

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 82-2.09(1-87)

**Боричевская Татьяна Геннадьевна**

кандидат филологических наук,  
доцент кафедры теории и практики  
немецкого языка,  
Минский государственный  
лингвистический университет,  
г. Минск, Беларусь

**Tatsiana Barycheuskaya**

PhD in Philology, Associate Professor  
at the Department of the Theory and Practice  
of the German Language,  
Minsk State Linguistic University,  
Minsk, Belarus  
tatsiana.syrazehka@gmail.com

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫ ХАРАКТАР ЭВАЛЮЦЫІ  
ЕЎРАПЕЙСКОЙ ДРАМЫEXPERIMENTAL CHARACTER OF THE EUROPEAN  
DRAMA EVOLUTION

У артыкуле даследуецца драматургічны эксперымент у яго лінейным і паралельным варыянтах як неад'емны фактар развіцця еўрапейскай драмы; прасочваецца эксперыментальнае відазмяненне і пераасэнсаванне тэатральнай традыцыі тэарэтыкамі драматургіі і аўтарамі п'ес самых розных кірункаў; аналізуецца цесная сувязь драматургічнага канону, прапанаванага Арыстоцелем, і эксперыментальнай канцэпцыі драмы.

К л ю ч а в ы я с л о в ы : *эксперымент; лінейны; паралельны; драма; тэатр; традыцыя; развіццё; творчасць; тэорыя; класіка.*

The article examines the dramatic experiment in its linear and parallel versions as an integral factor in the evolution of European drama and traces an experimental modification and rethinking of the theatrical tradition by theorists of drama and authors of plays of various literary movements.

Key words: *experiment; linear; parallel; drama; theatre; tradition; development; creativity; theory; classics*

Драматургічны эксперымент выступае як неад'емны фактар мастацкай эвалюцыі драмы, творчая прылада, якую аўтар ужывае, каб даць новае жыццё тэатральнай традыцыі і атрымаць магчымасць больш эфектыўна ўздзейнічаць на ўспрыняцце глядачоў. Адным з найбольш важных элементаў эксперыментальнага падыходу можа лічыцца прынцып планамернага ўздзеяння на розныя аспекты тэатральнасці, паколькі мэтанакіраванае змяненне пэўных характарыстык драмы непазбежна прыводзіць да стварэння новага ўзору п'есы. Таму драматургічны эксперымент – гэта яшчэ і спосаб дзейнага аўтарскага пазнання сусвету, спроба па-іншаму асэнсаваць класічныя праявы тэатральнасці, доказ таго факта, што яны валодаюць нейкім дагэтуль невядомым патэнцыялам, які эксперымент і дапамагае выявіць.

На працягу тысяч гадоў адзнакі эксперыментальнага падыходу ў творчасці драматурга спрыялі ўзнікненню рэвалюцыйных канцэпцый і дапама-

галі рэалізоўваць маральны абавязак аўтара. Да іх належаць планамернае вар'іраванне і камбінаванне традыцыйных элементаў драмы, іх змяненне і выяўленне ў іх раней невядомых уласцівасцяў з мэтай атрымаць якасна новы «прадукт», наватарскае стаўленне аўтара і яго прага пазнання. Гэты падыход немагчымы без шматузроўнеvasці мыслення, крэатыўнага палілогу розных традыцый і транскультурнасці як увасаблення сукупнасці ўніверсальных для чалавецтва паняццяў.

З драматургічным эксперыментам непасрэдна звязаныя такія з'явы, як *эксперыментальны тэатр* і *эксперыментальная п'еса*. Мы лічым, што эксперыментальная п'еса – гэта від літаратурнага эксперымента, а эксперыментальны тэатр – набор канцэпцый, умоў, рэжысёрскіх і мастацкіх сродкаў, неабходных для яе непасрэднай сцэнічнай апрацоўкі. Пастаноўка такой п'есы заведама ёсць творчы выклік, і нават выкарыстанне традыцыйных прыёмаў парадаксальным чынам стаецца ў яе дачыненні наватарствам.

Своеасаблівай ілюстрацыяй для абгрунтавання такой трактоўкі эксперымента з'яўляецца творчасць драматургаў Антычнасці, практычны ўклад якіх у станаўленне і развіццё нацыянальнай тэатральнай практыкі несумненны – паводле беларускага тэатразнаўцы Р. Смольскага, «многія творы гэтых волатаў сусветнай культуры карыстаюцца попытам і напрыканцы XX стагоддзя, да іх п'ес звярталіся і беларускія майстры сцэнічнай творчасці» [1, с. 7].

Антычныя аўтары паслядоўна і планамерна ажыццяўлялі пераход ад прымітыўных, «зародкавых» формаў тэатральнасці да яе класічнага канона: Арыён, Феспіс і Фрыніх стварылі базіс для з'яўлення п'ес Эсхіла, Сафокла, Еўрыпіда і Арыстафана, а тыя, у сваю чаргу, ажыццявілі сапраўдную рэвалюцыю драмы, ператварыўшы «музыкальна-архестрычную кантату, араторыю, дзе спевы і танцы хора былі звязаныя з ямбамі акцёра» [2, с. 27] у паўнаватарскія цэльны творы, які стаў прыкладам для наступных пакаленняў.

Эксперымент антычных аўтараў быў скіраваны ў будучыню і распрацоўваў самыя розныя драматургічныя аспекты: Эсхіл уводзіць у дзеянне дэўтэраганіста, Сафокл удасканальвае дыялогі і паглыбляе псіхалагічны пафас дзеяння, Еўрыпід адыходзіць ад статычнай старой драмы, дзе «хор займае празмерна вялікае месца» [3, с. 10], Арыстафан сумяшчае міфалагічныя алузіі з канкрэтным аналізам творчых сістэм Эсхіла і Еўрыпіда. Гэтае апісанне паслядоўных крокаў на шляху творчага развіцця драмы падае нам драматургічны эксперымент у «лінейным» выглядзе – як працэс мэтанакіраванага ўдасканальвання і ўзбагачэння класікі – і з дадзенага пункту гледжання эксперымент уяўляе сабой элемент традыцыйнага падмурка, «гістарычнай асновы новай еўрапейскай тэатральнай культуры» [2, с. 39].

Але абмяжоўвацца дадзеным падыходам нельга, таму што заўсёды існавалі таксама і прыклады «паралельнага» эксперымента, калі аўтары – практыкі і тэарэтыкі – дапаўнялі, відазмянялі, парадзіравалі і адмаўлялі не толькі здабыткі мінулага, але і сучасныя ім канцэпцыі (і нават уласныя погляды). Дастаткова ўспомніць дыялектычную сувязь «сур'езных» і пара-

дзійных жанраў у антычныя часы, калі першыя рабіліся для другіх аб'ектам імітацыі ці нават «Парадыйна-травестыруючага “перадражнівання”» [4, с. 421]. Як падкрэслівае беларуская літаратуразнаўца І. Шаблоўская: «Калі асноўныя погляды і пачуцці пэўнай эпохі звычайна адбіваюцца ў адпаведным узвышаным і “вялікім” літаратурным стылі, то адлюстраванне канкрэтнай штодзённай сапраўднасці адбываецца з дапамогай трывіяльнага і ўвогуле камічнага стылю» [5].

На думку знакамітага расійскага культуролага М. М. Бахціна, у гісторыі «не было ніводнага строга прамога жанру, які б не атрымаў свайго парадыйна-травестыруючага двойніка, сваёй коміка-іранічнай *contre-partie*» [4, с. 419], таму, па сцвярджэнні расійскай даследчыцы В. Фрэйдэнберг, «побач з трагедыяй стаіць драма смеху і высмейвання, побач з камедыяй – драма непрыстойнасці, п'янства і распусты» [6, с. 175], а антычныя аўтары, якіх зрабілі знакамітымі эпічныя творы і высокія ідэі, стварылі і сатыравыя драмы, паказаўшы шляхам паралельнага эксперымента «той жа міф у іншым аспекце» [6, с. 175].

Доўгі працэс узаемадзеяння лінейнага і паралельнага эксперыментаў прывёў да новай канцэпцыі літаратурнай традыцыі ў XX ст., дамінуючымі прыкметамі якой, па словах расійскай даследчыцы К. А. Сцяцэнка, з'яўляюцца «страта лінейнасці традыцыі, адначасовая прысутнасць розначасовых традыцый, іх плюралістычнасць і эклектычнасць» [7, с. 80]. Так, напрыклад, беларускі літаратуразнаўца В. В. Халіпаў пры аналізе эпахальнага твору мінарытарнага тэатра Т. Стопарда (нар. у. 1937) «Разэнкранц і Гільдэнстэрн мёртвыя» (1967) даводзіць: «Падзеі драмы Стопарда і трагедыі Шэкспіра знаходзяцца па адносінах адно да аднаго у пазіцыі “дапаўнення/працягу”» [8, с. 5]; «Гамлет з галоўнага героя ператвараецца ў трэцяраднага, а Разэнкранц і Гільдэнстэрн – з трэцярадных у галоўных, гэта значыць, што па сутнасці адбываецца замена галоўнага героя, і яшчэ шырэй – гульнёвая замена “верха” на “ніз”, што бярэ свой пачатак у карнавалізацыі» [8, с. 7].

Пры гэтым «паднаўленнем» канона ці гульнёй з ім тэатральны эксперымент не абмяжоўваецца. Драматургам-наватарам непазбежна прыпісваецца жаданне разбурыць старую форму, аднак дэструкцыя рэдка з'яўляецца для іх самамэтай, яны імкнуцца стварыць нешта якасна новае: як сцвярджае вядомы даследчык тэатра абсурду М. Эслін, «вытокі грэчаскай трагедыі дагэтуль канчаткова не высветленыя <...>, але вытокі нейкай эстэтыкі могуць быць колькі заўгодна адвольнымі – пасля таго, як зроблены першы адвольны крок, на яго аснове ўзнікае ўжо самастойнае збудаванне з зусім не адвольных правілаў, якія залежаць ад базіса адпаведнага эксперымента, апасродкаванага псіхалогіяй і спецыфікай успрымання» [9, с. 15].

У выніку грэчаская драма ператварылася ў канон, дзе «форма раўназначна зместу, а змест раўназначны форме <...>, але зрабіць з “Рамэа і Джульеты” мюзікл – не значыць разбурыць форму, гаворка, хутчэй, ідзе пра натхнёнасць старым мастацкім творам, пра традыцыйную методыку» [10, с. 13]. І таму, па сведчанні стваральніка канцэпцыі «постдраматычнага

тэатра» Х.-Т. Лемана, намаганні авангардыстаў, экзістэнцыялістаў, і, часткова, абсурдыстаў былі скіраваныя, хутчэй, на «ўратаванне тэатральнага тэксту і яго ісціны ад знішчэння праз тэатральную практыку, што зрабілася занадта канвенцыянальнай» [10, с. 22].

Такім чынам, сэнс эксперымента не ў разбурэнні канона, а ў пошуку іншага спосабу ўздзеяння на гледача, у магчымасці адчыніць традыцыі шлях у будучыню праз альтэрнатыўнае ўспрыманне рэчаіснасці. Але каб высветліць, як адбываецца гэты пошук, якія фактары абумовілі сучасную драматургічную паліфанію, і якія палажэнні стваральнікаў кананічнай тэарэтычнай канцэпцыі драмы сталіся потым глебай для драматургічных эксперыментаў, патрабуецца экскурс у гісторыю класічных вучэнняў аб драме – на іх прыкладзе бачна, наколькі значным быў эксперыментальны падыход для плённага развіцця і ўдасканалення феномена драматургіі ў яе тэарэтычным і практычным увасабленні.

На жаль, як канстатуе і вядомы савецкі літаратуразнаўца А. А. Анікст, да нашага часу не дайшлі выказванні антычных драматургаў па тэарэтычных пытаннях: «Сачыненне аб хоры» Сафокла, дзе той, як мяркуецца, абгрунтаваў свой погляд адносна правілаў стварэння трагедыі, толькі згадваецца ў творах іншых аўтараў. Таму мы, як і большасць даследчыкаў, звяртаемся па звесткі да працы Арыстоцеля Стагірыта (384 г. да н. э. – 322 г. да н. э.) «Аб мастацтве паэзіі», што падагульняе ўсе дасягненні антычнай думкі ў гэтай галіне.

Менавіта замацаваныя Арыстоцелем пастулаты сталіся пазней аб'ектам крытыкі для авангардыстаў, не здолеўшых, аднак, адмовіцца ад іх цалкам: аўтары-наватары заўсёды захоўваюць сувязь з класічнай канцэпцыяй, і пры гэтым магчымасць эксперымента застаецца нават у тэкстах драматургаў, якія найбольш змагаліся за канон. Напрыклад, Арыстоцель сам быў супраць некаторых традыцыйных для яго эпохі драматургічных элементаў: так, грэчаскі філосаф лічыў, што «верагодна толькі магчымае» [3, с. 23], і абвясціў улюбёны тэатральны прыём антычных аўтараў «Deus ex machina» непатрэбным як выключна знешнюю прыладу неверагоднай развязкі (гэты падыход выклікаў пазнейшыя іранічныя адносіны крытыкаў да згаданага сцэнічнага сродку).

Канцэпцыя Бога-з-машыны таму настолькі чужая арыстоцелеўскай тэорыі драмы, што гэтая тэорыя пабудавана на ідэі мімесіса, імітацыі. І вядома, што вышэйшым відам паэзіі, «імітацыяй дзеяння завершанага і цэлага, што мае вядомы аб'ём, <...> пачатак, сярэдзіну і канец» [11, с. 480], філосаф лічыў трагедыю. Камедыя ў першай частцы «Паэтыкі» закранута толькі фрагментарна, аднак менавіта ў жанры камедыі Арыстоцель дапускаў наяўнасць фантастычных элементаў. Такім чынам, якраз камедыёграфу філосаф дазваляў больш варыятыўны – ці эксперыментальны – падыход да рэчаіснасці.

У адрозненне ад камедыі, канцэпцыя трагедыйнага была распрацавана вельмі дэталёва, ад агульнай кампазіцыі да аксіялагічнага значэння дзеяння.

І ў выніку філосаф прыходзіць да тых прынцыпаў класічнай драмы, якія потым стануць аб'ектам пакланення класіцыстаў і крыніцай эксперыментальных пародый XX стагоддзя. Нельга забываць аднак, што, па сведчанні М. Эсліна, магчымасці старажытнагрэчаскай трагедыі абумовіла спецыфіка яе формы, і хоць форма гэтая цалкам адпавядала зместу – «але толькі менавіта таму зместу» [9, с. 15], і тым умовам, якіх мусіў прытрымлівацца кожны антычны драматург.

Пазнейшыя прыхільнікі класіцыстычнай тэорыі трох адзінстваў (да арыстоцэлеўскага адзінства дзеяння былі дададзеныя адзінствы месца і часу) Ж. Скалігер (1484–1558), Н. Буало (1636–1711) і Фр. Д'Абіньяк (1604–1676) ігнаравалі гэты прасты факт, і «прынцыпы, якія былі выведзеныя а posteriori з існуючых мастацкіх твораў, былі ўзнятыя да апрыёрных законаў» [9, с. 15]. Фармалісцкі падыход класіцыстаў прывёў да своеасаблівага «застою» і патрабаваў тэрміновага абнаўлення, магчымага толькі праз эксперымент, які суправаджаў развіццё арыстоцэлеўскай тэорыі драмы на працягу ўсяго яе існавання ў выглядзе шматлікіх лінейных і паралельных тэндэнцый.

Ужо старажытнарымскі паэт Квінт Гарацый Флак (65 г. до н. э. – 8 г. да н.э.), чый твор «Пасланне да Пізонаў» («Epistola ad Pisones», пазней «Ars poetica») стаў потым «узорам для творцаў нарматыўных паэтык у духу класіцызму» [3, с. 72], у пэўных момантах адыходзіць ад прынцыпаў арыстоцэлеўскай тэорыі: ён звяртае значна больш увагі на форму, яго паэтыка нарматыўная і дагматычная. З большага, аднак, Гарацый працягвае тую лінію развіцця тэорыі драмы, якую пачаў Платон і падхапіў Арыстоцель – гэта значыць, ідзе шляхам лінейнага ўдасканалвання класікі.

Потым, у часы Сярэднявечча, у згоднасці з амбівалентнай і сацыяльна-культурнай прыродай эксперымента, на фоне адмаўлення язычніцкай антычнасці даследчыкі абвяргаюць арыстоцэлеўскія пастулаты і разважаюць аб трагічным і камічным незалежна ад іх драматургічных вытокаў. Сярэднявечны тэатр паралельна стварае ўласныя жанры (напрыклад, алегарычныя маралітэ) і замацоўвае за камедыяй яе «дантаўскае» разуменне – «пачатак змрочны, а канец шчаслівы» [3, с. 94], што адпавядае тагачаснай ідэалогіі царквы і феадалізму.

Тэарэтыкі эпохі Адраджэння прагнуць звароту да Антычнасці, але абапіраюцца пры гэтым ужо на два каноны – арыстоцэлеўскі і канон Гарацыя. Як гэта потым будзе адбывацца не раз, абодва каноны зліваюцца і ствараюць аснову для новай канцэпцыі, адным з базавых элементаў якой стаецца тэорыя трох адзінстваў, што «паступова выкрышталізоўвалася ў Італіі на працягу XVI стагоддзя» [3, с. 121].

Пры гэтым у тэатральным свеце назіраецца і паралельнае развіццё – узнікае «складаны і дваісты» [3, с. 130] стыль ман'ерызм, у межах якога «адбываецца ўнутраная барацьба паміж традыцыйнымі і наватарскімі элементамі» [3, с. 130]. Нават адзін са значных тэарэтыкаў рэнесанснага класіцызму італьянец Дж. Чынціа (1504–1573) не пазбягае ў сваёй крававай трагедыі «Арбека» (1541) тыпова ман'ерысцкіх перыпетый і адсутнасці

гармоніі. Ман’ерызм – адначасова антаганістычны класіцыстычнай тэорыі і непарыўна з ёй звязаны, глыбока эксперыментальны па сваёй сутнасці стыль – здолеў аказаць вялікае ўздзеянне на развіццё такіх змешаных жанраў, як трагікамедыя і іраікамічная паэма, у ім даследчыкі шукаюць вытокі нават некаторых феноменаў сучаснай постмадэрнісцкай культуры.

Такім чынам, па сведчанні А. А. Анікста, «трыумф ідэй класіцызму не быў ні паўсюдным, ні ўсеабдымным» [3, с. 211]: у Францыі XVII ст. ішла няспынная барацьба паміж рознымі напрамкамі і тэндэнцыямі. І ў творах трох славурых драматургаў тых часоў – П. Карнэля (1606–1684), Ж. Расіна (1639–1699) і Мальера (Жан Батыст Паклен, 1622–1673) назіраюцца шматлікія эксперыментальныя адхіленні ад строгіх акадэмічных рамак. Менавіта здольнасць нестандартна паглядзець на тэатральны працэс і патрабаванні канона зрабіла іх п’есы настолькі выбітнымі.

Працэс развіцця тэатральнасці няспынны, і ўжо ў наступным стагоддзі, у часы Асветніцтва, нараджаецца новая тэорыя драмы, «па сваім значэнні роўная таму перыяду класічнай старажытнасці, што адметны дзейнасцю Арыстоцеля» [3, с. 280]. Тэатральная сцэна з’яўлялася ў той час сапраўднай ідэалагічнай платформай, з якой аўтар п’есы дэманстраваў натоўпу сваё бачанне маралі і ўзорных паводзінаў. Практыка патрабавала новай тэорыі, і створаная Готхальдам Эфраімам Лесінгам (1729–1781) асветніцкая тэорыя драмы – гэта сапраўдны філасофскі эксперымент, смелы і рашучы ў сваім наватарстве і крытычным настроі. У працах «Лаакаон ці Аб межах жывапісу і паэзіі» (1766) і «Гамбургская драматургія» (1769) класіцыстычная драматургічная канцэпцыя і некаторыя пазіцыі базавай для яе арыстоцэлеўскай тэорыі былі аспрэчаныя, перагледжаныя і дапоўненыя.

Паколькі ў працэсе эксперымента важна падтрымліваць сувязь з ранейшымі «напрацоўкамі», Г. Э. Лесінг таксама звяртаецца да ідэй аб перайманні (але выступае супраць аднабаковасці і механістычнасці). Як і Арыстоцелю, Г. Э. Лесінгу ўласцівы рацыяналістычны падыход, ён лічыць, што характар героя павінен быць тыповым і раскрывацца ў дзеянні. Класічным тэзісам Лесінга аб тым, што «тыпізацыя і адлюстраванне нораваў з’яўляюцца законам для ўсіх відаў драмы» [3, с. 357], кіравалася не адно пакаленне прадстаўнікоў рэалістычнага метаду ў мастацтве, а пастулат «драматург павінен зыходзіць не з характараў, якімі яны здаюцца тады, калі няма канфлікту, а менавіта з таго, як яны праяўляюць сябе ў працэсе жыццёвай барацьбы» [3, с. 353] у XX ст. дэталёва распрацуюць экзистэнцыялісты Ж.-П. Сартр (1905–1980) і А. Камю (1913–1960). Але асветнікам таксама «трэба было вырашаць задачы, не прадугледжаныя Арыстоцелем» [3, с. 281], і ў выніку лінейнай эксперыментальнай «апрацоўкі» класічнай тэорыі Г. Э. Лесінг удаस्कаныліў арыстоцэлеўскую этычную канцэпцыю катарсісу і рашуча раскрытыкаваў краевугольны камень тэорыі класіцыстаў – правіла трох адзінстваў.

Уплыў працы «Гамбургская драматургія» на развіццё нямецкай літаратурнай думкі ў цэлым і тэорыі драматургіі ў прыватнасці несумненны.

Асабліва ярка гэта праявілася ў эстэтычных поглядах Г. В. Ф. Гегеля (1770–1831): у яго ўяўленні арыстоцэлеўскі канон драмы зноў відазмяняецца і набывае нязвыклія характарыстыкі. Пры гэтым Гегель таксама ідзе шляхам лінейнага развіцця антычнай тэорыі драмы – у працы «Тэорыя драмы ад Гегеля да Маркса» (1983) А. А. Анікст сцвярджае, што вучэнне аб драме Гегеля завяршае вялікую паласу, пачатую Арыстоцелем, а Х.-Т. Леман называе эстэтыку Гегеля «вяршыняй развіцця арыстоцэлеўскай традыцыі» [10, с. 63]. І, як любое развіццё, такі значны крок быў немагчымы без эксперыментальнага падыходу да класічных палажэнняў, іх пераасэнсавання і свядомага вар’іравання.

Як і антычны філосаф, Гегель быў тэарэтыкам, а не практыкам, што дазволіла яму ў выніку «надаць сваёй тэорыі ўніверсальны характар» [10, с. 28]. Супадае і іх ідэалістычнае разуменне драмы і прынцыпа яе ўнутранага адзінства. Гегель часткова падзяляе погляды Арыстоцеля і Лесінга на мімесіс, але ўжо ў дачыненні арыстоцэлеўскага пастулата аб другаснасці характараў па адносінах да дзеяння Гегель ідзе далей і набліжаецца да экзистэнцыялісцкага светаўспрымання: «Аснову драмы складае тое, што герой змагаецца і супрацьпастаўляе сябе іншым людзям» [3, с. 82]. Асветніцкаму гуманістычнаму пункту гледжання Гегель супрацьпастаўляе ідэю аб камічным, якое «разыгрываецца, хутчэй, сярод ніжэйшых саслоўяў» [12, с. 114], і падкрэслівае: «Ужо ў антычнай камедыі камізм сітуацыі ўсведамляецца не толькі гледачамі, але і самімі персанажамі» [12, с. 115]. Такі падыход у XX ст. знойдзе сваё развіццё ў спробе аўтараў-авангардыстаў з’яднаць акцёраў і глядзельную залу.

Лесінг і Гегель правялі антычную тэорыю драмы праз шэраг эксперыментальных метамарфоз, і іх працы мелі для эвалюцыі драматургічнага канона – ад асветніцкага класіцызму праз асветніцкі рэалізм да класіцызму новага тыпу – выключнае значэнне: кожны аўтар дадаў сваё бачанне драмы, якое сучаснікі лічылі безумоўным наватарствам. Так, у працэсе эксперыментальнага дапаўнення і мадэрнізацыі першаснай арыстоцэлеўскай тэорыі была створана новая тэорыя – фундаментальны філасофскі і эстэтычны базіс для далейшага развіцця драматургіі і тэатразнаўства ў XIX стагоддзі.

Вытокі рэвалюцыйнай у сваім абнаўленчым пафасе творчасці драматургаў-рамантыкаў ляжаць не толькі ў сентыменталізме і плыні «Sturm und Drang». Само існаванне славаў антытэзы «класіцызм–рамантызм» парадаксальным чынам даказвае: адзін не мог узнікнуць без другога. Традыцыя – база для наватарства, спачатку трэба акумуляваць неабходную колькасць ідэй і перакананняў, каб тыя здолелі ператварыцца ў якасна новую фармацыю.

Рамантызм з яго глыбока эксперыментальным сінкрэтычным падыходам да жанраў, гратэскавасцю, зваротам да фальклору, гераічным пафасам, а пазней і фаталізмам, з яго візуалізацыяй глыбокіх пачуццяў імкнуўся ажывіць тэатр і супрацьпаставіць новую тэарэтычную плынь філасофіі Асветніцтва, якая з часам зрабілася не менш дагматычнай, чым класіцызм.

Рамантызм падараваў гісторыі драматургіі шмат узораў неадназначных наватарскіх п'ес, здольных выклікаць сапраўдны катарсіс, аб якім пісалі Арыстоцель, Лесінг і Гегель.

Напрыклад, псіхалагізм распрацоўкі характараў у драме нямецкага драматурга Г. Бюхнера (1813–1837) «Войцэк» (1837) дагэтуль выклікае спрэчкі даследчыкаў: твор лічыцца адначасова ўзорам рамантычнай п'есы і адной з першых рэалістычных драм, а даследчыкі XX ст. называюць яго першым прамадэрнісцкім творам. Яшчэ адзін нямецкамоўны аўтар, Л. Іаган Цік (1773–1853), выкарыстоўвае ў сваёй п'есе-казцы «Кот у ботах» (1797) шэкспіраўскі прыём «тэатр у тэатры»: ён дазваляе акцёрам на сцэне абмяркоўваць уласныя ролі і іранізуе тым самым над класікай тэатральнасці.

У межах эксперымента з класікай тэатральнасці рамантыкі звяртаюцца да глыбока архаічных формаў сярэднявечнай містэрыі і ствараюць п'есы, якія немагчыма ўявіць на сцэне. Менавіта тады набывае папулярнасць так званая «драма для чытання», чый феномен знойдзе потым сваё паўтарэнне ў XX ст. Яскравы прыклад такой драмы – апошняя рэдакцыя «Фаўста» (1832) І. В. Гётэ (1749–1832), адлюстраванне эвалюцыі поглядаў вялікага нямецкага аўтара, яго шляху ад шцюмерства і веймарскага класіцызму да тыпова рамантычнага твору, адзін з узораў паралельнага эксперымента ў яго шматграннай творчасці.

Рамантыкі стварылі ўласны канон, але, як і папярэднія, той зусім не быў самадастатковым. Заўсёды прыходзіць момант, калі межы рэвалюцыйных для пэўнага часу тэарэтычных пастулатаў драмы робяцца занадта вузкімі для тэатральнай практыкі. Напрыклад, п'есы французскага драматурга А. Э. Скрыба (1791–1861) – вадэвільныя па сваёй сутнасці, а з рамантызмам звязаны толькі сюжэтам, у чым праяўляецца мэтанакіраваны жанравы эксперымент. Менавіта А. Э. Скрыб і яго паслядоўнікі, «майстры “добра зробленай драмы”, авалодалі рэпертуарам усіх стран Еўропы» [13, с. 6], а такія творы Скрыба, як «Шлянка вады» (1840) і «Адрыяна Лекуврэр» (1849) паўплывалі на творчасць заснавальніка еўрапейскай «новай драмы» Г. Ібсена (1828–1906). У другой палове XIX ст. зноў назіраецца мэтанакіраваная эксперыментальная ломка драматургічнага канона: рамантызм разбураў догмы класіцызму і «праклаў новыя шляхі, але не стварыў рэпертуару» [13, с. 6], досыць цікавага для буржуазнай публікі, і быў выціснуты рэалізмам. Той, у сваю чаргу адштурхоўваючыся ад класікі, эксперыментальна пераасэнсаваў мастацкія дасягненні рамантыкаў у галіне жанравай і моўнай разнастайнасці драмы, узбагачэння сцэнічных сродкаў і дэмакратызацыі герояў, дзякуючы чаму і здолеў прывабіць шырокага глядача.

Эксперыментальны рух заўсёды паліфанічны і шматвектарны. Побач з рэалізмам ішоў – і нават час ад часу зліваўся з ім – натуралізм (напрыклад, псіхалагічны натуралізм А. Стрындберга (1849–1912) ці натуралістычная драма Э. Залы (1840–1902)), а напрыканцы XX ст. адбываецца перараджэнне рамантычнага канона ў творчасці неарамантыкаў-імпрэсіяністаў, адным з самых значных прадстаўнікоў якіх быў аўстрыйскі драматург і пісьменнік Г. фон Гофмансталь (1874–1929).



Такім чынам, класічны драматургічны канон, упершыню замацаваны Арыстоцелем, з самага пачатку праходзіць бесперапынны працэс перасэнсавання, дапаўнення і эксперыментальнай трансфармацыі, але ўсё ж доўгі час захоўвае асноўныя элементы сцэнічнай архітэктонікі антычнай драмы – дзеянне, тыпізацыю характараў, дыялог, мізансцэну. І толькі ў XX ст. гэтыя элементы былі рэвалюцыйным чынам перагледжаныя і перапрацаваныя ў якасна новы падыход да паняцця *драматургія*.

## ЛІТАРАТУРА

1. *Смольскі, Р.* Тэатр у прасторы часу : Мастацтвазнаўчыя артыкулы, рэцэнзіі, творчыя партрэты / Р. Смольскі. – Мінск : Маст. літ., 1998. – 255 с.
2. Греческая трагедия. Учебное пособие для педагогических институтов / А. Ф. Лосев [и др.]. – М. : Гос. учеб.- пед. изд-во М-ва просвещения РСФСР, 1958. – 203 с.
3. *Аникст, А. А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга : История учений о драме / А. А. Аникст. – Москва : Наука, 1967. – 455 с.
4. *Бахтин, М. М.* Проблема речевых жанров / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – М. : Искусство, 1979. – 424 с. – (Из истории сов. эстетики и теории искусства).
5. *Шаблоўская, І. В.* Драма абсурду ў славянскіх літаратурах і еўрапейскі вопыт. Паэтыка. Тыпалогія. / І. В. Шаблоўская. – Мінск : Бел. дзярж. ун-т. 1998. – 20 с.
6. *Фрейдэнберг, О. М.* Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейдэнберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.
7. *Стеценко, Е. А.* Концепция традиции в литературе XX века / Е. А. Стеценко // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – ИМЛИ РАН, 2002. – С. 47–82.
8. *Халипов, В. В.* Постмодернистские деконструкции «Гамлета» Шекспира в драматургии Тома Стоппарда : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / В. В. Халипов. – Минск : Бел. гос. ун-т., 1997. – 18 с.
9. *Esslin, M.* Jenseits des Absurden: Aufsätze zum modernen Drama / M. Esslin. – Wien : Europaverlag, 1972. – 293 S.
10. *Lehmann, H.-Th.* Postdramatisches Theater / H.-Th. Lehmann. – Frankfurt am Main : Verlag der Autoren, 2008. – 507 S.
11. Хрестоматия по античной литературе. / сост. Н. Ф. Дератани, С. П. Кондратьев, Н. А. Тимофеева. – М. : Просвещение, 1965. – Т. 1. Греческая литература. – 680 с.
12. *Гегель, Г. В. Ф.* Эстетика : В 2 т. / Г. В. Ф. Гегель. – 2-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Наука, 2007. – Т. II. – 604 с.
13. *Аникст, А. А.* Теория драмы от Гегеля до Маркса / А. А. Аникст. – М. : Наука, 1983. – 288 с.

*Поступила в редакцию 30.09.2022*