

рабочих, пышной осени, лютой зиме, о белом пароходе, который кристальным утром ползет среди леса, о соснах, о Пинске вдалеке, о могилах, колокольнях, вонючем бараке, о хате Лемешевских, о саперах, о бабах с капустой – все. Хватит!!!» [3, с. 68]. А. Блок на пинских болотах потерял поэтический слух. Русь, взвихренная столбами революционной метели, уже звучит неблагозвучно. Эту какофонию сам поэт называет «музыкой революции»: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием – слушайте Революцию». Таким образом, «белорусский текст», так ярко проявившийся в эпистолярном и мемуарном наследии Александра Блока, на уровне латентной образности отражен в поэме «12».

Литература

1. Бекетова М.А. Воспоминания об А.А. Блоке. М., 1990.
2. Блок А.А. Письма Александра Блока к родным| с предисл. и примеч. М. А. Бекетовой// Л.,: «ACADEMIA», 1927.
3. Блок А. А. Собр. соч. в восьми томах. Том 8.| Письма 1898 – 1921 г./ М.-Л.: Гос. изд. худ. лит., 1963.

ДЭКАНСТРУКЦЫІ «ГАМЛЕТА» У. ШЭКСПІРА Ў ПОЛЬСКОЙ ДРАМАТУРГІІ ХХ СТ.

М. А. Пушкіна

Сярэдзіна ХХ стагоддзя прэзентавала грамадскасці сваю рэакцыю на крызіс ідэй мадэрнізму і некласічнай філасофіі, на смерць надасноваў: Бога, аўтара, чалавека – плынь постмадэрнізму, накіраваную на іранічнае ўспрыняцце свету ва ўсёй яго эклектычнасці і хаатычнасці і свабоднае канструяванне светаў падобных.

Ужо ў часы мадэрнізму ў Польшчы пачалося найбольш актыўнае пераасэнсаванне вызначальнай для палякаў рамантычнай эпохі, вызначальных для культуры і літаратуры кодаў, што ў папярэднія эпохі адыгралі асаблівую ролю ў фарміраванні светапогляду. З часам на змену мадэрнісцкім прыёмам прыйшлі постмадэрновыя падыходы і стратэгіі.

Адной з такіх вызначальных для літаратурнага працэсу пазіцый з'яўляецца творчасць У. Шэкспіра (William Shakespeare, 1564 – 1616) і яго трагедыя «Гамлет» («Hamlet», 1601). «Гамлет» – гэта не проста тэкст, які мусіць існаваць у традыцыі літаратуры еўрапейскай краіны, у корпусе яе перакладной літаратуры, гэта культурна-літаратурны код і міф, адзін з найбольш папулярных герояў і сюжэтаў польскай літаратуры, культуры і нават ідэалогіі. Міф Гамлета як увасаблення лёсу і развагаў польскай інтэлігенцыі падаравала палякам ХІХ ст..

Мэта дадзенага даследавання – выявіць постмадэрновыя прынцыпы і механізмы дэканструкцыі трагедыі У. Шэкспіра «Гамлет» у польскай драматургіі ХХ ст. на прыкладзе п'ес «Пасля Гамлета» («*Po Hamlecie*»,

1981) Ежы Журка (*Jerzy Żurek, нар.*) [5] і «Фартынбрас спіўся» («*Fortynbras się upił*», 1983) Януша Главацкага (*Janusz Głowacki, нар. 1938*) [3], вылучыць агульнаеўрапейскія і нацыянальна адметныя складнікі ў рэцэпцыі і дэканструкцыі сусветна вядомага твора.

Прадмет даследавання – мастацкая мадэль названых п'ес, выяўленая ў канцэпцыі героя, асаблівасцях будовы сістэмы персанажаў, спецыфіцы канфлікту і кампазіцыі, жанравых характарыстык у суаднясенні з мадэллю, прапанаванай трагедыяй У. Шэкспіра «Гамлет» і паэтыкай постмадэрнізму.

Мы будзем арыентавацца на дэфініцыю дэканструкцыі, пададзеную І. Ілыным у «Слоўніку постмадэрнізму», згодна з якім дэканструкцыя – «стратэгія і ключавое паняцце аналізу тэксту, сэнс якога заключаецца ў выяўленні ўнутраных супярэчнасцей тэксту, у выкрыцці ў ім схаваных і нязнаўважных, як для чытача, так і для аўтара, сэнсаў» [1].

Акрамя манаграфіі кракаўскай даследчыцы Малгажаты Сугеры [4], у польскім літаратуразнаўстве больш няма поўных даследаванняў, прысвечаных паэтыцы постмадэрнізму і дэканструкцыі твораў Шэкспіра на матэрыяле польскай драматургіі, хоць вобраз Гамлета часта разглядаўся як увасабленне тыпова польскага характару, аналізаваўся яго уплыў на польскую палітыку, культуру, грамадазнаўства. На беларускай літаратуразнаўчай прасторы асабліва каштоўнай з'яўляецца дысертацыйная праца В. В. Халіпава «Постмадэрнісцкія дэканструкцыі «Гамлета» Шэкспіра ў драматургіі Тома Стопарда» [2].

Дакладна можна прасачыць накірунак дэканструкцыі шэкспіраўскага тэксту пры супастаўленні сістэмы персанажаў, фабулы, сюжэту і хранатопу.

Ежы Журэк у п'есе «Пасля Гамлета» прадстаўляе нам аналагічную шэкспіраўскаму «Гамлету» лінію падзей, але з гледзішча Нарвежскага каралеўства. У дзеянні п'есы ўдзельнічаюць тыя персанажы, якія па часе не прысутнічаюць на сцэне ў «Гамлеце» У. Шэкспіра, а таксама пэўная колькасць новых дзейных асобаў-прадстаўнікоў двара. Галоўны герой п'есы Е. Журка, гэтаксама як і Я. Главацкага, – Нарвежскі прынц Фартынбрас. Пры чым у абедзвюх п'есах героі, якія павінны былі б рухаць дзеянне, хутчэй імкнуцца функцыі рухальнікаў пазбыцця: герой Я. Главацкага з гэтай прычыны п'е, герой Е. Журка хоча збегчы ў Англію. У п'есе ўзнікаюць пары двойнікоў: разгорнута лінія Фартынбрас – яго сябра Гротэ, намеснік караля Лізон – яго сын Вік, сябры прынца і адначасова шпіёны Франт і Дана. У шырокім сэнсе п'еса Е. Журка – гісторыя станаўлення Фартынбраса-жорсткага ўладара, такога, якім мы яго ведаем з шэкспіраўскай версіі, перагiсторыя, расказаная з імкненнем псіхалагічнага праўдабенства складаных інтрыг пры двары.

Кола дзейных асобаў п'есы «Фартынбрас спіўся» пашырана, каб стварыць вобраз каралеўскага двара Нарвегіі, гратэскавае адлюстраванне Дацкага каралеўства: прынц Нарвежскі Фартынбрас (што з'яўляецца двойніком прынца Гамлета і паводле традыцыйнага літаратуразнаўства, у п'есе Главацкага Фартынбрас абірае ролю алкаголіка, каб выжыць у барацьбе за ўладу), старэйшы брат Фартынбраса Мартынбрас (персанаж з гаворачым іменем), дух бацькі Фартынбраса (супрацьпастаўляецца духу бацькі Гамлета па прынцыпе «сапраўдны – несапраўдны»), міністр унутраных спраў Нарвегіі і яго асістэнт (сапраўдная ўлада ў Нарвегіі), пляменніца міністра (артыстка, юрлівы персанаж-двойнік Афеліі), акрамя таго, у дзеянні непасрэдна ўдзельнічаюць здраднік Палоній і Гамлет, а некаторыя героі трагедыі У. Шэкспіра толькі ўскосна ўзгадваюцца. Прычым пры такіх узгадках актуалізуецца стэрэатыпнасць успрымання вобраза: «Усе ведаюць прынца Гамлета, гэта самы вядомы датчанін у свеце» [3, ст. 356], «Бедны Ёрык бываў у мяне на абедрах» [3, ст. 376].

Такім чынам, у абедзвюх п'есах узмоцнена роля дугапланавых персанажаў, створаныя пэўныя лініі двойнікоў на ўзор кананічнага тэксту, а некаторыя персанажы ўзяты непасрэдна з трагедыі Шэкспіра.

Нарвегія ў Я. Главацкага выступае як ініцыятар усіх падзей у шэкспіраўскай Даніі: нарвежскі шпіён атрымаў заданне сыграць ролю прывіду бацькі Гамлета. Інфармацыю пра падзеі ў Даніі мы атрымліваем з данясенняў шпіёнаў. Час дзеяння, паводле заўвагі самога Я. Главацкага, супадае з часам дзеяння шэкспіраўскай трагедыі, прасторавы кампанент хранатопу прадстаўлены нарвежскім дваром, праз які ў адной сцэне бачна Эльсінор – «віртуальны малюнак», выкліканы чарадзейскімі сіламі вядзьмаркі. Лакальна дыстанцыянаваныя дзеянні на момант перакрываюцца, што пацвярджаецца прамымі цытатамі з тэксту Шэкспіра: «Праз момант на задняй сцяне сцэны мы бачым сцэну дуэлі Гамлета з Лаэрта», аднак змененыя апошнія словы прынца Дацкага: «Памятай, маім спадкаемцам павінен быць Фартынбрас» [3, ст. 414].

Дзеянне п'есы Ежы Журка «Пасля Гамлета» гэтаксама дыстанцыравана ад дзеяння шэкспіраўскага «Гамлета» і, як і ў п'есе Я. Главацкага, адбываецца ў Нарвегіі, а фінал дзеяння «Пасля Гамлета» лакалізаваны ў Эльсіноры, то бок непасрэдна напрыканцы пятага акту «Гамлета». Часава дзеянне «Пасля Гамлета» амаль дакладна супадае з дзеяннем шэкспіраўскай трагедыі, захопліваючы большы прамежак часу напачатку, да з'яўлення прывіду на вежы Эльсінора. Гэтаксама, як і ў Я. Главацкага, Нарвегія ў п'есе вырашае лёс Даніі. У творы Е. Журка прысутнічаюць алузійна пабудаваныя сцэны, цытаты, выкарыстаны прыём тэатру ў тэатры (чаго фактычна няма ў Главацкага), шырока ўжываецца прамыя і ўскосныя рэмінісцэнцыі, асабліва ў апошняй сцэне, дзе гучыць польскі пераклад «Гамлета» Ежы Сіта, аднак у святле

папярэдніх падзей актуалізуюцца ўжо іншыя сэнсы гэтых словаў, твор Шэкспіра губляе аб'ектыўнасць, зрабіўшыся адной з магчымых інтэрпрэтацый.

«Фартынбрас спіўся» насычаны прамымі (напрыклад, стэнаграма размовы Гамлета з Гарацыю) і ўскоснымі вольнымі цытатамі з шэкспіраўскага тэксту, прычым часта стылістыка выказванняў зніжана, уведзена шмат элементаў прастамоўя, лаянкі, неалагізмаў. Пры пастуляванні паралельнасці развіцця сюжэтаў, алюзійнай пабудове мізансцэн і характараў, Януш Главацкі надае свайму твору выразны характар абсурднасці, буфанадызацыі і травестацыі, якасна зніжае імідж персанажаў, што бачна ўжо на ўзроўні мовы: героі Я. Главацкага размаўляюць між сабой кароткімі рэплікамі ў прозе. У жанрава-стылістычным плане псіхалагічная «Пасля Гамлета» бліжэйшая да «Гамлета», чым абсурдысцка-фарсавы «Фартынбрас спіўся» Я. Главацкага.

Ключавая тэма абодвух твораў – тэма ўлады (выключна актуальная для тагачаснай Польшчы), змены ўлады і безабароннасці чалавека перад сістэмай. Зварот да вобразу Фартынбраса характэрны для польскай літаратуры другой паловы XX ст., прынц Нарвежскі ўвасобіў вобраз новага часу і новай улады, што прыходзяць на змену стагоддзям удумлівага Гамлета. Але высвятляецца, што новыя ўладары гэтаксама няўпэўненыя ў сваіх сілах, сваім мінулым і будучыні. І таму вобразы Шэкспіра, увасабленне памяці, вяртаюцца ў тэкст твораў. Менавіта зварот да нацыянальна актуальных палітычных і культурных праблемаў у працэсе дэканструкцыі класічнага твора адметна характарызуе польскую драматургію постмадэрнізму.

Падводзячы высновы, можна сказаць, што дэканструкцыя з'яўляецца асноўнай мастацкай стратэгіяй, у розных ступенях выкарыстанай Янушам Главацкім і Ежы Журкам у дачыненні да класічнага тэксту. Абодва аўтары якасна змяняюць лакалізацыю дзеяння, пакідаючы часавыя характарыстыкі такімі самымі, пераствараюць сістэму персанажаў, дастасоўваючы яе да пэўнага кананічна-стэрэатыповага вобразу каралеўскага двара, актуалізуючы сімвалічныя супрацьпастаўленні герояў-двайнікоў. Пры блізкасці завязкі і развязкі да тэксту «Гамлета», выкарыстанні алюзійнага канструявання сцэн і характараў персанажаў, мы бачым прынцыповую дыстанцыянаванасць сюжэтаў. Не пераносячы час дзеяння ў сучаснасць, абодва польскія драматургі з дапамогай пэўнай правакацыі ўводзяць у свае творы элементы гульні з рэцэпцыяй шэкспіраўскага тэксту на працягу яго існавання, ставяць пад сумнеў «надзейнасць» твора Шэкспіра, свабодна карыстаюцца прыёмамі паэтыкі постмадэрнізму, а таксама падымаюць праблемы сучаснай ім Польшчы.

Літаратура

1. Ильин И. П. Деконструкция // Постмодернизм. Словарь терминов. М., 2007.
2. Халипов В. В. Постмодернистские деконструкции «Гамлета» Шекспира в драматургии Тома Стоппарда: Автореф. дис. ... канд. фил. наук. Мн., 1997.
3. Głowacki J. Fortynbras się upił // Pięć i pół. Warszawa, 2007.
4. Sugiera M. Wariacje szekspirowskie w powojennym dramacie europejskim. Kraków, 1997.
5. Żurek J. Po Hamlecie. Warszawa, 1997.

ПРЫРОДА ЯК МАСТАЦКАЯ КАТЭГОРЫЯ Ў РАМАНТЫЧНЫХ ТВОРАХ Я. БАРШЧЭЎСКАГА І Э.Т.А. ГОФМАНА

Т. А. Рабаткевіч

Рамантызм – мастацкая мова эпохі, калі стваралі свае творы Я. Баршчэўскі і Э.Т.А. Гофман. Менавіта ў рэчышчы рамантызму найвялікшую каштоўнасць набывае мастацкі пейзаж. Ён прымае на сябе сімвалічную функцыю. Для рамантыкаў прырода – гэта філасофская катэгорыя, а таму ўключае ў сябе не толькі натуральнае, але і штучнае асяроддзе жыцця чалавека.

Паспрабуем прасачыць асаблівасці мастацкага асэнсавання прыроды ў рамантычных творах Э.Т.А. Гофмана і Я. Баршчэўскага, падцвердзіць тыпалагічную сувязь творчасці нямецкага і беларускага пісьменнікаў.

Большасць герояў Гофмана – гараджане але, негледзячы на тое, што асноўныя сюжэтыя падзеі разгортваюцца ў горадзе, урбаністычны пейзаж займае даўна не першае месца ў мастацкай прасторы яго твораў. Безумоўна, непаўторную прыгажосць маюць гофманаўскія Берлін, Дрэздэн, Венецыя, іх шматлікія вуліцы, плошчы, паркі. Але ўнутраны свет так званых «энтузіястаў» галоўных персанажаў Гофмана – раскрываецца менавіта тады, калі яны застаюцца сам-насам з сабой на ўлонні прыроды. Прыродныя пейзажы абуджаюць чулівасць, уносяць думкі па-над светам. Незаўважна героі-энтузіасты апынаюцца ў фантастычных казачных краінах, пераносяцца ў ідэальны свет. І ў дадзеным выпадку мы не можам з упэўненнасцю сказаць, які свет сапраўдны (свет мараў, ці рэальнасці), бо ў рамантычнай паэтыцы свядомае і падсвядомае, аб'ектыўнае і суб'ектыўнае зліты ў адно.

У тую хвіліну, калі таямніца прыадкрываецца, калі чараўніцтва дазваляе чалавечай свядомасці пранікнуць у сваю сутнасць і пачаць умоўную вандроўку па неіснуючых абшарах, сама прырода пачынае размову з героем. Галасы дрэў, кустоў, крыніц і ручаёў становяцца яе мовай і правадніком у новую рэчаіснасць. Прырода пачынае ажываць, і гэта не метафара: ажывае літаральна. Усё навокал: пахі, адценні колераў, гукі, істоты ўспрымаюцца Ансельмам, Бальтазарам і Фабіянам як праявы звышнатуральнага. Ад Бальтазара мы не аднойчы пачуем штосьці