

УДК 821.112.2(436) – 2.09(045)

САЦЫЯЛЬНА-ГІСТАРЫЧНЫЯ ВЫТОКІ ЭКСПЕРЫМЕНТАЛЬНАГА ХАРАКТАРУ
СУЧАСНАЙ АЎСТРЫЙСКОЙ ДРАМЫ

Т.Г. БАРЫЧЭЎСКАЯ

(Мінскі дзяржаўны лінгвістычны ўніверсітэт)
tatsiana.syrayezhka@gmail.com

Праведзены аналіз фарміравання эксперыментальнай прыроды драматургіі Аўстрыі пад уплывам розных сацыяльных і гістарычных фактараў, у тым ліку пытанняў нацыянальнай самаідэнтыфікацыі, праблемы “імперскай свядомасці”, ваенных канфліктаў і іх пераасэнсавання наступнымі пакаленнямі аўтараў. На прыкладзе творчасці самых вядомых прадстаўнікоў аўстрыйскай драмы паказаны такія характарыстыкі гэтага працэсу, як парадаксальнае спалучэнне хуткага ўспрыняцця новых тэндэнцый і агульнай рыгіднасці мыслення, імкненне да стварэння п’ес пацяшальнага характару ў сукупнасці з універсальнай гуманістычнай скіраванасцю і існаванне паралельных ліній развіцця тэатральнай традыцыі, чый антаганізм падштурхоўвае іх да эксперыментальнага пошуку найбольш дзейсных мастацкіх прыёмаў.

Ключавыя словы: эксперымент, драма, аўстрыйскі, тэатр, гісторыя, традыцыі, развіццё, нацыянальны, сацыяльна-палітычны

Уводзіны. Аўстрыйская драматургія ў яе сённяшнім абліччы ўяўляе сабой адначасова заканамернае наступства шматлікіх стагоддзяў лінейнага творчага развіцця і вынік такіх жа шматлікіх гісторыка-палітычных і сацыяльных метамарфоз – перманентны эксперыментальны злом парадыхмы. Жывяць гэты злом, з аднаго боку, устойлівая тэатральная традыцыя, заснаваная на самасвядомасці высокакультурнай нацыі са славамі мастацкай спадчынай, а з іншага – бясконцы працэс самаідэнтыфікацыі аўтараў, выкліканы недахопам трывалых каштоўнасцей арыенціраў. Бесперапынную барацьбу за самавызначэнне як адметную рысу літаратурнага сусвету Аўстрыі падкрэслівае Д.У. Затонскі ў сваім творы “Аўстрыйская літаратура ў XX стагоддзі” (1985): “Аўстрыйская літаратура – выключэнне. Хаця б таму, што і на сённяшні дзень шмат хто адмаўляе ёй у праве на самастойнасць. А тыя, хто за ёй такое права прызнаюць, ніяк не могуць дамовіцца, калі гэтая самастойнасць узнікла і на якія межы распаўсюджваецца: ці то на нямецкамоўную славеснасць былой Аўстра-Венгерскай імперыі, ці то на ўвесь комплекс літаратур, якія існавалі ўнутры яе дзяржаўных межаў”¹ [1, с. 3].

І сапраўды, пытанне межаў – дзяржаўных і культурных – заўсёды было для Аўстрыі неадназначным: спачатку ў працэсе вагання гістарычнай амплітуды развіцця ў VII–IX стст. узнікла невялікая “Усходняя марка”, якая пазней сталася часткай напаяміфічнай габсбургскай “Свяшчэннай Рымскай імперыі германскай нацыі”, потым у якасці герцагства змагалася за прыярытэт у такім жа ілюзорным “Саюзе нямецкіх княстваў”, а з 1867 па 1918 гады ўяўляла сабой маргінальнае ўтварэнне ў цэнтры Еўропы – поліэтнічную “шматковую імперыю” Аўстра-Венгрыю. Гэтая дзяржава не толькі фармальна з’яднала пад сваім кіраўніцтвам апаратам некалькі самастойных народаў (непасрэдна аўстрыйцаў, чэхаў, венграў, харватаў, славенцаў, палякаў ды іншых), яна стала “пасрэднікам паміж германскім і славянскім культурнымі сусветамі” [1, с. 5], сферай шчыльнага ўзаемадзеяння моў і светапоглядаў. Менавіта ў выніку дадзенага ўзаемадзеяння ўзнік спецыфічны нацыянальны характар, які даследчыкі супрацьпастаўляюць нямецкаму як “больш жывы, тэмпераментны, “лёгкі”, рухавы, памяркоўны, неканфліктны, схільны да кампрамісаў, але і менш надзейны, абавязковы, рашучы, устойлівы і пунктуальны” [2, с. 8]. Здавалася б, дзякуючы гэтым умовам развіцця, гнуткасць і плюралізм мыслення, што з’яўляюцца неад’емнымі фактарамі наватарскага творчага падыходу, назаўжды зашыфраваныя цяпер у “нацыянальнай ДНК” аўстрыйцаў. Аднак пасля распаду імперыі ў 1918 годзе Аўстрыя з метраполіі ператварылася ў “невялікую краіну з насельніцтвам менш за дзесяць мільёнаў чалавек, якія павінны былі асвойваць новую гістарычную рэальнасць, жываючы памяць аб былой велічы – “габсбургскі міф” [2, с. 7]. У працэсе асваення ўнікае пэўная рыгіднасць масавага ўспрыняцця, якая пазней, у сярэдзіне XX ст., прымусіць глядачоў і крытыкаў адмаўляць тыя драматургічныя інавацыі, чые прынцыпы ўздзеяння адрозніваюцца ад пацяшальнасці славамі венскай аперэты – гэтага феномена эстэтычнага забыцця, адлюстравання таго, як цэлая культурная эпоха азіраецца “на ўвесь свой глянец і бляск, што засталіся ў мінулым” [2, с. 8].

Асноўная частка. Пазбаўленая нацыянальнай і палітычнай самаўпэўненасці, частка аўстрыйцаў пачала губляць тую нацыянальную здольнасць да талерантнага ўзаемадзеяння традыцыі і наватарства,

¹ Тут і далей пераклад на беларускую мову наш. – Т.Б.

якую Д.У. Затонскі называе “ўзорнай” [1, с. 4]. Прыклады гэтага ўзаемадзеяння, што адлюстраваныя ў гісторыі аўстрыйскай драматургіі, цікавыя сваёй парадаксальнай характарыстыкай – няспыннай трансфармацыяй культурных феноменаў і іх прыстасаваннем да сацыяльна-палітычных змен. Так, тэксты п’ес сінкрэтычнага па сваёй прыродзе аўстрыйскага Фолькстэатра (ад ням. “Volkstheater”, народны тэатр) доўгі час па-арыстоцэлеўску падпарадкоўваліся правілам і магчымасцям часткова імправізацыйнай сцэнічнай пастаноўкі, а відовішчнасць і атмосфера цуда лічыліся ў ім найважнейшымі. Але пакрысе тэатр з вандроўнага зрабіўся прафесійным (у “Тэатры ам Кэртнертор” – “Das Theater am Kärntnerthor”, 1712), затым удала скарыстаўся рацыяналістычным уплывам (у прыватнасці, прынцыпамі “Гамбургскай драматургіі” Г.Э. Лесінга) і набыў у выніку гэтага працяглага лінейнага эксперыменту новае жыццё.

Потым, нягледзячы на тое, што ў XVIII ст. Гансвурст (ад ням. “Hanswurst”, неад’емны персанаж імправізацый Фолькстэатра, аналаг Касперля і Арлекіна) быў забаронены цензурай, а ад тэатральнай п’есы патрабавалася адпавядаць нормам рацыянальнасці і маралі абсалютысцкай манархіі, аўстрыйскі драматург і пісьменнік Філіп Хафнер (1731–1764), “бацька” венскай літаратурнай п’есы, здолеў трансфармаваць у сваіх рыцарскіх п’есах “венскую народную камедыю ў літаратурны жанр” [3, с. 542]. Далейшае развіццё жанру дазволіла раскрыцца эксперыментальнаму патэнцыялу славетных драматургаў пачатку XIX ст.: Фердынанд Раймунд (1790–1836) “напоўніў лёгкаважную народную п’есу маштабнымі праблемамі існавання” [2, с. 543], а Непамук Нястрой (1801–1862) “разбурыў сцэнічны сусвет ілюзіі вострай сатырай, пародыяй, гратэскам і карыкатурай” [3, с. 543].

Цікава адзначыць, што паміж Фолькстэатрам, чые асноўныя жанры ўсё больш удасканальваліся і ўзбагачаліся за кошт пантамімы ды “ілюзіянісцкіх прыёмаў” [3, с. 543], і прыдворным Бургтэатрам (ад ням. “Burgtheater”, 1741), дзе спачатку пераважалі пастаноўкі опер і балетаў замежных гастралёраў, наогул не назіралася антаганістычнасці. Тут зноў праявілася здольнасць аўстрыйскага тэатра да плённага супрацоўніцтва і пераймання, прычым, пераймання пры дапамозе эксперыментальнага падыходу. Варта ўспомніць, што драматургія Аўстрыі, як і драматургія Беларусі, заўсёды была адкрытая элементам іншых – асабліва суседніх – культур: надзвычайны ўплыў каталіцкай Іспаніі рэалізаваўся ў барочнай іезуіцкай драме, Італіі – у рэмінісцэнцых камедыі дель артэ, вялікую ролю адыграў і нямецкі фастнахтшпіль [3, с. 541]. Аўстрыйскі тэатр эмпірычна даследаваў новыя ідэі, засвойваў іх, вар’іраваў і спалучаў з уласнымі традыцыямі, каб у выніку атрымаць якасна новы сцэнічны і літаратурны “прадукт”.

Лепшым прыкладам такога падыходу можна лічыць творчасць Франца Грыльпарцэра (1791–1872), самага значнага драматурга Аўстрыі XIX ст. і апалагета “аўстрыйскасці”. У яго адзначаных высокай гармоніяй драмах ёсць месца і інтэркультурнасці, і лінейнаму і паралельнаму эксперыментам з формай і зместам, дзе лінейная форма эксперыменту адлюстроўвае працэс паслядоўнага ўдасканальвання класічных прыёмаў драмы, а паралельны эксперымент уяўляе сабой вар’іраванне існуючай канцэпцыі, часта ў форме пародыі. Фр. Грыльпарцэр “звяртаўся да сусветнай культурнай спадчыны і стварыў пры гэтым па-сапраўднаму нацыянальныя п’есы” [3, с. 543] (“Верны слуга свайго гаспадара”, 1828; “Разлад братаў у доме Габсбургаў”, 1850). Ён быў “спадчыннікам барока, прычым, у найбольш непарушным, іспанска-кальдэронаўскім яго варыянце” [1, с. 28], лічыўся “апошнім нямецкім класікам”, але падкрэсліваў пры гэтым: “Я не немец, я аўстрыец, чалавек з Ніжняй Аўстрыі і перш за ўсё – венец” [1, с. 32]. У XX ст. такое стаўленне да нацыянальнага пытання будзе парадаксальным чынам яднаць прадстаўнікоў самых розных літаратурных групавак і жанраў. У апошняй трэці XIX ст., калі Франц Грыльпарцэр з яго сур’ёзнымі разважаннямі аб пытаннях маралі і абавязку сышоў з аўстрыйскай сцэны, там пануюць “аперэта, лёгкая вадзівільная камедыя і гутарковая салонная п’еса” [3, с. 543]. “Старая Аўстрыя” дажывала апошнія гады, колькасць унутраных і знешніх палітычных і сацыяльных супярэчнасцяў нарастала, але вялікая частка грамадства не жадала гэтага заўважаць: Вена лічылася ў той час безумоўным цэнтрам тэатральнага жыцця Еўропы і сустрэла XX ст. у атмасферы “вясёлага Апакаліпсісу” [1, с. 44]. Такое вызначэнне дае пераломнай эпосе існавання аўстрыйскай дзяржавы класік нацыянальнай літаратуры Герман Брох (1886–1951) у сваім крытычным творы “Гофмансталь і яго час” (1951). Постаць Гуга фон Гофмансталя (1874–1929), лірыка і драматурга “не толькі агульнаеўрапейскага, але і сусветнага маштабу” [4, с. 196], чые эсэ паспрыялі развіццю аўстрыйскай тэорыі драматургіі, непарыўна звязаная як з прадчуваннем катастрофы, характэрным для творцаў канца XIX ст., так і з венскім мадэрнам, крызісам эстэтызму і еўрапейскай “новай драмай” пачатку XX ст. Падобна да п’ес Фр. Грыльпарцэра, творы Г. фон Гофмансталя адлюстроўваюць няспынны эксперыментальны пошук, лінейны і паралельны, жанравы, сюжэтны і моўны: імпрэсіянісцкая паэзія ўзбагачае мову яго ранніх вершаваных драм (“Жанчына ў вакне”, 1897; “Малы сусветны тэатр”, 1898), “расчараванне ў важкасці слова” [3, с. 545] прымушае шукаць натхнення ў пантаміме, музыцы і антычных сюжэтах. Яго антычныя драмы (“Электра”, 1903; “Кароль Эдып”, 1909), створаныя ў тым ліку і пад уплывам тэорыі псіхааналізу Зігмунда Фрэйда, паклалі аснову еўрапейскай “інтэлектуальнай п’есы” сярэдзіны XX ст., а цікавасць да Сярэднявечча і містэрыяльных драм Кальдэрона дэ ла Барка (1600–1681) (“Вялікі Зальцбургскі сусветны тэатр”, 1922) паспрыяла “стварэнню новага тыпу камедыі пачатку XX ст., прасякнутага трагізмам” [3, с. 546].

Фрэйдыскакая тэорыя з яе антыартадаксальным на той час падыходам да матываў чалавечых учынкаў увогуле зрабіла значны ўплыў на тэорыю і практыку эксперыментальнага крыла аўстрыйскай драмы, асабліва на творчаць выбітнага прадстаўніка “венскага імпрэсіянізму” Артура Шніцлера (1862–1931). Ён, як і Гуга фон Гофмансталь, належаў да літаратурнай групы “Маладая Вена”, што з’яднала “такія мастацкія сістэмы як імпрэсіянізм, сімвалізм, неарамантызм” [3, с. 544] і якасна перапрацавала канцэпцыю “новай драмы” А. Стрындберга і Г. Ібсена.

У якасці лінейнага драматургічнага эксперыменту (што тычыўся адначасова формы і зместу) у творах А. Шніцлера можна разглядаць факт пераасэнсавання драматургам значэння сцэнічнага дыялога ў “новай драме”: насуперак арыстоцэлеўска-лесінгаўскай канцэпцыі А. Шніцлер аддае праявам унутранага свету персанажаў прыярытэт перад дзеяннем. Праявай паралельнага эксперыменту з’яўляюцца індывідуальнае прачытанне імпрэсіянісцкай ідэі “маска = субстытут асобы”, а таксама своеасаблівае гульня аўтара з нацыянальнай тэатральнай традыцыяй: “Вобразы і прыёмы народнага тэатра ў п’есах А. Шніцлера служылі дзеля адлюстравання абсурду, злавеснай марыянеткавасці, улады выпадковага” [3, с. 548]. Усе гэтыя матывы знойдуць сваё ўвасабленне ў творах аўстрыйскіх драматургаў наступнага пакалення. Адыход А. Шніцлера ад імпрэсіянісцкай псіхалагізацыі характараў адпавядаў канцэпцыі еўрапейскай экспрэсіянісцкай драмы 20-х гадоў з яе поўным адмаўленнем арыстоцэлеўскіх пастулатаў, гегелеўскай тэрміналогіяй (супрацьпастаўленне “аб’ектыўнага выгляду” і “сапраўднай рэальнасці”), імкненнем да сінтэзу розных відаў мастацтва на тэатральнай сцэне і пошукам новых сродкаў удзеяння на глядача з мэтай яго духоўнага ператварэння. Гэтая канцэпцыя, што ў Германіі аднаўляе прыныцы Г.Э. Лесінга “сцэна – гэта трыбуна”, безумоўна, знаходзіць у аўстрыйскім драматургічным сусвецце сваю праяву, але праяву вельмі індывідуальную, нацыянальна афарбаваную, якая нават атрымлівае назву “мяккага экспрэсіянізму” [3, с. 549]. Пасля Першай сусветнай вайны, што амаль знішчыла бляск “габсбургскага міфа” і катастрафічным чынам паказала ўсю ненадзейнасць існуючай сацыяльна-палітычнай мадэлі, прагрэсіўныя аўстрыйскія аўтары пачалі актыўна шукаць нейкі стрыжань, аснову для нацыянальнай і творчай самаідэнтыфікацыі. Пошук адбываўся ў двух напрамках, якія можна суаднесці з паралельным і лінейным эксперыментальным падыходамі: “Драма аўстрыйскага экспрэсіянізму фарміравалася ў асаблівым “сілавым полі” традыцыі і эксперыменту: ад драматургічнага анархізму О. Какошкі і Ф.Т. Чокара да ўзнаўлення старажытных тэатральных жанраў у творчасці Ф. Верфеля і П. Корнфельда” [3, с. 549]. Оскар Какошка (1886–1980), мастак-рэвалюцыянер і драматург-наватар, чые радыкальна-авангардысцкія творы (“Забойца, надзея жанчын”, 1907, “Сфінкс і Саламяны чалавек”, 1917) сталі папярэднікамі п’ес “тэатра жорсткасці” і драм тэатра абсурду, і Франц Тэадор Чокар (1885–1969), адзін са стваральнікаў канцэпцыі “сусветнага гуманістычнага тэатра” [5, с. 23], развівалі ў сваёй творчасці ідэю першасных архетыпаў мужчынскага і жаночага на “міфалагічным і рэлігійным узроўнях” [3, с. 553] і ішлі шляхам эксперыментальнай мастацкай эвалюцыі – ператварэння архетыпічнага мыслення ў філасофска-сімвалічнае.

У творчасці прадстаўніка вядомай “Пражскай групы” Франца Верфеля (1890–1945) агульна-еўрапейскія экспрэсіянісцкія матывы пераплятаюцца як з “ідэямі маральнага самаўдасканалення” [6, с. 211], так і з аўстрыйскай барочнай традыцыяй. У яго драмах адчуваецца ўплыў містэрыі Кальдэрона і бачна лінейнае развіццё ідэі “Зальцбургскага сусветнага тэатра” Гуга фон Гофманстала, а за антычнымі сюжэтамі хаваецца антываенны пафас (“Траянкі”, 1916) [7, с. 46]. У духу народнага аўстрыйскага тэатра Ф. Верфель праводзіць своеасаблівы эксперыментальны сінтэз: ён “звяртаецца да традыцый розных нацыянальных тэатраў (іспанскага, італьянскага), спалучае розныя драматургічныя жанры і віды мастацтваў” [3, с. 555]. Тэарэтык экспрэсіянісцкай драмы Пауль Корнфельд (1889–1942) у сваім эсе “Духоўны і псіхалагічны чалавек” (1918) таксама заклікае аўтара і глядача пазбавіцца ад псіхалагізму і шукаць сваю схаваную духоўную сутнасць. Але ў якасці прыёмаў такога пошуку сам драматург выкарыстоўвае гіпербалу і гратэск (драма “Спакушэнне”, 1918) і шматлікія рэмінісцэнцыі (ад Ніцшэ да Гётэ), “апырэджваючы тым самым постмадэрнісцкую цытатнасць” [8, с. 15].

Такім чынам, здольнасць да эксперыменту – то бок да ўспрымання, аналізу, перапрацоўкі і відзмянення элементаў агульнаеўрапейскіх драматургічных канцэпцый у кантэксце ўласнай тэатральнай традыцыі – і ў XX ст. застаецца адной са спецыфічных рысаў аўстрыйскай драматургіі. Так, Карл Краўс (1874–1936) ажыццяўляе сінтэз прыёмаў экспрэсіянізму і “новай дзелавітасці” ў п’есе “Апошнія дні чалавечтва” (1915–1918) – “грандыёзнай антываеннай трагедыі ў 5-ці актах з пралогам і эпілогам, што паказвае сусветную вайну і яе апакаліптычны наступствы” [2, с. 559]. У гэтым творы спалучаюцца парадыйнае ўвасабленне ідэі “Сусветнага тэатра”, замест якога створаны “Сусветны тэатр ваенных дзеянняў”, маскарад і прыёмы дакументальнай драмы. Як сцвярджае І.В. Шаблоўская, “П’еса Крауса – гэта нетрадыцыйны твор. Там прысутнічае публіцыстыка, дакумент; у п’есе адчуваецца подых эпохі. Усё гэта спатрэбілася аўтару, каб паказаць Аўстра-Венгрыю доследным полем агульнай пагібелі” [6, с. 210].

Важна адзначыць, што побач з салоннай драмай, антымільтарысцкімі і ўніверсальнісцкімі гуманістычнымі творамі ў адпаведнасці з заяўленай парадаксальнай сутнасцю аўстрыйскага драматургічнага

працэсу і яго гісторыка-палітычнай абумоўленасцю існавала так званая “тэорыя глебы”. Заснаваны на антытэзе “горад – вёска”, гэты падыход прыпісваў селяніну выключную здольнасць захаваць сапраўдны “народны дух”. “У шэрагу пазіцый аўстрыйская “драма глебы” адпавядала нацысцкаму міфу “крыві і глебы”, што атрымаў шырокае распаўсюджанне ў ідэалогіі і літаратуры Германіі” [3, с. 561] і ў Аўстрыі часоў аншлюсу, аднак самабытны характар аўстрыйскай драматургіі праявіўся і ў дадзеным напрамку.

Найбольш значнымі прадстаўнікамі “драмы глебы” можна лічыць Макса Меля (1882–1971) і Рыхарда Білінгера (1890–1965). У сваіх драмах (“Гэса перхтаў”, 1928, “Каляды”, 1931 і інш.) Р. Білінгер ажыццяўляе лінейны эксперыментальны рух ад традыцый народнага тэатра з яго “чароўнай п’есай” да п’есы “рэгіянальнай”, больш індывідуальнай у дачыненні мовы і аўтэнтычнай [9, с. 201]. Актыўнае выкарыстанне прыхільнікамі гэтага напрамку аўстрыйскіх дыялектаў магло быць выклікана як жаданнем адасобіць уласную, “аўстрыйскую”, мову ад “Hochdeutsch” – нямецкай літаратурнай мовы, так і цікавасцю да старажытнай лінгвістычнай спадчыны шпіраў, цірольцаў і іншых народнасцяў. Такія моўныя эксперыменты падрыхтавалі глебу для іх лінейнага развіцця ў творах Вольфганга Баўэра (1941–2005), які ў 70-х гадах XX ст. лічыўся адным з самых уплывовых аўстрыйскіх драматургаў, дзякуючы такім п’есам, як “Magic Afternoon” (1967) і “Новы год, ці Разня ў гатэлі Захер” (1970).

Пры гэтым драмы Р. Білінгера і М. Меля характарызуюцца пэўным лубачным схематызмам, нежаданнем бачыць пазітыўны ўклад індустрыялізацыі ў развіццё краіны, адмаўленнем прынцыпу інтэркультурнасці і схільнасцю да рэзкага падзелу на сваіх і чужых. Пазней творчасць прадстаўніка аўстрыйскага “тэатра жорсткасці” Петэра Турыні (нар. у 1944), “чыя “народныя п’есы” можна хутчэй назваць “антырэгіяналісцкімі” [10, с. 272], стане свайго кшталту паралельным эксперыментальным ува-сабленнем гэтай тэмы: так, яго п’еса “Забой свінні” (1972) “пераварочвае саму ідэю містычнай сувязі “прыроднага селяніна” і жывёлы” [10, с. 273].

Пасля Другой сусветнай вайны, як падкрэслівае А.А. Гугнін, “асмысленне нацысцкага мінулага і аўстрафашызму зусім не заахвочвалася” [4, с. 197], таму для драматургаў з нацыянал-сацыялістычнага Парнасу [10, с. 256] не змянілася амаль нічога: іх творчасць была запатрабавана грамадствам, яны атрымлівалі дзяржаўныя ўзнагароды і актыўна судзейнічалі стварэнню міфа аб “апалітычнасці Аўстрыі” [10, с. 256]. Аднак на фоне тых аўтараў, якія калісь не мелі нічога супраць ціхай замены нацыянальных строяў на нацысцкую форму, па-ранейшаму дзейнічалі і творцы “без страху і заганы”: Фердынанд Брукнер (1891–1958), Юра Зойферт (1912–1939), Эліас Канені (1905–1994), Эдэн фон Харват (1901–1938), сусветна знакаміты абсурдыст “альпійскі Бекет” Томас Бернхард (1931–1989) і іншыя. Нягледзячы на нежаданне большасці насельніцтва прымаць праўду, яны ўпарта выкрывалі ў сваіх п’есах аўстрыйскі “нацыянальны аўтызм”, пасляваенную палярызацыю грамадства, схільнасць дзяржавы замоўчваць праблемы і фальшывы комплекс віны. Іх мэтай было як мага мацней паўздейнічаць на разбэшчанага пацяшальнасцю гледача, таму аўтарам спатрэбіліся нетрывіяльныя творчыя знаходкі і эксперыментальныя прыёмы. Так, напрыклад, драма Т. Бернхарда “Перад выходам на пенсію” (1979) ёсць адлюстраванне сапраўднага паралельнага эксперыменту з традыцыямі антытэатра: пры вонкавай рэалістычнасці дзеяння драматург на працягу п’есы паступова настолькі павышае “градус” іпліцытнага абсурду, што падзеі робяцца не проста гратэскнымі – яны дасягаюць узроўня ўздзеяння кадраў ваеннай хронікі з іх жудаснай шчырасцю. Гуманістычныя ідэалы гэтых драматургаў адлюстраваныя ў розных драматургічных жанрах і канцэпцыях, ад п’есы-дыскусіі і гістарычнай п’есы да драмы абсурду і інтэлектуальнай філасофскай драмы, традыцыю якой паспяхова развілі і ўзбагацілі венскія драматургі-гуманісты Рудальф Байр (1919–1990), Курт Бечы (1920–1988), Курт Клінгер (1928–2003), Ханс-Фрыдрых Кюнельт (1918–1997) і Харальд Цузанек (1922–1989), чый творчы дыяпазон распасціраецца, на думку Паўля Вімера, да “духоўнай драмы касмічных маштабаў” [11, с. 233].

Але сапраўдны прарыў у аўстрыйскай драме другой паловы XX ст., на думку А.А. Стрэльнікавай, даваўся здзейсніць не прафесіяналам сцэны, большасць з якіх усё ж імкнулася зберагчы традыцыі драматургічнага мастацтва ў межах неакласіцызму, а “Венскай групе”, “маладым прадстаўнікам венскага андэграунду, якія ператварылі сваё жыццё і творчасць у мастацкі эксперымент, супрацьпаставіўшы іх палітыцы і мастацтву 50-х” [10, с. 264], і “Грацкай групе”, якая ў 1960 г. пачала друкаваць літаратурны часопіс “Манускрыпты”. Дзякуючы ім, сваю творчую плячоўку нарэшце атрымала новае пакаленне аўтараў, у тым ліку такія прадстаўнікі альтэрнатыўнай драматургіі, як Петер Хандке (нар. у 1942), адзін з самых вядомых сучасных драматургаў-эксперыментатараў Аўстрыі. Для П. Хандке “*Рампа – гэта не мяжа*” [12, с. 19], таму яго раннія “гутарковыя” п’есы ўтрымліваюць адначасова шматаспектны моўны эксперымент у традыцыях “Венскай групы”, наватарскую трансфармацыю прынцыпу “трох адзінстваў” шляхам лінейнага эксперыменту і стварэнне новай дыялагічнай сітуацыі паміж аўтарам, акцёрамі і публікай. Па словах Е.А. Лявонай, творчасць П. Хандке нясе адбітак “не толькі брэхтаўскага “эпічнага тэатра” – пры адначасовым яго развенчванні, але і экспрэсіянісцкай “драмы-крыка”, дадаізму і іншых мастацкіх з’яў” [13, с. 312].

Заклучэнне. Гісторыя аўстрыйскай драматургіі характарызуецца як лінейным сюжэтным і жанравым развіццём – ад імпрывізацый народнага тэатра і барочных рэмінісцэнцый Гуга фон Гофманстале да панк-драмы Вернэра Шваба (1958–1994), інтэртэкстуальнасці Марлены Штрэрувіц (нар. у 1950), палітычнага бунту Эльфрыды Елінэк (нар. у 1946) і аўстрыйскай “новай драмы XXI стагоддзя” Канстанцыі Дэніг (нар. у 1954) – так і паралельнымі спробамі кожнага аўтара па-свойму асэнсаваць і перапрацаваць мінулае і сучаснае. У XXI стагоддзі аўстрыйскі тэатр, які зведаў “камернасць і “татальнае” пашырэнне сваіх межаў, класічную строгасць і буфанаду, ілюзію і яе разбурэнне, здолеў захаваць лепшыя традыцыі і ў той жа час выступіць актыўным удзельнікам самых смелых эксперыментаў” [10, с. 280]. Сучасныя аўстрыйскія драматургі адлюстроўваюць у сваіх творах праявы ўзнёслага і будзённага, трагічнага і светлага ў лёсе чалавецтва, у жыцці сваёй краіны і ва ўласным жыцці, выкарыстоўваючы пры гэтым самыя разнастайныя драматургічныя сродкі, элементы іншых відаў мастацтва і замежныя культурныя традыцыі. Іх п’есы створаныя ў межах розных драматургічных канцэпцый, а наватарскія прыёмы адначасова раскрываюць індывідуальнае аўтарскае бачанне і дазваляюць прасачыць шлях развіцця аўстрыйскай эксперыментальнай драмы.

ЛІТАРАТУРА

1. Затонский, Д. В. Австрийская литература в XX столетии / Д. В. Затонский. – М. : Худож. лит., 1985. – 444 с.
2. Архипов, Ю. И. Введение / Ю. И. Архипов, В. Д. Седельник // История австрийской литературы XX века. – М. : ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2009. – Т. I. Конец XIX – середина XX века. – С. 5–21.
3. Стрельникова, А. А. Австрийская драматургия первой половины XX в. / А. А. Стрельникова // История австрийской литературы XX века. – М. : ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2009. – Т. I. Конец XIX – середина XX века. – С. 541–578.
4. Гугнин, А. А. Австрийская поэзия после 1945 года / А. А. Гугнин // История австрийской литературы XX века. – М. : ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2010. – Т. II. 1945 – 2000. – С. 196–214.
5. Wimmer, P. Der Dramatiker Franz Theodor Csokor / P. Wimmer. – Universitätsverlag Wagner, 1981. – 264 S.
6. Шабловская, И. В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина) / И. В. Шабловская. – Минск : Издательский центр “Экономпресс”, 1998. – 382 с. – (Ассоциация “Обновление гуманитарного образования”).
7. Wimmer, P. Franz Werfels dramatische Sendung / P. Wimmer. – Wien : Bergland Verlag, 1973. – 205 S.
8. Weber, M. Expressionismus und Neue Sachlichkeit : Paul Kornfelds literarisches Werk / M. Weber. – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; New York ; Paris ; Wien : Lang, 1997. – 274 S.
9. Rabenstein, E. Dichtung zwischen Tradition und Moderne: Richard Billinger : Unters. zur Rezeptionsgeschichte u. zum Werk / E. Rabenstein. – Frankfurt am Main ; Bern ; New York ; Paris : Lang, 1988. – 321 S.
10. Стрельникова, А. А. Послевоенная драма / А. А. Стрельникова // История австрийской литературы XX века. – М. : ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2010. – Т. II. 1945 – 2000. – С. 256–283.
11. Wimmer, P. Der Dramatiker Harald Zusanek / P. Wimmer. – Innsbruck : Universitätsverlag Wagner, 1988. – 238 S.
12. Handke, P. Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke / P. Handke. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1979. – 97 S.
13. Леонова, Е. А. Петер Хандке / Е. А. Леонова // История австрийской литературы XX века. – М. : ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2010. – Т. II. 1945 – 2000. – С. 310–357.

Пасмуніў 23.12.2015

SOCIAL AND HISTORICAL BACKGROUND OF THE EXPERIMENTAL NATURE OF CONTEMPORARY AUSTRIAN DRAMA

T. BARYCHEUSKAYA

The article analyzes the formation of the experimental nature of the Austrian drama under the influence of different social and historical phenomena, including issues of national identity, the problem of "imperial consciousness" and the consequences of armed conflicts. Illustrated by the creative development of the most famous Austrian playwrights are such characteristics of this process as a paradoxical combination of flexible perception of new trends and the overall rigidity of thought, increased popularity of the works of entertainment combined with their universal humanistic orientation, and the existence of parallel developing lines of theatrical tradition in experimental search for the most effective artistic techniques.

Keywords: *experiment, drama, Austrian, theater, history, traditions, development, national, social and political.*