

УДК 82(100) – 2.09

## НАВАТАРСКІ ХАРАКТАР РАЗВІЦЦЯ ДРАМАТУРГІІ Ў ХХ СТАГОДДЗІ

канд. філал. навук Т.Г. БАРЫЧЭЎСКАЯ  
(Мінскі дзяржаўны лінгвістычны ўніверсітэт)  
tatsiana.syraezhka@gmail.com

У артыкуле даследаваны рэвалюцыйны злом класічнай традыцыі тэатра, які быў дасягнуты прадстаўнікамі авангардысцкіх творчых плыняў пачатку ХХ ст. і драматургамі-абсурдыстамі сярэдзіны ХХ ст. пры дапамозе драматургічнага эксперыменту, што ўяўляе сабой сукупнасць спецыфічных мастацкіх метадаў і прыёмаў, якімі аўтары карыстаюцца, каб паглыбіць уздзеянне драматургічнага тэксту на свядомасць глядача. Праведзены аналіз нетрадыцыйнага падыходу авангардыстаў да тэатральнасці і яе перспектывы, даследавана роля гэтага падыходу ў станаўленні эстэтыкі тэатра абсурду, якая з'яўляецца вызначальнай для развіцця эксперыментальнага тэатральнага мастацтва сучаснасці. На прыкладзе п'есы абсурду наказана непарыўная сувязь эксперыменту з традыцыяй драмы, прааналізавана эксперыментальная трансфармацыя эстэтыкі антытэатра праз прызму постмадэрнісцкай адчувальнасці канца ХХ – пачатку ХХІ ст.

**Ключавыя словы:** эксперымент, драма, тэатр, гісторыя, традыцыі, развіццё, авангардызм, абсурд, постмадэрнізм.

**Уводзіны.** У апошнія гады паняцце “драматургічны эксперымент” стала амаль усеабдымным. Так называюць чарговы рымейк шэкспіраўскай п'есы “Трагічная гісторыя Гамлета, прынца дацкага” (1601) (актуальныя прыклады пералічаныя ў працы амерыканскай даследчыцы Маргарэт Ліцвін “Арабскае падарожжа Гамлета: шэкспіраўскі прынец і прывід Насера” (*Hamlet's Arab Journey: Shakespeare's Prince and Nasser's Ghost* [1]), бессюжэтны рэкламны “перформанс”, пры якім дзеянне з'яўляецца самамэтай, і шматлікія праявы адраджэння класічнай драмы ў яе постмадэрнісцкіх формах. Развіццё драматургічнага канона нагадвае спіраль, і на кожным новым яе вітку надыходзіць час, калі трэба азірнуцца на дасягненні папярэднікаў.

Абагульняючай тэорыі новай драмы не існуе, і справа не толькі ў адчужэнні мінулага і ў шматмерных іннавацыйных сродках уздзеяння на глядача, якія складана паддаюцца класіфікацыі і нарміраванню. Нямецкі тэатразнаўца Х.-Т. Леман падкрэслівае, што “нельга ўявіць сабе сёння Лесінга, які быў бы здольны распрацаваць тэорыю постдраматычнага тэатра” [2, S. 26], таму зрабіць акцэнт на эксперыментальных тэатральных формах недастаткова – “трэба прааналізаваць змянішчыюся тэатральную ідэю” [2, S. 34]. Вядомая даследчыца гісторыі літаратуры К.А. Сцяцэнка лічыць, што “праблема традыцыі ў ХХ ст. асабліва актуальная, паколькі <...> у гэтым стагоддзі адбыўся грандыёзны злом традыцый папярэдняй гістарычнай эпохі, склаліся новыя адносіны з папярэднімі эстэтычнымі напрамкамі” [3, с. 48].

Сёння і на сталага творцу, і на маладога аўтара ўплываюць бесперапынныя сацыяльныя зрухі, крах ілюзій некалькіх пакаленняў, экалагічныя катастрофы, тэракты, прадчуванне будучых пагроз. Часта менавіта арыгінальная перапрацоўка і рэалізацыя ўзаемадзеяння аўтар / абставіны мае сваім вынікам эксперыментальны тэкст. Аднак гэты падыход не дазваляе цалкам зразумець сутнасць сучаснай драмы. Адказ на пытанні, адкуль бяруць свой пачатак яе наватарскія прыёмы і якія класічныя драматургічныя канцэпцыі і мастацкія сродкі яна мадэрнізуе, каб падкрэсліць радыкальныя змены ў нашым жыцці, трэба шукаць у творчасці драматургаў-авангардыстаў першай паловы ХХ ст., якіх часта абвешчаюць папярэднікамі постмадэрнісцкай тэатральнай традыцыі.

Шматлікім авангардысцкім напрамкам, прадстаўнікі якіх дэкларавалі сябе як разбуральнікаў асноў драмы, дала жыццё эпоха мадэрнізму, што пачалася ўжо напрыканцы ХІХ ст. Па словах расійскай даследчыцы Н.Б. Манькоўскай, “калі арыстоцэлеўскую і гегелеўскую лініі ў гісторыі эстэтыкі лічыць класічнымі, тады мадэрнізм, як бачна, азначае адхіленне ад іх” [4, с. 8]. Уяўляючы сабой паралельны эксперыментальны шлях развіцця, мадэрнізм канчаткова не адмовіўся ад традыцыі, але перадаў авангардызму сваю галоўную мэту: змяніць успрыманне чалавекам рэчаіснасці пры дапамозе мастацтва. Эстэтычных метамарфоз у межах традыцыі авангардыстам было недастаткова: яны жадалі абнавіць не сродкі, а сам прадмет мастацтва. Іх эксперыментальная творчасць, на якую паўплывалі эстэтычны феномен змены стагоддзяў, рэвалюцыі і войны, шматлікія філасофскія вучэнні – ад фрэйдызму да ніцшэанства – перажыла на працягу дзесяцігоддзяў сапраўдную эвалюцыю, наступствы якой эклектычна спалучаюцца ў творах сучасных аўтараў.

**Асноўная частка.** З цягам часу авангардысцкі эксперымент рабіўся ўсё больш шматслойным і паліфанічным. Пад уплывам цыклу п'ес Альфрэда Жары “Кароль Убю” (1896), “Убю раганосец” (1896), “Убю прыкаваны” (1899), “Убю на пагорку” (1901) і драмы Гіёма Апалінэра “Грудзі Тырэсія” (1917),

чыя прыёмы потым увайшлі ў эстэтыку драмы абсурду, узніклі так званы “тэатр жорсткасці” Антанэна Арто і мастацкія ідэі Ражэ Вітрака. Іспанскі драматург, рэжысёр і паэт Фернанда Арабаль ужыў прынцыпы, сфармуляваныя А. Арто, у сваім “Панічным тэатры” з яго эстэтызацыяй прымітыўных інстынктаў і наўмысным фізіялагізмам. Французы Жан Жыраду і Жан Ануй працавалі ў жанры філасофскай “інтэлектуальнай” драмы, заснаванай на аўтарскай інтэрпрэтацыі вядомых міфалагічных сюжэтаў.

Па сведчанні расійскага літаратуразнаўцы В.П. Мешчаракова, авангардысты лічылі, што “разбурыць аўтаматызм успрымання чытача могуць іронія, а таксама парадокс, выкарыстанне нязвыклых (бытавых ці мясцовых) слоў” [5, с. 345] – і ў іх пазіцыі мы ізноў назіраем, як “парушэнне звычлага і чаканага выражаецца ў барацьбе “старэйшай” і “малодшай” лініі ў літаратуры, гэта значыць, у барацьбе традыцыі і наватарства” [5, с. 345]. Прадстаўнікі гэтага напрамку “выступалі супраць паняцця “мімесіс”, супраць-пастаўляючы яму паняцце “мадэляванне” [5, с. 408]. Французскі філосаф Жак Дэрыда, аналізуючы пазіцыю А. Арто ў артыкуле “Тэатр жорсткасці і канец уяўлення”, падкрэслівае наступнае меркаванне драматурга: “Не мастацтва – перайманне жыцця, а жыццё – гэта перайманне трансцэндэнтнага прынцыпу, з якім мастацтва нас ізноў звязвае” [6, с. 296]. Ж. Дэрыда дае такому падыходу наступны каментар: “Арто хоча, такім чынам, пакончыць з імітацыйным разуменнем мастацтва, з арыстоцэлеўскай эстэтыкай, у якой знайшла сябе заходняя метафізіка мастацтва” [6, с. 296].

І тут, нарэшце, адбываецца рэвалюцыйны пераварот свядомасці – эксперымент у чыстым выглядзе, што меў сваёй мэтай не ўдасканалванне і развіццё канона, а яго адкрытае адмаўленне. А. Арто не хацеў рэпрэзентаваць ні класічны драматургічны падыход, ні буржуазную свядомасць, ён імкнуўся выйсці за іх межы і стварыць “нерэпрэзентатыўны”, “невербальны” тэатр. У сваім маніфэсце “Пакончыць з шэдэўрамі” ён прапаноўваў “вярнуцца з дапамогай тэатра да ідэі фізічнага спасціжэння вобразаў і сродкаў упадзення ў транс” [7, с. 4]. Арто лічыў, што якраз “гэтыя непасрэдныя грубыя сродкі з самага пачатку захапляюць увагу гледача” [7, с. 4], уводзяць яго ў шокавы стан, абуджаюць у ім інстынкты.

Ідэю пераймальнага, рэалістычнага – ці імітуючага рэальнасць – тэатральнага дзеяння авангардысты замяняюць упэўненасцю, што “тэатральнае мастацтва павінна быць прывілеяваным і першапачатковым месцам ломкі гэтага пераймання” [6, с. 296]. І ў выніку іх нетрадыцыйнае бачанне тэатральнасці і яе перспектываў, бесперапынныя намаганні “абудзіць” гледача і, ці не больш за ўсё, трывожная атмасфера пасляваеннага часу ўздзейнічаюць на станаўленне эстэтыкі тэатра абсурду, якая, на думку шматлікіх даследчыкаў, з’яўляецца вызначальнай для развіцця эксперыментальнага тэатральнага мастацтва сучаснасці.

Разуменне паняцця “абсурд” у літаратуразнаўстве з’яўляецца даволі дыфузным, як і адказ на пытанне аб яго паходжанні і праявах. У грэчаскай філасофіі абсурд быў амаль эквівалентны Хаосу і выступаў як эстэтычная катэгорыя, супрацьлеглая катэгорыям прыгожага, высокага і лагічнага. У XX ст. такі падыход знайшоў сваіх прыхільнікаў сярод прадстаўнікоў нямецкай філасофскай школы. Вальтэр Беньямін, Тэадор Адорна і Макс Хоркхаймер лічылі, што ўсю культуру абсурду трэба разумець як феномен экзистэнцыяльнага перажывання канца свету – ён узнікае ў перыяд гістарычнага крызысу і глабальных трагічных падзей і прымушае негатывна ставіцца да рацыянальнага адлюстравання рэальнасці. Своеасабліваць такога ўспрымання мастацтва і яго антаганістычнасць у дачыненні да любых канонаў падкрэслівае Т. Адорна ў сваім трактате “Эстэтычная тэорыя” (1969): “не ўсялякае мастацтва здольнае да канца вызваліць і індывідуалізаваць свой матэрыял, а толькі сапраўды вольнае ад дагматычных канонаў” [8, S. 36]. Нямецкі даследчык Норберт Ленарц у кнізе “Абсурднасць да з’яўлення тэатра абсурду” даказвае, што такія творы выходзяць за рамкі традыцыйнай жанравай сістэмы і адзначаныя “эсхаталагічным светабачаннем і стыльовымі мутацыямі” [9, S. 11].

Пісьменнікі-экзистэнцыялісты, чыё светабачанне зрабіла вялікі ўплыў на філасофію абсурдызму, таксама лічылі існаванне абсалютна ірацыянальным фактам, зразумець які і змагацца з якім адчужаны ад свайго фізічнага і сацыяльнага асяроддзя чалавек здольны толькі ў так званай “пагранічнай сітуацыі”. Жан-Поль Сартр працаваў, як і Жан Ануй, у жанры “праблемнай” (ці “інтэлектуальнай”) драмы, але “трагічныя матывы адзіноты і страху перад жыццём, уласцівыя шматлікім п’есам Сартра, <...> робяць яго творчасць роднаснай тэатру абсурду” [10, с. 35].

Беларускі даследчык П.В. Васючэнка лічыць, што абсурдысты, як і экзистэнцыялісты, “зыходзяць з хаатычнасці, разладу быцця. Найвялікшай бяссэнсцай з’яўляецца чалавечая смерць, аднолькавая для прадстаўнікоў грамадства, якая ўсіх – багатых і бедных, праведнікаў і злодзеяў – недарэчным чынам ставіць у роўныя ўмовы” [11, с. 152]. Вельмі важна, аднак, падкрэсліць розніцу паміж дадзенымі творчымі падходамі: так, вядомы брытанскі тэатразнаўца М. Эслін сцвярджае, што экзистэнцыялісты “Сартр і Камю падаюць новы змест у старых формах” [12, с. 17]. Такім чынам, яны робяць толькі паўкрока, не наважваючыся, як і прадстаўнікі плыні “тэатра паэтычнага Авангарда” пачатку XX ст., адмовіцца ад пераважнай ролі мовы як лірычнай крыніцы асацыяцыі і малюнкаў для гледачоў. Тэатр абсурду ж, “наадварот, імкнецца да радыкальнага аб’яцэння мовы <...>. Тое, што адбываецца на сцэне, кажа больш, чым словы, якія вымаўляюць персанажы, так, яно нават ім супярэчыць” [12, с. 9]. Менавіта “імкненне да поўнага супадзення выказанага с формай выказвання адрознівае тэатр абсурду ад экзистэнцыялісцкай драмы” [12, с. 8].

Тэатр абсурду ўвайшоў у антылітаратурны рух і стаўся прайвай глабальнага эксперымента ў драме, дзе атрымаў назву “тэатра насмешкі” або “антытэатра”. У п’есе абсурду нібы прэпарыруюцца моўныя канструкцыі, дагматычныя палажэнні тэорыі драмы, “пераглядаецца ўсё традыцыйны тэатральны “рэквізіт” (паэтыка, сродкі традыцыйнай драмы), змяняюцца неад’емныя першаэлементы – дзеянне, характары, дыялог” [11, с. 134]. Рэалістычны аўтарскі падыход да сцэнічных падзей саступае месца наўмыснай бяссэнсіцы, прычым, “бяссэнсіца ў такіх творах – гэта не проста блазнаванне, гэта парадаксальны спосаб спасціжэння свету, яго асваенне, часам сатырычнае. Каб зразумець складаную з’яву, яе раскладаюць на простыя, прымітыўныя састаўныя з дапамогай прыёму “адчужэння”: для аспрэчвання недарэчнасці яе даводзяць да абсурду” [11, с. 135].

Але такі прыём не з’яўляецца незвычайным, яго “скарыстоўвалі сатырыкі ад Петронія, Бранта, Рабле да Свіфта, Салтыкова-Шчадрына, Булгакава, Платонава, Мрыя” [11, с. 135], і ў гэтым праўляецца трывалая сувязь наватарства і традыцыі. Эфект адчужэння быў адным з базавых прынцыпаў драматургіі Бертальда Брэхта (які заклікаў змяніць канцэпцыю старой арыстоцэлеўскай драмы з яе спачуваннем да пакутаў на “эпічны тэатр”, што будзе выклікаць у публіцы эмоцыі іншага парадку – значна больш моўныя, здольныя скалануць настрой грамадства) і сапраўдных “маніфестаў” абсурдысцкай драмы – п’ес “Лысая спявачка” (1949) Эжэна Ёнэско і “У чаканні Гадо” (1953) Сэмюэла Бекета, якія паспяхова ставіліся і на беларускай сцэне.

З цягам часу з абсурдысцкімі п’есамі адбылося тое ж, што і са шматлікімі іншымі эксперыментальнымі творами: сенсацыйнае стала часткай традыцыі. Ужо праз дванаццаць год пасля першай пастаноўкі “Ў чаканні Гадо”, успрынятай са здзіўленым адмаўленнем, глядачы сустракаюць п’есу на сцэне берлінскага Шылер-тэатра як прызнаны шэдэўр. Гэтая трансфармацыя новага ў традыцыйнае, інавацыі ў канон абумоўлена дыялектычным абменам поглядаў паміж аўтарам і грамадствам: першы паказвае абсурднасць і безнадзейнасць другога, потым грамадства перапрацоўвае крытыку, часткова пагаджаецца, прывыкае да яе – і дазваляе ідэі ператварыцца ў чарговы сацыяльна-культурны сімулякр.

Нямецкі даследчык Георг Хензель лічыць, што квінтэсэнцыю антытэатра – творы Сэмюэла Бекета – нельга растлумачыць, яны з’яўляюцца ні чым іншым, як гульні. У каталіцкай драматургічнай традыцыі Барока жыццё было п’есай, мрояй, дзе Бог – рэжысёр, крытык і суддзя – кожнаму дае адпаведную ролю, а ў С. Бекета “застаюцца толькі прызначаныя ролі і гульні” [12, S. 296], якую ніхто не кантралюе (ідэя была потым засвоена і перапрацаваная пастмадэрнісцкай эстэтыкай). Калі праводзіць паралелі з класікай, то С. Бекет – “трагік, які знаходзіцца па іншы бок класічнай трагедыі, што патрабуе метафізічнага асэнсавання” [12, S. 297], ён эксперыментуе з самой сутнасцю трагічнага. Паняцце “гульні” ў яго трывіяльным сэнсе С. Бекет ператварае ў фарс, таму што “няма нічога больш камічнага, чым няшчасце” [12, S. 297].

Аднак, у адрозненне ад гегелеўскай тэорыі, камічны катарсіс зусім не з’яўляўся мэтай аўтараў-абсурдыстаў – як неаднаразова казаў Эжэн Ёнэско: “П’еса “Лысая спявачка” часта прымушала людзей смяцца. Гэта здзіўляла мяне, я быў упэўнены, што напісаў “Трагедыю мовы” [цыт. па 12, S. 307]. Пры гэтым аўтар пагаджаецца, што “чалавечае бяссілле, гэтая дарэмнасць нашых намаганняў можа быць у нейкім сэнсе камічнай” [12, S. 311]. Так, Э. Ёнэско ўступае ў палеміку з поглядамі асветнікаў на маральны імператывы драматурга (ў першую чаргу, з трактоўкай Г.Э. Лесінга) і сцвярджае: “Гэта “сацыяльнае” залежыць ад “чалавечага”, не наадварот, драматург не павінен несці нейкае павучальнае пасланне – ён выражае свае страхі, а таксама страхі і гора іншых, ці – але гэта радзей – сваё шчасце” [цыт. па 12, S. 308]. Драматург-абсурдыст палемізуе і з экзістэнцыялістамі: ён не прызнае іх стаічнае маралізатарства і называе Ж.-П. Сартра “аўтарам палітычных меладрам” [12, S. 307].

Па меркаванні беларускага даследчыка Д.А. Кандакова, адным з асноўных адрозненняў драматургіі Э. Ёнэско ад п’ес авангардыстаў з’яўляецца адмаўленне пераўтваральнай ролі мастацтва [13]. Парадаксальна, але з цягам часу п’есы Ёнэско рабіліся ўсё больш сур’ёзнымі і наблізіліся ў рэшце рэшт да своеасаблівай алегарычнай павучальнасці, нават прытчывасці, якая з сённяшняга пункту гледжання нясе даволі яснае сацыяльна-крытычнае пасланне. І гэта яшчэ адзін прыклад таго, як таленавіты аўтар выконвае свой маральны абавязак носьбіта мастацкай ідэі, нягледзячы на адмаўленне ім кананічных сродкаў перадачы гэтай ідэі. Шматлікія творчыя прыёмы абсурдыстаў абумоўлены жыццём: людзі-характары зрабіліся амаль “узаемамяняльнымі” з-за сваёй неадчувальнасці, яны не размаўляюць, а абменьваюцца камічнымі клішэ, падобнымі да тых, што падаюцца ў размоўніку ці ў амерыканскіх коміксах. Э. Ёнэско і С. Бекет эксперыментуюць з традыцыйнай сцэнічнай мовай не з мэтай яе ўдасканалвання. Яны паказваюць, у што ператвараецца мова, калі парываюцца ўсе сувязі сацыяльных азначаючага і азначаемага, калі героі гавораць, каб нешта сказаць, а не каб сказаць нешта, а “хто не разумее моўных узаемасувязяў, таго гэтыя ўзаемасувязі забіваюць” [12, S. 311]. І таму Р. Эльман, біёграф Джэймса Джойса, сцвярджае, што “Бекет, як і Джойс, меў схільнасць да маўчання; яны паглыбляліся ў размовы, якія складаліся з узаеманакіраванага маўчання” [цыт. па 12, S. 295] – і сапраўды, нішто не падкрэслівае такі эфект лепей, чым абстрактныя дыялогі абсурдысцкіх п’ес, дзе мова кожны раз занавя памірае ад уласнай бяссэнсіцы.

У адрозненне ад традыцыйнай драмы, тэатр абсурду дазваляе аўтару стварыць п'есу, дзе: “дзеянне як комплекс падзей можа быць звездзенае да мінімуму”; “мастацкая прастора і час дэфармуюцца”; “дыялог мае замаруджаны характар, часам губляе сэнс”; “дэфармацыя чалавечых характараў адбываецца ў бок іх абезаблічвання”; “аўтары пазначаюць імёны сваіх персанажаў літарамі алфавіта, у іншых творах персанажаў замяняюць рэчы” [11, с. 134] і гэтак далей. Аднак, вылучаныя П.В. Васючэнкам характэрныя рысы тэатра парадоксу не з'яўляюцца выключнай прыналежнасцю ранняга абсурдызму ў стылі С. Бекета і Э. Ёнэско. Знайсці іх можна і ў драмах аўтараў, чыя творчасць не абмяжоўваецца ўжо ніякім класічным канонам, і ў п'есах сусветна вядомых драматургаў-эксперыментатараў. Гэта беларус Андрэй Макаёнак і паляк Славамір Мрожак, амерыканец Эдвард Олбі, брытанцы Гаральд Пінтэр і Том Стопард, а таксама аўстрыйцы Петэр Хандке і Томас Бернхард, якія змагаліся не толькі за адраджэнне нацыянальнай самасвядомасці, але і за адраджэнне свядомасці агульначалавечай, і чые творы з'яўляюцца рэпрэзентатыўным прыкладам эксперыментальнага падыходу да тэатральнай традыцыі і антыдрамы ў сучаснай еўрапейскай драматургіі.

Асноўныя прыёмы і мастацкія сродкі тэатра абсурду – гэта правакацыя, гратэск, агрэсіўная насмешка і чорны гумар, яго героі не размаўляюць адзін з адным, а часам і не размаўляюць наогул, дзеянне ў арыстоцэлеўска-гегелеўскім сэнсе амаль адсутнічае, п'есы губляюць кананічную цэльнасць і прыгажосць кампазіцыі, ператвараючы наведванне тэатра з прыёмнага баўлення часу ў маральнае выпрабаванне, у спробу вырашыць для сябе чарговы парадокс жыцця. Эстэтыка антытэатра – эксперыментальная па сваёй сутнасці, таму што абапіраецца на прынцып адвольнага вар'іравання і камбінавання традыцыйных элементаў, дазваляе змяніць гэтыя элементы і выявіць у іх раней невядомыя ўласцівасці, яна мае сваёй мэтай стварэнне якасна новага драматургічнага “прадукту” і дасягае гэтага, дзякуючы наватарскаму стаўленню да праблемы і ўніверсальнай празе пазнання.

Пры гэтым нельга адмаўляць, што “тэатр абсурду – гэта зварот да старых, нават архаічных традыцый” [12, S. 335]. Абсурдысты займалі антыарыстоцэлеўскую, антыкананічную пазіцыю, і адначасова пераймалі, відазмянялі і абіралі для выражэння сучасных праблем шматлікія старажытныя мадэлі. Гэта і “так званы “чысты тэатр” – абстрактныя сцэнічныя эфекты, якія можна пабачыць у цырку і рэвію ў выступленнях жанглёраў, акрабатаў, матадораў і мімаў” [12, с. 336], і клаўнада са сцэнамі вар'яцтва, і “вербальны нонсэнс”, і “літаратура мары і фантазіі, якая часта мае моцныя алегарычныя кампаненты” [12, S. 336]. Таму новае ў тэатры абсурду – часта “проста незвычайная камбінацыя прыкладаў. Пры дакладным даследаванні высвятляецца, што з'явы, у якіх непадрыхтаваны назіральнік думае знайсці “иконокластические” тэндэнцыі і незразумелыя новаўвядзенні, на самой справе ёсць вынік далейшай распрацоўкі і развіцця метадаў, якія ў крыху іншым кантэксце здаюцца абсалютна знаёмымі і дапушчальнымі” [12, S. 335].

Эксперыментальная спіраль развіцця драмы робіць новы віток, і кожнае пакаленне драматургаў-наватараў, якія неадменна – няхай і з рознымі мэтамі – кіруюцца ў сваёй творчасці досведам папярэднікаў, стварае ўласны малюнак сусвету. Кожны аўтар прагне стварыць уласныя законы тэатра, каб ажыццявіць адвечны маральны абавязак аўтара: крануць глядача і дапамагчы яму зразумець сябе і іншых. Але М. Эслін нездарма падкрэслівае, што “ў эру масмедыя тэатр дасягнуў пераходнай стадыі. Большасць санкцыяніраваных часам уяўленняў аб яго функцыі і эстэтычнай структуры трэба пераправяраць і радыкальна перасэнсоўваць” [14, S. 207].

Арыстоцэлеўскі мімесіс трансфармуецца ў перайманне прыроды самога сучаснага чалавека, не заўсёды велічнай, але амбівалентнай і загадкавай, а таму часта алагічнай і нават абсурднай. Імкненне драматургаў часоў Асветніцтва зрабіць людзей лепш, чым яны ёсць, ператвараецца сёння ў спробу правесці героя і – апасродкавана – глядача шляхам самапазнання і пазнання навакольнага асяроддзя пры дапамозе экалагічнай п'есы-прытчы ці постапакаліптычнай п'есы-апокрыфа.

**Заклучэнне.** Драматургі-авангардысты пачатку ХХ ст. марылі праз жорсткасць на сцэне “шакіраваць глядача ці адурманіць яго, увесці ў транс ці раскрыць яго крэатыўны патэнцыял” [15, S. 35]. Тэатр эпохі постмадэрна імкнецца да іншага: “Тут не працуюць з глядачом, як з “матэрыялам”. Постмадэрнісцкі тэатр робіць яго неабмежаваным уладаром магчымых семіозаў <...>, назіранне лічыцца крэатыўным актам” [15, S. 35]. Шматлікія аўтары-наватары ХХІ ст. успрымаюць публіку як партнёра ў сцэнічным палілогу.

Сучасны драматург павінен даць глядачу магчымасць з'яднаць здабыткі мінулага і эксперыментальныя дасягненні нашых дзён. Драматургічны эксперымент ХХІ ст. немагчымы без дапамогі іннавацыйных дасягненняў у розных галінах культуры, навукі і тэхнікі. Як падкрэслівае нямецкая тэатразнаўца Э. Фішэр-Ліхтэ, “наўрад ці існуе хоць адзін тып гарадскога збудавання, дзе зараз не паказвалі б п'есы <...>, да таго ж сучасная тэхналогія прадастаўляе зусім новыя магчымасці для стварэння тэатральных знакаў, якія могуць ажыццяўляцца пры дапамозе кіруемай камп'ютэрам гульні святла, відэа, лазера- і галаграфіі” [15, S. 34].

Эксперыментальная п'еса робіцца ўсё больш мультыкультурнай, “няма прынцыпова ніводнай культуры і ў ёй ніводнай культурнай сістэмы, адкуль бы заходні тэатр сёння не мог “пазычыць” элементы і выкарыстаць іх у якасці тэатральных знакаў” [15, S. 34]. Але, як канстатуе беларуская даследчыца Т.Я. Камароўская, “глабалізацыйныя працэсы, якія закранаюць усе без выключэння краіны, робяць усё больш надзённым пытанне аб захаванні нацыянальнай ідэнтычнасці” [16, с. 33], таму карані драматургічнага эксперыменту, які існуе столькі ж, колькі існуе сам тэатр – у здольнасці тэатральнага

мастацтва адначасова захоўваць традыцыйныя рысы, выконваць “сацыяльны заказ” і шукаць новыя шляхі для індывідуума і грамадства, развівацца ў некалькіх напрамках, лінейна і паралельна, у час і па-за часам.

Па словах польскага тэатразнаўцы Яна Кота, “усе традыцыі і ўсе стылі ў гэтым “планетарным тэатры” адначасова перепрацоўваюцца і перакрываюцца: мінулае і сучаснасць, артадакцальнасць і прыгоды, класіцызм і камедыя дель артэ, грэчаская маска, кабукі, кітайскі “мэйкап”, рытуал і натуралізм” [17, S. 23]. Рэвалюцыйны характар драматургіі XX ст. адлюстраваны ў мэтанакіраваным эксперыментальным перасэнсаванні аўтарамі, рэжысёрамі, крытыкамі і тэатразнаўцамі практычнага і тэарэтычнага досведу творцаў мінулага і ў стварэнні на яго базе новай глабальнай канцэпцыі, у якой ёсць месца як класічнай трагедыі антычнасці, так і вагнераўскай фантазмагорыі, і чорнаму гумару тэатра парадоксу, і аніمالістычнаму вулічнаму перфомансу.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Litvin, M. Hamlet's Arab Journey: Shakespeare's Prince and Nasser's Ghost / M. Litvin. – Princeton University Press, 2011. – 280 p.
2. Lehmann, H.-Th. Postdramatisches Theater / H.-Th. Lehmann. – Frankfurt am Main : Verlag der Autoren, 2008. – 507 S.
3. Стеценко, Е.А. Концепция традиции в литературе XX века / Е.А. Стеценко // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М. : ИМЛИ РАН, 2002. – С. 47–82.
4. Маньковская, Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с.
5. Луков, В.А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.А. Луков. – М. : Издательский центр “Академия”, 2003. – 512 с.
6. Деррида, Ж. Письмо и различие / Ж. Деррида ; [пер. с франц.]. – СПб. : Академический проект, 2000. – 432 с.
7. Арто, А. Театр и его двойник / А. Арто ; [пер. с франц.]. – СПб. : Симпозиум, 2000. – 77 с.
8. Adorno, Th.W. Ästhetische Theorie / Th.W. Adorno. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1995. – 527 S.
9. Lennartz, N. Absurdität vor dem Theater des Absurden. Absurde Tendenzen und Paradigmata untersucht an ausgewählten Beispielen von Lord Byron bis T.S. Eliot / N. Lennartz. – Trier : WVT, 1998. – 222 S.
10. Шабловская, И.В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина) / И.В. Шабловская. – Минск : Издательский центр “Экономпресс”, 1998. – 382 с.
11. Васючэнка, П.В. Сучасная беларуская драматургія : дапам. для настаўнікаў / П.В. Васючэнка. – Мінск : Маст. літ., 2000. – 158 с.
12. Esslin, M. Das Theater des Absurden / M. Esslin. – Frankfurt am Main : Athenäum, 1967. – 482 S.
13. Кондаков, Д.А. Творчество Эжена Йонеско в контексте идейно-художественных исканий европейской литературы XX века / Д.А. Кондаков. – Новополоцк : ПГУ, 2008. – 188 с.
14. Esslin, M. Jenseits des Absurden: Aufsätze zum modernen Drama / M. Esslin. – Wien : Europaverlag, 1972. – 293 S.
15. Fischer-Lichte, E. Die Entdeckung des Zuschauers und Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20 Jahrhunderts / E. Fischer-Lichte. – Tübingen : Francke, 1997. – 300 S.
16. Комаровская, Т.Е. Глобализация и сохранение национальной идентичности: американский и турецкий взгляд на проблему в белорусском контексте / Т.Е. Комаровская // Турция и Беларусь в мировом литературном процессе: материалы Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 18 окт. 2012 г. – Минск : РИВШ, 2013. – С. 33–39.
17. Kott, J. Spektakel – Spektakel. Tendenzen des modernen Welttheaters / J. Kott. – München : R. Piper & Co Verlag, 1972. – 173 S.

Паступіў 24.12.2020

#### THE INNOVATIVE NATURE OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY DRAMA'S EVOLUTION

**T. BARYCHEUSKAYA**

*The article examines the revolutionary breakdown of the classical tradition of theater, achieved by representatives of the avant-garde movements of the early 20th century and absurdist playwrights of the mid-twentieth century with the help of a dramatic experiment, shows the inextricable connection between experiment and the tradition of drama using the example of the absurdist play, analyzes the experimental transformation of the anti-theatre aesthetics through the prism of postmodern sensibility of the late XX - early XXI centuries.*

**Keywords:** *experiment, drama, theater, history, traditions, evolution, avant-garde, absurd, post-modernism.*