

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 славернай 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 ХХ 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 ЕЎРАПЕЙСКИ 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, экзістэнцыяльнага 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 праславаўты 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-

гічнай з'явы: «тэатр жарту» (Э. Жакар), « (Э. Іанеска), антыдрама і г. д., але ў шырокі ўжытак увайшло менавіта азначэнне «тэатр абсурду», якое належыць англійскаму гісторыку тэатра М. Ю. Эсліну. Слынным чэшскім драматургам, сёння прэзідэнт Чэхіі, В. Гавел піша аб тэатры абсурду як аб «самай значнай з'яве ў тэатральнай культуры дваццатага стагоддзя», бо менавіта ў ім згадана ўвасабленне сучаснага чалавек — у стане крызісу, без колішняй свайёй метафізічнай абалонкі. «...Мне здаецца, што, калі б тэатр абсурду не існаваў ужо да мяне, мне б належыла яго выдумаць»,¹ — пераканана сцвярджае В. Гавел.

Апошнім часам, калі статус паўзабароненага з тэатра абсурду зняты на Беларусі, цікавасць да яго ў нас стала відавочнай. Амаль кожны тэатр, сталы ці пачынаючы, акадэмічны ці альтэрнатыўны, лічыць справай гонару паставіць тую ці іншую антыдраму. Прычыны гэтай цікавасці — не толькі ў актуальнасці праблем, што быццам сышлі да нас са старонак п'ес тэатра абсурду (ці, наадварот, туды ўзбеглі з нашага жыцця), але, зразумела, і ў магчымасці вольнага эксперыменту, якога доўгія гады так бракавала беларускай літаратуры. Што ж датычыцца актуальнасці, то азначэнне «тэатр абсурду» можа быць смела скарыстана — і скарыстоўваецца — у якасці найдакладнейшай формулы нашага існавання. Яно пераходзіць з газеты ў газету, з часопіса ў часопіс, яно крычыць аб сабе на кожным кроку кожнага чалавек і ўсяго грамадства. В. Быкаў, канстатуючы, што «больш за 70 год мы жылі ў алагічным, перавернутым прывідным свеце ілюзій, да якога прыстасаваліся... фізічна і маральна», папярэджае аб наіўнасці спадзяванняў на «новы» час: «Настае царства парадксаў, вяртаецца наша звыклае царства абсурду — гэта бяспрэчна»². Не дзіўна, што паэтыка і філасофія антыдрамы захапіла такіх нашых пісьменнікаў, як А. Асташонак, Б. Пятровіч, І. Сідарук.

Татальная парадаксальнасць чалавечага існавання — адна з галоўных тэм творчасці А. Асташонка наогул. «Жыццё ідзе» — назваў ён адно са сваіх апавяданняў. Ідзе? А калі і ідзе, дык ці жыццё? У маім успрыняцці гэтая назва настольківа (у дачыненні да выкладзенага сюжэта) прамаўляецца з запэўленай, а не са сцвярджалінай інтанацыяй. У нядаўна апублікаваных яго філасофскіх «Эцюдах» чытаем: «Жыццё, як вядома, — скрозь адны парадоксы. І, адпаведна, літаратура. Парадаксальнасць пісьма становіцца істотным вымярэннем ягонай вартасці»³.

«Вопыт тэатра абсурду» — гэтак вызначыў жанр свайго твора «Няўжо я памру?...» А. Асташонак. В. Гавел, маючы на ўвазе тэатр абсурду, перасцерагаў: «У драматурга гэтага тэатра няма ніякага ключа»⁴. У дачыненні да «вопыту» А. Асташонка гэта не зусім так. Ключ ёсць. Дакладней, ключы, з мноства якіх трэба выбраць тыя, што падыходзяць да яго твора. У якасці такіх ключоў успрымаюцца, акрамя аўтарскага жанравага вызначэння, найперш імёны Бэкета і Іанеска, экзістэнцыяльны вопыт герояў якіх лёгка пазнаецца ў «Рэпетыцыі» (падзагалолак «вопыту»). «У Бэкета з Іанеска менш складана»⁵, — гучыць з вуснаў аднаго з ананімных персанажаў А. Асташонка. Дастасоўваў ці не аўтар гэтыя словы да свайго «вопыту», можна толькі здагадацца. І ўсё ж, здаецца, гэта адна з праяў своеасаблівай і паспяховай аўтарскай сугестыі, адзін з «на-мёкаў».

Праўда, пры параўнанні, з аднаго боку, антып'ес Бэкета і Іанеска, а з другога — «вопыту» А. Асташонка, можа, на першы погляд, здацца, што мы маем справу з істотна рознымі сітуацыямі. У Бэкета і Іанеска не паддаюцца канкрэтнаму, адназначнаму тлумачэнню самыя простыя рэчы (дастаткова ўспомніць слаўтыя «У чаканні Гадо» ці «Лысую спявачку»), што б гэта ні было: асоба, месца і час дзеяння, сэнс занятку ці знаходжання і г. д. Напрыклад, хто такі Гадо ў Бэкета — Бог, Лёс, рэальны чалавек, фантом, нейкая Апошняя Надзея? У А. Асташонка героі як быццам «пры месцы» і «пры справе». Ды вось менавіта «як быццам». Што такое «рэпетыцыя»? Ці аўтар «падслухаў» фрагмент рэпетыцыі нейкага спектакля, у якім адсутнічае сэнс, думка, а, гаворачы словамі з «вопыту», «адсутнасць думкі па мізансцэнах не расставіш»? Ці, можа, акцёры абменьваюцца рэплікамі ў антракце? Шэраг спроб канкрэтызацыі прапанаванай нам аўтарам сітуацыі можна было б працягваць, але кожнае гэтае канкрэтнае прачытанне аказваецца сумніўным,

як і ў выпадках з Бэкетам ці Іанеска, і абмежавацца толькі ім немагчыма. Да нашай свядомасці непазбежна апелюе іншы — глыбінны, падтэкставы, метафізічны — узровень твора, філасофска-сімвалічнага злёпка жыцця. Між іншым полісемічнасць як сітуацыі ў цэлым, так і асобныя дэталі «вопыту» выклікае асацыяцыі са знакамітым «тэатрам чакання» або «тэатрам маўчання» — сімвалісцкай драмай М. Метэрлінка, які безумоўна, быў адным з папярэднікаў тэатра абсурду.

Дарэчы, калі нават застацца на адным з памянёных вышэй канкрэтных узроўняў разумення своеасаблівага скетча А. Асташонка, то і тады зварот да яго не быў бы марным, бо праблема дэгуманізацыі акцёра ператварэння яго ў рупар той ці іншай ідэі, у інструмент, што не мае ні розуму, ні ўяўлення, у звязно абсурднай схемы — надзвычай актуальная і стабільна прыцягвае ўвагу драматургаў, тэарэтыкаў практыкаў тэатра. Аднак па ўсяму бачна, што не канкрэтна-сацыяльныя ці канкрэтна-маральныя, а экзистэнцыяльны стан чалавека турбуе аўтара. Дарэчы, чаму менавіта тэатр стаў у сусветнай літаратуры заўсёднай сітуацыяй для ўвасаблення мастакоўскіх канцэпцый чалавека і жыцця? І да Шэкспіра, і пасля яго не раз у розных варыянтах гучала славаць жыццё — тэатр, і кожны чалавек — акцёр у ім. Можна, часцей за іншых тэатр абсурду апошнім часам абыгрывае гэтую сітуацыю. Напрыклад, драматургія Бэкета ў цэлым уяўляе сабой разгорнутую метафару «жыццё — тэатр», дзе адны п'есы набываюць сэнс экспазіцыі, іншыя — спецыфічнай кульмінацыі ці развязкі (паказальныя самі назвы п'ес: «Тэатр I», «Тэатр II», «Ігра», «Сцэна без слоў» і г. д.). Што датычыцца Іанеска, то «Лысая спявачка», па ўласнаму яго прызнанню, па першапачатковай задуме павінна быць «пародыйнай на тэатр» і, як вынік, — па пэўны тып чалавечых паводзін⁶. «...Я хацеў парадыраваць тэатр, гэта значыць свет...» — пазней удакладніў сваю задуму Іанеска (149).

Формула «жыццё — тэатр» дастасуецца і да «вопыту» А. Асташонка. У гэтым скетчы матэрыялізаваліся адчуванні страху, трывогі, разгубленасці, абсурднасці чалавечага жыцця. Філасофскае пытанне аб сэнсе жыцця і смерці — агульнае для французскіх і беларускага пісьменнікаў. Праўда, у тэатры абсурду ўвогуле не знойдзеш філасофскіх дыспутаў, якімі адрозніваюцца, напрыклад, п'есы Ж. П. Сартра. Дарэмна было б шукаць у антыдраме і не прымальнай для яе аўтараў брэхтаўскай дыдактыкі. Ды падтэкст часам банальных, нават утрыраваных калізій тэатра абсурду, бяспрэчна, філасофскі. У іншых, недраматургічных, творах мастакоў ён падаецца ўжо «адкрытым тэкстам». Параўнаем: «... Навошта я пішу?.. Ці я баюся смерці і жадаю пасля сваёй фізічнай смерці працягваць жыць у іншых?» (Іанеска. Нататкі за і супраць, 13); «Жыццё адно — другога не будзе» (А. Асташонак. Формулы асобы); «Жыццё — калі жывеш. Смерць — калі паміраеш. А калі жывеш паміраючы ці паміраеш жывучы? Ці калі ўжо памёр, але яшчэ жывеш? Што тады? Жыццё-смерць? Смерць-жыццё?..» (Яго ж. Эцюды). І, нарэшце, сама назва «вопыту» «Няўжо я памру?..» Ці не ва ўнісон гучаць гэтыя пытанні? Вось толькі гатовых адказаў на іх няма. Жыві — і шукай, шукай — і жыві. Ці не ў самім гэтым пошуку — жыццё? Прынамсі, для тых, каго ў адным з «Эцюдаў» А. Асташонак назваў «непранумараванымі». Для астатніх — «рынацэрасаў», «насарогаў», людзей, пазначаных «сіндромам баранавасці» (Іанеска), ці «шэрых», «цвілі» (А. Асташонак) — пытанняў не існуе.

Канцэптуальна важнай для тэатра абсурду з'яўляецца сама фактура твора. Адсутнічае злітнасць асобных элементаў, рэальнасць трансфармуецца, дамінуе гратэск, структура скетча сюррэалістычна спалучае ў сабе неспалучальнае, сумяшчае несумяшчальнае. Гратэскны свет знаходзіць сваё, гратэскае, увасабленне, і як вынік — адчуванне абсурднасці, ірэальнасці рэальнага.

Праўда, пры жаданні ў «вопыце» можна ўгледзець нават нешта накшталт кампазіцыі. Ды чаму накшталт? Ці не той жа Іанеска падкрэсліў: «... Часам адсутнасць структуры — гэта і ёсць структура» (26). «Рэпетыцыя» А. Асташонка будзеца па прынцыпу дыструкцыі, калей-

даскопа, мантажу асобных рэплік «па інтарэсах». У гэтым сэнсе яна нагадвае п'есу В. Гавела «Паведамленне», у якой таксама адначасова вядуцца дзве гаворкі (а колькі іх у «Рэпетыцыі»?) на зусім розныя тэмы.

Фактура «Рэпетыцыі» ускладняецца адсутнасцю рэмарак, якія звычайна маюць месца і ў Бэкета, і ў Іанеска, ананімнасцю персанажаў — яшчэ адным сродкам стварэння масавага партрэта безасабовых асоб, перадачы псіхалагічнага стану людзей, ізаляваных ад сваіх сапраўдных памкненняў, неадэкватных уласнаму «я», уніфікаваных і дваістых адначасова, людзей-функцый. (Яшчэ адна асацыяцыя — з французскім «новым раманам», у прыватнасці — з прозай слаўтай Н. Сарот). Сапраўды, меў рацыю М. Чэхаў, калі ў свой час сказаў: «Будучыя п'есы немагчыма будзе чытаць — іх можна будзе толькі ставіць»⁷.

Кантэксту еўрапейскай антыдрамы адпавядае і хранатоп «Рэпетыцыі». Асяроддзе, у якім дзейнічаюць героі (ці, хутчэй, не-дзейнічаюць не-героі) А. Асташонка, — замкнёная прастора («тэатр»), што акцэнтуюе несвабоду чалавека, немагчымасць хоць нешта змяніць у існаванні «мёртвага дома», «фермы» (празрыстая арыентацыя на Оруэла) і ў сваім асабістым — таксама. Гэтае асяроддзе нават цяжка ўявіць як фізічнае: пустэча, ці, наадварот, суперасяроддзе, сюррэальнасць. Тое ж можна сказаць і пра час: яго няма ў традыцыйным сэнсе. Нездарма тэатр абсурду найменавалі яшчэ «тэатрам спыненага гадзінніка». Зноў успомнім Іанеска: «Кожны час патрабуе нейкай «пазачасавасці», якую немагчыма перадаць сродкамі часу і звычайнага кантакту» (43).

Прысутнасць Бэкета і Іанеска дае аб сабе знаць і ў цыклічна-таўталагічнай пабудове «Рэпетыцыі», і ў «моўным кодзе» апошняй, які таксама працуе на раскрыццё алагічнасці быцця, адчужэння людзей. Наўмысная неўпарадкаванасць, цьмянасць адчуваецца на працягу ўсяго скетча, а бліжэй да фіналу, як і ў «Лысай спявачцы» Іанеска, задзейнічаны прыём давяджэння мовы амаль да параксізму.

Стварэцтва ўражанне аўтаномнага, паасобнага існавання мовы і дзеяння. Як заўважыў Іанеска, «ніхто нікога па-сапраўднаму не чуе, калі не хоча пачуць. Размова глуханямых» (257). «Мара аб мове», — сказаў Ж. П. Сартр пра тэатр Іанеска. Гэтыя словы можна дастасаваць і да антыдрамы ўвогуле, і да вопыту тэатра абсурду» А. Асташонка, у прыватнасці.

Хаця асноўны сэнс п'ес тэатра абсурду — у падтэксце, у іх раз-пораз сустракаюцца філасофскія сентэнцыі — свайго роду семіятычныя знакі, саломінкі выратавання ў віры абсурду. І ў А. Асташонка гэтыя сентэнцыі — як «кроплі логікі ў абсурдным свеце», што прымушаюць задумацца аб прычынах знікнення чалавечага ў чалавеку («удзень з ліхтаром шукаем чалавека...»), яго ізаляванасці («...усе жывуць у акварыуме...»), аб бесперспектыўнасці інертнага існавання («жыць сумна...»). Уражанне — нібы ад твораў Ф. Кафкі, уплыў якога на тэатр абсурду вельмі адчувальны. Але ў Кафкі, як адзначыў калісьці А. Камю, абсурд ідзе поруч з надзеяй, хоць надзея гэтая набывае незвычайную форму. Пра тэатр абсурду таксама можна сказаць, што ў ім «яскрава бачная сувязь абсурду з прамернасцю логікі»⁸.

Прасочваецца такая сувязь і ў скетчы А. Асташонка. Яго персанажы яшчэ ў стане задаваць пытанні, заўважаць праявы канфармізму, адчайвацца. Значыць, надзея — няхай Апошняя — застаецца. Тэатр абсурду заўсёды мае ў сабе свосааблівы правакацыйны дыкурс. І аўтар «Рэпетыцыі» правакуе нас на пошук — чалавека, сэнсу, існасці, надзеі.

¹ Гавел В. Заочный допрос. М., 1991. С. 58, 60.

² Быкаў В. Нічога, апроч цярпення // ЛІМ. 1994. 3 чэрвеня.

³ Асташонка А. Эцюды // ЛІМ. 1994. 27 мая.

⁴ Гавел В. Заочный допрос. С. 59.

⁵ Асташонка А. Формулы асобы. — Няўжо я памру?.. Рэпетыцыя. Вопыт тэатра абсурду. — Асацыяцыі // Культура. 1994. 26 студзеня.

⁶ Іонеска Э. Противодия. М., 1992. С. 49. Далей выказванні Іанеска даюцца па гэтаму выданні з адзнакай старонак у тэксце артыкула.

⁷ Цыт. па зб.: Тэатр парадокса. М., 1991. С. 11.

⁸ Іонеска Э. Лысая левіца // Тэатр парадокса. С. 51.

⁹ Камю А. Творчество и свобода. Стат'і, эссе, запісныя кніжкі. М., 1990. С. 113.