

Фантасты праяўляюць цікавасць не толькі да далёкага будучага, але і да жыцця простага чалавека з яго думкамі і марамі. Да жанру фантастыкі апошнім часам пачалі звяртацца і пісьменнікі-рэалісты, якія ўзнялі літаратуру гэтага кірунку на высокі ўзровень мастацкага мыслення. Дастаткова прыгадаць творы: "Чалавек з брыльянтавым сэрцам" Л.Дайнекі, "Кентаўры" В.Гігевіча, "Блуканні па іншасвеце" Я.Сіпакова. У гэтых творах можна сустрэць засцярогу наконт будучыні, параду своечасова адумацца і перастаць паволі знішчаць сябе.

Відавочна, што жанр фантастыкі найбольш прыдатны для творчых навацый маладых пісьменнікаў: ён дазваляе эксперыментавать, шукаць новыя стылёвыя і вобразныя магчымасці адлюстравання рэчаіснасці і мар, паспрабаваць вынайсці рэцэпт змянення жыцця да лепшага становішча.

¹ Развадоўскі П. Фантазія пра першых людзей // Маладосць. 1996. №12. С.14.

² Кудлаты А. Сустрэча з Ярасветам // Маладосць. 1996. №11. С.52–53.

³ Мінкін А. Праўдзівая гісторыя Краіны Хлудаў: Кароткія антыўтопіі. Мн., 1994. С.144.

⁴ Там жа. С.139.

⁵ Камю Альбер. Избранное: Повести. Роман. Рассказы и очерки / Пер. с фр. Мн., 1989. С.7.

⁶ Ханеня С. Падарожжа ў сны // ЛіМ. 1998. 30 кастрычніка. С.6.

⁷ Тычка Г. Смех праз слёзы // Полымя. 1994. №1. С.234.

С.Я.ГАНЧАРОВА-ГРАБОЎСКАЯ

ТЭНДЭНЦЫІ РАЗВІЦЦА КАМЕДЫІ Ў РУСКАЙ ДРАМАТУРГІІ 80–90-х гг.

Сучасная драматургія, "як і іншыя сферы мастацкай творчасці, складаная, супярэчлівая, не паддаецца адназначным ацэнкам"¹. Гэта ў большай ступені характэрна яе жанравым формам, у прыватнасці камедыі, у парадыгме якой закладзены стабільныя элементы, і ў той жа час – рухомыя, зменлівыя, якія фіксуюць наватарскія моманты ў рамках дадзенага гістарычнага перыяду.

У драматургіі 80–90-х гг. камедыя развіваецца ў асноўным па двух напрамках: камедыі традыцыйнага тыпу, у якой захоўваюцца жанравыя каноны, і камедыі нетрадыцыйнага тыпу, якая парушае іх. Назіраецца заканамерная пераемнасць асноўных тэндэнцый развіцця камічных жанраў папярэдняга дзесяцігоддзя. У 70-я гг., як адзначаюць даследчыкі (У.Фралоў, Н.Кісялёў, М.Громава, Т.Свярбілава, Б.Бугроў, Л.Вяцеліна), назіралася абнаўленне паэтыкі і стылістыкі жанру, ішоў інтэнсіўны працэс гібрыдызацыі, жанравай дыфузіі, праяўлялася цяга да наўмыснай умоўнасці². Усе гэтыя асаблівасці знайшлі далейшае развіццё ў камедыяграфіі 80–90-х гг., але адначасова з імі пачалі праяўляцца тэндэнцыі ўзаемаўплыву драмы і камедыі, камедыі і трагедыі, што прывяло да парушэння жанравых норм, ускладніла жанравую атрыбучыю, дало магчымасць аднесці да камедыі п'есы жанрава-пагранічнага характару. Гэта тлумачыцца тым, што смех сёння шукае новыя сферы прыкладання, сфера камічнага пашыраецца, захапляючы аспекты, якія раней не даследаваліся. У сілу аб'ектыўных і суб'ектыўных прычын камічнае ў савецкі перыяд у большай ступені было звязана да рэалій бытавога плана, маючы "дазволеныя" і "забароненыя" сферы. З другой палавіны 80-х гг. гэтыя ўмоўныя "забароны" былі зняты. Калі камедыя "эпохі застою" будавалася ў асноўным на "алюзіях і падтэкстах", то цяпер камедыяграфам давялося "перабудовацца"³, улічваючы сацыялістычныя змены грамадства, эстэтычныя законы, якія дыктуюцца часам. Сёння драматургі не адмаўляюцца ад сямейна-бытавых калізій, аднак высмейваюць не столькі жыццёвыя сітуацыі, колькі інерцыю існавання і інертнасць свядомасці сваіх персанажаў, дэманструючы сімптом распаду не толькі маральных каштоўнасцей грамадства, але і сацыяльна-палітычных. Суадносячы прыватныя пытанні з сур'ёзнымі грамадскімі праблемамі, камедыяграфы ідуць ад канкрэтных назіранняў да шырокіх сацыяльна-філасофскіх абагульненняў, агаляючы фарсавы характар нашага часу, акцэнтуючы ўвагу на страчанасці ў ім простых людзей. Гэта абумовіла і новыя сродкі мастацкай выразнасці, пашырэнне жанравых межаў, іх дэфармацыю. Знаходзячыся ў рамках жанравага канона, камедыя адначасова і адмаўляе яго, пераадольваючы інерцыю цягі застыўшай формы, дэманструючы жанравае змяшчэнне. Назіраецца

ца страта выразных жанравых межаў, іманентных прыродных уласцівасцей, "расхістанне" камедыйнай структуры. Гэта ўласціва не толькі драматургічнаму працэсу ў цэлым, але і дастаткова дакладна праяўляецца ў індывідуальных пошуках драматургаў (інтэнсіўнае выкарыстанне ўмоўнасці, свабодных і зыбкіх сцэнічных форм, складаных сістэм метафар і асабістых асацыяцый), у імкненні да ўнутранай мадыфікацыі жанра, яго фармальных прымет.

У першай палавіне 80-х гг. камедыя працягвала развівацца, з аднаго боку, у рэчышчы папярэдняга дзесяцігоддзя, з другога – пракладвала шлях да нетрадыцыйных камічных форм. У гэты перыяд выйшлі "Феномены" (1980) Г.Горына, "Караная" (1980); "Карнавал" (1982) Л.Зорына, "Васемнаццаты вярблюд" (1982) С.Алешына, "Пакой" (1981) Э.Брагінскага, "Піфагор" (1982) Я.Касцюкоўскага і М.Слабадскога, "Усё могуць каралі" (1983) С.Міхалкова, якім была ўласціва пэўны жанра традыцыйнай камедыі. Аднак у гэты перыяд як сімptom абнаўлення сцэны, драматургічных пошукаў поствампілаўскага перыяду, у драматургію прыйшла "новая хваля" (Л.Петрушэўская, У.Арро, С.Злотнікаў, А.Галін, В.Слаўкін і іншыя). Яна праявіла сябе і ў камедыяграфіі, таму што яе прадстаўнікі пісалі не толькі драмы, але і камедыі, якія разбуралі стэрэатып жанра. Вось чаму іх п'есы насяроджана ўспрымаліся крытыкай, якая часам не хацела бачыць у іх камічнага ("Тры дзяўчыны ў блакітным"), надаючы ўвагу "незвычайнаму" герою, яго трактоўцы і мове. Адрозніваючыся жанравай сугестыўнасцю, якая парушае каноны традыцыйнай камедыі, яны ўяўлялі сабой "змешаны тып", што знаходзіцца паміж драмай і трагікамедыяй. Характэрна тое, што героі п'ес гэтых драматургаў арганічна ўлісваліся і ў параметры камедыі, агаляючы сацыяльную рэчаіснасць, стварыўшую іх. "Жыццё сучасных "мяшчан", сучасных "дачнікаў", сучасных маральных "варвараў", якое праходзіць у "доме" або на "дачы", успрымалася не як ізаляваная з'ява, а як абагульненне важнейшай грамадскай праблемы"⁴, якая з'яўлялася і аб'ектам камічных жанраў. Звяртаючыся да рэалій жыцця, драма, як і камедыя, выбрала ў якасці свайго героя хабарніка, прыстасаванца, авантурыста, п'яніцу. На сцэну быў выведзены складаны тып героя, які не паддаваўся традыцыйнай класіфікацыі, што разбурыла драматычныя стэрэатыпы, іх успрымання. У сваю чаргу, гумар і сатыра "драматызаваліся", ускладнілі свой малюнак, цягнуліся да "сур'ёзных жанраў". Спалучэнне элементаў розных жанравых форм, іх змешванне сталі заканамернай з'явай. У аснову камедыі пачалі пранікаць не толькі ўласна драматычныя, але і фарсавыя элементы. Аднак, як адзначаў Б.Любімаў, у першай палавіне 80-х гг. глядачу не хапала камедыі, "акрамя Э.Брагінскага і Э.Разанова смяшыць ніхто не ўмеў"⁵.

Другая палавіна 80-х гг. азнаменавалася новым паваротам у грамадска-палітычным і культурным жыцці. Сама сучаснасць патрабавала новага зместу, новых форм. Са сцэны ўголас загаварылі аб недахопах, аб праблемах, якія хвалілі і драматургаў, і глядачоў. У "перабудовачны перыяд" працягвала актыўна зацвярджацца драматургія "новай хвалі", камедыі якой ішлі на сцэне тэатраў, як сталічных, так і перыферыяльных ("Каляя" (1987) У.Арро, "Трагікі і камедыянты" (1989); "Сцяна" (1987) А.Галіна, "Сцэны ля фантана" (1987) С.Злотнікава, "Кватэра Каламбіны" (1987) Л.Петрушэўскай). Для іх быў характэрны канфлікт-супрацьстаянне, "размыты" герой, балансуе паміж камедыйным і драматычным, вяла цяжучае дзеянне, прыкрытэт моўнай арганізацыі тэксту, яго актыўная роля. І ў той жа час пачалі з'яўляцца сатырычныя камедыі, якія ў першай палавіне 80-х гг. практычна адсутнічалі. Адначасова з "драматургіяй бытавых страсцей, тэатрам падрабязнасцей", драматургіяй аб "прэдуктуры, аб прэдгероі, аб прэдасобе"⁶ зацвярджалі сябе драматургі, якія шукалі выхад з тупікоў, прапануючы героя "падкрэслена негераічнага", але сацыяльна абумоўленага. Выхад за рамкі "чыстай" жанравай формы тлумачыцца тым, што сучасным камедыёграфам стала цесна ў рамках традыцыйнай камедыі. Для асэнсавання макрасвету чалавека канца XX ст., убачанага з боку камічнага, спатрэбілася багатая палітра жанравых фарбаў. Аўтары імкнуліся паказаць маральныя праблемы адначасова з камічнага боку і з боку драматычнага, пераводзячы іх часам у плоскасць трагікамічнага. Гэты асаблівы ракурс адлюстравання жыцця даў магчымасць злучыць у жанравым полі элементы як некамедыйных структур

(драма, трагедія), так і аднатыпных (фарса), скарыстаць ярка выражаную мастацкую ўмоўнасць, якая дазваляе ў ірэальным плане паказаць тое, што рэальна для нашай рэчаіснасці. Такім феноменам у камедыяграфіі, унікальнай фігурай, якая валодае яркай самабытнасцю, з'явілася Н.Садур ("Ухай!" (1989) "Міленькі, рыжаныкі" (1990)). Называючы свае п'есы "рускай народнай галюцынацыяй", яна па манеры пісьма "цягнецца да айчынных форм сюррэалізму", імкнучыся пры гэтым стварыць цэласную карціну свету з яго тайнамі і загадкамі. Незвычайнасць мастацкай структуры тлумачыцца "сакрэтамі" аўтарскай задумы, логікай мыслення. Перабіўка планаў (казачнага і рэальнага), насычэнне п'есы элементамі розных жанравых форм (драма, камедыя, казка, быль, прытча), яе стыль (сплаў народнай лексікі з фальклорам, бытавых дэталей з фантастычнымі) робяць драматургічныя творы Н.Садура арыгінальнымі не толькі па зместу, але і па жанры.

Важны той факт, што ў другой палавіне 80-х гг. з'явіліся камедыі, раней не апублікаваныя ("Мандат" (1925) і "Самазабойца" (1928) Н.Эрдмана, "Зойкіна кватэра" (1926) і "Барвовы востраў" (1928) М.Булгакава, "Шарманка" (1934) і "Чатырнаццаць Чырвоных хатак" (1935) А.Платонава, "Ату, яго!" (1931), "Слон" (1932) А.Капкова). У гэты перыяд чытач змог пазнаёміцца з п'есай М.Рошчына "Сёмы падзвіг Геракла" (1964), камедыямі прадстаўнікоў рускага замежжа: "Партрэт мадмуазель Таржы" І.Елагіна, "Чапля" В.Аксёнава, "Кот хатні сяродняй пушыстасці" У.Вайновіча. Названыя п'есы не толькі абагацілі камедыйную палітру драматургіі, але і аказалі пазітыўны ўплыў на далейшае развіццё камедыяграфіі.

У пачатку 90-х гг. назіраецца змяненне структуры традыцыйнай камедыі. Заканамернай з'явай сталі "драмы, якія набліжаюцца да камедыі"⁸. Паступова губляецца сутнасць камічнага, таму што сама рэчаіснасць агаліла недахопы грамадства, аб якіх не забаронена гаварыць. Вось чаму драма, якая змяшчае ў сабе аб'ект крытыкі, падаецца ў камічнай форме, што прыводзіць да змяшчэння жанравых межаў: камедыя пераходзіць у драму і наадварот. Выхад за рамкі канонаў камедыі тлумачыўся тым, што драматургі выбіралі такія жыццёвыя матэрыялы, які падвяргаўся логіцы не толькі драматычнага мыслення, але і камедыйнага адначасова. Гэты асаблівы ракурс адлюстравання жыцця, складаны і шматпланавы, даў магчымасць бесперашкодна "пранікнуць" на тэрыторыю камедыі некамедыйнаму (драматычнаму) элементу (С.Лабазераў "Сямейны партрэт з пабочным" (1992), С.Алешын "Дарагая мая Машанька" (1993), А.Галін "Тытул" (1993)). Структура гэтых п'ес уяўляе сабой жанравы сімбіёз, у якім камедыя ўшчыльную набліжаецца да драмы. І хоць у іх камічнае спалучаецца з драматычным, усё ж дамініруе камізм, што задае тон усяму твору і спяўляе разнапланавыя элементы ў цэласную жанравую структуру. Смех, разбаўлены драматызмам, "сумам" і лірызмам, уздзейнічае значна мацней за голую камедыйнасць, апялюючы адначасова і да розуму, і да сэрца чытача (гледача), абуджаючы да паглыбленага ўспрымання быцця.

Намецілася змена драматургічных пакаленняў. У канцы 80-х набылі вядомасць прадстаўнікі "новай драмы"⁹ (А.Шыпенка, А.Юр'еў, М.Угараў, В.Міхайлава, Я.Грэмін, А.Васілеўскі, М.Арбатава), як вызначыла іх крытыка, яны ж зацвердзілі сябе як паслядоўнікі "новай хвалі". Іх камедыі перасталі вучыць і настаўляць; страціўшы дыдактычны характар, яны набылі элементы іроніі, фантазмагорыі і філасофскага абагульнення. Калі драматургі "новай хвалі" шукалі прычыны сацыяльных непаладак, то "новая драма" спрабуе асэнсваць з'яву і знайсці маральныя арыенціры ў нашым анамальным свеце. "У прымяненні да яе зусім правамерна гаварыць аб авангардысцкіх тэндэнцыях, аб постамадэрнізме, аб альтэрнатыўным "другім мастацтве, лінія якога, як вядома, была абарвана яшчэ ў 20-я гг. і якое на працягу многіх дзесяцігоддзяў знаходзілася ў падполлі"¹⁰. Арганічнае напластаванне рэальнага і ірэальнага, іх сугестыўнасць у рамках мастацкай прасторы п'есы становяцца характэрнымі для пэтыкі камедыі новай генерацыі драматургаў. Гэта тлумачыцца тым, што "ў грамадскай свядомасці фарміруецца новая вартасная іерархія культуры, ажыццяўляецца спроба выйсці на новы ўзровень асэнсавання рэальнай сучаснай рэчаіснасці, узнікае патрэбнасць самаацэнкі ў кантэксце новых ідэалаў сацыяльнага і духоўнага жыцця"¹¹. Камедыяграфія 90-х звяртаецца да нерэалістычных форм, імкнецца да неардынарных сю-

жэтаў. "Другая рэальнасць", створаная драматургамі, прэтэндуе на пазіцыю першай. Пераважаюць вытанчанасць формы і ярка выражаная ўмоўнасць. У камедыі "Бес..." (1992) А.Іванова ("канчатковым падарожжы прыёмнай кампаніі ў суправаджэнні казлінага голаса") драматург дэманструе фантастычныя маскі быцця. Фантазмагарычныя сітуацыі лёгка і натуральна ўпісваюцца ў аснову камедыі, у якой тое, што адбываецца, вырастае з гратэска і фарса. Аўтар стварае сапраўды жыццёвыя характары, якія спалучаюць у сабе бытавую дакладнасць і бытавую міфалогію. Падзагаловак "тэатр ліхалецця ў 2-х частках з ігравым антрактам" сведчыць аб тым, што час для такіх камедый настаў. Перапляценне рэальнага быта і фантазмагорыі (В.Міхайлава "Рускі сон" (1994), А.Юр'еў "Мірыям" (1997)), парадаксальнасць сітуацыі (А.Абразцоў "Магнітныя палі" (1996)), элементы абсурда (С.Шуляк "Насланне" (1997), С.Носаў "Часу вагон" (1997)) – неад'емныя рысы пазытыву новай, нетрадыцыйнай камедыі. Сюжэт будзецца на асколках сітуацый, якія склейваюцца ў адзіны паток, які адлюстроўвае камічна пераасэнсаваную рэальнасць. Ёй уласцівы разумная лексічная вытанчанасць, буфонная аляпаватасць, балаганныя штучкі, бурлеск, цыркавыя прыёмы. У драматургічнай тканіне такой камедыі пачынаюць пераважаць маналагічныя пабудовы, роздумы героя, што характэрна для драмы.

Пэўны ўплыў на сучасную камедыю аказалі п'есы ОБЭРІУ (Д.Хармс, А.Увядзенскі), а таксама заходнеўрапейская авангардная драматургія ("тэатр абсурду"), п'есы якой актыўна ставяцца і друкуюцца, пачынаючы з сярэдзіны 80-х гг. (дазіраванне логікі мыслення, адчужанасць, парушэнне пастулатаў камунікацыі), што адчуваецца ў такіх камедыях, як "Трыбунал" У.Вайновіча, "Ехай!" Н.Садур, "Дысмарфаманія" В.Сарокіна, "Вазьміце мяне з сабой!.. Я таксама хачу на балы!!!" А.Дзям'янчанкі, у якіх жыццё асэнсоўваецца як жорсткі абсурдны тэатр. Безумоўна, "новая драма", як і "новая хваля", уключае драматургаў розных па сваёй ідэйна-мастацкай арыентацыі, але навізна іх эстэтычных пошукаў відавочная. Усё гэта абумоўлена тым, што дзяржаўныя рэформы 80–90-х гг. рэзка змянілі арыенціры і каштоўнасці грамадства, абумовілі перагляд ідэалаў. Сучасны чалавек аказаўся ў сітуацыі псіхалагічнага злому, маральнага крызісу, які выявіў сцёртае межам паміж добром і злом. У гэтай сітуацыі драматургія прапанавала свае "версіі жыцця", сваю "карціну свету", "сваіх герояў". Да сярэдзіны 90-х глядач стаў ад прамого маралізавання, бытавой і палітычнай "чарнухі". Маладыя драматургі пачалі аддаляцца ад нарматыўнай эстэтыкі сацыялістычнага рэалізму, якая скоўвала творчую фантазію. "Агульная мова мастацтва, зразумелая ўсім – альбо ствараючая ілюзію зразумеласці – распадаецца"¹². Адбываецца пошук новых сродкаў мастацтва, маючых сваю сістэму паняццяў і каштоўнасцей. "Другая рэальнасць", ствараемая драматургамі, аказалася няпростай. Часам іх п'есы такія жанрава складаныя, што цяжка сказаць: перад намі камедыя ці драма? Драматургі адмаўляюцца ад сюжэтных схем, праяўляюць цікавасць да сканструяванага сюжэта, да свабоднага карыстання часам і прасторай, кантрасным злучэннем розных эпізодаў. Навідавоку разарванасць драматычнай тканіны, мадыфікацыя камедыйнага сюжэта. Ён "размываецца", раствараючыся ў рэфлексіі персанажаў. Канфлікт выражаецца не прамым сутыкненнем супрацьборствующих бакоў, а вырашаецца як непрыняцце, як нязгода герояў. "Дзейнага" героя камедыі змяніў герой "бяздзейны", пасіўны. Яго ўчынкі ірэальныя, энергія слоўных пасажаў часам не суадносіцца з дзеяннямі.

Аднак, нягледзячы на "размыванне" жанравых межаў, самі жанры не губляюць свайго кода, "яны толькі відазмяняюцца, абнаўляюцца і, набываючы новыя якасці, пашыраюць свае магчымасці ў адлюстраванні рэчаіснасці"¹³. Устойлівыя кадыфіцыраваныя нормы хаця захоўваюцца як паказчыкі жанру, але пераасэнсоўваюцца, мяняючы сваю семантыку і ідэалогію. На фоне маладой камедыяграфіі, якая дэманструе ломку канонаў, працягвае развівацца камедыя, што кіруецца класічнымі прынцыпамі.

Характэрна, што к канцу 90-х гг. камедыя ўсё часцей пачала з'яўляцца ў друку. В.Клімаў у аглядзе 1996–1997 гг. адзначаў, што "менавіта камедыя (у некаторай разнастайнасці яе фармальных праяўленняў) – уладычыца аглядальных лістоў". Менш стала "экзатычных" персанажаў (новых рускіх, трохграшовых жабракоў, кілераў, целаахоўнікаў). У п'есах "пануюць не людзі, не

ідэі – настроі, сны, інтанацыі, атмасфера... Дзіўна, што гэты час – трагічны (як пры ўсякіх пераменах і для ўсіх) – спатрэбіўся толькі для камічнага пяра¹⁴. Як паказала практыка драматургіі, менавіта ў перыяд сацыяльных катклізмаў камедыя набыла сілу, таму няма нічога "дзіўнага" ў тым, што ў канцы 90-х яна стала дамінуючым жанрам. Працягваючы традыцыі папярэдняга дзесяцігоддзя, камедыя 80-х і асабліва 90-х не толькі "разняволіла" свой жанравы дыяпазон, параметры якога разнастайныя (ад сатырычнай камедыі да "чорнай"), але і стала актыўна пранікаць у драму, меладраму, раствараючыся практычна ва ўсіх жанрах сучаснай драматургіі.

¹ Бугров Б. С. Современная русская драматургия: тенденции развития // Научные доклады филологического факультета МГУ. М., 1998. Вып.2. С.167.

² См.: Сверхбилова Т. Г. Комедии В. Маяковского и современная советская драматургия. Киев, 1987; Фролов В. Муза пламенной сатиры. М., 1988; Киселев Н. Некоторые проблемы теории драматических жанров // Художественное творчество и литературный процесс. Томск, 1984. Вып.6. С.127; Громова М. И. Эстетические искания в советской национальной драме 70–80-х годов. М., 1987.

³ Соколинский Е. Засмеемся разом // Современная драматургия. 1989. №4. С.146.

⁴ Любимов Б. В пути // Современная драматургия. 1982. №4. С.231.

⁵ Там же. С.233.

⁶ Бондаренко В. День завтрашний // Современная драматургия. 1987. №1. С.255–256.

⁷ Алексеева Е. Тридцать девять классиков и две чудные бабы // Современная драматургия. 1993. №2. С.179.

⁸ Смирновский П. Теория словесности. М., 1909. С.132.

⁹ См.: Кротенко П. У парадного подъезда отечественной драматургии // Московский наблюдатель. 1991. №8–9; Бржозовская Н. Репертуарная политика и "новая драма" // Современная драматургия. 1991. №2 (некоторые крытики «новую драму» называют «новой хвалей»).

¹⁰ Бугров Б. С. Современная русская драматургия: тенденция развития. С.171.

¹¹ Дмитриевский В. Зеркало для героя // Современная драматургия. 1996. №3. С.187.

¹² Там же. С.187.

¹³ Киселев Н. Некоторые проблемы теории драматургических жанров. С.127.

¹⁴ Климов В. Усталость "пьесного металла" // Современная драматургия. 1988. №1. С.182.

Е.А.ЛЯВОНАВА

ЕЎРАПЕЙСКАЯ ФІЛАСОФСКА-ЭСТЭТЫЧНАЯ ТРАДЫЦЫЯ "РЭЧАВАСЦІ" У БЕЛАРУСКАЙ ПАЗЭІІ (Р.М.РЫЛЬКЕ І А.РАЗАНАЎ)

Адна з жанрава-стылёвых з'яў у еўрапейскай пазэіі, з якой асацыіруецца творчасць некаторых беларускіх мастакоў слова – У.Арлова, В.Шніпа, А.Разанава і іншых, – гэта традыцыя Dinggedicht (верша "на предмет", аб прадмеце, нават верша-рэчы), што ўзыходзіць да старажытнага жанру надпісу. Мысліцелі розных часоў і народаў разважалі на тэму сутнасці рэчы, яе статуснага з ідэяй, са словам, суадносінаў рэчы звычайнай і рэчы-твора. Напрыклад, нямецкі фэнаменалаг Марцін Хайдэгер у рабоце "Выток мастацтвага творца" (1935) ставіць наступныя пытанні: што такое рэч, што яна "ў сабе" і што – для нас? Ці з'яўляецца рэччу мастацкі твор? Хайдэгер канстатуе, што найменне "рэч" даюць усяму, што не ёсць нішто. Але з "гранічна шырокай сферы, дзе ўсё ёсць рэч (рэч = res = ens= нешта існае)", ён вылучае кола "проста рэчаў", ці "чыстых рэчаў" ("усё пазбаўленае жыцця, што ёсць у прыродзе і ў чалавечым ужытку"), і кола "самых высокіх і апошніх рэчаў". Пры гэтым кожная рэч павінна, па-першае, валодаць сумай адзнак, ці ўласцівасцей (ўсяго таго, што, як лічылі старажытныя грэкі, рэч грунтоўна засвоіла на шляхах сваіх вандраванняў); па-другое, быць "адзінаствам разнастайнасці, дадзенай у пачуццях"; па-трэцяе, уяўляць сабой сінтэз рэчыва і формы.

У прадстаўнікоў розных нацыянальных літаратур ёсць бліскучыя ўзоры вершаў-рэчаў. Да прыкладу, у французскага паэта Шарля Бадлера, чья адзіная прыжыццёвая кніга "Кветкі зла" (1857), своеасаблівае Біблія новых аўтараў XIX–XX стст., узыходзіць, як лічаць даследчыкі, да шэрагу філасофскіх эцюдаў Анарэ дэ Бальзака, у якога Бадлер знайшоў спасціжэнне рэчаў у іх быццёвай сутнасці. Раней гэтая ж тэндэнцыя праглядалася ў рамантыкаў, што з пэўнай доляй грэблівасці адварнуліся ад усяго штучнага і кіравалі позірк на прыроду з яе канкрэтнасцю і натуральнасцю, а летуценне, ма-