

прадмове да «Шляхціца Завальні»: «Я не пераймаю формаў, якія любілі пісьменнікі англійскія, нямецкія або французскія»¹¹, бо сапраўды не мог ісці іхнімі шляхамі: тэмы і праблемы еўрапейскіх літаратур не былі актуальнымі для Беларусі, для краю, які не меў дзяржаўнасці, якому пагражала поўная асіміляцыя.

Такім чынам, нягледзячы на тое, што ў 40-я гг. польскамоўная літаратура на землях былой Рэчы Паспалітай спакваля пераходзіла на «раманны шлях», «шлях Крашэўскага», г.зн. абірала эстэтыку мімікрыі, яшчэ існавала мажлівасць працягваць і развіваць (не ў кірунку містыцызму!) ідэі рамантычнай паэзіі ў прозе. І хоць у «Шляхціцы Завальні» Я.Баршчэўскага рамантычная патэтычнасць «захіналася» праблематыкай народнага жыцця, аднак міфалагізм аўтара, ягоная хрысціянска-язычніцкая дэманалогія паслаблялі рэалістычнае гучанне твора на карысць рамантызму. Сакральнасць вобраза Бацькаўшчыны-Беларусі ў творы сведчыла пра жывучасць рамантычных традыцый, а таксама пра мажлівасць выкарыстання айчыннымі рамантыкамі дзеля сваіх мэт жанрава-стылёвых асаблівасцяў прозы¹².

¹ Mochnecki M. Myśli o literaturze polskiej // Polska krytyka literacka (1800–1918): Materiały. Warszawa, 1959. T.I. S.344.

² Mochnecki M. O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym. Warszawa, 1904. S.138.

³ Mochnecki M. «Mnich», tragedia Korzeniowskiego // Polska krytyka literacka (1800–1918): Materiały. T.I. S.349.

⁴ На гэтую тэму гл.: Kamionkova J. Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX w. Studia. Warszawa, 1970. S.270 і наст.

⁵ Łemnicki Z. Źródła i typy realizmu niemieckiego w XIX wieku // Łemnicki Z. Wybór pism. Warszawa, 1966. S.411–412.

⁶ Bachóź J. Poszukiwanie realizmu. Gdańsk, 1972. S.57.

⁷ Kraszewski J. I. Życie umysłowe // Studia literackie. Wilno, 1842. S.15.

⁸ M.Gr.: Literatura i krytyka. T.I.: Literatura romansu w Polsce. Cz.1. Wilno, 1840. S.23. Пра праграму М.Грабоўскага гл. у працах М.Жміродскай: Walka o realizm w estetyce i krytyce literackiej w kraju w latach 1831–1848 // Pamiętnik literacki. 1953. R.XLIV. Z.1-2; Edward Dembowski i polska krytyka romantyczna. Warszawa, 1957.

⁹ Гл.: Хаўстовіч М. Паэт і казачнік з азёрнага краю // Баршчэўскі Я. Выбраныя творы. Мн., 1998. С.11, 13.

¹⁰ Перадусім, вядома, што Я.Баршчэўскі пісаў раман «Пан Тузальскі» пра беларусаў у Пецярбургу (гл.: Рукапісны аддзел Ягелонскай б-кі ў Кракаве. Сігн. 6457^{IV}. Арк. 244. – Ліст Р.Падбярэскага да Ю.І.Крашэўскага).

¹¹ Баршчэўскі Я. Выбраныя творы. Мн., 1998. С.81.

¹² Я.Баршчэўскі зробіць яшчэ адзін крок у напрамку да Вялікага Рамантызму, напісаўшы і выдаўшы апавесць «Душа не ў сваім целе», а таксама драматычную паэму «Жыццё Сіраты».

Т.Н.КАЎРЫГІНА

ПАЭТЫКА КАМІЧНАГА Ў ТВОРЧАСЦІ Ф.М.ДАСТАЕЎСКАГА

Звяртаючыся да праблемы камічнага ў творах Дастаеўскага, цяжка не правесці некаторых паралелей з сюжэтамі сусветнай літаратуры. Тым больш, што сам пісьменнік называў герояў, якія значна паўплывалі на яго. Так, Дон-Кіхота ён лічыў адным з ідэальных персанажаў сусветнай літаратуры. Дон-Кіхот "прыгожы толькі таму, што ў той жа час і смешны. Піквік Дыкенса ... таксама смешны і тым толькі і закранае. З'яўляецца спачуванне да пакрыўджанага і прыгожага, што не ведае сабе цаны, і такім чынам з'яўляецца сімпатыя і ў чытача. Гэтае ўзбуджанне спачування і ёсць тайна гумару". Сувязь гумару і спачування была заўважана як мастацкі прынцып ужо ў першым рамане Дастаеўскага "Бедныя людзі". Гумарыстычную танальнасць твора адзначыў яшчэ Бялінскі.

Дастаеўскі лічыў, што ўся руская літаратура выйшла з "Шынеля" Гоголя. Сваім першым раманам пісьменнік пацвердзіў гэтую думку. Ідучы следам за Гоголем, ён актыўна выкарыстоўваў гумарыстычныя прыёмы папярэдніка. Макар Аляксеевіч Дзевушкін у "Бедных людзях" валодае некаторымі рысамі "смешнага чалавека". Як сцвярджаў даследчык Д.І.Заслаўскі, "лагодная ўсмешка над камічным наймацней вылучае, адцяняе тое, што з'яўляецца галоўным у апавесці: найглыбейшую драму "бедных людзей", іх маральную прыгажосць".²

Аўтар рамана "Бедныя людзі" творча развівае прынцыпы Гоголя. "Тут стылізацыя; тут няма прытрымлівання стылю, а хутчэй гульня з ім. І калі прыгадаць, як ахвотна падкрэслівае Дастаеўскі Гоголя ("Бедныя людзі", "Спадар Прахарчын"), як занадта відавочна ідзе ад яго, не тоячыся, стане зразумела, што трэба гаварыць хутчэй аб стылізацыі, чым аб "перайманнях", "уплыве" і г.д."³, – пісаў Ю.Н.Тынянаў. Паміж стылізацыяй і пародыяй шмат агульнага. І ў стылізацыі, і ў пародыі за знешнім планам твора стаіць іншы, унутраны план. Аднак у пародыі, на думку Тынянава, будзе няўзгодненасць гэтых планаў: пародыяй трагедыі будзе камедыя, пародыяй камедыі будзе трагедыя. Пры стылізацыі гэтай няўзгодненасці няма: мы назіраем адпаведнасць аднаго плана другому. "Аднак ад стылізацыі да пародыі – адзін крок; стылізацыя, камічна матываваная ці падкрэсленая, становіцца пародыяй"⁴.

У "Бедных людзях" парадзіруецца "Аповесць пра тое, як пасварыліся Іван Іванавіч з Іванам Нікіфаравічам" Гоголя. Макар Дзевушкін робіць наступную выпіску з аднаго пісьменніка: "Знаете ли вы Ивана Прокофьевича Желтопуза? Ну, вот тот самый, что укусил за ногу Прокофия Ивановича. Иван Прокофьевич человек крутого характера, но зато редких добродетелей; напротив того, Прокофий Иванович чрезвычайно любит редьку с медом. Вот когда еще была с ним знакома Пелагея Антоновна... А вы знаете Пелагею Антонову?... (Т.1, с.53). У гэтым урыўку заўважаецца відавочная паралель з гоголёўскім Ананам Пракофьевічам Галапузам, Агафьёй Федасееўнай і, натуральна, з Іванам Іванавічам і Іванам Нікіфаравічам.

У рамана Дастаеўскі выкарыстоўвае вялікую колькасць мастацкіх прыёмаў для стварэння камічнага эфекту. Ужо эпіграф (словы князя В.Ф.Адоеўскага) мае цалкам акрэсленае іранічнае адценне. Ён быццам падрыхтоўвае чытача да ўспрыняцця тэксту, настройвае на адпаведны лад: "Ох уж эти мне сказочники! Нет чтобы написать что-нибудь полезное, приятное, утешительное, а то всю подноготную в земле вырывают! Вот уж запретил бы им писать! Ну, на что это похоже: читаешь... невольно задумаешься, – а там всякая дребедень и пойдет в голову; право бы, запретил им писать; так-таки просто вовсе бы запретил"(Т.1, с.13).

Перад намі паўстае наўны, па-дзіцячы непасрэдны герой. Гумар часам добры, "кроткий", а часам "извиняющийся". І з яго дапамогай характарызуецца асоба героя. Вось як, напрыклад, Макар Аляксеевіч апісвае сваё жыллё: "Я живу в кухне, или гораздо правильнее будет сказать вот как: тут подле кухни одна комната (а у нас, нужно вам заметить, кухня чистая, светлая, очень хорошая), комната небольшая, уголок такой скромный... то есть, или еще лучше сказать, кухня большая в три окна, у меня вдоль поперечной стены перегородка, так что и выходит как бы еще комната, номер сверхштатный; все просторное, удобное, и окно есть, и все – одним словом, все удобное" (Т.1, с.16). Дзевушкін сам не заўважае, як, дзякуючы шматлікім агаворкам, яго расказ становіцца камічным, хоць спачатку было жаданне паказаць усё ў найлепшым святле. Але гэта і з'яўляецца першай умовай камічнага эфекту: неадпаведнасць паміж рэальнасцю і тым, што хоча паказаць апавядальнік з дапамогай прырашчвання. Цеплыня гумару праглядаецца ў прастадушных самахарактарыстыках Дзевушкіна: "Вы не смотрите, что я такой тихонький, что кажется, муха меня крылом перешибет. Нет, ма-точка, я про себя не промах..."(Т.1, с.17). Дзевушкін казырыцца, хоча здавацца больш значным, чым ён ёсць на самой справе. Але аўтар любіць свайго героя і таму не дазваляе сабе якой-небудзь насмешкі з яго. Эпістальярная форма рамана павялічвае свабоду ў стварэнні вобраза, таму што дае магчымасць аўтару не выказваць сваіх адносін. На ўспрыняцце чытача не ўплывае аўтарская адзнака, яна адкрыта не выяўлена.

Дастаеўскі актыўна выкарыстоўвае прыём кантрасту: "Кухня у нас большая, обширная, светлая. Правда, по утрам чадно немного, когда рыбу или говядину жарят, да и нальют и намочат везде, зато уже вечером рай" (Т.1, с.23) (курсіў наш. – Т.К.). Дзевушкін становіцца смешным у сваім празмерным аптымізме. Аўтар, не робячы спецыяльных каментарыяў, малюе вобраз чалавека драматычнага лёсу, аднак не пазбаўленага камізму.

Герой рамана сентыментальны, любіць памарыць у стане размягчэння душэўнага. Піюменнік робіць цікавы эксперымент, паказваючы пераход сентыментальнага ў камічнае. Дабрадушны герой, які жадае стаць драпежнай птушкай, выклікае смех. Дастаеўскі праяўляе незвычайнае майстэрства ў спалучэнні розных стыляў. Праз кантраст з'яўляецца камічны эфект.

Макар Дзевушкін не пазбаўлены самаіроніі. Разважаючы аб сваіх пісьменніцкіх здольнасцях, ён піша Вараньцы: "Ну вот, например, положим, что вдруг ни с того ни с сего, вышла бы в свет книжка под титулом — "стихотворения Макара Девушкина"! Ну что бы вы тогда сказали, мой ангельчик? Что бы я тогда с моими сапогами стал делать? Они у меня, замечу вам мимоходом, маточка, почти всегда в заплатках, да и подметки, по правде сказать, отстают иногда весьма неблагодарно" (Т.1, с.53). Аказваецца, героя хвалюе не столькі яго імя на вокладцы, колькі дзіравыя боты. Гэта значыць да славы яшчэ можна як-небудзь прывыкнуць, але да такога абутку прывыкнуць нельга.

Нягледзячы на жыццёвыя нягоды, Дзевушкін застаецца да канца аптымістам. І як ні дзіўна, у гэтым аптымізме праглядаецца неўсвядомлены героем камізм: "Помню я свои молодые годы. Куда! Копейки иной раз не бывало. Холодно, голодно, а весело, да и только. Утром пройдешься по Невскому, личико встретишь хорошенькое, и на целый день счастлив. Славное, славное было время, маточка! Хорошо жить на свете, Варенька! Особенно в Петербурге. Я со слезами на глазах каялся вчера перед господом богом, чтобы простил господь все грехи мои в это грустное время: ропот, либеральные мысли, дебош и азарт" (Т.1, с.96) (падкрэслена намі. — Т.К.). Чытач з цяжкасцю можа ўявіць, каб рахманы, ціхі Макар Дзевушкін некалі быў "лібералам" і "дэбашырам".

Дастаеўскі перыяду напісання рамана ўпэўнены ў сабе, поўны творчых планаў. У наступным творы — апавяданні "Двайнік" — выпрабаваныя гумарыстычныя элементы ўжо не даюць неабходнага эфекту. Выявілася, што ў "таямніцы гумару" свае законы. У рамана "Бедныя людзі" прысутнічала прыгожае ў камічным. У "Двайніку" ж прыгожага не было, а значыць, знікла і камічнае ў чыстым выглядзе.

Аўтар звярнуўся да вельмі папулярнага ў еўрапейскай літаратуры авантурнага сюжэта. Авантурны сюжэт быў не выпадковы. Так з'явілася памкненне ўнесці элемент некаторай выключнасці ў штодзённасць, якую паказвае аўтар. Злучэнне ўзвышанага і фантастычнага з рэчаіснасцю давала незвычайны эфект. М.М.Бахцін адзначае ў Дастаеўскага нараджэнне новага жанру, вытокі якога ўзыходзяць да літаратуры эпохі элінізму. Старажытныя адносілі да гэтых жанраў "сакратычны дыялог", раннюю мемуарную літаратуру, памфлеты, букалічную паэзію, "Меніпаву сатыру". "Пры ўсёй іх знешняй неаднастайнасці яны аб'яднаны сваёй глыбокай сувяззю з карнавальным фальклорам... Карнавальнае светаадчуванне, якое знізу даверху прасякае гэтыя жанры, вызначае іх асноўныя асаблівасці і ставіць вобраз і словы ў іх у асаблівыя адносіны да рэчаіснасці⁵. Такія жанры Бахцін называў сур'ёзна-смахавымі.

І першы твор Дастаеўскага, для якога характэрна меніпаўскае змешванне, гэта аповесць "Двайнік". Менавіта тут, пры стварэнні раздвоенай чалавечай натуры, пісьменнік выкарыстоўвае разам з камічным драматычны элемент. Так, герой аповесці весела смяецца, калі садзіцца ў карэту. "Впрочем, тотчас же после припадка веселости смех сменился каким-то странным озабоченным выражением в лице господина Голядкина" (Т.1, с.112).

Прыём, які сустракаецца ў сюжэце "Двайніка", тыповы для карнавала — гэта пераапананне. Знешнія становішчы абясцэньваюцца ў жыцці, ператвараюцца ў ролі, якія разыгрываюцца на падмостках сусветнага тэатра. Гэта вядзе да разбурэння "эпічнай і трагічнай цэласнасці чалавека і яго лёсу"⁶.

"Карнавальнае ж жыццё, — зазначае Бахцін, — гэта жыццё, якое выведзена са сваёй звычайнай каляіны, у нейкай ступені "жыццё навыварат",

"свет наадварот"⁷. І як ні імкнецца Галядкін уцячы ад гэтага "свету наадварот", маскарад праследуе яго. Галядкін паўтарае своеасаблівыя заклінанні супраць маскараднай дзеі: "Полуслов не люблю; мизерных двуличностей не жалую; клеветой и сплетней не гнушаюсь. Маску надеваю лишь в маскарад, а не хожу с нею перед людьми каждодневно" (Т.1, с.117). Але карнавал з вясёлага, радаснага відовішча ператвараецца ў нейкае злавеснае, поўнае прывідаў дзейства. Камічнае адыходзіць на другі план. Галядкіна выпіхваюць з балю на вуліцу. І пасля сентыментальных і разам з тым камічных мар героя аб тым, як бы ён выратаваў Клару Алсуф'еўну, калі б упала жырандоля; здараюцца падзеі, поўныя сапраўднага драматызму. "Наконец он споткнулся, ему казалось, что он падает в бездну; он хотел было вскрикнуть – и вдруг очутился на дворе" (Т.1, с.137). І далей: "...господин Голядкин был убит, убит вполне, в полном смысле слова, и если сохранил в настоящую минуту способность бежать, то единственно по какому-то чуду..." (Т.1, с.138). Па сутнасці, сапраўднае каранаванне карнавальнага караля і развянчанне яго. Добры гумар, які быў у "Бедных людях", пераходзіць у жорсткую насмешку над чалавекам. Сама ж прысутнасць двойніка ў Галядкіна – бязлітасная іронія.

У 1855 г. у Семіпалацінску Дастаеўскі задумаў камедыю. У лісце да А.Н.Майкава ён з захапленнем піша пра сваю задуму: "Я кінуў форму камедыі, нягледзячы на тое, што яна ўдавалася, уласна кажучы дзеля задавальнення як мага далей назіраць за прыгодамі маяго новага героя і самаму рэгатаць з яго. Гэты герой мне некалькі радня" (Т.2, с.510). Гратэскны вобраз старога князя ў аповесці "Дзядзькаў сон" у некаторай ступені звязаны з персанажам народнага лялечнага тэатра – Пятрушкай. У некаторых сітуацыях і эпізодах камедыі адлюстраваны сцэны народнага тэатра. Напрыклад, сцэна "выкрыцця" князя як няздатнага жаніха. Працэсу "амалажэння" князя адпавядаюць у лялечным тэатры сцэны "памалажэння" старых з дапамогай пераварвання іх у катлах ці перакавання ў кузні.

Стары князь у "Дзядзякавым сне" быў такі "блізкі" самаму пісьменніку, што калі-некалі сам Дастаеўскі любіў гуляць ролю "дзядзькі" ў рэальным жыцці. Пра гэта сведчыць Г.Р.Дастаеўская: "Я была вельмі незадаволенна, калі Фёдар Міхайлавіч прымаў на сябе ролю старога, які маладзіцца. Ён мог цэлымі гадзінамі гаварыць словамі і думкамі свайго героя, старога князя з "Дзядзькавага сну"⁸.

Аднак пазней пісьменнік вельмі крытычна гаварыў пра сваю аповесць: "Яшчэ вадэвільчык з яе можна была бы зрабіць, але для камедыі – мала зместу, нават у вобразе князя, адзінам сур'ёзным вобразе ва ўсёй аповесці" (Т.2, с.515). Думка, на наш погляд, вельмі парадаксальная, асабліва ў адносінах да вобраза князя К. Але ў нейкай ступені аўтар мае рацыю. Калі ў пачатку аповесці князь – сапраўдная карыкатура, то ў канцы ён уяўляе сабой фігуру, поўную сапраўднага трагізму. "Никто не знал, когда и где он успел так рассыпаться. Он носил парик, усы, бакенбарды и даже эспаньолку – все, до последнего волоска, накладное и великолепного черного цвета; белылся и румянился ежедневно. Уверяли, что он как-то управлял пружинками морщины на своем лице, и что эти пружины были каким-то особенным образом скрыты в его волосах. Уверяли еще, что он носит корсет, потому что лишился где-то ребра, неловко выскочив из окошка во время одного своего любовного похождения в Италии" (Т.2, с.300). Князь нечакана памірае пасля скандалу, хоць гэта і заканамерны канец для блазна. У блазна пад маскою камізму выяўляецца чуллівая душа.

У аповесці шмат сітуацый камічнага характару, якія не маюць сацыяльнай значнасці. Праўда, адна спроба сацыяльнай крытыкі ўсё-такі ёсць. Вось як апісваецца сустрэча князя са сваім мужыком: "Когда же встречается с ним мужик и, остановясь в сторонке, снимает шапку, низко кланяется и приговаривает: "Здравствуйте, батюшка князь, ваше сиятельство, наше красное солнышко!" – то князь немедленно наводит на него свой лорнет, приветливо кивает головой и ласково говорит ему: "Bonjour, mon ami, bonjour!"

(Т.2, с.300). Адносна ж вадэвільных элементаў, то ў іх недахопу няма. У аповесці прысутнічае псеўдакантраст, так званае несапраўднае супрацьпастаўленне. "Выказванне будзеца такім чынам, што заключная яго частка па форме быццам бы супярэчыць пачатку, а на самой справе ўзмацняе яго, развівае"⁹. Прыкладам псеўдакантрасту з'яўляецца аповяд князя пра сваё жыццё за мяжой. Аповяды блазнаў – гэта своеасаблівыя мастацкія мініяцюры, якія маюць камічную танальнасць.

Такім чынам, для твораў Дастаеўскага 1840–1860-х гг. характэрна выкарыстанне вялікай разнастайнасці камічных сродкаў. У гэты час у яго з'яўляецца тыпалагічна новы герой – блазан, які потым будзе прадстаўлены ў творчасці пісьменніка ў некалькіх разнавіднасцях. Блазан – гэта ашуканец, але ў той жа час і своеасаблівы артыст. Байкі блазна – плён яго фантазіі, але нярэдка сапраўднае жыццё ператвараецца ў трагедыю. Гэта мы назіраем на прыкладзе вобраза князя ў "Дзядзькавым сне". Аўтар увесць час балансуе на мяжы трагічнага і камічнага. І гэта становіцца адной з галоўных асаблівасцей паэтыкі камічнага ў творчасці Дастаеўскага гэтага перыяду.

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 33 т. Л., 1985. Т.28. Кн. 2 С. 251. У далейшым спасылкі на гэтае выданне даюцца ў тэксце артыкула.

² Заславский Д. И. О юморе и сатире в произведениях Ф.М.Достоевского // День за днем. М., 1960. С.259.

³ Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (К теории пародии) // Поэтика: История литературы. М., 1977. С.200.

⁴ Там жа. С.201.

⁵ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С.180.

⁶ Там жа. С.113.

⁷ Там жа. С.114.

⁸ Достоевская А. Г. Воспоминания. М., 1968. С.86.

⁹ Лук А. Н. О чувстве юмора и остроумии. М., 1968. С.86.

М. А. ПАПОВА

АРХЕТЫП І СЦЭНА

(вопыт аналізу псіхадрамы М. Фрыша "Санта Крус")

"Глыбінная псіхалогія" К. Г. Юнга аказала ўплыў на многіх драматургаў, як еўрапейскіх, так і амерыканскіх (Ю. О'Ніл, Э. Олбі і інш). Тым не менш сучасны псіхааналітык швейцарскі нямецкамоўны пісьменнік Макс Фрыш (1911–1991) прапанаваў унікальную драматургічную тэхніку, мэта якой – увасабленне структуры асобы на сцэне, транспанаванне на тэатральныя падмосткі працэсаў, якія адбываюцца ў пазасвядомым. Мастак выкарыстоўвае амаль усе ідэі "глыбіннай псіхалогіі", яе вобразы і сімвалы. Паводле Фрыша, тэатр прызваны дэманстраваць "ўнутраную рэчаіснасць" – мары, успаміны, каб "адначасова марылі публіка, рэжысёры, акцёры і крытыкі". Псіхааналіз структуруе ўсе ўзроўні паэтыкі: увядзенне архетыпаў на тэатральныя падмосткі вызначае і кальцавую кампазіцыю, і рэлятывнасць часу, і бінарнасць драматургічнай прасторы. На сцэне апынуліся і ўспаміны пра былое, розныя яго варыянты – у стылі так званага "спантаннага тэатра" (тэорыя псіхадрамы¹ аўстрыйскага вучонага Я. Л. Марэна).

Пры дапамозе псіхадрамы ўнутраны пошук ператвараецца ў тэатральны эксперымент: псіхалагічныя канфлікты спантанна ўрываюцца на тэатральныя падмосткі, спрыяючы развіццю і гарманізацыі асобы. Паказальная ў гэтым сэнсе ўжо першая п'еса Фрыша "Санта Крус" (Santa Kruz, 1944). Галоўная тэма – магчымасць шлюбнага саюза ў свеце дасягнення індывідуальнасці. Ставячы пытанні аб ролі, сутнасці выбару і свабоды, цюрыхскі майстра намагаецца вырашыць (перш за ўсё для сябе самога: герой п'есы – іпастась мастака), чым з'яўляецца шлюб – перашкодай на "шляху асобы да сябе" (так азначыў Юнг індывідуальнасць) ці, наадварот, адной з важных вех на гэтым шляху, як сцвярджае Юнг у артыкуле "Шлюб як псіхалагічны адносіны". Выкарыстоўваецца прыём перарастання рэалістычнай завязкі ў плынь свядомасці, у ірацыянальна-умоўны эксперымент – прыём, характэрны як для