

пласт светапогляду Меражкоўскага вымушаў яго ўсюды шукаць адпаведнасці. Таму і пецяярбургскія пейзажы выклікаюць у яго безліч гістарычных і геаграфічных асацыяцый. На погляд Меражкоўскага, «бледно-розовые кирпичные дома затейливой архитектуры» Пецяярбурга падобныя на «голландские кирпичи, с острыми шпицами, слуховыми окнами на высоких крышах и огромными решетчатыми крыльцами... На самом взморье ветряные мельницы, точно в Голландии» (2, 391).

А ў любімым дзецішчы Пятра, Летнім садзе, усё створана як у славуных парках Версаль: «Гладко, точно под гребенку, остриженные деревья, геометрически правильные фигуры цветников, прямые каналы четырехугольные пруды с лебедями, островками, беседками, затейливыми фонтаны, бесконечные аллеи — «перспективы», высокие лиственные изгороди, шпалеры, подобные стенам торжественных приемных зал... В этих темных аллеях, беседках, во всех укромных уголках Летнего сада царит Богиня Венус» (2, 329) — паўпруд заходняй культуры ў Расіі.

Але раскошныя палацы і паркі Пецяярбурга — толькі фасад «погибельного» убства горада. Побач з прыгожымі дамамі мудрагелістага архітэктуры туляцца «бедные лачужки, крытые дерном и берестою, а дальше — топь да лес, где водятся олени и волки» (2, 396). Цудоўнае свята, прысвечанае дастаўцы ў Пецяярбург статуі Венеры, ператвараецца ў агідную оргію. На балях — бойкі, мацёрная лаянка. А пятроўскія «шутейные» абрады, якія парадзіруюць царкоўную службу, па сутнасці — міжвольная пародыя на вясёлае свята еўрапейскага карнавалу. Далёка да Вярсальскіх садоў і царскаму агароду: «Бледное петербургское солнце выгоняло тощие тюльпаны из жирных роттердамских лукович. Только северные цветы — любимый Петром пахучий калуфер, махровые пионы и уныло-яркие георгины — росли здесь привольнее. Молодые деревца, привозимые с неимоверными трудами на кораблях, на подводах из-за тысяч верст из Польши, Пруссии, Нормандии, Дании, Голландии тоже хирели. Скучно питала их слабые корни чужая земля. Римские императоры, греческие философы, олимпийские боги и богини, казалось, переглядывались, недоумевая, как попали они в эту дикую страну гиперборейских варваров. То были не древние подлинники, а лишь новые подражания плохих итальянских и немецких мастеров» (2, 329).

Пецяярбург у прадстаўленні Меражкоўскага — няўдалы сінтэз Расіі і Захаду, вялікі гвалт над рускай гісторыяй. Але такі падыход да адлюстравання Пецяярбурга ўласцівы не толькі Меражкоўскаму. «Пецяярбургская тэма» развівалася далей А. Белым, Вяч. Іванавым, А. Блокам, а праз стагоддзе, з адраджэннем неаславянафільскіх і неазаходніцкіх тэндэнцый, падобны погляд на Пецяярбург выказваюць пісьменнік А. Бітаў («Пушкинский дом»), мастак І. Глазуноў («Вечная Россия», «Мистерия XX века»).

У гістарычным плане атрымалася так, што Меражкоўскі, выкарыстоўваючы матэрыял твораў XIX ст. аб Пецяярбургу, стварыў такую агульную канцэпцыю «пецяярбургскай тэмы», якая аказалася актуальнай і для рускай літаратуры XX ст.

¹ Гл.: А н ц и ф е р о в Н. П. Душа Петербурга. СПб., 1922. С. 39; Е г о ж е. Быль и миф Петербурга. СПб., 1924. С. 60.

² М е р е ж к о в с к и й Д. С. Собр. соч. В 4 т. М., 1990. Т. 2. С. 405 (старонкі іншых цытат з гэтага выдання даюцца ў тэксе артыкула).

І. В. ЯГОРАЎ

ДЫЯЛОГ ПАЭТА І ГІСТОРЫКА Ў «ДОН КІХОЦЕ» СЕРВАНТЭСА І «ЯЎГЕНЕ АНЕГІНЕ» ПУШКІНА

Апазіцыя Паэта і Гісторыка, упершыню пастаўленая Арыстоцелем як праблема агульнаэстэтычная, у літаратуры новага часу пераўтварылася ў праблему пераважна жанравую. Гэтае пераўтварэнне звязана з фарміраваннем рамана, канстытутыўнай рысай якога, на думку М. М. Бахціна, з'яўляецца замена падання як асновы мастацкай творчасці асабістым вопытам аўтара і вымыслам, які вырастае з гэтага вопыту¹. Па сутнасці, менавіта ў рамане Гісторык аказаўся пераможаны Паэтам, і

мастацкі свет твора паўстаў як другая рэальнасць, многімі ніцямі звязаная з рэальнасцю гістарычнай, але ўжо не адэкватная ёй.

Гэтым ствараецца кардынальная адметнасць рамана, якая вызначае асноўныя жанравыя характарыстыкі (напрыклад, прыныцы пабудовы сюжэта, структуры характараў і абстаўін, прыныцы апавядання і, нарэшце, новы тып адносінаў аўтара з чытачом). Склалася такое становішча не адразу. Тэарэтычнае ўсведамленне творчай асновы рамана сфарміравалася раней агульнапрынятай мастацкай практыкі, а само практычнае засваенне новага творчага прыныцы разгортвалася на працягу амаль двух з паловай стагоддзяў: з канца XVI да першай трэці XIX. Пры гэтым вымысел як альтэрнатыва паданню становіцца не толькі прыныцам мастацкай творчасці, але і прадметам рэфлексіі ў паэтычным свеце рамана. Адсюль і ўзнікае ўнікальная жанравая форма ў выглядзе рамана аб тым, як пішуцца раманы.

У гісторыі гэтай жанравай формы асаблівае месца займае творчасць двух аўтараў — Сервантэса і Пушкіна. Літаратуразнаўца С. Р. Бачароў адзначаў, што «Дон Кіхот» і «Яўген Анегін» пры відавочных канкрэтных адрозненнях звязаны праз стагоддзі пераклікай як два раманы, якія стаяць на пачатку літаратурнага цыкла, раманы структурна самасвадомыя, з асаблівым сінкрэтычным мастацка-тэарэтычным характарам². Аналізуючы гэтыя раманы з жанраўтваральнага пункту гледжання, даследчык выяўляе іх прыныцыловую агульнасць. Адсюль выцякае спаскуса разглядаць аўтара «Яўгена Анегіна» як раманіста, які перанёс на рускую глебу творчы вопыт аўтара «Дон Кіхота» і такім чынам да старых тытулаў Пушкіна — «рускі Вальтэр Скот» і «рускі Байран» — дадаць яшчэ адзін — «рускі Сервантэс». Аднак агульнаму дыялектычнаму падабенству раманаў адпавядае не меншае адрозненне, а таму тэзіс аб тым, што яны абодва стаяць «на пачатку літаратурнага цыкла», патрабуе пэўнага ўдакладнення.

Адрозненне паміж «Дон Кіхотам» і «Яўгенам Анегіным» відавочна праяўляецца на фоне падабенства, якое складаецца перш за ўсё з таго, што праблема самаўсведамлення жанра ў абодвух раманах разгортваецца ў форме дыялога Гісторыка і Паэта.

Такі дыялог у найбольш дэманстратыўным выглядзе прысутнічае ў рамане Сервантэса. У трэцяй главе другой кнігі паміж Дон Кіхотам і бакалаўрам Караска адбываецца прыкметны абмен думкамі. Незадаволены апісаннем у рамане яго вандровак рыцар просіць гісторыка свайго жыцця змягчыць альбо скасаваць некаторыя ганебныя біяграфічныя факты. На гэта бакалаўр адразу пярэчыць: «Паэт, апавядаючы пра падзеі альбо ўхваляючы іх, вольны адлюстроўваць іх не такімі, якімі яны былі ў сапраўднасці, а такімі, якімі яны павінны былі быць: гісторыку ж належна апісваць іх такімі, якімі яны былі сапраўды, нічога пры гэтым не скасоўваючы і не прыдумляючы»³. Гэты дыялог з'яўляецца своеасаблівым камертонам сервантэсаўскага рамана, які дапамагае стварыць грандыёзную містыфікацыю чытача, найўна веруючага ў адэкватнасць падзей рамана і эмпірычнай рэальнасці.

Такая містыфікацыя пачынаецца з першых глаў кнігі, дзе аўтар адводзіць сабе ролю выдаўца твораў біёграфа Дон Кіхота — «арабскага гісторыка Сіда Ахмета Бен-Інхалі», які ў сваю чаргу спасылаецца на летапісцаў, чые працы ён адшукаў у «свінцовым куфэрку, знойдзеным сярод руін якойсьці старажытнай капліцы», нарэшце, на праўдзівасць перакладчыка, які пералажыў гэтую гісторыю на касцільскую мову. Такія спасылкі, шматразова паўтараючыся ў рамане ў якасці аргументаў праўдзівасці апавяданай гісторыі, завяршаюцца на яго апошняй старонцы завярэннем аўтара ў «сапраўднасці ўчынкаў Дон Кіхота». Гісторык, здаецца, перамог Паэта, але толькі на першы погляд.

Справа ў тым, што награвашчваннем спасылак і завярэнняў у строгай адпаведнасці апавядання фактам Сервантэс спараджае недавер чытача, і гэты недавер паглыбляецца гістарычным каментарыем да кожнай спасылкі⁴. Аўтар неаднаразова заўважае, што «ілжывасць з'яўляецца адметнай рысай арабскага племені», што перакладчык — марыск (г. зн. хрышчоны араб), нарэшце, ён нагадвае аб прыныцыповай абмежаванасці магчымасцей летапісца як сведкі. Па сутнасці, даводзячы да абсурду аргументы гісторыка, Сервантэс, упершыню ў сусветнай літаратуры

раскрыў якасныя адрозненні паміж мастацкім вымыслам і гістарычнай рэальнасцю і такім чынам ажыццявіў першы акт жанравага самаўсведамлення рамана.

Па-іншаму гэтая праблема вырашаецца Пушкіным. Хаця ў «Яўгене Анегіне» таксама, як і ў «Дон Кіхоце», гучаць галасы «гісторыка» («Онегин, добрый мой приятель») і паэта («Я думал уж о форме плана // И как героя назову»), хаця гэтым галасам акампаніруюць лёсы персанажаў да апошніх старонак рамана («А та, с которой образован // Татьяна милый идеал», параўнай: «юная Татьяна // И с ней Онегин в смутном сне // Явился впервые мне»), Паэт і Гісторык быццам бы не чуюць адзін аднаго. Яны не сутыкнуцца ў іранічным расповядзе аўтара і тым больш не сыдуцца ў прамой славеснай дуэлі, як гэта было ў Сервантэса. Увогуле пушкінская іронія ў «Яўгене Анегіне», накіраваная на што пажадаецца, толькі не на пазіцыю «гісторыка». Аўтар надзвычай сур'ёзна дэманструе перад чытачом «дакумент» («Письмо Татьяны предо мною»), уводзіць сваю гераіню ў кола гістарычных асоб («К ней как-то Вяземский подсел»), урэшце, сам становіцца побач з «мосье Онегиным». Але пры гэтым аўтар, падзяляючы пазіцыю Гісторыка, нідзе не аспрэчвае пазіцыю Паэта, хаця іх няўзгодненасць відавочная і нават акцэнтавана ім («Противоречий очень много // Но их исправит не хочу»). З Сервантэсам у Пушкіна супадзенне толькі ў першай частцы дэкларацыі, у другой — яны рашуча разыходзяцца. Аўтар «Дон Кіхота» настойліва «выпраўляе» супярэчнасці, аўтар «Яўгена Анегіна» — захоўвае. Сервантэсаўскі дыялог Гісторыка і Паэта перарастае ў Пушкіна, дзякуючы гэтаму, у дуэт, дзе гучаць на роўных абодва галасы, дэманструючы не толькі адрозненне, але і адзінства вымысла і рэальнасці, рамана і жыцця.

Такім чынам, у гістарычным працэсе станаўлення рамана «Дон Кіхот» і «Яўген Анегін» займаюць дыяметральна супрацьлеглыя пазіцыі: калі Сервантэс стаіць у вытокаў новай мастацкай свядомасці, дык Пушкін завяршае гэты працэс. Завяршэнне гэтае, вядома, адноснае. У літаратуры XX ст. праблема вымыслу і рэальнасці эпоў абвастрылася, але на іншай глебе, ужо не столькі ўласна эстэтычнай, колькі этычнай⁵.

¹ Гл.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 456.

² Бочаров С. «Фора плана» // Некоторые вопросы поэтики Пушкина. 1967. № 12. С. 135.

³ Рэпліка бакалаўра ўяўляе сабой крыху разгорнуты пераказ думкі Арыстоцеля. Гл.: Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1961. С. 67—68.

⁴ Гл.: Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 225.

⁵ Гл.: Бак Д. П. История и теория литературного самосознания: Творческая рефлексия в литературном произведении. Кемерово, 1992.

Е. А. ЛЯВОНАВА

ФІЛАСОФСКА-ЭСТЭТЫЧНЫ ПОШУК У СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ І ЕЎРАПЕЙСКІ ТЭАТР АБСУРДУ («Няўжо я памру?...» А. Асташонка)

Пачынаючы з канца 80-х гадоў у беларускай літаратуры з'явіўся цэлы шэраг твораў, аўтары якіх імкнуліся нібы нанова адкрыць чалавека, паказаць спецыфіку ўзаемаадносін яго з часам і светам у новых умовах. Выразна выявілася тэндэнцыя да акцэнтавання філасофскага, экзістэнцыйнага аспекту. Быў зроблены крэн у бок інтэлектуалізацыі літаратуры, яе гомацэнтрычнасці, што не магло не адбіцца на жанравых і кампазіцыйна-стылявых рашэннях. Пачалося актыўнае засваенне і асэнсаванне замежнага эстэтыка-філасофскага вопыту, у тым ліку авангардысцкага, адным з важных складальнікаў якога ў пасляваенны час стаў праславуты тэатр абсурду.

На Захадзе, перад усім у Францыі, тэатр абсурду склаўся ў 50—60-я гады. Э. Іанеска і С. Бэкет, Ж. Жэнэ і Ф. Арабаль, Г. Пінтэр і С. Мрожак, Т. Стопард і іншыя прапанавалі чытачу і глядачу сваё нетрадыцыйнае бачанне чалавека і жыцця. Існуюць розныя азначэнні гэтай драматур-