

Установа адукацыі
«БЕЛАРУСКІ ДЗЯРЖАЎНЫ ТЭХНАЛАГІЧНЫ УНІВЕРСІТЭТ»

Т. М. Федарцова

ГІСТОРЫЯ СУСВЕТНАЙ ЛІТАРАТУРЫ. КЛАСІЦЫЗМ. БАРОКА. АСВЕТНІЦТВА

*Рэкамендавана
вучэбна-метадычным аб'яднаннем
вышэйшых навучальных устаноў Рэспублікі Беларусь
па хіміка-тэхналагічнай адукацыі
ў якасці вучэбна-метадычнага дапаможніка
для студэнтаў вышэйшых навучальных устаноў
па спецыяльнасці 1-47 01 01 «Выдавецкая справа»*

Мінск 2008

УДК 82.0(091)(075.8)+882.6(075.8)

ББК 83.3(0)я7

Ф 33

Рэцэнзенты:

кафедра беларускай філалогіі і сусветнай літаратуры ўстановы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў» (загадчык кафедры прафесар, доктар філалагічных навук *Г. К. Тычко*);
старшы навуковы супрацоўнік Дзяржаўнай навуковай установы «Інстытут літаратуры імя Янкі Купалы» НАН Беларусі,
кандыдат філалагічных навук *Я. А. Гарадніцкі*;
старшы навуковы супрацоўнік лабараторыі літаратурнай адукацыі навукова-метадычнай установы «Нацыянальны інстытут адукацыі» Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь,
кандыдат філалагічных навук *І. М. Гоўзіч*

Усе правы на дадзенае выданне абаронены. Узнаўленне ўсёй кнігі або яе часткі не можа быць ажыццёўлена без дазволу ўстановы адукацыі «Беларускі дзяржаўны тэхналагічны ўніверсітэт».

Федарцова, Т. М.

Ф 33 Гісторыя сусветнай літаратуры. Класіцызм. Барока. Асветніцтва : вучэб.-метадыч. дапаможнік для студэнтаў спецыяльнасці 1-47 01 01 «Выдавецкая справа» / Т. М. Федарцова. – Мінск : БДТУ, 2008. – 138 с.

ISBN 978-985-434-729-5

У вучэбна-метадычным дапаможніку разгледжана развіццё літаратуры XVII–XVIII стагоддзяў. Паказаны спецыфіка і наватарства тагачасных літаратурных плыняў, адносіны да чалавека, да фарміравання маральных крытэрыяў яго жыцця і дзейнасці. Вялікая ўвага нададзена пытанню ўзнёсання, фарміравання, кампілятыўнасці і трансфармацыі тагачасных жанраў: драмы, камедыі, рамана і інш.

УДК 82.0(091)(075.8)+882.6(075.8)

ББК 83.3(0)я7

ISBN 978-985-434-729-5

© УА «Беларускі дзяржаўны
тэхналагічны ўніверсітэт», 2008
© Федарцова Т. М., 2008

ПРАДМОВА

Вядома, што эпоха Адраджэння ставіла перад сабой дзве задачы: падпарадкаваць усе сілы прыроды розуму чалавека і ліквідаваць феадалізм. Першую задачу паспяхова вырашылі вучоныя і мысляры XVII стагоддзя, другую – палітычныя дзеячы XVIII стагоддзя. У гэтых варунках у еўрапейскіх краінах фарміраваўся філасофскі і эстэтычны характар тагачаснай літаратуры. Розны ўзровень палітычнага, культурнага і грамадскага развіцця заходніх краін вызначыў наяўнасць непадобных літаратурных плыняў і кірункаў. Паралельна з рэнесансным рэалізмам развіваліся класіцызм і барока, якія паступова замянілі асветніцтва і сентыменталізм.

Рэнесансны рэалізм існаваў паралельна з класіцызмам і барока, бо паскарэнне ці запаволенне іх развіцця выклікалася важнымі культурна-гістарычнымі зменамі ў жыцці тагачаснага грамадства. Гэтыя змены адбываліся павольна, эвалюцыйна і не закраналі адразу ўсе сферы духоўнага жыцця. Таму не здзіўляе і першасная роднасць узнікшых кірункаў, і іх выразнае непадабенства ў працэсе развіцця, бо у кожнай літаратурнай эпосе адначасова суіснуюць і ўзаемадзейнічаюць розныя тэндэнцыі, традыцыйнае і новае, свой пункт гледжання на тагачасную маральнасць, якія нярэдка змяшчаюцца ў адной і той жа літаратурнай з’яве. Таму працэс нараджэння трох літаратурных плыняў адбываўся ў асноўным у межах адной эстэтычнай сістэмы, толькі першасна яны адрозніваліся сваімі жанрамі. Кожны літаратурны жанр рэнесанснага рэалізму, класіцызму і барока меў свой прадмет, свае прынцыпы і сродкі адлюстравання, свой літаратурны стыль.

Неабходнасць стварыць вучэбна-метадычны дапаможнік выклікана неадназначнасцю меркаванняў літаратуразнаўцаў і крытыкаў адносна перыядызацыі літаратуры XVII – пачатку XVIII стагоддзя і класіфікацыі творчасці некаторых пісьменнікаў, бо ў літаратуразнаўчых крыніцах, створаных расійскімі вучонымі-філолагамі М. П. Аляксеевым, В. М. Жырмунскім, С. С. Макульскім, А. А. Смірновым, А. Л. Штэйнам, В. С. Узіным, М. І. Балашовым і інш., творчасць Лопэ дэ Вэгі і Тырса дэ Маліны, напрыклад, аднесена да эпохі Адраджэння, а ў вучэбных дапаможніках апошняга часу – да рэнесанснага рэалізму і барока (Н. Я. Ерафеева і інш.). Беларуская даследчыца Г. Я. Адамовіч лічыць, што ў літаратуры XVII стагоддзя пераважалі два кірункі: барока і класіцызм.

Мы прытрымліваемся наступнага пункту гледжання: творчасць заходнееўрапейскіх аўтараў гэтага часу настолькі разнастайная і шматпланавая, што яна не толькі ахоплівае традыцыі Адраджэння і рэнесанснага рэалізму, але і смела ўкліняецца і ў межы барока. Напрыклад, толькі як барочны твор можна разглядаць філасофска-рэлігійную драму прыхільніка жанру камедыі «плашча і шпагі» Тырса дэ Маліны «Асуджаны за недахоп веры». Як выбітны творца праявіў сябе Лопэ дэ Вэга ў сваёй лепшай гістарычнай драме часу рэнесанснага рэалізму «Фуэнтэ Авехуна» («Авечая Крыніца»).

Барока і класіцызм развіваліся нераўнамерна і з рознай інтэнсіўнасцю ў кожнай краіне. У Іспаніі, напрыклад, панавала барока, а ў Францыі – класіцызм. Але хоць гэтыя два кірункі і супрацьстаялі адзін аднаму, яны часам даволі плённа перасякаліся ў творчасці аднаго і таго ж пісьменніка, напрыклад англійскага паэта Мільтана. Яго паэма «Страчаны рай» лічыцца ўзорам барочна-класіцыстычнага паяднання. Таму рэальнае жыццё літаратуры XVIII стагоддзя таксама не было схематычным, у ім закладзена багацце мастацкіх памкненняў і разнастайнасць творчых індывідуальнасцяў. Калі ўзяць творчасць Мільтана Драйдэна, Батлера, Бэн'яна або Кангрыва з Англіі, то яна не можа быць аднесена ні да Адраджэння, ні да Асветніцтва. Дык як класіфікаваць іх творчасць?

Складаны і не паддаецца адназначнаму вызначэнню творчы метады Гётэ: у ягонай літаратурнай спадчыне ёсць рысы барока і ракако, сентыменталізму і класіцызму, асветніцкага рэалізму і нават рамантызму. Гэта своеасаблівы творчы універсалізм класіка нямецкай літаратуры, але традыцыйна творчасць вялікага Гётэ вывучаецца ў раздзеле «Асветніцтва».

У вучэбна-метадычным дапаможніку разгледжана развіццё літаратуры XVII–XVIII стагоддзяў. Паказана спецыфіка і наватарства кожнай тагачаснай літаратурнай плыні, адносіны да чалавека, да фарміравання маральных крытэрыяў яго жыцця і дзейнасці. Вялікая ўвага нададзена пытанню ўзнікнення, фарміравання, кампілятыўнасці і трансфармацыі тагачасных жанраў: драмы, камедыі, рамана, навелы, эсэ, санета, паэмы, раманса, балады і інш.

Дапаможнік скіраваны на развіццё ўмення студэнтаў выяўляць жанравую спецыфіку твораў, аналізаваць сутнасць іх канфліктаў, сістэму вобразаў, паэтыку мастацкага тэкста, спосабы выражэння аўтарскай пазіцыі, ролю пабочных устаўных элементаў, асаблівасці мовы

персанажаў. Студэнты таксама павінны ўмець суадносіць літаратурную з'яву з канкрэтным гісторыка-культурным кантэкстам часу і эстэтычнымі поглядамі пісьменніка, рабіць параўнальны аналіз твораў і літаратурных працэсаў.

Пры напісанні дапаможніка мы ўлічылі і тую акалічнасць, што сцісласць вучэбнай праграмы не дазваляе стварыць асобнае выданне па тэмах «Беларускае барока» і «Беларускае асветніцтва», але беларуская літаратура раўнапраўна ўваходзіць у склад сусветнага літаратурнага працэсу, таму дадзены вучэбна-метадычны дапаможнік дапоўнены дзвюма гэтымі тэмамі.

Мяркуем, што кніга дапаможа студэнтам-выдаўцам у засваенні цяжкага, але вельмі цікавага матэрыялу.

ІСПАНСКАЯ ЛІТАРАТУРА

У іспанскай літаратуры існавалі такія літаратурныя кірункі, як *рэнесансны рэалізм* і *класіцызм*. Іспанія стала радзімай барока, якое заняло пануючае становішча, бо для яго развіцця склаліся спецыфічныя гістарычныя ўмовы. Пасля імклівага ўзлёту, перажытага ў эпоху Адраджэння, у іспанскай літаратуры з канца 30-х гадоў XVII стагоддзя выразна вызначаецца ўпадок, які быў абумоўлены наступнымі сацыяльна-палітычнымі прычынамі:

- а) спынілася пастаўка золата з Амерыкі;
- б) у заняпад прыйшла ўнутраная гаспадарка;
- в) адбыўся шэраг вайсковых няўдач (разгром «непераможнай Армады» ля берагоў Англіі);
- г) аддзяленне ад Іспаніі паўночных правінцый Нідэрландаў у выніку рэвалюцыі 1565–1609 гг.

Такім чынам, Іспанія страціла сваю эканамічную, палітычную і ваенную моц і перайшла ў разрад шэраговых дзяржаў. Гэта выклікала крызіс гуманістычнай свядомасці, што ўзнік пад цяжарам феадальна-каталіцкай рэакцыі. У адзначаных варунках і нарадзіўся новы стыль.

Барока панавала ў феадальна-адсталых краінах: Іспаніі, Італіі, Германіі, у якіх квітнела каталіцкая рэакцыя. І ўсё ж літаратурны працэс XVII стагоддзя ў Іспаніі распачынае рэнесансны рэалізм.

РЭНЕСАНСНЫ РЭАЛІЗМ

Рэнесансны рэалізм развіваўся паралельна з класіцызмам і барока. Ён па-новаму паказаў супярэчнасці часу, прадэманстраваў свой пункт гледжання на мастацкую творчасць тагачаснасці, а таксама прызнаў чалавека найвышэйшай каштоўнасцю сусвету. Найбольш паслядоўнымі прыхільнікамі ідэй Адраджэння заставаліся менавіта пісьменнікі рэнесанснага рэалізму, і перадусім Лопе дэ Вэга.

Праўда, прадстаўнікі рэнесанснага рэалізму ў многім (ці не ва ўсім) не пагаджаліся з класіцыстамі. Яны выступалі супраць правілаў і нормаў класіцысцкай эстэтыкі мастацтва. Але не задавальняла іх і барока, бо яно паглыблялася ў свет экзатыкі, містыкі і фантастыкі, выклікала пэўнае раздражненне і вытанчанасць барочных твораў. Прыхільнікі ж гуманізму галоўным у творы заўсёды лічылі яснасць, праўдзівасць, выразнасць, але ў адрозненне ад сваіх папярэднікаў

не спяшаліся сцвярджаць моц чалавечага розуму і бязмежныя здольнасці асобы. Шчыра кажучы, прыхільнікі рэнесанснага рэалізму ўжо і самі пачалі расчароўвацца ў гуманістычных ідэалах, але не пераставалі ставіць перад грамадствам злабадзённымя пытанні.

Адной з галоўных тэм іх творчасці становіцца паняцце дабрачыннасці, годнасці, гонару чалавека вышэйшага саслоўя. Але гэтыя якасці даволі часта паказаны праз канфлікт з саслоўнымі ўмоўнасцямі і састарэлымі феадальнымі каштоўнасцямі. Да таго ж творцы дадзенай плыні актыўна паказвалі штодзённае жыццё прадстаўнікоў народа. Пад уздзеяннем грамадскіх працэсаў пачаў актыўна праяўляць сябе так званы «трагічны гуманізм» – асэнсаванне непазбежнасці грандэзнага разбурэння рэнесанснай свядомасці і ўпартыя пошукі новых тэм і новых герояў. Напрыклад, Лопэ дэ Вэга ў сваёй лепшай гістарычнай драме часу рэнесанснага рэалізму «Фуэнтэ Авехуна» ўпершыню паказаў сялян не як агульную грамаду, а як суполку яркіх індывідуальнасцяў, здольных цвяроза разважаць пра высокія матэрыі, адстойваць чалавечую годнасць, веліч і еднасць дзяржавы.

ЛОПЭ ДЭ ВЭГА

Гераічная драма «Фуэнтэ Авехуна» (1612–1613). Дзеянне пьесы адбываецца непадалёк ад горада Кардова ў паселішчы Фуэнтэ Авехуна, што ў перакладзе азначае Авечая Крыніца. Аўтар паяднаў у сваім творы дзве гістарычныя падзеі, якія насамрэч ніколі не былі звязаныя паміж сабой. Сапраўды, у 1476 годзе ў ваколіцах горада Кардова ўспыхнула народнае паўстанне, якое было скіравана супраць жорсткасці і несправядлівасці камандора ордэна Калатравы Фернана Гомеса дэ Гусмана. Камандор быў забіты сялянамі. Побач з гэтым гістарычным фактам аўтар ставіць факт больш ранняй гісторыі – стварэнне ў XII стагоддзі духоўна-рыцарскіх ордэнаў для барацьбы з маўрамі, якія ўзначальваў вялікі магістр, а яго памочнікамі былі камандоры, якія мелі ўладу на месцах. Падпарадкоўваліся ордэны не каралю, а папе рымскаму, таму і сталі галоўным апірышчам феадальнай анархіі ў краіне. Згодна з гістарычнай хронікай, Фернан Гомес без дазволу караля і ўладаў горада Кардова захапіў мястэчка Фуэнтэ Авехуна. Тамтэйшыя паўстанцы выступілі не толькі супраць неўпадобленага камандора, але хутчэй за палітычнае аб'яднанне краіны, аднаўладдзе караля. Таму Лопэ дэ Вэга мог спакойна распаўядаць пра гэтыя падзеі і не баяцца інквізіцыі, бо яшчэ ў 1523 годзе кароль

Карл I падпарадкаваў духоўныя брацтвы сваёй уладзе. Распавядаючы пра імкненні простых людзей узмацніць каралеўскую ўладу і захаваць непарушную цэласнасць краіны, аўтар тым самым паказаў іх высокія маральныя якасці. Таму гэтая п'еса даволі сур'ёзная ў параўнанні з іншымі творамі пісьменніка.

Адметнасць гераічнай драмы ў тым, што ўсе дзеючыя асобы маюць «свой твар». Камандор жорсткі, нястрыманы, самазадаволены, ганарысты. Паняцці маралі яму невядомыя і непатрэбныя. Нават да кахання ён ставіцца па-спажывецку, бо для яго галоўнае – наталенне спакуслівых жаданняў, а не пачуццё, ён з лёгкасцю топча ў бруд жаночы гонар пасялянкі, якую згвалціў у лесе. Невук на справе, а імкнецца праз сваю «вучонасць» падкрэсліваць перавагу над простымі людзьмі, тым, што не-не ды і ўставіць імя Арыстоцеля ў гаворку. Камандор пастаянна фанабэрыцца і ганарыцца сваім арыстакратычным паходжаннем, лічыць, што ён па праву ўладар над гэтым «на-тоўпам» невукаў без шляхетнай радаслоўнай.

Лаўрэнсія – цэнтральны вобраз гістарычнай драмы, напісаны драматургам з любоўю і пяшчотай, – паказана знаходлівай, разумнай, годнай, дасціпнай, удзячнай, бо калі аднавяскоўцы помсцяць за яе знявагу, дзяўчына ў захапленні прамаўляе: «Што за народ!». Гэтая рэпліка, як і палымяная прамова галоўнай гераіні напрыканцы п'есы, ніколі не пакідае глядача абыякавым.

Драматург смела прыцягвае пільную ўвагу глядача да пытання сумлення, гонару і годнасці і разгортвае сапраўдную дыскусію паміж камандорам і селянінам, у якой просты чалавек годна заяўляе свайму ўладару, што «блакітная» кроў арыстакрата Фернана Гомеса больш мутная, чым прасталюдзіна, калі меркаваць па справах.

Шалапутны камандор пакутуе ад аднастайнасці жыцця, таму так бессаромна сквапіцца на абаяльную, разумную, цнатлівую дачку алькальда (старасты) Лаўрэнсію. Селянін Франдоса, які шчыра кахае дзяўчыну, смела абараніў яе гонар. Калі ж у мястэчку ладзіцца вяселле Франдоса і Лаўрэнсіі, камандор, раз'юшаны бясілле перад простаю сялянкай, з'яўляецца са сваімі шматлікімі паслугачамі, груба разганяе званых гасцей, б'е паважанага алькальда яго жэзлам, хоча павесіць жаніха, а нявесту выкрадае, каб пазбавіць цнатлівасці. Лаўрэнсія ўцякае ад свайго крыўдзіцеля і прыходзіць прама ў народны сход, куды жанчынам уваход забаронены. Прыходзіць не скардзіцца, а рашуча патрабаваць помсты за ўсіх пакрыўджаных. Натхнёныя яе прамовай, усе рашуча кідаюцца на змаганне з ненавісным камандорам і яго

шматлікімі хаўруснікамі. Фернан Гомес забіты. Каралеўскі суд вядзе дазнанне, хто менавіта пазбавіў камандора жыцця, але сяляне дружна адказваюць: Фуэнтэ Авехуна! Велікадушнага караля здзіўляе сіла такога аднадушша і цешыць адданасць гэтых людзей яму, таму даруе сялянам іх правіннасць і бярэ мястэчка Фуэнтэ Авехуна пад сваю каралеўскую апеку.

Такім чынам, драматург упершыню ў гісторыі сусветнай літаратуры звязаў у адно непарушнае цэлае нацыянальную еднасць, народнасць і сапраўдную высакароднасць.

Праўда, пісьменнікі рэнесанснага рэалізму яшчэ пазбягалі вострай сацыяльнай крытыкі, хаця і разважалі пра будучы лёс краіны.

У розных літаратурознаўчых крыніцах (А. І. Штэйн, В. С. Узіен, М. І. Балашоў) творчасць пісьменнікаў рэнесанснага рэалізму Лопэ дэ Вэгі і Тырса Маліны аднесены да эпохі Адраджэння. Але памылкі тут няма і быць не можа. Проста творчасць і Лопэ дэ Вэгі, і Тырса дэ Маліны настолькі разнастайная і шматпланавая, што яна яшчэ смела ўкліняецца і ў межы іспанскага барока.

Напрыклад, Тырса дэ Маліна стварыў філасофска-рэлігійную драму «Асуджаны за недахоп веры» (1635), чым абумовіў з'яўленне філасофска-рэлігійнай драмы барока. Барочныя настроі пераважаюць і ў іншых творах прыхільніка жанру «камедыі плашча і шпагі», у якіх канкрэтна вызначаны адносіны драматурга да чалавека як істоты эгаістычнай, хітрай, непрадказальнай у сваіх дзеяннях, нават злой. Вострымі калізіямі, захапляльнымі інтрыгамі да гэтага часу здзіўляюць п'есы «Дон Хіль Зялёныя штаны» (1635) і «Набожная Марта» (1636). Яны з поспехам ставіліся на беларускай сцэне. (Брэсцкі абласны драматычны тэатр, Гродзенскі абласны драматычны тэатр і інш.).

А. Л. Штэйн у кнізе, якая выйшла ў 1983 годзе, адзначае, што тэрмін «барока» спачатку быў прыняты для азначэння мастацкага стылю ў архітэктуры, а літаратурныя з'явы, «якія, несумненна, адносяцца да гэтага стылю, абазначаліся як высокі, ці позні, рэнесанс».

Але пасля знікнення атэізму мы перасталі глядзець на аўтараў-царкоўнікаў варожа і ў іх творчасці адкрылі для сябе вельмі шмат патрэбнага і цікавага. Пераасэнсаванне іх творчасці паказала, што пасутнасці згублена цэлая літаратурная эпоха – Барока.

Заданні для самастойнай працы

1. Назавіце асноўныя прынцыпы мастацкай сістэмы рэнесанснага рэалізму.

2. Вызначце, у чым заключаецца гістарычная аснова п'есы Лопэ дэ Вэгі «Фуэнтэ Авехуна». Навошта драматург аб'яднаў дзве падзеі, не звязаныя паміж сабой, у адно заканамернае мастацкае цэлае?

3. Назавіце, у чым заключаецца асноўны канфлікт у гераічнай драме і яго мнагазначнасць.

4. Растлумачце, як вырашаюцца пытанні этыкі і народнай педагогікі ў п'есе Лопэ дэ Вэгі «Фуэнтэ Авехуна».

5. Якую ролю адыгрывае жанчына ў рашэнні цэнтральнага канфлікту? Лірычнае і гераічнае ў вобразе Лаўрэнсіі.

6. Зрабіце аналіз сістэмы вобразаў у п'есе. Якія прыёмы ўжыты для стварэння характараў?

Творчая работа па тэме

Зрабіце аналіз сістэмы мастацкіх сродкаў гераічнай драмы Лопэ дэ Вэгі «Фуэнтэ Авехуна».

БАРОКА

Другі кірунак літаратуры XVII стагоддзя – гэта барока (ад партугальскага – дэяменты мудрагелістай формы). У розных краінах Еўропы ён таксама ўзнікае не адначасова і займае адрэзак часу з канца XVI і да сярэдзіны XVIII стагоддзя. І калі вызначэнне класіцызму ў ва ўсіх мовах было аднатыпнае – «узорны», бо слова «класіцызм» прыйшло з латны і аднолькава перакладалася ў Іспаніі, Францыі, Англіі, Германіі і іншых еўрапейскіх краінах, то слову «барока», якое па тым часе лічылася «незразумелага паходжання», мастакі прыгожага надавалі некалькі значэнняў: «бязгуставы», «дзіўны», «мудрагелісты». А калі ў саміх азначэннях ужо існаваў выразны кантраст, то, вядома, і тагачасная крытыка ўспрымала барочную і класіцысцкую літаратуру па-рознаму: першую – як няправільную, дрэннага густу, а другую – як правільную і дасканалую.

Для літаратуры барока характэрны:

- перавага формы над зместам; незвычайная вобразнасць;
- алегарызм; рытарычнасць; дыдактычнасць;
- складаны метафарызм, заснаваны на прынцыпе дасціпнасці; экзотыка; вычварнасць формаў;
- тэндэнцыя здзівіць і ашаламіць чытача ці гледача;
- элітарнасць стылю і жанраў.

Асноўныя жанры:

– дыдактычна-філасофская лірыка; рэлігійна-філасофская лірыка і драма; летрылі (жанр іспанскай народнай паэзіі), раманы, санеты, паэмы;

– махлярскі раман (экзальтаваны, хітрунскі), які пачынаецца з рамана «Андрамаха» Ж. Расіна);

– гратэскі; сатырычныя санеты;

– драма з абавязковым выбухам эмоцый;

– росквіт народнага тэатра сатыры;

– навелы, што апісваюць розныя падарожжы;

– фасмагарычныя творы.

Сучасныя эстэтычныя густы больш дэмакратычныя і разнастайныя, таму сёння мы ўжо не глядзім на барока як на супрацьпастаўленне класіцызму, бо і ў першым, і другім выпадку мы сутыкаемся з эстэтычнай рэакцыяй на крызіс аптымістычных рэнесансных уяўленняў пра чалавека і свет.

Сярод крыніц барока называюць і пастаральны раман з яго цудоўнай ідыліяй, і маўрытанскую навелу з рыцарскімі подзвігамі арабаў і любоўнымі паходжаньнямі.

Мэтай мастацтва і літаратуры барока было жаданне перадаць у мастацкіх вобразах супярэчлівасць і дысгармонію чалавечага жыцця, і таму яго творцы імкнуліся не да паказу выніку, як класіцысты, а да паказу шматлікіх і самых супярэчлівых жыццёвых складанасцяў. Да таго ж, калі літаратура класіцызму брала за аснову чалавека – ідэю, то барока не баялася падкрэсліваць магчымасць рознага тлумачэння вобразаў і не прытрымлівалася дакладна антычных догмаў.

Стыль барока любіць *метафару*, пабудаваную на збліжэнні непадобных прадметаў, што бывае не толькі нечаканым, а нават і парадаксальным. Таму метафары барока – гэта свет-ілюзія, светсон, і яны спалучаюцца з шэрагам іншых, даволі важных рэальных сімвалаў: свет-тэатр, свет-кніга. І тут сапраўднасць паказваецца як велізарная энцыклапедыя сімвалаў і эмблем, а ў з'явах і прадметах увесь час адшукваецца патаемны алегарчны сэнс, і гэты сэнс нясе ў сабе павучэнне, якое не скочваецца да голай дыдактыкі, як у шэрагу твораў класіцыстаў, бо барочная літаратура навучае не прама, а праз эмацыянальнае ўздзеянне – хваляванне, здзіўленне, нечаканасць. Адсюль любоў пісьменнікаў барока да незвычайных і нязвыклых вобразаў і да своеасаблівай арыгінальнасці.

Назіраецца пэўнае падабенства і з сярэднявечным мастацкім поглядам: свет як бы падзяляецца на дзве часткі: ***трагічнае і камічнае, узвышанае і нізкае, фізічнае і духоўнае.***

Літаратура барока перадае пачуццё непастаянства жыцця, якое ўспрымаецца як ілюзія, як сон. Чалавек пастаянна ў стадыі сумніву: ці ён ў стадыі сну, ці на яве, ці ён назірае сапраўднасць, ці тое, што мроіцца, бачыць ці твар, ці маску.

Сярод знакамітых творцаў еўрапейскага барока вылучаюцца іспанскія паэты Луіс дэ Гонгара-і-Аргатэ, Франсіска дэ Кэведа-і-Вільегас, іспанскі драматург Педра Кальдэрон дэ ла Баркі, італьянскі паэт Марыно Тасо, англійскі паэт Д. Дон, французскі раманіст О. д'Юрфе.

Іспанскае барока, дзякуючы спецыфічным гістарычным умовам, склалася ў магутную закончанаю плынь, у глыбіні якой і былі створаны сусветныя мастацкія каштоўнасці, бо драматургі і паэты іспанскага барока не адмовіліся ад эстэтычных дасягненняў антычнай культуры і літаратуры, як і ад дасягненняў эпохі Адраджэння. Да таго ж спалучылі іх з дасягненнямі і традыцыямі нацыянальнага іспанскага мастацтва. І ўсё ж у іх мастацкай творчасці, насычанай філасофскімі і псіхалагічнымі праблемамі, без сумніву, адбіліся крызіс гуманізму і перавага феадальна-каталіцкай рэакцыі. Не трэба забываць, што Іспанія – радзіма іезуітаў, і што там даволі доўга існавала самая жорсткая інквізіцыя. З XVI да канца XVIII стагоддзя было спалена звыш 30 тысяч чалавек і 300 тысяч загублена ў пастарунках і катойнях.

Тэндэнцыі іспанскага барока ярка праявіліся ва ўсіх трох літаратурных родах: паэзіі, драме і эпасе, прадстаўленым жанрам рамана. Хаця мастацкая проза ў Іспаніі абрала сатырычны кірунак і мы не знойдзем у ёй ні містыкі, ні хрысціянскага ідэалізму, якімі напоўнены паэзія і драматургія барока, але і прозу, і драматургію аб'ядноўваюць песімістычная ацэнка адмоўных з'яў сапраўднасці і страта веры на «выпраўленне свету». Крэда творцаў барока: ***«У свеце шмат зла, але зло гэтае незнішчальнае і вечнае, як свет».***

Паэзія. Асаблівую ролю ў развіцці барока адыграла тагачасная клерыкальная лірыка. Паэты ў сваіх вершаваных творах заклікалі да самотнага жыцця, пакорлівасці да разваг пра нікчэмнасць зямнога жыцця. Але пры ўсіх упадніцкіх настроях клерыкальная лірыка сцвярджала перавагу духоўнага над матэрыяльным. Вядомым прадстаўніком клерыкальнай лірыкі быў Луіс дэ Леон (1527–1591), які тварыў у перыяд высокага, ці сталага, Адраджэння. У часы барока

клерыкальная паэзія была прадстаўлена творчасцю такіх вядомых паэтаў, як Луіс дэ Гонгара-і-Арготэ (1561–1627) і Франсіска дэ Кэведа-і-Вільегас (1580–1645). Яны ўзначалілі два супрацілеглыя кірункі ў іспанскай лірыцы: **культызм** (ад іспанскага cultos – апрацаваны) і **кансептызм, або гангарызм** (ад іспанскага concepto – думка). Такім чынам, у іспанскай барочнай паэзіі сфарміраваліся і дзве асноўныя школы.

Першы вершаваны твор ранняга іспанскага барока – безыменны. Гэта надпіс у форме санета пад адной з карцін Эль Грэка з выявай раскрыжаванага Хрыста і надпісам «Санет раскрыжаванаму Хрысту», у якім невядомы аўтар заяўляе:

Ты мной любим, господь, не по причине,
Что в рай стремлюсь к обещанным наградам,
Не по причине страха перед адом,
Где платятся обидчики святыни.

Но от того, что вижу я доныне
Тебя приговоренным и распятым
И тело вижу, отданое катам,
И смертный пот, и труп на крестовине.

Але не толькі гэты твор увабраў у сябе інфернальную тэму. Бо ў літаратуры барока хутка нарасталі містычныя і феерычныя тэндэнцыі, узмацняліся матывы ілюзорнасці быцця, а значыць, чалавек павіннен быць гатовы да адказу за свае дзеянні перад боскім судом. Паказ п'якельных пакут, сцэны пакаяння за грахі часта становяцца ядром многіх барочных твораў.

ЛУІС ДЭ ГОНГАРА-І-АРГОТЭ (1561–1627)

Культызм, або культэранізм, часта называюць **гангарызмам** па імю заснавальніка гэтага кірунку – паэта Луіса дэ Гонгары-і-Арготэ, які нарадзіўся ў іспанскім горадзе Кардова, былой сталіцы арабскага халіфата, які, як вядома, захоўваў традыцыі тысячагадовай культуры. Сям'я яго сярод тамтэйшых арыстакратаў не вельмі славілася багаццем, але юнак атрымаў добрую адукацыю, што паспрыяла яму затым стаць адным з пачынальнікаў еўрапейскага барока. Будучы паэт вывучыў юрыспрудэнцыю ў Саламанскім універсітэце, але моцна

цікавіўся літаратурай, і каб кніга стала больш даступнай, прыняў сан святара і даслужыўся да звання «ганаровы каралеўскі капелан». У літаратурнай дзейнасці праявіў сябе ў жанрах санета, раманса, лірычнай паэме, летрыллі (папулярныя формы народнай паэзіі з абавязковым рэфрэнам).

Гангарысты сцвярджалі, што хараство свету спазнаць могуць толькі абранцы: высокаадукаваныя і вытанчаныя людзі, здольныя на багатае ўяўленне. Гангарысты ігнаравалі рэальнасць тым, што супрацьпастаўлялі ёй ідэальны, дасканалы, але ўяўны свет мастацтва. Яны звяртаюцца да традыцый «цёмнага стылю» куртуазнай паэзіі, аднак значна паглыбляюць яго. Асноўныя палажэнні гэтага кірунку былі роднасныя з марынізмам у Італіі, прэцыёзнай літаратурай у Францыі, карлінскай школай у Англіі.

Такім чынам, пра гангарызм, або культызм, можна весці гаворку як пра тыпалагічную з'яву для літаратуры барока, бо ў кожнай краіне знаходзіліся прыхільнікі высокага мастацтва, актыўнай прапагандай якога імкнуліся супрацьстаяць упадку культуры і крайняй самотнасці чалавека. Гангарысты лічылі, што ў рэальным жыцці шмат агіднага, і таму вырашылі негатыўныя праявы сапраўднасці замяніць светам мастацтва. Насамрэч прыгажосць становіцца культавай адзнакай іх твораў, бо яны імкнуліся да выразнасці і вытанчанасці вершаваных формаў, пошуку незвычайных метафар, смела ўводзілі неалагізмы, нечаканыя параўнанні, а таксама складаныя сінтаксічныя канструкцыі, якія, на думку творцаў гэтай плыні, дапамагалі ў імкненні да новага пафасу. Адным словам, паэтычны сінтаксіс гангарыстаў цалкам быў адмысловым і разлічваўся на ўсебакова адукаванага чытача.

Напрыклад, філасофская лірыка самога Гонгары больш зразумелая сённяшняму чытачу, чым сучаснікам, якія лічылі яго творчасць надта зацемранай. Бо каб зразумець яго паэтычныя творы, трэба быць добра знаёмым з міфалогіяй, гісторыяй, літаратурамі свету, ведаць герояў не толькі антычных твораў, але і Сярэднявечча, і Ададжэння, а таксама афарызмы вялікіх людзей. Адсутнасць гэтых ведаў рабіла паэзію Гонгары для яго сучаснікаў недаступнай, загадкавай і незямной.

Цікавасць да паэзіі Гонгары з'явілася толькі ў XX стагоддзі, дзякуючы такім іспанскім паэтам, як Р. Дарыю, і Ф. Гарсія Лорка. Апошні, напрыклад, у лекцыі «Паэтычны вобраз у Гонгары» ў далёкім 1932 годзе адзначыў: «Мала чытаць Гонгару, яго трэба вывучаць. Гонгару, у адрозненне ад іншых паэтаў, якія самі прыходзяць да нас,

каб навеяць на нас паэтычны сум, патрэбна шукаць і шукаць розумам» [17, с. 97]. Сапраўды, паэт стварае свой паэтычны свет, ахутваючы рэальнае жыццё пышным вэлюмам метафар і параўнанняў. І хаця тэмы ён бярэ самыя звычайныя і простыя, аднак вырашэнне іх заўсёды адмысловае, таму стыль пісьма і падаецца складаным:

Алкіной спявае – і плача.
І плач з той нагоды – горкі,
Што радасці хуткаплынныя,
Затое спрадвечна гора.
Спявае Арфей Гвадыяны;
Ракочуць на цытры струны,
І ў лад ім вяршыні бясснежаць
І стыне паток бурунны.
Як сладка ён славіць шчасце!
Як горка кляне нягоды!
І слухаюць зачаравана
Вяршыні яго і воды,
«Мігціць надзея на часу зварот:
Дабро за гарамі,
А смерць – ля варот...» [12, с. 30–31].

Як бачым, канкрэтная пачуццёвасць і жывапіснасць у Гонгары і яго паслядоўнікаў лагічна спалучаецца з эмацыянальнай і філасофскай насычанасцю, пэўным інтэлектуалізмам. Як прадстаўнікі барока гангарысты ўводзілі дзіўныя і нязвыклыя фантастычныя вобразы, элементы містыкі, своеасабліваю сімволіку, адмысловую каляровую гаму. Яны імкнуліся ашаламіць чытача наватарскімі інтэлектуальнымі пошукамі «нязвыклага ў звычайным».

Дарэчы, Федэрыка Гарсія Лорка падкрэсліваў, што менавіта ў Гонгары ён вучыўся вобразнасці мыслення, таму ў яго паэзіі таксама колер і гук набываюць вялікую эмацыянальную значнасць, як і нязвыклая метафара, за якой заўсёды можна ўбачыць дакладнае і тонкае бачанне свету, хаця ў паэзіі гэтая метафарычная сувязь не адразу паддаецца расшыфроўцы. Праўда, і ў мінулым стагоддзі далёка не ўсе выбітныя творцы зразумелі паэта-наватара XVII стагоддзя. Напрыклад, Атонію Мачада, цалкам падтрымліваючы творчасць Федэрыка Гарсія Лоркі, рэзка выступаў супраць яго знакамітага папярэдніка, матывуючы сваё неўспрымання тым, што гэтая паэзія толькі абранай меншасці.

Творчая моладзь XX стагоддзя ўсё ж адстаяла імя і памяць незаслужана забытага нацыянальнага паэта Іспаніі. У 1927 годзе было шыкоўна і шырока адзначана 300-годдзе з дня смерці Гонгары і ў асяродку маладых паэтаў узнік рух – неагангарызм, прыхільнікамі якога сталі Рафаэль Альберці, Федэрыка Гарсія Лорка, Вісентэ Алейксандрэ, Луіс Сернуда, Мігель Эрнандэс і інш. Альберці, напрыклад, прысвяціў нацыянальнаму паэту і «настаўніку творчай моладзі» свой знакаміты верш-парафразу «Трэцяя адзінота» (на паэму «На самоце»), у якім вельмі дакладна перадаў існасць паэзіі гангарыстаў.

Наватарства Гонгары ярка і адмыслова праявілася ў стварэнні эпіка-лірычнай філасофскай паэмы, у якой адсутнічае відавочны сюжэт, а сродкам выяўлення разнастайных нюансаў пачуцця і надта тонкіх асацыяцый свядомасці з’яўляецца фабула. Гэта наватарства засведчана ў яго цудоўных паэмах «Гісторыя Паліфема і Галатэі» («*Fabula de Polifemo y Qalatea*» (1612–1613), а таксама няскончанай – «На самоце» (1613). Сюжэт першай паэмы мае даволі істотнае падабенства з «Метамарфозамі» Авідзія. Але творцу XVII стагоддзя ў вядомай антычнай паэме захапіў не сюжэт, а сутнасць фантастычнага характару і вычваранасць вобразаў, аднак гэта быў толькі пэўны творчы штуршок, дзякуючы якому Гонгара стварыў унікальную, дасканалую ва ўсіх адносінах лірычную паэму барока. «Яна ўнутрана настолькі музычная, што яе варта параўнаць з сімфоніяй» [27, с. 104], – так пісаў вядомы іспанскі даследчык Алівер Бельмас.

Паэма пабудавана на скразной антытэзе цудоўнага, прыгожага свету Галатэі і яе каханага Асіса і змрочнага свету Паліфема.

Непрымірымасць кантрастаў, уведзеных у твор, ашаламляе выразнасцю гіпербал. Німфа Галатэя, відаць, для паэта прыгажэйшая нават за Алену Прэўкрасную: вочы яе падобныя на «чароўныя зоркі», вусны прыраўнаваны да «гваздзікоў» і г. д.

У Галатэю закаханы прыгожы пастух Асіс (Акід) – стромкі «як страла». Ён цягнецца да яе «як жалеза да магніту», але іх каханню перашкаджае таксама закаханы ў німфу-прыгажуню пачварны цыклоп Паліфем. Уродлівая знешне пачвара аказваецца пяшчотнай у душы істотай. Ён спявае німфе найпрагажэйшы віртуозны мандрыгал. Толькі Галатэя кахае Асіса і імчыцца да яго на спатканне.

Сустрэча каханых – самае лірычнае месца ў паэме. Ды шчасцю адбыцца не наканавана... Раззлаваны здрадай, Паліфем кідае на закаханага пастуха скалу. Асіс гіне, але не знікае бяследна – ён ператвараецца ў празрысты ручай.

Унутраная дынаміка паэмы звязана з дысгармоніяй: ідылія шчасця разбураецца, што так характэрна для тэндэнцый барока.

Не пазбег творца і традыцыйнай для іспанскай літаратуры тэмы адзіноты, распачатай яшчэ пісменнікамі Рэнесансу. Варта ўспомніць паэмы Луіса дэ Леона «Самотнае жыццё» і «Ясная ноч», у якіх паэт заклікае заняцца самапаглыбленым вывучэннем сябе на лоне прыроды. Толькі ў Гонгары гэта тэма набывае іншы сэнс.

У алегарычнай (як і патрабавалі тэндэнцыі барока) форме паэт паказвае вандраванне адзінокага падарожнага як сімвала чалавечага жыцця: хто б цябе не атачаў навокал, у душы чалавек заўсёды самотны... Гэты прынцып уласнага светаўяўлення паэт паклаў у аснову цыкла «На самоце» ці «Паэмы адзіноты» (Soledades, 1614). Творца марыў напісаць чатыры паэмы: «Адзінота палёў», «Адзінота берагоў», «Адзінота лясоў», «Адзінота пустынь». Але паспеў стварыць толькі цалкам першую і частку другой.

Дадзеная паэма практычна не мае сюжэта, але менавіта яна лічыцца вяршыняй творчасці выбітнага паэта. Галоўны герой – безыменны юнак, расчараваны ў каханні і ў існасці жыцця, апынуўся адзін на востраве і цешыцца з уласнай адзіноты і самотнасці. Стыль Гонгары канчаткова склаўся пры напісанні гэтых вялікіх паэм.

У 1627 годзе выйшаў зборнік «Творы ў вершах іспанскага Гамера», у яго ўключана даволі значная частка лірыкі выбітнага іспанскага паэта. На жаль, гэта быў апошні год ягонага жыцця, і выхаду кнігі паэт не дачакаўся... Безумоўна, Гонгара і яго паслядоўнікі былі прыхільнікамі «цёмнага стылю», заснаванага на пастаяннай замене рэальнага свету ўявым, алегарычным. Але ж на тое і барочная традыцыя! Тым не менш паэзія гангарыстаў і кансептыстаў адыграла вялікую ролю ў развіцці ўсёй еўрапейскай лірыкі. Бо ў іх творчасці пераважнае імкненне не толькі да містыцызму, сімвалу, алегорыі, але і да выражэння кантрастаў тагачаснага грамадства, рэалій жыцця праз гратэск і пародыю.

Ужо ў юнацтве Гонгары праявіў складаны характар. Яго ўчынкі часам былі непрадказальныя: юрыстам ён не стаў, але і на пасадзе святара не аддаваў сябе цалкам рэлігіі. Яго захапляла толькі паэзія.

Абыякавыя адносіны да рэлігіі і палітыкі вельмі адмыслова адлюстраваны амаль ва ўсіх ягоных творах, бо яны не звязаны ні з ідэямі Контррэфармацыі, ні з укладам двара яго вялікасці караля Філіпа III у Мадрыдзе, дзе паэт займаў пасаду капелана, але не зрабіў кар'еру, бо паэзія для яго была «душой» жыцця, а не «зброяй уласных

перамог». Таму Гонгары і стаў цэнтральная фігурай лірыкі барока. Яго манера вершаскладання значна адрозніваецца ад іншых мастакоў-гангарыстаў. Творца адлюстроўваў свет у двух планах – рэальным і ўмоўным, хаця матывы і тэмы браў з творчасці сваіх знакамітых папярэднікаў, толькі распрацоўваў іх па-свойму, карыстаўся двума стылямі: «ясным» і «цёмным». І абодва стылі існавалі паралельна і нават узаемадзейнічалі. Да таго ж кантраст паміж стылем «вучоным» і «простым» – адзін з тыповых для барока кантрастаў. Хаця працяглы час у літаратуразнаўстве было прынята лічыць, што творчасць выбітнага іспанскага паэта падзяляецца на два перыяды – «яснага стылю» (да 1610 г.) і «цёмнага». У XX стагоддзі гэты пункт гледжання быў перагледжаны і прызнана, што абодва стылі існавалі ў творчасці паэта паралельна, як два розныя, але ўзаемадзейныя пачаткі адзінай паэтычнай сістэмы, асновай якой стала стылізацыя, ці арыентацыя не на пэўную рэальнасць, а на замкнёны ў сабе свет мастацкай творчасці: удумлівая праца над рытмікай, лексікай, метрычнымі формамі і, нарэшце, «*сінестэзія*», г. зн. спроба перадачы з дапамогай слова зрокавых і слыхавых вобразаў.

Гонгара актыўна звяртаўся да жанраў народнай паэзіі. Асабліва ён ўпадабаў жанр народнай паэзіі – летрылі. Пасля выбару сюжэта паэт прымяняў усё сваё майстэрства выбітнага стыліста, таму народны матыў спалучаўся з вытанчанасцю мовы. Ды і па пафасе летрылі падзяляліся на лірычныя, жартоўныя, гумарыстычныя, сатырычныя. У літрылі «Не ўсе салаўі» Гонгара хаця і захоўвае распаўсюджаны народны матыў пра тое, што салавей спявае сярод кветак, але развівае яго вытанчана, артыстычна:

Не ўсе салаўі
Тыя, хто спявае сярод кветак,
Але срэбныя званочки,
Што вітаюць заранку –
То залатыя фанфары,
Што салютуюць сонцу... [39, с. 203]

Жартоўныя летрылі даволі часта мяжуюць з рэзкай сатырай на тагачасную іспанскую рэчаіснасць, бо і самога паэта далёка не ўсё задавальняла ў маральнасці грамадства. Ён не толькі бачыў заганныя тэндэнцыі абагачэння любымі сродкамі, але і імкнуўся высмеяць гэтую хцівасць да нажывы:

Прадаецца ўсё на свеце!
Хто з грашыма – той сеньёр.
Распрадаў дваранства Двор,
Можа пень у магістры меціць,
Бо ступень ва універсітэце
За дукаты купіць ён [39, с. 203].

Норавы іспанскай знаці, яе амаральнасць паэт выкрывае і ў летрыллях «Фартуна», «Летрылля», «Куль я бачыў у мянялы...» і інш.

Рамансы Гонгары таксама адрозніваюцца дасканалай працай над формай і вытанчанасцю стылю, хаця ў аснове іх – рыфміка і строфіка андалузскай народнай паэзіі. Але паэт барока хацеў прадэманстраваць гэтым супрацьпастаўленне мастацтва прыродзе, бо лічыў, што толькі мастацтва здольна ствараць прыгожае. Рамансы выбітнага іспанскага лірыка носяць разнастайнае пафаснае адценне, бо яны створаны на розныя тэмы. Гэта лірычныя, гераічныя (або памежныя, прысвечаныя барацьбе з маўрамі і перамозе над імі), маўрытанскія і нават бурлескна-сатырычныя творы.

Знакаміты эталагічны маўрытанскі раманс Гонгары «Сярод коней вызваленых» распавядае пра велікадушнасць іспанца-пераможцы, які вязе палоннага маўра, але, убачыўшы слёзы на яго вачах, пытаецца, якой прычынай яны выкліканы. Палонны распавядае пра сваё палымянае каханне, і іспанец адпускае яго насустрач шчасцю.

З 1582 па 1585 год знакаміты лірык напісаў каля трыццаці санетаў, у якіх вар'іруюцца некаторыя матывы вядомых іспанскіх паэтаў Арыёста і Тасо. Яны пазбаўлены эмацыянальнай моцы Лопэ дэ Вэгі, але галоўная іх вартасць – рацыяналістычна строгая пабудова, лагічнае развіццё думкі. Яго санеты падзяляюцца на дзве групы: адухоўленыя і сатырычныя. У санетах першай групы паэт услаўляе жывых, аддае пашану мёртвым, паказвае цудоўныя іспанскія гарады і рэкі, апісвае помнікі архітэктуры, ухваляе кнігі і асвету, аддае даніну высокім пачуццям.

Дарэчы, санеты пра каханне і жаночую прыгажосць паэт таксама будзе на кантрасце паміж жыццём і смерцю, прыгажосцю і непазбежнасцю яе знішчэння. Напрыклад, у санеце «Ружы» паэт не столькі захапляецца хараством кветкі (а з ёй ён параўноўвае і жанчыну), колькі разважае пра хуткаплыннасць жыцця: «Учора нарадзілася, а заўтра памрэш». Тым не менш прыгажосць Гонгара трактуе як нешта выштукаванае, незвычайнае.

У санеце «Пакуль суапернічаў з тваімі валасамі», тэму якога распрацаваў яшчэ Гарацый, паэт параноўвае валасы каханай з золотам, лоб – з гваздзікамі, шыю – з крышталём. Але санет заключаюць наступныя радкі:

Да асалод ахвоць пакуль у сіле,
Схаваных у завітку, у вуснах і вачах,
Пакуль букет тваіх ірысаў, лілій
Яшчэ бясслаўна ў часе не зачах,
Ды і гады цябе не ператварылі
У залу, зямлю, у попел, дым і прах [39, с. 205].

Аднак трактоўка смерці толькі як стыхіі разбурэння і знішчэння не вычэрпвае адносінаў да яе Гонгара. Смерць успрымаецца ім як філасофская катэгорыя. Таму не дзіўна, што шматлікія творы паэтанаватара пабудаваны на скразной антытэзе: Жыццё – Смерць, дзе місія апошняй – вызваленне чалавека ад ціску матэрыяльнага жыцця і далучэнне яго душы да свету ідэальнага.

У сатырычных санетах Гонгары таксама закранае розныя тэмы. Ёсць у яго сатырычныя санеты, скіраваныя супраць Лопэ дэ Вэгі і іншых прыхільнікаў «яснага» стылю. Гэта своеасаблівая творчая палеміка. Ёсць санеты, у якіх у сатырычным свеце паўстаюць гарады. У санеце «Мадрыд у 1610» паэт малюе сталіцу Іспаніі з усімі яе кантрастамі: шыкоўныя палацы, экіпажы, багата апранутыя людзі на прыёмах у выбітных персон суседнічаюць з паказам брудных вуліц і галодных жабракоў... Сярод багатых і бедных пануе фальш і падман. Гэта Мадрыд, лепш сказаць – пекла. Але і ў вершы рэальнае жыццё тлумачыцца праз вобразы хрысціянскай міфалогіі, што характэрна для мастацтва барока.

Асаблівасці стылю Гонгары. Каб да канца зразумець творчую манеру Гонгары, трэба разгледзець яго асаблівасці «цёмнага» стылю на канкрэтных прыкладах.

Ужываючы безліч метафар, паэт ставіць мэту вызначыць і паказаць найбольш эфектныя ўласцівасці прадмета. Але замест прыметніка ён ужывае для характарыстыкі аднаго прадмета другі. З’явы прыроды і чалавечыя істоты, якія яму патрэбна вызначыць, ён супастаўляе з каштоўнымі металамі – золатам, серабром, плацінай або параноўвае з крышталём і мурмурам. Эстэтыка ж барока да ўсяго патрабуе, каб слова было шматзначным. Таму у Гонгары «крышталь» можа пазначаць і цела жанчыны, і чысціню вады ў рацэ, моры ці ручаіне, і звонкі голас.

Але найбольш шырока гонгараўская метафара звязана са словам «золата». Яно, безумоўна, адносіцца да ўсіх прадметаў залацістага колеру, напрыклад, валасоў жанчыны, пчалінага мёду, масла алівы.

Слова «снег» суаднесена з прадметамі белага колеру, але часам толькі з кантэксту можна даведацца, што меў аўтар на ўвазе, калі ўжываў у сваіх паэтычных радках гэтае азначэнне, бо снег, які ляціць (*volante nieve*), можа пазначаць птушку, а *figitiva nieve* – снег, які хутка бяжыць, – гэта ўжо Галатэя, што нясецца з усіх ног да мора, вытканы снег (*hilada nieve*) – белы абрус.

Часта паэт не называе прадмет ці з’яву прамі, а выкарыстоўвае іншакажанне, якое можа быць зразумелым толькі падрыхтаванаму чытачу. Напрыклад, без ведаў міфалогіі немагчыма здагадацца, што верны «хуткі, гарачы сын сладастраснага Зефіра», гэта ўсяго толькі звычайны конь.

Часам метафары Гонгары здзіўляюць нечаканасцю: пячора Паліфема ў яго паэзіі падобна да «жахлівага позеху зямлі», гадзіннік – «да часу, апранутага ў лічбы». Сам Гонгара лічыў, што ён піша для асобных людзей, якіх яго складаны стыль прымусіць да актыўнага інтэлектуальнага пошуку...

Тым не менш у першым зборніку сваіх вершаў ён быў названы сучаснікамі «Іспанскім Гамерам», таму што цэлае стагоддзе паэтычнае слова ў Іспаніі было моцна звязана з творчасцю Гонгары. Яго шчырымі прыхільнікамі сталі *Хуан дэ Тасіс-і-Перальта*, граф Вільямедыяна (1582–1622), *Педра Сота дэ Рохас* (1584–1658). Пад уплывам гонгараўскай інтэлектуальнай паэзіі сфарміраваўся дзіўна вытанчаны талент заснавальніцы мексіканскай літаратуры, стваральніцы лакальнай, але глыбокай філасофскай лірыкі кахання *Хуаны Інэс дэ ла Крус* (1651–1695), празванай сучаснікамі «дзiesiąтай Музай».

Кансептызм (ад ісп. *concepto* – *паняцце, думка*) – другая з дзвюх асноўных школ іспанскага барока. Пачатак дадзенай плыні паклаў вядомы іспанскі паэт **Алонса дэ Ледэсма Буйтрага** (1552–1623), які выпусціў у 1660 годзе зборнік вершаваных інтэлектуальных загадак, так званых «Духоўных кансептаў», у якім па-мастакоўску пададзена вытанчаная гульня разуменняў паняццяў, ідэй і тэорый. Гэта своеасаблівае захапленне шарадамі высокаадукаваных людзей, якія спакваля «перакідваюцца» тонкімі падказкамі і інтэлектуальнымі загадкамі.

Кансептызм, як літаратурная плынь, тэарэтычна абгрунтаваны ў эстэтычным трактаце Бальтасара-і-Маралеса. Ён адзначаў, што

«concepto – гэта акт разумення, які паказвае сувязі, што ўзнікаюць паміж аб’ектамі. Таму задача кансептывістаў – раскрыццё глыбінных і нечаканых сувязяў разнастайных аб’ектаў праз слова і думку» [28, с. 13].

Думка ж можа быць шматасакцыяўнай, парадаксальнай. Таму кансептывісты пастаянна шукалі сувязі паміж далёкімі адзін ад аднаго прадметамі, з’явамі, паняццямі, напорыста імкнуліся да выяўлення парадаксальных заканамернасцяў штодзённага жыцця, якія перадавалі праз сэнсавую насычанасць выказвання, ад якога неапачадна кожны раз патрабавалі максімальнай выразнасці і сэнсавай насычанасці, што прывяло да ўзнікнення каламбураў і разбурэння фразеалагізмаў, ужывання іх у незвычайным кантэксце.

Прадстаўнікі гэтага кірунку, таксама як і гангарысты, шырока ўжывалі сімваліку і шматсэнсоўную яркую метафару. Але пераважалі апрадмечаныя метафары – кансепты. Менедес Підаль назваў такую манеру пісьма *«цяжкім стылем»*. Сапраўды, імкненне разбурыць устойлівыя слоўныя штампы даходзіла да пародыі. Такі стыль даволі часта заблытваў чытача, бо ператвараўся ў рэбусы і шарады і, тым не менш, валодаў пэўнай доляй магнітызму, бо паэт сваёй неардынарнай манерай пісьма прыцягваў дапытлівых чытачоў, прымушаў іх шукаць адказы на пастаўленыя пытанні.

ФРАНСІСКА ГОМЕС ДЭ КЕВЕДА-І-ВІЛЬЕГАС (1580–1645)

Выбітны іспанскі паэт і пісьменнік XVII стагоддзя, найвялікшы сатырык ў сусветнай літаратуры Франсіска Кеведа нарадзіўся 26 верасня 1580 года ў Мадрыдзе, атрымаў добрую па тым часе адукацыю ва універсітэтах Алькала-дэ-Энарэса і Вальядаліда. Меў вытанчанасць арыстакрата і нястрыманы характар, таму і праславіўся як дуэлянт. Пісаў сатырычныя і мудрагелістыя філасофскія санеты, рамансы, летрылі. Яго пяру належаць пісьмы ў вершах «Усемагутны кабальера дон Дзінэра» (1605), цыкл сацыяльна-палітычных памфлетаў «Снабачанні» (1627), зборнік навел «Час адплаты, або Разумная фартуна» (напісаны ў 1636 годзе, а выдадзены, на жаль, толькі ў 1650), і галоўнае – першы, так званы «шахрайскі», барочны раман «Гісторыі жыцця Бускона» («Гісторыя жыцця прайдзісвета па імю дон Паблас»), напісаны ў 1626 годзе, і інш. Ва ўсіх сваіх творах Кеведа пастаянна імкунўся стварыць гратэскава-фантазмагарычную карціну тагачаснага жыцця роднай Іспаніі, але для яе напісання браў

сацыяльна дакладныя факты рэчаіснасці сваёй краіны XVII стагоддзя. Творца цікавы нам і з іншага боку: яго проза насычана кансептызмамі. Кансептызм – даволі цікавая з’ява ў слоўным мастацтве. І жыццё дала яму менавіта іспанская літаратура.

Кевода паходзіў з арыстакратычнай сям’і і быў адным з самых адукаваных людзей свайго часу. Ён захапляўся старажытнымі літаратурамі свету, добра ведаў матэматыку, астраномію, філасофію, права, дасканала валодаў старажытнаўрэйскай, грэчаскай, лацінскай, арабскай мовамі. Вельмі рана пачаў пісаць вершы і хутка заваяваў славу дасціпнага творцы, бо, па-сутнасці, ён быў сатырыкам ад Бога і гэта ў многім вызначала паэтычныя хады яго думак і адмысловую, непадобную да іншых творцаў, стылістыку твораў. Як і яго пастаянны супернік па творчасці Гонгары, пісьменнік часта звяртаўся да вуснай народнай творчасці, выкарыстоўваў гратэск і карыкатуру.

Але ён быў і выбітным мастаком любоўнай лірыкі, бо ў нечым упадабаў творчасць Петраркі і нават запазычваў пэўныя тэмы ці сюжэтныя лініі, толькі больш актыўна, чым яго папярэднік, шукаў арыгінальныя параўнанні і нязвыклыя метафары.

Значнае месца ў творчасці паэта займае інфернальная тэма, бо вечная апазіцыя філасофскіх вобразаў-архетыпаў Жыццё – Смерць насамрэч шчыра хвалюе яго неардынарны розум. Кевода стварае эпітафіі, пасмяротныя ўсхваленні, філасофскія вершы пра мізэрнасць і хуткаплыннасць чалавечага жыцця. Напрыклад, у санеце «О, жыццё» паэт пераканаўча сцвярджае, што пялюшкі і саван – паняцці не такія ўжо і далёкія адзін ад аднаго...

Творчасць Кеvedы супярэчлівая: як прадстаўнік свайго часу ён, з аднаго боку, быў раззлаваны і раздражнёны палітычным станам Іспаніі (дарэчы, як і ўсе патрыятычна настроеныя іспанцы), а з другога, як мастак вялікай творчай моцы, ён не мог не захапляцца характэрам свайго краю, непаўторнымі характэрамі яго жыхароў.

Тым не менш Франсіска Кевода паспрыяў стварэнню гратэска-сатырычнай і фантасмагарычнай карціны тагачаснай іспанскай рэчаіснасці, пакінуў значны след у паэзіі, бо яго санеты і вершы прэтэндавалі на пэўны інтэлектуалізм і вытанчанасць думкі. Вядомая расійская даследчыца сусветнай літаратуры З. Маліноўская, аўтар кнігі «Жамчужыны іспанскай лірыкі», так адзначае трагічны геній Франсіска Кеvedы: «Ён вельмі востра адчуваў і ўсведамляў бездапаможнасць чалавека перад варожай яму светабудовай, безвыходнасць яго лёсу ў краіне, якая зусім нядаўна царавала над светам, а цяпер у стане заняпаду» [18, с. 101].

Сёння найбольшую цікавасць выклікае філасофская лірыка іспанскага паэта. Яна пазначана глыбокім трагізмам стану Айчыны і саміх іспанцаў. Гэта балючая для паэта тэма. Таму і ўвасабляе ён яе ў шматлікіх сваіх паэтычных творах. Свет чалавека і чалавек у свеце – галоўная тэма яго лірыкі. Як і ўсе прадстаўнікі літаратурнага барока, ён разважаў пра марнасць жыцця, але ў той жа час спяваў гімн моцы чалавечага духу. І ўсё ж настальгія па былой моцнай дзяржаве пастаянна трывожыць ягонае сэрца.

Асноўную стылёва-жанравую лінію паэзіі Кеведы складаюць сатырычныя, бурлескныя гумарыстычныя і жартоўныя вершы. Агульнафіласофскія праблемы ўступаюць у іх месца сацыяльным, палітычным, бытавым матывам. Сатыра паэта накіравана супраць заганаў прыдворнай знаці. Непрыстойным учынкам тых, хто пастаянна знаходзіцца пры каралеўскім двары, ён прысвячае шматлікія свае сатырычныя эпіграмы, раманы, летрылі. Як і Гонгары, ён робіць цікавыя пародыі на вядомыя антычныя міфы. Напрыклад, у «эпіграме на Арфея», калі Плутона вярнуў Арфея Эўрыдыку, дасціпны аўтар нібыта пакараў яго гэтым, а калі адабраў – падарыў вялікую радасць. Насмешка над інстытутам шлюбу, дарэчы, тыповая для барока, тым больш – для Кеведы. Бо такія ж сама матыў укладзены ў ягоны раманс «Перавага першага з мужчын. Галоўнае – адсутнасць цёшчы». Дзе паэт заключае, што Адаму таму жылося добра, што ў Евы не было маці, бо цёшча горшая за змяю.

Прадметам асмеявання ў выбітнага кансептыста становяцца таксама Аляксандр Македонскі, Нерон, Сід і іспанскі кароль дон Педра. Затым ён стварае дасціпную паэму «Пра глупства і шалёнасць закаханага Арланда». У яго ёсць і ўпадабаныя папярэднімі эпохамі літаратурныя тыпы і вобразы: няверная жонка, падмануты муж, злыя дуэны, старыя бабкі-пляткаркі, жулікі, скнары, шарлатаны, варажбіткі, зладзеі і інш.

Для стварэння сакавітых і непаўторных паэтычных вобразаў Кеведа пастаянна выкарыстоўвае і нечаканую метафару, і гіпербалу, таксама як і Гонгара. Але што розніць гэтыя два кірункі – культызм і кансептызм, а значыць, і творчасць іх пачынальнікаў – Гонгару і Кеведу? Гонгара пры дапамозе бліскучых метафар стварае ідэальны, але насамрэч ілюзорны свет мастацтва і супрацьпастаўляе яго празаічнаму жыццю тагачаснай Іспаніі. Кеведа ж сам звяртаецца да гэтага жыцця, і часам, як у вершы «Супраць нястрымнай ліслівасці», абараняе зямную сапраўднасць. Ды і яго сатыра значна шырэйшая

па размаху, чым сатыра Гонгары, яна ахоплівае жыццё розных слаёў іспанскага грамадства.

Чаму ж тады стыль яго пісьма з лёгкай рукі іспанскага філосафа Менендэса Підаля называюць «цяжкім»? Бо аўтар пастаянна згушчае фарбы, эканоміць фразы і словы, каб у сціплай форме выказаць думку. Празмернае імкненне да гранічнай лаканічнасці абцяжарвае чытацкае разуменне сутнасці твора, які набывае форму шарады. Уся сістэма шматлікіх параўнанняў пісьменніка вытрымана ў духу кансептызму: посны, без блёстак тлушчу булён, творца параўноўвае з празрыстай крыніцай, у якой убачыў сваё адлюстраванне Нарцыс; пры апісанні бяззубага рота аўтар гаворыць, што «зубы сасланы за бессэнсоўнае матанне і гультайства». Далей пісьменнік пытаецца: «Што патрэбна для таго, каб людзі з задавальненнем выканалі тваё жаданне?». І адказвае: «Папрасі іх, каб яны адабралі тое, што ты маеш, і яны гэта зробяць з задавальненнем». «Як хутка можна дасягнуць высокага месца?» – «Пераходзь з узвышша на ўзвышша, з гары на гару». «Тры рэчы, найлепшыя на свеце, празмерна ненавісныя тром катэгорыям людзей: урачам – ваша здароўе, вайскоўцам – пастаянны мір, а праўда – некаторым пісьменнікам», «Годнасць не ўганараваная, а чыны ў пашане» і г. д.

Характэрна, што ў сваіх узвышаных санетах Франсіска Кеведа моцна набліжаецца да жанрава-стылёвай парадыгмы Гонгары, якога моцна крытыкуе, бо сам выступаў за праўдзівасць мастацтва. У адным са сваіх санетаў ён малюе змрочную карціну знішчэння і спусташэння свету. Некалі магутны і прыгожы горад ляжыць у руінах. Патухлі яго веліч і бляск. Выйшаў наш паэт у чыстае поле, але і там няма радасці жыцця. Нават лагодны прамень сонца замест таго, каб лашчыць і саграваць, сушыць некалі паўнаводны ручай. Вярнуўся паэт дадому, але і тут яго сустракае бязладдзе – усюды пыл і хлам. Нават верны меч і той пакрыўся ржой. Куды б ні зірнуў паэт – усё напамінае пра заняпад роднай краіны. Вось як гучыць гэта тэма ў санеце:

Стаю ля сцен бацькоўскай я краіны.

Яны здаліся, былыя бастыёны:

Ў асадзе год стаміла абарона

Не ўстаяла доблесць векавая [12, с. 32].

Так Кеведа выяўляе трагізм штодзённага існавання. І праз лёс ўласнай краіны імкнецца паказаць непазбежнасць смерці, пра якую чалавек павінен пастаянна памятаць. Таму самыя распаўсюджаныя

матывы яго творчасці – «Memento mori» (памятай пра смерць) і «vanitas» (марнасць).

І ўсё ж найбольш поўна «цяжкі стыль» выявіўся ў шахрайскім паэтычным рамане. Бо сапраўдную славу пісьменнік набыў як аўтар пражайтных твораў, асабліва махлярскага (пікарэскага) рамана, які меў свае ўстойлівыя рысы: у цэнтры аповеда заўсёды змяшчаўся прайдзісвет, махляр, абібока і гультай – *пікара*, сюжэт будаваўся па чыста біяграфічным прынцыпе (найчасцей пікара сам распавядае пра свой лёс і жыццё). Гэты жанр склаўся яшчэ ў літаратуры эпохі Адраджэння. Першым яго ўзорам быў знакаміты «Ласарыльё з Тармеса» (1554). На мяжы стагоддзяў М. Алеман напісаў выбітны раман «Гусман дэ Альфарачэ». Менавіта гэтыя творы падрыхтавалі глебу для рамана эпохі барока, які расквітнеў пад пяром Кеведы. Але жанрам рамана не вычэрпвалася пражайтная творчасць пісьменніка. Ён пакінуў нашчадкам багатую творчую спадчыну, напісаную дасканалай прозай, якая складаецца з парадыйных «Указаў» і «Укладанняў», дзе высьмейваюцца ўладныя колы, вострых памфлетаў «Генеалогія ёлупняў» і «Паходжанне і вызначэнне дурноты», фасмагарычнага цыкла «Снабачанняў» (1627), форму якога аўтар запазычыў у рэлігійнай літаратуры Сярэднявечча, авантурна-сатырычнага апаведу «Гісторыя жыцця Бускона» (1626), сатырычнага памфлета «Кніга пра ўсё і яшчэ пра многае іншае». Таму справядліва лічаць, што Кеведа з’яўляецца выдатным прадстаўніком іспанскай прозы.

У знакамітым рамане «Гісторыя жыцця Бускона» Кеведа расказвае пра нейкага Пабло. Гэта сын парыкмахера – махляр і прайдзісвет, у якога няма маральных прынцыпаў. Ён быў акцёрам, прыдурыўся калекам-жабраком, трапіў у логава злодзеяў. З таго часу лічыць, што людзі горшыя за звяроў і што на свеце няма нічога гуманнага і чыстага. А ў сваіх «Снабачаннях» знакаміты аўтар дае ўжо сатырычна-філасофскае абагульненне: на свеце ўсе зладзеі: і простыя людзі, і міністры, і тыя, хто крадзе ў іх. Толькі адны крадучы, абапіраючыся на закон, а другіх гэты ж закон бязлітасна карае. Аўтар смела выкарыстоўвае сімваліку і алегорыю, з’едлівы змрочны гумар, каб надаць сваім творам поўнаю сатырычнасць і фасмагарычнасць.

Усе творы знакамітага іспанскага мастака слова Франсіска Кеведы непасрэдна належаць да літаратуры барока, а па настроі, духу, апаэтызаванасці і сэнсавай заглыбленасці яму блізкі іспанскі драматург Педра Кальдэрон дэ ла Баркі.

ПЕДРА КАЛЬДЭРОН ДЭ ЛА БАРКІ (1600–1681)

Найбольш яркім прадстаўніком іспанскага барока з'яўляецца дон Педра Кальдэрон дэ ла Баркі Энао дэ ла Барэда-і-Рыаньё, які нарадзіўся ў Мадрыдзе ў арыстакратычнай сям'і, пра што сведчыць ягонае поўнае імя. Пасля заканчэння іезуіцкай школы ён паступіў у універсітэт Алкала дэ Энарэс, а затым у Саламанскі, служыў у арміі, стаў рыцарам ордэна Сант'яга, удзельнічаў у вайсковых паходах у Італію і Фландрыю. У 1635 быў набліжаны да каралеўскага двара і атрымаў званне прыдворнага драматурга. У першай палове свайго жыцця зарэкамендаваў сябе як заядлы дуэлянт і перасмешнік, за што пэўны час нават сядзеў у пастарунку. А ў 1651 раптоўна прыняў сан святара і прысвяціў астатак жыцця царкве.

Літаратурная спадчына Кальдэрона вельмі багатая: трагедыі, камедыі, філасофска-алегарычныя драмы, рэлігійныя драмы – усяго 120 п'ес, 80 аўтас сакраменталес, 20 інтэрмедый разнастайнага зместу. Але сюжэту ў іх надаецца другаснае значэнне, бо ўся ўвага звернута на раскрыццё ўнутранага свету герояў.

Першую камедыю Педра напісаў у 13 гадоў і заслужыў пахвалу ад Лопэ дэ Вэгі. Ужо ў ранніх камедыйных творах Кальдэрона заўважны нязвыклыя аўтарскія хады, бо задумкі герояў парушаюцца нечаканым умяшаннем чагосьці на першы погляд нявытлумачанага, звышнатуральнага, але гэта «нешта» заўсёды мае матэрыяльную прыроду. Напрыклад, у п'есе «Нябачная пані» адчуванне нерэальнасці стварае загадкавая шафа, якая адначасова служыць і дзвярыма. Падобную функцыю выконвае дом у п'есе «Дом з двума выходамі цяжка ахоўваць». У камедыях маладога творцы выражана барочная ідэя залежнасці чалавека ад знешніх абставінаў, сляпога выпадку, прычым менавіта выпадковасць становіцца асновай сюжэта.

«Пакланенне крыжу» – адна з юнацкіх п'ес Кальдэрона, якая мае добры канец, згодна з якім грэшнікі не пазбаўлены боскай літасці. Самотны юнак, які не ведае сваіх бацькоў, на грудзях носіць сімвал вогненнага крыжа, што мае таемную магічную сілу, бо гэта выява заўсёды выратаўвае юнака, дае надзею і веру. І вось да Эусебіо прыйшло вялікае каханне да Юліі. Маладога чалавека радуе шчырая ўзаемнасць каханай, але супраць шлюбам выступаюць брат і бацька дзяўчыны. Брат выклікае Эусебіо на паядынак і гіне. Юлія трапляе ў манастыр. А пакрыўджаны малады чалавек становіцца разбойнікам.

Ён лютуе ў сваіх непрыстойных учынках і наганяе жах на наваколле. Адночы юнак пранікае ў келлю да Юліі, хоча сілай авалодаць дзяўчынай, але на грудзях яе таксама бачыць вогнены крыж і ў паніцы збягае з манастыра. Затым Юлію ахутвае жарсць, яна становіцца дэманічнай жанчынай, уцякае з манастыра, забівае людзей і ў рэшце рэшт апыняецца перад крыжам – грозным сімвалам волі Бога, пад якім некалі быў знойдзены Эусебію. Тут раскрываецца жудасная таямніца: Юлія і Эусебію – брат і сястра. Трагедыя заканчваецца тым, што яны перад крыжам вымольваюць у Бога даравання.

Трагедыя Кальдэрона – барочная. Яна складае новую ступень развіцця жанру ў параўнанні з рэнесанснай трагедыяй Шэкспіра. Вядомы іспанскі даследчык Вальбуэна Брыёнэс дакладна вызначыў канцэпцыю трагедыі. Сутнасць яе такая: аснову канфлікту складае барацьба паміж жарсцямі чалавека і розумам. Чалавечая жарць і ёсць вызначаны лёс, фатальная сіла, якая кіруецца зоркамі. Розум уяўляе універсальны светапогляд, які кіруецца касмічнай еднасцю. На гэту акалічнасць звярнуў пільную ўвагу яшчэ нямецкі рамантык Шэлінг. Параўноўваючы творчасць Шэкспіра і Кальдэрона, ён адзначаў, што ўся еўрапейская драматургія заснавана на трох матэрыяльных пластах міфа: грэчаская і рымская – на матэрыяле антычнага міфа; новага часу – на легендарных і паэтычных міфах пра мінуўшчыну; і нарэшце, трэці пласт склалі рэлігійныя міфы. Шэлінг зазначыў, што Шэкспір карыстаўся дзвюма першымі міфалагічнымі крыніцамі, а Кальдэрон – трэцяй. Гэтым і розніца іх драматургічная спадчына.

Расійскі даследчык сусветнай літаратуры А. А. Анікст у кнізе «Тэорыя драмы ад Гегеля да Маркса» адзначаў, што цэнтральным пытаннем у вызначэнні сутнасці драмы новага часу з’яўляецца пытанне пра яе рухальны нерв: «Ці прысутнічае ў сучаснай трагедыі сапраўдны лёс, і прытым той найвышэйшы лёс, які ўтрымлівае ў самой сабе свабода?» [2, с. 23].

Жыццё хаатычнае, ілюзорнае, у ім цяжка і нават немагчыма адрозніць яву ад сну, праўду ад выдумкі. Канцэпцыя гэта па-рознаму развіваецца ў розных п’есах. У трагедыі «Жыццё ёсць сон» астралаг пры прадказанні лёсу прынца памыліўся. У выніку ўнутранай барацьбы абуджаецца розум Сехізмунда і ён кіруецца хрысціянскімі каштоўнасцямі. Да таго ж у філасофскай драме канцэпцыя выражана ў канкрэтна-вобразнай форме і ўкаранёна ў лёс героя. Але ў канцы Кальдэрон гэту канкрэтна-вобразную тканку адхіліў. Такім чынам, праз трыццаць гадоў пасля з’яўлення драмы «Жыццё ёсць сон»

ён піша *аўтас сакраменталес* (драматычнае прадстаўленне, звязанае з таемствам прычасця) пад той жа назвай.

І ўсё ж праблема ілюзорнасці рэальнага жыцця часта выступае ў літаратуры барока. І тут нельга не пагадзіцца з беларускай даследчыцай Галінай Тычкай у тым, што Кальдэрон у драме «Жыццё ёсць сон» ставіў пыталынік «і над рэальнасцю з’явы, і над нерэальнасцю сну», бо калі ў XVII стагоддзі сон зрабіўся прадметам філасофскіх разваг, то ў XVIII ён даследаваўся на фізіялагічным узроўні

Драма «Жыццё ёсць сон» паказвае бязвыходнасць з рэлігійных догмаў, але ідэя чалавекалюбства займае ў ёй галоўнае месца. Дзеянне адбываецца ў Палоніі (Польшчы), але гэта не мае значэння, бо змест запоўніла іншаказанне, філасофская алегорыя. Кароль Басілію, маг і астралаг, перад нараджэннем сына атрымаў папярэджанне зорак, што народзіцца зверпадобная істота, якая ўвядзе на польскіх землях інстытут тыраніі. Сехізмунда ў дзіцячым узросце закоўваюць у ланцугі і пакідаюць у вежы. Слуга Клаталяда імкнецца пераканаць маладога чалавека, што ўсё гэта непрыемны сон. Ды і малады чалавек задумваецца над праблемай: «сны – гэта толькі сны, а што ж такое жыццё? Гэта таксама – сон?».

Ідзе час, і кароль пачынае сумнявацца: «А ці правільна я паступіў?». І вось соннага прынца Сехізмунда пераносяць у палац. Ён прачынаецца ў раскошы і вырашае: «Буду помсціць, бо мяне гэтага знарок пазбавілі». Атрымаўшы ўладу ад бацькі, ён пачынае пагражаць нават яму, чыніць здзек над людзьмі. І вось ён зноў закаваны ў ланцугі, а ўсе перажытае ім падаецца сном. Сехізмунд вырашае, што жыццё – гэта сон. Трэба змірыцца, цяпець. У гэты час Басілію мяркую перадаць польскі трон чужынцу, але народ паўстаў супраць гэтай ідэі і вызваліў Сехізмунда. Апошні ўзначальвае вызваленчую барацьбу, становіцца мудрым і паслухмяным, грэхабязным чалавекам. Гэта вобраз грэшнага анёла.

У п’есе «Любоў пасля смерці» галоўнай становіцца тэма гуманізму і павагі да іншых народаў. Кальдэрон нечакана выводзіць думку, што слуга – чалавек, але і кароль таксама чалавек.

Калі звярнуцца да мовы вялікага іспанскага драматурга, то адразу кідаецца ў вочы напыхлівасць выразаў. Але ж не трэба забываць, што Кальдэрон жыў у эпоху гангарызму, калі ў Заходняй Еўропе вітаўся менавіта такі стыль, перапоўнены алегорыямі і метафарамі. Таму нават блазан Клэрын, дарэчы самая вясёлая і дасціпная

дзеючая асоба ў п'есе «Жыццё ёсць сон», даволі своеасабліва апісвае каня, які паскакаў у далячынь: «пачвара агню, зямлі, мораў, вятроў» [4, с. 83], цела жывёлы ён параўноўвае з зямлёй, яе дыханне – з паветрам, пену на мордзе – з марскімі хвалямі.

Кальдэрон, паэт распачы, спявак трагічнай дысгармоніі свету, непрымірых супярэчнасцяў, пастаянна супастаўляе супрацьлеглыя рэчы і ўзаемавыключныя паняцці. Гэта глыбокі філосаф. Дарэчы, разам з аўтарам філасофствуюць і ўсе персанажы ягоных твораў – слугі, прынцы, каралі, блазны, разбойнікі і інш. Але галоўнае менавіта іспанскі драматург даў вечную тэму «сну» (ці «невідушчасці») і «відушчасці» для яе філасофскага асэнсавання нашчадкамі.

ТЭМА СНУ І ВІДУШЧАСЦІ Ў СУЧАСНАЙ ЛІТАРАТУРЫ

Паколькі пастаўленая некалі Кальдэронам спрадвечна актуальная праблема «сну» (ці «невідушчасці») і «відушчасці» метадалагічна важная, дамінантная і цалкам тычыцца лёсу чалавецтва ў цэлым, яго прагрэсу, ёю не маглі не цікавіцца аўтары старадаўніх манускрыптаў, стваральнікі шматлікіх фальклорных твораў. Яна вандравала па многіх помніках мастацтва, пачынаючы з паданняў, Бібліі, старадаўніх міфаў ці народнага эпасу.

Першая спроба распрацоўкі закранутай праблемы была зроблена яшчэ ў пачатку Нашага часу ў «Новым заавеце»: Хрыстос – сын Бога – усё бачыць і ўсё чуе, а астатнія людзі – сляпыя, «невідушчыя» – не разумеюць сапраўднай сутнасці рэчаў і з’яўляюцца абывакавымі (у пераважнай большасці) сведкамі ўкрыжавання «ўсёбачнага» і выдатна пра ўсё дасведчанага, празарлівага Прарока на Галгофе, бо жывуць як у сне. Апосталы таксама хутчэй за ўсё не разумеюць да канца сваёй адкрывальніцкай і выхаваўчай місіі, неад’емнай ад цярністага шляху Хрыста, ад яго высакароднага ўчынку – нават смерцю сваёй прасвятліць зацемраных, затлумленых сляпых, разбудзіць душы для добрых спраў.

Біблія трактуе, што розум адыгрывае ці не апошнюю ролю ў самапазнанні і самаразуменні ў падобных выпадках. Галоўнае ж пры гэтым – Вера ў правільнасць выбару і бездакорнасць пазіцыі Хрыста як носьбіта ідэй святла, умення бачыць нябачнае, схаванае. Падобныя матывы можна знайсці не толькі ў хрысціянскім вучэнні, але і ў многіх старадаўніх паганскіх звычаях нашых продкаў. Толькі ў любыя часы знаходзіліся прарокі, якія будзілі народ ад сну, вялі за сабой, бо бачылі і асэнсоўвалі свет па-свойму і таму імкнуліся выкарыстаць іншых («невідушчых», «сонных») у сваіх мэтах (іх называлі ўладарамі свету, вешчунамі, старэйшынамі, правадырамі). Але ў агульным філасофскім плане «відушчасць» – гэта святло, Бог, існасць, дабро, а «невідушчасць» – цемра, стан цяжкага сну, затлумленасць. Гістарычна дадзеная праблема залежыць ад супрацьстаяння Неба, Вышыні і Зямлі, Нізу. Вядома, раўнавагу паміж гэтымі супрацьлеглымі полюсамі ўсталяваць вельмі цяжка. Яна залежыць і ад таго, ці можа кожны чалавек выбіраць свой лёс, свой шлях.

Кальдэронаўскую тэму сну і «відушчасці» ў XIX стагоддзі актыўна развіваў выбітны бельгійскі тэарэтык, драматург, прыхільнік сімвалізму, стваральнік «тэатра маўчання» (або «тэатра смерці»)

Морыс Метэрлінк. Класічным узорам сімвалісцкай драмы Метэрлінка можа служыць напоўненая напружаным трагізмам п'еса «Сляпыя». Але мэтай Метэрлінка было не проста расказаць пра трагедыю сляпых бездапаможных людзей, што па волі лёсу засталіся без правадніка ў чужой мясцовасці. Яго твор суцэльна «начынены» сімваламі: сляпыя сімвалізуюць чалавецтва, якое страціла маральныя арыенціры, памерлы святар – царкву, якая ўжо не здольная суцешыць людскія пакуты, мора-акіян – забыццё і небыццё, сляпая, якая раней бачыла, – гэта мінулае, нованароджанае дзіця, што бачыць, – будучыню. Святло маяка, пра якое сляпыя здагадваюцца, – гэта веды, якія па злой волі лёсу не дадзена ім спасцігнуць. У свеце, створаным Метэрлінкам, у так званых «маленькіх» драмах, няма месца радасці і надзеі. І ўсё ж аўтар пакідае надзею, што будучыня абудзіцца ад зацяжнага сну, бо гэта будучыня запраграмавана ў немаўляці, што пакуль спіць на руках у матулі.

Максім Танк у XX стагоддзі па-свойму вырашае тэму «відущасці – невідущасці». Ён ставіць нязнаную сусветнай літаратурай праблему засляплення. Гэта праблема свядомасці і несвядомасці, свету маральнай адухоўленасці і духоўнага заняпаду. У разуменні эстэтычных пошукаў паэта ключавой становіцца тэма нацыянальнага адраджэння. Перад французам, англічанінам, іспанцам, італьянцам, немцам, рускім ці ўкраінцам даўно не стаіць пытанне нацыянальнага самавызначэння. Ды вось толькі беларус у бясконцым пошуку «самога сябе», быццам засляпіла яму вочы і зацямрыла душу. Бо спіць ён непрабудна. Да галоўных нацыянальных каштоўнасцяў паэт адносіць Радзіму, род, мову. Ён умела пераносіць разгляд гэтых сакральных вобразаў са сферы сацыяльна-палітычнай у сферу маральна-філасофскую, біблейскую. У назве верша «З даўніх запаведзяў» адчуваецца прыхаваная народная педагогіка, скіраваная на ўзмацненне духоўнай павязі пакаленняў:

З даўніх запаведзяў сёння
Паўтараю я нязменна:
Ратуй, Божа, ад вар'яцтва
Нематы і засляплення [32, с. 27].

Як і ў драмах Метэрлінка, творчасцю якога наш класік, дарэчы, шчыра захапляўся, у паэзіі Максіма Танка на раскрыццё ідэі працуе сімвалічны, а падчас і выразна алегарычны прыём пісьма, таму ягоныя вершы часта поўняцца шматлікімі вобразамі-сімваламі, многія з якіх

з'яўляюцца скразнымі: крыж – раскрыжаванасць душы і непазбежныя пакуты; сонца – святло, радасць, шчасце, абуджэнне пасля «змрочнага» сну; разбураная хата – цяжкая доля, адрачэнне ад сваіх каранёў, мовы; камень – несправядлівасць, крыўда. Праўда, у зборніку «На камні, жалезе і золаце» сімвалісцкія акцэнты змяняцца.

Тэма духоўнай «невідушчасці» беларуса не новая. У свой час да яе звярталіся рамантычна настроеныя філаматы Адам Міцкевіч, Тамаш Зан, Ян Чачот, Антоні Адынец, Аляксандр Ходзька, затым Францішак Багушэвіч, Янка Купала і Максім Багдановіч. Філарэты пад «невідушчасцю» разумелі стан прыемнага сну-трызнення пра мінулую веліч роднай краіны і яе мову. Тыповым у гэтым плане з'яўляецца верш Аляксандра Ходзькі «Старац», у якім аўтар звяртаецца да сляпога старога з просьбай праз вобразную песню на роднай беларускай мове распавесці пра слаўную мінуўшчыну некалі велічнай і магутнай Літвы, чым абудзіць народ ад зацяжнага сну:

Паспявай жа, вайдэлоце,
Штось з літоўскіх нашых песняў,
Як я сны б свае ў самоце
Мовай роднаю развесніў

Спяць Альгердавыя воі,
Пра іх славу – з сілай новай
Мне спявай айчыннай мовай.
Песні памяць нам вяртаюць... [33, с. 343].

Багушэвіч пад «невідушчасцю» разумеў затлумленасць і невуцтва беларуса, Купала ж падаў яе праз стан зацяжнага маркотнага сну, які павінен рана ці позна скончыцца. Дарэчы, у Купалы слова «сон» неаднойчы вынесена ў заглавак паэм і вершаў: «Сон на кургане», «Сон на куццю», «Сон» («Заглянь сыноч, у соннік»), «Сон» («Не помню дня і той мінуты»), «Сон», «Як сон маркотны, нежаданы», «Спі, дзіцё! У змроку ночы...», «Што ты спіш, Госыздат?», а колькі калыханак пачынаецца гэтым словам, не кажучы ўжо пра тэму і матыў сну ў шматлікіх іншых творах. Чаго варты заклік «Эй, годзе ўжо спаць! Уставайце!» з верша «Світае».

Багдановіч паказаў глыбокую трагедыю народа, што сам сябе не бачыць і не чуе, згубіў уласны голас, святло і волю, «заснуў» нават на крутым віражы гісторыі:

Народ, Беларускі Народ!
Ты – цёмны, сляпы, быццам крот.
Табою ўсягды пагарджалі,
Цябе не пушчалі з ярма
І душу тваю абакралі, –
У ёй нават мовы няма [6, с. 266].

Але калі Багдановіч толькі акрэслівае тэму зацяжнага, маркотнага «сну-невідушчасці», то Максім Танк шукае выйсце з трагедыйнай сітуацыі і як сапраўдны мастак-грамадзянін знаходзіць паратунак у роднай мове, матчынай песні, навуцы, якія абудзяць «невідушчых», выведучь іх з цемры да святла, раскрыюць ім вочы на сапраўдную ісціну і дапамогуць актыўна супрацьстаяць знішчэнню гісторыі і духоўных каштоўнасцяў беларусаў. Таму паэт і імкнецца папярэдзіць суграмадзян, што:

Аслепшы,
Яшчэ можа з кульбакай
Дарогу дадому знайсці,
Аглухшы,
Яшчэ будзе чуць
Скрып дзвярэй сваёй хаты.
Анямеўшы,
З сябрамі бяседу вяці
Ва ўспамінах.
Толькі страціўшы Радзіму,
Будзеш як камень,
Сляпы, і глухі, і нямы [31, с. 23].

І ўсё ж сапраўды глыбоканацыянальную паэзію Танка хаця і вызначае судакрананне з безліччу самых розных жыццёвых праяў, галоўнай застаецца менавіта засляпленне. А яно бывае рознае: засляпленне лжэпрароцтвам, бяспамяцтвам, славай, уладай, грашыма, ганарлівасцю, пыхай, нават каханнем-жарсцю.

Цікава, што ў разрэзе жанравай палітры дадзеныя тэмы найбольш шырока разглядаюцца ў верлібрах. Напрыклад, у паэтычным зборніку «Збор калосся» змешчаны верлібр «У акуліста», у якім аўтар засведчыў свае адносіны да засляплення славай і ўладай, адлюстравіў ідэю пошукаў народам сябе самога. У чаканні сваёй чаргі да акуліста паэт уважліва «вывучае» шматлікія плакаты пра тое,

як ашчадна трэба берагчы зрок. І з сумам канстантуе, што сярод вялікай колькасці шматлікіх парад, няма ні адной, якая б навучыла пазбягаць празмернай прагі ўлады і славы:

І дзіўлюся, што забылі
Пра самую небяспечную хваробу –
Пра слепату
Ад славы ці ўлады.
Можа, таму, што яна амаль
Не паддаецца лячэнню [30, с. 108].

Танк удумліва разважае над праблемай, чаму нават «відушчыя» людзі часам не бачаць ці не хочуць заўважыць і зразумець сутнасць тых шматлікіх спраў, што здзяйсняюцца на іх вачах, і робяцца «невідущымі»? Чаму мала хто можа адкрыта і годна супрацьстаяць трагедыйна-драматычным падзеям, абставінам, калізіям і парадоксам гісторыі? «Невідущыя» ж у большасці сваёй падобныя на чарвякоў з прытчы Янкі Сіпакова «Наперад, наперад». Гэтыя стварэнні паўзуць наперад і знішчаюць усё на сваім шляху, больш жа ім нічога не трэба рабіць, бо за іх думаюць і вырашаюць тыя, што ідуць наперадзе. І толькі адзін чарвяк засумняваўся ў справядлівасці падобнага механічнага дзеяння, пачаў думаць, ці туды яны ўсе разам ідуць, і адразу ж з іншымі іншадумцамі быў растружаны.

Ілжэпрарок прымушае людзей бачыць толькі тое, у што верыць (ці прыкідваецца, што верыць) сам, стварае ілюзію шчаслівага сну. А Чалавек, нягледзячы на свой востры зрок, падчас не бачыць, куды вядзе яго шлях цывілізацыі, заснаванай на разбурэнні і знішчэнні прыроды і чалавечага ў чалавеку. Чалавек, закалыханы лжэпрароцтвамі, пустымі абяцаннямі і запэўненнямі, спіць падобна да метэрлінкаўскага дзіцяці. Таму Максім Танк зусім не прызнае прароцтваў любых ілжэпрарокаў:

Не любіў і не люблю я
У прадказанні бавіцца [32, с. 85],

а сутнасць прароцтва паказвае праз біблейскія прытчы. Біблія дапамагае нам адрозніць прарокаў і лжэпрарокаў па іх дзейнасці і справах. Здаецца многае ў маральным плане ўзята Танкам з біблейскіх прытчаў, але на тое ён і класік, каб быць непаўторным і шматгранным. Напрыклад, у зборніку «Мой каўчэг» назоўнік *БОГ* ужыты 19 разоў і па-сутнасці стаў адзіным сэнсавым цэнтрам кнігі. А ў апошнім па-

этычным зборніку «Errata» (што ў перакладзе з лацінскай на беларускую мову азначае – *заўважаныя памылкі*, ці *перанісваю нанава*) у вершы «Калі перад судом» мастак прыгожага слова дапускае іронію на адрас біблейскай прытчы пра Страшны Суд і па-свойму вырашае:

Калі перад Судом Апошнім апынуся
І запытаюць, у грахах ці каюся. Спашлюся
На тое, што ў жыццёвым амбарасе
На гэта, Спадары, не меў я часу [32, с. 97].

Прарокі і святых для Максіма Танка – гэта тыя людзі, што вынеслі цяжар вайны на сваіх плячах, і ён шчыра і ўрачыста заяўляе:

Толькі думаю я
Аб мільёнах іншых
Савецкіх людзей,
Што жыццё ўратавалі
Ўсяго чалавецтва.
...Я іх тройчы свяцейшымі
Ўсіх абвясціў бы,
Запаліўшы ў іх славу
Нязгасныя знічы
На ўсіх кантынентах
Зямлі [30, с. 12].

Распрацоўваючы тэму «відушчасці» і «сну-невідушчасці», паэт аддае перавагу маральнай чуйнасці, духоўнай чысціні, чалавечнасці, самаахвярнасці. Тытанам над роднай зямлёй паўстае славетная постаць Францыска Скарыны ў вершы Максіма Танка «Гравюры Скарыны», бо «відушчасць» першадрукара сягала праз вякі. Гуманіст і Асветнік, ён яшчэ і стваральнік крыніц адухаўлення, абуджальнік ад зацятага сну невуцтва, таму ў ягоных гравюрах:

І сёння
Нейкая чароўная
Жыве ў іх сіла,
Якая сляпым
Вяртае зрок,
Глухім – іх слых,
Няпомнячым –
іх памяць,
А без’языкім – мову [30, с. 130].

У сучасных беларускіх паэтаў праблема «сну» і «відушчасці» атрымлівае не толькі далейшае развіццё, але і рэалізуецца праз новыя ідэі, вобразы, тэмы. У Васіля Зуёнка ёсць верш «Зрок», прысвечаны выдатнаму гісторыку і дзеячу культуры Міколу Ермаловічу, які, будучы сляпым фізічна, адкрываў далягляды беларусам, здымаў з іх вачэй павой ману і няведання пра тое, што чалавек, нягледзячы на свой востры зрок, падчас не бачыць, куды вядзе яго шлях цывілізацыі, фактычна жыве ў сне, закалыханы самаўпэўненасцю ў тым, што «ўсё добра», «на яго век усяго хопіць». Але ёсць людзі, абуджаныя ад зацяжнага, маркотнага сну-трызнення ўласным сумленнем.

Цікавай па спосабу вырашэння пастаўленай аўтарам філасофскай праблемы «відушчасці» і «невідушчасці» з'яўляецца прытча Янкі Сіпакова «Тыя, што ідуць». Па змесце яна складаная, паглыбленая ў медытацыю, цяжка зразумелая, бо вытрыманая ў постмадэрнісцкім стылі. Праўда, аўтар прытчы па-майстэрску спалучае рэальны і віртуальны свет або перакрывае разнапланавыя вобразы, чым актыўна стварае мастацкую непаўторнасць.

Відавочна, што глыбіня, значнасць дадзенай праблемы абумоўлены пастаянным жаданнем чалавецтва ўсебакова спазнаць сябе ў атачэнні прыроды, але толькі як галоўную свядомую часцінку Сусвету. Паступова ўздзімаючыся ад няведання з'яў да іх адноснага, але больш поўнага разумення, людзі рухаліся наперад. Гэты твор працягвае ідэю пошукаў народам сябе самога.

«Відушчасць», або абуджэнне ад сну, у агульным плане – гэта імкненне да дабра і святла, разумення існасці абранага шляху і ў той жа час – гэта адказнасць за «невідушчых», якія могуць наўцям пайсці за прарокам ці лжэпрарокам. «Невідушчасць» – цемра, цяжкі, пакутны сон, якога павінен пазбавіцца чалавек, каб пачаць жыццё па больш-менш прыстойных і гарманічных правілах. Вось у якім рэчышчы сёння развіваецца тэма жыцця-сну, распачатая літаратурай барока, а перадусім Педра Кальдэронам дэ ла Баркі.

Відаць, таксама як і экспрэсіянізм, барока – эпоха не пэўнай мастацкай практыкі, а хутчэй за ўсё неўтаймаванага мастацкага хвалявання шчырай душы творцы. Бо валявому імпульсу мастака падпарадкоўваецца толькі форма, змест, як правіла, дыктуе яму жыццё. Таму сярод фармальных адзнак стылю барока, яго паэтычных асаблівасцяў варта падкрэсліць наступныя: панаванне метафары, а значыць двухсэнсоўнасці мыслення; сінтэз мастацтваў (менавіта ў літаратуры барока назіраецца спалучэнне слоўнага, жывапіснага

(ці малюнкавага) і музычных вобразаў; напышлівасць і рытарычнасць мовы ў раманах і яе ж лаканізм у вершаваных творах.

Такім чынам, з канца XX стагоддзя ў рускім, беларускім, украінскім літаратуразнаўстве літаратуру барока разглядаюць як асобу, новы ў параўнанні з літаратурай Рэнесансу этап.

Заданні для самастойнай працы

1. Складзіце план-канспект па тэме «Асноўныя прынцыпы мастацкай сістэмы барока». Канспектыўна адкажыце на пытанні:

- а) асаблівасці паэзіі іспанскага барока;
 - б) супярэчнасць і падобнасць культызму і гангарызму.
2. Прааналізуйце мову драмы Кальдэрона «Жыццё ёсць сон».
3. Зрабіце аналіз сістэмы мастацкіх сродкаў п'есы.

Творчая работа па тэме

Напішыце рэдактарскі водгук на адзін з твораў іспанскага барока.

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛІТАРАТУРА

XVII стагоддзе – час надзвычайна цікавы і неардынарны для Францыі, бо яна з’яўлялася самай моцнай і ўплывовай краінай у Заходняй Еўропе. XVI стагоддзе для яе завяршылася прыходам да ўлады Генрыха IV, выбітнага дыпламатычнага палітыка, які змог прыпыніць рэлігійныя войны тым, што даў магчымасць пратэстантам (гугенотам) прапаведваць сваё веравызнанне, вызначыў для іх пэўныя межы палітычнай незалежнасці. Ён таксама абмежаваў ва ўладзе феадалаў і падняў прэстыж караля. Але ў 1610 годзе кароль загінуў ад рукі наёмнага забойцы. Яго сыну, які быў абвешчаны каралём пад імем Людовіка XIII, было толькі дзевяць год. І ўлада перайшла ў рукі яго маці – італьянкі Марыі Медзічы, якая атачыла сябе фаварытамі-авантурыстамі, як Канчыні ці Люіны. У 1624 годзе, калі Людовік XIII змог ужо кіраваць дзяржавай самастойна, на палітычную арэну выступіў кардынал Рышэлье. За васемнаццаць гадоў свайго кіравання Рышэлье завяршыў пачатае Генрыхам IV стварэнне манархічнай дзяржавы. Ён не адмовіўся ад рэлігійнай цяргімасці, але палітычныя правы ў пратэстантаў былі адабраны. Пасля смерці Рышэлье Людовік XIII пражыў вельмі мала. Тым не менш абсалютызм квітнеў у краіне. Таму не дзіўна, што менавіта ў Францыі пачаў актыўна развівацца класіцызм.

Перыяд класіцызму супадае з росквітам абсалютнай французскай манархіі, але сцвярджаць, што класіцызм абараняў манархію, нельга, хаця ў развіццё класіцызму значны ўклад унесла буржуазія. Францыя другой паловы XVII стагоддзя стала магутнай дзяржавай. Кардынал Рышэлье значна ўплываў на духоўнае жыццё краіны. Ён надаваў вялікую ўвагу прапагандысцкай і выхаваўчай ролі літаратуры і тэатра, імкнуўся наблізіць да сябе таленавітых пісьменнікаў, выдзяляў вялікія грошы на выплату пенсій. Аднак найбольшую ўвагу Рышэлье надаваў тэатру, які, па разліках кардынала, істотна ўплываў на грамадскую думку. Апякуючы літаратуру, кардынал стрымліваў вольналюбівых памкненні многіх пісьменнікаў, але адначасова ён садзейнічаў росквіту айчынай літаратуры і роднай мовы, бо ў 1634 годзе стварыў Акадэмію для назірання за мастацкай дысцыплінай пісьменнікаў, выкарыстаннем імі ўнармаванай французскай мовы. Акадэміі было даручана скласці адзіны слоўнік французскай мовы і затым назіраць, каб не парушалася яе чысціня, дакладнасць і правільнасць. Таму мова пісьменнікаў XVI стагоддзя значна адрозні-

валася ад мовы эпохі класіцызму, бо цяпер каларытная, але з дыялектнымі супярэчнасцямі мова была ўкладзена ў рамкі агульнаўжывальнага канона. Францыя цэнтралізавала ўладу, пераходзіла ад правінцыялізму да дзяржаўнасці, яна стварала нацыю, і ёй патрэбна была адзіная агульнаразумелая мова. У аснову лексікі і сінтаксісу мовы леглі строга вызначаныя яснасць, дакладнасць лагічнасць. Акадэмія патрабавала такога ж упарадкавання і ад літаратуры.

КЛАСІЦЫЗМ

Гістарычныя і сацыяльныя ўмовы развіцця класіцызму ў Францыі. Смерць Людовіка XIII прынесла Францыі новыя выпрабаванні, таму што яго сыну было толькі пяць гадоў і таксама, як некалі на пачатку і сам кароль, яго нашчадак яшчэ кіраваць краінай не мог. Рэгентам была аб'яўлена яго маці – каралева Ганна Аўстрыйская. Але кіраванне ўзяў у свае рукі яе фаварыт – кардынал Мазарыні. Яго дзеянні не ўхваляла французская арыстакратыя, таму і стварыла антыўрадавае аб'яднанне, якое было трапна ахрышчана ў народзе Фрондай (па аналогіі з назвай забароненай у горадзе дзіцячай гульні). На працягу чатырох гадоў (1648–1652) феодалы вялі вайну супраць урада, і іх ў гэтай справе актыўна падтрымліваў просты люд. Нават былі спробы рэвалюцыйных выступленняў (напрыклад, Дзень барыкад 26 жніўня 1648 года). На жаль кіраўніцтва Фронды не змагла згуртаваць вакол сябе гарадскія нізы, і рух аслабеў, а затым і зусім спыніўся, так і не выканаўшы накіраваную яму ролю.

У 1661 годзе памірае ўладарны Мазарыні. Дваццацітрохгадовы кароль Людовік XIV вырашыў, што цяпер краінай ён будзе кіраваць самастойна: «Я буду сам сваім першым міністрам», – безапеляцыйна заявіў новы манарх і сапраўды трымаў уладу ў сваіх руках больш за паўстагоддзя. Час яго кіравання краінай можна ўмоўна падзяліць на два нераўназначныя перыяды. Першы характарызуецца ўзмацненнем каралеўскай улады і пэўным росквітам краіны, бо малады кароль абапіраўся ў сваёй дзейнасці на таленавітых, удумлівых палітычных дзеячаў, клапаціўся пра развіццё нацыянальнай эканомікі: заахвочваў нацыянальную прамысловасць і гандаль, культуру і навуку.

Другі перыяд вядомы як час упадку манархіі. Бо састарэлы Людовік XIV вядзе шэраг няўдалых войнаў (трэцяя вайна з Галандыяй у 1687–1697 гадах, вайна за «іспанскую спадчыну» ў 1701–1714 гадах), адмаўляецца ад палітыкі рэлігійнай цяпці і скасоўвае

выдадзены яшчэ Генрыхам IV Нанцкі эдыкт, які даваў гугенотам свабоду веравызнання. Натоўпы гугенотаў (а сярод іх былі выдатныя купцы і рамеснікі) пакінулі Францыю, чым нанеслі вялікія эканамічныя страты краіне. У заняпад прыходзіла і культура. Тым не менш у французскай літаратуры развіліся ўсе тры стылёвыя кірункі, якія панавалі ў тагачаснай еўрапейскай літаратуры XVII стагоддзя – **гэта рэнесансны рэалізм, класіцызм і барока**. Толькі класіцызм у Францыі вызначыўся як ні ў адной з іншых краін.

Класіцызм (ад лац. classicus – першакласны, узорны) – гэта своеасаблівы стыль і кірунак у літаратуры і мастацтве XVII – пачатку XVIII стагоддзя, заснаваны на перайманні антычных узораў.

Мастацка-эстэтычным вытокам еўрапейскага класіцызму з’явіліся мастацтва і эстэтыка позняга італьянскага Адраджэння, а гістарычным вытокам яго стаў абсалютызм. Таму што класіцызм, як новы этап літаратурнага развіцця Еўропы ў XVII стагоддзі, цесна звязаны з культурай абсалютнай дзяржавы. А ў тых краінах, дзе абсалютызм быў аслаблены, дамінавалі іншыя мастацкія тэндэнцыі – **рэнесансны рэалізм і барока**. Менавіта Францыя дала класічныя ўзоры літаратуры гэтага кірунку, бо класіцызм у літаратурнай творчасці дасягнуў сваёй найвышэйшай дасканаласці. Тут адкрышталізавалася і тэорыя класіцызму. Галоўны ж поспех заключаецца ў тым, што французскія класіцысты выдатна і дбайна спалучылі вопыт антычнай літаратуры з нацыянальнымі традыцыямі свайго народа, што не ўдалося зрабіць класіцыстам іншых краін.

Асноўныя прынцыпы класіцызму

Тэорыя класіцызму грунтуецца на вучэнні пра вечнасць і на абсалютнасці ідэалу прыгожага. Зыходзячы з вучэння пра абсалютнасць прыгожага, класіцысты ўсталявалі строгія правілы ідэалу, неабходныя для мастака слова, які ён павінен бездакорна пераймаць, таму новым майстрам неабходна набліжацца да створаных некалі ідэалаў.

Для гэтага вучэння была распрацавана строга рэгламентаваная іерархія літаратурных жанраў (эпапеі, трагедыі, камедыі і г. д.), усталёўваліся дакладныя межы кожнага жанру, яго асаблівасці. Вызначаліся адпаведныя кожнаму жанру героі і стыль маўлення (для трагедыі – пафасна ўзвышаная, патэтычная мова, узвышаныя пачуцці, гераічныя асобы; для камедыі – прастамоўе і адпаведна бытавыя персанажы і г. д.).

Але найважнейшым элементам тэорыі класіцызму з’яўляецца **вучэнне пра выхаваўчую ролю мастацтва**.

Стварэнне ўнармаванай мовы было першым этапам. Другі складнік поспеху французскага класіцызму заключаецца ў тым, што асновай яго мастацкага метаду стала філасофія, у прыватнасці *філасофія Дэкарта*, якая была для XVII стагоддзя вяршыняй філасофскай думкі французскага народа. Сучаснікамі Дэкарта былі Малерб і Нікала Буало.

Малерб (1555–1628). Выбітны пачынальнік французскага класіцызму не цяпеў анархіі і лічыў, што ў жыцці ўсё павінна падпарадкоўвацца волі розуму, бо менавіта розум ёсць адзіны ўказальнік у свеце мастацтва, ён вядзе да яснасці і дакладнасці і высакароднай прастасці. Малерб пісаў выбітныя оды і быў прыдворным паэтам пры французскім каралі Генрыху IV. Яго вершы вытанчаныя, строга ўпарадкаваныя згодна з фармальнымі прыкметамі жанру, але ў іх няма напалу жарсці і гарэння сэрца, бо няма сапраўднага пачуцця. Паэт прысвяціў свае творы апяванню прынцыпу абсалютнай улады караля, а не душэўнаму стану чалавека.

НИКАЛА БУАЛО-ДЭПРЭО (1636–1711)

Выбітны тэарэтык французскіх класіцыстаў, паэт-сатырык і крытык быў сынам судзейскага чыноўніка, таму і пачаў вывучаць юрыспрудэнцыю і ў 1656 годзе нават атрымаў званне адваката. Але калі праз год бацька памёр, пакінуўшы Буало-малодшаму значную спадчыну, той не прамінуў сур'ёзна заняцца літаратурнай справай і назаўсёды развітаўся з кар'ерай юрыста.

Самы значны і важны твор паэта-крытыка – паэма «Паэтычнае мастацтва», напісаны ў 1674 годзе, у якой Буало дае парады творчым людзям ва ўсім прытрымлівацца пачуцця меры і памятаць, што «нішто так не прыгожа, як праўда». У пачатку паэмы Буало робіць напамінак аўтарам пра тое, што ёсць такое паняцце «талент», і гаворыць, што ўменне рыфмаваць – гэта яшчэ не паэзія. Далей вядомы тэарэтык раіць ашчадна адносіцца да слова, сюжэта і вобраза.

З Парнаса рыфмаплёт не здолее ані
Ў мастацтве верша ўзяць належнай вышыні:
Калі ён не адчуў адвечнай таямніцы
І вырак зор не быў – паэтам нарадзіцца.

...

Не ўносьце пахвалы карценню рыфмаваць:
Не дападайце да прынадлівых прынадаў –
Прыслухайцеся розуму ды сэрца ладу.

Заўжды багатая на таленты, як след
Прырода вызначыць, *хто і які* паэт:
Адзін напоўніць верш агнём кахання, драмай;
Другі заострыць жарт дасціпнай эпіграмай.

...

Які б не быў сюжэт – узвышаны, жартоўны, –
Суладны мусіць сэнс быць з рыфмай, безумоўна:
Хоць і здаецца нам, між імі йдзе вайна,
Ды **ён** тут гаспадар, нявольніца ж – **яна**.
На востры розум наш і лёгка і даступна
Адкрыецца яна, калі шукаць мем рупна;
Бо розуму ярмо ўсё ж рыфма прызнае:
Яму належны бляск і форму надае.

...

Таму, перш чым пісаць, май думку ў галаве.
Калі ж у думкі ёсць кшталт болей-меней ладны –
І выраз знойдзецца хоць з большага дакладны.
Хто добра ўцяміць штось – той выказаць гатоў
Усё, што ён хацеў: патрэбных знойдзе слоў.
Якое б пачуццё ні рухала паэтам,
На мову ён глядзець павінен з піетэтам.
Мяне не звабіць верш музычнасцю сваёй,
Як слова ў ім не ў лад альбо зварот не той;
Ніколі не прыму я гучных барбарызмаў
І ў вершах не сцярплю пыхлівых салецызмаў.
Ды што б там ні казаць, і аўтар доўгіх од
Без мовы – не паэт, а проста – вершаплёт [8, с. 409–413].

Буало выказваецца за гераічнае ў мастацтве, за праслаўленне гераічных характараў. Але не ва ўсім можна пагадзіцца і з Буало. Напрыклад, ён настойліва адрынаў пластычнасць вобразаў, пачуццёвае ўспрымання свету, вучыў пазбягаць эмоцый.

І ўсё ж славу класіцызму прынесла не паэзія, а драматургія, у якой высвеціліся тры найбольш яркія таленты – Карнэль, Расін (трагедыя) і Мальер (камедыя).

Пакланенне пісьменнікаў XVII стагоддзя розуму знайшло адлюстраванне і ў знакамітых правілах, згодна з якімі была выпрацавана цэлая **сістэма канонаў класіцысцкага тэатра і драматургі**.

1. Размеркаванне тэатральных жанраў на высокія і нізкія. Трагедыя была аднесена да высокіх. Галоўнымі дзеючымі асобамі з'яўляліся

прадстаўнікі дзяржаўнай улады і набліжаныя да іх асобы. Камедыя – нізкі жанр, таму ў ёй дазвалялася высмейваць недахопы і заганя простых людзей.

2. Забаранялася ў адным творы спалучаць трагічнае і камічнае. Сюжэты для трагедыі рэкамендавалася браць з антычнай літаратуры або са старажытнай гісторыі. На сцэне забараняўся паказ дуэляў, аплявухі, масавыя сцэны.

3. Адзінства часу, месца і дзеяння. Падзеі павінны былі разгортвацца на працягу 24 гадзін. Месца дзеяння павінна быць адно, таксама як і адзіны канфлікт, і інш.

П'ЕР КАРНЭЛЬ **(1606–1684)**

Французскі класік драматургіі XVII стагоддзя, стваральнік жанру нацыянальнай класіцысцкай трагедыі, П'ер Карнэль нарадзіўся ў Руане 6 ліпеня 1606 года ў сям'і судзейскага чыноўніка. Таму не дзіўна, што яму меркавалася працягнуць справу бацькі. Пасля заканчэння езуіцкага коледжа, дзе акрамя права юнак дасканала вывучаў лацінскую мову, рымскую гісторыю і літаратуру, П'ер працаваў адвакатам пры руанскай парламенце. Але атрымаўшы пасаду адваката, ён не вельмі захапляўся абранай працай, хаця свае абавязкі выконваў добрасумленна і дбайна. Толькі іншае было заповітнай марай – пісаць творы для тэатра.

Ці стаў бы П'ер Карнэль знакамітым драматургам, каб не адзін лёсаносны выпадак, – невядома. А справа вось у чым: сябра юнака настойліва жадаў пазнаёміць маладога адваката са сваёй каханай. А дзяўчына з самай першай сустрэчы закахалася ў П'ера. Неардынарная сітуацыя развесяліла будучага стваральніка «Сіда» настолькі, што ён вырашыў напісаць камедыю. Так з'явілася п'еса «Меліта» (1629), якую драматург-пачатковец паказаў трупам, што гастралювала ў іх горадзе. П'еса спадабалася не толькі выканаўцам, але была цёпла сустрэта і гледачом. Гэта натхніла Карнэля на далейшую працу, і ён стварае камедыі «Клітандр», «Удава, або Пакараны здраднік» (1631–1632), «Галерэя суда», «Каралеўская плошча».

У сваіх творах малады аўтар адмаўляецца ад традыцыйных іншанацыянальных сюжэтаў і будзе свае камедыі на французскім матэрыяле. Але пасля камедыі «Камічная ілюзія», у якую аўтар увёў безліч фантастычных істот і неверагодных здарэнняў, на свет

з'яўляецца знакамітая трагедыя (а па сутнасці трагікамедыя) «Сід». Дарэчы, гэты цудоўны твор прысвечаны пляменніцы Рышэль герцагіні Эгіёнскай.

«Сід». Гэта была знамянальная падзея для французскага нацыянальнага тэатра, бо дадзеная трагедыя Карнэля стане нацыянальным гонарам французаў. Слава п'есы была незвычайная. У Францыі нават з'явілася крылатае выказванне «Цудоўна, як “Сід”». Трагедыя вака-мгненна была перакладзена на шматлікія мовы свету. Нават іспанцы пераклалі гэты твор, хаця Карнэль выкарыстаў у якасці крыніцы гераічную паэму Сярэднявечча і п'есу свайго іспанскага сучасніка, драматурга Гільена дэ Кастро, пра юнацтва і подзвігі Сіда – прататыпа гістарычнай асобы – Радрыга Дыяса. Гэтаму іспанскаму герою прысвечана шмат паданняў, казанняў, легендаў, песень (так званых раманцэ-ра). Але са шматлікіх гісторый пра Сіда Карнэль узяў толькі адну – гісторыю яго жаніцбы. Бо як і ў «Юнацтве Сіда» Гільена дэ Кастро, галоўны герой Радрыга Дыяс ў трагедыі «Сід» паказаны маладым, дужым, смелым закаханым. Але французскі драматург стварыў не любоўную, а па-сапраўднаму гераічную драму, у цэнтры якой канфлікт паміж узвышаным пачуццём і абавязкам. П'еса цікавая тым, што разуменне абавязку ў ёй пададзена праз пэўную эвалюцыю: ад усведамлення сямейнага (ці радавога) гонару, што з'яўлялася гарантыяй годнасці і высакародства ў арыстакратычным грамадстве, да ўсведамлення вернага і адданнага служэння Радзіме.

Асноўным стылістычным прыёмам развіцця кампазіцыі твора служыць антытэза (ад грэч. antithesis – *супрацьпастаўленне*), з дапамогай якой пісьменнік стварае даволі напружаную маральна-псіхалагічную атмасферу ўзаемадзеяння галоўных герояў, кожны з якіх правільна разумее паняцце «абавязак», але як стрымаць пачуццё, калі яно гатова вырвацца з-пад спуду і перакрэсліць усе існуючыя каноны? Гэта барацьба паміж яўным і патаемным прымушае галоўных герояў Радрыга і яго каханую Хімену быццам спаборнічаць паміж сабой ў высакароднасці і вернасці абавязку. Але як жа быць з каханнем адзін да аднаго, пра якое так палымяна галоўныя героі разважаюць у сваіх шматлікіх маналогах? Пакутлівае каханне герояў становіцца па-сапраўднаму гераічным.

Да жанру класічнай трагедыі, эстэтычныя асновы якой ужо былі выпрацаваны тэарэтыкамі класіцызму, Карнэль звярнуўся будучы ў Парыжы, пасля напісання трагедыі «Медэя» (1635). Цікава, што ў знакамітым «Сідзе» драматург парушыў амаль што ўсе каноны

класіцызму: пачаў распрацоўку не антычнай, а сярэднявечнай тэматыкі, надаў твору шчаслівы канец; праігнараваў правіла трох адзінстваў, не ўся трагедыя напісана александрыйскім вершам, да ўсяго парушыў правіла прыстойнасці, такое важнае для класіцысцкай драмы: адзін з герояў на сцэне дае другому аплявуху (хай сабе і заслужаную).

Тым не менш менавіта Карнэль прызнаны заснавальнікам класічнай французскай трагедыі. Праўда, Французская Акадэмія, па просьбе Рышэлье ў «Думцы Французскай Акадэміі пра “Сіда” асудзіла твор за неадпаведнасць догмам класіцызму, на што аўтар адказаў дэманстратыўным ад’ездам да сябе ў Нармандыю, а вярнуўся ён у Парыж з дзвюма новымі трагедыямі «Гарацый» і «Цына, або Міласэрнасць Аўгуста», якія ўжо цалкам адпавядалі класічным канонам.

Сюжэт твора. Дзеянне адбываецца ў XII стагоддзі ў Кастыліі пры двары караля дона Фернанда. Драматычны канфлікт, як мы ўжо адзначалі, заключаецца ў барацьбе пачуцця і абавязку: у прыгажуню Хімену, дачку багатага севільскага арыстакрата дона Гомеса, графа Гормаса, закаханыя два шляхетныя кабальера: Радрыга Дыяс і дон Санча. Хімена кахае Радрыга – сына высакароднага дона Дыега, але яго безнадзейна кахае і інфанта, дачка караля. Яна пакутліва назірае, як бурна разгараецца пачуццё паміж маладымі людзьмі і зайздросціць ім, бо ніколі не будзе на месцы Хімены. Радрыга прасты дваранін, і Хімена яму роўня, а прынцэса – не, бо яе саслоўная прыступка значна вышэйшая. Інфанта вырашае, што шлюб закаханых, магчыма, пакладзе непераадольную мяжу паміж яе марай і сапраўднасцю. Таму і рыхтуе каханаму чалавеку такое ненавіснае ёй выселле са сваёй суперніцай. І чым бліжэй да гэтай падзеі, тым яшчэ больш самотнай становіцца інфанта. Яна ўжо не можа стрымліваць у душы свае пакуты, бо не разумее, чаму пачуццё, высакароднае і палкае, можа стаць ганьбай каралеўскаму роду, калі будзе расакрэчана таямніца яе сэрца. Такім чынам, Кальдэрон асуджае саслоўныя ўмоўнасці.

Далей аўтар малое яскравую карціну феадальнай пыхлівасці, зайздрасці і анархіі. Кароль абраў настаўнікам свайго сына бацьку Радрыга, дона Дыега, а бацьку Хімены гэты факт вельмі ўзлаваў, бо яго абышлі каралеўскай увагай, і ён распачаў грубую сварку са сваім былым сябрам і даў яму аплявуху. Дон Дыега ўжо стары чалавек, і ён не можа са зброяй у руках абараніць свой шляхетны гонар, таму патрабуе помсты ад сына: «Мы не маем права жыць, калі загінуў гонар!» –

пафасна заяўляе стары феадал. Радрыга, каб адпомсціць за абразу ўласнага бацькі, забівае на дуэлі бацьку Хімены. Так звадка бацькоў, якая закончылася трагедыяй, перашкодзіла шлюбу іх дзяцей.

Цікава пададзены вобраз Радрыга перад паядынкам, бо Карнэль уводзіць лірычны элемент: закаханы і няшчасны малады чалавек перад нялёгкім выбарам – годнасць ці каханне, застаўшыся сам насам ў распачы дэкламуе журботныя стансы. Ён ведае, што ягоны абавязак патрабуе захавання годнасці і помсты за знявагу бацькі. Але чаму ж так пякельна на душы? Юнак ведае, што перад страшэннай дылемай пастаўлена і яго каханая. Ёй хочацца адгаварыць свайго люблага ад паядынку, але ці ж можа яна патрабаваць ад яго такога ганебнага ўчынку? Ці ж не асудзяць Радрыга людзі? Калі ж толькі паядынак адбудзецца, то каханню наканавана памерці.

Сапраўды, Хімена, пасля забойства бацькі, звярнулася да караля з просьбай пакараць Радрыга. А ці хоча яна ягонай смерці? Што ёй рабіць тады на гэтым свеце без каханага? Ды толькі феадальны звычай патрабуе помсты. Дзяўчына ў распачы прызнаецца сваёй наперсніцы Эльвіры, што нават забойства не знішчыла каханне: «Я патрабую яго галавы, але дрыжу пры думцы, што магу атрымаць яе».

Не вытрымлівае напружанага чакання і Радрыга. Ён прыходзіць у дом каханай, а калі Эльвіра спыняе яго пытаннем: «Навошта, куды прыйшоў ты, няшчасны?!», юнак смела заяўляе: «Да майго суддзі, і мой суддзя – каханне». Радрыга прапаноўвае Хімене забіць яго і працягвае шпагу, ды дзяўчына ўтароплена глядзіць на зброю, што згубіла яе бацьку і прынесла столькі гора ім, маладым. Сустрэча закаханых напоўнена трагізмам. Яны размаўляюць вершамі, насычанымі гаркатой адчаю, адчуваннем напязанай помсты і прытоенай радасцю няхай сабе і кароткіх зносінаў. Адчуваецца, што далей павінна адбыцца нешта неардынарнае, надзвычай высокае ў іх лёсах, каб зноў злучыліся іх сэрцы. І Карнэль дае свайму герою магчымасць выправіць становішча, адправіўшы яго на змаганне з маўрамі.

Радрыга ўзначаліў народнае апалчэнне, і весткі пра яго подзвігі распаўсюджваюцца па ўсёй краіне. Нарэшце маўры разбіты, два каралі ўзяты ў палон, і ўсё гэта – заслуга Сіда, так назвалі смелага воіна пераможанага маўры, бо ў іх краіне гэта слова азначала «гаспадар, пан-уладар». Шчаслівы з прычыны перамогі кароль пакідае гэта імя за Радрыга. Народ прызнае Сіда як нацыянальнага героя. Толькі Хімена не ўслаўляе пераможцу. Яна зноў патрабуе ад караля, каб крыўдзіцель гонару іх роду завяршыў жыццё ганебна – на пласе. Кароль імкнецца пе-

раканаць дзяўчыну прыслухацца да свайго сэрца, бо там усё яшчэ «жыве» Радрыга, але Хімена заяўляе, што аддасць сваю руку любому воіну, хто заб'е Радрыга. А ці не хітруе тут дзяўчына, ці не гуляецца са звычаем кроўнай помсты ў хованкі, бо ж ведае, што не многія пажадаюць змагацца з народным героем і любімцам караля Сідам. Але смяльчак знайшоўся. Гэта закаханы ў Хімену дон Санчо. Толькі калі ён з'явіўся ў доме дзяўчыны пасля паядынку з аголенай шпагай, каб расказаць, што Сід яго перамог, але велікадушна падарыў жыццё, Хімена ў адчай, што Радрыга забіты, не стала яго слухаць і жорстка прагнала прэч з вачэй. І зноў у яе душы адчай і вялікае гора...

Але пасля шматлікіх перыпетый і выпрабаванняў твор завяршаецца вяселлем. Па волі караля Хімена пабярэцца шлюбам з Радрыга. І гэта адзіная трагедыя са шчаслівым канцом. Радрыга цяпер нацыянальны герой, і пра яго шчасце клапаціцца аўгусцейшая асоба. Але чаму яна не паклапацілася пра шчасце сваёй дачкі? Сапраўды, самотны вобраз інфанта пераследуе гледача на працягу трагедыі, але ў адрозненне ад бурнага тэмпераменту Хімены, характар нерашучай прынцэсы запаволены, заглыблены на ўласных перажываннях, а не на дзеянні. Таму сучаснікі Карнэля крытыкавалі драматурга за гэты вобраз, лічылі яго непатрэбным у трагедыі. Такой думкі прытрымліваўся нават Вальтэр. Але Карнэль лічыў, што самотнае каханне інфанта да Радрыга-Сіда толькі ўзвышае яго асобу, дэманструе веліч пачуцця да Хімены.

Крытыкавалі класіцысты Карнэля і за парушэнне месца дзеяння ў сцэне сустрэчы закаханых у доме Хімены пасля забойства яе бацькі, нават бурна патрабавалі перасатварыць гэту сцэну так, каб сустрэча адбывалася ў каралеўскім палацы, тады б быў выкананы і такі важны для класіцыстаў прынцып адзінства часу і месца дзеяння. Але ці ж не збракавала б гэта велічную асобу мужа Сіда, які кахае дзяўчыну настолькі моцна, што вырашае прыняць смерць ад яе рукі, таму ён не палохаецца накіраванага ў яго лёсу і рашуча пераступае парог дома, у які раней прынёс вялікае гора.

Карнэль лічыў, што гэта сцэна не мела б такога псіхалагічнага эфекту, каб дзеянне адбывалася ў каралеўскім палацы, бо там сустрэча выглядала б простаай выпадковасцю і не змагла выразна выявіць такія характэрныя рысы галоўнага героя, як рашучасць і адвага.

Прайшлі стагоддзі, і справядлівасць вялікага французскага драматурга пацвердзілася сённяшнім развіццём драматургіі, у якой дзеянне не так жорстка «прывязана» да месца падзей.

ЖАН РАСІН **(1639–1699)**

Нарадзіўся 21 снежня 1639 года ў г. Ла-Фертэ-Мілон у сям’і правінцыяльнага судзейскага чыноўніка. Рана страціў бацькоў і гадаваўся пад апекунствам бабулі, якая аддала яго ў каледж Баве, а затым у школу Гранжа ў Пор-Раялі. Настаўнікамі юнага Жана сталі янсэністы, члены адной з рэлігійных суполак, апазіцыйных да пануючай каталіцкай царквы. Набожныя і адданыя сваім рэлігійным перакананням, ясеністы паспрыялі ўзнікненню ў юнака мройна-рэлігійных містыфікацый. Таму Расін быў меланхалічнай натурай. Ён рана пачаў любіць класічную паэзію. Стварыў трагедыі «Андрамаха», «Мітрыдат», «Іфігенія ў Аўлідзе». На першы план вывеў жарсці, чым і стаў больш знакаміты за свайго папярэдніка Карнэля.

Калі ў 1677 годзе была пастаўлена «Андрамаха», усе адчулі, што нешта зусім новае з’явілася ў французскім тэатры. Бо гэта была зусім іншая трагедыя, даволі адметная ад тых, якія ствараў Карнэль. Перад глядачом паўстаў іншы герой. Карнэль выводзіў на сцэну валявых, моцных асоб-лідэраў, здольных падпарадкаваць сваёй волі, пачуццю і розуму іншых. Галоўныя ж героі Расіна амаль «захлыналіся» ў разнастайнай пачуццёвай гаме, падпарадкоўваліся толькі кіпучым жарсцям. У іх не хапала ні волі, ні жадання супрацьстаяць пачуццям, яны не маглі перамагчы жарсці ў сабе, не маглі змагацца з сабой.

Творчасць Жана Расіна адразу заслانیла генія Карнэля. Папершае, драматургаў падзяляў немалы жыццёвы тэрмін – трыццаць тры гады. А гэта ўжо відавочная змена пакалення прыхільнікаў «строгіх» класіцысцкіх канонаў. Ды і грамадства ўступіла ў новую фазу свайго развіцця. Гледача ўжо ахоплівалі іншыя ідэі, пачуцці, густы, якім цалкам адпавядала драматургія Расіна. Французы былі ў захапленні ад яго п’ес. Пісьменніца XVII стагоддзя пані дэ Севінье, вядомая сваімі «Лістамі» да дачкі, так адзначала непаўторнасць трагедыі Расіна «Мітрыдат»: «П’еса цудоўная. Плачаш, пастаянна захапляешся, глядзіш яе 30 разоў. І ў 30-ы раз яна здаецца яшчэ больш чароўнай, чым у першы». У XVIII стагоддзі Вальтэр з захапленнем пісаў пра трагедыю Расіна «Іфігенія ў Аўлідзе»: «О трагедыя трагедый! Зачараванне ўсіх часоў і ўсіх краін! Гора дзікуну, які не адчувае тваёй вялікай годнасці».

Абапіраючыся на аўтарытэт Арыстоцеля, які патрабаваў, каб героі ў трагедыях былі «не да канца добрыя і не да канца злыя», Расін

адмовіўся ад найгалоўнейшага элемента тэатра Карнэля – «дасканалага героя» і паказваў асоб, падуладных жарсці. Карнэль – спявак моцнай чалавечай волі, Расін – слабасці. Калі ўзяць яго трагедыю «Андрамаха», то ў ёй няма моцнага героя. Пір – мужны воін, але дзеля каханай жанчыны ён забывае ўсё на свеце і гатовы змагацца за сваё пачуццё, ігнаруючы абавязак патрыёта сваёй краіны. Ці ж годна ён паступае? Арэст прадае інтарэсы сваёй радзімы дзеля кахання Герміёны, парушаючы таксама агульначалавечую мараль, бо забівае ні ў чым не павіннага перад ім чалавека. І яго ўчынкі таксама кіруюць жарсці. Ці можна назваць самадастатковым вобраз Герміёны, калі яна думае толькі пра сваё пачуццё, а астатняе яе не тычыцца? Эгаістычнае каханне Герміёны выліваецца ў злачынства. Найбольш моцны характар мае Андрамаха. Павагу выклікае яе шчырая адданасць радзіме, мужу, сыну. Толькі і гэта дзеючая асоба трагедыі церпіць паразу, бо яна засталася проста жанчынай, якая гатова ацаніць каханне Піра і, магчыма, нават уступіць яго жарсці. Героі ж Карнэля перамагаюць жарсці, для іх галоўным было пачуццё абавязку.

«Андрамаха». У аснову п'есы пакладзены старажытнагрэчаскі міф пра Гектара і Андрамаху, праслаўленых Гамерам, Еўрыпідам і многімі іншымі антычнымі аўтарамі. Сюжэт стаў вандроўным, дзякуючы пільнай увазе творцаў наступных пакаленняў. Французы ж выкарысталі славетную легенду пра Астыянакса, сына Гектара і Андрамахі, на карысць сваёй нацыянальнай гісторыі падобна да таго, як гэта зрабілі рымляне з імем траянца Энея, абвясціўшы яго нацыянальным героем. Такім чынам, згодна з меркаваннем французцаў, юны Астыянакс не загінуў, як паведамлялі нам антычныя аўтары, а цудам быў выратаваны. І, як аўтарытэтная сведчаць старажытныя французскія хронікі, менавіта ён заснаваў французскую манархію і стаў пачынальнікам дынастыі французскіх каралёў. Імя легендарнага Астыянакса ўсхваляна ў паэме «Франсіяда» знакамітага французскага паэта XVI стагоддзя П'ера Рансара.

У трагедыі Расіна распавядаецца пра падзенне Троі, і пра тое, як ў палон трапілі Андрамаха і яе сын. Заваёўнікі падзялілі «здабычу». І воляй лёсу Андрамаха і Астыянакс трапілі да Піра, магутнага цара Эпіра. Гэты мужны і бясстрашны воін упершыню спазнаў каханне да самотнай паланяніцы з прыгожымі сумнымі вачыма. Але Андрамаха не можа яго пакахаць з той нагоды, што ён сын Ахілеса, а той, як вядома, забіў яе мужа Гектара. Пір не знаходзіць сабе месца: і лютуе, і кленчыць, і моліць, а то наадварот, патрабуе безумоўнага пад-

парадкавання, але як толькі бачыць слёзы на вачах сваёй каханай, сам гатовы плакаць разам з ёй.

Пры двары Піра ўжо некалькі гадоў у якасці нявесты жыве Герміёна, дачка Менелая і Алены Прэўкраснай. Яна кахае свайго нявернага нарачонага, пакутуе і ўпарата чакае, што ён нарэшце ўспомніць пра яе. Адтэрміноўка вяселля непакоіць і Менелая. Тым больш ён у роспачы ад таго, што падростае і мужае сын Гектара, які можа выступіць затым супраць Грэцыі і адпомсціць за забойства бацькі. Менелай вырашае забіць хлопчыка. За Астыянасам з Грэцыі ў Эпір прыязджаюць Арэст і ягоны сябра Пілад. Пір не аддае хлопчыка і заяўляе, што сваёй адмовай не баіцца ўгнавіць старажытнаю Эладу, нават калі тая пойдзе супраць яго вайной. Пір разумее, што абарона сына каханай – гэта адзіная выратавальная нітка для яго палкага пачуцця. Але Арэст не спяшаецца выканаць сваю місію, бо ён даўно і безнадзейна кахае Герміёну, вельмі рады сустрэчы з ёй і хоча вырасці дзяўчыну пад выглядам Астыянакса.

Андрамаха ж, каб абараніць дзіця, пагаджаецца на шлюб з Пірам, але вырашае пры гэтым пасля абраду забіць сябе, а павенчаны Пір павінен будзе клапаціцца пра хлопчыка. Але пакуль Андрамаха будзе план абароны свайго гонару, абражаная Герміёна падбухторвае Арэста забіць Піра. Смелы воін заяўляе, што ўзначаліць грэчаскае войска і возьме Эпір у аблогу. Помслівая дзяўчына жадае іншага: Пір павінен быць забіты ў момант шлюбу. Дабрачыннаму Арэсту гэта ідэя не да спадабы, бо яна нагадвае бяспаснае і гвалтоўнае забойства няўзброенага чалавека. Але жарсць перамагае пачуццё ўласнай годнасці, і Арэст саступае просьбе Герміёны. Калі ж Пір быў забіты, Арэст замест удзячнасці атрымлівае ад каханай знявагу і праклён, бо цяпер дзяўчына не ведае, як жыць без таго, хто быў найдаражэйшы за ўсіх на свеце і каго яна сама звяла ў магілу. Герміёна заканчвае жыццё самагубствам, а Арэст страчвае розум, бо не можа перанесці і подлае забойства Піра, і смерць любай.

Расін паказаў, як у ахвяру жарсці прыносяцца паняцце чалавечай годнасці, дзяржаўныя інтарэсы і чалавечыя жыцці.

«Федра». У дадзенай трагедыі Расіна перад глядачом паўстае карціна маральнага разладу дызгарманічнай асобы. Аўтар паказвае тую страшэнную катастрофу, якая адбываецца ў спустошанай душы чалавека, калі ён не ведае акрэсленых межаў паміж немагчымым і жаданым, забароненым агульначалавечай мараллю і дапушчальным. Жарсць і абавязак зноў у канфлікце. Але цяпер драматург паказаў

маральны крызіс у яго экстрэмальным праяўленні, калі нішчыцца ўсё чалавечае ў чалавеку.

Як і ў сюжэце Еўрыпіда, Федра закахалася ў пасынка і моцна перажывае сваё маральнае падзенне. Яна зацята ўпадае ў набожнасць: моліцца багам, будзе ім храмы. Але і гэта не дапамагае перамагчы жарсць да юнака. Нават каля алтара яна думае толькі пра аб'ект свайго захаплення. Федра вырашае стаць ненавіснай Іпаліту і просіць свайго мужа Тэзея адправіць яго ў Трэзену. Па-сутнасці, гэта выгнанне з роднага дому, і пасынак павінен быў бы пакрыўдзіцца на мачаху. Толькі бацька не вытрымлівае доўгай ростані з сынам і разам з маладой жонкай наведвае Іпаліта. Федра зноў абуяная жарсцю. Цяпер жанчына не вытрымлівае сардэчных пакут і прызнаецца ў сваім каханні Іпаліту. Пасынак разгублены, ён правільна зразумеў Федру і ў душы моцна асудзіў яе, але ж гэта – жонка яго бацькі, таму высакародны юнак вырашае захаваць страшэнную таямніцу нізкага маральнага падзення жанчыны. Ды толькі мачаха цяпер не знаходзіць сабе месца, бо ўпэўнена, што Іпаліт усё раскажа бацьку, тады вечная ганьба пакрые яе імя і нават яе дзеці будуць саромецца вымаўляць слова «маці». У душы няшчасна закаханай успыхвае агонь нянавісці да ні ў чым не павіннага пасынка. Служанка Энона раіць сваёй пані ўзвесці паклёп на юнака – быццам ён спакушаўся на гонар мачахі. Федра здзяйсняе гэты вераломны план. Раззлаваны Тэзеей праклінае сына, а высакародны юнак, каб не выдаць таямніцу мачахі, нічога не можа сказаць у сваё апраўданне, акрамя таго, што кахае Арыцыю. Толькі ўяўны супернік бачыць у гэтых словах чарговыя хітрыкі і гоніць Іпаліта прэч з вачэй, прэч з дому.

У душы Федры ўздымаецца бура пратэсту: цяпер яна ніколі не ўбачыць аб'ект свайго палкага кахання. Як жа ёй жыць? У адчаі жанчына бяжыць да мужа, каб расказаць праўду і выратаваць Іпаліта, але Тэзеей апераджае яе прызнанне ў паклёпе на сына словамі пра тое, што Іпаліт кахае Арыцыю. Як удар перуна працінае гэта вестка зацемраную жарсцю жанчыну. Яна лютуе і ўгаворвае верную Энону забіць ні ў чым не вінаватую дзяўчыну. Так жарсць нараджае страшэннае грэхападзенне, за якое, відаць, немагчыма вымаліць дараванне, і Федра завяршае жыццё самагубствам: яна кідаецца ў марскія хвалі.

Вядома, што Тэзеей дазнаецца праўду. Але будзе вельмі позна. Праклінаючы сына, ён звярнуўся да марскога бога Нептуна, і той наслаў на юнака марскую пачвару, якая пазбавіла Іпаліта жыцця.

Заклучае Расін трагедыю развагай пра тое, што мужны і адважны Тэзей столькі разоў змагаўся з рознымі лютымі пачварамі, перамагаючы зло, а вось у сваім доме гэта зло не тое што не змог перамагчы, а нават разгледзець.

Заданні для самастойнай працы

1. Назавіце тры асноўныя мастацкія кірункі ў літаратуры Заходняй Еўропы XVII стагоддзя і ахарактарызуйце іх.
2. Вызначце гістарычныя і сацыяльныя ўмовы развіцця класіцызму ў Францыі.
3. Раскажыце пра гісторыю ўзнікнення класіцызму і яго эстэтыку.
4. Дайце характарыстыку асноўным прынцыпам класічнай драмы.
5. Ахарактарызуйце паэтычную творчасць Ніколы Буало як тэарэтыка французскага класіцызму.
6. Дайце характарыстыку творчасці Карнэля. Адзначце асаблівасці трагедыі «Сід» (сістэма вобразаў, мастацкіх прыёмаў, стылістычныя асаблівасці тэксту).
7. Ахарактарызуйце творчасць Расіна. У чым заключаюцца асновы канфліктаў у трагедыях «Антыгона» і «Федра»?
8. Чым адрозніваецца творчасць Карнэля і Расіна? Дакажыце гэта на прыкладах іх тагедый.

Творчая работа па тэме

Напішыце сачыненне-разважанне паводле пытання: «Ці захоўваюцца ў сучаснай драматургіі прынцыпы класіцызму?».

Класіцысцкая камедыя

Камедыя, мабыць, самы цяжкі жанр літаратуры. Пра прыроду камічнага эфекту разважалі і пісалі як антычныя мысліўцы, так і пазнейшыя тэарэтыкі мастацтва. Але да сённяшняга дня яшчэ ніхто з іх не даў вычарпальнага тлумачэння гэтай неардынарнай з'явы. Выбітны англійскі драматург Уільям Сомерсет Моэм, добра знаёмы беларускаму чытачу па раманах «Малы вугалок», «Тэатр», «Месяц і грош» і п'есах «Лэдзі Фрэдэрык», «Круг», «Шэпі», творчасць якога на беларускую мову рупліва перакладалі **Я. Міклашэвіч**, **В. Валынскі** і **Я. Верабей**, лічыў, што для камедыі галоўнае глыбокі псіхалагізм і ўмелая пабудова сюжэта і сцвярджаў, што ўсяму гэтаму дбайна, як ніхто іншы, вучыць Мальер прыкладам сваіх «высокіх камедый».

«Высокая комедия» – гэта жанр, на думку Мальера, які, згодна з традыцыямі класіцызму, высмейвае чалавечыя пачуцці і заганы, але ў той жа час набліжаецца да трагедыі. У камедыі новага тыпу вобразы станоўчых дзеючых асоб павінны абмалёўвацца характэрнымі рысамі барацьбітоў за маральную чысціню і высокія ідэалы. Калізія будзе на сутыкненні ўяўнага і сапраўднага меркавання пра маральныя каштоўнасці. Паказваючы прычыны паводзінаў сваіх неардынарных герояў, паглыбляючыся ў сутнасць чалавека, камедыёграф прымушае гледача ўдумацца ў існасць жыцця. Беларуская даследчыца творчасці Мальера Г. А. Адамовіч зазначае: «Разам з прынятымі класіцыстамі агульнымі характарыстыкамі, з аднаўленнем сацыяльнага тыпа ў вобразе героя Мальер надае свайму персанажу і індывідуальныя адметныя рысы, што было яшчэ адным крокам драматурга на шляху рэалістычнага тэатра» [1, с. 23–24]. Такім чынам, «нізкі» жанр камедыі быў узнесены на высокі п’едэстал драматургічнага мастацтва.

ЖАН БАТЫСТ МАЛЬЕР (ПАКЛЕН) (1622–1673)

Вялікі рэфарматар камедыі нарадзіўся ў сям’і каралеўскага абіўшчыка, па тым часе гэта была ганаровая прафесія для буржуа. Але бацька трымаў яшчэ і краму. Жан Батыст рана, ва ўзросце адзінаццаці гадоў, страціў маці, і бацька ажаніўся яшчэ раз. Цяпер выхаваннем хлопчыка займаўся дзед Луі Крэсэ, даволі прагматычны чалавек, які ўгаварыў бацьку аддаць Жана ў вядомы парызскі Клермонскі каледж, дзе ён стаў «першым сярод роўных».

З ранняга ўзросту Жан Батыст сур’ёзна ставіўся да класічных моў, якімі авалодаў самастойна, філасофіі і літаратуры, затым была вучоба ў юрыдычным ліцэі, пад час якой ён захапіўся тэатрам і 30 гадоў запар знаходзіўся на яго падмостках. Відавочна, што сцэна садзійнічала вялікаму Мальеру ў напісанні бліскучых камедый.

У юнацкія гады Жан Батыст зблізіўся з тэатральнай сям’ёй Бежар і закахаўся ў іх старэйшую дачку Мадлен. Ён марыў выступаць са сваёй абранніцай у гераічным рэпертуары толькі што ўтворанага «Бліскачага тэатра» ў Парыжы. Але гэты творчы выбар плёну не прынес, бо тэатр не вытрымаў канкурэнцыі з двума афіцыйнымі тэатрамі – Бургундскім атэлем і тэатрам Маро і пацярпеў фінансавы крах, праіснаваўшы менш за два гады. Мальеру нават давалося адсядзецца ў вязніцы за даўгі. А затым зімой 1645 года трупа пачала вандроўку

па Францыі. У гэты час заўважаецца схільнасць Мальера да напісання невялікіх вясёлых аднаактовых фарсаў, якія мелі вялікі поспех у публіцы. Ды і сам Мальер цёпла вітаўся з гледачамі як выканаўца смешных роляў.

Поспех будучаму камедыёграфу прынесла ўжо першая п'еса «Шалёны, ці Усё неўпапад», напісаная і пастаўленая ў 1655 годзе. Але гэты твор, як і камедыя «Любоўная сварка» (1656), быў яшчэ заснаваны на традыцыях італьянскай *камедыі дэль артэ і французскага народнага фарсу*. Папулярнасць гэтых камедый была настолькі значнай, што нават дваццацігадовы Людовік XIV звярнуў увагу на таленавітага драматурга і дапамог усталявацца ў Парыжы, дзе для Мальера пачынаецца выбітны творчы перыяд.

На пачатку 60-х гадоў малады камедыёграф стварае дзве свае выбітныя камедыі «Школа мужоў» (1661) і «Школа жонак» (1662), скіраваных супраць сямейнага дэспатызму і на абарону натуральнага пачуцця. Апошнюю ён упершыню назваў «высокай камедыяй». На гэта ж дзесяцігоддзе прыпадае напісанне камедый «Тарцюф», «Дон Жуан», «Мізантроп», «Жорж Дандэн», «Скупы».

За 14 год сваёй творчай дзейнасці ў Парыжы Мальер стварыў усё тое, што ўвайшло ў скарбонку сусветнай літаратуры (больш за 30 п'ес). Мальер памёр раптоўна, на 52-м годзе жыцця, на сцэне пад час выканання ролі ў апошняй сваёй камедыі «Прытворнахворы».

Камедыя «Тарцюф, або Падманшчык». Камедыя створана ў 1664 годзе. Каралева маці Ганна Аўстрыйская жанчына фанатычна рэлігійная, і шматлікія яе прыхільнікі запатрабавалі забараніць п'есу, бо ўбачылі ў творы злую карыкатуру на духоўнае саслоўе. Ды і царква ўгледзела ў асобе Мальера заклётага ворага. На працягу пяці гадоў Мальер ваяваў за п'есу. З трох актаў зрабіў пяць, а Тарцюфа з манаскага адзення пераапрацуў у свецкую вопратку. У канцы п'есы Мальер фактычна робіць рэверанс перад каралеўскай уладай. Але толькі пасля смерці каралевы-маці п'еса трапляе на сцэну. Адбылося гэта ў 1669 годзе. Трэцяй рэдакцыі твора, у адрозненне ад арыгінала, было накіравана доўгае жыццё.

Вобраз Тарцюфа Жан-Батыст стварыў у строгай адпаведнасці з патрабаваннямі класіцысцкай эстэтыкі: галоўны герой увасабляе ў сабе толькі адмоўныя рысы характару, якія зводзяцца да гіпербалізаванай крывадушнасці. Сам аўтар у першым прашэнні да караля, напісаным з нагоды стварэння камедыі, адзначаў наступнае: «Я не пакінуў месца для двухсэнсоўных тлумачэнняў, я адхіліў усякую

магчымасць пераблытаць дабро і зло, я маляваў сваю карціну пры дапамозе яркіх фарбаў і выразных ліній, якія дазваляюць адразу ж распазнаць несумленнага крывадушніка» [23, с. 84].

Даследчыкі падкрэсліваюць і другую важную тэму камедыі – супярэчнасць паміж знешнасцю героя і сутнасцю яго дзеянняў і ўчынкаў. Маска дабрадзея дапамагае Тарцюфу надзейна схваць свой сапраўдны твар крывадушніка. Аргон жа і яго маці Пернэль прынялі ўяўнае за сапраўднае. А. Л. Штэйн у сваёй працы «Веселое искусство комедии» спасылаетца на ўдалае выказванне з гэтай нагоды Лабруера: «Розніца паміж паводзінамі чалавека, які робіць не ўласцівыя яму ўчынкі, і яго сапраўдным характарам тая ж, што паміж маскай і тварам» [40, с. 160].

Філасофія Тарцюфа заключаецца ў ягоных словах, выказаных Эльміры: «Хто ўводзіць ў свет спакус, вядома, саграшае, // а хто грэшыць уціхую, граха той не здзяйсняе» [22, с. 312]. Тарцюф хітры, вяртлявы, ён прываблівае Аргона жорсткім рэлігійным энтузіязмам. І Аргон, і яго матуля не здольныя ўбачыць у асобе святошы Тарцюфа крывадушніка. Першыя два дзеянні ён і не паўстае перад гледачамі, але колькі пра яго сказана самых вартых слоў! Пернэль зневажае ўсіх хатнікаў толькі за тое, што яны не жадаюць слухаць «пропаведзі» ні самога Тарцюфа, ні пра яго. У лаянцы старая не ашчажае нават сваіх унукаў Даміса і Марыяну, лічыць, што яны шалапутныя, неразумныя, і нявыхаваныя, бо Эльміра (яна ім не родная маці) занятая пытаннем, як спадабацца Аргону («Вы не ашчадная: бо глядзець нельга без гневу, // як ладзіце сябе пад каралеву»), таму ў яе няма часу, каб прывіваць набожнасць дзецям. Цяпер гэта за яе будзе рабіць Тарцюф, якому ў доме дадзены вялікія паўнамоцтвы, бо, як заяўляе Пернэль унуку:

Ён чыстая душа, яго не слухаць сорам;
Не пашкадую вашай галавы,
Калі яго пакрыўдзіце і вы [22, с. 234].

Найбольш непрымірым ворагам Тарцюфа з'яўляюцца служанка Дарына і швагер Аргона Клеант. Але яны не могуць выкрыць Тарцюфа. Выкрывае яго сам кароль. Такім фіналам Мальер заклікаў караля пакараць махляроў, двурушнікаў і паказваў моц каралеўскай улады. І ўсё ж Дарына – самая высакародная дзеючая асоба. Яна першая пачынае барацьбу супраць зла, якое ўвасабляе сабой Тарцюф, і смела прарэчыць Пернэль:

Хоць вы яго святым і лічыце аддана,
А толькі, верце мне, усё гэта наіграна [22, с. 235].

Усе ў доме, акрамя Аргона, бачаць, што новы «пасялянін», які яшчэ ўчора быў амаль што жабраком, сёння ўжо ўяўляе сябе ўладыкай і патрабуе, каб усе падпарадкоўваліся яго волі. Але патрабаванні гэтыя неразумныя і далёкія ад рэлігійных канонаў. Дарына першая заўважае заляцанні Тарцюфа да Эльміры і першая папракае Аргона за тое, што ён клапоціцца пра Тарцюфа больш, чым нават сам пра сябе, не кажучы ўжо пра дзяцей і жонку. Дарына гаворыць, што гэты смелы і рашучы чалавек, які ў цяжкія дні для Радзімы служыў ёй і каралю верай і праўдай, зараз «Ды толькі ён як быццам адурэў // Калі Тарцюф у галаве яго засеў. // Той для яго як брат – і лепшы чым усе на свеце, // Відаць найдаражэй за маці, жонку, дзеці...» [22, с. 239].

Такім чынам, Мальер стварае канфлікт паміж героямі, якія па-рознаму адносяцца да вечных паняццяў: «годнасць», «прыстойнасць», «высакароднасць», «справядлівасць». Як трапна адзначае даследчыца Г. Я. Адамовіч, «па сутнасці гэта характэрная для класіцыстаў другога перыяду маральная праблематыка» [1, с. 244].

Драматург у сваёй знакамітай п'есе выкарыстаў разнастайныя мастацкія прыёмы: элементы фарсу, нешта ад камедыі інтрыгі, ці камедыі нораваў, але як класіцыст ён па-майстэрску вытрымлівае патрабаванні трох адзінстваў: падзеі адбываюцца ў сціслы прамежак часу, у канкрэтным месцы (дом Аргона), дзеянне канцэнтруецца вакол адной сям'і, нават у межах вытлумачэння адносінаў да Тарцюфа.

Гіпербалізаваная ступень шанавання незаслужанага чалавека становіцца ядром камедыі. Пернэль сварыцца з усімі членамі дома Аргона з-за таго, што яны аднагалосна ўзбураюцца паводзінамі такога прыстойнага і набожнага чалавека, які імкнецца напамінаць ім пра грахі, выходзіць у цярымасці і цноце, і сталая кабета паводзіць сябе па-дзіцячаму: зло заяўляючы, што цяпер доўга не з'явіцца тут:

Цяпер тутэйшы дом я стаўлю ў паўцаны
Так заставайцеся на доўга ў ім адны! [22, с. 238].

Аргон, вярнуўшыся з двухдзённай паездкі ў вёску, пра членаў сям'і цікавіцца мімаходзь, бо ўся яго пільная ўвага прыкута да асобы Тарцюфа. І вострая на слова служанка Дарына, дасціпна адказваючы на падрабязныя распыты гаспадара, адкрыта смяецца з яго бясконцага ўстрывожанага пытання: «А Тарцюф?» і рэплікі «Ах бедны!», якая

гучыць часам і неўпапад, бо яна ж на пытанне, ці ўсе здаровыя, распавядала пра здароўе яго жонкі, а Аргон чуў толькі адказы пра свайго куміра.

Марна траціў час і Клеант, ушчуваючы Аргона за бязглуздасць такой угодлівасці перад малазнаёмым чалавекам, які яшчэ нічым не заслужыў павагу. Аргон не жадае яго слухаць і падазрае ў вальнадумстве, кпіць з яго вучонасці. Яны развітваюцца амаль варожа. Але Клеант спыняе спрэчку і пераводзіць размову на тэму шлюбу Марыяны і Валера, які быццам ужо і агавораны, толькі Аргон у апошні час нешта стаў замаруджваць гэты шчаслівы працэс. Незразумеласць цяперашняй пазіцыі бацькі высвятляецца ягоным жаданнем парадніцца не з прыстойным, годным хлопцам, а з Тарцюфам. Узгараецца новы канфлікт... І зноў у яго эпіцэнтры Дарына, якая смела становіцца на абарону пачуццяў маладых людзей і ўшчувае гаспадара за неразумнасць рашэння.

Марыяна ў роспачы, яна нават прымае рашэнне прымусова памерці, але Дарына тлумачыць дзяўчыне, што гэта дрэннае выйсце з такой сітуацыі. Канфлікт узнікае і паміж самімі закаханымі. Марыяна прызнаецца Валеру ў тым, што не ведае як паступіць. Той у запале гневу прапануе ёй выйсці замуж за Тарцюфа. Спрэчка, відавочна, завяршылася б разрывам адносінаў, каб не Дарына, якая сілай прымушае закаханых падысці адзін да аднаго і ўзяцца за рукі. Пакуль закаханых мірацца, Дарына распрацоўвае план дзеянняў, скіраваных на перашкоду задумцы Аргона, згодна з якім Марыяна павінна быццам бы падпарадкавацца волі бацькі і пагадзіцца на шлюб з Тарцюфам, а насамрэч проста цягнуць час. Дарына ведае, што Тарцюф заляцаецца да гаспадыні дома і вырашае папрасіць яе разыграць сваю «камедыю», сцэнарый якой даволі просты: Эльміра павінна ўгаварыць мужа схавацца пад сталом, калі яна застанецца сам-насам з Тарцюфам, каб Аргон нарэшце пераканаўся ў махлярстве і хлусні свайго любімца. Задумку ледзьве не парушыў Даміс, які імкнуўся абараніць сястру больш рашучымі дзеяннямі.

Нарэшце ў трэцім дзеянні перад глядачом з'яўляецца і сам Тарцюф. Першая яго фраза напоўнена міласэрнасцю да абяздоленых зняволеных, якіх ён хоча наведарыць ў турме, каб падзяліцца з імі сваімі нешыкоўнымі запасамі. На першы погляд гэты чалавек – сама прыстойнасць. Ён толькі завяршыў малітву і ўжо адразу прыступае да праведных спраў. Але варта Дарыне перадаць яму просьбу Эльміры застацца з ім без сведкаў, як яго воблік мяняецца. Ад святасці

не засталася і следу, а перад намі ўзнікае вобраз лавеласа, які затым даволі фрывольна паводзіць сябе з паважанай жанчынай. Дыяс, які падслухаў размову і на свае вочы бачыў дамаганні Тарцюфа да мачахі, вырашае ўсё расказаць бацьку. Але Аргон не верыць сыну, абвінавачвае яго ў нагаворы на прыстойнага чалавека:

Прычыну ведаю, чаму паўстаў ты на святога:
Бо вам у святасці не хочацца прыняць яго паслугі,
Таму ўзлаваны на яго ўсе: жонка, дзеці слугі [22, с. 294].

Аргон прымушае Даміса на каленях прасіць прабачэння ў свайго куміра, а калі той не пагаджаецца, выганяе сына з дому, праклінае яго і пазбаўляе спадчыны. Тарцюфа натхніў такі паварот спраў, і ён працягвае разыгрваць незаслужана пакрыўжаную асобу:

Каб ведаць вы маглі, як больна, мілы брат,
Калі так зневажаюць усе-ўсе падрад [22, с. 296].

Прайдзісвет робіць выгляд, што збіраецца пакінуць дом Аргона, а той яго моцна ўгаворвае застацца і ў парыве адчаю, што страчвае такога набожнага сябра, дорыць яму сваю маёмасць. Вось цяпер і адкрываецца сапраўдны твар Тарцюфа, які распазнае і Аргон, бо па волі жонкі становіцца сведкам брудных заляцанняў да яе свайго «любага паплечніка, брата па веры», а на справе лжэсвятошы.

Вобраз Тарцюфа гіпербалізаваны значна больш, чым вобраз даверлівага Аргона, бо адмоўныя якасці нават пераважаюць усё, што пра яго ўжо паведамлілі іншыя персанажы камедыі. Гэта сапраўдны дэмагог, бо любы ўчынак можа апраўдаць высокімі, палымянымі словамі. З самай незайздроснай сітуацыі ён выходзіць пераможцам, дзякуючы словараспуснасці, бессаромнаму напору і хлусні. На дабрыню Аргона прайдзісвет адказвае страшэннай няўдзячнасцю: ён выганяе сям'ю з уласнага дома, даносіць каралю на нядобрана-дзеянасць Аргона. Але камедыя мае шчаслівы канец: мудры манарх змог без цяжкасці выкрыць сапраўдны твар прайдзісвета, схаваны за маскай дабрадзеянасці. Тарцюф арыштаваны, маёмасць вернута ўладару, зло пераможана і пакарана. Так таленавіты драматург выкрываў дзеячаў з рэлігійнай арганізацыі «Грамадства святых дароў», якая існавала па тым часе ў Францыі для шпіянажу за іншадумцамі і ўзначальвала яго аўгусцейшая Ганна Аўстрыйская. Тарцюф карыстаецца характэрнымі для «Грамадства» прыёмамі: надзявае маску святасці, выдае сябе за збяднелага двараніна, аддана моліцца

ў царкве, чым прыцягвае да сябе ўвагу людзей. Не выпадкова ж так Аргон успамінае іх знаёмства: «Штодня ён у царкве каля мяне маліўся, // У парыве святасці не бачыў свету, // Увагу вернікаў прыкоўваў ён гэтым». І набожны чалавек паспачуваў гаротніку, запрасіў яго ў свой дом. Хіба ж ведаў ён, што ў Тарцюфа наладжаны патаемныя сувязі з судом і паліцыяй. Пэўна, яму дапамагаюць і ўплывовыя асобы пры каралеўскім двары, інакш як мог трапіць да караля данос на Аргона. Сам гаспадар даверлівы, сапраўдны вернік, чалавек законапаслухмяны, нічога кепскага не рабіў, ды вось паўторны шлюб на даволі маладой Эльвіры ўнёс у размеранае раней жыццё дома значныя змены: цяпер тут пануюць веселасць і вальнадумныя меркаванні, якія распаўсюджвае ў першую чаргу разважлівы і разумны Клеант. Яго розум прызнае нават шалапутная Пернэль. Акрамя таго, Аргон сябруе з удзельнікам парламенцкай Фронды, палітычным эмігрантам Аргасам, паперы якога ён захоўвае ў сябе дома. Таму Тарцюфу было за чым сачыць, і ў доме Аргона ён з'явіўся яўна невыпадкова. Знешняя прыстойнасць у патрэбны момант імгненна замяняецца халодным разлікам, помстай нават за дабро. Па сутнасці, гэта новы тып вялікага бязбожніка, якога можна паставіць побач з Іудай, што прадаў свайго Настаўніка. Толькі Тарцюф ужо ўзброены ведамі чалавечай псіхалогіі, і яго хады больш адмысловыя і хітрыя. Ён умее зразумець чужую душу, вылучыць патаемныя жахі і перажыванні чалавека (гісторыя з паперамі Аргаса, якія гаспадар дома аддаў яму на захаванне), каб потым скарыстаць сітуацыю для сваёй выгады. Такім чынам, даверлівасць Аргона ледзь не стала вялікай трагедыяй для ягонай сям'і.

Некаторыя расійскія крытыкі лічаць, што Мальер смяецца не толькі з Тарцюфа, але і з Аргона. Напрыклад, такую думку прыводзіць У. Л. Мультатулі ў сваім даследаванні па творчасці Мальера. Ён адзначае наступнае: «Верагодней больш за ўсіх Мальер смяецца з Аргона. Тарцюф выклікае нашу агіду, ён страшны і гадлівы, але, па сутнасці, ён небяспечны толькі па віне Аргона. Аказваецца, натуральная высакароднасць, якая ператварылася ў сляпое падпарадкаванне, робіць чалавека бязвольным, пазбаўляе яго здольнасці думаць і перарабляе ў вартую жалю цацку нягодніка» [24, с. 88].

Але давайце паразважаем. Чаму ж даволі самастойны, разважлівы Аргон дазволіў так сябе правесці? Віной тут можа быць толькі адзінота. Маладая жонка хоць і кахае мужа, і імкнецца яму падабацца, насаморэч не змагла стаць яго паплечніцай, зразумець перажыванні і патаемныя жахі немаладога ўжо чалавека. Дзеці

выраслі, і ў іх сваё жыццё, све перажыванні. Маці апантана верай і не заўважае душэўных пакут Аргона. І ён схіляецца да рэлігіі, шукае ў ёй уцеху для збалелай душы. Таму самотны Тарцюф падаецца яму аднадумцам. Ён умее ўважліва і цяропліва слухаць, суперажываць, спачуваць, натхнёна супакойваць боскім словам, разважаць над праблемамі, цікавымі Аргону. Чым не сябра? Менавіта адзінота прымушае Аргона бездакорна верыць хлусу, бо ён баіцца страціць таго, хто разумее яго больш за другіх. Іншая справа ўгодлівасць, народжаная адзінотай. Менавіта толькі з яе і трэба пасмяяцца. Бо яна цемрыць розум даволі цвярозаму чалавеку, які выганяе за вароты дома ўласнага сына ў выгоду каму б то ні было.

Сатырычная моц камедыі «Тарцюф» заключаецца ў наступным.

1. Мальер у творы паказаў не асобныя недахопы царквы, а нормы досыць непрывабнай рэлігійнай этыкі;

2. У творы раскрыты лжывасць і злачыннасць усёй сістэмы царкоўнай ідэалогіі, якая прэтэндавала на кіраўніцтва духоўным жыццём грамадства;

3. У п'есе паказана, што і хрысціянская мараль, у залежнасці ад яе носбіта, дае магчымасць чалавеку быць цалкам безадказным за свае ўчынкі.

Як бачым, Мальер паставіў перад глядачом шмат актуальных да сённяшняга часу праблем. Але самая вялікая заслуга камедыёграфа ў тым, што ён стварыў вечны вобраз вялікага хлуса, крывадушніка, прайдзісвета і даносчыка – Тарцюфа.

Камедыя «Мешчанін у дваранах» (1670) мае сваю гісторыю стварэння: Мальер атрымаў загад караля напісаць смешную камедыю, у якой былі б высмеяны туркі. Прычынай гэтага загаду было тое, што калі малады кароль прымаў у Версалі турэцкае пасольства і хацеў уразіць турэцкага пасла сваёй велічнасцю, то вырашыў зняважыць гасця доўгім чаканнем, але турэцкі пасол не ўгнявіўся, а толькі зрабіў выгляд, што ў Турцыі на вуліцы кожны апрануты не менш багата, чым кароль. Такі паварот спраў не спадабаўся аўгусцейшаму манарху, і каб адпомсціць, ён даў загад напісаць гэту камедыю, у якой бы высмейваліся туркі. Мальер рады быў дагадзіць Людовіку XIV і стварыў сюжэт, скрозь прасякнуты камізмам, недарэчнымі дзеяннямі. На прыкладзе галоўнага героя камедыі мешчаніна Журдэна ў творы бескампрамісна выкрываліся недахопы і заганы чалавечай натуры, як таго і патрабавала класіцысцкая камедыя. П'еса мае некалькі выразных планаў выяўлення камічнага элемента. Першая камічная

сітуацыя тычыцца палкага жадання Журдэна заняць больш высокую прыступку на іерархічнай лесвіцы грамадскага ўладкавання. Ён прыкладае шмат намаганняў, каб паходзіць на сапраўднага двараніна. Па парадзе свайго «адданага» сябра графа Даранта, які збяднеў да такой ступені, што нават не грэбуе бясконца карыстацца шчодрымі пазыкамі найўнага Журдэна, апошні запрашае ў свой дом шматлікіх настаўнікаў: танцаў, спеваў, філасофіі і фехтавання, бо ўсімі гэтымі ўменнямі, на думку Даранта, абавязкова павінен валодаць кожны дваранін. Нічога кепскага ў гэтым не было б, каб наш герой сапраўды вучыўся нечаму новаму. Ды толькі не за саму навуку шчодра плаціць «вучань» грошы, а пастаянна большую суму выдатковае таму, хто лепш яго пахваліць. Вядома, у якім рэчышчы пры такой сітуацыі можа развівацца навучанне. Спадчынны гандляр, які мае даволі буйны капітал, ён ніколі навукамі не займаўся і недарэчна мяркуюе, што і веды можна проста купіць. Дык навошта ж дакопвацца да існасці рэчаў? А ці не прасцей вырашыць свае праблемы з дапамогай «светлых» розумаў? І ён дзейнічае па-свойму: у настаўніка філасофіі пытаецца, як прыгожа напісаць запіску маркізе Дарымене, якую моцна ўпадабаў. У гэтым заключаецца ўся яго цікавасць да філасофіі – асновы ўсіх навук, бо светаўяўленне Журдэна акрэслена колам вельмі вузкіх уласных інтарэсаў – спадабацца чароўнай пані з вышэйшага свету, чаго б яму гэта ні каштавала. А каштуе ягонае прыдумка не танна. Але наш герой праяўляе нябачную шчодрасць, якая мяжуе з марнатраўствам.

Хрэстаматыйнымі сталі прыклады невуцтва заможных, але неадукаваных гандляроў. Бо інакш нельга растлумачыць здзіўленне Журдэна з таго, што на свеце ёсць паэзія і проза: «Што? Калі я кажу: “Ніколь, прынясі мне пантофлі і начны каўпак”, гэта проза?», і яго слаўтых пытанняў «А фізіка – гэта наконт чаго?..». «А этыка – гэта наконт чаго?..». Крыху баязлівы і нерашучы ад прыроды (пра гэта мы можам меркаваць са сцэн з удзелам жонкі), Журдэн на фехтаванні глядзіць не як на сродак фізічнай удасканаленасці сваёй асобы, а як на магчымасць праявіць сваю шляхетнасць, бо дваране па тым часе ўсе добра валодалі шпагай, прычым, на яго думку, гэты сродак дапаможа застацца ў жывых, калі на цябе нехта нападзе.

Шматлікія настаўнікі і наш прэтэндэнт на званне двараніна даволі падобныя ў сваёй хцівасці: бо першыя не праяўляюць адданасці ў навучанні, а другі – у спасціжэнні «абавязковых для двараніна» навук. І толькі меркантильнасць трымае іх ў адной звязцы, як быццам бы грошы могуць нешта вырашыць ў развіцці інтэлекту недарэчнага

вучня з дапамогай такіх жа недарэчных настаўнікаў. Беларуская даследчыца Г. Я. Адамовіч справядліва лічыць, што «Журдэн можа быць супастаўлены паслядоўна з кожным з чатырох настаўнікаў: музыкі, танцаў, фехтавання і філасофіі» [1, с. 248].

Другі камічны план – узаемаадносіны Журдэна і Даранта. Сяброўства – рэч бескарысная. Таму яно не магло існаваць паміж даволі прагматычнымі людзьмі. Затое ўзнік трывалы меркантильны сіембіёз: самалюбства Журдэна лашчыць той факт, што ў яго дом прыходзіць дваранін, а Дарант ад зносінаў з багатым гандлярм мае фінансавую падтрымку. І тут можна паспачуваць гаспадару дома, бо яго «выбітны» госць прайдзісвет вышэйшага гатунку. З аднога боку, ён завярае ў шчырым сяброўстве: «Я, насамрэч, калі патрэбна паслуга для сябра, рашуча на ўсё гатовы. Як хутка вы мне прызналіся ў палкім пачуцці да чароўнай маркізы, якую я добра ведаю, я сам прапанаваў быць пасрэднікам у вашых сардэчных справах» [22, с. 733], а з другога – усяляк чэрніць закаханага недарэку ў вачах маркізы Дарымены: «Магу паручыцца, што такога вар’ята, як наш Журдэн, вы нідзе не адшукаеце» [22, с. 767], а «навучыўшы» будучага двараніна этыкету вышэйшых колаў (напрыклад, абавязкова рабіць перад дамай тры паклоны), з’едліва заяўляе: «Як бачыце, у гэтага слаўнага мешчаніна забаўныя манеры» [22, с. 749]. Ці ж можна пасля гэтага назваць Даранта шчырым, сумленным, годным дваранскага тытула чалавекам?

Але зацёмраны навязлівымі мроямі пра дваранства, Журдэн гатовы на самаахвярныя ўчынкi. Дарант жа пастаянна выкарыстоўвае даверлівасць «сябра» на сваю карысць. Добра ведаючы, што апошні апантаны палкасцю да маркізы Дарымены, якую і сам ужо даўно ўпадабаў, падбухторвае Журдэна набыць каштоўны падарунак для дамы сэрца. Але пры гэтым выдумвае небыліцу пра тое, што быццам ў вышэйшых колах нельга прызнавацца, ад каго гэты падарунак. А сам выдае Дарымене, што брыльянт прэзентуе ён, заяўляючы, што гэта для яго дробязь: «Не пераацэньвайце рэчы, якую маё каханне лічыць недастойнай вас». [22, с. 748]. Калі ж Журдэн спрабуе запытацца ў маркізы, ці спадабаўся ёй падарунак, Дарант палка прырэчыць: «Што вы! Беражы вас Бог! Гэта было б з вашага боку непрыстойна. Калі жадаеце паходзіць на цалкам свецкага чалавека, то, наадварот, зрабіце выгляд, быццам гэта не вы ёй падаравалі» [22, с. 750].

Такім чынам, граф Дарант уяўляе сабой чалавека без гонару, падманшчыка, што бяздумна перавёў сваё багацце і жыве за кошт пазык

мешчаніна, з якога так едка кпіць. Ды і маркіза Дарымена таксама аднесена да негатыўных асоб. А Журдэн, які пад старасць марыць стаць арыстакратам і вывучыць шляхетныя манеры, заводзіць у сябе цэлы штат настаўнікаў і марыць пра тытулы і званні, смешны не таму, што ён хоча ўдасканаліць сябе, а таму, што людзі, у шэрагі якіх ён так імкнецца, не заслугоўваюць такой увагі і такіх высілак.

Трэці камічны план – нечаканае з’яўленне пані Журдэн пад час знакамітага гасцявання Даранта і Дарымены ў мяшчанскім доме. Жанчына здзіўлена не толькі гасцям, але і багаццю стала. І яна прама заяўляе, што яе мужу, відаць, няма куды дзяваць больш грошы, як на пачастункі. Але прайдзісвет Дарант і гэту сітуацыю скарыстоўвае на сваю карысць: «Што вы гаворыце, пані Журдэн? Што гэта ў вас за фантазія? Чаму вы вырашылі, што ваш муж траціць грошы і што гэта ён дае ў гонар дамы абед? Дык вось каб вы ведалі, абед уладкаваў я, а ён толькі прадаставіў для гэтага свой дом – раю вам спачатку добра падумаць. А затым ужо гаварыць» [22, с. 754]. Вядома, што ў вачах Журдэна ўчынак «сябра» падаецца выратавальна-годным. Дарымена, хця і пакрыўдзілася, але яшчэ раз пераканалася, на якія высілкі гатоў дзеля яе закаханы граф. І толькі адна пані Журдэн цвяроза ацэньвае абставіны, бо ведае, сапраўдны стан справаў Даранта, бачыць, як муж увіхаецца перад іншай кабетай, пераканана, што ён пачаў пускаць на вецер прыданае дачкі. І на правах у першаю чаргу маці, а ўжо затым і пакрыўджанай гаспадыні дома, і жанчыны выказвае «гасцям» і мужу ўсё, што думае пра іх паводзіны.

Чацвёрты камічны план – нечаканае з’яўленне ў доме чалавека ў турэцкай вопратцы, які паведамляе Журдэну тры прыемныя навіны: што бацька яго быў насамрэч дваранінам, а не купцом, як многія гэта сцвярджаюць, што сын турэцкага султана моцна закаханы ў яго дачку Люсіль і што яго турэцкая светласць жадае ўзвесці Журдэна ў высокі ранг мамамушы. Камізм тут дасягаецца з дапамогай дасведчанасці ў сітуацыі гледача і недасведчанасці ў ёй нашага «прэтэндэнта на дваранскае ці любое іншае, але высокае званне».

Пяты камічны план – гэта працэс пасвячэння ў мамамушы. Дзеянне перапоўнена спевамі, балетнымі сцэнамі, красамоўствам «туркаў», якія жадаюць Журдэну, каб ён быў сапраўдным вяльможам, а для гэтага неабходна прайсці праз пэўны рытуал цырымоніі пасвячэння. І чамусьці не шкада, калі з даверлівага і прастакаватага мешчаніна пачынаюць адкрыта кпіць: голяць галаву, надзяваюць турбан, уручаюць шаблю, а затым нават б’юць палкамі. Бо Журдэн

заслугоўвае гэтага недарэчнымі паводзінамі ў адносінах да сваёй сям’і. Ён не шкадуе нават дачкі і жорстка распараджаецца лёсам апошняй: загадвае выйсці замуж за сына турэцкага султана.

Падрыхтоўка да вяселля Люсіль – шосты камічны план. У дзеянні зноў удзельнічаюць Дарант і Дарымена. Прычым Дарант хаця і паведамляе, што «аўтарам» ўсёй гэтай цудоўнай камедыі з туркамі з’яўляецца слуга закаханага ў Люсіль Клеонта – Коўель, зноў не прамінуў схлусіць пра балет, які быццам ён заказаў менавіта у гонар Дарымены. І маркіза не вытрымлівае такой пастаянна павышанай увагі да сябе і дае згоду на шлюб: «Я заўважыла, што тут грандыёзная падрыхтоўка. Вось што, Дарант: больш я гэтага не пацярплю. Так-так, я хачу пакласці канец вашай неашчаднасці: каб вы болей на мяне не траціліся, я вырашыла выйсці за вас замуж неадкладваючы. Гэта адзіны сродак: пасля вяселля ўсе гэтыя вар’яцтвы звычайна заканчваюцца» [22, с. 767].

Прайдзісвет Дарант дабіўся сваёй мэты. Цяпер ён можа спакойна хлусіць будучай жонцы, што ўсю маёмасць патраціў на тое, каб спадабацца ёй, і тая не толькі паверыць гэтаму, але і ацэніць такі высакародны парыв закаханага. А Дарант, пажывіўшыся грашыма Журдэна, цяпер падмацуе свой матэрыяльны стан за кошт улівання капіталу маркізы. Што ж тычыцца Журдэна, то і Дарант, і Дарымена таксама адкрыта смяюцца з яго жадання замацавацца «ў дваранах» і з задавальненнем дапамагаюць Коўелю разыгрываць пачатую камедыю: яны прыходзяць павіншаваць Журдэна з высокім званнем мамышы і з нагодай вяселля дачкі з сынам турэцкага султана.

Але пані Журдэн ледзве не сапсавала ўсю задумку. Яе імклівы пратэст супраць вяселля любай дачушкі «абы з кім» заключае сёмы камічны план цудоўнай малярэўскай камедыі.

Вобразы слуг як рухальнай сілы камедыі. Невядома як бы развівалася дзеянне п’есы, каб не было ў ёй дасціпных, памяркоўных і адданных сваім гаспадарам слуг. Прамалінейная і смяшлівая Ніколь першая адкрыта заяўляе Журдэну, што ён надта смешны ў новым убранні «арыстакрата», і нават пагаджаецца, каб яе лепш пакаралі, але толькі не забаранялі смяяцца: «Не, шаноўны пан, лепш пабіце мяне, толькі дайце ад душы насмяяцца» [22, с. 723]. Дасціпная дзяўчына адкрыта высмейвае «высокапастаўленых» гасцей свайго гаспадара. Яна ведае сапраўднаю цану іх арыстакратызму, абыходлівасці і адукаванасці, таму не разумее, навошта так з імі «нянчыцца», калі акрамя тытулаў у іх няма за душой нічога прыстойнага. Служанка кпіць

і з настаўнікаў: «...гэты вярзіла – фехтавальшчык, ён так тупаціць, што ўвесь дом трасецца, а ў зале, таго і глядзі, увесь паркет павыварочваецца» [22, с. 724]. Яна аддана служыць Люсіль, і калі тая паспрачалася са сваім жаніхом Клеонтам, у знак салідарнасці з любай паненкай таксама перастае размаўляць з яго слугой Коўелем, а калі загаханыя мірацца, то і слугі зноў становяцца сябрамі. Гэтаксама Ніколь папярэдзіла пані Журдэн, што яе муж рыхтуе прыём для нейкай маркізы, і таму высылае яе на абед да сястры. Дзяўчына шчыра падтрымлівае сваю гаспадыню і ў тым, што для Люсіль патрэбен муж не са званнем арыстакрата, а з розумам, добрасардэчны і прыстойны, такім, напрыклад, яна бачыць Клеонта і радуецца, што пані Журдэн на баку загаханых.

Коўель – адданы слуга Клеонта. Аўтар п'есы менавіта яму адвёў ў творы вызначальную і выбітную ролю камедыёграфа з народа. Бо свой знакамiты «сцэнар» пасвячэння ў мамамушы знаходлівы слуга будзе на прынцыпах буфанады, ці ігрышча з пераапрапаннем і грубаватым штукарствам. На дзівацтвы Журдэна ён вырашае адказаць такой жа гульнёй у прадстаўнікоў «турэцкага вышэйшага свету». Камізм яго прыдумкі мае знешні і ўнутраны ход развіцця. Знешні як бы выкрывае дурноту няўдачнага мешчаніна стаць дваранінам праз няхітрыя трукі пераапрапанутых са смешнай мовай: «Усні ёк катамалекі басум басэ ала маран» («Няхай пашле вам неба сілу льва і мудрасць змяі», «Амбусахім акі бораф, Джнурдзіна, салам алейкум» («Пан Журдэн, няхай квітнее сэрца ваша круглы год, быццам куст руж») ці тры кароткія словы сына турэцкага султана «Ні бель мес», якія Коўель-тлумач перакладае Журдэну наступным чынам: «Ён кажа, каб вы зараз жа ішлі з ім рыхтавацца да цырымоніі, а затым адвядзі яго да дачкі на прадмет заключэння шлюбнага саюзу» [22, с. 759]. Журдэн здзіўляецца не наборам пустых складоў, а тым, што ў трох словах можна выказаць так многа, на што знаходлівы слуга адказвае: «Так. Такая ўжо турэцкая мова: усяго некалькі слоў, а сказана многа».

Відавочна, што гэтым Мальер робіць напамінак пра недарэчныя паводзіны турэцкага пасла, што вельмі спадабалася Людовіку XIV. Але ж дадзены карнавалічны прыём не новы. Мы сустракаем яго ў камедыі іспанскага драматурга Лопэ дэ Вегі «Сабака на сене», калі слуга сакратара Тэадора Трыстан, каб дапамагчы свайму гаспадару ажаніцца з графіняй-удавой Дыянай дэ Бельфлор, таксама ладзіць тэатралізаванае відовішча з пераапрапаннем і выкарыстаннем «грэча-

скай» мовы ў спантанна прыдуманых выразх тыпу «Началдахі недурносы», «Пашлібашы» і г. д. Разважлівы і разумны граф Лудавіка таксама здзіўляецца: «Якая цікавая мова!». Але камічныя калізій ў гэтых камедый розныя. Бо паміж героямі Лопэ дэ Вегі ідзе сутыкненне характараў, а паміж героямі Мальера – сутыкненне абставінаў.

А вось унутраны ход развіцця «камедыі» Коўеля – гэта ўжо наватарства, бо заключаецца ў тым, што менавіта слуга выступае ў якасці псіхолага: добра ведаючы, што апантанага абсурднай ідэяй і шалапутнага чалавека нельга пераканаць звычайным цвярозым ходам разважанняў, ён вырашае размаўляць з ім «на яго ж мове»: хочаш быць дваранінам – будзь ім! Хочаш выдаць дачку за арыстакрата – калі ласка! Але ж увесь тэатр абсурду Коўель ладзіць не для пацехі над няшчасным Журдэнам, да якога ставіцца больш як да хворага, а толькі з мэтай дапамагчы свайму закаханаму гаспадару ажаніцца з Люсіль. І тут Коўель не толькі стваральнік камедыі, але і выбітны рэжысёр, які правільна размяркоўвае ролі паміж удзельнікамі будучага дзеяння. Ён так удала патрапляе журдэнаўскай гульні ў «арыстакрата», што той без развагі ўключаецца ў яго камедыю. Ды яшчэ выконвае сваю ролю бездакорна, прымаючы за гонар пасвячэнне ў маманушы і выдаючы Люсіль замуж за «сына турэцкага султана».

У п'есе шмат балетных і музычных пастановак. Яны вельмі падабаліся каралю і мелі яго моцную падтрымку. Ды і публіка была ў захапленні ад твора. Таму камедыя «Мешчанін у дваранах» адразу выйшла на першае месца па тэатральных зборах.

Тагачасная тэатральная крытыка адзначыла, што гэта была камедыя ў поўным сэнсе слова (сюжэт скрозь прасякнуты камічнымі, недарэчнымі дзеяннямі галоўнага персанажа), настойліва выкрывала чалавечыя заганы і адпавядала патрабаванню самога Мальера, прад'яўленаму ім да жанру: «самае галоўнае правіла падабацца».

Драматургічная рэформа Мальера. Вядомы тэатразнаўца і крытык Г. Баяджыеў адзначаў, што велізарнае гістарычнае значэнне драматургічнай рэформы Мальера выяўляецца ў тым, што ён **захаваў народныя традыцыі** – «...законы згушчанай характэрнасці, якая ідзе ад маскі». Напрыклад, Сганарэль у розных камедыях выступае то ў ролі слугі, то ў ролі буржуа, падобна да маскі італьянскай камедыі вясялага, знаходлівага, дасціпнага Дзанарэла.

Камедыёграф пастаянна клапаціўся пра **«насычанасць дзеяння, дынамізм, які ўласцівы народнай сцэне»**. І вядома, тут галоўным творчым складнікам выступае карнавалізацыя: падзеі ў камедыях раз-

гортваюцца імкліва, з пастаянным «пераапрапаннем» сапраўднасці, падманам, выданнем сябе за іншага, недарэчнасцю сітуацый. Але ў Мальера гэтыя прыёмы набываюць свае адметнасці і развіваюцца на больш высокім разумовым узроўні. Як класіцыст-наватар Мальер узбагаціў камедыю значным грамадскім зместам, увёў праблемы сацыяльнага плана; элементы драматызму. Ён не ідэалізуе сферу прыгожага, як антычныя аўтары, а паказвае, што кожны чалавек знаходзіцца ў ёй пастаянна, незалежна ад са слоўнай прыналежнасці, ды толькі не кожны гэта разумее. Смешным становіцца жаданне феадала Дон Жуана, які лічыць, што прыгажосць па праву наймацнейшага павінна належаць толькі яму і што гэта бяспрэчна. Таму так легкадумна ставіцца ён да высокіх пачуццяў.

Да таго ж вялікі Мальер увёў гратэск у сістэму новай эстэтыкі, якая насамрэч і **«зрабіла камічную гіпербалу ўмовай тыпалагічнай будовы характару»**. Напрыклад, вобраз Тарцюфа не проста гратэскны, а заострана гіпербалізаваны, бо аўтар хацеў звярнуць увагу гледача на новы тып сатырычнага героя, каб распазнаваць гэты тып ў рэальным жыцці.

Мальер і беларускі тэатр. Акрамя тэатра Радзівілаў, на беларускай сцэне з поспехам ішлі спектаклі па п'есах Мальера толькі ўжо ў XX стагоддзі. І распачаў гэту працу Драматычны тэатр імя Янкі Купалы, трупа якога ў 1924 годзе, пасля такога значнага перапынку ў некалькі стагоддзяў, з вялікім поспехам дэбютавала ў мальераўскай камедыі «Мешчанін ў дваранах», тэкст якой на беларускую мову быў перакладзены Ю. Гаўруком. У 1967 годзе спектакль быў адноўлены.

Натхнёныя поспехам, купалаўцы ў 1926 годзе прэзентавалі гледачу яшчэ тры камедыі Мальера – «Жорж Дандэн» (якую затым на сваёй сцэне ў 1979 годзе паставіць і Гродзенскі абласны драматычны тэатр), «Цырымонлівыя паненкі», «Шлюб пад прымусам», а ў 1937 годзе – камедыю «Скупы».

Знакамітая камедыя «Тарцюф» упершыню на беларускай сцэне пастаўлена творчым калектывам Беларускага ТРАМа ў 1934 годзе, затым у 1935 годзе была паказана Дзяржаўным рускім драматычным тэатрам, а ў 1987 – Беларускім тэатрам імя Янкі Купалы. Беларускі рэспубліканскі тэатр юнага гледача здзейсніў удалую пастаноўку спектакля «Хітрыкі Скапэна» (1940), Гомельскі абласны драматычны тэатр – «Прытворнахворы» (1973), Драматычны тэатр імя Я. Коласа (г. Віцебск) – «Лекар паняволі» (1940), Гродзенскі абласны драматычны тэатр – «Школа жонак» (1986) і інш. Творчым калектывам Нацыя-

нальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы, акрамя нацыянальнай драматургіі, і сёння ўдзяляецца значная ўвага п'есам вялікага французскага камедыёграфа. Апошняя праца купалаўцаў паводле творчасці Мальера – гэта цудоўны спектакль «Нежанаты мнагажонца» (сцэнічная назва п'есы Мальера «Спадар дэ Пурсаньяк», якая ідзе ў перакладзе Рыгора Барадуліна).

Творы Мальера здаўна знаёмыя беларускаму глядачу, бо шматлікія ягоныя камедыі былі перакладзены княгіняй Уршуляй Радзівіл, заснавальніцай самабытнага беларускага тэатра ў Нясвіжы і першага беларускага драматурга: «Цырымонлівыя паненкі» перакладзены ў 1749 годзе, «Сганарэль», «Мешчанін у дваранах», «Жорж Дандэн» – у 1751, «Лекар паняволі» – у 1752, «Маскарыль» – у 1756. Творы Мальера перакладалі таксама Юрка Гаўрук і Рыгор Барадулін.

Заданні для самастойнай працы

1. Чаму творчасць Мальера лічыцца вяршыняй французскага класіцызму?
2. Вызначце сутнасць «высокай» камедыі паводле выказванняў самога камедыёграфа і сучаснай крытыкі.
3. Адзначце прыметы, па якіх п'есу Мальера «Тарцюф» лічаць выдатным узорам высокай камедыі.
4. У чым заключаецца сатырычная моц камедыі «Мешчанін у дваранах»? Параўнайце вобразы слуг і вобразы дваранаў.
5. У чым заключаецца драматургічная рэформа Мальера?

Творчая работа па тэме

Напішыце рэферат на тэму «Уплыў творчасці Мальера на развіццё сусветнай і беларускай камедыі».

ЛІТАРАТУРА ЭПОХІ АСВЕТНІЦТВА

Асветніцтва ўзнікла як ідэалогія новых грамадскіх сіл, якія былі скіраваны супраць феадальнага ладу і прапагандавалі стваральную працу, актыўную сацыяльную і культурную дзейнасць. Умоўна пачатак новай еўрапейскай грамадскай фармацыі датуюць 1691 годам, калі была выдадзена праца англійскага філосафа Джона Лока «Вопыт пра чалавечы розум». З гэтага часу культ Навукі і Розуму становіцца найважнейшай каштоўнасцю эпохі выбітных ідэй навуковага спасціжэння свету і чалавека. Гэтыя адметнасці характэрныя для мастацтва і літаратуры, якія абралі тэмы маральнай свабоды чалавека, выхавання асобы ў народным асяродку, стваральнай працы і прыпадабнення Прыродзе, якая першапачаткова (ад нараджэння чалавека) дае ўсім роўныя правы. Таму ідэя роўнасці становіцца адной з галоўных. Асветнікі верылі ў непазбежны прагрэс грамадства, марылі пра ідэальнае дзяржаўнае ўладкаванне. XVIII стагоддзе называюць стагоддзем сацыяльных пераўтварэнняў, ідэі якіх не маглі не адлюстравана ў мастацкай літаратуры. Гэта пацвярджаюць творы Дж. Свіфта, Д. Дэфо, Вальтэра, І. В. Гётэ, П. А. К. Бамаршэ і іншых выбітных мастакоў прыгожага слова эпохі Асветніцтва.

Для літаратуры Асветніцтва характэрны:

- прапаганда новага грамадскага і звычайнага ўкладу;
- культ стваральнай працы;
- ушанаванне народнай педагогікі;
- антырэлігійны пафас;
- дэмакратызацыя літаратурнага героя, жанру, стылю;
- станаўленне эстэтыкі класіцызму і сентыменталізму;
- дыдактычны пафас мастацкага слова;
- павышаная ўвага да тэатра;
- з'яўленне ідэй новага часу – свабоды, роўнасці, братэрства.

Асноўныя жанры:

Галоўнае месца займае проза, асабліва раман:

- рэалістычны раман, у якім спалучалася маральна-этычная і сацыяльная праблематыка;
- эпістэлярны раман (С. Рычардсан, Ш. Л. Мантэск'ё, Ж. Ж. Русо, І. В. Гётэ);
- раман выхавання (у нямецкай літаратуры – І. В. Гётэ, у англійскай – Р. Смолет);

– філасофскі раман і аповесць (у французскай літаратуры – Ш. Л. Мантэск’ё, Вальтэр, Д. Дзідро, Ж. Ж. Русо);

– раман падарожжа, або прыгодніцкі раман (найбольш развіты ў англійскай літаратуры асветніцкага рэалізму – Д. Дэфо, Г. Фільдзінг);

– раман-памфлет, або сатырычны філасофска-палітычны раман (Дж. Свіфт «Падарожжа Гулівера).

Драма:

– мяшчанская драма (Д. Дзідро, Г. Э. Лесінг, Ф. Шылер);

– п’есы з жыцця трэцяга саслоўя:

а) камедыя нораваў (Р. Шэрыдан);

б) сацыяльная камедыя (П. А. К. Бамаршэ);

в) камедыя масак (К. Гальдоні);

– гістарычная драма (Ф. Шылер);

– ф’ябы (тэатральныя казкі).

Паэзія:

– эпіграмы, эпітафіі, кантаты, песні, балады, легенды, оды (Роберт Бёрнс, Фрыдрых Готліб Клапшток і інш.);

– кантычкі.

НЯМЕЦКАЯ ЛІТАРАТУРА

Асветніцкі рух у Германіі разварочваўся ў больш цяжкіх і напружаных, чым у Францыі і Англіі, умовах. Развіццё капіталізму тармазілася палітычнай, эканамічнай і ідэйнай адсталасцю краіны. Фармальна яна ўваходзіла ў Свяшчэнную Рымскую імперыю, дзяржаўныя інстытуты якой вычарпалі сябе на нямецкіх землях, бо 300 княстваў, 50 імперскіх гарадоў жылі па сваіх законах. Не выпадкова Лесінг назваў сваю пакутную Радзіму «коўдрай з абрэзкаў». Эканамічная ж адсталасць дзяржавы залежала як ад знешніх (пасля перанясення гандлёвых шляхоў у Антлантычны акіян Германія апынулася на задворках сусветнага гандлю), так і ўнутраных (у краіне быў моцна абмежаваны ўнутраны рынак, бо палітычная раздробненасць краіны перашкаджала развіццю гандлю) умоваў. Пры эканамічным і палітычным бясілле свядомасць народа фарміравалася вельмі марудна. Складаным было і філасофскае развіццё Германіі, таму што адсутнічаў матэрыялістычны кірунак. У краіне панаваў дэізм – рэлігійна-філасофскае вучэнне, якое лічыць бога стваральнікам свету, але адмаўляе яго прамое ўмяшанне ў жыццё прыроды і грамадства. Заснавальнікам гэтага кірунку быў Г. В. Лейбніц (1646–1716). Актыўна распаўсюджвалі ідэі Асветніцтва на нямецкіх землях Х. Тамазіус, Х. Волеф, І. Х. Гатшэд, які ў 30-х гадах XVIII стагоддзя спрабаваў правесці літаратурную і тэатральную рэформу, імкнуўся выпрацаваць адзіныя нормы нямецкай мовы. Усе гэтыя памкненні адносяцца да першага этапу развіцця новага кірунку.

Другі этап развіцця нямецкага Асветніцтва (50–60-я гады) адрозніваўся выспеленасцю і крытычнасцю думкі, таму актывізаваліся літаратурныя дэбаты, пачалі з’яўляцца крытычныя маніфесты і філасофскія абгрунтаванні прынцыпаў рэалістычнага адлюстравання сапраўднасці. У гэты час тварылі гісторык і тэарэтык антычнага мастацтва І. І. Вільгельман, наватар празаічных твораў Х. М. Віланд, рэфарматар паэтычнай мовы, паэт-наватар Ф. Г. Клапшток. Дарэчы, ён першы звярнуўся да нацыянальнай германскай гісторыі і напісаў гістарычную трылогію «Бойка Германа», «Герман і князі», «Смерць Германа», чым абудзіў цікавасць нямецкага народа да сваёй гісторыі.

Трэці этап асветніцкага руху ў Германіі атрымаў назву «Буры і націску», бо ўзмацніліся рэалістычныя тэндэнцыі, бунтарскі пратэст супраць дэспатызму і імкненне стварыць нацыянальную нямецкую літаратуру, яркім прадстаўніком якой стаў І. В. Гётэ.

ЁГАН ВОЛЬФГАНГ ГЁТЭ **(1749–1832)**

Фізічнае і творчае даўгалецце неба паслала класіку нямецкай літаратуры, быццам просячы прабачэння ў нацыі за няпросты шлях развіцця папярэдняй нямецкай літаратуры. На фоне цяжкага, падчас трагічнага жыццёвага шляху іншых нямецкіх пісьменнікаў свайго пакалення Гётэ выглядае любімцам лёсу. Ён нарадзіўся вольным грамадзянінам імперскага горада Франкфурт-на-Майне, у якім ягоная сям'я займала высокае і ганаровае месца, атрымаў выдатную хатнюю адукацыю, у якую акрамя звычайнага комплексу гуманітарных ведаў уваходзілі і шматлікія прыродазнаўчыя навукі. Бо такую адмысловую праграму навучання для Ёгана і ягонай сястры Карнэліі склаў бацька Ёган Каспар Гётэ, чалавек шырокай адукацыі і незалежных поглядаў, нягледзячы на сацыяльны статус бюргера. Гэтыя абставіны адыгралі немалаважную ролю ў наступным развіцці навуковых інтарэсаў паэта і самастойных натуралістычных навуковых пошуках.

У 1765 годзе бацька накіраваў свайго не па гадах кемлівага сына ў Лейпцыгскі ўніверсітэт вывучаць права. Але юнака больш вабіла ажыўленае літаратурнае і тэатральнае жыццё вялікага горада. Ён падпадае пад уплыў панаваўшай у Лейпцыгу традыцыі французкай паэзіі і тэатра. Таму яго першыя творы напісаны ў стылі ракако. У жартаўліва-какетлівым тоне яны апяваюць радасць першага пачуцця да дзяўчыны Анеты. Аўтар выкарыстоўвае ў іх тыповыя для ракако малыя формы. Да гэтага часу адносяцца літаратурныя спробы Гётэ ў духу анакрэонтыкаў (вершы «Шлюбная ноч», «Перамена», «Выратаванне»). Многія вершы прысвечаны маці. Успамін пра малую радзіму, родных людзей і блізкіх сяброў нараджае ў душы маладога паэта індывідуальна-паэтычнае бачанне свету, якое настойліва прарываецца праз абавязковыя формулы і штампы ракако. У далейшым гэты асабісты элемент у творчасці нямецкага творцы ўзмоцніцца настолькі, што дасканала выкрышталізуе непаўторнае светабачанне і светаадчуванне паэта і зробіць яго спадчыну геніяльнай.

Прысутнічае гэты элемент і ў ранням драматычным вопыце: у 1768 годзе малады драматург піша вершаваную пастараль «Дзівацтва закаханага», а затым вершаваную камедыю нораваў у стылі ракако «Саўдзельнікі» («Сувінаватыя»).

Заняткі ва ўніверсітэце былі перапынены цяжкай хваробай, з-за якой юнак павінен быў паўтара года правесці ў бацькоўскім доме.

Гэта быў час філасофскіх разважанняў і пошукаў. Яго не задавальняў механічны і метафізічны матэрыялізм французскай асветніцкай думкі, статычнае, аналітычна сістэматызаванае апісанне свету і прыроды, якую ён успрымаў як жывы і пастаянна рухомы арганізм, для якога характэрная цесная сувязь ягоных складнікаў (варта ўспомніць выказванне Фаўста: «Адно жыве і творыць у другім»). Адказ на гэтыя пытанні малады чалавек імкнецца знайсці ў духоўнай літаратуры, вучэннях містыкаў і натурфілосафаў – сучаснікаў яго будучых герояў Фаўста і Мефістофеля.

Вясной 1770 года Ёган адпраўляецца цяпер ужо ў Страсбург, каб завяршыць сваю універсітэцкую адукацыю. У горадзе ў гэты час нарасталая хваля нацыянальнай самасвядомасці, і на яе ўздыме склалася таварыства маладых людзей (шцюрмераў), якія аб'явілі вайну французскаму ўплыву на нямецкую мову і літаратуру. Гэта быў грамадска-літаратурны рух «Буры і націску» («Sturm und Drang»). Гэтэ адразу апынуўся ў цэнтры гэтых інтарэсаў. Лёс звёў яго з заснавальнікам фалькларыстыкі ў сусветным маштабе, філосафам, перакладчыкам і стваральнікам тэарэтычных асноў руху «Буры і націску» Ёганам Готфрыдам Гердэрам, які ўжо ў ранніх працах «Пра найноўшую нямецкую літаратуру. Фрагменты» (1768) і «Крытычныя рыштаванні» (1769) упершыню вылучыў прынцып гістарычнага падыходу да мастацтва.

Праўда, Гердэр адмаўляў перайманне нават цудоўных антычных узораў і патрабаваў толькі арыгінальных, самабытных твораў, такіх, якіх даў свету вялікі Шэкспір. Значную ролю ў творчым працэсе Гердэр адводзіў фантазіі, а падмуркам мастацтва лічыў (і правільна) фальклор. Адным словам, маладому творцу было чаму павучыцца. Пад уплывам Гердэра будучы нямецкі класік піша праграмны артыкул шцюрмерства «Аб нямецкім дойдстве» (1771), у якім праслаўляе творчую фантазію генія і разважае пра тое, што фантазія кожнага творцы не павінна быць скавана ўмоўнасцямі і канонамі. Гердэр пазнаёміў Гётэ з ідэямі французскіх філосафаў Дзідро і Русо і дапамог усвядоміць гістарычную ролю творчасці Шэкспіра і мастацкую каштоўнасць яго твораў для іншацыянальных літаратур. Разам з Гердэрам Гётэ становіцца кіраўніком руху «Буры і націску». Дзякуючы свайму настаўніку, які пазнаёміў свайго маладога вучня з новымі ідэямі, навучыў кіравацца гістарычным падыходам да мастацтва, дапамог зразумець яго нацыянальную самабытнасць і разнастайнасць, будучы нямецкі класік скіраваў свой пошук на нацыянальныя

адметнасці нямецкага народа, захапіўся фальклорам, шмат ездзіў па Эльзасе з мэтай збору народных песень. Нарэшце, ён стварыў новы жанр лірычнага верша, у якім галоўнае – гэта імгненні непасрэднага, яркага, палкага перажывання. Такім атрымаўся цыкл «Зезенгеймскія песні», прысвечаны Фрэдэрыцы Брыён, у якім сцверджана думка, што каханне – гэта паўнакроўнае, жывое пачуццё, якое імкне чалавека ў буру спатканняў і ростаняў, у віхуру падзейнага жыцця. Каханне да малодшай дачкі пастара з гарадка Зезенгайм натхніла паэта на стварэнне шматлікіх шэдэўраў лірыкі, бо Фрэдэрыка была ягоным першым сапраўдным каханнем. У вершы «Спатканне і ростань» не толькі тонка перададзена палымянасць пачуцця, жарсць юнай істоты, але гучыць ужо філасофская развага пра зменлівасць жыцця, якая часам падуладна чалавеку, а часам і не. І усё ж імкненне да дзеяння, рызыкі, маладога палёту перапаўняе гэтаўскага героя:

Душа ў агні, нашто ж няволя?
Хутчэй ў сядло і на прастор!
Ужо вечар плыў і песціў поле,
Вісела ноч ля краю гор [10, с. 271].

Імкненне героя верша вырвацца з цянькатаў умоўнасцяў і дасягнуць шчасця вельмі блізкае душы беларускага чытача, бо «на прастор, на шырокі прастор» пастаянна клікалі яго і родныя класікі.

Знакамітая «Майская песня» (1771) стала гімнам адухоўленай прыроды, якая моцна дапамагае закаханаму паэту гарманізаваць свае велічныя і светлыя пачуцці:

О дарагая!
Бы залаты
Світальны воблак,
Чаруеш ты!
Ты бласлаўляеш
Даль росных ніў,
І свет, што водар
Пялёсткаў піў.
Як ты кахаеш!
Як я люблю!
Вачмі, баюся,
Цябе спялю! [10, с. 26].

Такім чынам, у лірыцы маладога паэта пераплятаюцца дзве тэндэнцыі – пачатая ім самім традыцыя інтымнага лірычнага верша, блізкага па сваёй унутранай будове да народнай песні, і традыцыя філасофскага гімна, які раней распрацаваў Фрыдрых Готліб Клапшток. Філасофскі гімн «Праметэй» адзначаны багаборчым пафасам, узвышэннем чалавека да пазіцыі ўладара прыроды. Менавіта ён стаў адным з яркіх паэтычных маніфестаў руху «Буры і націску». Творчая магутнасць Праметэя, яго нязломная воля, адважны парыў служэння прагрэсу адгукнуцца праз гады ў адчувальнай душы гётаўскага Фаўста.

Але вучоба ва універсітэце заканчвалася: у жніўні 1771 года Гётэ абараняе ступень ліцэнцыята права (выкладчыка ў сярэднявечных універсітэтах, які меў права чытаць лекцыі да абароны доктарскай дысертацыі) і неўзабаве вяртаецца ў родны Франкфурт. Тут выношвае мару напісаць твор пра вялікага чалавека, «апостала, прарока», валявога, моцнага, разумнага, які б змог узначаліць народ, павесці за сабой. Ідэя стварэння багараўнай асобы прыводзіць Гётэ да адмаўлення рэлігійных догмаў. Ён захапляецца пантэістычнай філасофіяй Спінозы, якая атаясамлівае навакольную рэчаіснасць з Богам. Такія погляды маладога навукоўца атрымліваюць працяг у одах і гімнах гэтага часу, напісаных вольнымі рытмамі. Прыкладам яркага наватарства паэтычнай формы можа служыць верш «Песня падарожнага ў буру», герой якога трапіў у непагадзь, але не баіцца «стрэлаў перуна» і настойліва прабівае сабе дарогу, яго не спыняюць цяжкасці, яны даюць эмацыянальны зарад гэтай няўрымслівай натуре.

У 1772 годзе Ёган Гётэ ад'язджае з роднага дому на адвакацкую практыку ў маленькі гарадок Вэцлар, дзе знаёміцца з нявестай свайго сябра Шарлотай Буф і захапляецца ёю настолькі, што зноў пішуцца новыя цікавыя творы. Але Шарлота выходзіць замуж, а Ёган пакідае Вэцлар. Затым у ягоным жыцці будуць захапленні Максімільянай Лярош і Лілі Шонэман, якія таксама плённа паўплывалі на паэта, паколькі акрамя лірыкі з'яўяцца цікавая з боку эпасу гістарычная драма «Гёц фон Берліхінген», мяшчанскія драмы «Клавіга» і «Стэла», эпістэлярны раман «Пакуты маладога Вертэра». Дарэчы, элементы эпічнай структуры ў пабудове гістарычнай драмы «Гёц фон Берліхінген» паўплывалі на яе сцэнічную няўдачу, бо яна так і засталася «драмай для чытання», але гэтыя ж элементы абумовілі яе ўплыў на развіццё гістарычнага рамана XIX стагоддзя. У свой час яна прыцягнула ўвагу Вальтэра Скота, які ў 1799 годзе пераклаў драму на англійскую мову.

Творы Гётэ ў беларускім і сусветным кантэксце. Як вядома, знакамiты нямецкі творца ашчадна клапаціўся і пра жанравую разнастайнасць паэзіі. Яму належаць песні, оды, элегіі, ідыліі, вершаваныя прытчы, баллады. Ён разумеў, што мастацка-эстэтычная сістэма кожнай эпохі вызначаецца сваёй спецыфікай літаратурных жанраў.

Жанр – катэгорыя не толькі гістарычная, але і надіндывідуальная, бо канцэнтруе ў сабе лепшы вопыт майстроў розных часоў, краін, прадстаўнікоў розных літаратурных плыняў. Першым на жанравую спецыфіку твораў звярнуў увагу яшчэ Арыстоцель у сваім знакамітым «Паэтычным мастацтве».

Як жа ставіліся да жанравай шматстайнасці класікі беларускай і нямецкай літаратуры? Максім Багдановіч, як вядома, праяўляў пільную ўвагу да жанравага багацця беларускай літаратуры, што засведчыў не толькі сваёй паэтычнай творчасцю, але і глыбокім крытычным артыкулам «Санет».

А Янка Купала? Пры перачытванні верша «Паэзія», напісанага ім у 1906 годзе, можа падацца, што праблема жанраў і формаў мала цікавіць маладога паэта. Гэта відаць хаця б з таго, як іранічна ён характарызуе паэзію ўвогуле, выказваецца пра жанры:

Праўду з няпраўдай,
Цноту з гарэзіяй
Вымяшай спрытам, –
Будзе паэзія.
Лета, ноч, месяц,
Клёнік, чарэсця,
Хлопец, дзяўчына, –
Вось вам і песня [15, с. 106].

Жартоўную характарыстыку жанраў мы сустракаем яшчэ ў творчасці Янкі Лучыны. Менавіта ў вершы «Курс усеагульнай літаратуры канца XIX стагоддзя» паэт вызначае песню, паэму, апавесць і драму як стыхійныя варункі сямейнага жыцця: каханне – песня, пачатак сямейнага жыцця – паэма і г. д. Паэт паказвае, як паэтычныя жанры затым перарастаюць у апавесць і драму, чым сведчыць, што эпас, лірыка і драма – варункі самога жыцця. І калі адзін з пачынальнікаў новай беларускай літаратуры – стваральнік элегій і серэнад – Янка Лучына праявіў сябе ў лірыцы як цікавы мастак пейзажнай замалёўкі («Паляўнічыя акварэльні з Палесся»),

«Спёка перад навальніцай», «Мароз», «Раскоша натхнення», «Восень» і г. д.), то паэтычная творчасць Гётэ і Янкі Купалы адзначаецца шматграннасцю як жанравых, так і стылёвых асаблівасцяў.

Ужо ў маладыя гады (згодна з меркаваннямі вядомых літаратуразнаўцаў У. Гніламёдава, І. Навуменкі, А. Лойкі, В. Выхоты) нямецкі паэт актыўна звяртаўся да жанру песні, а Янка Купала – да паэмы. Беларускі паэт адразу сцвердзіў сябе выдатным майстрам паэтычнага слова ў буйных творах «Зімою», «Нікому», «Адплата кахання», «Калека», «У пліпаўку», «За што» – гэта плён толькі 1906–1907 гадоў. Паэма да канца жыцця засталася любімым жанрам беларускага творцы. Мо таму так выразна ў кожнай з іх гучаць не толькі нацыянальныя, але агульначалавечыя матывы. Іван Навуменка, напрыклад, параўноўваў жанрава-стылёвыя рысы «Фаўста» Гётэ і купалаўскіх драматычных паэм «Адвечная песня» і «Сон на кургане». Гэты дослед ўзмацніў яго перакананне ў тым, што «ствараючы свае драматызаваныя паэмы, Купала ішоў ад «высокіх» пачуццяў, ад узроўняў класічных трагедый, якімі з’яўляюцца, напрыклад, бессмяротныя «Гамлет» Шэкспіра і «Фауст» Гётэ» [25, с. 65].

Другі вядомы літаратуразнаўца доктар філалагічных навук Алег Лойка робіць цікавыя тыпалагічныя назіранні над паэтыкай паэм «Герман і Даратэя» Гётэ і «Яна і Я» Купалы і таксама адзначае жанрава-стылёвае падабенства паміж гэтымі творамі.

Але паэмы – не адзіны актыўны жанр купалаўскай паэтычнай спадчыны. Пры франтальным пераглядзе творчасці паэта лёгка заўважыць, што найчасцей у назве вершаў (як і ў Гётэ) мы сустракаем найменне «песня» («З песень а бітвах», «Першыя песні», «Да песень», «З песень нядолі», «З песень бедака», «Родныя песні». «Песня аб песнях» і г. д.). Безумоўна, песень, як вакальных твораў на словы Купалы, створана нямала. Але ці тую, першародную, песню меў на ўвазе знакаміты творца? Верш «З песень а бітвах» па танальнасці запёўкі нагадвае ўкраінскую «думу», а па элегічнасці настрою – беларускую «думку». І ці выпадкова значна пазней Максім Танк сваю «думку» назваў «Эх вы, песні...»?

Калі вылучыць асобна вершы-песні як аўтарскую жанравую разнавіднасць, то мы не пазбегнем удакладнення – «элегічныя песні». Менавіта да такой жанравай адметнасці звярталіся многія беларускія паэты і раней, напрыклад Юльян Урсын Нямцэвіч яшчэ ў XVIII стагоддзі заснаваў так званыя «гістарычныя песні», надзяліўшы

іх элегічным гучаннем. Да песні, у вышэйвызначаным паняцці, звярталіся і выбітныя еўрапейскія паэты. У зборніку вершаў «Алкагалі» арыгінальнага французкага мастака слова Гіёма Апалінэра (сучасніка Купалы) мы сустракаем «Песні няшчаснага ў каханні», а ў кнізе вершаў «Каліграмы» значыцца «Песня любві». Вядома, тут можна спаслацца на беларускія карані Апалінэра (у сапраўднасці Вільгельма Кастравіцкага), але як растлумачыць тыпалагічныя назвы зборнікаў вершаў «Першыя песні», «Песні» іспанскага паэта Гарсія Лоркі, які прыйшоў у паэзію ў 20-х гадах XX стагоддзя?

Песня, як своеасаблівы сінонім лірычнай творчасці, вядома Еўропе здаўна. У другой палове XVIII стагоддзя свае знакамітыя, сацыяльна значныя «Songs» ствараў вялікі шатландскі паэт Роберт Бёрнс. Як пазней і Купала, Бёрнс «спявае» пра долю-нядолю свайго народа («Песня раба», «Песня негра» і г. д.), ды і настрой у абодвух творцаў прыгожага мастацтва адпаведны – элегічны. Праўда, у «песнях» Бёрнса часам праяўляюцца і аптымістычныя ноткі.

Безумоўна, галоўным імпульсам у творчым працэсе ўсіх вышэйпералічаных аўтараў было імкненне праз паняцце «*песня*» перадаць блізкасць іх поглядаў да народных, што і выявілася не толькі ў тыпалогіі назваў, але і тыпалогіі асноўных матываў творчасці, а часам і сюжэтаў.

Паэзія Янкі Купалы дакладна ўпісваецца ў кантэкст сусветнай літаратуры, таму не дзіўна, што падабенства сацыяльных акалічнасцяў выклікла пэўнае падабенства мастакоўскіх светаўяўленняў Гётэ, Апалінэра і Купалы і ў жанры элегіі.

Творчасць беларускага і нямецкага класікаў здзіўляе жанравай шматстайнасцю. Менавіта Янка Купала ўвёў у беларускую літаратуру санет і напоўніў яго меладычнасцю поўнагалосся, падпарадкаваўшы строгую санетную форму паэтыцы фальклорных твораў. Ён звяртаўся да байкі, эпітафіі, эпіграмы і інш.

Гётэ ж стварае і ўводзіць у нямецкую паэтыку жанр актавы.

Усё сказанае сведчыць: вялікія пясняры хоць і ідуць кожны сваім творчым шляхам, усё ж іх творчасць актыўна развіваецца ў кантэксце еўрапейскай літаратуры, прыносячы ў яе нямецкую і беларускую нацыянальныя адметнасці.

Вядомы беларускі літаратуразнаўца, паэт і перакладчык Алес Лойка адзначаў: «Можа самае найпершае, што я, набліжаючыся да Гётэ, адчуў – гэта роднасць Гётавага з прытоенай усмешкай слова

з беларускім народным меласам. Захапляла лірыка Гётэ і тым, што ў ёй спалучаліся з народна-песеннымі вобразамі зары і зязюль вобразы антычных музаў і крылатага сімвала кахання – амура; вабіла лірыка Гётэ еднасцю народна-песеннага лірычнага героя з барокавым духам сярэднявечча, а таксамса з рамантычнай няўрымслівасцю маладога сучасніка эпохі «Буры і націску», сэрца якога насцеж адкрыта прасторам, залітым ззяннем поўні, адкрыта цішы, што сплывае з горных вяршыняў, і вусцішнай пагрозе штэлю...» [9, с. 10–11].

«Фаўст». Гісторыя стварэння трагедыі. Працу над трагедыяй Гётэ пачаў каля 1773 года у Фракфурце. Першая частка трагедыі «Фаўст» выйшла ў 1808 годзе. Але цалкам Гётэ працаваў над драмай 60 гадоў. Вобраз вялікага шукальніка ісціны ўсхваляваў яго яшчэ ў юнацтве і спадарожнічаў з ім да канца жыцця. Яшчэ ў студэнцкія гады ў Страсбургу ён абдумваў грандыёзныя планы стварэння тытанічнага вобраза Фаўста.

Легенда ж пра доктара Фаўста, вучоным-чарнакніжніку, узнікла яшчэ ў XVI стагоддзі. З вуснаў у вусны пераходзілі ў народзе расповеды пра неверагодныя цуды, што ствараў доктар Фаўст, які змог нават выклікаць з небыцця чароўную Алену, успетую яшчэ Гамерам. У 1587 годзе ў Франкфурце выйшла кніга нейкага Іагана Шпіса, у якой чарнакніжнік абвінавачваўся ў сувязях з нячыстым. У 1599 годзе **Відманам** была надрукавана другая кніга пра Фаўста. Але гісторыя пра доктара Фаўста ўжо перайшла межы Германіі. Напрыклад, у 1588 годзе ў Англіі папярэднік Шэкспіра **Крыстафер Марла** апрацаваў яе для сцэны, так з'явілася «Трагічная гісторыя доктара Фаўста». У XVII і XVIII стагоддзях у Германіі распаўсюджвалася безліч лубковых кніжачак пра доктара Фаўста. Сярэднявечны чарнакніжнік быў пастаянным героем кірмашовых балаганчыкаў і тэатраў лялек. Мара пра чалавека, які змог разгадаць тайны прыроды і падпарадкаваць яе сабе, жыла ў людзях спакон вякоў, таму не дзіўна, што легенда пра доктара Фаўста, нястомнага, разумнага, мудрага хвалявала ўяўленне нямецкага народа. Таму Гётэ і ўзяў гэту народную легенду ды і ператварыў яе ў грандыёзную нацыянальную эпапею.

Яго твор напісаны ў форме трагедыі, але далёка выходзіць за межы магчымасцяў сцэны. Гэта хутчэй дыялагізаваная эпічная паэма, вельмі глыбокая па філасофскім змесце, усеабдымная па шырыні адлюстравання жыцця. Па сутнасці, гэта сінтэз прыродазнаўчых, філасофскіх, эстэтычных, палітычных, літаратурных поглядаў аўтара. Твор насычаны шматлікімі філасофскімі праблемамі: пра сэнс і змест

чалавечага жыцця, прызначэнне чалавека і яго месца ў грамадстве. У «Фаўсце» падымаюцца праблемы дабра і зла, спасціжэння ісціны, жыцця і смерці, кахання і здрады. Сюжэт трагедыі ўзнік на скрыжаванні дзвюх традыцый: чалавек-шукальнік і чалавек, які не верыць у свае сілы, таму і ўступае ў змову з д'яблам. Крыніца сюжэта – легенды духоўнай літаратуры пра спакусніка «нячысціка» і слаба-волле чалавечага духу.

Кампазіцыя твора. Трагедыя «Фаўст» мае дзве часткі. Першая падзяляецца на 25 сцэн, а другая, напісаная праз 60 год, уключае пяць актаў. Пабудаваная па ўзоры шэкспіраўскіх хронік са шматлікімі эпізадычнымі персанажамі, з мноствам лаканічных, але самых разнастайных сцэн, яна пераносіць чытача з аднога канца свету на другі, у фантастычны асяродак шабасу ведзьмаў у гарах Гарца («Вальпургіева ноч») або ў кампанію гуляк у піўніцы Аўэрбаха ў Ляйпцыгу, у кабінет Фаўста, пакой Маргарыты, цямніцу, дзе пакутуе маладая грахаводніца, у імператарскі палац, рыцарскую залу і інш. Свет рэальнага густа змяшаны са светам фантастыкі. Гэта своеасаблівая двухпланавасць аповеду прымушае чытача пастаянна ўздываць над фактам рэчаіснасці, шукаць у адзінкавым агульную заканамернасць, за дробязямі бачыць вялікае. Аб'ектам паэтычных роздумаў аўтара трагедыі з'яўляецца жыццё чалавецтва ў яго велічы і ў дробязна-клапатлівай мітусні. Не лёс асобнага чалавека, а ўвесь свет, лёс усяго чалавецтва хвалюе аўтара. Трагедыя мае два пралогі, або уступы, устаўныя элементы – «Песня пра блыху», нямецкая народная песня «Узвіся, салавейка...», сэрэнада «Скажы, чаго... », эпізоды з Саламонавай «Найвышэйшай песні», урыўкі з царкоўнай песні пра страшны суд, інтэрмедыя «Сон у ноч Вальпургіі, або залатое вяселле Аберона і Тытаніі», выслоўі з грэчаскіх і рымскіх міфаў, міф пра Мацярэй, створаны самім аўтарам, і інш. Як і ў грэчаскай трагедыі, пэўную ролю адыгрываюць расповеды Вестуна пра вайсковыя падзеі і хор. Але ў адрозненне ад антычнай трагедыі, у Гётэ ён мае спецыфічную градацыю: хор, хор духаў, хор німфаў, хор анёлаў, хор і рэха, хор шчаслівых хлопчыкаў, хор пакаянных грэшніц. Хор, як і ў антычнай трагедыі, суперыжывае за дзеючых асоб, падказвае правільнае выйсце са складаных сітуацый, напамінаючы вядомыя ісціны:

Хто парываецца прагна
Да ваяўнічых дзей,
Той губіць марна
Шчасце надзей [10, с. 499].

Так павучае хор ваяўнічага сына Фаўста і Алены Эўфарыёна (згодна антычнаму міфу, ён сын Ахіла і Алены), дэвіз якога «Перамога і бой».

Кампазіцыя «Фаўста» характарызуецца стракатым, а часам і штучным спалучэннем магутных сцэн (маскараду, вайны) са складанымі філасофскімі дыялогамі, якія ўтвараюць ідэйны стрыжань творца. Поўная музычнай гармоніі, паводле сваёй сутнасці, другая частка творца набліжаецца да феерычнай оперы. Самая першая опера паводле творца Гётэ была створана беларусам, кампазітарам князем Антоніем Генрыкам Радзівілам (асобныя фрагменты каля 1809 года).

Сюжэт трагедыі. Пачынаецца твор з «*Прысвячэння*», якое было напісана ў 1797 годзе, калі творца аднавіў сваю працу над «Фаўстам». «Прысвячэнне» складаецца з чатырох васьмірадкоўяў (дарэчы, менавіта Гётэ ўвёў і нямецкую паэзію верш у форме актавы). Гэта лірычны ўспамін пра мінулае, у якім жывая памяць пра маладыя творчыя памкненні, сяброў-аднадумцаў і пра тых, каго ўжо няма ў жывых... Мінулае паўстае ў абліччы прывідаў, што пацвярджае імкненне Гётэ абудзіць забытыя цені, надаць новае жыццё таму, што можа вярнуцца да нас толькі ірэальным шляхам. Менавіта тэма вяртання страчанага часу захопіць паэта пры стварэнні другой часткі трагедыі.

У «*Пралогу ў тэатры*» пададзены эстэтычныя погляды Гётэ. Мы вызнаем іх з дыялогу дырэктара, паэта і камічнага акцёра. Падыходы да мастацтва і думкі гэтых людзей розныя. Але яны не маюць рэзкіх супярэчнасцяў: усе трое дапаўняюць адзін аднаго. ***Паэт адстойвае высокае прызначэнне мастацтва*** і выступае супраць рамесніцтва ў ім:

Дык гэта ж, пане, рамяство й падман,
Яны мастацтву добраму на шкоду!
У вас, відаць, партач і графаман
Пашану заслужыў, стаў выбівацца ў моду [10, с.154].

Так пярэчыць паэт дырэктару тэатра, які патрабуе, каб у п'есах было больш дзеянняў і падзей, каб яны падабаліся натоўпу, бо дырэктар больш цікавіць камерцыйны бок, а паэта – эстэтычны, маральны.

Камічны акцёр лічыць, што:

Спектакль павінен быць такім,
Каб бушавалі вірам страсці ў ім,
Бо ў п'есе важна толькі тое,
Што слухачоў хапае за жывое [10, с. 155–156].

Урэшце і перакананы дырэктар тэатра патрабуе:

У цесныя ўмясціце рамы
Жывёльны свет і свет людскі
І праз дзівосы напасткі
Ідзіце да пякельнай брамы [10, с. 157].

Такім чынам, гіганцкія філасофскія праблемы, што хвалявалі людзей на працягу стагоддзяў, пададзены ў трагедыі ў алегарычным іншаказанні, у бытавой карціне, камедыянскай сцэне. Таму эпічная па тоне, вобразах, шырыні ахопу сапраўднасці драма паўстае і ў сваім натхнёна-лірычным аспекце.

У другім уступе **«Пралог на небе»** паэт звяртаецца непасрэдна да абранай тэмы. Менавіта у гэтым уступе ключ ад усяго твора. Адсюль зыходзіць асноўная ідэя. Аўтар захаваў экспазіцыю «Кнігі Іова». Перад намі Бог, архангелы і Мефістофель. Але праблематыка тут іншая. У алегарычнай карціне Гётэ праслаўляе вечны матэрыяльны свет, спявае гімн маці-Прыродзе, сцвярджае, што ў гармоніі сусвету непарушныя вечныя законы быцця матэрыі. Але нішто не знаходзіцца ў спакоі, усё рухаецца. **Архангел Рафаіл даводзіць нам наступнае:**

Гучыць грымотнай песняй сонца
У дружным хоры братніх сфер,
Спрадвеку кружыцца бясконца
На свой прадпісаны манер [10, с. 158].

Гаўрыіл сцвярджае:

З шалёнай хуткасцю ў прасторы
Адвечна кружыць шар зямны,
І ўсё змяняецца ў пакоры:
І светлы дзень, і змрок начны [10, с. 158].

Архангел Міхаіл глыбакадумна дадае:

На сушу рвуцца хваль чароды,
Ныраюць скалы ў бездань вод.
Ўзаемадзеянне прыроды –
Загадкавы кругаварот [10, с. 158].

Архангелы пацвярджаюць, што гармонія існавання сусвету вечная. Таму аднагалосна заяўляюць:

Святло Гасподняга гарэння
Апору, веру нам дае.
І, нібы ў першы дзень тварэння,
Магутныя дары твае [10, с. 158].

Але ад светабудовы паэт пераводзіць свой погляд на Чалавека. Хто ён ёсць у гэтай велічы дасканалага, гарманічнага Сусвету? Чаму ён вечна пакутуе, хаця мае розум – іскру боскую? Гётэ пашанна схіляе галаву перад інтэлектам чалавека, але не разумее, чаму ён – разумная істота – не ўладкуе свет так, каб быць у ім шчаслівым. Скептык і перасмешнік Мефістофель кажа праўду, калі сцвярджае, што свет людзей уладкаваны дрэнна:

Зямной гароты не люблю:
Там столькі слёз, што беднага народа
І чорту нават стала шкода [10, с. 159].

Сапраўды, маючы розум і нават практыку жыццядзейнасці, Чалавек сам параджае многія прычыны сацыяльнага зла: войны, дурныя законы, насілле, няроўнасць і інш. Гётэ кідае папрок усяму Чалавецтву, і мы чуем яго строгі голас, але не можам апраўдацца. Бог усё ж глядзіць на людзей з аптымізмам: чалавек не ідэальны, але ён шукае гармоніі – у гэтым яго будучая перамога. Паміж Богам і Мефітофелем упершыню адбываецца размова пра Фауста.

Гасподзь: «Ты знаеш Фаўста?» **Мефістофель:** «Доктара?»
Гасподзь: «Майго слугу!» Размова выбітная градацыяй адносінаў да Чалавека. Мефістофель называе Фаўста доктарам, вучоным, бо для яго ён самадастатковая сіла, а для Бога ён – раб. Калі ў сімваліцы трагедыі Бог уяўляе сабой Прыроду, то паўстае пытанне: «Ці раб Прыроды Чалавек, ці ён самастойная істотная сіла?». Адказ мы чуем у наступных словах Бога: «Ён служыць мне!». Гётэ адважваецца тут выказаць сваё меркаванне па найцяжэйшым пытанні філасофіі, над якім ламалі галовы навукоўцы. Так, сцвярджае ён вуснамі сваіх герояў, Чалавек – раб Прыроды, бо служыць ёй, гэта значыць разумна карыстаецца яе законамі, бо нельга пагарджаць імі, але гэта служэнне Прыродзе Чалавек паварочвае на сваю карысць, бо сама Прырода азначыла шлях Чалавека да прагрэсу.

Мефістофель характарызуе Фаўста, а ў яго вобразе наогул Чалавека даволі поўна, дакладна пераканаўча, так, як да Гётэ пра Чалавека яшчэ ніхто не выказваўся:

О, гэта асаблівы служба Бога –
Не любіць харчу ён падножнага, зямнога;
Ці то яго апанаваў які паморак,
Ці думкі ў нетры завялі –
Ён патрабуе з неба лепшых зорак
І асалодаў лепшых на зямлі,
Ды не зямля, ні далечы сусвету
Ніяк душу не задаволяць гэту [10, с. 160].

Сапраўды, **Чалавек рвецца ў бойку заўсёды і ўсюды**. Без барацьбы ён не можа існаваць. І ў гэтым усе людзі аднолькавыя. Калі адняць прычыны барацьбы, чалавек іх прыдумае нанова. **Чалавек любіць браць перашкоды**. Ён пакарае джунглі, космас, атам. Ён ствараў гульні на перашкоды, напрыклад для розуму – шахматы, для фізічнай дасканаласці – бег з перашкодамі, для цела – самба. Але не ўсе могуць перамагчы перашкоды. Тыя, хто не можа, становяцца балецьшыкамі і ўжо пасіўна перажываюць эмацыянальнае напружанне ад актыўнасці іншых на шляху да перашкод. **Чалавек бачыць мэту, што прасвечваецца яшчэ здалёк**. Бо без мэты губляецца сэнс барацьбы. Толькі канкрэтная мэта і добра ўсвядомленая праца для яе дасягнення натхняюць і прыносяць чалавеку радасць. Таму багі Грэцыі каралі сваіх крыўдзіцеляў бяссэнсавай працай (успомнім Данаідаў, што напаўнялі вадой бочку без дна, Сізіфа, што каціў каменні да вяршыні гары, адкуль яны каціліся назад да падножжа). **Чалавек патрабуе ў неба і зямлі ўзнагарод за сваю працу**. Так, ён шукае радасці. Але яна ў кожнага свая. Яе нехта бачыць у працы, як працэсе, дзеянні, а нехта ва ўзнагародзе. І нарэшце, **Чалавек ніколі не спыніцца на дасягнутым**. Вось такім чынам расшыфроўваюцца словы Мефістофеля адносна Фаўста-вучонага і адносна Чалавека наогул.

Але як і ў кнізе пра Іова, у «Пралогу на небе» Гётэ Бог прапануе выпрабаванне: Мефістофель павінен абавязкова спакусіць Фаўста. Забіць у ім лепшае. Бог не верыць у перамогу чорнай сілы і сваім архангелам прапануе любавання гармоніяй сусвету, а не сачыць за дзеяй, што адбудзецца паміж Фаўстам і Мефістофелем. Апошні ж уяўляе сабой нашы жарсці, псеўдазахапленні, што збіваюць (нават самых стойкіх) з панталыку, касабочаць ад вызначанага шляху, але яны і падтрымліваюць у нас вечны агонь жыццядзейнасці.

У першых шасці сцэнах трагедыі раскрываецца душэўны стан галоўнага героя, які расчараваўся ў жыцці, у сваёй працы навукоўца. Усе гады ён нястомна шукаў ісціну, памнажаў веды па філасофіі, медыцыне, тэалогіі, юрыспрудэнцыі – найгалоўнейшых навук для грамадства, а цяпер бачыць мізэрнасць сваіх намаганняў:

Я філасофію вучыў і права,
І тэалогію, і медыцыну.
Здаецца, бачу ўсё яскрава,
А ў галаве калі прыкіну,
Дык хоць чытаў я процьму кніг,
А глузду не набраўся з іх [10, с. 162].

Аднак прага да ведаў не вычарпана. Галоўны герой выбірае ірацыянальны шлях пазнання – магію, законамі якой уладарыць Мефістофель.

Першая частка трагедыі пачынаецца са сцэны, якая носіць назву «*Ноч*». Дзеянне адбываецца ў змрочным кабінёце Фаўста, дзе мы ўпершыню сустракаемся з галоўным героем, які многія гады аддаў навучы. Ён мудры і разумны. Да яго спяшаюцца вучні з розных месцаў, бо пагалоска пра яго вучонасць разнеслася вельмі далёка, ён купецца ў промнях славы і прызнання. Але яму сумна і самотна, бо толькі ён ведае цану сваіх ведаў – яны мізэрныя ў параўнанні з безліччу неразгаданых таямніц. Фаўст сумняваецца:

А ўсё ж без радасці живу – не знаю,
Ці ключ ад ісціны трымаю,
Ці ў тайны вучням адчыняю дзверы,
Ці далучаю іх да шчырай веры [10, с. 162].

Вядома ж, чалавек ніколі не можа задаволіцца да канца, бо чалавечым памкненням няма мяжы. Фаўст разгортвае кнігу і бачыць знакі макракосмасу. Ён адчувае прыліў новых сіл і гатовы да новых змаганняў. Фаўст праклінае заповіт цярпення, адказваецца ад розуму, расчароўваецца ў сіле ведаў і асалодзе навуковага пошуку і трапляе ў цянёты нябачнага яшчэ нам ды і самому герою Мефістофеля. Бо вучоны ўжо нават гатовы спасцігнуць ісціну цераз Смерць: выпіць келіх з атрутаю. Але адна акалічнасць утрымлівае яго ад бяды: гучаць званы і харальнае песнапенне, бо ў храме ідзе ўсяночная служба. Надыходзіць Вялікдзень. І Фаўст у здзіўленні, бо адбыўся пэўны цуд:

Але чаму, якая раптам сіла
Фіял, да губ паднесены, спыніла
І адвяла мяне ад чорнае труны?
Ці не ўваскрэсення імгненне
Вяшчаюць медныя званы
І пра маё другое нараджэнне
Над плашчаніцаю гудуць яны? [10, с. 173].

Так і не знайшоўшы роднасці з Духам Зямлі, Фаўст пазней складзе дамову з Мефістофелем. Хор духаў заклікае Фаўста адумацца. Але вучоны не паслухае цвярозых парад. У формулу гэтай дамовы ўкладзены асобы філасофскі сэнс. Фаўст лічыць, што чалавечыя жаданні бязмежныя, што незадаволенасць дасягнутым будзе вечна суправаджаць людзей. Мефістофель сцвярджае зваротнае: дастаткова чалавеку даць самыя грэхаходныя асалоды, і ён забудзе пра ўсё і абярэ не вечны рух наперад, а жабрацтва дзеля імгненных радасцяў. Дагавор падпісаны. Але Мефістофель не разумее Фаўста, яму падаецца, што апошні зашмат філасофствуе, у той час як трэба эгаістычна браць ад жыцця шчодро рассыпаныя радасці. Фаўст спрачаецца з ім і даводзіць свайму апаненту, што ён клапаціцца не пра сябе, а пра Чалавецтва, таму і жадае пазнаць сэнс жыцця:

Не мне здавольвацца імгненнай славай,
Я не жадаю танных асалод.

...

І чалавецтва змеру ўласным духам,
Аддаўшыся і радасцям яго, і скрухам,
Зліюся з ім, спазнаю сутнасць ладу
І разам з ім пайду да заняпаду [10, с. 205].

Але што сабой уяўляе сутнасць Мефістофеля? Вучоныя мяркуюць, што ягонае імя ў перакладзе са старажытнаўрэйскай мовы азначае «знішчальнік-ілгун», са старажытнагрэчаскай «той, хто не любіць святла», або «той, які не любіць Фаўста», а значыць, навукі, прагрэсу. Мефістофель мала чым нагадвае носьбіта «чорнай энергетыкі» з народных казак. Хутчэй гэта цэлы комплекс філасофскіх канцэпцый: «частка сілы той ліхой, дабро ўтвараецца з якой», «дух, што адмаўляе вечна», «частка часткі, што калісь Усім была» і г. д.

Сцэна «Кабінет». Кабінет Фаўста – адно з асноўных месцаў дзеяння твора. Менавіта тут, «у цесным гатычным пакойчыку, з высокім

скляпеннем», перасякаюцца інтарэсы Фаўста, Мефістофеля і самога аўтара. У кабінёце ў стваральнай працы прайшла частка жыцця Фаўста, таму раней гэта было святае месца для вучонага, але расчараванне ў абстрактных, адцягненых ведах робіць непрыглядным і свяцілішча, дзе нараджаліся новыя навуковыя канцэпцыі, ды і саму ідэю пазнання свету:

Няўжо да гэтае пары
Не вырвуся з глухой нары,
Дзе і нябеснае святло
Ледзь-ледзь прасочваецца ў шкло,
Дзе стосы кніг маіх пад столь –
Вучоных доследаў плады –
Чарвяк стачыў, паела моль
За ўсе бясплённыя гады.
Сядзіць, як здань, убогі дзед,
А на сталё прабірае строй,
Прылады складзены гарой.
Такі твой свет! І гэта свет? [10, с. 163].

У першай сцэне мы бачым Фаўста ў кабінёце за стваральнай працай: ён перакладае Біблію на родную нямецкую мову. У гэты момант перад намі гуманіст, пытлівы чалавек часоў Адраджэння, прадаўжальнік традыцый д’Эпеля, Лютэра, Скарыны (менавіта такім засведчаны вобраз Фаўста на ілюстрацыі А. Кашкурэвіча), такім паўстае наш герой ў неабдымным і шчырым жаданні паказаць суайчыннікам шлях «да чыстай праўды» праз «Новы Запавет»:

Дык разгарну ж той кнігі першароднай
Святы арыгінал
І, уклаўшы ў працу ўвесь запал,
Яго ўключу ў здабытак мовы роднай [10, с. 188].

Але сэнс перакладу Фаўста паказвае на тое, што гэта ўжо чалавек зусім новай, капіталістычнай фармацыі, эпохі прадпрымальніцтва, актыўных дзеянняў, эпохі нараджэння Чалавека Справы. З агульнай канцэпцыі вынікае і сумніў Фаўста-перакладчыка ў Сэнсе слова, яго першаснасці і жыццёвай важнасці:

Напісана: «Было спачатку С л о в а!»
Ці так? Ці ясна? Ці не памылкова?
Лічу, для С л о в а гонару зашмат, –
Перакладу я лепш на іншы лад,

Натхнёны згадкаю магічнай.
«Была спачатку Д у м к а!» – так лагічнай.
Але без спеху толькі, з першых фраз
Каб я ў бяссэнсіцы не ўграз, –
Бо хіба ж Д у м к а што-небудзь тварыла?
Скажу ясней: «Была спачатку С і л а!»
Пішу, а сэрца кроіць пачуццё,
Што не, не С і л а й творацца быццё.
Чакай, мо В о л я, Р о з у м,
Дз е я н н е, П а р ы ў?
Так, «Дз е я н н е м сусвет пачаты быў!» [10, с. 188].

У гэтым эпізодзе гучаць пэўныя матывы багаборніцтва Гётэ. Бо мы ведаем, што ў Бібліі напісана, што спачатку было слова. І гэта слова было Бог. І гэта слова было ў Бога...

Гётаўскі ж герой прыступае да перакладу Бібліі без благаславення царквы, таму магінныя знакі перашкаджаюць яму выканаць святую місію перакладчыка і асветніка. Але тут нельга не пагадзіцца з беларускай даследчыцай Г. Я. Адамовіч, якая сцвярджае наступнае: «Пераклад першага радка Бібліі нібыта расчыніў перад чалавекам дзверы ў Новы Час – эпоху Дзеяння. На першае месца Фаўст паставіў справы, дзеянне, выказаўшы недавер Слову, нематэрыяльнаму, ідэальнаму:

Бо, зрэшты, там, дзе сэнсу мала,
Мы круцім словам дасканала;
Са слоў складаюцца ідэі, тэмы,
Са слоў будуюцца сістэмы,
Нам слова трэба паважаць,
Ні ў якім разе не скажаць [10, с. 212].

І ўсё ж менавіта дзеянне для Фаўста – гэта «квінтэсенцыя стагоддзя, можа нават і ўсёй цывілізацыі, дзе Сіла цэніцца даражэй за Думку, Дзеянне перажывае Слова і Думку» [1, с. 304]. Багаборніцкія матывы гучаць з вуснаў героя і ў іншых момантах яго жыцця, бо ён «хацеў, як Бог, трымаць стырна ўлады», таму і «ўзняў сябе амаль што да нябёс», але яго чакала вялікае расчараванне. Фаўст заключае, што «не, з Богам не зраўняцца мне ніяк!». Пакуты і бяссілле на шляху пазнання Ісціны ў вучонага ўзнікаюць з-за страты веры ў плён ягонай пошукавай працы. Вядома, што натуралістычныя вопыты і самога Гё-

тэ не заўсёды ўдаваліся. Цікава, што і знаёмства з Мефістофелем адбываецца ў час навуковага пошуку.

У чацвёртай сцэне, названай таксама як і трэцяя, – «Кабінет», Мефістофель не толькі выказвае свае негатыўныя адносіны да схаластычнай навукі, але і ганіць навукі гуманітарныя, абстрактныя:

Глумі навукі, веды – толькі ў іх
Праклятыя вытокі сіл людскіх [10, с. 208].

Але Мефістофель прызнае дакладныя навукі: матэматыку фізіку, хімію. Што ж тычыцца пазіцыі аўтара, то сам Гётэ быў вучоным-прыродазнаўцам, меў самую багатую калекцыю мінералаў ў Еўропе і, як бачым, уклаў матэрыялістычныя ідэі ў вусны д’ябла. А што трывожыць аўтара насамрэч? Пераемнасць у навуцы. Таму і ўводзіць аўтар у свой бессмяротны твор два цікавыя вобразы: Вагнера і вучня. Вагнер дапушчаны да таямніц навуковага свету, а значыць, ён непасрэдным вучань Фаўста. Ды толькі няма паміж імі ні еднасці, ні аднадушства. Вагнер – вучоны-схаласт, матэрыяліст і прагматык, ён не адарваны ад жыцця, але адасоблены ад яго, замкнёны на кніжнай навуцы, і яго разважанні па-за навуковымі інтарэсамі насычаны духам мяшчанства. Таму маладога вучонага не цікавяць народныя вытокі пазнання. Ён асуджае сялян за народнае мастацтва:

Варожыя іх песні, танцы,
Іх скрыпкі, кеглі, карагод;
Як чэрці ў пекле, галадранцы,
А вы мне кажаце – народ! [10, с. 180].

Вучань жа (юнак, які шчыра імкнецца да ведаў, таму і зрабіў вялікую пілігрымоўку, каб сустрэцца з доктарам Фаўстам і напасіцца да яго ў навучанне) спынены пераапанутым Мефістофелем.

Сцэна *«Піўніца Аўэрбаха ў Ляйпцыгу»* – гэта філасофская алегорыя заган, памылковых думак і поглядаў людзей, іх шкодных дзеянняў. Мефістофель выконвае жаданні Фаўста і паказвае яму «Чалавечы свет». Гэта разгульная папойка ў склепчыку Аўэрбаха, дзе Мефістофель выконвае перад п’янай кампаніяй палітычную песеньку пра блыху, якая стала міністрам і па загадзе караля купаецца ў раскошы, у той час як у краіне пануе галеча.

Насамрэч піўніца Аўэрбаха была месцам студэнцкіх вечарынак у часы Гётэ, дзе аўтар таксама бавіўся пад час вучобы ў Ляйпцыгскім універсітэце і добра памятаў дзве выбітныя фрэскі, што ўпрыгожвалі памяшканне. На адной з іх быў паказаны студэнцкі банкет з удзелам

доктара Фаўста, а на другой – Фаўст, які ляціць на бочцы з півам. Спрадвечная нязмушанасць студэнцкага асяродку параджала смеласць антыцаркоўных выказванняў і ўласных палітычных меркаванняў.

Сцэна *«Кухня ведзьмы»* – гэта крытыка ідэалізму і рэлігійных догмаў. Мефістофель прывёў Фаўста ў пячору ведзьмы, каб вярнуць яму маладосць. Гэта спрадвечная чалавечая мара ўвасоблена яшчэ ў адным з самых першых літаратурных твораў з цэласным сюжэтам і самадастатковым галоўным героем – «Эпасе пра Гільгамеша» (цара Урука), створаным на шумерскай і акадскай мовах, у аснову якога пакладзены пошук галоўным героем элексіру бессмяротнасці і яго жаданне служыць дабру, таму ён і адпраўляецца ў падарожжа да крыніцы Маладосці, дзе яго чакае шмат прыгод, у тым ліку і сустрэчы з «цёмнымі» сіламі.

Але ў выбітным гэтаўскім творы вядзьмарка ўвасабляе сабой сілы, варожыя розуму. Яе неасэнсаваныя заклінанні абураюць Фаўста, а Мефістофель хідна заўважае, што вядзьмарка чытае ўрыўкі з Бібліі, бо святое пісанне і ёсць супярэчлівае і бессэнсоўнае. Мефістофель крытыкуе трыяднасць хрысціянскага Бога, ідэю трох яго іпастасяў.

У сцэне *«Дом суседкі»* мы сустракаем чароўную дзяўчыну Маргарыту (Грэтхен), набожную, сціплую, працавітую. Гэта адзін з самых светлых і паэтычных жаночых вобразаў. Фаўст зачараваў яе сваім розумам, даў зразумець, што свет не заканчваецца за вясковым паселішчам – ён шырокі і багаты на ўражанні. Цнатлівасць Грэтхен дае галоўнаму герою спадзяванне на высакароднае каханне, якога ён шчыра прагне. На жаль, дзяўчына пераацаніла маральнасць свайго каханага. А Фаўст, па прычыне сваёй адарванасці ад рэальнага жыцця, не змог ацаніць трагізму сітуацыі, створанай Мефістофелем, які бясконца падманвае яго, адцягвае ўвагу ад пошуку ісціны. Гэтэ стварыў пакутлівы вобраз падарожнага, які замест таго, каб несці людзям святло ведаў, сам трапіў у цянётны маны і заган. Сувязь Фаўста з Мефістофелем сімвалізуе трагічную супярэчнасць паміж высокай маральнай ідэяй навуковай тэорыі і сляпой жыццёвай практыкай. Таму драму Фаўста можна ўспрымаць як драму ўсяго чалавецтва, якое імкнецца паяднаць навуковы пошук з псеўданавукай, а захапіўшыся тэорыяй, ігнаруе практыку. І як тут не пагадзіцца з Мефістофелем, які сведчыць наступнае:

Тэорыя – сухая, дружа мой, а дрэва
Жыцця заўсёды пышна зелянее [10, с. 213].

У сцэнах *«Сад»*, *«Альтанка»* Гётэ праяўляе сябе як тонкі лірык, паказваючы ўсю шырокую гаму чалавечых пакутаў. Але апошнія

старонкі першай часткі трагедыі змрочныя. Фаўст пакідае Маргарыту, дзяўчына пазбаўляецца розуму і ў ручаіне топіць дзіця, за што яе пазбаўляюць волі. Фаўст з дапамогай Мефістофелеўскай звышсілы імкнецца ўратаваць Маргарыту, вызваліць яе з вязніцы, але дзяўчына пражне пакарання і вінаваціць ва ўсім толькі сябе:

Ісці з нячыстым, злым сумленнем
Нядобра, брыдка мне, і ўрэшце,
Чаго блукаць, бадзяцца ў свеце,
Калі ўсё роўна не ўцячы? [10, с. 319].

Юная Грэтхен аддае сябе Боскаму суду, і калі Мефістофель прамаўляе: «Яна асуджаная!» – голас зверху ўладна адказвае «Уратаваная!». Апошнія слова ўспрымаецца як голас Госпада, голас розуму, маральнае апраўданне гераіні. Разлука Фаўста і Маргарыты мае свой сімвалічны сэнс: Грэтхен цесна звязана са сваім асяроддзем, з патрыярхальнай Нямеччынай і не можа спадарожнічаць Фаўсту ў ягоным духоўным пошуку, але таемна захапляецца ягоным розумам.

Другая частка «Фаўста» напісана ўжо XIX стагоддзі і складаецца з пяці актаў. У свеце за гэты час здзейснілася вельмі многа значных падзеяў: французская рэвалюцыя, вайна 1812 года, пануючая буржуазія прыняла новыя погляды, новыя паняцці, таму змест другой часткі, якая складаецца з пяці актаў, даволі багаты. У творы пастаянна пераплятаюцца нябеснае і зямное. Гётэ смела сумяшчае розныя эпохі, выкарыстоўвае антычныя міфы і матывы сярэднявечных паданняў і прыводзіць высновы мысляроў-асветнікаў XVIII стагоддзя і новыя ідэі рамантычных літаратурных школ. Усё гэта наклала свой адбітак на змест твора. І хаця другую частку драмы «Фаўст» лічаць вяршыняй творчасці Гётэ, аднак пры ўсім багацці зместу ён носіць фрагментарны характар, а яе кампазіцыя дасканала не адшліфавана. Відаць, на гэта паўплываў розны час напісання асобных сцэн. Напрыклад, першыя сцэны былі напісаны ў 1808, схема першага акта вырацавана ў 1816, а цалкам трагедыя завершана ў ліпені 1831 года. Цяжкасць успрымання другой часткі заключаецца ў тым, што замест звычайных дзеючых асоб, тут уведзены сімвалы. Першы акт распачынае сцэна **«Прыгожая мясціна»**. Сапраўды, Фаўст прачынаецца сярод лугавых кветак, навокал кружацца грацыёзныя духі-эльфы, якіх светлы дух паветра Арызэль просіць спяваць разам з хорам меладычныя напевы, каб доктар забыўся пра мінулыя нягоды. Маці-Прырода адраджае Фаўста да жыцця. Але перажыўшы смерць Грэтхен, Фаўст пазнае

жорсткі боль папроку ўласнага сумлення і шмат пакутуе. Пачуццё ўласнай віны нараджае думку, што згладзіць яе можна пэўнай карыснай працай. Так у галоўнага героя зараджаецца мара зрабіць шчаслівым усё чалавецтва. Сімвалічны сон і абуджэнне Фаўста звязваюць пачатак другой часткі з заканчэннем першай.

У выбітнай сцэне *«Імператарскі палац»* у алегарычнай форме абмяркоўваюцца важнейшыя сацыяльныя і палітычныя праблемы часу, у якім жыў вялікі паэт. У вобразе імператара аўтар падае нам дэспатычную форму кіравання Францыяй Людовікам XV і Людовікам XVI. Пажар у палацы сімвалізуе перасцярогу рэвалюцыйных падзей. Мефістофель прывёў нашага героя сюды, каб дапамагчы здзейсніць яго грандыёзныя планы. Двор імператара, па сутнасці, адлюстроўвае светаўспрыманне Мефістофеля. Ва ўсім адчуваецца заняпад, руціна, бо імперыя набліжаецца да свайго краху. Мефістофель, як заўсёды, дае няслушную парад: друкаваць папярковыя грошы. Гэта часовае выйсце спадабалася імператару. Жыццё зноў напаўняецца веселасцю і забавамі, для якіх Фаўст павіннен выклікаць з небыцця гамераўскіх герояў – Алену і Парыса.

У цені Алены Спартанскай доктар пазнае той мілы воблік, што некалі прымоўіўся яму на кухні ведзьмы. Ён гатовы ісці на пошукі сапраўднай Алены. Такім чынам, галоўны змест другой часткі трагедыі – пошук сэнсу жыцця, пошук ідэалу. Для Гётэ перыяду «веймарскага класіцызму» гэты ідэал заключаецца ў антычным мастацтве. Носьбітам жа гармоніі і прыгажосці, духоўнай і фізічнай дасканаласці становіцца Алена Спартанская.

У другім акце Фаўст і Мефістофель адпраўляюцца на пошукі Алены Спартанскай, а іх правадніком становіцца Гамункул – штучная чалавекападобная істота, створаная ў колбе Вагнерам (не без дапамогі Мефістофеля). Яны павінны прайсці праз адпаведныя выпрабаванні, заключаныя ў сцэне *«Класічная Вальпургіева ноч»*, у якой прадстаўлены ўсе стадыі развіцця міфалагічнай свядомасці – ад фантастычных жывёлін да паўбагоў і паўчалавекаў, пазнаёміцца з рознымі пунктамі гледжання філосафаў Фалеса і Анаксагора на сатварэнне свету. Мастацкая фантастыка другой дзеі дзіўная, нечаканая і супярэчлівая. Вандроўнікі трапляюць ў міфічны свет прыроднага быцця, становяцца ўдзельнікамі марскога свята німфы Галатэі, пад час якога разбіваецца колба з Гамункулам. Гэта своеасаблівы адказ Гётэ алхімікам, якія лічылі магчымасць стварэння штучнага чалавека. Аўтар не аспрэчвае гэту магчымасць, але настойліва паказвае яе несвоечасовасць.

Класічнай утопіяй можна лічыць трэці акт трагедыі. Міфічны свет дазваляе Фаўсту не толькі наблізіцца да жаданай жанчыны, але і ўзяць з ёй шлюб. Толькі для гэтага Фаўст павінен прыняць аблічча героя Сярэднявечча. Такім чынам аўтар ненавязліва дэманструе чытачу алегарычнае спалучэнне традыцый антычнай культуры з духоўнасцю наступных за ёй эпох.

У Фаўста і Алены нараджаецца сын Эўфарыён, ён сімвалізуе адарванае ад жыцця мастацтва, якое не можа існаваць доўга. Таму і гіне гэта дзіця ўзвышанага пачуцця ірэальнай і рэальнай асобы. Аўтар яскрава нагадвае: недаўгавечнае ў мастацтве тое, што не абапіраецца на традыцыі, выпрацаваныя чалавечым розумам на працягу шматлікіх тысячагоддзяў.

Ёган Гётэ параўноўвае Эўфарыёна з сынам антычнага Дзедала – Ікарам. Вядома, юнакі апантаны кожны сваёй ідэяй, але агульнасць характараў у гарачай веры ў свае магчымасці і адсутнасць цвярозага падыходу да сваіх грандыёзных задумак. Гіне Ікар, бо не разлічыў, што васковыя крылы расплываюцца на сонцы. Гіне і Эўфарыён, які марыць пра ратныя подзвігі, заяўляючы:

Перамога і бой –

Вось дэвіз мой! [10, с. 499].

Толькі для гераічных учынкаў юнак яшчэ маральна не падрыхтаваны. Ён паднімаецца ў паветра, але таксама падае на зямлю і разбіваецца... Ці не так разбіваюцца і ўсе самыя натхнёныя ідэі ў мастацтве, калі не маюць пад сабой зямной апоры? Вядома ж, павінна знікнуць і Алена. Бо калі яна, паводле канцэпцыі Гётэ, уяўляе сабой Гармонію, то сапраўдны мастак павінен усё жыццё быць ў яе пошуку. А той, каму існасць пошуку ўжо па нейкай прычыне не даецца, жыве ўспамінам, што і выпадае на лёс зноў самотнага Фаўста. Толькі Алена не знікае бяследна, яна пакідае ў руках нашага героя сваё празрыстае, як мроя творцы, покрыва. Гэта надзея на творчы пошук Гармоніі і Прыгажосці кожнага з тых, каго наведала Муза. А яшчэ гэта ўспамін пра ідэалы антычнай прыгажосці, якія нельга адрадіць нанова, але яны спрыяюць паэтычнаму натхненню.

Як бачым, знакамiты нямецкі творца пастаянна і даволі актыўна выкарыстоўвае элементы карнавалізацыі. Ён не пазбягае іх увядзення і пры стварэнні чацвёртай дзеі, у якой прымушае галоўнага героя да чарговага пераўтварэння: вярнуўшыся са свету мастацтва, самотны Фаўст імкнецца заняцца зямнымі справамі на карысць Чалавецтва.

Ён марыць пасадзіць сад. Але для гэтага неабходна адваяваць зямлю ў марской стыхіі.

Пяты акт другой часткі змяшчае развязку трагедыі і дае ёй трапнае эстэтычна-філасофскае тлумачэнне: шчасце ў працы на карысць грамадства. І Фаўст спрабуе на практыцы рэалізаваць сваю задуму – дамагчыся шчаслівага жыцця для ўсяго чалавецтва. Ён арганізуе асушальныя работы, змагаючыся з пастаяннымі ворагамі людзей – Галечай, Віной, Турботай, Бядой, якія ў творы паказаны ў абліччы чатырох сівых жанчын. Турбота асяпляе Фаўста, і далей ён дзейнічае наўслеп. Але Фаўст зразумеў найвышэйшую мэту – яна ў стваральнай працы для дабрабыту людзей. Ён шчаслівы, таму гімнічна гучыць яго апошні маналог:

Не скорана пагібельная багна,
На плён здабыты мною, зеўрыць прагна,
Ды я падступную стыхію змушу
Аддаць захопленую сушу
Мільёнам рупных пасялян.
Няхай пагрозай вечнай калыхацца
Ля дамбы будзе грозны акіян,
Свабодны люд і радасная праца
Шчаслівым зробіць гэты ўбогі край,
І на зямлі яны здабудуць рай.
Няхай раз'юшаны марскі прыбой
Аб дамбу хвошча, люта б'е –
Народ з'яднанаю сям'ёй
Стыхію грозную скуе.
На заповіт мой гэты скіраваны
Усе мае зямныя справы, планы,
Увесь цялесны і духоўны гарт.
Дык вось канечны вынік мудрасці людской
Што толькі той жыцця і волі варт,
Хто кожны дзень за іх ідзе на бой.
Хай так жыве стары і малады.
Калі б у працы ўбачыў я заўсёднай
Народ свабодны на зямлі свабоднай,
Імгненню б я сказаў тады:
«Цудоўнае, спыніся! – панясу
З сабой у вечнасць я тваю красу».

Не можа ў вечнасці прапасці
Усё, што я паспеў зрабіць для шчасця.
Я, прадчуваючы трыумф надзей маіх,
Жыцця перажываю лепшы міг [10, с. 559].

Але насамрэч усё не так. Ніякага трыумфу вольнай працы не прадбачыцца, і апошні маналог галоўнага героя гучыць у той час, калі праца па асушцы балота спыненая, а стук рыдлёвак, што так лашчыць слых сляпога і нямоглага Фаўста, належыць лямурам – духам смерці, якія капаюць дол для яго пахавання. Галоўны герой памірае... Але ён перамагае Мефістофеля гарчай верай у тое, што нельга спыніць паступальнага развіцця Чалавецтва – гэта рух наперад. І нездарма анёлы адбіраюць у Мефістофеля душу Фаўста, а дзеянне пераносіцца на неба. Хор анёлаў спявае:

Высокі дух з цянётаў зла
Дабіўся вызвалення.
Хто жыў з імкненнем да святла,
Таму даём збавенне... [10, с. 570].

Гэтым Гётэ падкрэсліў, што чалавечае ў Чалавеку застаецца, праз якія б пакуты і выпрабаванні ён ні прайшоў.

Сам аўтар высока цаніў сваё тварэнне, бо ў гутарцы з Ёганам Петэрам Экерманам ён адзначыў: «Сваё далейшае жыццё я цяпер магу разглядаць чыста як падарунак, і цяпер, па сутнасці, мне абсалютна ўсё адно, ці зраблю я яшчэ што-небудзь» [10, с. 18].

Бессмяротны твор Гётэ зрабіў велізарны ўплыў на развіццё еўрапейскіх літаратур XIX–XX стагоддзяў. Не выключэнне тут і беларуская літаратурная класіка. Лявон Баршчэўскі і Павел Копанеў у прадмове да выдання выбраных твораў Гётэ за 1999 год канстатуюць розныя погляды айчынных вучоных на тыпалогію вобразаў і паралеляў у гётаўскім творы і творах беларускіх класікаў. Напрыклад, на падабенства выкарыстання ўмоўнага вобраза д’ябла ў «Фаўсце» і беларускай паэме «Тарас на Парнасе» меркаванага аўтара Канстанціна Вераніцына звяртае ўвагу Эдуард Садаўнічы ў артыкуле «Паэмы «Энеіда наываварат» і «Тарас на Парнасе», іх месца ў новай беларускай літаратуры» («Роднае слова», 1998, № 10). Іван Навуменка ў манаграфіі «Духоўны воблік героя» адзначыў тыпалагічныя паралелі, што выяўляюцца, калі правесці параўнанне асобных вобразаў і сцэн у «Фаўсце» і драматычных паэмах Янкі Купалы «Адвечная песня» і «Сон на кургане».

Трагедыю «Фаўст» на беларускую мову таленавіта пераклаў Васіль Сёмуха. Яна двойчы (у 1976 і 1991 гадах) выйшла асобнай

кнігай. Яму належыць і пераклад «Рымскіх элегий» цудоўнага нямецкага творцы. Паэма «Райнэке Ліс» была перастворана на-беларуску Віталем Вольскім у 1935 годзе. Асобным выданнем у 1981 годзе выйшлі выбраныя вершы Гётэ ў перакладзе Алега Лойкі.

Сярод іншых перакладчыкаў паэтычнай спадчыны Гётэ – Юрка Гаўрук, Аляксей Зарыцкі, Алесь Дудар, Юлі Таўбін, Яўген Барычэўскі, Язэп Семяжон, Сцяпан Ліхадзіеўскі, Наталля Арсеннева, Фелікс Баторын, Лявон Баршчэўскі і інш.

Да трагедыі «Фаўст» звярталіся ў сваёй творчасці нямецкі мастак Эрнст Барлах, амерыканскі – Рокуэл Кент, рускі – Міхаіл Врубель, французскі – Эжэн Дэлакруа, беларускі – Арлен Кашкурэвіч.

Шырокую вядомасць набыла опера «Фаўст», створаная французскім кампазітарам Шарлем Гуно. Пачынаючы з 1928 года яна не раз ставілася беларускімі тэатрамі. Але ўпершыню паэма «Фаўст» была пакладзена на музыку беларускім кампазітарам князем Антоніем Генрыкам Радзівілам (нарадзіўся ў 1775 у Вільні, памёр у 1833 г. у Берліне). Лібрэта гэтай оперы ён ствараў разам з Гётэ. Музыкальная версія «Фаўста», напісаная А.-Г. Радзівілам, мела вялікі поспех у Еўропе ў XIX стагоддзі. Яе выконвалі вядомыя аркестры і тэатры Германіі, Аўстрыі, Чэхіі, Англіі.

На матывы «Фаўста» пісалі музыку Людвіг ван Бетховен і Гектор Берліёз, Ферэнц Ліст і Рыхард Вагнер, Пётр Чайкоўскі і Альфрэд Шнітке.

Заданні для самастойнай працы

1. Адзначце асаблівасці эпохі Асветніцтва ў еўрапейскай літаратуры.
2. У чым Вы бачыце універсальнасць зместу трагедыі «Фаўст»?
3. Адзначце асаблівасці кампазіцыі гэтага твора. У якой ступені яна адлюстроўвае шляхі шукання галоўнага героя?
4. Якія этапы развіцця чалавецтва можна прасачыць, чытаючы трагедыю «Фаўст»?
5. Што лучыць гэты твор з «Боскай камедыяй» Дантэ? З шэкспіраўскім «Гамлетам»?
6. Растлумачце наступнае выказванне Гётэ: «У “Фаўсце” я чэрпаў са свайго ўнутранага свету; удача мне спрыяла. Бо ўсё гэта мне было досыць блізкім».

Творчая работа па тэме

Вывучыце на памяць урывак з пятага акта другой часткі трагедыі «Фаўст». Напішыце ліст-разважанне, звернуты да аўтара, пра неабходнасць вольнай стваральнай працы.

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛІТАРАТУРА

У XVII стагоддзі ў Францыі большага развіцця, чым у іншых краінах Еўропы, дасягае класіцызм, варта ўспомніць Буало, Карнэля, Расіна, Мальера. А ў XVIII стагоддзі ў гэтай краіне імкліва, але паслядоўна разгарнуўся асветніцкі рух, які і пакінуў свету выбітныя літаратурныя ўзоры. Гісторыя французскай асветніцкай літаратуры – гэта адначасова і гісторыя станаўлення і імклівага развіцця яе палітычных, філасофскіх і сацыяльных ідэй, бо пісьменнікі-асветнікі не толькі паспяхова развівалі філасофскае вучэнне, але засведчылі сябе адмысловымі палітычнымі дзеячамі. Палітычныя ж варункі былі даволі складаныя: амаль на працягу ўсяго XVIII стагоддзя паміж Англіяй і Францыяй вяліся шматгадовыя войны, у якіх вырашалася пытанне пра першынства на моры і ў калоніях. Англія ўмацоўвала свае пазіцыі ў шэрагу калоній, адваяваных у суседкі. Напрыклад, пасля Сямігадовай вайны Францыя саступіла Англіі Канаду і калоніі ў Індыі. Вядома, вайна аслабіла Францыю і давяла народ да жабрацтва, бо дзяржаўная пазыка расла з году ў год, грошы катастрафічна гублялі свой кошт, дзяржаўныя выдаткі перавышалі ў некалькі разоў прыбыткі. У той жа час пры двары множыліся фіктыўныя пасады, марна траціліся грошы на раскошу, таму павялічваліся падаткі, што і выклікала пратэст простага народа. Мудры Вальтэр, які не дажыў да рэвалюцыі толькі некалькі гадоў, у сваім лісце да маркіза Шавелена ад 2 красавіка 1764 года пісаў: «Усё, што адбываецца вакол мяне, раскідвае зерне рэвалюцыі, якая наступіць непазбежна, хаця я сам наўрад ці стану яе сведкам» [35, с. 461]. Рэвалюцыйны рух узначалілі асветнікі: Монтэск’ё, Вальтэр, Русо, Дзідро, Гольбах, Гельвецый і інш. Яны проста, але выразна сфармулявалі гістарычную задачу, якая паўстала перад грамадствам.

Французскае Асветніцтва прайшло *два перыяды свайго развіцця*. **Першы**, як ужо адзначана, сфармуляваў канкрэтныя задачы рэвалюцыйнага руху, якія адкрыта праявіліся ў мастацкай творчасці французскіх асветнікаў. Ален Рэнэ Лесаж, напрыклад, у сваіх знакамітых сатырычных камедыях «Крыспэн – сапернік свайго гаспадара» (1707), «Цюркарэ» (1709) прадоўжыў традыцыі Мальера, а ў сацыяльна-бытавых раманах «Кульгавы д’ябал» (1707) і «Гісторыя Жыль Бласа з Сантыльяны» (1715–1735) ужо адкрыта крытыкаваў асновы феадалізму.

У першай трагедыі Вальтэра «Эдып» (1718) быў пастаўлены пад сумніў аўтарытэт царквы як апірышча феадалізму. Філасофскім

раманам «Персідскія лісты» Монтэск'ё былі закладзены асновы асветніцкага руху, які паставіў на абмеркаванне грамадскасці важнейшыя палітычныя, сацыяльныя і філасофскія пытанні. Затым амаль 30 гадоў эпоху Асветніцтва, як грамадскі і літаратурны рух, узначальваў вялікі Вальтэр.

Другі перыяд французскага асветніцтва значны тым, што выдаецца даволі неардынарная галоўная праца Шарля Луі Монтэск'ё «Пра дух законаў» (1747), у якой знакаміты філосаф, сацыёлаг, пісьменнік правільна вылучыў тры формы праўлення (**дэмакратыя, арыстакратыя, манархія**) і адну няправільную (**дэспатыя**). Ён жа выказаў меркаванне пра тое, што каб не дапусціць дэспатыі, патрэбна падзяліць уладу на заканадаўчую, выканаўчую і судовую, але пры гэтым пакінуць вольнае функцыянаванне дэмакратычных інстытутаў грамадзянскай супольнасці і правоў дзяржавы. Паслядоўнікамі Монтэск'ё былі выбітныя беларускія мысліўцы-асветнікі К. Вырвіч, А. Нарушэвіч, Ф. Карпінскі, М. Чацкі, І. Страйноўскі, М. Карповіч і іншыя, якія ў духу палітыка-прававой і гістарычнай канцэпцыі свайго французскага папярэдніка развівалі вучэнне пра перадавыя формы сацыяльна-эканамічнага і палітычнага ладу дэмакратычнай дзяржавы.

У 1746 годзе апублікаваў сваё першае сачыненне Дзідро, у 1750 годзе – Русо («Разважанне пра навукі і мастацтвы»), выходзіць таксама першае сачыненне Маблі «Публічнае права ў Еўропе». Але самай неардынарнай падзеяй стаў праспект будучай «Энцыклапедыі», які склалі Дзідро і д'Аламбер. Гэта было унікальнае выданне, бо ўвабрала ў сябе звесткі пра навукі, мастацтва і рамёслы. У цэнтры ўвагі французскіх асветнікаў была навука. Менавіта з навуковых пазіцый падыходзілі яны да вырашэння сацыяльных і палітычных пытанняў, і нават сферу мастацтва мэтанакіравана падпарадкоўвалі навуковаму светапогляду. Працу ў галіне філасофіі яны пачалі з перагляду старых філасофскіх сістэм метафізікаў XVII стагоддзя Дэкарта. Лейбніца, Мальбранша, Спінозы, якія карысталіся дэдуктыўным метадам пры разглядзе філасофскіх пытанняў. (*Дэдукцыя – спосаб разважання, пры якім новае палажэнне выводзіцца чыста лагічным шляхам на аснове папярэдніх: разважанне ад агульнага да прыватнага*).

«Энцыклапедыя» выдавалася на працягу 30 гадоў і склала 35 тамоў. Такім чынам, на думку С. Д. Артамонава, асветнікі стварылі эпоху ў гісторыі грамадскай думкі Францыі, яе грамадскага руху, у гісторыі яе культуры.

Асветнікі стварылі асобы жанр мастацкай публіцыстычнай прозы – філасофскі раман (Мантэск’ё).

Ідэю асветніцтва прапагандаваў у сваіх творах і П’ер Агюстэн Карон дэ Бамаршэ.

П’ЕР АГЮСТЭН КАРОН ДЭ БАМАРШЭ (1732–1799)

Аднойчы бог-айцец – ён захаваны пад празрыстым філасофскім псеўданімам Дабрачыннай істоты – размаўляў з П’ерам Бамаршэ паварыску, як у даўнейшыя часы з Майсеем і Аўраамам. І казаў яму ўрачыста біблейскім тонам: «Я той, ад каторага ўсё выходзіць. Без мяне ты б не існаваў. Я даў табе здаровае і моцнае цела і ў ім душу палкую і дзейную. Я шчодро ўліў пачуццёвасць у тваё сэрца і вяселле ў твой характар. Але ты быў занадта ап’янёны бязмежнай свабодаю мысліць і адчуваць і быў бы занадта шчаслівы, калі б некаторыя турботы не ўраўнаважылі гэтага спакойнага стану. Дзеля гэтага на цябе абурыцца безліч нягодаў, цябе будуць дратаваць тысячы ворагаў. Ты будзеш пазбаўлены свабоды і маёмасці, будзеш абвінавачаны ў крадзяжы і фальшаванні...». Бамаршэ адказаў, схіліўшыся, відавочна ў пачцівым, напалову іранічным паклоне, як перад Людовікам XV: «Тварэц, я абавязаны табе ўсім, шчасцем быцця, думкі і пачуццяў; я веру, што ты даў нам дабро і зло ў роўнай меры; я веру, што справядлівасць твая мудра ўраўнаважыла для нас ўсё, і што разнастайнасць кар і ўцех, страху і надзей – гэта свежы вятрыска, які падганяе наш карабель і прымушае яго весела ісці сваім шляхам», – такі нязвыклы дыялог з Богам змясціў вялікі французскі драматург у сваіх знакамітых «Чатырох мемуарах для азнаямлення са справай П’ера Агюстэна Карона дэ Бамаршэ» (1773–1774), мабыць для таго, каб паказаць і сучаснікам, і нашчадкам веліч свайго стваральнага духу. Бо прыродная ганарлівасць дыктавала яму нескаронасць пры любых абставінах і сілкала яго магутную іронію, якая праяўлялася ва ўсім, нават у адносінах да сябе.

У тых жа «Мемуарах» пісьменнік яскрава малюе і свой вобраз: «Сябры, скажыце, ці бачылі вы ва мне што-небудзь другое, апроч чалавека, заўсёды вясёлага, які з аднолькавым захапленнем любіць і працу, і забаву; схільнага да кпіну, але без горычы, які падтрымлівае, магчыма, занадта палка, сваю думку, калі ён лічыць яе справядлівай, але які шануе адкрыта і без зайздрасці ўсіх, у кім ён бачыць якую-небудзь

надаронасць; даверлівага да неахайнасці, дзе справа ідзе аб яго інтарэсах, дзейнага, калі хто-небудзь яго падбухторвае; нерухомага і ленага пасля буры; беспрацоўнага ў шчасці, стойкага і яснага духам у няшчасці...».

Агюстэн Карон нарадзіўся ў Парыжы. Бацька яго меў добрую славу гадзіннікавага майстра і марыў, каб сын працягнуў яго справу, таму сістэматычнай адукацыі юнак не атрымаў, хаця і стаў самым адукаваным чалавекам свайго часу. Але таленавіты хлопчык вельмі хутка вывучыў гадзіннікавую справу і нават змог удасканаліць механізм гадзінніка, але яго вынаходку прысвоіў майстар Лепота. Юны Агюстэн настойліва змагаўся за свае правы да таго часу, пакуль Акадэмія не засведчыла яго права на вынаходніцтва. Гэты выпадак зацікавіў караля Францыі Людовіка XV, і той пажадаў пазнаёміцца з упартым вынаходнікам, дасціпны і вясёлы аповед якога прыйшоўся манарху да густу і ён замовіў у Агюста Карона сабе гадзіннік. Цяпер у майстра не было адбою ад кліентаў. Ён мог стаць самым багатым чалавекам Францыі, але спачатку ўпадабаў каралеўскую службу, а затым літаратурную працу.

Літаратурная творчасць Бамаршэ даволі разнастайная. Пад уплывам Дзідро ён піша свой першы драматургічны твор – мяшчанскую драму «Яўгенія» (1767). Твор набыў вялікую папулярнасць за межамі Францыі: У Германіі яе пераклаў на нямецкую мову Гётэ, Англіі – акцёр Гарык, у Расіі – М. Пушнікаў. Праз тры гады выходзіць новы драматычны твор «Два сябры». Але вяршыняй творчасці гэтага часу стануць знакамітыя «Мемуары». Як вядома, Бамаршэ быў не толькі дасціпным і вясёлым суразмоўцам, але яшчэ і цудоўным музыкай і спеваком. Ён бездакорна іграў на флейце і арфе, чым заслужыў асобую ўвагу жанчын. Пэр Францыі герцаг дэ Шон прыраўнаваў да Агюста Карона сваю каханку, але палічыў нізкім выклікаць сына гадзіннікавага майстра на дуэль, уварваўся ў дом Бамаршэ і ўдарыў яго па твары. Гаспадар дома таксама адказаў пэру аплявухай, за што быў арыштаваны і пасаджаны ў вязніцу. У гэты час памірае галоўны фінансіст Францыі Пары Дзювернэ, у чых руках было ўсё багацце пісьменніка, якое нашчадкі фінансіста прысвоілі сабе. Бамаршэ пачаў судовую справу і сутыкнуўся з безліччу ганебных учынкаў дзяржаўнага суда. Свае хаджэнні па пакутах і выклаў геніяльны пісьменнік у «Мемуарах», якія, безумоўна, былі спалены, а Бамаршэ папярэдзваўся, што кароль не жадае больш чытаць падобных твораў. Затое іх жадаў чытаць народ. І ўсё ж Бамаршэ вырашае працягваць

тэму заганнасці дзяржаўнай сістэмы абсалютызму, але ўжо толькі праз камічнае дзеянне. Так узнікае задумка стварыць цыкл камедый.

У чым сацыяльная тэндэнцыя камедый «Севільскі цырульнік» і «Вар’яцкі дзень, або жаніцьба Фігаро»? Няўрымсліваму да заляцанняў графу Альмавіва некалькі раней вельмі спадабалася прыгожая і багатая дзяўчына Разіна са шляхетнай сям’і. Ён падманым шляхам не без дапамогі Фігаро выкрадае дзяўчыну ў яе апекуна лекара з Севілы Бартола. Але сам малады валацуга не дапускае нават думкі пра жаніцьбу. Разіна ж кахае яго і робіць усё, каб узаконіць іх адносіны. Кемлівая і ўпартая дзяўчына перамагае ў сваім жаданні. Фактычна гэта перамога буржуазнай маралі над феадальнай. І такі не адзінкавы прыклад у п’есе.

Малады граф хоча быць удзячным Фігаро і робіць яго сваім камердынерам, брамным палаца і даверанай асобай. Ідылія іх добразычлівых адносінаў працягваецца амаль пяць год. Але сітуацыя рэзка мяняецца з таго моманту, як граф дазнаецца, што Фігаро збіраецца ажаніцца са служанкай яго жонкі Сюзанай, якая таксама падабаецца і яму. Альмавіва, уладай дараванай яму каралём, хоча аднавіць феадальнае права «першай шлюбнай ночы», калі нявеста ў шлюбную ноч павінна была належыць не жаніху, а яго гаспадару.

Фігаро даводзіцца самому абараняць свой гонар. І ён вядзе з графам цікавую, але ўпартую барацьбу, у якой перамагае, бо бярэ сабе ў дапамогу дасціпнасць, веселосць, поўны давер графіні і Сюзаны, дадае да гэтага свой розум і спрыт і дзейнічае напорыста і імкліва. Фігаро разумее, што Альмавіва «грызе сабака кахання», і што ён можа скаламуціць вяселле сваімі недарэчнымі заляцаннямі да Сюзаны. Таму апантаны духам суперніцтва жаніх праяўляе знаходлівасць у самых неверагодных сітуацыях.

Калі граф Альмавіва заяўляе, што ўзяў бы ў замежную паездку і Фігаро, але той не ведае мовы, азнаходлівы слуга, ведаючы, што і сам яго гаспадар больш мае цягі да маладых дзяўчат, чым да моў, саркастычна парыруе, што ў Англіі, каб дабіцца поспеху, патрэбна ведаць толькі адно слова *Goddam* (чорт вазьмі).

Фігаро: Чорт вазьмі! Англійская мова – слаўная мова, там вельмі мала патрэбна, каб многага дабіцца. З гэтым *Goddam* у Англіі можна зрабіць усё. Хочаце вы пакаштаваць добрае тлустае куранё? – увайдзіце ў таверну і пакажыце толькі служку вось так (*робіць жэст, нібы варочае ражон*) *Goddam!* Вам зараз жа прынясуць бычыны кумпяк без хлеба. Цудоўна? Захацелася вам выпіць бургонскага

ці кларэта? – пакажыце толькі (нібы адкаркоўвае бутэльку) Goddam! Вам пададуць бляшаны куфаль пеннага піва. Якая асалода» [7, с. 90–91]. У гэтым маналогу гучыць яўны здзек з задумкі вяльможы.

Граф Альмавіва са сваёй прыроджанай лянотай не паспявае «пераварыць» адну нечаканую сітуацыю, як трапляе ў іншую, не менш інтрыгуючую. Каб адцягнуць ўвагу ад Сюзаны, дасціпны жаніх піша запіску, у якой апавяшчае графа, што ў час яго адсутнасці нейкі мужчына наведвае пакой Разіны. Раўнівы граф збіты з панталыку: ці заляццаца да чужой нявесты, ці аберагаць жонку? Такім чынам, ланцуг разваг, перажыванняў і дзеянняў Фігаро раскрываецца перад гледачом ужо ў другой сцэне першага акта п’есы, калі наш герой дазнаецца ад Сюзаны пра брудныя намеры графа. Ён абураны, бо не разумее, як урадавая асоба – кархідор, якая мае права суда і назначаецца каралём з ліку мясцовай знаці, можа дзяржаўную службу ператвараць у вадэвіль. Цяпер слуга разумее падтэкст прапановы быць кур’ерам у далёкай краіне. Разумее і тое, што па-справядліваму тут не пераможаш. І ён вымушаны сплятаць хітрыя хады, каб перамагчы: «Ах пане, дарагі мой пане! Вы хочаце даць мне яе... (Сюзану) на хаванне? Я таксама меркаваў, чаму, назначаўшы мяне брамнікам, ён бярэ мяне ў пасольства, потым назначае мяне кур’ерам для дастаўкі лістоў. Я разумею пане граф: тры павышэнні адразу: вы – таварыш міністра; я – палітычны прайдзісвет, а Сюзэта паходная дама, кішанёвая пасланніца, а пасля – валяй кур’ер! Я буду скакаць у адзін канец, а вы будзеце прабіваць сабе дарогу з другога боку да маёй красуні!

Я – пэцкайся і надрываўся на славу вашай сям’і, а вы будзеце дбаць аб павелічэнні маёй! Якая прыемная ўзаемнасць! Толькі ваша светласць, ці не занадта? Рабіць у Лондане адначасова справы вашага гаспадара і вашага слугі; прадстаўляць адначасова караля і мяне пры чужаземным двары – гэта занадта многа, гэта залішне» [7, с. 32–33].

Вельмі паказальны тут і знакамёты маналог Фігаро з трэцяй сцэны пятага акта, калі самотны жаніх адзін блукае ў цемры сада і хоча ўпэўніцца ў здрадзе Сюзаны: «О, жанчына, жанчына, жанчына! Прывабнае і слабое стварэнне; нішто жывое не можа адкінуць свайго інстынкта; хіба толькі твой абман? Рашуча адмовіўшы мне, калі я настоіваў перад яе гаспадыняй, у той самы момант, калі яна дала мне слова, у самы разгар вяселля!.. Ён смяўся, паганец, чытаючы, а я глядзеў, як ідыёт! Не, пане граф, яна вам не дастанеца – яна вам не дастанеца. **Вы вялікі пан, дык думаеце што ўжо і разумней за усіх? Шляхетнасць, пасада, становішча – гэта робіць гордасць! А што**

вы зрабілі для таго, каб мець усё гэта? Вы патурбаваліся нарадзіцца і больш нічога: у канцы канцоў, вы досыць звычайны чалавек. А я, загублены ў натоўпе, толькі для таго, каб існаваць, мусіў патраціць столькі ведаў і спрытнасці, колькі хапіла-б больш як на сто гадоў, каб кіраваць усёй Іспаніяй; і вы хочаце яшчэ спрачацца... Ідуць... Яна?.. Не, нікога. Ноч чорная, як пекла, і я, як дурань, граю ролю мужа, не быўшы ім і напалову. *(Сядае на лавачку)*. Ці ёсць што цікавейшае за мой лёс? Невядома чый сын, скрадзены злодзеямі, выхаваны па-іхняму, я расчараваўся ў іхняй справе і пажадаў жыць сумленным жыццём; і ўсюды мяне адкідаюць.

Я навучыўся хіміі, фармацэўтыцы, хірургіі, а вялікі магнат ледзь-ледзь даверыў мне ланцэт ветэрынара! Мне надакучыла суцяшаць хворае быдла, я старчма галавой кінуўся ў тэатр; і тут мне папала. Я майструю камедыю пра гарэмнае жыццё; як іспанскі пісьменнік, я меркаваў, што магу пайсці супроць Магамета; зараз-жа нейкі пасланнік недзе скардзіцца, што я зняважыў сваім творам бліскучую Порту, Персію, палову Індыі, увесь Егіпет, карсарскія дзяржавы, Трыполі, Алжыр і Мароко. І вось мая камедыя спалена, каб дагадзіць магаметанскім царам, з якіх ніводзін не мог яе прачытаць і якія нам накладваюць у каршэнь, прыгаварваючы: хрысціянскія сабакі! Калі нельга пакарыць душу, стараюцца яе зганьбіць! Асунуўся твар мой; канчаліся ўсе тэрміны, здалёку я ўжо бачыў, як набліжаецца судовы прыстаў з пяром на капелюшы, калоцячыся, я збіраю апошнія сілы. Ён пачынае размову пра сутнасць багацця; дзеля таго, што можна разважаць пра рэчы, не маючы іх, я, не меўшы ні аднаго су, напісаў пра каштоўнасць грошай і пра іх уплыў, і хутка з глыбіні фіакра я ўбачыў, як спускаецца за мной мост магутнага замка: ля ўваходу яго я пакінуў надзеі і свабоду. *(Устаў)*. Эх, узяў-бы я гэтых начальнікаў, такіх спрытных на злосныя загады, калі-б яны трапілі ў няласку. Я-б ім сказаў... што друкаванае глупства мае вартасць толькі там, дзе прыгнечана думка, што там, дзе нельга ганіць, нічога не варта і пахвала і што толкі дробным людзям пасуе дробная пісаніна. *(Ізноў сядае)*. Калі надакучыла карміць невядомага ўтрыманца, мяне выкінулі аднойчы на вуліцу. Дзеля таго, што есці трэба, хаця-б быў ужо і не ў турме, я зноў завастрыў сваё пяро і пачаў пытацца пра навіны; мне казалі, што ў часе майго адпачынку ў Мадрыдзе ўстанавілася свабода на продаж усяго, у тым ліку і друкаванай творчасці; і калі ў маіх творах я не выказваюся ні пра ўладу, ні пра рэлігію, ні пра палітыку, ні пра мараль, ні пра шаноўных людзей, ні пра таварыствы,

вартыя давер'я, ні пра оперу, ні пра другія тэатры, ні пра людзей, якія маюць да чаго небудзь якое-небудзь дачыненне, – я магу ўсё свабодна друкаваць пад наглядам двух ці трох цэнзараў. Каб скарыстаць гэту прыемную свабоду, я засноўваю перыядычнае выданне і каб ні ў кога не пераймаць, называю яго «Бескарысная часопісь». Ого!.. Я бачу, супроць мяне ўздываецца тысяча пісак; мяне забараняюць, і я зноў без заняткаў; успамінаюць пра мяне ў сувязі з адным месцам, але я, на бяду, як раз туды падыходзіў: патрэбен быў рахункавод, і аддалі пасаду нейкаму танцору. Мне аставалася красці; я зрабіўся шулерам, і вось глядзіце, я палудную ў горадзе, лепшыя людзі адчыняюць мне дзверы сваіх хат, утрымліваючы ў сваю карысць тры чвэрткі майго прыбытку. Я мог бы добра абсталявацца, я пачынаў нават разумець, што, каб набыць што-небудзь, навука спрытнасці лепш за іншыя навукі. Але кожны краў каля мяне, ад мяне толькі патрабуючы сумленнасці, і я зноў загінуў. Яшчэ момант, і я пакінуў бы свет; дваццаць локцяў вады аддзялілі б мяне ад яго. Але нейкі добры дух пацягнуў мяне ў мой першапачатковы стан. Я зноў бяру свой цырульны футарал і ангельскую скуру; потым, пушчаючы дым у вочы тым, хто гэтага варты, кінуўшы гонар на дарозе, як залішні груз для пешага чалавека, пайшоў цырульнікам ад горада да горада і нарэшце зажыў без клопату. Адзін вялікі пан трапіў у Севілью, ён мяне пазнаў, я яго ажаніў, і за тое, што я дапамог яму знайсці яго жонку, ён хоча падзяліць са мной маю! Тут адзіны ратунак – інтрыга. Гатовы ўпасці ў прорву, ледзь не ажаніўшыся з уласнай маткай, я маю цяпер чароду сваякоў. (*Устаў, з запалам*). Спрачаюцца: гэта вы, гэта ён, гэта я, гэта ты; не, гэта не мы; дык хто-ж нарэшце? (*Ізноў сядзе*). Цікавейшы шлях падзей! І як гэта ўсё здарылася? Чаму так, а не інакш? Адкуль гэта ўсё звалілася на маю галаву? Прымушаны стаць на дарогу, якой я не ведаў і з якой сыйду без усякага жалю, я прыбраў яе ў столькі кветак, колькі дазволіла мне мая весялосць; ды не ведаю я ўрэшце, мая гэта весялосць ці яшчэ чыя, і не ведаю нават, што гэта за “я”, што гэтак мяне турбуе; бясформенны збор невядомых частак, нікчэмная, бязмозглая істота, маленькая жартаўлівая жывёліна; малады чалавек, ахвочы да забавы, як і робіць усё, што можна, каб жыць; гаспадар тут, слуга там, як загадае лёс; ганаровы з гордасці, працавіты па неабходнасці, але гультай... з прыемнасці. Прамоўца ў часе небяспекі, паэт для адпачынку, мюзыка на выпадак, закаханы для шалёных жартаў; я ўсё бачыў, усё рабіў, усё скарыстаў. Потым ілюзіі зніклі, і я ў ва многім расчараваўся. Расчараваўся... Сюзон! Сюзон! Сюзон! Што ты са мною робіш! Нехта ідзе... Ідуць... Вось рашучы момант [7, с. 135–138].

Такім чынам, праз дадзеныя маналогі раскрываецца не толькі вобраз Фігаро, але і сацыяльна-палітычная сутнасць камедыі.

Вобраз Фігаро. Каб правільна зразумець сутнасць бессмяротнага вобраза Фігаро, неабходна дасканала і ўдумліва прасачыць яго сцэнічную радаслоўнаю. Фігаро, з аднога боку, вельмі падобны да слуг італьянскай камедыі масак *del' arte* – разумны, спрытны, дасціпны, знаходлівы, вясёлы і авантурны. Але Брыгела і Арлекін ахоўваюць годнасць сваіх гаспадароў, а Фігаро вымушаны абараняць свой уласны гонар і сваю годнасць. У прадмове да камедыі Бамаршэ сам падкрэсліў розніцу паміж звычайным апісаннем лакеяў і сваім героем і сцвярджаў, што ў процілегласць лакеям, Фігаро не з'яўляецца несумленным чалавекам. Для камедыёграфа несумленныя героі з народа не падыходзяць. Яму трэба, каб спачуванне і сімпатыі публікі былі на баку такога героя, які змагаецца за чалавечую годнасць, за права чалавека на барацьбу супраць дэспатызму і самадурства вяльмож. Жыццё Фігаро – сумная гісторыя барацьбы простага чалавека за існаванне. Як вынікае з прыведзенага вышэй маналога, ён вымушаны быў зарабляць сабе на хлеб рознымі спосабамі: годнымі і нягоднымі, авалодаць безліччу прафесіямі, красамоўствам, дасціпнасцю і махлярскім спрытам. Не выпадкова ягонае прозвішча блізкае да слова «пікаро» – прайдзісвет. Але ён вымушаны дзейнічаць метадамі «вышэйшага свету», у якім кожны жадае дабежчы першым, таму ўсе штурхаюцца, адцясняюць і топчуць адзін аднаго. Сваё возьме толькі самы нахабны, хітры, самаўпэўнены, бязжаласны і спрытны. Таму Фігаро не толькі здэкваецца над напышлівасцю саслоўнай іерархіі, але больш акрэслена і смела ставіць сацыяльныя праблемы. Адна з іх: падзел на паноў і слуг, пра што наш герой філасофскі разважае ў сваім апошнім маналогу (гл. с. 103–104).

Гэтыя словы Фігаро – прамы выклік тагачаснай арыстакратыі. І цяпер ужо глядач бачыць перад сабой не толькі вясёлага майстра дасціпнай інтрыгі, якім спачатку падаецца галоўны герой, а ўпартага барацьбіта за чалавечую годнасць асобы, у якім бы сацыяльным статусе яна не была народжана. У сілу свайго іскрамётнага аптымізму Фігаро ўсе жыццёвыя перэпетыі ўспрымае з доляй дасціпнага гумару, быццам увесь ягоны жыццёвы шлях высланы ружамі, у якіх дзе-нідзе трапляюцца і калючкі. Менавіта нязмушаны тон камедыі, больш, чым нават яе слоўная сутнасць, напалохаў Людовіка XV, бо праз свайго дасціпнага героя Бамаршэ даволі адкрыта выказвае ідэю роўнасці.

Вобраз Сюзаны. Фігаро не памыліўся ў выбары спада-рожніцы жыцця, бо Сюзана разумная, смелая, верная, спагадлівая, дасціпная і вясёлая дзяўчына. Яна таксама ўмее пастаяць за свой гонар і там, дзе нельга гэта зрабіць адкрыта, прымяняе арты-стычнае майстэрства. Зразумеўшы, што лёс кахання цалкам зале-жыць ад яе кемлівасці і спрыту. Сюзана імкнецца выратаваць сітуацыю і ўступае ў інтрыгу сама. Яна быццам бы паддаецца ўгаворам графа, а на яго папрок, чаму раніцай абышлася з ім так жорстка, смела парыруе:

– Раніцаю? А пра пажа за крэслам Вы забыліся? [7, с. 96].

Граф уражаны кемлівасцю простае дзяўчыны, але працягвае выказваць свае прэтэнзіі:

Граф: Маеш рацыю, я зусім забыўся. Але чаму ты так рашуча адмовіла, калі Базіль ад майго імя...

Сюзана: А ці не лепей абысціся без Базіля?

Няцяжка заўважыць, што Бамаршэ – выбітны майстар дыялогу. Нават у малым па аб’ёме кавалку тэксту зашыфравана імклівае развіццё сюжэта. Ці выпадкова Сюзана-служанка абрывае на паўслове свайго гаспадара? Але гэта не нявыхаванасць, а дэманстрацыя пакоры, падпарадкавання яго волі, выказванне сваёй згоды на сумніўную пра-панову. З гэтага моманту Сюзана разыгрывае сваю камедыю ў агуль-най камедыі. Таму і на пытанне Альмавіва, ці раскажае яна пра ўсё Фігаро, дзяўчына, цалкам інтрыгуючы свайго суразмоўцу, з ігрывым запалам адказвае:

– Я яму ўсё сказала, акрамя таго, чаго яму нятрэба ведаць!

Натуральна гучыць з вуснаў дасціпнай дзяўчыны і прызнанне, што ніякага флакона з эфірам яе пані не прасіла:

– Як жа я магла гаварыць з Вамі без абы якой прычыны? – слушна заўважае яна. Чым канчаткова пакарае сэрца блудлівага графа. Цяпер ўжо не толькі пажаданасць гаворыць у ім. Яму цікава сачыць за ходам думак Сюзаны, за зменлівасцю яе рашэнняў, за гарэзлівасцю ўчынкаў. Прыроджаная інтуіцыя трапна падказвае дзяўчыне, што ў адносінах графа да яе наступае мяжа, калі простае жаданне асалоды можа перарасці ў нешта большае. Пацверджанне гэтаму словы Альмавіва пра тое, што ад учынкаў і слоў маладзенькай камерысткі можна з’ехаць з глузду.

Дзяўчына адкрыта здэкваецца з графа Альмавіва, калі заяўляе:

– Хіба жанчына майго стану можа хварэць нервамі? Гэта хваро-ба шляхетная, водзіцца толькі ў будуарах [7, с. 95].

Асцярожная і кемлівая Сюзана прымае рашэнне пра ўсё расказаць графіні Разіне. Гэта мяркуемая кульмінацыя камедыі, створанай служанкай. А ўласна камедыі – рашэнне графа Альмавіва разыграць «сваю» камедыю, якое прыйшло пасля пачутых ім словаў служанкі, звернутых да Фігаро: «Ты выйграеш працэс!». Але камедыя вяльможы густа замешана на жорсткай, разбуральнай калізіі:

– У інтрызе трэба скарыстоўваць усё, нават пустаслоўе дурня, – заяўляе граф і хоча пачаць дзеянне свайго «твора» не са сцэны суда, а з размовы з дзядзькам Сюзаны Антонію, бо ведае, што «гонар плебея не пацерпіць, каб яго пляменніца вышла замуж за нікому не вядомага Фігаро, які не вядома кім народжаны і выхаваны».

Як бачым, розніца ў «творчых» задумках хатніх камедыёграфай графа і служанкі ў тым, што Сюзана ідзе на хітрасплеценыя інтрыгі з адчаю на немагчымасць захаваць сваё шчасце іншым шляхам. Альмавіва «піша» свой сцэнарый з помсты, з бяссілля знайсці сродкі супрацьстаяння задумкам Сюзаны і Фігаро. Але на пэўны момант Фігаро выпадае з поля разгортвання абедзвюх камедый. Бо ў яго жыцці пачынаецца трагікамедыя: згодна з рашэннем суда «графа Альмавіва», нашага праныру хочучь ажаніць на сталай даме Марселіне, у якой гаротнік не толькі пазычыў грошы, але і даў распіску, напісаную некалі ў жартаілівым тоне, пра тое, што калі ён не аддасць грошы, то ажэніцца з ёй. Марселіна патрабуе разабраць гэту справу ў судзе.

Сцэна суда пададзена аўтарам у карыкатурным выглядзе. Баршэ добра ведаў усе цямяныя бакі феадальнага правасуддзя. Таму ў самым пачатку гэтай сцэны прастадушныя словы Марселіны: «Як гэта дрэнна, што ў нас прадаюцца пасады!» – гучаць як выкрыццё карумпіраванай судовай сістэмы. Бязглузды суддзя Гузман-Брыдуазон сам ператварае судовае пасяджэнне ў фарс. Дарэчы, вобраз дадзенага героя камедыёграф узяў з рэальнага жыцця, бо пад гэтым імем вывёў савайго праціўніка суддзю Гезмана. А граф Альмавіва – прадстаўнік каралеўскай улады! Як жа «справядліва» судзіць ён? Колькі іроніі ўкладзена драматургам у яго прысуды! Калі намеснік караля абвяшчае вынік разгляду справы аб аўтарстве літаратурнага твора, ён заяўляе: «Няхай вяльможа паставіць свой подпіс, а паэт напоўніць твор сваім талентам», затое без увагі застаецца скарга хлебараба на тое, што яго незаконна прымушаюць плаціць павялічаныя падаткі.

Жадаючы адпомсціць Фігаро за яго дасціпнасць і знаходлівасць, а дакладней сказаць, за разбурэнне планаў па заляцанні да маладзень-

кай Сюзаны, граф жадае ажаніць яго з даволі немаладой Марселінай. Толькі па волі справядлівага лёсу гэта жорсткае для закаханых рашэнне ўступіць у сілу не можа, бо адкрываецца таямніца паходжання Фігаро: ён – сын Марселіны, якога выкралі ў дзяцінстве. Здаецца, што можна ставіць кропку ў камічным дзеянні. Але аўтар жадае жорстка высмеяць незадачлівага арыстакрата і ўводзіць сцэну, цалкам напоўненую прыёмам карнавалізацыі: з пераапрапаннем не толькі герояў, але і рэчаіснасці.

Калі Разіна ў вопратцы Сюзаны прыходзіць на спатканне да свайго мужа, той прызнаецца ёй, што гады сумеснага жыцця з жонкай зрабілі іх шлюб посным і дорыць пярсцёнак, як надзею на далейшае развіццё інтымных адносінаў. Разумная жанчына не выдае сябе адразу, бо ў яе ёсць цяпер доказ нявернасці графа. А галоўнае, яна ведае прычыну такіх паводзінаў мужа, бо і сама не без цікавасці назірае за заляцаннямі да яе маладзенькага Керубіна, і ў душы яна ўжо ўсё даравала мужу, але камедыя, створаная ёй і служанкай, павінна працягвацца, каб пакараць нястрыманасць мужчын да новых сардэчных прыгод. Рэўнасцю і адчаем пакараны Фігаро, які бачыць сваю нарачоную з графам. Але якой асалодай помсты напаўняецца яго істота, калі ён праз момант тут, у садзе, сустрае Сюзану, і тая паведаміць, што побач з графам – ягоная жонка. Цяпер ужо Фігаро і Сюзана разам ствараюць чарговы камічны пасаж: яны разыгрваюць графа заляцаннямі Фігаро да «графіні Разіны». Каб зганьбіць жонку і Фігаро, узбураны Альмавіва склікае ўсіх, хто на гэты час быў у ягоным маёнтку, але па-сутнасці выкрывае сам сябе: Разіна паказвае яму падораны пярсцёнак. Камедыя мае шчаслівую развязку асноўнага дзеяння і завяршаецца вяселлем слуг.

Крытыка сцвярджае, што гэты твор Бамаршэ не саступае лепшым камедыям Мальера. Толькі агульнапрызнаны тэатральны шэдэўр Францыі становіцца яшчэ і палітычным актам, бо сёмы куплет фінальнага «вадэвіля» ў выкананні Фігаро падывае важныя палітычныя праблемы таго часу:

Розна доля надарыла:
Той пастух, а той магнат.
Нас адлегласць падзяліла –
Розум робіць лепшы лад:
Усе магнацкія фамілы
Вылятаюць з галавы,
А Вальтэр усё жывы [7, с. 96].

Варта звярнуць асабліваю ўвагу на фінал п'есы, бо пафасны выгук «А Вальтэр усё жывы!» – гэта не проста выпадковы выраз, а своеасаблівы выклік царкоўнікам, якія не пажадалі пахаваць вялікага Вальтэра з адпываннем царквы, гэта і выклік урадавым колам. Бо, як сцвярджае французскі пісьменнік Фрэдэрык Грандэль у сваёй кнізе «Бамаршэ», па тым часе дзве трэці твораў Вальтэра ў Францыі былі пад строгай забаронай. Найбольш смелыя гандляры кнігамі, калі і вялі «з-пад крыса» продаж кніг знакамітага аўтара «Генрыяды», то з вялікай рызыкай для сябе, бо маглі не толькі страціць «тавар» (кнігі канфіскаваліся і спальваліся), але і атрымаць вялікі тэрмін зняволення. Аднак і тут Бамаршэ робіць своеасаблівы выклік тагачаснаму грамадству: ён за ўласныя сродкі выдае поўны збор твораў Вальтэра.

Бамаршэ-выдавец. Бамаршэ не толькі пратэставаў супраць знішчэння памяці знакамітага філосафа і пісьменніка, ён знайшоў спосаб увекавечыць імя Вальтэра, бо ўсё нажытае ахвяраваў на выданне поўнага збору твораў свайго вялікага паплечніка і па пяру і па гадзіннікавым майстэрстве. Ф. Грандэль піша «Ні адзін выдавец не праяўляў такога піетэту перад выдаваемым аўтарам, як Бамаршэ. Для Вальтэра Бамаршэ хацеў набыць і самы прыгожы шрыфт, і самую лепшую паперу. І самы шыкоўны матэрыял для пераплётаў. І ўявіце, ён дасягнуў усяго гэтага» [11, с. 275]. Сапраўды, у Англіі за 50 000 франкаў быў набыты выбітны шрыфт пад назвай «Баскервіль», на самай лепшай Галандскай фабрыцы – папера. Бо, як зноў сцвярджае Грэндэль, «ад паху і дотыку да такой паперы атрымліваеш тое ж задавальненне, як і ад прачытанага на ёй выбітнага тэксту» [11, с. 275]. Але галандцы не спяшаліся дзяліцца сакрэтамі вытворчасці сваёй паперы і пакідалі яе толькі ў сваіх друкарнях. Карон Бамаршэ і тут знаходзіць выйсце. Ён за свае грошы пасылае ў Галандыю спецыяліста з заданнем навучыцца рабіць такую ж паперу. А ў гэты час набывае тры ўласныя друкарні ў Вагнэзах і ставіць на чале іх гэтага ж спецыяліста. Усё, за што ні браўся знакаміты аўтар «Фігаро» ў выдавецкай дзейнасці, вырашалася хутка і граматычна, бо ён умеў атачыць сябе кампетэнтнай камандай. Ды і марудзіць было нельга, бо выдавец Панкук заручыўся падтрымкай імператрыцы Кацярыны для выдання спадчыны Вальтэра ў Расіі. Кацярына прапанавала яму субсідыю ў некалькі мільёнаў і друкарні Санкт-Пецярбурга. Бамаршэ лічыў, што ўпершыню надрукаваць поўны збор самага выбітнага пісьменніка краіны, які падняў французскую літаратуру на вяршыню сусветнай славы, па-за межамі Францыі, гэта роўна як вынесці яму яшчэ адзін ганебны

прысуд, а гэта будзе вялікай пажыццёвай ганьбай для французай усіх былых і будучых пакаленняў. І тут мы зноў не можам не ўспомніць бессмяротнага Фігаро, які, безумоўна, быў патрыётам сваёй краіны, але не меў сэрца еўрапейца і для якога «Францыя была Францыяй, а паняцце Еўропа – глупствам» [11, с. 275]. Нешта падобнае па тым часе адбывалася і ў неўтаймаванай душы Бамаршэ. Мо таму ён і хапаўся за нават самы нязначны, часам, як здавалася, не зусім выгадны для камерцыі занятак, каб толькі не бяздзейнічаць. Напрыклад, такой няўдачай лічылі многія яго арэнду форта Кель у маркграфу Бадзенскага. А Карон не звяртаў увагі на суды і перасуды грамадства. І перамагаў. Ён вельмі хутка засвоіў вытворчасць паперы, друкарскую і выдавецкую справу.

Заслуга Бамаршэ-выдаўца ў тым, што ён падышоў да сваёй задумкі сур'ёзна і падбіраў на выдавецкую справу людзей, апантаных справай. Напрыклад карэктурнае выданне, пасля доўгага адбору кандыдатаў, ён даручыў Дэкруа, а не знакамітым Рэтыфу дэ Ла Бертону і Раймону Кено, бо яны даволі вольна адносіліся да арфаграфіі, а Дэкруа, выказаўся, што трэба ўвекавечыць памяць Вальтэра, а не абнаўляць яго мову.

Бамаршэ стварыў свой гандлёвы дом «Радрыга Арталес і кампанія», заснаваў «Філасофскае, літаратурнае і друкарскае таварыства». Таварыства за велізарныя па тым часе грошы – 160 000 франкаў, якія належалі Бамаршэ, купіла ў Панкука нявыдадзеныя творы, а таксама права на выданне ўсіх кніг, якія выйшлі ў еўрапейскіх краінах у дваццаці розных выдаўцоў. А ў гэты час парызскі карэспандэнт Таварыства (так сціпла называў сябе Бамаршэ) ужо разважаў над тым, якім будзе выданне Вальтэра, і вырашыў, што трэба рабіць два выданні: шыкоўнае ін-фоліо (калі старонка складае палову стандартнага папяровага аркуша) у 70-ці тамах і ін-кварта (у чацвёртую частку аркуша) у 92-х тамах. Тыраж для кожнага выдання складаў па 15 тысяч экзэмпляраў. Яшчэ 1780 годзе, за тры гады да выхаду першага тома). Бамаршэ загадаў скласці праспект, каб адразу распачаць падпіску. Але Таварыства атрымала заказ толькі на 4 тысячы экзэмпляраў... Праз год П'еру-Агюстэну Карону стала зразумела, што выданне Вальтэра абыдзецца яму стратай маёмасці. Але патрыёт не збіраўся зарабляць грошы на святым для яго імені паплечніка. І за 7 гадоў (першы том надрукаваны ў 1783 годзе, а сто шэсцьдзсят другі – у 1790) завяршыў пачатую справу па захаванні спадчыны Вальтэра.

На беларускую мову камедыю Бамаршэ «Жаніцьба Фігаро» пераклаў Алесь Дудар.

Захавалася імя вялікага камедыёграфа і ў сусветнай музычнай спадчыне: у 1786 годзе В. А. Моцартам была створана опера «Вяселле Фігаро», а ў 1816 годзе Дж. Расіні стварыў оперу на сюжэт камедыі «Севільскі цырульнік».

Заданні для самастойнай працы

1. Адзначце асаблівасці эпохі Асветніцтва ў французскай літаратуры.
2. Паразважайце на тэму «Пад уплывам якіх акалічнасцяў сфарміравалася творчая асоба Бамаршэ?».
3. Ці лічыце Вы, што Бамаршэ фактычна аднавіў традыцыі сатырычнай камедыі Мальера і Лесажа? У чым Вы бачыце гэта творчае перайманне?
4. У чым заключаюцца элементы структуралізму ў камедыі, з якой мэтай аўтар уводзіць іх у твор? Адзначце асаблівасці кампазіцыі гэтага твора.
5. Зрабіце аналіз канфлікту камедыі, сістэмы вобразаў і паэтыкі драматургічнага тэксту.
6. Дайце ацэнку выдавецкай дзейнасці Бамаршэ. Паразважайце над асобай выдаўца як асветніка, грамадскага дзеяча і патрыёта сваёй Радзімы.
7. Вывучыце на памяць маналог Фігаро з трэцяй сцэны пятага акта.

Творчая работа на тэме

Напішыце рэцэнзію на камедыю Бамаршэ «Вар'яцкі дзень, або Жаніцьба Фігаро».

БЕЛАРУСКАЯ ЛІТАРАТУРА ПЕРЫЯДУ БАРОКА

Барока стала першым агульнаеўрапейскім мастацкім кірункам (стылем), які поўна і дакладна праявіўся як у беларускай літаратуры, так і ў шматмоўнай літаратуры Беларусі канца XVI – першай паловы XVIII стагоддзя. У рэчышчы барока развівалася таксама беларускае архітэктурнае, выяўленчае, тэатральнае, музычнае і дэкаратыўна-прыкладное мастацтва таго часу. З’яўляючыся стылем універсальным, барока ў многім вызначала не толькі асаблівасці культуры Беларусі XVII–XVIII стагоддзяў, але і штодзённы побыт яе жыхароў, асабліва шляхты, стэрэатып іх паводзінаў.

Як і заходнееўрапейскае, беларускае барока нараджалася ў эпоху Контррэфармацыі і шмат у чым было звязана з найважнейшымі контррэфармацыйнымі ідэямі. Эстэтыка барока патрабавала ад аўтараў мастацкіх твораў, каб яны не імкнуліся «капіраваць» гэты свет у вобразах – выніках творчага засваення рэчаіснасці, і не проста апісвалі з’явы і падзеі, а стваралі «знакі», «эмблемы» навакольнага свету. Але разам з тым мастацкае светаўспрыманне барока не выключала пашырэння гуманістычнага погляду на чалавека як меру ўсіх рэчаў і духоўна багатае стварэнне Бога. Беларускае барока пэўным чынам сінтэзавала сярэднявечныя і рэнесансныя кніжныя традыцыі з традыцыямі народнымі, фальклорнымі. Да таго ж яно, як і барока ў шмат якіх краінах Заходняй, Цэнтральнай і Паўднёвай Еўропы, было наступствам і чыннікам росту нацыянальнай свядомасці народа.

Маючы шмат агульнага з культурай барока ў іншых краінах, наша барока мае і выразную адметнасць: у ім вельмі яскрава выявілася ўзаемадзеянне заходнееўрапейскіх, візантыйскіх і мясцовых народных традыцый. Шматмоўная беларуская літаратура барока не адкінула дасягненняў гуманістаў Ф. Скарыны, С. Буднага, М. Гусоўскага, а шмат у чым развівала іх.

Асобныя рысы новага мастацкага кірунку былі прыкметныя ўжо ў беларускай літаратуры першай паловы XVII ст. – у палемічнай прозе, панегірычным вершапісанні, а таксама ў «Прамове Мялешкі» і «Лісце да Абуховіча». Але найбольш выразна і поўна барока праявілася ў рэлігійна-філасофскай і песенна-інтымнай лірыцы, парадыйна-сатырычнай прозе, дыдактычных драмах, якія ставіліся на сцэнах школьных тэатраў.

Тры ўзроўні, тры барочныя «шцілі» больш або менш выразна праявіліся ў паэзіі, прозе і драматургіі як уласна беларускай

літаратуры, так і шматмоўнай літаратуры Беларусі. Асаблівай стылёвай разнастайнасцю вызначалася тагачасная беларуская паэзія.

Барочная эстэтыка прызнавала два віды «руху»: «вертыкальны» – ад зямлі да ўсявышняга і «гарызантальны» – ад калыскі да магілы. Першаму віду адпавядала тагачасная духоўная паэзія, другому – свецкая. Свецкая паэзія вельмі часта збліжалася з духоўнай, запазычвала ў яе асобныя матывы. Але паміж імі была і вельмі істотная розніца. Бо духоўныя вершы былі пераважна звязаны з пануючымі, элітарнымі коламі грамадства, сілкаваліся ідэалогіяй Контррэфармацыі і месцілася ў межах высокага «шцілю» барока. Свецкая ж каста выражала апазіцыйныя настроі ніжэйшых слаёў насельніцтва. Ёй больш адпавядаў сярэдні «шціль».

Найбольш значным прадстаўніком высокага «шцілю» быў Сімяон Полацкі. Але ж не толькі Полацк даў нашай літаратуры цікавых паэтаў. Адным з прадстаўнікоў паэзіі высокага «шцілю» быў таксама Андрэй Белабоцкі. Дакладных звестак пра гады яго жыцця не захавалася: вядома толькі, што гэта магла быць другая палова XVII – пачатак XVIII стагоддзя. Вучыўся ён у Слуцку, а потым у адным з універсітэтаў Заходняй Еўропы. Вярнуўшыся на радзіму, служыў прапаведнікам у Слуцку, пасля настаўнічаў у Магілёве. Белабоцкі вядомы нам як аўтар вялікай паэмы «Пентатэугум» («Пяцікніжжа»). У гэтым тыпова барочным творы шырока выкарыстоўваецца антытэза – паэтычны прыём супрацьпастаўлення процілеглых з’яў і паняццяў: высокага і нізкага, абстрактнага і канкрэтнага і г. д.

Надзвычай вобразна, дэманструючы багатае ўяўленне, апісвае А. Белабоцкі відовішча Нябеснага Суда, які ён абяцае кожнаму, у тым ліку «царам, князям з баярамі, вяльможам купна з рабамі».

У пэўным сэнсе «Пентатэугум» Андрэя Белабоцкага – гэта працяг інфернальнай (прысвечанай апісанню пякельных пакутаў) тэмы ў свецкай паэзіі.

Урачыстасць, часам напышлівасць беларускай паэзіі XVII стагоддзя паступова пачала разбурацца знутры, пад уплывам фальклорнай стыхіі. Духоўны змест стаў выцясняцца зямным. Асабліва добра гэта адчуваецца ў жанры каляднай песні. Ад рэлігійнага зместу ў калядках застаюцца толькі некаторыя біблейскія рэаліі. Гэтыя творы прысвечаны зямным радасцям і нягодам. Калядка «У Бэтлееме, убогім доме...», надрукаваная ў 1726 годзе ў супрасьскім «Служэбніку», пачынаецца наступнымі радкамі:

У Бэтлееме, убогім доме,
У Есіевым і Давідовім,
Стварыцель ныве ляжыць на сене;
Вол і асляце грэюць дзіцяця...
Потым з'яўляюцца жывыя людзі, землякі:
Саўка з Яўхімам, сваім брацімам,
Скора прыспелі – зараз запелі.
Карусь з Тарасам гудзілі басам,
Бутрышка з Кантам пішчаць дыскантам.

Красамоўным сведчаннем разбурэння «высокай» барочнай паэзіі з'яўляюцца таксама творы Дамініка Рудніцкага. Яму прыпісваецца шэраг вершаў, створаных у жанры так званых звярыных гратэскаў. У вершы «Птушыны баль» гаворка ідзе пра тое, як

...учыніў верабей на прыпечку жніва,
Змалаціўшы, уварыў пшанічнае піва.
Паўтычыны хмелю даў,
Вельмі ж тога жалаваў.
Думных меў прахаці, часцей частаваці...

Пра характар «звярыных гратэскаў» Дамініка Рудніцкага сведчаць іх назвы: «Нязгода птаства і сонд на крука», «Ваенны паход грыбоў», «Апісанне птушынай хворасці» і інш.

Паэзія Дамініка Рудніцкага адметная яшчэ і тым, што ў яе аснове ляжыць сілаба-танічная сістэма вершаскладання. Творцы ж «высокага шцілю» карысталіся, як вядома, сілабічным вершам. Сілаба-танічны верш мае істотнае адрозненне: націскныя і ненаціскныя склады ў ім раўнамерна чаргуюцца, а колькасць складоў у радках, як і ў сілабічным вершы, пастаянная.

У параўнанні з рэлігійна-панегірычнай паэзіяй больш свецкі і дэмакратычны характар мела павучальная грамадска-філасофская лірыка. Сваім паходжаннем яна звязана пераважна з сярэдняй, дробнай шляхтай, школьным асяроддзем. У цэнтры гэтай лірыкі – роздум пра чалавека, яго прызначэнне ў жыцці. Яе герой – не рэнесансны гарманічны чалавек, а асоба раздвоеная, душэўна надломаная. Духоўныя дабрачыннасці – працавітасць, сумленнасць, годнасць, шчырасць – прызнаюцца галоўнай мэтай чалавечага існавання. Адначасова герой гэтай паэзіі не супраць таго, каб мець ад жыцця ўсе асалоды. У адрозненне ад духоўнага вершаскладання барочная

грамадска-філасофская лірыка ўяўляла сабой прыкметны крок наперад. Дзякуючы ёй рэчаіснасць пачала паказвацца ў зменлівым руху, супярэчлівым развіцці. Больш рэальным і зямным рабіўся лірычны герой.

Цалкам да новай традыцыі належыць беларуская песенна-інтымная лірыка, свецкая па змесце і народная, гутарковая па мове. Сёння вядома прыкладна 150 твораў, якія захаваліся ў рукапісных зборніках другой паловы XVII – пачатку XVIII стагоддзя. Любоўная лірыка ў асноўным была ананімная. Яна стваралася шкалярамі і вандроўнымі музыкантамі, якія зараблялі сабе на хлеб вершамі і песнямі. У песенна-інтымнай лірыцы сінтэзаваліся самыя розныя традыцыі. Яна ўзнікла на скрыжаванні «высокага» і «нізкага шціляў». Лірычныя героі – пераважна людзі дзеяння, актыўна змагаюцца за сваё шчасце. Асуджаецца шлюб, заснаваны на разліку. Пачуццёвае каханне трактуецца як натуральнае права чалавека, у тым ліку і жанчыны. Урэшце, для любоўнай лірыкі характэрна шырокае выкарыстанне народных выяўленча-стылёвых сродкаў Часта сустракаюцца фальклорныя параўнанні, звароты, метафары, эпітэты («ой ты, дэвчына», «чырвона калена»; «вышла асіна крашэ злота»), памяншальныя формы (не туж голованькі).

У беларускай песенна-інтымнай лірыцы выразна адчуваецца літаратурна-кніжнае паходжанне і пэўныя ўплывы польскай і заходне-еўрапейскай паэзіі. Ад барока беларуская інтымная паэзія пераняла дэкаратыўнасць, кантрастнасць, ускладненасць рытмікі і строфікі. Побач з актыўным лірычным героем выступае герой пасіўны, напоўнены ўнутранымі супярэчнасцямі, для якога каханне выглядае і як шчасце, і як няшчасце, і як радасць, і як невылечная хвароба. Дзякуючы песенна-інтымнай паэзіі прыкметны крок наперад зрабіла беларускае вершаскладанне. Большасць твораў напісана ў форме лірычнага маналогу, але нярэдка сустракаюцца і разгорнутыя дыялогі. Удасканаліліся строфіка і рытміка. Таму лепшыя творы беларускай песенна-інтымнай лірыкі з’яўляюцца значным укладам у паэзію славянскага барока. Яны і сёння хваляюць глыбінёй, сілай і непасрэднасцю пачуццяў.

Багацце і разнастайнасць жанраў беларускай барочнай паэзіі – сведчанне яе хуткага сталення, якое адбывалася, нягледзячы на неспрыяльныя сацыяльна-палітычныя варункі існавання мовы нашага народа ў другой палове XVII – пачатку XVIII стагоддзя. Перазічныя жанры ў гэты час развіваліся не вельмі інтэнсіўна, ды і ў большасці

выпадкаў мелі старую літаратурную форму і характар. Толькі ў най-больш прагрэсіўных праявістых творах другой паловы XVII – XVIII стагоддзяў часта парушаліся каноны. Гэта датычыць перш за ўсё парадыйна-сатырычных «прамоў» на рэлігійныя тэмы, у якіх, як правіла, высмейваліся многія бакі царкоўна-афіцыйнага вучэння, чаго амаль не знала ранейшая літаратура. Такія «прамовы» па сваім жанры працягвалі традыцыі ранейшых сатырычных твораў («Прамова Мялешкі») і разам з імі рыхтавалі глебу для сатырычных і гумарыстычных «гутарак» новай беларускай літаратуры.

Канты. У 1914 годзе Марцінам Кухтам у Вільні была выдадзена «Кантычка». У яе рэдкім экзэмпляры, які яшчэ захаваўся на старонках 45–59, ёсць старадаўняя, хутчэй за ўсё складзеная ў XVIII стагоддзі, «Песня пра Лазара». Гэты твор мае выразныя стылёвыя рысы барока (парадаксальнасць, кантрастнасць, алегарычнасць). І што самае галоўнае, вызначаецца сваім сацыяльным зместам, асуджэннем багатага панства:

Жыў сабе пан багаты,
Шмат меў срэбра, шкарлатаў
І каштоўныя шаты.
Еў, піў, гулі разводзіў,
У сэрцы пыхі меў годзе;
Рассядаўся ў пакоі,
Еў і піў да ўбою,
А брат мучыўся ў гною.
Ведаў, што быў у зацішку
І ляжаў там паблізку,
А яды ? Хоць бы з міску.
Хоць аб'едзену б скварку
Ці віна бела чарку –
Не пашле небараку.
У крэсле пан засядае,
А Лазар замірае.
Багач «віват» гукае,
Дзень, ноч музыка грае –
Бядак слёзы глытае.

Дарэмна Лазар звяртаецца да брата, просячы аб літасці. У адказ ён чуе абразлівыя словы:

«Што, быдлё, ты мармочаш?
Са мной разам сесці хочаш?
Сваяка з сябе корчыш:
Уздумаў братам мне звацца –
Не хачу з табой знацца,
Твайму лганню ўслыхацца» [20, с. 133–134].

Але, ў рэшце рэшт, дабро ўзнагароджана, а зло пакарана. Праўда, справядлівасці ў тагачасным феадальным свеце не было. А таму невядомы нам аўтар і не чакаў яе ад караля ці суда. Заставалася толькі адна надзея – на суд звышнатуральных сіл. І яны ўзнеслі Лазара на неба, а пана кінулі ў пекла. Можна ўявіць сабе, з якімі пачуццямі прыгонныя сяляне слухалі «Песню пра Лазара», калі яе спяваў дзесяці на кірмашы або цвінтарышчы сляпы вандроўны лірнік.

Тая ж самая прывідная надзея на справядлівасць, што наступіць хаця б пасля смерці, хаця б пры сканчэнні свету, гучыць у вершы «Аб страшным судзе». Невядомы нам аўтар (па барочным стылі можна меркаваць, што жыў ён у XVII ці XVIII стагоддзі) малюе жахлівыя, апакаліптычныя карціны «апошняга суда», дзе асаблівыя кары спасцігаюць багатых людзей.

Як і «Песня пра Лазара», духоўны верш «Аб страшным судзе» завяршаецца суровым і справядлівым пакараннем для тых, хто правёў жыццё марна, у гультайстве ды баляванні. У абодвух творах, як нешта само сабой зразумелае, сцвярджаецца, што дзе беднасць – там дабрыня і цнатлівасць, а дзе багацце – там злосць і амаральнасць.

Такія ж па сутнасці народныя ўяўленні пра добры і злы пачатак выявіліся потым у вершы Францішка Багушэвіча «Быў у чысцы». Тут пачатак традыцыі, а там – яе працяг.

Мемуарная літаратура

У другой палове XVIII стагоддзя ў Беларусі прарастаюць першыя парасткі Асветніцтва. Пашыраецца сетка школ рознага кшталту, адчыняюцца новыя друкарні, з'яўляюцца палацавыя тэатры. Барока саступае месца класіцызму і сентыменталізму. Усе гэтыя складаныя грамадскія і культурныя працэсы знайшлі адлюстраванне ў мемуарыстыцы. Колькасць мемуарнай літаратуры, звязанай з Беларуссю, прыкметна ўзрасла. Ды і ў ёй адбыліся прынцыповыя змены. Дакументальная проза рабілася ўсё больш суб'ектыўнай, мастацкай.

Часам стала немагчыма правесці рысу паміж «дакументам у літаратуры і літаратурай як дакументам». Працягвалі сваё існаванне ўсе тыя тыпы мемуарнай літаратуры, якія склаліся раней. У яе патоку мы зможам знайсці і традыцыйныя дыярыушы, летапісныя хронікі, ўспаміны-аўтабіяграфіі, успаміны-дзённікі. Выразна намячаюцца новыя тэндэнцыі: дыярыушы ўступаюць месца ўспамінам, голы пералік падзей – іх суб'ектыўнаму асэнсаванню. Мемуарыстыка ўсё больш белетрызуецца.

Падзейнасць. Для мемуарыстаў XVII стагоддзя галоўным была падзея – палітычная, сямейная, «метэаралагічная». Асоба аўтара, аўтарскае ўспрыманне свету, унутраны стан самога стваральніка выяўляліся крайне рэдка. Успомнім «дыярыуш дзеянняў» П. Бжастоўскага і Я. Храпавіцкага. Бжастоўскі па днях фіксуе, у які беларускі горад прыехаў, з кім сустракаўся і абедваў, як ішлі перагаворы з рускімі пасламі. І толькі адзін-адзіны раз у яго прабілася хоць крыху асабістае: «Кастрычніка 14-га. Адпачынак і сум».

У «Дыярыушы» віцебскага ваяводы Храпавіцкага таксама пераважаюць запісы пра тое, што «ноччу мароз вялікі, белы з раніцы і вечарам холадна, вецер востры, паўночны, а дзень прыгожы вельмі». І зноў жа толькі ў адным месцы: «Рука мне забалела». Бясстрасна рэгістраваў нават самыя драматычныя падзеі Ян Цадроўскі. Метадалагічныя назіранні, глабальныя і лакальныя «катаклізмы», вядома, не праходзілі міма ўвагі мемуарыстаў XVIII стагоддзя. Але іх апісанні набываюць эмацыянальную афарбоўку. Аўтар выказвае свае адносіны да падзей. Тое ж самае можна сказаць пра адлюстраванне грамадска-палітычных падзей. Усё часцей яны паказваюцца ў сувязі з асобай аўтара, праз яго ўспрыманне. Хаця ад XVIII стагоддзя да нас дайшло нямала летапісаў, дзёнікаў, успамінаў, у якіх пераважае «голая» падзейнасць, ніяк не праяўляецца асоба аўтара. У першую чаргу тут трэба адзначыць перапісаную ў 1768 годзе «калектыўную» хроніку горада Віцебска, якую вялі Гаўрыла і Сцяпан Аверкі, Міхаіл Панцырны і Іван Чарноўскі. У яе занесены прызначэнні на розныя пасады, даты смерці выбітных гараджан, стыхійныя бедствы, нябесныя з'явы (26 сакавіка 1704 года: «Тры сонцы віднеліся ранкам»). Пераважна палітычным падзеям прысвечаны беларускія старонкі ў рускіх і польскіх успамінах Э. Атвіноўскага, І. Безбародкі, М. Крачэтнікава, Б. Куракіна, С. Няплюева, Ф. Лубяноўскага, А. Трамбіцкага, невядомага аўтара, які раскажаў пра арышт у Віцебску Васілія Качубея. Таму гэтыя творы маюць цікавасць пераважна для гістарычнай навукі.

У мемуарнай літаратуры больш-менш захоўвалася раўнавага паміж «гісторыяй агульнай і гісторыяй уласнай», у якіх грамадскія падзеі не выцясваюць «асабістых прызнанняў аўтара». Па сваім жанры такія творы часта набліжаюцца да «прыгодніцкага» рамана. Тагачасная рэчаіснасць (войны, рэлігійная варожасць, шляхецкія «наезды») была для іх багатым матэрыялам. Жыццё здавалася суцэльнай пасмай нечаканых прыгод. Такая рацыянальная мадэль рэчаіснасці ўзнікла на скрыжаванні ідэй Контррэфармацыі і эстэтыкі барока [19, с. 28].

Аўтарская матывацыя. Як бачым, у XVIII стагоддзі мемуарыстыка Беларусі істотна ўзбагацілася ў жанравых адносінах, значна пашырыла свае тэматычныя межы. Узмацнілася ўнутраная патрэбнасць фіксаваць свае ўражанні, што ўскосна сведчыла пра веданне літаратуры (у чалавека, зусім незнаёмага з мастацкай творчасцю, не з'явіцца жаданне весці дзённік). Аб'ектыўны свет ужо адлюстроўваўся праз суб'ектыўнае ўспрыняцце. Мемуарысты не саромеліся расказваць нават пра самыя асабістыя, інтымныя справы. Усё большая ўвага ўдзялялася мастацкай форме, стылю, мове. Сціраліся межы паміж «дакументальнай прозай» і прозай мастацкай.

У мемуарыстаў XVIII стагоддзя ўзрасло пачуццё адказнасці за сваю справу, усведамленне яе грамадскай важнасці. У XVII стагоддзі дыярыушы прызначаліся для сябе (прыгадаем у С. Маскевіча: «Сам сабе гуду, сам вясёлы буду»), дзяцей і ўнукаў, у крайнім выпадку – для абароны свайго шляхецкага гонару (успомнім тлумачэнні К. Абуховіча, чыя «здрада» выклікала да жыцця вядомы «Ліст да Абуховіча»). Па традыцыі ў XVIII стагоддзі ўспаміны таксама яшчэ часта адрасаваліся сваякам, нашчадкам. Асабліва гэта падкрэсліваецца ў Залескага: «Бяру гэту паперу ў тую самую пару, калі мяне цяжкія слабасці перасцерагаюць, каб я пакінуў сям'і сваё апошняе пісанне, якое пасля мяне зможа растлумачыць стан сямейных спраў, што будуць пасля мяне абцяжарваць удаву і яе сірот». І далей: «Задума мая заключаецца ў тым, каб пакінуць дзецям мой жыццяпіс, каб разважаючы на яго прыкладзе, якія былі заганы або недахопы ў цнатлівасці іх бацькі, умелі яны пазбегнуць недахопаў і ўзняць узровень дабрачыннасці». Прыкладна такімі ж матывамі тлумачылі з'яўленне сваіх дзёнікаў М. Матушэвіч, А. Лунін, С. Букар і іншыя сучаснікі Залескага. Але ў іх матывіроўках адчуваецца і пэўная поза: маўляў, я сціпла лічу, што мае мемуары патрэбны толькі дзецям, а вось вы, прачытаўшы, не пагадзіцеся са мной і выдайце іх...

На самай справе ўсе гэтыя пісьменнікі-філосафы добра ўсведамлялі грамадскае значэнне сваіх запісаў, пра што сведчыць тая ж «аўтацэнзура». З сярэдзіны XVIII стагоддзя, пачынаючы ад «Рэха» С. Пільштыновай, мемуары ўсё часцей пісаліся з думкай пра іх публікацыю. Як да літаратурных твораў ставіліся да сваіх успамінаў польскія пісьменнікі, што нарадзіліся або жылі ў Беларусі ў канцы XVIII стагоддзя (Ю. Нямцэвіч, Ф. Карпінскі, І. Быкоўскі). Характэрна, што ў шматлікіх рускіх аўтараў, якія пісалі пра Беларусь (Г. Дабрынін, Л. Энгельгарт, В. Марчанка, Ф. Лубяноўскі, С. Тучкоў і інш.), ужо амаль няма традыцыйных зваротаў да дзяцей і ўнукаў. Мемуарыстаў у першую чаргу турбуе і хвалюе чытач. І гэта ўжо родніць іх з мемуарыстамі наступных пакаленняў.

БЕЛАРУСКАЯ ЛІТАРАТУРА ЭПОХІ АСВЕТНІЦТВА

З сярэдзіны XVIII стагоддзя беларуская літаратура развівалася ў крыху іншых умовах. Пачаліся настойлівыя пошукі выхаду з зацяжнага крызісу, звязанага з актывізацыяй элементаў новага, капіталістычнага ўкладу. У грамадскай думцы тон сталі задаваць прыхільнікі рэформаў (І. Храптовіч, А. Тызенгаўз, М. Бутрымовіч).

Ідэі Асветніцтва зрабілі дабратворны ўплыў на развіццё грамадска-філасофскай думкі Беларусі. Дзякуючы яе лепшым прадстаўнікам (К. Нарбут, Б. Дабшэвіч, А. Доўгірд, І. Храптовіч, М. Пачобут-Адзяніцкі, М. Карповіч, І. Яленскі і інш.) сярэднявечная схаластыка і абскурантызм часоў Контррэформацыі сталі ўступаць месца рэлігійнаму скептыцызму і рацыяналізму, культу розуму. Вялікую папулярнасць сярод мясцовых чытачоў набылі творы Ф. Вальтэра, Ж. Русо, Д. Дзідро, польскіх асветнікаў. Значны крок уперад зрабіла культура Беларусі. Пашыралася сетка друкарняў. Ды і большую частку іх прадукцыі стала складаць літаратура свецкая, у тым ліку і мастацкая. У 1776–1780 гадах у Гродна выйшла першая на тэрыторыі Беларусі газета – польская «Gazeta Grodzienska». Абнавілася, стала больш свецкай адукацыйная сістэма. У Гродна дзейнічалі мастацка-тэатральная, медыцынская, ветэрынарная і іншыя школы, дзе вучыліся пераважна дзеці сялян. Характэрнай з’явай эпохі Асветніцтва сталі маёнткавыя тэатры (Нясвіж, Слонім, Гродна, Ружаны, Шклоў, Чачэрск і інш.), якія мелі арыгінальны рэпертуар на польскай, лацінскай, рускай, французскай мовах. Тэатральныя пастаноўкі стымулявалі развіццё музыкі, выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва. У Гродна, Магілёве, Віцебску, Менску, Ружанах, Шклове і іншых гарадах Беларусі былі ўзведзены новыя палацы і палацавыя ансамблі, ратушы і цэрквы.

У мастацтве на змену «элітарнаму» барока прыйшоў больш «масавы» класіцызм. Гэты мастацкі напрамак найбольш адпавядаў грамадскім тэндэнцыям эпохі Асветніцтва, ідэі вызначылі асноўныя рысы тагачаснай эстэтыкі, якая, у адрозненне ад барочнай, крыніцай натхнення абвешчала аб’ектыўную рэчаіснасць. Перад стваральнікам мастацкага твора ставілася задача актыўна ўмешвацца ў жыццё, фарміраваць з чалавека грамадзяніна і патрыёта.

Асноўнымі літаратурнымі кірункамі эпохі Асветніцтва з’яўляліся класіцызм і сентыменталізм. Першы з іх апеляваў да чалавечага розуму, другі – да сэрца, пачуццяў. Але і класіцысты, і сентыменталісты

былі перакананы ў дзейнасці мастацкага слова, у тым, што пісьменнік – гэта настаўнік, выхавальнік грамадства. Як класіцызм, так і сентыменталізм выразна праявіліся ў шматмоўнай літаратуры Беларусі эпохі Асветніцтва. Беларускія творы займалі ў ёй яшчэ меншае месца, чым у часы барока. Асноўнай літаратурнай мовай тагачаснай Беларусі з’яўлялася польская мова. Тут нарадзіліся або жылі класікі польскай літаратуры Ю. Нямцэвіч, А. Нарушэвіч, Ф. Карпінскі, Ф. Князьнін, Ф. Багамалец і інш. Пасля 1772 года актыўна распаўсюджвалася руская мова.

На такім шматмоўным фоне даволі сціпла выглядаюць здабаткі ўласна беларускай літаратуры. Як гэта на першы погляд ні парадаксальна, якраз на эпоху Асветніцтва, калі развёлася ноч Контррэфармацыі і ўсталяваўся культ розуму, прыпадае найбольшы крызіс беларускай паэзіі, драматургіі і асабліва прозы (яна была па сутнасці прадстаўлена толькі беларуска-польскім зборнікам анекдотаў «Торба смеху», складзеным манахам К. Жэрам).

«Торба смеху» Кароля Жэры. На гэты твор аднойчы выпадкова наткнуўся вядомы даследчык, прафесар Адам Мальдзіс. У аддзеле рукапісаў Дзяржаўнай публічнай бібліятэкі імя Салтыкова-Шчадрына ў Санкт-Пецярбургу ён заўважыў тоўсты зборнік аб’ёмам у 416 лістоў, які значыўся пад лацінскай літарай Q і лічбамі XV, 3. Лацінска-польская назва яго была па-барочнаму доўгая і квяцістая: «Процьма рэчаў, торба смеху, гарох з капустай, а кожны сабака з іншай вёскі, або Кніга, якая ўключае ў сябе збор розных цікавых і мудрых, дасціпных і забаўных, сэнсоўных і сентыментальных твораў, пытанняў і адказаў, без ладу і ніякага парадку ўкладзеных дзеля ўцехі і забавы, а часам службы кожнаму і дзеля выратавальнага павучання, нядаўна распчатая, а да сканчэння веку незавершаная. Хто яе распачаў, таго знойдзеш у наступных радках».

Тут аўтар, ужо не гуляючы ў хованкі, адкрыта пісаў, што прозвішча яго Жэра, імя – Кароль, другое імя – Антон, манаскае імя Лаўрэнцій, што нарадзіўся ён 1 верасня 1743 года на Падляшшы, у вёсцы Тварогі Выпыхі ў сям’і дробнага шляхціца. У 1751 годзе аўтара прывезлі ў Драгічын і аддалі ў езуіцкую школу. Веды там патрабавалі сурова, і нашага аўтара, часам з-за іх адсутнасці, балюча білі, пра што ён ўспамінае з горкім гумарам: «хто гэта чытаціснус, то яму смехаціснус, а мне бядыснус». У 1756 годзе Жэра пераязджае ў Пінск, каб стаць манахам-францысканцам. А затым жыццёвы шлях скіраваў яго ў Сянно, дзе Жэра даволі паспяхова выкладаў у мясцовым канвенце (цяпер гэта называецца школай-інтэрнатам).

Нягледзячы на свой манаскі статус, Кароль Жэра быў чалавекам вясёлым, любіў жыццё і ведаў яму цану. Заклапочаны станам мастацкага слова, ён распачаў збор фальклору: уважліва слухаў і занатоўваў гарэзлівыя фацэцыі-анекдоты, пацешныя гісторыі, якія здараліся на Піншчыне і Лепельшчыне, у Гродне і Сянно. Таму зборнік Жэры – гэта сапраўды «гарох з капустай»: проза і вершы, дыялогі і маналогі, творы філасофскага гучання і пацешныя. Такая жанрава-стылёвая мешаніна цалкам адпавядала барочнай эстэтыцы, якая наклала выразны адбітак і на творчую індывідуальнасць сенненскага аўтара. Яго анекдатычныя апавяданні па-барочнаму квяцістыя і парадаксальныя. Многія з іх гратэскныя, алагічныя. Свет у іх паказаны, як тады гаварылі, «зусім наадварот». У творах цалкам захаваны беларусізмы. Асаблівасці мовы аўтараў у тым, што польскія словы даюцца ў перакладзе на старабеларускую.

Барока дапускала яднанне самых розных пачаткаў: камічнага і трагічнага, рэальнага і фантастычнага, кніжнага і фальклорнага. Такое спалучэнне выразна адчуваецца і ў зборніку Жэры. Яго аўтар зыходзіць з рэальнасці, але часта звяртаецца і да антычных матываў, і да народнай творчасці, апроцоўвае сюжэты, добра вядомыя фалькларыстам. І ўсё ж аўтар прытрымліваецца толькі знешніх атрыбутаў барочнага ўкладання зборніка. Апеляцыя да розуму чалавека сведчыць, што Кароль Жэра прыняў асветніцтва як новы мастацкі кірунак, але яшчэ цалкам не можа пераадолець барочную традыцыю.

Хаця сам Жэра не раз падкрэслівае, што яго зборнік складзены «без ладу і ніякага парадку», аднак, чытаючы яго, пераконваешся, што за вонкавай хаатычнасцю ў аўтара хаваецца прадуманая сістэма. Вядомыя народныя сюжэты ён па-свойму інтэрпрэтуе, ненавязліва ўзмацняе дыдактычны аспект. Апавяданні аб'ядноўваюцца ў цыклы, у якіх адзін твор цесна звязаны з другім, дапаўняе яго. Такім цыклам з'яўляецца, напрыклад, шэраг напauфальклорнах гісторый пра бабу і чорта (у сваю чаргу, ён ўваходзіць у большую групу апавяданняў пра жаночую хітрасць).

У часы барока было модна спалучаць не толькі розныя жанры і стылі, але і розныя мовы. Такое ж макаранічнае сумяшчэнне мы бачым і ў зборніку Жэры. З польскай мовы аўтар пераходзіць на лацінскую, з лацінскай на старабеларускую. Яго героі размаўляюць, як кажа сам аўтар, «з рускага па-польску, а з польскага па-руску». Вось як, напрыклад, спявае «адзін з візіцёраў у чужыя дамы» ў сюжэце, запісаным пад нумарам 23:

Дзе хаўтуры, то я дзед,
Дзе вяселле, то я сват,
Дзе крэсьбіны, то я кум,
А дзе пеюць, то я чум.
Гэй, чум, чум!

Больш познія запісы Жэры усё часцей і часцей змяшчаюць устаўкі цалкам на беларускай мове, сюды ж аднесены і прыказкі і прымаўкі: «У ліхага бортніка і мед горкі»; «Кравец гадзе, а жалеза кладзе» (гэта значыць лаецца, але працуе); «Голы разбою не баіцца»; «Узяўшыся за гуж, не кажы, што не дуж» і інш. Урэшце сустракаюцца тэксты, амаль цалкам напісаныя па-беларуску. На беларускай мове гавораць усе героі гратэсна-макаранічнай фацэцыі пра недалёкага папа і яго кемлівага парабка.

Манах Жэра, як і іншыя яго сучаснікі, апранутыя ў сутану (прыгадаем біскупа І. Красіцкага і яго паэму «Манахамахія»), з'едліва, падобна Мальеру, высмейваў царкоўнікаў. І не толькі праваслаўнае, але і каталіцкае духавенства. Яно ставіцца, скажам, куды ніжэй за філосафаў. У некаторых анекдотах дастаецца і самому папе. Беларускія сяляне, засведчыў Жэра, скептычна адносіліся да ксяндзоў, абзывалі іх на споведзі рознымі непрыстойнымі словамі і ўвогуле не лічылі за людзей. Вальнадумства Жэры праявілася і ў яго крытыцы тагачаснага феадальнага ладу. У зборніку выразна паказана цяжкае паднявольнае жыццё беларускага селяніна. Для яго, сцвярджае аўтар, «хлеб з мякінаю – то не голад, сарочка зрэбная – то не галота, папруга лычыная – то не бяда», бо часта бывае так, што ні хлеба, ні кашулі няма. У апавяданнях Жэры пань здзекуюцца з сялян, прымушаюць працаваць за мізэрную плату. Панства ў зборніку ўпадабляецца пошасці. У цыкле анекдотаў пра полацкага магната Жабу мужык, якога прывялі агледзець хворага вала, кажа, што таго «праклятая жаба мучыць». Калі ж прысутныя слугі, зразумеўшы намёк, рассяяліся, селянін нібы пачаў апраўдвацца, іграючы на сугуччы слоў: «Гэта, пане, так такая хвароба называецца». Нездарма прыгнятальнікі ў Жэры часта надзелены абразлівымі прозвішчамі-мянушкамі.

Па-беларуску ў зборніку гавораць не толькі сяляне, але і прадстаўнікі другіх саслоўяў і сацыяльных груп. Адным словам, зборнік сведчыць, што ў другой палове XVIII стагоддзя паланізацыя на Беларусі не была ні канчатковай, ні поўнай, што гутарковая беларуская мова бытвала тады ў розных сацыяльных асяродках (дзякуючы

Жэры мы сёння маем розныя ўзоры гэтай мовы). Вядома ж, па-беларуску ў зборніку гавораць пераважна сяляне. Яны «сыпяць» прымаўкамі («з богам ды з мядзведзем ніколі не барукайся, бо абодва дужыя»; «хоць у вашэць харомы, такі вашэць варона»). Нягледзечы на прыгнёт, селянін па сваіх разумовых і маральных вартасцях часта стаіць вышэй, чым прадстаўнікі пануючых класаў.

Усяго ў Санкт-пецярбургскім рукапісным зборніку, датаваным прыблізна 1773–1798 гадамі, былі 233 пацешныя і павучальныя гісторыі. І добрая палавіна з іх заснавана на беларускім матэрыяле, насычана мясцовымі рэаліямі.

Беларускай мовай Жэра карыстаўся з такой жа лёгкасцю і натуральнасцю, што і польскай. Ён быў адным з першых мясцовых аўтараў, якія смела і ахвотна чэрпалі з народна-фальклорных крыніц. Жывасць і займальнасць апавядання, надзённы і гуманістычны змест забяспечылі творам Жэры шырокую папулярнасць. Відаць, у яго быў не адзін рукапісны зборнік, а некалькі. Яны перапісваліся, вар’іраваліся, дапаўняліся.

Адзін з такіх зборнікаў, вельмі адметны ад Санкт-пецярбургскага, быў у свой час знойдзены этнографам Зыгмунтам Гюгерам і выдадзены ў Варшаве ў 1893 годзе. Вядомы польскі вучоны Ю. Кшыжаноўскі, аналізуючы гэта выданне, назваў творы Жэры «дасканалымі», а яго самога своеасаблівым прадвеснікам рамантызму. Спосаб выкарыстання фальклору ў яго апавяданнях і ў рамантычных «гавэндах» (гутарках) у многім падобныя. Нарэшце, творы Кароля Жэры былі ў 1980 годзе выдадзены ў Варшаве як помнік «гутарковай» літаратуры эпохі Асветніцтва. У прадмове да гэтага зборніка высока ацэньваюцца мастацкія вартасці твораў аўтара і багацце беларускай мовы.

На думку А. І. Мальдзіса, «Торба смеху» Кароля Жэры належыць да агульнай спадчыны двух славянскіх народаў – беларускага і польскага.

Вернутыя помнікі эпохі Асветы. Яшчэ адным выдатным беларускім творам гэтага перыяду з’яўляецца твор пад назвай «Прыбудзь, прыбудзь, маё сэрца...». У польскім часопісе «Славія арыенталіс» маскоўскія даследчыкі Ніна Філіпава і Аляксандр Пазднееў у 1966 годзе змясцілі артыкул «Польскія песні ў рускім рукапісным зборніку XVIII стагоддзя», дзе прывялі тэксты васьмі песень, запісаных кірылічным скорapisам дзесьці ў канцы XVIII стагоддзя. Вядомая польская вучоная, адна з аўтараў польска-

беларускага слоўніка, прафесар Антаніна Абрэмбская-Яблонская, аналізуючы апублікаваныя тэксты, пісала там жа, што зборнік паходзіць з ваколіц Бабруйска, што ў ім многа беларусізмаў, выразна праявіліся аканне і яканне, а адна з васьмі песень («Прачыстая дзева, маці рускага краю», па-сутнасці, з'яўляецца не польскай, а беларускай).

У 1970–1972 гадах у польскіх рукапісах і друкаваных зборніках XVII–XVIII стагоддзяў было знойдзена дзесьці каля ста твораў беларускай песенна-інтымнай лірыкі (часткова яны змешчаны ў кнізе «Таямніцы старажытных сховішчаў», якая ў 1974 годзе выйшла ў выдавецтве «Мастацкая літаратура»). І тады лагічна ўзнікла пытанне: а ці не маглі аналагічныя творы трапіць і ў рускія зборнікі? Праўда, адзін з такіх зборнікаў нам вядомы. Гэта – рукапісныя «Куранты», складзеныя ў 1733 годзе для яраслаўскай купчыхі Пратаповай. Побач з рускімі тэкстамі ў зборнік уключаны больш як 10 беларускіх песень з нотамі. У 1964 годзе «Куранты» па розных прычынах не ўдалося абнародаваць, і ў 1970 годзе яны ўпершыню былі апублікаваны англіійскімі славістамі А. Макмілінам і Ц. Дрэйджам на старонках «Оксфардскіх славянскіх запісак».

У зборніку пад нумарам 3134 больш як дзесяць беларускіх любоўных песень, напісаных невядомымі аўтарамі ў канцы XVII – пачатку XVIII стагоддзя («Нашы канпелькі ў зіме зеляненькі», («Вялела мне маці зялен ячмень жаці» і інш.).

Праз колькі дзён у музеі пад нумарам 2929 знайшоўся яшчэ адзін рускі рукапісны «Песеннік» з беларускімі тэкстамі. Даты на зборніку няма, але паколькі ў ім багата гімнаў у гонар імператрыцы Елізаветы Пятроўны, яго, напрыклад, можна датаваць 30–40-мі гадамі XVIII стагоддзя.

У пасляваенны час на Захадзе было знойдзена некалькі буквароў, выдадзеных на тэрыторыі Беларусі ў сярэдзіне XVII стагоддзя. Гэта магілёўскі буквар 1648 года – у бібліятэцы горада Гота (Германія), магілёўскі буквар 1649 года – у бібліятэцы Упсальскага ўніверсітэта (Швецыя), куцейненскі буквар 1653 года – у бібліятэцы Марша ў Дубліне (Ірландыя) і Брытанскай бібліятэцы ў Лондане. Усе яны падрабязна апісаны ў апублікаваных тут даследаваннях. Супастаўленне тэксту гэтых выданняў дазволіла аўтарам публікацыі зрабіць вывад, што магілёўскія і куцейненскія буквары ўзыходзяць да буквара, выдадзенага ў Еўі ў 1618 годзе (аўтарам або адным з аўтараў яго быў, відаць, Мялецій Смятрыцкі). Унікальны экзэмпляр еўеўскага

выдання выяўлены ў бібліятэцы Мідл Тэмпл у Лондане (у адрозненне ад капенгагенскага экзэмпляра тут ёсць тры апошнія лісты).

Акрамя таго, у Англіі зроблены навуковыя апісанні яшчэ трох экзэмпляраў беларускіх выданняў, якія знаходзяцца ў бібліятэках Оксфардскага і Упсальскага універсітэтаў. Гэта – «Граматыка славянская» Л. Зізанія, выдадзеная ў Вільні ў 1596 годзе, «Штодзённыя малітвы» 1601 года, надрукаваныя ў віленскай друкарні Мамоніча (склаў іх Лявон Мамоніч), і «Паўстаў» 1695 года з арыгінальнымі «Малітвамі пры святой літургіі».

Апублікаваныя ўрыўкі з гэтых рэдкіх кніг могуць саслужыць добрую службу беларускай мове і літаратуры. Але гэта далёка не ўсе літаратурныя знаходкі часоў Асветніцтва. Многія матэрыялы яшчэ патрабуюць свайго дбайнага даследавання, удакладнення і навуковага апісання.

ЗАКЛЮЧЭННЕ

Нацыянальнае беларускае пачынае ззяць новымі гранямі свайго багацця менавіта ў параўнанні з набыткамі сусветнай літаратуры. Таму ў дадзеным вучэбна-метадычным дапаможніку, разлічаным як на аўдыторнае, так і самастойнае (для студэнтаў спецыяльнасці «Выдавецкая справа» завочнага факультэта) вывучэнне прадстаўленых тэм, паказаны ўзаемаўплывы іншанацыянальных літаратур XVII–XVIII стагоддзяў, розных мастацкіх кірункаў, разнастайных творчых метадаў тагачасных аўтараў, прасочваецца выразная трансфармацыя набыткаў тых далёкіх часоў у літаратурным працэсе сучаснасці. Таксама звернута пільная ўвага на перакладчыцкую дзейнасць беларускіх рупліўцаў захавання здабыткаў сусветнага прыгожага мастацтва на роднай мове.

Неабходнасць стварэння падобнага выдання прадыктавана і той акалічнасцю, што замежная літаратура XVII стагоддзя працяглы час разглядалася не як самадастатковая з’ява, а як пэўны творчы перыяд, што проста папярэднічаў эпосе Асветы. Аднак даследаванні апошніх дзесяцігоддзяў паказалі, што літаратурны працэс гэтага часу мае свае выразна адрозныя асаблівасці, у тым ліку і стылёвыя, бо менавіта XVII стагоддзе вызначыла далейшае развіццё асноўных мастацкіх сістэм таго часу – класіцызму, барока, рэалізму.

У XVIII стагоддзі ў Еўропе пачалі панаваль ідэі Асветніцтва. Яны не абышлі і нашу краіну. Беларускае Асветніцтва ў другой палове XVIII стагоддзя таксама было скіравана супраць феадальнага ладу, ідэй Контррэфармацыі, прапагандавала культ навукі і розуму. Развіццё атрымала не толькі паэзія, але і мемуарная літаратура, якая не толькі фіксавала важныя падзеі тагачаснага жыцця, але і шпарка набліжалася да мастацкай вобразнасці.

Беларускія асветнікі не адмаўлялі значнасці творчых здабыткаў папярэдніх эпох і надзейна абапіраліся на антычнасць і Рэнэсанс, бо гэта была арыентацыя на лепшыя сусветныя ўзоры мастацтва. Да таго ж беларускі Рэнэсанс меў і сваіх выбітных прадстаўікоў – Францыска Скарыну, Міколу Гусоўскага і Сымона Буднага, творчасць якіх заўсёды будзе пуцяводнай зоркай для мастакоў прыгожага слова.

Вучэбна-метадычны дапаможнік скіраваны на тое, каб у свеце новых эстэтычных, філасофскіх, культурных і ідэалагічных варункаў разгледзець спадчыну еўрапейскіх літаратур, напоўненых пранцыпамі гуманізму, крытыцызму і самадастатковасці сучасных меркаванняў.

МЕТАДЫЧНЫЯ ЎКАЗАННІ

Кантрольная работа па курсе «Гісторыя сусветнай літаратуры» скіравана на тое, каб студэнты завочнай формы навучання змаглі сістэматызаваць важны ў тэарэтычным плане матэрыял і прымяніць набытыя веды ў прафесійным станаўленні будучага выдаўца. Галоўная мэта дадзеных кантрольных заданняў – выявіць і сфарміраваць аналітычныя здольнасці студэнтаў, іх уменні і навыкі літаратуразнаўчага аналізу мастацкага твора ў гісторыка-літаратурна-кантэксте і з пункту гледжання тэорыі літаратуры. Будучы выдавец таксама павінен умець вызначаць эстэтычныя, філасофскія і сацыяльна-палітычныя погляды пісьменнікаў той ці іншай эпохі, плыні, кірунку.

Кантрольная работа змяшчае тры пытанні, якія адносяцца да розных раздзелаў гісторыі сусветнай літаратуры ў межах пройдзенага матэрыялу. Да таго ж трэцяе пытанне кантралюе веды па тэорыі літаратуры. (У кожнае заданне ўключаны тры пытанні, з якімі будучы рэдактар-выдавец можа непасрэдна сутыкнуцца на практыцы: род, від, жанр, метрыка, строфіка, паэтычны сінтаксіс, праблема і тэма твора і г. д.).

Кожнае заданне сфармулявана такім чынам, каб студэнт абавязкова пазнаёміўся з пэўнымі творамі мастацкай літаратуры, адпаведным крытычным матэрыялам, падмацаваў свае веды тэорыяй, мог выказаць уласнае меркаванне.

Адказ на першае і трэцяе пытанні можна рабіць больш сцісла, вылучыўшы толькі галоўныя аспекты, калі ўмова задання не патрабуе больш шырокага асвятлення пастаўленай праблемы.

Другое пытанне задання патрабуе больш шырокага асвятлення і павінна афармляцца як міні-рэферат: мець уступ, асноўную частку і заключэнне. Аб'ём кантрольнай работы – адзін вучнёўскі сшытак, ці **шэсць** старонак камп'ютэрнага набору.

Патрабаванні да афармлення: кантрольная работа павінна абавязкова мець спіс літаратуры, складзены ў алфавітным парадку і аформлены згодна з ГОСТ 7.1–2003, зноскі на цытуемы матэрыял. На тытульным аркушы выразна пішуцца прозвішча, імя і імя па бацьку студэнта, нумар шыфру, назва спецыяльнасці і дысцыпліны, па якой выканана адпаведная праца.

КАНТРОЛЬНЫЯ ЗАДАННІ

Заданне 1

1. Пакажыце асаблівасці развіцця літаратуры XVII стагоддзя. Ахарактарызуйце асноўныя літаратурныя кірункі.
2. Асаблівасці творчасці Луіса дэ Гонгары-і-Арготэ.
3. Што такое інвектыва?

Заданне 2

1. Жыццё і творчасць Францыска Гомеса дэ Кеведы-і-Вільегаса.
2. Зрабіце аналіз прыроды канфліктаў і сістэмы вобразаў у драматургічных творах XVII–XVIII стагоддзяў. (Творы на выбар.)
3. Дайце паняцце рансаравай страфы.

Заданне 3

1. Асаблівасці творчасці Лопэ дэ Вэгі і літаратура рэнесанснага рэалізму ў Іспаніі.
2. Жыццёвае крэда Тарцюфа – галоўнага героя камедыі Мальера «Тарцюф, ці Падманшчык».
3. Дайце характарыстыку дыялогу і маналогу як асноўным сцэнічным адзінкам маўлення.

Заданне 4

1. Адлюстраванне прынцыпаў барочнай літаратуры ў драме Кальдэрона «Жыццё ёсць сон».
2. Паводле вобразараў Хімены і Грэтхен (Маргарыты) параўнайце паказ пякельных жарсцяў у трагедыі Кальдэрона «Сід» і драме Гётэ «Фаўст».
3. Прывядзіце прыклады шматпрыназоўнікавасці як аўтарскага літаратурнага прыёму.

Заданне 5

1. Драма Лопэ дэ Вэгі «Фуэнтэ Авехуна» як узор літаратуры рэнесанснага рэалізму.
2. Тэма сну-відушчасці (прароцтва) і сну-невідушчасці ў творчасці Кальдэрона і ў творах беларускай і сусветнай літаратуры.
3. Прывядзіце прыклады амебійнай кампазіцыі вершаванага твора.

Заданне 6

1. Агульная характарыстыка барока як мастацкай сістэмы.

2. Асаблівасці вырашэння канфлікту ў трагікамедыі П'ера Карнэля «Сід». Вобраз Радрыга.

3. Якія мастацкія асаблівасці характарызуюць «цмяны» стыль?

Заданне 7

1. Асаблівасці народнай андалузскай паэзіі Гонгары, выражаныя ў літрыллі і іншых формах верша.

2. Вобразы Сехізмунда і Басілію як алегарычныя вобразы чалавека і Бога па драме П. Кальдэрона «Жыццё ёсць сон».

3. Прывядзіце прыклады метрызаваанай прозы.

Заданне 8

1. Чалавек у канцэпцыі рэнесанснага рэалізму.

2. Вобразы слуг у камедыях Мальера «Тарцюф, ці Падманшчык» і «Мешчанін у дваранах».

3. Дайце характарыстыку страфы як літаратуразнаўчага тэрміна.

Заданне 9

1. Дайце характарыстыку дамальераўскай камедыі. Вызначце, якія элементы Мальер запазычыў з яе.

2. Вобраз Мефістофеля з бессмяротнай трагедыі Гётэ «Фаўст».

3. Што такое кампазіцыя і экспазіцыя мастацкага твора?

Заданне 10

1. Растлумачце, у чым прынцыповая навізна стварэння вобраза народа і асобных вобразаў сялян у драме Лопэ дэ Вэгі «Фуэнтэ Авехуна».

2. Творчасць Ж. Расіна. Эстэтычныя погляды драматурга і іх адлюстраванне ў трагедыях «Андрамаха» і «Федра».

3. Увасабленне як асобны від метафары.

Заданне 11

1. Пытанні эпохі і буржуазнай этыкі ў камедыі Мальера «Мешчанін у дваранах». Жанравая разнастайнасць камедыі-балета.

2. Сістэма вобразаў у драме Лопэ дэ Вэгі «Фуэнтэ Авехуна». Прыёмы стварэння характараў.

3. Вызначце мастацкія задачы і функцыі паэтычнага сінтаксісу.

Заданне 12

1. Асаблівасці кампазіцыі драмы Гётэ «Фаўст».

2. Ахарактарызуйце жаночыя вобразы камедыі Бамаршэ «Вар’яцкі дзень, або Жаніцьба Фігаро».

3. Што такое троп? Вывзначце функцыю тропаў у літаратурным творы.

Заданне 13

1. Дайце характарыстыку галоўных герояў трагедыі Ж. Расіна «Федра». У чым «віна» Іпаліта?

2. У чым існасць разваг Фаўста-вучонага, Фаўста-абывацеля і Фаўста-стваральніка?

3. Дайце разгорнутую характарыстыку жанру балады паводле творчасці Р. Бёрнса.

Заданне 14

1. Якія эстэтычныя прынцыпы класіцызму адлюстраваны ў трактаце Н. Буало «Паэтычнае мастацтва»?

2. Чаму прыватны пратэст Фігаро – героя камедыі «Вар’яцкі дзень, або Жаніцьба Фігаро» Бамаршэ ператварыў у сацыяльны пратэст трэцяга саслоўя Францыі?

3. Назавіце асноўныя драматургічныя жанры.

Заданне 15

1. Як у эстэтыцы класіцыстаў прадстаўлена іерархія жанраў?

2. Што новага ўносіць Гётэ ў распрацоўку біблейскага сюжэта грэхападзення? Чаму Бог дазваляе Мефістофелю спакусіць Фаўста? Стаўлене Фаўста да асноў Бібліі.

3. Дайце разгорнутую характарыстыку жанру оды (творы на выбар).

Заданне 16

1. Роля Бамаршэ як выдаўца літаратурнай і філасофскай спадчыны Вальтэра.

2. Зрабіце аналіз камедыі «Тарцюф, ці Падманшчык» як адной з лепшых «высокіх камедый» Мальера. Адзначце сатырычнае майстэрства драматурга.

3. Назавіце віды кампазіцыі літаратурных твораў.

Заданне 17

1. Ахарактарызуйце развіццё нямецкай літаратуры XVIII стагоддзя.

2. З дапамогай якіх выяўленчых сродкаў Мальер раскрывае характары прадстаўнікоў дваранства і слуг царквы?

3. Прывядзіце прыклады выкарыстання стылістычных фігур паэтычнага сінтаксісу ў літаратурных творах.

Заданне 18

1. Ці можна лічыць вобраз Алены Спартанскай з трагедыі Гётэ «Фаўст» увасабленнем гармоніі мастацтва?

2. Прааналізуйце стылёва-жанравыя асаблівасці камедыі Бамаршэ «Вар’яцкі дзень, або Жаніцьба Фігаро».

3. Назавіце асноўныя эпічныя жанры. Дайце ім сціслую характарыстыку.

Заданне 19

1. Якія жанравыя тэндэнцыі абазначыліся ў эпоху Асветніцтва?

2. У чым заключаецца асноўны канфлікт другой часткі трагедыі Гётэ «Фаўст»?

3. Што такое дактылічная і гіпердактылічная рыфма.

Заданне 20

1. Вобраз Грэтхен (Маргарыты) у драме Гётэ «Фаўст».

2. Чаму камедыі Бамаршэ называюць вышэйшым этапам у развіцці французскага тэатра?

3. Пакажыце асаблівасці гукавой, лексічнай і сінтаксічнай анафары.

Заданне 21

1. Пакажыце дыяпазон паэзіі Кеведы: ад узвышанай лірыкі смутку да бурлескнай паэзіі.

2. Існасць навуковых пошукаў Фаўста і Вагнера. Чым розніцца падыходы абодвух вучоных да сутнасці навуковых праблем і сутнасці жыцця? (Стварэнне Гамункула і інш.).

3. Дайце паняцце мужчынскай і жаночай рыфмы.

Заданне 22

1. Адзначце асаблівасці французскага асветніцкага руху.

2. Значэнне маналога Фігаро ў пятым акце камедыі Бамаршэ «Вар’яцкі дзень, або Жаніцьба Фігаро».

3. Дайце паняцце анафарычнай кампазіцыі.

ЛІТАРАТУРА

1. Адамовіч, Г. Я. З крыніц сусветнай літаратуры: дапаможнік для настаўнікаў / Г. Я. Адамовіч. – Мінск: БелЭн, 1998. – С. 23–304.
2. Аникст, А. А. Тэорыя драмы ад Гегеля да Маркса / А. А. Аникст. – М., 1983. – С. 23.
3. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель. – М.: Гослитиздат, 1957. – С. 45–54.
4. Артамонов, С. Д. История зарубежной литературы XVII–XVIII веков / С. Д. Артамонов. – М., 1988. – С. 83–178.
5. Артамонов, С. Д. История зарубежной литературы XVIII века / С. Д. Артамонов, З. Т. Гражданская. – М.: Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР, 1956. – С. 159.
6. Багдановіч, М. Поўны збор твораў: у 3 т. / М. Багдановіч. – Мінск: Навука і тэхніка, 1992–1995. – Т. 1: Вершы, паэмы, пераклады, наследаванні, чарнавыя накіды. – 1992. – С. 266.
7. Бамаршэ, П’ер Агюстэн Карон дэ. Жаніцьба Фігаро / пер. з фр. А. Дудара. – Менск, 1936. – С. 5–157.
8. Баршчэўскі, Л. Літаратура ад старажытнасці да пачатку эпохі рамантызму: папуляр. нарысы / Л. Баршчэўскі. – Мінск.: Сэр-Віт, 2003. – С. 409–413.
9. Баршчэўскі, Л. Гётэ ў бясконцасці часу / Л. Баршчэўскі, П. Копанеў // Гётэ Ё.-В. Выбраныя творы. – Мінск: Беларускі кнігазбор, 1999. – С. 10–11.
10. Гётэ, Ё.-В. Выбраныя творы / Ё.-В. Гётэ. – Мінск: Беларускі кнігазбор, 1999. – С. 18–499.
11. Грандэль, Ф. Бомарше / Ф. Грандэль. – М., 1986. – С. 275.
12. Ерофеева, Н. Е. Зарубежная литература. XVII век: учеб. для студентов вузов / Н. Е. Ерофеева. – М., 2004. – С. 30–32.
13. История всемирной литературы: в 9 т. – М.: Просвещение, 1987–1994. – Т. 4: Барокко. Просвещение. – 1988. – С. 118–120, 146–152.
14. История зарубежной литературы XVIII века: учеб. для филол. спец. вузов / Л. В. Сидорченко [и др.]. – М., 1987. – С. 271.
15. Купала, Я. Поўны збор твораў: у 9 т. / Я. Купала. – Мінск: Маст. літ., 1995–2003. – Т. 1: Вершы, пераклады. – 1995. – С. 106.
16. Лейтес, Н. С. От «Фауста» до наших дней / Н. С. Лейтес. – М., 1987. – С. 30.

17. Лорка, Ф. Г. Об искусстве / Ф. Г. Лорка. – М., 1971. – С. 97.
18. Малиновская, Н. Жемчужины испанской литературы / Н. Малиновская. – М., 1984. – С. 101.
19. Мальдзіс, А. І. Беларусь у люстэрку мемуарнай літаратуры XVIII ст.: нарысы быту і звычаяў / А. І. Мальдзіс. – Мінск: Маст. літ., 1982. – С. 28.
20. Мальдзіс, А. І. 3 літаратуразнаўчых вандраванняў: нарысы, дзённікі, эсэ. / А. І. Мальдзіс. – Мінск: Маст. літ., 1987. – 215 с.
21. Мальдзіс, А. І. На скражаванні славянскіх традыцый: літаратура Беларусі пераходнага пераяду (другая палавіна XVII–XVIII ст.) / А. І. Мальдзіс. – Мінск: Маст. літ., 1980. – С. 47.
22. Мольер. Комедии / Мольер. – М., 2002. – С. 234–767.
23. Мольер. Комедии / Мольер // Первое прошение королю по поводу комедии «Тартюф» / Мольер. – М., 1972. – С. 84.
24. Мультипули, В. Л. Мольер / В. Л. Мультипули. – М., 1988. – С. 88.
25. Навуменка, І. Янка Купала: духоўны воблік героя / І. Навуменка. – Мінск, 1997. – С. 65.
26. Обломиевский, Д. Д. Французский классицизм / Д. Д. Обломиевский. – М., 1967.
27. Oliver Belmas A. Don Luis de Gongora u Argote / A. Oliver Belmas. – Madrid, 1963. – P. 104.
28. Плавский, З. И. Испанская литература XVII – середины XIX столетия / З. И. Плавский. – М., 1978. – С. 13.
29. Саверчанка, І. Aurea mediocritas. Кніжна-пісьмовая культура Беларусі: Адраджэнне і ранняе барока / І. Саверчанка. – Мінск: Тэхналогія, 1998. – С. 27.
30. Танк, М. Збор калосся: вершы / М. Танк. – Мінск: Маст. літ., 1989. – С. 12, 108, 130.
31. Танк, М. Збор твораў: у 6 т. / М. Танк. – Мінск: Маст. літ., 1979–1981. – Т. 3: Вершы 1954–1964 гг. – 1979. – С. 23.
32. Танк, М. Errata: Вершы. Пераклады / М. Танк. – Мінск: Маст. літ., 1996. – С. 27, 85, 97.
33. Філаматы і філарэты: зборнік / склад. К. Цвірка. – Мінск: Беларускі кнігазбор, 1998. – С. 343.
34. Финкельштейн, Е. Бомарше / Е. Финкельштейн – Л.; М., 1957.
35. Voltaire. Oeuvres complètes. – 1857. – V. XII. – P. 461.
36. Франс, А. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 1: Расин Ж. / А. Франс. – М., 1937. – С. 359.

37. Хрэстаматыя па літаратуры народаў свету: у 2 ч. – Мінск, 1995. – Ч. 1. – С. 172–179; 186–199; 423.
38. Штэйн, А. Литература испанского барока / А. Штэйн. – М., 1983. – С. 15–20.
39. Штэйн, А. История испанской литературы / А. Штэйн. – М., 2001. – С. 203–205.
40. Штэйн, А. Веселое искусство комедии / А. Штэйн. – М., 1990. – С. 160.
41. Эккерман, И. П. Разговоры с Гётэ в последние годы его жизни / И. П. Эккерман. – М., 1986. – С. 16.

ЗМЕСТ

Уводзіны.....	3
Іспанская літаратура.....	6
Рэнесансны рэалізм.....	6
<i>Лопэ дэ Вэга.....</i>	<i>7</i>
Барока.....	10
<i>Луіс дэ Гонгара-і-Арготэ.....</i>	<i>13</i>
<i>Франсіска Гомес дэ Кеведа-і-Вільегас.....</i>	<i>22</i>
<i>Педра Кальдэрон дэ ла Баркі.....</i>	<i>27</i>
Тэма сну і відущчасці ў сучаснай літаратуры.....	31
Французская літаратура.....	39
Класіцызм.....	40
<i>Нікала Буало-Дэпрэ.....</i>	<i>42</i>
<i>П'ер Карнэль.....</i>	<i>44</i>
<i>Жан Расін.....</i>	<i>49</i>
Класіцысцкая камедыя.....	53
<i>Жан Батыст Мальер (наклен).....</i>	<i>54</i>
Літаратура эпохі Асветніцтва.....	70
Нямецкая літаратура.....	72
<i>Ёган Вольфганг Гётэ.....</i>	<i>73</i>
Французская літаратура.....	98
<i>П'ер Агюстэн Карон дэ Бамаршэ.....</i>	<i>100</i>
Беларуская літаратура перыяду барока.....	113
Мемуарная літаратура.....	118
Беларуская літаратура эпохі Асветніцтва.....	122
Заклучэнне.....	129
Метадычныя ўказанні.....	130
Кантрольныя заданні.....	131
Літаратура.....	135

Вучэбнае выданне

Федарцова Тамара Мікалаеўна

**ГІСТОРЫЯ ЗАМЕЖНАЙ ЛІТАРАТУРЫ.
КЛАСІЦЫЗМ. БАРОКА. АСВЕТНІЦТВА**

Вучэбна-метадычны дапаможнік

Рэдактар *Р. М. Рабая*

Камп'ютэрная вёрстка *І. А. Гардзейчык*

Падпісана да друку 04.03.2008. Фармат 60×84¹/₁₆.
Папера афсетная. Гарнітура Таймс. Друк афсетны.
Ум. друк. арк. 8,1. Ул.-выд. арк. 8,3.
Тыраж 150 экз. Заказ

Установа адукацыі

«Беларускі дзяржаўны тэхналагічны ўніверсітэт».
220006. Мінск, Свярдлова, 13а.
ЛИ № 02330/0133255 ад 30.04.2004.

Аддрукавана ў лабараторыі паліграфіі ўстановы адукацыі
«Беларускі дзяржаўны тэхналагічны ўніверсітэт».
220006. Мінск, Свярдлова, 13.
ЛП № 02330/0056739 ад 22.01.2004.