

Vyacheslav Korotkevich

(Belarus, Mogilev, Mogilev State A. Kuleshov University)

Specifics of the Imagery System of the Belarusian Drama of the Absurd of the Late 20th Century

Abstract: The article discusses the functioning of the imagery system in the Belarusian drama of the absurd of the late 20th century. The author explores the artistic images in the plane of mocking parody and schizoliterature in the works of Nikolay Arahovsky, Ales Ostashenko, Galina Bogdanova, Anatoliy Delendik, Igor Sidoruk.

Key words: absurdity, image, drama, recipient, scheme, convention.

Вячеслав Короткевич

(Беларусь, Могилев, Могилевский государственный университет имени А.А. Кулешова)

Специфика образной системы в белорусской драме абсурда конца XX века

Драма абсурда – это целое явление в мировом театральном и драматургическом искусстве XX века, уходящее своими корнями в устное народное творчество, а также тесно связанное с современными философскими опытами и исканиями общества, которое испытало ужасы и потрясения прошлого века.

Целью данного исследования является выявление специфики образной системы в белорусской драме абсурда конца XX века. Этой цели подчинены следующие *задачи*: определение понятия „абсурдное“ как основного в драме абсурда; выявление наиболее показательных черт образной системы белорусской драмы абсурда конца XX века.

Впервые понятие „абсурд“ применительно к театральному искусству было введено Мартином Эслином в книге „Театр абсурда“ („Theatre of Absurd“), изданной в 1961 году. С того времени оно, как и понятие „абсурдное“ претерпело ряд изменений и испытало ряд интерпретаций. В некоторых литературоведческих исследованиях эти термины применяются для характеристики разных в стилевом отношении произведений без объяснения семантики понятий. Достаточно часто исследователи ставят знак равенства между „абсурдом“ и „нелепицей“, „абсурдным“ и „лишенным смысла“, „бесмысленным“.

При этом сознательно унижается искусство абсурда. И становится не совсем понятным, почему же писатели с таким упорством используют стратегию абсурда при

создании собственного художественного мира? Отметим, что слово „абсурд“ имеет латинское происхождение: „ab“ – „от“ и „surdus“ – „глухой“. Отсюда следует, что абсурд – это результат глухоты и непонимания партнеров, которые не могут или не желают понимать друг друга. Важнейшей проблемой становится проблема коммуникационного разрыва, которая усугубляется в современном информационном постиндустриальном обществе. В некотором смысле драма абсурда является продолжательницей философии экзистенциализма, которая имеет непосредственную связь с художественными литературными произведениями. Абсурдисты изображают личность, которая чувствует и переживает свою ненужность, механистичность и обыденность существования в мире, а также ограниченность человеческой экзистенции. Именно поэтому произведения литературы абсурда могут иметь множество толкований и обладают практически неограниченным потенциалом для семантической рецептивной интерпретации.

Отметим, что понятие „абсурдное“ тесно связано с понятием „нормативное“. Смысловая нагрузка того или иного элемента художественного произведения проясняется при сопоставлении с понятиями „нормативное“, „общепринятое“, „шаблонное“. Ролан Барт справедливо отмечал:

Не следует забывать, что к „не-смыслу“ (non-sens) можно только стремиться, для нашего ума это нечто вроде философского камня, потерянного или недостижимого рая. Вырабатывать смысл – дело очень легкое, им с утра до вечера занята массовая культура; приостанавливать смысл – уже бесконечно сложнее, это поистине „искусство“; „уничтожить“ же смысл – затея безнадежная, ибо добиться этого невозможно. Почему? Потому что все „вне-смысленное“ (hors-sens) непременно поглощается <...> „не-смыслом“, имеющим совершенно определенный смысл (известный как абсурд). <...> Таким образом, „не-смысл“ всегда нечто буквально „противное смыслу“, „противосмысл“ (contre-sens), „нулевой степени“ смысла не бывает – разве только в чаяниях автора, то есть в качестве ненадежной отсроченности смысла. [5, с. 288-289]

В драме абсурда каждый элемент и внешне кажущаяся бессмыслица приобретают особое смысловое наполнение при сопоставлении. Через абсурд всегда находит выход какая-то мысль, какой-то смыслообразующий элемент, что подогревает рецептивный интерес к данному виду искусства.

Практически все европейские литературы в той или иной мере на разных этапах своего развития испытали на себе влияние драмы абсурда. Не исключение в данном случае и беларуская драматургия. Особенно активно эстетические и художественные стратегии абсурда использовались в Беларуси в конце XX века, когда общество переживало глобальный социально-экономический, духовный и эстетический кризис, связанный с разрушением системы морально-этических ценностей и созданием собственной модели развития в независимом национальном государстве.

Среди основных причин обращения писателей к искусству абсурда необходимо выделить следующие.

Во-первых, появившаяся за долгие годы возможность свободно воплощать театральные эксперименты в альтернативной для художественного направления реализма стилистике, что было практически неосуществимо в условиях тоталитарной системы, господствующей в СССР практически 80 лет. Это было бегство от нормативности, отход от которой ранее приводил к репрессиям в разной форме.

Во-вторых, возможность осмыслить собственное национальное наследие средствами деконструкции и донести это наследие до современного интеллектуального ре-

ципиента на понятном для него языке метафор и аллюзий. Когда-то известный белорусский писатель Василь Быков отмечал:

Настает царство парадоксов, возвращается наше привычное царство абсурда – это бесспорно. <...> Более 70 лет мы жили в алогичном, перевернутом призрачном мире иллюзий, и как ни странно, перестали его замечать, мы к нему привыкли, приспособились к нему физически и морально. <...> Мы продолжаем жить <...> по старой тоталитарной модели и <...> абсурдной морали. Другого мы не знаем¹ [6].

Отметим, что некоторые черты искусства абсурда четко прослеживаются в фольклорном белорусском театре батлейка, творчестве ряда писателей XIX – начала XX вв. (например, В. Дунина-Мартинкевича, Е. Мировича и др.).

В-третьих, актуальность тем и проблем на том или ином этапе развития общества, к осмыслению которых обращается драма абсурда, а также близость такой формы изображения действительности многим писателям. В данном контексте логичным и закономерным видится обращение к опыту драмы абсурда Алеся Асташонка, Николая Араховского, Игоря Сидорука, Анатолия Делендика, Галины Богдановой и др. В рамках данного исследования мы обратимся к наиболее показательным произведениям названных авторов.

Беларуская модификация постмодернистской литературы, в русле которой и развивалась драма абсурда, реализовывалась в двух моделях: насмешливо-пародийная и шизолитературная². Соответственно каждая из них имеет свой тип образной системы.

Так, в насмешливо-пародийной модели действующие лица – знаки коренных социальных изменений, происшедших в конце прошлого века. Внимание реципиентов при этом концентрируется на деталях советской и постсоветской действительности, а также развенчивании социальных мифов.

Так, в центре внимания „комедии абсурда“ Анатолия Делендика „Султан Брунея“ изначально интеллигентная семья отца ученого и матери библиотекаря, которая находится на грани бедности и нищеты, красноречивым свидетельством чему являются сцены реставрации прокомпостированных проездных талонов общественного транспорта для повторного использования, изготовления плаща из рекламных пакетов, плетения лаптей, рассмотрения возможности использования пескоструя вместо сливного бачка в туалете и другое. Герои комедии приходят к выводу, что интеллигентный человек должен жить подальше от людей, в дремучем лесу, чтобы окончательно не озвереть от действительности:

[Мать] Выходит, интеллигенции – нет места в этом мире?

[Господин] Вопрос не ко мне. [7, с. 31]

И вот уже интеллигентная семья начинает ходить в шкарах, налаживает масштабное производство „армянского коньяка“, „баварского пива“, торгует халвой из торфа, открывает лесной бар. Уровень этого семейного бизнеса достигает таких размеров, что к ним заглядывают Билл Гейтс и Джордж Сорос. Про свою интеллигентность в семье уже никто не вспоминает, более того, Сын меняет саксофон на автомат и становится рэкетиром. Так с помощью гротеска и введения в образную систему фантастического действующего лица (Инопланетянин) показывается дискредитация бывшей элиты общества, а также изменение системы морально-этических координат общества в период кризиса и низвержения старых советских идеалов. В финале пьесы Инопланетянин

¹ Тут и далее по тексту перевод с белорусского языка наш. – В.К.

² Про это более подробно см. в [8].

приглашает внешне милых людей на свою планету, и каждый из них мечтает развернуть там бурную предпринимательскую деятельность. В этой ситуации только у Отца остается некое чувство вины за происходящее:

Бедняга [Инопланетянин – В.К.] и не подозревает, что ждет его планету...

Как называется его тарелка – „Троянский конь?“ [7, с. 48]

„Султан Брунея“ достаточно прозрачно специфическими средствами построения художественного образа, характерными для драмы абсурда, передает негативную оценку тех изменений, которые переживало беларуское общество в конце XX века.

Не менее интересным примером насмешливо-пародийной модели является „абсурд в стиле посткоммунизма“ Галины Богдановой „АС-линия“. Это произведение с линейно-концентрической структурой. В данном случае несколько картинок из жизни посткоммунистического общества замыкаются на фоне очереди за яйцами. Это замыкание осуществляется с помощью отсылки к заглавию пьесы³, ее авторскому жанровому определению и общностью интересов разных действующих лиц – отхватить лишние яйца. Учитывая опыт западноевропейского театра абсурда (творчество Э. Ионеско, С. Беккета, Ж. Жене), а также славянский вариант драмы абсурда (творчество С. Мрожека, В. Гавела) с его вниманием к острым социальным проблемам и моделированием тоталитарного общества, то жанровое определение Г. Богдановой собственного и заглавие в своей интертекстуальной взаимосвязи выражают идею подобия общности и целого: одно общество – это целый мир, а мир не может существовать без отдельно взятого общества, пусть и нелогичного.

Важным смыслообразующими элементами „АС-линии“ являются цитатные персонажи и процесс деконструкции известной народной сказки про Курочку Рябу. Через использование цитатных персонажей (Дед, Баба, Внучка в семье Курочкиных, Столичная провинциалка, Бывшая Советская Дама и др.), которые легко узнаваемы банальным реципиентом, и наделение этих персонажей особым дискурсом Г. Богданова моделирует стереотипные поведенческие реакции как отдельно взятого человека в определенных реалиях, так и толпы в целом. При этом важную роль играет травестирирование различного рода культурных кодов и компонентов. Например, студенты не посещают занятия, потому что занимаются торговлей, в очереди за яйцами стоит Ученый с авоськой, который подрался с Ученым с портфелем и т.д. В данном случае происходит нивелирование традиционных для творчества Г. Богдановой и белорусской литературы в целом образов современного интеллигента до толпы и сведение толпы до животного состояния:

Вся очередь <...> постепенно сгибается.

И как бы незаметно встает на четыре ноги. [4, с. 81]

Прием фантастического преувеличения помогает создать абсурдную ситуацию, показать нелепость и истинное лицо многих негативных социальных явлений.

В свою очередь шизолитературная модель драмы абсурда направлена на отражение внутреннего и внешнего хаоса, тотальную нелогичность бытия и абсурдность

³ Заглавие пьесы дает возможность реализовать различные смыслообразующие потенциалы. С одной стороны, АС-линия – это обреченная на неуспех операция, с помощью которой ветераны задумывают возобновить „Союз нерушимы“. С другой, довольно доходная туристическая фирма бывшего преподавателя вуза. Вместе с тем, при отсылке к „Носорогу“ Э. Ионеско, возникает мотив „расчеловечивания“, критики конформистского и тоталитарного сознания в стране ослов – Ослинии. Этот второй смысловой потенциал усиливается при обращении реципиента к соломенным осликам, стоящим в очереди вместе с людьми и намеками на превращения людей в ослов.

жизненных устоев, в том числе через реальное сумасшествие отдельных представителей общества или этого общества в целом, рефлексии действующих лиц. „Перевернутость“ внутреннего мира, безмерная нелогичность происходящего характеризуют не некую конкретную группу людей, а имеет общечеловеческий характер. Яркими иллюстрациями данных тезисов являются драматургические опыты („этюды“ и „диалоги“) Алеся Асташонка, объединенные в цикл „Неужели я умру!..“. В одном из философских этюдов он отметил:

Жизнь, как известно, – исключительно одни парадоксы. И, соответственно, литература. Парадоксальность письма становится существенным мерилом его ценности [3].

Лейтмотивом всех произведений названного цикла являются бесплодные поиски душевного покоя и гармонии в жестоком мире. Причем поиски ведутся героями в разных плоскостях: всемирной гармонии („Репетиция“), интимных отношений („Двое“), духовного возвышения („Формула личности“) и другое. Но в борьбе банального абсурдного мира и высоких эстетических проявлений победу, к сожалению, одерживает первый.

В такой ситуации человеку остается только ждать. Отметим, что одним из главных мотивов классической литературы абсурда является мотив ожидания („Лысая певица“ Э. Ионеско, „В открытом море“ С. Мрожека и, конечно же, „В ожидании Годо“ С. Беккета). Этот же мотив ожидания использован в последней пьесе цикла А. Асташонка – „Сущность“. В этом произведении угадывается явная аллюзия на трагикомедию С. Беккета „В ожидании Годо“ (два действующих лица ждут кого-то из реальной жизни, кто должен вот-вот прийти, но так и не приходит) и ожидание второго пришествия Христа. Герои А. Асташонка находятся в состоянии пассивного созерцания окружающей действительности и бесконечного ожидания изменений:

– Он идет.

– Кто – он?

– Не знаю кто, но идет.

<...>

– Кто-нибудь придет. Всегда кто-нибудь приходит. Когда ждем и когда не ждем. Когда он идет, и когда только собрался выходить, и когда еще не собрался выходить <...> – мы все равно ждем. И того, и этого, и даже того, кого нет, – кто-то же должен к нам придти. И кто-то же приходит. А если и не придет, то все равно придет.

– ?

– А потому что придет. Ибо мы ждем.

– Идет.

– Кто – идет?

– Так мы ждем? [2, с. 300-301]

В данном случае сталкиваемся с воплощением в художественных образах идей философии экзистенциализма „существования-в-направленности-к-смерти“, „заброшенности-в-мир“, „бытия-в-мире“, „подлинного“ и „неподлинного“ существования, „всегда-уже-бывшести“ и других, сформулированных Мартином Хайдеггером. Индивидуум живет в некоем временном пространстве, ожидая возвращения в небытие. Временность существования заключается в актуализации настоящего. Статичность образов и речевая несвязность передают алогичность существования личности в чужом для нее мире.

Несколько иной образ представлен в диалоге „Двое“. В данном случае моделируется разговор мужчины и женщины, особое внимание фиксируется на акте сублимации, желании обратить внимание на неосознаваемые процессы и душевные переживания, страдания человека, „неосознаваемая“ психе индивида превращается в обобщенную психологическую модель, презентующую Я-сознание жертвы и палача. Стремление быть жертвой заставляет мужчину мучительно рассказывать жене различные детали своих интимных переживаний и действий, иногда их даже придумывать (подтверждения объективности своеобразной исповеди мужчины в тексте отсутствуют). Подобное поведение целиком устраивает женщину, которая реализует свои установки палача в довольно агрессивной манере.

“Двое” – это презентация двойного страха, загнанного в самые глубинные слои психики. Внешний страх мужчины перед женщиной, получающей удовольствие от его унижений и страданий, перетекает во внутренний страх, рожденный нежеланием признаться, что тебе доставляет удовольствие сама измена:

– *Она вышла, а вернувшись, сказала, что бензина, наверное, и правда не хватает.*

– *И ты обрадовался?*

– *Нет, не могу я так, ты понимаешь?!*

– *Я же сказала тебе: я спрашиваю – ты отвечаешь. Мы договорились. Ты нарушаешь слово.*

– *Я не обрадовался.*

– *Ты испугался. Тебе сделалось страшно. Но все равно ты обрадовался. Ты этого хотел.*

– *О Боже!*

– *А вы где начали целоваться? В машине или в лесу?* [2, с. 291]

В подобном финале наблюдается разрушительная сущность страха.

А. Асташонак стремится показать принципиальную невозможность борьбы со страхом, особенно в фазе его нарастания. Травматическая ситуация сексуальной измены становится причиной психологического дискомфорта во взаимоотношениях.

Тот же дискомфорт отражен и в драме Николая Араховского „Ку-ку“. В центре внимания произведения находится психически больной Вадим, который старается отыскать истину, но все более отрывается от реальности и замыкается в себе. Действие в пьесе статично – это мысли и переживания, подозрения об измене жены, которые переполняют сознание Вадима и вытесняют все чувства, он начинает жить фантазиями. Это в конечном итоге привело к расщеплению личности: Вадим начинает жить в Подушкообразном и Супермене⁴, это его *alter ego*. Именно эти две образные схемы дают больше представлений о сущности душевной организации Вадима, чем он сам. Позднее на кухне к ним присоединится Клеопатра с папиросой в зубах. Схватка реальных людей и фантастических сущностей демонстрирует один из путей выхода из психологического кризиса. Образ Вадима подтверждает бинарность и релятивность художественного пространства драмы абсурда. Неразрывная связь Подушкообразного и Супермена с Вадимом подчеркивается их взаимозаменяемостью (*[Подушкообразный]* (по телефону). Алё. *[Лариса]* (по телефону) Вадик, ты? <...> . *[Подушкообразный]* (Оглядываясь

⁴ Отметим, что этот прием отражения действительности является одним из показательных для творческой манеры Н. Араховского и белорусской драмы абсурда. Нередко исчезновение фантастических существ приводит к исчезновению и реальных действующих лиц (например, в „Лабиринте“ Н. Араховского).

на Вадима). Я” [1, с. 258]) или внешним сходством (“Супермен чем-то подобен на Вадима, но значительно выше его ростом” [1, с. 269]).

Промежуточное положение между насмешливо-пародийной и шизолитературной направлениями занимает фарс Игоря Сидорука „Крик“. Это произведение выделяется отсутствием очевидной интриги, особым хронотопом, своеобразной системой образов и необычным способом передачи реплик (автор предлагает их без какого-либо указания на говорящее лицо). Эти факторы, безусловно, значительно усложняют понимание произведения и, вместе с тем, включают реципиента в своеобразную смысловую игру. Здесь всего три действующих лица с „безумными глазами“ [9, с. 40], двое из них прячутся за масками-именами: „Дрын, он же Дроб, он же Дрот. Абзеля, она же Ляскотунка⁵, она же Горбуха“ [9, с. 39]. Эта пара реализует маскулинное и феминное начала в пьесе. При этом наблюдаются тонкие, неявные формы социальной дискриминации и гендерных барьеров. Подтверждение этому находим в приоритетах Абзели. Она постоянно вспоминает деток и эмоционально реагирует на собственные воспоминания (*Маленькие детки качаются на качелях! И падают, падают, а качели им сверху – по голове!.. И деткам больно, больно... [9, с. 39], А что они [детки из прошлого и настоящего – В.К.]? Они пошли, побежали, полетели! К звездам высоким, к небесам далеким, в рай-дорогу, к светлому Богу... [9, с. 42]*), в сознании Абзели всплывают сцены насилия, которое возможно совершил над ней „тот в штанах“ (*Вот шла! По полю, значит! Шла я!.. И что? <...> [9, с. 40]*), воспоминания о жизни в борделе (*Ох, не верь, милый мой, не верь!! <...> [9, с. 42]*), которые смешиваются с желанием любить и быть любимой (*Нет... Никого нет. А так хотелось любви! Чтобы шептали... Чтобы гладили нежно... Даже заскорузла... В притихшей комнате... В ромашковой постели... На многих простынях... На фортепиано! На бильярдном столе! [9, с. 42]*). Очень остро и эмоционально она реагирует на убитого: *И лежит он в постели убитый, а вокруг васильки и рожь, и просит хлеба немножко, хоть крошку! Я же маленькому ножки целую, ты ушел, улетел, я прощаю... [9, с. 45]*. Иначе жизнь Абзели представляет себе Дрын: *Скажешь! И все ей покажешь! Как рвала ты книжки от ума излишка, как на Коляды ты объелась мармеладом, как за каждым сопляком летела, бо юное тело по ним млело, хотела, дурела! Как валялась на сеновале и тебя, как курицу, топтали, только босые ножки... в сандалях... Ты покажешь ей черный синяк – от нежности лишней знак, и скрытого в тонкой рубашке нерожденного сынка!.. [9, с. 45]*.

Важную смыслообразующую роль в «Крике» играет Скребудаб, представляющий собой некоего демиурга отрицательного действия. Он полностью подчиняет себе Дрына и Абзеля, решает судьбу некоего «ценного товара» (пленных деток) и задает тон всему произведению, начиная действие с реплики *Они еще живые?* [9, с. 39]. Поиску ответа на этот сакральный вопрос посвящена пьеса. Ответ не утешителен: пациент скорее мертв, чем жив.

Все образы „Крика“ представляют собой некие схемы-стереотипы мышления, поведения, коммуникаций. Жизнь Абзели, Дрына, Скребудаба лишена высоких стремлений в будущее, истинных чувств в настоящем, духовной связи с окружающим миром и действительностью, что подчеркивается введением в художественный мир множества образов вещей (электронные часы, железнодорожный семафор, черно-белый шлагбаум, подземные люки, пугало, детские качели, буханка хлеба с топором) и внесценического образа (ценный товар). Таким образом происходит деконструкция различных культурных слоев и моделирование структурообразующего процесса. Также этому содействи-

⁵ Скорее всего, от белорусского ‘ляскатаць’ – дребезжать, тарыхтеть.

ют бесконечные отсылки к идее товарных отношений, воспоминания о мертвецах, о Карле Марксе и Янке Купале⁶, цитирование стихотворений Владимира Маяковского („Мама и убитый немцами вечер“), Николая Некрасова („Размышления у парадного подъезда“). Названные художественные произведения в совокупности с другими факторами нацеливают Дрына и Абзелю на способы разрешения возникшего внутреннего конфликта: прощение всех, обращение к общечеловеческим ценностям.

Существует в „Крике“ и несколько виртуальный герменевтический образ белоруса, возникающий в процессе осмысления реципиентом сочетания цитат из стихотворений классиков русской литературы Н. Некрасова и белорусской литературы Янки Купалы:

*Пошли... И пошли они, солнцем палимы... Стоп! ... А хто там ідзе, а хто там ідзе? У агромністай такой грамадзе?*⁷

И вдруг возвращаются ушедшие, чтобы ответить решительно на поставленный вопрос.

– Курды, китайцы, малайцы!

Узбеки, таджики, нанайцы!

Французы, мадьяры и греки!!

Испанцы, жамойты, ацтеки! <...>

*– Усадыбы одной поселенцы!*⁸ [1, с 41]

В данном случае образ белоруса является связующим между насмешливо-пародийной и шизолитературной моделями белорусской драмы абсурда.

Таким образом, отмеченное выше дает нам возможность утверждать следующее.

При характеристике драмы абсурда важно понимать, что „абсурдное“ не является тождественным понятию „бессмысленное“. В арсенале драмы абсурда имеются своеобразные инструменты и стратегии смыслообразования и смыслотворчества. Данные стратегии активно использовались белорусскими драматургами в конце XX века в двух направлениях (насмешливо-пародийном и шизолитературном).

В каждой из представленных моделей драмы абсурда создается своя характерная образная система. Используя имеющийся опыт мировой и национальной практик, белорусские драматурги ищут свой путь в данном направлении. В образах драмы абсурда достаточно часто заключены некоторые психологические и поведенческие схемы, ха-

⁶ Янка Купала является классиком белорусской литературы и создателем ряда прецедентных произведений национальной литературы.

⁷ Цитата из достаточно известного стихотворения Янки Купалы „А хто там ідзе?“, переведенного на 82 языка мира, в том числе на болгарский. В своем произведении поэт в 1905 – 1907 гг. озвучил мечту многих поколений белорусов – „людьми зваться“, что означает быть признанными политически, духовно как полноценная нация, способная самостоятельно определять свою судьбу. „А хто там ідзе?“ является прецедентным текстом, образная система которого давно уже вышла за пределы конкретного художественного произведения и вошла в персониферию мировой культуры. В данном случае позволим привести цитату на языке оригинала, так как переход от русского языка на белорусский несет важную смысловую нагрузку: отрыв от навязанного культурного кода к поиску себя в системе национальных культурных и духовных ценностей.

⁸ В оригинале у Янки Купалы так:

А хто там ідзе, а хто там ідзе

У агромністай такой грамадзе?

– Беларусы.

рактерные для переломных и кризисных периодов становления общества и личности. Эти схемы, доведенные до абсурда, становятся гиперреалистичными и оттого достаточно очевидными, что дает возможность людям еще раз осмыслить происходящее.

Практически каждое действующее лицо в драме абсурда представляет собой своеобразную метафору коммуникационного разрыва между людьми. Все образы носят условный характер: являются потенциальными разрушителями и созидателями некоего мира. Условность и типизация образной системы усиливается через неразвитость субъективных характеристик действующих лиц.

ЛИТЕРАТУРА

- Арахоўскі 1997: *Арахоўскі, М.* Ку-ку. Сучасная беларуская п'еса / склад. П. Васючэнка. Мінск: Мастацкая літаратура. 248-285.
- Асташонак 2006: *Асташонак, А.* Жоўты колер белага снегу: Камерная проза. Мінск: Мастацкая літаратура. 303 с.
- Асташонак 1994: *Асташонак, А.* Эцюды. Літаратура і мастацтва. 27 мая.
- Багданава 1997: *Багданава, Г.* АС-лінія. Беларуская драматургія. Вып. 3. Мінск: Беларуская навука. 53-82.
- Барт 1994: *Барт, Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва: Изд. группа „Прогресс“, „Универс“, „Рея“. 616 с.
- Быкаў 1994: *Быкаў, В.* Нічога, апроч цярпення. Літаратура і мастацтва. 3 чэрвеня. с.13.
- Делендик, Брунея 1999: *Делендик, А. Султан Брунея.* Комедии. Минск: Юнацтва. 206 с.
- Караткевіч 2003: *Караткевіч, В. І.* Тэарэтычныя і гістарычныя аспекты постмадэрнізму ў беларускай літаратуры другой паловы 80-90-х гадоў XX стагоддзя: матэрыялы да спецкурса. В.І. Караткевіч. Магілёў: МДУ імя А.А. Куляшова. 22 с. Режим доступа: [//">http://libr.msu.mogilev.by/handle/123456789/1167 //](http://libr.msu.mogilev.by/handle/123456789/1167)
http://elibrary.ru/download/elibrary_24401696_40445535.pdf Дата доступа: 20.03.2017
- Сідарук 1995: *І. Сідарук.* І. Крык. Крыніца. № 4, 39-49.

