

Иванюк Б.П. Стихотворение-троп как тип художественного целого (на материале произведений Ф.И. Тютчева): Автореф. дис.... канд. филол. наук. Киев, 1988.

Новиков Вл. Философия метафоры // Новый мир. 1982. № 8. С. 246-251.

Селиванова Е. А. Интерактивность как текстово-дискурсивная категория // Текст в лингвистической теории и в методике преподавания филологических дисциплин: Материалы II Междунар. науч. конф.: В 2 ч. Мозырь, 2003. Ч. 1. С. 60-62.

Серль Дж., Вандервекен Д. Основные понятия исчисления речевых актов // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1986. Вып. XVIII. С. 242-263.

Чернухина И.Я. Основы контрастивной поэтики. Воронеж, 1990.

Эпштейн М. Что такое метабол? // Стилистика и поэтика: Тез. всесоюз. науч. конф. М., 1989. Вып. 2. С. 75—80.

Поступила в редакцию 13.06.05.

Сергей Борисович Кураш - кандидат филологических наук, доцент, проректор Мозырского государственного педагогического университета.

М.М. КАЗЛОЎСКАЯ

КАНЦЭПЦЫЯ ГЕРОЯ Ё «НОВАЙ ДРАМЕ» МЯЖЫ XIX-XX ст.

Исследуется концепция героя в «новой драме» рубежа XIX-XX вв. Определяется место персонажа в поэтике пьесы. Анализируются позиции представителей натуралистского и символистского течений «новой драмы».

The article examines the conception of Hero in the «new drama» at the turn of the XIX-XX centuries. The role of a dramatic character in the play's structure is defined. The positions of the representatives of Naturalism and Symbolism are analyzed.

Мяжа XIX-XX ст. у еўрапейскай драматург» стала часам змены парадыгмы: заняпаду класічнай драмы, з аднаго боку, і станаўлення новай эстэтычнай сістэмы - з другога. Глобальны крызіс тагачаснага тэатра выдатна ілюструюць словы Аўгуста Стрындберга: «У культурных краінах, якія далі свету буйнейшых мысляроў сучаснасці, а менавіта ў Англіі і Германіі, драматургія мёртвая, як і большасць іншых прыгожых мастацтваў»* (1888) (Стрындберг 1997, 205). Імкненне адрадыць драму, вярнуць тэатру страчаны аўтарытэт аб'яднала прадстаўнікоў розных краін: нарвежца Генрыка Ібсена, немца Герхарта Гаўптмана, шведа А. Стрындберга, бельгійца Марыса Метэрлінка, рускага Антона Чэхава, паляка Станіслава Пшыбышэўскага. З'яўленне «новай школы драматычнага мастацтва» (Шоу 1963, 69), якую сучаснікі пачалі называць «новай драмай», дэклараваў у «Квінтэсенцыі ібсенізму» (1891) брытанец Бернард Шоу. Драматургічная рэформа закранула ўсе структурныя ўзроўні твора: тэматыку, сістэму вобразаў, драматычны канфлікт, дзеянне, кампазіцыю... Адною з самых паказальных навацый адпаведнай эстэтыкі стаў вобраз героя, які дазваляе ідэнтыфікаваць стылістычна адрозныя творы з адной мастацкай традыцыяй.

Мэтай дадзенага артыкула з'яўляецца рэканструкцыя канцэпцыі героя на падставе аналізу мастацкіх і тэарэтычных прац аўтараў «новай драмы». Пад канцэпцыяй у даследаванні разумеецца сістэма поглядаў на персанаж і яго месца ў структуры твора.

Новы вобраз літаратурнага героя адлюстроўваў светапоглядныя змены, якія адбываліся ў свядомасці еўрапейцаў на працягу стагоддзя, што распачалося з бунту і сусветнай жалобы рамантызму. Нягледзячы на імклівае развіццё навукі, тагачаснае грамадства перажывала глобальны крызіс асветніцкіх ідэалаў прагрэсу, веры ў магчымасць разумага ператварэння і пазнання Універсуму. «Век вывіхнуўся»: еўрапейская культура ўступала ў некапісчную эпоху. Вызвалены ад вялікай ідэі Абсалюту, пазбаўлены рамантычнай веры ва ўнутраную свабоду асобы, чалавек другой паловы XIX ст. адчуў сябе цэнтрам Сусвету, у якім «Бог памёр». Самотны чалавек часоў «заяпаду Еўропы» застаўся сам-насам са сваёй бездапаможнасцю, слабасцю і смяротнасцю, усведамляючы праблемнасць і трагічнасць уласнага існавання ў неспазнавальным, хаатычным свеце. Адпаведна, дамінантнай ідэяй канцэпцыі персанажа становіцца ідэя адзіноты.

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

«Шэкспір У. Гамлет // Шэкспір У. Санеты. Трагедыі. Мн., 1989. С. 236.

Аўтары «новай драмы» ўступілі ў палеміку са шматвяковай драматургічнай традыцыяй, што паступова трансфармавалася ў канон «добра зробленай п'есы», якая панавала на тагачаснай еўрапейскай сцэне. Класічнае мастацтва было мастацтвам знешняга дзеяння, сітуацыі, што ў паэтыцы драмы прэваліравалі над характарам. Арыстоцель, «Паэтыка» якога на працягу стагоддзяў заставалася падмуркам нарматыўнай драматургіі, быў перакананы: «Без дзеяння не магла б існаваць і трагедыя, а без характараў магла б» (Аристотель 2000, 32). Творцы «новай драмы» звярнуліся да дэталёвага аналізу чалавечай душы (на што, безумоўна, уплывала імклівае развіццё псіхалогіі), пераносячы асноўнае драматычнае дзеянне менавіта ва ўнутраны свет героя. Акцэнт у творы змясціўся з апісання сітуацыі на псіхалагічнае даследаванне персанажа, што паступова прывяло да амаль поўнай знешняй «бяздзейнасці» п'есы. У эсэ «Пра драму і сцэну» (1902) С. Пшыбышэўскі канстатаваў: «Поле барацьбы цяпер змянілася, мы маем справу ўжо з адной толькі разбітай, спакутанай душой чалавечай. Драма становіцца драмай пачуццяў і прадчуванняў, згрызотаў сумлення, змагання з самім сабой, становіцца драмай непакою, жаху і страху» (Пшыбешевский 2002, 305).

Прадстаўнікі «новай драмы» імкнуліся да псіхалагічнай глыбіні і праўдзівасці ў адлюстраванні ўнутранага свету дзейных асоб, адмаўляючыся ад ідэалізацыі герояў, уласцівай мяшчанскай драме, і схематызму персанажаў «добра зробленай п'есы». А. Стрындберг у маніфесце натуралісцкай драмы - прадмове да славутай «Фрокен Жулі» (1888) - назваў сваіх персанажаў бесхарактарнымі, лічачы тэрмін «характар» скампраметаваным: «Буржуазнае ўяўленне пра непарушнасць душы было перанесенае на сцэну, дзе заўжды панавала буржуазнасць. Там характар ператварыўся ў раз і назаўсёды сфарміраванага спадара, які быў альбо заўжды п'яны, альбо смешны, альбо змрочны...» (Стрындберг 1997, 207). Шведскага аўтара цікавілі не шаблонныя героі «добра зробленай п'есы», а сучаснікі, што жывуць у пераходны, істэрычны час, які робіць людзей «няўстойлівымі, змучанымі і разарванымі»: «Мае душы (характары) уяўляюць сабой кангламераты былых культурных стадый і сучасных урыўкаў з кніг і газет, разарваных на часткі людзей, шматкоў святочных строяў, што цяпер ператварыліся ў лахманы...» (Стрындберг 1997, 207).

Такім чынам, у цэнтры ўвагі творцаў «новай драмы» была чалавечая душа (гэтае слова як сінонім персанажа часта ўжываецца драматургамі), якая перажывае ўнутраны разлад і адчужэнне ад свету. Разгортванне знешняга драматычнага канфлікту ў межах адной сям'і падкрэслівала глабальнасць адчужэння (супрацьстаянне паміж роднымі яшчэ Арыстоцель лічыў самым дасканалым спосабам выпікаць у гледача найбольшыя спачуванне і страх), што акцэнтавала татальную крызіснасць часу, разбурэнне самых трывалых, кроўных сувязяў.

У філасофскім эсэ «Скарб пакорлівых» (1896) М. Метэрлінк падкрэсліваў, што менавіта «ўнутраная прырода няшчасця сталася цэнтрам найноўшай драмы, ачагом дваістага святла, вакол якога кружацца душы людзей» (Метерлинк 1994, 69).

Аўтары «новай драмы» адрозніваюцца трагічнасцю светаадчування. Многія з іх зведалі непаразуменне і пагарду сучаснікаў. Напрыклад, Г. Ібсен, А. Стрындберг, С. Пшыбышэўскі перажылі добраахвотнае выгнанне, шмат год блукаючы па свеце ў пошуку месца, дзе яны не былі б ізгоямі і чужаніцамі. Усеагульны духоўны крызіс і драматычныя падзеі ўласнага жыцця, натуральна, уплывалі на выбар жанру твораў: камедыя пачала выцясяцца з рэпертуару «свабоднай сцэны» драмай і трагедыяй. Прычым часта пісьменнікі парушалі кананічныя жанравыя межы, адбывалася ўзаемапрапранікненне драмы і трагедыі: персанаж «сярэдняга» жанру трапляў у безвыходную трагедыйную сітуацыю, уступаючы ў барацьбу з Невядомым (Наканаваннем, Смерцю, Лёсам альбо Спадчыннасцю). Напрыклад, А. Стрындберг інтэрпрэтаваў свае п'есы «Бацька» (1887), «Фрокен Жулі» (1888) менавіта як трагедыі, мяркуючы, што «пагібель шчаслівага чалавека, а тым больш цэлага роду, пакуль яшчэ ўспрымаецца трагічна» (Стрындберг 1997, 205).

Знешнія падзеі ў «новай драме» звычайна з'яўляюцца толькі фонам, на якім разгортваюцца духоўныя пакуты героя, яго роздум пра сэнс уласнага існавання.

Драматургаў цікавяць не выключныя сітуацыі, а штодзённасць, якая паглынае спадзяванні і мары персанажаў. «Людзі абедуюць, толькі абедуюць, а ў гэты час складваецца іх шчасце і разбіваюцца іх жыцці», - пісаў А. Чэхаў (Чехов 1954, 51).

Між тым складана казаць пра існаванне ў «новай драме» маналітнай канцэпцыі драматычнага персанажа. Мастацкі свет, створаны пісьменнікамі, шматлічны, значна больш шырокі за стылявыя кірункі, прыналежаць да якіх дэкаравалася аўтарамі. Часта творчасць аднаго драматурга праходзіла значную эвалюцыю: ад рамантызму праз натуралізм і рэалізм да сімвалізму, як гэта было, напрыклад, у Г. Ібсена, альбо ад натуралізму да экспрэсіянізму, што назіраецца ў А. Стрындберга. Аднапаведна змяняўся і драматургічны герой.

Вылучым дзве тэндэнцыі ў стварэнні вобраза адзінокага і ўнутрана расколатага драматургічнага персанажа: з аднаго боку - індывідуалізацыя героя, выяўленне трагедыі чалавечага існавання праз канкрэтны, часова і прасторава дэтэрмінаваны вобраз, што характэрна для драматургаў, так ці інакш прыналежаў да натуралізму (Г. Ібсен, А. Стрындберг, Г. Гаўптман), а таксама для А. Чэхава; з другога - абстрагаванне ад гістарычнай абумоўленасці асобы, імкненне да ўвасаблення чыстай чалавечай сутнасці, што рэпрэзентуюць персанажы сімваліскага «статычнага» тэатра М. Метэрлінка. Своеасаблівым памежжам становіцца драматургія С. Пшыбышэўскага, дзе дакладная псіхалагічная распрацоўка персанажа спалучаецца з ігнараваннем «асяроддзя».

Герой першага кірунку - самотны чалавек, у жыцці якога пануюць непакой і страх. Ён не можа прыйсці да паразумення са сваімі роднымі. Аднак сямейны канфлікт з'яўляецца толькі праявай разладу з самім сабой, унутраных супярэчнасцей, якія перажывае персанаж. Знешне герой, прадстаўнік новага светапогляду, часта асоба творчая, супрацьстаіць асяроддзю, сваёй сям'і, якая ўвасабляе мінулае. Аднак прычыны канфлікту, а таксама немагчымасць яго шчаслівага вырашэння хаваюцца ў тым, што герой проціпастаўляе сябе не толькі знешняму свету, але і самому сабе, знаходзячы ва ўласнай душы сляды мінулага. Праблема прадвызначанасці, дэтэрмінаванасці паводзін персанажа яго спадчыннасцю, цікавасць да біялагічнага пачатку ў чалавеку былі ключавымі для натуралізму, з якога пачаўся працэс абнаўлення драматургіі. Персанажы вымушаны шукаць прычыну ўнутранай дысгармоніі ў сабе, звяртаючыся да даследавання свайго мінулага, уступаючы ў змаганне са зданнямі, што прыводзіць да кампазіцыйных зменаў: адлюстраванне актуальных падзей «тут і зараз», традыцыйных для драматургіі як роду літаратуры, выцясненне самааналізам і рэтраспектыўным узнёўленнем мінулага, якое прывяло да катастрофы, паказанай на сцэне.

Сустрэча персанажа з самім сабой, процістаянне былога і цяперашняга ў душы герояў знаходзяцца ў цэнтры многіх твораў: «Бацька», «Крэдыторы» (1890) А. Стрындберга, «Свята прымірэння» (1890) Г. Гаўпмана, «Будаўнік Сольнес» (1892) Г. Ібсена, «Снег» (1903) С. Пшыбышэўскага. Між тым увага пісьменнікаў не канцэнтруецца на гісторыі канкрэтнага персанажа-патаганіста, кожны з прадстаўнікоў «асяроддзя» перажывае сваю ўнутраную трагедыю. Часта немагчыма вызначыць, які з герояў з'яўляецца галоўным у п'есе: Ротмістр альбо яго жонка Лаура ў «Бацьку» А. Стрындберга; Бронка, Ева альбо Тадэвуш у «Снезе» С. Пшыбышэўскага? Таму назіраецца тэндэнцыя да скарачэння колькасці дзейных асоб, да камернасці драматургічнага твора.

Новы прыцып пабудовы сістэмы персанажаў найяскравей выяўлены ў поліфанічнай драматургіі А. Чэхава, дзе настраёвы матыў кожнага героя ўтварае агульную мелодыю тугі па непражытым. Выдатную характарыстыку самотным персанажам п'ес А. Чэхава, якую можна распаўсюдзіць на герояў усёй «новай драмы», падае ў «Апафеозе безгрунтоўнасці» (1905) рускі філосаф Леў Шэстаў: «Усе празмерна абцяжараныя, ніхто не мае сілы трымаць уласныя жахі, не тое што зрабіць лягчэй іншаму. І апошняя сутыкненне адбіраецца ў бедных людзей: нельга скардзіцца, няма спагадлівага позірку. На ўсіх тварах адзін выраз - безнадзейнасці і адчаю» (Шестов 2004, 89).

Аднапаведна нельга класіфікаваць дзейных асоб «новай драмы» паводле традыцыйнага прыцыпу «герой/антыгерой», як гэта адбывалася, напрыклад, у «добра зробленай п'есе». Персанажы «новай драмы» з'яўляюцца характарамі скапанымі і амбівалентнымі (што адпавядае чалавечай прыродзе), яны зла-

чынцы і ахвяры адначасова. Падобны падыход да пабудовы сістэмы персанажаў упершыню заўважаў Б. Шоу, аналізуючы творчасць Г. Ібсена: «Канфлікт тэты ідзе не паміж правымі і вінаватымі; злодзей тут можа быць сумленным, як і герой, калі не больш. Па сутнасці, праблема, якая робіць п'есу цікавай (калі яна сапраўды цікавая), і заключаецца ў высвятленні таго, хто ж тут герой, а хто злодзей. Ці, іншымі словамі, тут няма ні герояў, ні злодзеяў» (Шоу 1963, 70).

Персанажы вядуць барацьбу не толькі са знешнім светам, але і з сабой, а значыць, яны не могуць перамагчы. Знешняя няўтульнасць і ўнутраная катастрофа разбураюць душы герояў. Менавіта працэс самаразбурэння персанажа і з'яўляецца цэнтрам «новай драмы». Дзейныя асобы аналізуюць мінулае, адкрываюць чужыя таямніцы, але не могуць выправіць сваіх памылак. Яны знаходзяць прычыну няшчасця ў спадчыннымасці, але не могуць змяніць сваёй прыроды. Персанаж «новай драмы» - чалавек, які імкнецца да самазнішчэння. Падобная канцэпцыя героя адлюстроўвае надзвычай песімістычны погляд на чалавека, уласцівы драматургам мяжы XIX-XX ст. Большасць твораў заканчваецца катастрофай - вар'яцтвам альбо самагубствам героя, які спрабуе знайсці выйсце/спакой у нябыце. Адпаведны фінал маюць «Дзікая качка» (1884), «Гедэ Габлер» (1890), «Калі мы, мёртвыя, абуджаемся» (1899) Г. Ібсена, «Фрокен Жулі», «Бацька» А. Стрындберга, «Адзінокія» (1891) Г. Гаўпмана, «Чайка» (1896) А. Чэхава, «Снег» С. Пшыбышевскага. Канцэптуальна блізкімі да пералічаных твораў з'яўляюцца «Раскіданае гняздо» (1913) Янкі Купалы, «Страхі жыцця» (1918) і «Цені» (1919) Францішка Апяхновіча, якія рэпрэзентуюць беларускі варыянт унутрана разарванага, разгубленага персанажа-«думальніка».

Адрозны ад «натуралісцкага» вобраз героя стварыў бельгійскі драматург М. Метэрлінк, які разглядаў чалавека па-за грамадствам. Ён не звяртаў увагі на нацыянальныя, гістарычныя, саслоўныя, прафесійныя, індывідуальна-асобасныя характарыстыкі персанажа, лічачы сутнасць чалавека нязменнай. Часта дзейныя асобы яго ранніх п'ес - Дзед, Бацька, Дочкі («Няпрошаная», 1890); Маці, Дзіця, Стары, Незнаёмы («Там, унутры», 1894) - адрозніваюцца толькі светапоглядам. Персанажы М. Метэрлінка змагаюцца не з асяроддзем і мінулым. Ім супрацьстаіць Невядомае, якое найчасцей увасабляецца ў вобразе Смерці. Калі героі Г. Ібсена, А. Стрындберга, Г. Гаўпмана яшчэ пакутліва шукаюць выйсце, спадзеючыся, што ў патрэбны момант яны будуць здольныя дзейнічаць, здольныя абараніць свае ідэалы, персанажы «тэатра маўчання» бязвольны і распачна чакаюць Невядомага. Бяздзейнасць ператварае герояў бельгійскага аўтара ў марыянэтак, падпарадкаваных волі Наканавання. У ранніх п'есах М. Метэрлінка сляпы, кволы, бездапаможны чалавек апынаецца перад тварам няўмольнага, Вечнасці, ад якой не ратуе нават любоў.

Такім чынам, у адрозненне ад класічнай драматургіі, прадстаўнікі новай тэатральнай эстэтыкі ставяць у цэнтр твора характар, а не сітуацыю. Унутранае дзеянне, аналіз душэўных зрухаў, страху і настрою персанажа, укрываванага паміж сучаснасцю і мінулым, Жыццём і Смерцю, штодзённасцю і ідэалам, выцясняюць у «новай драме» знешнія падзеі. Стрыжнявой ідэяй канцэпцыі персанажа становіцца ідэя адзіноты і несвабоды чалавека ў пазбаўленым гармоніі свеце, што яднае драматургію натуралізму і сімвалізму. Аднак трагічны вобраз самотнага чалавека ствараецца ў «новай драме» рознымі шляхамі: праз індывідуалізацыю персанажа, заглыбленне ў яго унікальны духоўны свет (драматургія Г. Ібсена, А. Стрындберга, Г. Гаўпмана, А. Чэхава, С. Пшыбышевскага) і праз універсалізацыю героя, выяўленне ў ім агульначалавечай сутнасці (творчасць М. Метэрлінка).

ЛІТАРАТУРА

- Аристотель. Поэтика//Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб., 2000. С. 21-80.
 Бернард Шоу о драме и театре. М., 1963.
 Метерлинк М. Сокровище смиренных // Метерлинк М. Сокровище смиренных; Мудрость и судьба. Томск, 1994. С. 7-116.
 Пшибышевский С. О драме и сцене // Пшибышевский С. Заупокойная месса: Проза, пьеса, эссе. М., 2002. С. 303-320.
 Стриндберг А. Предисловие к «Фрекен Жули» // Стриндберг А. Слово безумца в свою защиту; Одинокий: Романы; Пьесы. М., 1997. С. 205-213.
 Чехов А. П. О литературе и искусстве. Мн., 1954.

Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. М., 2004.

Поступило в редакцию 03.10.05.

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

Д. Г. НОВИКОВА

НЕОАВАНГАРДИСТСКИЕ СТРАТЕГИИ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ПОЭЗИИ ВСЕВОЛОДА НЕКРАСОВА

Анализируются инновационные стратегии В. Некрасова-неоавангардиста: новая аструктурированная модель стиха, эксперименты в области фоники и графики, особая синтаксическая организация текста - ориентация на речевой стих.

The avant-guard poet Vsevolod Nekrasov's following innovational strategies are analysed: the unstructured model of Verse, experiments and findings in the specific syntactic organization of the text, i.e. alignment to the vocal verse experiments and findings in the phonic and graphic areas.

Всеволод Николаевич Некрасов (р. 1934) принадлежит к плеяде талантов, возродивших традицию авангардизма в русской поэзии 1950-1980-х гг. и придавших ее развитию новый импульс. Открытия футуристов (В. Хлебников, В. Маяковский) и приверженцев «наивного письма» (Н. Глазков) он приумножил, обратившись к поэтике конкретизма, характерной для представителей «лианозовской группы», в состав которой входил. Но даже среди соратников-неоавангардистов этот автор оказался самым радикальным в своем стремлении выявить новые возможности поэтического творчества, возродить изношенное, опустошенное слово.

В. Некрасов - один из создателей нового типа стиха - аструктурированного, основанного на нелинейном письме, ориентированного на передачу мысли в форме мысли и на адекватную ей живую речь. Размыканию структуры служат у него «рассыпанность» текста, создание двух- и трехстолбчатых стихов, которые можно читать как по вертикали, так и по горизонтали, использование нарушающих линейность скобок и сносок как составной части текста, а также игра с пустотой, ведущая к появлению «вакуумных» произведений. Синтаксические связи при этом резко ослабевают, отдельные элементы стиха соотносятся между собой по принципу ассоциативности. Графическое обновление стиха, явным образом испытавшего воздействие авангардистской живописи, имеющего тенденцию к визуализации, отражает данные особенности. Важнейшее последствие аструктурированности - нестабильность, вариативность, множественность значений, которые обретает произведение. Тотальное разрушение нормативного синтаксиса позволяет подчеркнуть, выделить основную смыслообразующую единицу речи - слово как таковое - и раскрепостить интонацию, нюансировка которой возрастает. «В каком-то смысле ведь наша обычная житейская речь всегда точней речи художественной, просто поскольку самая высокая художественная точность - несколько не то, что строгая обусловленность живой речи реальной ситуацией», - пишет автор (Некрасов 1996, 201). Поэтому В. Некрасов в большей степени, чем другие представители андеграунда, уделяет внимание именно отдельному, значимому в конкретном художественном контексте слову, будь то глагол, существительное или междометие, союз. Если у иных поэтов строка - словосочетание или фраза, то у Некрасова подчас - даже не часть фразы, а минимальный ее фрагмент, знак: буква, слог, слово. Минимализм - характернейший признак некрасовской поэтики. Тем более поражает семантическая насыщенность произведений писателя, отрицающая смысловую однозначность, статичность, непререкаемый абсолютизм высказывания.

Слова у В. Некрасова располагаются на всем пространстве бумажного листа в «произвольном» порядке (или беспорядке): друг под другом, друг за другом, внизу и вверху страницы, справа и слева, - растекаются двумя-тремя потоками, предполагая процессуальную одновременность или поочередность про-