

П'ЕСА ФРАНЦІШКА АЛЯХНОВІЧА «ЦЕНІ» (1919): ПРАБЛЕМА ЖАНРУ

Исследуется трансформация жанрового канона трагедии в европейской драматургии рубежа XIX-XX вв. На основе анализа пьесы Франтишка Олехновича «Тени», интерпретируемой как метафизическая трагедия, рассматривается процесс становления жанровой системы белорусской драматургии.

The article examines the transformation of genre canon of tragedy in the European drama of the turn of the XIX-XX centuries. The process of formation genre system of Belarusian drama is analyzed. The play «Shadows» by Frantsishak Aliakhnovich is interpreted as a metaphysical tragedy.

Сусветная драматургія двух апошніх стагоддзяў дэманструе выразную тэндэнцыю да жанравай інтэграцыі, што робіць праблему жанравай атрыбуцыі літаратурных твораў вельмі актуальнай. Як заўважае П. Паві, «вызначэнне жанру ўжо не зводзіцца да заданы больш-менш дакладнай і стройнай класіфікацыі, але складае ключ да разумення ўсяго тэксту адносна сукупнасці норм і правілаў (якія дакладна вызначае кожны жанр). Любы тэкст - гэта адначасова канкрэтызацыя жанру і адступленне ад яго, ён уяўляе сабой ідэальную мадэль літаратурнай формы: даследаванне адпаведнасці, але таксама і выхаду па-за межы мадэлі, - раскрывав арыгінальнасць твора і яго функцыянавання»* (Паві 1991, 97). Апрача таго, аўтарскае вызначэнне жанру акрэслівае далягляд чытацкіх чаканняў, задае адпаведны кірунак рэцэпцыі драмы.

Вялікую цікавасць пры даследаванні прыроды жанру выклікаюць п'есы, якія рэпрэзентуюць адкрытую да ўспрымання новага драматургічную сістэму, што знаходзіцца ў працэсе станаўлення.

Пашырэнне жанравага дыяпазону беларускай драмы, яе пераход на якасна новы, невядомы народнаму, камедыйнаму па сваёй прыродзе, тэатру ўзровень асэнсавання быцця прыпалі на пачатак XX ст. Развіццё тэатральнага руху выявіла праблему беднасці беларускага рэпертуару, недахопу твораў «сур'ёзных» жанраў: «Яшчэ так нядаўна ўвесь рэпертуар беларускага тэатра складаўся з старых твораў нябожчыка В. Марцінкевіча, "Паўлінкі" Янкі Купалы, "Моднага шляхцюка" Каганца і "Хама" - пераробленага з повесці Ажэшковай, ды колькіх аднаактовых, перакладзеных з іншых моваў сцэнічных жарцікаў», - пісаў Францішак Аляхновіч у артыкуле «Думкі аб беларускім тэатры» (1919) (Аляхновіч 2005 [а], 433). Нераспрацаванасць нацыянальнай драматургі абумовіла зварот беларускіх пісьменнікаў да эксперыментаў замежнага тэатра, у прыватнасці да пошукаў аўтараў «новай драмы». Імёны твораў, якія сталі арыенцірам для айчыннага драматычнага мастацтва, прагучалі ў манаграфіі Ф. Аляхновіча «Беларускі тэатр» (1924): «Беларускі акцёр яшчэ чакае сваіх Ібсенаў, Гаўптманаў, Андрэевых, Пшыбышэўскіх» (Аляхновіч 2005, 510).

У еўрапейскай літаратуры мяжы XIX-XX ст. адбывалася станаўленне некласічнай драматургічнай парадэгмы, якая прыйшла на змену нарматыўнаму арыстоцэлеўскаму мастацтву. Адною з асноўных характарыстык «новай драмы» быў працяг распачатай у эпоху рамантызму трансфармацыі традыцыйных жанраў (найперш трагедыі і камедыі), абумоўлены новым разуменнем катэгорый трагічнага і камічнага, і стварэнне «міжжанравых жанраў» (азначэнне З. Абдулаевай)**, напрыклад метафізічнай трагедыі.

Фарміраванне жанравай сістэмы беларускай драмы адбывалася на скрыжаванні класічнай і некласічнай драматургічных парадэгмаў, пра што сведчыць, напрыклад, мастацкая прырода п'есы Ф. Аляхновіча «Цені» (1919), жанравая атрыбуцыя якой з'яўляецца мэтай дадзенага даследавання.

* Тут і далей пераклад аўтара. - М. К.

** Абдулаева З. Жизнь жанра в пьесах // Вопр. лит. 1987. №4. С. 171

Змяненне шматвяковага жанравага канона трагедыі абумовілі светапоглядныя і грамадскія змены, што адбываліся ў Еўропе на працягу XIX ст. Падмуркам класічнай канцэпцыі трагедыі было ўяўленне пра гарманічнасць светабудовы, што грунтавалася на пэўнай сэнсаўтваральнай ідэі (Бог, Розум, Абсалютная ідэя). Сама магчымасць трагічнага, паводле П. Паві, прадугледжвала «ўсёмагутнасць трансэндэнтнасці і трываласць каштоўнасцей, якім герой вырашае падпарадкавацца» (Паві 1991, 387). Менавіта вера ў справядлівасць Абсалюту гарантавала абавязковае вяртанне свету да гарманічнага стану, парушанага трагічнай памылкай неардынарнага персанажа, яго гераічным паўстаннем супраць вышэйшай сілы.

Філасофскім падмуркам некласічнай трагедыі стала канцэпцыя А. Шапенгаўэра, сфармуляваная ў працы «Свет як воля і ўяўленне» (1819). Паводле нямецкага філосафа, трагедыя найлепш выяўляе супярэчлівы характар свету і быцця, сутнасцю якіх з'яўляецца «невывязанае гора, жалоба чалавецтва, перамога злосці, кплівае панаванне выпадку і немінучая пагібель праведнага і невінаватага» (Шопенгаўэр 2005, 416). Вера ў справядлівасць светабудовы замяняецца ўпэўненасцю ў ірацыянальнасці існага, што робіць немагчымым вяртанне чалавека да гармоніі з універсумам. Трагічная віна асобы, паводле А. Шапенгаўэра, заключаецца ўжо ў самім факце яе быцця, бо «тое, што выкупляе герой, - гэта не яго асабістыя грахі, а першаходны грэх, гэта значыць, віна самога існавання» (Шопенгаўэр 2005, 417).

Глабальны крызіс фундаментальных ідэй класічнай еўрапейскай культуры выявіўся і ў філасофіі Ф. Ніцшэ, напрыклад, у працы «Так сказаў Заратустра» (1885), дзе прагучалі знакамітыя словы пра смерць Бога*. Згаданыя філасофскія канцэпцыі адлюстравалі новае, хаатычнае па сутнасці светаадчуванне чалавека пераходнага часу, з расколатай душой, зняверанага ў магчымасці спазнаць сусвет і самога сябе, самотнага, бездапаможнага перад вечнасцю. Дамінантай светаадчування новай эпохі, па словах Э. Бентлі, было «ўяўленне пра рэчаіснасць як пра бясконцы жых» (Бентлі 1978, 312).

Літаратурным маніфестам некласічнай трагедыі, якую ў адпаведнасці з увасобленай у ёй канцэпцыяй трагічнага можна акрэсліць як метафізічную, экзистэнцыяльную (Паві 1991, 384), стаў трактат М. Метэрлінка «Скарб пакорлівых» (1896), у якім бельгійскі драматург сфармуляваў канцэпцыю «трагізму кожнага дня», раней увасобленую ім у п'есах «тэатра маўчання» («Няпрошаная», 1890; «Сляпыя», 1890; «Там, унутры», 1894): «Існуе штодзённая трагедыя, больш рэальная і глыбокая, якая бліжэй тычыцца нашай сапраўднай існасці, чым трагедыя вялікіх прыгод. <...> Сапраўды-трагічнае не проста матэрыяльнае альбо псіхалагічнае. Яно раскрываецца не ў завершанай барацьбе аднаго жыцця супраць другога, не ў барацьбе аднаго жадання з другім або ў вечным разладзе паміж жарсцю і абавязкам» (Метэрлінк 1994, 59). Мэта трагедыі, паводле М. Метэрлінка, «паказаць існаванне якой-небудзь душы ў ёй самой, пасярод бясконцасці, якая ніколі не бяздзейнічае» (Метэрлінк 1994, 59). Персанажам «дзіўнай і маўклівай трагедыі быцця і бясконцасці» (Метэрлінк 1994, 60) становіцца не выключная асоба класічнай трагедыі, а слабы, дэперсаніфікаваны, закінуты ў вечнасць чалавек, здольны абудзіцца да сапраўднага існавання толькі ў момант Смерці, бо «наша смерць - форма, у якую вылілася наша жыццё, і яна ж стварыла наша аблічча» (Метэрлінк 1994, 23). Адрозненне Метэрлінкавай канцэпцыі «трагедыі кожнага дня» ад папярэдняй драматургічнай традыцыі выдатна выявіў П. Шондзі: «Калі грэчаская трагедыя паказвала героя ў трагічным змаганні з фатумам; калі класіцыстычная драма выбірала тэмай канфлікты, якія вынікалі з міжчалавечых адносін, то ў ранняга Метэрлінка схоплены толькі той момант, калі безабароннага чалавека даганяе накана-

* Н і ц ш э Ф. Так сказаў Заратустра. Кніга ўсім і нікому. Мн., 1994. С 8.

ванне. Але не ў сэнсе рамантычнай трагедыі лёсу. Яна засяроджвалася на суіснаванні людзей у коле сляпога наканавання, яе тэмай была механіка фатуму і абумоўленае ей парушэнне міжчалавечых стасункаў. Нічога падобнага няма ў Метэрлінка. Гэта смерць як такая стварае для яго лёс чалавека, яна сама пануе на сцэне ў яго творах» (Szondi 1976, 52). Адпаведна некласічная трагедыя стала «міжжанравым» жанрам, які спалучыў традыцыйную экзистэнцыяльную, філасофскую праблематыку класічнай трагедыі (жыццё і смерць, свабода і наканаванне) з дэраізаваным персанажам і штодзённасцю сітуацыі, характэрнымі для драмы.

Аналіз драматургічнай спадчыны Ф. Аляхновіча паказвае шляхі станаўлення беларускай драмы. Як сцвярджае В. Максімовіч, «нельга зразумець творчага метаду Аляхновіча-драматурга, абмяжоўваючыся аднамерна-жанравым вызначэннем п'ес - толькі як драм на побытавыя сюжэты ці на тэмы і сюжэты легендаў і казак» (Максімовіч 1997, 48). Паэтыка класічнай драматургіі пераважае ў камедыйных п'есах Ф. Аляхновіча («На Антокалі», 1915; «Заручыны Паўлінкі», 1918; «Птушка шчасця», 1920; «Пан міністар», 1922), арыентаваных на народныя традыцыі беларускага тэатра. Цікавасць аўтара да эксперыментальнай некласічнай драматургіі найбольш выразна выявілася ў цыкле твораў, прысвечаных жыццю гарадскога інтэлігента («Страх жыцця», 1918; «Цені»; «Няскончаная драма», 1920), які У. Ковель назваў «самай каштоўнай часткай драматургічнай спадчыны пісьменніка» (Ковель 1999, 50).

Літаратуразнаўцы прапанавалі шэраг жанравых азначэнняў п'есы Ф. Аляхновіча «Цені». Кожнае з іх акцэнтуюе пэўны бок зместу твора, задаючы кірунак для яго інтэрпрэтацыі: драма (гл. Няфёд 1996, 12; Ковель 1999, 50), бытавая меладрама (гл. Лаўшук 1997, 13), філасофская трагедыя (гл. Харытончык 1997, 18). Сапраўды, п'еса мае некалькі ўзроўняў прачытання. У рэчышчы класічнай драматургічнай парадыгмы яе можна інтэрпрэтаваць як меладраму, засяродзіўшыся на адзюльтэрнай сітуацыі, у якой бяруць удзел усе героі твора: Сцяпан, Марыя, Міхась, Матыльда. Між тым амбівалентнасць персанажаў, а таксама трагічнае вырашэнне канфлікту, не характэрнае ні для меладрамы, ні для драмы, сведчаць пра адступленне ад жанравага канона меладрамы, які яшчэ не склаўся ў беларускай драматургіі і ўжо разбураўся ў драматургіі еўрапейскай. Вылучэнне ў якасці асноўнай любоўнай калізіі ў творы выдатна ўпісвае «Цені» ў кантэкст тагачаснага тэатральнага жыцця, якое характарызувалася празмернай забаўляльнасцю рэпертуару, панаваннем на сцэне п'ес «лёгкіх жанраў». Натуральна, увядзенне ў твор любоўнай інтрыгі рабіла яго прывабным для гледача. А інтэнсіўнае развіццё нацыянальнай драматургіі было непарыўна звязана з развіццём тэатра і ў вялікай ступені абумоўлівалася неабходнасцю запоўніць прабелы ў беларускамоўным рэпертуары: творы прызначаліся менавіта для пастаноўкі на сцэне, таму аўтары, у тым ліку і Ф. Аляхновіч, былі пэўным чынам абмежаваны не надта высокім культурным узроўнем патэнцыяльнага гледача.

У рэчышчы некласічнай драматургічнай парадыгмы п'есу «Цені» можна інтэрпрэтаваць як метафізічную трагедыю, аўтар якой задаецца адвечным пытаннем: «Што ёсць чалавек на аграмадным усясветным абшары?» (Аляхновіч 2005 [б], 61). Беларускі драматург засяроджвае ўвагу менавіта на ўнутраным досведзе чалавека, які сутыкнуўся з ірацыянальным бокам быцця - з Каханнем і Смерцю. Цікавасць Ф. Аляхновіча да праяў духоўнага жыцця персанажаў падкрэсліваецца частым выкарыстаннем у тэксце твора слова «душа», якое ўжываецца ў п'есе 61 раз, прычым найчасцей з негатыўнымі азначэннямі («калекая», «хворая», «кволая», «пустая», «ахаладзеўшая», «палахлівая» і пад.). Згадаем, што аўтары нерэалістычнай плыні «новай драмы» (М. Метэрлінк, А. Стрындберг, С Пшыбышэўскі) лічылі жыццё душы галоўнай тэмай творчасці: «Мастацтва <...> з'яўляецца аднаў-

леннем жыцця душы ва ўсіх яе праявах, незалежна ад таго, добрыя яны альбо кепскія, брыдкія ці прыгожыя», - пісаў С. Пшыбышэўскі ў маніфэсце польскага мадэрнізму «Confiteor» (1899) (Przybyszewski 1966, 141).

Пэрсанажы «Ценяў» імкнуцца «спазнаць Сусветную Тайну» (Аляхновіч 2005 [б], 51), адказаць сабе на пытанне, галоўнае ў свеце, дзе «Бог памёр», дзе «ўсё дазволена», дзе сістэма каштоўнасцей/сэнсаў размытая, а таму кожны чалавек сам стварае сябе, сам вырашае «хто я? хто такі? які я?» (Аляхновіч 2005 [б], 64). З гэтага пытання ў творы вынікае шэраг экзістэнцыяльных праблем - сэнсу жыцця, творчасці, кахання. Працэс самапазнання, пераацэнкі ўсіх каштоўнасцей для герояў драмы распачынаецца праз сутыкненне з Невядомым, увасобленым у творы ў вобразе Матыльды, сімпатычнай асобы з усмешкай сфінкса.

Выпрабаванне кахання/каханнем, якое перажывае кожны з персанажаў твора, выяўляе хісткасць іх сусвету, дзе за знешняй прыстойнасцю хаваецца абыякавасць і адчужанасць. Гэта разбурае ўяўленні герояў пра сэнс быцця.

Сэнсам для Марыі было стварэнне ціхага, спакойнага існавання для Сцяпана і Міхася. Пасля з'яўлення Матыльды Марыя ўсведамляе крохкасць свайго сямейнага шчасця і прызнае: «Гэтыя ўсе гады нашага супольнага жыцця былі для мяне мукай» (Аляхновіч 2005 [б], 54). Раскіданне хатняга вогнішча, а значыць, страта сэнсу прыводзіць геранію да самагубства. Прычым ні Сцяпан, ні Міхась не робяць нічога, каб уратаваць Марыю, бо яны надта заглыбленыя ў свой боль, здольныя слухаць толькі саміх сябе.

Сцяпан і Міхась могуць уратавацца ад страху «гэтага шэрага жыцця» «ў краі свайго духу» (Аляхновіч 2005 [б], 44). Але яны аказваюцца людзьмі з «калекімі душамі», надта слабымі, каб рэалізаваць сваё прызначэнне: «Ёсць людзі, якія родзяцца на свет з малой такой іскаркай у душы, і толькі ў іх мала сіл, каб гэтую іскарку раздзьмухаць у вялікае полымя» (Аляхновіч 2005 [б], 44). Менавіта таму ў мінулым таленавіты скрыпач Сцяпан становіцца «музыкам-чорнарабочым», які «за міску стравы прадаў сваю душу» (Аляхновіч 2005 [б], 59), а Міхась, які марыў змяніць сусвет, «будаваць новую бацькаўшчыну» (Аляхновіч 2005 [б], 67), пераконваецца: «Мы людзі шчаслівейшыя за іншыя стварэнні, бо ў нас з кожнага палажэння ёсць выхад...» (Аляхновіч 2005 [б], 68). Гэты выхад героя бачыць не ў стварэнні сэнсу жыцця, а ў знішчэнні сябе, у самагубстве.

У п'есе «Цені» Ф. Аляхновіч прапануе адмысловую канцэпцыю асобы. Паводле беларускага драматурга, чалавек становіцца богападобным толькі ў «часіну Вялікага Болю», калі ён «кліча на бой свой Лёс, з Богам спрэчку вядзе аб тым, што лепшы свет патрапіць ён стварыць...» (Аляхновіч 2005 [б], 61). Толькі творчасцю пераадоўваецца смяротнасць чалавека. Але стварэнне свайго свету патрабуе сілы перажыць боль душы, каб патрапіць у край, дзе «Шчасце з Няшчасцем падаюць сабе рукі, у край, дзе сонца здаецца цёмнай плямай перад бляскам чалавечага духу...» (Аляхновіч 2005 [б], 51). Герой Ф. Аляхновіча аказваюцца надта кволымі душой, каб ісці па накіраваным ім шляху. Марыя і Міхась выбіраюць смерць. Сцяпан не здольны памерці і адначасова не здольны жыць, адчуваючы віну за смерць родных, ён хаваецца ад страху жыцця ў вар'яцтве, дзе няма мяжы паміж быццём і нябытам, сном і явай, дзе ёсць «толькі мой дух і боль...» (Аляхновіч 2005 [б], 65). Нямогласць герояў тварыць сябе, іх капітуляцыя перад хаатычнасцю свету прыводзіць беларускага драматурга да песімістычных высноў пра існасць чалавека: «Што ёсць чалавек на аграмадным усясветным абшары? - Малюсенькі чарвяк, які капошыцца на сваёй зямлі, каторая бясконца нудна круціцца, круціцца, круціцца ў нябесным абшары...» (Аляхновіч 2005 [б], 61).

Такім чынам, філасофская, трагедыйна праблематыка твора (сэнс чалавечага жыцця, сэнс творчасці), паэтыка стварэння вобразаў персанажаў

(дэгенераізацыя дзейных асоб) і сітуацыя, якую перажываюць героі (трагізм штодзённасці), дазваляюць інтэрпрэтаваць п'есу Ф. Аляхновіча «Цені» як метафізічную, філасофскую трагедыю. Суіснаванне ў творчасці аднаго драматурга п'ес традыцыйных і нетрадыцыйных жанраў даводзіць, што станаўленне жанравай сістэмы беларускай драматургіі на пачатку XX ст. адбывалася на мяжы класічнай і некласічнай драматургічных парадыгмаў.

ЛІТАРАТУРА

- Аляхновіч Ф. Беларускі тэатр // Аляхновіч Ф. Выбраныя творы. Мн., 2005. С. 459-510.
- Аляхновіч Ф. Думкі аб беларускім тэатры // Аляхновіч Ф. Выбраныя творы. Мн., 2005 [а]. С. 432-434.
- Аляхновіч Ф. Цені // Аляхновіч Ф. Выбраныя творы. Мн., 2005 [б]. С. 38-68.
- Бентлі Э. Жизнь драмы. М., 1978.
- Ковель У. Тэма інтэлігенцыі ў творчасці Францішка Аляхновіча // Роднае слова. 1999. № 2. С. 50-60.
- Лаўшук С.С. Беларуская драматургія XX стагоддзя: асноўныя праблемы развіцця: Аўтарэф. дыс.... д-ра філал. навук. Мн., 1997.
- Максімовіч В.А. «Новая драма» Францішка Аляхновіча // Роднае слова. 1997. № 7. С. 47-58.
- Метерлінк М. Сокровище смиренных // Метерлінк М. Сокровище смиренных; Мудрость и судьба. Томск, 1994. С. 7-116.
- Няфёд У.І. Францішак Аляхновіч: Тэатральная і грамадска-палітычная дзейнасць. Мн., 1996.
- Паві П. Словарь театра. М., 1991.
- Харытончык Р. Драматургічная спадчына Францішка Аляхновіча: спроба сучаснага прачытання // Мастацтва. 1997. № 2. С. 18-23.
- Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Мн., 2005.
- Przybyszewski S. Confiteor // Przybyszewski S. Wybor pism. Wrocław, 1966. S. 140-148.
- S z o n d i P. Teoria nowoczesnego dramatu. Warszawa, 1976.

Паступіў у рэдакцыю 14.02.0р.

Марына Міхайлаўна Казлоўская - аспірант кафедры беларускай літаратуры і культуры. Навуковы кіраўнік - доктар філалагічных навук, прафесар Л.Дз. Сінькова.