

Виртуозность этого рода подтверждает правоту афоризма: поверхностность мышления придает блеск стилю.

Едва установившаяся монополия настоящего готова перерасти в будущее, однако здесь Распутин ставит точку. Главный герой замирает у двери, за которой – тревожная неизвестность: “Сейчас ему откроют” [2, с. 114]. Открытый финал повести, не давая простора будущему, еще сильнее акцентирует значимость прошлого.

Мы можем сделать вывод о том, что чередование временных планов в повести “Деньги для Марии” представляет собой не только стилевую черту, присущую этому тексту и творческой манере Распутина, но и на своем уровне отражает сущностные особенности мировоззрения писателя, а также содержательную глубину произведения. Отсюда вытекает, что исследование художественного стиля и любого из его компонентов, изолированное от контекста целостности и прежде всего от концептуальной основы литературного произведения, обречено стать незавершенным.

Литература

1. Андреев А.Н. Целостный анализ литературного произведения. Минск, 1995.
2. Распутин В.Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М.: Молодая гвардия, 1994.

М.М. Казлоўская

ЖАНР ТРАГЕДЫЎ Ў ТВОРЧАСЦІ Ф. АЛЯХНОВІЧА І Ю. О'НІЛА

Трагедыя з'яўляецца адным з самых старажытных жанраў еўрапейскага тэатра. Тэарэтычная распрацоўка жанру пачалася ў “Паэтыцы” Арыстоцеля і працягвалася ў кожным значным даследаванні драматычнага мастацтва. Літаратурны канон, аформлены антычным філосафам, з невялікімі зменамі праіснаваў да XVIII ст., калі класічная трагедыя пачала выцясняцца трагедыяй дамашняй, альбо мяшчанскай драмай, што прывяло да “смерці” жанру ў літаратуры XX ст. Падзенне нарматыўнай паэтыкі класіцызму з жорсткімі жанравымі і стылёвымі межамі спрычыніла значную трансфармацыю канона трагедыі. У драматургічных творах трагічнае ўсё часцей стала спалучацца з камічным і драматычным.

Трагедыя спрадвек прысвечалася аналізу экзістэнцыйных праблем быцця, даследаванню магчымасцяў чалавечай свабоды. Абавязковым складнікам класічнага трагедыйнага твора была маштабнасць, неардынарнасць апісаных у ім падзей, увасобленых сродкамі высокага стылю. Трагічны герой-пакутнік традыцыйна займаў высокае сацыяльнае становішча, што тлумачылася як паходжаннем тэатра (сувяззю антычнай драмы з міфам), так і жорсткай іерархічнай сістэмай феадальнага грамадства, дзе магчымасцю свабоднага выбару, абавязковай для персанажа трагедыі, валодалі толькі арыстакраты. Герой у выніку трагічнай памылкі ўступаў у невырашальны канфлікт з вышэйшай сілай (Лёсам, Багамі, Маральным законам), што заканчвалася катастрофай: капітуляцыяй персанажа перад немінучым альбо яго пагібеллю. Страх перад паўтарэннем лёсу героя і спачуванне яго пакутам прыводзілі да духоўнага ўзвышэння публікі.

Грамадскія і светапоглядныя змены, што адбываліся ў Еўропе XVIII – пачатку XIX стст., паўплывалі на трансфармацыю жанру трагедыі. Класічны канон мог застацца нязменным толькі пры ўмове ператварэння трагедыі ў жанр гістарычны. Між тым, апісанне значных (найчасцей міфалагічных ці гістарычных) падзей змянілася аналізам штодзённасці (што раней было прэрагатывай ніжэйшых жанраў – буржуазнай драмы і камедыі). Трагічным стала ўспрымацца само чалавечае быццё, марнаванне жыцця сучаснікамі, якія страцілі абсалютную, сэнсастваральную ісціну класічнай эпохі. Традыцыйным у “новай трагедыі” засталася кола экзістэнцыйных праблем (жыццё і смерць, свабода і неабходнасць, выпадковасць і лёс) і канфліктная сітуацыя: супрацьстаянне героя і вышэйшай сілы, у ролі якой, замест Бога, пачало выступаць Невядомае, Смерць (у сімвалісцкім тэатры М. Метэрлінка); Спадчыннасць, сацыяльны дэтэрмінізм (у натуралісцкай драме Г. Ібсена, Г. Гаўптмана, А. Стрындберга); Несвядомае, сексуальныя інстынкты (“Жарсці пад вязамі”, “Жалоба пасуе Электры” Ю. О’Ніла). Персанажы некласічнай трагедыі, звычайныя людзі пераломнай эпохі, пакутавалі ад цяжару невырашальных пытанняў пра сэнс уласнага жыцця і знішчальнага, не здолеўшы прымірыцца з вышэйшай сілай, у існаванні якой яны не верылі. Паступова трансфармаваўся стыль трагедыі: на змену патэтыцы і паэтычнасці прыйшла штодзённая мова і ўвага да побытавых дэталей. Між тым, героі і сітуацыі п’ес больш, чым гэта было ў эпоху Адраджэння альбо класіцызму, наблізіліся да публікі, што нязменна прыводзіла да катарсісу. Такім чынам, некласічная трагедыя характарызуецца

спалучэннем традыцыйных трагедыйных праблем і канфлікту з драматычнымі паводле сацыяльнага статусу персанажаў і “сярэдным”, часам “нізкім” стылем.

Станаўленне жанру трагедыі ў маладой літаратуры з неразвітай сістэмай драматургічных жанраў можна прасачыць на прыкладзе беларускай і паўночнаамерыканскай драмы, у прыватнасці на аснове п’ес пачынальнікаў арыгінальнай нацыянальнай традыцыі Францішка Аляхновіча (1883–1944) і Юджына О’Ніла (Eugene O’Neill, 1888–1953).

Фарміраванне нацыянальнай драматургіі на Беларусі пачалося ў сярэдзіне XIX ст. і звязваецца з творчасцю В. Дуніна-Марцінкевіча. Між тым, напачатку XX ст. можна канстатаваць неразвітасць драмы як літаратурнага роду ў беларускім прыгожым пісьменстве: з’яўленне аматарскіх і прафесійных тэатральных гурткоў выявіла праблему недахопу арыгінальнага рэпертуару. Тагачасная драматургія існавала пераважна ў форме камедыяграфіі, што тлумачылася шчыльнай сувяззю літаратуры і фальклору з яго распрацаванай смехавай культурай. “Нізкія” жанры адпавядалі густам масавага гледача. Тэатр выконваў найперш забаўляльную функцыю. Аднак развіццё літаратуры, удасканаленне пісьменніцкага майстэрства патрабавалі выйсця драматургіі па-за межы народнай культуры, асэнсавання каардынальных праблем быцця з філасофскіх пазіцый. Вялікі ўнёсак у стварэнне “сур’ёзнай” драматургіі зрабілі Янка Купала драмай “Раскіданае гняздо” (1913) і Ф. Аляхновіч, найбольш цікавую частку спадчыны якога складаюць п’есы “Страхі жыцця” (1918) і “Цені” (1919). Заўважым, што адсутнасць у айчыннай літаратуры традыцыі “сур’ёзнай” драматургіі прымушала беларускіх аўтараў звяртацца да досведу замежнага тэатра, дзе плённа развівалася “новая драма”. Арыентацыя на эксперыменты еўрапейскага і рускага драматычнага мастацтва бачыцца ў творчасці Ф. Аляхновіча, які ў манаграфіі “Беларускі тэатр” (1924) назваў імёны аўтараў, у якіх варта вучыцца майстэрству: “Беларускі актор яшчэ чакае сваіх Ібсэнаў, Гаўптманаў, Андрэевых, Пшыбышэўскіх” [1, с. 110].

Арыгінальная драматургія ЗША таксама ўзнікае напачатку XX ст. Аднак працэс яе станаўлення адрозніваецца ад шляху беларускага пісьменства. Калі на фармаванне айчыннай драмы вызначальны ўплыў меў фальклор, то амерыканскі тэатр развіваўся пад уздзеяннем заходнееўрапейскай (пераважна англійскай) літаратурнай традыцыі. Менавіта са Старога свету ранняя драматургія Амерыкі запазычыла сістэму жанраў, сярод якіх самымі папулярнымі былі камедыя, фарс,

меладрама. Адначасова рабіліся спробы напісання трагедый (“Князь Парфянскі” Т. Годфры (Thomas Godfrey, “The Prince of Parthia”; 1767); “Андрэ” У. Данлэпа (William Dunlap, “André”; 1798); “Франчэска да Рыміні” Дж. Т. Бокера (George Henry Boker, “Francesca da Rimini”; 1855)), якім, аднак, бракавала самабытнасці.

Стварэнню нацыянальнай драматургіі прысвяціў сваё жыццё Ю. О’Ніл (Нобелеўскую прэмію па літаратуры 1936 г. пісьменнік атрымаў менавіта за драматычныя творы, пазначаныя арыгінальнай канцэпцыяй трагедыі). Замежны аўтар, у адрозненне ад беларускага, выявіў сваё бачанне жанру трагедыі, закліканага, на яго думку, узвысіць душу амерыканца: “Цяпер Амерыка перажывае пакуты духоўнага абуджэння. Нараджаецца душа, а калі гаворка заходзіць пра душу, тады і з’яўляецца трагедыя” [3, с. 208].

“Сур’ёзныя” п’есы, узоры якіх дае драматургічная спадчына Ф. Аляхновіча (“Страхі жыцця”, “Цені”) і Ю. О’Ніла (“Курс на ўсход, у Кардыф” (“Bound East for Cardiff”, 1914), “Смага” (“Thirst”, 1914), “Туман” (“Fog”, 1914)), створаны ў рэчышчы мастацкіх пошукаў эпохі, што характарызуецца тэндэнцыяй да жанравага сінтэзу.

Асноўнай тэмай названых п’ес становіцца тэма барацьбы чалавека з наканаваннем за сваю душу: “Я востра адчуваю дзеянне нейкай схаванай Сілы (Кону, Бога, нашага біялагічнага мінулага – як ні назаві, ва ўсялякім выпадку – Таямніцы) і адвечную трагедыю Чалавека, які вядзе славетную, згубную для яго самога барацьбу, каб выявіць сябе ў гэтай сіле, а не застацца, нібы жывёла, бясконца малым эпізодам у яе праяўленні. І я глыбока перакананы, што гэта – адзіны прадмет, пра які варта пісаць”, – прызнаваўся амерыканскі пісьменнік [3, с. 210].

Героі Ф. Аляхновіча і Ю. О’Ніла розныя, аднак у класічным разуменні зусім не трагічныя (пры неразвітасці жанравай сістэмы размежаванне драмы і трагедыі наогул дастаткова праблематычнае). Персанажы п’ес беларускага аўтара – інтэлігенты, ліхалеццем выкінутыя з жыцця, вымушаныя здрадзіць сваім марам, каб не памерці з голаду: скрыпач Сцяпан з “Ценяў” вымушаны забаўляць музыкай п’яных заўсёднікаў у рэстарцыі; Сымон са “Страхаў жыцця” вар’яецца ад сваёй нікчэмнасці: “Старасць прыйшла, сьмерць ідзе, а я што? – Нішто, нуль, на дне, безработны спіўшыся інтэлігент!..” [2, с. 33].

Дзеянне ранніх аднаактных п’ес О’Ніла звычайна разгортваецца на моры, дзе персанажы (матросы альбо пасажыры) трапляюць ў экстрэмальную, “памежную сітуацыю”, непасрэдна сутыкаючыся са

смерцю, што дазваляе аўтару даследаваць магчымасць асобы абараніць сваю свабоду быць чалавекам.

Трагічная сітуацыя, у якой апынаюцца героі: штодзённае бязладдзе і голад у Ф. Аляхновіча альбо павольнае чаканне смерці сярод мора ў Ю. О'Ніла – прымушае персанажаў задумацца над праблемай сэнсу жыцця (падобныя калізіі пазней будуць надзвычай папулярныя сярод пісьменнікаў-экзістэнцыялістаў). Выпрабаванне трагічным, на думку амерыканскага аўтара, дапамагае героям у самапазнанні, дазваляе ім рушыць наперад ці павярнуць назад: “Трагічнае складае сэнс жыцця. Самае шляхетнае заўжды было самым трагічным...” [3, с. 206].

Дзейных асобаў беларускага і амерыканскага аўтараў яднае страх перад адзінотай і смерцю, туга па непражытым (узгадаем Сымона і Сцяпана з твораў Ф. Аляхновіча, Янкі з О'Нілавай п'есы “Курс на ўсход, у Кардыф”).

Персанажы, створаныя драматургамі, вымушаныя змагацца з самімі сабой. Душы герояў Ф. Аляхновіча апанаваныя ірацыянальным: страхам жыцця і смерці (Сымон, Казюк), жарсцю (Сцяпан, Міхась). Адкрыццё бездані ўласнай душы заканчваецца для Сымона і Сцяпана адзінотай і вар'яцтвам, а для іх родных – пагібеллю: смерцю Альжбеты, Юзі, Алеся ў “Страхх жыцця”; Марыі і Міхася ў “Ценях”. На пытанне “быць альбо не быць” героі беларускага аўтара адказваюць выбарам нябыту, які прыносіць доўгачаканы спакой іх знявечаным душам. Жыццё траціць для іх каштоўнасць, яны не вераць ва ўнутраную сілу чалавека перамагчы нядолю, бо чалавек – “паганы брудны гад” [2, с. 34].

Героі ранніх твораў Ю. О'Ніла патрапілі ў палон да вечнасці – няўмольнай да чалавечых пакутаў марской прасторы. Прысутнасць смерці, непасрэдная пагроза фізічнаму існаванню абуджаюць у іх душах першабытныя інстынкты, што выяўляе кволасць чалавечага ў чалавеку. Дзейныя асобы п'есы “Туман” – Паэт і Бізнесмен – рэпрэзентуюць розныя погляды на жыццё, абмяркоўваючы смерць дзіцяці, сведкамі якой яны сталі ўначы. Паэт – “песіміст”, які яшчэ ўчора планаваў самагубства, ён не верыць у каштоўнасць жыцця, лічачы смерць выбаўленнем ад нядолі. Аднак менавіта гэты персанаж паказвае сваю ўнутраную шляхетнасць і павагу да чужога жыцця, застаючыся ў лодцы з памерлымі, у той час як “аптыміст” Бізнесмен імкнецца выратаваць сябе любой цаной.

Персанажы п'есы “Смага” Джэнтльмен, Танцорка і Матрос паступова вар'ячаюць на пляце сярод трапічнага мора. Чалавечыя каштоўнасці адступаюць перад прагай наталіць смагу. За глыток вады Танцорка згодная аддаць свае багацці і любоў. Смага і сонца, якое зверху

назірае за чалавечай трагедыяй, як бязлітаснае вока Бога, прымушаюць былых пасажыраў першага класа задумаць забойства. Але чалавечае ў душы Джэнтльмена перамагае: у выбары паміж пакутлівай смерцю і канібалізмам ён абірае смерць.

Героі ранніх твораў Ю. О'Ніла яшчэ імкнуцца бараніць сваю чалавечнасць, нават гінучы, не капітуляваць перад лёсам. Смерць прымушае персанажаў амерыканскага аўтара спазнаць каштоўнасць жыцця, вярнуцца да сваіх занябальных мрояў, як гэта робіць Янкі, які, паміраючы на шляху ў Кардыф, марыць пра ферму і спакойнае сялянскае жыццё з яго простымі радасцямі. Надзея на перамогу светлага ў душы чалавека, уласцівая аднаактным п'есам Ю. О'Ніла, адсутнічае ў творах Ф. Аляхновіча.

Такім чынам, напачатку XX ст. беларуская і амерыканская драма не мелі распрацаванай жанравай сістэмы. Творцы нацыянальнага тэатра былі вымушаныя звяртацца да досведу заходнееўрапейскай драматургіі, у якой выпрацоўвалася метафізічная канцэпцыя трагедыі. Драматычны канфлікт і яго развязка, традыцыйныя для высокага жанру, набылі мастацкае ўвасабленне, уласцівае драме. Творы Ф. Аляхновіча і Ю. О'Ніла, хаця і не пазбаўленыя мастацкіх хібаў, рэпрэзентуюць пошукі маладой слоўнасці ў галіне стварэння трагедыі. Іх з'яўленне спрыяла пераходу драматургіі на новы ўзровень асэнсавання жыцця, ператварэнню драмы ў самастойны, развіты род літаратуры.

Літаратура

1. Аляхновіч Ф. Беларускі тэатр. Вільня: Выд. Беларускага грамадзянскага сабрана, 1924. 114 с.
2. Аляхновіч Ф. Страхі жыцця. Вільня: Выд. Народнага камісарыяту асветы, 1919. 53 с.
3. О'Нил Ю. О трагедии // Писатели США о литературе: Сб. статей / Пер. с англ. М.: Прогресс, 1974. С. 206–210.

Л.У. Карпава

ЖАНРАВА-СТЫЛЁВАЯ СПЕЦЫФІКА АПОШНІХ ТВОРАЎ ЯНА СКРЫГАНА

Як вядома, Ян Скрыган пачынаў свой літаратурны шлях яшчэ ў сярэдзіне 20-х гадоў мінулага стагоддзя, апынуўшыся ў “бурапеннай” стыхіі маладнякоўскага сцвярджэння прывабна-прыцягальнай камуністычнай ідэі пераўтварэння свету, якая, як здавалася і шчыра