

У рамане "Невыносная лёгкасць быцця" музыка праходзіць праз увесь тэкст скразным матывам. Матыў бетховенскага квартэту Es muss sein – гэта матыў лёсу галоўнага героя (Томаша); адначасова гэта сімвал року як у гісторыі ўсяго народа, так і ў асобным чалавечым жыцці. Кундэра адводзіць музыцы месца і ў "Кароткім слоўніку незразуметых слоў", змешчаным у рамане. У гэтым слоўніку, з аднаго боку, музыка падаецца як "адмаўленне фраз", як "антыслова", а з другога – музыка ў XX ст. – гэта ўзрастаючы шум, які, на думку Кундэры, суправаджае ўступленне чалавецтва ў "фазу таталітарнай брыдоты".

Акрамя музыказнаўчага трактата і матыву ў раманах, музыка ўваходзіць у жыццё галоўных герояў проста як адзін з заняткаў ці захапленняў. Людвіг Ягн ("Жарт") пачынае сваё "дарослае жыццё" іграю у фальклорным гурце. Пазней ён імкнецца абнавіць яго рэпертуар, уключаючы песні аб новым сацыялістычным жыцці. На апошніх старонках рамана мы бачым Людвіга з інструментам у руках сярод ужо значна састарэлых музыкаў. Ён зноў выконвае чэшскую старадаўнюю народную музыку. Музыцы і фальклору прысвячае ўсё сваё жыццё Яраслаў, другі герой рамана "Жарт".

Сабіна з "Невыноснай лёгкасці быцця" сумуе па часах, калі жыў Бах і музыка паходзіла на ружы, якія расцвіталі ў вялікай "пустыні маўчання". Для Франца, з гэтага ж рамана, музыка была мастацтвам, якое ў найбольшай ступені набліжалася да дыянісійскай прыгажосці. Ён лічыў, што чалавек не можа ап'янець ад рамана альбо карціны так, як ад бетховенскай Дзевятай альбо санаты для дзвюх піяніна і ударных інструментаў Бартока, альбо ад спеваў "Бітлз". Для Франца музыка была збавіцелькай: яна ратавала ад адзіноты, замкнёнасці, бібліятэчнага пылу, адчыняла ў яго цэле дзверы, праз якія душа выходзіла ў свет, каб быць бліжэй да іншых людзей. У раманах Кундэры, як бачна, стаўленне розных герояў да музыкі пазбаўлена адназначнасці.

Цікава, што і ў "Жарце", і ў "Невыноснай лёгкасці быцця" апошнія радкі звязаны з музыкай. Так, у "Невыноснай лёгкасці быцця" Тэрэза і Томаш у апошні дзень свайго жыцця едуць танцаваць у невялічкі рэстаранчык. Потым падымаюцца ў свой нумар, запальваюць святло і назіраюць за вялікім начным матылём, служаным святлом лямпы. Фон усяму гэтаму ствараюць ледзь чутныя гукі фартэп'яна і скрыпкі, якія даносяцца знізу. Распавядам пра гэта Мілан Кундэра заканчвае свой раман.

Такім чынам, музыка ў Кундэры з'яўляецца пэўным семіятычным знакам, які успрымаецца ў адметных перспектывах па-рознаму і за якім поўстае аўтарскае разуменне музыкі і яе ролі ў рамане і ў жыцці. Свае погляды раманіст імкнецца данесці да чытача, каб павярнуць яго ад таталітарнага і посттаталітарнага кічу да сапраўдных каштоўнасцей, якія маюць глыбокія і моцныя карані і дазваляюць чалавеку не згубіць свайго "я" ў абсурднай рэчаіснасці. Своеасаблівы ідэйна-мастацкі светапогляд пісьменніка знайшоў адбітак і ў архітэктоніцы яго раманаў, дзе скарыстаны многія музычныя элементы.

¹ Кундэра М. Уметноста на романот. Скопје, 1990. С.126.

² Там жа. С.68.

³ Там жа. С.80.

⁴ Там жа. С.8.

⁵ Гл.: Kundera Milan. Literatura na swiecie. Warszawa, 1990. S.7.

⁶ Там жа. С.8.

⁷ Kundera M. Žert. Brno, 1991. S.136.

М.А.ПАПОВА

ВЫТОКІ ТЭАТРА СВДОМАСЦІ МАКСА ФРЫША (фарс "Кітайская сцяна")

"Сусветны патоп можна ўзнавіць" – гэты песімістычны прагноз швейцарскага драматурга і празаіка М.Фрыша (1911–1991), напісаны ў 1945 г., застаецца, на жаль, яшчэ актуальным. Гэты прагноз гучыць у п'есе "Кітайская сцяна" (1945), своеасаблівай мастацкай мадэлі гісторыі. Аднак не толькі з-за канцэпцыі гісторыі і сучаснасці застаецца каштоўнай "Кітайская сцяна": да яе ўздымаецца паэтыка сталай драматургіі Фрыша – паэтыка свядомасці. "Месца дзеяння – сцэна, час дзеяння – сёння вечарам", – папярэджвае афіша. "Усё адбываецца ў нашай свядомасці, – паўтарае галоўны герой п'есы – Сучаснік, які звязвае ў адно цэлае ўсе часавыя параметры – мінулае (час будавання Кітайскай

сцяны), сучаснасць і будучае (атамная вайна і гібель чалавецтва). Бачанне будучыні пранізана жахам і адчаем: “Той, хто сёння сядзіць на троне, – той трымае ў руках лёс чалавецтва, усю яго гісторыю, якая пачынаецца з Маісея ці Буды”. Таму Фрыш апасаецца, што не “уцешнае паляпшэнне”, як лічыў Брэхт, чакае чалавецтва, а грыбападобнае воблака, услед за якім – “вечнае маўчанне і радыёактыўная цішыня”. Будучыня ледзь праступае праз радыёактыўнае воблака, “падобнае на брудны качан каляровай капусты” (так Сучаснік апісвае яго Напалеону).

Вайна (у тым ліку і ядзерная) уваходзіць у кантэкст гісторыі цывілізацыі як неад’емны і, на жаль, здаўна выбраны чалавецтвам “спосаб рабіць гісторыю”. Дэталі адступаюць, выява становіцца больш аб’ёмнай, панарама пашыраецца, пазытычна-сумныя інтанацыі першых дзвюх п’ес Фрыша змяняюцца цвярозым скепсісам, аналітызмам, адчаем бяссілля. Гэта ўжо не швейцарскія і не толькі еўрапейскія праблемы: гісторыя любой часткі свету пазнаецца ў цыклічна-бессэнсоўным руху ад насілля – праз рэвалюцыю, якая змяняе аднаго тырана другім, – да насілля.

“Кітайская сцяна” на ўсіх яе ўзроўнях можа быць разгледжана як бачанне, фантасмагорыя, якая створана на аснове “глыбіннай псіхалогіі” Юнга і перанесена на сцэну. На думку вучонага, ірэальнае – гэта менавіта той тэатр, дзе мроілі б адначасова публіка, рэжысёр, акцёры і крытыкі. Тэматычна твор полісемантычны; побач з вядучай тэмай – неабходнасцю прадухіліць знішчэнне цывілізацыі – у ім магчыма выдзеліць тэмы індывідуальнага выбару, сапраўднага жыцця як перадумовы сапраўднай (wirkliche) смерці, пошуку ідэнтычнасці. Гэта поліфанія абумоўлена спецыфікай ігравога прастору, які загадзя быў дэклараваны Фрышам: дзеянне разыгрываецца ў свядомасці акцёраў і гледачоў, бо вобразы Шэкспіра жывуць толькі ў нашай свядомасці, вобразы Бібліі – таксама. У патоку свядомасці, які вынесены на сцэну, адначасова прысутнічаюць культурныя архетыпы, звычайныя разважанні, лошукі, адзнака сучаснасці, заклапочанасць глабальнымі праблемамі. Гэта поліфанія прыводзіць да трохчастнай структуры дзеяння. Пераплятаюцца між сабой, напластоўваюцца адзін на аднаго розныя ўзроўні: кітайская фабула, карнавал гісторыка-літаратурных масак, выступленне Маладога чалавека ў якасці кіраўніка гульні (у пралогу і фінале).

Кітайская фабула пабудавана на традыцыйнай схеме з экспазіцыяй, завязкай, кульмінацыяй і развязкай і ўяўляе сабой прытчу аб асобе і ўладзе. Дзеянне разыгрываецца ў час свята перамогі дыктатара Хванг Ці, у 200 г. да нараджэння Хрыстова (час пабудовы Кітайскай сцяны). Сімвал Кітайскай сцяны створаны ў кантэксце глыбіннай псіхалогіі Юнга: сцяна прызвана блакіраваць калектыўнае неўсвядомленае, засцерагчы ад хаосу, які, па Юнгу, затапляе псіхіку чалавека; акрамя таго, Хванг Ці марыць адмежавацца сцяною ад будучыні і тым самым назаўсёды захаваць сваю дыктатуру. На гэтым узроўні дзеянне будзеца вакол канфлікта Хванг Ці і Маладога чалавека.

Праз адлюстраванне змены аднаго тырана наступным (гісторыя – бясконцы бег па кругу) Фрыш дае сваё бачанне палітычнай і эканамічнай сітуацыі XX ст. Яна мае толькі два варыянты: прысваенне сродкаў вытворчасці тымі, хто мае ўладу, альбо прысваенне ўлады людзьмі, якія валодаюць капіталам, – прычым абодва вядуць да дыктатуры. Такім чынам, безнадзейнасць праяўляецца ўжо на гэтым узроўні.

У Фрыша Кітай выступае ў якасці мадэлі асабістага неўсвядомленага, у якім галоўную ролю адыгрываюць архетыпныя ўяўленні. Іх увасабляе алегарычны танец масак. Многія з масак увасабляюць прыклад несапраўднага жыцця, адначасова яны – сімвалы-клішэ, якія звязаны ў сучасным разуменні з гістарычнымі вобразамі і каштоўнасцямі. Фрыш наўмысна выбірае вобразы, “вядомыя кожнаму зрудзіраванаму чалавеку”.

На сцэне, якая адлюстроўвае “наша ўсведамленне”, дзейнічаюць героі розных гістарычных эпох і нацыянальных культур: французскай (Напалеон), іспанскай (Калумб, Філіп Другі), егіпецкай (Клеапатра), рымскай (Брут), кітайскай (Канфуцый), рэлігійныя і літаратурныя вобразы: Понці Пілат, Рамэо і Юлія, Дон Жуан. Канфлікт паміж тыранамі і людзьмі, якія выступаюць супраць тыранства, уяўляецца на гэтым узроўні ў супрацьстаянні вобразаў дыктатараў, якія жадаюць абмежаваць прастору і затрымаць час, і вобразаў, што перашкаджаюць насіллю і садзейнічаюць духоўнай эвалюцыі чалавецтва, якія імкнучца сцерці часавыя і прасторавыя межы. Да першых Фрыш аднёс

Філіпа Другога, Напалеона, Пілата, Клеопатру, да другіх – Аляксандра Вялікага, Брута, Песталоццы, Дон Жуана, Калумба, Рамэо і Юлію, якія шукаюць шчасце, ісціну, а не ўладу. Так узнікае канцэпцыя гісторыі як бясконцай барацьбы дыктатуры і дэмакратыі; у гэты кантэкст упісваецца і сучаснасць.

Акрамя гэтага, Фрыш, у адпаведнасці з вучэннем Юнга, выкарыстоўвае гісторыка-літаратурныя вобразы як увасабленне асноўных архетыпаў калектыўнага неўсвядомленага. Пераварот, які Джойс ажыццявіў у раманным жанры, Фрыш зрабіў пры дапамозе сродкаў тэатра, стварыўшы “драматургію свядомасці”.

Акрамя архетыпаў “цені”, “лёсу”, Юнг даследаваў архетып “маскі”, які азначаў як ролевы інвентар індывіда. Гэта паслужыла для Фрыша падставай назваць літаратурна-гістарычныя вобразы не архетыпамі, а маскамі: літаратурныя традыцыі ўтвараюць ролевае ўспрыманне, якое выступае як архетыпнае ўяўленне пра свет. Трацыянальны пачатак, які супрацьстаіць успрыманню, набывае менавіта гэтыя архетыпныя ўяўленні, якія Фрыш трактуе аднабакова – толькі як літаратурныя матывы.

Гісторыка-літаратурныя вобразы выконваюць яшчэ адну функцыю – увасабляюць міф пра нашу культуру. Праблема культуры – болевая кропка Фрыша, таму ён зноў звяртаецца да яе. Выступленне масак, якое транспаніруе падзеі ў духоўную, літаратурную, культурную плоскасць, надае руху ўсеагульнаму, звышчасавы адбітак, што ўзмацняе філасофска-прытчавы характар п’есы. Калумб увасабляе ідэалістычны пошук ісціны і падтрымлівае Сучасніка ў яго імкненні дасягнуць гуманых, мірных форм кіравання, разглядае гэта імкненне як “асноўную прыгоду сучаснасці”. Калумб заклікае адкрыць “мацярык уласнага лёсу”, прысвяціць сябе пошуку суб’ектыўнай ісціны. На яго заклік Сучаснік адказвае цытатамі з Канфуцыя.

Вуснамі маскі Дон Жуана Фрыш палемізуе з Брэхтам (дакладней, са створаным ім сцэнічным вобразам Дон Жуана): “Але што Брэхт і яго трупаведаюць пра мяне?”² Маска Дон Жуана нетрадыцыйная: яна сімвалізуе пошук суб’ектыўнай ісціны, пошук паўнаты існавання, надзею адкрыць “землю-нявесту”. Таму Дон Жуан не адразу раскрываецца перад маскамі, якія ўяўляюць яго традыцыйна. Герой супрацьпастаўляе Еўропу Амерыцы (“Еўропа – гэта смерць...”³) і імкнецца выратавацца ўцёкамі ад свету, дзе паўне баль смерці.

Архетыпныя Ён і Яна з’яўляюцца ўжо ў першай карціне. Гэта класічныя закаханыя, шэкспіраўская пара – Рамэо і Юлія, іх паэтычны дыялог – разгорнутая цытата з Шэкспіра. Выступленне гэтай пары больш значнае, чым астатніх масак: дыялог Рамэо і Юліі абрамляе сцэнічную гісторыю. У пачатку дзеяння яны першымі указваюць на цяжкую атмасферу страху: прырода, якая акружае закаханых, захавала сляды вайны; сад Хванг Ці, дзе павінна адбывацца свята, выпадкова ацалелы астравок жыцця сярод руін разбуранага вайной свету (і сучаснага, і кітайскага). Словы Рамэо пра руіны сведчаць пра тое, што ўсе ўдзельнікі спектакля, на сцэне і ў зале, ведаюць пра вайну і на аснове вопыту інтэрпрэтуюць убачанае, – у гэтым праяўляецца эфект адчужэння.

Выяўляецца, што Рамэо ведаў і пра дасягненні сучаснай навукі: яго папярэдзванне аб выніках расчэплення атама гучыць апакаліптычным прарочтвам – уяўленне знішчанага, ператворанага ў попел свету. У вобразе Рамэо на гэтым узроўні ўвасабляюцца экзістэнцыяльныя думкі: “Смерць – гэта не што іншае, як раскаянне, што мы прапусцілі адзіны шлях да выратавання – жыццё...”⁴. Са смерцю не заканчваецца быццё, а наступае “бясконцасць без змянення”. У фінале Рамэо і Юлія ўзнаўляюць свой першы дыялог – у знак таго, што “фарс вяртаецца да пачатку”⁵. Існуе толькі адна сіла, здольная прадухіліць пагібель, перарваць заганны круг: каханне і ісціна.

Трэці ўзровень звязвае кітайскае дзеянне з паланэзам масак; яго ўвасабляюць “героі XX ст.” – Сучаснік, Фрак і Візітка. У вусны Сучасніка Фрыш укладвае і рад адчужаючых выказванняў пра тэму п’есы, яе структуру, пра ўзаемазмяняльнасць персанажаў; якіх сам жа Сучаснік і ўводзіць у дзеянне. Гэты герой нагадвае і пра тое, што дзеянне адбываецца ў “нашай свядомасці”. У канцы Пралога, абазначаючы апошняю сцэну як дэманстрацыю пошукаў ісціны, герой становіцца сам удзельнікам кітайскіх падзей, затым у фінале зноў бярэ на сябе функцыі кіраўніка ігры: адзін тыран змяніў другога, кола замкнулася, усё паўтараецца, таму герой пераконвае глядачоў у неабходнасці

перарваць дзеянне. Эпізадзічныя функцыі выконваюцца Сучаснікам без шкоды для яго вялікай драматургічнай ролі.

Сучаснік увасабляе спробу ўнутранага свету выбраць кірунак да ісціны, ажыццяўляючы голас розуму, свядомасці. Ён імкнецца выкрыць архетыпічныя маскі: “Вам усім, спадары, не трэба было б вяртацца. Гэта вельмі небяспечна. Пра вашы ваенныя трыумфы і вашы імперыі, пра троны, якія дасталіся вам ласкаю божай, пра ўсякія там крыжовыя паходы больш і размовы быць не можа. Мы хочам жыць. Нам ужо не вынесці ваш спосаб рабіць гісторыю. Гэта прывяло б да краху, да ланцуговай рэакцыі вар’яцтва”⁶. Такі вобраз кіраўніка ігры, які сам у ёй удзельнічае, створаны ўслед за Т.Уайлдэрам. Паводле Брэхта, кіраўніку належыць толькі крытычна асвятляць дзеянне, камэнціраваць яго, захоўваючы дыстанцыю і не ўпадаючы ў ілюзію. Фрышаўскі кіраўнік гульні – у выніку канцэпцыі гісторыі як цыклічнага працэсу – аказваецца бясільным паўспываць на дзеянне: яно стварае замкнутае сцэнічнае кола і ператвараецца ў фарс.

Увёўшы кітайскую фэбулу ў кантэкст ХХ ст., Сучаснік звязвае часавы і прасторавы ўзроўні п’есы, што дазваляе гаворыць аб своеасаблівым выяўленні ў гэтым вобразе адзінства часу і дзеяння. “Месца дзеяння – сцэна, час – сёння вечарам”, – перасцярагае ён глядачоў ад ілюзіі; тым самым дзеянне, месца і час аб’ядноўваюцца яшчэ адным элементам – інстанцыяй тэатра самога па сабе. Дзеянне становіцца адносным, падпарадкаваным гэтай інстанцыі.

Акрамя эпічных прыёмаў, ілюзія праўдападобнасці разбураецца падачай здарэння як варыятыўнага – гэтаму таксама дапамагае вобраз Сучасніка, ўсёведанне якога разбурае адналінейнасць і адназначнасць сцэнічнага дзеяння. Так, квінтэсенцыю тэорыі адноснасці ён бычыць у адсутнасці абсалютнага часу і прасторы, што дазваляе яму (і Фрышу) зрабіць вывад: яны – суб’ектыўны вынік нашых адчуванняў. Такім чынам, мы жывём у такім часе і такой прасторы, якіх заслугоўваем, якія адпавядаюць нашаму ўзроўню развіцця, таму што наша свядомасць іх такімі стварыла. Адсюль вынікае адноснасць разумення чалавекам свайго месца ў Сусвеце. Пра тое ж гаворыць і Рамэо: “Што ёсць свет? Абагульняючая свядомасць”. У светапоглядзе Рамэо злучаюцца і дапаўняюць адна адну тэорыі Юнга і Эйнштэйна. З сінтэзу гэтых вучэнняў ён выходзіць да высновы, запісанай ім ва ўводзінах да “Кітайскай сцяны”: “Няма іншай рэчаіснасці, чым тая, якая ўтрымліваецца ў нас саміх” (Праграма спектакля Цюрыхскага тэатра)”. Тэорыя адноснасці, відаць, прывабіла Фрыша ў першую чаргу як фізічны доказ ідэй Юнга.

Адноснасць у п’есе мае яшчэ адну асаблівасць: чалавек знаходзіцца толькі ў адным прасторава-часавым вымярэнні (у адпаведнасці з яго ўзроўнем свядомасці) і не можа суадносіцца з іншымі вымярэннямі. Так, Брут, які наставіў кінжал на “кітайскага Цэзара”, чуе словы маскі Незнаёмкі з Сены: “Усё адбываецца ў зусім іншым часе”⁸. Такім чынам, асноўным змястоўным і драматургічным матывам, які спалучае час і месца дзеяння п’есы, выступае тэорыя адноснасці.

Дзякуючы ёй у свядомасці глядача адначасова суіснуюць розныя часавыя ўзроўні (мінулае, якое ўвасоблена маскамі, час будаўніцтва кітайскай сцяны, час успрымання спектакля, сучаснасць – як час вынаходніцтва атамнай бомбы і будучыня – пасля знішчэння жыцця). Своеасаблівасць такога хранатопу тлумачыцца канцэпцыяй адначаснага суіснавання магчымасцей, якая выражана ўжо ў паэтыцы “Санта Круса”. Асаблівую ролю адыгрывае час успрымання (“сёння вечарам”) – пункт, які злучае ўзроўні мінулага, будучыні і сучаснасць. Невыпадкава п’еса абазначана аўтарам як “гульні з часам”.

Ідэя, якую не раз паўтараюць героі (“мы знаходзімся на дзве тысячы гадоў назад ад ісціны”), змяшчае ў сабе ключ да успрымання п’есы як мадэлі – гэта не гістарычны Кітай часоў Хвана Цзі, а сучасны свет; гэта наша свядомасць так адсталая ад ісціны, гэта мы адгарадзілі сябе ад будучыні “кітайскай сцяной”. Аб гэтым гаворыць кітайскі мандарын, звяртаючыся да глядачоў: “Вы думаеце, што сёння вечарам я буду звергнуты з трона, таму што п’еса закончыцца і вы зможаце пайсці дахаты піць піва... Я смяюся над вашымі надзеямі. Выйдзіце адсюль і купіце газету, там на першай старонцы вы ўбачыце маё імя. Я ніколі не буду звергнуты”⁹.

У п’есе зноў і зноў падкрэсліваецца магчымасць выбару – на індывідуальным узроўні, аднак сітуацыі выбару разглядаюцца ў сусветна-гістарычным

ракурсе. Асаблівы настрой п'есе надае музыкальны лейтматыў. Паланез паўгараецца, калі на сцэне танцуюць маскі, ён жа замыкае кола: у апошняй сцэне "гучыць тая ж мелодыя, што і ў пачатку".

Змена сцэнічнага вобраза адбываецца без заслоны, што павінна разбураць магію тэатра. Дэманструецца дзеянне ў дзеянні, узаемапрацікненне ігравой формы і зместу.

Аднак дэфармаванасць дзеяння, дэзілюзіянізм, парушэнне прасторава-часавых сувязей з'яўляюцца не самамэтай, а пошукам адэкватнай формы для выражэння дысгармоніі, парадаксальнага разрыву свядомасці сучаснага чалавека, які вечна шукае сваю суб'ектыўную ісціну. Драматургічны ўплыў манеры Брэхта відаць адразу: разбурэнне магіі сцэны, дыстанцыяванне месца і часу дзеяння, узаемазамена вобразаў, персанажы з функцыяй адчужэння, пралог у тоне вулічнай песні з канферансье і зонгамі, шматразовае выкарыстанне эфекту абмежаванага ўздзеяння на публіку, інтэрпрэтацыя падзей з розных пунктаў гледжання. Гэтыя прыёмы вызначылі новую якасць драматургічнай манеры Фрыша і выкарыстоўваюцца ў мэтах, супрацьлеглых брэхтаўскім. Яны падпарадкоўваюцца задачы аправяржэння тэзіса Брэхта аб магчымасцях змянення і пазнання свету. Фрыш асэнсоўвае алагічныя, псіхалагічныя (але не сацыяльныя) пружыны гісторыі, не абмяжоўваючы свабодных асацыяцый гледача. Эпічная манера дазваляе драматургу псіхааналітычна даследаваць калектыўныя архетыпы, агаляць структуру свядомасці, дапамагаючы гледачу асэнсаваць сучаснасць як варыятыўны і рэалітыўны працэс.

¹ Frisch M. Stücke I. Frankfurt-am-Main, 1980. S.142.

² Ibid. S.160.

³ Ibid. S.205.

⁴ Гэта рэпліка была толькі ў першай рэдакцыі п'есы. Цыт. па: Quenon J. Die Filiation der dramatischen Figuren bei Max Frisch. Paris, 1975. S.174.

⁵ Frisch M. Stücke I. S.241.

⁶ Ibid. S.170.

⁷ Цыт. па: Schmitz W. Max Frisch: das Werk (1931 – 1961). Studien zu Tradition und Traditionsverarbeitung. Bern; Fvankfurt-am-Main. 1985. S.114.

⁸ Frisch M. Stücke I. S.48.

⁹ Ibid. S.57.

В.М.КІСЯЛЁВА

АНДРЭ МАРУА АБ МАРСЕЛЮ ПРУСЦЕ (вопыт аналізу літаратурна-крытычнага эсэ)

Філасофскія погляды французскага пісьменніка і крытыка Андрэ Маруа найбольш ідэаліза да пазітывізму, які не вырашаў "метафізічных" праблем і не прымаў як ідэалізму, так і матэрыялізму. Перажыткі метафізікі, да якіх Конт – адзін са стваральнікаў пазітывізму – адносіць прэтэнзіі на раскрыццё прычын і сутнасці быцця, павінны быць выключаны з навукі. Паспяховае выкарыстанне розуму ў галіне грамадскіх адносін рэальна толькі пасля набыцця свабоды шляхам працяглага маральнага ўдасканалення чалавечага роду, пры гэтым падразумяецца эвалюцыйны працэс, які адмаўляе неабходнасць рэвалюцыйнага знішчэння сацыяльных устаноў, што тармозяць грамадскае развіццё.

Такі погляд на сацыяльнае развіццё быў вельмі блізкі і зразумелы Маруа, які даволі наіўна спадзяваўся, што пры справядлівых дзяржаўных законах, калі сумленна іх прытрымлівацца, магчыма наблізіцца да гармоніі і дасканаласці.

Погляды французскага крытыка на месца творчай асобы ў свеце, сфарміраваны пад уздзеяннем традыцый адукацыі і рацыяналізму, адыгралі асноўную ролю ў выбары творчага крэда. Жанр раманізаванай біяграфіі ў літаратуры, эсэ – у публіцыстыцы найбольш поўна і дакладна адпавядалі напрамку яго думак і меркаванняў, якія былі вынесены на суд чытача, безупынным пошукам ісціны.

Будучы чалавекам шырокіх дэмакратычных поглядаў, мастаком, які ўзвышае такія паняцці, як Ісціна, Гуманізм, Асвета, Свабода, Маруа выбірае складаны інтэгруючы, і ў той жа час самы свабодны жанр – эсэ, законы якога прадвызначаюць скасаванне ўсіх тыпалагічных абмежаванняў. Не выпадкова брытанскі літаратуразнаўчы слоўнік канстатуе: "Эсэ не можа быць прыведзена да якой-небудзь дэфініцыі"¹.

Прырода жанру прадугледжвае існаванне дзвюх асноўных сэнсавых ліній. Першая – першаадкрывальніцкая, "выкід" гіпотэз і новых ідэй. Праблема яшчэ не асэнсаваная, не зразуметая, яна толькі ўмацоўваецца, прабіваецца, але