

УДК 82.09

А. М. МАКАРЭВІЧ

ЖАНРАВА-СТЫЛЁВАЕ ВYZНАЧЭННЕ ДРАМАТЫЧНЫХ ТВОРАЎ М. ГАРЭЦКАГА

У гісторыі сусветнай літаратуры назіраецца такая з’ява, як родавае і жанравае перакрываўванне ў межах аднаго мастацкага твора. Нягледзячы на адно з важнейшых патрабаванняў да драмы — яе сцэнічнасць — з’яўляюцца творы, у якіх спалучаюцца магчымасці драмы і эпаса, і сцэнічнасць адхіляецца на другі план, над ёю ўзвышаецца эпічная свабода. Так, напрыклад, да канца XV ст. адносіцца раман-драма іспанскага пісьменніка Ф. дэ Рохаса “Селесціна” (“Трагікамедыя аб Каліста і Мелібеі”). Гэты твор сваёй адметнасцю літаратурнай формы нагадвае “Боскую камедыю” Дантэ. У XIX ст. у нямецкай літаратуры з’яўляюцца своеасаблівыя драмы для чытання (die Lesedrama). У нарвежскай літаратуры вядомы, напрыклад, драматызаваныя паэмы Г. Ібсэна “Пер Гюнт” і “Бранд”, у нямецкай — драматычныя кароткія апавяданні А. Гласбрэнэра, у рускай — “маленькія трагедыі” А. Пушкіна.

У 20-я гады XX ст. нямецкі драматург, пісьменнік, рэжысёр і тэатрэтык тэатра Б. Брэхт абгрунтаваў тэорыю эпічнага тэатра, якая своеасабліва супрацьпастаўлялася традыцыйнаму: “драматычнаму”, як называў яго Брэхт. Задача акцёра ў адпаведнасці з гэтым заключаецца ў тым, каб прымусіць гледача задумацца над лёсам яго героя. Момент суперажывання ў хваляванні як бы адхіляецца на другі план. Для Б. Брэхта вызначальным становіцца ўздзеянне твора на розум і свядомасць гледача, а не на яго пачуцці, як гэта было ў традыцыйным тэатры. Брэхт адстойваў права драматурга і рэжысёра на ўмоўнасць драматычнага дзеяння. Пэўным чынам ён адмаўляў неабходнасць для выканаўцы ролі жыцця ў вобразе, патрабуючы аддалення (“адчужэння”) ад яго; акцёр павінен знаходзіцца на дыстанцыі ад свайго героя, часам выконваючы функцыю рэзанёрскую, рупара аўтарскіх ідэй. “Эфект адчужэння” меў мэтай знарок падкрэсліваць тэатральную ўмоўнасць ва ўсім — ад тэксту п’есы да дэкарацый і нават асвятлення. Многія творы Б. Брэхта якраз адпавядаюць тэорыі “эпічнага тэатра”. “Существенное же в эпическом театре заключается, вероятно, в том, — вызначаў Б. Брэхт, — что он апеллирует не столько к чувству, сколько к разуму зрителя. Зритель должен не сопереживать, а спорить. При этом было бы совершенно неверно отторгать от этого театра чувство. Это означало бы то же, что отторгать сегодня чувство, например, от науки” [1].

У беларускай літаратуры пачатку XX ст. таксама назіраем родавыя перакрываўванні эпаса і драмы. Гэта заўважаецца, напрыклад, у творчасці М. Гарэцкага (драматычныя абразкі “Атрута”, “Гапон і Любачка”, “Мутэрка”, драматызаваная аповесць “Антон”), Я. Купалы (драматызаваныя паэмы “Адвечная песня”, “Сон на кургане”), не без уплыву купалаўскага “Сну на кургане” К. Буйло стварыла вершаваны драматычны абразок у адной дзеі “Кветка папараці”.

Аналізуючы ў “Гісторыі беларускай літаратуры” творчасць Ф. Аляхновіча, М. Гарэцкі вызначыў жанравую форму “На вёсцы” як “ідэальны двухактовы абразок у драматычнай форме” [2, с. 31], “Калісь” — як “рэвалюцыйны сцэнічны абразок на 2 акты” [2, с. 362]. Драматычным апавяданнем назваў У. Дубоўка свой твор “Salus populi...” (1963).

Творы з падобным родавым перакрываваннем з'яўляюцца своеасаблівымі драмамі для чытання, што не выключае магчымасць пастаноўкі іх на сцэне.

Наогул тэатр ХХ ст. з яго імкненнем засвоіць практычна любыя жанравыя і родавыя формы літаратуры звяртаецца да сцэнічнай рэалізацыі драмы для чытання і драматызаванай паэмы. Такім чынам знікае мяжа паміж уласна драмай і драмай для чытання. Так, напрыклад, вядомы пастаноўкі “Адвечнай песні” Я. Купалы разам з яго “Тутэйшымі” (1982 г. — Магілёўскі абласны тэатр, рэжысёр — В. Маслюк), паэмы “Сымон-музыка” Я. Коласа (1976 г. — акадэмічны тэатр імя Я. Коласа, рэжысёр — А. Ганчароў). Да пастаноўкі спектакля па драматызаванай аповесці “Антон” М. Гарэцкага звяртаўся рэжысёр маладзёжнага тэатра Беларусі В. Катавіцкі. З успамінаў Я. Брыля вядома, што ў 1937 г. аматарскі тэатр в. Загор’е (паблізу ад Карэлічаў) ладзіў спектакль па драматызаванаму абразку М. Гарэцкага “Атрута”. Ролю Дзеда выконваў у ім Я. Брыль. “... “Атрута” ставілі ў той час, ва ўсе давераснёўскія гады, па ўсёй Заходняй Беларусі...” [3].

Дзесячы літаратуры ў адпаведныя гістарычныя перыяды адстойвалі неабходнасць развіцця драматургіі і тэатра як істотнай умовы асветніцтва, гуманізацыі, інтэлектуалізацыі нацыі. Так, напрыклад, младагегельянцы ў нямецкай літаратуры жадалі бачыць у драме новага часу “адлюстраваныя буржуазна-нацыянальныя палітычныя патрабаванні” [4]. У той жа час ставілася задача стварыць тэатр, на сцэне як яга адлюстроўваліся б супярэчнасці эпохі, тэатр, які б адстойваў свабоду і нацыянальны настрой і рух; драма павінна даць узор “дасканалай свядомасці” ў сапраўднай паэзіі дзейства і адначасова выражаць “аб’ектыўныя інтарэсы народаў і ўсяго чалавецтва”. Спрэчкі паміж літаратурай і тэатрам у гісторыі нямецкай культуры тычыліся таксама і народнага тэатра.

Адраджэнне беларускай культуры, фарміраванне нацыянальнай свядомасці асобы з высокім пачуццём уласнай годнасці М. Гарэцкі, напрыклад, звязваў, апроч іншага, і з развіццём нацыянальнага тэатра. У артыкулах “Наш тэатр”, “Беларускае драматычнае пісьменства” і інш. ён прапанаваў эстэтычна вартасную, каштоўную і палымяную праграму адраджэнскай місіі беларускага тэатра. Па сутнасці гэта творчая праграма і самога пісьменніка, драматурга. Погляды М. Гарэцкага па пытаннях развіцця нацыянальнага тэатра выразна ўключаюцца ў тэарэтычны еўрапейскі кантэкст ХХ ст. па гэтай праблеме. Яны сугучныя тэатральнай думцы як папярэдніх часоў, так і наступных. Ф. Г. Лорка — палымяны прыхільнік тэатра сацыяльнага ўздзеяння — у 1935 г. гаворыў аб тым, што тэатр “самы магутны і правільны сродак адраджэння краіны”. “Чуткий, прозорливый театр ... способен в считанные годы переменить образ чувств целого народа, и точно так же увечный театр, отравивший копыта вместо крыльев, способен растлить и усыпить нацию” [5].

У гэтым сэнсе вярта звярнуць пільную ўвагу на драматызаваныя творы М. Гарэцкага, асабліва ярка з якіх вылучаюцца “кароткі жалобны абразок” “Атрута” (1913), “абразы жыцця” “Антон” (1914) і “абразкі з мінулага жыцця” “Чырвоныя ружы” (1922). Гэтыя творы мэтазгодна разглядаць як адзіную ідэйна-канцэптуальную трылогію, праблематыку якой М. Гарэцкі апасродкавана сфармуляваў у артыкуле “Наш тэатр”. У гэтых творах М. Гарэцкі якраз і імкнецца побач з адлюстраваннем негатыўных з’яў жыцця асэнсаваць трагічныя шляхі беларуса ў адпаведнасці з яго спробамі ўзняцца калі не да ідэальнага чалавека, то ва ўсякім разе да асобы, якая магла б жыць у суладдзі з сацыяльным асяроддзем і вынікова станоўча мела б магчымасць уплываць на гэтае акружэнне.

Драматызаваныя абразок “Атрута” і аповесці “Антон”, “Чырвоныя ружы” маюць у сабе сямейна-сацыяльныя супярэчнасці, спрадвечныя чалавечыя антыноміі, драматызм з-за таго, што зааветнае і жаданае для чалавека становіцца няздзейсным. Гэтыя творы звернуты да кульмінацыйных момантаў у драме чалавечага духу герояў і іх жыцця. Кульмінацыя канфлікту і яго развязка знаходзяцца побач, суіснуюць, утвараючы эпіцэнтр трагедыі ў лёсе асобы. Гэтае эпіцэнтральнае суіснаванне якраз і стварае абразы трагедыі чалавечага духу. Застылыя жалобныя абразы як шматлікія

абразы-іконы павінны нагадваць рэцыпіенту штодзённа і штохвілінна аб яго мізэрнасці перад трагедыяй жыцця і ў той жа час — аб магчымасці прадухіліць яе. І тут М. Гарэцкі выконваў задачу, якую ставіў перад беларускімі пісьменнікамі: “Шукайце брату свайму дарогу да праўды...” [6]. Пошук гэты ў пісьменніка пакуль азмочаны да безвыходнасці, як у тых жа Я. Купалы, А. Гаруна, В. Ластоўскага. Гэта — выразны і характэрны стогн душы М. Гарэцкага дзеля ачышчэння сэрца чытача і гледача.

Творы М. Гарэцкага “Атрута”, “Антон”, “Чырвоныя ружы” яднае іх ідэйная агульнасць і падабенства праблематыкі. Акрэсленыя фразай, абразком філасофскія пытанні граху чалавечага і пакарання за яго ў “Атруце” затым удакладняюцца на больш доказным і грунтоўным мастацкім узроўні ў “Антоне”. У “Чырвоных ружах” гэтая праблематыка аналітычна прасочваецца ў гістарычным плане на прыкладзе жыцця чатырох пакаленняў: пана і яго прыгонных, Нявольскага — аканомы і арандатара — і залежных ад яго сялян, сына Нявольскага, яго дзяцей і нашчадкаў былых прыгонных (залежных ад арандатара панскай зямлі сялян).

У “кароткім жалобным абразку” “Атрута” дзеянне разгортваецца ў час найвышэйшай кропкі канфлікту ў сям’і п’яніцы Рамана. Усё, што папярэднічала, было магчымай прычынай трагедыі ў гэтай сям’і, застаецца за кадрам мастацкага расповеду. Яно толькі коротка акрэслена ў выказванні Дзеда (пачатак твора) і жорсткай рэпліцы Рамана да паміраючай яго жонкі аб нязначнасці яе пасагу.

“Пакараў ты мяне, справядлівы божа! За грахі мае брудныя пакараў ты мяне, бо калісь і я не меў сумлення, цягнуў-піў зелле паганае, будзь яно проклятае навекі...” [7, с. 185]. У гэтых словах бацькі Рамана якраз і акрэсліваецца першапачаткова праблема, вакол вырашэння якой разгортваецца дзеянне ў разглядаемых творах. Адказнасць за грэх не толькі самога грэшніка, але і блізкіх яму людзей — вось гэтая галоўная праблема. Адказнасць праз пакаранне для блізкіх невінаватых, нават бязгрэшных (немаўлятка Яначка — “Атрута”, малалетні Іванька — “Антон”) — гэта і своеасаблівае пракляцце і наканаванае (магчыма, апошняе) папярэджанне грэшнікам. Калі ў першых двух творах разглядаемай трылогіі вырашэнне знешняга і ўнутранага канфлікту мае прыватны характар, то ў “Чырвоных ружах” яно адбываецца на больш шырокім фоне, мае сацыяльную абумоўленасць і разгортваецца пад уплывам сацыяльных супярэчнасцей эпохі. За хабарніцтва, жорсткасць, крыважэрнасць паноў мінулага даводзіцца ўжо адказваць іх відавочна невінаватым нашчадкамі. Эпоха выхавала сына і унукаў Нявольскага чуючымі людзьмі, якія імкнуцца да прыгажосці і суладдзя ў жыцці. І тая ж самая эпоха нарадзіла ў сялян, стаўшых стыхійнымі бунтарамі-рэвалюцыянерамі, нянавісць да панства, заможнасці, далікатнасці: памяркоўнасці — усёго, што было прыкметай панскага жыцця.

“О, кара лёсу! Цяпер пахаванае, глухое смела выйшла з вёскі напаверх... Выйшла напаверх і з прагавітасцю шукае спосабу памшчэння. Час расплаты наступіў... Скрозь павіс страшны дух помсты за ўсе нашы вольныя і нявольныя грахі, скрозь шукае ён крывавай стравы”, — трагічна канстататуе Нявольскі [7, с. 339].

Не цявразы сэнс кіруе сялянамі, што прыйшлі да садавода Нявольскага па гарэлку, а стыхійны рух. Тут можна правесці аналогіі гэтай стыхійнасці, яе неадназначнасці і складанасці. Параўнаем. Сабачае, кодлава-стыхійнае жаданне бальшавіцкага класна-недарэкі-камандзіра расправіцца з панам і яго дачкой у апавяданні А. Мрыя “Камандзір”. Стихійнай неўсвядомленай помстай кіруецца ў сваім грамадзянскім выбары Казак з апавядання В. Быкава “На чорных лядах”. У той жа час душа Мяцельскага поўніцца свядомай, асэнсаванай і пераканальнай помстай-пратэстам. Літаратура такім чынам, расстаўляе неабходныя аб’ектыўныя акценты ў спрэчных пытаннях гісторыі. Дзеля пацвярджэння апошняга вываду варта прыгадаць мастацкія факты з аповесці М. Сяднёва “І той дзень настаў”: вобразы кіраўнікоў калгаснага руху. дзейнасць партызан, паставіўшы ўсё гэта ў кантэкст аповесцей В. Быкава “Знак бяды”, “У тумане”, “Аблава”, “Сцюжа”, “Пакахай мяне, салдацік”.

Гіне Казя Нявольскі, “бараніўшы Расію ад ворага”. На мяжы страшнага нерво-

вага зрыву псіхіка Марыні і яе бацькі. Страх перад стыхіяй разбурэння ў душы садавода Нявольскага і яго дачкі — таксама “спосаб памшчэння эпохі”. З аднаго боку — стыхія і натоўп. З другога — расчараванне і невыказны страх. Але ж і натоўп выступае за справядлівасць у сваім яе разуменні.

Кожны з бакоў ведае *сваю* праўду. І гэтая двухбаковая праўда ёсць стыхійная расплата і заканамерна абсурднае пакаранне для сям’і Нявольскіх за грахі яе бацькі і дзеда, па віне якога паміралі на будаўніцтве чыгункі няшчасныя ў сваёй даверлівасці і сацыяльна неамаўлятыя — сяляне. І зноў жа, як і ў “Атруце”, “Антоне”, вінаватымі становяцца відавочна нявінныя; знак пакарання кладзецца на нягрэшных. У маналогу садавода Нявольскага (“Навошта кроў?”) утрымліваецца падагульненне наступнай праблемы: наканаваанае ахвярапрынашэнне дзеля пакарання праз папярэджанне.

Злачынства (інтымнае, сацыяльнае) і пакаранне за яго — вось той ідэйна-праблематычны цэнтр, які аб’ядноўвае “Атруту”, “Антон” і “Чырвоныя ружы” ў мастацка-філасофскае адзінства. Вакол яго назіраем іншыя канцэнтрычныя кругі, не менш значныя па сваёй філасофскай вартасці: а) звязаныя з вырашэннем праблемы прадухілення пакарання за ўласны грэх (“Атрута”), грэх сваіх блізкіх (“Антон”, “Чырвоныя ружы”); б) звязаныя з вырашэннем праблемы нявіннай крыві за чужы грэх; в) звязаныя з адказам на пытанні “адкуль усё і што яно?”

Нягледзячы на тое што кожны з гэтых твораў уяўляе сабой драму для чытання, што ў стылёвых адносінах яны не вылучаюцца тоеснасцю паміж сабой, адзначаная сукупнасць мае таксама патэнцыяльныя магчымасці драмы-трылогіі для эпічнага тэатра.

Стылёвыя прыкметы “Атруты”, “Антон” і “Чырвоных ружаў” неаднародныя. Тут робіць уплыў часавая адарванасць у напісанні твораў. А самае галоўнае — звужанасць (першы твор) і шырыня (два астатнія) эпічнага адлюстравання ў драматызаванай форме. Калі ў “Атруце”, *асобна ўзятых абразках* “Чырвоных ружаў” эпічны змест высвечваецца, як у кроплі вады, пераважае знешні канфлікт і знешняе дзеянне, то ў “Антоне” назіраем узвышэнне канфлікту і дзеяння ўнутранага. Тут герой не столькі здзяйсняе што-небудзь, колькі перажывае, асэнсоўвае і зноў перажывае ўстойлівыя канфліктныя сітуацыі знешняга і ўнутранага характару. Рух усяго гэтага прадвызначае галоўны канфлікт: неадпаведнасць паміж павінным быць і тым, што ёсць. Акрамя таго, у структурных адносінах “Антон” вылучае трохчленная будова: экспазіцыя, канфлікт, дыскусія. Такі “тэхнічны прыём” уласцівы, напрыклад, па вызначэнню Б. Шоу, п’есам Ібсена і першай яго спробе ў гэтым кірунку — п’есе “Лялечны дом”.

Антон, як і іншыя героі з твораў М. Гарэцкага, задумваецца над праявамі жыцця, якія свядома пакідаюць без увагі астатнія сяляне. Яго глыбока непакоіць пытанне: дзе пачатак цяперашняга неўладкаванага жыцця сям’і Аўтуха Жабона? Што ёсць па сваёй існасці гэтае жыццё і чым яно можа закончыцца? Усведамленне сутнасці гэтага вобраза, думаецца, павінна адбывацца зыходзячы не толькі з вынікаў яго фінальных дзеянняў, але і з асэнсавання душы Антона, яго імкнення прымірыць людзей паміж сабою, спробы адварнуць бацьку ад панскага, суседскага дэбра і інш. Баццошкава папярэджанне ў царкоўнай пропаведзі Антон пашырае ў сувязі са сваім абвостраным пачуццём справядлівасці і праўды ў гэтым свеце. Пачутае ў храме Божым для яго ёсць той штуршок, які расслабіў спружыну, што падпірала цэлы адсек пакут і сумненняў у душы. Сутыкаючыся з падманам, неўладкаванасцю, грубасцю, хцівасцю, двурушнасцю ў жыцці, Антон не здольны супрацьстаяць усяму гэтаму. Як асоба ён меў вялікую духоўную патэнцыю, але яна не развілася, не прынесла якіх-небудзь значных вынікаў, бо любыя памкненні гэтага “паглядам падобнага да Хрыста на абразках” селяніна сутыкаліся з перагародкай неразумнення яго астатнімі людзьмі. Трагедыя Антона, як і некаторых іншых персанажаў М. Гарэцкага, — у незапатрабаванасці яго асобы грамадствам.

Жаданне Антона, хай сабе і праз усвядомлены і спланаваны ім грэх, пазбавіць

уласных дзяцей ад пакарання за грэхападзенне сваіх продкаў падпіхвае яго да абсурднага ўчынку-трагедыі: дзетазабойства.

Дыскусія, якая разгортваецца ў фінале твора паміж Беларускім аўтарам, Маскоўскім дэмакратам і Польскім публіцыстам, а затым паміж Доктарам і Беларускім аўтарам, вызначаецца глыбокай праблемнасцю яе філасофскага зместу. У дыскусійным фінале “Антоня” пісьменнік апасродкавана адмаўляе існаванне душэўнага раю для чалавека ў раі матэрыяльным. Дыскусійнасць — увогуле істотная прыкмета твораў М. Гарэцкага. Для яе характэрна знешняя і ўнутраная форма. Прыклад апошняй — маналог саадава Нявольскага “Навошта кроў” з драматызаванай аповесці “Чырвоныя ружы”.

У “Антоне”, акрамя адзначанага, канфлікт мае на сабе адбітак мадэрнісцкіх тэндэнцый. Ён сведчыць аб адарванасці чалавека з яго адзіноцтвам, індывідуальнасцю, імкненнем спасцігнуць таямніцы свету ад рэальнасці жыцця. Трагедыя Антона, акрамя іншага, заключаецца яшчэ і ў тым, што ён, знаходзячыся ў гушчы жыцця, спасцігаючы яго супярэчнасці, у той жа час адарваны ад рэальнасці аб’ектыўнай немагчымасцю самарэалізацыі ў дадзеных умовах і дадзеным часе. Свядомасць Антона першапачаткова зарыентавана на трагічнае светаўспрыманне. Ён становіцца ахвярай свайго душэўнага кшталту, сацыяльных умоў, асяроддзя і назойлівай ідэі аб грэхазбаўленні. Яго няшэрая душа ў шэрым жупане пашматкавана супярэчнасцямі знешняга (сацыяльнага) і ўнутранага (інтымнага) характару. Свядомасць гэтага да трагічнасці адзінокага селяніна поўніцца барацьбой свядомага і падсвядомага. Назойлівая ідэя аб выратаванні праз смерць, становячыся дамінуючай, нарэшце прадвызначае выбар Антона. Выбар, які, на яго думку, прывядзе да прарыву з кола наканаванасці грахоўнага жыцця. Гэты чалавек з заўсёднай нудой і тугой душы, з яго выключна адметнымі адносінамі да свету не становіцца на шлях смакавання сваёй індывідуальнасці. Аб’ектыўна ён і не мог такое зрабіць. Яго жорсткасць, яго страшнае грэхападзенне ў імкненні вырвацца з кола граху не ўзводзіцца ў ранг выключнасці — сямейнага місіянства. І гэта пэўным чынам апраўдвае неапраўднага Антона-дзетазабойцу.

Акрамя ахарактарызаваных твораў М. Гарэцкага, да пачатку XX ст. належаць яго “сцэнікі з натуры” “Галон і Любачка” (1914) і “абразок з натуры” “Мутэрка” (1920). У 1922 г. пісьменнік зноў звяртаецца да эпічна-драматычных форм. Да гэтага часу адносяцца “Салдат і яго жонка”, “Не адной веры” — драматычная форма адлюстравання абставін і характараў у іх; “Галон і Любачка”, “Мутэрка”, “Свецкі чалавек” — камедыйнае форма; “Жалобная камедыя” — драматычна-камедыйнае. Асобна ў гэтых адносінах знаходзіцца абразок “Каменецеўс”, пазбаўлены колькі-небудзь выразнага канфлікту і адпаведнай формы яго вырашэння.

Калі ў “Антоне” і “Чырвоных ружах” спосаб адлюстравання рэчаіснасці і характараў у ёй мае эпічную свабоду, то ў іншых драматызаваных творах М. Гарэцкага, за выключэннем хіба што “сцэнак з натуры” ў творы “Галон і Любачка”, назіраем максімальна кампактнае авалодванне прасторай і часам. Канфліктныя сітуацыі прасочваюцца ў іх кульмінацыйным моманце, даволі бліжкім да развязкі. Пераважае не столькі дзеянне, учынак, выбар, шлях да выбару героя, колькі вонкавае абгрунтаванне дзеючымі асобамі сваіх учынкаў. Знешні бок калізіі ўзвышаецца над унутраным. Апошні практычна адсутнічае. Сюжэтна-кампазіцыйны рух твораў вызначаецца сваёй прастотай і адналінейнасцю. Тут — усё на паверхні: характары дзеючых асоб, матывацыі іх учынкаў, прычыны канфліктных сітуацый і спосабы іх вырашэння. Сапраўдны канфлікт, які б патэнцыяльна меў магчымасці заглыблення ў змест абставін і характараў, адсутнічае. Гэтыя творы ўяўляюць сабой звычайныя абразкі-сцэнікі сацыяльна-бытавога зместу, якія маглі б для свайго часу шырока выкарыстоўвацца ў аматарскіх самадзейных тэатральных калектывах. Галоўнай пасылкай за гэта было тое, што, нягледзячы на сацыяльна-бытавыя калізіі і спосабы іх вырашэння, дзеючыя сілы канфліктных сітуацый заставаліся ва ўзаемным адасабленні і выносілі іх за

межы твораў. Гэтым самым ставілася пытанне перад глядачом непасрэдна: аб магчымым зыходзе ў барацьбе супярэчнасцей.

У драматызаваным абразку “Атрута”, аповесцях “Антон” і “Чырвоныя ружы” М. Гарэцкага назіраем стылёвае перакрыважанне ў межах родаў і жанраў: прысутнасць у адным творы прыкмет як драмы, так і эпасу, з аднаго боку, трагедыі і аповесці (апавадання) — з другога. Такім чынам адбываецца сумяшчэнне ў межах аднаго твора некалькіх стыляў — своеасаблівы літаратурны эклектызм. Наогул эклектызм, па вызначэнні Дз. Ліхачова, вызваліў мастацтва ад “тыраніі аднаго стылю”, “зрабіў магчымым узнікненне ў пачатку ХХ ст. новых кірункаў у галіне тэатра, жывапісу, музыкі, паэзіі” [8]. Захоўваючы “творчую памяць” аб папярэдніх стылях, эклектызм спрыяў зараджэнню новых стыляў.

У гэтым сэнсе можна гаварыць, што ў творах М. Гарэцкага назіраем стылёвыя прыкметы драмы для чытання і ў той жа час драмы для эпічнага тэатра. Гэта адна з форм стылёвага (родавага і жанравага) аб’яднання ў літаратуры.

Наогул жа ў літаратуры ХХ ст. шмат твораў, якія сведчаць аб парушэннях традыцыйнай архітэктонікі, жанр якіх не паддаецца адназначнаму вызначэнню. Гэтыя творы, як адзначаў Дз. Затонскі, ламаюць, інтэгруюць жанры, эксперыментауюць з часам, а ў наўляюць законы кампазіцыі — яны “народжаны характарам эпохі” [9].

Summary

M. Goretsky's dramatical works “Otrava” (“Bane”), “Krasnye Rozy” (“Red Roses”), “Anton” and others are considered as dramas, suitable for reading and for epic theatre drama, taking into consideration European literature and theatre of the 20-th century.

Літаратура

1. Б р е х т Б. Тэатр. М., 1965. Т. 5. С. 41.
2. Г а р э ц к і М. Гісторыя беларускае літаратуры. Мн., 1992.
3. Б р ы л ь Я. Сёння і памяць: Апаваданні, мініяцюры, эсэ. Мн., 1985. С. 188.
4. История немецкой литературы: В 3 т. М., 1986. Т. 2. С. 166.
5. Л с р к а Ф. Г. Речь о театре // Называть вещи своими именами: Программа выступления мастеров западно-европейской лит. М., 1986. С. 259.
6. Г а р э ц к і М. Творы. Мн., 1990. С. 178.
7. Г а р э ц к і М. 36 тв.: У 4 т. Мн., 1985. Т. 2.
8. Л и х а ч е в Д. С. О филологии. М., 1989. С. 77, 78.
9. З а т о н с к и й Д. Художественные ориентиры ХХ в. М., 1988. С. 10.

Магілёўскі дзяржаўны ўніверсітэт
імя А. А. Куляшова

Паступіў у рэдакцыю
16.10.97