

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.133.1

ВОБРАЗ ПОЛАЦКА Ў ФРАНЦУЗСКОЙ ДРАМАТУРГІІ ХІХ СТАГОДДЗЯ

канд. філал. навук Д.А. КАНДАКОЎ
(Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт)

Аналізуецца вобраз Полацка ў п'есах французскіх драматургаў Эжэна Скрыба «Віновая дама» (1851) і Альфрэда Жары «Убю кароль» (1896). Рэцэнцыя старажытнага беларускага горада як экзатычнага альбо чароўнага месца парадаксальным чынам набліжае твор музыкальнага «тэатра Бульвараў» да першай спробы авангардысцкіх сцэнічных эксперыментаў. У творы Э. Скрыба змешваюцца рэаліі двух гарадоў – Полацка і польскага Плоцка. Вобраз Полацка тут – на мяжы верагоднасці і фантастыкі. У п'есе А. Жары Полацк таксама далёкі ад свайго рэальнага становішча – ён складае адну з частак утапічнай Польшчы, альбо Нідзеі. Аднолькавая рэцэнцыя беларускага горада двума абсалютна рознымі на сваіх эстэтычных поглядах драматургаў сведчыць аб яго няпэўным культурным статусе.

Уводзіны. Полацку далёка да літаратурна-мастацкай славы Парыжа альбо Венецыі – гарадоў, што за стагоддзі існавання сталі сапраўднымі сімваламі («*locus solus*») еўрапейскай культуры. Ім прысвячаюць цэлыя кнігі і асобныя творы нават тыя з пісьменнікаў, што нарадзіліся за сотні кіламетраў, але назаўсёды цела і душою засталіся там. Так, цяжка ўявіць сабе паэзію А. Блока і І. Бродскага без вершаў аб горадзе на вадзе, творчасць Р.М. Рыльке і Э. Хэмінгуэя без успамінаў аб «месцы, дзе свята заўсёды з табой».

У горада над Дзвіной такіх выбітных замежных заўзятараў няма. Належную даніну любові яму аддаюць славуцы «тутэйшыя»: Уладзімір Арлоў, Пятро Васючэнка, Вінцэс Мудроў. Раней – гэта Вацлаў Ластоўскі і Янка Купала. Чаму толькі свае пісьменнікі ўсхваляюць Полацк лёгка здагадацца: яго гістарычная і палітычная веліч у еўрапейскім маштабе зыйшлі амаль на нішто да той эпохі, калі заходняе прыгожае пісьменства зацікавілася культурным бытаваннем асобных гарадоў. Прыблізна ў той жа час два французскія драматургі Эжэн Скрыб і Альфрэд Жары, адзін асобна ад другога, памінаюць у сваіх мастацкіх творах Полацк. Гэтыя аўтары належаць да розных палоў XIX стагоддзя і эстэтычных накірункаў. Скрыб (1791 – 1861) – майстар «добра зробленай п'есы», выдатны рамеснік «тэатра Бульвараў», што нараджаецца пры яго жыцці ў 1820 – 1850-я гады. Жары (1873 – 1907) жорстка іранізуе над усёй забаўляльнай індустрыяй сцэны ў знакамітым цыкле Татухны Убю мяжы XIX – XX стагоддзяў. Аднак у іх п'есах вобраз Полацка адлюстроўваецца, гледзячы ў першым набліжэнні, амаль што аднолькава.

Падобную блізкасць можна разглядаць адначасова як супадзенне і як адну з парадаксальных ігр розных літаратурных варункаў. Мэта дадзенага артыкула заключаецца ў тым, каб «прайсці» паміж тэатрамі Вялікіх Бульвараў і малымі заламі левага ўзбярэжжа Сены і вызначыць, дзе «скончыўся» адзін квартал і адпаведная тэатральная плынь і «пачаўся» другі разам з новым сцэнічным накірункам. Дасягненню вылучанай мэты паспрые таксама хранатапічны супастаўляльны аналіз вобразу Полацка ў вызначаных п'есах у суадносінах з культурна-гістарычнымі рэаліямі.

Полацк – «Casus Scribi». «Casus Scribi» – так назвала «Віновую даму» Скрыба расійская даследчыца і адметная перакладчыца французскай драматургіі Н. Бунтман [1]. Спраба драматурга адгукнуцца на моду заможнай парыжскай публікі на ўсё рускае і адаптаваць славетную пушкінскую апавесць сталася сапраўдным казусам. Калі казаць аб пераасэнсаванні першакрыніцы, стварэння на яе падставе прыწყыва новага твору, люстраны адбітак папросту немагчымы. Але музыкальная камедыя Скрыба відавочна пераўзыходзіць межы праўдападобнасці, нібыта аўтар часам наўмысна грэбаваў імі.

Першая дзея твору адбываецца, адпаведна рэмаркам, у 1762 годзе, у Полацку, у старым гатычным замку з вітражамі і выявай герба над камянам. Замак сапраўды быў у Полацку, але прастаяў толькі да 1706 году, гатычнага стылю ніколі не прымаў [2, с. 401]. Недарэчней за інтэр'ер полацкага замка месцазнаходжанне і памер самога горада: Скрыб пазначае, што Полацк – «руская вёска на мяжы з Польшчай» – «un village russe, sur les frontières de la Pologne» [3, с. 2]. Ёсць таксама і дакладная лакалізацыя населенага пункта ў прасторы: галоўная герайна Лізанька абвешчае рускаму веставому Канстанціну Нялідаву, што да польскай мяжы – «шэсць вялікіх лье» [3, с. 5]¹.

Дзіўная лакалізацыя Полацка на памежжы можа быць патлумачана аўтарскім намерам увесці гледачоў у зман і падаць яго як нешта натуральнае і сапраўднае. Мяжа ва ўсіх сусветных міфалогіях выступае як парог паміж «гэтым» і «тым» светам, сваім і чужым, звыклым і неардынарным, з незвычайнай тапаграфіяй, дзе адбываюцца звышнатуральныя з'явы, неверагодныя, несумяшчальныя са здаровым сэнсам. Скрыб, такім чынам, звяртаецца да прыхаваных у падсвядомым міфалагічных вераванняў і спосабах мыслення і рыхтуе публіку да даверлівага ўспрыняцця чужоўных здарэнняў.

¹ Гэтая адлегласць у сучаснай сістэме вымярэнняў прыблізна складае трыццаць кіламетраў.

Скрыб апелюе не толькі да ўсеагульных уяўленняў, але і да «міфалогіі» свайго часу, клішэ французскай культуры сярэдзіны XIX стагоддзя. Рускае – значыцца абавязкова халоднае і зімовае, таму першая дзея разгортваецца пасярод завеяў. Майстэрства драматурга праяўляецца ў тым, што ён пазбягае падкрэсліваць экзатызм, які адбываецца ў яскравых, але дробных дэталях. Лізанька заўважае Нялідаву: «Па снезе хутка ехаць» – «On va vite sur la neige» [3, с. 5]. І далей дуэт выконвае арыю аб тым, як цудоўна ехаць пераз палі ў завіруху, схаваўшыся ўдваіх пад адным паліто:

«Quand la blanche neige
S'étend dans les champs,
Quand rien ne protège
Contre les autans,
Et que l'on voyage
Dans un seul traîneau,
Sous un seul manteau,
Qui pendant l'orage
Vous couvre tous deux...
Ah, qu'on est heureux!» [3, с. 6]

Яшчэ адна неверагодная абставіна дзеяння – полацкія саляныя капальні, дзе працуе майстрам Андрэй Роскаў, жаніх Лізанькі, двойнік пушкінскага Германа. Менавіта капальні робяцца месцам, адкуль разгортваецца інтрыга п'есы. Андрэй атрымоўвае ўсяго дваццаць пяць капеек за дзень працы («цэлае багацце» – «toute une fortune» – сур'ёзна зазначае Лізанька [3, с. 4]); бядота і жаданне хутчэй ажаніцца амаль штурхаюць яго ў абдымкі д'яблаў, што спакушаюць капальнікаў, паказваючы ім, дзе схаваны золата і дыяманты. Роскаў усё ж аддае перавагу іншаму сродку здабыць грошы – гульні ў карты. Аднак далей высвятляецца, што і гульня, і авантура з золатам і каштоўнымі камянямі зыходзяць ад Вельзевула. Аб гэтым сведчаць «невядомыя значкі на мурах замка» – «les caractères inconnues qui décorent les murs» [3, с. 9] – і легенда, згодна якой уладальнік замка некалі прадаў душу д'яблу за сакрэт трох карт.

Другая дзея адбываецца пад зямлёй, у саляных капальнях. Інтрыга разгортваецца на больш напружаным эмацыйным фоне, чым тое было ў першай частцы п'есы. Эмацыйнасць узрастае дзякуючы таму, што атрымоўваюць тлумачэнне (але не канчатковае, толькі прамежкавае) некаторыя таямніцы полацкага замка. Усе асобы, якім даводзіцца спускацца ў капальні, адчуваюць моцную атракцыю іх муроў. Асабліва значым: калі значкі на замкавых мурах проста палохалі сваёй загадкаваасцю, то чыстыя знешне саляныя муры вабяць падманнай і недасягальнай прыгажосцю, таксама д'ябальскага паходжання. «Князь Зізіянаў: Новыя цуды чакаюць на вас... вуліцы, дамы, царква, вытачаныя ў капальні... усё гэта пры цьмяным святле паходняў нагадвае муры з дыямантаў» – «De nouvelles merveilles vous attendent... des rues, des habitations, une église, taillées dans la mine... et tout cela, à la lueur des torches, semble autant de murailles de diamants» [3, с. 21]. «Барон Кларэмберг: Гэтыя саляныя муры... спачатку нагадваюць дыяманты... іх падманны выгляд спакусіў мяне» – «Ces murailles de sel... ont d'abord un air de diamants... un faux air... qui m'a séduit» [3, с. 24]. У капальні ж Роскаў прымушае княгіню Полацкую (Princesse Poloska – апошняе слова хутчэй не тытул, а прозвішча) раскрыць фатальны сакрэт трох карт, які робіць з яго вар'ята, знішчае князя Зізіянава. Трэцяя дзея адбываецца на курорце ў Карлсбадзе, і ўсе неверагодныя падзеі (крах сакрэта трох карт, ператварэнне княгіні Полацкай у Віновую Даму) разам з развязкай музычнай камедыі ўжо загадзя перадвызначаны полацкімі авантурамі.

Рэцэпцыя Полацка як чароўнага месца ў творы Скрыба мае як звыклія, так і арыгінальныя рысы. Для французскага драматурга гэта быў не першы зварот да замежнай гісторыі. Сусветную славу Скрыбу прынесла п'еса «Шклянкі вады, альбо Чынікі і наступствы» (1840), сюжэтам якой стаў сапраўдны эпізод з англійска-французскіх дыпламатычных адносін. У ёй, як заўважае Г.Н. Баяджыёў, «гісторыя патрэбна Скрыбу толькі дзеля імёнаў, дат, пікантных дэталей, а зусім не для раскрыцця гістарычных заканамернасцяў» [4, с. 43]. Навошта б ні спатрэбілася Скрыбу гісторыя, яна адлюстроўваецца ў «Шклянцы вады» з даволі высокай доляй фактычнай дакладнасці: усе аб'ектыўныя рэаліі, нават паданія ў анекдатычным кантэксте, не губляюць праўдападобнасці; персанажы (лорд Балінгброк, герцагіня Мальбара, каралева Ганна) застаюцца блізкімі да рэальных прататыпаў і адначасова атрымоўваюць новыя характэрныя рысы, што набліжаюць іх да стэрэатыпных уяўленняў буржуазнай публікі. Такім чынам, можна прыйсці да высновы, што анекдатычна-экзатычнае, забавляльнае выкарыстанне гістарычных даннасцяў з'яўляецца адметнай характарыстыкай драматургічнай паэтыкі Скрыба.

Аднак цэлы шэраг грубых памылак з гісторыі Рэчы Паспалітай і Расіі нельга патлумачыць толькі індывідуальнымі асаблівасцямі мастацкага самавольства альбо недасведчанасцю французскага грамадства наконт ладу жыцця Усходняй Еўропы сярэдзіны XVIII стагоддзя. Гэтыя недакладнасці хутчэй сведчаць аб наўмысным ігнараванні вядомых рэалій ці то іх наўмысным змяшэнні з выдумкай, прыданні ім экзатычнасці, стварэння на іх падставе амаль казачнага хранатопу, дзе сфера ўяўнага і аб'ектыўныя факты спалучаны ў адзінае цэлае, і падобны суплёт вызначае ўвесь хакатар дзеяння. Каб давесці гэта, прывядзем паказальны прыклад. У рэмарцы пазначана, што 1762 год, калі адбываюцца падзеі п'есы, – канец валадарання расійскага імператара Пятра III. Гэткае дакладнае ўваходжанне ў дэталі здзіўляе ў параўнанні са шматлікімі несупадзеннімі і недарэчнасцямі. Але яно лёгка тлумачыцца: у 1846 годзе ў

Парыжы выходзіць шматтомная праца М.І. Тургенева «Расія і рускія» з падрабязнымі гістарычнымі і грамадска-палітычнымі даведкамі. Праз два гады той жа аўтар выпускае брашуру пад назвай «Расія перад тварам еўрапейскай крызы», дзе даецца апісанне сітуацыі ў Польшчы. Факт, што Скрыб быў знаёмы з гэтымі працамі, – безумоўна: увесь Парыж захапляўся імі, абмяркоўваў у салонах [1, с. 225].

Існуе яшчэ адна вельмі важная акалічнасць, якая можа патлумачыць недарэчнасць вобраза Полацка ў музычнай п'есе французскага драматурга. Полацк Скрыба надта падобны да польскага горада Плоцк. Плоцк – не менш значны за Полацк культурны цэнтр з такім жа гістарычным лёсам: статус сталіцы ў XI – XII стагоддзі, заняпад напрыканцы XVII стагоддзя. У польскім горадзе, прынамсі, да сённяшняга дня захавалася галоўная выдатнасць – рэканструяваны замак гатычнага стылю, амаль цалкам разбураны ў XVII стагоддзі. Аднак некалькі дэталей замяняюць атаясаміць рэальны Плоцк і Полацк Скрыба. Па-першае, Плоцк ніколі не знаходзіўся так блізка ад Расіі: у сярэдзіне XVIII стагоддзя мяжа праходзіла далёка на захадзе, на адлегласці шмат большай за трыццаць кіламетраў, а пры падзеле Рэчы Паспалітай 1793 году горад адыйшоў да Прусіі. Па-другое, якой бы блізкай не была арфаграфія назваў двух гарадоў – але ж яна таксама не супадае цалкам, – іх вымаўленне, нават для французскага слыху, зусім рознае: на беларускай мове [полацк / полацк], па-польску [pwotsk].

Відавочна, што Скрыб змяшаў геаграфічнае становішча беларускага горада з мясцовымі рысамі горада польскага. Адсутнасць адпаведных дакументаў не дае магчымасці дакладна ўстанавіць інтэнцыі драматурга, высветліць, з чым мы маем справу: з памылкай, што паходзіць ад недасведчанасці і некарэктнасці, альбо з наўмыснай містыфікацыяй. На карысць першай версіі сведчыць агульная культурная сітуацыя сярэдзіны XIX стагоддзя. Польскія эмігранты ў Францыі, найперш Адам Міцкевіч, актыўна прапагандуюць польскую культуру, да якой яны зусім натуральна далучаюць і беларускую. Вельмі верагодна, што Скрыб мог прачытаць фалькларыстычна-этнаграфічнае даследаванне Аляксандра Рыпінскага «Беларусь (Колькі слоў пра паэзію простага люду той нашай польскай правінцыі, пра яго музыку, спевы, танцы і інш.)», выдадзенае ў Парыжы ў 1840 годзе. Яго аўтар даводзіць, што Беларусь – неад'емная частка Польшчы, а беларусы – тыя ж самыя палякі [5, с. 267 – 268].

Найбольш адпавядаючым ісціне здаецца варыянт штучнага мастацкага спалучэння двух гарадоў у адзін. Драматург «тэатру Бульвараў» бывае вельмі дакладным, калі яму гэта трэба. Акрамя раней узгаданых прыкладаў безпамылковага падыходу да гісторыі і геаграфіі, можна ўзгадаць вадэвіль 1829 года «Тэабальд, альбо Вяртанне з Расіі», дзе Скрыб не дапускае ніводнай памылкі ў складанай і не менш экзатычнай сibirскай тапаніміцы. Жанр музычнай камедыі дыктуе асаблівы хранатоп, патрабуе не адпаведнасці рэчаіснасці, а забытанай інтрыгі, якая б забаўляла публіку. Таму Полацк Скрыба не з'яўляецца спробай рэканструкцыі ў часе і прасторы рэальнага горада, гэта стварэнне вымыслу на мяжы верагоднасці і фантастыкі.

Полацк і Польшча як «моўнае стварэнне» ў творы А. Жары. Абсалютна прэрэчыць пэўнасці і дакладнасці антураж п'есы Альфрэда Жары «Убю кароль». Каб належным чынам зразумець часова-прасторавы абставіны дзеяння гэтага драматычнага твору, трэба звярнуцца да паратэксту, бо сам тэкст амаль пазбаўлены рэмарак і заўваг падобнага кшталту, закрыты для знешняга пранікнення, інтэрпрэтацыі. У якасці неабходнага паратэксту ва ўсіх значных выданнях цыкла Татухны Убю выступае аўтарская прамова перад прэм'ерай 1896 года ў «Тэатр дэ Лёвр». У ёй Жары зазначае, што дзеянне п'есы адбываецца ў Польшчы, «а прасцей кажучы – Нідзе» [6, с. 401]. Трэба асабліва падкрэсліць аўтарскі правапіс з вялікіх літар – *Nulle Part*, замест малой – *nulle part*. Жары размыкае ўстойлівы выраз, каб яго літаральны сэнс – «ніякая старана» – выйшаў на паверхню. Ён адсылае гледача да утапічнага модусу ўспрыняцця п'есы, які і імкнецца запраграмаваць Жары. Для яго Польшча, што пасля канчатковага падзелу Рэчы Паспалітай страціла геаграфічнае існаванне больш чым на 100 год, была ідэальным тапонімам усеабхватнай пустаты. Як гаворыць аб гэтым С.Б. Дубін, «з'яўляючыся палітычным увасабленнем Нідзеі, у п'есе Польшча робіцца экзистэнцыйным варыянтам гэтай пустэчы, адначасова задаючы вымарачэнне, ірэальнасць дзеяння, і наадварот, дазваляючы аднасіць яе рэаліі да любой краіны і грамадства... Польшча робіцца чыста моўным стварэннем» [7, с. 503].

Зусім лагічна вынікае з кантэксту моўнай абстракцыі суцэльная неакрэсленасць акалічнасцяў дзеяння і пастаяннае ўзнікненне персанажаў з неадкуль і іх імгненнае знікненне ў нікуды. Так, у трэцім дзеі раптоўна з'яўляюцца на сцэне польскія магнаты, якіх мардуе і хутка адпраўляе ў небачную пастку Татухна Убю. Сярод іх граф Віцебскі, вялікі герцаг Познаньскі, герцаг Курляндскі, князь Падольскі, і нарэшце, марграф Торуньскі, ён жа пфальцграф Полацкі. Паміж спрадвечна польскімі тапонімамі памінаецца і Полацк, што ў прынцыпе не супярэчыць недарэчным рэаліям твора. Галоўнае ў тым, як лакалізуецца ў выдуманай прасторы Жары горад, – гэтак сама, як і ў мастацкім свеце Скрыба, – паміж Расіяй і Польшчай, у няпэўным асяроддзі, якое надае і самому месцу няпэўны статус. Таксама нетрывалым стаецца правапіс тапоніма: у Скрыба напачатку твору *Polosk*, потым *Polowsk*; у Жары *Polock*. Найбольш адэкватна вымаўленне назвы горада перадае першы з прыведзеных варыянтаў, наколькі гэта магчыма ў сістэме французскага кансанантызму, які не мае гука [ц]. Варыянт Жары найбольш блізкі да правільнага графічна, але ён супярэчыць маўленчым нормам. Магчыма, пісьменнік-авангардыст збліжае Польшчу і Полацк па прастай гукавой асацыяцыі альбо памыляючыся на конт быццам бы агульнага корня «Пол», як і яго папярэднік, далучаючы да гэтага ланцужка яшчэ Плоцк.

Наступную лінію інтэртэкстуальнай сувязі паміж творамі стварае персанаж «Убю караля» Станіслаў Ляшчынскі. У п'есе Жары – гэта вясковы стараста, супраціўнік Татухны Убю, адна са шматлікіх мары-

янетак. У рэальнай гісторыі Станіслаў Ляшчынскі – кароль, які двойчы ўзыходзіў пры дапамозе французскай дыпламатыі на польскі трон і памёр у французскай эміграцыі ў 1766 годзе, значыцца крыху пазней за той самы час, калі адбываюцца падзеі «Віновай дамы». Апісанья супадзенні часу і прасторы, дзеючых у іх асоб нібыта фундуюць яшчэ адзін магчымы мастацкі сусвет, і ён будзеца на скрыжаванні розных твораў. Яго семантыка даволі складаная і аб'ядноўвае два розныя драматыргічныя варункі. Гэты сусвет адрозніваецца, акрамя іншага, перамешанасцю дакладнага гістарычнага часу з тым часам, што ствараецца драматычным тэкстам, яго мовай; фактычнай, дакладна акрэсленай прасторы і прасторы ўяўнай, экзатычна-цудоўнай.

Твор Жары даносіць у гэты макракосм адрозную ад Скрыбавай мову, хаця ў нечым яны роднасныя. У драматурга «тэатра Бульвараў» мова ў асноўным супадае з граматычнай нормай, цягнецца да правільнасці. Адзіным выключэннем з'яўляюцца псеўдарускія экзатазмы, накіраваныя *drowski, kibitch* і гэтак далей. Гэтыя словы павінны абазначаць транспартныя сродкі: *drowski* – скажонае «дрожкі», *kibitch* – скажонае «кібітка». Перамяшчэнне ў прасторы робіцца, такім чынам, значным элементам дзеяння, надае яму асаблівы характар. Трэба таксама падкрэсліць сувязь паміж гэтым экзатычным элементам абставінаў і снегам, увогуле надзвычайна халодным надвор'ем. Аб'яднанне двух цудоўных прасторавых кампанентаў, напрыклад, у прыведзенай вышэй арыі Лізанькі і Нялідава (язда пасярод завеі) і іншых частках твора стварае адметны складнік дзеяння.

Драматург-авангардыст, наадварот, шчыра здэкуецца з агульнапрынятага і належнага ў мове ўласна створанымі словамі і выразамі: *merdre, pigner* (замест *trépigner – тупаць*), *oneilles* (замест *oreilles – вушы*), *tuder* (замест *tuer – забіваць*) і інш. Словатворчасць драматургаў мае нібыта розныя крыніцы. Скрыб імкнецца гіпербалізаваць драматычную прастору, зрабіць яе таямнічай і загадкавай, не пазбавіўшы ў той жа час верагоднасці. Жары мае на мэце скасаваць усялякую канкрэтнасць, звесці абставіны дзеяння да ролі чагосьці другаснага. Але мастацкі эффект, якога дасягаюць на ўзроўні цэласнага ўспрыняцця твора драматургі, аднолькавы: Полацк у п'есах набывае такія рысы, што адмяжоўваюць яго ад фактычнай рэальнасці і дзякуючы гэтаму набліжаюць да сферы пачуццёвага, забяспечваюць верагоднасць праз сувязь з уяўным як своеасаблівай эмацыйнай каштоўнасцю. Абодва аўтары намагаюцца ператварыць загадкавы вузейшы за рэальны мастацкі вобраз у больш шырокі і разнастайны, пашырыць моўную прастору за кошт асабістага вымыслу, замешанага на агульнавядомым.

Заклучэнне. Апісаны сусвет існуе, зразумела, толькі ва ўмовах літаратуразнаўчых дапушчэнняў. Аднак нягледзячы на сваю эфемернасць, ён дэманструе колькі важных момантаў: па-першае, нетрывалы палітычны і культурны статус Полацка (і адпаведна Беларусі і Польшчы) дакладна адчуваецца французскім сцэнічным мастацтвам XIX стагоддзя і адлюстроўваецца ў адпаведных вобразах, персанажах, часова-прасторавых адносінах; па-другое, агульнае звяртанне да пэўнага топасу, абумоўленае неабходнасцю стварэння утапічнага і фантастычнага, даводзіць, што нельга ўспрымаць літаратурны працэс навейшага часу разарваным і фрагментарным, якімі б рознымі і супярэчлівымі яго складнікі не падаваліся. Авангард не адкідае суцэльна тэзіс «тэатра Бульвараў» аб абавязковай забяўляльнасці дзеяння, арыентацыі толькі на гледача, яго запатрабаванні і магчымасці ўспрыняцця. Ён карыстаецца тымі ж самымі вобразамі, каб стварыць іншую сюжэтную структуру, больш закрытую і складаную, перагружаную асабістай аўтарскай міфалогіяй, як у выпадку Жары. Усё роўна размова ідзе аб забяўляльнасці, толькі яе іншай разнастайнасці, апеляванні да агульнага вядомага і прынятага, хоць авангард і менш заклапочаны камерцыйным поспехам, які часта памылкова атаясамліваецца са «стварэннем» публікі. Звяртанне да вобраза Полацка (рэальны гэта локус альбо толькі сімвалічная прастора – вырашэнне гэтай дылемы з літаратуразнаўчага пункта погляду немагчымае і непатрэбнае) сведчыць пра духоўны патэнцыял беларускага горада, культурны рэзананс, які дайшоў, няхай сабе і ў дужа скажонай форме, да XIX стагоддзя, і стаўся адной з крыніц мастацкага натхнення для выбітных твораў агульнаеўрапейскага маштабу.

ЛІТАРАТУРА

1. Бунтман, Н. Адаптацыя произведения: casus Scribi / Н. Бунтман // От текста – к сцене: Российско-французские театральные взаимодействия XIX – XX веков: сб. ст. / сост. и ред. Е.Д. Гальцовой и К.-М. Отан-Матьё. – М.: ОГИ, 2006. – С. 221 – 228.
2. Архітэктура Беларусі: энцыкл. давед. / Беларус. энцыкл.; рэдкал.: А.А. Воінаў [і інш.]. – Мінск: БелЭн, 1993. – 620 с.
3. Scribe, E. La Dame de Pique / E. Scribe. – Paris: Brandus et C^{ie} Editeurs, 1851. – 50 p.
4. История зарубежного театра: в 3 ч. / под общ. ред. Г.Н. Бояджиева. – М.: Просвещение, 1971 – 1977. – Ч. 2: Театр Европы и США XIX – XX вв. – 1972. – 328 с.
5. Карский, Е.Ф. Белорусы: в 3 т. / Е.Ф. Карский. – Минск: БелЭн, 2006 – 2007. – Т. 3, кн. 2: Очерки словесности белорусского племени. – 2007. – 704 с.
6. Jarry, A. Œuvres complètes / A. Jarry; textes établis, présentés et annotés par M. Arrivé. – Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1972. – P. XLVIII – 1317.
7. Жарри, А. «Убю кароль» і другія произведения: пьесы, романы, эссе / А. Жарри; сост. и послесл. Г.К. Косикова; коммент. С.Б. Дубина. – М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2002. – 603 с.

Пастуніў 18.07.2007