

Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь

Установа адукацыі “Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт
імя Францыска Скарыны”

**РЭГІЯНАЛЬНАЕ, НАЦЫЯНАЛЬНАЕ
І АГУЛЬНАЧАЛАВЕЧАЕ
Ў СЛАВЯНСКІХ ЛІТАРАТУРАХ**

Матэрыялы
VI Міжнародных навуковых чытаньняў,
прысвечаных памяці народнага пісьменніка Беларусі, акадэміка
І. Я. Навуменкі
(Гомель, 2–3 кастрычніка 2018 года)

Гомель
ГДУ імя Ф. Скарыны
2018

УДК 821.161.3-3* І. Я. Навуменка : 82.09

У склад выдання ўвайшлі даклады вучоных з Беларусі, Германіі, Іспаніі, Кітая, Польшчы, Расіі, Украіны, прачытаныя на VI Міжнародных навуковых чытаннях, прысвечаных памяці народнага пісьменніка Беларусі, акадэміка І. Я. Навуменкі. Даследуюцца актуальныя праблемы гісторыі і сучаснага стану літаратуры ў славянскіх краінах, вызначаюцца перспектывы развіцця літаратуры як віду мастацтва ў эпоху глабалізацыі.

Адрасавана навукоўцам, студэнтам-філологам, настаўнікам і ўсім тым, хто цікавіцца славянскімі літаратурамі і праблемамі літаратурнага краязнаўства.

Матэрыялы выдаюцца ў адпаведнасці з арыгіналам, падрыхтаваным рэдакцыйнай калегіяй пры ўдзеле выдавецтва.

Рэдакцыйная калегія:

доктар філалагічных навук, прафесар І. Ф. Штэйнер (гал. рэд.);

кандыдат філалагічных навук А. М. Мельнікава;

кандыдат філалагічных навук М. У. Аммон (адказны сакратар);

І. А. Бажок (адказны сакратар)

ISBN 978-985-577-461-8

© Установа адукацыі “Гомельскі дзяржаўны
ўніверсітэт імя Францыска Скарыны”, 2018

ЗМЕСТ

ГІСТОРЫЯ СЛАВЯНСКІХ ЛІТАРАТУР

<i>Оляндэр Л. К.</i> Художественно-философская концепция формирования личности в творчестве И. Я. Науменко: трилогия “Дзяцінства. Падлетак. Юнацтва” как текст.....	5
<i>Мельнікава А. М.</i> Новы тып героя беларускай літаратуры першай трэці ХХ стагоддзя.....	9
<i>Петрушкевіч А. М.</i> Галерэя вобразаў у “Аповесці з майго часу, або Літоўскія прыгоды” Ігнацыя Яцкоўскага.....	13
<i>Бароўская І. А.</i> Спецыфіка мастацкага фалькларызму ў творчасці Аляксандра Баршчэўскага.....	18
<i>Фіцнер Т. А.</i> Вобразы жанчын-эмансіпэе ў творчасці М. Зарэцкага.....	22
<i>Бязозка А. Ф.</i> Спавядальна-дзённікавая проза У. Жылкі: асаблівасці паэтыкі.....	26
<i>Бажок І. А.</i> Жанр эсэ ў творчасці Р. Барадуліна.....	31
<i>Ламм М. А.</i> Образ Немана в литературе Гродненщины второй половины ХХ века (А. Карпюк, Д. Бичель, Л. Гениуш, А. Чобат).....	32
<i>Наумова А. В.</i> Художественный конфликт прозы Иво Андрича: региональное и общечеловеческое.....	37
<i>Ярмоленка А. У.</i> Вобраз малой радзімы ў творчасці Максіма Гарэцкага.....	42
<i>Шукаловіч А. П.</i> Гуманістычны пачатак ваеннай прозы М. Гарэцкага: еўрапейскі кантэкст.....	45
<i>Стома Л. А.</i> Жанчына на вайне: адметнасць увасаблення вобраза на прыкладзе аповесці І. Шамякіна “Гандлярка і паэт”.....	48

СЛАВЯНСКІЯ ЛІТАРАТУРЫ НА СУЧАСНЫМ ЭТАПЕ

<i>Цветова Н. С.</i> Эпоха глобализации в творчестве Валентина Распутина.....	53
<i>Шаўлякова-Барзенка І. Л.</i> Феномен полідыскурсіўнасці ў літаратурнай прасторы сучаснай Украіны.....	56
<i>Кошман П. Р.</i> Сіла прыцяжэння малой радзімы ў прозе А. Федарэнкі.....	60
<i>Брадзіхіна А. В.</i> Адметнасці сістэмы намінацый у беларускай інтымнай лірыцы ХХІ стагоддзя.....	65
<i>Цыбакова С. Б.</i> Вобраз вядзьмаркі ў аповесці Анатоля Бароўскага “Сцеражыся майго гневу”.....	69
<i>Крофта Г. У.</i> “Падвоеная прастора” ў творчасці Ю. Гуменюка.....	73
<i>Навасельцава Г. В.</i> Дыскусійнасць пісьменніцкага вызначэння жанру твораў А. Кулакоўскага і А. Кудраўца.....	77
<i>Аммон М. У.</i> Мастацкая ўмоўнасць у малой прозе К. Курчанковай.....	82
<i>Пазняк Н. М.</i> Стратэгіі апісання гарадской прасторы Мінска ў сучаснай беларускай паэзіі.....	84
<i>Пятроўская Т. М.</i> Канцэпцыі даследавання сучаснай дзіцячай літаратуры.....	88
<i>Кірушкіна М. І.</i> Катэгорыя свабоды ў беларускай жаночай паэзіі 1920–1930-х гадоў ХХ стагоддзя і пачатку ХХІ стагоддзя.....	91

СЛАВЯНСКАЯ ЛІТАРАТУРНАЯ ПРАСТОРА ЯК АБ'ЕКТ ТРАНСДЫСЦЫПЛІНАРНАГА ДАСЛЕДАВАННЯ

<i>Бязлепкіна-Чарнякевіч А. П.</i> Культура зносін у дзіцячай літаратуры Беларусі.....	94
<i>Гронская В. Ч.</i> Паэтычнае выяўленне крызісу аўстрыйскай нацыянальнай ідэнтычнасці ў лірыцы Э. Яндля.....	100
<i>Карнеева Л. Л.</i> Да праблемы літаратуразнаўчай тэрміналогіі: крос-опусны мастацкі свет.....	104
<i>Чарнякевіч Ю. В.</i> Палескія рэгіяналізмы ў творчасці А. Наварыча.....	108
<i>Кузьміч Л. П.</i> Вывучаем родную мову дыстанцыйна.....	111
<i>Воінава-Страха М. М.</i> Спецыфіка мадэлявання карціны свету ў малой прозе Беларусі, Туркменістана, Казахстана.....	113
<i>Ліденкова О. А.</i> Мотив вины в современной белорусской и англоязычной исторической прозе.....	117
<i>Хорсун І. А.</i> Літаральныя эквіваленты ў перакладах санетаў Шэкспіра Рыгорам Барадуліным.....	121
<i>Локтевич Е. В.</i> Пограничная картина мира как идеальное бытие (на материале русской и белорусской лирики начала XX века).....	124
<i>Эспіноса Руіс А.</i> Матыў чараўніцы ў прозе Я. Баршчэўскага і Г. А. Бэкера.....	130
<i>Батурына А. Л.</i> Станаўленне беларускай балады і традыцыі нямецкай класічнай паэзіі.....	134
<i>Дакукін А. Д.</i> Сутнасць мастацтва паводле М. Хайдэгера і А. Разанава: агульнае і адрознае.....	139
<i>Канцавая М. У.</i> Павер'і, звычаі ва ўяўленнях і мове жыхароў усходняга Палесся (на матэрыялах твораў У. Ліпскага).....	143
<i>Каменюкова В. А.</i> Феномен двойніцтва ў літаратуры: філасофска-эстэтычны базіс.....	147

ГІСТОРЫЯ СЛАВЯНСКІХ ЛІТАРАТУР

Л. К. ОЛЯНДЭР
(г. Луцк, ВНУ имени Леси Украинки)

ХУДОЖЕСТВЕННО-ФИЛОСОФСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ЛИЧНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ И. Я. НАУМЕНКО: ТРИЛОГИЯ «ДЗЯЦІНСТВА. ПАДЛЕТАК. ЮНАЦТВА» КАК ТЕКСТ

Через поэтику характеризуется художественно-философская концепция формирования личности в творчестве И. Я. Науменко. Трилогия «Дзяцінства. Падлетак. Юнацтва» рассматривается как текст в контексте русской автобиографической прозы с учетом национальной специфики и новаторских подходов белорусского писателя. Анализируются смыслообразующие роли хронотопа, системы образов и ритмико-интонационных своеобразий фраз и абзацев, визуальных и звуковых пластов текста. Акцентируется воздействие литературы и кино на обогащение тезауруса героя. Обозначаются возможности раскадровки текста.

Историческая память – величайшее проявление духа вечности в нашей временной действительности.
Николай Бердяев. Смысл истории

Актуальность поднятой в заглавии проблемы очевидна, ибо наследие великого белорусского писателя Ивана Яковлевича Науменко (1925–2006) необходимо рассматривать с методологических позиций современного литературоведения, исходя – с дополнением структурального анализа и теории знака – из диалогизма М. Бахтина, герменевтики Г.-Г. Гадамера, но с учетом корректирующих её установок С. Бураго, считавшего, что «Объективность филологического анализа... полагает своей основой.. романтическую герменевтику, признающую подлинную и глубокую связь между людьми, которая реализуется в языке вообще и в поэтической речи в частности » [2, 353]. Цель состоит в том, чтобы, подойдя к трилогии И. Науменко «Дзяцінства. Падлетак. Юнацтва» (1997) как к тексту, через поэтику – с учетом метатекстуальности – охарактеризовать художественно-философскую концепцию формирования личности в творчестве крупнейшего художника, глубоко проникшего в психологию человека и коллективную психологию множеств.

Трилогия И. Науменко «Дзяцінства. Падлетак. Юнацтва» органично вписывается в мировую автобиографическую литературу, представленную трилогией Л. Толстого «Детство» (1952), «Отрочество», «Юность», повестями М. Горького «Детство» (1913), «В людях» (1915), «Мои университеты» (1923), романом «Жизнь Арсеньева» (1929) И. Бунина и такими его рассказами, как «Чистый понедельник» (1944) и др., в которых слышны отзвуки автобиографизма [См. 1]. И если сопоставить только основную направленность трилогии И. Науменко с произведениями названных тут авторов, то нетрудно заметить, что белорусский писатель так или иначе отзывается фактически на все поставленные его предшественниками проблемы. Если Л. Толстой, отмечая аналитический склад ума Коленки Иртеньева, раскрывая его духовный рост и личностное развитие, акцентирует философские вопросы; если М. Горький показывает как, вопреки «свинцовым мерзостям», человек вырастает отзывчивым; если И. Бунин, описывая расцвет человеческой жизни, создает образ России, а Т. Манн обнажает причины гибели одного семейства, то и И. Науменко не минует всего этого. Он тоже

создает образ своей родины – Беларуси, в том числе и трагедию семей. Но и отличие огромно: во-первых, его герой не дворянин, как у Л. Толстого и И. Бунина, не из мещан, как у М. Горького, не из купцов, как Томас и Ганно у Т. Манна, а сын стрелочника, вышедшего из небогатой белорусской крестьянской семьи. Во-вторых, и семьи будут гибнуть по иным причинам – от репрессий, от фашистской оккупации и в боях Великой Отечественной войны. В-третьих, у И. Науменко остро поставлены проблемы национального своеобразия белорусского народа. И чтобы поднять весь огромный комплекс проблем и выразить свою концепцию формирования личности, выбрав иной ракурс видения, И. Науменко пришлось искать новые формы её воплощения: он только на первый взгляд традиционен.

Если сосредоточить внимание на способах науменковской наррации, рассмотреть специфику структуры его трилогии, то со всей очевидностью в этом новом ракурсе проявится основной объект, вызвавший интерес писателя – человек, с одной стороны, входящий в мир в определенную историческую эпоху и вошедший в него, а с другой – мир, входящий в человека и неоднозначно воздействующий на него. Именно на этом встречном движении и проясняется сам процесс познания человеком и мира, в который он пришел, и самого себя на уровне лично-эмоциональной сферы и рацио. Не менее важно и то, что в центре своих намерений И. Науменко ставит и художественно-философское осмысление белорусских реалий на судьбы самого *Бытия* этого народа, который история не раз ставила перед судьбоносным Гамлетовским вопросом: *быть или не быть*. Угроза самому существованию его была разнолика: в описываемый период конца 20-х – середина 40-гг. – это и оккупация территории Белоруссии в годы Второй мировой войны, это и репрессии, и русификация. Писатель на страницах своей трилогии дает ясно понять судьбоносное значение белорусского языка и литературы, которая формировала национальное сознание. Изъятие из читательского обихода таких книг, как «Сокі цаліны» Цішкі Гартнага (Змітра Жылуновіча, замученного в застенках НКВД, скончавшегося 11. 04. 1937 в психиатрической больнице г. Могилева), духовно обкрадывало не только белорусского читателя. А именно эти книги и хотел прочитать юный герой И. Науменко. М. Мамардашвили, осознавая необходимость русской классической литературы, писал: «Пушкин, Тютчев, Достоевский, Толстой целую Россию пытались родить (как и себя) из этих произведений... такие люди сами и были Россией, возможной Россией» [4, с. 187]. Эти слова можно адресовать к великой армии репрессированных белорусских писателей, поэтому в тексте упоминание повести «Сокі цаліны» (название ее в контексте науменковского «Дзяцінства» обретает символический характер) и имени ее автора является кодом, за которым кроется великое преступление – попытка уничтожить духовную Беларусь на ее корню. Репрессии были одним из важнейших и специфических моментов того времени, когда герой И. Науменко входил в жизнь. Все эти моменты с особой остротой поднимали вопрос *быть или не быть* перед поколениями и отдельным человеком. В силу конкретных обстоятельств писатель иначе, чем его предшественники, подходит к самой теме *вхождения* в жизнь, тесно связывая процесс формирования личности с ее судьбой. Он в определенной мере опережает роман В. Гроссмана «Жизнь и судьба». Эти тексты вступают в продуктивный диалог. Для раскрытия темы И. Науменко избирает особый ракурс и нарративную систему. Его поэтика – важнейший ключ к раскрытию смыслов, таящихся в *подтекстовых* и *затекстовых* пластах рассматриваемого «в процессе движения» (Ю. Лотман) наумовского текста. Неповторимая индивидуальность художественного письма И. Науменко проявляется с первых же строк романа «Детство» уже в самом способе повествования, которое ведется одновременно и от умудренного жизненным опытом автора-нарратора, и героя, тоже находящегося уже вне событий, но осознающего себя и погруженного в память. Инновация состоит, во-первых, в том, что вопрос, которым открывается повесть, обращен и к самому себе, и к читателю; сама

конструкция начальных фраз романа таит в себе *игру* (квази)перехода наррации от автора к герою:

«З якога часу Вася сябе памятае?

Пытанне не такое простае, і так проста на яго не адкажаш» [5, с. 11].

В этом фрагменте смыслообразующую функцию выполняет и долгое молчание, переданное пробелом, возникшим благодаря красной строке. В результате первое предложение, теряя свою риторичность, превращается в прямой вопрос к герою и может быть перефразировано: «С какого времени Вы помните себя?». В *паузе / молчании* предстает образ героя, углубившегося в себя и пришедшего в замешательство от возникшей трудности. Так в подтексте возникает визуальный образ центрального персонажа, складывается представление о внутреннем его напряжении и о том особом эмоциональном состоянии, которое переживает человек, «возвращаясь» в свое далекое детство. Далее инициатива снова переходит к всезнающему автору / нарратору, однако само его повествование так или иначе отражает особую внимательность и психологическое состояние маленького Васи, и специфику памяти раннего детского возраста и восприятия мира – в том числе и переход из неосознанного ощущения своей вечности в вечном мире, ощущением себя неотъемлемой частью его, где всё и вся равно в бытии: и человек, и животные, и растения – всё имеет право на жизнь, к моменту, когда наступает понимание времени...

В подтекст, чтобы не отклоняться от воспроизведения детского активного восприятия жизни, детских акцентов в ней, только одним удачно выбранным словом вводятся целые жанровые картины белорусского бытия. Так в фразе: «... паязды, калі бацька быў маладзейшы, хадзілі не на вугалі, а на дрывах. Зато *папаездзіў* бацька па свеце» [5, с. 15], – таким ключевым образующим живую сцену словом является слово *папаездзіў*, которым не только выражены Васино восхищение отцом и тайная зависть (ему бы так!), но и его решимость, подтвержденная авторским: «Вася гэтсама зрабіў бы» [5, с. 17]. За словом *папаездзіў* *ассоциативно* компонуется сцена слушания вечерами отцовских рассказов и, возможно, бывальщин.

Для достижения замысла писателем создана сложная сеть взаимодействия текста – подтекста и метатекста, что содействует *пониманию* времени и его поколения.

Метатекстуальность в воображении информированного читателя воссоздает эпоху вхождения промышленного мира в вековой уклад жизни белорусского крестьянина, в его понимание своего предназначения – работать на земле. Отсюда на подтекстовом уровне главной и жизненно необходимой ценностью в сознании хлебороба предстает *земля-кормилица*.

В организованном писателем метатексте скрывается необычайная быстрота смены эпох, ломающих все устои, все привычные отношения между людьми, а поэтому возникают новые психологические, сложноэнергетические поля [См.: 3], вызывающие душевный дискомфорт и вводящие человека в состояние когнитивного диссонанса [См.: 6]. Здесь и утрата определенных ценностей, и неприятие, например, старым крестьянином, дедом Васи, легкого заработка (таким ему кажется работа стрелочника), и устремление молодежи, того же маленького Васи [5, с. 17], идти дорогой отца, но не деда...

Многочисленные отдельные слова и события – это и *знаки / коды*. Они образуют парадигмы, опорные пункты для организации подтекстового и затекстового пластов реальной жизни: *постройка новой школы* (и здания, и самого образования) – *массовые репрессии*, уничтожение интеллектуальной элиты; *земля – чыгунка*; преподавание *белорусской литературы* – *изъятие книг и расстрел белорусских писателей*: *правда жизни* – *лукавство пропаганды* и т. д.

Такой сложный ракурс видения действительности позволил художнику смоделировать действительность объективную, нарисовать эпическую картину жизни

белорусского села, сохраняя при этом непосредственность и наивность детского и подросткового мировосприятия.

В то же время писателю удается создать эффект ровного течения жизни – это своеобразные ночи и дни. Диалектика души и формирование личности детерминируется и самой белорусской природой. Многочисленные пейзажи представляют собой своеобразную поэзию в прозе. Каждая такая картина отличается завершенностью, а поэтому текст легко кадрируется и может быть удачно переведен в кинообраз в стиле поэтического кино.

Говоря об особенностях наррации, нельзя не подчеркнуть, что в повести «Юность» наррация идет уже от первого лица, но не только взятого в единственном лице, а и во множественном. Так, раскрывается от лица свидетеля и участника трагическая судьба поколения 1924–1925 года рождения (мало кто из них вернулся с войны) и Беларуси времен оккупации...

В этой статье нет возможности подробно остановиться даже на названных аспектах, тема требует дальнейшей разработки. А в завершение отметим, что трилогия И. Науменко и по своей гуманистической направленности, и по полноте воспроизведения жизни в ее конфликтных ситуациях, и по мастерству исполнения занимает не только равноправное, но и особое место в автобиографической литературе, представленной великими мастерами – Л. Толстым, М. Горьким, И. Буниным, Т. Манном и др.

И. Науменко сумел выразить, как убежденность переходит в деятельность, как индивидуализированная биография вписывается в характеристику поколения. Не скрывая темных сторон своих соотечественников, проявляемых в т. ч. и в быту, он одновременно раскрыл красоту и богатство белорусского народа, его стойкость, героизм и доброту.

И. Науменко удалось найти новые формы для выражения эпохального содержания, выражения кричащих противоречий XX века через организацию взаимодействия текста, подтекста и метатекста. Ему удалось не только решить, но и поставить многие вопросы бытия. Кроме того, он заставляет задуматься о том, что же происходит с нынешним поколением молодежи, охваченной тоталитарным прагматизмом, и о многом другом. Изучение творчества И. Науменко, несмотря на имеющиеся достижения белорусского литературоведения, еще впереди.

Список использованной литературы

- 1 Богданова, О. В. Современный взгляд на русскую литературу XIX – середины XX вв. / О. В. Богданова – Санкт-Петербург : ИПК Береста, 2017. – 560 с.
- 2 Бураго, С. Б. Александр Блок. Очерки жизни и творчества / С. Б. Бураго // Собр. соч. Т. I. – К. : Издательский дом Дмитрия Бураго – 368 с.
- 3 Левин, К. Теория поля в социальных науках / К. Левин ; пер. Е. Сурпина. – СПб. : Речь, 2000. – 368 с.
- 4 Мамардашвили, М. Как я понимаю философию / М. Мамардашвили. – М. : Прогресс, 1992. – 177 с.
- 5 Навуменка, І. Я. Дзяцінства. Падлетак. Юнацтва / І. Я. Навуменка. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2008. – 622 с.
- 6 Фестингер, Л. Теория когнитивного диссонанса = A theory of cognitive dissonance / Л. Фестингер ; пер. А. Анистратенко, И. Знаешева. – СПб. : Ювента, 1999. – 317 с.

А. М. МЕЛЬНИКАВА
(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

НОВЫ ТЫП ГЕРОЯ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ ПЕРШАЙ ТРЭЦІ ХХ СТАГОДДЗЯ

У артыкуле асэнсоўваецца новы тып героя, які з'яўляецца ў беларускай прозе першай трэці ХХ стагоддзя – актыўнага, мэтанакіраванага, здольнага да самаахвярнасці і падзвіжніцтва ў імя вышэйшых ідэй, вызвалення народа ад сацыяльнага і нацыянальнага прыгнёту (творы Якуба Коласа, М. Гарэцкага, В. Ластоўскага, Кузьмы Чорнага). Беларуская проза першай трэці ХХ стагоддзя не толькі прадставіла новую мадэль паводзін героя, яна адлюстравала новую грамадскую і гістарычную рэальнасць – станаўленне беларуса як суб'екта гісторыі.

Першая трэць ХХ стагоддзя – новы перыяд у развіцці беларускай літаратуры. У гэты час афармляецца пэўная мадэль нацыянальнай літаратуры, яе ідэйна-эстэтычныя прынцыпы, літаратурна-мастацкія арыенціры, светапоглядная канцэпцыя. У першай трэці ХХ стагоддзя адбываюцца інтэнсіўныя працэсы нацыянальнага самавызначэння, бурны рост нацыянальнай свядомасці. Намаганні праявілі першай трэці ХХ стагоддзя накіраваны на зацвярджэнне вобраза беларуса як самастойнага і самадастатковага суб'екта гісторыі: творы В. Ластоўскага, Янкі Купалы, М. Гарэцкага, Якуба Коласа, Кузьмы Чорнага, Міхася Зарэцкага. Літаратура прапануе новы вобраз героя, новыя мадэлі паводзін. Такім чынам, беларуская славецнаць не толькі адгукаецца на тыя працэсы, якія адбываліся ў грамадстве (працэсы нацыянальнага самаўсведамлення), але і актыўна ўдзельнічае ў іх.

Працэс самаўсведамлення, індывідуалізацыі пачынаўся з Ф. Багушэвіча і Янкі Купалы. Героём твораў М. Гарэцкага становіцца ўжо інтэлігент, герой рэфлексуючы, які імкнецца да асэнсавання сябе і свету. Празаік задумваецца над пытаннем, што такое інтэлігент, у чым заключаецца яго сацыяльная функцыя, урэшце, якую ролю адыгрывае інтэлігенцыя ў фарміраванні нацыянальнай свядомасці.

Герой М. Гарэцкага ўздываецца да патрэбы самапазнання, пазнання свету: Клім Шамоўскі («У лазні»), Кастусь Зарэмба (аповяданне «У чым яго крыўда?»), Архіп Лінкевіч («Роднае карэнне»), Уладзімір З. («Рунь»), Лявон Задума (аповесці «У чым яго крыўда?», «На імперыялістычнай вайне», «Меланхолія»), Ігнат Абдзіраловіч («Дзве душы»).

Больш за тое, герой пісьменніка выступае як мэтанакіраваны суб'ект дзеяння: «Надумаўся ўзяцца за сялянскую працу, працаваць да поту, гаварыць з людзьмі, казаць ім аб вызваленні і лепшым жыцці, усведамляць іх...» [2, с. 114], «я скіну, сарву ланцугі свайго старога жыцця і зраблю жыццё новае. Зраблю!» [1, с. 58]. Паказальна, што героі М. Гарэцкага абіраюць «дзеійныя» прафесіі: каморнік, медык.

Для М. Гарэцкага важным было выхаванне дзейнага чалавека, які не толькі ўсвядоміў сваю нацыянальную прыналежнасць, але і мае здольнасці да актыўнага чыну. У «Родным карэнні»: «І ведай тады, што адным енкам ды стагненнем бядзе людской не паможаш... Помні, што каб другога вызваляць, трэба самому крэпкім быць, на сілы не ўпадаць, а то і самага затопчуць...» [1, с. 79].

Пра станаўленне героя як суб'екта гісторыі сведчыць узятая М. Гарэцкім тэма асабістай адказнасці чалавека за свае паводзіны, намеры (аповяданне «Роднае карэнне», аповесць «Дзве душы»). Гэта праблема ахоплівае ўсе магчымыя яе разнавіднасці – адказнасць перад сабой, адказнасць перад народам, перад будучыняй.

Характэрнай рысай герояў праявіла з'яўляецца наяўнасць выразна акрэсленай грамадзянскай пазіцыі, гатоўнасць ахвяраваць сабой, сваімі інтарэсамі на карысць

народа, змагацца з сацыяльнай і нацыянальнай несправядлівасцю. М. Гарэцкі лічыць, што менавіта ад інтэлігента залежыць маральны прагрэс грамадства, герой пісьменніка ўсведамляе сваю ролю абаронцы народных інтарэсаў.

Герой М. Гарэцкага мае пэўную праграму сацыяльнага дзеяння. У апавесці «У чым яго крыўда» Лявон Задума ставіць перад сабой задачу «задаволіць першым яўным чынам сваё жаданне перавярнуць на свой капыл усё жыццё гэтай пустэльні...» [2, с. 12], «ён будзе кіравацца на ўсе сілы, каб бачыць яе цвярозаю, светлаю, здаволенаю жыццём» [2, с. 21]. Дзейснай формай слугавання народу герой лічыць яго асвету, павышэнне агульнага культурнага ўзроўню.

Дзякуючы М. Гарэцкаму павышаецца інтэлектуальны ўзровень героя беларускай літаратуры: ён пачынае актыўна цікавіцца складанымі пытаннямі ўзаемаадносін інтэлігенцыі і народа, інтэлігенцыі і ўлады (апавесці «У чым яго крыўда?», «Меланхолія», «Дзве душы»).

Сутнаснай адзнакай беларускай інтэлігенцыі з'яўляецца абарона нацыянальных інтарэсаў. Герой М. Гарэцкага – чалавек выразна акрэсленай нацыянальнай пазіцыі. Ён абірае шлях сацыяльнага і нацыянальнага вызвалення: «Што там хавацца, будзем самі сабою, будзем самі здабываць сваё жыццё і долю» [2, с. 40]. Героі пісьменніка не падзяляюць свой лёс і лёс радзімы. Герой «Скарбаў жыцця» прамаўляе: «О мой край! О мой шлях!» [3, с. 22].

М. Гарэцкі імкнецца выхаваць у беларусаў самапавагу, веру ў сябе: «Мы працуем, мы можам, мы спрадвеку тут свае, мы маем права» [2, с. 42]. Такім чынам, беларуская проза дэманструе, што менавіта інтэлігенцыя выступала ў ролі каталізатара руху нацыянальнага і сацыяльнага вызвалення.

Пісьменнік сцвярджае думку, што шлях да нацыянальнага адраджэння звязаны з абуджэннем духоўнага патэнцыялу нацыі. Для пераадолення духоўнай немачы, згодна з М. Гарэцкім, неабходны кардынальныя зрухі ў псіхіцы нацыі, якія забяспечылі б ёй волю да жыцця, вярнулі б яе вітальную энергію. Намаганні асобных людзей мабілізуюць унутраныя сілы нацыі, абуджаюць волю, накіроўваюць дзеянне: «Дбайце аб тым, каб у вас слова і дзела было нешта адно, каб у вас слова радзіла дзела, а дзела паддавала духу слову...», [4, с. 14], «здабывайце сабе волю, гадуіце ў сабе волю, перш-наперш будзьце вольны ў сабе» [4, с. 14].

У апавяданні «Досвіткі» празаік усхваляе «прарокаў волі»: «... і як выдатныя адзінкі, песняры-музыкі нашага народа, у тым чорным часе праўдзівага досвеця болем свайго сэрца ігралі страшныя песні паняволеных прарокаў волі» [1, с. 244].

Герой М. Гарэцкага ў сваіх імкненнях самаахвярны, уздымаецца да падзвіжніцтва. Аднак бывае, што героі М. Гарэцкага аказваюцца разгубленымі перад жыццёвымі рэаліямі, расчараванымі ў жыцці.

Працэс станаўлення беларуса як суб'екта гісторыі выразна прасочваецца і ў апавяданнях «У 1920 годзе», «Апостал», «Незадача», «Усебеларускі з'езд 1917 года», ідэйны пафас якіх відавочна разыходзіўся з тагачаснымі палітычнымі лозунгамі.

Суб'ектам дзеяння і волі выступае і герой трылогіі «На ростанях» Якуба Коласа Андрэй Лабановіч. Героя пісьменніка вылучаюць самарэфлексія, крытычныя адносіны да сацыяльнай рэчаіснасці. Вызначальнае ў роздумах Лабановіча – пошук свайго месца ў жыцці, асэнсаванне прызначэння інтэлігенцыі. Героі Якуба Коласа жадаюць «знайсці ў жыцці нешта такое, што давала б сэнс гэтаму жыццю. Трэба перш за ўсё пашырыць свой круггляд, выבלытацца з павуціння, што засланыя разумнае жыццё» [5, с. 202]. Герой імкнецца да павышэння сваёй культуры, узроўню ведаў.

Пра высокую ступень індывідуалізацыі сведчыць здольнасць героя «выклікаць да дзеяння крытычны розум», «разважаць, дашуквацца прычын таго стану, у якім ён знаходзіцца» [5, с. 37]. Гэта традыцыйная праграма дзейнасці тагачаснага беларускага інтэлігента. Аналагічныя задачы ставяць перад сабой і героі М. Гарэцкага.

Лабановіч усведамляе сябе сынам беларускага народа. Письменнік прасочвае асноўныя этапы станаўлення характару героя, станаўлення яго светапогляду, абуджэння пачуцця нацыянальнай годнасці: «У ім абудзіўся цяпер... пратэст супраць зневажання і прыгнечання правоў народа, і ён, як сын гэтага народа, з кім чуў цесную сувязь, стаў на абарону яго правоў» [5, с. 3].

Важнае месца ў разважаннях Лабановіча займаюць праблемы нацыянальнага лёсу, герой імкнецца быць запатрабаваным, карысным народу, ён прагне дзейнасці, разумее, што самазадаволенасць, духоўная лянота раўназначныя «грамадзянскай смерці»: «Трэба бліжэй стаць да народа, прыгледзецца, як ён жыве і чым ён жыве. Трэба пашырыць рамкі свае работы, трэба вывесці гэту работу за межы чыста школьных пытанняў» [5, с. 104].

Канцэпцыя дзейнага чалавека ў творах Кузьмы Чорнага – таксама адлюстраванне працэсу станаўлення беларуса як суб'екта гісторыі, станаўлення беларусаў як нацыі.

Скразны матыў твораў письменніка – ідэя жыццёбудаўніцтва. Кузьма Чорны праводзіў думку пра творчы патэнцыял, закладзены ў чалавеку, яго героя вылучае імкненне быць актыўным суб'ектам працэсу жыцця. Кузьма Чорны сцвярджае дзейны пачатак у чалавеку: «Хацелася яму самому... рабіць якое-небудзь дзела, якое магло б быць відавочным і карысным для ўсіх» [6, с. 75], «жалезнае, нястрымнае жаданне дзейнасці сціснула ў адзін жмут пачуцці. Хацелася Алёшу разам з усімі студэнтамі напружыць свае сілы для карыснай працы» [6, с. 226–229].

Прызначэнне чалавека, на думку Кузьмы Чорнага, – стваральная праца, «будаўніцтва жыцця». Адпаведна, сімпатыі письменніка на баку людзей апантаных, няўрымслівых, якія жадаюць нешта сцвердзіць у жыцці.

У апавяданні «На беразе» Кузьма Чорны амаль публіцыстычна непрыхавана разважае пра паляпшэнне чалавечага лёсу, вызваленне яго сілаў для стваральнай дзейнасці: «А чалавек некалі ўзварушыць сабе на карысць усю зямлю, так, як вецер ваду. Чалавек моцны. І каб яго сілы не растрачваліся на тое непатрэбнае, што дагэтуль вядзецца на зямлі, не тое б можна было бачыць цяпер у жыцці..» [6, с. 70].

Гэтыя ўяўленні прызіка аб прызначэнні чалавека звязаны з яго разуменнем жыцця як вечнага руху, няспыннага працэсу абнаўлення. Каб адпавядаць жыццёвай дынаміцы, чалавеку неабходна ўвесь час удасканальвацца, не спыняцца ў сваім развіцці.

Кузьма Чорны выступаў супраць пераўтварэння чалавека ў бяздумнага выканаўцу. Яго памкненні былі скіраваныя як на пераўтварэнне і паляпшэнне жыцця, «ачысцэння ад векавой нізасці», так і да ўнутранага ўдасканалення. Письменнік, асабліва ў 1920-я гады, рэзка выступіў супраць безапеляцыйнага падпарадкавання асобы «агульнасці», супраць прагматызму і дагматызму ў адносінах да чалавека.

Героі твораў Кузьмы Чорнага – людзі дзейныя, актыўныя, якія пастаянна знаходзяцца ў пошуку, жадаюць удасканаліць сябе і свет. Менавіта такія дзейныя, неабякавыя людзі і з'яўляюцца, на думку Кузьмы Чорнага, «утварыцелямі жыцця», рухавікамі жыццёвага працэсу. Такімі і паўстаюць героі раманаў «Сястра», «Ідзі, ідзі». Так, пра Вацю Браніслаўца (раман «Сястра») сказана: «Заўсёды будзе ў табе адмаўленне застыласці дасягнутага. Так будзеш гарэць ты ў вечным ператварэнні свету, каб самому ператвараць і тварыць» [7, с. 92–93]. Ваця Браніславец імкнецца нешта ўяўляць сабой, жадае «пазнаць» жыццё, вызначыць яго рухаючыя сілы і самому стаць неабходным чыннікам жыццёвага працэсу, падняцца «над вялікай нізасцю, што напаўняе нас з глыбіні вякоў...» [7, с. 35]. Гэта «тая тычка, на якую трэба раўняцца. Можаш да яе не дайсці, а раўняйся...» [7, с. 35].

Вацю абурае становішча, калі чалавек ператвораны ў бяздумнага выканаўцу чужых загадаў: «Ну, яно пэўна, што так, нашто думаць. Няхай нехта другі падумае. Тут справа ясна. Для гэтага ёсць правядыры, усялякія вялікія кіраўнікі, каб думаць, А наша справа маленькая – дадзена гатовая думка – от табе і ўсё. Не варушыся...» [7, с. 207–208].

Толькі свабодны чалавек здольны да творчасці. Менавіта ідэя няспынай актыўнасці чалавека ў жыццёвым працэсе з’яўляецца скразной у творах Кузьмы Чорнага. Письменнік перакананы, што творчы пачатак – вызначальны ў чалавеку. Ён не прымаў «сытай абьякавасці» тых, хто спыніліся ў сваім развіцці.

Працэс станаўлення беларуса як суб’екта гісторыі адлюстраваны і ў рамане «Сцежкі-дарожкі» (1927) М. Зарэцкага. Васіль Лясніцкі імкнецца самастойна разабрацца ў тых складаных грамадскіх працэсах, што адбываюцца ў краіне. Як прадстаўнік інтэлігенцыі ён імкнецца захаваць прынцыпы маральнасці, асэнсоўваць грамадскія працэсы праз прызму чалавечнасці.

Вобраз героя-інтэлігента ў творах М. Гарэцкага, Кузьмы Чорнага, Якуба Коласа, Міхася Зарэцкага ў значнай ступені валодае аўтабіяграфічнымі рысамі. Часцей у ім адлюстраваны ўнутраныя пошукі саміх пісьменнікаў.

Такім чынам, агульнай рысай герояў Якуба Коласа, М. Гарэцкага, Кузьмы Чорнага, Міхася Зарэцкага з’яўляецца крытычнасць мыслення, самарэфлексія, унутраная незалежнасць, вышыня памкненняў, самаахвярнасць. Асноўную мэту сваёй дзейнасці яны бачылі ў маральным удасканаленні чалавека, у павышэнні культуры народа, у пераадоленні разрыву паміж ідэалам і рэчаіснасцю, у змаганні з сацыяльным злом, ва ўдасканаленні адносін паміж людзьмі. Герой-інтэлігенты беларускай прозы першай трэці ХХ адпавядаюць сутнасмаму разуменню інтэлігенцыі як носбіта маральных каштоўнасцей і абаронцы народных інтарэсаў. Сістэма каштоўнасцей такога героя ўключае перш за ўсё імкненне да паляпшэння становішча ніжэйшых сацыяльных слаёў. Інтэрэсы грамадства ставяцца ім вышэй за асабістыя. Герой надзелены моцным пачуццём сацыяльнай адказнасці, прагне грамадскай дзейнасці, імкнецца працаваць на карысць народа. У слугаванні народу бачыць вышэйшы сэнс жыцця.

Вобраз героя-інтэлігента – адзін з ключавых вобразаў беларускай прозы першай трэці ХХ стагоддзя. Рэканструкцыя гэтага вобраза дазваляе больш дакладна ўсвядоміць карціну развіцця айчыннага мастацтва слова акрэсленага перыяду.

Спіс выкарыстанай літаратуры

- 1 Гарэцкі, М. Збор твораў. У 4 т. Т. 1 : Апавяданні / М. Гарэцкі. – Мінск : Маст. літ., 1985. – 446 с.
- 2 Гарэцкі, М. Скарбы жыцця / М. Гарэцкі // Полымя. – 1993. – № 2. – С. 16–34.
- 3 Гарэцкі, М. Творы : Дзве душы : аповесць, апавяданні. Жартаўлівы Пісарэвіч : п’еса. Літаратурная крытыка і публіцыстыка. Лісты / М. Гарэцкі. – Мінск : Маст. літ., 1990. – 629 с.
- 4 Колас, Я. Збор твораў. У 20 т. Т. 13 : Трылогія «На ростанях». Кніга першая і другая / Якуб Колас. – Мінск : Беларус. навука, 2011. – 457 с.
- 5 Чорны, К. Збор твораў. У 8 т. Т. 1 : Апавяданні 1923 – 1927 гг / К. Чорны. – Мінск : Маст. літ., 1972. – 544 с.
- 6 Чорны, К. Збор твораў. У 8 т. Т. 3 : Раманы «Сястра», «Зямля» / К. Чорны. – Мінск : Маст. літ., 1973. – 533 с.
- 7 Гарэцкі, М. Збор твораў. У 4 т. Т. 2 : Аповесці, драматычныя абразкі / М. Гарэцкі. – Мінск : Маст. літ., 1985. – 416 с.

А. М. ПЕТРУШКЕВІЧ
(г. Гродна)

ГАЛЕРЭЯ ВОБРАЗАЎ У “АПОВЕСЦІ З МАЙГО ЧАСУ, АБО ЛІТОЎСКІЯ ПРЫГОДЫ” ІГНАЦЫЯ ЯЦКОЎСКАГА

Артыкул рэпрэзентуе багаты вобразны свет твора Ігнацыя Яцкоўскага. Навізна тэмы палягае ў тым, што вернуты ў беларускую літаратуру, гэты раман па сутнасці не даследаваны. Мэта працы – прааналізаваць багацце вобразнага свету, даць агульную характарыстыку вобразам шляхты, духоўных асобаў, вайскоўцаў, жаночым вобразам і інш. Твор разглядаецца як праўдзівы зрэз грамадства нашага краю канца XVIII – пачатку XIX стст., які адлюстроўвае тагачасныя падзеі, дзе прадстаўлены літаральна ўсе сацыяльныя пласты.

“Аповесць з майго часу, альбо Літоўскія прыгоды” Ігнацыя Яцкоўскага пабачыла свет у Лондане ў 1854-ым годзе. Твор мала вядомы, хоць у перакладзе на беларускую мову быў выдадзены яшчэ ў 2010-ым годзе. Вернуты ў кантэкст айчыннага пісьменства Міколам Хаўстовічам, які не толькі перастварыў аповесць па-беларуску, але і напісаў грунтоўнае пасляслоўе “Нялёгкая дарога дадому” пра лёсы аўтара і ягонага твора, зрабіў навуковыя каментары.

Аповесць па-новаму адкрывае чытачу тую, усё яшчэ мала вядомую сучаснаму тутэйшаму люду Літву-Беларусь, апетую вялікім Міцкевічам. Калі імёны Яна Чачота, Яна Баршчэўскага, Аляксандра Рыпінскага, Уладыслава Сыракомлі ў пэўнай ступені вядомыя беларускаму чытачу, то імя Ігнацыя Яцкоўскага і сёння ведаюць мала. Гэтыя творцы “паходзілі з каталіцкай ліцвінскай шляхты, ведалі беларускую мову і атрымалі сямейнае і школьнае выхаванне ў польскім (рэчпаспалітаўскім) патрыятычным духу. Для большасці з іх галоўнай заставалася польскамоўная творчасць і ідэя Польшчы як Айчыны ў шырокім сэнсе слова. Літва ўспрымалася як «малая радзіма». (Хаця ліцвінскі патрыятызм гэтых людзей «малым» ніяк не назавеш.)” [1]. Гэтую ж думку пацвярджае і выказванне Ігнацыя Яцкоўскага, якое найперш вылучае ў пасляслоўі М. Хаўстовіч: “Словы «а я хоць і ліцвін, але Польшчу моцна люблю» надзвычай яскрава выяўляюць светапогляд гэтага чалавека: тут памяць і пра сваю тутэйшасць, і пра сваю палітычна-дзяржаўную прыналежнасць. Тут і патрыятызм краёвы, ліцвінскі, і патрыятызм рэчыпаспалітаўскі” [2, с. 213].

У кароткім “Уступе” пісьменнік тлумачыць, чаму, падаючы матэрыял пра мінулую эпоху, уклаў яго ў мастацкую форму: “Форма раману можа быць больш цікаваю” для чытача. (Укладальнік у каментары тлумачыць: “У сярэдзіне XIX ст. раманам звычайна называўся прыгодніцкі твор з забытанай любоўнай інтрыгай” [3, с. 5]). Аўтар папярэджвае, што вобразы, створаныя ім, “думка” пра асобаў “бяспрэчна, адрозніваецца ад таго, як яны прадстаўленыя ў біяграфіях, але цалкам адпавядае рэпутацыі, якую тыя пакінулі па сабе сярод блізкіх суседзяў, згодна з тымі поглядамі, якімі яны кіраваліся ў жыцці” [3, с. 5]. Пісьменнікам рухала імкненне, наколькі гэта магчыма ў мастацкім творы, захаваць памяць, што жыве пра ягоных герояў на Радзіме, пра падзеі, якія яшчэ нікім не былі апісаныя.

Неабыякавага чытача захапляе літаральна ўсё: падзеі таго часу з гледзішча ўраджэнца гэтай зямлі, пра што вобмаль звестак даходзіла на працягу амаль усяго прамінулага XX стагоддзя. Гэта Французская вайна, як яе называе аўтар. Зрэшты, намеры аўтара былі напісаць “не гісторыю вайны, а толькі падаць характар тых уражанняў, якія эпоха пакінула ў пераказах пра здарэнні ў пэўнай, прынамсі, мясцовасці ды захавала пазней у аповесцях” [3, с. 142]. Гэта паўстанне ў Крошыне, жыццё ў недалёкім Наваградку, куды пераносыцца падзеі твора. Прыватнае жыццё

людзей, асабліва шляхты, класу, знішчанага, абняслаўленага як ворагаў працоўнага люду, рэлігійнае жыццё, сямейныя адносіны, узгадаванне, навучанне дзяцей, святы і штодзённыя справы – усё гэта апісана чалавекам неабыяковым, улюбёным у свой край, ягоную мінуўшчыну.

У аповесці намаляваны нацыянальны характар ліцвіна-беларуса, выяўлены ягоныя адметнасці. “Найбольш важнымі фактарамі, якія ўплываюць на фарміраванне нацыянальнага характару, – як слушна адзначае даследчыца персаналогіі Алена Белая, – з’яўляюцца геаграфічныя, кліматычныя, рэлігійныя, культурна-гістарычныя” [4, с. 116]. Першым называе геаграфічны фактар, бо і сапраўды, становішча Беларусі на скрыжаванні шляхоў: захад–усход, поўнач–поўдзень, адвечны рух праз нашу зямлю не толькі дабрадзеяў, колькі варожых войскаў – фармавалі ў жыхароў, з аднаго боку, імкненне перажыць навалу, каб фізічна выжыць, з іншага – закалялі характары ў змаганні з захопнікамі.

У аповесці створана цэлая галерэя вобразаў. Гэта прадстаўнікі розных сацыяльных пластоў, што існавалі ў тым часе ў нашым краі. Найперш шляхта. У цэнтры сям’я панства Войскіх. Прататыпам гаспадара быў Юзаф Маркевіч, які валодаў шчонаўскім маёнткам у пачатку XIX ст. Зачынны раздзел “Панства Войскія” знаёміць з героямі, гаспадарамі “маёнтка невялікага, але добра ўпарадкаванага і прыбыткавага” [3, с. 7]. У каментарох чытаем: “Паводле «Геаграфічнага слоўніка», Шчонова – гэта вёска і два фальваркі на Наваградчыне ля рэчкі Мчанка і непадалёку ад возера Свіцязь” [3, с. 7]. Сёння рэчка, што абвівае Шчонова, мае назву Зямчатка. Калі і чаму была зменена назва, даведацца не выпадае. Лашчыць слых сугучнасць гэтых назоваў, у аснове якіх заўсёды рух вады, што імкнецца ўдалечыню, *імчыць*, каб зліцца з іншымі рэкамі і ўрэшце аддаць свае воды галоўнаму гаспадару краю – Нёману.

Адносіны між сужэнцамі Войскімі – узор сямейнае згоды, павагі, шляхетнасці. Гэта быў шлюб па вялікім каханні, не растрачаным, як тое часта бывае, у штодзённых, не заўсёды цікавых, справах, не згаслым праз доўгія гады. Захапляе зладжанасць у сямейных, гаспадарскіх стасунках. Кожны старанна выконвае сваю працу, але цікавіцца іншым, падтрымлівае яго добрым словам, парадай. Вечарам, калі пасля нялёгкае працы на зямлі пан Войскі вяртаецца дахаты, падаецца, быццам вярнуўся ён з далёкае дарогі, такая радасная гэта сустрэча. Не можа не ўміляць “чулы пацалунак узаемнага павітання ды пытанне: «А як жа ты маешся, сэрцайка?»” [3, с. 14]. Усе важныя справы вырашаюцца разам. Адна з самых важных – пазыка, якую давалі толькі пасля сумеснае згоды, нарады. Не можа не здзіўляць разуменне Войскімі таго, што ёсць самымі вялікімі каштоўнасцямі: рэчы зусім не матэрыяльнага плану. Калі “пазычалі на кароткі тэрмін невялікую суму суседу, які пра гэта прасіў, дык распісак яны не бралі, бо пан Войскі казаў так: “Аддасі, суседзе, дык добра, а калі не аддасі, дык досыць мне будзе пакарання, што страчу тваё сяброўства” [3, с. 7].

Свет жыцця жанчыны раскрыты праз вобразы гаспадыні маёнтка, яе дачкі, іх ахмістрыні, а таксама праз вобразы фанабэрлівых гараджанак пані Багдашэўскай, пані Вольфавай і інш. Шчаслівы шлюб Войскіх трымаецца на мудрых паводзінах жонкі, якая перадавалася ў шляхецкіх сем’ях з пакалення ў пакаленне: ніколі не дазволіла пані Войская сабе з’явіцца перад мужам непрыбранай, недагледжанай: “Так навучыла яе маці, і гэта (што сталася ўжо яе натураю) з увагі на прыстойнасць яна ніколі не забывалася зрабіць; калі ў сужэнскіх адносінах будзе гэта занядбанае, то назаўсёды прынізіць кабету і ператворыць яе ў другасную прыладу, няздольную запэўніць сабе пашану, гэтак неабходную для трывалага шчасця ў шлюбе” [3, с. 14].

Падаецца, пані Войская ва ўсім саступае мужу і гэта для яе найвялікшая асалода – дагадзіць каханаму. Але калі ідзеца пра важныя для яе пераканні моманты, тады яна становіцца непакіснаю, умее без непатрэбных спрэчак, крыкаў настойваць на сваім. Так, імя дачкі Багуміла (у гонар свайго бацькі) выбрала яна, хоць пан Войскі рашуча прырэчыў, жадаў назваць Анэляй, бо “і анёл не паспаборнічае з ёю ў прыгажосці” [3, с. 13].

Галоўная гераіня твора Багуміла, дачка гаспадароў шчонаўскага маёнтка Войскіх. Напачатку пра яе імя, яно шмат дадае да характарыстыкі вобраза, бо “ў найбольшай ступені боская прырода слова ўтоена ў імені. Само імя ў мастацкім творы, а таксама факт яго перамены ўказваюць на асаблівую ролю носьбіта імені” [4, с. 479]. Што да нашай гераіні, то факту перамены не было, але адразу па нараджэнні дзяўчынке паўстала дыскусія між бацькамі наконт выбару імені. Выбралі “ў гонар дзеда – Багуміла”. Хоць “пан Войскі быў прыхільнікам імя Анэля, бо, па-першае, у ягоных фантазіях мроілася яму, што і анёл не паспаборнічае з ёю ў прыгажосці, а па-другое, што імя Багуміла будзе заўсёды нагадваць пра трагічную смерць дзеда, якая ўжо і так шмат слёз каштавала пані Войскай” [3, с. 13]. Адчуваем тут прыхаваны гумар аўтара з такіх прэтэнзіяў бацькі. Выгляд толькі што народжанага дзіцятка насамрэч далёкі ад анельскае красы. Гэта бацькоўская любоў, ягоная фантазія дамалёўвае партрэт малечы самымі прыгожымі фарбамі. Сама дыскусія па-за межамі тэксту. Пераказаны толькі яе сэнс. Вось жа, тут якраз адлюстравана роля жанчыны ў сям’і, яе вызначальнае слова ў важных справах. Аўтар падкрэслівае, што жачыне давалося даводзіць сваю рацыю, каб назваць дачку так, як яна лічыла мэтазгодным: “Гэтага дамаглася пані Войскай” [3, с. 13]. Не пра анельскую дабрату, а пра анельскую прыгажосць дбае пан Войскі. І гэта мусіць насцярожыць, бо герой ад самага нараджэння стварае з любай дачушкі сабе куміра, узвышаючы яе. Пані Войскай глядзіць на дачку больш цвяроза, яе выбар грунтуецца не на прэтэнзіі на выключнасць свайго дзіцяці. У прапанаваным ёю імені, падаецца, захавана не толькі жаданне ўвекавечыць так шанаванага бацьку, але надзея на Боскую літасць да дзіцяці, да яе лёсу. Мы не ведаем, якія аргументы прывяла пані свайму мужу. Галоўнае, што ён пагадзіўся і гармонія сямейнага існавання не была парушана.

З’яўленне дзіцяці ўспрымаецца як вялікае шчасце. Для бацькоў дачка становіцца праўдзівым цэнтрам сусвету. Столькі любові, пяшчоты, дабрыні ўкладзена ў яе выхаванне. “Багуся зрабілася... адзінаю мэтаю клопату абодвух бацькоў, асабліва таму..., што яна засталася іх адзіным дзіцём. Кожны дзень яе дарастання цешыў бацькоў новымі нечаканасцямі” [3, с. 13]. І дачка ад самага пачатку, ад яшчэ не зусім уцямнага немаўлячага веку адказвала ім узаемнасцю: “Яшчэ ў калысцы яна пазнавала іх абодвух, да абодвух цягнула дробныя ручкі, а ўсмешка – такая анельская! – што які б смутак таемна не закраўся ў бацькоўскае сэрца, ён мусіў знікнуць і з сэрца, і з памяці, як снег вясною пад праменьнямі сонца” [4, с. 13]. Маці адмовілася ад прынятае ў багатых сем’ях традыцыі наймаць карміліцу, бо хіба ж магла яна “дазволіць некаму песціць такі скарб, а тым больш карміць малаком за грошы?” [3, с. 13]. Зразумела, што не магла. Даглядаць дзіця было для яе найвялікшым шчасцем. Дачка гадалася ў промнях вялікае, шчырае веры маці і ўдзячнасці Богу за шчасце мацярынства. Адлюстроўваючы ўзвышаныя думкі гераіні, яе набожнасць, аўтар паказвае, якою шанаванаю была Багародзіца між нашага людю, дзе існаваў яе культ, згадвае найбольш вядомыя ў нашым краі святыні: “Невымернае задавальненне атрымлівала яна, калі, кормячы дзіця грудзмі, падымалася думкамі да неба, каб дзякаваць за сваё шчасце Творцу. Там складала яе ў ахвяру Маці Божай, а калі думка спакваля апускалася на зямлю, дык пакутніцаю блукала ля вежаў Вострае Брамы, Жыровіц, Чанстаховы ды па іншых цудоўных мясцінах, слынных міласэрнасцю Найсвяцейшай Панны да пяшчотных матак і нявінных дзяцей” [3, с. 13].

Яскравы вобраз ахмістрыні Кукічовай – кабеты сталага веку. “Вобраз старога – носьбіт высокай маральнай ідэі, нацыянальных і радавых каранёў, традыцый, вопыту мінулага, якому неабходна застацца ў сучасным, бо “мудрасць – дрэва, якое расцвелымі марудна (Э. Баркер)” [4, с. 149]. Яе памяць увабрала вялікі досвед лекрскаяй навукі, заснаванай на ведах пра лекавыя расліны, іх уласцівасці. Апавядаць пра гэта пані Кукічова здольна бясконца. А веды набыла ад маці пані Войскай. Таму яна, не з’яўляючыся крэўніцай, праўдзівая носьбітка родавых каранёў гэтае сям’і. І хоць шмат

у яе лекаванні прымхаў, ды ўсё робіцца са словам Божым, са шчырай малітвай. Слова, калі яму верыць, гоіць раны не горай, чым дапамога прафесійнага лекара.

Нацыянальная цярпімасць, талерантнасць заўсёды была характэрна людзям нашага краю. “Што ж да талерантнага шляху развіцця асобы, то гэта шлях чалавека свабоднага, які добра ведае сябе і таму прызнае іншых. Талерантная асоба больш арыентаваная на сябе ў працы, у творчым працэсе, тэарэтычных разважаннях. Талерантныя людзі ўпэўнены, што лёс залежыць не ад размяшчэння зорак, а ад іх саміх. Яны не перакладваюць адказнасці на некага, а нясуць яе самі. Талерантны чалавек прызнае свет у яго разнасайнасці. Пазітыўныя адносіны да сябе суіснуюць у яго са станоўчымі адносінамі да іншых і добразычлівымі адносінамі да свету” [4, с. 457]. Аўтар стварыў цікавы вобраз яўрэя Іцкі, чалавека бывалага, не пазбаўленага пачуцця гумару. Пан Войскі звяртаецца да яго: “Каханы Іцка”. Просіць парады як у самага блізкага чалавека. Калі захварэла дачка, менавіта яго, бацьку шасці дзяцей, запрашае прыйсці, каб знайсці раду ў сваім няшчасці. І хоць стаўленне да дзіцячай хваробы ў гэтых людзей вельмі рознае, усё ж добрае слова і ўпэўненасць Іцкі дапамагаюць Войскаму супакоіцца.

У 1813 г., калі французы атрымалі паразу і ратаваліся ўцёкамі, таксама праяўляецца талерантнае стаўленне да іх мясцовага насельніцтва. “Літасцівы па сваёй прыродзе характар літвінаў (ды і ўсёй Польшчы) яшчэ больш падмацоўвала думка, што з нашымі землякамі, крэўнымі альбо дзецьмі дзесьці на чужыне тое сама магло здарыцца. Лёс тулягі – вялікае няшчасце, а што казаць, калі яшчэ і пераслед яго гоніць” [3, с. 155].

Не абыйдзены ўвагай аўтара вобразы духоўных асобаў. Самы яркі, запамінальны – ксяндза квестара Булгака, духоўніка сям’і Войскіх, бернардына з Нясвіжа. Надзвычай цікавая асоба, у жыцці зведаў высокія ўзлёты і страту ўсяго (сям’і, маентка), прайшоў праз катаванні, здзекі, сібірскую катаргу, але ніколі не адрокся ад сваіх пераканняў. Застаўся вернікам, чалавекам высокай культуры, нязводнага досціпу, праўдзівым дабрадзеям для многіх шляхецкіх сем’яў. Гэта і вобразы законнікаў з нясвіжскага кляштару бенедыктынак, між якіх вылучаецца ксені (ігумення), сястра Тадэвуша Касцюшкі. І сама пані Войская, і яе дачка (хай нядоўгі час) выходзілі ў гэтым кляштары. Падрабязна апісана Парц’юнкула, вялікі фэст у Нясвіжы. З захапленнем, з вялікай любоўю ўзгадвае аўтар гэтую падзею, падрабязна апісвае святочную службу, убранне касцёла. Аўтар упэўнены, што гэтае незвычайнае дзейства, напоўненае духоўнай сілай і красою, не можа пакінуць чалавека абьякавым, здольна навяртаць да веры кожнага: “Калі нехта ў вашым атачэнні не з’яўляецца набожным, накіруйце яго на той фэст у Нясвіж. Працяты страхам, ён не наважыцца болей кіць з абраду, гэта змякчыць ягонае зацяе сэрца і кране да глыбіні душы моваю не гэтага свету” [3, с. 56].

Рэлігійны фактар фармавання нацыянальнага характару з’яўляецца надзвычай важным, бо ў краі спрадвеку існавала канфесійная разнастайнасць, што спрыяла выхаванню цярпімасці да іншых. Вернікі рыма-каталіцкага веравызнання, а гэта галоўныя героі твора панства Войскія, добрыя суседзі ўніаты, якіх у тыя часы ў нашых ваколіцах было найбольш. Неаднойчы згадваецца ў творы ўніяцкая царква ў мястэчку Райца, што побач са ШчоНавам. Фундаваная яшчэ ў XVI стагоддзі мясцовым графам Дуніным-Раецкім, у 1816 г. была адбудаваная Канстанцінам Раецкім, які таксама з’яўляецца героем твора. Панства Войскія часам і на службу ездзілі ў Райцу. Спякотым летам 1811 г. якраз у час літургіі пачаўся пажар у іх маентку. Перапыніўшы службу, святар скіроўвае мужчынаў тушыць агонь. Гэта было стыхійнае бедства, якое пагражала знішчыць усе набыткі. Але агульнымі намаганямі двор быў уратаваны. І ўніяцкі святар прымаў у тым непасрэдным ўдзел: “На святой дарозе ксёндз-пробашч, уніят, пашыхтаваў за сабою ў шэраг людзей, якія прыйшлі з ім (адны – з косамі, другія – з віламі, трэція – з плугамі, чацвёртыя – з баронамі), заспяваў: «Хто аддаецца ў апеку Пану свайму» ды рушыў упопак па збожжы, а за ім – уся тая працэсія, спяваючы ды ў такт косячы і адграбаючы збожжа на бок, плугамі і баронамі заворваючы ды раўняючы пожно” [3, с. 69].

Пачатак трагедыі ў лёсе Багусі – сустрэча з нарачоным, каханне, якое прыводзіць да краху не толькі яе жыццё, але жыцці родных, увесь набытак. Сутыкненне характараў, розных тыпаў выхавання рэдка прыводзіць да паразумення, гармоніі, шчасця ў шлюбе. З аднаго боку, бязмежная любоў, пяшчота, з іншага – уплыў чалавека, які мэтай свайго жыцця абраў помсту, скалечыць лёс маладога чалавека, што яму і ўдаецца. Падсаджвае на гульню ў карты. Узгадоўвае ў маладым чалавеку залежнасць. Гэта была вялікая праблема і ў тыя часы. У рускай літаратуры яе адлюстраванне А. С. Пушкін ў апавесці “Пікавая дама”. Такі доктар Эма з Наваградка. Гісторыя, якую апавядае Войскаму Іцка, пра чалавечую і прафесійную дэградацыю асобы, страчанае сумленне: “Калі картоўнік мае грош аддаць доўгу? Ён сам не будзе ні піць, ні есці, ён жонцы і дзецям не дасць, што ім неабходнае, каб ашчадзіць на карты, а каб за яго двое вушэй, якіх ён ніколі не бачыць, даў хто ў патрэбе двух дукатаў..., то ён бы іх даў паабразаць, і ён бы яшчэ думаў, што знайшоў грошаў” [3, с. 18]. У гэтым апаведзе за гумарам прыхавана вялікая бяда. Праблема п’янства таксама паўстае ў тым жа апаведзе. Ці мог падумаць шануюны Войскі, ды і апавядальнік Іцка, што гэтыя праблемы страшнаю навалаю лягуць калісьці на іх сям’ю, знішчаць усё, набытае стараннай працай. Шчаслівы пачатак жыццёвага шляху і такі сумны, а нат трагічны фінал. Зрэшты, чытач развітваецца з Багумілай, калі яна яшчэ ў зусім маладым веку. Хто ведае, мо лёс усё ж злітуецца з яе, з сына.

Шчонова размешчана ўдалечыні ад вялікіх дарогаў. Падаецца, гэта спрыяе асаблівай сцішанасці, запаволенасці жыццёвага руху. Аднак жа, і тут неаднойчы кіпелі жарсці, цішыня разрывалася рознымі гукамі: адчайнымі, смелымі, страшнымі, распачнымі крыкамі, стрэламі, звонам шабляў. Бо ў часы змагарныя з’яўляліся між тутэйшага люду асобы гераічныя, здольныя пастаяць за сваю зямлю, за праўду і волю. Такім героем быў бацька пані Войскае Багуслаў. І смерць ягоная гераічная. “Колісь зацяты барскі канфедэрат, падчас наплыву войска Суворова быў забіты на ўласным полі, калі, баронячы свой статак, на які напалі рабаўнікі, паклаў на месцы са штуцара двух казакоў, а ад тых, хто яго атакаваў, можна адбіваўся карабеляю” [3, с. 11]. Пра той няроўны бой даўно ўжо ніхто не ведае. Бо нат помнікі таго часу, як каменны крыж, пастаўлены “на месцы трагічнага здарэння, з надпісам, зробленым Войскім: Boguslaus R... obit anno 1794, aetatis suae 75”, таксама знішчаныя даўно.

Цэлы шэраг вобразаў чынавенства праходзіць у творы. Між іншых кіраўнікі павятовай паліцыі Наваградка, сакратар Ніжняга суду Казімір Матовіч, спраўнік Пётр Пятровіч. Згадваецца губернатар М. Ланскі, вобраз якога ідэалізуецца, нават насуперак гістарычнай праўдзе, на што зважае аўтар каментараў. Раскрыты няпростыя стасункі ў чыноўніцкім асяроддзі, імкненне захаваць чалавечую годнасць і ўменне лавіраваць у складаных варунках.

Кніга мусіла заняць месца між тых, што “адначасова і вучаць і бавяць” [3, с. 5]. На жаль, лёс твора такі ж няпросты, як і лёс аўтара, які нядоўга быў ён вядомым. Забыты аўтар, выкінуты ягоны твор. Але і сёння чытаецца. І вучыць, як любіць роднае. Як шанавець сваё, падае прыклад адносінаў у сям’і.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1 Смалянчук, А. Беларускі нацыянальны рух. У 2 ч. Ч. 1 [Электронны рэсурс] / А. Смалянчук. – Рэжым доступу: // <http://kamunikat.org/7988.html>. – Дата доступу: 22.08.2018.

2 Хаўстовіч, М. Нялёгкая дарога дадому / М. Хаўстовіч // І. Яцкоўскі. Апавесць з майго часу, альбо Літоўскія прыгоды ; уклад., пер. з пол., паслясл. і камент. М. Хаўстовіча. – Варшава, 2010. – С. 213–290.

3 Яцкоўскі, І. Аповесць з майго часу, альбо Літоўскія прыгоды / І. Яцкоўскі; уклад., пер. з пол., паслясл. і камент. М. Хаўстовіча. – Варшава, 2010. – 290 с.

4 Белая, А. І. Герой. Асоба. Характар : мастацкая персаналогія ў беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя : манаграфія / А. І. Белая. – Баранавічы : РВА БарДУ, 2012. – 518 с.

І. А. БАРОЎСКАЯ

(г. Гомель, Гомельскі дзяржаўны медыцынскі ўніверсітэт)

СПЕЦЫФІКА МАСТАЦКАГА ФАЛЬКЛАРЫЗМУ Ў ТВОРЧАСЦІ АЛЯКСАНДРА БАРШЧЭЎСКАГА

У артыкуле творчыя набыткі адметнага паэта, публіцыста, драматурга, празаіка Алеся Барскага згадваюцца ва ўзаемадзеянні з беларускай вуснай паэзіяй доктара філалагічных навук, прафесара Варшаўскага ўніверсітэта Аляксандра Баршчэўскага.

Шэраг артыкулаў, у прыватнасці “Хрэсьбіны і дзіцячы фальклор”, “Фальклор з Баброўнік”, “Фальклор адной сям’і”, “Абрады беларусаў, звязаныя з нараджэннем і хрышчэннем”, “Вячоркі” і многія іншыя надрукаваны ў “Беларускіх каляндарах” на розныя гады, у штотыднёвіку “Ніва”, кнігах выбранага, анталогіяў, матэрыялах навуковых канферэнцый, якія выходзілі як у Польшчы, так і на Беларусі. Гэтыя даследаванні значна ўзбагацілі не толькі беларускую, але і славянскую фалькларыстыку і этнаграфію, прычым не толькі ўвядзеннем новых фактычных артэфактаў, але найперш глыбокім і дасканалым іх прачытаннем. Шмат прац паэта і вучонага ў адной асобе прысвечана даследаванню спецыфікі мастацкага фалькларызму, г.зн., выкарыстання паасобных вобразна-выяўленчых сродкаў і мастацка-стылёвых прыёмаў народнай творчасці ў мастацкай літаратуры.

Аляксандр Баршчэўскі – рамантык у жыцці, можа таму ён вельмі цэніць рамантызм як мастацкі напрамак у літаратуры і мастацтве, што асабліва праявілася пры даследаванні спецыфікі твораў яго слыннага цёзкі, пісьменніка XIX ст. Яна Баршчэўскага. Так, наш сучаснік справядліва зазначае, што, нягледзечы на выхаванне польска-беларускага паэта ў Полацкай іезуіцкай акадэміі на ўзорах класіцызму, ён, “дасягнуўшы інтэлектуальнай сталасці, душой і сэрцам далучыўся да рамантычнай ідэалогіі, якая з мясцовай беларускай народнасці, а не з далёкіх і высокіх старажытных прынцыпаў чэрпала сваё натхненне” [1, с. 15].

Рамантыкі заўжды ідэалізавалі родны край, прыпісваючы яму толькі тое, што прыгожае, выключнае і – у разуменні аўтара – вечнае. Следам за Янам Баршчэўскім, а таксама многімі пісьменнікамі XX ст., ён параўноўвае Беларусь з жыватворнай крыніцай, якая заўсёды вабіць і гоіць тую смагу, што мучыць і стамляе чалавека, адарванага ад радзімы. Аляксандр Баршчэўскі развівае падобны зыходны тэзіс і метафарычна сцвярджае, што Ян Баршчэўскі – рамантык, як падарожны ў час спёкі, цягнецца да крыніцы народнасці, асабліва да беларускай фантастыкі і міфалогіі. І ў гэтым працэсе не толькі ніколі не пасмейваўся з народнай наіўнасці, але выразна атаясамліваў з беларускім народным светапоглядам і ўспрымаў яго як здаровую праяву і арыгінальную філасофію мясцовага люду, у чым у выключнай ступені праяўляецца цесная сувязь з рамантычным светаадчуваннем і светаўспрыманням. Характэрна, што Аляксандр Баршчэўскі даказвае не толькі сялянскі пачатак нацыянальнай фантастыкі, але і доказна паказвае яе шляхетныя карэньчыкі. Падобную схільнасць нельга растлумачыць толькі вучобай, арыентацыяй на адпаведныя літаратурныя ўзоры, але

найперш спецыфічнасцю творчай натуры чалавека-творцы, складам ягонага ўнутранага сусвету. Письменнікі заўсёды вылучаюцца абвостранасцю ўспрымання свету, чуйнасцю душы, рамантычным сузіраннем рэчаіснасці. Як згадае наш сучаснік, “з ранняга дашкольнага дзяцінства захаваліся ў маёй свядомасці т. зв. «пярэпалахі». Былі яны звязаны са станам маёй душы. Начама ў час сну наведвалі мяне ведзьмы, чэрці, разбойнікі. Усё гэта вылівалася ў нервовыя спалохі. Маці, кіруючыся адвечным фальклорным звычаем, «сеяла мне «пярэпалахі»” [2, с. 70]. Пра сваю выключную фантазійнасць ён згадае і ў апісанні цікавага вясковага звычаю, які называўся вячоркамі: “Я быў у твая часы хлапчуком і асаблівага ўдзелу ў шароўках не браў, аднак на вячорках прысутнічаў. І, вяртаючыся дадому, каб не паказаць, што баюся, голасна свістаў. Страшней было ў снях сваёй хаты, бо здавалася, што з падстрэшка скачюць на галаву нябожчык або чорт” [3, с. 108]. Ці не гэтым тлумачыцца тая павышаная ўвага да народнай казкі, якая характарызуе творчыя зацікаўленасці пана прафесара. Так, Аляксандр Баршчэўскі выбраў са збору Міхала Федароўскага нацыянальныя казкі і пераклаў іх на польскую мову пад даволі спецыфічнай назвай *Diabelskie skrzypce. Baśnie białoruskie* (Warszawa. 1973). Гэтыя казкі выключна адметныя, яны зусім непадобныя на прылізаня і адрэдагаваныя нібыта народныя першаўзоры, якія актыўна выдаваліся ў сучаснай Беларусі за сапраўдныя і выключна аўтэнтычныя. Яны больш блізкія да твораў братоў Грым і Ш. Перо, да рэдагавання і перапрацовак, якія ўнеслі асветнікі і сентыменталісты, бо ў іх захавана першародное зло і жорсткасць. У якасці прыкладу можна згадаць казку пра мядзведзя, які злавіў у лесе дзяўчыну, жыве з ёю як з жонкаю, мае агульных дзяцей, але калі тая ўцякае, то ён раздзірае дзетак і сыходзіць у лес. Пра тое, што гэтая зацікаўленасць не спарадычная, сведчыць і той факт, што вучоны выдаў на польскай мове зборы ўкраінскіх народных казак (*Zaklęte barwy stepu. Baśnie ukraińskie*, Warszawa 1987); расейскіх (*Mocarni czarodzieje. Baśni rosyjskie*, Warszawa 1984); беларускіх (*Niewyczerpany dzban. Baśnie ziemi mińskiej, smoleńskiej, mohylewskiej grodzieńskiej i Polesia*, Warszawa 1976); (*Diabelskie wesele: bajki z Polesia*, Poznań. 2013). Выкладчык універсітэта, прафесар, ён шукае тое агульнае, што яднае братэрскія славянскія народы:

Славянскі свет

раскінуў крылы,

Абняў грамадныя абшары,

Папрыгажэў,

Узмоцніў сілу;

Тут ёсць дзе жыць,

І ёсць дзе марыць [2, с. 25].

Але не толькі значным маральна-філасофскім пачаткам вызначаецца народная спадчына. Вялікую паэзію бачыць даследчык і ў нашых дасканалых распрацаваных абрадах. “Жніво калісці цягнулася некалькі тыдняў. Але ж які гэта быў прыгожы каларытны спектакль, святочны рытуал. Зажыналі жыта ў акрэсленыя дні – у ніякім выпадку не ў панядзелак – апраналі свежую бялізну, спявалі песні, цалавалі першую нажатую жменю збожжа”, – так успамінае вучоны сваё маленства. Як і многія рамантыкі, ён супроцьпастаўляе мінулае сучаснаму дню. І падобнае параўнанне амаль заўсёды не на карысць нашай рэчаіснасці: “Сёння свайго роду ідэалам стала ідэя – абы хутчэй. А куды хутчэй? Хутчэй у магілу. Стрымгалоў імчымся да смерці”.

З рамантыкамі А. Баршчэўскага звязвае прызнанне таго, што народная творчасць, паводле ягоных слоў, з’яўляецца “галоўнай крыніцай рамантычнага натхнення ды творчай інспірацыі для пісьменніка. А таксама шырокае выкарыстанне пейзажу, квяцістаць і яскраваць паэтычнай стылістыкі, частае ўжыванне сімвалаў, алегорыяў і ўвасабленняў” [4, с. 11].

Усё гэта знайшло яскравае ажыццяўленне ў паэзіі Алеся Барскага, пачынаючы з яго першага верша “Вясновы паток”, які быў апублікаваны ў 6 нумары штотыднёвіка “Ніва” ад 8 красавіка за 1956 год. І вось ужо шэсць дзесяткаў гадоў ён працягвае будову космасу беларуса, плённа развіваючы традыцыі далёкіх прашчураў, ананімных стваральнікаў нацыянальных шэдэўраў. Алесь Барскі не імкнецца пісаць сваю радаводную ў палацах, не шукае панства ў папярэдніках сярод князёў і шляхты. Ён не саромеецца прызнацца, што паходзіць з сялян. І нават гэтым ганарыцца, бо мае, як і шляхта, уласны герб, у якім заўсёды сонца й вецер. Паэт голасна ўсклікае, што першыя свае крокі *рабіў у зялёнай калысцы з лугоў, прыкрытай блакітам высокім, сярод дрэў – гаманлівых багоў*. У калыску назад не вернешся, вось чаму яму наканавана несці свой вясковы боль усяму свету. З гэтага часу ён становіцца *паслом ракіт і лозаў, беластоцкіх ветраў і ліўняў* у гэтым такім неспакойным і супярэчлівым сусвецце.

Кожны з беларускіх паэтаў ўсхваляе сваю маленькую радзіму, бо зямля ў нас такая спеўная. Максім Танк уславіў Нарач, Аркадзь Куляшоў – Бясядзь, Барадулін з Броўкам – Ушаччыну. Афіны Алеся Барскага – родная Белавежа:

*Дзе тыя Бандары?
Пытаць усё жыццё
Я буду.
У іх мой бацька жыў
І мая маці.
О вечныя распяці
І скрыжаванні!
З усіх маіх жаданняў
Хай споўніцца адно:
Маё акно у сад,
Мой язмін пад акном
Матчынныя вячэрнія малітвы [2, с. 43].*

Трэба ўсё ж такі пагадзіцца з галоўнай высновай – тут зямля такая. Па ёй маленькі Шурык бегаў босы, вось чаму ў ягоных *нагах, галаве і руках ёсць сокі роднай глебы, пахі хлеба, водар лугу, вільгаць Нарвы – роднай рачулки*. Усё з зямлі ён увабраў у сваю кроў, *калі сярод вясны і лета хадзіў без ботаў сярод людзей, дзе кожны ў душы – паэт*.

Паэзія для Алеся Барскага – справа ўзнёслая, боская і, адначасова, зусім зямная. Вось чаму лірычны герой нават усклікае, што *З хмары зялёнай пахучага сена спраду верш*. Лірычнаму герою паэзіі Алеся Барскага здаецца, што *пчолы расклявалі сонца іносяць у вулі*. І гэта прыводзіць да парадаксальнай высновы – *Больш будзе мёду, Больш будзе паэтаў*. Нават поле ўспрымаецца *вялікай майстэрняй, дзе сонца разцамі праменняў разбяраць калоссем твары*. Толькі тут паэт успрымае сябе па-сапраўднаму шчаслівым, і хоча падзяліць гэтае шчасце па-роўнаму, як дзеліць яго між каласоў поле.

У вершы “Новы год” (“Беларускі каляндар на 1974 год”) паэт усклікае: *“Мы, як язычнікі, зямлю мы просім, Каб быў і дождж, і сонечнасць, і вецер”* [2, с. 270]. Як далёкія прашчуры, ён шчыра пакланяецца сонцу, што дазваляе яму стаць волатам, *бо да сонца й зямлі дастаю адначасна рукамі*. Нават аблічча самай роднай істоты на свеце параўноўваецца з крыніцай святла і спагады:

*Твой твар быў сонцам
Над маёй калыскай,
Якое кранаў рукою,
Якому прыглядаўся блізка [2, с. 25].*

Бацька Максіма Багдановіча, вядомы фалькларыст і этнограф А. Я. Багдановіч, у сваёй славутай працы “Пережитки древняго мирозерцания у белоруссов” (1895) пісаў пра значымасць сонца ў абраднасці нашага народа: “Белоруссы, как народ преимущественно земледельческий, в своих воззрениях, обрядовых песнях и

празднествах сохранил немало таких характерных особенностей, которые являются видимым отражением солнечного культа <...> Древние празднества в честь солнца, связанные с весенним и осенним равнодействием, с зимним и летним солнцестоянием, и теперь отбываются в Белоруссии” [5, с. 81]. І гэта ў пэўнай ступені належыць не толькі людзям, але і ўсяму жывому на гэтай паэтычнай зямлі. А. Барскі паказвае зайца, які, *загледзеўшыся на сонца агністае, што паўзла праз кусты на каленках З галавешкай у руках агняцветнай І паліла бярозам сукенкі, Выганяла з дубровы лета*, на ўзлесці падае на калені і пачынае маліцца. Культ сонца, сцвярджае далей А. Багдановіч, пранікае глыбей і мацней у светапогляд народа, чым болей народ залежыць ад мірнай земляробчай працы, а не войнаў і рабункаў.

Многія фалькларысты падкрэслівалі, што старажытныя беларусы абагаўлялі зямлю, ваду, дрэвы і расліны. Падобныя “перажыткі” засталіся і ў XX ст. “Стыхіяй майго дзяцінства, – згадвае паэт, – было сеянне збожжа ў садзіку і перасаджванне маладых дрэвак, якія я прыносіў з лесу. У самым працэсе сеяння і пасадкі было нешта парываючае і прыгожае [2, с. 70]. Алесь Барскі адчувае выключную паэзію прыроды і, як і далёкія продкі, спрабуе перадаць адвечную музыку пошуму дрэў. Вось чаму апошні для яго становіцца сябрам, як у народнай паэзіі. *Найпрыгажэйшая песня і малітва, даступная чалавеку, ёсць песня і малітва лесу. Лясная песня, малітва і ціша становяцца тваёй уласнасцю. Прыстань, паглядзі, прыслухайся і задумайся над сэнсам жыцця, над яго мімалётнасцю і над вечнасцю бору! І пачуеш, што пачынаеш здаравець цела і душою. Разам з жывічнымі пахамі лес улівае ў тваю душу нейкі нявыказаны спакой, прымірэнне са светам, веру ў сэнс нашага існавання. Тут ёсць вечнасць, якая чалавека міжволі прымушае пакланіцца. Нішто так на свеце не можа сьвязаць і маліцца. Вось чаму апісанне звычайнага дрэва набірае выключную прыгажосць, якім захоплены чытач: *Вербы-літанні, вербы пачуццяў, вербы жаданняў, вербы глыбокай сумоты, вербы, як крылы анёлаў журботных, вербы спакойнага вечнага лёту*. А якія паэтычныя ўвасабленні бярозкі, клёнаў, цара Белавежы – дуба. Менавіта толькі такім чынам можна дасягнуць сапраўднай нірваны: *Ціша ў цішы, гранне ў гранні*. Нібыта трапляеш у эдэмскі сад, бо *птушкі на рукі нам селі і звер падышоў палахлівы, прытуліўся да нашага ішчасця*.*

На аснове народнай мудрасці паэт стварае трыялеты “Няпраўдай цэлы свет абыдзеш, але назад не прыйдзеш болей”. Шматгадовы вопыт народа, які ён засвоіў з маленства, цяпер спрабуе перадаць у адметных па форме і змесце эсэ, якім дае простыя загаловкі: *Аб родным, Аб цэпе і сярпе, Аб годнасці, Аб народнай сіле, Аб духоўнай міласэрнасці*. Са скрухай ён паказвае, як маладое пакаленне, праяўляючы сваю непрыхільнасць да духоўных вясковых каштоўнасцей, дэманстравала вялікую прыхільнасць да многіх атрыбутаў вясковай матэрыяльнай рэчаіснасці. Вось чаму вывозіліся ў гарады саматканыя поцілкі, авечыя кажухі і інш.

Фальклорная вобразнасць вызначае і паэтыку многіх твораў Алесь Барскага. Так, *каханая выходзіць з сукенкі, як ліпа з імглы выплывае, як месяц з аблокаў*, і *прыходзіць да пасцелі, як конь падыходзіць да сена*. Скажаць, што *Ліст падае ў труну разоры*, або *Свабодны, як нядзеля* можа толькі той, хто бачыў гэта вачыма стомленага працаўніка, які не толькі абрабляе, але і паэтызуе родную зямлю.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1 Баршчэўскі, А. Рамантычныя прынцыпы ў жыцці і прозе Яна Баршчэўскага / А. Баршчэўскі // Ян Баршчэўскі і яго час : матэрыялы II Міжнародных чытанняў, Полацк, 11–12 лістапада 1998 г. / рэдкалегія: А. М. Дарафееў (старшыня) і інш. – Віцебск : ВДУ імя П. М. Машэрава, 1999. – С. 15–20.

2 Барскі, А. “І толькі ў мове роднай буду вечны..”: вершаваныя творы / А. Барскі. – Warszawa : Katedra Białorutenistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2015. – 432 с.

3 Барскі, А. Выбраныя творы / А. Барскі. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2011. – 416 с.

4 Баршчэўскі, А. Рамантычныя ідэалы і прынцыпы ў баладных паэмах Яна Баршчэўскага, змешчаных на старонках альманаха “Незабудка” / А. Баршчэўскі // Ян Баршчэўскі : Дыялог з часам і ў часе : матэрыялы III Міжнародных чытанняў, Полацк, 15–16 снежня 2000 г ; А.В. Русецкі, В.І. Русілка (пад рэд.). – Віцебск : ВДУ імя П. М. Машэрава, 2002. – С. 10–13.

5 Богданович А. Е. Пережитки древняго міросерцанія у белоруссов. Этнографическій очерк / А. Е. Богданович. – Гродна, 1895. – 186 с.

Т. А. ФІЦНЕР

(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

ВОБРАЗЫ ЖАНЧЫН-ЕМАНСІПЕЕ Ў ТВОРЧАСЦІ М. ЗАРЭЦКАГА

У артыкуле прааналізаваны створаныя М. Зарэцкім вобразы жанчын-емансіпее сярэдзіны 20-х – пач. 30-х гг. XX стагоддзя. Аналіз жаночых вобразаў сведчыць пра спецыфіку савецкай эмансіпацыі, якая выявілася ў палітычнай мабілізацыі жанчын, выкарыстоўванні іх у якасці і “вытворчай адзінкі”, што працуе на карысць грамадства, і носьбіта сацыяльнай функцыі ўзнаўлення. У цэлым працэс эмансіпацыі па-савецку падаецца пісьменнікам як станоўчы. Творчасць М. Зарэцкага не прачытвалася айчынным літаратуразнаўствам у прадстаўленым ракурсе.

Разважаючы над такой з’явай, як эмансіпацыя, даследчыца С. Айвазава зазначае, што гэта “аўтаномнае накіраванае дзеянне суб’екта, якое творыць уласнае вызваленне. Гэты працэс прывёў да выспяванне ў заходнееўрапейскім грамадстве ідэалу «свабоды, роўнасці, братэрства». Станаўленне асобы жанчыны, яе эмансіпацыя – абавязковая частка гэтага працэсу” [1, с. 155].

Вобразы жанчын-емансіпее ў беларускай літаратуры, у параўнанні, напрыклад, з рускай (творчасць І. Тургенева, М. Чарнышэўскага), з’явіліся значна пазней – у XX стагоддзі, і мелі сваю спецыфіку. Шырокаму распаўсюджанню эмансіпацыі і мастацкаму яе асэнсаванню паспрыяла Кастрычніцкая рэвалюцыя, у выніку якой ідэя эмансіпацыі была спрошчана, вульгарызава: “тэма асобнага самаздзяйснення жанчыны як асновы эмансіпацыі была практычна выцесненая тэмай калектыўнай барацьбы жаночых мас за справу пралетарыята, «ураўноўванне жанчыны перад тварам народнай гаспадаркі» ў якасці «працоўнай сілы» з «працоўнай сілай мужчыны»” [1, с. 163].

Сэнс палітыкі вырашэння жаночага пытання, прадстаўленай у шэрагу нарматыўных актаў і палітычных кампаній, новая ўлада бачыла ў барацьбе з адсталасцю жаночага пралетарыята, якая бачылася не толькі ва ўзроўні іх адукаванасці, але і ў тым, што жанчыны з’яўляліся апорай традыцыйнай сям’і, прыватнай сферы жыцця. Для вырашэння палітычных задач неабходна было ўцягнуць жанчын у савецкую публічную сферу ў якасці работніц, прадстаўніц грамадскасці і маці, зрабіць жанчыну эканамічна незалежнай ад мужчыны (бацькі, мужа або старэйшага брата). Дзяржаўнае фармаванне савецкай жаночасці адбывалася пасродкам арганізацыі палітычных і сацыяльна-выхаваўчых устаноў, адной з якіх з’яўляюцца жанаддзелы. Мэтавай аўдыторыяй іх былі жаночы пралетарыят, жонкі рабочых, найбольш свядомыя сялянкі. У сямейна-шлюбных адносінах (прыватнай сферы) пасля Кастрычніка таксама

былі зроблены захады, накіраваныя на змяненне адносін паміж поламі. Так, быў адменены царкоўны, а ўзаконены грамадзянскі шлюб, з якім юрыдычна ўраўноўваюся фактычны [2].

Працэсу жаночай эмансipaцыі ў савецкай дзяржаве спрыяла і стварэнне “новай маралі”, прадстаўленай у шэрагу прац тэарэтыка пралетарскага жаночага руху А. Калантай (“Каханне і новая мараль”, “Новая мараль і рабочы клас”, “Дарогу крылатаму Эрасу...”). Мадэль новых паводзін паміж поламі прадставіла А. Калантай і ў мастацкіх тэкстах (зборнік “Каханне пчол працоўных”, 1923). Наогул мастацкае асэнсаванне эмансipaцыі па-савецку, складанасцей гэтага працэсу (ў інтымных стасунках моладзі і шлюбных адносінах) даволі шырока прадстаўлена ў творах рускай літаратуры 20-х гадоў мінулага стагоддзя, напрыклад, апавяданні П. Раманава “Без чаромхі” (1926), аповесці Л. Гумілеўскага “Сабачы завулак” (1927), рамана Ф. Гладкова “Цэмент” (1925) і інш. Не такая прадстаўнічая ў гэтым плане беларуская літаратура адзначанага перыяду. Вобразы жанчыны-эмансipaе прадстаўлены ў адзінкавых мастацкіх тэкстах, сярод якіх варта вылучыць творы М. Зарэцкага: апавяданні “Гануля” (1924), “Дзіўная” (1925) “Як Настулька камсамолкай зрабілася” (1925), раманы “Сцежкі-дарожкі” (1927), “Вязьмо” (1932). Заўважым, што ў творах малой эпiчнай формы, як відаць ужо з іх назваў, вобраз жанчыны выходзіць на першы план. У раманах вобразы жанчын (жанчын-эмансipaе ў тым ліку) другасныя, і гэта натуральна для развіцця літаратуры на тым этапе. Дык якія ж яны, жанчыны-эмансipaе, убачаныя і рэпрэзентаваныя М. Зарэцкім?

Найперш, усе яны адносяцца да мэтавай аўдыторыі, вызначанай савецкай дзяржавай для работы жанаддзелаў. Бясспрэчна, гэта станоўчыя гераіні ў тагачаснай сістэме каштоўнасцяў. Яны прымаюць перамены, імкнуцца да ўсяго новага, што прынёс з сабой Кастрычнік. Аб’ядноўвае іх час сацыяльных зрухаў, у якім яны жывуць і які дыктуе ім правілы паводзінаў, фармуе іх ідэйныя ўстаноўкі. Іх выбар абумоўлены і асабістымі абставінамі. Будучыня большасці гераінь звязваецца з актыўнай грамадскай дзейнасцю ў якасці супрацоўніц жанаддзелаў. Працэс палітычнай мабілізацыі жанчын (эмансipaцыя па-савецку) падаецца М. Зарэцкім як станоўчы, жыццёва апраўданы. Розныя гераіні сваімі узростам, сямейным становішчам, у кожнай з іх сваё мінулае, якое паскорыла іх эмансipaцыю.

У цэнтры апавядання “Гануля” вобраз маці-адзіночкі, бяздомнай парабчанкі. З самахарактарыстыкі гераіні, якой яна шчыра дзеліцца з прадстаўніцай жанаддзела, што наведала вёску ў агітацыйных мэтах, мы даведваемся аб яе незайздросным становішчы: *“Нічога не маю, за кавалак хлеба хаджу на падзёнішчыну. А часамі – зусім няма чаго есці. Дзіцёнак малы. <...> Я... так сабе... дзеўка... <...> Была ў нас хатка старэнькая, дык, як матуля памёрла, яна брату дасталася. А ён прагнаў мяне пасля таго (вылучана намі – Т.Ф.)... Жыву цяпер, дзе прыйдзеца, куды пусцяць”* [3, с. 159–160]. Як відаць з прыведзенай цытаты, Гануля стала бяздомнай пасля нараджэння пазашлюбнага дзіцяці. Факт юрыдычнага ўраўноўвання ў правах дзяцей, народжаных у шлюбе і па-за ім савецкай уладай (адзін з першых дэкрэтаў) яшчэ нічога не змяніў у стаўленні да “пазашлюбнай маці” такой сацыяльнай катэгорыі, як сяляне. Яны ў большасці сваёй прытрымліваліся традыцыйнага сямейна-гендарнага ўкладу, патрыярхальных нормаў, пры якіх асуджалася пазашлюбнае мацярынства, што якраз і выявілася ў адносінах брата да Ганулі. Эмансipaцыя гераіні пачынаецца з барацьбы за кавалак хлеба для сябе і дзіцяці. Зразумела, што шлях Ганулі да актыўнай грамадскай дзейнасці, нягледзячы на аўтарскае прыхарошванне сітуацыі, не мог быць роўным і гладкім. У межах апавядання М. Зарэцкі не выявіў усёй складанасці ўнутраных трывог і страхаву гераіні. Што да яе любоўна-інтымных перажыванняў, то ў тэксце прысутнічае толькі згадка Ганулі пра сваё кароткае дзявочае шчасце. Яна “не культывуе” ў сабе пацуці і ўспаміны, а жыве днём сённяшнім, будзе сваю будучыню. Змест жыцця “новай жанчыны”, на думку А.

Калантай, не зводзіцца да любоўных перажыванняў, “каханню пачынае адводзіцца тое падначаленае месца, якое яно займае ў большасці мужчын” [4, с. 24]. Гэтая выснова цалкам слухная ў дачыненні да гераіні М. Зарэцкага. Грамадская актыўнасць гераіні ў вёсцы (арганізацыя падчас летніх палявых работ ясляў і пральні, зімой – чытальні, удзел у пастаноўцы спектакля), як сведчыць фінал твора, не засталася незаўважанай – у хуткім часе Ганулю запрашаюць на працу ў павятовы жанаддзел. Нарру-энд твора – сведчанне пазітыўнага стаўлення маладога М. Зарэцкага да сацыялістычных пераўтварэнняў.

Вобраз Шумавай з апавядання “Дзіўная” можна разглядаць як далейшую эвалюцыю вобраза Ганулі. Гераіня ўжо з’яўляецца супрацоўніцай жанаддзела і выязджае ў іншыя гарады і мястэчкі ажыццяўляць праграму гэтай арганізацыі па выхаванні “новай жанчыны”. У яе, як і ў Ганулі, ёсць сын. Але ўмовы працы, звязаныя з рэгулярнымі камандзіроўкамі, не дазваляюць гераіні самой гадаваць яго. Сын гадуецца ў дзіцячым доме і ўжо нават не пазнае сваёй маці пры сустрэчы. “Так павінна быць” [3, с. 249], каб сын вырас “чалавекам вольным” [3, с. 249], тлумачыць Шумава сваю пазіцыю герою-апавядальніку Блонскаму. Менавіта для яго, носьбіта ў творы традыцыйных нормаў паводзін полаў, стаўлення да жанчыны ў прыватнасці, Шумава падаецца дзіўнай, ён заўважае “ледзь прыкметны фальш” [3, с. 241] у яе словах.

Гераіня актыўна агітуе жанчын за стварэнне дамоў выхавання для дзяцей, падзяляючы актуальную на той час ідэю, што “не трэба матцы дзяцей сваіх гадаваць, што зло ў гэтым нейкае ёсць” [3, с. 243]. Вядома, што ў пачатку 1920-х гадоў савецкая ўлада “праводзіла палітыку па «адчужэнні» і «абагульненні» мацярынскай функцыі, каб вызваліць час для жаночай адукацыі і працы” [5]. Больш таго, “рыторыка 20-х гг. зводзілася да таго, што выхаванне дзяцей – гэта работа, якую неабходна выконваць «па навуцы», і што выконваць яе лепей людзям адпаведнай кваліфікацыі” [6]. Бо менавіта ад дзяцей будзе залежаць будучыня сацыялістычнай краіны.

Створаны аўтарам вобраз жанчыны-емансіпее Шумавай адрозніваецца большай псіхалагічнай заглыбленасцю, перадае яе ўнутраную барацьбу, што справакавана імкненнем гераіні адпавядаць дню сённяшняму, і падаўленню жаночага ў сабе: пачуцця кахання да Блонскага і мацярынскага інстынctu. Унутраная барацьба гераіні праяўляецца ў частай змене настрою, незразумелых Блонскаму тлумачэннях і ўчынках Шумавай, павышанай эмацыянальнасці гераіні. Пра мінулае Шумавай у тэксце нічога не пазначана, абставінны мацярынства аўтарам не патлумачаны.

Адным з першых дэкрэтаў Савецкай улады, як ужо адзначалася, быў “Дэкрэт аб грамадзянскім шлюбе...”, які пазбавіў царкоўны шлюб юрыдычнай моцы. М. Зарэцкі ў апавяданні “**Як Настулька камсамолкай зрабілася**” (1925) паказаў як гэта адбывалася ў тагачаснай рэчаіснасці. У творы гаворка ідзе пра выпадак “выкрадання нявесты”, якой “шаснаццаць год яшчэ не мінула” [3, с. 260] з вяселля (пасля факту вянчання) мясцовымі камсамольцамі: “Эт, глупства – павянчалася... Поп павянчаў, а мы развянчаем” [3, с. 260]. Без іх падтрымкі, як вынікае з тэксту, Настулька наўрад ці здолела б пайсці супраць бацькоўскай волі. Яе рашучасці хапіла толькі на тое, каб на заручынах сказаць не зусім цвярозаму жаніху: “Пайшоў ты к ліху, я <...> не люблю цябе, бо ты брыдкі і стары...” [3, с. 260]. Наўрад ці па гэтай прычыне варта запісваць Настульку ў шэраг жанчын-емансіпее. Уцёкі з вяселля, гэта толькі першы, стыхійны, крок да “новай жанчыны”. Другі ж – “паступленне” ў камсамол – ужо больш свядомы, пра які аўтар не прамінуў заўважыць: “А камсамолка выйшла якая!..” [3, с. 267].

Што да раманаў М. Зарэцкага, то ў іх можна ўмоўна вылучыць два тыпы жанчын-емансіпее: 1) якія сталелі да новага ладу, ён заспеў іх ужо сфармаванымі асобамі (Таццяна Шыбека і Марына Паўлаўна Карызна – “Вязьмо”), таму спасціжэнне новых нормаў жыцця ва ўсіх сферах, сямейных у тым ліку, для іх працэс больш складаны і павольны; 2) якія сфарміраваліся пры новым ладзе і прынялі ўсё новае як пазітыўнае

(Ніна – “Сцежкі-дарожкі”, Вера Засуліч і Стася Карызна – “Вязьмо”). Адсюль узроставаў (і як вынік ментальныя) адрозненні гераінь М. Зарэцкага. Спынімся на некаторых вобразах. У публічную сферу актыўна выходзяць жанчыны, не задзейнічаныя (па розных прычынах) у прыватнай сферы. Ніна, гераіня рамана “Сцежкі-дарожкі”, становіцца супрацоўніцай жанаддзела пасля ідэйнай здрады “грамадзянскага” мужа, нараджэння сына і яго хуткай смерці ад хваробы. Былому мужу, пры апошняй сустрэчы з ім, наконт сына яна горда прамаўляе: “*Я ахвяравала яго на рэвалюцыю*” [7, с. 379]. Ніну падштурхоўвае да працы найперш вера ў ідэалы рэвалюцыі, у лепшую будучыню, у пабудове якой неабходна ўдзельнічаць, згодна з яе меркаваннямі, ігнаруючы нават асабістае: “*Але цяпер не да гэтага. Цяпер трэба старацца на рэвалюцыю...*” [7, с. 282]. Другая прычына – змаганне за кавалак хлеба: “*Жыццё ў мяне <...> было цяжкае – яно выхавала мяне. Матку страціла, брата, бацьку. Усё жыццё – нястача, гарота... Вось і шукаеш нечага лепшага, верыш у яго, захапляешся...*” [7, с. 347].

“Жанчына-емансіпее” ў пэўным сэнсе і Таццяна Шыбека (“Вязьмо”), якая “*вярнулася ў бацькоўскую хату*” [8, с. 53], калі зразумела, што муж не кахае яе. Змены ў родным мястэчку прыйшліся ёй да душы, таму яна актыўна ўключаецца ў грамадскую работу, праводзіць яе сярод жанчын мястэчка і, згодна з тэкстам, удала. Да яе прыслухоўваюцца, за ёй ідуць. Менавіта яна дапамагае прыняць рашэнне пакінуць мужа і Марыне Паўлаўне Карызна. Апошняя не можа доўга пераступіць агульнапрынятую мараль, хаця яе адносіны з мужам даўно зваліся да чыста бытавых, а штодзённае чаканне яго прыходу ад каханкі разрушае яе псіхіку, паніжае самаацэнку: “*Марына Паўлаўна стаяла, ўкленчыўшы на канапе, перад акном – роўна, нарухома, як на шчырым маленні і ўзіралася ў сіні вечаровы змрок*” [8, с. 6]. Гераіня пераходзіць жыць да Таццяны і ўключаецца ў актыўную грамадскую дзейнасць. Марыну Паўлаўну, якая ўжо набыла вопыт работы ў родным мястэчку, запрашаюць “*на работу ў раён... па лініі жанаддзела...*” [8, с. 266].

Такім чынам, у мастацкіх тэкстах М. Зарэцкага ўвасоблены магчымыя/дазволеныя на той час праяўленні жаночай эмансіпацыі, абумоўленыя гендарнай палітыкай савецкай дзяржавы ў першае дзесяцігоддзе яе існавання. У большасці выпадкаў эмансіпацыя не свядомы выбар гераінь, а абставіны жыцця, блізка да сэрца прынятая агітацыя. У творах адлюстраваны складанасці працэсу жаночай эмансіпацыі пасавецку, але ў цэлым гэты працэс падаецца аўтарам як пазітыўны.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1 Айвазова, С. К истории феминизма / С. Айвазова // Общественные науки и современность [Электронный ресурс]. – 1992. – № 6. – С. 153–168. – Режим доступа : <http://ecsocman.hse.ru/data/072/176/1217/16-Ajvazova.pdf>. – Дата доступа : 24.09.2018.

2 Здравомыслова, Е.А., Тёмкина, А.А. Государственное конструирование гендера в советском обществе / Е.А. Здравомыслова, А.А. Тёмкина // Журнал исследований социальной политики [Электронный ресурс]. – 2003. – Том 1 (3/4). – С. 299–321. – Режим доступа: http://ecsocman.hse.ru/data/072/627/1219/zdravomyslova_temkina_gosudarstvennoe_konstruirovanie.PDF. – Дата доступа : 14.01.2018 г.

3 Зарэцкі, М. Збор твораў. У 4 т. Т. 1. Апавяданні / Прадм. М. Мушынскага / М. Зарэцкі. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1989. – 526 с.

4 Коллонтай, А. Новая женщина / А. Коллонтай // Электронная библиотека Одинцовского благочиния [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.odinblago.ru/novaia_moral/1. – Дата доступа : 10.09.2017.

5 Щурко, Т. «Женское предназначение», или как а Беларусі экономят на социальной сфере / Т. Щурко // Новая Эўропа [Электронный ресурс]. – 2014. – от 30

января. – Режим доступа : http://n-europe.eu/article/2014/01/30/zhenskoe_prednaznachenie_ili_kak_v_belarusi_ekonomyat_na_sotsialnoi_sfere. – Дата доступа : 03.09.2017 г.

6 Вароніч, Т. Сацыяльны і палітычны статус беларускай жанчыны. У новай і найноўшай гісторыі / Т. Вароніч // Беларускі калегіум [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу : http://old.belcollegium.org/lekcyji/historyja/varonicz_02.htm – Дата доступу : 05.09.2017.

7 Зарэцкі, М. Збор твораў. У 4 т. Т. 2. Голы звер : Аповесць. Сцежкі-дарожкі : раман / М. Зарэцкі. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1990. – 414 с.

8 Зарэцкі, М. Збор твораў. У 4 т. Т. 3. Вязьмо : раман; Сымон Карызна : Драм. аповесць / М. Зарэцкі. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1991. – 375 с.

А. Ф. БЯРОЗКА
(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

СПАВЯДАЛЬНА-ДЗЁННІКАВАЯ ПРОЗА У. ЖЫЛКІ: АСАБЛІВАСЦІ ПАЭТЫКІ

На матэрыяле дзённікавай прозы У. Жылкі ў артыкуле разглядаецца жыццёвы і творчы шлях паэта. Асаблівая ўвага аддаецца аналізу сістэмы светапоглядных устаноў аўтара, якія імат у чым абумовілі спецыфіку эстэтычнай праграмы яго творчасці.

У гісторыі кожнай еўрапейскай літаратуры былі вялікія мастакі слова, жыццё якіх завяршылася заўчасна. Яркі бліснуўшы на літаратурным небасхіле, яны пакінулі аб сабе вечную памяць у сэрцах і розумах многіх прыхільнікаў, якія з пакалення ў пакаленне шкадуюць аб нерэалізаваных да канца магчымасцях сваіх куміраў. Хвароба, фатальны збег абставін, самагубства – па гэтых і па многіх іншых прычынах абарвалася на паўслове жыццё не аднаго таленавітага пісьменніка і паэта. У памяці прыхільнікаў прыгожага пісьменства адразу ж усплываюць хрэстаматыйныя прыклады, якія запамнілася яшчэ са школьнай лавы. Ва ўзросце трыццаці сямі гадоў на руках сястры Ізабелы памірае найбуйнейшы прадстаўнік сімвалізму А. Рэмбо. На трыццатым годзе жыцця пры загадкавых абставінах спынілася жыццё рускага паэта, прадстаўніка новасялянскай паэзіі С. Ясеніна. 25 мая 1917 года ва ўзросце дваццаці пяці гадоў ад туберкулёзу лёг у магілу класік беларускай літаратуры М. Багдановіч.

Некаторым з такіх боскіх абраннікаў удавалася прадказаць свой смяротны час. У вершы “Я умру в крещенские морозы” М. Рубцоў напярочыў сваю гібель у студзені 1971 года. Іншыя, як, напрыклад, А. Адамовіч, дзякуючы дасягненням сучаснай медыцыны, валодалі практычна дакладнымі звесткамі пра дату сваёй смерці. Ubачыўшы на экране разрэз свайго сэрца, беларускі пісьменнік прымае рашэнне адмовіцца ад аперацыі, якая гіпатэтычна магла падоўжыць яго змяное існаванне яшчэ на 5-10 гадоў, у імя гарантаванага года жыцця, прысвячаючы яго завяршэнню сваіх творчых планаў. Трэція, адганяючы думку пра магчымую смерць, жывуць да апошняга імгнення паўнаўтасным жыццём, выношваючы планы новых твораў. Раптоўная смерць такіх мастакоў слова прымушае ўспомніць вядомую мудрасць: “Чалавек – цацка ў руках лёсу”. Паказальным прыкладам у гэтай сувязі можа служыць жыццёвы і творчы шлях І. Талькова. Вядомы расійскі паэт і музыкант піша верш у памяць аб загінуўшым у аўтакатастрофе В. Цою, яшчэ не падазраючы, што 6 кастрычніка 1991 года будзе забіты падчас выступу ў Палацы спорту “Юбілейны” ў Санкт-Пецярбургу. Адаючы

даніну павагі свайму сябру і калеге, ён піша знакамітыя радкі, у якіх горыч ад страты вялікіх паэтаў пераплятаецца з прароцтвам, прадчуваннем уласнай гібелі:

А может быть, сегодня или завтра
Уйду и я таинственным гонцом
Туда, куда ушел, ушел от нас внезапно
Поэт и композитор Виктор Цой [1, с. 234].

У журботным спісе паэтаў беларускай літаратуры, якія заўчасна загінулі, асаблівае месца займае Уладзімір Жылка. Лёс адмераў яму сімвалічныя трыццаць тры гады жыцця, большая частка з якіх прайшла пад знакам штохвілінна пагражаючай смерці. У лютым 1919 года ў пачынаючага паэта здараюцца першыя прыступы сухотаў – хваробы 19 стагоддзя, што асіраціла не адну еўрапейскую літаратуру, у тым ліку і нацыянальную, якая страціла многіх таленавітых паэтаў і пісьменнікаў (М. Багдановіч, К. Каганец, І. Канчэўскі, Ядвігін Ш. і інш.).

Хвароба прыносіць У. Жылку не толькі невыносныя фізічныя пакуты (у паэта ўсё часцей ідзе горлам кроў), але і кардынальна змяняе сістэму яго светапоглядных устаноў. У красавіку 1924 года ў лісце да А. Луцкевіча ён дзеліцца сваімі назіраннямі: “Ніколі ў мяне не былі такія мужныя і цвярозыя настроі, як цяпер. Абавязаны імі толькі хваробе. І цяперашнія матывы вершаў зусім іншыя” [2, с. 258]. Тэма смерці, развітання з жыццём становіцца дамінуючай у творчасці паэта. У нязначнай у колькасным, але вельмі якаснай у мастацкіх адносінах творчай спадчыне У. Жылкі дзівіць засяроджанасць аўтара на дадзенай анталагічнай тэме, што можна заўважыць ужо на ўзроўні загаловага комплексу створаных ім тэкстаў: “Смяротны пах”, “Я – грамнічная свечка прад Богам...”, “Божа, не шмат засталася...”, “Не складаць мне болей песняў...”, “Развітанне” і інш.

У вершах У. Жылкі няма нараканняў на лёс. Кожны іх радок становіцца ілюстрацыяй думкі паэта з ліста да А. Луцкевіча: “Жыццё чым далей становіцца балеішай пакутай” [2, с. 268]. Перажыўшы яшчэ ў 1923 годзе стан клінічнай смерці, ён змірыўся з непазбежнасцю свайго хуткага сыходу ў Вечнасць. З такога трагічнага светаадчування нараджаюцца геніяльныя і пранізлівыя сваёй шчырасцю паэтычныя радкі:

Ну хай жа, ну хай жа, пакінь,
Навошта трагедыя, поза.
Мы самі патрапілі ў згубную плынь,
Так прымем загубу цвяроза... [2, с. 130].

Яшчэ больш шчыры У. Жылка быў на старонках “Дзённіка”, хоць і не дасягнуў пры гэтым таго ўзроўню шчырасці, які адрознівае дзённікавыя запісы, напрыклад, К. Чорнага і А. Адамовіча. У гісторыі еўрапейскай літаратуры дадзеная жанравая форма, як правіла, становіцца запатрабаванай у тыя хвіліны, калі пісьменнік імкнецца выгаварыцца, падзяліцца сваімі патаемнымі думкамі. Стварыўшы для чытача аўру загадкаваасці вакол свайго тэксту, У. Жылка так і не вырашыў, з якой жа сапраўднай мэтай ён звярнуўся да такой лёгкай, на першы погляд, жанравай формы: “Але цяпер пастанова: пісаць кожнага дня і не менш дзвюх старонак. У гэтым свая пэўная мэта, якую покі што захаваю” [2, с. 155]. Таму, верагодна, “Дзённік” і налічвае ўсяго некалькі старонак. Аўтар звяртаецца да яго несістэматычна, ад выпадку да выпадку. Тэкст ахоплівае толькі дзесяць дзён з трох гадоў жыцця беларускага паэта. “Дзённік”

абрываецца нечакана і нематывавана, пакідаючы ў душы чытача больш сумневаў і пытанняў, чым разгадак і разумення чалавечай прыроды У. Жылкі.

Аўтарская шчырасць пераплятаецца ў ім з самаўлюбёнасцю, з жаданнем захаваць у вачах нашчадкаў свой пісьменніцкі і чалавечы імідж. Міжволі напрошваюцца аналогіі са “Сповідзю” П. Верлена, які з першых старонак кнігі інтрыгуе чытача, абяцаючы яму ў хуткім часе распавесці падрабязную гісторыю сваіх узаемаадносін з А. Рэмбо, але, ледзь падвядучы апавяданне да гісторыі іх знаёмства, перапыняе тэкст на паўслове, нібы не вытрымаўшы маральнай адказнасці перад абранай жанравай формай, што ўзыходзіць да аднайменнага царкоўнаму сакрамэнту. Таму зусім не дзіўна, што за падобную няшчырасць публіка “аддзячыла” паэта за гэты твор мянушкай “хітры фаўн” [3, с. 6]. Падобная характарыстыка аўтарскай пазіцыі, безумоўна, не дапушчальная ў адносінах да У. Жылкі ў яго “Дзённіку”, бо дакладна невядома, ці рыхтаваў прадстаўнік новай беларускай літаратуры дадзены тэкст да публікацыі.

На старонках “Дзённіка” – асобай эпічнай жанравай формы – У. Жылка здолеў выказаць тэма ідэі, якія засталіся не да канца высветленымі ў галоўнай частцы яго творчай спадчыны – паэзіі. Шмат што ў ім засталася вызначаным толькі пункцірна, многае патрабуе дбайнай расшыфроўкі. Але не выклікае сумневу, што ў цэлым “Дзённік” – гэта бяспэжны дакумент, які дазваляе па-новаму зірнуць на чалавечае аблічча У. Жылкі.

У свой час Ж.-Ж. Русо адкрыў сваю кнігу прызнанняў эпатанай заявай: “Я каштаваў жыцця сваёй маці, і маё ўласнае нараджэнне стала першым з маіх няшчасцяў” [4, с. 7]. Як і славуты французскі папярэднік, У. Жылка пачынае свой “Дзённік” з шакавальнай думкі: “Смерць саўсім не страшыць, нават больш: яна жаданая госця” [2, с. 154]. Чытач, знаёмы з паэзіяй У. Жылкі, наўрад ці здзівіцца такому нешараговаму аўтарскаму прызнанню, паколькі яно лейтматывам праходзіць праз многія яго вершы:

Як праб’е немінучая чвэрць,
Ах, якая прыгожая смерць [2, с. 130].

Прычына такога песімістычнага погляду на навакольную рэчаіснасць заключаецца не толькі ў слабым здароўі паэта. Вытокі гэтай трагедыі крыюцца значна глыбей: “Пужае жах жыцця – жорсткі і няўломны, няўмольны. Я баюся пустаты і хаосу, а яны паўнаўладны. <...> Ах! Як цяжка жыццё, які велізарны цяжар. Б’ешся ў ім, як муха ў павучэнні, і, мітусячыся, толькі больш заблытваешся...” [2, с. 154]. Падобныя думкі не маглі нарадзіцца ў галаве дваццацітрохгадовага юнака нечакана і беспадстаўна. Гэта рэфлексія чалавека над трагічнымі падзеямі айчыннай гісторыі, сведкам якіх яму выпала быць: рэвалюцыя 1917 года, разгром бальшавікамі Першага Ўсебеларускага кангрэса, абвяшчэнне Беларускай Народнай Рэспублікі ў 1918 годзе, раздзел тэрыторыі Беларусі паміж Польшчай і СССР.

Асабістая жыццёвая трагедыя на фоне катаклізмаў у грамадскім жыцці краіны ператвараюць У. Жылку ў вялікага пілігрыма: вёска Макашы, Мір, Мінск, Багародзецк Тульскай губерні, Слонім, Клецшчы, Вільня, санаторый Бірштаны ў Літве, Дзвінск ў Латвіі, Прага. Жыццё паэта, як і ў яго славутага папярэдніка А. Міцкевіча, ператвараецца ў няспыннае падарожжа, вандроўніцтва, у выніку чаго ў яго фармуецца пачуццё адзіноты, адарванасці ад роднай зямлі: “Душыць і самотнасць – ні родных, ні блізкіх сяброў і прыяцеляў. Я на ўсім сваім кароткім шляху – адзін” [2, с. 160]. Тым не менш, аўтар не лічыць крыніцай усіх сваіх бед навакольную рэчаіснасць. Падобна О. Уайльдэ, які перажыў душэўны крызіс у сценах Рэдінгскай турмы, Ул. Жылка

прыходзіць да высновы, што “няшчасце і пакута заложаны не ў рэчах, а ў нас саміх. «Я», яго перажыванні твораць у нас і радасці і пакуту” [2, с. 154]. Зусім невыпадковым ў гэтай сувязі выглядае з’яўленне на старонках “Дзённіка” У. Жылкі слоў захаплення перад творчым подзвігам знакамітага ангельскага парадаксаліста.

Як вядома, О. Уайльд увайшоў у гісторыю літаратуры, у першую чаргу, як стваральнік геданістычнай філасофіі эстэтызму, якая разводзіла мастацтва і рэчаіснасць па розных полюсах. У. Жылка не толькі засвоіў урокі класіка еўрапейскай літаратуры, але і пабудаваў на іх аснове свой сімвал веры, сваё жыццёвае credo, падрабязна патлумачыўшы яго сутнасць на старонках “Дзённіка”. Як і О. Уайльд, ён бачыць сэнс чалавечага жыцця і сутнасць мастацтва ў Харастве: “Ляпей я раскажу аб сваім каханні, апошнім каханні. Каханка гэтая... і хто б мог падумаць... Хараство” [2, с. 155]. Ідэал у светапогляднай сістэме У. Жылкі не мае канкрэтнага ўвасаблення. Гэта мара, ілюзія паэта, з дапамогай якой ён прагне знайсці апору свайго сумнага жыцця: “Я нат не ведаю, што яно такое. Мне хочацца думаць, што Яно і ёсць вялікая сапраўдная рэальнасць, якое няма нат у навуцы” [2, с. 155]. У сітуацыі фізічнай няволі О. Уайльд ў споведзі “De Profundis” шмат увагі надаваў праблемам хрысціянства. Разважанні пра сэнс жыцця таксама вядуць У. Жылку да пошукаў шляхоў да Храму: “Толькі дужыя, здаровыя ходзяць без кія, а слабому трэ падперціся, трэба дапамога. Мо таму я так упарта шукаю падпоркі...” [2, с. 156]. Здабыццё веры ў кожнага чалавека адбываецца па-свойму. Для беларускага пісьменніка гэты шлях набывае прыярытэтнае значэнне пасля цяжкага, невылечнага ў той час захворвання: “Я ніколі не быў атэістам, але і ніколі не ўдзяляў справам веры вялікай увагі. Я быў захоплены жыццём, яго шумам, ахмялеў ад яго. А цяпер, калі праходзіць першы чад, звяртаюцца вочы мімаволі ў нейкія нябачаныя туманы, хочацца чуць нешта. Пытанне веры становіцца на чаргу” [2, с. 156]. У. Жылка разважае пра значэнне асобы Хрыста ў маральным удасканаленні чалавека, бачыць у ім сімвал сваёй трагедыі: “Люблю яго, як моладасць сваю, як казку, як легенду, як лёгкі сон, як летуценне... <...> Я не ведаю нічога болей харошага, вялікага, як неўміручы (ляпей сказаць) памершы і ўваскросшы Хрыстос” [2, с. 156].

Развіваючы свае думкі далей, У. Жылка, падобна Л. Талстому, які яшчэ ў маладосці марыў аб стварэнні новай рэлігіі, разважае пра магчымасць аб’яднання дзвюх краевугольных ідэй свайго жыццёвага credo ў адно цэлае, што прывяло б да з’яўлення асаблівай рэлігіі – рэлігіі Хараства: “Чаму дагэтуль няма рэлігіі хараства? Хараство – стымул праўды, волі і веды. Укараніся культ Хараства, і людзі былі б шчаслівымі. <...> Людзі жадаюць Хрыста новых высот, новага неба! Хрыстос Хараства прыйдзе хрысціць у імя Хараства формаў і духа, і ім спасемся!” [2, с. 164].

У хвіліны зваротаў да пытанняў веры У. Жылка падвяргае сябе бязлітаснаму самааналізу і самаасуджэнню: “...я зусім даўся духоўна, чарвяточына ўсярэдзіне, ад якое нудзіць светам цяжка” [2, с. 155]; “Як пагана чуць сябе хворым, слабым, няпрудкім на нагах. <...> Цяжка не жыць, а па-скацячы бытаваць...” [2, с. 158]. Паэт зноў і зноў вяртаецца да цэнтральнай думкі дзённікавых запісаў не толькі пра непазбежнасць, але і жаданасці сваёй хуткай смерці. Змучанае цела юнака, у якога нястомна “баліць і гарыць галава, баляць грудзі” [2, с. 160], марыць здабыць супакой: “Не хочацца нічога думаць. Ні аб чым летуцеці, акрамя як аб Адвечным Сне” [2, с. 157]. Нядзіўна, што ў такім стане да чалавека прыходзіць думка пра самагубства: “Так часта прыходзіць здрадная, салодкая думка – прыскорыць канец. Гэта найлепшае выйсце...” [2, с. 160].

Як вядома, вартасць любога твора спавядальна-аўтабіяграфічнай прозы наўпрост залежыць ад ступені шчырасці яго аўтара. Аднак і празмерная чалавечая шчырасць часцяком можа стаць сур’ёзным недахопам тэксту. Вяршынным, класічным ўзоры

дадзенай літаратуры (напрыклад, “Сповідзі” Аўгустына Аўрэлія і Л. Талстога) адрознівае пачуццё меры, такту, разумны баланс аўтарскіх прызнанняў і замоўчванняў. Таму, верагодна, сучаснікі і нашчадкі Ж.-Ж. Русо, які задумваў сваю “Сповідзь” як самую шчырую кнігу еўрапейскай літаратуры, абвінавацілі яго ў граху душэўнага эксігібіцыянізму. Чытаючы “Дзённік” У. Жылкі міжволі пачынаеш лавіць сябе на думцы, што аўтар часам пачынае какетнічаць, перабольшваць свае недахопы, ператвараючы тэкст чалавечага дакумента ў месца для гульні з чытачом. Дакараючы сябе ў слабасцях, У. Жылка разлічвае выклікаць у чытача абсалютна супрацьлеглыя ацэнкі. Цяжка пагадзіцца і паверыць словам аднаго з найлепшых паэтаў пачатку 20 стагоддзя, калі ён дае сабе наступныя характарыстыкі: “Дурань я, дурань!” [2, с. 157]; “Заўважаю: каравы мой язык – і стыль” [2, с. 160]; “Наогул я не заўважаю за сабой жадных «талентаў», каб хоць адзін – а ні-ні! Чым пахвалюся: памяць, здольнасці да навукі, мастацтва, вялікая воля, здароўе – нічагусенькі няма!” [2, с. 161] і інш. У цэлым гэта не зніжае высокі мастацкі ўзровень “Дзённіка”, але прымушае чытача з асцярогай ставіцца да так званых прызнанняў аўтара.

Незадоўга да смерці У. Жылка напісаў свой апошні твор – развітальную паэму “Тастамент, або духоўніца, адпісаная Уладзімерам з Адама і Тацяны сынам Жылкавым люду паспалітаму на карысць і спажытак, пісьменству прыгожаму на росквіт і аздобу, а сабе ад добрых на ўспамін станоўчы і доўгі”, якая ўпершыню была надрукавана ўжо пасля смерці паэта (1942 г.). Восем гадоў, якія прайшлі з дня апошняга дзённікавага запісу, прынеслі паэту новыя расчараванні. Сярод шэрагу няшчасцяў, якія пераследвалі беларускага мастака слова (непрыманне паэзіі афіцыйнай крытыкай, сыход жонкі, расстанне з дачкой), асабняком стаіць 1930 год, калі У. Жылка стаў адной з першых ахвяр беларускага адраджэння ад бальшавіцкіх рэпрэсій. Па прыгаворы суда паэта на пяць гадоў высялаюць у горад Уржум Кіраўскай вобласці, дзе ён працаваў настаўнікам.

У гэтыя гады ў У. Жылкі не застаецца надзей на лепшае. Ёсць толькі апошняе жаданне паміраючага чалавека – быць пахаваным у роднай зямлі, побач з магіламі сваіх продкаў:

Пара падумаць і пра кут:
На могілках зацішных Росы
Хачу спачыць ад каламут.
Сачыцьмуць мой спакой найпільней
Муры старой, каханай Вільні [2, с. 148].

Жыхары Старажытнага Рыма заклікалі чалавека памятаць пра смерць – *Memento mori*. Лёс У. Жылкі склаўся гэтак трагічна, што пасля ўсіх перанесеных выпрабаванняў думка пра смерць стала не толькі асновай яго жыццёвага credo, але і шмат у чым абумовіла спецыфіку эстэтычнай праграмы творчасці.

Спіс выкарыстанай літаратуры

- 1 Талькова, О. Ю. Игорь Тальков. Крестный путь / О. Ю. Талькова, В. В. Тальков. – М. : Алгоритм, Эксмо, 2006. – 400 с.
- 2 Жылка, Ул. Выбраныя творы / Ул. Жылка. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 1998. – 358 с.
- 3 Яснов, М. «Вот он, я: что помню...» / М. Яснов // Верлен П. Исповедь: Автобиографическая проза, художественная проза. – М., 2006. – С. 5–14.
- 4 Руссо, Ж.-Ж. Исповедь / Ж.-Ж. Руссо. – М. : Захаров, 2004. – 704 с.

І. А. БАЖОК
(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

ЖАНР ЭСЭ Ў ТВОРЧАСЦІ Р. БАРАДУЛІНА

У артыкуле асэнсоўваюцца эсэ Р. Барадуліна. Вырашаецца праблема жанравай ідэнтыфікацыі маладаследаваных прэзаічных твораў пісьменніка (“Існасць”, “Жыццё ці паэзія”). Даследуецца структура, мастацкія адметнасці адзначаных твораў, падкрэсліваецца гуманістычны характар эсэ пісьменніка.

Да канца ХХ стагоддзя эсэ як жанр мастацкай літаратуры ў айчыннай навуцы застаецца тэрэтычна неакрэсленым. Асобныя адзінкі жанру даследчыкамі не заўважаюцца. Увогуле, жанравае вызначэнне не з’яўляецца прынцыповым пры складанні мастацкіх збораў твораў. У выніку – эсэ губляюцца ў сферы літаратуразнаўчых даследаванняў, застаючыся жанрава неідэнтыфікаванымі творамі ў зборах прэзаічных запісаў пісьменнікаў. Аналагічная сітуацыя адбылася, напрыклад, з творчай спадчынай Р. Барадуліна, за паэтычнымі творамі якога малазаўважнай аказалася эсэістыка.

Эсэістычныя творы Р. Барадуліна, прысвечаныя яго сябрам і знаёмым, мастакам і пісьменнікам, носяць мастацка-біяграфічны характар. Філасофскія развагі аб мастацтве, жыцці, радзіме, слове, рэлігіі – неад’емны складнік кожнага твора. У выдавецкай практыцы жанрава неакрэсленыя творы пісьменніка (у першую чаргу – паэта) прынята называць тэрмінам “проза”. Калі пісьменнік – прэзаік, то такі тэрмін замяняецца на “публіцыстыку” ці “артыкулы”. Рэдкі выпадак, калі рэдакцыйная калегія зборніка вылучае творы як “эсэ” (гэта адбываецца хутчэй за ўсё інтуітыўна). У выпадку з творчай спадчынай Р. Барадуліна некалькі эсэ трапілі ў тую самую “прозу”, якую складаюць літаратурныя біяграфіі (“На радзіме – усё паэзія...” – пра творчасць У. Лісіцына, “Партрэт у верасе пчаліным” – пра А. Вялюгіна, “Не разбіць, не спыніць, не стрымаць...” – пра М. Багдановіча, “О Беларусь, мая шыршына...” – пра У. Дубоўку, “Унучка Францішка Скарыны, альбо Зэк № 0-287” – пра Л. Геніюш, “Трыпціх” – пра В. Быкава і многія іншыя). Творы розныя па напаўненні фактамі і ўспамінамі, аднак ва ўсіх – бачанне чалавечага гуманізму і любоў да мастацкага слова. Свабодная кампазіцыя твораў спрыяе частаму цытаванню вершаў. У большасці выпадкаў цытаты працягваюць наратыўную лінію, а не з’яўляюцца прыкладам ці падмацаваннем сказанага. Назіраецца сінтэз “свайго” і “чужога”, якія разам утвараюць адзіны цэласны твор. Эсэістычныя артыкулы Р. Барадуліна вылучаюцца вобразнасцю, пісьменнік часта звяртаецца да народных выслоўяў, выкарыстоўвае розныя мастацкія тропы. Так, у творы пра Л. Баразну “Ускруціўся ні свет ні зара” аўтар у якасці структураўтваральных элементаў выкарыстоўвае анафару і паралелізм: “Ён быў мулкі ўсім тым, хто прамяняў сумленне беларуса на інтэрнацыянальную ўтульнасць... Ён быў скразняком, які ўварваўся ў душныя ад пакоры і дабрабыту душы... Ён быў смаляком, які гарэў жарка, каб адтавалі заінелыя шыбіны абражаных надзей” [1, с. 424] і г. д.

Эсэ Р. Барадуліна “Існасць” (1995 г.) – адно з найбольш дасканалых у мастацкіх адносінах. Аўтар твора ставіць пытанне самавызначэння нацыі, распрацаванае ўжо ў першым беларускім эсэ І. Абдзіраловічам. Яднае два эсэ і наяўнасць падзагалоўка. Р. Барадулін удакладняе назву фразай “Да абрысаў беларускай душы”. Эсэ мае на мэце данясенне да чытача ідэі самабытнасці нацыі. Яшчэ Суліма ў сваім эсэ “Гэтым пераможаш!...” прыйшоў да высновы адраджэння беларускай нацыі менавіта праз гістарычную спадчыну. Р. Барадулін у “Існасці” раскрывае сутнасць беларускай душы, якая ўвасоблена ў першую чаргу ў міфалогіі і мове: “Біяграфічныя звесткі душы народнае ў казках і ў песнях, у прыказках і прымаўках, у абрадах, у календары народным, у захаваным паганстве, дакладней, у жывучых рэштках ягоных” [1, с. 484].

Эсэ складаецца з трох частак. Першая – разважанні аўтара аб душы. Р. Барадулін па-мастацку вобразна характарызуе душу, адухаўляе, малюе яе ў вобразе “касмічнай цыганкі, вандроўніцы” [1, с. 483], якая часова селіцца ў целе чалавека. У гэтым выпадку І. Штэйнер гаворыць пра рэміфалагізацыю, якая “прыводзіць да стварэння новых прастораў нацыянальнай культуры, новых светаў, заснаваных на архетыпічных структурах” [2, с. 111]. Душа ў эсэ Р. Барадуліна мае месца пражывання, біяграфію, яна валодарыць над чалавекам і мяняе апаратку ў залежнасці ад носьбіта душы. Такі каларытны вобраз надае эсэ яскравы белетрыстычны характар. Акрамя таго, філасофскія разважанні аўтара вельмі вобразныя і па-мастацку насычаныя: “Існасць, душа народа. Паняцці, адцягненыя сваім сэнсам высока і далёка, як зоркі ў нябёсах, і доле, і пад рукою, як апалы яблык, што ў сузор’і да сябе ж падобных на яблыні паўтараў асызальныя зоры” [1, с. 483].

Другая частка – міфічная гісторыя беларускай нацыі, складаецца з дзвюх легенд, адна з якіх перапрацавана Р. Барадуліным у верш. Імкненне аўтара па-мастацку апрацаваць народныя легенды садзейнічае паспяховай мастацкай камунікацыі. Патэнцыйнаму чытачу перадаецца любоў эсэіста да слова, нацыі і гісторыі.

У трэцяй частцы колькасць факталагічнага матэрыялу ўзрастае. Аўтар прыводзіць мноства прыкладаў з народных традыцый, без якіх немагчыма ўяўленне пра нацыю. Паступовае назапашванне фактаў вяртае аўтарскую думку да паняцця “душы”, што з’яўляецца моцным завяршэннем цэласнага эсэ.

У эсэ “Жыццё ці паэзія” (2000 г.) Р. Барадулін спрабуе пераканаць чытача, што паэзія і жыццё – адзінае цэлае. Пры доказе сваёй ідэі аўтар выкарыстоўвае словы з Евангелля, прыводзіць прыклады з жыцця, разважае аб прычынах фізічнай слепаты ў антычных лірнікаў, дае азначэнні “паэта” і “паэзіі” з індыйскай, грэчаскай, лацінскай моў. Эсэіст прыводзіць неаспрэчныя доказы, якія абвяргаюць звыклыя ўяўленні аб навакольным свеце і жыцці. Напрыклад, Р. Барадулін разбурае ўсталяваную думку пра камп’ютар як бяздушную машыну: “Халодны розумам камп’ютар падспудна імкнецца быць паэтам, бо праграмы яму закладзены зноў жа такі праз слова” [1, с. 490]. Эсэ напісана не ад першай асобы, аднак аўтарскае “я” настолькі моцна праяўляецца ў любові да слова, што эсэ набывае выразны прыватны, асабісты характар.

Белетрыстычныя эсэ Р. Барадуліна прынеслі ў беларускую эсэістыку ўвагу да магчымасцей асобнага слова. Калі А. Бабарэка і А. Разанаў паглыбляюцца ў семантыку слова, раскрываючы яго сэнсавы патэнцыял, то Р. Барадулін выкарыстоўвае слова (мову) у якасці сродку гуманізацыі грамадства.

Спіс выкарыстанай літаратуры

- 1 Барадулін, Р. Выбраныя творы / Р. Барадулін. – Мінск : Кнігазбор, 2008. – 600 с.
- 2 Штэйнер, І. Сповідзь перад богам і людзьмі: беларуская паэзія на стыку тысячагоддзяў / І. Штэйнер. – Гомель : КВПУП “Сож”, 2007. – 174 с.

М. А. ЛАММ
(г. Москва, ИСл РАН)

ОБРАЗ НЕМАНА В ЛИТЕРАТУРЕ ГРОДНЕНЩИНЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА (А. КАРПЮК, Д. БИЧЕЛЬ, Л. ГЕНИЮШ, А. ЧОБАТ)

В статье рассматриваются универсальные, общенациональные и региональные особенности репрезентации образа Немана. Впервые по отношению к западнобелорусской литературе применяется принцип культурного гнезда. Образ

Немана рассматривается как художественно-эстетическая доминанта региональной поэтики, через который осмысляется не только история края, но и события настоящего. Сакрализация образа Немана традиционна для литературы рассматриваемого региона, от романтического пафоса в творчестве филоматов до почти мифологической архаичности во второй половине XX века.

Литература Гродненщины развивалась в специфическом контексте постоянного взаимодействия различных культур, что оказало определяющее влияние на развитие эстетического кода на региональном уровне. Исследование характерных особенностей литературы белорусско-польско-литовского пограничья нечасто привлекает внимание специалистов. Хочется особенно отметить работы российских филологов Ю. А. Лабынцева и Л. Л. Щавинской, польского исследователя Б. Хадачека и белорусского литературоведа А. Н. Петрушкевич, которая в числе прочего, обращается к анализу произведений авторов второй половины XX века. В своих трудах эти исследователи обозначили наиболее характерные особенности западнобелорусской литературы в особом историко-культурном контексте. Как пишут о подобной специфике Ю. А. Лабынцев и Л. Л. Щавинская, «“Человек пограничья” и тем более “человек межграницы” находится в особой этнокультурной и этноязыковой ситуации» [1, с. 258]. Материалом для данной работы послужили произведения А. Карпюка, Д. Бичель, Л. Гениюш и А. Чобата. Все эти авторы родились и творили на территории Гродненщины, прожили на собственном опыте непростую историю региона. Несмотря на различие опыта, политических убеждений, специфики образования, а также литературных форм и ключевых творческих тем, в произведениях этих авторов присутствует единство восприятия реальности.

В российском литературоведении последних лет наиболее распространенной моделью исследования региональных литератур является принцип культурного гнезда, предложенный еще в 1923 году Н. К. Пиксановым [2], однако вошедший в научный обиход сравнительно недавно в связи с расширением исследования региональных литератур. На материале гродненской литературы второй половины XX века появляется возможность наблюдать за формированием и развитием в отдельно взятом регионе подобного гнезда, поскольку до Второй мировой войны культурной столицей региона был город Вильно, а послевоенные границы разделили некогда единое культурное пространство между территориями трех государств. Формирование нового культурного центра происходило с опорой на исторические традиции региона. Гродненское отделение союза писателей, который в течение многих лет возглавлял А. Н. Карпюк, располагалось в доме Ожешко. Сегодня там располагается посвященный писательнице музей.

В текстах рассматриваемых авторов часто встречаются посвящения и упоминания ярких авторов польской литературы, чье творчество связано с рассматриваемой территорией. А. Мицкевич, Э. Ожешко, С. Налковская, Ч. Милош, Е. Путрамент предстают в текстах гродненских писателей как неотъемлемая часть литературной жизни региона. Это бережное отношение к региональной истории и культуре проявилось также в общественной деятельности писателей. А. Н. Карпюк в 1977–1981 гг. был директором Республиканского музея атеизма и истории религии в Гродно, который в советское время считался одним из самых национальных по духу музеев Белоруссии. Д. Бичель стала первым директором дома-музея Максима Богдановича в 1986 году. Таким образом очевидно, что желание сберечь уникальную культурную память становится немаловажной темой гродненской литературы. Несмотря на то что становление Л. Гениюш как поэтессы пришлось на межвоенный период, после эмиграции и ссылки она вернулась в Гродно и творила в контексте сложившегося культурного пространства. В частности, у нее есть стихотворные посвящения Д. Бичель. А. Чобат, занимавший должность научного сотрудника музея Богдановича, начал публиковаться после распада СССР, однако в силу возраста

является представителем сформировавшегося в выделенном культурном гнезде эстетического пространства.

Образ Немана многократно встречается у всех рассматриваемых литераторов, что неудивительно: региональная литература как правило начинается с ландшафтной доминанты. Как пишет об этом А.А. Москалинский, «река это не просто природный водоток, это вечный неизменный нестареющий символ места, в котором заключены все духовно-материальные компоненты его культурного ландшафта» [3, с. 143]. Однако здесь необходимо различать универсальные, общеполорусские и собственно региональные контексты. Что касается универсалий, то символическое наполнение водного пространства является общим в мифологиях различных народов мира. Так, для образа реки в принципе характерна тесная связь с мотивами жизни и смерти, это, как пишет Дж. Тресиддер, «мощный символ уходящего времени и жизни» [4, с. 256], характерный для различных культур. Это прочтение безусловно присутствует в литературе Гродненщины. Например, в стихотворении А. Чобата «Голос» («Голас») Неман предстает перед читателем уже как сумма жизненных ценностей: «белый Неман и в Гродно последнее лето –/ это все, что забрал я в дорогу с собой» [5, с. 35]. Точно также символ воды в целом является мифологической универсалией, Дж. Тресиддер трактует его как «Древний универсальный символ чистоты, плодородия и источник самой жизни» [4, с. 82]. Таким образом, неудивительны сотериологические мотивы, звучащие в стихотворении Д. Бичель «К Неману» («Да Нёмана»): «А как очистить душу от ила? / – Бросай в водоворот» [5, с. 180]. Примеров подобных употреблений рассматриваемого образа можно подобрать множество. На национальном и региональном уровне они значимы, поскольку употребляются в связи с конкретной рекой.

На уровне белорусской литературы в целом характерна патриотическая трактовка образа Немана. Так, В. Шур отмечает, что в творчестве Якуба Колоса «Неман – это и название-символ, неотъемлемая часть не только природной, но и духовной реальности родного края, Отечества» [6, с. 12]. Восприятие Немана в тесной связи с патриотическими мотивами, таким образом, является наиболее традиционным. Это прочтение образа Немана встречается у гродненских авторов. Невозможно не вспомнить здесь стихотворение Д. Бичель «Белая Русь»: где дочь спрашивает у матери «Белая Русь, мамочка, / это же девочка, да?!», на что следует ответ: «Нет, Беларусь – Родина... / Перед тобой лежит. / Крикни / – она отзовется! (...) Даль захлебнется громом – / так Беларусь запекает! / И засияет Неман – / чистотой ее глаз...» [7, с.121] Аналогично рассуждает у Л. Гениуш лирический герой стихотворения «Ответ» («Адказ»): «Откуда ты?» – «с земли белорусской – / оттуда, где льется Неман / колышущейся лентой» [8, с. 105]. Таким образом, отождествление Белоруссии с Неманом является традиционным для национальной литературы в целом. Необходимо отметить, что у гродненских писателей часто происходит слияние образа Немана и малой родины – «Края», что неудивительно для литературы приречного региона. Кроме того, с образом Немана связаны коннотации пограничья, что также является универсальным для образа реки. И здесь очень важным становится обращение к доисторическим временам: в произведениях Л. Гениуш и Д. Бичель регулярно упоминаются кривичи, а у А. Н. Карпюка «наш далекий предок в накидке из шкуры зубра» [9, с. 23]. Такая кровная связь с древнейшей историей края, вероятно, обусловлена специфической этнокультурной идентичностью жителей пограничья.

Неман – это миф, то есть «развернутое магическое имя» [10, с. 196] региона. Необходимо отметить, что в региональной мифологии подробно разработаны сюжеты, связанные с Неманом и его притоками [11]. Он предстает в качестве молчаливого свидетеля человеческой жизни, это своеобразное «на миру», сходное с языческим одухотворением стихии. Как пишет о такой особенности западнобелорусской литературы Б. Хадачек, «белорусы характеризовались глубокими связями с дохристианской культурой» [12, с. 98]. Эта связь воплощается как номинативно, путем

введения в текст языческих богов, так и на уровне репрезентации Немана в качестве самостоятельной силы, божества. В одном из стихотворений Д. Бичель Неман встает вровень с образом славянского бога солнца Ярилы: «С подола тучки Ярило / в лесок закатился. / Светлая тучка светила. / Неба краешек светился. / Наползал влажный мрак / на волны Немана. / На холмах тени облаков / играли переливами. / В Немане, как ложка в миске, / утонуло лесное эхо. / Показалось, воз времени остановился, / потом тихо поехал» [7, с. 94]. В стихотворении «Дождь» («Дождж») перед читателем разворачивается мифологический сюжет: «Вот едет, едет дядя богатый / и выгоняет солнышко из дома – /гром. / За дядей громом, / голый и босой, / чьи сестрички – мелкие росы, /дождь. / Им путешествовать совсем недалечко: / дождь накрапывал, а в долинке / играл / Там, где бурлит гремящая река, / прыгает Неман, словно сказочный гном, / сальто раскручивал над обрывом гром, / Нёман пугая»[7, с. 95]. Подобные образы, однако, не слишком частотны, гораздо более распространены мотивы олицетворения и обожествления Немана.

Неман в текстах гродненских писателей обладает сакральным, почти мифологическим значением, что характерно для всей литературы региона. Образ Немана – основа стихийных сил региона, его живое язычество, в то время как образ переправы суть покорение стихии и сил хаоса. Анализируя творчество Д. Бичель, А. Н. Петрушкевич, отмечает, что образ Немана находится «в самом “эпицентре” географического и эмоционального пространства» [13, с. 12] ее поэзии. Действительно, ряд стихотворений поэтессы непосредственно посвящен этой великой реке, во многих она упомянута как неизбежный атрибут окружающего пространства. А.Н. Петрушкевич прослеживает эволюцию развития образа Немана в творчестве Д. Бичель, отмечая что «Неман представляется часто не просто рекой, а чем-то более значительным. Звучат мотивы поклонения великой реке, обожествления её. Но постепенно Неман будто сходит с недосыгаемого пьедестала, становится существом родным, земным, кровным. Судьба лирической героини тесно переплетается с судьбой реки. Происходит сознательное и радостное присоединение к семье рек, когда свою человеческую сущность героиня ставит с ним в один ряд» [13, с.12]. Подобное единение носит метафизический характер, характерный для западнобелорусской литературы в целом. Неман – это мифологическая основа миропорядка. Соответственно, происходит с одной стороны тесная связь Немана и лирического героя (индивидуального или коллективного), а с другой – сплетение образа реки со значимыми историческими процессами в регионе. В последнем случае Неман становится одновременно свидетелем и участником: это атрибут пространства, а также его духовная сущность, это регион в целом и люди, его населяющие.

Исторический код Немана является одной из важнейших символических репрезентаций рассматриваемого образа: образ времени и стоящей за ним Истории (и родного края – как субъекта Истории) незримо присутствует в большинстве рассмотренных текстов. В событиях более или менее далекого прошлого у гродненских литераторов река как бы замещает людей, это образ края, символическое воплощение жизни региона как таковой и, неизбежно, поступь Истории проходит по ней, эта связь становится категориальной, выражая общие свойства явлений действительности. Чаще всего используется прием сравнения, как, например, в стихотворении А. Чобата «1984 год. Октябрь, Гродно» [14, с. 24–25]. Стихотворение начинается с многоточия и упоминания Немана: «...тут замерзла, як Нёман, глухая ад стразу кроў», что сразу создает предчувствия надвигающегося Хаоса: 2 октября 1894 года на престол взошёл Николай II. В этом стихотворении Неман упоминается трижды: после вступительного эмоционального аккорда предощущение гибели усиливается мистическим образом: «Гниль Империи лижет неманский туман» [14, с. 25]. Этот туман как бы воплощает мистическое вмешательство высших сил. Западнобелорусская литература, по наблюдению Б. Хадачека, вообще туманна, исследователь отмечает, что в белорусско-

литовской литературной традиции «мысль скрывается за каким-то таинственным туманом»¹³. По словарю символов Дж. Тресиддера туман означает «изменение, превращение, развитие или сверхъестественное вмешательство ... символизирует неопределенность, прелюдию к откровению или появлению новых форм, как, например, в обрядах инициации» [4, с. 306]. Эмоциональные и мистические образы усиливаются переходом к материи и исторической конкретике: «Подполье. Листовки и бомбы. Трех императоров ссора./ Миллионы липнут к пальцам. С Немана на Осовец/ Тягают камни для крепости. Страх войны и пожара / Ночью и белым днем крутится в душах как зверь» [14, с. 25]. Таким образом, Неман объединяет все уровни человеческого существования: тело, душу и дух. Это одновременно мироощущение конкретного человека, общая атмосфера провинциального города и движение Истории.

Сходным образом раскрывается этот образ в эссе А. Карпюка «Из истории Гродненского моста, 1392-1944»: город Гродно, река Неман и мост через нее образуют единую социокультурную территорию. Рассуждая об истории, писатель напоминает своим землякам о корнях и исконных ценностях присвоенного обитаемого пространства. Такая трактовка истории в региональной литературе является традиционной. И. М. Куликова и В. В. Артамонова отмечают, что этническая литература «стремится к осмыслению ментальных основ народа, населяющего ту или иную территорию, его исторических судеб» [15, с. 24]. Однако, не одни только события давно минувших дней помнит Неман, события новейшей истории, даже те, что еще не успели стать Историей, также отражаются в его водах. Так, в стихотворении «В паре с Неманом», Д. Бичель с горечью пишет: «Ты думаешь/ Неман, что солнце/ Бег твой остановит?/ Нет, стронций./ Здесь ужасный сброд темноты/ Заткнули источникам рты/ Живого тебя похоронили/ ядом отравили твои волны/ А ты поделился ядом/ с землей/ с плотвой/ с травой» [16, с. 76]. Иллюстрируя растерянность населения в связи с социальными потрясениями 1990 х гг. А. Чобат в стихотворении «Отчет о политическом положении», язвительно замечает, что «за границу даже Неман течет!» [17, с. 5]. Или А. Н. Карпюк, завершая свое эссе о мосте через Неман, связывает в единое целое прошлое и настоящее: «Ибо народ наш через невзгоды и беду достиг титанического уровня, достойного космической эры. Но полет космических кораблей только продолжает стремительный путь той самой стрелы, запустил из лука в небеса наш пращур в накидке из шкуры зубра, прочертившей параболу, как мост между прошлым и настоящим» [19, с. 25]. Неман – граница и путь, защитник и свидетель, это живая реальность, сотканная из ясности памяти и тумана снов.

Образ Немана осмысляется в творчестве писателей польско-белорусско-литовского пограничья в едином ключе, это поэтическая константа, основа региональной идентичности, существующая вне зависимости от социальных потрясений. Присутствуют универсальные трактовки образа реки и водного пространства, характерные для литератур различных стран, а также сюжеты, характерные для изображения Немана в белорусской литературе в целом. Отдельные коннотации образа Немана несколько различаются в творчестве рассмотренных писателей: у Л. Гениуш превалирует эпико-героический пафос, у А. Карпюка – историко-бытописательский, у Д. Бичель – фольклорно-романтический и социально-исторический у А. Чобата. Тем не менее, у всех рассмотренных авторов присутствует восприятие образа Немана как Родины – как правило: в тесной связи с историческим контекстом и судьбой нации, фольклорные мотивы – где Неман предстает в качестве свидетеля и заступника, а также стихийной силы, равной языческим богам. В региональном фольклоре образ Немана и его притоков проработан довольно глубоко, однако существующими легендами авторы не ограничиваются: живая традиция позволяет творить новые образы, вплетать в легендарий прежде не существовавшие элементы и метафоры.

Список использованной литературы

- 1 Лабынцев, Ю.А. Народная культура белорусско-русско-украинского пограничья и ее читатель / Ю. А. Лабынцев, Л. Л. Щавинская // Человек-творец в художественном пространстве славянских культур. – М.-Спб. : Нестор-История, 2013. – С. 258–269.
- 2 Пиксанов, Н. К. Два века русской литературы / Н. К. Пиксанов. – М.-Пг. : Госиздат, 1923. – 208 с.
- 3 Москалинский, А. А. Река как основной географический образ в художественной литературе / А. А. Москалинский // Псковский регионологический журнал. – 2010. – №10. – С. 141–146.
- 4 Тресиддер, Дж. Словарь символов / Дж. Тресиддер – М. : ФАИР-ПРЕСС, 2001. – 448 с.
- 5 Чобат, А. Тутэйшая сага / А. Чобат. – Смаленск-Гродна : Мастацкая літаратура, 2000. – 134 с.
- 6 Шур, В. Гідронім Нёман у творах Якуба Коласа / В. Шур // Мова – літаратура – культура: VII Міжнар. навук. канф., прысвеч. 130-годдзю з дня нараджэння Янкі Купалы і Якуба Коласа, 27 – 28 верас. 2012 г., Мінск, БДУ: зб. навук. арт. / пад агул. рэд. Т. І. Шамякінай. – Мінск : Выд. цэнтр БДУ, 2012. – С. 10 – 17.
- 7 Бічэль, Д. И. Снапок / Д. И. Бічэль. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1999. – 446 с.
- 8 Геніюш, Л. А. Невадам з Нёмана / Л. А. Геніюш. – Мінск : Беларусь, 1967. – 208 с.
- 9 Карпюк, А. Н. 3 гісторыі гродзенскага маста, 1392-1944. Эсэ / А. Н. Карпюк. – Беларусь. – 1983. – №2. – С. 23–25.
- 10 Лосев А. Ф. Миф. Число. Сущность / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1994. – 920 с.
- 11 Локотко, А. И. Цвета и легенды родных просторов / А. И. Локотко. – Мінск : Беларуская навука, 2017. – 151 с.
- 12 Nadacek, W. Historia literatury kresowej / W. Nadacek. – Krakow : Universitas, 2011. – 452 s.
- 13 Петрушкевич, А.Н. Поэзия Д. Бичель-Загнетовой. Проблема лирического героя : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук: (10.01.02) / А. Н. Петрушкевич ; АН Республики Беларусь, Ин-т лит.им. Я.Купалы. – Мінск, 1993. – 24 с.
- 14 Чобат, А. Тутэйшая Сага : зб. вершаў / А. Чобат. – Смоленск – Гродна : Бібліятэка часопіса «Годы», 2000. – 133 с.
- 15 Куликова, И. М. История и современность в изображении этноса в региональной литературе / И. М. Куликова, В. В. Артамонова // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. – 2010. – №3. – С.25–32.
- 16 Бічэль-Загнетава, Д. І. А на Палессі / Д. І. Бічэль-Загнетава. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1990. – 158 с.
- 17 Чобат, А. Новая Галілея / А. Чобат. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1995. – 110 с.

А. В. НАУМОВА
(г. Минск, БГУ)

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОНФЛИКТ ПРОЗЫ ИВО АНДРИЧА: РЕГИОНАЛЬНОЕ И ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ

Большинство конфликтов в произведениях Иво Андрича (1892–1975), лауреата Нобелевской премии 1961 года, вызваны противоречиями между силами, стоящими по разные стороны культурной границы. В докладе рассматривается своеобразие художественного конфликта в прозе сербского писателя с точки зрения взаимодействия регионального и общечеловеческого факторов в его структуре.

Отмечается актуальность художественной философии сербского писателя для белорусского читателя с учетом типологического сходства белорусской и сербской этнокультурной ситуаций.

Белорусы, как и сербы, – этнос пограничья. Поэтому творчество Иво Андрича, Нобелевского лауреата 1961 года, писавшего о прошлом Балканских стран с точки зрения проблем межкультурного взаимодействия, интересно и нам. Сербский писатель посвятил многие произведения родной Боснии, показав, как живут люди в многонациональном крае, как формируется образ человека пограничья со своеобразным набором черт и внутренних комплексов. Сегодня этот край, да и Балканы в целом, считается одним из самых противоречивых регионов Европы: части населения, имеющие общее происхождение, исповедуют ислам, православие и католичество. Нас будет в первую очередь интересовать конфликт андричевской прозы как элемент художественной структуры произведения. Постараемся выяснить, как происходит взаимодействие локального и общечеловеческого в исторических произведениях Иво Андрича, как региональные особенности Боснии открывают перспективу для моделирования конфликтов, универсальность которых давно подтвердилась восприятием андричевского творчества в мире.

Самый явный внешний конфликт, реализуемый во многих произведениях Андрича, – это борьба коренного населения Балкан с иностранным оккупантом. Сопроотивление местных жителей суровым законам османского владычества наиболее ярко представляется в романе “Мост на Дрине” (сцены строительства моста; эпизоды, связанные с восстанием Карагеоргия и др.), а также в малой прозе. Это, например, рассказ “Велетовцы”, посвященный храброму сопротивлению гайдука Стояна и героической гибели дядюшки Милое.

Боснийская ситуация, по Иво Андричу, – «запутанный клубок», результат столкновения “противоположных интересов, вероисповеданий, стремлений и надежд” [1, с. 26]. Мир структурируется по схеме “свой – чужой”, и развитие конфликтов осуществляется при любом взаимопроникновении и перемещении элементов двух систем. Для христиан все мусульманское априори имеет негативную маркировку. Главный герой “Рассказа о кмете Симане” не доверяет суду только потому, что решения принимают иноверцы, а приход христианской (пусть и католической) власти в город автоматически отождествляется со спасением от произвола. Эта надежда не подкрепляется никакими рациональными аргументами.

На нестабильном пограничье происходит непрерывное перераспределение компонентов структурной модели “свой – чужой”. Этот процесс всегда порождает конфликт. Причем наполнение этих подсистем не всегда прямо отражает этноконфессиональную структуру общества. Как показано в рассказе “Поручик Мурат”, наступают “такие времена, когда обычные жители – добрые и душевные, грешные и слабые люди – вдруг переменяются и разделяются” [2, с. 105]. В повести “Заяц” люди делятся на коммунистов и их противников, сторонников оккупационного режима и борцов за независимость... Система пограничья нестабильна, и при соответствующем импульсе дезинтеграционные процессы будут запускаться снова, следуя за логикой этноконфессионального деления, но не повторяя ее полностью.

В повести “Заяц” наглядно показано, что границы часто разделяют членов *одной семьи*. Сын главного героя служит оккупационным властям, в то время как сам Заяц примкнул к молодым людям, борющимся за освобождение родины. Фатальное одиночество, отчуждение от самых близких людей – такова реальность пограничья: “Словно жена и ее сын дышали другим воздухом и питались другим хлебом – такими чуждыми и лишенными всякого интереса были они для Зайца” [3, с. 75]. Похожая ситуация в рассказе “Кафе “Титаник”. Жена главного героя, еврея по происхождению,

– католичка Агата. Она бросает супруга во время Второй мировой войны, как только начались гонения на евреев в городе.

Герои имеют свою четкую, принципиальную жизненную позицию, связанную с их вероисповедными принципами. Родители возлюбленной Чамила, героя повести “Проклятый двор”, отказываются отдать свою дочь за турка. Ее отец говорит: “Лучше я погибну и единственную дочь свою утоплю в море, чем отдам ее за неверного!” [4, с. 226].

Люди группируются по этноконфессиональному признаку во всех вопросах: в романе “Барышня” осиротевшей Райке Радакович поначалу “помогали все сараевские торговцы-сербы” [3, с. 344]. А ее дальнейшее поведение, руководимое страстью накопительства и ростовщичества, осуждается, прежде всего, сербской общиной Сараева. Она перестала жертвовать деньги сербским обществам, которым помогал ее отец; не поддержала своих соотечественников в трудный период – эти поступки публично осуждались в печатных изданиях, принадлежавших сербам.

В рассказе “У котла” представлена борьба людей за души единоверцев, желание сохранить идентичность членов своей этноконфессиональной группы, не допуская перемещения границ и перераспределения сил. Одна девушка решает принять ислам и выйти замуж за мусульманина, и люди пытаются переубедить ее всеми возможными способами.

Конфликт возникает еще и тогда, когда в изначально неоднородную среду вводится иностранец, для которого балканское общество является чужим и враждебным, а законы его жизни – непонятными и зловещими. Самый яркий пример – образ Давиля в романе “Травницкая хроника”. Французский консул страдает все время пребывания в Боснии, видит только негативные стороны жизни в этом крае, постоянно жалуется.

На наш взгляд, наиболее оригинальной и глубокой можно считать ту репрезентацию типичного конфликта пограничья, которая основывается на *столкновении моралей и мировоззрений* носителей разных культурных матриц. Показателен в этом смысле рассказ “Любовь в местечке”. Трагизм взаимоотношений Рифки и Леденика – следствие различий героев, находящихся “по разные стороны” культурной границы. Оба персонажа сразу получают этнические характеристики: Леденик – “отпрыск хорватского дворянского рода”; “Рифка – дочь старого еврея” [5, с. 318]. Их различное происхождение впоследствии сопровождается разницей точек зрения – как в речи, так и в идейном плане. Рифка – искренняя, страдающая девушка, трагически закончившая свою жизнь из-за несчастной любви. А для Леденика ее “дистиллированная невинность” [5, с. 320] была лишь поводом для умиления – “пустяки, детский флирт” [5, с. 322]. Он не видит своей вины в том, что произошло с девушкой. Напротив, герой осуждает людей, которые “из ничего делают любовную трагедию” [5, с. 322]. Кстати, последнюю фразу Андрич берет в кавычки – этим подчеркивается дистанцированность точки зрения нарратора, близкого к реальному, биографическому автору, и точки зрения персонажа, носителя иного мировоззрения. Андрич нечасто прибегает к такому демонстративному разграничению. Но в этом рассказе представлена яркая речевая характеристика двух разных культурно-нравственных комплексов. Отрезки текста, посвященные Леденику (его письмо, и даже авторские комментарии в связи с этим героем), с точки зрения стиля лаконичны, они лишены образности и эмоциональности. И даже скудная реакция Леденика на смерть девушки подается на иностранном языке. Он восклицает: “Несчастное существо!” (“Armes Wesen!”) [5, с. 327]. Зато при описаниях состояния и поведения Рифки язык повествователя витиеватый, колоритный, синтаксис более сложный; образы строятся на психологизме, они пропитаны чувственностью. Стилизовое разноголосие отражает феномен пограничья: сталкиваются две речевые стихии, два мира моральных ценностей, комплексы противоположных ощущений и суждений. Исход, как всегда в таких случаях, трагичен.

Дети мусульман буквально с молоком матери впитывают сознание того, что христиане – люди второсортные. В рассказе «Наложница Мара», чтобы убедить ребенка поесть, бабушка придумывает игру. Она бросает кусочки хлеба в похлебку и приговаривает: “Вот так *турок тонет в аду*” [5, с. 176–177]. Устойчивость социокультурных ролей формируется с самого детства и остается в памяти человека как предзаданность. В рассказе “Дети” в центре внимания – мальчик, не готовый участвовать в привычной травле еврейских детей вместе с остальными сверстниками. Здесь ключевым является не конфликт между детьми (хотя и он показателен), а самоощущение героя, который не желает быть частью такого порядка. По этой причине его существование наполняется напряженным драматизмом: он не хочет идти по колее конфронтации, но система настолько прочна, что мальчику не удастся вырваться из нее.

Казалось бы, все указанные противоречия, стимулирующие конфликт на макро- и микроуровне, касаются только культурных и религиозных проблем. Однако выясняется, что многие другие недоразумения тоже корнями уходят в этнокультурную сферу. Материальная сторона жизни человека пограничья зависит от его места в этноконфессиональной структуре общества изображенного мира. Показателен рассказ “Повесть о соли”. У жителей села нет соли, потому что за ней нужно идти к мусульманам: “Между солью и человеком – дорогóй, но необходимой солью и проклятым человеком, которому вечно что-нибудь нужно, – всегда кто-нибудь да вставал: то христианская власть, то новая турецкая вера со своим войском” [6, с. 547]. На этой почве развиваются конфликты между женами и мужьями, матерями и сыновьями, невестками и свекровьями. Этот, казалось бы, частный эпизод из жизни людей изображается с высокой степенью трагизма. Такого эффекта удается достичь за счет того, что в идейном плане рассказа материальная необходимость коррелирует с масштабным, глобальным противостоянием людей разной веры. В соответствии с этим выбирается и пафос повествования. Тему зависимости социально-экономического прогресса от национальной специфики общественного развития Андрич глубже раскрывает в своих рассказах (“Тревога”, “Первые встречи”), критических заметках и эссе (“Сорок лет со дня смерти Симы Матавуля”, “О мастере-новеллисте”, “Земля, люди и язык у Петара Кочича”).

Попробуем провести наиболее общую *классификацию моделей конфликта*, связанного с региональными проблемами жизни балканского общества. Первая модель – это отрицательная реакция иностранных героев, попадающих в страну. Европейские критерии накладываются на архаичную ориентальную среду, и вследствие этого возникают серьезные противоречия. Местное население, мусульмане, с ненавистью и презрением принимают новоприбывшего консула Давиля. Это реакция не исключительно турок на иностранца, а любой среды такого типа на внедренное в нее нежелательное новшество.

Второй из аспектов – противоречия между этносами, издавна населяющими данную территорию. Да, каждый из них – неотъемлемая часть среды, но эти части настолько различны, что между ними постоянно возникают столкновения. А особенно трагичным является то, что в условиях, которые исторически здесь сложились, вторжений немало: слишком много национальностей живет на этой земле, и каждая может по праву назвать себя хозяйкой. Для Андрича различия между жителями Травника, исповедующими разные религии, настолько велики и очевидны, что, делая обобщения, касающиеся всех жителей города, ему приходится уточнять: “Травничане, *все без исключения*, любят казаться равнодушными и бесстрастными” [1, с. 27]. Или далее: “...народ, *безотносительно к тому, какого он вероисповедания*, бедный и во всех отношениях отсталый” [1, с. 217]. Тот факт, что автор не устает заострять внимание на общем для всех людей, свидетельствует, что подобное является скорее исключением, нежели правилом.

И третий аспект, хронологически самый отдаленный, непосредственно не фигурирует, но подразумевается. В XIV веке на изначально славянскую, христианскую территорию осуществлено проникновение турецких завоевателей, носителей совсем иного мировоззрения, и они овладевают этими землями не только в политическом и экономическом плане, но пытаются сломать духовный фундамент, основу, на которой держится коренной народ. Легко сменить царя, но трудно заставить людей молиться иному Богу, отстаивать другие ценности. Исидора Секулич в эссе “Турецкое в Боснии и боснийском рассказе” писала о том, что, на самом деле, “чувство родины” турки не смогли “потурчить даже у потурченцев” [7, с. 17]. Однако сами попытки это сделать и все-таки определенные успехи породили растянутые во времени противоречия, последствия которых наблюдаются и по сей день в межэтнической борьбе на Балканах.

Итак, с точки зрения тематики Андрич в своих рассказах, повестях и романах пишет именно о балканском пограничье (уже – боснийском). Действительно, история и современность Боснии, полные открытых противоречий и ярких характеров, предоставили Андричу уникальный материал для осмысления. А проявляющиеся здесь закономерности позволяют выйти на более высокий уровень обобщения, где речь идет о Человеке в целом. В центре внимания Андрича находится универсальный образ пограничья, который к родине писателя имеет отношение потому, что боснийский материал был ему известен лучше всего. “Думаю, что мы пишем о «малой родине» по одной простой причине: она нам хорошо знакома. Написанное совсем не обязательно должно иметь локальный колорит. Один персонаж моей «Травницкой хроники» говорит: «Это не Травник, это Париж и Иерусалим». У каждого человека есть свой край, где он сдает главный экзамен своей жизни. Не важно, как он называется – Травник, Рим, Париж или Константинополь. Если писателю удастся извлечь из своего края общие смыслы, то он преуспеет в своем деле. В противном случае он останется писателем одного края” [8, с. 101–102], – сказал Андрич в одном из своих интервью. Импульсом к развитию художественного конфликта андричевской прозы является противоречие, обусловленное национальной и религиозной принадлежностью персонажей. Основная схема разворачивания конфликта на пограничье формируется по модели “свой” против “чужого”. Границ между “своим” и “чужим” много, и они постоянно перемещаются. Примеры этого наблюдаются в прозе Андрича на трех срезах – общеисторическом, социальном и ситуативно-сюжетном. Причем всякое противостояние отражает универсальные закономерности жизни человека, потенциально интересные и белорусам.

Список использованной литературы

1 Андрич, И. Травницкая хроника. Мост на Дрине / И. Андрич. – М. : Художественная литература, 1974. – 686 с.

2 Андрић, И. Сабрана дела у двадесет књига / И. Андрић. – Београд : Штампар Макарије, 2011. – 372 с.

3 Андрич, И. Собрание сочинений в 3 т. Т. 2: Повести. Рассказы. Эссе. Барышня: Роман / И. Андрич. – М. : Худож. лит., 1984. – 503 с.

4 Андрич, И. Собрание сочинений в 3 т. Т. 1: Рассказы и повести / И. Андрич. – М.: Худож. лит., 1984. – 479 с.

5 Андрич, И. Проклятый двор: Повести и рассказы / И. Андрич. – М. : Худож. лит., 1967. – 547 с.

6 Андрич, И. Пятка: Избр. проза. / И. Андрич. – М. : Панорама, 2000. – 588 с.

7 Секулић, И. “Турско” у Босни и босанској причи / И. Секулић // Универзитетска библиотека “Светозар Марковић”. – Рукописи Исидоре Секулић [Электронный ресурс]. – 1940. – Режим доступа: <http://ubsm.bg.ac.rs/cirilica/dokument/403/>. – Дата доступа: 9.05.2014.

8 Андрић, И. Сабрана дела у двадесет књига. Т. 20: Разговори / И. Андрић. – Београд : Штампар Макарије, 2011. – 354 с.

А. У. ЯРМОЛЕНКА
(г. Гомель, Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт транспарту)

ВОБРАЗ МАЛОЙ РАДЗІМЫ Ў ТВОРЧАСЦІ МАКСІМА ГАРЭЦКАГА

У артыкуле разглядаецца спецыфіка адлюстравання вобраза малой радзімы ў творчасці М. Гарэцкага. Даследуецца рэгіянальны мікрасвет (асаблівасці ландшафту, прыроды, побыту, тапанімікі) твораў пісьменніка ў кантэксце сусветнай літаратуры. На матэрыяле апавяданняў і аповесцей прааналізаваны характэрныя рысы мастацкай прозы М. Гарэцкага, якія выяўляюцца ў філасофскім асэнсаванні пісьменнікам ролі і месца малой радзімы ў жыцці чалавека і грамадства.

Праблема рэпрэзентацыі вобраза малой радзімы з’яўляецца адной з ключавых у сучасным літаратуразнаўстве, сацыялогіі, паліталогіі. Даследаванню феномена “вялікай” і “малой” радзімы прысвечаны працы замежных (С. Гюнтар “Рэпрэзентацыя і вобраз радзімы ў сучаснай арабскай літаратуры” [1], Л. Г. Зімавец “Пошукі духоўнасці праз спасціжэнне радзімы ў рускай літаратуры і філасофіі” [2]) і айчынных (А. І. Бельскі “Беларуская літаратура XX стагоддзя: гісторыя і сучаснасць” [3], Л. Д. Корань “Малая і вялікая радзіма: мастацкі выбар пісьменніка” [4], Т. І. Шамякіна “Беларускі нацыянальны космас і літаратура” [5]) літаратуразнаўцаў. Паняцце радзімы цесна звязана з фундаментальнымі катэгорыямі: “патрыятызм”, “нацыя”, “нацыянальная ідэнтычнасць”, якія знаходзяць сваё асэнсаванне ў творчасці пісьменнікаў-класікаў сусветнай літаратуры.

Вобраз Шатландыі, створаны Р. Бёрнсам у зборніку вершаў “Вершы, напісаныя ў асноўным на шатландскай дыялекце” (“Poems Written Chiefly in the Scottish Dialect” (1786)) мае выключнае значэнне для станаўлення нацыянальнай самасвядомасці шатландцаў, адлюстравання асаблівасцей ландшафту (верш “У гарах маё сэрца” / “My heart’s in the Highlands” (1789)), этнаграфічнага каларыту (верш “Ода хэгіс” / “Ode to Haggis” (1787)).

Гісторыю амерыканскага поўдня, ад першых белых пасяленцаў да сярэдзіны XX стагоддзя, увасабляе амерыканскі пісьменнік У. Фолкнер. Створаны ім у шэрагу раманаў (“Сартарыс” / “Sartoris” (1929), “Калі я памірала” / “As I Lay Dying” (1930), “Авесалом, Авесалом” / “Absalom, Absalom!” (1936) і інш.) міфічны вобраз Ёканапатофы ўзнаўляе пейзаж, прыроду, побыт, мову штата Місуры. Малая радзіма пісьменніка служыць прыкладам адлюстравання фундаментальных нацыянальных каштоўнасцей, якія садзейнічаюць фармаванню амерыканскай нацыі.

У рускай літаратуры вобраз малой радзімы прысутнічае ў творчасці вялікай колькасці вядомых пісьменнікаў, з’яўляецца асноўным кампанентам культурнай парадыгмы, «рускай душы». Рэгіянальны, народны, сялянскі ландшафт, побыт, пейзаж, мова і тапаніміка складаюць аснову творчасці І. С. Тургенева (Арлоўская губернія – у цыкле апавяданняў “Запіскі паляўнічага” (1852)), М. В. Гоголя (вёска Сарочынцы – у зборніку апавяданняў “Вечары на хутары паблізу Дзіканькі” (1831-1832)), С. А. Ясеніна (Разанская губернія – у зборніках вершаў “Радаўніца” (1916), “Сельскі часаслоў” (1918)) і інш.

Рэгіянальны мікрасвет у творчасці класікаў беларускай літаратуры, на думку літаратуразнаўца А. І. Бельскага, становіцца вытокаў фармавання асобы пісьменніка, яго нацыянальнай душы і ментальнасці: “Рэгіянальны субстрат (асаблівасці ландшафту, прыроды, побыту, мовы, тапанімікі, этнаграфічны каларыт) у значнай ступені з’яўляецца перадумовай фармавання погляду на свет. Наўрад ці хто-небудзь з майстроў слова перш за ўсё імкнуўся стварыць тыпова нацыянальны вобраз беларускага краю, малюючы нейкія абстрактныя краявіды, ігнаруючы той эмацыянальна-духоўны вопыт,

што звязвае яго з родным кутом, так званай малой радзімай. Славуты рускі мастак І. Шышкін зазначаў, што пейзаж павінен быць не толькі нацыянальным, але і мясцовым. Асяроддзе, якое нарадзіла творцу, становіцца сферай яго этнічнай прыналежнасці, вытокам фармавання нацыянальнай душы і ментальнасці” [3, с. 12].

Прырода, побыт, тапаніміка, пейзаж беларускага Панямоння ўвасоблены ў вершах і паэмах Я. Коласа (паэма “Новая зямля” (1923), вершы “Наш родны край” (1906), “Родныя вобразы” (1908). Нарачанскі край з’яўляецца крыніцай натхнення М. Танка (вершы “На шалях азёр”, “Наднарачанскія сосны”, паэма “Нарач” (1937)). Вобраз малой радзімы І. Мележа – вёскі Глінішчы ляжыць у аснове стварэння “Палескай хронікі” (1962-1978) – нацыянальнай эпопеі, глыбокага філасофска-мастацкага асэнсавання жыцця беларускага народа.

Своеасаблівым характарам у адлюстраванні вобраза малой радзімы вылучаецца мастацкая творчасць М. Гарэцкага. Вёска Малая Багацькаўка ў жыцці і творчасці пісьменніка адыгрывае ключавую ролю, выступае перадумовай фарміравання філасофскага асэнсавання рэчаіснасці на аснове традыцыйных народных каштоўнасцей. У апавяданнях і аповесцях М. Гарэцкі не толькі адлюстроўвае прыроду, побыт, этнаграфічныя асаблівасці роднага краю, але і асэнсоўвае ўплыў рэгіянальнага субстрата на станаўленне маладога беларуса-інтэлігента, развіццё яго характару, усведамленне нацыянальнай прыналежнасці.

Пачынаючы з першых апавяданняў “У лазні” (1913), “Роднае карэнне” (1913), “У чым яго крыўда?” (1914), “Што яно?” (1914), пісьменнік уводзіць у беларускую літаратуру новага героя-інтэлігента, здольнага да паглыбленага самааналізу і самарэфлексіі. Такі герой крытычна аналізуе побыт, традыцыі і абрады жыхароў вёскі. У той жа час ён знаходзіць маральныя сілы, каб прыняць і зразумець свой край, асэнсаваць гісторыю сваёй малой радзімы, умовы, у якіх жыве беларускі народ.

Шлях аўтабіяграфічнага героя М. Гарэцкага нялёгка, бо ён вымушаны прабіваць сваю дарогу з цёмнага, глухага кутка зямлі. У далёкай ад цывілізацыі вёсцы знаходзяцца карані сацыяльнага паходжання і сацыяльнага становішча беларуса-інтэлігента. У творах М. Гарэцкага абазначана вострая адзінота “мужыцкага сына”, для якога ўжо не падыходзіць сялянскі лад жыцця. Яго “мужыцкая кроў” перашкаджае ў стасунках з “адукаванымі людзьмі”: яўрэямі, шляхтай, мясцовым начальствам. Усё гэта прыводзіць да адчування героем сваёй адчужанасці, наракання на ўвесь свет. Упершыню ў беларускай літаратуры пачатку ХХ стагоддзя М. Гарэцкі ўздымае праблему самаідэнтэфікацыі прадстаўніка беларускай інтэлігенцыі, якая прыводзіць да псіхалагічнай драмы, раздваення душы героя. Малая радзіма ў апавяданнях пісьменніка “У лазні”, “Роднае карэнне”, “У чым яго крыўда?”, “Што яно?”, такім чынам, служыць каталізатарам думак і пачуццяў героя, вытокам фарміравання і развіцця нацыянальнай душы і ментальнасці.

Галоўнай працай М. Гарэцкага можна назваць аповесць “Камароўская хроніка” (цалкам надрукавана ў 1986), большая частка якой прысвечана апісанню малой радзімы пісьменніка. Масштабнае эпічнае палатна аб гісторыі беларускага народа з 1863 па 1935-1936 гады застаецца недаацэненым у беларускім літаратуразнаўстве. У аповесці М. Гарэцкі адным з першых у беларускай літаратуры пачынае ствараць міфічную вёску Камароўка, правобразам якой выступае родная вёска пісьменніка Малая Багацькаўка, расказваць пра яе месцазнаходжанне і гісторыю, побыт яе жыхароў, ствараючы мадэль існавання тэрыторыі Беларусі на працягу некалькіх стагоддзяў, прасачыўшы лёс некалькіх пакаленняў камароўцаў. “Камароўская хроніка”, такім чынам, можа быць суаднесена з такімі сусветна вядомымі месцамі на віртуальнай прасторы мастацкай літаратуры як вёска Курані І. Мележа, Ёканапатофа У. Фолкнера.

Філасофскае асэнсаванне рэчаіснасці адлюстравана ў “Камароўскай хроніцы” М. Гарэцкага. Аб гэтым сведчыць хранатоп радзімы, прастора і час у творы. Калі

прааналізаваць геаграфію, якую ахоплівае твор, то справядліва можна сцвярджаюць, што ў ім так ці інакш узгадваюцца населеныя пункты большай часткі Расійскай імперыі. Даследчыкі налічваюць у аповесці каля 400 геаграфічных назваў, якія маюць свае рэальныя прататыпы ці сустракаюцца пад сапраўднымі назвамі: “У аповесці шмат геаграфічных назваў (гарадоў, вёсак, станцый, хутароў, панскіх двароў) – каля 400. Адны назвы населеных пунктаў у «Хроніцы» не зменены, для другіх М. Гарэцкі падбірае часам па некалькі варыянтаў” [6, с. 337].

Нягледзячы на шырокі геаграфічны ахоп тэрыторыі, у “Хроніцы” прысутнічае толькі адзін цэнтр існавання – Камароўка, усе астатнія вялікія і малыя гарады толькі застаюцца кропкамі на карце, часовым прытулкам галоўных герояў. Невыпадкова Камароўцы нададзены статус галоўнага населенага пункта ў жыцці некалькіх пакаленняў роду Задумаў. Гэта легендарнае месца, калыска сялянскай сям’і, міфалагічны край, дзе захоўваюцца традыцыі продкаў, дзе адбываецца станаўленне і фарміраванне новай інтэлігенцыі, якая імкнецца жыць і працаваць на карысць сваёй радзімы.

Выкарыстоўваючы традыцыі старажытнага летапісання, М. Гарэцкі пачынае знаёмства з Камароўкай з легенды. І калі па распаўсюджаных у Беларусі сюжэтах замак ці горад ператвараюцца ў возера, то ў М. Гарэцкага наадварот – высахлае ад праклёну возера дае пачатак вёсцы: “Віранка, што цяпер толькі гразная канаўка, тады была рэчкаю, з глыбокімі вірамі, чаму так і звалася. А на аколіцы, дзе цяпер улетку зусім высыхае і толькі ўвясну і ўвосень бывае топка, – кажуць, некалі стаяла возера. І такое глыбокае, што ў ім залілася адна дарослая камароўская дзяўчына. Маці, у роспачы, укінула ў яго гарачую патэльню і пракляла яго: «Проклята будзь! Высахні, як гэтая патэльня!» Як сталі высыхаць лясы, яно і высахла. Такая была легенда, цяпер ужо забытая” [7, с. 7].

Вызначальным для разумення прасторава-часовай арганізацыі твора з’яўляецца лес. Лес, як і ў народных павер’ях, у “Камароўскай хроніцы” захоўвае сваю амбівалентную структуру. З аднаго боку ён выступае як варожая прастора, з другога боку – лес служыць сродкам захавання жыцця, забяспечваючы вёску драўнінай і харчаваннем, ахоўваючы ад варожай навакольнай прасторы. У аповесці “Камароўская хроніка” прасочваецца выразная бінарная апазіцыя, характэрная для творчасці М. Гарэцкага: свой свет – чужы свет. Свой свет, малая радзіма, – гэта Камароўка і яе ваколіцы. Чужы свет – шматлікія вёскі, гарады і мястэчкі, дзе прыходзіцца працаваць, вучыцца, ваяваць ці адбываць высылку героям аповесці. Яны пакідаюць уражанне часовага прытулку, ніводная з гэтых мясцін не заслугоўвае такога падрабязнага апісання, як Камароўка. Гэта яшчэ раз пацвярджае асноўную думку твора – людзі не павінны адракацца ад сваіх родных каранёў, шчасце і долю яны могуць знайсці толькі на радзіме.

Асноўная ўвага М. Гарэцкага скіравана на сялянскую сядзібу і зямельны надзел, дзе сканцэнтравана асноўная частка жыцця селяніна. М. Гарэцкі падрабязна апісвае будаўніцтва новага дома ці размежаванне і перезд у новую хату. Хата ў адпаведнасці з народнымі ўяўленнямі і ў асэнсаванні пісьменніка з’яўляецца сакральным месцам, сродкам захавання сям’і. Выкарыстоўваючы толькі апісанні вясковых хат М. Гарэцкага, можна падрабязна прасачыць гісторыю Беларусі, паступовую эвалюцыю сялянскага жыцця. Вось як, напрыклад, апісана першая хата заснавальніка роду Задумаў – Кузьмы Задумы: “Хата была курная, без коміна. Тады яшчэ ўва ўсіх такія хаты былі. Як запаліць у печы, дым сцелецца пад столлю, вісіць ля вакон, плывець па хаце, выядае вочы. Выхадзіў дым у невялічкую дзірку над дзвярмі. Калі ў печы выпаліць, дым сойдзе, – дзірку затыкалі анучай. Цяпер гэта дзіўна: няўжо не маглі сяляне скласці сабе печку з комінам? А не маглі... На комін патрэбна абпаленая цэгла, бо сырэц размякне. А дзе й калі было ім абпаліваць цэглу? Так і жылі” [7, с. 12].

Беларуская вёска жыве, сялянскі род працягвае сваё існаванне, аб гэтым сведчыць апошняя частка “Камароўская хронікі” – Камароўскі парад, апісанне жыхароў 35 хат,

з якіх складаецца Камароўка. “Камароўка жыла, жыве і будзе жыць” – нібы сцвярджае аўтар, як будзе жыць, нягледзячы на ўсе выпрабаванні, беларускі народ, беларуская зямля, сімвалам якой з’яўляецца Камароўка.

Такім чынам, М. Гарэцкі вельмі шмат увагі надае апісанню геаграфічнай прасторы “Камароўскай хронікі”. Аб гэтым сведчаць назвы геаграфічных аб’ектаў (Малая Багацькаўка – Камароўка, Мінск – Ксенем, Камунацэнтр, Балота, Масква – Кучка і інш.). Письменнік фіксуе сваю увагу на такіх прасторавых паняццях як вёска (Камароўка як сімвал беларускай вёскі), лес і поле, рэчка і балота (тыповы беларускі ландшафт). Знакавымі для М. Гарэцкага з’яўляюцца архетыпы дома і зямлі, сакральныя месцы, якія сімвалізуюць род і малую радзіму.

Вобраз малой радзімы ў жыцці чалавека і грамадства адыгрывае дамінуючую ролю, вызначае лёс краіны. Гісторыя сусветнай літаратуры налічвае вялікую колькасць прыкладаў ушанавання роднага краю. Выдатныя творы класікаў шатланскай (Р. Бёрнс), амерыканскай (У. Фолкнер), рускай (І. С. Тургенеў, М. В. Гоголь, С. А. Ясенін), беларускай (Я. Колас, І. Мележ, М. Танк, М. Гарэцкі) садзейнічаюць кансалідацыі нацыі, узнаўленню традыцыйнай стратэгіі жыцця і дзейнасці народа. Творчасць М. Гарэцкага, у сваю чаргу, адрозніваецца не толькі адлюстраваннем асаблівасцей ландшафту, прыроды, побыту, мовы і тапанімікі, але і глыбокім філасофскім асэнсаваннем уздзеяння рэгіянальнага мікрасвету на эмацыянальна-духоўны вопыт асобы, нацыянальную самасвядомасць і менталітэт.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1 Günther, S. Representations and Visions of Homeland in Modern Arabic Literature / S. Günther, S. Milich. – Georg Olms Verlag, 2016. – 242 p.

2 Зимовец, Л. Г. Поиски духовности через постижение Родины в русской философии и литературе / Л. Г. Зимовец, А. И. Пушкарёв // Теория и практика общественного развития. – 2015. – № 10. – С. 171–173.

3 Бельскі, А. І. Беларуская літаратура ХХ стагоддзя: гісторыя і сучаснасць / А. І. Бельскі. – Мінск : Аверсэв, 2005. – 271 с.

4 Корань, Л. Д. “Малая” і “Вялікая” радзіма: мастацкі выбар пісьменніка / Л. Д. Корань // Творчая асоба І. Навуменкі і праблемы беларускай філалогіі і адукацыі: зб. навуковых артыкулаў / рэд. кал. Т. І. Шамякіна. – Мінск : РІВШ, 2006. – 336 с.

5 Шамякіна, Т. Беларускі нацыянальны космас і літаратура / Т. Шамякіна // Шляхамі стагоддзяў: зб. навук. артыкулаў. – Мінск : Універсітэцкае, 1991. – 134 с.

6 Адамовіч, А. М. Камароўская хроніка – творчая гісторыя, жанр / А. М. Адамовіч // Гарэцкі М. Збор твораў. У 4 т. Т. 4: Камароўская хроніка : апавесць. Летапіс жыцця і творчасці. – Мінск : Маст. літ., 1986. – С. 310–331.

7 Гарэцкі, М. Збор твораў. У 4 т. Т. 4: Камароўская хроніка : апавесць. Летапіс жыцця і творчасці / М. Гарэцкі. – Мінск : Маст. літ., 1986. – 384 с.

А. П. ШУКАЛОВІЧ

(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

ГУМАНІСТЫЧНЫ ПАЧАТАК ВАЕННАЙ ПРОЗЫ М. ГАРЭЦКАГА: ЕЎРАПЕЙСКІ КАНТЭКСТ

У артыкуле на прыкладзе твораў «На імперыялістычнай вайне» М. Гарэцкага, а таксама «Агонь» А. Барбюса, «На Заходнім фронце без перамен» Э. М. Рэмарка, «Бывай, зброя!» Э. Хэмінгуэя разглядаецца спецыфіка адлюстравання гуманістычных

ідэй пісьменнікаў у творах, прысвечаных Першай сусветнай вайне. Аўтар прыходзіць да высновы пра падкрэсленную ўвагу творцаў да ўнутранага свету салдата на вайне, яго прагу да самавыяўлення і самаўдасканалення. Аналіз тыпалагічных сыходжаньняў паміж згаданымі творамі вядзецца ў сацыяльна-палітычным, філасофска-антрапалагічным і этыка-сацыялагічным аспектах.

Пачатак ХХ стагоддзя характарызаваўся значнымі падзеямі ў гісторыі культур шматлікіх народаў. Агульная хаатычнасць, раз'юшанасць і супярэчліvasць гістарычных варункаў паставілі ў складанае становішча самага чалавека, яго цэласнасць і выключнасць. На гэтай падставе ў літаратуры ўзнікла неабходнасць самаідэнтыфікацыі асобы, выяўлення свайго «я» праз прызму сацыяльных і палітычных умоў. Менавіта на гэты аспект перш за ўсё звярталі ўвагу аўтары розных еўрапейскіх літаратур, адлюстроўваючы ў сваіх творах гістарычныя падзеі, у якіх прымалі асабісты ўдзел. Звернем увагу на рэаліі Першай сусветнай вайны, якія знайшлі сваё выяўленне ў творах «На імперыялістычнай вайне» М. Гарэцкага, «Агонь» А. Барбюса, «На Заходнім фронце без перамен» Э. М. Рэмарка, «Бывай, зброя!» Э. Хэмінгуэя. Цэнтральнае месца займаюць тут гуманістычныя ідэі, якім належала асноваўтваральная роля ў эстэтычнай каштоўнасці мастацкіх набыткаў гэтых аўтараў. Менавіта таму тыпалагічныя сыходжанні паміж творамі М. Гарэцкага і пералічаных вышэй аўтараў еўрапейскай літаратуры мы будзем разглядаць праз прызму аспектаў, што заклалі аснову развіцця ідэй гуманізму ХХ стагоддзя.

Першапачаткова звернем увагу на сацыяльна-палітычны аспект, які, па словах М. Шульгіна, уяўляе з сябе «пытанне аб практычнай магчымасці чалавека рэалізаваць свой ідэал асабістага і грамадскага быцця ў рэальных гістарычных умовах; пытанні аб сутнасці і аптымальных формах дзяржавы, грамадзянскай супольнасці» [1, с. 11]. Пачатак ХХ стагоддзя – перыяд, калі дамінуючай формай кіравання грамадскай думкай выступала палітыка. Вайна, уласна, і з'яўляецца формай праяўлення палітычных канфліктаў паміж дзяржавамі. Згаданыя намі пісьменнікі лічылі вайну марнай тратай часу, самым жahlівым дзеяннем чалавека. «Нет ничего хуже войны» [2, с. 44], – прамаўляюць героі Э. Хэмінгуэя. «За які родны край, і наогул, – за што? Ці ж Беларусь будзе мець нейкую палёжку ад гэтае вайны? А не здарыцца так, што, дастаўшы перамогу на фронце, расійская рэакцыя ўзмацуецца і загне нас у яшчэ горшы рог?» [3, с. 80], – трапны ўнутраны маналог Лявона Задумы з твора М. Гарэцкага «На імперыялістычнай вайне» адлюстроўвае не толькі негатыўныя адносіны героя да вайны, але і выяўляе яго заклапочанасць у працягу існавання дзяржавы.

Ідэі вылучэння асобы з агульнай мастацкай карціны свету падчас вайны перарастаюць у жаданні аўтараў быць вартымі сваёй эпохі. І. Шаладонаў падкрэслівае: «Важна тое, што М. Гарэцкі асновай усякага нацыянальнага характару лічыў чалавечую прыроду з яе бясконцымі духоўна-патэнцыяльнымі магчымасцямі, адна з якіх – магчымасць быць запатрабаваным, вартым свайго часу, сваёй эпохі існавання» [4, с. 56]. Адсюль узнікае і матыў «страчанага пакалення», што характэрны заходнееўрапейскай літаратуры аб вайне. Прадстаўнікі «страчанага пакалення» не могуць у дастатковай ступені рэалізаваць свой творчы патэнцыял у параўнанні з іх папярэднікамі, а значыць, іх запатрабаванасць таксама ставіцца пад пытанне.

Іншы, гісторыка-культуралагічны, аспект выяўлення гуманістычных ідэй, на думку М. Шульгіна, мае на мэце разгляд «пытанняў аб сутнасці культуры, цывілізацыі, аб крытэрыях прагрэсу» [1, с. 11].

Існасць вайны сама па сабе з'яўляецца рэгрэсіўнай. Аўтарамі, чые творы сталі аб'ектам нашага навуковага інтарэсу, падкрэсліваецца яе негатыўны ўплыў як на духоўны свет чалавека ў цэлым, так і на канкрэтныя культурныя рэаліі – гістарычныя помнікі краіны: «Прывал у вялізным двары нейкага барона. На галоўных дзвярах

старыннага дому-палацу прылеплен белы аркуш паперы. “Пакідаючы маю маемасць, прашу ўсім карыстацца, але прашу не паліць. Старая вежа была пабудавана рыцарамі супроць паганых”» [3, с. 47], – заклапочанасць гаспадара дома далейшым яго лёсам уражвае Лявона Задуму.

Героі твораў нават на вайне намагаюцца здабываць веды: «Мы думаем. Мы читаем. Мы не крестьяне. Мы механики. Но даже крестьяне не такие дураки, чтобы верить в войну. Все ненавидят эту войну» [2, с. 45] (Э. Хэмингуэй); «У мяне радасць: прыйшлі ад родных і знаёмых доўгачаканыя лісты, а з Вільні – некалькі нумароў “Нашае Нівы”» [3, с. 66] (М. Гарэцкі). Прапанаваныя ўрыўкі сведчаць аб унутраным намаганні шараговага чалавека здабываць інфармацыю і вучыцца разважаць, каб не стаць ахвярай праз недасведчанасць.

Часам у еўрапейскай ваеннай прозе гуманістычнага характару з’яўляюцца элементы культурнага рэлігійызму – павагі да кожнай культуры. Цікава, што творчасць М. Гарэцкага цалкам упісваецца ў гэты кантэкст: «Праязджалі мы пустое мястэчка. На культуру завідасць глядзець! І жаль бярэ за сэрца, што Беларусь, у параўнанні, дзікая-дзікая!» [3, с. 34].

Пры разглядзе твораў аўтараў розных літаратур пра Першую сусветную вайну ў філасофска-антрапалагічным аспекце, што мае на мэце разгляд, па словах М. Шульгіна, пытанню «аб “прыродзе чалавека”, яго рэальных патрабаваннях, мэтах, намаганнях, каштоўнасцях» [1, с. 11], можна вылучыць шэраг немалаважных тыпалагічных сыходжанняў. Так, вызначальнай праявай ваенных баталій з’яўляецца знікненне чалавека з грамадскага поля зроку, што прыводзіць да краху гуманізму. Менавіта таму аўтары-гуманісты імкнуцца вылучыць асобу з натоўпу, падкрэсліць светаадчуванне герояў, выявіць іх выключнасць. У М. Гарэцкага гэта праяўляецца ў самой форме твора – гэта дзённік, ці, паводле вызначэння самога аўтара, «Запіскі салдата 2-й батарэі Н-скай артылерыйскай брыгады Лявона Задуму». Е. Лявонава падкрэслівае: «Парадаксальна, што першапачаткова Барбюс меў намер даць свайму раману менавіта падзаглавак “Нататкі франтавіка”» [5, с. 18]. Тое, што згаданыя аўтары, паставілі ў цэнтр сваіх твораў чалавека, яго маральныя якасці, выключае магчымасць знікнення вобраза асобы на вайне, бо яе эмоцыі і думкі з’яўляюцца тут асноваўтваральным фактарам. Менавіта праз літаратурных герояў становіцца магчымым разуменне асаблівасці існавання чалавека ў ваенных умовах. Арыентацыя аўтараў на паказ жыцця канкрэтных асоб адмаўляе крах гуманістычных ідэй праз магчымасць знікнення чалавека з поля зроку соцыуму.

Часам на першы план у прааналізаваных творах выходзіць неаднойчы паўтораны матыў, які ўмоўна можна акрэсліць фразай «не думаць». Ужыванне такога спосабу выказвання абумоўлена страхам таго, што думкі аб сэнсе ўсяго, што адбываецца навокал, завядуць герояў у яшчэ большую прорву. Нагрувашчванне інфармацыі і яе пераасэнсаванне можа давесці салдата да панікі ці да суіцыду. Таму ўсё часцей думкі герояў перарываюцца словамі: «Лепей не думаць...»: «Мне становіцца страшна; мне нельзя дудумываць эту мысль до конца. Этот путь ведет в бездну» [6, с. 213] (Э. М. Рэмарк); «Дык вось – цяпер я на вайне! Заб’юць? Лепей не думаць...» [3, с. 24] (М. Гарэцкі).

Філасофска-антрапалагічны аспект знаходзіць сваё адлюстраванне таксама і ў матыве «страчанага пакалення». Рэальныя памкненні юнакоў знайсці сваё месца ў свеце перакрэсліваюць ваенныя падзеі. Таму рэалізацыя сябе ў ампула, адрозным ад салдацкага статусу, становіцца амаль немагчымай, а аб рэаліях ваенных баталій ніхто потым і не ўзгадае: «Если будешь еще жив и вернешь какое-нибудь словечко в разговоре, скажешь к примеру: “Нас посылали на ночные работы, нас обстреливали, мы чуть не утонули в болоте”, – тебе ответят: “А-а”, – и может быть, прибавят: “Небось невесело было, туго вам пришлось!” Вот и все. Никто не узнает. Знать будем мы одни» (А. Барбюс) [7, с. 205–206].

Этыка-сацыялагічны аспект адлюстравання ідэй гуманізму рязглядае «пытанні аб адносінах асобы і грамадства, аб суадносінах інтарэсаў індывіда з інтарэсамі іншых людзей» [1, с. 12], – зазначае М. Шульгін. Сваё выяўленне гэты аспект набывае ў адносінах братэрскай любові паміж салдатамі. Апошняя праяўляецца не толькі ў прызні да сяброў-паплечнікаў, што ваююць побач з героямі, а і ў стаўленні да ворага. У творах, якія сталі аб'ектам нашага даследавання, паняцце «вораг» згубіла сваё першапачатковае катэгарычнае значэнне. Тут яно з'яўляецца паняццем адносным, і героі твораў неаднаразова праяўляюць сваю прызнасць да прадстаўнікоў варажай арміі: «Рускі народ добры, а казак бывае розны» [3, с. 35], – гаворыць палонны немец галоўнаму герою твора М. Гарэцкага; «...ты был для меня лишь отвлеченным понятием, комбинацией идей, жившей в моем мозгу и подсказавшей мне мое решение. Вот эту-то комбинацию я и убил» [6, с. 244], – абдумвае забойства варажага салдата галоўны герой твора Э. М. Рэмарка.

Такім чынам, становіцца відавочным глыбокі гуманістычны пачатак твораў М. Гарэцкага, Э. М. Рэмарка, Э. Хэмінгуэя, А. Барбюса пра Першую сусветную вайну, што праступае на розных узроўнях: сацыяльна-палітычным, філасофска-антрапалагічным і этыка-сацыялагічным. Гуманізм тут праяўляецца ў аспекце добра, спачування, ахвярнасці і з'яўляецца цэнтральнай ідэяй усіх тэкстаў. Адметным такасама з'яўляецца глыбокі псіхалагізм усіх разгледжаных твораў, накіраваны не на паказ распаду чалавечай душы, а на выяўленне і зацвярджэнне чалавечага пачатку нават у такой антычалавечай з'яве, як вайна.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1 Шульгин, Н. Гуманизм в европейской и русской культуре второй половины XIX века. Автореферат на соискание ученой степени кандидата философских наук: 22.12.06 / Николай Шульгин. – Барнаул, 2006. – 23 с.

2 Хемингуэй, Э. Прощай, оружие! / Эрнест Хемингуэй. – Минск : «Вышэйш. Школа», 1977. – 272 с.

3 Гарэцкі, М. На імперыялістычнай вайне: (Запіскі салдата 2-й батарэі N-скай артылерыйскай брыгады Лявона Задумы) / Максім Гарэцкі. – Мінск : Юнацтва, 1987. – 175 с.

4 Шаладонаў, І. М. Выпрабаванне чалавечнасці: Беларускае апавяданне 20-х гадоў аб рэвалюцыі і грамадзянскай вайне / І. М. Шаладонаў. – Мінск : Беларус. Навука, 2008. – 175 с.

5 Лявонава Е. А. Беларуская літаратура XX ст. і еўрапейскі літаратурны вопыт: дапаможнік для студэнтаў філал. фак. / Е. А. Лявонава. – Мінск : БДУ, 2002. – 130 с.

6 Ремарк, Э. М. На Западном фронте без перемен: [роман] / Эрих Мария Ремарк; пер. с нем. Ю. Н. Афонькина. – Москва : АСТ, 2014. – 317 с.

7 Барбюс, А. Огонь / Анри Барбюс. – Москва : Наука, 1985. – 504 с.

Л. А. СТОМА

(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

ЖАНЧЫНА НА ВАЙНЕ: АДМЕТНАСЦЬ УВАСАБЛЕННЯ ВОБРАЗА НА ПРЫКЛАДЗЕ АПОВЕСЦІ І. ШАМЯКІНА “ГАНДЛЯРКА І ПАЭТ”

У артыкуле прааналізавана аповесць І. Шамякіна “Гандлярка і паэт”. Увага звернута на адметнасць увасаблення вобраза Вольгі Ляновіч, духоўную эвалюцыю гераіні. Акцэнтуюцца ўвага на паказе яе трагедыі найперш як жанчыны. Мэта даследавання –

прасачыць змены ва ўнутраным свеце і псіхалогіі гераіні, якія прадвызначылі высокі ідэйна-мастацкі ўзровень аповесці, яе наватарскі характар. І. Шамякін, падаючы ў якасці цэнтральнага персанажа гандлярку з Камароўкі, паказаў катарсіс душы гераіні, яе маральнае станаўленне і самасцвярджэнне. Падрабязна, псіхалагічна дакладна і праўдзіва намаляваў, як маральныя крытэрыі, выпрацаваныя камароўскім асяроддзем, якімі Вольга вымярае ўласныя ўчынкi і ўчынкi іншых людзей, у выніку раптоўнай змены грамадска-палітычных абставін складваюцца ў новую філасофію жыцця. Працэс гэтых змен, у выніку якіх вырастала прыгажосць гэтага жаночага характару, паказаны ва ўсёй яго цяжкасці і пакутлівасці.

У прозе Івана Шамякіна увасоблена амаль усё ХХ стагоддзе. Кола праблем, узнятых пісьменнікам, закранае ўсе этапы нашай нядаўняй гісторыі і сучаснасці. Але найбольшых поспехаў пісьменнік дасягнуў ва ўзнаўленні падзей Вялікай Айчыннай вайны, з яе жахамі, стратамі, смяротнымі парадоксамі і пастаяннымі складанасцямі маральнага выбару.

Трагічная тэма перажывання вайны жанчынамі і дзецьмі была распачата вобразам Таццяны ў “Глыбокай плыні” і хвалявала пісьменніка ў далейшай творчасці. З твора ў твор тэма гэта набывае важкі агульначалавечы сэнс, узмацняецца такімі яркімі і рознымі псіхалагічнымі вобразамі, як Саша Траянава (“Трывожнае шчасце”), Зося Савіч (“Сэрца на далоні”), Маша Пятрова і Валя (“Шлюбная ноч”), Вольга Ляновіч (“Гандлярка і паэт”).

“Я нездарма стаўлю побач мінулае і сучаснае: сённяшняе жыццё напоўнена канфліктамі, якія цягнуцца з вайны... заўсёды мяне ў той ці іншай ступені цікавіла жанчына на вайне...”, – прызнаецца пісьменнік у дзённікава-мемуарным нарысе “Карэнні і галіны” з аднайменнай кнігі, выдадзенай у 1986 годзе” [1, с. 91].

Тэма трагічнага лёсу жанчыны на вайне ў аповесці “Гандлярка і паэт” вызначаецца асаблівым наватарскім зместам, бо ў якасці галоўнай абрана гераіня зусім не тыповая для літаратуры таго часу. Вольга Ляновіч – прадстаўніца сацыяльных нізоў, гандлярка з Камароўскага рынку, якой давялося жыць у Мінску ў часы акупацыі. І ўсё ж менавіта яна стала галоўнай станоўчай гераіняй аповесці. “Права ёй на гэта дало тое, што яе характар не закончаны, а ўнутраны свет рухомы” [2, с. 191]. “Заслуга І. Шамякіна як пісьменніка яшчэ і ў тым, што ён адкрыў грамадскую цікавасць і паэзію ў лёсе жанчыны з ардынарным на першы погляд душэўным складам” [2, с. 191], – слухна заўважае В. Каваленка.

Крытыкай сцвярджалася, што рост самасвядомасці Вольгі Ляновіч адбываўся пад непасрэдным уплывам ідэйна свядомага Алеся Шпака, які далучыў маладую жанчыну да вялікага свету паэзіі, найперш Блока, і да “неуміручых ідэй вялікага Кастрычніка” [1, с. 149]. І праз гэта зрабіў з Вольгі-гандляркі свядомага барацьбіта з ворагам.

Толькі ў канцы аповесці Вольга стане ўдзельніцай падпольнай групы, пераадолеўшы цяжкі і складаны шлях да гэтага пераломнага жыццёвага этапу. А ў пачатку вайны пісьменнік паказвае гераіню вельмі будзённай, пазбаўленай пафасу. Раптоўная вялікая бяда яе спачатку быццам бы і не асабліва закранула або ўзрушыла, “не вельмі спалохала, нават пра мужа і брата яна падумала не адразу. Перш-наперш прыгадала матчыны расказы, што ў вайну вельмі даражэюць прадукты” [3, с. 7].

Як і належыць гандлярцы, Вольга кіруецца ва ўсіх дзеяннях і ўчынках уласнымі інтарэсамі. І на свет і падзеі глядзіць выключна з гэтага пункту погляду. Хутка прыстасоўваецца і да акупацыйнага рэжыму, умее апраўдаць свае ўчынкi выгадай і павярнуць на сваю карысць усё, што здараецца навокал: “Урэшце, – думае яна, – і пры немцах жыць можна, калі не быць дурнем, гандлёвай справе нават большы прастор, чым пры Саветах” [3, с. 29].

Учынкi гераіні ў аповесці быццам бы яўна пісьменнікам і не апраўдваюцца, але падаюцца з пэўнай доляй жыццёвай аб’ектыўнасці, што дазваляе ўспрыняць характар

гэтай жанчыны неадназначна. Гэтым самым падкрэсліваецца велізарная складанасць побытавага і маральнага жыцця ў час вайны. Вялікі сумнеў у тым, ці так ужо няправільна робіць Вольга, выносячы тавары з пакінутых магазінаў: ёй расціць дзіця і самой выжываць, хіба лепш тое аддаць акупантам? Ваенныя абставіны, вядома, не адмаўляюць маральныя прынцыпы, але ўдакладняюць іх цвярозым разлікам.

Пачуццё патрыятызму Вольгі пачынаецца з ўласнага дома і дзіцяці, пра якіх павінна клапаціцца яна адна ў горадзе, які ўлады пакінулі акупантам. Жанчына энергічная ды практычная, далёкая ад палітыкі ды “высокіх матэрыяў”, яшчэ ў першыя дні вайны зразумела, які цяжар кладзецца на яе плечы. І што вакол будзе многа дабрадзеяў, якія пачнуць вучыць жыццю, не даўшы хлеба яе дзіцяці. Але разам з гэтым “гандлярскім”, “блізкім” і добра зразумелым, няхай сабе і на ўзроўні звыклага, “камароўскага”, было ў Вольгі і іншае, абсалютна зразумелае пачуццё – пачуццё страху.

Зусім натуральна ёй рабілася страшна за сябе, за сваё дзіця, якое яна сама павінна была не толькі карміць, але і бараніць. Рабілася страшна і “за нешта значна большае, магчыма, за ўсю краіну і за само жыццё” [3, с. 18]. Толькі пачуццё гэтае было “*даволі цьмянае, неакрэсленае, асэнсаванае усяго сваім розумам яна не можа*” [3, с. 18].

Вольга спачатку адхіляе прапанову Лены Бароўскай выкупіць палоннага камісара, але тым не менш робіць гэта: выкупляе, толькі не камісара, а зусім змідзанага, напаяжывога салдата, зусім маладзенькага, які да ўсяго аказаўся паэтам, інтэлігентам. Хоць інтэлігентаў “яна не надта любіла” [3, с. 18]. Вось такой яна, Вольга, і паўстае перад намі, надзвычай супярэчлівая і адначасова цэльная. Цэльная ў тым сэнсе, што ў любой сітуацыі, пры любых абставінах у ёй перамагае здаровы сэнс, памяркоўнасць і абачлівасць.

Памяркоўнасці яна здрадзіла толькі тады, калі дазволіла сабе пакахаць Алеся. Бо яна, Маці, на гэта не мела права. Але і тут таксама супярэчнасці няма. Вольга “*лічыла, што ў любой бабы, якую б пасаду яна ні займала, чым бы яна ні займалася, у галаве адно – мужчына*” [3, с. 81]. Алесь быў не проста мужчына для Вольгі-гандляркі, якая ўсё мерала з матэрыяльнага боку. Пасля больш блізкага знаёмства Алесь увасабляў нейкі зусім іншы свет, асаблівы, прыгожы, незямны. І гэты свет яе прывабліваў вельмі моцна, адначасова ў нечым ачышчаў, яна гэта адчувала. І, трэба дадаць, узбагачаў.

Геранія адкрывала для сябе непаўторную прыгажосць паэзіі Блока, Купалы, Багдановіча. І такі, эстэтычны, уплыў зусім натуральны. Але аўтар ідзе далей, ён даводзіць, што высокая духоўнасць Алеся, “моц яго духу”, высокія словы пра Радзіму, жыццё і паводзіны іншых “загартаваных” ідэйных падпольшчыкаў “перавыхавалі” Вольгу: “*Цяпер у яе адна дарога. Разам з ім. На славу ці на смерць. Як у песні пяюць*” [3, с. 156].

“Гандлярка і паэт” – як сведчыць сама назва – два палярныя светлы, якія нізавошта не сутрэліся б у жыцці, каб не вайна, якая ўсё перамяшала. Аднак калі па мужу Вольга не надта бядуе, то Алесь ужо ёй дарагі. З ім яна ўжо не можа разлучыцца без жалю і засмучэння. І не толькі таму, што пакахала яго. Яна ўпершыню ў жыцці адчула нейкую іншую, дагэтуль невядомую ёй прыхільнасць да чалавека. Інакшым стала і яе каханне, якое ўяўлялася ёй раней нейкім вельмі ж простым, зразумелым, спрадвечна прыродным, як гэта і звыклі ўяўляць у яе асяроддзі. Хоць геранія і належыць да самых нізавых пластоў народа, яна аказваецца здатнай да духоўнага росту.

Адбываецца гэты духоўны рост гераніі павольна, бо душа чалавека не можа так адразу перамяніцца. Дакладна і псіхалагічна тонка паказаў І. Шамякін першыя прадвеснікі новага светаадчування сваёй гераніі, якія ўзніклі дзякуючы ўпершыню пачутай у яе хаце сапраўднай паэзіі. Як ні дзіўна, але менавіта вершы пра каханне змусілі яе душою засяродзіцца на ўсім сваім жыцці, “*як хатняе цяпло ці добрае віно, пачалі размякчаць яе застылую душу, абуджалі ўспаміны маленства, пасля ўспомніліся*

ўсе блізкія, родныя, ніколі яны так не ўспаміналіся ёй, каб усе адразу: і бацькі-нябожчыкі, і Адаць, і Павел – франтавікі (ці жывыя яны?)” [3, с. 49].

Вольга ўнутрана супраціўляецца такому ўздзеянню, бо адчувае, здагадваецца, што гэтае невядомае, што здольна так размякчыць яе душу, можа перайначыць яе істоту, зрабіць меней моцнай, парушыць раўнавагу, што небяспечна для яе жыцця: “А ёй такая мяккацеласць зусім без патрэбы, тут толькі пакажы слабасць, дык цябе адразу з’ядуць, бо навокал ваўкі, каб з імі жыць, трэба па-воўчому выць, па-воўчому агрызацца, як яна на паліцаю, а не пырхаць салавейкам і не залівацца песнямі” [3, с. 50]. Яна разумее, што тады страціцца таксама яе сіла, яе ўлада, улада Ляновічыхі, бо, як думае Вольга, Алесь знаходзіцца каля яе толькі таму, што яна такая, якая ёсць цяпер: “Колькі іх, такіх, як ён, святых? Кароткае ў іх жыццё ў такі жорсткі час. Як у матылёў. Толькі пад крылом яе мяшчанскім ён можа пражыць даўжэй” [3, с. 80].

Каханне, відаць, аказалася галоўным фактарам у працэсе духоўнага абуджэння гераіні. Дарэчы, яна супраціўляецца каханню, як і паэзіі, бо адчувае, што і яно запатрабуе ад яе нейкай вялікай унутранай перабудовы, пасля якой яна стане іншым чалавекам, у нечым душэўна падобным да Алеся. Яна яшчэ хоча “выратавацца”, вярнуцца назад, таму абражае яго, крычыць яму ў твар, калі ён пачаў гаварыць пра барацьбу з акупантамі: “Зараза! Бальшавіцкі вырадак!” [3, с. 65] Але зразумела, што гэта апошні ўнутраны супраціў гераіні, абумоўлены страхам, перад новым жыццёвым шляхам. Хутка яна скажа: “Я люблю цябе! Люблю, дурненькі ты мой...” [3, с. 67] І ўжо няма ёй дарогі назад. Яна і хоча спыніцца на паўдарозе, і не можа. Вядома, Вольга моцна горнецца да Алеся яшчэ і па той прычыне, што баіцца зноў застацца адна ў хаце. Але ёсць у яе душы ўжо нешта мацнейшае за гэта. “Можа, галоўнае ў тым, што з ім яна пачула сябе як бы багацейшай і... чысцейшай. Душэўна чысцейшай” [3, с. 80]. У яе свядомасці ўпершыню за ўсё жыццё з’яўляецца такое паняцце, як нематэрыяльнае багацце, а гэта вялізны ментальны зрух.

Вольга хутка становіцца адным з самых карысных і актыўных членаў падпольнай арганізацыі, умелай і смелай сувязной, што і не дзіўна пры яе здольнасцях. Характар у яе моцны, яго карэнні ў спрадвечнай народнай здатнасці прыстасавацца да самых цяжкіх умоў і выжыць. І яна, напэўна, выжыла б, каб засталася такой, якой была раней. Але так ужо склаўся лёс, што яе зорны час жыцця выпаў менавіта на вайну.

Ляновічыха становіцца ахвярай свайго пачуцця, якое, толькі ўзвысіўшы яе, тут жа і стала прычынай яе смерці. Безумоўна, гэта найвышэйшы ўзлёт чалавечага духу, але становіцца шкада, што аб’ект яе кахання быў надта недасканалы і слабы.

Менавіта выконваючы даручанае Алесю заданне, Вольга гіне. Алесь ведаў, што яна можа не вярнуцца назад, але сумленне яго было спакойнае. Свой запал ён выказваў не ва ўчынках, а ў вершах, прычым словы *Маці* і *Чалавек* пісаў з вялікай літары. Што Вольга маці сваёй малой дачушкі, пра гэта паэт неяк не падумаў. Даследчык А. Рагуля, на наш погляд, вельмі слушна заўважае наконт гэтага: “псіхалагічная сітуацыя, створаная І. Шамякіным у аповесці, адметная тым, што тут чытач мае магчымасць пад маскай так званага паэта ўбачыць гандляра чалавечай адданасцю і шчырасцю, а ў абліччы гандляркі раскрываецца самаахвярная веліч жанчыны вялікага сэрца” [4, с. 162].

Такім чынам, у цэнтры пісьменніцкай увагі ў аповесці “Гандлярка і паэт” паказаны ўнутраны свет і псіхалогія гераіні, якія прадвызначылі высокі ідэйна-мастацкі ўзровень аповесці, яе наватарскі характар. Упершыню І. Шамякін паказвае гераіню з “мяшчанскага”, “непрэстыжнага” асяроддзя, ды яшчэ ў рэалістычным, супярэчлівым, праўдзівым ключы. Паказана складаная, багатая натура Вольгі, якая вылучаецца цэласнасцю, духоўным патэнцыялам, жыццёвай устойлівасцю і мудрасцю, якія маюць тыпова народныя карані. Такія ўласцівасці дапамагаюць выжываць і змагацца з ворагам

не толькі ёй, але і тым, каму патрэбна яе дапамога. Письменнік падрабязна, псіхалагічна дакладна і праўдзіва паказвае, як маральныя крытэрыі, выпрацаваныя камароўскім асяроддзем, якімі Вольга вымярае ўласныя ўчынкi і ўчынкi іншых людзей, у выніку раптоўнай змены грамадска-палітычных абставін змяняюцца на больш духоўнае светаўспрыманне жанчыны, новую філасофію. Працэс гэтых змен, у выніку якіх вырастала прыгажосць гэтага жаночага характару, паказаны ва ўсёй яго цяжкасці і пакутлівасці.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1 Шамякін, І. Карэнні і галіны: партрэты настаўнікаў, сяброў, бацькоў, сваякоў, штрыхі аўтапартрэта / І. Шамякін. – Мінск : Маст. літ. – 395 с.

2 Каваленка, В. А. Іван Шамякін: нарыс жыцця і творчасці / В. А. Каваленка. – Мінск : Народная асвета, 1980. – 207 с.

3 Шамякін, І. Гандлярка і паэт. Шлюбная ноч. Аповесці / І. Шамякін. – Мінск : Маст. літ., 1976. – 336 с.

4 Рагуля, А. У. Грані ваеннай тэмы: [аповесці І. Шамякіна “Шлюбная ноч” і “Гандлярка і паэт”] / А. У. Рагуля // Пафас станаўлення: літаратурна-крытычныя артыкулы. – Мінск : Маст. літ., 1991. – С. 156–167.

СЛАВЯНСКИЯ ЛИТАРАТУРЫ НА СУЧАСНЫМ ЭТАПЕ

Н. С. ЦВЕТОВА

(г. Санкт-Петербург, С-Петербургский государственный университет)

ЭПОХА ГЛОБАЛИЗАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ВАЛЕНТИНА РАСПУТИНА

В статье рассматривается творчество В. Г. Распутина как сверхтекст, обладающий антиглобалистским пафосом, отражающий ключевой цивилизационный конфликт второй половины XX века.

В течение продолжительного времени складывалось убеждение в том, что проблемы, связанные с глобализационными процессами, прежде всего, занимали Распутина-публициста. Трагическое напряжение прозы выдающегося русского писателя связывали с проблемой памяти, с темой прощания.

Сегодня, при абсолютной завершенности сюжета распутинского сверхтекста, стало ясно, что ключевым мотивом, организующим этот уникальный сюжет, стал мотив цивилизационных утрат, спровоцированный многочисленными проявлениями унификации национальных культур, национальных менталитетов под давлением генерального направления эволюции мировой экономики. Уникальное текстовое единство, созданное В. Г. Распутиным, по отдельным формальным характеристикам напоминающее постмодерный гипертекст, отличается сущностно, глубинно. Сверхзадача единого распутинского произведения отнюдь не эффектные игры с читателем, не сокрытие слабости художника перед сложнейшей реальностью или «языкового бессилия», но постижение многомерности бытия, многослойности, многокодности цивилизационного конфликта, настигшего многострадальное и легковерное человечество во второй половине XX века.

Приближение к распутинскому видению этих конфликтов, на наш взгляд, возможно, прежде всего, через раскрытие сюжетного кода единого писательского текста:

- взаимодействия, взаимопроникновения двух сюжетных уровней – внешнего (событийного, социального, исторического) и психологического;
- инвариантности организующих «политекстовый» сюжет образов, символов и мотивов.

Именно сюжетный код дает возможность прочтения постоянно развивающейся идеи сверхтекста, нарастание глубины художественной философии. В основе этого кода – очевидная постоянно нарастающая «подавленность» событийного сюжетного уровня, вопреки его неугасающему потенциалу по генерированию самостоятельных смыслов и модернизации традиционных жанровых систем. Например, детективная интрига «Пожара» серьезнее и значительнее, чем рассказ о драматических событиях из жизни Кузьмы и Марии (повесть «Деньги для Марии»). С еще большим успехом могла бы быть использована как фабульная основа массового текста трагедия Тамары Ивановны (повесть «Дочь Ивана, мать Ивана»).

Очевидно, что с течением времени Распутин все настойчивее игнорирует занимательность фабульного основания своих повестей. Так, в «Живи и помни» авантюрное зерно истории Андрея Гуськова не актуализируется даже ассоциативно. Более того, поздние распутинские сюжеты сложены так, что подавляются малейшие соблазны к выявлению их документальной основы. Локальные и вполне конкретные

сюжетные, фабульные аналогии его вовсе не интересуют. Распутин все сделал для того, чтобы читателю даже не приходило в голову соотносить историю Матеры с историей старинного русского города Молога, с которым при затоплении добровольно ушли под воду в 30-х годах прошлого века его коренные жители – всего 294 человека («Прощание Матёрой»). Почти никто не вспоминал о конкретных прототипах Тамары Ивановны, рассказами о которых в конце 1990-х центральная пресса будоражила массовую аудиторию («Дочь Ивана, мать Ивана»).

И происходит это только потому, что у Распутина психологический сюжет полностью подавляет событийный, что свидетельствует об инструментальной функции событийной канвы его повестей, являющейся только поводом для создания сложнейшей образной системы. Художник исследует процесс опустошения человеческого сердца и сознания в процессе достижения материального благополучия, ради которого, как нас убеждают, и затеяны были глобализационные перемены.

Цель Распутина – вовсе не устрашение читателя неотвратимостью глобальных вызовов, но поиск возможности, оснований для противостояния цивилизационным катастрофам (старухи Дарья и Анна, Иван Петрович («Пожар»), Тамара Ивановна («Дочь Ивана, мать Ивана»).

Единый психологический сюжетный уровень при серьезнейшей насыщенности сквозными образами и символами (почти блоковский *ветер, тьма, языческое солнце, луна, звезды, снег, православный свет, тепло, холод*) строен и невероятно сложен, полимотивен (отчетливо эксплицируемые мотивы *денег, судьбы, игры-цирка, одиночества*) и поразительно динамичен, изменчив. С абсолютной очевидностью эта изменчивость проявляется, например, в функционировании художественного концепта *свет* (ключевого для всех «деревенщиков»). В. Распутин предлагает чрезвычайно разнообразное его текстовое сопровождение, хотя *свет* в каждом случае в его произведениях – пространственная характеристика. Но в первой повести «Деньги для Марии» Распутин показывает, как и при каких условиях *свет* оставляет этот мир, терзаемый порывами неумолимого ветра. В «Последнем сроке» обнаруживает условия *светлого, солнечного* бытия своей героини, трудная жизнь которой согрета солнечным светом. Ведь совсем не случайно навсегда закрывает Анна глаза с последним лучом солнца. Далее Распутин исследует условия, при которых человек сохраняет для себя или наоборот утрачивает солнце, чтобы в «Видении» написать о том, как наполняется светом душа.

Также постоянно эволюционируют и психологические мотивы. С наибольшей очевидностью проявляется развитие сквозного мотива одиночества – ключевого для художественной философии писателя. В «Деньгах для Марии» мучительное для героев ощущение одиночества связано с распадом «близкого круга» – земляков, соседей, друзей – общности людей, жизнь которых прошла на виду друг у друга (Кузьма: «*показалось, что он один остался на всем белом свете – он даже подумал: не на белом, а на черном...*» [1, с. 112]). Распутин оставляет «организатору» повествования Кузьме смутную надежду на кровных родственников (герой в финальной части повести направляется в город за деньгами к родному брату).

В «Последнем сроке» на смертном одре одинока мать, поднявшая пятерых детей. Но и для нее Распутиным оставлена надежда – младшая Таньчора, канувшая в безвестности.

В «Живи и помни» одиночество – результат мутации супружеского чувства. Настена погибает от необходимости «*хитрить, изворачиваться, врать*» [2, с. 159].

В «Прощании с Матерой» исследуется уже экзистенциальное одиночество героини как следствие попытки отторжения ее от родового, материнского, природного

пространства и утраты ощущения вечности, непрерывности бытия, потому что неодинокость Дарьи не в связях ее с сыном, внуком, с невесткой, которые уже давно нарушены, но в ощущении единства с теми, кто за оградой родового кладбища.

Последняя повесть о людях, обуреваемых *«поживательством и пожинательством»* («Наташа», 1981), утративших способность к установлению связей с самими собой, постижения собственной глубины – «Пожар».

Изобретенный, придуманный, созданный Распутиным художественный алгоритм фиксации нарастающего взаимодействия двух эволюционирующих сюжетных уровней (при очевидном доминировании уровня психологического) дает уникальную для современной литературы возможность ощутить пульс «коллективного тела» нации (выражение А. Битова). Неповторимость этого слияния заключается в том, что оно проясняет смысл единого сюжета, в котором главное – вариативность перехода человека «массового» из мира реального, природного, в пронизываемый всеми ветрами, мрачный, виртуальный, склонный к играм с человеком (вспомним картежников в купе поезда, который несет Кузьму к брату («Деньги для Марии»)). Оправданием этого мира с момента его возникновения были унифицированные до предела медийные мифы, очарование которыми В. Распутин пережил еще в юности. Были и в его биографии *«Костровые новых городов»*.

Эти фоновые, мотивационные для единого распутинского текстового пространства смыслы позволяют оценить и понять центральную, ключевую идею генерального сюжета, предвещающего апокалипсический процесс опустошения человеческого сознания (эту утрату особенно остро ощущает Гуськов в «Живи и помни»). Этот процесс в изображении Распутина связан с угнетением жизнеподдерживающего для русского человека духа общинности (Мария, Настена, Дарья, Иван Петрович), старинных законов и принципов семейной жизни, главное – с деэсхатологизацией (подчеркиваем, танатология к художественному миру Распутина не имеет никакого отношения) человеческого сознания.

Светлым, мудрым, достойным таланта В. Распутина эпилогом единого его самого главного повестного текста можно считать рассказ «Видение», опубликованный впервые в журнале «Москва» в 1997 году. Герой этого произведения, совершивший путешествие к границе двух миров, напоминает читателям о месте человека на этой земле. Это место *«под Богом»*. Заняв его, человек возвратит себе утраченное *«чувство полной и нераздельной слитности с собою»* (рассказ «Что передать вороне?», 1981) [3, с. 394]. Поиск духовных оснований для возникновения этого спасительного чувства можно считать смыслом присутствия русского писателя В. Г. Распутина в этом мире, сутью его творческой сверхзадачи.

Список использованной литературы

1 Распутин, В. Г. Деньги для Марии / В. Г. Распутин // Собрание сочинений. В 3-х т. Т. 1 – М. : Молодая гвардия, 1994. – С. 21–114.

2 Распутин, В. Г. Живи и помни / Распутин В. Г. // Собрание сочинений. В 3-х т. Т. 1 – М. : Молодая гвардия, 1994. – С. 115–305.

3 Распутин, В. Г. Что передать вороне? / Распутин В. Г. // Собрание сочинений. В 3-х т. Т. 1 – М. : Молодая гвардия, 1994. – С. 378–395.

І. Л. ШАЎЛЯКОВА-БАРЗЕНКА
(г. Хучжоу, Універсітэт Хучжоу)

ФЕНОМЕН ПОЛІДЫСКУРСІЎНАСЦІ Ў ЛІТАРАТУРНАЙ ПРАСТОРЫ СУЧАСНАЙ УКРАЇНЫ

Артыкул прысвечаны асэнсаванню літаратурнай прасторы сучаснай Украіны як з’явы сімфанічнага кшталту, сутнасняя спецыфіка якой вынікае з унікальнай сітуацыі полідыскурсіўнасці. У межах аднаго нацыянальнага мастацкага хранатопу суіснуюць розныя ў канцэптuallyным, аксіялагічным і стылявым планах дыскурсы – складана структураваныя сістэмы са спецыфічнай працэсуальнасцю, падзейнасцю, ментальнасцю, што ўрэчаўляюцца ў мастацкіх тэкстах як адметных формах сацыякультурнай камунікацыі. У артыкуле акрэсліваюцца ключавыя асаблівасці неамадэрнага, постмадэрнага, заповітна-сялянскага дыскурсаў.

Адной з характаралагічных рыс украінскай літаратуры канца ХХ – пачатку ХХІ стагоддзяў з’яўляецца поліфанічнасць: усе даследчыкі ў тым ці іншым выглядзе зазначаюць існаванне ў сучасным літаратурным хранатопе цэлага шэрагу феноменаў, якія надвычай адрозніваюцца ў канцэптuallyна-аксіялагічным і мастацка-стылявым планах.

Тыпалагізацыя гэтай разнастайнасці – асобная тэарэтыка-літаратурная праблема. Некаторыя даследчыкі ўказваюць на стылявы сінкрэтызм як на адну з вызначальных рыс сучаснай літаратурнай творчасці ва Украіне. У ліку іншага гэта азначае дыфузны характар узаемадзеяння і ўзаемаўплыву разнастайных мастацкіх з’яў, школ і плыняў. Нават беручы пад увагу зменлівасць сучаснага ўкраінскага літаратурнага ландшафту, літаратуразнаўцы прапануюць вылучаць тры асноўныя стылявыя кірункі [1, с. 337]:

• “традыцыйны рэалістычны са значным дамінаваннем неарэалізму і ерамантызму” (у ліку найбольш яркіх прадстаўнікоў называюць Анатоля Дзімарова (*Анатолій Дімаров*), Васіля Захарчанку (*Васіль Захарченко*), Рамана Іванычука (*Роман Іванічук*), Юрыя Мушкеціка (*Юрій Мушкетик*), Барыса Алейніка (*Борис Олійник*), Дзмітра Паўлычку (*Дмитро Павличко*) і інш.;

• “мадэрнісцкае, ад уласна мадэрнага (з ухілам у стары ці новы традыцыяналізм) да неаавангардысцкага” (найбольш ярка выражаны ў творчасці Ліны Кастэнкі (*Ліна Костенко*), Эмы Андзіеўскай (*Емма Андієвська*), Рамана Бабавала (*Роман Бабовал*), Васіля Баркі (*Васіль Барка*), Валерыя Шаўчука (*Валерій Шевчук*), Яўгена Пашкоўскага (*Євген Пашковський*), Галіны Пагуцяк (*Галіна Пагутяк*), Івана Драча (*Іван Драч*), Ірыны Жыленка (*Ірина Жиленко*) і інш.;

• “постмадэрнісцкае з элементамі неаавангардызму” (прадстаўляюць Іван Андрусак (*Іван Андрусак*), Юрый Андруховіч (*Юрій Андрухович*), Мікола Бабак (*Микола Бабак*), Аксана Забужка (*Оксана Забужко*), Аляксандр Ірванец (*Олександр Ірванець*), Васіль Кажаленка (*Васіль Кожелянко*), Косць Маскалец (*Кость Москалець*), Сцяпан Працюк (*Степан Процюк*), Алесь Ульяненка (*Олесь Ульяненко*), Юрый Выннычук (*Юрій Винничук*)).

Побач з прадстаўленым існуе і іншы падыход да сістэматызацыі з’яў, што ўтвараюць літаратуру сучаснай Украіны: некаторыя даследчыкі гавораць пра функцыянаванне некалькіх дыскурсаў, у пераліку якіх фігуруюць неамадэрны, постмадэрны, заповітна-сялянскі, часам у якасці самастойнага вылучаецца феміністычны дыкурс, хаця нярэдка ён разглядаецца ў кантэксце постмадэрнага.

Для сучаснай філасофіі “вырашальным крытэрыем дыскурсу становіцца моўнае асяроддзе, у якім ствараюцца моўныя канструкцыі”, у адпаведнасці з гэтым разуменнем дыкурс – гэта “пэўная лексіка, семантыка, прагматыка і сінтаксіс, якія

выяўляюць сябе ў актуальных камунікатыўных актах, маўленні і тэкстах” [2]. У дачыненні да літаратуры сучаснай Украіны можна гаварыць пра полідыскурсіўнасць як прэцэдэнтную з’яву, г. зн. пра ўнікальнасць літаратурнай сітуацыі, калі ў межах аднаго нацыянальнага мастацкага хранатопу адначасова існуюць адрозныя ў канцэптuallyна-каштоўнасным і стылявым планах дыскурсы – складана структураваныя сістэмы, са сваёй спецыфічнай працэсуальнасцю і падзейнасцю, унікальнай ментальнасцю, што знаходзяць увасабленне ў мастацкіх тэкстах як адмысловых формах сацыякультурнай камунікацыі. Захоўваючы сваю непаўторнасць, самадастатковасць, яны разам з тым непазбежна ўступаюць ва ўзаемадзеянне і ўплываюць адзін на аднаго.

Спецыфіка *неамадэрнага дыскурсу* ў сучаснай украінскай літаратуры абумоўлена асаблівасцямі папярэдняга, мадэрнага дыскурсу, які храналагічна ахоплівае апошнія гады XIX стагоддзя і ўключае істотную частку XX стагоддзя (да 1970-х гадоў) [3].

Адметны характар украінскага мадэрнізму, у сваю чаргу, абумоўлены яго глыбіннай сувяззю з “філасофіяй сэрца” – адным з кірункаў украінскай філасофіі, які пабудаваны на асэнсаванні і адлюстраванні спецыфікі нацыянальнай самасвядомасці і ўяўляе сабой у пэўным сэнсе сінкрэтычную – этычную, рэлігійную і эстэтычную – інтэрпрэтацыю сэнсаў чалавечага існавання.

Вытокі “філасофіі сэрца” звязаны з “кордацэнтрычнай” канцэпцыяй вядомага асветніка, філосафа, паэта і педагога Рыгора Скаварады (*Грыгорій Сковорода*, 1722 – 1794). Як адзначаюць даследчыкі, “агульная канцэпцыя Скаварады грунтуецца на хрысціянскім вучэнні пра цела і душу, развітым апосталам Паўлам і абазначаным сімволікай сэрца. У гэтым сэнсе ўсё хрысціянства з’яўляецца «філасофіяй сэрца». Але Скаварада кіруецца біблейскім разуменнем слова «сэрца», якое не супадала з рамантычным уяўленнем аб супрацьстаянні «сэрца» і «розуму» [4, с. 180]. Філософ называе яго “крыніцай вечных промняў” [5, с. 52], “сапраўдным Богам” [5, с. 53], цэнтрам чалавечага быцця.

Ідэі “філасофіі сэрца”, што змяніліся пад уплывам еўрапейскай “філасофіі жыцця” яшчэ напачатку XX стагоддзя, не толькі атрымліваюць своеасаблівую інтэрпрэтацыю і развіццё ў мастацкай творчасці, фарміруючы дыкурс неамадэрны; яны ўплываюць і на ўкраінскае літаратурназнаўства, асабліва тую яго частку, што звернута да асэнсавання мадэрнага дыскурсу ва ўкраінскай літаратуры канца XIX – XX стагоддзяў [3].

Найбольш яркай з’явай, што ўвабрала ў сябе канцэптuallyна-стылявыя асаблівасці неамадэрнага дыскурсу, лічыцца Кіеўская школа паэзіі (*Кіеўска школа поезіі*) (хаця, напрыклад, творчасць паэтаў літаратурнай групы “Новая дэгенерацыя” (“*Нова дегенерація*”) таксама знаходзіцца ў полі прыцягнення неамадэрнага дыскурсу).

Кіеўская школа паэзіі сёння разглядаецца не толькі як уласна літаратурная, але і як адмысловая гісторыка-культурная з’ява, што паўстала ў выніку канцэптuallyна-эстэтычнага сінтэзу нацыянальнай культуры (у тым ліку фальклорнай і літаратурнай класікі) і ідэй еўрапейскага мадэрнізму. Паэты Кіеўскай школы вызначаліся недэкларатыўнасцю сваёй грамадзянскай пазіцыі, адпрэчвалі любыя ідэалагічныя схемы і каноны, любыя праявы таталітарнай ідэалогіі ў мастацтве. Як і “шасцідзясятнікі”, з якімі яны ўваходзілі ў літаратуру ў адзін час, яны імкнуліся да свабоды творчасці, але ў іх было сваё разуменне сутнасці гэтай свабоды. Іх паэзія ў пэўным сэнсе “дэсацыялагізуецца”, вызваляецца ад ціску агульных ідэй, норм, схем; іх цікавасць была зернута да мастацтва як такога, да паэтыкі чыстай красы.

Неамадэрны характар творчасці прадстаўнікоў Кіеўскай школы паэзіі звязаны з іх “вяртаннем” да Міфа – пагружаннем у глыбіні міфалагічнай свядомасці і мадэляваннем міфалагічнага мыслення ў мастацкіх вобразах, якія ўвабралі ў сябе канцэпты і прынцыпы заходнееўрапейскай філасофіі, псіхалогіі, культуры і мастацтва. Паэзія Кіеўскай школы ад пачатку філасафічная, звернутая да асэнсавання першаасноў быцця. Гэта мела вынікам адчуванне значнасці і знакавасці ўсіх элементаў светабудовы, калі

тая ўважалася за таямніцу, што творыцца бесперапынна. На ўзроўні тэматыкі гэта выразілася ва ўвазе да тэм прыроды, чалавека як найвышэйшай каштоўнасці, да даследавання глыбінь і магчымасцей мастацкага слова; на ўзроўні вобразна-выяўленчым – у вяртанні да лексічных “першавобразаў”, увасобленых у выглядзе мастацкіх сімвалаў, звязаных з народнапаэтычнымі ўяўленнямі, фальклорнай паэтыкай. Яркія ўзоры гэтага можна знайсці ў зборніках Віктара Кордуна (*Віктор Кордун*) “Зямля натхнёная” (“*Земля натхненна*”, 1984), “Славія” (“*Славія*”, 1987), “Куст агню” (“*Кущ вогню*”, 1990), “Сонцастаянне” (“*Сонцестояння*”, 1992), Васіля Галабародзкі (*Василь Голобородько*) (“Каліна пра Раство” (“*Калина об Різдва*”, 1992), “Акенца, якое лётае (Выбраныя вершы)” (“Летуче віконце (Вібрані вірші)”, 2005); Міхайлы Грыгор’ева (*Михайло Григор’ев*) (зборнік “Сады Марыі” (“*Сади Марії*”, 1997), “Будаванне храма” (“*Спорудження храму*”, 1992) і др.

Іншы варыянт увасаблення неамадэрных дыскурсіўных практык адшукваецца ў творчасці “васьмідзесятнікаў”, дакладней, той часткі пакалення, якое не належыць да ярка выражаных постмадэрністаў. На думку Уладзіміра Ешкілева (*Володимир Ешкілев*), неамадэрны складнік украінскага “васьмідзесятніцтва”, арыентаванага на еўрапейскія культурныя каштоўнасці, асабліва на літаратуру постаўстрыйскай прасторы ХХ стагоддзя (Георга Тракля, Франца Кафкі, Мілана Кундары) стала больш арганічнай часткай бягучага літаратурнага працэсу, чым рэфлексіўны постмадэрн [6]. Менавіта ў неамадэрным дыскурсе ажыццяўляецца пэўная кампенсацыя страт украінскай літаратуры, звязаных з яе герметызацыяй і ізаляцыяй ад знешняга эстэтычнага і мастацкага вопыту (у межах савецкай сістэмы кіравання літаратурным працэсам). Размова ідзе пра падкрэсленую ўвагу да фармальнага складніка твора, пра схільнасць да сінтэтычнага тыпу творчасці, пра канцэптуальны рух да індывідуалізму урбаністычнага тыпу.

Постмадэрнізм у агульным выглядзе разглядаецца ў некалькіх плоскасцях: як прыныццова адрозны ад папярэдніх эпох – плюральны – стан грамадскага і культурнага жыцця, якому ўласціва шматвектарнасць шляхо развіцця; як своеасаблівы спосаб асэнсавання свету і ролі чалавека ў гэтым свеце; як спецыфічны мастацкі феномен.

Тамара Гундарава (*Тамара Гундорова*) адшуквае вытокі ўкраінскага постмадэрнізму, які храналагічна суадносіцца з другой паловай 1980-х – 1990-мі гадамі, у авангардзе 1920-х гадоў, украінскай хімернай прозе і літаратуры дзяспары [7, с. 323–325]. Аднак узнікненне постмадэрнізму як адметнага літаратурнага феномена большасць літаратуразнаўцаў звязваюць з творчасцю ўдзельнікаў літаратурных груп “Бу-Ба-Бу” (“*Бу-Ба-Бу*”), “Прапала грамота” (“*Пропала грамота*”), “ЛуГоСад” (“*ЛуГоСад*”), “Новая дэгенерацыя”.

Спецыфіка ўкраінскага постмадэрнага дыскурсу абумоўлена шэрагам гісторыка-культурных фактараў і абставін, у прыватнасці, пэўнай яго “запозненасцю” (адносна пачатку так званай постмадэрнай эпохі ў краінах Захаду), асаблівасцямі грамадска-палітычнай сітуацыі пасля набыцця Украінай незалежнасці ў 1991 годзе, а таксама экзистэнцыяльным і аксіялагічным кантэкстам “постчарнобыльскага быцця”.

У якасці адметных рыс постмадэрнага дыскурсу ва Украіне можна вылучыць:

– пэўную пераемнасць з папярэдняй гісторыка-літаратурнай традыцыяй (нацыянальнай версіяй літаратурнага мадэрнізму першай трэці ХХ стагоддзя);

– нацыянальную афарбаванасць: у адрозненні ад пазанацыянальнага ці трансакцыянальнага характару постмадэрнізму заходняга, украінскі постмадэрн мае яркую нацыянальную маркіраванасць, што звязана з яго актыўнай уключанасцю ў пошук нацыянальнай ідэі ў сітуацыі посткаланіяльнасці;

– палітычнасць, ідэалагічную “лакалізаванасць”: калі ў іншых краінах постмадэрністы смяюцца над паняццямі і ідэямі глабальнага характару, то ўкраінскія пісьменнікі нацэлены на пераадоленне ў смеху і з яго дапамогай “рэцыдываў” савецкасці ў святмасці поставецкага чалавека;

– падрэсленую эмацыянальнасць, у пэўным сэнсе, трыбуннасць, маніфестацыйны характар прасоўвання ўласных ідэй і творчасці;

– зварот да стылізацыі і іроніі як да найбольш запатрабаваных прынцыпаў і прыёмаў творчасці.

Агульная нацэленасць літаратурнай супольнасці на пошукі нацыянальнай ідэнтычнасці надзвычай цікава ўрэчавалася ў постмадэрным дыскурсе. З аднаго боку, даследчыкі фіксуюць у шэрагу твораў іранізаваў над традыцыяй і гульні з сімваламі нацыянальнай гісторыі. З другога боку, у кантэксце разгляду ўкраінскага постмадэрнізму як феномена посткаланіяльнай культуры Багдан Рубчак (*Багдан Рубчак*), пісьменнік, літаратуразнаўца, прадстаўнік старэйшага літаратурнага пакалення прыходзіць да высновы, што гульня, карнавальнасць, іронія, ішыя элементы постмадэрнізму скіраваны найперш супраць негатыўных з’яў ва ўкраінскай культуры і палітыцы. Гэта дазваляе яму бачыць у творах украінскіх постмадэрністаў тое, чаго няма ў заходнееўрапейскіх: веру ў духоўнасць народа і глыбокі патрыятызм [1].

Варта зазначыць, што плюралізм як структураўтваральны прынцып постмадэрнізму абумовіў не тоькі шматвектарную палеміку з традыцыяй і канцэптуальна-эстэтычнымі апанентамі, але і дыверсіфікацыю ўнутры самога дыскурсу. Так, Тамара Гундарава вылучае ўнутры ўкраінскага постмадэрнага дыскурсу цэлы шэраг адгалінаванняў: гратэскае (творчасць Уладзіміра Дзібровы (*Володимир Діброва*), Леся Падзярв’янскага (*Леся Подерв’янський*), Багдана Жолдака (*Багдан Жолдак*)), карнавальнае (дзеясць літаратурнай групы “Бу-Ба-Бу”), апакаліптычнае (найбольш яскравае выражэнне знайшло ў творчасці Юрыя Іздрыка (*Юрій Издрик*), Тараса Прахаські (*Тарас Прохасько*), Яўгена Пашкоўскага), попкультурнае (самая яркая фігура – Сяргей Жадан (*Сергій Жадан*)), папулярнае (Юрый Выннычук), феміністычнае (Аксана Забужка (*Оксана Забужко*)) [7].

Аднак у цэлым украінскія постмадэрністы ўяўляюць сабой паслядоўнага і, у пэўным сэнсе, адзінадушнага калектыўнага “апанента” рэалістычнай канцэптуальна-стылявой парадэгмы. Разуменне свету як хаосу, як бясконцага, зменлівага, непрадказальнага карнавала адмаўляе магчымасць адлюстравання жыцця ў формах самога жыцця (як у агульным выглядзе часам прадстаўляецца сутнасць рэалістычнага метаду ў мастацтве), паколькі рэчаіснасць аказваецца... бесформеннай. Свет як хаос – па-за формай, ён не спасцігаецца рацыянальна, яго можна толькі адчуць.

Так званы *запаветна-сялянскі дыкурс*, пабудаваны на сялянскай ментальнасці і светаадчуванні, сфарміраваўся на аснове мастацкіх традыцый рэалізму ва ўкраінскай літаратуры з пэўнымі ўкрапленнямі рамантызму і мадэрнізму.

Структураўтваральнымі канцэптамі дыскурсу становяцца паняцці нацыі, традыцыі, дзяржаўнасці, зямлі, працы; знакавымі постацямі, якія ідэальна ўвасабляюць украінскія нацыянальны менталітэт для прадстаўнікоў гэтага дыскурсу, з’яўляюцца Тарас Шаўчэнка (*Тарас Шевченко*) і Іван Франко (*Іван Франко*).

У сучаснай літаратурнай прасторы спецыфіка мастацкай мадэлі свету так званых пісьменнікаў-традыцыяналістаў нярэдка асэнсоўваецца праз супастаўленне іх аксіялагічных, эстэтычных, стылістычных пошукаў з адпаведнымі кампанентамі літаратуры постмадэрнай арыентацыі. Цягам такога кантрастнага (“апазіцыйнага”) супастаўлення з выразнай відавочнасцю выяўляецца спецыфіка мастацкага светаадчування, напрыклад, Вячаслава Медвідзя, (*В’ячеслав Медвідь*), Яўгена Пашкоўскага, Васіля Герасімяка (*Василь Герасим’юк*), Ігара Рымарука (*Ігор Римарук*), для якіх адраджэнне-аднаўленне і нацыянальнай аўтэнтычнай культуры, і ўласна літаратуры звязана з мастацкай рэканструкцыяй (увасабленнем у аб’ёмных літаратурна-мастацкіх вобразах) украінства як шматмернага феномена. Дух украінства, на думку аўтараў, арыентаваных на пошук сутнасных кампанентаў, характарыстык нацыянальнай самабытнасці, у найбольш цэльным выглядзе ўвасоблены ў сялянскім

быцці, анталогіі сяла, якое ўспрымаецца імі як метафара сапраўднага ўкраінскага свету. Гэты свет бачыцца ім апошнім прытулкам гуманізму, што падаецца некаторым даследчыкам водгуллем яшчэ народніцкіх прынцыпаў стварэння літаратуры, абвешчаных у XIX стагоддзі. Пры гэтым, як ужо адзначалася раней, часцей за ўсё ключавыя ідэі і канцэпты заповітна-сялянскага дыскурсу ўвасабляюцца ў мастацкіх структурах і формах рэалізму, але рэалізму абноўленага, не без уплыву неарамантызму і неамадэрнага дыскурсу.

Такім чынам, суіснаванне ў адзінай літаратурнай прасторы некалькіх дыскурсаў, якія, з аднаго боку, маюць відавочныя канцэптуальныя, кашоўнасныя, мастацка-стылявыя адрозненні, але з другога боку, уплываюць адзін на адзін, прыводзіць да фарміравання, дакальней, да “самаарганізацыі” літаратуры сучаснай Украіны як культурнага і мастацкага феномена сімфанічнага кшталту.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1 Мовчан, Р. В. Українська література: підручн. для 11 кл. загальноосвітн. навч. закл. (рівень стандарту, академічний рівень) / Р. В. Мовчан, О. М. Авраменко, В. І. Пахаренко. – К. : Грамота, 2011. – 352 с.

2 Гутнер, Г. Б. Дискурс / Г. Б. Гутнер, А. П. Огурцов // Новая философская энциклопедия: В 4 т ; под ред. В. С. Стёпина [Электронный ресурс]. – Москва : Мысль, 2001. – Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/337. – Дата доступа: 26.05.2018.

3 Павличко, С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія / С. Павличко. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.

4 Пашковська, Л. Л. Творчість Г. Сковороди як феномен преромантизму / Л. Л. Пашковська // Вчені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. Серія: Філософія. Культурологія. Політологія. Соціологія. – 2014. – Т. 27 (66). – № 1. – С. 174–183.

5 Сковорода, Г. С. Повне зібрання творів. У 2-х т. Т. 2. / Г. С. Сковорода. – К. : Навукова думка, 1973. – 576 с.

6 Даниленко, В. Г. Лісоруб у пустелі: письменник і літературний процес / В. Г. Даниленко. – К. : Академвидав, 2008. – 352 с.

7 Гундорова, Т. І. Післячорнобильська бібліотека. Українській літературний постмодерн / Т. І. Гундорова. – К. : Критика, 2013. – 344 с.

П. Р. КОШМАН
(Мазыр, МДПУ імя І. П. Шамякіна)

СІЛА ПРЫЦЯЖЭННЯ МАЛОЙ РАДЗІМЫ Ў ПРОЗЕ А. ФЕДАРЭНКІ

У артыкуле даследуецца спецыфіка выяўлення вобраза малой радзімы ў прозе А. Федарэнкі. Гісторыі адносін персанажаў яго твораў з роднай вёскай разглядаюцца як адзіная сюжэтная лінія, заснаваная на аўтабіяграфічным матэрыяле. Выяўленыя ў ёй жыццёвыя характары і сітуацыі, сведчаць аб каштоўнасці вобраза малой радзімы для аб'ектыўнага спасціжэння беларускай рэчаіснасці і адметнасці беларускага светаўспрымання.

Праблема рэцэпцыі малой радзімы ўяўляецца вельмі важнай для характарыстыкі беларускай літаратуры, улічваючы той факт, што фарміраванне вобраза нацыянальнага свету ў ёй адбывалася ў значнай ступені пад уплывам уражанняў пісьменнікаў ад

мясцін свайго дзяцінства. Айчыннае літаратуразнаўства заўсёды настойвала на пераемнасці паміж родным кутом – унікальнай мясцінай у лёсе кожнага аўтара, і вобразах Радзімы, агульнай для ўсіх беларусаў. Гэтая пазіцыя, абапіраючыся на думку, што прыватнае павінна пацвярджаць агульнае, выявіла разуменне важнасці сувязі асабістага лёсу мастака з жыццём нацыі і ўсяго чалавецтва. Дз. Бугаёў адзначаў: “Вопыт самых выдатных майстроў слова пераконвае, што сапраўднага поспеху дабіваліся тыя мастакі, якія ад пэтызацыі роднага кутка ішлі да таго, што было важным для цэлай краіны, уздымаліся да вялікай праблемнасці агульналюдскага значэння” [1, с. 17].

Вобраз малой радзімы застаецца каштоўным для беларускіх пісьменнікаў і сёння, хаця ў яго ідэйна-эстэтычнае ўспрыманне час уносіць свае карэктывы. Па-першае, для некаторых літаратараў, якія прадстаўляюць сённяшняе ўрбанізаванае пакаленне, сам пошук малой радзімы можа выклікаць дадатковыя складанасці. Па-другое, і гэта самае істотнае, вобраз роднага кутка, трапляючы ў кантэкст сучаснасці, убірае ў сябе тыя новыя, частую крызісныя, з’явы, якія характарызуюць сённяшні дзень. Іх мастацкая лакалізацыя ў мясцінах, звязаных з пачаткам жыцця чалавека, выглядае невыпадковай, паколькі дае літаратуры дадатковыя магчымасці ўздзеяння на чытача, на яго асабісты пачуццёвы вопыт.

З’яўленне новых акцэнтаў у мастацкай трактоўцы малой радзімы абумоўлівае даследчыцкі інтарэс да яе вобраза як да крыніцы разумення тых працэсаў, што характарызуюць успрыманне нацыянальнага свету ў апошнія тры дзесяцігоддзі. У рэалізацыі задач па іх спасціжэнню ў рамках дадзенага артыкула бачыцца лагічным звярнуцца да творчасці А. Федарэнкі, аўтара, дзякуючы якому на літаратурнай карце сучаснай Беларусі выявіўся вобраз яшчэ аднаго ўнікальнага роднага кута, і яшчэ адзін ракурс погляду беларусаў на саміх сябе.

Рэфлексіі пісьменніка, у якіх ён звяртаецца да тэмы літаратурнай творчасці, сведчаць, што многае ў яго прозе перажытае ім асабіста. Разуменне свету, яго ўладкавання менавіта з пазіцыі свайго вопыту, значная частка якога звязана з Мазыршчынай, падаецца самім А. Федарэнкам як сутнасная адзнака ўласнай асобы. У адным з ранніх інтэрв’ю ён выказаў меркаванне, што “Калі б Борхес нарадзіўся і вырас не ў Буйнас-Айрэсе, а ў Мазырскім раёне, дык, магчыма, стаў бы не Борхесам, а Федарэнкам” [2, с. 55]. Больш таго, аўтар абсалютызуюе сілу родных вытокаў, разглядае іх уплыў у якасці асноўнага фактару фарміравання творчай індывідуальнасці пісьменнікаў, тых людзей, якія, паводле яго вызначэння, “намёртва прывязаныя да свайго побыту, свайго часу і да традыцый свайго народа” [2, с. 55]. Менавіта адлюстраванне свайго быцця, унікальнага асяроддзя робіць аўтараў нацыянальных літаратур цікавымі для ўсяго свету. Сакрэт поспеху найбольш вядомых з іх А. Федарэнка тлумачыць тым, “што яны ў параўнанні з іншымі пісьменнікамі-землякамі свайго часу найлепш умудрыліся перадаць якраз свае нацыянальныя асаблівасці, якраз таго ж самага свайго часу [2, с. 55]. Бясспрэчна, што ў гэтых выказваннях адлюстроўваецца ўласнае творчае крэда беларускага аўтара, яго ўстаноўка ў мастацкім пазнанні свету абаперціся на сваё, роднае. Таму вобраз малой радзімы ў творах А. Федарэнкі раскрывае як унікальнасць таго асяроддзя, што акружала пісьменніка з дзяцінства, так і яго мастацкія прынцыпы спасціжэння рэчаіснасці.

Біяграфічная даведка, змешчаная на вокладках кніг А. Федарэнкі, паведамляе, што нарадзіўся пісьменнік у вёсцы Бярозаўка і вучыўся ў Мазырскім палітэхнікуме. Гэтыя сухія звесткі для нашага даследавання варта дапоўніць тым, што з Мазыршчынай звязаны сюжэтныя лініі яго рамана “Рэвізія”, аповесцей “Сінія кветкі”, “Вёска”, “Дзікі луг”, “З кошыкам, або Гісторыя ненапісанай аповесці” і шматлікіх аповяданняў. Часам аўтар, падпарадкоўваючыся законам мастацкай умоўнасці, маскіруе гэтую мясцовасць, мяняе яе назвы: родная вёска Бярозаўка перайначваецца ў Сасноўку, Бокаў – у Бокаўку,

Калінкавічы – у Локцевічы. Аднак сувязь паміж мастацкімі і рэальнымі тапонімамі дастаткова відавочная для таго, каб можна было апазнаць у месцы дзеяння твораў рэаліі, вядомыя кожнаму жыхару Мазыра і яго ваколіц. І нават у тых выпадках, калі аўтар указвае іншую лакалізацыю альбо пазбягае яе дакладнага вызначэння, у мастацкай прасторы твораў раз-пораз фіксуюцца пазнавальныя дэталі Мазыршчыны: прыгарадная вёска, дарога ў раённы цэнтр, сам горад, у якім ёсць лельчыцкае скрыжаванне, плошча з універмагам “Белы лебедзь”, пляж, парк каля ракі і цеплаход “Ракета”.

Узнаўляючы атмасферу жыцця беларускай правінцыі, А. Федарэнка абаяваецца на ўласную памяць і вельмі ўважліва адносіцца да таго, каб захаваць у яе літаратурным адбітку натуральнасць, сапраўднасць. Высокая ступень пранікнення асабістага ў мастацкія вобразы, непасрэднае веданне матэрыялу, пакладзенага ў іх аснову, разглядаецца пісьменнікам як адметная рыса ўласнай творчасці. Прынамсі, гэты аспект вылучае ён, калі размова заходзіць пра прататыпа героя апавядання “Сыч”. Адказваючы на пахвалу Івана Навуменкі: “Гэта ж жывы факт! Недзе ўбачыў таго Сыча, такога сквапнага, заўсёды хмурнага...” [3, с. 168], А. Федарэнка не без самаіроніі заўважае: “Ага. Пісьменнік толькі тое і робіць, што бачыць, запамінае і апісвае... А нікому не даводзілася за савецкім часам, у сёмым класе, прадаваць на базары тыя ж лісічкі?” [3, с. 168].

Шматлікія дэталі апавядання “Сыч” пацвярджаюць прызнанне аўтара ў тым, што частка яго жыцця знайшла адбітак ў сюжэце твора. Тым маршрутам, якім кожныя выхадныя з вёскі да гарадскога базару ездзіць на веласіпедзе вясковы скупярдыяй Сыч, відавочна, калісьці ў дзяцінстве кіраваўся і будучы пісьменнік. Ішоў тою “сцежкаю паўз плот, дзе цупчэй і не бярэцца да падэшваў мокры пясок” [4, с. 168], вёў веласіпед “па траве, каб памыліся расою шыны” [4, с. 168], хаваў вочы ад сонца, якое “адбіваецца ад нікеляванага руля” [4, с. 170].

Трывалая памяць дапамагае пісьменніку ўзнавіць і іншыя абставіны тых дзіцячых падарожжаў. У аповесці “З кошыкам, або Гісторыя ненапісанай аповесці...” А. Федарэнка называе сябе і наогул усіх дзяцей роднай вёскі “рабамі” лесу, расказвае пра вымушаныя паходы ў грыбы, якія збіраліся “на продаж, сабе толькі “горшанькія”, чарвівенькія” [3, с. 180], успамінае свае перажыванні малалетняга гандляра: “Калі трымціць уся сярэдзіна ад сораму і страху, бо за падобны “бізнес” запраста можна вылецець са школы” [3, с. 168].

Прыведзеныя прызнанні, у якіх гучаць, у тым ліку, і крытычныя ацэнкі, сведчаць аб гатоўнасці А. Федарэнкі адкрыта гаварыць пра самога сябе і пра сваё асяроддзе. Пісьменнік адзначае, што сюжэты яго твораў узнікаюць “не з падглядвання чужога” [3, с. 168]. Створаныя з асабістых успамінаў, перажыванняў, назіранняў, яны адлюстроўваюць перакананне, што жыццё надзвычай складана ўладкавана і яго немагчыма ўціснуць у аднастайныя, чорна-белыя схемы. Вяртаючыся ў аўтабіяграфічным рамане “Мяжа” да часу свайго дзяцінства, А. Федарэнка, акрамя гульняў, свету прыроды і кніг – хрэстаматыйнага як для будучага беларускага пісьменніка набору захапленняў, дзеліцца і тым, пра што ў школьных падручніках не пішуць. І калі іміджу сур’ёзнага аўтара не зусім пасуе тое, што ён, будучы падлеткам, час ад часу пацвельваў дарослых, пакурваў з сябрамі і вельмі многа думаў пра дзяўчат, то тэзіс аб багатай народнай культуры, якая ўзбагачае мастака, адчувальна нікне ў святле таго, як апісваецца святкаванне Міколы ў роднай вёсцы. Гарэлка, танцы, бойка, кроў на снезе – гэтыя дэталі, выяўляючы асноўныя этапы вясковага гулянняў, маюць свой мясцовы каларыт, але вельмі складана ўвязваюцца з уяўленнем краіны дзяцінства як лепшага месца на зямлі. Тое ж здавалася і будучаму пісьменніку, які падлеткам “сумаваў, што нарадзіўся тут, а не ў горадзе” [4, с. 20]. У адрозненне ад свайго, гэты іншы свет бачыўся яму такім правільным, ідэальным: “Там – я ведаю з тэлевізара і кніжак – мае аднагодкі не гнуць маты, не кураць... яны не ўстаюць у пяць гадзін раніцы

па грыбы, не малоцяць, не цягаюць сена, не капаюць бульбы, яны выпускаюць сценгазеты... [4, с. 20].

З часам гэтая ілюзія знікне, а родная вёска, нягледзячы на непрывабныя бакі яе жыцця, стане самым дарагім месцам на зямлі. Традыцыйнае для беларускай літаратуры ўсведамленне каштоўнасці роднага краю пасля яго страты выяўляецца ў творчасці А. Федарэнкі з улікам паправак на час і месца дзеяння. Аўтару, па яго асабістаму прызнанню, “спатрэбілася “пройти чуть не полмира”, каб зразумець, якое ў цябе ўсё дома ўнікальнае, багатае, рэдкае, непаўторнае...” [4, с. 41]. Знешні свет аказаўся зусім не такім ідэальным, як калісьці прадстаўлялася вясковаму хлопцу з кнігі. У сваю чаргу заўважаная ім тады неадпаведнасць паміж побытам роднай вёскі і літаратурнымі ўзорамі па меры набыцця жыццёвага і творчага вопыту стала ўсведамляцца як праблема не толькі рэчаіснасці, але і мастацтва.

Магчыма з гэтага расчаравання і бярэ пачатак крытычнае стаўленне А. Федарэнкі да пастаральных, ідылічных інтанацый у выяўленні тэмы вёскі ў літаратуры. Непасрэдная далучанасць да вясковага свету, уцягнутасць уласнай біяграфіі ў яго праблемнае поле не дазваляюць пісьменніку згаджацца з тымі аўтарамі, якія захапляюцца ўпрыгожваннем вясковай рэчаіснасці. Наколькі шаблоннай можа аказацца такая паэтызацыя, сведчыць эпізод з рамана “Рэвізія”, у якім паэт Ведрыч удала парадзіруе схільнасць старэйшых калег прыгожымі словамі адгароджвацца ад сапраўднага свету: «...Бо ведаю, што адгарну любую кнігу і ў соты раз прачытаю, як у Замошшы, што каля Заполля, на ўзлеску Востраверхай пушчы каля Мікіцішынага калодзежа, дзе Дзянісава палянка, Сёмкаў дуб, вячысты, рачысты, разложысты, спракавечны, караністы і гэ-дэ і да бясконцага тэ-пэ, раскінуўся гожа і высокая, і шырока, і далёка, і Іванка помніць яшчэ тыя часы, калі быў малы і бацька саджаў яго на бухматы воз сена, які плыў пад дубам, і каржакаватыя яго галіны чаплялі сена і збівалі з малага шапку... [5, с. 292].

За падобнымі размахыстымі, эмацыянальна ўзнёслымі апісаннямі літаратура часта губляе глыбіню пранікнення ў жыццё, а мэта мастацкага асэнсавання аказваецца далёкай ад таго, што сапраўды хвалюе чалавека. Узнімаючы “вечнае” для мастацтва пытанне адносна таго, як яно павінна адлюстроўваць рэчаіснасць, пісьменнік прытрымліваецца неабходнасці пацвярджаць мастацкія вобразы ўласным вопытам, а тое, што знаходзіцца па-за яго межамі, падвяргаць сумненню. Прынамсі, такія думкі выказвае Антон Васкевіч, вобраз якога ў аповесці “Вёска” становіцца ўвасабленнем аўтарскага alter ego. Яго абурае непраўдападобнасць сцэны з нейкай кнігі, дзе вясковы дзядзька раз-пораз спыняе касьбу, каб палюбавацца навакольнай прыродай. Такое праяўленне пачуццяў здаецца герою надуманым, таму што ў сваіх знаёмых вяскоўцаў ён ніколі не заўважаў падобнага: “Ах, якая ж гэта няпраўда, які фальш! Адкуль гэты тып вясковага рамантыка, якіх я, колькі жыву, ні ў воднай вёсцы не бачыў?” [5, с. 91].

Праблема праўдзівага, адлюстравання жыцця ў літаратуры ўзнімаецца А. Федарэнкам найперш з прывязкай да ўласнага вопыту. Аўтар не прэтэндуе на тое, каб выказваць ісціну ў апошняй інстанцыі, але для яго надзвычай важна шчыра падзяліцца той думкай, што родныя карэнні не толькі даюць сілы, але і звязваюць. Яго асабісты вопыт разбурае стэрэатыпнае ўяўленне аб неаддзельнасці беларускага пісьменніка ад роднай вёскі, якая служыць найважнейшай і ці не адзінай крыніцай творчага натхнення. Сіла гэтага калектыўнага меркавання ў рамана “Мяжа” выяўляецца ў той настойлівасці, з якой А. Федарэнку некалі пераконвалі вярнуцца ў родную вёску. “Как это его родина и он не хочет туда ехать?” [4, с. 119], – абураліся члены камісіі на размеркаванні выпускніка інстытута, без пяці хвілін сябра СП. “Ну, скончыш ты інстытут, застанешся ў Мінску і ці прападзеш, ці яшчэ горш – станеш такім жа пісьменнікам, як усе яны. Трэба жыць у вёсцы, сярод народа...” [4, с. 119], – такія пароды ўжо гучалі ад калег па пісьменніцкаму цэху. Як вынікае з каментарыяў самога А. Федарэнкі, ён не паддаўся на гэтыя заклікі, бо з уласнага досведу добра ведаў, што

на яго малой радзіме не ўсё так проста і зусім не ідылічна. Ігнаруючы гэтыя парады, пісьменнік адмовіўся не ад сваіх родных вытокаў, а ад таго агульнапрынятага фармату іх успрымання, які яму стараліся навязаць і які супярэчыў яго ўласнаму досведу адносін з роднай зямлёй.

Вызначэнне адносін да роднай вёскі праз звыклія ў дадзеным выпадку прызнанні словы ўдзячнасці і любові, не адлюстроўваюць усёй складанасці тых сувязей, якімі звязаны аўтар, яго героі і ў цэлым беларусы з месцам свайго нараджэння. Наколькі моцная сіла прыцяжэння малой радзімы адчувае на сабе герой апавядання “Пеля”, які меў неасцярожнасць перад паездкай у Крым заблудзіцца на балоце каля роднай вёскі. Вымушаны пакутаваць ноч на астраўку сярод дрыгвы, ён спазняецца на цягнік “да дзівосных берагоў”. Аднак балотная пастка ўрэшце выратаўвае яму жыццё: на другі дзень знаходжання ў Крыму студэнты, з якімі павінен быў ехаць герой твора, трапляюць у жудасную аўтамабільную аварыю.

Тлумачэнне сваім начным прыгодам на балоце герой-апавядальнік шукае ў сферы містычнага. Ідэя твора падводзіцца ім да таго, што родная зямля валодае звышнатуральнай сутнасцю, якая напраўляе і аберагае свайго сына. У рэчышчы гэтага анімістычнага светаўспрымання ў падзеях, што адбываюцца ў апавяданні, бачыцца сітуацыя выпрабавання, у якую звычайна за правіннасці трапляюць героі міфалагічных сюжэтаў. Віна ці грэх персанажа А. Федарэнкі палягае ў тым, што ён занадта захапіўся вобразам ніколі нябачанага Крыма і стаў нудзіцца быццём сваёй вёскі. Пакараны за неабачлівае імкненне да прываблівай чужой старонкі герой апавядання ў сваю чаргу таксама вылучае абвінавачванне да родных мясцін, якія, на яго думку, падвялі, здрадзілі яму. Сядзячы на купіне сярод пелі, ён выказвае сваю крыўду да роднага краю (“гэтыя ж мясціны я ведаў з маленства, любіў і думаў заўсёды, што і яны мяне любяць, лічаць сваім” [6, с. 162]) і сваю пагрозу роднаму балоту (“У мяне яшчэ ўсё наперадзе, я ўбачу новыя гарады, новае жыццё, – я буду жыць, а ты – смярдзец тут, зарастаць, пакуль не высахнеш к чорту!.. [6, с. 163]).

Шчырае абурэнне, недарэчнае і нават крыху смешнае запалохванне, якое гучыць ў прыведзеных словах, адлюстроўваюць паводзіны, уласцівыя для дзіцячага ўзросту. Герою патрэбен час і вопыт для таго, каб паглядзець на начное здарэнне па-іншаму, ацаніць тое, што раней здавалася пасткай, як праяву клопату роднай зямлі. Адкрываючы новую старонку ва ўспрыманні радзімы, ён канстатуе марнасць сваіх ранейшых пошукаў лепшых мясцін. Пажыўшы “новым жыццём”, што характэрна не знайшоўшы сабе ўласнага прытулку (у творы ўпамінаюцца толькі інтэрнатаўскія скразнякі і чужыя кватэры), герой адчувае неабходнасць быць абароненым і “радзіма мая – вёска, балота...” становяцца для яго такім абярэгам.

Такім чынам, вобраз малой радзімы выступае цэнтральным кампанентам аўтарскай карціны свету А. Федарэнкі. Узнаўляючы ў дакладных дэталях побыт роднай вёскі, постаці яе жыхароў, аўтар прызнае выключнасць іх уплыву на фарміраванне ўласнай асобы. Пазбягаючы ідылічнага, павярхоўнага выяўлення рэчаіснасці свайго дзяцінства, пісьменнік адлюстроўвае патрэбу ў сувязі з радзімай як найважнейшую рысу беларускага свеўспрымання.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1 Бугаёў, Дз. Служэнне Беларусі: праблемныя артыкулы, літаратурныя партрэты, эсэ, успаміны / Дзмітрый Бугаёў. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2003. – 380 с.

2 Федарэнка, А. З Андрэем Федарэнкам гутарыць Леанід Галубовіч / А. Федарэнка // Крыніца. – 1995. – № 9. – С. 52–57.

3 Федарэнка, А. М. Ланцуг: аповесці / А. М. Федарэнка. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2012. – 240 с.

4 Федарэнка, А. М. Мяжа: раман-эсэ, апавяданні / А. М. Федарэнка. – Мінск : Літаратура і Мастацтва, 2011. – 264 с.

5 Федарэнка, А. М. Нічые: аповесці, раман / А. Федарэнка. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2009. – 430 с.

6 Федарэнка, А. М. Смута: аповесці, апавяданні / А. Федарэнка. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1994. – 224 с.

А. В. БРАДЗІХІНА
(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

АДМЕТНАСЦІ СІСТЭМЫ НАМІНАЦЫЙ У БЕЛАРУСКАЙ ІНТЫМНАЙ ЛІРЫЦЫ XXI СТАГОДДЗЯ

Праблема намінацыі, якая ў лінгвістыцы вылучаецца ў якасці асобнай галіны ведаў, у літаратуразнаўстве дагэтуль не атрымала сур'ёзнай распрацоўкі, нягледзячы на тое, што даследаванні падобнага характару адкрываюць шырокія перспектывы для разумення прынцыпаў стварэння вобраза чалавека ў творчасці канкрэтнага аўтара, тэкстах таго ці іншага літаратурнага напрамку або пэўнага перыяду развіцця вербальнага мастацтва. Пры гэтым спосабы намінацый персанажаў найпрост абумоўлены і родава-жанравай прыналежнасцю твора. Вызначэнне іх спецыфікі ў інтымнай лірыцы XXI стагоддзя дае магчымасць адэкватнай ацэнкі інтэлектуальна-духоўных шуканняў эпохі, маральна-этычных імператываў сучаснікаў. Для атрымання аб'ектыўнай карціны даследавання ў корпус абраных для аналізу тэкстаў трапілі выдадзеныя з 2000 па 2017 год зборнікі вершаў 42 творцаў розных пакаленняў і этэтычных арыентацый.

У любоўнай паэзіі як адметнай літаратурнай з'яве трыма найбольш паказальнымі аспектамі намінацыі выступаюць уласна пачуццё, або феномен кахання, вобраз лірычнага суб'екта і яго аб'екта захаплення. Акрэслім асноўныя тэндэнцыі ў іх адлюстраванні, засяродзіўшыся на адрозненнях ва ўвасабленні мілоснае тэмы сённяшнімі творцамі і паэтамі папярэдніх эпох.

У першым выпадку варта адзначыць наяўнасць цэлай плыні сучасных вершаў інтымнай праблематыкі, дзе найменне “каханне” амаль ці зусім не ўжываецца, спараджаючы парадаксальную сітуацыю мінусавай намінацыі (У. Арлоў, А. Глобус, Я. Чыквін, А. Хадановіч, М. Маргысевіч, Н. Русецкая, В. Трэнас, В. Жыбуль і інш.). Акрамя таго, у любоўнай лірыцы новага стагоддзя слоўная формула “я цябе кахаю” губляе сваё сакральнае значэнне. Дэвальвацыя гэтай фразы ў свядомасці сучаснага чалавека падкрэсліваецца і на стылёвым узроўні. Перадусім гэта замена слоў кахання іх іншамоўнымі адпаведнікамі (I love you, Je t'aime, amo te), стварэнне ўласных інтымных вершаў на англійскай ці французскай мове (Т. Барысюк, Г. Дубянецкая, В. Морт) або ўвасабленне іх лацінскай графікай (А. Хадановіч, В. Стахвюк, В. Трэнас, Г. Лабадзенка). Падобныя лінгвістычныя хітрыкі не мяняюць, аднак, сутнасці з'явы – страты словамі любові сваёй ранейшай важкасці і таямнічасці:

Тваё прызнанне
“I love you”,
як высветлілася
пасля праверкі, –
камп'ютарны вірус [1, с. 44].
(А. Спрычан)

Падобны намінацьёны шэраг абумоўлены натуральным для сучаснага чалавека імкненнем да ўнікання фальшывай пачуццёвасці і залішняга пафасу, прылюднага бравіравання сваім пачуццём, што атаясамліваецца з паэтычным самалюбаваннем і нарцысізмам. Адсюль – вызначэнні, кшталту “любоў нямодная” (Н. Кудасава), або атаясамліванне адкрытых яе праяў з танным кічам (А. Хадановіч). Р. Барт тлумачыць такую рэакцыю наступным чынам: “Дыскрэдытаваную сучаснай грамадскай думкай любоўную сентыментальнасць закаханы суб’ект павінен прызнаваць у сабе як радыкальную трансгрэсію, што робіць яго самотным і безабаронным; дзякуючы цяперашняй інверсіі каштоўнасцей, якраз у гэтай сентыментальнасці і заключаецца непрыстойнасць кахання” [2, с. 213].

З іншага боку, прызнанні ў каханні нярэдка становяцца цяжкім выпрабаваннем для асобы, асацыіруюцца не з набыткам, а са стратай, не напаўняюць, а спусташаюць душу (лірыка Л. Раманавай, Г. Дубянецкай, А. Спрычан і інш.). Нават калі паэтамі не адмаўляецца выключнае месца феномена любові ў аксіялагічнай сістэме сучаснага чалавека, яны паслядоўна акцэнтуюць увагу на разбуральнай сутнасці кахання, выяўленай у схеме “кунежыць, калечыць і кленчыць” [3, с. 50] (Н. Кудасава). У выніку з’яўляюцца даволі ярковыя намінацыі: “А зваўся конь Апошняе каханьне, // што вершнікаў разносіць на шматкі” [4, с. 73] (А. Мінкін); “мой любы дамавіну мне зрабі // з рук тваіх” [5, с. 76] (Г. Дубянецкая); “Ты перайшоў мяне ўброд” [6, с. 24] (В. Морт), “Лаўлю адбітак тваіх валасоў // у вокнах апошняга катафалку” [7, с. 26] (А. Івашчанка) і шмат іншых.

Урэшце, страла Амура таксама ўтрымлівае ў сабе мартальную сімваліку (верш “Страла” Л. Рублеўскай), “асабліва калі яна закручаная штопарам // ды суздром уторканая кручаватымі // завусеніцамі. // (На якія толькі хітрыкі // не пойдзе сучасны Амур, // народжаны ў тэхнакратычную эпоху!) // Калі нават і вырвеш гэтую стралу, // дык толькі разам з сэрцам” [8, с. 64] (верш “Штопар” В. Жыбуля). Іншымі словамі, традыцыйная апазіцыя “каханне і смерць” сёння нярэдка трансфармуецца ў формулу “каханне як смерць”, а само слова, паводле лірычнай герані А. Спрычан, ужо на графічным узроўні ўтрымлівае ў сабе крыж у выглядзе трэцяй літары (верш “Верай у сустрэчу”).

Драпежная сутнасць стасункаў паміж партнёрамі выяўлена і ў наступнай вершаванай дэфініцыі: “каханьне – // гэта шлюха // што хоча мяне // усяго” [9, с. 62] (Г. Лабазенка). Як бачым, не менш выразна ў інтымнай лірыцы XXI стагоддзя выяўляецца тэндэнцыя да “заямлення”, здрабнення пачуцця, аднак гэта не пазбаўленне яго свайго высокага п’едэстала, не адмаўленне яго значнасці ў эмацыянальна-духоўным жыцці асобы, а імкненне ўпісаць у штодзённую, побытавую карціну (спажывецкага – адважымся сказаць у гэтым кантэксце толькі ў дужках) свету (А. Глобус, В. Аксак, Л. Сом, В. Трэнас, В. Жыбуль, А. Хадановіч, Н. Кудасава і інш.).

Каханьне, што рушыць зоры, гаворыць “sorry”.

Пагаслае сонца дыміцца дзіркаю ў сыры.

Малочныя рэкі кіпяць у нябеснай крынцы,

А ўнізе б’юцца да смерці добрыя хлопцы.

Прабачце адзін аднаму ўсё, мілыя прынцы:

Бясplatныя сэрцы бываюць у мышалоўцы [10, с. 60].

(“Спачатку – слова, а потым прыбегла ахова...” А. Хадановіча)

Нярэдка падобная мастацкая падача характарызуе сітуацыйныя вершы з ролевымі персанажамі: “вось ён выходзіць са мною ў тамбур, // доўга падпальвае і пачынае. // скардзіцца: «кінула мяне баба. // ты мне скажы – хіба не дурная?...»” [11, с. 68] (верш “песні пра любоў” А. Рудака). Сістэму намінацый у такім выпадку складаюць празаізмы або падкрэслена шараговыя з’явы: каханне – хвост яшчаркі, жаба (А. Спрычан), зацьменне (В. Аксак), цягнік (З. Дудзюк), бяздарная проза (Н. Кудасава), вуснае кіно (Л. Сільнова), падраны ланцуг (Л. Сом) і інш.

Другі аб’ект намінацыі ў інтымнай паэзіі, як ужо гаварылася вышэй, – адрасат пачуцця лірычнага героя. Калі вобраз персанажа ў эпасе ствараецца праз самыя разнастайныя прыёмы і сродкі – партрэт, маналогі-дыялогі героя, яго ўчынкі, сродкі прамога псіхалагізму, ацэнку іншымі дзеючымі асобамі і да т. п., то ў лірыцы вобраз аб’екта як частка свядомасці суб’екта перажывання падаецца выключна праз сістэму намінацый, якая набывае тым самым найважнейшую ролю. У адрозненне ад усёй беларускай паэзіі XX ст., што недарэмна метафарычна называюць гісторыяй жаночых імёнаў з яе пазнавальнымі Веранікай, Алесяй, Марыляй, Ганнай, Наляй, Любоўю і інш., сённяшнія творцы пазбягаюць арганічна ўласцівага мужчынскай любоўнай лірыцы апявання-ўзвышэння імя каханай. Калі прамае намінацыя і з’яўляецца, то пераважна ў рамачных кампанентах тэксту – загаловах, прысвячэннях (вершы Э. Акуліна са зб. “Радно”, В. Шніпа з нізкі “Гісторыя аднаго кахання. Санеты для Людмілы” і інш.) або ў алюзіях на літаратурную класіку: “Мне доўгае расстанне з Таняй // чарнейшае за чарнату. // Пусцейшае за пустату // мне доўгае расстанне з Таняй” [12, с. 123] (“Расстанне” Адама Глобуса). Імя аб’екта захаплення нярэдка падаецца праз дэскрыпцыю ці метафару або перыфразу і не падлягае (ці падлягае з цяжкасцю) дэшыфроўцы: “яе імя ў ім інь і ян” [7, с. 88] (А. Івашчанка); “імя // твайго // смак // ажынавы” [13, с. 17] (Н. Русецкая). Часам ва ўяўленні лірычнай гераінай вобраза ідэальнага кахання імя зусім не мае значэння: “каханне маё далёкае // Бераг Слановай Косці // <...> мой чарнаскуры Джамба // ці як там цябе завуць” [14, с. 107] (А. Данільчык). Іншымі словамі, ідэнтыфікацыйная функцыя намінацый адрасата ў сённяшняй інтымнай паэзіі істотна паслаблена.

Разам з тым велізарную семантычную ролю ў лірыцы ўвогуле і пры ўвасабленні міласнае тэмы ў прыватнасці, што падкрэслівае і аўтар дысертацыі, прысвечанай намінацыі літаратурнага персанажа І. Ісакава [4], адыгрываюць асабовыя займеннікі, якія могуць быць інфарматыўнымі, служыць не толькі індэксам-маркерам аб’екта захаплення, але і выконваць характаралагічную функцыю. Да прыкладу, змена займеннікаў у дачыненні да вобраза адрасата ў зборніку “Каштаны ў кішэнях” Н. Русецкай дазваляе выразна прасачыць дынаміку гісторыі кахання: зараджэнне пачуцця (вершы з маркерам *Вы*), пачатак рамана (*ты*), крыўды-расстанні (*ён*), нарэшце, перспектыва яднання (*мы*).

Вобраз адрасата часцей за ўсё ствараецца сродкамі другаснай намінацыі – тропамі, дэскрыпцыйнай, як правіла, са станоўчай (у мужчынскай лірыцы) ці адмоўнай (у жаночай паэзіі) канатацыяй. Паэты-мужчыны ствараюць вобраз лірычнага аб’екта любоўнага верша пераважна праз традыцыйныя вызначэнні зоркі, сонца, ружы-кветкі, адзінай-дарагой, ажыццёўленай мроі-фантазіі і да т. п. (выключэнне складаюць хіба толькі вершы іранічна-гумарыстычнага характару, дзе з’яўляюцца адмысловыя іх інтэрпрэтацыі ці арыгінальна-нечаканыя намінацыі, скажам, “ты – мая зорка, а я – твая чорная дзірка” [15, с. 55] (зб. “Дыяфрагма” В. Жыбуля). У інтымных рэфлексіях паэтак асобнае месца належыць галерэі антыгерояў з адпаведнымі ацэнчымі характарыстыкамі (Г. Каржанеўская, З. Дудзюк, В. Куртаніч, Л. Рублеўская, В. Трэнас, В. Морт, Джэці і інш.): “Калі я гляджу на цябе, мне робіцца страшна // Нібыта свет апанавала ўнутраная слота // Нібыта жудасць точыць кіпцюры апантана” [17, с. 54] (В. Трэнас). Або:

... то йдзе прытомны,
мой Адзін-адзіны
са словамі, як вёрткія вужы,
з усмешкамі, як слізкія смаўжы,
з вачыма, як халодныя глыжы,
і на вярхоўцы лёс вядзе ваўчыны [18, с. 50].

(В. Куртаніч)

Рэпрэзентацыя лірычнага суб'екта ў сённяшняй любоўнай лірыцы найбольш паслядоўна звязваецца з феноменам двойніцтва, які надае героям самыя розныя абліччы: міфалагічнае (А. Данільчык, Л. Рублеўская, Г. Дубянецкая, Г. Булыка, У. Арлоў, Э. Акулін, Ю. Пацюпа, Т. Барысюк, А. Спрынчан і інш.), гатычна-сярэднявечнае (І. Багдановіч, Л. Рублеўская, А. Данільчык, Л. Сільнова і інш.) ці ваенна-гістарычнае (А. Рудак, Я. Лайкоў), зааморфнае ці хтанічнае (В. Куртаніч, А. Данільчык, З. Дудзюк, Л. Рублеўская, Н. Кудасава, В. Жыбуль), побытава-прыземленае (А. Хадановіч, В. Жыбуль, Г. Лабадзенка, В. Трэнас, А. Івашчанка і інш.).

Такім чынам, сённяшняя інтымная лірыка дэманструе адметныя падыходы да намінацыі вобразнай сістэмы. Уніканне ў мастацкай рэальнасці прамой намінацыі феномена кахання абумоўлена дэвальвацыяй не так самога пачуцця ў сучасным соцыуме, як яго праяў: лёгкасці, будзённасці, часта беспрычыннасці прамаўлення любоўных клятваў у рэальнасці эмпірычнай. Вобраз адрасата часцей за ўсё ствараецца сродкамі другаснай намінацыі або праз займеннікі і нярэдка адыгрывае толькі фонавую ролю для рэфлексій лірычнага героя. Феномен двойніцтва ляжыць у аснове сістэмы намінацый суб'екта інтымнага верша. Па сутнасці, такія духоўна-інтэлектуальныя хістанні сведчаць пра пошук сучасным чалавекам новай сістэмы каштоўнасцей на руінах старой, які працягваецца дагэтуль.

Спіс выкарыстанай літаратуры

- 1 Спрынчан, А. Вершы ад А. / А. Спрынчан. – Мінск : Маст. літ., 2004. – 79 с.
- 2 Барт, Р. Фрагменты речі влюбленного / Р. Барт. – М. : «Ad Marginem», 2002. – 431 с.
- 3 Кудасава, Н. Лісьце рук маіх: паэзія / Н. Кудасава. – Мінск : Логвінаў, 2006. – 76 с.
- 4 Мінкін, А. Пэнаты: паэзія / А. Мінкін. – Мінск : І. П. Логвінаў, 2007. – 146 с.
- 5 Дубянецкая, Г. Анадыямена: вершы / Г. Дубянецкая. – Мінск : Медысонт, 2008. – 96 с.
- 6 Морт, В. Я тоненькая як твае вейкі: Тэксты / В. Морт. – Мінск : І. П. Логвінаў, 2005. – 111 с.
- 7 Івашчанка, А. Вершнік / А. Івашчанка. – Мінск : Беллітфонд, 2006. – 92 с.
- 8 Жыбуль, В. Стапеліі: вершы / В. Жыбуль. – Мінск : Галіяфы, 2011. – 220 с.
- 9 Лабадзенка, Г. рагет-вершы: начная лірыка / Г. Лабадзенка. – Вільня : “Gudas”, 2005. – 100 с.
- 10 Хадановіч, А. Сто лі100ў на tut.by: паэзія / А. Хадановіч. – Мінск : Логвінаў, 2007. – 136 с.
- 11 Рудак А. Верхні горад: вершы / А. Рудак. – Мінск : Кнігазбор, 2014. – 86 с.
- 12 Глобус, А. Новае неба: вершы / Адам Глобус. – Мінск : Галіяфы, 2010. – 192 с.
- 13 Русецкая, Н. Каштаны ў кішэнях: вершы / Н. Русецкая. – Мінск : “Кнігазбор”, 2015. – 144 с.
- 14 Данільчык, А. Сон, які немагчыма забараніць: вершы / А. Данільчык. – Мінск : “Кнігазбор”, 2011. – 168 с.
- 15 Жыбуль, В. Дыяфрагма: Збор вершаў / В. Жыбуль. – Мінск: Логвінаў, 2003. – 112 с.
- 16 Исакова, И. Н. Система номинаций литературного персонажа : На материале произведений Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого, А. А. Фета и Н. А. Некрасова [Электронный ресурс] / И. Н. Исакова. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/sistema-nominatsii-literaturnogo-personazha-na-materiale-proizvedenii-fm-dostoevskogo-i-ln-t#ixzz4sU1sjMgy>. – Дата доступа: 2.05.2017
- 17 Трэнас, В. Цуд канфіскаванага дзяцінства: Вершы / В. Трэнас. – Мінск : І.П.Логвінаў, 2005. – 94 с.
- 18 Куртаніч, В. Валавуд: Вершы / В. Куртаніч. – Мінск : “Беларускі кнігазбор”, 2002. – 84 с.

С. Б. ЦЫБАКОВА
(Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

ВОБРАЗ ВЯДЗЬМАРКІ Ў АПОВЕСЦІ АНАТОЛЯ БАРОЎСКАГА “СЦЕРАЖЫСЯ МАЙГО ГНЕВУ”

Аналізуюцца адлюстраваныя ў аповесці Анатоля Бароўскага “Сцеражыся майго гневу” славянскія, у прыватнасці, беларускія міфалагічныя ўяўленні пра ведзьмаў. Мэта работы – вызначэнне звышнатуральных здольнасцей, дэманічных рысаў гераіні твора – палескай вядзьмаркі Аксаны Журавель. Навізна даследавання заключаецца ў выяўленні спецыфікі асэнсавання аўтарам аповесці з пункту гледжання Бібліі і хрысціянскай рэлігіі сувязі вядзьмаркі з нячыстай сілай. Народныя дэманалагічныя вераванні і ўяўленні ўзбагачаюцца пісьменнікам новымі мастацкімі падрабязнасцямі, складаюць містычны план зместу аповесці.

Сюжэтную аснову аповесці Анатоля Бароўскага “Сцеражыся майго гневу” складае гісторыя, пачутая пісьменнікам “ад стогадовай бабулькі Дамінюскай ў вёсцы Крушнікі, што на Мазыршчыне” [1, с. 255]. Аўтар твора адлюстраваў вераванні беларусаў, звязаныя з ведзьмай, адным з найбольш вядомых персанажаў агульнаславянскай ніжэйшай міфалогіі.

Ведзьма, вядзьмарка – гэта “жанчына, якая мае шкаданосныя здольнасці; дэманічная істота, звязаная з надпрыроднымі сіламі, жаночае ўвасабленне «нячыстай сілы» (да пары і дзеля службы д’яблу, шатану, чорту)” [2, с. 73]. У вобразе Аксаны Журавель, цэнтральнага жаночага персанажа твора, пісьменнік ўвасобіў найбольш тыповыя рысы палескай вядзьмаркі. Ідэйны сэнс аповесці заключае ў сабе і царкоўна-хрысціянскія ўяўленні аб цёмнай містычнай сіле, яе службыцелях. Анатоля Бароўскі цытуе евангельскія выслоўі, падкрэсліваючы тым самым прыярытэтнасць у сваёй свядомасці скарбніцы біблейскай духоўнай мудрасці, хрысціянскіх рэлігійна-этычных прынцыпаў. Эпіграф да аповесці складаюць радкі з Евангелля паводле Яна, у якіх сцвярджаецца ўсёмагутнасць Бога: “Напачатку было Слова, і Слова было ў Бога, і слова было Богам. Яно было на пачатку ў Бога: усё праз Яго пачалося, і без Яго нішто не пачалося з таго, што пачало быць...” [1, с. 153].

Аўтарская пазіцыя, выказаная неаднаразова ў форме біблейскіх цытат, надае ідэйна-мастацкаму зместу твора прыгчападобны характар. Аповесць завяршаецца павучальнымі словамі бабулі Дамінюскай, у якіх выяўляецца глыбокае разуменне народам наступстваў парушэння Божых заветаў: “Ніколі нельга нікога ні ў чым прымушаць, скажу табе, нябожко, ісці супраць волі чалавека. Тым больш у каханні, ды прымяняць яшчэ для сваёй задумы чорныя сілы... Прымус – як гадзюкі ўкус...” [1, с. 255].

Вышэйпрыведзенае народнае выслоўе звязваецца ў мастацкім свеце аповесці з вобразам Аксаны Журавель. Дзяўчына, каб выклікаць пачуццё кахання да сябе ў аднакласніка Вінцука Уюнова, звярнулася да чорнай магіі. Праз твор праходзяць містычныя матывы саюза з цёмнай нябачнай сілай. Аксана з’яўляецца носьбітам шэрагу ўласцівасцей, замацаваных за вядзьмаркай у народна-дэманалагічнай традыцыі славян, у прыватнасці, беларусаў-палешукоў. У аповесці адлюстроўваюцца дэманічныя рысы, звышнатуральныя здольнасці ведзьмы як персанажа палескай міфалогіі. Сярод асаблівасцей і функцый палескай вядзьмаркі, пералічаных Л. М. Вінаградавай, неабходна, перш за ўсё, вылучыць “сувязь са злымі духамі” [3, с. 98]. Аксана свядома служыць д’ябальскай сіле, яе душа цалкам належыць нячыстаму духу, якога дзяўчына просіць дапамагчы ў сваім чарадзеі, называючы яго часцей за ўсё “Уладаром Цемры” [1], а таксама “Чарам” [1, с. 161], “чорным кардыналам” [1, с. 162], “Панам” [1, с. 181]. Гераіня звяртаецца да чорнай магіі, верыць у магутнасць “Уладара

злых памкненняў і жаданняў” [1, с. 180]. Яе звышнатуральныя здольнасці ў значнай ступені з’яўляюцца вынікамі саюза з нячысцікам. Вясковая паштарка ўмее распазнаваць патаемныя пачуцці людзей, ведае іх думкі. Ахвярай закліяцця палескай вядзьмаркі становіцца яе суседка па санаторным пакоі, самаўпэўненая прыгажуня Людміла Хвойная. Закліяцце заключаецца ў тым, што на пажадлівую Людку мужчыны не звяртаюць ніякай увагі, Аксана ж на вячэрніх танцах не можа адбіцца ад кавалераў. Злая чарадзейка помсціць жанчыне, якая кепска падумала пра яе знешні выгляд.

У творы ўвасобіліся міфалагічныя ўяўленні аб тым, што ведзьмам “падпарадкоўваліся і такія ўсёмагутныя стыхіі, як гром і маланка” [4, с. 28]. Пагражаючы Вінцуку, які не змог яе пакахаць, пакрыўджаная служка Чара выклікае смяротную маланку: “У небе нечакана жыханула маланка – і злы пярун ударыў у сухі дуб, у вяршыню яго. І абгарэлая галіна, адламаўшыся, упала на зямлю, на шчасце, нікога не зачпіўшы, але ўпала непадалёк ад Вінцука – за два метры ад яго...” [1, с. 232].

З маральна-псіхалагічнага пункту гледжання пісьменнікам пераасэнсоўваецца народная вера ў здольнасць ведзьмы да ператварэння ў жывёл і птушак. Застаўшыся сам-насам з цнатлівым юнаком, Аксана ўяўляе сябе арліцай, “якая гатова была сваёй вострай і моцнай дзюбай упіцца ў сэрца Уюна...” [1, с. 171]. Разуменчы, што яна не змагла абудзіць у Вінцука ўзаемнае пачуццё, вядзьмарка бачыць сябе ў вобразе жураўліхі з падрэзанымі крыламі, якая не дачакалася сумеснага палёту з Уюном-Жураўлём, “бездапаможна кумільгалася і ўпала на жытнёвае поле, на маладую збажыну, змяла яе, скуеўчыла, сама ж балюча выцялася грудзьмі аб глебу” [1, с. 174]. Д’ябальскае зло, пад уладай якога знаходзіцца душа дзяўчыны, ўвасабляецца ў вобразе гадзюкі: “Гадзюка! – апякла здагадка, і ён рэзка адскочыў назад. – Няўжо мяне паджыдаеш, няўжо і тут Аксана свой след пакінула, мяне палохае?” [1, с. 198]. Замест змяі Вінцуку бачылася помслівая вядзьмарка. Эгаізм, злоба, хітрасць, свавольства і амаральнасць Аксаны падкрэсліваюцца пры дапамозе параўнанняў гераіні з драпежнымі жывёламі. У размове з чарадзейкай Вінцук называе яе лісой і пантэрай. Журавель, адчуваючы душэўную нязменнасць свайго абранніка, лічыць: “Самы вялікі грэх – адмаўляць жанчыне” [1, с. 173]. Крык адчаю пакрыўджанай абыякавасцю каханага дзяўчыны параўноўваецца з крыкам ваўчыцы, “якая адчула сябе адрынутай самім важаком зграі...” [1, с. 175].

Мастацкім пераасэнсаваннем дэманалагічнага матыву ператварэння з’яўляецца метамарфоза палескай вядзьмаркі ў крумкача, якая ўяўляе сабой адзін з элементаў містычнага плана зместу твора. Мёртвага крумкача мясцовыя жыхары знаходзяць побач з цела паштаркі, якая загінула ад удару маланкі. Смерць Журавель, паводле народных павер’яў, – “дурная смерць”. “Лічылася, што «дурная смерць» знаходзіць тых, хто нейкім чынам займаўся непрадугледжанымі канонамі тагачаснага грамадства справамі і ў выніку гэтага парваў свае сувязі з абшчынным калектывам, з’яднаў сябе з міфічным, асацыяльным светам” [4, с. 17], – заўважае А. М. Ненадавец.

Страх людзей перад чарадзействам, уяўленні пра звышнатуральныя здольнасці вядзьмаркі раскрываюцца ў партрэтных характарыстыках Аксаны. Колер яе вачэй змяняецца ў залежнасці ад настрою, пачуццяў гераіні. Апісанне рэзкай, нават раптоўнай перамены колеру вачэй вядзьмаркі ў стане гневу выконвае ролю значнай з псіхалагічнага пункту погляду дэталі: “Што, Уюн?! Змірыцца?! – дзяўчына перамянілася ў твары, і вочы з блакітных адразу ж ператварыліся ў чорна-смяляныя, злосныя, атрутныя” [1, с. 231]. Гнеў – моцны афектыўны стан, які, паводле хрысціянскага вучэння аб чалавеку, лічыцца адным з галоўных грахоў. І. А. Глухаў адзначае: “Нішто так не спальвае душу, як гнеў, за які чакае пакаранне аж да геены вогненнай <...>” [5, с. 376]. Успрымаючы бяспаснасць Уюнова як знявагу сваёй жаночай годнасці, Аксана прыходзіць у стан гневу, імкнецца адпомсціць крыўдзіцелю.

У словах чарадзеікі, адрасаваных Вінцуку, якія сталі назвай твора, выяўляецца рашэнне злой сатанінскай волі, цвёрды намер бязлітасна знішчыць ненавіснага каханага. Пагроза вядзьмаркі гучыць у тэксе аповесці як закліцце, перадаючы пачуццё жаночай крыўды, з якім нельга змірыцца.

У партрэтных характарыстыках ведзьмы, якой не ўдалося аблытаць сваімі чарамі хлопца, падкрэсліваюцца яе моцны тэмперамент, цялесная прыгажосць. Сцэны спакушэння Аксанай Уюнова ўключаюць у сабе адлюстраванне эратычных фантазій, інтымных прызнанняў і бессаромных паводзін дзяўчыны, пачуцці і думкі якой цалкам сканцэнтраваны на імкненні змяніць каханага, выклікаць у яго ўзаемную безразважлівую жарсць. Вінцук – антыпод чарадзеікі-спакусніцы. Па меркаванні Журавель, ён – “цяльпук няшчасны” [1, с. 165]. Уюноў верыць у Бога, перакананы ў тым, што ў душы кожнага чалавека “жыве Хрыстос” [1, с. 171]. Узвышанасць розуму і пачуццяў, душэўная чысціня юнака выяўляюцца ў яго любові да творчасці Максіма Багдановіча. Вінцук лічыць яго святым чалавекам, у вершах якога “перададзена ўся Біблія” [1, с. 173]. Аксана з трывогай адчувае непадуладнае сваім чарам моцнае ўздзеянне мастацкага свету геніяльнага беларускага паэта на душу каханага.

Анатоль Бароўскі ўключае ў тэкст аповесці ўяўленні аб тым, што “ведзьмы бываюць *народжанья*, якія ведаўство атрымалі ў спадчыну, і *навучанья* – яны па асабістым жаданні склалі дамову з нячысцікам” [6, с. 241]. У вобразе Журавель увасобіліся, у першую чаргу, вераванні, звязаныя з народжанымі вядзьмаркамі. Характарызуючы Троню, Аксаніну маці, якую ў вёсцы лічылі злой чарадзейкай, аўтар аповесці называе адну з найбольш вядомых шкаданосных функцый вядзьмаркі як персанажа палескай народнай дэманалогіі: “Яе баяліся людзі, бо яна магла наслаць чорныя атрутныя стрэлы як на людзей, так і на хатніх жывёлін... Каровы малако нечакана пераставалі даваць, свінні есці, а то і зусім падохнуць...” [1, с. 167]. На магіле Троні Аксана знаходзіць у гаршчэчку патрэбнае ёй для ўсталявання кантакту з нячысцікам.

Ведзьмай паўстае і бязбожніца Макушыха, Аксаніна бабуля, якая, ведаючы, што яе ўнучка знаходзіцца ў хаўрусе з нячыстым духам, падтрымлівае намаганні дзяўчыны, скіраваныя на ўзмацненне сувязі з “Уладаром Цемры” [1]. Адна з незвычайных уласцівасцей Макушыхі – здольнасць прадбачыць жудасныя падзеі, бяду. Вядзьмарка прадказвае смерць Сымона, брата Вінцука. У размове з Мальвінай, маці хлопца, яна зларадна заўважае: “ – А Сымонка твой хутка ў вёску прыедзе... Толькі ў срэбным касцюме, што і не разгледзіш яго, як след...” [1, с. 185]. Трагічныя падзеі, апісаныя ў творы, адбываюцца ў перыяд Афганскай вайны: “Толькі тады, калі ваенкаматаўцы прывезлі срэбную цынкавую труну з Сымонам, зразумела злавесны сэнс прадказання Макушыхі...” [1, с. 185].

Рысы навучанай вядзьмаркі праяўляюцца ў тым, што Журавель уступае ў кантакт з нячысцікам, выклікаючы яго дзеля атрымання чарадзейнай сілы на чорныя справы. У начны час Аксана вядзе размовы з Чарам, раіцца з ім, адкрываючы самыя патаемныя куткі сваёй душы. Анатоль Бароўскі паказвае своеасаблівае ўнутранае перараджэнне гераіні, якая пераймае ад свайго нябачнага ўладара моцную чорную энергію, набывае новыя, больш дасканалыя ў параўнанні са звышнатуральнымі ўласцівасцямі Троні і Макушыхі магічныя здольнасці.

У аповесці знайшлі адлюстраванне народныя вераванні, паводле якіх “шкодныя здольнасці вядзьмарак узмацняюцца ў поўню <...>” [6, с. 242], а таксама ў перыяд пасля поўначы да світанку, да першых пеўняў, паколькі ўспрыманне спеваў гэтай птушкі “як сігналу наступлення новага дня, сонца і адпаведна канца ночы пашырылася да разумення яго як распуджвання нячыстай сілы, сігнала пра канец яе «дзеяздольнасці»” [7, с. 355]. Аксана чарадзейнічае да таго часу, калі “павінен

напомніць пра сябе першы певень” [1, с. 180]. Яе дзеянні і словы маюць магічны сэнс: голая вядзьмарка прабягае па слядах Вінцука, якія засталіся на халоднай роснай траве, “шырока размахваючы рукамі, як крыламі” [1, с. 180], качаецца на тым месцы, дзе ён сядзеў, не шкадуючы свайго цела і даводзячы сябе да стану знямогі, “да памаракі, адначасова звяртаючыся да нябачнага ценю <...>” [1, с. 180]. Аксана баіцца пачуць спеў пеўня, бо ведае, што сіла валадара зла “заканчваецца з наступленнем святла і з усходам сонца” [1, с. 181]. Аўтар аповесці, апісваючы пачуцці вядзьмаркі, заўважае, што пасля таго, як прачнуліся першыя пеўні, яна хутка вяртаецца ў сваю пуньку, і, засынаючы, становіцца “ранейшай Аксанай Журавель, звычайнай дзяўчынай <...>” [1, с. 181].

Як вынік магічных дзеянняў ведзьмы пісьменнік паказвае зацяжненне розуму і амаль поўнае аслабленне волі Вінцука. Анатоля Бароўскі стварае карціну прывіднай рэчаіснасці, дзе валадарыць нячыстая сіла. Уюнову, думкамі і пачуццямі якога нібыта кіруе служка Чара, здаецца, што ён чуе “голас з цемры – ці то Кацярыны, ці то Аксаны – мілагучны, добразычлівы” [1, с. 251]. У адлюстраванай фантазмагарычнай рэчаіснасці вядзьмарка паўстае і ў выглядзе маці Вінцука, за якой ён даверліва ідзе па сцяне недабудаванага высотнага дома на апошні паверх. Герой выратоўваецца ад смяротных чараў Журавель, дзякуючы дапамозе дзедка Нікадыма і сіле малітвы Гасподняй “Ойча наш”. Стары Нікадым – носьбіт магічных ведаў і звышнатуральных здольнасцей, якія ён выкарыстоўвае дзеля дабра, дапамагаючы людзям.

Такім чынам, аснову мастацкага свету аповесці Анатоля Бароўскага “Сцеражыся майго гневу” складаюць палескія міфалагічныя ўяўленні аб вядзьмарках, іх звышнатуральных і шкаданосных здольнасцях. Аўтар твора пераасэнсаваў і ўзбагаціў новымі мастацкімі дэталямі матывы сувязі ведзьмы са злымі духамі, яе ператварэння ў жывёл і птушак. Пісьменнік, нягледзячы на адлюстраванне веры ў магутнасць вядзьмарства, выказаў думку аб перавазе Божай сілы над яе антаганістамі, служкамі д’ябла. Народна-дэманалагічныя ўяўленні ў аповесці ў значнай ступені адлюстраваныя з пункту гледжання Бібліі і хрысціянскай рэлігіі.

Спіс выкарыстанай літаратуры

- 1 Бароўскі, А. М. Сцеражыся майго гневу / А. М. Бароўскі // Аповесці. Апаবাদанні. Нарысы. – Гомель : ОАО «Полеспечать», 2012. – С. 153–255.
- 2 Салавей, Л. Ведзьма, вядзьмарка / Л. Салавей // Міфалогія беларусаў: энцыкл. слоўн. / склад. І. Клімковіч, В. Аўтушка ; навук. рэд. Т. Валодзіна, С. Санько. – Мінск : Беларусь, 2011. – С. 73–74.
- 3 Виноградова, Л. Н. Ведьма / Л. Н. Виноградова // Народная демонология Полесья: публикации текстов в записях 80 – 90-х гг. XX века. Т. 1: Люди со сверхъестественными свойствами ; сост. Л. Н. Виноградова, Е. Е. Левкиевская. 2-е изд. – М. : Издательский Дом ЯСК: Языки славянской культуры, 2017. – С. 36–256.
- 4 Ненадавец, А. М. Сілаю слова. Чорная і белая магія / А. М. Ненадавец. – Мінск : Беларусь, 2002. – 350 с.
- 5 Глухаў, І. А. Праваслаўны катэхізіс / І. А. Глухаў; пераклад з рускай мовы В. В. Ждановіч. – СПб. : Таварыства памяці ігуменні Таісіі, 2013. – 520 с.
- 6 Дучыц, Л. Язычніцтва старажытных беларусаў / Л. Дучыц, І. Клімковіч. – Мінск : Харвест, 2014. – 368 с.
- 7 Валодзіна, Т. Певень / Т. Валодзіна, Л. Дучыц, С. Санько // Міфалогія беларусаў: энцыкл. слоўн. ; склад. І. Клімковіч, В. Аўтушка; навук. рэд. Т. Валодзіна, С. Санько. – Мінск : Беларусь, 2011. – С. 355–356.

“ПАДВОЕНАЯ ПРАСТОРА” Ў ТВОРЧАСЦІ Ю. ГУМЕНЮКА

У артыкуле апісваецца парадыгма вобразаў, звязаных з паняццем падвоенасці, у творчай спадчыне Ю. Гуменюка: іх матэрыяльная рэпрэзентацыя (люстэрка, акно, экран, паверхня вады і інш.) і сэнсавае нападўненне (апазіцыі «той і свет і гэты», «свет матэрыяльны – свет унутраны», «свядомасць – падсвядомасць» і г. д.). Выяўляюцца матывы, з якімі звязаны дадзеныя вобразы ў паэтычных, а таксама ў празаічных творах Ю. Гуменюка.

Люстэрка перагружана сэнсамі, але пэўнага сэнсу яно не мае. Што прысутнічае ў люстэрку? Вядома, адбітак, які з’яўляецца часткай кантэксту навакольных рэчаў. Напрыклад, адбітак у вітрыне крамы, які стварае хвіліннае ўражанне і выклікае шэраг асацыяцый, – неад’емная частка горада. Аднак адлюстраванне – усяго толькі паверхня, і невядома, што чакае, калі панурыцца ў бяздонне.

Матыў адлюстравання, а разам і падваення рэчаіснасці, – адзін з частотных у прозе і паэзіі Ю. Гуменюка. На гэта звяртала ўвагу Ганна Кісліцына, адзначаючы, што люстэрка «ёсць скразным вобразам» [1] і ў рамане «Апосталы нірваны». У нашым артыкуле будуць разгледжаны семантычныя аспекты матыву адлюстравання ў творах гродзенскага паэта.

Люстэрка ў творах Ю. Гуменюка паўстае ў выглядзе шэрагу сваіх інварыянтаў, ці, як піша Г. Кісліцына, аналагаў, яўна ці ўскосна фігуруючы ўсюды, дзе прастора падвойваецца: на паверхні акварыума, става, шкляной ёмкасці, экрана. Зрок паэта здольны зазірнуць «у іншасвет», убачыць прастору «ў рэжыме ультрафіялету», заўважаць тое, што існуе паралельна звычайнаму – не паэтычнаму – успрыманню:

Адно ў рэжыме ультрафіялету
мажліва распазнаць усе прадметы,
якія існавацьмуць паралельна –
лагодна-незаўважна і суцэльна.
А так – яны падобныя да мараў,
калі глядзець праз прызму акулераў.
І рыфмы, так патрэбныя паэту,
жывуць ў рэжыме ультрафіялету [2, с. 186].

Працытуем яшчэ:
Глядзі: таполі ў модных акулерах
матляюць лапамі на фіялеце далягляду,
бы зноў даводзяць, што я ня быў
ахоўнікаў гліняных кулямётаў,
а проста поглядам драбіў
падвойную прастору [2, с. 102].

Пры такой змене ракурсу светабачання звыклых гарадскія краявіды набываюць дадатковыя сэнсы, адбывацца міфалагізацыя рэчаіснасці. Нездарма паэта вабяць гарадзенскія вежы-двайняты – Кася і Бася, дзе, дарэчы, размяшчаюцца студыі мастакоў: «А што, калі вежа мае сястру? Прэч, прэч, паганы сумніў. Вежа раздваілася, стала падвойнай. Вось ідзеш з аднаго боку ціхай гарадзенскай вуліцы і бачыш самотную каменную фартэцыю. Ідзеш зь іншага боку – іх дзье» [3, с. 34].

Як сцвярджае С. Адамовіч, творчасць Ю. Гуменюка вылучаецца «захапленнем сімвалічным адлюстраваннем падсвядомасці герояў» (цытуем па кнізе А. М. Петрушкевіч

«Літаратурная Гродзеншчына ў постацях і лёсах» [4, с. 98]). Натуральна, што матыў адлюстравання звязаны з бессвядомымі псіхічнымі працэсамі.

«Парасткі» будучых варыяцый матыву адлюстравання можна выявіць ужо ў зборніку «Водар цела», выдадзеным у 1992 годзе; у наступных жа кнігах яны маюць свой працяг. Пачынаецца першы зборнік вершам «Зялёнае вока»:

Зялёнае вока, як люстра ў аўторак,

згадаць – не згадаеш, вядомая справа <...> [2, с. 8]

Тут, як і ў многіх іншых вершах, матыў адлюстравання спалучаецца адразу з двума іншымі матывамі – творчасці і ап’янення. Зялёнае вока – адбітак на шкляным дне. Містычная бездань пачынае ўзірацца ў адказ, спараджаючы неспакой за сутнасць мастацтва і яго лёс:

А вока зялёнае ў дробным кілішку,
нібыта кавалачак цукру ў гарбаце...

Спалі гэту кніжку,
шаноўны мой браце,
спалі гэту кніжку,
шаноўны мой браце. [2, с. 8]

Шкляная ёмкасць нібыта канцэнтруе творчую энергію, а на люстраным дне – мяжы, дзе заканчваецца ўсведамленне мастаком творчага працэсу, – гэтая энергія ўвасабляецца ў вобразе бурштыну, альбо ўсяго толькі каляровага шкельца (верш «Бутэлька»):

Мы молімся ціха ў зялёным сутоньні,
і кожны трымае бурштын на далоні,
а кожны бурштын нам нагадвае шкельца,
а кожнае шкельца – як муза ў бутэльцы [2, с. 24].

Падвоеная прастора – прастора думак і асацыяцый, крыніца натхнення і парадксаў, бо па-за люстраной паверхняй магчымыя самыя фантастычныя змены прадметаў:

Фіялетавае груша хоча быць
ананасам проста зь неба і глядзець
праз акварыум, а потым паляець
у д’ябэльскі вырай піва піць [2, с. 38].

Творца здольны перайсці праз амальгаму і ўпасці ў гэтую прастору, нібыта ў прадонне нірваны («Status quo», «Твар Тутанхамона»): «Калі хоць раз панурыш галаву ў вадкасць трансцэндэнтнага – захочацца назаўсёды застацца ў бурштынавай бездані. Нехта мне шэпча: «Нірвана – гэта будучыня». І ўвечары за келіхам моцнага напою мы ствараем рэлігію будучыні» [2, с. 45].

Позірк у крышталны сусвет – гэта позірк і ва ўласную падсвядомасць, дзе нараджаюцца эратычныя імпульсы («Келіх»). У змрочнай, пазбаўленай паветра атмасферы верша «Новы Бабілён» падвойваецца колькасць удзельнікаў эратычнай дзеі дзякуючы з’яўленню люстраных адбіткаў; падваенне можа адбывацца за кошт павелічэння колькасці дзеючых асоб («Швэдзкі варыянт»), а таксама біпалярнасці мужчынскага і жаночага пачаткаў («Патаемны дар»).

Падваенне прасторы традыцыйна звязана з матывам смерці. Амальгама – месца сутыкнення сусветаў, якое ёсць «ні там, ні тут». Здраецца, што «гэты свет» наведваюць насельнікі свету іншага (нямая паненка ў вершы «Мяжа», самотная пані ў вершы «Парадак словаў»), а звычайная гандлярка за прылаўкам можа аказацца правадніком за мяжу рэальнасці («Антрацытная бездань»). Антрацытная бездань – яшчэ і таямніца наканаванага, а падарожжа ва «ўнутраныя шахты» – вандроўка сапраўды небяспечная:

Заглыбляцца ня трэба ў прадоньне за шклом,
бы ў сусвет невядомае бурапені,

бо адчуеш няўзнак – пад глухім дзірваном
зеўрыць полымем пашча Геены [2, с. 154].

Смерць і каханне, эрас і танатас парадаксальным чынам аказваюцца побач, пераплятаюцца. Так, перайшоўшы ў прастору сну, лірычны герой парушае законы чалавечай маральнасці, якой і не можа існаваць па той бок забруджанай ракі забыцця (верш «Блюзьнерства»).

Люстраная паверхня – неабходны аtryбут рытуалу на мяжы рэальнага і трансэндэнтнага (дарэчы, адзін са зборнікаў Ю. Гуменюка мае назву «Рытуал»):

Падношу засьмяглыя вусны
да тонкае шклянкі-труны,
гляджу ў рытуальнае люстра –
і бачу таматныя сны [2, с. 95].

Пэўнае абагульненне згаданых семантычных аспектаў (творчасць, эротыка, смерць) увасоблена ў вершы «Апошнія каханне»:

Экран, як ложак. Ложак – бы труна,
ў якой кахаюцца філэзафы звычайна.
О, кацяня, грызі мяне з адчаем
і з сэрца пі да вобразнага дна.
Я, як яна. Яна, як я! Мы разам,
мы ў трансэндэнтным круцімся штоноч <...> [2, с. 33].

Люстэрка можа замыкаць час («Чорнае возера») і прастору, з'яўляючыся для іх своеасаблівай рамкай:

Распавядай, як вадкія пачуцьці
сыцяюцца па лесвіцах у неба,
якое, нібы стаў, дрыжыць і прагне,
каб нехта дакрануўся да паверхні <...> [2, с. 22].

У выніку памнажэння рэчаіснасці ўзнікае лабірынт – месца, што прываблівае і адначасова выклікае трывогу і жах («Працягтыя наскрозь», «Лябірынты»).

Калі прастора падвоеная, ці сустракаемся мы з адбіткамі лірычнага героя? У нізцы «Відэакліпы» мы ўпершыню бачым яго праекцыю, названую «фотафэйсам». М. Бахцін адзначаў, што адлюстраванне чалавека не тое, яму па той прычыне, што «мы застаёмся ў сабе і бачым толькі свой адбітак, які не можа стаць непасрэдным момантам нашага бачання і перажывання свету, мы бачым адбітак свайго аблічча, але не сябе ў гэтым абліччы» [5]. Гледзячы ў люстэрка, чалавек быццам прымярае позіркі іншых, а адчужанасць ад сябе самога, захаванне адлегласці ад уласнай праекцыі ў рэальнасці – адзін з галоўных прынцыпаў дэндзізму (так, Ян Максіюк, характарызуючы Ю. Гуменюка, называе яго «лагодным дэндзі»). Дзякуючы адчуванню дыстанцыі захоўваецца здольнасць бачыць розныя бакі адной з'явы і пры гэтым заўсёды «думаць пра ўласнае Я», не захапляючыся чымсьці празмерна, прытрымліваючыся пазіцыі назіральніка, якая прадугледжвае памяркоўна-іранічны погляд на рэчаіснасць:

Колькі думаеш, думай пра ўласнае Я,
квадратуру кола падлічвай сыціпла <...> [2, с. 151].

Стварэнне ўласнага «фотафэйсу», «відэакліпа» пра самога сябе спрыяе самарэалізацыі творчай асобы, робіць жыццё мастацкай дзей. Гэта таксама і шлях да самаспазнання, магчымасць зведваць мяжу сваёй самасці.

Люстэрка нараджае дваінікоў, якія не з'яўляюцца дакладнымі адлюстраваннямі таго, хто глядзіцца. Ці мае лірычны герой дваініка? У творах Ю. Гуменюка і сапраўды ёсць дваіняты («Дваіняты», «Дваінік» і інш.). Але яны не абсалютна тое, чым лірычнаму герою, а ў нечым і супрацьлеглыя. Дваінік – гэта не-Я, а сябар, уяўны ці

рэальны, які, безумоўна, валодае рысамі, уласцівымі самому лірычнаму герою, але скажонымі, перайначанымі:

Мой сябра, геній парадоксаў
ня спаў, ня мроіў уначы,
смактаў павольна папяросы,
жадаў у космас уцячы...
Прастора ультрафіялету
яго цягнула ў цёмны лес.
глядзеў у люстра – цень паэта,
мой сябра, геній, чэмергес... [2, с. 198]

Дзякуючы люстэркам адбываецца, нібыта ў калейдаскопе, сумяшчэнне розных і нават антанімічных выяў. Гульня нараджаецца ў выніку наслання «аскепкаў акаляючай рэчаіснасці, твораў мастацтва розных часоў, нутраных перажыванняў, абсэсій і фрустрацый» [2, с. 44]. Сама рэальнасць, асабліва – у пераломныя часы гісторыі, у тым ліку і ў 90-я гады, на якія прыходзіцца самы плённы перыяд творчасці Ю. Гуменюка, уяўляе сабой напластаванне сэнсаў і вобразаў. Паэт памнажанае іх на назапашаныя мастацтвам дыскурсы, адлюстроўвае ў прызме ўласнай свядомасці і асабістых перажыванняў.

Дадатковы фон, а разам і абрыўкі вобразаў, усплёскі колераў і святла, у гэты калейдаскоп дадаюць такія атрыбуты сучаснасці, як тэлебачанне і інтэрнэт.

У нізцы вершаў «Відэакліпы» са зборніка «Водар цела» «амальгамай» выступае паверхня кінаэкрана. Яна не можа прыадкрыць ніякіх таямніц, бо напоўнена інфармацыйным шумам. Тэлеэкран прадукуе візуальныя і гукавыя выбухі, непадкантрольныя глядачу («Тэлеграф»). Прастора яшчэ раз падвойваецца, бо тэлевізар адбіваецца ў акне («Пляма на шкле», «Адлюстраваньне»). Мы ўспрымаем прывіднасць і хуткаплыннасць экранных выяў, а з іншага боку, разумеем, што і кліпавыя вобразы могуць «уцячы» ў свеце ідэй, зрабіцца вобразамі «псіхадэлічнага мастацтва», захаваўшы пры гэтым сваю семантычную пустэчу:

Люстэрка нешта пачарнела
хіба яго ўзяла халера?
чыясьці жонка захварэла
яе завуць Валера
ла-ла, ла-ла
жыта жала
ды бутэлькай пагражала
не далася
бо схавалася
у вакне адлюстравалася [2, с. 10].

Люстэрка экрана – гэта люстэрка масавай свядомасці:

Унутры, бы ў бляшанцы з-пад піва,
гадуецца бляск амальгамны.
Герой навамодай рэкламы
смяецца з экрану шчасліва... [2, с. 162].

Да інфармацыі, якую прапануе нам тэлебачанне, варта ставіцца іранічна, таму пры «дапамозе» тэлевізара нараджаюцца найперш сцэбавыя вершы («Відэанаркаманія», «Эўрапапса» і іншыя).

Інтэрнэт – таксама прастора «за люстэркам», у якой змешчаны лабірынт сэнсаў і магчымасцей. У адрозненне ад тэлеэкрана, інтэрнэт дазваляе віртуальнаму вандроўцу самому выбіраць накірунак падарожжа, адносна свабодна плыць па акіяне інфармацыі, кіруючыся ўласнымі інтарэсамі і бляскам маякоў-спасылак:

Ну а я, усё ж самотны неўротык пад хмелем,

уваходжу з надзеяй штодня ў Інтэрнэт.

Антрацытная бездань засьцецеца бельлю
ды раскрые напраўду вялікі сакрэт [2, с. 196].

Дарэчы, экран – амаль што адзіная «амальгама», якая з’яўляецца матэрыяльнай і знаходзіцца не ў сьвядомасці лірычнага героя, а па-за ёй. Яшчэ адна такая мяжа – бліскучая паверхня шклопакета (верш «Нэўротыка»), якая выступае як антыэстэтычны і антыдухоўны сімвал сучаснасці і рэалізуе класічную функцыю люстэрка – яго здольнасць быць сродкам прадказання будучыні.

Такім чынам, матыў адлюстравання і падваення праходзіць скразной лініяй праз усю творчасць Ю. Гуменюка, выяўляючыся ў разнастайных формах і лакалізуючыся ў вобразах, звязаных як з унутраным светам лірычнага героя, так і з арганізацыяй мастацкай прасторы і часу.

Люстэрка памнажае і замыкае прастору, дазваляючы словам і сэнсам цыркуляваць паміж стымулам і рэакцыяй, паміж пачаткам і заканчэннем, паміж быццём і небыццём. Яно злучае сон і смерць, прымірае візуальна-наяўнае і трансцэндэнтнае.

Ю. Гумянюк – паэт-візіянер, вандроўца па памежных прасторах часу і сьвядомасці, знаўца і стваральнік падвоенай і замкнутай прасторы гарадзенскай рэчаіснасці, якая назаўсёды схавала ў сваіх лабірынтах рэха слоў, адлюстраванні і цені вобразаў ягоных вершаў.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1 Кісліцына, Г. Новая літаратурная сітуацыя : змена літаратурнай парадыгмы / Г. Кісліцына [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу : <http://old.belcollegium.org/лексуji/litaratura/kislitsyna05.html>. – Дата доступу : 01.09.2018.

2 Гумянюк, Ю. Назаві мяне геніем : вершы (1989-2012) / Ю. Гумянюк. – Гродна : Гарадзенская бібліятэка, 2013. – 213 с.

3 Гумянюк, Ю. Апошняя дэкада : крытыка, эсэ, успаміны / Ю. Гумянюк. – Полацк-Гародня : Полацкае ляда, 1999. – 63 с.

4 Петрушкевіч, А. М. Літаратурная Гродзеншчына ў постацях і лёсах : дапам. / А. М. Петрушкевіч. – Гродна : ГрДУ, 2010. – 103 с.

5 Бахтин, М. М. Автор и герои в эстетической деятельности / М. М. Бахтин [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/2_2.html. – Дата доступу : 05.09.2018.

Г. В. НАВАСЕЛЬЦАВА
(г. Віцебск, ВДУ імя П. М. Машэрава)

ДЫСКУСІЯНАСЦЬ ПІСЬМЕННІЦКАГА ВЫЗНАЧЭННЯ ЖАНРУ ТВОРАЎ А. КУЛАКОЎСКАГА І А. КУДРАЎЦА

У артыкуле разглядаецца праблема аўтарскага вызначэння жанру на прыкладзе твораў “Сцежкі зведаныя і нязведаныя” Аляксея Кулакоўскага і “Сачыненне на вольную тэму” Анатоля Кудраўца, якія традыцыйна лічацца раманамі. Існуе неабходнасць унесці карэктывы ў існуючае жанравае вызначэнне гэтых мастацкіх прыкладаў, паколькі іх эстэтычныя характарыстыкі адпавядаюць змястоўнай форме раманічнай аповесці. Тыпалагічна блізкая суб’ектная арганізацыя твораў ілюструе з’яву жанравай трансфармацыі.

Як вядома, жанравая форма рамана вызначаецца незавершанасцю, няўстойлівасцю кампазіцыйнай арганізацыі, што абумоўлівае не толькі шматварыянтнасць тыпалагічных мадыфікацый, але і свабоднае ўзаемадзеянне з іншымі жанрамі. Калі ў рамане дзеянне развіваецца драматычна, сюжэт ускладнены, то ў аповесці дзеянне вызначаецца большай пластычнасцю, ідэйна-мастацкі акцэнт прыпадае на характарыстыку эмацыйнага стану героя, разнастайныя апісанні. Шэраг даследчыкаў сумняваюцца ў мэтазгоднасці шукаць жанрававызначальныя рысы аповесці ў спецыфіцы яе мастацкай формы або ў сэнсавых нападуненнях зместу, паколькі і ў форме, і ў змесце “замацоўваюцца ў асноўным толькі прыкметы асобных разнавіднасцяў жанру” [1, с. 12]. Як удакладняе спецыфіку жанру А.І. Кузьмін, “дынаміка грунтуецца на развіцці тэмы, на паступовым раскрыцці сутнасці характару персанажа” [2, с. 8]. І ў рамане, і ў аповесці можа асэнсоўвацца актуальная для грамадства праблема, працягвае даследчык, а мастацкае дзеянне развіваецца часцей за ўсё ў канфліктнай або прадканфліктнай сітуацыі. У цэнтры сюжэта – выпрабаванне героя, якое ў гэтым жанры звязана з неабходнасцю выбару і, адпаведна, з непазбежнасцю этычнай ацэнкі аўтарам і чытачом прынятага героем рашэння. А.Я. Эсалнек звяртае ўвагу на тое, што могуць быць аповесці, блізкія да рамана паводле трактоўкі характараў, і менавіта такі тып аповесці можна параўноўваць з раманам. Не адмаўляючы таго, што памер твора выступае досыць умоўнай прыкметай, даследчыца заўважае: “Вельмі часта іх параўнанне прыводзіць да высновы, што аповесць больш абмежаваная ў памеры, чым раман. Адпаведна, за раманам сапраўды замацоўваецца колькасная прыкмета” [3, с. 37]. Калі аповесць можа адлюстравать характар героя або як гісторыю перажыванняў і пачуццяў, або ў сутыкненні з жыццёвымі абставінамі, можа паказаць узаемадзеянне героя з акалячым асяроддзем, то раман аб’ядноўвае ўсе акрэсленыя зместавыя лініі.

Аповесць вызначаецца большай апэратыўнасцю ў параўнанні з раманам, які патрабуе ад пісьменніка глыбокага і ўсебаковага асэнсавання матэрыялу. У асобных гістарычных моманты, калі пад уплывам пазалітаратурных фактараў раман аказваецца малапрадуктыўным, актуалізуецца жанр аповесці, якая ў нейкай меры “замыняе сабой раман і часткова нават прымае на сябе некаторыя яго функцыі” [1, с. 15]. Аповесць займае прыкметнае месца ў літаратурным працэсе і пад час перагляду традыцыйных мастацкіх прынцыпаў і ўяўленняў. Так, пры адсутнасці рамана “цэнтар цяжкасці ў аповесці пачынае “пераносіцца” на характар, у ёй усё больш развіваецца тэндэнцыя не толькі да аналізу, але і да сінтэзу” [1, с. 15], адчуваецца імкненне да шырокіх эпічных абагульненняў. Не выпадкова ў айчынным і замежным літаратуразнаўстве склалася меркаванне, што значныя мастацкія дасягненні ў жанры аповесці выступаюць прадумовай станаўлення рамана. Разам з тым схема “ад аповесці да рамана” лагічная найперш фармальна, паколькі раскрывае знешнюю характарыстыку працэсу. Канструктыўныя элементы буйнога жанру фарміраваліся не без уплыву мастацкай свядомасці ў цэлым. Раман шырока выкарыстаў вопыт праявічай традыцыі, актыўна ўзаемадзейнічаў з тымі жанрамі, якія вызначаліся эпічнымі якасцямі. М.М. Бахцін аргументавана даводзіць, што раман выцясняе з літаратурнага ўжытку адны жанры, іншыя ўводзіць у сваю мастацкую структуру, пры гэтым пераасэнсоўваючы апошнія. Даследчык, згадваючы пра меркаванні пісьменнікаў аб жанравай спецыфіцы рамана, звяртае ўвагу на “барацьбу рамана з іншымі жанрамі і з самім сабой (іншымі дамінаючымі і моднымі разнавіднасцямі рамана) на пэўным этапе развіцця” [4, с. 453]. У тыя літаратурныя эпохі, калі вядучая роля належыць раману, іншыя жанры ў большай або меншай ступені “раманізуюцца”, у выніку чаго гэты жанр садзейнічае абнаўленню іншых мастацкіх формаў. Г.М. Паспелаў называе раман самым значным сярод цэлай групы роднасных яму жанраў, якую “можна было б назваць раманічнай групай” [5, с. 205]. Побач з уласна раманамі ў вершах і прозе існуюць раманічныя

паэмы і раманічныя аповесці. Так, раманічныя аповесці – гэта “малыя раманы ў прозе”, якія адрозніваюцца ад уласна раманаў меншай колькасцю персанажаў і сюжэтнай арганізацыяй.

У творы Аляксея Кулакоўскага “Сцежкі зведанія і нязведанія” (1974), які традыцыйна лічыцца раманам, бытаапісальніцтва падпарадкавана мастацкаму псіхалагізму, дэталёваму раскрыццю партрэтных характарыстак асобы. Аўтарам ахопліваецца значны часавы адрэзак – ад стварэння калгасаў да Вялікай Айчыннай вайны, і хоць закранаецца шырокі тэматычны дыяпазон, але ўвага акцэнтуюцца на некаторых яго аспектах. Пры гэтым сюжэтнай асновай выступае гісторыя жыцця галоўнага героя – Багдана Хацяноўскага, таленавітага музыкі, руплівага гаспадара, чалавека, які вызначаецца значнымі маральна-этычнымі вартасцямі і таму становіцца ўзорам для апавядальніка, за якім угадваецца аўтар, а мастацкае дзеянне перадаецца ў асноўным праз гісторыю сям’і Хацяноўскага. Письменнік прасочвае час напярэдадні калектывізацыі і непасрэдна гэты працэс у вёсцы Арабінаўка, самастойным сюжэтным фрагментам выступае жыццё вёскі падчас нямецкай акупацыі. Такім чынам, на фармальным узроўні вылучаюцца дзве сюжэтныя лініі, кожная з якіх адпавядае хутчэй змястоўнай форме аповесці, чым рамана.

Аўтар раскрывае мастацкае дзеянне праз успрыманне ўражлівага падлетка, які захапляецца сваім таленавітым суседам, жадае навучыцца іграць на скрыпцы. Ідэйна-мастацкі акцэнт прыпадае на характарыстыку эмацыйнага стану герояў, у прыватнасці, “я гатоў быць хоць цэлы дзень слухаць Багданава ігранне. Ён ведаў гэта, і пры маім прыходзе, хоць можа і не заўсёды з ахвотай, але патроху іграў. Што іграў – для мяне тады не мела асаблівага значэння” [6, с. 16]. Выкарыстоўваючы прыём успамінаў, письменнік па-мастацку асэнсоўвае падзеі з вышыні часу, хоць і выкарыстоўвае гэту апавядальную стратэгію далёка не паслядоўна. Аляксей Кулакоўскі пераходзіць ад паказу індывідуальна-асобаснага да грамадскага, падае эпізоды ўтварэння калгаса або калгаснага жыцця, апісання вясковага побыту ў адпаведнасці з тым эстэтычным узорам, які замацаваўся ў падзейным шматгеройным рамане. Мастацкімі малюнкамі, якія адпавядаюць агульнапрынятаму эстэтычнаму клішэ, выступаюць вясковыя сходы, клопаты пра выбар старшыні і калгаснага праўлення. Ідэалізуецца і сам Багдан, які хоць і заняў скрыпку пасля з’яўлення сына Панці, аднак хутка становіцца ўзорным брыгадзірам. Аўтар, як і патрабуе жанр аповесці, імкнецца раскрыць спасціжэнне жыцця ў асобных яго праявах, хоць і не адмаўляе сацыяльных сувязяў. Так, значная ідэйна-мастацкая роля ўскладаецца на вобраз Крумкача – скалечанага цыганамі каня, якога трымае ў гаспадарцы Багдан. Па віне Панці Крумкач яго ўбрыкнуў, у выніку бацька перажывае і за сына, які хварэе, і за каня, якога трэба аддаць у калгас: “Гаспадару быццам бы і не шкада было завесці Крумкача ў калгас. Можа нават лягчэй жылося б, калі б не бачыць кожны дзень тую істоту, якая прынесла столькі гора. <...> А ў хвіліны душэўнага прасвятлення з’яўляліся і іншыя ўспаміны, іншыя перажыванні. Гэты рахманы і надзіва цягавіты конь быў адзіным у жыцці малодшага Хацяноўскага” [6, с. 77]. Эмацыйнае напружанне раскрываецца і праз складаныя адносіны з жонкай, якую ў вёсцы называюць Бычыхай і якая выступае маральна-этычным антыподам Багдана.

Тым не менш, у творы “Сцежкі зведанія і нязведанія” выяўляецца раманная трактоўка характару галоўнага героя: прасочваецца светапоглядная дынаміка, выяўляецца канфліктная сітуацыя. У другой сюжэтнай лініі, якая храналагічна працягвае першую, аднак раскрывае ўжо не столькі вясковую, колькі ваенную тэму, прасочваецца канфлікт паміж бацькам, які дапамагае партызанам і застаецца прыхільнікам савецкай улады, і сынам, які добраахвотна становіцца паліцаем. Вобразы ахоўнікаў так званага “новага парадку”, у тым ліку Панці, паказваюцца аўтарам псіхалагічна спрошчана: акцэнтуюцца ўвага на такіх рысах, як жорсткасць да сваіх аднавяскоўцаў і палахлівасць. Калі паліцаі выступаюць носьбітамі маральна-этычных

заганаў, то прадстаўнікі партызанскага лагера асацыююцца найперш са станючымі якасцямі. Аўтар не паказвае ворагаў-фашыстаў, імкнецца асэнсаваць жыццё на акупаванай тэрыторыі праз прызму сялянскага ўспрымання, у прыватнасці, свайго галоўнага героя, давярае той ацэнцы чалавечых учынкаў, да якой прыходзіць Багдан. Яго сын Панця, скалечаны фізічна і духоўна, не знаходзіць іншага выйсця, як скончыць жыццё самагубствам. На працягу твора гэты герой не раскрыты псіхалагічна поўна і пераканаўча, што ўскладняе абгрунтаванне і яго ўчынку.

Як бачым, галоўны герой спалучае рысы індывідуальнага характару і сацыяльнага тыпу, пры гэтым неадназначна размяжоўваюцца персанажы, якія ўваходзяць у мікраасяроддзе і якія выступаюць фонам мастацкага дзеяння, хоць у якасці апошняга і паказваецца пераважная большасць герояў. У творы “Сцежкі зведаныя і нязведаныя” філасофская канцэпцыя рэпрэзентуецца праз гісторыю перажыванняў і пачуццяў адной асобы, што раскрывае жыццёвыя каштоўнасці, якія разам з аўтарам асэнсоўвае чытач. Вышэй сказанае абумоўлівае неабходнасць унесці карэктывы ў жанравае вызначэнне твора, эстэтычныя характарыстыкі якога, нягледзячы на складаную сюжэтную арганізацыю, адпавядаюць раманічнай аповесці.

Твор Анатоля Кудраўца “Сачыненне на вольную тэму” (1984) з’яўляецца раманам паводле аўтарскага вызначэння жанру. Тым не менш, варта звярнуць увагу, што ў змястоўнай форме гэтага мастацкага тэксту прадстаўлены характэрныя рысы не столькі рамана, колькі аповесці, што патрабуе ўдакладнення жанравай спецыфікі. У цэнтры аўтарскага мастацкага даследавання знаходзіцца гісторыя перажыванняў і пачуццяў галоўнага героя – Ігната Сцяпанавіча, мудрага старога чалавека, якога чуйна слухае падлетак Валера, а разам з ім у актыўнае слуханне ўключаецца і чытач. Як пераканаўча сцвярджае пісьменнік, “Валеру добра было слухаць Ігната Сцяпанавіча, сачыць за ходам яго думкі, якая часам рабіла такія нечаканыя петлі, як заяц, скідваючы след, што цяжка было ўлавіць яе далейшы працяг. Але ён заўсёды быў, хоць і трымаўся болей на сваёй унутранай логіцы, часам зусім нечаканай. Ігнат Сцяпанавіч пераскокваў цераз дзесяцігоддзі, не заўважаючы гэтага, але ўсё, пра што ён гаварыў, няхай і было гэта даўно, жыло ў яго ўяўленні так непасрэдна, быццам адбывалася не далей як учора” [7, с. 16]. Анатоль Кудравец найбольш дэталёва рэканструюе аповед свайго героя пра падзеі з партызанскага і вайсковага жыцця, паславаенную рэчаіснасць і той перыяд, які можна назваць аўтарскай сучаснасцю. Такім чынам закранаецца ваенная тэматыка, асэнсоўваецца неадназначны час пасляваеннага аднаўлення.

З вышыні пражытага галоўны герой, а ўслед за ім і аўтар, асэнсоўвае праблему выбару ў тых або іншых жыццёвых акалічнасцях, імкнецца сфармуляваць вывераныя маральна-этычныя ацэнкі сваім учынкам, а таксама і дзеянням іншых персанажаў. Напрыклад, яшчэ пры арганізацыі калгасаў Ігнат Сцяпанавіч разбірае старасвецкі будынак касцёла, перавозіць і робіць млын, цяпер жа далёка не ўпэўнены, што паўтарыў бы што-небудзь падобнае нават па загадзе. Праз ацэнку, дадзеную героем, эпізодычна раскрываецца грамадская атмасфера таго часу, калі ішла актыўная барацьба з рэлігіяй, што ўплывала як на грамадскія меркаванні, так і на ўчынкі канкрэтных асоб. Лакальны ўнутраны канфлікт прасочваецца не паслядоўна, хутка пісьменнік пераносіць увагу на сутыкненне з героем-антыподам – Стасем Мастоўскім, які ў час акупацыі стаў паліцаем і выдаў двух сваіх аднавяскоўцаў, якія былі звязаны з партызанамі, немцам. Звязаны з партызанамі таксама Ігнат Сцяпанавіч, забітыя немцамі Вержбаловіч і Шалай былі яго таварышамі і адзінадумцамі, сам галоўны герой вылучае два паказальныя эпізоды з Мастоўскім. Першы адбываецца яшчэ ў мірны час, у выніку становіцца зразумелым, што Стась адрозніваецца светапоглядам ад сваіх аднавяскоўцаў, вызнае мудрасць паводле прыказкі “дай Божа табе розум, а мне грошы”. Заключны эпізод здараецца пасля вайны, калі Ігнат Сцяпанавіч дапамагае высачыць бандытаў, сярод якіх і Мастоўскі. Апошні, разумеючы, што гэтым разам не ўдасца ўцячы, паліць

нарабаваныя грошы, а яго самога страляе хаўруснік. У выніку Мастоўскаму, які хацеў мець шмат грошай, як сцвярджае Ігнат, грошы і не спатрэбіліся.

Разам з тым, нягледзячы на падкрэсленую ўвагу да эмацыйнага стану галоўнага героя, ідэйна-мастацкую значнасць маральна-этычных характарыстак, пластычнасць мастацкага дзеяння, якое пазбаўлена элементаў драматызму, паколькі нават надзвычайныя здарэнні асэнсоўваюцца разважліва, стрымана, у творы прасочваецца раманная трактоўка характару. Так, вобраз Ігната Сцяпанавіча паказаны ў адзінстве выразна індуідуальных рыс, у прыватнасці, заўзятага паляўнічага, і тыповых характарыстак дбайнага гаспадара, проста неаб'якавага, чулага чалавека. Галоўны герой, які перажывае калектывізацыю, суровы ваенны час, звездаў нястачу пасляваеннага жыцця, і ў выніку імкнецца перадаць свой жыццёвы вопыт іншым, выступае мастацкім ўвасабленнем цэлага пакалення і яго багатай на трагічныя сацыяльныя зрухі эпохі. У творы раскрываецца раманная сітуацыя найперш праз узаемаадносіны галоўнага героя з яго мікраасяроддзем, куды ўваходзяць сямейнікі, некаторыя аднавяскоўцы. Таксама прасочваецца, хоць і не ў поўнай меры паслядоўна, узаемадзеянне галоўнага героя і грамадскага асяроддзя. Напрыклад, у першы пасляваенны год не хапіла хлеба да новага ўраджаю, і ў Бабруйск па хлеб едуць Ігнат і Поля: “Выстаялі дзень у чэргах, пуды па два купілі, пазапыхвалі ў мяшкі. У вагон убіцца не змаглі – ехалі на даху, дзержачыся за вентыляцыйныя трубы. Добра, што труб гэтых было шмат. Па ўсім цягніку ляжалі такія ж, як яны, жанчыны, мужчыны, з мяшкамі, лясёнкамі” [7, с. 159–160]. З новых калгасных парадкаў, сведкам якіх становіцца ўжо і Валера, галоўны герой шмат чаго не прымае, ён гатовы павучаць старшыню, спрачацца і даказваць сваю думку, у чым бачыцца не столькі чалавечая індуідуальнасць, колькі традыцыйны ўзор станоўчага героя, выпрацаваны ў савецкай літаратурай практыцы.

Такім чынам, не акцэнтуючы ўвагу на памеры твора “Сачыненне на вольную тэму”, які тыповы для жанру аповесці, трэба адзначыць, што адметнасць арганізацыі вобразнай сістэмы, скіраванасць на выяўленне аўтарскай канцэпцыі – філасофскага асэнсавання чалавека і яго месца ў свеце – дазваляе акрэсліць жанравую спецыфіку як раманічную аповесць. Невыпадкова аўтар паслядоўна даказвае, асацыятыўна звязваючы розныя жыццёвыя выпадкі, выказанае Ігнатам Сцяпанавічам меркаванне, якое прызначана як для Валеры, так і чытача. На першы погляд можа здацца, што чалавечае жыццё не нашмат болей як сума парадоксаў, але гэта не зусім так: “Няма нічога страшнага на гэтым свеце. Трэба толькі мець цярдзенне і ўпартасць па-дурному не лезці на вастраўе і заўсёды ведаць, чаго хочаш” [7, с. 204]. Гэта як з сачыненнем на вольную тэму: ніхто за цябе сілком не зробіць выбар, але калі выбраў тэму, то мусіш яе трымацца, раскрывае Анатоль Кудравец на ідэйна-мастацкім узроўні ў нейкай меры дыдактычны змест твора.

Адметнасць творчай манеры А. Кулакоўскага і А. Кудраўца шмат у чым прадвызначыў вопыт працы ў жанры аповесці, які значны ў кожнага з аўтараў. Як бачым, раманічная аповесць выступае аўтарскай спробай выявіць буйны раманны характар з дапамогай апавядальнай стратэгіі, уласцівай найперш аповесці, у выніку чаго наблізіць героя да чытача, скараціць дыстанцыю паміж аўтарам і чытачом. Тыпалагічна блізкая суб'ектная арганізацыя твораў “Сцежкі зведаныя і нязведаныя”, “Сачыненне на вольную тэму” ў нейкай меры раскрывае спецыфіку змястоўнай формы, ілюструе з'яву жанравай трансфармацыі, узаемадзеяння рамана і аповесці.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1 Современная русская советская повесть / под ред. Н.А. Грозновой, В.А. Ковалёва ; АН СССР, Ин-т рус. лит. – Ленинград : Наука, 1975. – 264 с.

- 2 Кузьмин, А. И. Повесть как жанр литературы / А. И. Кузьмин. – М. : Знание, 1984. – 112 с.
- 3 Эсалнек, А. Я. Своеобразие романа как жанра / А. Я. Эсалнек. – М. : МГУ, 1978. – 79 с.
- 4 Бахтин, М. М. Эпос и роман (о методологии исследования романа) / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 447–483.
- 5 Поспелов, Г. Н. Проблемы исторического развития литературы / Г. Н. Поспелов. – М. : Просвещение, 1971. – 271 с.
- 6 Кулакоўскі, А. Выбраныя творы. У 2 т. Т. 1. Раман. Аповесці / А. Кулакоўскі. – Мінск : Маст. літ., 1984. – 429 с.
- 7 Кудравец, А. Сачыненне на вольную тэму. Раданіца : раман. Аповесць / А. Кудравец. – Мінск : Юнацтва, 1994. – 319 с.

М. У. АММОН
(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

МАСТАЦКАЯ ўМОўНАСЦЬ У МАЛОЙ ПРОЗЕ К. КУРЧАНКОВАЙ

У артыкуле даследуюцца ідэйна-тэматычныя і вобразна-стылістычныя адметнасці малой прозы К. Курчанковай. Асаблівая ўвага надаецца выяўленню асноўных формаў рэпрэзентацыі другаснай умоўнасці, рэалізавай праз складаную сістэму сімвалаў і алузій, імпрэсіяністычную гульню аўтаркі з колерам і гукам, псіхалагічнасць наратыву і інш.

У сучасным ультрапаскораным грамадстве з'яўленне мнагатомнага выдання лічыцца дурным тонам. Невялікая ж па памерах кніга, дзе змешчана максімум аповесць, а ў ідэале тузін кароткіх занатовак-эсэ – трэнд і заканамернасць быцця. У дадзеным плане зборнік “Словы навобмацак” Крысціны Курчанковай (дарэчы, добра вядомай перакладчыцы Д. Толкіна на беларускую мову) падаецца дзёрзкай мастацкай дыверсіяй.

Па-першае, за вонкавай малафарматнасцю гісторый-імпрэсій названай аўтаркі схавана сапраўднае радовішча сэнсаў, на крыптааналіз якіх можа спатрэбіцца не адзін дзень. Па-другое, відавочная іншаказальнасць аповеду абсалютна не постмадэрновага кшталту, калі неабазнанаму ў інтэлектуальных гульнях чытачу гарантавана своеасаблівае выратавальнае кола ў выглядзе цікавага прыгодніцкага ці дэтэктыўнага сюжэта. Здаецца, пісьменніца свядома не шукае кантакту з масавай аўдыторыяй, кожны яе твор – герметычная капсула заглыбленага ў рэфлексію суб'екта. І з гэтым прыходзіцца мірыцца, альбо праходзіць міма. Тым не менш, згадкі пра постмадэрнізм не выпадковыя, бо за плоскасцю мастацкага тэксту у згаданай кнізе выразна адчуваецца асоба аўтара-філолага, філосафа ад лінгвістыкі, што выклікае міжвольныя асацыяцыі з мастацкімі практыкамі У. Эка, М. Павіча, Б. Акуніна і іншых “прафесійных” літаратурных эксперыментатараў другой паловы XX – XXI стст.

Невыпадкава адно з цэнтральных месцаў у зборніку займае праблема камунікацыі – матыў шматгранны і неадназначны ў сваіх значэннях і артыкуляцыях. З аднаго боку, ён паказаны ў семіятным рэчышчы, праз пошук эфектыўных сродкаў сувязі індывіда з акаляючай рэчаіснасцю, і раскрываецца на розных узроўнях: слова, гук, колер. З іншага боку, зносіны чалавека са светам нярэдка набываюць у К. Курчанковай трагічныя рысы па прычыне аб'ектыўнай (ці суб'ектыўнай?) немагчымасці (ці нежадання?) персанажаў адчуваць адэкватны водгук, прызнанне і прыняцце сябе

іншымі людзьмі. Гэтая неадпаведнасць жаданага і магчымага, як правіла, рэалізуецца ў кнізе праз фізічную ці ментальную недасканаласць герояў: немату (“Спелы месяц з бабулінага куфра”, “Перакулены келіх слоў”, “Князеўне бавіў цмок”), слепату (“Колеры навобмацак”) альбо вар’яцтва (“Рукі Лоты”, “Ніткі”). У выніку героі, а разам з імі і чытач, аказваюцца ўцягнутымі ў пакутлівае кола самапазнання, што разумецца пісьменніцай як неабходны этап дасягнення гармоніі з сабой і асяроддзем: “Гэта не боль – гэта ад сэрца аддзяліўся першы пялёстак. Трэба пацярпець, калі хочаш убачыць кветку” (“Пялёстак сэрца”).

Сфера інтэпрэтацый аўтарскай задумы таксама пашыраецца (і ўскладняецца) за кошт актыўнага выкарыстання фантастыкі і іншых смежных прыёмаў мастацкага скажэння рэальнасці. Дадзеная акалічнасць дае падставы для вылучэння некалькі ідэйна-тэматычных груп, а менавіта філасофскай, псіхалагічнай і іранічнай фантастыкі.

Метафізічны складнік прадстаўленага выдання вызначаецца наяўнасцю даволі разгаліванай сімволіка-метафарычнай сістэмы, ядро якой складае *Слова*. Згаданы вобраз вандруе з твора ў твор, фармуючы ўласную мнагаслоўную структуру, сэнсавую перспектыву, тлумачэнне і разуменне якой патрабуе ад інтэпрэтатара работы з кодамі рознага ўзроўню: ад біблейскага (“Бабілонская вежа”) да постмадэрновага (“Перакулены келіх слоў”). У выніку па-новаму асэнсоўваецца функцыянальная прырода мовы: некалі слова было Богам, але ў постінфармацыйную эпоху сімуляцый і сімулякраў гэты сакральны сэнс быў згублены (ці відазменены). Адсюль шматлікія метамарфозы прадметна-рэчыўнага свету кнігі, дзе слова паўстае як матэрыял – з яго гатуюць, вышываюць, плятуць, лепяць, а яго прадукты ажываюць.

Варта згадаць яшчэ адзін яркі вобраз ў зборніку – *Горад* (“Перакулены келіх слоў”), што раскрываецца з традыцыйнага для беларускай фантастычнай літаратуры антыўрбаністычнага ракурсу як сімвал расчаравання ў людской цывілізацыі, існаванне якой паступова губляе сэнс (“Пабакі” В. Гігевіча, “Горад у нябёсах” А. Казлова, “Смута” А. Федарэнкі і інш.). Па сутнасці перад намі паўстае класічная антыўтапічная драма ў новым – лінгвістычным – антуражы: “чытадэль зла” асуджана на крах, а героі знаходзяць цмянае выратаванне ва ўлонні прыроды і па-новаму пазнаюць жыццё ў яго базісных праявах: “мама – мова – мэва – твань” [1].

Выразная апакаліптычная скіраванасць яднае разгледжаны тэкст з яшчэ адным апавяданнем К. Курчанковай “Князеўне бавіў цмок”, дзе па-новаму асэнсоўваюцца добра вядомыя вобразы беларускага рамантызму. Так, пад уплывам грамадска-сацыяльнай праблематыкі па-за межы трывіяльных семантычных каардынат выходзяць вобразы чарнакніжніка, цмока, Плачкі. Асаблівы шок-эфект пакідае пасля сябе знакамітая гераіня “Шляхціца Завальні” Я. Баршчэўскага, пераасэнсаваная ў духу “маргінальнага рэалізму” А. Казлова і Ю. Станкевіча: замест самотнай пані ў прыгожых строях перад намі паўстае “спітая старая з апухлым тварам” [1].

Аднак відавочны сімвалізм вобразна-выяўленчага свету пісьменніцы – толькі прэлюдыя для разгортвання больш маштабнага эксперыменту па даследаванні экспрэсіўных магчымасцей слова. Маецца на ўвазе відавочная засяроджанасць аўтаркі на перадачы непасрэдных, суб’ектыўных уражанняў ад рэчаіснасці, што ў спалучэнні з элементамі фантастыкі, фантасмагоры, гратэску, плыні свядомасці і іншых прыёмаў мастацкага скажэння рэальнасці, надае творам надзвычай нестандартнае гучанне. Сюжэт часта трымаецца на мяжы адэкватнасці, а героем нярэдка выступае вар’ят, чые галюцынацыі, крытычнае балансаванне на стыку рэальнасці і мроі заканчваюцца (ці пачынаюцца?) псіхіятрычнай лякарняй або выпадзеннем з канонаў традыцыйнага грамадства (“Рукі Лоты”, “Ніткі”).

Пры гэтым псіхалагічны наратыў К. Курчанковай раскрываецца на некалькіх узроўнях: як дадатковы сродак рэпрэзентацыі аўтарскіх метафізічных разваг (“Пыл бабілонскі”, “Спелы месяц з бабулінага куфра”, “Князеўне баіў цмок”, “Вярнуся” і

інш.) і як адна з праяў самааналізу (“Сакрэцік”, “Пялёстак сэрца”). Пералічанае садзейнічае максімальнай сугестыўнасці аповеду, калі глыбокая лірычнасць і стылістычная віртуознасць злучаюцца, напаўняючы твор слыхавымі і візуальнымі выявамі. Аднак у хітраспляценні рэфлексій і вокамгненных уражанняў можна лёгка разгубіцца. У гэтым плане самым простым для расшыфроўкі можа падацца трыялет “Вярнуся” – аўтарскі эксперымент з формай, калі праявічы тэкст падпарадкоўваецца законам класічнай версіфікацыі.

З агульнай канвы іншаказальных сюжэтаў асабліва вылучаюцца апавяданні, адзначаныя іранічным поглядам пісьменніцы на тыя ці іншыя праблемы чалавечай экзістэнцыі. Паказальным ў дадзеным плане выступае твор “Што-кольвечы пра гарадскіх эльфаў”, дзе акрэслена вышэй стылістычная і зместавая шматслойнасць атрымлівае нечакана ясную артыкуляцыю. Перад намі паўстае вострасацыяльны, ультрапсіхалагічны макет “рамана сталення”, дзе элементы фантастычнага, незвычайнага – адзін са сродкаў рэпрэзентацыі ўнутранага свету падлетка з усім уласцівым яму максімізмам і ідэалізмам. Прыхаваная ўсмешка ў дадзеным выпадку выступае дзейным сродкам паяднання дзіцячай фантазіі і банальнасцей жыцця, дзе жывуць і ходзяць у “школы ёлупняў” [1] праваслаўныя эльфы і гобліны-нацыяналісты, а непазбежным атрыбутам любога дарослага з’яўляецца абрастанне “чужымі адбіткамі”, здымаючы якія “лушпінка за лушпінкай” [1], кожны рызыкуе натрапіць на здань, пустэчу, “дохлага эльфа” [1].

Канешне, зразумець сімволіка-імпрэсіяністычныя карціны К. Курчанковай не заўсёды лёгкая задача. Для гэтага не абыйсціся без чытання паміж радкоў, “невербальнага інсайту”. А гэта ўжо тэхніка высокаінтэлектуальнай літаратуры і высокаінтэлектуальнага чытача. Аднак якое эстэтычнае і разумовае задавальненне можна атрымаць ад складання гэтага філалагічнага пазла ў адзінае цэлае, разам з аўтаркай вандруючы па “раскопках вялізнага сметніку слоў”.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1 Курчанкова, К. Словы навобмацак / К. Курчанкова. – Мінск : Барк, 2017. – 104 с.

Н. М. ПАЗНЯК

(Collegium Polonicum, Польшча)

СТРАТЭГІІ АПІСАННЯ ГАРАДСКОЙ ПРАСТОРЫ МІНСКА Ў СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ПАЗЭЗІ

Сярод вялікай колькасці спосабаў даследавання гарадской прасторы сёння вылучаецца некалькі найбольш распаўсюджаных метадалагічных падыходаў, пры дапамозе якіх апісаць горад спрабуе літаратуразнаўства. Гэта лакалізацыя і дэсакралізацыя канкрэтных урбаністычных топасаў і локусаў, канструяванне літаратурнай карты канкрэтнай геаграфічнай або “фантомнай” прасторы і яе межсаў, дэканструкцыя міфа пра горад, агляд культурна-гістарычнай і архітэктурнай перспектывы горада, што маглі паўплываць на ідэнтычнасць і творчасць пісьменніка. На канкрэтных літаратурных тэкстах паспрабуем прасачыць, якім чынам у сучаснай беларускай пазэзі канструіруецца прастора Мінска.

Адна з найбольш ужывальных стратэгіяў для беларускіх аўтараў – гэта апісанне канкрэтных публічных топасаў, з якімі сутыкаецца ў паўсядзённасці любы гараджанін. Сюды трэба залічваць помнікі архітэктуры і будынкі, што не ўяўляюць гістарычнай

каштоўнасці, раёны і ўніфікаваныя ў адно цэлае часткі горада, паркі, кавярні, могількі, праспекты, бальніцы, крамы, бібліятэкі, гатэлі, вакзалы – усё тое, што стварае гарадскую інфраструктуру. Таксама трэба далучыць шматлікія апісанні гарадскіх транспартных сродкаў. Прычым у адных выпадках пералічаныя вышэй тапаграфічныя аб'екты ствараюць антураж для перажывання ў лірычнага героя, у іншым становяцца ўласна героямі твораў. Зразумела, што будзе назірацца пэўная карэляцыя паміж згаданымі ў сучаснай беларускай паэзіі мінскімі топасамі і найбольш вядомымі мінскімі турыстычнымі аб'ектамі.

Даволі актыўным агентам вершаў сучасных беларускіх паэтаў становіцца так званая “візітная картка” Мінска, якая сканцэнтравана ў гістарычным цэнтры і да якой прынята адносіць раён Нямігі і Траецкае прадмесце.

Станцыя метро Няміга і ўласна сама рака, дзе адбылася легендарная бітва, частыя спадарожнікі ўрбаністычных вершаў. Напрыклад, вобраз ракі знаходзім сярод пункціраў А. Разанава (“Прынеслі палонцы / качкі паклон: / з палону / вырвалася Няміга” [1, с. 32]), у вершы Л. Рублеўскай “Гарадскі Раманс” (“І хавае Нямігу сталіца, / Як жанчына палонная – / сьлёзы...” [2, с. 90]), вершы С. Сыса “Станцыя метро Няміга” (“і крохкаю крыгай / я пачуваюся тут, дзе самотныя ўсхліпы / замураванай / навечна ў бетон / нескаронай / Нямігі...” [3, с. 82]), вершы Л. Дранько-Майсюка “Паблізу Нямігі” (“Паблізу Нямігі / Што мне хочацца? Нічога. / Але хочацца найбольш, / Каб дзіцячая трывога / Затупілася, як нож...” [4, с. 70]), І. Багдановіч “Скрыжаванне на Нямізе”, А. Рудака “Чароўная песьня Нямігі” і інш.

Міфалагізацыя прасторы Мінска адбываецца ў сучаснай беларускай паэзіі праз прыпадабненне падземных вод Нямігі да водаў Стыкса, насычэнне гэтага топасу сімволікай смерці, якая аб'ядноўвае Верхні і Ніжні горад, то бок свет жывых і мёртвых.

Траецкае прадмесце інкарпараецца ў вершы беларускіх паэтаў як адлюстраванне паўсядзённага жыцця мінакоў. Такая панарама ўласціва, напрыклад, вершу А. Глобуса “1989. Мінск. Траецкае прадмесце” (“вольны” глобусаўскі горад населены мастакамі, аўтагоншчыкамі, букіністамі, прастытуткамі, літаратарамі, прыбіральшчыцамі, рэкіцірамі), таксама вершу Э. Акуліна “У Траецкім” (“Я цябе даўніною веў... / Пахла кавай і першалістам” [5, с. 79] В. Шніпа “Восень у Траецкім”, А. Мінкіна “Траецкае прадмесце”, С. Сыса “Востраў слёз”, “Цішыня” і інш.

Да найбольш вядомых мінскіх архітэктурных топасаў, што падлягаюць сакралізацыі як культурна-рэлігійны аб'ект, належыць Чырвоны касцёл. Ён становіцца героем вершаў Р. Барадзіна “Трыпціх Чырвонага касцёла”, А. Сыса “У чырвоным касцёле”, У. Галубовіча “Касцёл святых Сымона і Алены”, І. Багдановіч “Касцёл Сымона і Алены”, прычым, як правіла, аўтары вершаў з рэлігійным пачуццём сцвярджаюць, што “Касцёл святых Сымона і Алены / Стаіць, / Як варта веры, / На вякі” [6, с. 16] (І. Багдановіч).

Геаграфічна пазнавальную прастору Мінска складаюць таксама шматлікія плошчы і праспекты, тапаніміка якіх спрычыніваецца да філалагічнай гульні, або метафарызуецца па лініі (не)залежнасць, (не)свабода. Да такіх вершаў трэба аднесці твор Г. Бураўкіна “Сустрэнемся на плошчы Незалежнасці”, верш Г. Каржанеўскай “Ля піўзавода пахне саладам...” (Вядуць да плошчы Перамогі, / На жаль, не ўсе, не ўсе дарогі, / Якімі крочым па жыцці... [7, с. 85]), верш С. Сыса “Дальтонік”, верш А. Рудака “Рэвалюцыйная”, верш А. Спрычан “На праспекце Скарыны...” (На праспекце Скарыны / ты цалуеш мяне на развітанне / столькі разоў, / колькі кніг выдаў беларускі першадрукар / у віленскі перыяд.. [8, с.73])

Сярод пазнавальных вобразаў мінскай прасторы можна адшукаць таксама рынкі і кірмашы. Сярод іх Камароўскі, Чэрвеньскі рынак, Ждановічы. Напрыклад, у вершах І. Багдановіч “На Чэрвеньскім рынку”, С. Мінскевіча “А кірмаш Камароўскі як стэп...”, Ю. Цімафеевай “Сэрца-Камароўка”, М. Мартысевіч “Exrobел mon amour” літаратурны

вобраз кірмаша будуюцца як даволі распаўсюджаны для ўрбаністычнай вобразнасці прыём апісання чалавечага натоўпу, які заняты спажываннем (“О «Экспабел»! Сэрца Сірыі! / О слонікі твае на заходзе! / Дзякуй, што пасылаеш мне / бусы гэтыя і штаны, / але памятацьму да скону / калыску сваю – Жданы, / соннае прадмесце Сайгону..” [9, с. 57] (М. Мартысевіч).

Асобнай увагі заслугоўвае канцэнтрацыя беларускіх паэтаў на мемарыялізаваных месцах: шматлікія мінскія могількі, з аднаго боку, натхняюць на філасофскія рэфлексіі, а з іншага – абуджаюць пачуццё непакою і разважанні “пра наш гаротны лёс” і гістарычную амнезію [10, с. 43] (Л. Галубовіч). Да такіх твораў трэба аднесці вершы В. Шніпа “Па Кальварыйскіх могільках хаджу..”, Л. Рублеўскай “Кальварыя”, Г. Булькі “Кальварыя. Восень”, У. Галубовіча “Адносна месца жыхарства”, С. Мінкевіча “Сляпыя магілы”, А. Рудака “Могількі Менску даўно абярнуліся скверамі...”

Згадкамі пра мінскія паркі і скверы пазначаны санеты С. Мінкевіча “Парк горкі. Штыль”, “Парк горкі. Пачатак буры”, “Аляксандраўскі сквэр. Паніка”. Атрысы перыферычных раёнаў і вуліц Мінска праступаюць у вершах А. Рудака “Серабранка”, У. Арлова “Твае імёны” (“Я буду ехаць у тралейбусе / зь відам на Серабранку, / чытаючы ўчарашнюю газету” [11, с. 14]), А. Хадановіча, А. Адамовіча і інш.

Частыя для беларускіх паэтаў згадкі пра мінскія кавярні або кафэ: кавярня “Паляўнічы” (У. Арлоў верш “Твае імёны”), кафэ “Сем пятніц” (Л. Дранько-Майсюк верш “Адкрыюся эндакрынолагу”), кавярня “Лёндан” і рэстарация? “Стары Менск”, кавярня “Акварыум”, кавярня “Экс-крыніца” (А. Хадановіч верш “Двухпавярховая краіна”, “Дзье гадзіны ў рэзэрвуары”) і інш.

Але паспрабуем засяродзіцца на тым, якім бачыць мінскую прастору лірычны герой сучаснай урбаністычнай паэзіі. Вышуканы бадзяга і назіральнік з натоўпу або фланер (паводле азначэнняў В. Беняміна) павінен быць, па-першае, сваім у гэтым асяроддзі (то бок ідэнтыфікаваць сябе з гэтай прасторай), па-другое, не мець вызначанай мэты ў сваіх блуканнях.

Бязмэтнае падарожжа па Мінску для герояў Л. Дранько-Майсюка (вершы “Калі званілі ў Кафедральным”, “Да Эл”, “Цябе кахалі іншыя, і я...” і інш.) спалучаецца інтымным перажываннем кахання, аднак на гэтым шляху таксама напаткоўваюць “трывога-здань”, “скразная адзінота”, “спаленай радасці дым” [4, с. 76].

Штодзённы шлях героя Л. Галубовіча, дзе “па адзін бок дарогі –

Кальварыя, / Па другі – месца пастою / Атрада спецпрызначэння” [10, с. 27] пралягае праз могількі і выклікае “поўныя вочы слёз” (верш “Адносна месца жыхарства”).

Адсутнасць выбару і безнадзейнасць, спалучаныя з ужываннем алкаголю, (“Па левы бок – сьвятая Магдалена, / на правы спакушае Кафедральны... / Гуляючы па Менску задуменна, / я крочу ў бар: лагічна і фатальна” [3, с. 92] вызначальная рыса фланера С. Сыса (вершы “Менск”, “Выбар”, “Цішыня”).

У “шэрым” горадзе, не знаходзячы супакою, блукае фланер В. Шніпа (“Я выйшаў на вуліцу, нібы на волю, / Я выйшаў адразу – у белы наш свет. / Дзе ходзіць па Мінску чужой мая доля, / І горад няшчасным і злосным заве” [12, с. 65] (верш “Першы снег”).

Дыскамфортна ў горадзе, дзе “шумна і тлумна, няўтульна і пыльна”, адчувае сябе фланер А. Рудака, якому “адно што табе застаецца пакрочыць дарогаю / у невядомым напрамку да могілька ці дадому / адно і тое ж як правіла” [13, с. 52] (верш “Экскурсія”).

Экскурсійныя маршруты, звязаныя з наведваннем кавярняў, здзяйсняе па Мінску герой В. Рыжкова (верш “Беларусь Сямівокая”). У прасторы, дзе колькасць піва на вечар “даўно не мераюць літрамі”, фланеру “хранічнага” аптымізму хапае толькі на тое каб напісаць эсэмэску, або іранічна паведаміць, што “у горадзе М мне таксама радасна радасна / але лёгка адчуць без любога сігналу трывогу / у нас усё добра – мы ў атачэнні патрэбнага радыуса / у самым смярдзючым цэнтры чагосьці жывога” [14, с. 56]),

Найбольшай сфармуляванасці пачуццё, якое ўзнікае ў мінскага фланера, ад падарожжа па мінскай прасторы, дасягае ў вершах, дзе Мінску прысвойваюцца найменні. Сярод такіх твораў вершы А. Глобуса “Мінск” (“горад зэт, горад мёртва- і чыста-статычны”, “горад ікс недалюблены, антымiстычны” [15, с. 164]), вершы І. Бабкова “Фрагменты” (“горад ціхіх пакут” [16, с. 131]) і інш.

Даволі павярхоўнай выглядае ў сучаснай беларускай паэзіі культурна-гістарычная перспектыва Мінска. Гісторыя мінскай прасторы рэтранслюецца праз згадкі пра старыя (гістарычныя) назвы вуліц і праспектаў (Л. Дранько-Майсюк), можа быць экскурсам у пасляваеннае і даваеннае мінулае горада са згадкамі пра былую поліэтнічнасць і поліканфесіянальнасць сталіцы (А. Рудак, А. Адамовіч), або рэтрансліраваць міфічны складнік, перш за ўсё міф пра заснаванне горада (С. Мінскевіч).

Перцэпцыйна Мінск малюецца сучаснымі беларускімі паэтамі падчас дажджу, у ім пануць халады, зіма або вільготная восень, што павінна адпачатку настройваць на мінорны лад (вершы А. Глобуса “Мінск і Вільня”, В. Шніпа “Восень у Траецкім”, “Мінскія хоку” А. Спрынчан, “У Менску вільготна і цёпла” У. Сцебуракі і інш). Да “дрэннага” надвор’я часта далучаецца мройны вобраз горада ў тумане, у прыцемках або ноччу.

Персаніфікаваны вобраз Мінска часцей за ўсё ў вершах беларускіх паэтаў звязаны з матывам снабчанняў, указаннем на тое, што жывы арганізм функцыянуе не напоўніцу (“горад-сон” (А. Глобус), “сонны горад пралетарскі” (У. Галубовіч), “горад спіць старэча” (С. Мінскевіч), “Няміга ледзь здольная бачыць сон” (І. Бабкоў), “горад сам сабе сьніцца” (У. Сцебурака), “міргаюць вочы сонныя дамоў” (А. Рудак).

Такія прыпадабненні выглядаюць даволі традыцыйнымі для гісторыі ўрбаністычнай паэзіі і адсылаюць абазначаных чытачоў да мастацкіх практык мадэрнізму, што, у сваю чаргу, дазваляе сцвярджаць думку пра наследаванне ў творах сучасных беларускіх паэтаў.

Аднак заўважым, што часта сон горада можа ўказваць таксама на смерць і гвалт, а летаргія прыроўнівацца да адсутнасці гістарычнай памяці, якая падмяняецца маўчаннем і вобразамі пустэчы, указаннем на недавер да існуючай формулы ідэнтычнасці мінака (“Менскія/Мінскія санеты” С. Мінскевіча, паэтычны цыкл “Аб кавярнях мінскіх праўда” А. Хадановіча, зборнік “Верхні горад” А. Рудака і інш.). Мінская паўсядзённасць звязваецца з часам, які застыў і нікуды не рухаецца, перарабляючы прастору ў статычны пейзаж.

Нягледзячы на тое, што сучасныя беларускія аўтары не пазначаюць гарадскую прастору як варожую (не спрабуюць яе пакінуць або збегчы, каб выправіцца з урбанізаванага асяроддзя ў падарожжа да жыццядайнай Прыроды), лірычныя героі многіх вершаў асуджаны ў сучасным Мінску пакутваць, што ў перспектыве міфапаэтыкі адсылае да традыцыі ўзнаўлення гарадской прасторы праз біблейскі вобраз пекла і горада грэшнікаў. Насуперак гэтаму – раем, у якім магчыма вынаходжанне гармоніі, выглядае горад, дзе адшукана культурна-гістарычная памяць, не існуе забаронаў на свабодныя блуканні сярод гарадской прасторы.

Такім чынам, стратэгіі апісання гарадской прасторы Мінска ў сучаснай беларускай паэзіі вызначаюцца варыятыўнасцю, канцэнтрацыяй увагі на мінскай паўсядзённасці і тапаграфіі. Агульным пунктам для беларускіх аўтраў выглядае спроба стварэння міфа пра сучасны беларускі горад і яго жыхароў.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1 Разанаў, А. С. Воплескі даланёю адною : Пункціры / А. Разанаў. – Мінск : І. П. Логвінаў, 2010. – 76 с.

2 Рублеўская, Л. Замак мясечнага сяйва / Л. Рублеўская. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1992. – 102 с.

- 3 Сус, С. Павук : вершы / С. Сус. – Мінск : Галіяфы, 2014. – 96 с.
- 4 Дранько-Майсюк, Л. Кніга для спадарыні Эл : проза, вершы, п'еса / Л. Дранько-Майсюк. – Мінск : Кнігазбор, 2012. – 200 с.
- 5 Акулін, Э. Крыло анёла : вершы, акрапаэмы / Э. Акулін – Мінск : Мастацкая літаратура, 1995. – 128 с.
- 6 Багдановіч, І. Вялікдзень : вершы / І. Багдановіч. – Менск : Беларуская каталіцкая грамада, 1993. – 62 с.
- 7 Каржанеўская, Г. Асенні мёд / Г. Каржанеўская. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1999. – 159 с.
- 8 Спрычан, А. Вершы ад А. / А. Спрычан. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2004. – 75 с.
- 9 Мартысевіч М. Амбасада: вершы свае і чужыя / М. Мартысевіч. – Мінск : Кнігазбор, 2011. – 120 с.
- 10 Галубовіч, Л. Заложнік цемры: вершы / Л. Галубовіч. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1994. – 142 с.
- 11 Арлоў, У. Фаўна сноў : Вершы / У. Арлоў. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1995. – 95 с.
- 12 Шніп В. На рэштках Храма / В. Шніп. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1994. – 159 с.
- 13 Рудак А. Верхні горад / А. Рудак. – Мінск : Кнігазбор, 2014. – 86 с.
- 14 Рыжкоў, В. Дзверы, замкнёныя на ключы / В. Рыжкоў. – Мінск : Логвінаў, 2010. – 108 с.
- 15 Глобус А. Новае неба: вершы / А. Глобус. – Мінск : Галіяфы, 2009. – 192 с.
- 16 Бабкоў І. Герой вайны за празрыстасьць / І. Бабкоў. – Менск : Бібліятэка часопіса “Фрагменты”, 1998. – 254 с.
- 17 Мінкевіч, С. Мінскія/Менскія санэты / С. Мінкевіч. – Мінск : Логвінаў, 2002. – 69 с.
- 18 Сьцебурака, У. Крушня : вершы і проза / У. Сьцебурака. – Мінск : Выдавец В. Хурсік, 2006. – 120 с.

Т. М. ПЯТРОЎСКАЯ
(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

КАНЦЭПЦЫ ДАСЛЕДАВАННЯ СУЧАСНАЙ ДЗІЦЯЧАЙ ЛІТАРАТУРЫ

У артыкуле аналізуецца розныя погляды на дзіцячую літаратуру, якія дапамагаюць зразумець яе сутнасць, у прыватнасці прапаноўваецца параўнанне дзіцячай і масавай літаратуры. Разгледжаны накірункі сучаснай крытыкі літаратуры для дзяцей, іх асаблівасці і ўплыў на развіццё сучаснай дзіцячай літаратуры. Аналізуюцца прыклады артыкулаў, у якіх дзіцячыя творы разглядаюцца з розных ракурсаў.

Месца дзіцячай літаратуры ў агульным літаратурным працэсе дакладна не акрэслена, што абумоўлена складанасцямі вызначэння яе межаў. Дзіцячую літаратуру часта параўноўваюць з пэўнымі відамі і жанрамі дарослай літаратуры. Напрыклад, існуе меркаванне, што дзіцячая літаратура падобная да масавай. Ю. Лотман называе чытача масавай літаратуры некваліфікаваным, бо ён успрымае твор без рэфлексіі адносна яго мастацкай прыроды. Дзіцячая аўдыторыя ў гэтым сэнсе падобна да чытача масавай літаратуры. Аднак дзеці маюць перспектывы стаць кваліфікаваным чытачом, і шмат у чым гэта залежыць ад мастацкасці іх першых кніг. Маленькія чытачы могуць не ўсведамляць мастацкасць кнігі, але яе наяўнасць, безумоўна, выходзіць чытацкі густ. Атрымоўваецца, што ідэальная дзіцячая кніга – гэта твор “з дваіным дном”, адзін узровень – займальны,

даступны для дзіцяці, а другі – відавочны толькі для дарослых. У гэтым сэнсе паказальныя, напрыклад, казкі Г. Х. Андэрсана, якія маюць двойную адрасацыю. Такім чынам, калі празмерная займальнасць дзіцячай кнігі звязана з асаблівасцямі ўспрымання мастацтва дзецьмі, іх патрэбай у гульнях і нечым незвычайным, то займальнасць масавай літаратуры – з інтэлектуальным гультайствам чытача.

Цяжкасці ў вызначэнні межаў дзіцячай літаратуры абумоўлены і рознымі шляхамі папаўнення яе зместу. Дзіцячымі называюць і кнігі, створаныя спецыяльна для дзяцей, і творы для дарослых, якія паступова сталі папулярнымі сярод дзяцей, і літаратура, створаная самімі дзецьмі. Уласна дзіцячая літаратура з’явілася адносна нядаўна. Звычайна яе пачатак звязваюць з 18 стагоддзем. Даследчык Э. Ганкіна ў якасці першай кнігі для дзяцей прапаноўвае “Маленькую цудоўную кніжачку” Дж. Ньюберы, якая выйшла ў Лондане ў 1744 годзе. Шмат у чым на карысць “дзіцячасці” кнігі паўплывалі не столькі асаблівасці тэксту, колькі яе спецыфічнае афармленне. Развіццё педагагічнай думкі, патрэба ў спецыяльных дзіцячых хрэстаматых для школ спрыялі з’яўленню новых дзіцячых кніг, якія паступова станавіліся важным сродкам выхавання дзяцей. Праз кнігу пісьменнік у мастацкай форме перадаваў дзіцяці свой вопыт. Дарэчы, традыцыйны шчаслівы фінал твора – вынік яго дыдактычнасці. Нешчаслівая канцоўка пакідае пытанні, канцэнтруе ўвагу чытача на падзеі, а не на высновы, якія патрэбна зрабіць. У дадзеным выпадку можна правесці паралелі з серыялам, які па законах жанра павінен скончыцца добра. Калі ён заканчваецца трагічна, гледачы пачынаюць абмяркоўваць іншы ход падзей, абурацца такім зместам і г.д. Такая рэакцыя звязана з немагчымасцю ўспрымаць мастацкую каштоўнасць твора, інтэлектуальнай непадрахтанасцю чытача/гледача да “ўлаўлівання” ідэі твора. Таму дзіцячы твор з нешчаслівай канцоўкай – гэта заўсёды твор з двойной адрасацыяй і своеасаблівы тэст на ўзрост. Калі чытач здольны вызначыць ідэю такога твора – ён здольны разумець яго мастацкую вартасць. Пакуль жа гэтая здольнасць развіваецца, дзіцячы твор павінен трансліраваць зразумелыя, прынятыя грамадствам нормы паводзін. Выхаваўчая спецыфіка дзіцячай літаратуры адзначана ў фармулёўцы І. Арзамасцавай: “Дзіцячая літаратура ўзнікла на скрыжаванні мастацкай творчасці і вучэбна-выхаваўчай дзейнасці і з’яўляецца галіной мастацтва, функцыі якога – дастаўляць дзіцяці эстэтычную асалоду і спрыяць фармаванню яго асобы” [1, с. 23]. Пры гэтым, залішні дыдактызм твора спрошчвае яго. У свой час, абапіраючыся на вопыт дарэвалюцыйнай крытыкі, Н. Крупская вызначыла выхаваўчы кампанент дзіцячай літаратуры як галоўны, і адпаведна асноўным крытэрыем якасці твора сталі педагагічная карысць і яснасць. Такі погляд прадвызначыў адзін з накірункаў крытыкі дзіцячай літаратуры, у якім твор аналізуецца з боку яго выхаваўчага і развіццёвага патэнцыялу, а не мастацкіх вартасцяў.

Нягледзячы на разнастайнасць поглядаў на статус дзіцячай літаратуры, асноўным метадам яе даследавання застаецца цэласны літаратурны аналіз. Пры гэтым вызначаюцца і іншыя метады даследавання, якія набываюць больш важнае значэнне менавіта пры вывучэнні дзіцячай чытацкай аўдыторыі, у прыватнасці псіхалагічнае ўспрымання твора дзецьмі рознага ўзросту і сацыялагічны аналіз чытацкіх інтарэсаў дзяцей, меркаванняў іх бацькоў. І нарэшце, дзіцячая кніга даследуецца як прадмет мастацтва, аналізуецца адпаведнасць ілюстрацый зместу твора, даецца рэдактарская ацэнка кнігі. Як правіла, даследчыкі дзіцячай літаратуры часта выкарыстоўваюць некалькі метадаў, якія і вызначаюць задачы такога даследавання. Аналіз айчынных сучасных артыкулаў па дзіцячай літаратуры дазваляе вылучыць наступныя яе віды:

1) *Крытыка рэкамендацыйная*. Прадстаўлена артыкуламі-рэцэнзіямі і агляднымі артыкуламі з пералікам і ацэнкай сучасных твораў. Часта ў такіх артыкулах даецца не столькі мастацкі аналіз твора, колькі аналізуюцца асаблівасці яго ўспрымання дзецьмі. Аўтары спрабуюць апісаць эфекты, за кошт якіх працуе тая ці іншая кніга. Прычым, гэтыя эфекты хутчэй псіхалагічнага плану, а не літаратурнаўчага. Лепшым узорам такой крытыкі з’яўляецца артыкул “Сучасная беларуская літаратура для маленькіх

чытачоў” Л. Алейнік (“Полымя”). Аўтар не толькі дае агляд сучасных твораў, але часта звяртаецца да непасрэднага ўспрымання кнігі чытачом. Так, Л. Алейнік не зусім згодна з узроставай маркіроўкай некаторых твораў, якая можа ў выніку стаць перашкодай на шляху да чытача, бо менавіта на яе арыентуюцца дарослыя пры выбары кнігі для дзіцяці. Звяртаецца даследчыца і да прыкладаў рэальнага ўспрымання кнігі дзецьмі: “Між іншым, выхавацелі дзіцячых садкоў неаднаразова сведчылі, што асаблівай пашанай гэтая кніжка Л. Рублеўскай (“Прыгоды мышкі Пік-Пік”) карыстаецца ў дзяўчынак [2, с. 130]”. Заўвага вельмі карысная, бо па-першае, яна сведчыць аб тым, што кніга карыстаецца папулярнасцю, а, па-другое, удала “працуе” на жаночую аўдыторыю, якая ў большасці выпадкаў і шукае кнігу для сваіх дзяцей ці навучэнцаў. Д. Зылевіч, з’яўляючыся не толькі даследчыкам, але і маючы непасрэдныя адносіны да выдавецкай справы, крыху з іншага боку асвятляе кніжныя навінкі сучаснай дзіцячай літаратуры. У артыкуле “Асноўныя тэндэнцыі развіцця сучаснай беларускай дзіцячай літаратуры” (Народная асвета) яна адзначае асаблівасці развіцця выдавецтва дзіцячых кніг. У прыватнасці аналізуецца такая рыса як універсалізацыя сучаснай дзіцячай кнігі, г.зн. аўтары імкнуцца зрабіць твор цікавым і для дарослага.

2) *Праблемная крытыка*. Аўтары артыкулаў адзначанай катэгорыі імкнуцца разабрацца ў праблемах, якія сёння існуюць у дзіцячай літаратуры, стварыць пэўны рэцэпт ідэальнай кнігі для сучасных дзяцей. Да такога віду крытыкі адносіцца, напрыклад, артыкул А. Бязлепкінай “Дарослая дапамога дзіцячай літаратуры”, у якім аўтар дае сваё суб’ектыўнае бачанне паспяховай кнігі для дзяцей. Прычым, калі папярэдні від крытыкі носіць суцэльна пазітыўны характар, то ў дадзенай катэгорыі дапушчальны негатыўныя крытычныя заўвагі ці пытанні, які носяць дыскусійны характар. Аўтар нават прыводзіць у прыклад сваю палеміку з В. Гапеевым: “Спрачаліся наконт шматслойнасці сюжэта. В. Гапееў пацвярджаў прыкладамі, што простыя творы з выразнай мараллю цудоўна ўспрымаюцца чытачамі, я ж настойвала на тым, што твор мусіць быць цікавы і бацькам, і дзецям (але прачытвацца імі на розных узроўнях)” [3]. Фактычна, даследчыца гаворыць пра ўніверсалізацыю дзіцячага твора, але пры гэтым настойвае на тым, што аўтар не павінен пакідаць дзецям выбара, калі размова ідзе пра мараль твора. Размова пра дзіцячую літаратуру вельмі часта ператвараецца ў фармат “круглага стала” з-за адсутнасці пэўнай сувязі з яе чытачом. У гэтым плане вельмі ўдалай атрымалася дыскусія, распачатая на старонках “Полымя” “Экстрэмальна небяспечны занятка”, дзе свае меркаванні выказвалі не толькі даследчыкі літаратуры, але і настаўнікі, пісьменнікі, а самае галоўнае студэнты, якія па ўзросту бліжэй за ўсё адпавядаюць мэтавай аўдыторыі дзіцячых кніг.

3) *Эстэтычная крытыка*. Артыкулы дадзенай катэгорыі фіксуюць увагу менавіта на мастацкіх вартасцях кнігі. Прычым размова ідзе не толькі пра літаратурны аналіз твора, але і пра мастацкасць афармлення кнігі. Такая крытыка прадстаўлена меншай колькасцю артыкулаў, бо ў адрозненне ад першых дзвюх адрасавана спецыфічнаму чытачу. Аўтары імкнуцца знайсці мастацкія эфекты, якія працуюць на ўспрыманне твораў дзецьмі. Як прыклад эстэтычнай крытыкі можна разглядаць артыкул Л. Алейнік “Сучасная беларуская проза для дзяцей і юнацтва як сродак інкультурацыі : (на прыкладзе рамана Л. Рублеўскай “Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію)”. Даследчыца аналізуе прыёмы, пры дапамозе якіх ствараецца ў творы сацыякультурны кантынум, якім чынам можа паўплываць рэалізаваны ў творы гістарычны фон на асобу падлетка. Аналіз мастацкасці твора здзяйсняецца дзеля вызначэння яго педагагічнай значнасці.

Такім чынам, агляд сучаснай крытыкі дзіцячай літаратуры дазваляе вылучыць наступныя яе віды: рэкамендацыйная, праблемная і эстэтычная. Сучасныя канцэпцыі даследавання дзіцячай літаратуры ўключаюць у сябе як класічны літаратурны аналіз твораў, так і псіхалагічную экспертызу, сацыялагічнае даследаванне, вызначэнне асаблівасцяў сучаснай дзіцячай субкультуры.

Спіс выкарыстанай літаратуры

- 1 Арзамасцева, И. Н. Детская литература: учебник для студ. высш. и сред. пед. учеб. заведений / И. Н. Арзамасцева, С. А. Николаева. – М. : Академия, 2002. – 472 с.
- 2 Алейнік, Л. Сучасная беларуская літаратура для маленькіх чытачоў / Л. Алейнік // Польша. – 2002. – № 3. – С. 128–139.
- 3 Бязлепкіна, А. Дарослая дапамога дзіцячай літаратуры: як пісаць, рэкламаваць і выкладаць літаратуру для дзяцей / А. Бязлепкіна // Маладосць [Электронны рэсурс]. – 2011. – №9. – Рэжым доступу : [//www.maladost.lim.by/?p=265](http://www.maladost.lim.by/?p=265). – Дата доступу : 12.03.2012
- 4 Зылевіч, Д. Асноўныя тэндэнцыі развіцця сучаснай беларускай дзіцячай літаратуры / Народная асвета. – 2014. – №6. – С. 92-96.
- 5 Алейнік, Л. Сучасная беларуская проза для дзяцей і юнацтва як сродак інкультурацыі (на прыкладзе рамана Людмілы Рублеўскай “Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію”) / Л. Алейнік // БДУ Веснік БДУ. Серыя 4, Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. – Мінск : БДУ. – 2014. – № 1. – С. 16 – 20.

М. І. КІРУШКІНА

(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

КАТЭГОРЫЯ СВАБОДЫ Ў БЕЛАРУСКАЙ ЖАНОЧАЙ ПАЭЗІІ 1920–1930-Х ГАДОЎ XX СТАГОДДЗЯ І ПАЧАТКУ XXI СТАГОДДЗЯ

У дадзеным артыкуле разглядаецца катэгорыя свабоды, якая аналізуецца на трох узроўнях, у аснове якіх – спецыфіка быцця жанчыны ў свеце мужчын. На прыкладзе вершатворчасці Н. Вішнеўскай, А. Бык, З. Бандарынай (літаратура міжваеннага перыяду) даследуюцца адметнасці выяўлення сацыяльнай незалежнасці жанчыны ад мужчыны. У жаночай паэзіі XXI ст. катэгорыя свабоды разглядаецца ў спалучэнні з псіхалагічна-эмацыянальнымі складнікамі “жаночай прыроды” (творчасць В. Бурлак, Г. Новік, Л. Сом).

У свеце ў кан. XIX – пач. XX ст. ліберальныя ідэі аб роўнасці ў сацыяльных правах паспрыялі ўзнікненню паняццяў “жаночае пытанне” і “жаночы рух”. Менавіта рэвалюцыя 1917 г. як галоўная палітычная падзея прывяла да змянення гендарных стэрэатыпаў, якія функцыянуюць на грамадскім узроўні. Перад жанчынай з’явілася новая задача – засваенне іншай сацыяльнай ролі. Ідэі свабоды, самаразвіцця і засяроджанасці на грамадскіх праблемах склалі эмансипацыйны праект у жаночай паэзіі 1920 – 1930-х гг. XX ст.

У паэзіі “міжваеннага” перыяду катэгорыя свабоды разглядаецца на *сацыяльна-рэцэптыўным* узроўні. Праблемнае поле вершаў складаюць пытанні супрацьстаяння жанчын сямейнаму прыгнёту, рэарганізацыі інстытуту шлюбу, атрымання адукацыі і дазволу на ўдзел у грамадскіх з’ездах. У вершах жаночая свабода ўвасабляецца з дзвюх пазіцый:

1) самавызначэння жанчыны ў сітуацыі “атрымання волі” і сваіх правоў. Для лірычнай герані (“бабы вольнай”) К. Драбышэўскай галоўным прыярытэтам з’яўляецца наступнае: “Цяпер сама я пані: // Хаджу ў чытальню, ў клуб хаджу. // Ламацца нада мной не стане // Ніхто, – я грамаце вучусь” [1, с. 189]. Зварот паэткі да праблемы сацыялізацыі жанчыны тлумачыцца праз жаданне асэнсаваць сваё жыццё. Пытанні падобнага праблемнага характару знайшлі адлюстраванне і ў лірычных творах

Н. Вішнеўскай (“Да Дня жанчыны”), З. Бандарынай (“Жанадзелу Беларусі”, “Над возерам”).

2) выяўлення сацыяльнай незалежнасці, роўнасці ў правах і грамадскім становішчы з мужчынамі. Паэтка А. Бык зазначае: “На вёсках – таксама – жанчынам // Адкрыта свабода і роўнасць, // Бо маюць магчымасць мужчынам // Прад’явіць сваю ўжо умоўнасць” [1, с. 78]. Адчуванне жанчынай уласнай самастойнасці дазволіла адкрыта асэнсаваць падзеі і сацыяльныя змены. Дэмакратызм жаночага руху знаходзіць адлюстраванне ў вершаваных радках В. Жураўлёвай: “Мабілізуйцеся, кабеты, // Звоніць шустрая зіма. // Перавыбары саветаў // Праводзіць ідзі сама” [1, с. 204]. Паэтка ўзнавіла факт пра атрыманне жанчынамі ўсеагульнага выбарчага права для прымання ўдзелу ў розных з’ездах. Іманентнае ўяўленне пра стан жанчыны ў грамадстве ілюструецца і ў вершах З. Бандарынай (“Маё credo”, “Да новых перамог”), Г. Брэскай (“Хочацца жыць”).

Такім чынам, актыўная грамадская дзейнасць, разуменне сацыяльнай ролі жанчыны на хвалі нацыяльнага адраджэння і рэвалюцыйных падзей дазволіла паэткам 1920 – 1930-х гг. XX ст. у вершах стварыць вобраз незалежнай асобы, якая імкнецца да парушэння “ўчарашніх” патрыярхальных стандартаў.

У жаночай паэзіі пач. XXI ст. (вершатворчасць В. Бурлак, Л. Сом, Г. Новік) культурныя канцэпты аўтарскай свядомасці патрабуюць рэалізацыі ў вершах такой формы свабоды, дзе прыярытэтным з’яўляецца вызначэнне суб’ектыўнага статусу жанчыны.

Распаўсюджанай формай для характарыстыкі неўсвядомленай душы асобы з’яўляецца Анімус жанчыны, які паводле К. Юнга [2] складаецца з трох кампанентаў: калектыўнага вобраза мужчыны, індывідуальных уяўленняў аб мужчынскіх якасцях і з утоенага мужчынскага прынцыпу (катэгорыі маскуліннасці). В. Бурлак дэманструе ў сваёй творчасці менавіта рэалізацыю падобных якасцей у паводзінах і характары жанчыны. Яе лірычная гераіня валодае мысленнем мужчыны і далікатнымі пачуццямі супрацьлеглага полу. Анімус такога тыпу прадугледжвае эмацыянальны разлад у душы жанчыны якраз з прычыны наяўнасці ў яе псіхіцы формаў мыслення і пачуццяў, прыдатных для характару мужчыны замест ідэнтычных жаночкіх вартасцяў.

В. Бурлак у вершах акцэнтуюе ўвагу на мужчынскіх якасцях у характары лірычнай гераіні. Рэалізаваны паэткай прынцып маскуліннасці сцвярджае новыя асаблівасці светаўспрымання жанчыны: “Я буду маўчаць, як палонны камрад // Пра тое, што вымерлі кавалеры, // Што не праспяваюць яны сэрэнад // І не патрымаюць дзверы” [3, с. 11]. Такая катэгорыя свабоды (у пэўнай сітуацыі альтэрнатыўная жаночасці) вызначаецца праз суб’ектыўныя пазіцыі і вопыт жанчыны адносна існуючых сучасных прыярытэтаў культуры. У вершы назіраецца змяненне вобраза лірычнай гераіні, то бок стварэнне мэтаскіраванай асобы, здольнай жыць самастойна – без падтрымкі мужчыны і супрацьстаяць сацыяльным рэаліям. У выніку адбываецца пераацэнка традыцыйных ролевых стэрэатыпаў, што прадугледжвае засваенне асобай новых гендарных адносінаў. Таму можна сцвярджаць, што свабода ў паэзіі В. Бурлак увасабляецца на *экспліцытна-суб’ектыўным* узроўні. Адкрытасць, адсутнасць сціпласці ў выражэнні сваіх эмоцый прыводзіць да таго, што адрозненне паміж “мужчынскім” і “жаночым” паступова знікае, паколькі жанчыны спрабуюць паводзіць сябе як мужчыны.

У вершатэкстах сучасных паэтак можа ўвасабляцца метафізічная прастора душы лірычных гераінь, мікракосм аўтара. Свабода – гэта катэгорыя, якая дазваляе пазбегнуць сітуацый з унутранымі і знешнімі абмежаваннямі. Залежнасць ад абставінаў і канцэнтрацыя на паўсядзённых праблемах нашага жыцця часта вымагае ад асобы дынамічнага руху. На *метафізічным* узроўні мастацкая рэалізацыя катэгорыі свабоды ў “жаночым тэксце” мае сваю спецыфіку: аналіз зместу лірычнага твора спалучаны з

эмацыянальна-псіхалагічнай самаідэнтыфікацыяй жанчыны. Перажыванні лірычнай гераіні ўвасоблены ў вершы Г. Новік “Перакананні”, дзе пошук сябе спалучаецца з вечным жыццёвым рухам: “Страх, // спапялёны дазвання, // блуканне з клубком арыядніных нітак // па ўсіх скрыжаваннях. // Кожны паўстане з нябыту, // хто вечнасць спасцігнуць у стане – // адхланне <...>” [4, с. 11]. У паэтычным творы адчуваецца незадаволенасць лірычнай гераіняй сваім жыццём, таму пазбаўленне дысгарманічнасці – лагічнае рашэнне. Імкненне да асабістай свабоды і змяненне ўласных стэрэатыпаў складаюць цэнтральную сістэму каштоўнасцей для жанчыны. Такі шлях вызначаецца праз прыярытэты, што падпарадкоўваюцца асабістым законам існавання. У выніку лірычную гераіню чакаюць “Свабода!!! // І перакананні” [4, с. 11], а характэрная рэфлексія пацвярджае яе патэнцыяльныя правы як жанчыны на незалежнае існаванне ў сусвеце.

У вершы Л. Сом свабода набывае якасці “другога твару” жанчыны. Суб’ектыўна-эмацыянальны змест тэксту спалучаны з ідэяй самасцвярджэння жанчыны і яе асабістай рэалізацыяй у сучасным свеце:

Ах не, жанчына гэтая ня зь лёду,
Але зусім ня кожны ёй раўня...
Магу я памыляцца, ды Свабода –
Найлепшае жаночае імя.

На ўвесь здаровы сэнс яна плявала,
І кампрамісаў зь ім не прызнае.
І хай не прывязаць яе трывала –
Мне проста немагчыма безь яе [5, с. 61].

У вершатэксце феміністычны заклік паэткі ўвасабляецца праз ўзаемадзеянне амбівалентных пачаткаў: індывідуальнага і агульнасацыяльнага, асабіста інтымнага і ўніверсальна важнага. Папулярызацыя і сцвярджэнне ідэі ўнутранай свабоды як натуральнай рэакцыі на рэгуляцыю адносін паміж асобамі супрацьлеглага полу – гэта таксама вынік асабістых духоўна-інтымных пошукаў або спекулятыўна-філасофскіх разваг жанчыны.

Сістэма пэўных мастацкіх вартасцей разгледжанай катэгорыі (“свабода”) у вершах Г. Новік і Л. Сом засяроджана на стварэнні такой ідэяна-паэтычнай мадэлі тэксту, у якой усе асноўныя кампаненты падпарадкаваны адной мэце – магчымай канкрэтызацыі асабістых пачуццяў асобы ў кантэксце знешняга метафізічнага свету.

Такім чынам, катэгорыя свабоды ў жаночай паэзіі вызначаецца адносна дэканструкцыі традыцыйных гендарных адносінаў у грамадстве, якія ў большай ступені выкліканы як сацыяльна-палітычнымі змяненнямі (паэзія 1920 – 1930-х гг. ХХ ст.), так і вызначаны суб’ектыўнымі адчуваннямі жанчыны і яе асабістымі жыццёвымі прыярытэтамі (паэзія пач. ХХІ ст.).

Спіс выкарыстанай літаратуры

- 1 Бліскавіцы : анталогія беларускай жаночай паэзіі міжваеннага перыяду / уклад., камент. А. Данільчык, В. Жыбуля. – Мінск : Кнігазбор, 2017. – 448 с.
- 2 Самуэлс, Э. Юнг и постъюнгианцы. Курс юнгианского психоанализа / Э. Самуэлс. – Москва : ЧеРо, 1997. – 416 с.
- 3 Бурлак, В. За здаровы лад жыцця : Вершы / В. Бурлак. – Мінск : І. П. Логвінаў, 2003. – 102 с.
- 4 Новік, Г. Шампанскае з бэзу... / Г. Новік // Верасень. – 2013. – № 2. – С. 7 – 15.
- 5 Сом, Л. Зіма : вершы / Л. Сом. – Мінск : І. П. Логвінаў, 2005. – 130 с.

СЛАВЯНСКАЯ ЛІТАРАТУРНАЯ ПРАСТОРА ЯК АБ'ЕКТ ТРАНСДЫСЦЫПЛІНАРНАГА ДАСЛЕДАВАННЯ

А. П. БЯЗЛЕПКІНА-ЧАРНЯКЕВІЧ
(г. Мінск, БДУ)

КУЛЬТУРА ЗНОСІН У ДЗІЦЯЧАЙ ЛІТАРАТУРЫ БЕЛАРУСІ

У гэтым даследуюцца парушэнні камунікацыі (нізкая культура зносін) у мастацкіх творах для дзяцей, а таксама – паміж аўтарам і мэтавай аўдыторыяй. Змены ў гуманітарным мысленні выклікаюць пераацэнку сістэмы каштоўнасцей, у тым ліку стылю камунікацыі. Мастацкая літаратура, беларуская аўтарская і перакладная, не заўсёды паспявае за гэтымі зменамі. Мэта – вызначыць праблемы камунікацыі, даць прыклад іх вырашэння (калі ёсць). Адзначаецца, што большасць памылак зроблена не знарок, а па недаглядзе; менш памылак у маладых аўтараў, для якіх актуальны сучасны кантэкст.

Назва даклада, магчыма, выглядае досыць спецыфічна і патрабуе тлумачэнняў. Варта прызнаць, што на гаворку пра культуру зносін у дзіцячай літаратуры натхняюць у першую чаргу яркія прыклады нізкай культуры. Пад дзіцячай літаратурай Беларусі ў гэтым тэксце маюцца на ўвазе творы аўтарскія і перакладныя, якія ствараюць агульны кантэкст беларускамоўнай дзіцячай літаратуры.

Сёння думанне актыўна змяняе побыт: ёсць уяўленне пра тое, якім чынам мусіць паводзіць сябе выхаваны прыстойны чалавек, як сёння можна і нельга гаварыць пра людзей, што адрозніваюцца ад іншых, якія ролі граюць у жыцці сучаснага грамадства жанчыны і мужчыны, і да таго падобныя пытанні. Было б лагічна чакаць ад сучасных аўтараў, беларускіх і замежных, што ў мастацкіх тэкстах для дзяцей яны будуць прытрымлівацца ў шырокім сэнсе – правіл прыстойнасці, будуць талерантнымі і паліткарэктнымі, будуць пралічваць на некалькі крокаў наперад уздзеянне сваіх тэкстаў. А гэтак уздзеянне ажыццяўляецца спецыфічным чынам: тэксты для дзяцей звычайна перачытваюцца шмат разоў, і сцэнарыі камунікацыі, якія прапаноўваюцца пісьменнікамі, не проста транслююцца чытачу, не проста змяшчаюцца ў свядомасць, яны туды фактычна ўбіваюцца шматразовымі паўтарэннямі.

У беларускай культуры ёсць даўняя традыцыя некарэктнасці: у фальклорных тэкстах зайка – касавокі, мядзведзік – касалапы, заяц – баязлівы, а баран – дурны. Але ці варта гэтую небяскрыўдную традыцыю працягваць у XXI стагоддзі?

Праблемы з камунікацыяй, якія былі заўважаны ў мастацкіх творах для дзяцей, альбо адбываюцца паміж персанажамі і знаходзяцца ўнутры тэкстаў, альбо палягаюць паміж суб'ектамі, датычнымі твора (аўтарам, дзецьмі як мэтавай аўдыторыяй і бацькамі, якія гэтыя творы чытаюць уголос дзецям).

1) Акрэсленне фізічных і псіхалагічных хібаў герояў.

“Раптам яны ўбачылі непадалёк аднакласніка, ружавашчокага парсючка Апанаса. Ён быў такі пульхны, што дзеці называлі яго Балёнікам” [1, с. 5]. Акрэсленне пульхнасці парсючка ў серыі кніг пра Сонечную ферму не толькі ўводзіць у свядомасць дзяцей нібыта дазвол дражніць сяброў за лішнюю вагу, яно яшчэ і не абумоўлена пастаццю. Героя замест яго імя называюць мянушкай, удакладняючы прычыну такога наймення, нідзе ў гэтым тэксце гэтая замена не з'яўляецца неабходнай. Таму няясна, чаму нельга было называць Апанаса яго імем. Больш за тое, пульхнасць парсючка нідзе не абыгрываецца, ні ў адным з твораў серыі кніг пра Сонечную ферму не з'яўляецца сюжэтаўтваральным элементам.

Пісьменніка можна зразумець, калі ён імкнецца зрабіць, каб чытач адрозніваў герояў твораў, але часам гэта атрымліваецца наступным чынам: “Жылі-былі ў адным казачным лесе сябры-зайчаняты: Вушасцік, Таўстун і Карапуз” [2, с. 6], а далей ідзе тлумачэнне, чаму менавіта яны так называюцца, відавочна, для тых, хто не зразумеў.

Дык навошта марна фіксаваць увагу чытача на фізічных недахопах? Каб маленькі чытач зразумеў, што для прычынення болю іншаму чалавеку дастаткова, каб гэты іншы проста нечым вонкава вылучаўся?

Гэтая праблема камунікацыі выходзіць і за межы твораў. Пісьменнікі часта захоплены гульнёй слоў, якая ўтвараецца пры дзіцячым маўленні: адкрываюцца шырокія прасторы, каб паказаць сваю дасціпнасць. “Толькі *ружу* Іра ў *лужу*, // *Рака* ў *лак* ператварае... І *Лыголкам* Іра кліча // Нават браціка *Рыгорку*” [3, с. 14]. Альбо ў А. Хадановіча “Слоў на эл вялікі свет: // *Луцкі, лоцік, лагaped*” [4, с. 9]. Часам дарослым важней паказаць, як яны валодаюць мовай і гуляюцца са словамі, чым перастаць апяваць важную дзіцячую праблему. Верагодна, вершы, у якіх аўтар замілоўваецца ці жартуе з дзіцячага маўлення, – для дарослых.

Валоданне мовай можа рэалізоўвацца ў больш бяскрыўдных кантэкстах у форме задання ці гульні: “Ты мяне паслухай, братка, // Масалёт не кашаладка” (“Блытанінка”) [5, с. 4]. А кніга Н. Сторажавай “Словы розныя бываюць” цалкам грунтуецца на фанетычных зменах, варта адзначыць, што ў ёй ніводзін са шматлікіх прыкладаў моўнай гульні не высмейвае рэальных праблем дзіцячага маўлення [6].

“Баязлівец на ўвесь свет” [7, с. 17] называецца заяц у дзіцячым вершы. Такім чынам падкрэсліваецца, што ён не проста ўсяго баіцца, а пра гэта яшчэ ўсе ведаюць, і хай маленькі чытач сам вырашыць, што большая ганьба.

2) Дыскрымінацыя па полавай прыкмеце і стэрэатыпны паказ прадстаўнікоў кожнага полу.

Дзяўчынкі дыскрымінаюцца звычайна праз ігнараванне: хлопчыкі ў вершах (найперш патрыятычна-пафасных, грамадзянскіх) выступаюць за кананічнае безаблічнае дзіця, а дзяўчынкі не згадваюцца наогул, што традыцыйна для кансерватыўнага дыскурсу.

“Я нарадзіўся ў Беларусі,
І лепшай не знайсці краіны,
Чым тая,
Для якой завуся
Я з нараджэння
Родным сынам” [3, с. 4]

Калі пісьменнік плануе ствараць праграмны верш для дзяцей, то было б ідэальна памятаць, што, акрамя сыноў, ёсць яшчэ і дочки. Альбо ў назве верша неяк прапісаць, што верш пра хлопчыкаў і, магчыма, побач змясціць такую ж рыфмаванку для дзяўчынак.

У залежнасці ад полу дзеці ў вершах часта паказваюцца стэрэатыпна. Калі дзіця рана прачнулася, пачысціла зубы і засцяліла ложка, то гэта абавязкова дзяўчынка (“Зубкі чысціла Мілана” [3, с. 9], а калі ляжыць у ложку і лянуецца, то гэта хлопчык (“З кім пагуляць?” [3, с. 8]), калі ж забывае дзённік дома, каб туды не паставілі двойку за нявыкананае дамашняе заданне (“Дзённік” [3, с. 12]), то гэта зноў хлопчык.

Трэба адзначыць, што ёсць вершы, дзе аўтар выходзіць за межы стэрэатыпаў, напрыклад, пра хлапечыя слёзы: “Ну а Толік плакаў слёзна <...> // Бо шкада яму бярозы” [3, с. 28].

Бацькі паказваюцца гэтак жа стэрэатыпна: надзённыя праблемы дзеці абмяркоўваюць з мамай, дзённік правярае тата. То бок гэта ў нейкім сэнсе адсылка да традыцыйнага ўяўлення пра прыналежнасць жанчыны да прыватнай прасторы, а мужчыны – да публічнай.

Некаторыя спробы іншага паказу бацькоў таксама аказаліся, на нашу думку, не вельмі ўдалымі.

Так, у кнізе вершаў А. Хадановіча “Нататкі таткі” ўсё вясёлае і прыёмнае ў жыцці дзіцяці звязана з таткам, а жаночае (тое, што звязана пераважна з мамай) маркіруецца як ніжэйшае, адмоўнае, мама – гэта чалавек, які ў зборніку паслядоўна звязваецца з гвалтам, прымусам і кантролем, і ад таго, што гэта аформлена ў жартоўную форму, уражанне ўзмацняецца: “А мамка на татку злучая, Як посуд мые анучаю?” [4, с. 28]; “Толькі мама на цукеркі не мяняе боршч” [4, с. 40]; “«Стоп! Ідзем гуляць на двор!» Гэта мама-кантралёр” [4, с. 53]; верш “Мама хвалюецца” [4, с. 54-55] – цалкам прысвечаны падкрэслена бессэнсоўным перажыванням мамы; “Мама зноў вядзе на ўколы” [4, с. 68]. А дзявочая і хлапечая версіі верша “Шчотка” адрозніваюцца прынцыпова: “Чысці зубы разам з бацькам – Вырасцеш зубастым дзядзькам!” [4, с. 51] натхняе хлопчыкаў і абязброяе дзяўчынак: “Хто не чысціць зубы шчоткай – Вырасце бяззубай цёткай” [4, с. 50].

Трэба адзначыць, што пэўная праблема кнігі А. Хадановіча бачыцца менавіта ва ўзвышэнні бацькі за кошт прыніжэння маці. Кожны верш паасобку выглядае жартоўным, але, прачытаныя запар і шматкроць, яны выразна падкрэсліваюць асіметрычныя адносіны ўнутры створанай паэтам “ідэальнай” сям’і.

Напэўна, па выніках можна меркаваць, што мэтавая аўдыторыя гэтых тэкстаў хутчэй бацькі, чым дзеці, а кніга не для дзяцей, а пра дзяцей.

Зрэшты, разбурэнне стэрэатыпаў без негатыўных наступстваў для аднаго з палоў у творах беларускіх аўтараў прысутнічае. Напрыклад, у апавяданні “Сумны суп” [8] В. Гапеевай кармленнем хлопчыка апякуецца тата, а ў вершы А. Зэкава “Мама-кранаўшчыца” “Мама працуе на кране” [3, с. 15].

Асабліва варта адзначыць свядомыя спробы падтрымання роўнасці нават у неабавязковых сітуацыях: “Песіміст. Гэта той ці тая, хто перажывае, што не патрапіць у вялікі пакой” [8, с. 21].

3) Легітымізацыя дэфармаванай камунікацыі.

“Яшчэ з ранняга дзяцінства дзяўчынку звалі Марылькай з-за яе невялікага росту. І сілу яна мела, як у таго камара. Сябры часта смяліся з Марылі, гаворачы, што нават слабы павеў ветрыку можа здзьмуць яе, як пушынку” [9, с. 3]. Ніхто не змушае аўтараў ісці супраць праўды жыцця і пазбягаць апісання пакут маленькай дзяўчынікі, але яе катаў можна было б не называць сябрамі.

Ненармальна камунікацыя прасочваецца і ў серыі перакладных кніг шведскай пісьменніцы Ю. Вісландэр пра карову Маму Му і Крумкача. Напрыклад, з кнігі “Хутчэй, Мама Му”: “Паглядзі лепш на сябе! Ты такая смешная, дзе ты ўжо гэта сцягнула?” [10, с. 5]; “Глядзі, якія прыгожыя! – Жажлівыя, – адказаў Крумкач” [10, с. 6]; “Ушчыкніце мяне за пёркі, ты ж карова, Мама Му! А калі карова тупае туды-сюды па вадзе ды яшчэ цягае за сабой човен, дык ВЯДОМА, што ўздымуцца хвалі” [10, с. 8]. Напрыканцы кнігі карова Мама Му сумуе, што Крумкач, які абясцэнваў яе знешнасць, меркаванні і дзеянні, паляцеў прэч. І гэта манера камунікавання – адзінае, што паўтараецца ва ўсіх кнігах серыі. Вяршыняй жа гэтых асіметрычных стасункаў можна лічыць кніжку-кардонку для самых маленькіх з канкрэтнай назвай “Крумкач кажа нельга!”, дзе на кожнай старонцы літаральна некалькі сказаў наступнага кшталту: “Каровам НЕЛЬГА гушкацца” [11, с. 2]; “НЕЛЬГА плюхацца, Мама Му! Я намокну!” [11, с. 3]; “Каровам НЕЛЬГА скакаць” [11, с. 6]; “Хадзі, як усе каровы!” [11, с. 7].

Тут хацелася б яшчэ адзначыць працу перакладчыка, які абмежаваны тэкстам арыгіналу, але мае крыху волі, якая таксама можа ствараць дыскусійныя сітуацыі. У выпадку з Мамай Му перакладчыца Н. Кандрусевіч хіба нічога не магла зрабіць, а гэта значыць, што дысгарманічная камунікацыя персанажаў – гэта сюжэтаўтваральны элемент.

Але ёсць выпадкі, калі трэба быць удзячнымі менавіта беларускаму боку пры перакладзе. Гаворка ідзе пра кнігу Ц. Парвела “Эла і сябры”. Можна параўнаць адзін фрагмент у беларускім і рускім перакладзе:

Беларускамоўны: “Тут прыйшоў аўтобус. Ён быў жахліва вялікі і высокі. А шафёр, наадварот, быў нізенькі, тоўсценькі і барадаты. Калі мы з Ханнай зайшлі ў аўтобус, то вылупілі вочы на шафёра. Відавочна, не толькі настаўнік мог займець дзіця” [12, с. 72] (па сюжэце дзеці толькі што даведаліся, што жонка настаўніка тоўстая, бо цяжарная – А.Б-Ч.).

Рускамоўны: “Наконец подъехал автобус. Он был ужасно большой. А водитель, наоборот, был маленький, толстый и бородатый. Залезая в автобус, мы с Ханной ему всё время подмигивали. Надо же и нам когда-нибудь устраивать личную жизнь” [13].

Дазволю сабе тут прывесці каментар беларускай перакладчыцы А. Казловай: “Перакладніцкія вольнасці – гэта норма, насамрэч, як на мяне. Гэта дыскусійнае пытанне, але я трымаюся такога меркавання. Пры перакладзе мы часта адаптуем арыгінальны тэкст пад наш час, нашу краіну і сябе. І ва ўсіх свая мяжа для такога ўмяшальніцтва.

Але гэты канкрэтны прыклад я лічу шкодніцтвам. Закладаць сэксуалізацыю дзяцей, якую аўтар не закладаў (тут дзяўчынкі 1 класа падаюцца зацікаўленымі ў адносінах з дарослым дзядзям і праяўляюць ініцыятыву) – злачынства, чым бы яно ні было абумоўлена – кепскім разуменнем тэксту альбо ўласнымі перакананнямі. Гэта адназначна кепская праца, якая шкодзіць рэпутацыі аўтара і стварае хворую карціну свету для дзяцей і дарослых, якія будуць чытаць гэтую кнігу” [14].

У зборніку “Добрыя казкі” (літаратурная апрацоўка В. Паўлушэнкі) твор “Як Мыш жаніха выбіраў”, верагодна, цяжка было пазбавіць зняваг Мышы ў бок патэнцыяльных кавалераў. Напрыклад, так выглядае размова Мышы з закаханым Качарам: “Яшчэ чаго! Хіба ты мне падарункі не пакінеш?! Ці, можа, ты хочаш, каб я табе вінная была да канца дзён сваіх?! Падарункі забяру, а ты ідзі адсюль і ў люстэрка на сябе зірні! З тваімі лапамі і дзюбай толькі ў сваты хадзіць!” [15, с. 21] Але ў выніку менавіта зняважаны Качар ажаніўся з Мышшу, і гэта выдаецца за хэпі-энд гісторыі.

У вершы В. Гардзея “На агародзе” прыклад дэфармаванай камунікацыі нават абыгрываецца моўнай гульнёй: “Бабка села каля грушы // – Не крычы, бо вянуць вушы! // – Ты палі іх, – раіць Ваня, – // Дык ніводнае не зьяне” [16, с. 45]. У дарослых не заўсёды ёсць рэсурс вытрымаць актыўнасць дзяцей, і сказана можа быць многае, іншая справа, што трэба ўсведамляць, што прымальна, а што не, што можна дэманстраваць, а што не. Няясна, чаму ў камунікацыі з дзецьмі дазволена тое, што мела б дэструктыўныя наступствы ў камунікацыі з дарослымі.

Усе гэтыя прыклады ўводзяць у свядомасць дзяцей разуменне, што можна працягваць роднасныя, сяброўскія ці партнёрскія адносіны з асобай, якая зневажае.

4) Ігнараванне псіхалагічных межаў асобы.

У грамадстве, дзе нармальна пытаць і ў блізкіх, і ў чужых, калі замуж, калі першае дзіця, калі – апошняе, магчыма з’яўленне верша з радкамі: “Тата Яне ўсё купляе: Ляльку, Зайку і Лісічку. Хоць бы раз купіў сястрычку!” [17, с. 6] Пры гэтым у аўтара ёсць нейкая фіксацыя на тэме нараджэння наступных дзяцей. Бо вось бацькі такі “набываюць сястрычку”, а А. Зэкаў працягвае дбаць пра дэмаграфічную сітуацыю ў асобнай сям’і:

Марыць Люба,
Марыць Света:
Каб нарэшце мама з татам
Падарылі ім і брата [3, с. 25].

Больш-менш прымальна раскрывае гэтую тэму В. Савасцюк у вершы “Крыўда”:
“Закружыў бацян над хатай. // – Бусел, ты прынёс мне брата? // А той дзівіцца ў адказ: // –
Не давалі мне заказ” [18, с. 17].

Але ў норме пытанне размнажэння датычыць толькі тых людзей, якія гэтае размнажэнне плануюць. І наколькі мэтазгодна уводзіць у вушы дзецям магчымасць дыскутаваць пра дэмаграфію сям’і – пытанне дыскусійнае.

Да пункту пра псіхалагічныя межы можна аднесці і рэлігійнае пытанне. З аднаго боку, вера – справа інтымная, з іншага – дзяцей трэба выхоўваць. Часам гэта ажыццявіць праблематычна, як у азбуцы Р. Барадуліна “Вясёлы вулей” :

І – зоркі зыркя Купалля
Над светлай свечкай не апалі.
Зірні – з высакавольтных ліній
Спадае палахлівы іней.
Будзь беларусам беларус
І помні, што сказаў Ісус [19, с. 24].

Далей у гэтым кнігі згадваюцца Белабог, Зюзя, Евангелле, Храм Хрыстовы. Вядома, што ў побытавай свядомасці беларусаў хрысціянства і паганства досыць шчыльна знітананыя, але, верагодна, у азбуцы варта было б прытрымлівацца аднаго веравызнання. Бо інакш кніга не пройдзе бацькоўскую цэнзуру ні ў вернікаў, ні ў атеістаў, ні ў язычнікаў. А гэта вельмі сур’ёзнае пытанне. Так, напрыклад, у кантэкце перакладаў Новага Завету на беларускую мову нерэлігійная кніга А. Кавалеўскага “Мой сябра анёлак” [20] можа ўспрымацца праваслаўнымі як каталіцкая праз слова “анёлак”.

5) Прыніжэнне па нацыянальнай прыкмеце.

Азбука А. Зэкава “Адна сям’я – ад А да Я” распавядае пра беларускі алфавіт у вершаванай форме, кожны верш утрымлівае пералік слоў на пэўную літару альбо з частым ужываннем пэўнай літары, і завяршаецца пытаннем-заданнем. Заданне да літары Х выглядае наступным чынам: “...Хата, хваля, хцівец, хустка? // А цяпер ці скажаш сам, // Як гучаць яны па-руску?” [21, с. 26]. То бок аўтар не дапускае думкі, што можа існаваць беларускамоўнае дзіця, якое не валодае свабодна рускай мовай. Гэтым простым пытаннем аўтар экстрапалюе на чытачоў сваё каланіяльнае мысленне, магчыма, нават не ўсведамляючы сваёй другаснасці і залежнасці ад былога імперска-савецкага кантэксту.

Пры наяўнасці дзвюх дзяржаўных моў усё ж цяжка ўявіць сабе рускамоўную азбуку, дзе будзе патрабавацца перакладаць словы на беларускую мову. І нават не з прычыны моўнай сітуацыі ў краіне: сам жанр азбукі патрабуе ад аўтара знаходзіцца ў межах адной мовы (за выключэннем тых выпадкаў, калі гэта абумоўлена моўнай гульнёй – гл. кнігу А. Церашковай “Англійская мова: слова за словам” [22]).

Некаторыя з гэтых прыкладаў, мяркую, не будуць ўспрымацца як адхіленне ад нормы, але гэта, верагодна, з прычыны прызвычаенасці грамадства да такой формы камунікавання. Усе гэтыя кнігі разам (аўтарскія і перакладныя) фарміруюць пэўнае ўражанне пра норму: нібыта нармальна публічна акцэнтаваць увагу на хібах іншых асоб, прыніжаць за прыналежнасць да пэўнай нацыянальнасці, да пэўнага пола і за выкананне бацькоўскіх (мацярынскіх) абавязкаў, ігнараваць псіхалагічныя межы асобы, і галоўнае – цярпець адносіны, у якіх асобу зневажаюць, і нават прыкладаць намаганні для падтрымання такіх стасункаў. Паасобку кожны з гэтых прыкладаў – дробязь, але разам яны ствараюць кантэкст, ці дакладней, падтрымліваюць тыя стэрэатыпы і культурныя традыцыі, якія пануюць у грамадстве.

Калі меркаваць, які ўзор камунікацыі і зносін у шырокім сэнсе дзіцячыя пісьменнікі прапаноўваюць чытачам, то варта адзначыць, што многія элементы, якія могуць трактавацца за педагогічныя памылкі, зроблены не столькі свядома, колькі па

недаглядзе, з прычыны таго, што пісьменнікі не маюць уласнай канцэпцыі выхавання дзяцей, дастасаванай да творчай дзейнасці. Элемент выпадковасці сур'эзна пераважае, калі пісьменнік ідзе ўслед за рыфмай ці слоўнай гульнёй. У больш выйгрышным становішчы знаходзяцца тыя маладыя аўтары, для якіх актуальны сучасны кантэкст (бодыпазіў, гендарная роўнасць і іншыя), яны ведаюць, як цяпер прынята абмяркоўваць гэтыя пытанні і намагаюцца ствараць сучасныя тэксты.

Спіс выкарыстанай літаратуры

- 1 Злаціна, Г. Прыгоды на Сонечнай ферме: Паламаная агароджа / Г. Злаціна; пер. з балг. мовы П.В. Грынчанка. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2016. – 12 с. – С. 5.
- 2 Аўласенка, Г. Малпачка – дачка Нябеснага Дракона / Г. Аўласенка. – Мінск : Звязда, 2016. – 104 с.
- 3 Зэкаў, А. Птушыныя арэлі / А. Зэкаў. – Мінск : Звязда, 2017. – 48 с.
- 4 Хадановіч, А. Нататкі таткі : вершы / А. Хадановіч. – Мінск : Медыял, 2015. – 75 с.
- 5 Жыгуноў, А. Баравічок на скутары / А. Жыгуноў. – Мінск : Літаратура і мастацтва, 2012. – 24 с.
- 6 Сторажава, Н. Словы розныя бываюць : са слоўнічкам / Н. Сторажава. – Мінск : Пачатковая школа, 2016. – 15 с.
- 7 Гіруць-Русакевіч, В. А ці ведаеце вы? / В. Гіруць-Русакевіч. – Мінск : Выдавецкі дом “Звязда”, 2013. – 29 с.
- 8 Гапеева, В. Сумны суп / В. Гапеева. – Мінск : Галіяфы, 2014. – 64 с.
- 9 Чаракова, М., Чарнова, М. Смелая дзяўчынка. Brave girl / М. Чаракова, М. Чарнова. – Мінск : Папуры, 2017. – 32 с.
- 10 Вісландэр, Ю., Хутчэй, Мама Му! / Ю. Вісландэр, С. Нурдквіст, пер. са шведскай мовы Н. Кандрусевіч. – Мінск : Логвінаў, 2016. – 25 с.
- 11 Вісландэр, Ю. Крумкач жажа нельга! / Ю. Вісландэр, С. Нурдквіст. – Мінск : Кандрусевіч Надзея, 2018. – 18 с.
- 12 Парвела, Ц. Эла і сябры / Ц. Парвела, пер. з фінскай А. Казловой. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2017. – 111 с.
- 13 Парвела, Т. Элла в первом классе / Т. Парвела, пер. с финского А. Сидорова, Е. Тиновичкая [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://booksonline.com.ua/view.php?book=118238>. – Дата доступа: 01.10.2018.
- 14 Казлова, А. Приватнае ліставанне з А. Бязлепкінай-Чарнякевіч. 12 верасня 2018 года.
- 15 Добрыя казкі / літаратурная апрацоўка В. Паўлушэнкі. – Мінск : Харвест, 2014. – 64 с.
- 16 Гардзеі, В. Сарочына цырульня / В. Гардзеі. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2013. – 53 с.
- 17 Зэкаў, А. Безбілетны Зай / А. Зэкаў. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2014. – 20 с.
- 18 Савасцюк, В. Крыўда // Гутатанка: вершы для сямейнага чытання / [складальнік Г. А. Каржанеўская]. – Мінск : Каўчэг, 2016. – 38 с.
- 19 Барадулін, Р. Азбука. Вяселы вулей / Р. Барадулін. – Мінск : Кнігазбор, 2017. – 74 с.
- 20 Кавалеўскі, А. Мой сябра анёлак / А. Кавалеўскі. – Мінск : Літаратура і мастацтва, 2010. – 36 с.
- 21 Зэкаў, А. Адна сям'я – ад А да Я / А. Зэкаў. – Мінск : Беларуская энцыклапедыя, 2017. – 36 с.
- 22 Церашкова, А. Англійская мова: слова за словам / А. Церашкова. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2015. – 36 с.

В. Ч. ГРОНСКАЯ
(г. Мінск, БДУ)

ПАЭТЫЧНАЕ ВЫЯЎЛЕННЕ КРЫЗІСУ АЎСТРЫЙСКОЙ НАЦЫЯНАЛЬнай ІДЭНТЫЧНАСЦІ Ё ЛРЫЦЫ Э. ЯНДЛЯ

Артыкул прысвечаны спосабам паэтычнага выяўлення крызісу аўстрыйскай нацыянальнай ідэнтычнасці сродкамі моўнага эксперыменту ў лірыцы Эрнста Яндля. Разглядаецца сувязь нацыянальнай праблематыкі і пытанняў мовы ў аўстрыйскай літаратуры другой паловы ХХ ст. Асаблівасці паэзіі Э. Яндля вывучаюцца на прыкладзе верша “wien: heldenplatz”, пры гэтым мова аналізуецца не толькі як фармальны кампанент тэкста, але і спосаб разумення свету і гісторыі.

Праблема нацыянальнай ідэнтычнасці была і застаецца адной з найважнейшых для аўстрыйскай літаратуры. Пытанні размежавання аўстрыйскага і нямецкага, асэнсавання або адмаўлення сваёй аўстрыйскасці, складанасць стаўлення пісьменнікаў да сваёй радзімы – усё гэта знаходзіць сваё адлюстраванне ў літаратуры другой паловы ХХ ст. Пасля 1945 г. гэтыя пытанні пачалі ўздымацца найбольш востра, што шчыльна звязана з гісторыяй: паняццем “аўстрафашызму”, аншлюсам Аўстрыі да гітлераўскай Германіі ў 1938 г. і пасляваенным замоўчваннем аўстрыйскай віны, афіцыйным абвяшчэннем краіны першай ахвярай фашызму. Пры гэтым ці не на першы план выходзяць пытанні мовы, якая дыскрэдытавала сябе падчас другой сусветнай вайны і ўладарання нацыянал-сацыялізму. Многія аўстрыйскія пісьменнікі другой паловы ХХ ст. так ці інакш закранаюць тэму мовы наогул і моўнага крызісу ў прыватнасці, звяртаючыся да рознага роду моўных эксперыментаў і іншых сродкаў асэнсавання гэтай праблематыкі. Аўтары нібыта адмаўляюцца ад звыклай нямецкай мовы, імкнучыся аднавіць яе, спрабуюць вынайсці новую, свабодную ад палітычных злоўжыванняў. Шляхам для такога абнаўлення мусіў стаць эксперымент, у якім элементы мовы (гукі, літары, словы, словазлучэнні, сінтаксічныя структуры) пазбаўляліся іх звыклага кантэксту.

Адным з самых знакамітых, самых цікавых і глыбокіх эксперыментатараў у аўстрыйскай паэзіі быў Эрнст Яндль (*Ernst Jandl*, 1925–2000). Сваёй наватарскай лірыкай ён выказаў пратэст супраць рэстаўрацыйнага і правінцыйнага культурнага клімату пасляваеннай Аўстрыі. Пры гэтым паэт вядзе пастаянны дыялог з чытачом, вымушае яго да больш глыбокага і ўдумлівага пранікнення ў сутнасць значэння слоў. Яндль не толькі займаецца рэдукцыяй моўнага матэрыялу да найпрасцейшых элементаў, але і адкрывае ў іх прыхаваныя магчымасці. Менавіта з такіх эксперыментаў паўстаюць новыя адметныя формы вершаў Эрнста Яндля: візуальныя, “гукавыя” (“*Lautgedichte*”), “вымаўленыя” (“*Sprechgedichte*”), на “пашкоджанай мове” (“*Gedichte in beschädigter Sprache*”). Для паэта было важна ўсё: як гучыць верш, як ён прамаўляецца, як ён выглядае на паперы. Аўтар пастаянна гуляе з формамі мовы і маўлення, выкарыстоўвае ў сваіх творах дыялекты, англійскую мову, наватворы, ён разбірае нямецкія словы на складнікі і збірае іх нанова ў нечаканых спалучэннях каранёў і сэнсаў. Гэта дазваляе дэманстраваць глыбіні моўнага матэрыялу і часта гаварыць пра вельмі важныя рэчы, уздымаць зладзённыя пытанні, якія не заўсёды былі бачныя адразу за славеснай гульнёй.

У шматлікіх вершах Эрнста Яндля закранаюцца пытанні асобаснай ідэнтычнасці, разумення чалавекам самога сябе і свайго месца ў свеце. Паэт піша пра чалавечую адзіноту, і гэта не проста адзінота кожнага чалавека, гэта і адзінота паэта, калі мова не паддаецца разуменню і не дае магчымасці выказацца. А таксама даволі часта пытанні асобаснай ідэнтычнасці аказваюцца злучанымі з ідэнтычнасцю нацыянальнай (што ў

прынцыпе характэрна для ўсёй аўстрыйскай літаратуры, не толькі для творчасці Яндля).

Акрамя таго, з праблемай аўстрыйскай гісторыі, разуменнем Аўстрыі, звязана і сама паэтыка вершаў Яндля (нагадаем: праз разбурэнне старой нямецкай мовы вынайсці новую і свабодную, што дасць шлях іншаму развіццю краіны). Непасрэдна ж палітычных вершаў, якія наўпрост закранаюць праблемныя месцы аўстрыйскай гісторыі, у паэта не так і многа. Але некаторыя з іх могуць быць выдатнай ілюстрацыяй выяўлення крызісу аўстрыйскай нацыянальнай ідэнтычнасці сродкамі моўнага эксперыменту.

Найяскравейшы прыклад гэтага – адзін з самых вядомых і самых неперакладальных твораў паэта, “wien: heldenplatz” (“вена: плошча герояў”):

*der glanze heldenplatz zirka
versaggerte in maschenhaftem männchenmeere
drunter auch frauen die ans maskelknie
zu heften heftig sich versuchten, hoffensdick
und brüllten wesentlich.*

*verwogener stirnscheitelunterschwang
nach nöten nördlich, kechelte
mit zu-nummernder aufs bluten feilzer stimme
hinsensend sämmertliche eigenwäscher.*

*pirsch!
döppelte der gottelbock von Sa-Atz zu Sa-Atz
mit hünig sprenkem stimmstummel.
balzerig wümelte es im männechensee
und den weibern ward so pfingstig ums heil
zumahn: wenn ein knie-ender sie hirschelte.*

Плошча Герояў – гэта рэальная гістарычная плошча ў Вене, якая была месцам ваенных парадаў. Найбольш вядомая падзея, якая тут адбылася, – абвяшчэнне Адольфам Гітлерам 15 мая 1938 г. аншлюсу Аўстрыі і Трэцяга Рэйху з балкона Новага замка. Менавіта яно засталася ў свядомасці аўстрыйцаў у шчыльнай сувязі з Плошчай герояў, у выніку чаго плошча ператварылася ў адзін з вобразаў-сімвалаў аўстрыйскай літаратуры. Акрамя прыведзенага верша Эрнста Яндля гэты вобраз выкарыстоўвае, на прыклад, Томас Бернхард у сваёй скандальнай п’есе “Плошча герояў” (“Heldenplatz”).

Працытаваны верш быў напісаны Эрнстам Яндлем у 1962 г. і надрукаваны ў 1966 г. у зборніку “Гук і Луіза” (“Laut und Luise”). Аўтар апісвае свае дзіцячыя ўражанні ад прамовы Гітлера, то бок тэкст звернуты да рэальных гістарычных падзей, але пры гэтым паэт адлюстроўвае іх сродкамі моўнага эксперыменту. У выніку перад намі і дакументальнае свечанне, і штучна створаная паэтычная канструкцыя.

Як было ўжо адзначана вышэй, “wien: heldenplatz” – адзін з самых неперакладальных вершаў паэта (дагэтуль не існуе перакладу твора ні на беларускую, ні на рускую мовы). Зразумець яго сэнс і калі не перакласці, то хаця б патлумачыць яго нам дазваляюць асобныя апорныя і пазнавальныя словы і іх камбінацыі.

Назва дае адсылку да месца дзеяння, а значыць, з улікам яго значэння для аўстрыйцаў, і да гістарычнай падзеі. У першай страфе можна распазнаць, што гаворка ідзе пра натоўп людзей, сярод якіх таксама ёсць жанчыны. Счытваецца агульная атмасфера надзеі на нешта і гучнасць таго, што адбываецца. У другой страфе не названы наўпрост, але пазнавальны вобраз Гітлера (апісваецца яго знешні выгляд і

акустычна даюцца адсылкі да яго манеры гаварыць). Трэцяя страфа адлюстроўвае прамову і яе ўздзеянне на слухачоў.

У вершы амаль няма лексем, якія можна знайсці ў слоўніках. Паэт займаецца дэканструкцыяй звыклых словаформаў і канструяваннем з іх новых кентаўрычных або абарваных, дэфармаваных слоў. Даследчыкі бачаць у гэтым своеасаблівы спосаб перадачы таго, як словы Гітлера маглі даходзіць да свядомасці натоўпа з улікам скажэння іх дынамікамі і канцэнтрацыяй іншага шуму [гл.: 1, с. 393]. Такім чынам, перад намі фанаграма падзеі. Пры гэтым паэт дэманструе адчуванне крызісу нямецкай мовы, падкрэслівае, што сама мова ў вуснах нацыстаў губляе сваю першапачатковую сутнасць.

Аднак няправільна было б лічыць, што ў вершы прысутнічае толькі разбурэнне мовы, толькі яе дэфармацыя. Як адзначалася вышэй, для Эрнста Яндля больш важным за рэдукцыю мовы да яе асобных элементаў было адшукванне яе прыхаваных магчымасцяў. У выніку нават настолькі дэфармаваная мова нясе глыбокую сэнсавую нагрузку. Цяжка, аднак, адназначна прачытаць гэты сэнс, таму што Яндль заўсёды пакідае магчымасць для шырокіх інтэрпрэтацый, ён нібыта запрашае чытача ў суаўтары. І кожная кентаўрычная канструкцыя ў вершы ўяўляе сабой прыклад шматзначнасці.

Не ставячы перад сабой мэты расшыфроўваць кожнае слова і кожны радок верша, паспрабуем на прыкладзе першай страфы і некаторых элементаў далейшага тэксту паказаць, што за імі хаваецца і як гэта звязана з праблемай крызісу аўстрыйскай нацыянальнай ідэнтычнасці.

Напрыклад, ужо ў першым радку з’яўляецца пазаслоўнікавае слова “*der glanze*”, у якім відавочна спалучаюцца “*Glanz*” – бляск, ззянне, і “*ganz*” – увесь, цалкам. Такім чынам, перад намі не проста “уся плошча герояў”, а “уся бліскучая плошча герояў”, дакладней нават – “усёбліскучая плошча герояў”. Астатнія словы ў гэтым радку зразумелыя, але часам і ў слоўнікавай лексеме “*zirka*” даследчыкі бачаць прыхаваную адсылку да слова “*Zirkus*” (цырк) і чытаюць гэта як намёк на камічнасць дзеяння [2, с. 39]. Другі радок – “*versaggerte in maschenhaftem männchenmeere*” – хавае ў сабе адразу тры прыдуманыя паэтам канструкты. У слове “*versaggerte*” чуюцца дзеясловы “*versagen*” – адмаўляць, “*versickern*” – прасочвацца, знікаць, “*sabbern*” – пускаць сліну, несці ахінею, “*versachen*” – аб’яднаць у эмацыянальным сэнсе, “*versiegen*” – канчацца, знікаць. Назоўнік “*männchenmeere*” можна перакласці як “*мора людзей, што стаяць навывцяжку*”, як “*мора чалавечкаў*” або нават як “*мора самцоў*”. Злучаны з ім прыметнік “*maschenhaftem*” утрымлівае ў сабе словы “*massenhaf*” (“масамі, у вялікай колькасці”) і “*Maschen*” (“вочка ў сетцы”). Калі ведаць, што выраз “*in die Maschen geraten*” абазначае “папасціся ў сіло або пастку”, сканструяванае Яндлем слова набывае асаблівае значэнне: апісвае мноства людзей, якія трапілі ў пастку.

У наступных радках першай страфы згадваюцца прысутныя сярод натоўпу жанчыны, якія “*ans maskelknie / zu heften heftig sich versuchten, hoffensdick / und brüllten wesentlich*”. Перад намі адначасова і вельмі цялесны, фізічны вобраз жанчын, што прыхінаюцца да мужчынскіх каленяў (мы бярэм тут у якасці апорнага кораня граматычнае “*Maskulinum*” – “мужчынскі род”) і нават “моцна прымацоўваюць” сябе да іх “у спакусе”, але і ў той самы час рэлігійна-дэманічны вобраз, таму што тыя ж словы можна прачытаць як “падаюць на мускулістыя калені, моцна прымацоўваючыся ў парыве”. Далей да жанчын ужыта слова “*hoffensdick*”, якое можна перакласці і больш прама, як “поўныя надзеі”. Але Вальтэр Рупрэхтэр звяртае ўвагу, што ў нямецкай мове выразы “*in guter Hoffnung*” і “*dick*” з’яўляюцца эўфемізмамі для абазначэння цяжарнасці. На думку даследчыка, гэта адсылае чытача “не столькі да сэксуальна афарбаванай атмасферы на плошчы Герояў падчас прамовы, колькі да культу мацярынства ў нацыянал-сацыялістычнай прапагандзе” [2, с. 40]. Нарэшце, у выразе

“*brüllzten wesentlich*” Ёрг Дрэўс бачыць мантаж “*brüllen*” (варыць, апарваць), “*balzen*” (такаваць, спарвацца) *rülpsen* (адрыгваць) і “*blitzen*” (блішчаць) і разумее яго сэнс як “схаваную глыбінную юрліваць, зверпадобнасць” – “сапраўднае”, што адбываецца з натоўпам [гл.: 3, с. 43].

У выніку пераклад першай страфы з улікам многіх прыхаваных сэнсаў мог бы гучаць так: “усёбліскачая плошча герояў амаль што знікла пад морам захопленых чалавечкаў (ну проста цырк!), яны пускаюць сліну і стаяць навывсяжку, уцягнутыя ў пастку; там і жанчыны ўціскаюцца каленямі ў парыве, спакушаныя, поўныя надзеі, як сімвал мацярынства, выяўляюць сваю найсапраўднейшую зверпадобнасць”. Безумоўна, гэта толькі прыбліжны магчымы сэнс.

Не разбіраючы настолькі падрабязна ўвесь верш, звернем увагу яшчэ толькі на два цікавыя моманты, у якіх праяўляецца майстэрскае абыходжанне Эрнста Яндля з гукамі. У сваіх творах паэт часта вылучаў, падкрэсліваў асобныя гукі: голасам падчас выканання або графічна. Тэкст “*wien: heldenplatz*” найперш грунтуецца на эксперыменце іншага парадку, але гульня з гучаннем слоў або з прысутнасцю пэўных літар у целе верша тут таксама ёсць.

І ў першую чаргу яна прасочваецца там, дзе аўтар піша пра нацыянал-сацыялізм, пра Гітлера і яго прамову. У пачатку трэцяй страфы гучыць падкрэсленае “*von Sa-Atz zu Sa-Atz*”. Даслоўна яно перакладаецца як “са сказа ў сказ”, але назоўнік “*Satz*” разбіты злучнікам і дададзенай вялікай літарай А. У выніку перад чытачом выразнае спалучэнне “*SA*” (*Sturmabteilungen*, штурмавыя атрады). Акрамя таго, Вальтэр Рупрэхтэр адзначае магчымасць скласці слова *Hitler* з асобных літар наватвору *stirnscheitelunterschwang*, які служыць якраз для абазначэння Гітлера, але нібыта не называе яго. З вылучэннямі даследчыка гэта слова выглядае так: *stirnsHeITeLuntERSchwang* [гл.: 4, с. 45].

Падобным чынам можна прааналізаваць кожны радок, кожнае слова верша і ўбачыць усе сэнсы, укладзеныя ў яго паэтам (або знойдзеныя ўдумлівымі чытачамі). Больш за тое, гэта не толькі пра “*wien: heldenplatz*”, гэта пра любы верш Эрнста Яндля.

Яго паэзія, нягледзячы на ўсю яе эксперыментальнасць, найперш заклікае да дыялогу чытача з аўтарам. І дыялог гэты ў першую чаргу пра мову, пра яе магчымасці. У адным з інтэрв’ю Яндль сказаў: “Я намагаюся паставіць перад маімі вершамі грамадскія задачы. Разнастайныя, але адну найперш: знішчэнне вядомых забабонаў, што датычаць мовы. Мову мы ствараем самі, і мы можам, наколькі нам гэта дазволена, мы павінны рабіць з ёй усё, што магчыма з ёй рабіць, – без страху, без залішняй пашаны, а з радасцю, весела” [цыт. па: 5, с. 418].

Эрнст Яндль – адзін з тых аўстрыйскіх аўтараў, што намагаюцца вынайсці сваю новую мову, супрацьпаставіць яе нямецкай мове, дыскрэдытаванай падчас вайны. Незвычайнасць паэтычнага пісьма Яндля дапамагае звярнуць увагу на тое, што і рэчаіснасць, і мова страцілі сваё сапраўднае аблічча, і падштурхнуць гэтае аблічча знайсці.

Але апрача таго, Яндль часта ў сваёй творчасці (і ў разгледжаным вершы ў прыватнасці) з рознай ступенню празрыстасці гаворыць пра крызіс аўстрыйскай нацыянальнай ідэнтычнасці, звяртаецца да недазволенай у пасляваенны час тэмы – аўстрыйскага палітычнага шляху ад аўстрафашызму да нацыянал-сацыялізму. Падаецца, што моўны эксперымент (дэфармацыя слоў, выкарыстанне “пашкоджанай мовы” і іншыя прыёмы) дазваляе паэту больш свабодна гаварыць пра забароненае.

Падобная свабода зробіцца ў большай ступені магчымай у 1980–2000 гг., доказам таму стане творчасць названага ўжо ў пачатку Томаса Бернхарда, а таксама нобелеўскай лаўрэаткі Эльфрыды Елінэк, у раманах і п’есах якіх пытанні аўстрыйскай віны і падвойнага стаўлення да радзімы гучаць больш адкрыта і востра. Але і ў гэтых аўтараў крызіс нацыянальнай ідэнтычнасці будзе выяўляцца найперш сродкамі мовы,

праз моўны эксперымент, шляхам якога выбудоўваецца і новая свабодная мова, і новае свабоднае мысленне. А адным з пачынальнікаў такога шляху аўстрыйскай літаратуры з’яўляецца, без сумневу, Эрнст Яндль.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1 Зачевский, Е. А. Эрнст Яндль / Е.А. Зачевский // История австрийской литературы XX века. Том II. 1945–2000. – М. : ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2010. – С. 383–422.

2 Ruprecht, W. wien: heldenplatz / W. Ruprecht // Gedichte von Ernst Jandl : Interpretationen. Hrsg. Volker Kaukoreit, Kristina Pfoser. – Stuttgart : Reclam, 2002. – S. 34–46.

3 Drews, J. Über ein Gedicht von Ernst Jandl : wien: heldenplatz / J Drews. // Wendelin Schmidt-Dengler (Hrsg.) : Ernst Jandl. Materialienbuch. Luchterhand, Darmstadt, 1982. – S. 34–44.

4 Ruprecht W. wien: heldenplatz / W. Ruprecht. // Gedichte von Ernst Jandl : Interpretationen. Hrsg. Volker Kaukoreit, Kristina Pfoser. – Stuttgart : Reclam, 2002. – S. 34–46.

Л. Л. КАРНЕЕВА

(г. Нежын, Нежынскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Мікалая Гоголя)

ДА ПРАБЛЕМЫ ЛІТАРАТУРАЗНАЎЧАЙ ТЭРМІНАЛОГІІ: КРОС-ОПУСНЫ МАСТАЦКІ СВЕТ

У артыкуле разглядаецца распаўсюджаная ў сучаснай культуры практыка стварэння на аснове класічных літаратурных твораў другасных мастацкіх тэкстаў. Адзначаецца, што ў такіх другасных тэкстах аўтарскі мастацкі свет падвяргаецца істотнай трансфармацыі.

Для абазначэння варыятыўнага ў фармальным і зместавых планах мастацкага свету, які ўтвараецца на аснове сюжэту пэўнага першаснага літаратурнага твора вытворнымі ад яго другаснымі мастацкімі тэкстамі, прапануецца тэрмін “крос-опусны мастацкі свет”.

Практыка стварэння на аснове пэўнага вядомага літаратурнага твора іншага, другаснага мастацкага тэксту не з’яўляюцца выключным з’явай нашага часу. Аднак з XX стагоддзя падобныя ўзаемасувязі паміж асобнымі мастацкімі творамі пачынаюць сустракацца значна часцей. Значную ролю ў гэтым адыграла з’яўленне кінематографа і масавая практыка экранізацыі літаратурных твораў. Інтэрнэт-эпоха прынесла новыя тэндэнцыі і творчыя магчымасці, якія спрыяюць стварэнню так званых другасных тэкстаў.

Паняцце другаснасці звычайна мае хутчэй негатыўныя каштоўнасныя канатацыі. Аднак у дадзеным выпадку паняцце “другаснасці” мастацкага тэксту само па сабе зусім не мае ацэначнага значэння, а з’яўляецца ўсяго толькі храналагічным або пазіцыйным вызначэннем.

Нельга таксама сцвярджаць, што ў мінулыя часы ў большасці сваёй рознага роду рымейкі, сіквелы, прыквел былі, нібыта, творамі, раўнацэннымі ў мастацкім плане першаснаму арыгіналу, а ў наш час падобныя жанры прэвентыўна заслугоўваюць некалькі зняважлівых адносін. Сітуацыі і вынікі сустракаюцца даволі розныя і ў ранейшыя часы, і цяпер. Напрыклад, шэкспіраўская трагедыя “Рамэа і Джульета”, якая сама фармальна з’яўляецца рымейкам шэрагу больш ранніх твораў, па агульным меркаванні значна пераўзыходзіць арыгінал / арыгіналы. А сапраўды больш слабыя “рэплікі” іншых класічных твораў, створаныя ў мінулыя стагоддзі, хутчэй за ўсё, менавіта па прычыне свайго недасканаласці нам і малавядомыя.

Аднак ёсць адно істотнае адрозненне паміж стварэннем і функцыянаваннем другасных тэкстаў у папярэднія часы і ў нашы дні. У ранейшыя эпохі практычна ўся прафесійная “высокая” мастацкая культура была досыць адзеленая ад культуры народнай, ад фальклору і адрасна стваралася для менш ці больш шырокай, але ўсё ж культурнай эліты. У наш жа час на авансцэну культурнай гісторыі выйшлі масы з масавым запытам на сваю масавую культуру. У выніку на аснове таго ці іншага шырока вядомага і папулярнага сюжэту цяпер часта ствараюцца складаныя па выгляда-жанравай і, што асабліва важна, якаснай структуры комплексы мастацкіх артэфактаў, у якія ўваходзіць і класічны першасны тэкст, і асобныя другасныя тэксты, якія часам амаль не саступаюць яму ў мастацка-эстэтычным стаўленні, і вялікая колькасць рознага ўзроўню масавых адаптацый першаснага тэксту ў самых розных мастацкіх формах.

Такім чынам, у сучаснай мастацкай культуры і літаратуры існуе і пастаянна пашыраецца значны масіў своеасаблівых мастацкіх формаў і жанраў (такіх як экранізацыя, адаптацыя, пародыя, стылізацыя, рэмейк, сіквел, прыквел і т. д.), Асабліва сцю якога з’яўляецца свайго роду міграцыя або трансгрэсія сюжэтаў, герояў, мастацкіх светаў з аднаго твора ў іншае. Гэтая актывізацыя міжтэкставых узаемадзеянняў ў мастацтве і павелічэнне колькасці другасных тэкстаў, у значнай ступені справакаванае масавай культурай, патрабуе не толькі свайго тэарэтычнага асэнсавання, але і абнаўлення даследчых стратэгий і пашырэння тэрміналагічнай сістэмы. Бо, як піша В. Ю. Багдасаран, “... теория вторичных текстов до сих пор существует в основном в разрозненных вариантах изучения конкретных жанров и сталкивается с множеством проблем, одной из которых является вопрос «номинаций». Любой разговор о «вторичности» в искусстве в первую очередь сталкивается с очень гибкой, а порой и весьма туманной терминологией” [1, с. 130].

У юрыдычна-эканамічнай сферы гэтак характэрная для сучаснай культуры падвышаная мабільнасць тэматычных вобразных сістэм або мастацкіх светаў прывяла да з’яўлення паняцця і тэрміна медыяфраншызы. Пад медыяфраншызай маецца на ўвазе інтэлектуальная ўласнасць на персанажаў, мастацкі свет і гандлёвую марку мастацкага твора ў цэлым. Варта заўважыць, што адно з базавых для медыяфраншызы паняццяў “мастацкі свет” мае ў ёй трактоўку, прынцыпова адрозную ад літаратуразнаўчай. У медыяфраншызе мастацкі свет – гэта інтэлектуальная ўласнасць, нейкі тавар, які можна прадаць, перадаць ва ўласнасць іншаму чалавеку і т. д., і вызначаецца ён, адпаведна, у юрыдычна-эканамічных паняццях і нормах.

У літаратуразнаўстве ж катэгорыя мастацкі свет, як і блізкія да яе паняцці (унутраны свет, паэтычны свет, вобразны свет) традыцыйна цэнтруюцца менавіта аўтарствам. Але літаратуразнаўчая сфера, у адрозненне ад юрыдычна-эканамічнай, на дадзены час яшчэ практычна не фіксуе існаванне асаблівых не аб’яднаных адзіным аўтарствам мастацкіх светаў, якія ўтвараюцца сукупнасцю другасных твораў. Іншымі словамі, літаратуразнаўства не рэгіструе тэрміналагічна, не апісвае сваімі сродкамі, не даследуе сваёй навуковай метадалогіяй асабліва сці і трансфармацыі мастацкага свету, якія адбываюцца пры паўторным/шматразовым выкарыстанні пэўнага аўтарскага мастацкага свету ў другасных творах.

На маю думку, творчая эксплуатацыя сюжэтаў і мастацкіх светаў вядомых твораў, у тым ліку і такіх, на якія ўжо адсутнічаюць аўтарскія правы, патрабуе свайго самастойнага мастацтвазнаўчага і літаратуразнаўчага тэарэтычнага асэнсавання і тэрміналагічнага вызначэння. Бо другасныя тэксты (напрыклад, экранізацыі або літаратурныя рымейкі) нярэдка выступаюць у якасці тэкстаў-пасярэднікаў, праз якія нашы сучаснікі пачынаюць знаёмства з літаратурнай класікай. Але пры гэтым другасныя тэксты не прайграваюць усе дэталі, усю паўнату мастацкага свету першаснага, базавага твора. Другаснымі тэкстамі ствараецца ў той ці іншай меры адрозны ад арыгінальнага мастацкі свет. Для абазначэння гэтага варыятыўнага ў

фармальным і змястоўным плане мастацкага свету, які ўтвараецца на аснове пэўнага першаснага літаратурнага творы вытворнымі ад яго другаснымі мастацкімі тэкстамі, прапануецца тэрмін “крос-опусны мастацкі свет”.

Тэрмін “крос-опусны мастацкі свет” ні ў якім разе не прызначаны замяніць або пацясніць традыцыйную літаратуразнаўчыя катэгорыю “мастацкі свет”, якая даволі шырока выкарыстоўваецца ў сучасным літаратуразнаўстве. Гэта прапанова пазначыць асобны факт і вынік творчай практыкі: блізкі па лакацыі да традыцыйнай катэгорыі мастацкага свету, многім звязаны з ёй, – але не ідэнтычны.

Пры ўсёй варыятыўнасці інтэрпрэтацый, даследчыкі пераважна сыходзяцца ў тым, што катэгорыя “мастацкі свет” тычыцца ўнутранага, змястоўнага плана асобнага літаратурнага твора або творчасці асобнага аўтара, іх існавання як сістэмнага, цэласнага мастацкага арганізма, аўтаномнага адносна вонкавага рэальнага свету. Гэта значыць, у традыцыйным яго разуменні “мастацкі свет,” як свет асобнага літаратурнага тэксту, цэнтруюцца менавіта аўтарам, які выступае фактычна суб’ектам свайго твора. У кантэксте разумення катэгорыі “мастацкі свет” характэрна заўвагу М. М. Бахціна: “Автор — носитель напряженно-активного единства завершеного целого, целого героя и целого произведения, трансгредиентного каждому отдельному моменту его. <...> Автор не только видит и знает все то, что видит и знает каждый герой в отдельности и все герои вместе, но и больше их, причем он видит и знает нечто такое, что им принципиально недоступно, и в этом всегда определенном и устойчивом *избытке* видения и знания автора по отношению к каждому герою и находятся все моменты завершения целого – как героев, так и совместного события их жизни, то есть целого произведения” [2, с.14].

Агульнавядомым з’яўляецца палажэнне, што з мастацкага арганізма нельга выключыць ні адной дэталі, не парушыўшы тым яго мастацка-эстэтычную цэласнасць, дасканаласць формы і паўнату ідэі. Прызнаным з’яўляецца і тое, што чым дасканалей мастацкі твор, тым цяжэй перадаць яго змест сродкамі іншага мастацтва. Аднак любыя тэарэтычныя ідэалы заўсёды саступаюць жыццёвай практыцы, у тым ліку і мастацкай. І гэтая рэальная практыка паказвае, што медыяфраншыза, з яе адрозным ад прынятага ў літаратуразнаўстве разуменнем мастацкага свету, паказвае нам толькі верхавіну айсберга характэрнага для сучаснасці працэсу, які можна назваць “размываннем аўтарства” або паслабленнем аўтарскіх пазіцый.

Працэс гэты рыхтаваўся здалёк і з некалькіх кірункаў. Адзін з гэтых напрамкаў, чыста тэарэтычны, адкрыла яшчэ герменеўтыка з яе павышанай увагай да інтэрпрэтацыі твора. Твор разумеецца герменеўтыкі як не толькі тое, што створана аўтарам, але як тое, што інтэрпрэтавана. Структурна-семіятычны падыход працягнуў своеасаблівае выцясненне аўтарства на перыферыю. Лагічным завяршэннем гэтага руху можна лічыць постструктуралізм і ідэі, выкладзеныя ў працах Р. Барта (“Смерць аўтара,” 1967) і М. Фуко (“Што такое аўтар?”, 1969).

Іншай (ужо практычнай) тэндэнцыяй, якая паступова вяла да паслаблення выключнай аўтарскай пазіцыі, была своеасаблівая “дэмакратызацыя” адносінаў паміж мастаком і рэцыпіентам мастацкай творчасці. Ранейшыя абсалютныя правы аўтара на лёс яго герояў і створаны ім мастацкі свет (і нават больш позняе авангардысцкае “Я так бачу!”) цалкам лагічна завяршыліся постмадэрнісцкай надзеяй на паразуменне і канцэптуалістычнае творчае супрацоўніцтва рэцыпіента з аўтарам.

Нарэшце, трэцяй перадумовай паслаблення аўтарскіх пазіцый стала тэхналагічнае і сацыяльнае развіццё. Сярод вынікаў гэтага працэсу варта згадаць масавы доступ да творчасці (прынамсі, аматарскай), актывізацыю міжвідавых узаемадзеянняў ў мастацтве, дэсакралізацыю мастацкіх практык, цяжкасці забеспячэння аўтарскіх правоў у сеціве.

Мы сёння часта сутыкаемся ў мастацкай культуры з прыкладамі, калі паміж пэўным зыходным тэкстам і вытворнымі ад яго творами ўзнікаюць ўзаемаадносіны,

якія, хоць і не адпавядаюць юрыдычным умовам медыяфраншызы, шмат у чым падобныя да яе свайго роду “міграцый” мастацкага свету і яго герояў. У такіх выпадках і ўзнікае патрэба мастацтвазнаўчага і літаратуразнаўчага тэрміналагічнага вызначэння таго спецыфічнага мабільнага і варыятыўнага па форме мастацкага свету, які ўтвараецца на аснове першаснага базавага тэксту вытворнымі ад яго другаснымі мастацкімі тэкстамі. Менавіта для агульнага вызначэння падобных сітуацый прапануецца ўжыванне тэрміна “крос-опусны мастацкі свет”.

Фармальна-граматычна тэрмін “крос-опусны” утвараецца па аналогіі з такімі тэрмінамі як “крос-культурны”, “крос-фактарны” і іншымі падобнымі. Лексема “крос” (ад англ. cross – крыж, перакрываючы, скрыжваючы) шырока выкарыстоўваецца ў навуковых двухлексемных тэрмінах з мэтай семантычнага злучэння, вылучэння агульнага, абагульнення. Тэрмін “опус” (ад лац. opus – праца, твор) традыцыйна выкарыстоўваецца для абазначэння мастацкага або навуковага твораў.

Варта заўважыць, што мастацкі свет на аснове крос-опусных сувязяў сам па сабе не ёсць гіпертэкст. Бо адзінае цэлае тут ствараецца не характэрнымі для гіпертэксту крыжаванымі спасылкамі, а прынцыпова іншым, хутчэй варыятыўным чынам. Магчыма, тым не менш, што пытанне ўзаемнай дыспазіцыі крос-опуснага мастацкага свету і гіпертэксту запатрабуе асобнага ўважлівага разгляду, паколькі сам працэс стварэння крос-опуснага мастацкага свету адбываецца, несумненна, пад уплывам агульнакультурнага гіпертэксту.

Прапанаваны мною тэрмін “крос-опусны мастацкі свет” ні ў якім разе не прызначаны замяніць або пацясніць традыцыйную літаратуразнаўчыя катэгорыю “мастацкі свет”. Яшчэ раз падкрэслію, што ён прапануецца для вызначэння тых прыкладаў і сітуацый, якія не ўваходзяць у традыцыйныя межы ўжывання літаратуразнаўчага тэрміна “мастацкі свет”.

Вытворныя, другасныя тэксты, якія ўтвараюць крос-опусны мастацкі свет, у большасці сваёй з’яўляюцца тэкстамі масавай культуры. Крос-опусны мастацкі свет – гэта свет цэнтрыраваны не аўтарам, а масавым рэцыпіентам як заказчыкам і спажывателем гэтых другасных тэкстаў. Калі мастацкі свет першаснага тэксту з’яўляецца нейкім аўтарскім суб’ектным паведамленнем, то крос-опусны мастацкі свет фармуецца хутчэй як аб’ект масавых чаканняў і масавых інтэрпрэтацый першаснага тэксту. Мастацкі свет першаснага базавага твора можа мець як розныя навуковыя інтэрпрэтацыі і трактоўкі, так і рознае масавае разуменне і ўспрыманне. І крос-опусны мастацкі свет, можна лічыць, у значнай частцы складаецца менавіта з свайго роду творчых увасабленняў масавых трактовак першаснага базавага твора.

Характэрным прыкладам крос-опуснага мастацкага свету можа быць корпус мастацкіх твораў, напісаных на аснове рамана Л. Н. Талстога “Ганна Карэніна”. Крос-опусны мастацкі свет “Ганна Карэніна” даволі рухомы і зменлівы на фоне асноўнай сюжэтнай калізіі, якая прайграецца ў другасных творах на даволі разнастайным часовым і культурным матэрыяле. Тым не менш, агульным для пераважнай большасці другасных тэкстаў з’яўляецца адсутнасць сюжэтнай лініі Левін-Кіці. Асновай крос-опуснага мастацкага свету “Ганна Карэніна” з’яўляецца тэма кахання менавіта ў характэрным для галоўнай гераіні імпульсіўным, зямным, натуральным варыянце; тэма кахання, якая ўступае ў канфлікт з сацыяльнымі патрабаваннямі.

Рэінтэрпрэтацыя любоўнай тэмы рамана Талстога “Ганна Карэніна” сучаснай масавай культурай набывае досыць выяўлены рамантычны і меладраматычны характар. Гэта, дарэчы, вельмі характэрна і для іншых крос-опусных мастацкіх светаў. Сучасная масавая свядомасць відавочна імкнецца да рамантызму і меладраматызму.

Такім чынам, крос-опусны мастацкі свет адлюстроўвае не толькі асаблівасці і спецыфіку мастацкага свету першаснага базавага твора, але ў значнай меры і самыя розныя асаблівасці, ўласцівасці мастацка-эстэтычнага свядомасці масавага рэцыпіента.

Калі мастацкі свет арыгінальнага твора з'яўляецца нейкім аўтарскім суб'ектным паведамленнем, то крос-опусны мастацкі свет ствараецца перш за ўсё як аб'ект масавых запытаў і чаканняў, і ў значнай ступені адлюстроўвае свядомасць масавага рэцыпіента і яго разуменне першаснага тэксту.

Даследаванне крос-опусных мастацкіх светаў, створаных на аснове асобных значных твораў літаратуры, дазволіць вызначыць узровень і характар разумення масавай публікай гэтых шэдэўраў, а таксама прадаставіць магчымасць у некаторых выпадках істотна скарэктаваць акцэнт літаратуразнаўчай і мастацтвазнаўчай інтэрпрэтацыі першасных твораў.

Улічваючы сувязь крос-опуснага мастацкага свету з масавай мастацка-эстэтычнай свядомасцю, гэта паняцце, пры увядзенні яго ў навуковы абарот і выкарыстанні ў даследчых стратэгіях, створыць дадатковыя ракурсы актуальных ў наш час міждысцыплінарных і крос-дысцыплінарных даследаванняў на скрыжаванні літаратуразнаўства, мастацтвазнаўства, культуралогіі, сацыялогіі і шэрагу іншых навуковых сфер.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1 Багдасарян, О. Ю. Теоретические подходы к изучению вторичных текстов / О. Ю. Багдасарян // Филологический класс. – 2014. – № 1 (35). – С. 130–139.

2 Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство. – 1979. – 424 с.

Ю. В. ЧАРНЯКЕВІЧ
(г. Мінск, БДПУ імя М. Танка)

ПАЛЕСКІЯ РЭГІЯНАЛІЗМЫ Ў ТВОРЧАСЦІ А. НАВАРЫЧА

У артыкуле аналізуюцца палескія рэгіяналізмы ў творчасці А. Наварыча з улікам найноўшых даследаванняў беларускай дыялектнай мовы. Як правіла, дыялектызмы ўводзяцца пісьменнікам і ў беларускамоўны тэкст твора, і ў дыялогі на палескай гаворцы для больш выразнай характарыстыкі герояў, выяўлення спецыфікі побыту беларусаў-палешукоў, іх гонару за свой край, мову, культуру. У выніку можна сцвярджаць, што шэраг дыялектызмаў, якія сустракаюцца ў тэкстах А. Наварыча, адзначаны даследчыкамі гаворак як на тэрыторыі Брэстчыны, так і ў іншых рэгіёнах Беларусі. Разам з тым, у тэкстах празаіка сустракаюцца і тыя рэгіянальныя лексемы, якія пакуль што не зафіксаваны ў дыялектных слоўніках.

Сучасныя даследчыкі, якія вывучаюць асаблівасці мовы твораў таго ці іншага пісьменніка, даўно заўважылі, што мастацкая каштоўнасць тэкстаў вызначаецца не толькі колькасцю выяўленча-выразных адзінак твора, а своеасаблівай, уласцівай толькі гэтаму аўтару арганізацыяй розных па характары і якасці моўных сродкаў.

Палескія рэгіяналізмы як натуральнае звязно ў мове пісьменніка маюць прамое стаўленне і да “карціны свету” А. Наварыча – ураджэнца вёскі Відзібор Столінскага раёна Брэсцкай вобласці. Гэтыя дыялектызмы выкарыстоўваюцца пісьменнікам для больш выразнага малюнка мясцовых геаграфічных асаблівасцей, выяўлення спецыфікі побыту беларусаў-палешукоў, іх самабытнай і адметнай мясцовай культуры. Таксама даволі часта рэгіянальныя дыялектныя словы дапамагаюць аўтару больш ярка ахарактарызаваць герояў, перадаць індывідуальнасць іх маўлення, а зрэдку служаць і сродкам сатырычнай афарбоўкі.

Разгледзім некалькі падобных рэгіяналізмаў, якія сустрэліся на старонках першых дзвюх кніг А. Наварыча “Рабкова ноч” (1988) і “Ноч пацалункаў незалежнасці” (1989) [1; 2].

“Сярод халоднай ночы пачуўся раптам выразны энк. Міхал ажно спыніўся. Можжа, падалося. Але ўкруга пачулася скавытанне” [3, с. 6].

Прыслоўе *укруга* тлумачыцца ў некаторых дыялектных слоўніках як ‘вакол, кругом’. *Сповіва/ла зав’яжуць – з сарпа/нку робілі такіе, шоб укруга/* [4, т. 5, с. 192]. Запіс гэтага слова быў зроблены збіральнікамі матэрыялаў да “Тураўскага слоўніка” ў в. Луткі Столінскага раёна Брэсцкай вобласці, што знаходзіцца не так далёка ад в. Відзібор, дзе нарадзіўся і сам Алесь Наварыч. Акрамя таго, гэтае ж слова зафіксавана і ў Пастаўскім раёне Віцебскай вобласці [5, т. 5, с. 200].

“Важак затуліўся за кустом, баючыся пагрозлівых волатаў. Але раптам выскачыў з-за галін проста пад пысу маладой лошы, што крыху адстала ад статка” [3, с. 8].

Лексема *ло/ша* (у значэнні ‘самкі лася’) распаўсюджана ў многіх гаворках Брэсцкай вобласці, у прыватнасці, сустракаецца ў маўленні жыхароў в. Яловая Ганцавіцкага раёна і вв. Бабровічы і Аброва Івацэвіцкага раёна Брэсцкай вобласці [6, с. 165, карта 186]. Таксама адзначана яно ў в. Луткі Столінскага раёна Брэсцкай вобласці і в. Запясочча Жыткавіцкага раёна Гомельскай вобласці: *“Саміца лося хоць стара, хоць малада, то лоша. Нічога не робіць, зробілася, як лоша”* [4, т. 3, с. 45]. Праўда, гэтае слова ў гаворках ужываецца не так ужо і часта, бо мае свае больш распаўсюджаныя адпаведнікі *ласіха* і *ласіца* [6, с. 165, карта 186].

“Звер ад ваўчынага разгалосся ўстрыбушнуўся, зароў пагрозліва, пасунуўся далей ад жылля” [3, с. 7]. Адпаведнік слова *ўстрыбушнуўся* не адшуканы намі ў дыялектных лексікаграфічных працах; думаецца, сінонімам гэтага слова будуць лексемы *ўдрыгануўся*, *здрыгануўся*, *усхваляваўся* і пад. Адсылкай да гэтага слова можа быць і лексема *устру/ха*, занатаваная збіральнікамі “Слоўніка беларускіх гаворак паўночна-заходняй Беларусі і яе пагранічча”, якое тлумачыцца як ‘узрушэнне, хваляванне, клопат’: *“Займей мужыка, то будзе табе ўструха”* [5, т. 5, с. 235]. Запіс зроблены ў в. Вецярэвічы Пухавіцкага раёна Мінскай вобласці.

“Драпежнікі прынохваліся да настаўбуранага звера, раптоўна адскоквалі, калі той рабіў рэзкі рух, нешта адкідваючы ад сябе” [3, с. 7]. Адпаведнік слова *настаўбураны* таксама не выяўлены ў прааналізаваных намі дыялекталагічных працах. Магчыма, гэтае слова сінанімічнае лексеме *настабоўчыца*, што адзначана збіральнікам “Дыялекталагічнага слоўніка Косаўшчыны” А. Ф. Зайкам (Івацэвіцкі раён) у сэнсе ‘натапырыцца, надзьмуцца’: *“Унука дачка прывязла, то настабоўчыўся і глядзіць з-пад ілба. Вядома, усё яму тут чужое”* [7, с. 146]. Запіс зроблены ў в. Заполле Івацэвіцкага раёна Брэсцкай вобласці. Акрамя таго, у слоўніках сустракаецца слова *настабу/рчыца* ў тым самым значэнні ‘натапырыцца’: *“Настабурчылася курыца, ей нядобра стала”* (в. Вялікія Баяры Шчучынскага раёна Гродзенскай вобласці) [5, т. 3, с. 183].

Акрамя таго, варта адзначыць, што палеская мова герояў твораў А. Наварыча даволі часта служыць для іх гонарам, вызначае іх прыналежнасць да пэўнай тэрыторыі, а таксама выступае як асаблівае, яскравая якасць мясцовых жыхароў.

– *“Люды такіе. Засталыся од всіх народув, што тут булы-жылы. А мы – відуны. Полішукі такіе.*

– *Мы ж беларусы...*

– *От, заторочыв. Біларусы – гэто обшчэ названне, а мы – відуны. Доказаты?*

– *Даказвайце.*

– *По-рускі клевер, по-белорускі конюшына, а як в вас дома кажуть на конюшыну?*

– *Смокнушкі”* [8, с. 7].

Лексема *смоктушкі* адзначана і збіральнікамі матэрыялаў да “Тураўскага слоўніка” і перакладаецца як ‘галоўкі канюшыны, коцікі на вярбе і інш.’: “Дзеці *смоктушкі* *смокчуць*, *воны салодкіе*. *Смоктушкі на вербі, верба смоктушкі пускае*. *Смоктушкі жоўценькіе на вербі, дзеці беруць і ўсмактываюць*” (запісана ў в. Сямігосцічы Столінскага раёна) [4, т. 5, с. 62]. Як бачна, слова вядома ў тым жа раёне, з якога паходзіць і А. Наварыч.

У гэтым жа апавяданні “Ноч пацалункаў незалежнасці” сустракаецца цэлы шэраг адметных палескіх рэгіяналізмаў, якія ўключаюцца ў беларускую мову твора, зазвычай, у дыялогах: *заторочыв* ‘пачаў многа гаварыць’, *попэрэкамы нэ будьтэ* ‘не будзьце супярэчнікамі, спрачальнікамі’, *няка скупэндя* ‘нейкая скупая дзяўчына’, *ны вловяць* ‘не зловяць’ і іншыя.

Такім жа чынам уплятаюцца ў беларускую мову палескія рэгіянальныя лексемны і ў тканіну твора “Лётчыкі” [9]. Гэта словы *годын* (адзін), *місцэ* (месца), *тыбі* (табе), *ныц* (нічога), *тулько* (толькі) і некаторыя іншыя.

І зноў у гэтым творы палеская мова выступае ў гаворцы як адметная, тая, якой варта ганарыцца.

– “Ты шэ Мітя ны дотэлэмкав, шо я хочу сказаты, – лагодна сказаў Шурака. – Вы, хлопцы, подумайтэ. Як пойдэм і дэ б ны будэмо, да як почнэм шолотыты по-свойму, люды ж полякаюцца.

– Милый Шуря! – пачаў крывулякацца Мітрук. – Неужели ты думаешь, что мы люди некультурные и вразумительно гаворить па-руски не веем? Но, может, следует иметь свою честь, дорожить своим достоинством, чему нас учил и россиянин Александр Сергеевич Пушкин!

– Пры чым тут Пушкін, я діло кажю, а вун – Пушкін? Тыбэ ж хохлом полчатъ, засміють! – моршыўся Шурака.

– А мы шо – ны люды, і говорынне нашэ ны людскэ? – не здаваўся Міця.

– Алэ гэто – ны культурно, скажуть – дірэвня йідэ!

– Гот ты і йе дірэвня, колы ны по-свойому говорытымэши!” [9, с. 16]

У гэтым невялічкім урыўку сустракаецца шмат палескіх рэгіяналізмаў. Напрыклад, лексема *дотэлэмкаць* мае адпаведнік ‘дадумаць’, *злякацца* – гэта ‘спужацца, спалохацца’, *говорынне* абазначае ‘гаворка’, а *говорытымэши* – ‘будзеш гаварыць’ і г. д.

Палеская гаворка шырока ўводзіцца ў дыялогах і ў апавяданні “Масток у будучыню” [10]. Палескія рэгіяналізмы, да слова, прадстаўлены не толькі ў размовах герояў, але і ў асноўнай, беларускамоўнай частцы твора. Прычым, некаторыя адметнасці палескага адзеньня, мясцовага побыту таксама змушаюць мясцовых жыхароў да гонару за сябе і сваіх землякоў у параўнанні з іншымі людзьмі.

“А гэто – Бырлін, – і стары патупаў сваімі **пасталамі**, – думаеш, шчо я вжэ така тэмра і болота, шчо в **постолах** ходю, га? Навэт у самых лёгкіх **суконках** і то тры дні походю, і косты ламае. А тут во – стары задраў у гару свой **пастол** і энергічна памахаў ім, – нага дыхае. Вот вы, вучоные, подумаетэ, подумаетэ ды і самы скоро пообуваеэса...” [10, с. 161].

Слова *пасталы*, як, дарэчы, і лексема *суконкі* ‘войлачныя боты’, шырока адзначана ў дыялекталагічных слоўніках і сустракаецца не толькі на Століншчыне (у в. Хотамель і Рубель [4, т. 4, с. 195]), у іншых раёнах Брэстчыны і Гродзеншчыны [5, т. 3, с. 433], а і на Гомельшчыне [11, с. 50–51]. Так, гэтае слова было запісана даследчыкамі і ў в. Кочышчы Ельскага раёна, у Лельчыцах, у в. Піркі Брагінскага раёна, в. Чырвоная Буда Добрушкага раёна, в. Холмеч Рагачоўскага раёна і некаторых іншых [11, с. 183].

У выніку, можна зрабіць пэўныя **высновы**:

1. Палескія рэгіяналізмы ў творах А. Наварыча часта выступаюць дадатковай ілюстрацыяй да характарыстыкі таго ці іншага героя, выяўляюць іх гонар за сваю мову і культуру, зрэдку – у параўнанні з беларускай ці рускай мовай іншых персанажаў.

2. Многія палескія дыялектныя словы (*пасталы, лоша* і інш.) адзначаны і запісаны даследчыкамі не толькі на тэрыторыі Столінскага раёна, адкуль паходзіць А. Наварыч, а і ў іншых раёнах Брэсцкай і Гомельскай абласцей, пра што сведчыць аналіз некаторых дыялектных лексікаграфічных прац, выдадзеных у апошнія дзесяцігоддзі.

3. Разам з тым, у мове твораў А. Наварыча сустракаюцца і такія дыялектызмы, якія пакуль што не зафіксаваны ў рэгіянальных слоўніках (*настаўбураны, уструбушнуўся* і інш.). Усё гэта яшчэ раз сведчыць пра моўнае багацце не толькі самога аўтара, а і саміх палескіх гаворак, якія дасюль захоўваюць адметныя словы, што папаўняюць слоўнікавую скарбонку беларускай дыялектнай мовы. Выяўленне і фіксацыя гэтых слоў і выразаў – у тым ліку, не толькі метадам палявых даследаванняў, а і праз аналіз мовы пісьменнікаў, якія паходзяць з Беларускага Палесся, – чарговая і неадкладная задача для дыялектолагаў, краязнаўцаў і аматараў роднага слова з розных раёнаў Беларусі.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1 Наварыч, А. Ноч пацалункаў незалежнасці / А. Наварыч. – Мінск : Выд-ва ЦК КП Беларусі, 1989. – 112 с.

2 Наварыч, А. Рабкова ноч: аповесці, апавяданні / А. Наварыч. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1988. – 173 с.

3 Наварыч, А. Цкаванне вялікага звера (палеская быль) / А. Наварыч // Рабкова ноч : аповесці, апавяданні / А. Наварыч. – Мінск, 1988. – С. 5–70.

4 Тураўскі слоўнік / А. А. Крывіцкі, Г. А. Цыхун, І. Я. Яшкін, П. А. Міхайлаў, Т. П. Трухан. Т. 1-5. – Мінск : Навука і тэхніка, 1982–1987.

5 Слоўнік беларускіх гаворак паўночна-заходняй Беларусі і яе пагранічча. У 5 т. Т. 5 / Акад. навук БССР, Ін-т мовазнаўства ; уклад.: А. І. Грынавецкене [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1979–1986. – 512 с.

6 Чарнякевіч, Ю. В. Атлас гаворак паўночна-ўсходняй Брэстчыны / Ю. В. Чарнякевіч. – Мінск : Тэхналогія, 2009. – 255 с.

7 Зайка, А. Ф. Дыялектны слоўнік Косаўшчыны / А. Ф. Зайка. – Слонім : Слонімскае друкарня, 2011. – 272 с.

8 Наварыч, А. Ноч пацалункаў незалежнасці / А. Наварыч // Ноч пацалункаў незалежнасці / А. Наварыч. – Мінск, 1989. – С. 5–14.

9 Наварыч, А. Лётчыкі / А. Наварыч // Ноч пацалункаў незалежнасці / А. Наварыч. – Мінск : Выд-ва ЦК КП Беларусі, 1989. – С. 15–29.

10 Наварыч, А. Мастоц у будучыню / А. Наварыч // Рабкова ноч : аповесці, апавяданні / А. Наварыч. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1988. – С. 159–169.

11 Станкевіч, А. А. Назвы адзення, абутку і галаўных убораў у гаворках Гомельшчыны: этналінгвістычны аналіз / А. А. Станкевіч, А. М. Воінава. – Гомель : ГДУ, 2004. – 213 с.

Л. П. КУЗЬМІЧ
(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

ВЫВУЧАЕМ РОДНУЮ МОВУ ДЫСТАНЦЫЙНА

У артыкуле на падставе шматгадовага выкладчыцкага і метадычнага вопыту аўтар выяўляе мэтазгоднасць комплекснага міждысцыплінарнага падыходу да навучання беларускай мове.

Пэўны вопыт дыстанцыйнага навучання беларускай мове дазваляе гаварыць пра некаторыя важныя падыходы, якія, як нам падаецца, будуць карыснымі для многіх педагогаў. Аб тым, што пры дыстанцыйным навучанні значная нагрузка кладзецца на выкладчыка, казаць не прыходзіцца. Настаўнік, які праводзіць такія заняткі, валодае шырокім кругаглядам, глыбокімі ведамі не толькі па філалогіі, але і па сумежных прадметах: гісторыя, этнаграфія, культуралогія, фальклор, народная педагогіка. Як пачаць вучэбныя заняткі, каб зацікавіць, закрануць душы дзяцей, абудзіць у іх жывы інтарэс да нашай спадчыны.

Першыя заняткі варта пачаць са знаёмства з шчырымі, сардэчнымі, блізкімі, роднымі, дарагімі, кроўнымі і ветлівымі словамі. Такім словам найперш з'яўляецца Радзіма. Якая яна, наша Радзіма? Наша Радзіма – гэта родная бацькаўшчына, родны край, родная зямля і родная краіна, дзяржава і айчына. Беларусь называюць зямлёй пад белымі крыламі. Так пісаў пра яе вядомы наш пісьменнік Уладзімір Караткевіч, класік літаратуры. Нашу старонку называюць яшчэ краем блакітных азёр, бо на тэрыторыі Беларусі шмат рэк, вадаёмаў, крыніц, канаў і яроў. З найменнем радзіма суадносіцца вялікая колькасць роднасных слоў: род, родны, радовішча, радзімічы (назва старажытнага племені), радня, радзіны, нараджэнне, адраджэнне, радавод, прырода. Яшчэ Якуб Колас пісаў: «Колькі вялікага здавальнення дае нам яна! Бо прырода – найцікавейшая кніга, якая разгорнута прад вачыма кожнага з нас. Чытаць гэту кнігу, умець адгадаць яе мнагалучныя напісы - хіба ж гэта не ёсць шчасце?»

Кожныя заняткі звязваем з адпаведнымі датамі, падзеямі, асобамі, які з явіліся, нарадзіліся, адбыліся ў гісторыі і адыгралі выключную ролю ў жыцці народа. У гэтых адносінах адметнымі могуць быць заняткі, праведзеныя ў маі.

Найперш расказваем пра паходжанне, якое бярэ свае вытокі з класічнай латыні. Трэці вясновы месяц названы ў гонар багіні зямлі Маі. Ён самы багаты на святы, падзеі і факты. Які ён май? Светлы, вясёлы, радасны, квяцісты, спеўны, працавіты, зялёны, чаромхавы, грымотны і сумны. Нездарма яго яшчэ ў народзе велічаюць грымотнік, свецень, песеннік, ярац. Замацавалася за ім і найменне травень. Травень увабраў незвычайную прыгажосць нашай зямлі. Адзначым, што цяпер усе больш актыўна вяртаецца ва ўжытак назоўнік травень, які незаслужана ў свой час забылі і залічылі ў разрад устарэлай лексікі. Хоць назоўнік май і з'яўляецца запазычаннем, але ён добра адаптаваўся ў нашай мове і ад яго ўтварыліся такія словы, як майскі, маёвы, маёўка, Першамай, першамайскі. Маём нашы продкі сталі называць маладыя зялёныя галінкі дрэў (клён, бяроза), якімі ўпрыгожвалі хату, двор на свята тройца (сёмуха, зелянец). Неабходна гаварыць дзецям пра этымалогію назваў і іншых месяцаў. На сённяшні дзень вучні, і не толькі яны, маюць цям'янае ўяўленне пра наш месяцаслоў. Напамінаем аб тым, што адзінаццатага траўня нарадзіўся першы пісьменнік Кірыл Тураўскі, знакаміты наш зямляк, творчасць якога вывучаецца ў гісторыі сусветнай літаратуры.

Распавядаем дзецям пра тое, што беларуская мова адносіцца да еўрапейскіх моў, якія аб'яднаны ў адну моўную сям'ю. А гэта значыць, што мы можам сустрэць на моўнай прасторы самыя розныя словы, якія няцяжка заўважыць у шматлікіх мовах Еўропы. Вось некаторыя з іх: мама, сонца, адукацыя, дзесяць, цукар і іншыя.

Мэтазгодна ўвесці рубрыкі: «Чаму мы так гаворым», «Пісьменнікі-землякі», «Сцежкамі роднага краю». Тут на дапамогу прыйдуць арфаграфічныя хвілінкі, якія можна зрабіць тэматычнымі. Напрыклад, нагадаем словамі пра Дзень Перамогі: абеліск, бессмяротны подзвіг, мемарыял, памятныя мясціны, Хатынская трагедыя, Брэсцкая крэпасць-герой, тысяча дзевяцьсот сорок пяты год.

Другую арфаграфічную хвілінку можна прысвяціць прыродзе: луг, купкі чароту, чародка птушак, бярозка, бэз, язмін, Прыпяць, Палессе, палескі, надвор'е, замаразкі, пагодка.

Ва ўмовах білінгвістычнай сітуацыі вельмі важна валодаць абедзвюма роднаснымі мовамі. У дадзеным выпадку будзем гаварыць пра міжмоўную аманімію,

веданне якой спрыяе размежаванню слоў і дазваляе пазбегнуць памылак у маўленчай практыцы. Напрыклад: блага, пагода, склон, краска і іншыя.

Для малодшых школьнікаў можна прывесці прыклады чатырохрадкоўяў з характарыстыкай адметных літар алфавіта.

Прыклад: Ты бы пчолку не чапала,
Ёсць у нашай пчолкі джала.
Пчолка кветкі аблятае,
Дзеткам мёдзік сабірае

Чапля ходзіць ля чароту,
Не патрэбны чаплі боты:
Па вадзе лацвей усе ж
Чапаць чаплі басанож.

Пра яго мы скажам так:
Мякчыць мову мяккі знак.
Ён пяшчотны і лагодны,
У пісьме зусім не шкодны.

Адначасова ідзе знаёмства дзяцей са слоўнікавым запасам, словамі-назвамі жывёл і раслін.

Дыстанцыйнае навучанне – рэальная мажлівасць далучыцца да роднай мовы, глыбей пазнаць яе спецыфічныя рысы на розных узроўнях, пазнаёміцца з культурнай прасторай і гісторыяй нашай Бацькаўшчыны.

Дыстанцыйнае навучанне будзе асабліва карысным, калі яно пасябруе з такім паняццем, як зваротная сувязь. Трэба канстатаваць, што пакуль пра яе узгадваць не приходзіцца. Дыстанцыйнае навучанне – гэта яшчэ адна прыступка да пашырэння межаў моўнага свету школьнікаў.

М. М. ВОІНАВА-СТРАХА
(г. Мінск, МДЛУ)

СПЕЦЫФІКА МАДЭЛЯВАННЯ КАРЦІНЫ СВЕТУ Ў МАЛОЙ ПРОЗЕ БЕЛАРУСІ, ТУРКМЕНИСТАНА, КАЗАХСТАНА

Артыкул прысвечаны разгляду некаторых спецыфічных асаблівасцей мадэлявання карціны свету ў беларускай, туркменскай і казахскай малой прозе. Кожная з акрэсленых літаратур, скіроўваючы ўвагу на анталогічныя пытанні, арыентуецца на сусветны і ўласна нацыянальны вопыт пазнання Сусвету. Ідэйна-тэматычнай базай у акрэсленым працэсе з'яўляецца раскрыццё духоўнасці, як асновы сямейна-родавых адносін, адлюстраванне пераемнасці адмысловага генетычнага кода, а таксама спасціжэнне ўніверсальных законаў быцця.

Мастацкае асэнсаванне карціны свету ў сучаснай беларускай, туркменскай і казахскай літаратурах адбываецца праз прызму актуальных рэалій XXI стагоддзя на каардынатах універсальных паняццяў, што спрадвеку складаюць аснову чалавечага быцця. Разглядаючы карціну свету, “як адметны тып вобразна-канцэптуальнай інтэрпрэтацыі рэчаіснасці, які мае свой ракурс бачання і ў аснове якога знаходзіцца пэўная мадэль свету” [1, с. 10], акцэнтуюем увагу на спецыфічным характары спосабаў яе стварэння ў акрэсленых літаратурах.

Істотныя зрухі, якія адбыліся ў светапогляднай сістэме сучаснага чалавека, наклалі адбітак на пэўныя сферы, мэтавызначальная сутнасць якіх накіравана на маральна-інтэлектуальнае развіццё і духоўнае ўзбагачэнне асобы. Адзін з вынікаў дадзенага працэсу назіраем у відавочным накладванні віртуальнай прасторы на аб'ектыўную рэальнасць, пераходзе звычайнай сістэмы ўзаемаадносін у каардынаты сучасных мэсенджараў і страце рэальнай сувязі нават паміж блізкімі па часе пакаленнямі. Па гэтай прычыне тэма сям'і, яе еднасці, прадаўжэння роду пакладзена ў аснову мадэлявання карціны свету ў мастацкай сістэме акрэсленых літаратур. Пісьменнікі робяць намаганні ў межах тэкставай тканіне адлюстраваньня сутнасць уласнага ўспрыняцця рэчаіснасці, паказаць асаблівасць тых ці іншых складнікаў анталогічнай праблематыкі, як асновы мадэлявання карціны свету.

Менавіта духоўнасць, як аснова сямейных адносін, з'яўляецца галоўным прадметам аналізу ў малой прозе шэрагу аўтараў Казахстана. Так, пісьменнік Абіш Кекільбаеў твор “Вяртанне” прысвяціў аналізу складанага лёсу былога асуджанага, які пасля вызвалення з турмы вяртаецца на радзіму. Аўтар не апраўдвае персанажа за былыя грахі, але і не дае аднабаковую ацэнку яго ўчынкам. Свабода ў свядомасці героя асацыіруецца не са злодзейскімі “перамогамі” ва ўласнай біяграфіі, а з прасторамі і спакоем малой радзімы. Моцныя перажыванні звязаны з сынам. Падчас такіх успамінаў “его покидает обычная сдержанность, и в душу вселяется покаянная слабость. Но это и не раздирающее душу отчаяние, которое, словно острый коготь, терзает сердце. Там воцаряется пустота...” [2, с. 41]. На працягу свайго падарожжа герой знаходзіць часовы прытулак у выпадкова знойдзеным ауле. Цяпло чужога агменю ізноў запаланяе яго стракатымі эмоцыямі. Пяшчота і сум, настальгія і шкадаванне сведчаць аб глыбокіх зрухах у душы былога асуджанага. Унутраная повязь са сваёй сям'ёй трывалая, а ўспаміны пра сына невыпадковыя, бо менавіта на яго долю выпала сур'ёзная місія – прадаўжэнне роду.

Надзвычай кранальна і чуйна тэма сям'і і далучанасці да роду раскрыта Кіліханам Іскакавым у апавяданні “Пах малака”. Галоўны герой Аян, лёсам якому было наканавана гадавацца без бацькоў, вяртаецца дадому наведаць сваіх блізкіх. Любая атрыбутыка роднага дома напаўняе цеплынёй яго душу. Сярод звычайных побытовых клопатаў галоўнае, што па-сапраўднаму турбуе Аяна, – захаванне існуючай родавай цэласнасці. Роля магутнага сімвала гэтай непарушнасці аддадзена менавіта бабулі. Гледзячы на яе, героя запаланяе глыбокая трывога аб непазбежнай наканаванасці: “Кисть была сухая и темная, как ветка саксаула... Сколько еще работать этим высохшим рукам? Долго ли звенеть браслетам? Словно отсчитывая мгновенья жизни, возвращается рукоять...” [3, с. 73].

Родны дом у дадзеным творы ўспрымаецца героем як жыватворная крыніца, бабуля – носьбіт духоўнасці і захавальнік родавага гнязда, Аян, яго брат, дзеці – уладальнікі ўнікальнага генетычнага кода. Але ж якасная рэалізацыя а ргігі ўскладзенай на іх функцыі прадаўжэння роду магчыма толькі ў кантэксце моцнага духоўнага сілавога поля, адмыслова напоўненага энергетыкай усіх папярэдніх пакаленняў. Перадача гэтага генетычнага кода нашчадкам можа быць эфектыўнай толькі ў выпадку выключнага валодання ім не толькі на біялагічным, але тонкім душэўным узроўні кожным з прадстаўнікоў рода, глыбокім яго захаванні ў іх сэрцах і памяці.

У анталогічнай сістэме беларускага пісьменніка У. Сцяпана важным аспектам таксама з'яўляецца сям'я – фундамент, на які абапіраецца чалавек у працэсе стварэння ўласнай мадэлі свету. Так, у навеле “Ключ” у якасці цэнтру выступае дом, бацькоўская хата, як сакральны пачатак і адначасова сімвал прадаўжэння, трываласці роду. Памяць продкаў, сканцэнтраваная ў родным доме, абумоўлівае ўстойлівасць карціны свету, надзяляе сілай яе стваральніка. Менавіта па гэтай прычыне герою згаданага твора невыносная сама думка аб магчымым разбурэнні бацькоўскай хаты: “Калі ён уяўляў сабе дом разрабаваным, з выбітымі вокнамі, з разламанай падлогай, загаджаны, закіданы

смеццем – яму рабілася млосна” [4, с. 27]. Родны дом надзяляе героя пачуццём абароненасці, упэўненасці, спакою, адчувальна ўраўнаважвае яго душэўны стан.

Парадаксальнай і адначасова заканамернай выступае ўспрыняцце героем навелы “Ключ” бацькоўскай хаты не толькі як пачатку, але і фінальнага пункту адліку жыцця. Аналагічны матыў прасочваецца і ў навеле “На вуліцы школьнай”: галоўны герой Віцька Кныш напярэдадні ўласнага скону вяртаецца менавіта на малую радзіму, дзе хутка, пасля другога інсульту, і знаходзіць свой апошні прытулак.

Тым не менш, мастацкая карціна свету У. Сцяпана пазбаўлена фатальнай трагічнасці, прыхаванай у ідэі закальцаванасці чалавечага жыцця. Такім чынам канстатуецца адзін з найважнейшых складнікаў мадэлі рэчаіснасці аб забеспячэнні трываласці свайго роду праз яго прадаўжэнне.

Вышэйадзначанае дазваляе вылучыць важную асаблівасць карціны свету – устойлівасць, бо яна фарміруецца пад уплывам не хаатычна выбраных элементаў, а толькі тых ідэй і паняццяў, якія складваліся і выпрацоўваліся на працягу істотнага часовага адрэзку, прайшлі, такім чынам, працэс выпрабавання і своеасаблівай крышталізацыі падчас жыццёвых пературбацый. Акрэсленая ўласцівасць мадэлі свету ў мастацкай сістэме У. Сцяпана абумоўлівае адначасова і ўстойлівасць ідэйнага грунта, на якім трымаецца чалавечае жыццё.

У. Сцяпан неаднаразова звяртаецца да думкі аб духоўнасці, як фундаментальнай асновы карціны свету. Так, у творы “Па той бок ночы” пісьменнік акцэнтуюць увагу на безнадзейнасці спадзяванняў літаратара-творцы на тое, “што прыдумане ім, перажытае, а потым перанесенае на палатно, паперу, ператворанае ў словы, выявы, вобразы, – уратуе яго” [4, с. 87]. За сістэматычнае парушэнне маральных норм непазбежнае ўсё ж не абмянае герояў навелістычнага апавядання. Жыццё Віктара скончылася заўчасна пры незразумелых абставінах, а Кастуся напаткала невылечная хвароба. Дамінуючым у дадзеным выпадку з’яўляецца матыў расплаты. Здзяйсненне “страшнага суда” за грахі падкрэслівае ідэю аб неабходнасці прытрымлівацца пастулатаў універсальнай аксіялагічнай сістэмы, як іманентнага складніка карціны свету.

У мастацкай прасторы айчыннага навеліста станоўчыя і разбуральныя якасці суіснуюць як атрыбут іманентна стракатага чалавечага лёсу. Раскрываючы чалавечыя заганы, аўтары пазбягаюць аднатыповай палярызацыі свету на добрае і адмоўнае. Адзначанае знакам “мінус” – непазбежны кампанент свету, з якім узаемадзеінічае персанаж. Аднак дадзены атрыбут не дэманструецца пісьменнікамі як фатальны элемент. Ён выступае хутчэй сродкам матыву выпрабавання, дзякуючы якому забяспечваецца трываласць уласнай жыццёвай пазіцыі, а значыць, і ўстойлівасць карціны свету.

Так, “невыводная чалавечая зайздасць” несупынна суправаджае герояў твораў “Паліто” і “Каханне” (“Гісторыя III”) У. Сцяпана. Перыядычна ствараючы перашкоды, зайздасць, аднак, не замянае мастаку (“Паліто”) упэўнена ісці далей па жыцці і займацца любімай справай, а прыгажуні Тоні (“Каханне”) нарадзіць дзіця і са шчырай надзеяй ствараць свой лёс. Праз уласную сквапнасць і недальнабачнасць Міця (“Мятлік белы. Ястраб шэры”) губляе ўсе грашовыя зберажэнні. За парушэнне біблейскага завету аб пералюбу Марат (“Donna Mia”) застаецца з беззваротна пашкоджанай машынай.

Падобным чынам акрэсленыя аспекты мадэлявання карціны свету раскрываюцца і ў малой прозе Ю. Станкевіча, Я. Сіпакова і іншых айчынных навелістаў.

Аднак, калі ў беларускіх аўтараў пытанне захавання маральна-этычнага кодэксу акрэсліваецца ў большай ступені ў рэчышчы ўніверсальнай аксіялагічнай сістэмы, то ў прадстаўнікоў туркменскай літаратуры гэта праблема набывае нацыянальнае адценне. Тэма духоўнасці, родавай пераемнасці, як асновы станаўлення асобы, з’яўляецца скразной у творах туркменскіх пісьменнікаў Агагельды Аланазарава (“Маці”, “Брат”), Касыма Нурбадава (“Мелякуш”), Асмана Адэ (“Мужчыны”) і інш.

Так, туркменскі пісьменнік Агагельды Аланазараў аналізуе наступствы складанейшай сітуацыі ў навеле “Маці”. Адзіная нечаканая куля афганскага салдата, пазбавіўшы жыцця юнака, не толькі спарадзіла глыбокі, несціханы боль у сэрцы маці, але і ўзмацніла і без таго варожыя адносіны з суседнімі афганскімі сёламі [5]. Аўтар стварае складаную псіхалагічную карціну міжасобных узаемаадносін праз прызму захавання маральна-этычнага кодэксу, закранаючы пры гэтым пытанні нацыянальнага характару.

Звыклы гарманічны свет туркменскіх сялян парушаецца законамі “смутнага часу”, які панаваў унутры краіны: ссылка ў далёкія краі цэлых сем’яў, зняволенне іншай часткі насельніцтва ў турмах, знешняе ўмешванне ў справы краіны іншага народа і, як вынік, падзел тэрыторыі на “нашу” і “чужую”. Парушэнне стагоддзямі сфармаванай гарманічнай карціны свету туркменскай нацыі на ўзроўні тэрытарыяльнай цэласнасці краіны адмоўным чынам адбілася і на лёсах асобных сем’яў. Механізм прычынна-выніковага ланцуга прадугледжвае моцную ўзаемасувязь макра- і мікраўзроўняў: трагедыя асобнай сям’і – усяго толькі сумны адбітак трагедыі нацыі ў цэлым.

Заслугоўвае ўвагі адлюстраванае ў творы імкненне прадстаўнікоў туркменскага народа да захавання звыкллага сямейнага, суседскага, чалавечага адзінства: у засушлівы год жыхары варожых сёл усё ж спрабуюць аказваць дапамогу адзін аднаму, абменьваючы рэчы на прадукты харчавання. Супрацьдзеянне знешняй сілы – улады, якая забараняла любыя стасункі з варожым бокам, і ўнутранай – народнай, па сутнасці, адлюстроўвае антаганізм двух пачаткаў: штучнага і прыроднага. Прычым другі ў дадзеным выпадку нельга разглядаць як выражэнне базавага інстынкту выжывання, бо яно, як правіла, знаходзіць адлюстраванне на жывёльным узроўні, дзе адзін з дамінуючых законаў – “выжывае мацнейшы”. У такім выпадку хаос на макраўзроўні падтрымліваўся б дысгарманічнымі працэсамі на мікраўзроўні. Але ж пісьменнік акцэнтуюе ўвагу на цалкам кантрастных матывах: інстынкт уземадапамогі, як наглядны вынік трывалай повязі нацыянальных традыцый туркмен, мацнейшы за неўласцівыя тэндэнцыі спараджэння гвалту, як вынік – парушэнне сямейнай цэласнасці, сялянскай суполкі і нацыі ў цэлым.

Такім чынам, сярод спецыфічных асаблівасцей мадэлявання мастацкай карціны свету ў малой прозе Туркменістана, Беларусі, Казахстана вылучаецца акцэнт на паняцці духоўнасці, як фундаментальнай аснове. Адбываецца аналіз з’яў і падзей з пункту гледжання іх судакранання з універсальнай аксіялагічнай сістэмай. Пісьменнікі раскрываюць ідэю сямейнай повязі, прадаўжэння роду як непарушны і іманентна вызначаны сімвал трываласці карціны свету, як знак устойлівасці і моцы ўніверсуму ў цэлым.

Нацыянальны кантэкст разглядаемых паняццяў у туркменскай малой прозе, узмоцнены псіхалагізм і паглыблены аналіз агульначалавечай аксіялагічнай сістэмы ў беларускім прыгожым пісьменстве, акцэнтаванне ўвагі на моцнай духоўнай повязі пакаленняў, як пункце адліку фармавання ўніверсуму ў казахскіх аўтараў надзяляюць карціну свету ў акрэсленых літаратурах спецыфічнымі выразнымі характаралагічнымі прыкметамі, што сведчыць аб высокім узроўні мастацкай свядомасці і шырокіх жанравых магчымасцях малой прозы.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1 Кавалёва, Р. М. Жанравы код фальклорнай карціны свету : Няказкавая проза. Дзіцячы фальклор. Загадкі. Казкі / Р. М. Кавалёва, Т. В. Лук’янава. – Мінск : Белпринт, 2012. – 122 с.

2 Кекильбаев, А. Возвращение / А. Кекильбаев // Не ведая границ : сб. произв-й писателей Беларуси и Казахстана / сост. Алесь Бадак. – Минск : Изд. дом «Звезда», 2013. – С. 39–59.

3 Исаков, К. Возвращение / К. Исаков // Не ведая границ : сб. произв-й писателей Беларуси и Казахстана / сост. Алесь Бадак. – Минск : Изд. дом «Звезда», 2013. – С. 69–79.

4 Сцяпан, У. А. Адна капейка : кніга прозы / Уладзімір Сцяпан. – Мінск : Літаратура і мастацтва, 2012. – 224 с.

5 Алланазаров, А. Мать / А. Алланазаров // Святая любовь : сб. произв-й писателей Беларуси и Туркменистана / сост. Алесь Бадак. – Минск : Изд. дом «Звезда», 2013. – С. 27–31.

О. А. ЛИДЕНКОВА
(Гомель, ГГУ им. Ф. Скорины)

МОТИВ ВИНЫ В СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ И АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ

В статье в компаративном аспекте рассматриваются способы художественной реализации мотива вины в произведениях современной исторической прозы белорусских и англоязычных авторов. На материале романов А. Федоренко, К. Исигуро, Д. Фурутани, А. Наварича и других рассматриваются варианты как деструктивной, так и конструктивной трансформации данного мотива в рамках литературного произведения. Выявляется связь данного мотива с понятием исторической травмы, прослеживаются сходства и различия в интерпретации вины различными авторами.

Мотив вины в современной исторической прозе является одним из наиболее распространенных способов художественного отражения проблем и катастроф национального прошлого. Он связан с целым комплексом сюжетов, в своем большинстве произрастающих из прошлого опыта, который большинством представителей данного общества воспринимается как травматичный. Большинство исследователей данного мотива в литературе отмечают его особенную актуальность в произведениях, посвященных осмыслению трудных и переломных событий истории [1, с. 4].

На материале художественных текстов данная тема достаточно широко изучалась в русской литературе. Это работы М. М. Бахтина, А. Белого, Я. С Билинкиса, В. Е. Ветловской, В. Иванова, Ю. М. Лотмана, а также исследования историков русской философии (А. И. Бродского, А. Ф. Замалева, А. А. Ермичева, В. С. Никоненко). Британские литературоведы также в последнее время уделяют внимание данной теме как в рамках исследования определенного периода, так и при изучении творчества определенных авторов: “The Birth of Liberal Guilt in the English Novel: Charles Dickens to H.G. Wells”, “Troubling Confessions: Speaking Guilt in Law and Literature” Д. Борна, “Wandering through Guilt: The Cain Archetype in the Twentieth-Century Novel” П. ди Дженнаро, “Post 9/11 Fiction as Trauma Narrative: Jonathan Safran Foer and Others”. При этом в белорусском литературоведении тема и мотив вины, как правило, не выделяются в самостоятельную проблему, что и обуславливает актуальность данной статьи.

Целью данной работы является выявление художественных средств и контекста реализации мотива вины в произведениях современной исторической прозы белорусских и англоязычных авторов.

Мотив потери, та самая “enigma of loss” в художественном изображении исторической травмы, как отмечает камерунский философ и политолог А. Мбембе, неизменно “осложняется” ощущением вины, реализацией того, что мы сами позволили

поставить себя в ситуацию жертвы: “have allowed themselves to be duped, seduced, and deceived” [2, с. 35]. Подобное понимание современной ситуации звучит в прозе А. Наварича, В. Мажилковского, В. Казько и многих других авторов “Самі сабе здрадзілі, круцілі хвастом, а потым яшчэ і крычаць: нас захапілі, нас згвалтавалі!” [3, с. 52], “Бабуля, а чаму цяпер крыж знайсці ня могуць? – спытала дзяўчынка. – Хто ж яго ведае, дзетка? Можна, мы сваёй нядбайнасьцю да зямлі, да сваёй мовы, да Бога, да веры нашай старадаўняй угневалі сьвятую” [4], “Дзе нашая нацыянальная вартасьць і годнасьць, ці ёсьць у нас, я ўжо не кажу – гістарычная, хаця б кароценькая, аднадзённая памяць? Самі мы страцілі, выракліся яе. Ці нам дапамаглі?” [5].

Мотив вины проводят в своих произведениях англоязычные писатели японского происхождения, как определяющая национальная черта она выведена в романах К. Фурутани, герои которого через сомнения и потери осознают свою идентичность: “You’re Japanese,” Yoshida said. “You should know that Japanese have a compulsion to apologize, sometimes even when they haven’t done anything wrong” [6, с. 113]. С недостойством потомков и Божьим гневом связывают свою амнезию персонажи Исигуро: “Perhaps God’s so deeply ashamed of us, of something we did, that he’s wishing himself to forget. And as the stranger told Ivor, when God won’t remember, it’s no wonder we’re unable to do so” [7, с. 108]. Таким образом, это уже не только вина жертвы, иррационально винящей себя за непричастность чужим страданиям, но вина соучастников.

Особенно сильно этот мотив проявляется в произведениях с параллельными сюжетами, где потомки чувствуют ответственность за настоящее и будущее, которое они потеряли из-за своего бездействия и незнания. Возможно, поэтому, как способ преодолеть, искупить это незнание, практически все исторические “параллельные” романы имеют детективную составляющую, связанную с расследование преступлений прошлого, восстановлением истины и поиском настоящих виновных (произведения Д. Фурутани, Л. Рублевской, С. Сент Джеймс, А. Аркуша, В. Мажилковского других).

Историческое невежество, как отмечают многие белорусские писатели, может иметь и более серьезные последствия. Не случайна характерная для белорусских текстов трансформация мотива иноземных захватчиков, например, неожиданное перерождение хрестоматийных образов фашистов у Казько: “А немцаў ужо няма. Тыя колішнія, даўно сплылі. Сёння вакол усе немцы толькі свае” [8, с. 5]. Авторы сами объясняют свои достаточно прозрачные аналогии: мы “перакінуліся ў ворагаў сапраўдных – ворагаў самім жа сабе, нашчадкам сваёй будучыні. Прасьцей кажучы, нашае айчыннае народнае самаедства перайшло, пераўтварылася ў канібальства” [5].

Тот же мотив братоубийства, каннибализма несложно заметить в уже описанных взаимоотношениях “родина – человек”. В этом мотиве проявляется травма национального раскола как наследие исторически разделенной территории страны, так и политики “разделяй и властвуй” многочисленных захватчиков, которые использовали в своих целях существовавшие на Беларуси внутренние противоречия. Именно эту сторону проблемы исследуют авторы многочисленных в последнее время произведений, посвященных кампании Наполеона 1812 года (“Год 1812” З. Дудюк, “1812” В. Садовского, “Гульня” С. Белояра, “Сны імператара” В. Орлова).

А. Аркуш идет еще дальше и использует максимальное воплощение инаковости – образ марсиан, символическое отображение чуждости народа своей культуре, когда люди ведут себя не как хозяева, но как туристы в собственной стране. Потеря языка (красноречивая немота инопланетян), агрессия против своих (архитектурных, материальных) памятников находит логическое завершение в образе сумасшедшего дома, где заканчивается “экскурсия”: “Марсіяне пачалі фатаграфаваньне на тле гэтых вартых жалю руінаў былой сьвятыні. Прычым усё рабілі моўчкі, ніводнага гуку не было чуто. Затым яны пратаранілі нейкай дзіўнай <...> баявой машынай браму вар’ятні, і шыхты марсіянаў пачалі зьнікаць за плотам псыхіятрычнай лякарні” [9, с. 123].

Ощущение отторжения своей страной может оформляться в чувство вины, прежде всего связанное с давлением общества на тех, кто не принимает или не вписывается в удобную версию истории. Общественные механизмы психологической защиты обвиняют саму жертву: “It suits him to attribute everything I’ve done to... a state of mental breakdown, because then he doesn’t have to ask himself any awkward questions. Like why he agrees with me about the war and does nothing about it.” [10, с. 31].

У белорусских авторов персонажи объявляются ненадежными “врагами народа”, у британских – сумасшедшими и морально слабыми вырожденцами: “This would have been easier if he could have believed, as Lewis Yealland, for example, believed, that men who broke down were degenerates whose weakness would have caused them to break down, eventually, even in civilian life” [10, с. 114].

Психиатрический диагноз используется как эфетивное средство дискредитации любого свидетеля, который при этом сталкивается с отторжением на всех уровнях – семейном, общественном, и, в конце концов, словно исчезают: “Dad wants to put him in a hospital.” She forced the words out <...> They’re ashamed of me and Uncle Van both” [11, с. 233]. Целое поколение может быть незаметно вычеркнуто из памяти: пережившие битвы на Сомме и Марне солдаты в романах П. Баркер, С. Сент Джеймс, жертвы репрессий у А. Федоренко и Л. Рублевской.

Парадоксально, но сами жертвы начинают презирать и ненавидеть друг друга, но не искать реальные причины кризиса:

– Look, you might like to think it’s one big happy family out there, but it’s not. They despise each other

– You mean you despise yourself [10, с. 50].

Желание героев доказать государству свою ценность, заслужить одобрение, принимает патологические, нереалистичные формы, например, в описании раненых офицеров: “He’s in a – what I suppose I ought to call a mental hospital. Given present company. The awful thing is he’s got some crazy idea he didn’t do well enough” [10, с. 118]. То же самое мы видим в образах интернированных персонажей романов Д. Фурутани, где вместо того чтобы винить американцев за расизм, они винят себя и свою бывшую родину: “Most of those Japanese had been in the American camps in World War II. Instead of blaming the American government for putting them in the camps, a lot of them were just as mad at Japan for starting the war” [6, с. 81]. И они же массово записываются в добровольцы, чтобы доказать преданность стране, которая их предаёт.

Стыд и вина неразрывно связаны как с болезненным переживанием прошлых неудач, так и с бесправностью и обесцениванием человеческой жизни. При этом особую чувствительность авторы проявляют в отношении невозможности сохранить достоинство даже там, где это должно происходить по умолчанию: “А мо ён проста многага патрабуе ад савецкіх дактароў? Ды не, элементарнага — чалавечнасці” [12, с. 379].

Именно этому аспекту национального исторического опыта большое внимание уделяется в творчестве Л. Рублевской, когда ни таланты, ни статус, ни заслуги не гарантируют безопасности и уважения прав героя: “Лёдніка і Пранціша перастрэлі па-нахабнаму, проста перад прафесарскім домам” [13, с. 133].

Ощущением полной бесправности и беспомощности вытекает и из памяти политических репрессий, знания того, что в любой момент привычное существование может быть разрушено, причем безо всякой вины героя: “Мікалай Платонавіч цёгся да машыны, як пабіты сабака. Дзіка вось так, ні з таго ні з сяго – узяць і загубіць ні ў чым не вінаватых яшчэ зусім смаркатых хлапчукоў” [4]. Этот же мотив виден в пронизывающем тексты постоянном ожидании, ощущении опасности, непредсказуемости беды или смерти (независимо от того, какой исторический период описывает втор): “У такіх справах як ні гадай – не ўгадаеш, як ні чакай – атрымаецца нечакана. Прыехалі па яго днём, у самую рабочую пару” [12, с. 391].

Протест против перенесенного унижения присутствует у П. Баркер и С. Сент-Джеймс в описании госпитализированных солдат, которые должны носить в городе специальный знак пациентов психиатрической клиники, при этом никто даже не упоминает о их военных подвигах и заслугах. Намеренное унижение – одна из первых характеристик лагерной жизни, о которой говорят в своих воспоминаниях интернированные герои Д. Фурутани: “Well, for instance, the toilets had no doors on them. They were just open-faced stalls, with one side open up for everyone to see. The government wouldn’t provide materials for doors” [6, с. 79].

Цель подобных сюжетов – продемонстрировать разрушительность постоянного подавления чувства личного достоинства как для психики отдельного человека, так и для формирования здоровых общественных отношений в масштабах всего народа: “It was humiliating <...> It was things like that. Little indignities that chipped away at the kind of family we had before the war” [6, с. 79].

Таким образом, в прозе как белорусских, так и англоязычных авторов присутствуют многочисленные свидетельства деструктивного влияния условно забытых, “неудобных” периодов прошлого на современное общество, которые нередко в рамках литературного произведения оформляются в мотив вины.

Особая значимость темы вины в современной прозе обусловлена целым комплексом факторов, такими как кризис национальной и личностной идентичностей, нестабильность социальной ситуации, поиск новых ролевых моделей и способов реакции на привычные проблемы.

Данный мотив авторами может развиваться как деструктивный, когда эмоционально непрожитые моменты сковывают, мешают героям и целому народу реализовываться и развиваться, а довлеющее иррациональное ощущение ответственности потомков за исторические поражения ведет к пассивности, безучастности и деградации. Основная стратегия преодоления такой ситуации – разрушение негативных стереотипов о себе и собственном народе, в том числе через новую интерпретацию привычного понимания национальной истории. Осознание, проработка, озвучивание травматичных воспоминаний нередко производится на основе диалогичных параллельных сюжетов, своеобразной вневременной площадки, нулевой точки, где сходятся прошлое и настоящее, а разные поколения могут вернуться к ошибкам и трагедиям прошлого, по-настоящему пережить их, примириться с прошлым и простить как себя, так и своих предков за их ошибки. Приятие, примирение – основные условия преодоления негативных последствий исторических катастроф.

Список использованной литературы

1 Иванова, Н. В. Проблема вины в русской этической мысли : на материале русской художественной литературы XIX века : дис. ... канд. филос. наук: 09.00.05 / Н. В. Иванова. – СПб, 2006. – 178 с.

2 Mbembe, A. The Colony: Its Guilty Secret and Its Accursed Share / A. Mbembe // Terror and the Postcolonial / Ed. by E. Boehmer, S. Morton. – Malden : Wiley-Blackwell, 2010. – P. 27–54.

3 Наварыч, А. Літоўскі воўк: гістарычны раман / А. Наварыч. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2005. – 283 с.

4 Казакоў, В. Крыж Еўфрасіньні. Апавяданьне / В. Казакоў // Дзеяслоў [Электронны рэсурс] – 12.24.2013. – Рэжым доступу : <http://dziejaslou.by/old/www.dziejaslou.by/inter/dzeja/dzeja.nsf/htmlpage/kazak4302ec.html?OpenDocument>. – Дата доступу : 10.10.2018.

5 Казько, В. Зазірнуць у вочы свайму “Я” : апавесць / В. Казько // Дзеяслоў [Электронны рэсурс]. – 12.24.2013. – Рэжым доступу :

<http://dziejaslou.by/old/www.dziejaslou.by/inter/dzeja/dzeja.nsf/htmlpage/kaz2902ec.html?OpenDocument>. – Дата доступа : 10.10.2018.

6 Ishiguro, K. The Buried Giant / K. Ishiguro. – London : Faber & Faber, 2015. – 300 p.

7 Казько, В. Час збіраць косці Аповесці / В. Казько. – Мінск : Кнігазбор, 2014. – 340 с.

8 Аркуш, А. Захоп Беларусі марсіянамі. Раман / А. Аркуш. – Полацк: «Полацкае ляда», 2016. – 263 с.

9 Barker, P. Regeneration / P. Barker. – London : Penguin Books Ltd, 1991. – 256 p.

10 St. James, S. The Broken Girls / S. St. James. – London : Penguin, 2018. – 336 p.

11 Furutani, D. Death in Little Tokyo / D. Furutani. – London : St. Martin's Paperbacks, 1997. – 211 p.

12 Федарэнка А. Нічыё / А. Федарэнка. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2009. – 430 с.

13 Рублеўская, Л. І. Авантуры студыёзуса Вывіча: раман прыгодніцкі і фантазмагарычны / Л. Рублеўская. – Мінск : Звязда, 2014. – 320 с.

І. А. ХОРСУН

(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

ЛІТАРАЛЬНЫЯ ЭКВІВАЛЕНТЫ Ў ПЕРАКЛАДАХ САНЕТАЎ ШЭКСПІРА РЫГОРАМ БАРАДУЛІНЫМ

У артыкуле аналізуецца пераклады на беларускую мову паасобных санетаў У. Шэкспіра, зробленыя ў мінулым стагоддзі Рыгорам Барадуліным. Шляхам параўнальна-супастаўляльнага аналізу беларускамоўных перакладаў з арыгінальнымі тэкстамі санетаў паказаны агульныя і адметныя рысы, уласцівыя розным школам паэтычнага перакладу, вылучаны асаблівасці раскрыцця пераствораных вобразаў, а таксама ступень блізкасці перакладаў да арыгінальнага тэксту.

Рыгор Барадулін – самабытная і арыгінальная індывідуальнасць па сіле мастацкага дару і па значнасці напісанага. У паэта свой голас у паэзіі, сваё бачанне свету, свой паэтычны слоўнік. Ягоная творчасць адметная перш за ўсё народным светаадчуваннем, арганічным спалучэннем міфалагічнай і фальклорнай паэтыкі, ёмістай разняволенай моватворчасцю, эмацыянальна-стылявой разнастайнасцю. Агульнапрызнана, што народны паэт – «кароль метафары» [1, с. 5], непераўзыхадны майстар метафарычнага стылю ў сучаснай беларускай паэзіі. Рыгор Іванавіч – не толькі крытык, перакладчык, грамадскі дзеяч, ён асветнік, падвіжнік, які ўсё сваё жыццё ствараў падмурак для таго, каб жыла беларуская мова, культура, сама краіна Беларусь. Ён пакінуў пасля сябе вялікую творчую спадчыну – спадчыну слова і памяці. Пры ягоным жыцці ў свет выйшла каля 100 зборнікаў вершаў. Акрамя таго, Р. Барадулін займаўся шматлікімі перакладамі з замежных моў, пісаў эсэ, крытычныя артыкулы і г.д.

Багаты ўнутраны свет паэта, ягонае адчуванне наваколля, пачуцці, мары – усё гэта ўвасабілася ў радках твораў Рыгора Барадуліна. Характарызуючы яго адметнасць падыходу да перакладчыцкай дзейнасці, М. Скобла ў прадмове да біяграфіі Р. Барадуліна ў анталогіі «Галасы з-за неба краю» пісаў: «Што цікава, усе без выключэння паэты – і вечна натхнёныя сярэднеазіяцкія акыны, і лужыцкія будзіцелі, і шматлікія братнія баяны, і баснікі з-пад пяра перакладчыка лёгка ставалі на крыло, шчодро апераныя часам падазрона не ўласцівымі ім ад нараджэння метафарамі. Ніводнага паэта ён не пакінуў у бязвобразных рызманах, апрануў як мог» [2, с. 235]. Асобная кніга перакладаў Р. Барадуліна «Кахаць – гэта значыць...» [3] выйшла ў 1986 годзе; у яе ўваходзяць пераклады з польскай (А. Міцкевіч, Ул. Бранеўскі), сербалужыцкай (Я. Барт-Цішыньскі), англійскай (У. Шэкспір, Дж.Г. Байран, П.Б. Шэлі,

Ў. Блэйк, Р. Кіплінг, Р. Бэрнс), нямецкай (Г. Гайнэ), французскай (А. Рэмбо), гішпанскай (М. дэ Сервантэс, Ф.Г. Лорка, Н. Гільен, Р.М. Вілена, Х.Л. Ліма, Э. Дыега, Г. Містраль, П. Нэруда) моў, а таксама «Слова пра паход Ігаравы» [4]. Тут жа змешчаны і пераклады паасобных санетаў У. Шэкспіра.

Нягледзячы на невялікую колькасць перакладаў, з імем Рыгора Барадуліна звязаны яшчэ адзін адметны этап пераўвасаблення санетаў У. Шэкспіра ў беларускай традыцыі. Народны паэт не ведаў англійскай мовы, ва ўсялякім разе на такім прафесійным узроўні, як яго вядомыя папярэднікі (У. Дубоўка, Ю. Гаўрук, Я. Семязон). Таму перад ім стаялі іншыя задачы, абумоўленыя ягонымі мажлівасцямі.

Р. Барадулін вылучыў 3 санеты У. Шэкспіра (66, 90, 130) для перастварэння іх на беларускую мову. Асноўныя патрабаванні, якія ставіў для сябе беларускі перакладчык пры перакладах згаданых твораў, былі наступныя: захоўванне вершаванай формы выкладу матэрыялу (14 радкоў, 3 катрэны з перакрываючай рыфмоўкай і 1 дыстых), чаргаванне мужчынскай і жаночай рыфмаў. Усе пераклады напісаны пяцістопным ямбама, што перадае асаблівасці аўтарскага верша, яго рытміка-інтанацыйны лад.

Перастварэнні санетаў не пераклікаюцца з рускімі перакладамі С. Маршака ці іншых рускіх або ўкраінскіх паэтаў. Гэты прынтцып захаваны ва ўсіх трох перакладах. Толькі ў другім катрэне 66-га санета прысутнічае лексічны паўтор «цнота», «немач», які выкарыстоўвае ў сваім перакладзе У. Дубоўка:

І цноту, згвалчаную хіжай сілай...
І моц, якую немач паланіла [5, с. 70].

У арыгінале:
And maiden virtue rudely strumpeted, ...
And strength by limping sway disabled [6, p. 311].

І цнатлівую дабрачыннасць, якой груба карыстаюцца, ...
І сілу, якую хісткае праўленне зрабіла нямоглай [празаічны падрэдаваны пераклад наш – І.Х.].

Пададзім варыянт перакладу Рыгора Барадуліна:

І цноту грубасць на таргі вядзе, ...
І сілу немач ссільвае ў бядзе, [3, с. 54].

Р. Барадулін не трымаецца толькі слова, а імкнецца перадаць змест думкі. Каб наблізіць арыгінал да беларускага чытача, перакладчык у асобных месцах аздабляў вобразы арыгінала нацыянальнымі рэаліямі. Так, у трэцяй страфе трэцяга катрэна выраз «simplicity» (прастата) замяняецца «*прасцячкай*», а ў першай страфе «*And art made tongue-tied by authority*» – больш эмацыянальна напружаным «*І замыкае рот мастацтву ўлада*».

Як мальба гучаць радкі 90-га санета ў перастварэнні Р. Барадуліна:

Не пакідай мяне ў апошні міг...
Прыдзі ў пачатку бед маіх усіх.

Санет напоўнены просьбамі ў загадным ладзе: *then hate me, join with the spite of fortune, make me bow, do not drop, do not come, give not a windy night, do not leave me last, but in the onset come*, што ўдала перадае беларускі перакладчык: *схіліцца змусь, знявер’ю лёс давер, ды не ўпадзі, не прыходзь укленчыць, не дай начы світаць, не*

падаўжай, не пакідай мяне, прыйдзі. Р. Барадулін пранік у сутнасць санета, адчуў галоўнае ў просьбах англійскага паэта, менавіта таму акцэнтуюе ўвагу чытача, выкарыстоўваючы адмоўную анафару:

Не дай начы світаць дажджом, ну хоць

Не падаўжай знамеранасць дакору.

Не пакідай мяне ў апошні міг... [3, с. 55].

Вобразы 90-га санета (*when my heart has scaped this sorrow – як сэрца зможэ скруху, give not a windy night a rainy morrow – не дай начы світаць дажджом, strains of woe – пакуты...* доля прынясе) супадаюць з шэкспіраўскімі, таму тэкст не залежыць ад перакладу У. Дубоўкі ці С. Маршака. Зноў мы бачым самастойны падыход Р. Барадуліна да пераставрэння санета, а не карыстанне падрадکوўнікамі ці пасрэдніцтвам рускамоўных перакладаў.

Р. Барадулін, які вядомы як майстар апісання жаночага характа, пераклаў яшчэ адзін санет з паэтычнага цыкла Шэкспіра – самы славетны 130-ы. У санеце Шэкспір выступаў з тэарэтычным адмаўленнем спроб прыхарошвання жыцця, прыроды. Аўтар малюе партрэт сваёй каханай такім, які ён быў на самой справе, не падганяючы яго пад умоўны ідэал жаночай прыгажосці, які сцвердзіўся ў літаратуры Адраджэння: *вочы не як сонцы; грудзі не як снег, яны як глеба; валасы за чорны дрот чарней.*

Асаблівасцю барадулінскага перакладу 130-га санета з'яўляецца поўнае тэкстуальнае падабенства з арыгіналам, ідэнтычнасць слоўнага афармлення. Гэта пацвярджае, напрыклад, першы катрэн. Пададзім падрадковы пераклад:

Вочы маёй каханай зусім не падобныя на сонцы;

Карал значна чырваней, чым чырвоны колер яе вуснаў;

Калі снег – белы, то чаму тады яе грудзі бурага колеру;

Калі валасы параўноўваць з дротам, то ў яе на галаве расце чорны дрот
(падрадковы пераклад наш – І. Х.).

<i>My mistress' eyes are nothing like the sun,</i>	<i>У любай вочы не як сонцы з</i>
<i>Coral is far more red than her lips' red;</i>	<i>неба,</i>
<i>If snow be white, why then her breasts are</i>	<i>Карал за чырвань вуснаў</i>
<i>dun,</i>	<i>чырваней,</i>
<i>If hairs be wires, black wires grow on her</i>	<i>І грудзі не як снег, яны як глеба,</i>
<i>head</i> [6, p. 375].	<i>І валасы за чорны дрот чарней</i>
	[3, с. 55].

Зразумела, з-за адрознення моў, іх лексічнага запаса, граматычнага ладу, разыходжаньня ў нацыянальных эстэтычных і стылістычных традыцыях немагчыма перастварыць арыгінал слова ў слова. Напрыклад, у трэцім радку *глеба* – даволі прыземленае параўнанне. У арыгінале *dun* абазначае *шаравата-карычневы, цёмны*. З гэтага тропа перакладчык выбірае толькі колер, які сімвалізуе змрок. Але *глебе* ўласцівы не толькі колер, а яшчэ і цвёрдасць. Тым самым адбываецца пашырэнне вобраза.

Сілай свайго таленту Р. Барадулін здолеў наблізіць іншамоўны твор да беларускага чытача. Перакладчык дасягнуў амаль поўнай адпаведнасці з тэкстам арыгінала. Барадулінскія перастварэнні вышэй згаданых санетаў найбольш блізкія да стылю арыгінала: перакладчык не шукае яскрава выражанага нацыянальнага ці культурнага эквівалента для канкрэтных вобразаў, а перакладае англійскія радкі, змяняючы толькі парадак слоў, каб не парушыць рытм і інтанацыю твора (літаральны

пераклад). У цэлым гэтыя тры санеты атрымалі таленавітую інтэрпрэтацыю, і новыя перакладчыкі абавязкова будуць звяртацца да барадулінскіх перастварэнняў паасобных санетаў Шэкспіра.

Спіс выкарыстанай літаратуры

- 1 Астрада, А.Э. Рыгор Барадулін і сучасная беларуская лірыка: вучэб.-метадапам. / А.Э. Астрада. – Гродна : ГрДУ, 2001. – 121 с.
- 2 Галасы з-за небакрыю: анталогія паэзіі свету ў беларускіх перакладах ХХ ст. Склад. М. Скобла. – Мінск : Лімарыюс, 2008. – 896 с.
- 3 Кахаць – гэта значыць...: / Старонкі з паэзіі свету ; пер. з старажытнарус., польскай, сербалуж., англ., фр., ісп. моў Р. Барадуліна; праім. М. Стральцова. – Мінск : Маст. літ., 1986. – 270 с., 1 л. партр. – (Кн. перакладчыка).
- 4 Барадулін, Р. [Электронны рэсурс]. – 2012. – Рэжым доступу: <http://prajdzisvet.org/authors/222-baradulin-ryhor.html>. – Дата доступу: 03.11.2014.
- 5 Шэкспір, У. Санеты / У. Шэкспір; пер. У. Дубоўка. – Мінск : Беларусь, 1964. – 163 с.
- 6 Shakespeare's Sonnets (1997) / ed. by K. Duncan-Jones. – London : Arden Shakespeare, 1997. – 488 p.

Е. В. ЛОКТЕВИЧ
(г. Мінск, БГУ)

ПОГРАНИЧНАЯ КАРТИНА МИРА КАК ИДЕАЛЬНОЕ БЫТИЕ (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ ЛИРИКИ НАЧАЛА ХХ ВЕКА)

В статье рассматривается образная сфера русской и белорусской лирики 1900–1920-х гг. в контексте феномена идейно-субъектной пограничности, в связи с духовным развитием поэтов. Картина мира дешифруется как идеальное бытие; выявляются разные способы интерпретации бытийной, небытийной и инобытийной сфер в их взаимодействии (пересечении, интерференции, замены, подмены). Делается вывод о том, что высший субъект сознания посредством героических ипостасей, образов-предметов и символов создает индивидуально-авторскую образную систему, основанную на синтезе разных идей и концепций.

Образ мира, запечатленный в лирике, обнаруживает своеобразие *духовного мировосприятия* и ценностные ориентации субъекта сознания. Художественная действительность в поэзии формируется посредством *символов*, с помощью *образов вещного мира* и их переходных форм. Э. Кассирер называет *мир предметов* одной из поэтических реальностей, связанных с *духовной жизнью* [1, с. 167–186]. В. Н. Топоров полагает, что *вещь* «начинает жить, действовать, “веществовать” в духовном пространстве» [2, с. 21] произведения, в силу этого человек в *системе вещного мира* становится творцом некоторой новой реальности. Определяя лирику как «феномен *духовного*» [3, с. 32], М. И. Михайлов считает необходимым соотнесение *образа* «с активным творческим, энергичным состоянием поэта» [3, с. 31], с его духовным и душевным миром. Таким образом, *вещный мир*, как и *мир символов*, необходимо рассматривать в контексте духовного развития поэта, как свидетельство его представлений о *бытии, инобытии и небытии*.

Духовный аспект феноменологии лирики делает правомерным и актуальным анализ *системы образов* в контексте **феномена идейно-субъектной пограничности**

(ФИСП – пребывание лирического героя на «границе» разных философских и религиозных идей, проявившееся в межсубъектности). М. И. Михайлов справедливо указывает на то, что *символический образ* как «внеисторическая модель самоутверждения человека» [3, с. 34] выходит за пределы конкретно-исторического времени, а его онтологическое содержание в лирике определяется «творческими силами (энергией) души» [3, с. 35]. В поэзии З. Гиппиус [4], А. Блока [5], С. Городецкого [6], С. Клычкова [7], Тётки [8], Я. Купалы [9], А. Гаруна [10] и М. Богдановича [11] ФИСП проявляется как единство *коммуникативной авторской стратегии и системы образов*, транслируемое сознанием лирического героя.

Своеобразие мировоззрения высшего субъекта сознания опосредованно выражается в *индивидуально-авторской системе образов*, основанной на синтезе значимых для поэта идей и концепций (философско-эстетических, мистических, этических, национально-культурных, общественных и др.). *Картины мира*, представленные в лирике начала XX в., показывают разные способы интерпретации *бытийной и инобытийной* сфер в их взаимодействии. В творчестве поэтов предстает уникальный облик *идеального бытия* как *идеи духовного становления*, репрезентируется *индивидуальное «содержание» мира*, определяются критерии *идеального*.

Мы разграничиваем понятия *образ вещного мира, бытийный символ, инобытийный символ, небытийный символ, «разорванный» символ*. Некоторые из этих образов могут «подменяться» другими, а *образы вещного мира* способны обретать тенденцию к символизации (в определенном контексте трансформироваться в *символ*). Введение понятия «разорванный» символ обосновано спецификой ряда образов, отмеченных *идейной смежностью* как проявлением ФИСП. Так, лирический герой, пребывая на *пограничной территории*, соотносит некоторые символы то с областью *земного бытия*, то со сферами *инобытия* или *небытия*. Каждый из образов характеризуется многоэлементностью, что объясняется стремлением автора ввести множественные аналогии в связи с конкретным образом.

Материалом исследования стали стихи З. Гиппиус 1901–1909 гг.; цикл «Арфы и скрипки» А. Блока (1908–1916 гг.); поэзия С. Городецкого («Дикая воля», 1908 г.) и С. Клычкова («Потаенный сад», 1913 г.); лирика Тётки 1902–1915 гг.; сборники стихов Я. Купалы («Жалейка», 1908 г.), А. Гаруна («Матчын дар», 1907–1914 гг.) и М. Богдановича («Вянок», 1913 г.). Обратимся далее к интерпретации полученных результатов.

Образная сфера лирики З. Гиппиус включает *систему образов вещного мира и систему «разорванных» символов*. Образы вещного мира обретают в поэзии автора значение бытийных символов, что связано с утратой интереса лирического героя к сфере земной жизни. По этой причине большая часть образов (*радость, страдание, счастье, вера, смирение, воля* и др.) имеют овеществленное значение, не утрачивая возможности обретения субъектной функции.

Многие из этих образов демонстрируют проявление ФИСП: амбивалентная семантика актуализирует неканонический принцип *утверждения-отрицания*. Так, например, *радость* трактуется как *боль и кобра*, а *мука* – как *радость мудрых, отрада*. Происходит интерференция противоположных образов-чувств, что делает очевидным пребывание героя на пограничной территории. Образ *тайна* также противоречив: это и *обетование чудес от неба*, и *тьма*. *Тайна* может заключать семантику *небытия*: она *одинокость безграничная, душевная, звериная*. Так проявляется *неорелигиозный синтез*, совмещающий авторскую интерпретацию *христианства* и *демоническое эстетство*.

В *системе «разорванных» символов* наибольшим вниманием отмечен образ *очаг*. Показательно, что он же – и *освободительный костер на распутье*, который демонстрирует *холодное кипенье*. *Жизнь* преобразуется в *сон*, в *жизнь без жизни*, она

воспринята субъектом сознания как *темноокая*. *Инобытие* видится герою в облике *небытия*, а границы между *бытием*, *инобытием* и *небытием* в мировоззрении субъекта сознания стираются.

Образная сфера лирики А. Блока включает три системы (*бытийные, инобытийные и небытийные символы*), каждая из которых соответствует одной из главных религиозно-философских категорий – *телу (бытию), духу (инобытию) и душе (небытию)*.

Бытийные символы демонстрируют восприятие героем земной жизни, обозначенной образом *ночь*, дополненным символами *келья земная, былье, мгла будней*. В восприятии субъекта сознания *ночь – море и корабль*, она служит периодом «переселения» *духа и души в инобытийные сферы*.

Система инобытийных символов фиксирует *рай и сладость*, пронизанные *нежностью и счастьем*, которое интерпретируется героем как *бред и страсть*. ФИСП обнаруживается через концепт *безумие: жизнь* явлена как *безумная мечта, печаль – как безумие*. *Любовь* для героя тоже *безумие, любовь без любви*. Через прием *утверждения-отрицания* выявляется сходство с образом *жизнь без жизни* в лирике З. Гиппиус. Актуализация самоликвидации образов свидетельствует о пребывании героя на *пограничной территории*.

Специфика *системы небытийных символов* определяется попыткой лирического героя обозреть тайну загробной жизни. *Вечность* воплощается в *душе* героя в *пропасть, бездну, небытие, ад*. *Свет* для героя А. Блока – *обман*. *Дух печальный* в *системе небытийных символов* репрезентирован *барышней – ангелом печальным*. Так в *инфернальной сфере* лирики поэта демоническая мужская ипостась заменяется женской.

Образная сфера поэзии С. Городецкого включает три группы образов: *бытийные, «разорванные» и инобытийные символы*. *Бытийные символы* выражают физическое (телесное) существование человека – *бытиё, теснины бытия, вериги железные*.

Система инобытийных символов сходна с *небытийными символами*, и потому имеет тенденцию к «разорванности». Равную позицию в этой *системе символов* занимают образы *костер и глаза*. *Костер* для героя – *огонь огней*, что являет отличие от *жизни без жизни* в лирике З. Гиппиус, *любви без любви и души без души* в поэзии А. Блока.

Инобытие воссоздано в ореоле *тишины печальной, страха горького, гнева беспомощного*. *Идеальное бытие* герой ощущает как *глубину вечную, пропасть, море, дно* (как *небытие*). Символ *душа* оказывается связанным в восприятии героя с образами *милой мглы, тьмой могилы и полутьмой ледяной*, что родственно интерпретации *души*, представленной героями лирики З. Гиппиус и М. Богдановича.

«*Разорванные*» символы изображают *пограничную зону* между «воспоминаниями» о рае (*инобытие*) и «предчувствием» смерти (*небытие*). *Душа* видится герою *расколотой, перевитой, двойной, рабыней*, что указывает на его пребывание в *зоне пограничья*.

Образы в лирике С. Клычкова делятся на две группы: *бытийные символы и «разорванные» символы*.

Система бытийных символов раскрывает *земную жизнь*. *Бытие* напоминает образ *райского сада*, который изображен в соответствии с философско-эстетическими взглядами автора. Лирический герой актуализирует образы *Бога и Богородицы, инока, церкви и куполов*, однако в *системе «разорванных» символов* появятся *образы-заместители (месяц-икона, суженая заря-подружка, колдунок и леший)*. Такая идейная двойственность образов формирует в сознании героя *границу между традиционным христианством и пантеизмом*.

«Разорванные» символы в лирике С. Клычкова выстраиваются как параллель *инобытия* и *небытия*. Так, образ *зари-подруги* соединен в сознании лирического героя с образом *волны-подруженьки*, превращающейся в символы *морская пучина–сестрица*, *волна-могила* и *дно темное*, сходные с образом *дна* в поэзии С. Городецкого и М. Богдановича. Таким образом, для лирического героя *идеальное бытие* и *небытие* становятся подчас неразличимыми.

Образная сфера лирики Тётки представлена тремя группами: образы *вещного мира*, образы *вещного мира с тенденцией к символизации* и символы.

Образы *вещного мира* согласуются с их традиционной функцией: описание предметов *быта* в их целевом назначении. В эту систему включены наименования сезонов, символизирующих и годовой цикл, и земную жизнь человека (проявление ФИСП через синтез языческой и христианской семантики).

Система образов *вещного мира с тенденцией к символизации* отличается *идейной интерференцией*. Первое место в этой группе занимает образ *леса*, отождествляемого с *мужыком*, что сближает этот образ с *лесом – грозным воеводой* в лирике С. Клычкова.

Примечателен в поэзии Тётки идейный разлад образов *лес* и *сад*, что является сходством с ценностной основой этих образов в поэзии С. Городецкого. *Лес* чаще соотносится с политеистической традицией, а *сад* реализует христианскую символику. *Сад–рай* предстает в мрачных очертаниях (*хмурны* и *цёмны*), а символическая функция образов *перехода в инобытие* (*азёры, дзверы, вокны*) ослаблена.

Неудовлетворенность субъекта сознания образом ожидаемого *идеального бытия* выражена богоборческими мотивами, раскрытыми в образах *духа, ветра, віхра, грома, маланкі*.

Система символов раскрывает специфику *небытия* через образ *бура–рай*. Этот символ в восприятии героя связан с образом *хвалі*, ассоциируемой с *дзікай грывай*, и символом *мора–вугаль*. Усиливает трагизм картины *небытия* символ *зіма*, восполненный образами-элементами *град свежы, горы снегу* и *лёд зімны*, что сближает его с семантикой *зимы*, актуализированной в поэзии З. Гиппиус, А. Блока, А. Гаруна и М. Богдановича.

Ключевым символом становится *единство музыкальных инструментов*, соотносимых с «*бурай*». Олицетворяет дисгармонию *небытия* образ *смык–змяя*, отмеченный сходением с символом *бешеный и злой смычок*, представленным в лирике А. Блока.

Образная сфера поэзии Я. Купалы включает три группы: образы *вещного мира*, образы *вещного мира с тенденцией к символизации* и символы.

Первая группа указывает на отторжение героем *земного бытия*, не соответствующего его представлениям об идеале; она имеет *временное ограничение* – сутки (*день / ночь*) и запечатлена как «воспоминание» о *рае*. *Вторая группа* выражает желание субъекта сознания вырваться из *клетки, вastroга бытия* в область *инобытия*; ее *временная длительность* – год (*годовой цикл*) и она описывает предощущение *рая*. *Третья группа символов* раскрывает принципы визуализации мечты о *рае*, который в душе героя имеет сходство с *небытием*. Это становится возможным благодаря *сну–благой смерти*, в контексте *вечности* осмысленной как *вневременная категория*.

Мир реальности для субъекта сознания – *жыццёю паганае, пекла*. Эта жизненная *явь* вступает в разногласие с образом *несбыточная явь* А. Блока, ассоциируемого в лирике русского поэта с *раем*. В этой *не идеальной жизни* герой видит *Беларусь* как *магилу*, что сопряжено с семантикой *умирания, угасания, утраты надежды*.

Образы *вещного мира с тенденцией к символизации* идейно связаны с *предметным миром*. Так, *хата* воспринимается субъектом сознания как *будка з гнилля, старая и кривая*. Герой эту *хату* *любиць, хоць не мае*. Сходной семантикой наделен образ *сада*, который, как и *хату*, субъект сознания *любиць, хоць не мае*.

Образ *нядоли*, связанный героем с *няволей*, *ненависцю*, *няшчасцем* идейно восходит к образу *лиха*. Возможно, именно *нядоля* олицетворяется у субъекта сознания с inferнальной сферой – с *силай нячыстай*, *чортам*, *ведзьмакама* и др.

В *мире*, приближенном к *идеальному бытию*, субъект сознания все равно видит *слёзы вечныя*. Образ *доли* воспринят героем и как *зара ясенькая*, и как *нядоля*. Очевидна *амбивалентная семантика*, соответствующая принципу *утверждения-отрицания* и свидетельствующая о функционировании ФИСП.

Интересно звуковое сопровождение символов *йгра* и *згряя*, указывающих на обе стороны *инобытия*: *йгра* ассоциируется с *песнями*, *званами*, *жалейкай*, *голасам з неба*, а *згряя* продолжает семантику *зимы* и *лиха*, заключая в себе *выццйо магильницкае*, *гик чертаўски*, *гиканне* и др.

Поэзия А. Гаруна включает три группы образов: бытийные символы, «разорванные» символы и инобытийные символы.

Бытийные символы выступают как подмена образов *вещного мира*. Воссоздается образ *сямейкі*, погруженной в размеренность и спокойствие *бытия*. *Гаспадар* описывается героем как *багатыр*, *король*, а *гаспадыня* – как *княгіня*, *красуня*, что сближает ее с образом *Вечной Женственности*. Герой видит в *бытии* человека и *гора*, *муку*, *боль* (он говорит, что *жыцце* – *няволя*, *атрута*), и *май жыццёвы*, *жыццё-скрыпку*, которую дала *матуля*.

Система инобытийных символов в сборнике А. Гаруна строится на принципах мировоззренческого синтеза (пантеизм, политеизм и христианство), выраженного символами *жаданні*, *вера*, *надзея*, *любоў*, *паяднанне*. Однако область *инобытия* включает также единство *вады* и *кыві*, а символ *рака* обретает семантику *жыцця*. В двойственном ореоле предстает связь символов *воля* и *смерць*: оба в восприятии героя являются *даром*, через что семантически и идейно сближаются.

Образ *ветра* максимально противоречив: *дух*, *друг*, *ваўчына*, *ведзьма*, *быстраход*, *бура*, *віхар*, *сватка*, *думка*. Не исключено, что особая функция *ветра* определяется восприятием его в качестве *амбивалентного* духа, пребывающего с лирическим героем в *зоне пограничья* и соотносимого в лирике поэта с *архетипом Тень*.

Ключевую роль в дешифровке *инобытийных* символов лирики А. Гаруна играет образ *рая*, воспринятого героем *квяцістым*, *залацістым*, *прыгожым*. Однако этот *рай* также *загублены*, *неспажытны*, он *краю нязнаны*, *Даль*, *край Света*, *жыцце інае*.

Система «разорванных» символов – проявление *пограничья*, это *мир* между *бытием* и *инобытием*. Так, значение *Адвечнасці* являет пересечение с семантикой *вечнага карагода*, но вместе с тем, обнаруживает признаки символистской эстетики. Актуализируется духовная значимость *мінуткі*, осмысляется структура *моманта*, сравниваются *мінута* и *ноч*, *час* и *вечнасць*, *дзянькі* и *душы*. Это – общность с *мигом* и *минутой* в лирике З. Гиппиус, с *минуткой*, *мгновением* и *мигом* – в лирике А. Блока.

Образная сфера лирики М. Богдановича представлена двумя группами: бытийные символы и «разорванные» символы. Лирический герой демонстрирует «владение» *картиной мира*: наличествует замена *авторской субъектности* на *субъектность героиню*.

Символика «Вянка» строится по принципу *лестницы*, конструктами которой выступают не *ступени*, а уровни *дна*. Этих уровней четыре: в *бытии* – три дна (*марское дно сада*; *дно гадоў*; *дно вулак*), в *инобытии* – одно (*дно шляха*); так герой воссоздает этапы перехода из *бытия* в *инобытие*. *Дно сада* – это символ *жыцця*, ассоциируемого с мечтой о *рае*, с *дыханнем сна*. *Дно гадоў* – реальное *жыццё*, отождествляемое с *моладасцю* и *сьлядамі мінуўшчыны*. Это *цыферблят*, репрезентируемый героем посредством символика *вечности* (*век*, *момэнт*, *міг*), сходной с *вечностью* в лирике А. Блока и А. Гаруна. *Дно вулак* означает внешнее оформление *земной жизни* (*бульвар*, *вулка*, *цесны завулак*, *пыл сталеццяў*).

Система бытийных символов запечатлевает мир, увиденный героем сквозь лёд как духовное «стекло». Мир бытия предстает погруженным в водную стихию; бытие пребывает под водой, покрытой льдом, поэтому земля отождествляется с некоторой границей. Специфика такого способа постижения мира очевидна: *лісьцяў хвалі, гады плывуць, гимн вясне ліецца хвалей, сонца глядзіцца ў люстэрка, верш – струя жывая, думка патанула, пена цвятоў* и др. Для героя описание земной стороны образа отходит на второй план, поэтому символ *дарога* в мире бытия обретает значение пути к магіе, к сьмерці.

Система «разорванных» символов открывается образом *краіна забыцця*, дополненного символами *край далёкі, край душы, вада–царыца, вакно ў іншы сьвет*. Область *инобытия* в восприятии героя находится *под водой*; ее описание приближено к сфере *инобытия*. Вызывают интерес символы *маска* и *рыза* (*няволя* воспринята как *маска зімовая*, а *імгла* как *рыза*, которая герою *на душу клалася*). *Инобытие*, ощущаемое героем, – это мир под *маскай*, под *рызай водной стихии*, сходной с *ризою льдяной* в лирике З. Гиппиус.

Таким образом, эстетическая, философская и метафизическая стороны картин мира, представленных в русской и белорусской лирике начала XX в., характеризуются сложной, многоуровневой структурой. Символы, воссоздающие этот мир, трансформируются, утверждая «переходность» в качестве определяющей черты. *Вещный мир* продемонстрировал и второстепенную значимость земного бытия, и одновременную его связь с духовной жизнью. Сакральность рассматривается субъектом сознания в контексте ФИСП и выражает специфику философско-эстетических воззрений автора.

Список использованной литературы

1 Кассирер, Э. Философия символических форм. В 3 т. Т. 2 : Мифологическое мышление / Э. Кассирер ; пер. с нем. С. А. Ромашко. – М.; СПб. : Университетская книга, 2001. – 280 с.

2 Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. – М. : Прогресс-Культура, 1995. – 624 с.

3 Михайлов, М. И. Эпос, драма, лирика как роды литературы (сущность, специфика, соотношение) : автореф. дис. ... доктора филол. наук : 10.01.08 / М. И. Михайлов ; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН. – Москва, 2006. – 42 с.

4 Гиппиус, З. Н. Стихотворения; Живые лица. / З. Н. Гиппиус ; вступ. статья, сост., подгот. текста, коммент. Н. Богомолова. – М. : Худож. лит., 1991. – 471 с.

5 Блок, А. А. Лирика. Поэмы : сборник / А. А. Блок. – М. : АСТ, 2015. – 480 с. – (Русская классика).

6 Городецкий, С. М. Избранные произведения. В 2 т. Т. 1 : Стихотворения – М. : Худож. лит., 1987. – 479 с.

7 Клычков, С. Собрание сочинений. В 2 т. Т.1 : Стихотворения; Проза / С. Клычков ; сост., подгот. текста, коммент. М. Никё [и др.] ; предисл. Н. А. Солнцевой. – М. : Эллис Лак, 2000. – 541 с.

8 Цётка. Выбранные творы / Цётка ; уклад., прадм. В. Коўтун ; камент. С. Александровіча, В. Коўтун. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2001. – 336 с.

9 Купала, Я. Жалейка / Я. Купала. – Пецярбург : «Загляне сонцэ і ў нашэ ваконцэ», 1908. – 172 с.

10 Літаратура 1900–1930-х гадоў / уклад. і камент. А. А. Манкевіч ; навук. рэд. С. Л. Гаранін. – Мінск : Маст. літ., 2014. – 942 с.

11 Багдановіч, М. Вянок : кніжка выбраных вершаў / Максім Багдановіч. – [Факсімільнае выд.] – Мн. : Маст. літ., 1981. – 120 с.

**МАТЫЎ ЧАРАЎНІЦЫ Ў ПРОЗЕ
Я. БАРШЧЭЎСКАГА І Г. А. БЭКЕРА**

У артыкуле разглядаецца спецыфіка літаратурнага матыву чараўніцы ў кантэксце рамантычнага вяртання да фальклорных крыніц у беларускай і іспанскай літаратурах, а менавіта ў празаічных творах “Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях” Я. Баршчэўскага і “Лісты з маёй клеткі” Г. А. Бэкера.

Мэтай артыкула з’яўляецца выяўленне асаблівасцей матыву ў выкананні абодвух пісьменнікаў з наватарскай, параўнальнай перспектывы. Для дасягнення гэтае мэты аналізуецца вобразы Праксэды і цёткі Каскі і звяртаецца асаблівая ўвага на прыёмы стварэння вобразаў гераінь, аўтарскія ацэнкі і лёс кожнае з іх.

Матыў чараўніцы, або вядзьмаркі, з’яўляецца культурнай канстантай у індаеўрапейскім фальклоры ўсіх эпохаў. Хоць персанаж мудрай, магічнай жанчыны апрыёрна не надзелены негатыўнымі альбо амаральнымі якасцямі, грэка-лацінская міфалогія ўжо падае адмоўны вобраз чараўніцы: “[старагрэцкія і рымскія міфалагічныя чараўніцы] матываваныя пераважна цялеснай юрлівасцю” [1, с. 44]. Брытанская прафесар Барбет Спіт тлумачыць, што ў старагрэцкай і лацінскай літаратурах “сувязь чараўніц з натурай прадстаўляе інтэнсіфікацыю культурнай асацыяцыі паміж жанчынамі, светам прыроды і чалавечым целам” [1, с. 45]. Варта затое падкрэсліць вялікія адрозненні ў праспаграфіі чараўніцы ў старагрэцкай і рымскай традыцыях. Грэцкія гераіні Кірка і Медэя, сімвалы непараўнальнай прыгажосці, моцна кантрастуюць з лацінскім вобразам “старое каргі” [1, с. 47], нашмат бліжэйшы да прадстаўлення вядзьмаркі пазнейшага еўрапейскага фальклору.

Варожае разуменне чараўніцы і вядзьмаркі пацвярджаецца ў творах расійскага літаратуразнаўца Уладзіміра Пропа, які прыпісвае вядзьмарцы антаганістычную ролю: “В сказку теперь вступает новое лицо, которое может быть названо антагонистом героя (вредителем). <...> Противником героя может быть и змей, и черт, и разбойники, и ведьма, и мачеха и т. д.” [2, с. 15]. У сваю чаргу, паводле слоў беларускага філолага Таццяны Шамякінай, “беларускія і ўкраінскія былічкі літаральна напоўнены матывамі пра магчымасць вядзьмарак пераўвасабляцца ў розных жывёл” [3, с. 24]. Гэтае сцвярджанне супадае з антычнай сувязю паміж чараўніцаю і прыродаю, якая выступае гэтаксама ў славянскім фальклоры і літаратурах.

У іберыйскім светаўспрыманні, з іншага боку, вобраз чараўніцы пераўзыходзіць сферу фальклорных казак і паданняў. Чорная гераіня старажытнай міфалогіі ператвараецца ў рэальны сацыяльны страх, які спрыяе гэтак званаму паляванню на вядзьмарак. Як тлумачыць аргентынскі даследчык Фаб’ян Кампань, судовы пераслед вядзьмарства як калектыўнага злачынства, які мае свой пачатак у французскім Валэ ў 1427 годзе, “пераходзіць на іберыйскую тэрыторыю ўпершыню ў 1520-х гг: гэта дзяржаўныя працэсы ў пірэнейскіх далінах Наварры” [4, с. 28–29]. Варта падкрэсліць, што пераслед чараўніц, вядзьмарак і знахарак у Заходняй Еўропе падтрымліваўся менавіта дзяржаўнай юстыцыяй; рэлігійныя ж суды намагаліся дэкрыміналізаваць вядзьмарства: “[да першай паловы XVIII ст.] большасць заходнееўрапейскіх дзяржаў зацвердзілі статуты, якія прадухілялі юрыдычную канфігурацыю вядзьмарства як калектыўнага злачынства (інструкцыі іспанскай Інквізіцыі 1614 года; інструкцыі рымскай Інквізіцыі 1620-х гг.) альбо дэкрыміналізавалі яго наўпрост” [4, с. 35]. Нягледзячы на гэтыя абставіны, меркаваная сувязь паміж іспанскай Інквізіцыяй і ганебнымі гістарычнымі эпізодамі палявання на вядзьмарак застаецца ў

агульнаеўрапейскім калектыўным светаўспрыманні да сённяшняга дня. З тае прычыны матыў палявання на вядзьмарак (не толькі з боку святой Інквізіцыі, а таксама з боку самога народа) моцна паўплываў на фармаванне матыву чараўніцы ў іспанскай фальклорнай прозе.

У гэтым артыкуле маем намер сцвердзіць, што вобраз чараўніцы прысутны і актуальны ў іспанскай і беларускай літаратурах XIX стагоддзя, а канкрэтна ў рамантычнай прозе абедзвюх краін. Само паняцце “рамантызму” з’яўляецца аб’ектам літаратуразнаўчых дыскусій дагэтуль: “падобна да таго, што рамантычная з’ява працягвае ўскладняць спробы аналізу не толькі таму, што яе багатая разнастайнасць перашкаджае яе прывядзенню да агульнага назоўніка, а асабліва праз яе здзіўляльна супярэчлівы характар, праз яе натуру *coincidentia oppositorum*: адначасова (альбо напераменку) рэвалюцыйны і контррэвалюцыйны, індывідуалістычны і калектывістычны, касмапалітычны і нацыяналістычны” [5, с. 1]. Існуюць гэтаксама значныя розніцы паміж рамантычнымі кірункамі ў залежнасці ад іх нацыянальнага кантэксту. У літаратурным Рамантызме прызнаецца некалькі важных “пунктаў развіцця <...>: бардаўская і гатычная англійская літаратура другой паловы XVIII стагоддзя, Сентыменталізм Русо і нямецкі рух ‘Бура і націск’” [6, с. 2]. Паводле нашага меркавання, гэтыя пункты развіцця з’яўляюцца крыніцамі так званых *цэнтральных рамантызмаў*. Іншыя рамантычныя рухі, адпаведна, будзем называць *перыферыйнымі рамантызмамі*. Менавіта да другой групы належаць рамантычныя і пострамантычныя пісьменнікі Іспаніі і Беларусі.

Нягледзячы на складанасці вызначэння Рамантызму як культурнага руху і агульных рамантычных прынцыпаў, шэраг літаратуразнаўцаў прызнае вяртанне да нацыянальнай і фальклорнай традыцыі як адну з агульных рысаў еўрапейскіх рамантычных рухаў. Прафесар Г. Рэмак тлумачыць, што “[рамантычная] цікавасць да фальклору прынесла вялікі плён у Нямеччыне, Англіі і Іспаніі, але шмат менш у Францыі і Італіі” [7, с. 41]. Фалькларызм іспанскага рамантызму развіваўся не толькі ў паэзіі і прозе, а гэтаксама ў журналістыцы (звязанай часта з этнаграфіяй). Г. А. Бэкер напісаў свае “Лісты з маёй клеткі” першапачаткова як журналістскі тэкст, хоць, як пераканаемся, далучыў да свайго твору і фальклорныя, і фантастычныя матывы.

Што датычыць беларускага рамантызму, немагчыма не звярнуць увагу на моцны ўплыў фальклорных крыніц на нараджэнне новай беларускай літаратуры. Большасць філаматаў, у тым ліку Адам Міцкевіч і Ян Чачот, былі ўраджэнцамі этнічна беларускіх тэрыторый, і нават у іх польскамоўных творах заўважныя шматлікія рэгіяналізмы (беларусізмы). На думку Аксаны Бязлепкінай, “толькі ў іх [філаматаў] час народнасць стала літаратурным адкрыццём [...]. З’яўляецца мода на архаічнасць і народную прастату” [8, с. 49]. Я. Баршчэўскі здолеў пераўзысці папярэднікаў у фальклорнасці. На думку Міколы Хаўстовіча, “уменне «ствараць фальклор» у дасведчанага Я. Баршчэўскага ўвасобілася ва ўменне тварыць у фальклорным духу. Гэта дае падставы гаварыць пра «фальклорнасць» «Шляхціца Завальні». Але дадзеная «фальклорнасць» не раўназначная народнай фальклорнасці” [9, с. 3]. Фальклорныя вобразы і матывы «Шляхціца Завальні...» – не чыста народныя, а шматгранныя і літаратурныя. З гэтае прычыны быў выбраны для аналізу вобраз старой чараўніцы Праксэды. Менавіта гэтая гераіня ў дадзеным творы Я. Баршчэўскага набліжаецца найбольш да вышэй згаданага матыву чараўніцы еўрапейскага фальклору. Хоць у “Шляхціцы Завальні...” з’яўляюцца іншыя жаночыя персанажы з уяўнымі альбо даказанымі магічнымі здольнасцямі (напрыклад, Белая Сарока), падтэкст і кантэкст абедзвюх гераінь спрыяе выбару Праксэды для аналізу трактавання вобраза чараўніцы Янам Баршчэўскім.

У сваю чаргу, твор “Лісты з маёй клеткі” Г. А. Бэкера адносіцца адначасова да двух адрозных жанраў: з аднаго боку, “Лісты...” былі напісаныя для палітычнай газеты

“El contemporáneo”, у якой яны друкаваліся перыядычна, фактычна ў якасці журналісцкай справаздачы літаратара, які лячыўся ад сухот у манастыры блізка да вёскі Трасмос (Сарагоса, Іспанія). З іншага ж боку, немагчыма ігнараваць фантастычныя рысы дадзенага твора; на думку філолага Жуана Эструха Табелы, у сваіх “Лістах...”, Бэкер “трактуе фантастыку ў наватарскі спосаб. Дазіруе звышнатуральныя з’явы, дае ім рэалістычны кантэкст, стварае “ваганні” паміж рэчаіснасцю і фантазіяй, што, на думку Цвятана Тодарава, з’яўляецца сутнасцю жанра фантастыкі” [10, с. 3]. Гэтыя асаблівасці адносяць вышэй згаданы твор да жанра мастацкай прозы, а канкрэтна, да фантастычнай і эпістальнай прозы, якая мае сваю аснову ў гістарычных падзеях і фальклорных паданнях рэгіёна вёскі Трасмос.

Пры параўнальным аналізе Праксэды (“Шляхціц Завальня...”) і цёткі Каскі (“Лісты...”), адразу заўважаюцца значныя розніцы ў працэсе стварэннявобразаў кожнае з іх. Праксэда з’яўляецца дэйтэраганісцкай пятага апавядання “Шляхціца Завальні...”, якое мае назву “Радзімы знак на вуснах”. Дзеля стварэння ілюзіі рэалістычнасці вобразаў апавядання, Я. Баршчэўскі ўводзіць перад ім кароткі тэкст пад назвай “Кавалёва Аўгіня”, у якім знаёміць з госцяю пана Завальні, а яна распавядзе гісторыю Праксэды: “жонка каваля прыйшла, Аўгіня; якія цуды расказала: успомніш – страх бярэ” [11, с. 447]. Гэтыя словы цікавяць тытульнага героя, які просіць яе распавесці гісторыю. “Прасі яе сюды, няхай і нам раскажа <...>. Пра якія ты там цуды апавядала <...>?” [11, с. 447]. Героі абмяркоўваюць паміж сабой Праксэду і яе дачку Варку. Пасля гэтага дыялогу пачынаецца просты пераказ рэальных (для персанажаў твору) падзеяў у выкананні Аўгіні: “Маці гэтае Варкі звалася Праксэда. Жыла яна ў карчме за рэчкаю” [11, с. 449]. Такім чынам ствараецца рэалістычны кантэкст апавядання, які дзейнічае для герояў унутры гэтага твору Я. Баршчэўскага.

Г. А. Бэкер жа выкарыстоўвае журналісцкі характар сваіх “Лістоў...” дзеля стварэння рэалістычнага металітаратурнага кантэксту, у якім будуць існаваць фантастычныя вобразы (у тым ліку, вобраз чараўніцы Каскі). У шостым лісце пісьменнік звяртаецца непасрэдна да калегаў з рэдакцыі і чытачоў газеты: “дарагія сябры: каля двух ці трох гадоў таму, магчыма, вы чыталі ў газетах Сарагосы аповесць пра злачынства, якое мела месца ў адной з вёсчак у гэтым наваколлі” [12]. Аўтар, як журналіст, вядзе апавяданне ад першай асобы, што падкрэслівае магчымасць праўдзівасці падзеяў і выклікае цікавасць чытачоў.

Нягледзячы на адрозненні ў кантэкстуалізацыі вобразаў, у абодвух творах адыгрывае важную ролю стаўленне іншых герояў да абедзвюх чараўніц. Варта падкрэсліць што пан Завальня першапачаткова ставіцца скептычна да слоў Аўгіні: “І ты верыш гэтаму? – спытаў дзядзька. – То, пэўна, недзе адліваюць званы, а каб былі гучнейшыя, і разняслі такія цуды па свеце” [11, с. 447], як і яго пляменнік Янка: “Мне здаецца, дзядзечка, што такія фантазіі ствараюцца людзьмі ад смутку і заўсёдных пакутаў” [11, с. 447]. Цягам апавядання суседзі Праксэды і Варкі ставяцца да іх як да падазронных асоб, распаўсюджваюць плёткі аб тым, што Праксэда – чараўніца: “разыходзіліся чуткі, нібыта яна апоўначы вешала белы ручнік на сцяне, падстаўляла вядро і з двух канцоў яго даіла. Малако з гэтага ручніка лілося ў посуд” [11, с. 449]. Стаўленне простых людзей, якіх Г. А. Бэкер распытвае ў шостым і восьмым лістах, гэтаксама негатыўнае. Суседзі ставяцца да памерлай Каскі і яе сям’і з нянавісцю і страхам. Пастух папярэджвае журналіста, што “вам трэба было б прайсці каля прорвы, куды ўпала праклятая вядзьмарка і ў якой, кажучь, дагэтуль знаходзіцца ў пакутах яе душа, якую ані Бог, ані Д’ябал не захацелі сабе забраць пасля яе смерці” [12]. Стаўленне самога пісьменніка да падання змяняецца ад шостага да восьмага ліста: у пачатку, літаратар шкадуе забітую жанчыну, ставіцца з недаверам да існавання чараўніц: “я адказаў <...>, што гэтыя рэчы пра чараўніц і магію – толькі старая і абсурдная хлусня, у якую вераць адны вяскоўцы” [12]. Пасля знаёмства з сястрой

вышэй згаданай Каскі, пісьменнік, аднак, заяўляе, што “не мог глядзець на яе без дрыжкаў на скуры, як быццам яе злосны погляд <...> насамрэч здольны мяне параніць” [12]. Аўтарскія “ваганні” між фантазіяй і рэалізмам спрыяюць інтрыгаванню чытачоў.

Варта заўважыць, што абодва аўтары выкарыстоўваюць у сваіх творах вобразы чараўніц, якія былі найбольш распаўсюджаныя ў антычнай еўрапейскай літаратуры: Праксэда і памерлая цётка Каска з’яўляюцца старымі, злымі вядзьмаркамі. Дачка Праксэды Варка і Даратэа, прамаці Каскі, увасабляюць сабой маладых, прывабных чараўніц, чыя магія звязаная з зямною прыгажосцю і жаночым целам. Гэтаксама пацвярджаецца ў абодвух творах паняцце жаночай магічнай лініі, у якой магія перадаецца па крыві ад маці да дачкі і (у “Лістах...”) да іншых сваячак. Лёс кожнае з гераінь адрозны, але абодва апавяданні падкрэсліваюць хрысціянскую маральнасць: Праксэда “зусім перамянілася: зрабілася пабожнаю, кожны дзень слухала святую імшу, адбывала рэкалекцыі, выконвала ўсе рэлігійныя абавязкі” [11, с. 455]. Гэтым яна заслужыла прабацэнне суседзяў і Бога, і магічная жаночая лінія скончылася на ёй. Цётка Каска, у сваю чаргу, памірае, пакараная народам, хоць паспрабавала пакаяцца ў апошні момант, паводле слоў пастуха: “кінулася на зямлю, поўзала па ёй, некаторым цалавала ногі, абдымала калені іншых, прасіла аб дапамозе Дзеву Марыю і Святых” [12]. Затое яе магічная лінія не спынілася, а “абячае працягвацца доўгі час” [12], на думку Г. А. Бэкера.

Праведзены аналіз прыводзіць да высновы, што вобраз чараўніцы трактаваны дужа падобным спосабам Я. Баршчэўскім і Г. А. Бэкерам, нягледзячы на адрозненні ў культурных асяродках і этнаграфічных крыніцах, у якіх кожны з аўтараў развіваў сваю літаратурную дзейнасць. Вобразы гераінь ствараюцца на фоне агульнага рэалістычнага кантэксту, які можа быць літаратурным (у выпадку Я. Баршчэўскага) альбо металітаратурным (як назіраецца ў творы Г. А. Бэкера). На абодва вобразы значна ўплываюць ацэнкі іншых герояў; у “Лістах...” уплываюць і аўтарскія выказванні. У абодвух творах з’яўляецца падвойны вобраз чараўніцы: маладая і старая вядзьмарка. Гэта пацвярджае рэлевантнасць агульнага індаеўрапейскага фальклорнага кантэксту. Хрысціянская мараль таксама мае ў творах вялікае значэнне: яна ўплывае на развязку нарацыі і на лёс кожнай са згаданых гераінь. Задума абодвух рамантычных пісьменнікаў, у гэтым выпадку, супадае: хрысціянскае адкупленне і прабацэнне суседзяў магчымае, калі шкадаванне чараўніцы шчырае, прыкладам чаго з’яўляецца Праксэда, затое губляюцца душы тых хто, як цётка Каска, не прызнае сваю віну. У любым выпадку, страх перад вядзьмарствам сярод простых людзей іспанскага і беларускага народаў аднолькава актуальны і моцны ў разуменні абодвух аўтараў.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1 Spaeth, B. S. From Goddess to Hag: The Greek and the Roman Witch / K. B. Stratton, D. S. Kalleres // *Daughters of Hecate. Women and Magic in the Ancient World* / K. B. Stratton, D. S. Kalleres. – Oxford : Oxford University Press, 2014. – 552 с.

2 Пропп, В. Я. Морфология “волшебной” сказки / В. Я. Пропп; [Комментарии Е. М. Мелетинского, А. В. Рафаевой. Составление, научная редакция, текстологический комментарий И. В. Пешкова]. – Москва : Лабиринт, 1998. – 512 с.

3 Шамякіна, Т. Міфалогія і беларуская літаратура / Т. Шамякіна. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2008. – 285 с.

4 Campagne, F. A. Strix Hispánica. Demonología cristiana y cultura folklórica en la España moderna / F. A. Campagne. – Buenos Aires : Prometeo Libros, 2009. – 388 с.

5 Löwy, M. Romanticism Against the Tide of Modernity / M. Löwy, R. Sayre. ; translated by Catherine Porter. – London : Duke University Press, 2001. – 317 с.

6 Porter, R. Romanticism in National Context / R. Porter, M. Teich. – Cambridge : Cambridge University Press, 1988. – 353 с.

7 Remak, H. A Key to West European Romanticism? / H. Remak // Colloquia Germanica. – 1968. – Vol. 2. – С. 41.

8 Бязлепкіна, А. Беларуская літаратура XIX стагоддзя / А. Бязлепкіна – Мінск : БДУ, 2012 – 124 с.

9 Хаўстовіч, М. На парозе забытае святыні / М. Хаўстовіч – Мінск : Права і эканоміка, 2002. – 186 с.

10 Estruch Tobella, J. Transgresión y fantasía en las leyendas de Bécquer / J. Estruch Tobella // Biblioteca virtual universal [Электронны рэсурс]. – 2010. – Рэжым доступу: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/156728.pdf>. – Дата доступу: 15.08.2018.

11 Баршчэўскі, Я. Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях / Я. Баршчэўскі ; укладанне, прадмова, пераклад і камантар М. Хаўстовіча. – Warszawa : Katedra Białorutenistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2012. – 600 с.

12 Bécquer, G. A. Desde mi celda / G. A. Bécquer // Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [Электронны рэсурс]. – 1999. – Рэжым доступу: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/desde-mi-celda--0/html/feedc204-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html. – Дата доступу: 15.08.2018.

А. Л. БАТУРЫНА

(г. Гомель, Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт транспарту)

СТАНАЎЛЕННЕ БЕЛАРУСКАЙ БАЛАДЫ І ТРАДЫЦЫІ НЯМЕЦКАЙ КЛАСІЧНАЙ ПАЭЗІІ

У артыкуле аналізуецца ўзаемасувязі паміж беларускай і сусветнай літаратурай на прыкладзе балад Яна Чачота і Готфрыда Бюргера. Паказана агульнае і адметнае, характэрнае для канкрэтных твораў названых аўтараў. Падкрэсліваецца, што на раннім этапе існавання беларуская балада падпарадкоўвалася агульналітаратурным законам і развівалася ў агульнаеўрапейскім кантэксце. Разам з тым яна ўжо мела цесную сувязь з фальклорнай традыцыяй, развівала матывы гістарычнага лёсу роднай зямлі і сацыяльнай справядлівасці.

Узнікненне нямецкай класічнай балады неразрыўна звязана з імем Готфрыда Бюргера. Як адзначае нямецкі літаратуразнавец Г. Вайсерт [1, с. 61], уражанне, якое яго “Лянора” мела на еўрапейскага чытача, прывяло да выбуховага росту цікавасці да жанру літаратурнай балады не толькі ў нямецкай, але ў тым ліку і ў скандынаўскай, рускай, польскай нацыянальных літаратурах. Готфрыд Бюргер стаў пачынальнікам жанру гатычнай літаратурнай балады, ён увёў ў высокую літаратуру фантастыку “як спосаб разумення свету, спосаб разблытвання філасафічных, маральных, этычных праблем” [2, с. 15].

У айчынай літаратуры першыя балады выйшлі з-пад пяра аднаго з найбольш выдатных прадстаўнікоў так званай беларуска-польскай школы Яна Чачота. Аўтар складаў іх па-польску, але, як адзначыў вядомы літаратуразнавец К. Цвірка ў прадмове да зборніка “Філаматы і філарэты”, “у выніку шматвекавой паланізацыі Беларусі ўсё справядства і пісьменства было тут к XIX стагоддзю цалкам польскае. І каб нешта сказаць грамадству, каб зрабіць на яго нейкае ўздзеянне, трэба было пісаць толькі па-польску. Гэта – рэальнасць. І дакараць пісьменнікаў Беларусі першай паловы XIX стагоддзя, што яны быццам бы ігнаравалі мову свайго народа, будзе па меншай меры несправядліва. Да пераходу пісьменства і справядства на беларускую мову

трэба было яшчэ рыхтаваць грамадства. А якраз гэта яны і рабілі” [3, с. 12]. Балады Яна Чачота “Бекеш”, “Мышанка”, “Калдычэўскі шчупак”, “Свіцязь”, “Узногі”, “Наваградскі замак”, “Падземны звон на горцы ў Пазяневічах”, “Раздівіл, альбо заснаванне Вільні” былі напісаныя аўтарам у пачатку яго творчага шляху прыблізна ў 1818-1819 годзе. Шматлікія аўтарскія звароты да сяброў, доўгае і падрабязнае маралізатарства, падчас змешанае з гумарам, робіць гэтыя творы, па словах Ліі Кісялёвай, “абяззбройліва неканвенцыянальнымі”. Нягледзячы на пэўныя кампазіцыйныя недахопы, яны, створаныя на беларускім матэрыяле, безумоўна значны паўплывалі на творчасць Адама Міцкевіча, у першую чаргу праз абуджэнне цікавасці да беларускай народнай паэтычнай традыцыі і фальклору.

Галоўная рыса, якая яднае творчыя падыходы Бюргера і Чачота –гэта народнасць. Неабходнасць звароту да народных каранёў у мастацтве была абгрунтавана нямецкім філосафам і літаратарам Іоганам Гердэрам, які бачыў у мове народа, яго мастацтве і паэзіі выражэнне нацыянальнага характару і гістарычнага мінулага. На думку Гердэра, галоўнага ідэолага літаратурнага напрамку “Бура і націск”, жывым з’яўляецца мастацтва, блізкае да народнага. Чым далей яно адыходзіць ад сваіх каранёў, тым больш мёртвым робіцца.

Балады Яна Чачота выйшлі з народных песень і паданняў, у першую чаргу беларускіх. Так, у баладу “Бекеш” уведзена казка аб трох братах і выбары мужа для каралеўны. Яе сюжэт робіцца лейтматывам асноўнага дзеяння твора. Чачот бачыць за казачнай забаўляльнасцю тую функцыю, якую казка выконвала на працягу стагоддзяў – вучыць чалавека, як будаваць ўласнае жыццё, як адрозніваць злое ад добрага. Аўтар лічыць фальклор сфарміраваным стагоддзямі маральным кодэксам беларускага народу: “Звычайна ж мараль казка кожная мае” [4, с. 79]. Народныя легенды і паданні пераказаны ў баладах “Калдычэўскі шчупак”, “Мышанка”, “Раздівіл, альбо заснаванне Вільні”, “Свіцязь”.

Бюргер не так часта выкарыстоўвае цэлыя фальклорныя сюжэты ў сваіх творах, хоць сярод іх ёсць балада-легенда “Жанчыны Вайнсберга”, пабудаваная на народным паданні аб мужных жыхарках горада Вайнсберга, якім было дазволена пакінуць абкружаны варожым войскам горад, забраўшы самае каштоўнае, што ў іх было, і якія вынеслі на спінах сваіх мужоў і сыноў. “Лянора” таксама выйшла з народнай паэзіі: сюжэт аб мёртвым жаніху, які прыходзіць да нявесты, сустракаецца ў нямецкіх народных песнях (“Der tote Freier” ‘*Мёртвы жаніх*’) [5, с. 59], а таксама прысутнічае ў некалькіх варыянтах у зборы англійскай і шатландскай народнай паэзіі, сабранай і выдадзенай біскупам Персі (“Reliques of Ancient English Poetry”, 1765).

Але народнасць не абмяжоўваецца толькі выкарыстаннем фальклорных сюжэтаў. Народнасць твора –гэта таксама зварот да магчыма шырокага кола чытачоў, а не выключна класічна адукаванай публікі. Менавіта жанр балады з яе спалучэннем лірыкі і эпчнасці, напружаным драматызмам як мага лепш падыходзіў да вырашэння гэтай задачы. Як адзначае Герхард Лауэр, Бюргер лічыў займацца, даступнасць абавязковымі якасцямі літаратуры. Але, на жаль, менавіта яго імкненне ствараць папулярныя творы выклікала жорсткую крытыку Фрыдрыха Шылера (“Аб вершах Бюргера”, 1791), якая назаўсёды паставіла Бюргера ў шэраг паэтаў “другога раду” [6, с. 20].

Балады Бюргера “Лянора” ці “Дзікі паляўнічы” зрабіліся класікай жанру і нарадзілі мноства баладных штапаў, напрыклад, “шалёны скок”, які так уразіў чытачоў “Ляноры”. У баладзе “Дзікі паляўнічы” Бюргер зноў выкарыстаў сваю мастацкую знаходку ў апісанні «дзікага палявання», ахвярай якога робіцца Рэйнскі Граф у расплату за свае злачынствы:

*Er rafft sich auf durch Wald und Feld,
Und flieht lautheulend Weh und Ach;
Doch durch die ganze weite Welt*

*Rauscht bellend ihm die Hölle nach,
Bei Tag tief durch der Erde Klüfte,
Um Mitternacht hoch durch die Lüfte.*

‘Ён імчыцца праз лес і поле,
Уцякае з громкім воем
Але праз увесь вялікі свет
Услед за ім з гучным брэхам нясецца пекла,
Удзень праз падземную бездань,
Уначы высока ў паветры’
(Тут і далей даслоўны пераклад наш. – А. Б.).

Ян Чачот таксама не пазбегнуў спакусу ўвесці “шалёны скок” у сваю “Свіцязь”:
*Завыла, заенчыла пушча навокал,
Віхор, як шалёны, нясецца.
Бярозы паднебныя трушчаць з наскоку,
Да неба ўзнясе іх, здаецца.
Праз буру імчаліся коні... [4, с. 140]*

Дэталізаванае апісанне д’ябла, жахлівага пакарання забойцы ў “Свіцязі” Чачота – таксама хутчэй алюзіі літаратурнай гатычнай балады, чым народнай фантастыкі. Аўтар іранічна адзначае: “А што ж за балада такая // Што чортам каго не злякае” [4, 137].

Балады нямецкіх класікаў, як пазней значная частка рамантычных балад, пазбаўлены гістарычнай канкрэтыкі. Нават калі ў баладах выкарыстоўваліся сюжэты з мінулага, іх можна лічыць агістарычнымі, калі мэтай аўтараў не была актуалізацыя мінулых падзей у сучасным. Так, гістарычны матэрыял у баладах Бюргера (“Лянора” – дзеянне адбываецца пасля Сямігадовай вайны), Шылера (герой “Пярсецёнка Палікрата” – рэальная гістарычная фігура) служыць для адлюстравання мастацкіх ці філасофскіх ідэй аўтараў. Гістарызм у баладах Чачота мае іншы характар. Гэта не толькі маляўнічы фон ці крыніца для пошуку арыгінальных сюжэтаў; зварот у мінулае магчыма разглядаць як выражэнне актыўнай грамадзянскай пазіцыі аўтара – ён вяртае чытачу гістарычную памяць.

Да асаблівасцей балад Чачота належыць частае выкарыстанне метада рэтраспекцыі. На ўзроўні сучаснасці Чачот выступае як паэт – лірык, у анакрэантычным стылі звяртаючыся да сваіх сяброў, успамінаючы мілыя яго сэрцу часы і мясціны. Балада “Бекеш” складаецца нават з трох храналагічных узроўняў. Першы – сучаснасць: “дзе сёння дамок з мілым кветнікам Зосі” [4, с.75]. Аўтар разважае аб мінулым – рэальных і фантастычных падзеях – з гэтага ўзроўню, менавіта з гэтага пункту гледжання ацэньвае ён учынкi герояў. Другі ўзровень – “казачны час”, у якім тры браты змагаюцца за руку і сэрца каралеўны. Трэці ўзровень – XVI стагоддзе, легенда аб Бекешы. Каспар Бекеш – гістарычная фігура, паплечнік караля Рэчы Паспалітай Стэфана Баторыя. Мужны і даволі таленавіты вайсковец, Бекеш паходзіў з старадаўняга венгерскага роду, у войску Баторыя ён узначальваў венгерскую пехоту. Бекеш належаў да антытрынітарыяў – рэлігійнага кірунку кальвінісцкага духу, які адмаўляў дагмат аб Троіцы. Таму пасля ягонага смерці ў 1579 годзе праваслаўная і каталіцкая царквы забаранілі хаваць яго на царкоўных могілках. Згодна з загадам Баторыя, ён быў пахаваны на Лысай гары ў Вільні, якую пачалі называць гарой Бекеша.

Аўтар не мае мэты перадаць дэталі жыцця і смерці рэальнага Бекеша, ён вольна выкарыстоўвае гістарычную фігуру, каб вырашыць свае мастацкія задачы. Асобныя рысы рэальнага Бекеша трансфармуюцца ў мастацкім вобразе: рэлігійны бунтар ператварыўся ў зухаватага маладзёна, жыццёвы прынцып якога – “у Польшчы хутчэй развітаюцца з жыццем, // Але не адступяць ад слова” [4, с. 82]. Бекеш кідае выклік свайму лёсу, ён тройчы паўтарае пад’ём на гору, нягледзячы на нябесныя знакі і

адчуванне небяспекі: “змянілася гэтак пагода раптоўна”. Славуты воін гіне. Ён пакараны за зухаватасць і гонар, але таксама і за здраду каханай: “ ... Ды што яго славіць! // Хай будзе для тых ён дакорам, //Хто здрадзіў калі ў сляпым парыванні // каханай – хаця й выпадкова...” [4, с. 84].

Аўтар сімпатызуе героям славутага мінулага, але крытычна ставіцца да іх ганарыстасці і пагоні за “прывіднай славай”. Багацце і ўлада робяць ваяводу пагардлівым, яго не цікавяць пачуцці ўласнай дачкі і не задавальвае зяць з “мясцовых”: “... верх фанаберыя ў доме тым брала” [4, с. 80]. Прычына трагічнай смерці Бекеша не толькі ў яго ўласным гонары, але і ў гонары ваяводы: “А сам быў ён з гонарам, важны і думны, // Ні ў чым не ўступаў анікому. // Адсюль – і ўчынак яго неразумны...” [4, с. 75]. Аўтар дае магчымасць прадстаўніку эліты пасля трагедыі зразумець свае памылкі і пакаяцца: “І ён перад Богам клянецца // Што той, хто даб’ецца не прывіднай славы, // Хто шчыра Радзіме паслужыць, // Мець будзе прыём у яго найласкавы, // дадасць таму ў лаўры ён ружы.” [4, с. 84]. Далей Чачот яшчэ больш узмацняе характэрны для яго балад дыдактызм: “У жыцці – не ў турнірах – той перамагае, // хто слаўны, хаця й пагарджаны” [4, с. 79] – тлумачыць аўтар асноўную ідэю твора.

У 20-я гады XIX стагоддзя ў нямецкай літаратуры ўжо панавалі высокі рамантызм, які быў ў пэўным сэнсе ўцёкам інтэлектуалаў у свет чыстага мастацтва пасля расчаравання ў магчымасцях чалавека палепшыць рэальнае жыццё праз сацыяльныя змены. Гэты настрой быў выкліканы рэакцыйнай палітыкай нямецкіх урадаў у перыяд пасля Напалеонаўскіх войнаў, якая суправаджалася рэпрэсіямі супраць універсітэтаў і ліберальных грамадзянскіх аб’яднанняў. Але ў адносінах да праблем грамадства Ян Чачот у сваіх баладах ідэйна бліжэй да папярэдніх літаратурных плыняў, да пакалення Бюргера. Паэт-філамаст Чачот, як і франкмасон Бюргер (вядома, што той з 1775 года належыў да масонскай ложы *AUGUSTA ZU DEN DREI FLAMMEN* [6, с.16]) бачылі сваім абавязкам распаўсюджваць прагрэсіўныя ідэі ў грамадстве, палепшыць норавы, прыблізіць вырашэнне найбольш вострых грамадскіх праблем. Чачотавы “Узногі” ці “Дзікі паляўнічы” Бюргера – гэта яскравы пратэст супраць неабмежаванай улады паноў і графаў. Праблема віны і пакарання рэалізуецца ў іх на “найвышэйшым узроўні” – за гібель бязвінных сялян паноў і графа карае неба. Але гэта таксама азначае, што ні Чачот, ні Бюргер не спадзяюцца змяніць існуючае становішча рэальнымі сродкамі.

Бюргер не хавае сваіх антыфеадальных поглядаў. Феадал у яго баладах далёкі ад рыцарскага ідэалу: ён спакушае і кідае падманутых каханак (“Дачка пастара з Таўбэнхайна”), ён даносчык (“Ленарда і Бландына”), баязлівец (“Песня аб смелым чалавеку”). У баладзе “Аб дзікім паляўнічым” феадал – бязлітасны да сваіх падданных сялян граф – набывае пачварныя, амаль што д’ябальскія рысы. Бюргер упэўнены, што феадальны строй аджыў сваё, і будучыня належыць трэцяму саслоў’ю. І гэта віна самога феадальнага саслоў’я, якое адмыслова выбірае бок зла: Рэйнскі граф мае выбар, побач з ім два вершнікі – пасланнік Бога і пасланнік д’ябла. Граф аддае перавагу апошняму, едзе на паляванне і знішчае дзеля сваёй забавы сялянскае жыта. У апазіцыі да феадала селянін, слуга, простая дзяўчына з’яўляюцца носбітамі высокіх маральных якасцей. Так, у баладзе “Аб мужным чалавеку” прасты селянін ратуе з бурнай ракі сям’ю, якой пагражае гібель, і адмаўляецца ад грошай, якія прапануе феадал, аддае іх уратаванай, але страціўшай усю маёмасць сям’і. Просты чалавек Бюргера мае свой голас, ён лічыць сябе роўняй свайму прыгнятальніку.

*Ha! du wärst Obrigkeit vor Gott?
Gott spendet Segen aus; du raubst!
Du nicht von Gott, Tyrann!
(‘Ты маеш уладу ад Бога?
Бог дае міласць, а ты рабуеш,
Ты не ад Бога, ты – тыран’)*

Чачот жа перш за ўсё бачыць шлях паляпшэння жыцця ў абуджэнні нацыянальнай свядомасці, адсюль – частыя звароты ў мінулае, пошук там страчанага ідэала адносінаў пануючага класа і сялян. Калісьці, як здаецца аўтару, паны жылі проста, нават працавалі побач са сваімі падданымі (у “Калдычэўскім шчупаку” пан Верашчака разам з сялянамі ловіць рыбу), ліцвінскія князі насілі ўбогае адзенне. Калі гармонія была магчыма ў мінулым, яна магчыма і ў сучасным, лічыў Чачот і “імкнуўся прымірыць селяніна з панам. Дабрачынных паноў ён заклікаў клапаціцца пра добры быт сялян, любіць іх” [6, с. 17].

Дык хай мужыка пан навучыць талкова

Як лес шанаваць, памнажаць дрэва тое.

Тады мо й не будзе караць так сурова

Яго за палена любое [4, с. 125].

У творах Бюргера сацыяльны матыў з’яўляецца вядучым, ён прысутнічае нават ў баладах аб каханні. Адною з першых сацыяльных балад нямецкай літаратуры з’яўляецца “Дачка пастара з Таўбэнхайма”. За гісторыяй дзяўчыны, якую спакусіў і пакінуў мясцовы юнкер, хаваецца сацыяльны канфлікт. Для юнкера дзяўчына недастаткова радавітая, і таму ён выкідае яе, цяжарную, з свайго жыцця. Страціўшая розум гераіня забівае немаўля, а калі разумее, што нарабіла, памірае. Сацыяльны матыў роўнасці саслоў’яў знаходзіцца ў цэнтры балады аб трагічным каханні каралеўны і лёкая (“Ленарда і Бландына”).

Тэма кахання, жаночыя вобразы прысутнічаюць амаль што ва ўсіх творах Чачота. Але каханне, таксама як і ў баладах Бюргера, не паўстае як цэнтральны матыў, нават калі аўтар закранае “спрыяльную” тэму спакушанай дзяўчыны (“Радзівіл, ці заснаванне Вільні”) ці ахвяры гвалту (“Мышанка”). Нават там мужчына-віноўнік гібелі гераіні паўстае як ахвяра сваіх прыродных інстынктаў, аўтар дае яму магчымасць раскаяння.

Жаночыя вобразы ў Чачота даволі статычныя, вытрыманыя ў традыцыі “прыгожай дамы” – прыгожай як тварам, так і душою, міласэрнай і пакорлівай бацькоўскай волі. Так, Малгося ў “Бекешы” кахае ліцвіна, але не супярэчыць ваяводзе, які шукае для яе іншага жаніха. Яе пачуцці праяўляюцца толькі двойчы: “Малгосю трасе: так баіцца” [4, с. 83] і “...над жыццём маладым, што звялося, // яна гэтак горка рыдае” [4, с. 84]. На рэальным і казачным узроўнях дзеяння балады вобразу Малгосі адпавядаюць Зося і каралеўна, таксама увасабленні *la belle dame*, ‘прыгожай дамы’; такім чынам, жанчыне ў баладах адведзена роля падставы, вакол якой разгортваецца дзеянне.

Параўнальны аналіз твораў Г. Бюргера і Я. Чачота вызначае, што, нягледзячы на сваю значную неканвенцыянальнасць, балады апошняга адпавядаюць крытэрыям жанру, характэрным для перадрамантызму. У іх назіраецца арыентацыя на класічны еўрапейскі баладны тып. Мы маем права сцвярджаць, што на раннім этапе існавання беларуская балада падпарадкоўвалася агульналітаратурным законам і развівалася ў агульнаеўрапейскім кантэксце. Разам з тым балады Чачота ўжо мелі рысы, якія зрабіліся характэрнымі для беларускай балады на пазнейшых этапах яе развіцця: цесную сувязь з фальклорнай традыцыяй, сацыяльную праблематыку і цэнтральны матыў – тэму нацыянальнага самаўсведамлення і гістарычнага лёсу роднай зямлі.

Спіс выкарыстанай літаратуры

- 1 Weißert, G. Ballade / Gottfried Weißert. – Stuttgart : Metzler, 1993. – 140 s.
- 2 Штэйнер, І. Ф. Варожаць балады вякоў: Беларуская балада і славянскія традыцыі / І. Ф. Штэйнер. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – 240 с.
- 3 Філаматы і філарэты : зборнік ; уклад., пер. і камент. К.Цвіркі. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 1998. – 400 с.
- 4 Чачот, Я. Выбраныя творы / Я. Чачот ; уклад, пер. з польскага, прадм. і кмент. К. Цвіркі. – Мінск : МФ Беларускі кнігазбор, 1996. – 374 с.

5 Das Balladenbuch. Deutsche Balladen von den Anfängen bis zur Gegenwart / Redakteur: Frank T.Zumbach. – Berlin : Artemis & Winkler Verlag, 2016. – 975 s.

6 Lauer, G Die Poesie beim Wort genommen. Das ganz unwunderbare Leben des Dichters Gottfried August Bürger / Gerhard Lauer // Goethezeitportal [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/buerger/lauer_leben.pdf. – Дата доступу: 18.09.2018.

А. Д. ДАКУКІН
(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

СУТНАСЦЬ МАСТАЦТВА ПАВОДЛЕ М. ХАЙДЭГЕРА І А. РАЗАНАВА: АГУЛЬНАЕ І АДРОЗНАЕ

Артыкул прысвечаны аналізу поглядаў А. Разанава і М. Хайдэгера наконт сутнасці мастацтва. Адзначаецца, што для М. Хайдэгера, важнейшай уласцівасцю твора выступае здольнасць выяўляць усеагульную сутнасць рэчаў. Тады мастацтва адлюстроўвае сапраўдную сутнасць усяго існага. Для А. Разанава мастацтва ёсць шлях спасціжэння складанай і таямнічай рэчаіснасці, як знешняй, так і ўнутрычалавечай. Але гэтае спасціжэнне не павінна ісці шляхам пераймання, паўтарэння. Сапраўдная творчасць – гэта пошук чагосьці новага; а каб знайсці яго, трэба прыслухоўвацца да твора, ісці за ім у “невymoўнае”.

Мастацтва ўзнікла тады, калі чалавек пачаў асэнсоўваць свет і самастойна ствараць нешта новае. Заканамерна, што працэс творчасці ва ўсе часы імкнуліся тым ці іншым чынам растлумачыць, спазнаць яго сутнасць. У дадзеным артыкуле мы прапануем параўнаць меркаванні М. Хайдэгера і А. Разанава наконт спецыфікі мастацтва.

М. Хайдэгер лічыцца адным з буйнейшых філосафаў XX ст. і з’яўляецца аўтарам мноства прац разнастайнай тэматыкі. Калі казаць пра праблему мастацтва, твора і творцы, то варта згадаць найперш кнігу “Выток мастацкага твора” (ням. “Der Ursprung des Kunstwerkes”). У ёй філосаф адзначае, што звычайна пра пэўны твор кажуць як пра вынік дзейнасці мастака, але такое меркаванне з’яўляецца толькі часткова правільным, бо мастак таксама знаходзіць свой “выток” у творы. То бок твор і творца ўзаемаабумоўліваюць адзін аднаго, а іх агульным вытокамі з’яўляецца мастацтва. Адпаведна трэба даць адказ на пытанне, што такое мастацтва і ці існуе яно ўвогуле? Дапамагчы нам у гэтым можа твор, бо ён найбольш цесна звязаны з мастацтвам.

Творы знаходзяцца паўсюль (гэта выявы, скульптуры, архітэктурныя будынкі і інш.), яны перамяшчаюцца, нібы самыя звычайныя рэчы (напрыклад, калі выстава экспануецца па чарзе ў некалькіх музеях). Вось такую сувязь твора і рэчы, падабенства паміж імі М. Хайдэгер называе “рэчыўнасць” (ням. “Dinghafte”, рус. “вещность”). Рэчыўнасць нельга аддзяліць ад твора, бо яна з’яўляецца своеасаблівай апорай, да якой далучаецца мастацкае, эстэтычнае: “Мастацкі твор ёсць вырабленая рэч, але ён кажа яшчэ нешта іншае ў параўнанні з тым, што ёсць сама па сабе рэч ... яно ёсць адкрыццё іншага: твор ёсць алегорыя... твор ёсць сімвал” [1, с. 87]. Можна казаць, што гэтае дадатковае, “іншае” якраз абумоўлівае эстэтычнае ўздзеянне, характэрнае для любога твора мастацтва і адрознівае яго ад звычайнай рэчы.

Даследчык спыняецца на некалькіх дэфініцыях паняцця рэч і прыходзіць да высновы, што найбольш прыдатным з’яўляецца азначэнне рэчы як сфармаванага рэчыва, спалучэння рэчыва і формы. Філосаф заўважае, што сапраўды “адрозненне рэчыва і формы, і прытым у самых розных варыянтах, ёсць паняццёвая схема ўвогуле

ўсякай тэоры мастацтва і эстэтыкі” [1, с. 103] (вылучана М. Хайдэгерам); тут можна згадаць традыцыйнае для літаратуры вылучэнне ў мастацкім творы зместу і формы.

Аднак такое азначэнне рэчы не з’яўляецца канчатковым і ідэальным, бо ўсё роўна нельга казаць пра дастатковасць размежавання рэчыва і формы, а таксама, што гэтым размежаваннем павінна займацца менавіта сфера мастацтва. Па-першае, дадзеныя паняцці актыўна выкарыстоўваюцца і ў іншых сферах, а не толькі эстэтычнай; па-другое, паняцце формы і зместу можна прымяніць абсалютна да ўсяго.

Нягледзячы на пэўныя недахопы, карыстанне паняццямі рэчыва і формы дапамагае нам паўней зразумець сутнасць мастацкага твора. Калі твор падобны да рэчы, то мастак у нечым падобны да рамесніка, які стварае новыя прадметы. У кнізе М. Хайдэгера для ілюстрацыі ўзаемасувязі рэчыва і формы прыводзяцца такія рэчы, як сякера, збан, боты і інш. Напрыклад, збан мае форму – пэўны абрыс. Паводле гэтага абрысу рэчыва размяшчаецца ў прасторы. Пры гэтым выбар формы і рэчыва загадзя абумоўлены функцыянальным прызначэннем збана, каб той быў трывалы і не прапускаў ваду. Такую функцыянальную рэч філосаф называе вырабам. Выраб створаны рукамі чалавека, і пагэтану набліжаецца да твора. Але твор мастацтва заўсёды мае такую важную ўласцівасць, як самадастатковасць. Адпаведна, можна скласці наступны паняццыйны рад: спачатку знаходзіцца “проста рэч”, спалучэнне рэчыва і формы, прамежкавае становішча займае выраб (гэта рэч, зробленая чалавекам, якая мае пэўную службовую функцыю). У самым версе знаходзіцца мастацкі твор, то бок выраб, надзелены эстэтычнай вартасцю і самадастатковасцю.

Заслугоўвае ўвагі думка М. Хайдэгера, што мастацтва ёсць пэўная ісціна існага, увасобленая ў творы. Але існае адлюстроўваецца ў мастацтве не толькі як пэўны канкрэтны адбітак рэчаіснасці. Калі мы бачым на карціне выяву, то нельга ўпэўнена сказаць, гэта адлюстраванне сапраўды існуючага прадмета ці цалкам створаны фантазіяй мастака аб’ект. “*У творы гаворка ідзе не аб адлюстраванні якога-небудзь асобнага наяўнага існага, а пра адлюстраванні ўсеагульнай сутнасці рэчаў*” [1, с. 125], – піша на гэты конт М. Хайдэгер.

Як заўважалася вышэй, творы мастацтва знаходзяцца ўсюды, іх можна лёгка знайсці ў музеях і галерэях, дзе гэтыя творы ахоўваюцца, рэстаўруюцца і г. д., каб як мага больш людзей магло пабачыць іх. Філосаф у рабоце “Выток мастацкага твора” характарызуе такі стан як разбурэнне ўласцівай творам быццёвай прасторы. Нават калі твор нікуды не перамяшчаўся і застаўся дагэтуль на месцы свайго стварэння (напрыклад, архітэктурны будынак), аднак своеасаблівы свет, у якім складаўся твор, ужо знік. Гэты працэс разбурэння першаснага свету, першаснай прасторы нельга спыніць, пагэтану мы бачым творы не такімі, якімі яны былі раней. Зараз гэта былыя творы, якія сталі прадметамі.

Навакольнае асяроддзе, месцазнаходжанне сапраўды вельмі важна для поўнага раскрыцця сутнасці твора. Напрыклад, калі мы бачым старагрэцкі храм, то ўспрымаем яго як твор мастацтва толькі разам з акаляючай прасторай. Дрэвы, кветкі, глеба і інш. атрымліваюць сваё сапраўднае выяўленне толькі побач з храмам. Таксама і фарбы з’яўляюцца больш рэальнымі, яскрава выяўленымі толькі на карціне. Такое выяўленне М. Хайдэгер называе паэзіяй, пад якой разумее адлюстраванне ісціны: “*Сутнасць мастацтва ёсць паэзія. А сутнасць паэзіі ёсць устанаўленне ісціны*” [1, с. 209]. Адпаведна, сутнасць мастацтва ёсць устанаўленне ісціны.

Калі падсумаваць сказанае, то, паводле М. Хайдэгера, сутнасць мастацтва лепш за ўсё высвятляецца праз твор. Твор мае шмат агульнага са звычайнай рэччу. Такое падабенства называецца рэчыўнасць. Рэчыўнасць ёсць сувязь рэчыва і формы, аснова, куды далучаецца эстэтычнае і ствараецца твор. Аднак ў “Вытоку мастацкага твора” пазначана наступнае: “*Але твор не ёсць выраб, толькі, акрамя ўсяго іншага,*

забяспечаны... эстэтычнай каштоўнасцю. Твор далёкі ад таго, каб быць эстэтычнай каштоўнасцю... і проста рэч далёкая ад таго, каб быць вырабам, толькі пазбаўленым... службовасці і вырабленасці” [1, с. 129]. Гэта супярэчыць нашым папярэднім сцверджанням, аднак прычына, як адзначае філосаф, у тым, што так глядзіць на твор традыцыйная эстэтыка (то бок твор ёсць напалову рэч, напалову выраб). Магчыма, як нам падаецца, для М. Хайдэгера важнейшай уласцівасцю твора выступае здольнасць адлюстроўваць усеагульную сутнасць рэчаў. Тады мастацтва адлюстроўвае ісцінную, сапраўдную сутнасць усяго існага, ці, як кажа філосаф, паэзію.

Цяпер звернемся да меркаванняў А. Разанава наконт спецыфікі мастацтва. Шмат цікавай інфармацыі можна знайсці ў публіцыстыцы паэта (інтэрв’ю, крытычных артыкулах, згадках і інш.). Развагі яго датычыцца найперш паэзіі і літаратуры ўвогуле.

Паэзія з’яўляецца не толькі прыгожым пісьменствам, але і шляхам спасціжэння рэчаіснасці, прычым гэта можа быць як знешняя навакольная рэчаіснасць, так і ўнутрычалавечая. Спазнаць паэзію можа кожны, бо яна, па заўвазе А. Разанава, адначасова асабовая і звышасабовая. Аснова любога твора – ідэя, увасобленая ў пэўных вобразах. Мастакі вобраз, у сваю чаргу, “звязвае ў адно відавочнае і невідавочнае, ідэальнае і матэрыяльнае, тамтэйшае і тутэйшае” [2, с. 39]. Дзякуючы вобразу якраз і ажыццяўляецца сувязь твора з рэчаіснасцю, калі чытач становіцца нібы персанажам, героем гэтага твора. Вартасць вобраза таксама ў тым, што яго можна тлумачыць, самастойна асэнсоўваць і развіваць далей звязаныя з ім асацыяцыі.

Паэзія звяртаецца да з’яў рэчаіснасці, раскрывае іх унутраны свет. Як адзначае пісьменнік, без іх яна была б проста вершапісаннем, проста рамяством. Творчасць пераўтвараецца ў рамяство і тады, калі на першы план для паэта выступае колькасць вершаў. То бок паэзія ў такім выпадку становіцца своеасаблівым навыкам, умельствам правільна падбіраць рыфмы, ужываць тropy. Але сапраўднай творчасці там ужо не будзе.

А. Разанаў актыўна перастварае сродкамі сучаснай мовы творы старажытнай беларускай літаратуры (К. Тураўскага, Ф. Скарыны, М. Смятрыцкага і г. д.), каб мы маглі паглядзець на іх вачыма тагачаснага чытача, пачуць іх першаснае гучанне. Калі М. Хайдэгер кажа, што першасны свет твораў ужо незваротна страчаны і яго нельга аднавіць, то А. Разанаў, наадварот, лічыць гэта магчымым. Трэба толькі “ўвесці” старажытныя творы ў сучасны нам кантэкст, сучасную рэчаіснасць, бо творы не старэюць, а нават набываюць усё большую актуальнасць з цягам часу. Адбываецца гэта таму, што ў згаданых творах закранаюцца самыя важныя пытанні рэчаіснасці і чалавека. “Кожны час мае свае асаблівасці, і гэтыя асаблівасці адначасова і аддаляюць нас ад напісаных тэкстаў, але і дазваляюць па-новаму зразумець ужо раней зведанае” [2, с. 140], – гаворыць пісьменнік. Адпаведна, нельга задавальняцца толькі адзіным на ўсе часы вытлумачэннем пэўнага твора. Творы трэба аналізаваць зноў, каб не толькі спазнаць, што было раней, але і адкрыць нешта новае, якое не было вядома пры ранейшых прачытаннях.

Варта заўважыць, што сэнс твора можа быць закрытым для аднаго чытача, але адкрытым для другога; тыя творы, якія мы не можам спасцігнуць зараз, могуць стаць зразумелымі праз некаторы час.

Пісьменнік таксама падкрэслівае, што мастак павінен ісці ўслед за мастацтвам, слухаць яго. Пры гэтым у творчасці нельга арыентавацца толькі на наяўнае, кімсьці ўжо створанае (тады гэта будзе не творчасць, а імітацыя, перайманне). Трэба шукаць нешта, яшчэ не адкрытае і не знойдзенае, “невымоўнае” і пакуль яшчэ нікім не выказанае. А “невымоўнае” можа знайсціся толькі ў самім мастаку. То бок мы зноў сустракаем думку, што мастацтва, твор і творца ўзаемазвязаныя паміж сабою, залежаць адзін ад аднаго. Іншы раз самыя розныя творы маюць пэўнае падабенства пры адлюстраванні рэчаіснасці. А. Разанаў тлумачыць, што “гэта сведчыць пра тое, што ісціна адна. Яна заўсёды надзённая й мінулаю не становіцца” [2, с. 161]. На папярэднне

трэба арыентавацца, але нельга абмяжоўвацца толькі паўтарэннем вядомага раней, бо творчасць – гэта заўсёды пошук новага, адметнага.

Пісьменнік, як і М. Хайдэгер, падкрэслівае важную ролю рэчы для творчасці. Згадаем у сувязі з гэтым такія мастацкія канцэпцыі і выставы, як “Збанабз”, “Яйкакватраты”, “Ісвы” і “Функцыянальныя кантэксты”.

“Збанабз” – канцэпцыя, створаная з мэтай высвятлення сэнсу рэчаў. Гэта шэраг карцін, на якіх адлюстраваны пэўныя прадметы. Назва ўтварылася ад слова збан. Збан – першая, вядомая ўсім палова рэчы, другая палова – набз, якая і дапамагае ўзнавіць страчаныя сэнсы. “Ісвы” – выстава карцін, на якіх адлюстраваны “згусткі існавання” рэчаіснасці (напрыклад, палотны называюцца “Смага”, “Туга”, “Магчымасць” і інш.). Слова “ісвы” ўтворана ад існаваць і з’яўляецца сінонімам слову экзістэнцыя. А. Разанаў заўважае: *“Выяўленчае мастацтва... адлюстроўвае тое, што можна ўбачыць вокам. Але ж гэта не ўся рэчаіснасць. Не ўся рэчаіснасць бачыцца вокам і схопліваецца зрокам. «Ісвы»... усяляюцца ў метафізічную сферу, дзе прысутнічае рэчаіснасць, што бачыцца інакш, бачыцца, можа, унутраным зрокам альбо інтуіцыяй...”* [2, с. 73]. Другой часткай згаданай выставы былі “Функцыянальныя кантэксты”, толькі тут ужо на карцінах змяшчаліся канкрэтныя рэчы (піла, сякера, рыдлёўка, серп і інш.). Пісьменнік даводзіць, што гэтыя прадметы істотныя не самі па сабе, а ў кантэксце той службы, функцыі, якую яны выконваюць (тут можна бачыць яшчэ адну паралель з М. Хайдэгерам). “Яйкакватраты” – серыя работ, якія маюць на мэце адлюстраванне адной са стадыі развіцця рэчаіснасці. Гэта стадыя “рэчы ў сабе”. Побач з дадзенай А. Разанаў згадвае таксама стадыі “Быцця” і “Свядомасці”.

Заслугоўваюць увагі наступныя словы А. Разанава: *“Творцу трэба ўдыхаць свой дух у тыя рэчы, з якімі ён мае справу... Тады яны будуць жыць, тады яны будуць патрэбнымі і красамоўнымі”* [2, с. 66]. Адпаведна, можна сцвярджаць, што творам мастацтва з’яўляецца рэч, зробленая чалавекам, якая з’яўляецца патрэбнай (то бок выконвае пэўную службовую функцыю) і “красамоўнай” (валодае эстэтычнасцю).

Нягледзячы на некаторае падабенства з хайдэгераўскім поглядам на рэч, у А. Разанава ёсць важнае адрозненне. Творам ён лічыць не толькі зробленую чалавекам рэч, але і прыродныя аб’екты: *“Ёсць творы, якія стварыла прырода, жыццё. Яны самаісныя, самадастатковыя і належаць усім – трава, дрэва, рака, дождж, маланка... Яны ўсімі распазнаюцца і, што такое яны, усякі раз вытлумачваюць самі”* [2, с. 184]. Прычым складзеныя прыродай аб’екты і з’явы – гэта творы дасканалыя. М. Хайдэгер такія аб’екты называе “проста рэчамі”, уласна рэчамі: *“Проста рэчамі мы лічым толькі камень, глыбу зямлі, кавалак дрэва. Усё нежывое, што ёсць у прыродзе і ў чалавечым выкарыстанні”* [1, с. 91]. Як адзначалася вышэй, “проста рэч” з’яўляецца самым першым складнікам паняццённага раду рэч – выраб – твор.

Падсумоўваючы, можна сказаць, што для А. Разанава мастацтва ёсць шлях спасціжэння складанай і таямнічай рэчаіснасці, як знешняй, так і ўнутрычалавечай. Але гэтае спасціжэнне не павінна ісці шляхам пераймання, паўтарэння і простага павелічэння колькасці твораў. Сапраўдная творчасць – гэта пошук чагосьці новага; а каб знайсці яго, трэба прыслухоўвацца да твора, ісці за ім у “невymoўнае”. У сваёй публіцыстыцы пісьменнік часта спрабуе патлумачыць спецыфіку мастацтва. Так, творчасць ён называе *“уводзінамі ў будучыню”* [2, с. 49], *“дамінантай рэчаіснасці”* [2, с. 153]; у творчасці ўдзельнічае не толькі аўтар, але маецца і Боскі пачатак; таксама у ёй закладзена імкненне ў наступнасць. Паэзія, паводле слоў творцы, – гэта *“іншаведанне”* [2, с. 12]; яна ўтвараецца з нічога, *“з таго, чаго не было”* [2, с. 43].

Як выявілася, погляды М. Хайдэгера і А. Разанава перагукаюцца паміж сабой. Парадаксальна, але знакамiты філосаф, кажа, што ягоная праца не дае адказу на пытанне аб сутнасці мастацтва, бо *“асэнсаванне таго, што ёсць мастацтва, цалкам, раішуча вызначаецца пытаннем аб быцці. Мастацтва тут не сфера дасягненняў”*

культуры, не з’ява духу, яно належыць да **падзей** выяўлення, на аснове чаго ўпершыню і вызначаецца «сэнс быцця»” (вылучана М. Хайдеггер) [1, с. 235]. Адпаведна, трэба спачатку зразумець, што такое быццё, каб адказаць на пытанне пра сутнасць мастацтва. А. Разанаў называе паэзію “цвіценнем быцця” [2, с. 47], кажа, што “з’ява паэзіі суадпавядае з’яве прыроды, яна не выдумка паэтаў, а арганічная патрэба самога быцця. Па тым, што адбываецца з паэзіяй, можна меркаваць, што адбываецца з самім быццём...” [2, с. 86]. З гэтага вынікае, што самым праўдзівым сродкам усведамлення быцця з’яўляецца якраз мастацтва. Атрымліваецца, што трэба пераасэнсаваць падыходы традыцыйнай эстэтыкі і пачаць аналізаваць мастацтва праз быццё і быццё праз мастацтва.

Спіс выкарыстанай літаратуры

- 1 Хайдеггер, М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер ; пер. с нем. А. В. Михайлова. – М. : Академический Проект, 2008. – 528 с.
- 2 Разанаў, А. С. Невядомая велічыня : гутаркі, артыкулы, згадкі / А. С. Разанаў. – [б. м.] : Логвінаў, 2017. – 254 с.

М. У. КАНЦАВАЯ
(г. Мазыр, МДПУ імя І. П. Шамякіна)

ПАВЕР’І, ЗВЫЧАІ ВА ЎЯЎЛЕННЯХ І МОВЕ ЖЫХАРОЎ УСХОДНЯГА ПАЛЕССЯ (НА МАТЭРЫЯЛАХ ТВОРАЎ У. ЛІПСКАГА)

У артыкуле разглядаюцца звычаі, традыцыі, прыкметы, праклёны, замовы, засведчаныя У. Ліпскім у Аўцюках і Шоўкавічах. Такія адзінкі выразна дэманструюць рэгіянальныя адметнасці гэтых палескіх вёсак, уклад жыцця і духоўны свет іх жыхароў.

Уладзімір Ліпскі аўтар арыгінальных кніг пра малую радзіму: “Адпяванне жывых” (1993), “Я. Праўдзівы аповед пра твой і мой радавод” (1998), “Мама. Малітва сына” (1999), “Бацька. Пісьмы сына” (2004), “Мы. Аповесць пра нашы прозвішчы” (2006) і іншыя.

У кнізе “Адпяванне жывых” апавядаецца пра жыццё жыхароў вёскі Шоўкавічы, малой радзімы У. Ліпскага. Пісьменнік адзначае, што шоўкаўцы спрадвеку жылі па народным календары, ведалі шматлікія прыкметы, у якіх паведамлялася пра тое, якім будзе надвор’е, будучы ўраджай. *Прыкметы* – “жанравая разнавіднасць малой фальклорнай прозы, пад якой разумеецца прадказанне выніку, заснаваным на пэўнай заканамернасці і прычынна-выніковай залежнасці з’яў, падзей, дзеянняў, што пацверджаецца многавяковым народным вопытам” [1, с. 389]. Прыкметы ўзніклі ў выніку назірання за атмасфернымі з’явамі (дождж, хмары, туман і г. д.), нябеснымі свяціламі (сонца, месяц, зоркі), надвор’ем у святы (напрыклад, Благавешчанне, Сёмуха і г. д.). Так, на аснове назірання за зоркамі шоўкаўцы адзначылі: “*Не спіцца, выйдзе чалавек у двор, зірне на неба – зоркі блішчаць, як начышчаныя гузікі. Пераліваюцца як бы падміргваюць. От і ведай: будзе добрае надвор’е. От і плануй, што лепей зрабіць гэтым днём у агародзе, лузе, полі*” [2, с. 43]. Падобная прыкмета была засведчана Ч. Пяткевічам у Рэчыцкім Палессі: “Калі зоркі весела свецяць, то заўтра будзе пагода, а якжэ цмяна, бы начэ надуўшыся, то будзе перамена ўночы” [3, с. 291]. Хмары і аблогі на небе таксама маглі многае расказаць пра надвор’е: “*Збегліся хмаркі ў адзін гурт – будзе дождж. Калі нізкія і цёмныя воблакі – к працяглай непагадзі. А некалькі дзён*

бачны на небе белыя аблачыны – пахаладае” [2, с. 44]. Назіралі людзі за надвор’ем і ў канкрэтныя каляндарныя дні, на святы: “Прыкмячалі шоўкаўцы, якім будзе дзень Блажавешчання, 25 сакавіка па старым стылі. Дык вось, калі ў дзень Блажавешчання сонца свеціць – будзе навальнічнае лета. Калі навальніца – усё паспрыяе ўраджаю. Калі пахмурна – не чакай восенню добрага свята” [2, с. 43 – 44].

Засведчаны аўтарам і прыкметы, якія падказваюць селяніну, калі пачынаць земляробчыя работы. Некаторыя з іх, як сведчыць пісьменнік, былі заснаваны на назіраннях за раслінамі, паводзінамі жывёл, птушак, насякомых і г. д.: *Гром прагрыміць, лес апрацеца ў зеляніну – пара араць. Не быць ураджаю, калі салоўка заспявае ў голым лесе. А возьме мужчына жменю зямлі, моцна сцісне ў кулаку і выпусціць. Калі зямля рассыплецца пры падзенні, то яна гатова для ворыва* [2, с. 44]. *Шоўкаўцы звеку сеялі авёс тады, калі пачыналі квакаць жабы, калі з’яўляліся чырвоныя казяўкі каля каранёў дрэў і на гнілых пнях. Ячмень сеялі, калі цвіла каліна. Лён – перад Сёмухай, на нізкай глебе* [2, с. 75].

Прыкметы, як лічыць пісьменнік, дапамагаюць чалавеку ў жыцці і гаспадарчай дзейнасці. У іх сабраны мудрасць, назіральнасць і вопыт народа, якія назапашваліся пакаленнямі.

У. Ліпскі на канкрэтных прыкладах паказаў духоўны і матэрыяльны свет сваіх аднавяскоўцаў. Так, пісьменнік сцвярджае, што шоўкаўцы набожныя людзі, а ікона застаецца і па сённяшні дзень самай дарагой рэліквіяй: *От закончылася вяселле. Маладыя ад’язджаюць. Садзяцца на воз. Маці з бацькам выходзяць з хаты, нясуць іконы. Тры разы абшнуроўваюць воз. Уручаюць маладым рамку з Ісусам ці мацярью Божай. На машыне ад’язджаюць – машыну абходзяць тры разы* [2, с. 81]. Ч. Пяткевіч у кнізе “Рэчыцкае Палессе” адзначае: “Не ўсе абразы паляшук тлумачыць аднолькава. Да свяцейшых ён адносіць абразы Бога Айца (Госпад Бог), Хрыста (Хрыстос Спасіцель) і Божай Маці (Мацер Божая), выявы ж святых ён лічыць другараднымі, якія, паводле агульнага звычаю, больш патрэбныя дзеля ўпрыгожвання хаты. Чым непасрэдна дзеля душы” [3, с. 439]. Прытрымліваліся шоўкаўцы і прыказкі *без Бога не да парога* [2, с. 82]. Так кажуць, “калі трэба сцвердзіць, што без Бога як вярхоўнай істоты і кроку не ступіш, што ўсё падуладна Богу” [4, с. 60]. У народзе, як сведчыць пісьменнік, заўсёды была традыцыя – усе значныя справы пачынаць з малітвы, бо толькі з Божай ласкай і дапамогай можна дасягнуць добрых вынікаў. У сялянскай хаце покуць – “вугал, кут у хаце, дзе вісела абразы і стаяў стол – у павер’ях і ўяўленнях усходніх славян асэнсоўвалася як асабліва значнае, святое месца” [5, с. 124]. Таму пры ўваходзе ў хату чалавек павінен быў абавязкова перахрысціцца перад іконай на покуці, і толькі пасля гэтага пачынаць размову з гаспадарамі хаты.

З даўнейшых часоў святкуюць у Шоўкавічах Сёмуху (Троіцу) – “свята народнага календара, якое адзначаецца ў сёмую нядзелю пасля Вялікадня” [5, с. 151]. “*Яе адзначаюць пасля пасяўной, перад касавіцай. Выграбаюць з хат смецце, пыл. Выносяць прасушыць коўдры, падушкі. Выбельваюць печы, грубкі, вышкрэбваюць венікамі падлогу. Мыюць вокны, дзверы... прыбіваюць зялёныя галіны клёну над дзвярыма, брамкамі, каля хлявоў, утыкаюць у плот. Упрыгожваюць імі аканіцы*” [2, с. 85 – 86]. На свята гаспадыні ў Шоўкавічах гатуюць розныя стравы: *І сухарыкі з сырам, мёдам, варэннем, і калдуны з мясам, і кручонікі з бульбы. Кісялі вараць з чарніцамі, малінамі, суніцамі. А яшчэ – наліснікі, кашы, вяндрліна, смажаніна* [2, с. 84 – 85]. Кручонікі (або зразы) – традыцыйна гэта мясная страва, калі скручаныя кавалкі мяса звязваюцца ніткай. Зараз існуе шмат розных варыянтаў яе прыгатавання. У кнізе “Аўцюкоўцы”, у якой сабраны жарты, анекдоты жыхароў вёсак Малыя і Вялікія Аўцюкі, У. Ліпскі засведчыў адметныя назвы страў: *Патапцы* – гэта простая аўцюкоўская страва: – *Што гэта за блюда? / Аўцюкоўскае, каласок... бярэш халоднай вады ў міску. Сыплеш туды, калі ёсць, лыжку цукру, крышыш туды хлеб. Уплятай патапцы!..* [6, с. 142]. *Крышонікі*

– страва з накрышанай бульбы, суп. *Так хочу крышонікаў. Хаця б дзе мяшэчак бульбы ўзяць* [6, с. 97]. *Ёсць такая краіна – Аўцюкі. Там смажаную бульбу называюць – кавалікі. Круглячкамі смажаць, як распляканую ў кузні. Суп бульбяны, па-іхняму – крышані, бульба-пюрэ – таптуха, а суп з белых грыбоў – патраўка* [6, с. 74]. *Палойкі – вараная бульба, палавінкі* [6, с. 106].

Побач з хрысціянскай верай захаваліся ў шоўкаўцаў і язычніцкія звычаі. Павер’і, прымхі, забабоны – “народныя ўяўленні, меркаванні, заснаваныя не на рацыянальным вопыце чалавека, а на адвольных, часта вобразна-асацыятыўных супастаўленнях, на веры ў існаванне містычных сувязей паміж з’явамі навакольнага свету і лёсам чалавека” [1, с. 265]. Напрыклад, шоўкаўцы шануюць буслоў, вераць, “што бусел раней быў чалавекам, ён умеє вылучаць добрых людзей і селіцца каля іх. Ганарацца, што ў іх вёсцы здавён вядуцца буслы” [2, с. 153]. Таму і нельга забіваць гэтых птушак, разбураць іх гнёзды, бо гэта лічыцца грахам і можа наклікаць на чалавека вялікія беды: “бусел можа жорстка адпомсціць – прынясе галавешку і спаліць хату або накліча градавую хмару” [5, с. 24]. Існуе ў жыхароў павер’е: “Калі слуп падпораю – гэта чортава брама. Уваходзіць у яе нельга, а то згарбацееш” [6, с. 181].

З пакалення ў пакаленне перадаюцца ўяўленні шоўкаўцаў пра розных міфічных істот: “Нашы мамы кожнаму нешта перадалі. Помню, сядзім на печы. Вецер завывае ў коміне. Мароз-траскун ляскае па вуглах. Маці пачынае баяць, і мы верым кажыннаму яе слоўцу, здаецца, не дыхаем, бо гаворыць сама Багіня: “Гэта, дзеткі, Бог Зюзя лютуе. Ён сівы, з доўгай барадой, з босымі нагамі, у белым кажусе, без шапкі, з жалезнаю булавою. Сядзеў у лесе, надакучыла. Вось завітаў у нашы Шоўкавічы. Ходзіць, стукае булавою, дак сцены ў хатах і пачынаюць трашчаць, правярае: ці моцна стаяць хаты, ці жывыя людзі ў іх?..” [2, с. 82]. Ва ўсходнеславянскай міфалогіі Зюзя – “міфічная істота, бог зімы. Зюзю ўяўлялі ў выглядзе лысага барadataга невялікага росту дзеда, які басанож ходзіць па снезе ў расхрыстаным белым кажусе” [5, с. 72]. Лічылася, што Зюзя выклікаў завіруху, сцюжу, маразы.

Верылі шоўкаўцы ў існаванне чорта, дамавіка. Чорт – “злы дух, істота з адзнакамі чалавека і жывёлы” [5, с. 161]. Іх стараліся не гнявіць, бо яны любяць шкодзіць людзям: “Дык вось, расказвалі, калі ўгнавіш чорта, дык можа ноччу падаслаць да цябе мерцвяка. А той ужо робіць з табой, што захоча. Можна да смерці напалохаць, як пачне голымі сквіцамі клацаць. А захоч – кроў з цябе пачне ссаць. Калі козыту байшся – заказыча. А то нашэпча дамавіку, і той давядзе гаспадара да нервовага ціку. Стукае ноччу па вуглах хаты, шкрабае пад падлогай ці пад ложкам” [2, с. 6].

Вакол вёскі Шоўкавічы раскінуліся бары, бярозавыя гаі, дубровы, таму з даўніх часоў людзі верылі, што там жывуць лясныя русалкі. Іх уяўлялі прыгожымі дзяўчынамі: “Малога росту з доўгімі валасамі. Іх можна ўбачыць, калі пашанцуе, на тонкіх галінах дрэў. Гайдаюцца, залівіста смяюцца. Заманьваюць да сябе маладых хлопцаў. А пасля здзекуюцца з іх... Рэдка, але сустракалі пастухі месца, дзе танцавалі русалкі, хадзілі ўкруг, узяўшыся за рукі, і спявалі” [2, с. 7]. Русалка – “у міфалогіі ўсходнеславянскіх і іншых славянскіх народаў – жанчынападобная істота, увасабленне воднай і лясной стыхій. Яе звычайна ўяўлялі ў выглядзе маладой прыгожай дзяўчыны з доўгімі распущанымі зялёнымі валасамі” [5, с. 135].

У Шоўкавічах падымаліся рана, казалі: “Калі доўга спіш, чорт падкладвае пад коўдру яйкі ад чорнага пеўня. А з іх пасля вылупліваюцца вогненныя змеі. Добра, калі падладзіш той змяі, дык прынясе табе кучу грошай. А калі не – спаліць хату... Шоўкаўцы спяшаліся з усіх чорных пеўнікаў, калі яны яшчэ куранятамі ходзяць, зварыць булён і пакарміць ім нямоглых людзей” [2, с. 7]. Раней людзі верылі, што Чорны певень з’яўляецца “абавязковым атрыбутам нячыстай сілы. Ва ўсходніх славян лічылася неабходным ахвяраваць чорных пеўняў Вадзяніку або закапваць чорнага пеўня жывым у зямлю ў час эпідэміі як ахвяру Смерці” [5, с. 120]. Таксама існуе

павер’е, што Чорны певень можа знесці магічнае яйцо: “Калі Чорны певень пражыве сем год, то ў канцы сёмага года знясе асаблівага віду яйка. Гэтае яйка трэба насіць пад пахай тры гады. Тады вылупіцца з яго маленькае змяннё. Яго трэба песціць, трымаць у цяпле, карміць яешняй і нічым не раздражняць. Калі яно вырасце, то пачне лётаць, адшукваць клады і насіць грошы гаспадару” [5, с. 120].

У кожнай мясцовасці існавалі і цяпер існуюць свае звычаі – “стэрэатыпныя спосабы паводзін у адпаведнасці з традыцыяй, якая склалася ў пэўным грамадстве або сацыяльна-этнічнай групе” [2, с. 535]. Так, старажытны звычай жыхароў вёскі Крынкі, што знаходзіцца недалёка ад Шоўкавіч, У. Ліпскі даведаўся з архіваў, дзе знайшоў дакумент “Справа аб пакаранні бізунамі селяніна вёскі Крынкі Антона Коцура за пасеў жыта раней тэрміну”. У вёсцы існаваў даўнейшы звычай: *пачынаць сеяць жыта 15 жніўня. А першы мае права на сяўбу той гаспадар, у якога зваранае яйка акажацца поўным. Верылі: трымайся гэткага правіла – будзеш з поўнымі засекамі збожжжа* [2, с. 42].

Адметнай з’яўляецца мова аўцюкоўцаў, у якой У. Ліпскі засведчыў такія формы малога жанру, як *праклёны* (кленічы) – “гэта слоўныя формулы з пажаданнямі няшчасцяў і пакаранняў чалавеку, жывёле, любым аб’ектам жывой і нежывой прыроды. Яны своеасаблівыя магічныя формы абароны, псіхалагічнай разгрузкі і ў значнай ступені псіхалагічнай агрэсіі” [1, с. 369]. Фалькларыст М. Федароўскі засведчыў: “*Беларус мае ў сваім рэпертуары пракляццяў, відаць, больш, чым пажаданняў... Праехаўшы ўздоўж і ўпонак большую палову роднай зямлі, магу смела сцвярджаць, што нідзе мне не даводзілася чуць такіх страшных пракляццяў, як у гэтым краі амаль штодня. Знешне спакойны народ не ўпусціў магчымасці, каб не вымавіць цэлага запасу кляцьбаў, асабліва ў гэтым вялікіх поспехаў дасягаюць жанчыны. ...Вымаўляюцца пракляцці працяжным і манатонным голасам, што для вушэй пастаронняга слухача пакідае не вельмі прыемнае ўражанне, можна сказаць, страшнае ўражанне*” [7, с. 11]. Праклёны, на жаль, амаль не даследаваны сучаснымі лінгвістамі. Даследчыца З. Бадзевіч разглядала праклёны ў творах Якуба Коласа [8].

Структурнымі кампанентамі праклёнаў, якія засведчаны ў творах У. Ліпскага, з’яўляюцца часціцы *каб, хай, што б*, якія стаяць перад выказваннем; асабовы займеннік, што называе асобу, якой адрасуецца праклён; назоўнік і дзеслоў, які паказвае, што павінна адбыцца з аб’ектам (*часціца + асабовы займеннік + назоўнік + дзяслоў*). Пры гэтым найбольш пашыраны выразы з часціцай *каб*: *Каб у цябе вады не было, каласок, калі захочаш напіцца!* [6, с. 87]. *Каб вы смалы напіліся!* [6, с. 88].

Ёсць праклёны, у якіх зычаць дрэннае свойскай жывёле: *Каб карова малака не дала* [6, с. 96]. *Каб твае куры, калінка, перасталі несціся!* [6, с. 87]. *Каб у цябе цяляты не вадзіліся* [6, с. 96]. Выражаецца пажаданне галечы, жабрацтва: *Каб табе чыста, каб табе гола было* [6, с. 96]. *Каб ты бічаваўся век, а ў латаным хадзіў* [6, с. 96]; смерці: *А каб ты маіх гадоў не дажыў* [6, с. 96]; фізічных недахопаў: *Што б ты не ўзрос* [6, с. 96]. *Каб твае дзеці ляныя зрабіліся* [6, с. 96]. Праклёны могуць насіць іранічны, незласлівы характар: *Хай табе баба не дае выціць* [6, с. 96]. Кленічы ў творах У. Ліпскага выкарыстоўваюцца толькі ў мове герояў, якія паказаны ў сваім паўсядзённым жыцці. Такія слоўныя формулы з’яўляюцца выразным стылістычным сродкам гутарковага маўлення.

Людзі з даўніх часоў верылі ў надзвычайную сілу слова. Замовы (шэпты, шаптанны, словы, малітвы, чары, нагаворы, замаўлянні) – “празаічныя, рытмічна арганізаваныя творы формульнага характару, якім прыпісвалася сіла магічнага ўздзеяння для дасягнення розных практычных мэт” [1, с. 518]. Аўцюкоўка баба *Анэта*, якая *бавіла* дзяцей, гаварыла наступныя добрыя словы: *Залатыя замочки, адмыкайцеся, / Царскія вароты, адкрывайцеся – / Без гора, без мукі / Нарадзіся, нашчадак, на рукі!* [6, с. 90]. Баба *Настасся* шаптала ад спуду: *Спуг-спужаніца, шчырая памачніца, / Цябе секчы, рубачі – / Спуг замаўляці / На хуткай паходцы, / На моцнай гаворцы, / Лабанаву*

Уладзіміру, / Якога маці радзіла, / Усё ліха адкаласіла. / На мейсцечка стаці, / Касцей не разлягаці, / На мора адпраўляці, / Святога Міхаіла зваці, / Пад поўна, маладзіком, / На векі вякоў... [6, с. 93].

Такім чынам, звычаі, традыцыі, уяўленні пра міфічных істот, праклёны, замовы, засведчаныя У. Ліпскім у Аўцюках і Шоўкавічах, выразна дэманструюць рэгіянальныя адметнасці гэтых палескіх вёсак, уклад жыцця і духоўны свет іх жыхароў.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1 Беларускі фальклор: Энцыклапедыя. У 2 т. Т. 2: Лабараторыя традыцыйнага мастацтва – “Яшчур” / Рэдкал.: Г. П. Пашкоў і інш. – Мінск : БелЭн, 2006. – 832 с.

2 Ліпскі, У. Адпяванне жывых: Аповесць пра адну вёску. Дзённік / У. Ліпскі. – Мінск : Маст. літ., 1993. – 237 с. 99.

3 Пяткевіч, Ч. Рэчыцкае Палессе / Ч. Пяткевіч; уклад., прадм. У. Васілевіча; пер. з пол. Л. Салавей і У. Васілевіча. – Мінск : “Беларускі кнігазбор”, 2004. – 672 с.

4 Лепешаў, І. Я. Слоўнік беларускіх прыказак / І. Я. Лепешаў, М. Якалцэвіч. – Мінск : Бел. навука, 2002. – 511 с.

5 Коваль, У. І. Народныя ўяўленні, павер’і і прыкметы: даведнік па ўсходнеславянскай міфалогіі / У. І. Коваль. – Гомель : Беларускае Агенцтва навукова-тэхнічнай і дзелавой інфармацыі, 1995. – 180 с.

6 Ліпскі, У. Аўцюкоўцы: Аповесць пра калінак ды каласкоў, якія гаруюць і жартуюць / У. Ліпскі. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1995. – 223 с.

7 Federowski M. Lud białoruski na Rusi litewskiej / M. Federowski. –Warszawa : Towarzystwo Naukowe Warszawskie, 1935. – 507 s.

8 Бадзевіч, З. Каб ты доўга жыў... Праклёны ў творах Якуба Коласа / З. Бадзевіч // Доклады канферэнцыі [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: elib.bsu.by. – Дата доступу: 01.08.2018.

В. А. КАМЕНЮКОВА

(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

ФЕНОМЕН ДВАЙНІЦТВА Ў ЛІТАРАТУРЫ: ФІЛАСОФСКА-ЭСТЭТЫЧНЫ БАЗІС

У артыкуле разглядаецца генезіс, эстэтычна-філасофскі і культуралагічны падмурак літаратурнага феномена двайніцтва. Будучы імтаспектным, гэты феномен уключае міфалагічны, філасофскі, псіхалагічны і іншыя сэнсы. Зроблены вывад пра ўніверсальнасць двайніцтва ў вырашэнні розных літаратурных праблем і яго цесную сувязь з фабулай, сістэмай вобразаў і стылем аўтара.

Двайніцтва – адна з найскладанейшых культурных з’яў мінулага і сучаснасці. Гэтае паняцце ўжываецца ў розных галінах навукі і мастацтва, кожная з якіх выкарыстоўвае яго са спецыфічным, толькі для яе характэрным значэннем. Такая ўніверсальнасць феномена двайніцтва, прысутнасць у розных сферах чалавечага жыцця спараджае вялікую колькасць яго дэфініцый. У дадзенай рабоце мэтазгодным будзе ўслед за Т. Грудкінай прывесці азначэнне паняцця “двайніцтва” на некалькіх узроўнях. “У шырокім, культуралагічным, сэнсе – гэта старажытнейшая ўніверсальная мадэль мастацкага даследавання месца чалавека сярод іншых людзей, заснаваная на бінарнасці як асноватворным прынцыпе канструявання свету чалавечай свядомасцю. Двайніцтва мадэльнае стаўленне індывіда да знешняга свету і да іншых індывідаў і з’яўляецца

гетэрагеннай з’явай, і ў прынцыпе, можа быць выяўлена амаль у кожным творы” [1], – адзначае даследчыца ў дысертацыі “Феномен двойніцтва ў рускай літаратуры XIX стагоддзя”. У больш вузкім, літаратуразнаўчым, сэнсе сэння пад двойніцтвам разумеюць літаратурны феномен, які заснаваны на бінарнасці як зыходнай эстэтычнай пазіцыі і характарызуецца вызначаным наборам уласцівасцей унутранай і знешняй арганізацыі мастацкага тэксту, што сведчыць аб цеснай сувязі двойніцтва з фабулай, сістэмай вобразаў і стылем аўтара.

Сама па сабе ідэя двойніка чалавека выкарыстоўвалася яшчэ ў фальклоры. У міфалагічных уяўленнях розных народаў свету адлюстравана вера людзей у тое, што кожны чалавек мае двойніка. У яго ролі маглі выступаць татэмная жывёла, цень, адлюстраванне ў люстэрку, у вадзе ці на паверхні іншага прадмета. Яшчэ адным аналагам рэальнасці, паводле народнай міфалогіі, з’яўляецца сон. Названыя сімвалы займаюць значнае месца ў народнай міфалогіі, яны звязваюць свет матэрыяльны і духоўны, па гэтай прычыне з’яўляюцца галоўнымі атрыбутамі шматлікіх абрадаў.

Люстэрка, як адзначае Т. Шамякіна, “заўсёды разумелася як сімвал падваення рэальнасці і мяжы паміж зямным светам і іншасветам” [2, с. 47], з’яўлялася выхадам у іншае вымярэнне. Людзі звязвалі выяву ў люстэрку з негатыўным пачаткам, пагэтану двойнік-люстры адбітак уяўляўся увасабленнем зла і небяспекі для чалавека.

Міфалагічныя ўяўленні аб татэмных жывёлах даволі складаная частка першабытнай культуры. Татэмы, згодна з уяўленнямі асобных народаў, жывуць самастойным жыццём, але гэтая акалічнасць у большай ступені характэрна кланавым абаронцам. Людзі верылі, што пасля смерці яны ўвасобяцца ў сваёй татэмнай жывёле ці расліне. Такім чынам, беручы пад увагу факт таго, што сувязь чалавека з яго татэмам выяўлялася ў валоданні першым здольнасцямі другога, можна гаварыць пра непасрэдную сувязь феномена двойніцтва з міфалагічнымі ўяўленнямі аб татэмных жывёлах (раслінах).

Двойнік, увасаблены праз цень, у гісторыі культуры пераважна атасамліваўся з цёмным пачаткам, што хаваецца ў глыбінях душы не толькі ад іншых, а і ад самага гаспадара ценю. Па гэтай прычыне ён можа быць агрэсіўным у адносінах да той істоты, якой належыць. Некаторыя народы, напрыклад сербы, адрозніваюць цень як двойніка душы і цень як двойніка цела. Лічыцца, што чалавек можа страціць свой цень, які будзе самастойна блукаць па свеце. Згодна з міфалагічнымі ўяўленнямі, тое, што здараецца з ценем чалавека, абавязкова здарыцца і з ім самім.

Неадназначныя адносіны старажытных народаў да з’явы блізняцтва. У культуры ці не ўсіх народаў свету існуе даволі вялікі пласт міфаў пра блізнятаў, якія часта выступалі ў ролі родапачынальнікаў племя ці асобных герояў. Гэтыя міфы ў навуковай літаратуры прынята падзяляць на міфы пра блізнятаў-братоў, пра блізнятаў брата і сястру, пра блізнятаў-андрагінаў і заморфныя міфы пра блізнятаў. Разгледзім кожны з відаў падрабязней.

Заморфныя міфы – гэта самы ранні пласт міфаў, звязаных з феноменам блізняцтва. Яны ў многім перагукаюцца з уяўленнямі аб татэмных жывёлах. Такія міфы ўказваюць на ўдзел у нараджэнні блізнятаў звароў ці птушак ці роднасныя адносіны паміж жывёлай і блізнятамі.

Блізняты-браты ў другой групе міфаў маглі выступаць і супернікамі, і саюзнікамі. Пры гэтым адзін з іх увасабляў дабро, а другі быў надзелены дэманічна-камічнымі рысамі. “Гэты дублёр-блэзан звязаны з усім негатыўным у чалавечым грамадстве – хцівасцю, несумленнем, эротыкай, – адзначае Т. Шамякіна. – Ён называцца трыксцер. <...> У скандынаўскай міфалогіі культурныя героі – бог ОДЗІН і яго сын ТОР, а трыксцер – брат-блізнец ОДЗІНА ЛОКІ” [2, с. 189].

Група міфаў пра блізнятаў брата і сястру, якія ўвасаблялі супрацьлеглыя пачаткі, вядомы ў шматлікіх старажытных культурах амаль у аднолькавай форме: яны ўступалі

ў кровазмяшалны шлюб, за кошт якога адбывалася аб’яднанне дзвюх міфалагічных супрацьлегласцей.

Асаблівасцю некаторых міфаў пра блізнятаяў з’яўляецца сумяшчэнне палярных якасцей у вобразе андрагіна, які ўспрымаўся як дасканалы чалавек. У. Уткевіч адзначае: “Андрагіны спалучалі ў сабе ўласцівасці абодвух чалавечых палоў, да таго ж валодалі страшэннай моцай, дзякуючы чаму замахваліся нават на ўладу багоў. Таму Зеўс разрэзаў іх напалову, і гэтыя паловы былі ўжо слабейшыя і недасканалыя” [3, с. 67]. У якасці прыкладу андрагіна можна разглядаць егіпецкіх багоў Гор і Сет, якія паказваліся ў выглядзе адной фігуры з двума тварамі.

Вытокі феномена двойніцтва палягаюць і ў антычным дуалістычным поглядзе на чалавека. Маецца на ўвазе ўспрыняцце чалавека як псіха-біялагічнай істоты, у якой, у ідэале, павінны арганічна суіснаваць свядомасны (прыкмета чалавека) і пазасвядомасны (прыкмета жывёлы) пачаткі. Пра гэта гаварыў яшчэ Арыстоцель. Ён лічыў заканамерным супадзенне некаторых якасцей чалавека і жывёлы. Да антычных набліжаюцца хрысціянскія ўяўленні пра душу, згодна з якімі яна ўяўляецца нематэрыяльным двойніком чалавека і можа аддзяляцца ад цела. Гэта ж адзначае А. Меркель пры аналізе творчасці Э. А. По: “Душа і ў хрысціянскай, і ў антычнай канцэпцыі паўстае як нематэрыяльны двойнік чалавека, здольны аддзяляцца ад цела (уз’яднанне душ праведнікаў з Богам і мукі душ грэшнікаў у пекле ў хрысціянстве; гнасеалагічныя погляды Платона і неаплатонікаў)” [4, с. 294].

Двойніцтва як літаратурны феномен таксама прайшло пэўныя этапы станаўлення і развіцця. Распрацоўка гэтай тэмы ў мастацкіх тэкстах пачалася ў XVI ст. як рэакцыя на эпоху Вялікіх геаграфічных адкрыццяў. Еўрапейскае грамадства знаходзілася ў стане шоку, што было выклікана рэзкім прытокам новай інфармацыі, перабудовай традыцыйных уяўленняў пра свет. “Праявай гэтага псіхічнага стану ў мастацтве стаў маньерызм з яго крохкай экзальтаванай прыгажосцю на мяжы з інфернальнай звыродлівасцю; цёмнымі, парадаксальнымі метафарамі, надзвычайнымі пераходамі з крайнасці ў крайнасць; перакуленым светам карнавальнай дыяблерыі, дзе ўсё «дагары нагамі»,” [1] – слухна адзначае Т. Грудкіна, вызначаючы генезіс літаратурнага феномена двойніцтва. У мастацтве слова позняга Адраджэння сустракаюцца такія немалаважныя адзнакі феномена двойніцтва, як двухпланавасць – сюжэтаўтваральны прынцып аповеду (паэма Т. Тасо “Вызвалены Іерусалім”), тэма пагаднення з д’яблам дзеля спасціжэння вышэйшай ісціны (п’еса К. Марло “Трагічная гісторыя доктара Фауста”). Немалаважным з’яўляецца развіццё ў гэты час жанру ўтопіі. Аднак гаварыць аб з’яўленні двойніцтва як літаратурнага феномена ў літаратуры маньерызму непрамамерна, бо сукупнасць сталых кампазіцыйных і сюжэтаўтваральных складнікаў літаратурнага феномена ў гэты час яшчэ не склалася.

Далейшаму станаўленню і развіццю матыву двойніцтва садзейнічала эстэтыка стылю барока. Гэта было звязана з трагедычным светаадчуваннем і з’яўленнем у чалавека, экзістэнцыйна залежнага ад абставінаў, двойніка. У. Кароткі, аналізуючы адметнасці беларускай культуры эпохі Барока, адзначае: “Беларусы, якія жылі ў гэты, па сутнасці, бунтарным стагоддзі, былі пастаўлены перад каласальнай праблемай выбару: выбару новага караля новай дынастыі, выбару веравызнання як вызначальнага складніка духоўнай культуры; у рэшце рэшт, выбару дзяржавы-карпарацыі, у якой прадбачылася суіснаванне нашых продкаў з іншымі народамі-суседзямі ў адзінай дзяржаве. Сацыяльным, культурным, духоўным узрушэннем для беларусаў сталі адразу дзве уніі: дзяржаўная Люблінская унія 1569 г. і Брэсцкая царкоўная унія 1596 г.” [5]. Такім чынам, ужо з гэтага часу і да сённяшняга дня дваістасць становіцца для беларусаў нацыянальнай рысай. Як вынік, узнікае і набывае папулярнасць вобраз двойніка ў літаратуры.

Культура барока распрацоўвае праблему “я і мой двойнік” і тлумачыць з’яўленне вобраза двойніка як факт непрыняцця героем самога сябе. Адною з галоўных ідэй таго часу выступае ўяўленне пра свет як пра тэатр, а пра чалавека, адпаведна, як пра актёра, вымушанага прымаць удзел у спектаклі. Адсюль узнікае праблема адрознення чалавека і яго маскі. Менавіта з культурай барока звязана ўзнікненне асноватворчага для эстэтыкі двойніцтва лозунга – чалавек сам-насам з самім сабой. Т. Грудкіна слухна адзначае барочную “стракатасць” як асноватворнае паняцце ў традыцыі двойніцтва: “«Стракатасць» – гэта дыяда, двойца – нявызначаная і няўстойлівая; гэта парушэнне адзінства, пераход да раскладання і да раздваення, а раздваенне – гэта пачатак распаду і смерці. Таму творам гэтай традыцыі ўласціва трагічнае адчуванне канца” [1]. У пабудове барочных тэкстаў галоўная канструкцыя хаваецца за вялікай колькасцю дэталей, а антытэза становіцца галоўным прыёмам, які набывае форму дваістай (палярнай) кампазіцыі твораў.

Як бачым, эстэтыка барока стала грунтоўным падмуркам для ўзнікнення двойніцтва як адметнага літаратурнага феномена, звязанага з трагедыйным светаадчуваннем эпохі і з унутранымі хістаннямі тагачаснага чалавека. Аднак трэба сказаць, што ў межах эстэтыкі барока літаратурны феномен двойніцтва ва ўсёй паўнаце мастацкіх прыкмет і ўласцівасцей яшчэ не аформіўся.

Большасць даследчыкаў гэтай культурнай з’явы сыходзяцца на думцы, што двойніцтва як асобны феномен развіўся ў літаратуры эпохі рамантызму. Варта адзначыць, што эстэтыка названага перыяду вырастае з эстэтыкі барока (і найперш ёй уласціва змрочнае, трагічнае ўспрыманне акаляючай рэчаіснасці). Рамантыкі надавалі двойніцтву алегарычнае значэнне разарванай, адзеленай ад самой сябе часткі свядомасці. Іншымі словамі, “Я” тут выступае як “Іншы”. Такое аддзяленне ад персанажа часткі яго свядомасці, вельмі часта персаніфікацыя яе, з’яўляецца ў рамантыкаў ці не абавязковай умовай для рэфлексіі. Цікава, што вобраз двойніка мае ў літаратуры названага перыяду шмат варыяцый, якія вагаюцца ад духоўнай блізкасці персанажа і яго двойніка да непераадольнай іх варожасці.

Менавіта ў літаратуры рамантызму тэкстаўтваральным прынцыпам выступае двухсвецце. Рамантыкі праз станоўчага героя адмаўлялі рэальнасць, не прымалі існуючыя законы жыцця. Умоўна яны дзялілі свет на дзве часткі: свет рэальны (матэрыяльны) і свет духоўны, – аддаючы перавагу другому. Прычынай перавагі трансэндэнтнага (ідэальнага) свету над рэальным у літаратурнай прасторы можна назваць маштабныя сацыяльна-палітычныя змены якія адбыліся ў Еўропе ў сувязі з Вялікай французскай рэвалюцыяй 1789 г. Пры гэтым для кожнай нацыянальнай літаратуры характэрны свае варыяцыі двойніцтва. І ўсё ж найбольшы ўплыў на літаратуру аказала нямецкая рамантычная мадэль двойніцтва, якая паслядоўна распрацоўвала мастацкую прастору двухсвецця.

Пачынальнікам і прызнаным класікам тэмы двойніцтва ў рамантызме стаў нямецкі пісьменнік Жан-Поль. Менавіта ён упершыню выкарыстаў паняцце *Doppelgänger* (“двойнік”) і ўвёў асноўныя прынцыпы яго бытавання. Так, двойнік з’яўляецца, калі персанаж валодае здольнасцю бачыць сябе з боку. Матэрыялізаваная, персаніфікаваная частка свядомасці героя бачыцца яму і як яго копія, і як нехта іншы, чужы, нават варожы.

Кожная эпоха ўзбагачала названы феномен характэрнымі для яе філасофскімі канцэпцыямі, за кошт чаго ў мастацкіх творах з’яўляліся якасна новыя тыпы двойнікоў. Так, двойніцтва шырока выкарыстоўвалася ў рэалістычнай літаратуры, дзе яно мела шырокія магчымасці для раскрыцця ўнутранага свету герояў і даследавання псіхікі чалавека і, як вынік, спрыяла паглыбленню псіхалагізму.

Канец XIX – пачатак XX стагоддзяў стаў перыядам дэстабілізацыі грамадства (рэвалюцыйныя падзеі, Першая сусветная вайна). У гэты час былі скасаваны

традыцыйныя каштоўнасці грамадства, звыклы лад жыцця быў парушаны, што прывяло да непараўнення чалавека з акаляючай яго рэчаіснасцю. Менавіта гэтае супрацьстаянне стала глебай, на якой развіўся мадэрнізм. А. Крылова слушна адзначае: “Эстэтыка мадэрнізму фармавалася на прынцыпах дэгуманізацыі і дэкадэнцкага светабачання на стыку эпох, што ўспрымалася, з аднаго боку, як прагрэсіўная з’ява, абнаўленне мастацтва, а з другога, выяўляла замяшанне чалавека, які заблукаў у змененым, няўстойлівым свеце” [6]. Письменнікі-мадэрністы паказалі разбурэнне асобы чалавека праз разуменне ёю сваёй дваістасці. Дэгуманізацыя праявілася ў філасофска-псіхалагічных канцэпцыях такіх мысляроў, як З. Фрэйд, Ф. Ніцшэ, К. Юнг, якія сцвярджалі, што чалавек шляхам спасціжэння самога сябе можа ўзняцца на новы ўзровень – узровень звышчалавека.

Пад штандарам дэгуманізацыі развівалася і літаратура постмадэрнізму, новае жыццё атрымлівае і традыцыя двойніцтва. Л. Х. Борхес у эсе “Борхес і Я” распрацоўвае праблему падваення асобы, неразумення чалавекам сябе, пошуку адказу на пытанне “Хто я ёсць?”. У сваіх творах пісьменнік надае значную ўвагу псіхалагічнаму даследаванню феномена падваення асобы чалавека, адлюстраванню стану чалавечай свядомасці на мяжы паміж сном і рэальнасцю.

Такім чынам, двойніцтва выявіла сябе яшчэ на ранніх этапах развіцця чалавецтва, але гаварыць пра яго станаўленне як літаратурны феномен мы можам толькі ў дачыненні да эпохі Новага часу. Менавіта ў літаратуры XVI стагоддзя знаходзяцца карані паэтычнага прынцыпу бінарных апазіцый і трагедыйнага пафасу разарванасці свядомасці, няўмення прымірыць у душы свет рэальны і свет ідэальны. Двойніцтва як феномен, з усёй сукупнасцю сваіх мастацкіх якасцей, канчаткова развілася ў літаратуры эпохі рамантызму, дзе асноватворчым прынцыпам выступае двухсвецце. У далейшым кожная эпоха відазмянала і ўзбагачала гэты феномен сучаснымі ёй канцэпцыямі светабачання, у выніку чаго ў творах розных часоў з’яўляліся новыя тыпы двойнікоў. Універсальнасць двойніцтва, магчымасць з яго дапамогай вывучаць загадкі чалавечай свядомасці робяць яго запатрабаваным у літаратуры незалежна ад часу і гістарычных умоў.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1 Грудкина, Т. В. Феномен двойничества в русской литературе XIX века (В. Ф. Одоевский, А. П. Чехов) : Диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук / Т. В. Грудкина // Научная электронная библиотека «Веда» [Электронный ресурс]. – 2004. – Режим доступа : <http://dl1.lib.ua-ru.net/files/dfd/214/050039012.doc>. – Дата доступа : 15.09.2018.

2 Шамякіна, Т. І. Міфалогія і беларуская літаратура: нарысы і эсе / Т. І. Шамякіна. – Мінск : Маст. літ., 2008. – 391 с.

3 Уткевіч, В. І. Тэма двойніцтва ў творах М. Гарэцкага і К. Гамсуна / В. І. Уткевіч // Вестник Полоцкого государственного университета. – 2016. – № 2. – С. 67–71.

4 Меркель, Е. В. К мотивной структуре мистических новелл Э. А. По: мотивы двойничества и «погребения заживо» / Е. В. Меркель // Культура и цивилизация. – 2017. – № 4. – С. 292–303.

5 Короткий, В. Г. Белорусские просветители эпохи Барокко / В. Г. Короткий // Электронная библиотека БГУ [Электронный ресурс]. – 2011. – Режим доступа : <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/24309/1/<...>.pdf>. – Дата доступа: 15.09.2018.

6 Крылова, А. Определение понятия «двойничества» в литературе и философско-эстетическая база его возникновения / А. Крылова // Парус [Электронный ресурс]. – 2014. – № 34. – Режим доступа : <http://litbook.ru/article/6964/>. – Дата доступа: 14.09.2018.

Навуковае выданне

**РЭГІЯНАЛЬНАЕ, НАЦЫЯНАЛЬНАЕ
І АГУЛЬНАЧАЛАВЕЧАЕ Ё СЛАВЯНСКІХ ЛІТАРАТУРАХ**

Матэрыялы

VI Міжнародных навуковых чытаньняў,
прысвечаных памяці народнага пісьменніка Беларусі, акадэміка І. Я. Навуменкі
(Гомель, 2–3 кастрычніка 2018 года)

Падпісана да друку 26.11.2018. Фармат 60×84 1/8.
Папера афсетная. Рызаграфія. Умоўн. др. арк. 17,67.
Улік.-выд. арк. 15,39. Тыраж 30 экз. Заказ 780.

Выдавец і паліграфічнае выкананне:
установа адукацыі
“Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Францыска Скарыны”.
Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі выдаўца, вырабніка,
распаўсюджвальніка друкаваных выданьняў № 3/1452 ад 17.04.2017.
Спецыяльны дазвол (ліцэнзія) № 02330 / 450 ад 18.12.2013.
Вул. Савецкая, 104, 246019, Гомель.