

ўвагу на трагічных момантах і памылках у правядзенні калектывізацыі. І ўсё ж Мележ першым прадракаў глыбокія змены ў свядомасці людзей, у лёсах сялянства, больш за іншых прадугадаў, вызначыў наперад энергію сучасных прасвятленняў. У гады застою ў адзін голас падкрэслівалася, што І. Мележ адлюстраванне калектывізацыю як адзіна правільны шлях вырашэння спрадвечнага сялянскага пытання. Матэрыял трылогіі і асабліва накіды да яе прадаўжэння даюць падставы сцвярджаць, што пісьменнік спачатку разумее калектывізацыю як непазбежны і неабходны, але складаны акт, які вызывае сялян з-пад улады ўласніцтва. Вядома ж, І. Мележ адлюстроўвае калгас не як месца сумесных зямных пакут людзей, а як альтэрнатыўнае яго існаванне ў адносінах да векавога ўкладу сялянскага жыцця. Больш таго, ён паступова прыходзіць да высновы, што трагедыя народа не толькі ў памылках часоў «вялікага пералому», але і ў агульнай безразважнай палітыцы, у дыктаце партыі, злоўжываннях уладай Сталіна. Гэтая вялікая палітычная і філасофска-этычная ідэя ляжыць у аснове хронікі.

Як бачым, не толькі асабісты вопыт пісьменніка і не толькі свабодны вымысел, які вырастае на яго аснове, даюць адлюстраванне мінулага, няхай не «абсалютна мінулага», па тэрміналогіі Гёте і Шылера, але мінулага як філасофскага, гістарычнага паняцця. Выходзячы на праблемы нядаўняй гісторыі, І. Мележ змог прыадкрыць паказальныя рысы сучаснага жыцця і па-новаму асвятліць вечную тэму пошуку ісціны, сувязі часоў, пераемнасці пакаленняў. Раманы І. Мележа добра стымулююць шырока вядомую цікавасць грамадства да мінулых часоў, да гісторыі сялянскіх родаў, роднага краю, бацькаўшчыны. Тым не менш трактоўка хронікі толькі ў рамках і кантэксце сучаснасці, сённяшніх праблем пагражае творах сур'ёзным збядненнем, бо вольна ці міжволі звужае іх да ўзроўня палітычных памфлетаў. Напісанне хронікі патрабавала не толькі гістарычнай праўдападобнасці, а ў першую чаргу мастацкага адлюстравання эпохі, асэнсавання жыцця праз вобразы людзей, іх лёсы і ўнутранае жыццё.

Л. М. ШУМСКАЯ

АБ НЕКАТОРЫХ АСАБЛІВАСЦЯХ ПАЭТЫКІ ТРЫЛОГІІ Д. С. МЕРАЖКОЎСКАГА «ХРЫСТОС І АНТЫХРЫСТ»

Творчасць Д. С. Меражкоўскага доўгі час знаходзілася пад забаронай. Між тым яна — значная старонка ў гісторыі рускай літаратуры і грамадскай думкі мяжы стагоддзяў. Асаблівую ролю творчасць Меражкоўскага адыграла ў закладцы паэтыкі сімвалісцкай прозы. Тут трэба адзначыць раманы пісьменніка і, перш за ўсё, яго трылогію «Хрыстос і антыхрыст».

У мастацкую тканіну трылогіі ўплецена мноства цытат, падрабязных выпісак. Але гэтую ўласцівасць творчага метаду Меражкоўскага некаторыя даследчыкі ўспрымаюць толькі як «ілюстрацыйнасць»¹. Аднак пры ўважлівым чытанні трылогіі ўзнікае адчуванне, што цытаты — гэта знакі, якія ўключаюць твор і цытаваны тэкст у рэчышча пэўнай традыцыі, у свеце якой трэба ўспрымаць створанае. Так, напрыклад, уводзіцца «пецяярбургская лінія» «Пятра і Аляксея». Серыя яўных адсылак да Пушкіна, Дастаеўскага аб'ядноўвае іх у адзіны «міф аб Пецяярбургу» — фантастычным горадзе на балое, месцы чалавечых пакут і гібелі, які калі-небудзь знікне як соннае насяня. Дарэчы, Меражкоўскі — першы з рускіх сімвалістаў, які стварыў літаратурны вобраз «пецяярбургскай» тэмы. Пазней гэты вобраз будзе развівацца В. Івановым («Два коннікі»), А. Блокам («Кароль на плошчы»), А. Белым («Пецяярбург»). Аднак Меражкоўскі тут не толькі прытрымліваецца традыцыі, але і вытлумачвае «міф аб Пецяярбургу» як тэкст, дэшыфруючы трылогію.

Яшчэ ясней асаблівую ролю традыцыі як дэшыфруючага кода можна прасачыць на прыкладзе адлюстравання ў трылогіі салаўёўскай «трыады»². Прамых адсылак да Ул. Салаўёва ў «Хрысце і антыхрысце» мала. Аднак намёкі на «міф аб сінтэзе» літаральна пранізваюць увесь тэкст. Ствараецца асноўная канцэпцыя трылогіі, у якой прасочваецца трансфармацыя салаўёўскіх ідэй. Гісторыя стварыла два асноўныя чалавечыя тыпы: тып мастака, творцы, яркую, дэманічную асобу, надзеленую рысамі «звышчалавека», — і тып хрысціянскага падзвіжніка, аскета — асуджанай на пакуты і пагібель ахвяры. У кожным з іх — свая справядлівасць і свая аднабаковасць. Мастакоў, творцаў падпільнюе «бездань цела» — язычніцкае захапленне зямным, плоцевым быццём, але з гэтым культурным тыпам звязаны творчыя пачаткі рэлігіі (Юліян), мастацтва (Леанарда да Вінчы) і дзяржаўнага жыцця (Пётр I); зло, створанае ім, у перспектыве сусветнага жыцця можа аказацца і дабром. Героям ахвярнага тыпу пагражае «бездань духу» — аднабаковае светаразуменне, фанатызм. Героі гэтага тыпу часцей за ўсё робяцца тормазам развіцця культуры (Саванарола) альбо дзяржаўнасці (Аляксей).

Амаль усе героі томяцца сваёй аднабаковасцю і мараць аб жыцці гарманічным. Свет імкнецца да «сінтэзу» духоўнага і цялеснага, хрысціянскага і язычніцкага пачаткаў. Аднак гэты «сінтэз» толькі праглядае ў вобразе Вянеры (уvasобленай у мармуры Вечнай Жанапкасці). Рэалізацыя палымяных спадзяванняў герояў аднесена да будучыні і толькі сімвалічна ўvasоблена ў сучаснасці.

Фінал трылогіі напоўнены міфалагічнымі намёкамі на таемны сэнс створанага. Так, сцэны крывавай варожасці Пятра і Аляксея, злачынай смеротнай кары Аляксея выяўляюць непарыўнае адзінства і гранічную роднасць бацькі і сына (цяпер ужо Айца і Сына). Пётр моліцца «Отцу, который жертвует Сыном» — і ўсё сюжэт «Пятра и Аляксея» набывае новы сэнс. Адзяленне Сына — ахвярнага Агнца ад усемагутнага Айца-дэміурга — толькі імгненне ў гісторыі, сэнс яго раскрываецца паралелямі з апісаннем Страсцей Хрыстовых (Аляксей пасля катавання крычыць у трызненні: «Боже мой, Боже мой, для чего ты меня оставил»³, у тэксце многа адсылак да «малення аб чашы»). Значэнне ж усяго, што здарылася — свярджэнне пакорнасці Сына Айцу. Гэта адзін з асноўных вынікаў і таемны сэнс усёй трылогіі. Аднак сінтэз яшчэ не ажыццёўлены. Адзінае ў глыбінях яшчэ выяўляе ў калізіях чалавечай гісторыі сваю антытэтычнасць. Гэта аднясенне сінтэзу да будучыні, разам з тым, стварае ў трылогіі тое двухгалосе светаадчування, якое ў далейшым ператвараецца ў сімваліскую паліфанію. Таму ў «Пятры і Аляксеі», па сутнасці, два фіналы, якія нясуць узаема супярэчныя ідэі. Першая канцоўка, якая завяршае тэму Пятра, гераічная. Яна свярджае гістарычную справядлівасць грознага дэміурга новай Расіі: «Стонет, небос — наковальня под молотом. Он, царь, и был в руке Господней молотом, который ковал Россию. Он разбудил ее страшным ударом. Но если бы не он, спала бы она доныне сном смертным» (С. 713). Дэшыфруюць сэнс гэтага фіналу міфалагемы — адсылкі да Старога завета (вобраз грознага Бога-Айца; сімволіка карабля ў бурным моры), да «Палтавы» (вобразы молата, кавадлы), да вельмі характэрнага для сімвалізму вобраза спячай царэўны (Расіі), да вобраза буры («Крепок наш новый корабль: выдержит бурю... И твердою рукою правил Кормчий по железным и кровавым волнам в неизбежную даль. Солнце зашло, наступил мрак, и завывла буря» (С. 722)). Другі фінал — завяршэнне богашукальніцкага шляху Ціхана. Узыходзячае сонца, промні якога прабіваюцца праз навальнічныя хмары, Ціхан успрымае як сімвал «последней битвы, которою кончится мир» (С. 722); адлюстраванне бітвы дадзена ў вобразах Апакаліпсіса. Але гэтую сцэну нельга звесці да адзінага вытлумачэння. Складаная сімволіка сонца можа асэнсоўвацца і як сінтэз матэрыяльнага і духоўнага. Аднак фінал: «Осанна! Антихриста победит Христос!» (С. 759) гаворыць не аб сінтэзе, не аб ператварэнні двух асноў гісторыі ў трэці, а аб перамозе аднаго з іх. Хутчэй за ўсё фінальная сцэна выяўляе спадзяванні Ціхана, а не пазіцыю Меражкоўскага. Астатняя застаецца шматзначнай. Ясны воблік будучыні яшчэ не сфармаваны.

Сусветная гісторыя ўяўляе сабою бясконцае рэпрадуктаванне знешне рознародных, але ўнутрана роднасных калізій чалавечай варожасці і нянавісці, якім адпавядаюць два асноўныя антрапалагічныя тыпы. Аўтарскі пункт гледжання свярджае справядлівасць і непаўнату кожнага з іх, а таксама глыбіннае адзінства ўяўных супрацьлегласцей. Пазіцыя аўтара заключаецца ў суднясенні гісторыі з яе бліжэйшым канцом, а шукаемага сінтэтычнага тыпу быцця — з будучыняй, якая павінна наступіць пасля стварэння «новай зямлі» і «новага неба».

Раманы Меражкоўскага вызначаюцца мноствам паўтараў, аўтацытат, паралельных сцэн. Гэта не выпадковая асаблівасць яго паэтыкі. Пантэістычны пласт светапогляду Меражкоўскага прымушае яго шукаць адпаведнасці ўсюды ў свеце. Таму гісторыя раскрываецца ў сюжэце трылогіі як ланцуг лейтматыўных паўтараў і загадкавых адпаведнасцяў разнастайных сітуацый. Так, ужо ў «Уваскрэсших багах» Леанарда да Вінчы прысутнічае своеасаблівы двайнік Юліяна-Адступніка з першай часткі трылогіі. Іх аб'ядноўвае не толькі агульная місія — уваскрэшэнне язычніцкай культуры, але і такія рысы характару і светапогляду, як артыстызм, імкненне да прыгожага, развітае пантэістычнае адчуванне адухоўлення прыроды.

Што ж тычыцца трэцяй часткі трылогіі, то можна заўважыць, што ўсе асноўныя канфлікты «Пятра і Аляксея» адпавядаюць канфліктам «Уваскрэсших багоў». Нягледзячы на мноства рыс нацыянальнага і гістарычнага каларыту, у абодвух раманах падобныя і характар паказаных эпох (перыяд вострай сацыяльна-культурнай ломкі, сутыкненне сярэдневяковага і рэнесансна-язычніцкага светапоглядаў), і асобы сюжэтнай калізіі (напрыклад, любімы трохкутнік: герцаг Маро — Лукрэцыя — Беатрычэ дубліруюцца ў адносінах царэвіча з палюбоўніцай Ефрасінняй і жонкай Шарлотай; банкетам герцага Маро адпавядаюць сцэны банкетаў Пятра І), і вобразы асноўных персанажаў. Так, Пётр І, па сутнасці, двайнік Леанарда да Вінчы. Абодва надзелены геніяльнасцю, творчым пачаткам, артыстызмам. Шэраг ключавых сімвалаў-паралеляў праходзіць праз усе часткі трылогіі. Адзін з гэтых сімвалаў — вобраз Венеры (Афродзіты) як увасабленне не толькі цялеснай прыгажосці, але і «святой пло-

ці» — Вечнай Жаноцкасі, гармоніі. Ён у некаторай ступені праглядаецца і ў вобліку Афроські («Это была девка Афроська и богиня Афродита — вместе»).

Усе гэтыя адпаведнасці ў той альбо іншай форме адчуваюцца і самімі героямі трылогіі. Параўн.: «Белое голое тело богини показалось ему (царэвічу Аляксею — Л. Ш.) таким знакомым, как будто он уже где-то видел его... Вдруг вспомнил, что точно такой же изгиб спины, точно такие же ямочки плеч он видел на теле своей любовницы, дворовой девки Ефросиньи» (С. 352). Ціхан, убачыўшы гравіраваны партрэт Леанарда да Вінчы, углядаецца «в странное... и, вместе с тем, как будто знакомое, в незапамятном сне виденное лицо» (С. 376) і г. д. Такая сістэма адпаведнасцей становіцца механізмам стварэння сімвалаў адзінства гістарычнага працэсу.

Лейтматыўныя паўторы, цытаты як ілюстрацыйны мастацкі сродак трылогіі надаюць характэрную своеасаблівасць мастацкаму метаду Д. С. Меражкоўскага.

¹ Гл.: Михайлов О. // Мережковский Д. С. Соч. В 4 т. М., 1990. Т. 1. С. 15.

² Соловьев В. Собр. соч. В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 134.

³ Мережковский Д. С. Указ. соч. Т. 2. С. 722 (Старонкі іншых цытат з гэтага выдання даюцца ў тэксте артыкула).

Д. Л. БАШКІРАЎ

ДА ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТОНІКІ ДРАМАТЫЧНЫХ ТВОРАЎ ЛЕАНІДА АНДРЭЕВА

Некаторыя асаблівасці першых драм Л. Андрэева «Да зорак» (1905) і «Сава» (1906) дазваляюць гаварыць аб важнасці адлюстраваных у іх не проста ідэйна-філасофскіх поглядаў аўтара, але аб тых функцыях, якія гэтыя погляды выконваюць у архітэктоніцы п'ес.

Свет страшэнны і выродлівы, замірэньне з ім немагчыма. Імкненне да змянення агульнага ходу жыцця — адзіны спосаб самасцвярджэння асобы, ён дае магчымасць прымаць гэты свет не як кашмарны сон, у якім усё пачварна скажона і дэфармавана, але бачыць яго ў «выпрамляючым» жыццё станаўленні. У ходзе развіцця дзеі названых п'ес гэты бок іх падзейнага пласта — рэканструюваць рэчаіснасць у адпаведнасці з духоўнымі каштоўнасцямі чалавецтва — самаразбураецца, выступае як вонкавая абалонка, якая імкнецца ўтрымаць знаёмае аблічча свету і ў гэтым намаганні выражае супрацьлеглыя з'явы.

Архітэктоніка п'есы «Да зорак» выстройваецца на перасячэнні двух патокаў — уласна-падзейнага: падкрэсленае, «рэтушаванае» стварэнне вобраза сацыяльнага пераўладкавання, і вобразна-метафарычнага; нявеста Элен — горад «Да зорак» — ідыёт. Ірэальны пачатак гэтых вобразаў узрывае «нармальнасць» дзеяння п'есы — адносіны персанажаў да рэвалюцыі і яе правадыра Мікалая. «Ідэі», якія спавядаюць героі, імкнуцца змяніць свет, — па сутнасці, унутраная спроба ўтрымаць вобраз недэфармаванай рэчаіснасці. Гэта голая канструкцыя, з дапамогай якой можа быць пераадолена «выродлівасць і недасканаласць» свету. «Ідэі» ў драме «Сава» занявольваюць свайго носьбіта і парадаксальным чынам рэгіструюць канчатковыя адрыў асобы ад натуральнага жыцця. Выпрамляючы рэчаіснасць, прыстасоўваючы да яе апантанага пошукам праўды і справядлівасці героя, у сваёй гіпертрафаванасці і ўзбуджанасці яны нясуць адбітак «ненармальнасці» быцця. Чым больш напружаныя адносіны героя да свету, тым больш шалёныя яго «ідэі»: ад цара Ірада да Савы, ад Савы да Цюхі і ад Цюхі да крэснага ходу, хаосу, вар'яцтва. Для Андрэева важны не змест гіпертрафаваных ідэй, а празмернасць сродкаў, якія патрабуюцца для «выпрамлення» рэчаіснасці.

У «Саве» не адмаўляецца існуючы ўклад жыцця, а ўзнаўляецца той стан, калі герой з'яўляецца часткай гінучага цэлага. Крушэнне ўяўленняў аб дабры і справядлівасці пададзена як трагічная спроба іх поўнага здабывання чалавекам. «Ідэя» — форма выражэння парадаксальнай мадэлі рэчаіснасці, што вырастае на дадзенай аснове. У паэтыцы п'ес Л. Андрэева гэта працяўляецца ў аслабленні прасторава-часавай, падзейнай пластыкі адлюстравання ў функцыянаванні героя ў прасторы яго «ідэі», і у канчатковым выніку зліцці з ёй.

Вобраз чалавека «ідэі» фарміруе мадэль бачання жыцця. Адарванне ад яе натуральнага цяжэння выліваецца ў ненатуральныя формы ў п'есе «Жыццё Чалавека» (1906). Спосаб адлюстравання рэчаіснасці ў гэтай драме можна ахарактарызаваць як «погляд звонку». Тут рацыяналізм мяжуе з вар'яцтвам. «Погляд звонку» дазваляе «ідэі» даць схематычнае адлюстраванне жыцця, якое пераходзіць у абсурднае, бо «ідэя» — «погляд звонку» ў якасці цэласнай закончанай карціны свету трансфармуецца ў тканіне твора ў самую сябе, г. зн. «погляд звонку» суіснуе з «поглядам знутры», для якога рэчаіснасць становіцца таксама з'явай закончанай, ужо сфарміраванай, застылай, выкінутай з натуральнага патоку жыцця. У абвешчаным Андрэевым адыходзе ад «факта