

Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь

Установа адукацыі “Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт
імя Францыска Скарыны”

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

Матэрыялы
VII Міжнародных навуковых чытаньняў,
прысвечаных памяці народнага пісьменніка Беларусі, акадэміка
І. Я. Навуменкі
(Гомель, 8–9 кастрычніка 2020 года)

Гомель
ГДУ ім. Ф. Скарыны
2020

УДК 821.161.3-3*І.Я. Навуменка :82.09

У склад выдання ўвайшлі даклады, прачытаныя на VII 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.);

доктар філалагічных навук, прафесар А. М. Мельнікава;

аспірант А. Л. Батурына (адказны сакратар);

ISBN 978-985-577-683-4

© Установа адукацыі “Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Францыска Скарыны”, 2020

ЗМЕСТ

<i>Александрова М. А.</i> Образ города Речицы в творчестве речичских поэтов: природно-географический аспект.....	4
<i>Арэшка Ю. А.</i> Адлюстраванне жыцця збяднелага сялянства ў аповесці Э. Ажэшкі “Нізіны”.....	7
<i>Батурына А. Л.</i> Матыў падарожжа ў нямецкім рамантызме і ў творчасці Я. Баршчэўскага.....	11
<i>Батурына Я. М.</i> Элементы гістарычнай рабінзанады ў мастацкай інтэрпрэтацыі Л. Рублеўскай і А. Асіпенкі.....	15
<i>Бахановіч Н. Л.</i> Радзіма і чужына ў беларускім мастацтве слова XIX ст.: развагі пра прыгажосць і вартасць.....	20
<i>Гнiломедов В. В., Микулич Н. В.</i> Современная русскоязычная поэзия Беларуси как историко-литературное явление.....	25
<i>Дакукін А. Д.</i> Успрыняцце творчасці А. Разанава чытачом-школьнікам.....	32
<i>Захарова М. С.</i> Эпіграф в аспекте диалогичности (на материале белорусской прозы)...	36
<i>Кайданава В. В.</i> Тэма Вялікай Айчыннай вайны ў творчасці Івана Навуменкі.....	38
<i>Караткевіч В. А.</i> “Гарадскі эксперымент” Максіма Багдановіча.....	41
<i>Кузьміч А. А.</i> Праблема самаідэнтыфікацыі жанчыны і канцэпт цялеснасці ў рамане А. Брава “Менада і яе сатыры”.....	44
<i>Лиденкова О. А.</i> Миф и истина в современной исторической прозе Беларуси.....	47
<i>Ляшэнка А. І.</i> Маленькая Радзіма ў дзённіку Ф. Рушчыца.....	52
<i>Мельнікава А. М.</i> Навукова-крытычная думка і публіцыстыка пачатку XX стагоддзя пра станаўленне беларуса як суб’екта гісторыі.....	55
<i>Микулич М. У.</i> Народ і яго першакаштоўнасці ў паэзіі Максіма Танка.....	59
<i>Михайлова М. А.</i> Американская трагедия как социальное явление в обществе эпохи индустриализации.....	68
<i>Міхалевіч А. Г.</i> Экспрэсіўныя сродкі адлюстравання ваеннай рэчаіснасці ў беларускай літаратуры.....	73
<i>Навуменка К. Г.</i> Міфалагічнае дапушчэнне як тэкстаўтваральны элемент у прозе Л. Рублеўскай.....	77
<i>Ніцыеўская К. В.</i> Катэгорыя страху ў навеле Адама Глобуса “Ліхтуга”.....	80
<i>Новік Г. Ю.</i> Асноўныя пісьменніцкія стратэгіі стварэння белетрызаваных біяграфій на мяжы XX–XXI стст.	83
<i>Фіцнер Т. А.</i> Вялікая Айчынная вайна ў адлюстраванні А. Брава: на прыкладзе аповесці “Дараванне”.....	88
<i>Хорсун І. А.</i> Сімвал “птушкі” у спавядальных лірычных творах Яна Чыквіна.....	91
<i>Цзи Хэхэ</i> «Русский» в восприятии В. Л. Кигна-Дедлова.....	95
<i>Шматкова І. І.</i> “Радзіму я не выбіраю, а Радзіма выбрала мяне...”: патрыятычныя матывы ў паэзіі Ніны Шкляравай.....	99
<i>Штейнер И. Ф.</i> Вербальное постижение действительности.....	102
<i>Ярмоленка А. У.</i> Тэма бежанства ў творчасці Максіма Гарэцкага.....	108

М. А. АЛЕКСАНДРОВА
(г. Гомель, ГГУ им. Ф. Скорины)

ОБРАЗ ГОРОДА РЕЧИЦЫ В ТВОРЧЕСТВЕ РЕЧИЦКИХ ПОЭТОВ: ПРИРОДНО-ГЕОГРАФИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В статье рассматривается специфика творческого постижения современными речицкими поэтами образа родного города. Целью исследования является выявление специфики художественного отражения природно-географического пространства города Речицы в историческом срезе современности.

Исследователи литературы отмечают глубокую взаимосвязь между художественным произведением и тем местом (в данной работе мы будем говорить о городе), которое послужило источником вдохновения для его создания. Эта взаимосвязь, обнаруживаемая в конкретном тексте, отражает характер индивидуально-авторского осмысления конкретного локуса в различных аспектах: географическом, историческом, культурном, мифологическом, духовном и других.

Исследование городского текста может вестись в двух направлениях: изучение особенностей индивидуально-авторского видения какого-либо конкретного локуса, либо изучение самого локуса (города), изображаемого в тексте, как объекта художественной местнографии.

Множественность и разнообразие текстов, репрезентирующих определенный локус, объединяется в тематический корпус текстов, который по существу представляет собой “сложное семиотическое единство, некий сверх-текст, пронизанный, как и положено всякому тексту, системными связями и отношениями. Этот сверх-текст парадигматически объединяет комплекс образов, мотивов и сюжетов, которые воплощают специфическую модель городского бытия и характеризуются единой системой средств художественного воплощения” [1, с. 180].

В этой работе мы сконцентрируемся на выявлении художественного постижения “анатомии” города Речицы в творчестве современных речицких поэтов. Определение городской “анатомии” прозвучало в работах Н. П. Анциферова, в чьих научных изысканиях фундаментальным положением является представление о городе как о живом организме со своей «анатомией, представленной природно-географическими условиями; физиологией, обусловленной экономическими и социально-политическими функциями местности и населения; психологией, или душой... “Душа” города оживает в архитектурных стилях, литературе и городском фольклоре” [2, с. 10]. Рассматривая возможности использования локально-исторического метода Н. П. Анциферова для исследования поэтики литературно-художественной местнографии, А. С. Антипина утверждает, что для ученого “целью изучения было выявление уникального, заключенного и в сверхтексте о конкретно городе, и в отдельных произведениях. Для него важны именно специфические характеристики и смыслы, заложенные в образе города, в произведениях конкретной эпохи и конкретного художника” [3, с. 2].

Наше исследование актуализирует выявление специфики отражения природно-географического пространства города Речицы в историческом срезе современности. Выбор объекта исследования обусловлен недостаточностью освещения данного явления речицкого сверхтекста в филологическом осознании.

При обращении непосредственно к текстам, в первую очередь, рассмотрим художественное отражение в них внешнего географического пространства города, представленного в ландшафтных реалиях. В поэзии речичан образ города Речицы в пейзажном обрамлении всегда обозначается как “город на высоком берегу Днепра” или “город над Днепром”: “правым берегом вознесенная... // Это – город Мой. Это – Речица!”

(А. Милов. “Чудо-женщина (посвящается Речице)”) [4, с. 117]; “Красуйся, Рэчыца, старой і маладой, // Сама ты – шчасце на Дняпры шырокім” (У. Верамейчык. “Размова з Рэчыцай пад Новы год”) [5, с. 65]; “Влюбился в город, на Днепре стоящий, // С святою Ефросиньей на краю” (Ю. Ткаченко. “Я в этот день торжественный и славный”) [5, с. 69]; “Днепром опоясан наш город, // Стоит город Речица над широкой рекой” (Е. Антипов. “Речица”) [5, с. 73] и др.

Речицкие поэты в своем творчестве обнаруживают устойчивую ассоциативную связь “город – река”, имеющую многообразную вербализацию и множество текстуальных подтверждений, когда упоминание города приводит к обязательному упоминанию реки и наоборот. Эта связь обусловлена реальным географическим расположением города. Город находится на правом берегу Днепра в месте бывшего слияния реки Днепр и ныне высохшего его притока реки Речица, давшего название городу. Кроме того, уникальный ландшафт обуславливает описание города как находящегося на возвышении, окаймленного не только рекой, но и заречными просторами лугов и полей. Ощущение шири, открывающейся с высокого берега, становится сквозным мотивом: “Где край лугов необозримый, // В дали лесов прекрасный вид – // Там город Речица любимый // На берегу крутом стоит” (М. Завадский. “Речица”) [4, с. 76]. В рамках данного мотива достаточно устойчив мифологизированный образ города как города-птицы: “Рэчыца белаю птушкаю дзіўнаю // Села на бераг Дняпра. // Горад, які называю Радзімаю, // Ранняя цешаць зара” (Н. Жыліцкая. “Белая Рэчыца”) [5, с. 67]; “Как аист ты над водами парящий, // И я на берегу с тобой смотрю” (Ю. Ткаченко. “Я в этот день торжественный и славный”) [5, с. 69]; “Берег жизни, земля белокрылая” (М. Завадский. “Любимый город”) [6, с. 73]. Семантика белого цвета и орнитологических образов (“белая птушка”, аист) имеет фольклорные истоки и сопряжена с понятиями чистоты, святости и счастья. Таким образом, в творческом восприятии речицких лириков родной город ассоциируется с чистым местом, маленьким раем на Земле: “Город над рекою – райский уголок” (Е. Коробанёва. “Город талантов”) [4, с. 91]. В подтверждение прочности подобной ассоциации выступает еще одна устойчивая семантическая доминанта в поэтической репрезентации Речицы – образ сада. Образ сада функционирует на скрещении внешнего и внутреннего географического пространства города. Город окружен садами и одновременно наполнен ими: “У светлым лісце маладым, // За нізкімі парканамі, // Цвітуць у Рэчыцы сады // Суквеццямі духмяннымі” (Л. Фрэнкель-Майзлік. “Песня пра Рэчыцу”) [5, с. 96]; “Як толькі бэзавай фатою // Надзеліць горад шчодры май, // Тут сэрца поўніцца вясною, // І б’юць пачуцці цераз край” (Г. Левіна. “Мой горад”) [4, с. 103]; “Сады весной в наряде белом // Венчают Речицу фатой” (М. Завадский. “Речица”) [4, с. 76]; “Над заднепровскими лугами // Среди каштанов, клёнов, лип, // весь опоясанный садами, // Мой город Речица стоит” (Л. Шевко. “Мой город Речица”) [6, с. 204], “Здароўя далі мне твае сады, // Твае каштаны і старыя ліпы” (У. Верамейчык. “Размова з Рэчыцай пад Новы год”) [5, с. 65].

Кроме мотивов и образов, описывающих особенности внешнего городского пространства, в речицком поэтическом тексте функционирует мотивно-образная система, выстраивающая внутреннее пространство города, связанное, в первую очередь, с конкретными, обладающими историко-культурной значимостью объектами и реалиями: улицами, парками, памятниками и другими знаковыми местами. Эти топонимы маркируют пространство Речицы, и одновременно фиксируют в тексте соотношенность пространственных образов и реального географического пространства: “Мне б табою штодзень і штоноч любаватца. // А як з’еду, каб вечна стаялі ў вачах // І дамок на Міцкевіча ў шуме акацый, // І “кітайскай сцяны” на Навумава гмах” (У. Верамейчык. “Рэчыцы”) [5, с. 63-64]; “Вернешься в прошлое, случайно вспомнится // Наш старый парк и звуки вальса над Днепром” (А. Железняков. “Песня о Речице”) [5, с. 96]; “Люблю тебя, мой милый город, // Убранство скверов, площадей, // Тепло Успенского Собора, // Улыбки женщин, смех детей. // Красив твой берег из гранита, // Амфитеатр в парусах...” (М. Завадский. “Речица”) [4, с. 76-77]; “Стою над обрывом, любуюсь рекой, // В душе ощущаю блаженство, покой. //

Святой Ефросиньи сияет каплица, // На солнце горит она, словно Жар-птица!” (Е. Коробанева. “У святыни”) [4, с. 92]; “Нам нельга забыць той дарогі ў Рэчыцкі парк Перамогі, // Дзе свеціцца, свеціцца полымем жаркім агонь пахаваных сардэц” (Е. Цейко. “Рэчыцкі вальс”) [4, с. 203].

В поэтическом мире речичан образ города Речицы имеет устойчивые коннотации: тихий, маленький, милый и др., что имеет отсылку к «провинциальной» эстетике: “Есть на Беларуси город небольшой. // И живут в нем люди, щедрые душой» (Е. Коробанева. “Город талантов”) [4, с. 91]; “Всегда невольно сердцем понимаю, // Как дорог дом далекий где-то там... // Где тихий свет родимого оконца, // Где парки вдаль тропинками манят, // Сияет Днепр под теплым летним солнцем, // Как Ефросиньи просвещенный взгляд” (Н. Вечерская. “Дым Отечества”) [5, с. 67]. В творческом осмыслении речицких поэтов образ родного города положительно ассоциируется с провинцией. Как специфическую черту поэтического восприятия в речицкой поэзии можно указать отсутствие оппозиции “город – деревня”. Напротив, наблюдается подчеркивание достоинств именно провинциального уклада жизни, все еще остающегося близким деревенскому. Замедленность течения времени, тишина, мирный повседневный труд и незатейливый досуг, заключающийся в близком общении друг с другом, с соседями, в неспешных прогулках по тихим улицам и паркам, – такими предстают жизненные ценности речичан: “Здесь у каждого есть свой дом, небольшой и уютный очень, // Люди заняты днем трудом, вечерами же кто чем хочет. // Он нам дарит покоя свет, этот город” (И. Залесский. “Мой город») [4, с. 79]; “А мне милей родная тишина, // Дворы домов, заросшие кустами” (Д. Новиков. “Нет, не поеду”) [4, с. 133]; “День напролет бродить по Речице могу, // Смотреть, как во дворах резвятся дети, // И жарким летом, а бывает, и в пургу. // Как я люблю твою зеленую прохладу // Тенистых парков, где времени замедлен бег” (Ю. Ткаченко. “Я в этот день торжественный и славный”) [5, с. 70].

Нежелание покидать родной провинциальный город поэтически объясняется связанностью судеб города и его жителей: “Здесь дружба всех людей согрела, // Связала яркою судьбой” (Н. Завадский. “Речица”) [4, с. 76]; “Речица родная, ты судьба моя” (Е. Коробанёва. “Город талантов”) [4, с. 91]; “И мы на веки связаны с тобою, // У нас одна судьба, один мотив” (Г. Левина. “Любимой Речице”) [4, с. 106]; “Я прайдуся завулкамі, плошчамі, // Закаханы ў чыстыя вочы зірну, // З кожнай дробяззю сэрца тут зрошчана // І таму я ў майскую ноч не засну” (У. Верамейчык. “Рэчыца”) [5, с. 64]; “Мне уже с годами не забыть, // Стороны моей родной, отеческой. // Не хочу горою где-то быть – // Мне бы пусть былинкой, // Только б речицкой” (А. Лихач. “Речица”) [5, с. 66]. Кроме того, неумолимое притяжение речичан к своему городу раскрывается в оппозиции “родной город (провинция) – большой город (столица)”: “Нет, не поеду. Слышишь, не проси – // Столичный мир не для меня, наверно: // Снуют там сумасшедшие такси, // И шума, толкотни – неимоверно...” (Д. Новиков. “Нет, не поеду”) [4, с. 133]; “Я тобою – как мамой нежной, // И везде, и всегда горжусь. // Уезжая на время спешно, // С неохотой расстаюсь” (А. Лиходеев. “Речица”) [5, с. 69]; “Большим столицам Речица не пара, // Но мне дано почувствовать, понять, // Что нету на планете больше дара, // Чем Беларусь свою любимую обнять. // Моя любовь с годами не стихает, // В столичные не тянет города. // Я здесь живу, и Речицы дыханье // С моим дыханьем слито навсегда...” (А. Станкевич. “Мой город”) [5, с. 71].

Итак, город Речица является одним из центральных лирических объектов современной речицкой поэзии. Одним из формирующих городской текст факторов, маркирующим речицкое пространство как локальное в природно-географическом аспекте, становится мотивно-образная система, вбирающая в себя объекты внешнего и внутреннего пространства города. Структурными элементами этой системы являются образы и мотивы, относящиеся к специфике географического расположения города; образы-топонимы, включающие в себя ключевые историко-культурные объекты; мотивы, реализующие включенность в оппозицию “родной город (провинция) – большой город (столица)”.

Список использованной литературы

- 1 Шмидт, Н. В. «Городской текст» в поэзии русского модернизма: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Шмидт Наталья Васильевна. – М., 2007. – 199 с.
- 2 Московская, Д. С. Локально-исторический метод в литературоведении Николая Анциферова : генезис и контексты / Д. С. Московская // Филологическая регионалистика. – 2009. – № 1-2. – С. 6–19.
- 3 Антипина, А. С. Локально-исторический метод Н. П. Анциферова и возможность его использования для исследования поэтики литературно-художественной местнографии / А. С. Антипина // Концепт. – 2014. – №4 (апрель). – С. 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lokalno-istoricheskiy-metod-n-p-antsiferova-i-vozmozhnost-ego-ispolzovaniya-dlya-issledovaniya-poetiki-literaturno-hudozhestvennoy> (дата обращения: 03.10.2020).
- 4 Это город мой, это – Речица : альманах. – Минск : «Ковчег», 2013. – 224 с.
- 5 Речица. Литературно-духовное наследие региона. В 2 т. Т. 2. А прекрасней Речицы места не найти... / И. Ф. Штейнер, И. А. Боровская, Н. Ф. Макарецов. – Гомель : Сож, 2007. – 200 с. : ил.
- 6 Вместе : стихи / ред. кол. : Ковалевская А. В., Барановский А. А. – Минск : «Ковчег», 2015. – 216 с.

Ю. А. АРЭШКА

(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

АДЛЮСТРАВАННЕ ЖЫЦЦЯ ЗБЯДНЕЛАГА СЯЛЯНСТВА Ў АПОВЕСЦІ Э. АЖЭШКІ “НІЗІНЫ”

У артыкуле прааналізавана аповесць Элізы Ажэшкі “Нізіны”, асэнсаваны асноўныя тэмы, прадстаўленыя ў творы: тэма грошай, якія з’яўляецца прычынай разрыву сямейных сувязей; тэма беззямелля, што з’яўляецца прычынай дзікунства сялян; тэма мацярынства; даводзіцца самаахвярнасць вобраза Хрысціны, якая гатова зневажаць сябе, дзеля сыноў.

Паказальна, што ў большасці сваіх твораў Эліза Ажэшка вялікае месца адводзіць асэнсаванню праблем беларускага сялянства. У аснову аповесці аўтарка паклала менавіта тэму, якія былі ў ліку асноўных у творчасці пісьменніцы. “Жаданне палепшыць жыццё чалавека-працаўніка, спачуванне да яго пакутаў выразна ўвасоблена амаль у кожным творы пісьменніцы” [2, с. 340], – зазначае З. Мельнікава. Не выключэннем з’яўляецца і аповесць “Нізіны”. Аналізаваць звесткі пра Беларусь і беларусаў будзем, абапіраючыся менавіта на асноўныя тэмы аповесці.

Пачынаючы гаворку пра аповесць “Нізіны”, хочацца звярнуць увагу на цікавы факт, які адзначыў С. Кліманскі: “Тэма аповесці ўзята з самога жыцця. Сувязі Ажэшкі са Станіславам Нагорскім (адвакатам) далі ёй магчымасць наведваць суды” [1, с. 122]. На наш погляд, менавіта таму аўтарка так праўдападобна, з усімі дэталямі адлюстроўвае ўзаемаадносіны паміж багатымі і беднымі сляямі насельніцтва.

У творы расказваецца пра цяжкае, поўнае галечы жыццё беларускага народа ў пасля-рэформенны час на Гродзеншчыне. Эліза Ажэшка імкнецца раскрыць галоўныя аспекты жыцця беларускай вёскі другой паловы XIX ст. Пісьменніца характарызуе беларускага селяніна, цяжкасці яго жыцця, быт, узаемаадносіны з навакольным светам і г. д.

У цэнтры ўвагі пісьменніцы тэма, якой прасякнуты ўвесь твор ад пачатку і да канца – апісанне жыцця беларускай сялянкі-парабчанкі таго часу, якая была гатова аддаць усё за

сваіх дзяцей. Яна на працягу ўсёй аповесці імкнулася вызваліць свайго сына ад вайсковай службы, але ёй гэта не ўдалося.

Ужо з першых старонак мы бачым прыгнечанасць галоўнай гераіні – сялянкі, маці двух сыноў, Хрысціны, якая змагаецца да канца, якая верыць кожнаму, хто абяцае ёй дапамогу, якая аддае ўсе свае грошы, а потым губляе тое, што было самым галоўным у яе жыцці: сыноў, а разам з імі сутнасць свайго існавання.

Галоўная гераіня аповесці была вымушана літаральна існаваць у грамадстве. Першае каханне не спраўдзілася. Бахрэвіч дзеля грошай пакінуў яе разам з сынамі і ажаніўся з багатай паненкай.

Праз некаторы час Хрысціна была вельмі заклапочана будучым свайго сына Піліпкі, якога забіралі ў рэкруты і які павінен быў паехаць далёка на Поўнач. Яна хвалявалася за яго здароўе, перажывала за тое, што ён можа зусім не вярнуцца, баялася, што ніколі яго не ўбачыць. Але ж верыла ўсім, хто прапаноўваў дапамогу: і былому салдату Мікалаю, і адвакату Капроўскаму, і нават пану Бахрэвічу. Яна хапалася за любую магчымаць, каб дамагчы сына.

Асаблівую ўвагу Эліза Ажэшка звяртае на адзіноту Хрысціны, на жыццё толькі дзеля сваіх дзяцей: “Ніхто мне гараваць не памагаў, ніхто маіх сыноў на руках сваіх не калыхаў, ніхто маёй галоўкі не пашкадаваў. Сама, адна я жыла, працавала, гаварала, скуру з рук сабе здзірала, босая хадзіла, поснае ела, а ўсё пра сыноў сваіх...” [3, с. 23].

Эліза Ажэшка яскрава паказвае самаахвярнасць беларускай сялянкі, якая, не звяртаючы ўвагі на свой матэрыяльны стан, гатова дзеля дзяцей зневажаць сябе. Яна была абьякавай і ў адносінах да сваёй знешнасці: “Чырвоны водбліск полымя асвяціў яе ўсю: чорныя ад гразі ногі, намоклае адзенне, высокую і яшчэ зграбную постаць, адно што худую і знясіленую, пасмы заблытаных, ужо з сівізнаю валасоў, што выбіваліся з-пад намоклай чырвонай хусткі на лоб, загарэлую і агрубелую скуру, што сабралася ў шматлікія маршчыны. Гэта быў лоб шасцідзесяцігадовай бабулі, а ёй не было і сарака” [3, с. 49]. Вось яна, беларуская сялянка, якая працуе, і робіць гэта не дзеля сябе, а дзеля рэкрута Піліпкі і парабка Антосіка. Але і ў сынах яна не знайшла свайго шчасця. Зыходзячы з вышэй сказанага, можна падкрэсліць такія рысы характару Хрысціны, як пяшчота, клопат і ўменне спачуваць.

Яна звярталася да адваката Капроўскага, які быў з тых “адвакатаў”, для якога ўсе гэтыя сялянскія справы былі выключна сродкам нажывы. Ён нават і не імкнуўся дапамагчы, але абяцаў, а Хрысціна верыла. І не толькі яна.

Хрысціна мела 300 рублёў: “Сто рублёў я маю для Антосіка, сто рублёў для Піліпкі і сто рублёў для сябе на смерць... каб мяне, як я памру, сыны добра пахавалі, у прыгожай труне, з ксяндзом і з харугвамі... Жыла я ў цяжкай бядзе, хай жа мяне пахаваюць у багацці... і хай сынкі жабракам грошы даюць і ксяндзу на імшу за маю душу, і на маёй магіле маляваны крыж паставяць” [3, с. 56]. Але і гэтых грошай не хапіла, каб выратаваць сына ад рэкрутчыны. Гераіня аддала ўсё, але разам з гэтымі грашыма зніклі і яе мары. Цяпер не будзе пахавання ў багацці, не будзе шчаслівага жыцця разам з сынамі. А гэта адзінае, да чаго імкнулася Хрысціна. Яна засталася адна. Піліпку паваезлі “на край свету”, Антосік пабіў і пасля пакінуў маці за тое, што яна аддала яго грошы на вызваленне Піліпкі. А яе шчасце так і не спраўдзілася.

У характары Хрысціны спалучаюцца мужнасць і даверлівасць, апошняя якасць аказалася згубнай для гераіні. Беларуская сялянка не баіцца працы, не баіцца ахвяраваць сабой дзеля іншых. “Для сялянкі, прызвычаенай быць увесь час на нагах, прайсці тры мілі было дробяззю, пра якую і гаварыць не варта” [3, с. 120], – адзначыла ў сваёй аповесці сама пісьменніца. Разам з тым Э. Ажэшка выразна падкрэслівае тагачаснае сацыяльнае становішча жанчыны ў грамадстве, якая вымушана знаходзіцца пад мужчынскім уплывам.

З тэмай мацярынства звязана і тэма выхавання дзяцей, наконт якой Эліза Ажэшка выказвае свае погляды на старонках аповесці. Аўтарка супраць жорсткіх фізічных

пакаранняў, якімі карыстаецца геранія аповесці, жонка аканомы, Мадзя: “<...>часам зусім без усялякіх нагод плечы паненак уздрыгвалі ад мацярынскіх кухталёў, ці ад мятлы, ці скручанага матка тоўстых нітак хатняга вырабу” [3, с. 38]. Для пісьменніцы галоўным з’яўляецца не аўтарытарны метады у выхаванні, а лагодны і добразычлівы клімат у сям’і.

Вялікае месца ў “Нізінах” Эліза Ажэшка надала тэме зямлі. Як і для любога селяніна, зямля – гэта ежа, гэта хата, гэта аснова жыцця. У адносінах беларускага селяніна да зямлі Эліза Ажэшка выказвае наступнае: “Як чэрві, што, бясконца точачы зямлю, набіраюцца яе колеру, так і гэтыя людзі колерам сваёй скуры амаль дараўняліся да колеру глебы. Была яна для іх роднай стыхіяй, мацярынскімі грудзмі, што іх кармілі, каханкай, якую ад першых крокаў свайго жыцця штодзённа абдымалі спякотнымі абдымкамі цяжкай працы. Таму так жадалі яе, прагнулі яе моцна і яшчэ больш, і так без канца...” [3, с. 64].

Змагаючыся за зямлю, сяляне звяртаюцца да судоў, шукаюць праўды, але нічога ў іх не атрымліваецца. Яны не разумеюць, чаму “дзяды і прадзеда нашыя паўсюды сеялі і касілі, на ўсёй зямлі сеялі і касілі, а нам жа ўсё ж гэтай зямлі не аддалі...” [3, с. 63] Бо насамрэч сялянам абяцалі аддаць іх зямлю, але зараз яны вымушаны ваяваць за яе.

“Самая вялікая і самая стыхійная з жарсцяў гэтых душ – жарсць валодання зямлёй, зманлівая, абвостраная, выбухала тут полымем нянавісці ў вачах, брыдкім праклёнам у вуснах” [3, с. 69]. Ажэшка дае зразумець, што зямля і селянін – гэта непадзельныя рэчы. А дзікуства беларускага селяніна – гэта і ёсць вынік беззямелля.

Што да побыту, то адрозненні паміж хатай беларускага селяніна XIX ст. і чалавека вышэйшага статусу лепш за ўсё адлюстроўваюцца пры параўнанні гэтых будынкаў.

Беднасць, жабрацкае становішча сям’і Хрысціны паказваецца пераважна праз апісанне сялянскай хаты вачыма жанчыны: “Як выглядала хата? Была яна вялікая, але вельмі нізкая, з закурэлымі да чарнаты сценамі і столлю, з глінабітнай падлогай і адным невялікім акном. <...> Былі там лаўкі, сталы, двое кроснаў, балеі, вёдры, чыгуны, прылады для цёркі і часання лёну, матавілы, бочкі з квашанымі буракамі і капустай, мяшкі з бульбай, збожжам, мукой і г.д. У куце стаяла печ з чорнай, як пекла, сярэдзінай з падпечкамі і прыпечкамі. На печы былі відаць чатыры босыя дзіцячыя ножкі, што вылазілі з-пад саматканых кашуль, пад печу спалі тры курыцы і адзін пеўнік, на палку ляжала жанчына пад саматканай коўдрай і худой рукой калыхала сплеценую з лазы і падвешаную вярхоўкамі да столі калыску” [3, с. 48].

Важным з’яўляецца яшчэ тое, што жылі ў аной хаце некалькі сем’яў. І ніякага выйсця для сялян не было. Прыходзілася падпарадкоўвацца ўладзе. Цяжкім і беспрасветным з’яўляецца становішча сялянкі ў гэтых умовах: “Адпачынку не мелі толькі жанчыны. Варылі яны ежу на раніцу і полудзень, у балеях ці на чоўках купалі дзяцей, часалі і пераапрачалі іх у свежыя кашулі” [3, с. 61]

Для параўнання, зала адваката Капроўскага: “<...>залатыя рамы і люстэркі, палінялыя, але разнастайныя колеры дывана, бронзавыя скульптуркі” [3, с. 113].

Такім чынам, і Карпоўскі, і ўсе людзі яго становішча ў грамадстве толькі і нажываліся на чужой бядзе. Усё, што яны мелі, было набыта менавіта за грошы беларускага сялянства.

Адсюль выцякае яшчэ адна з тэм аповесці: тэма грошай. Грошы – гэта тое, чаго так не хапала, але і тое, што патрэбна пры любых абставінах, пры вырашэнні любой праблемы.

Грошы ў гэты час маюць вялікае значэнне, бо “што можна дастаць на свеце без грошай. Чалавек без грошай – гэта як зламаны кол у плоце. Хто будзе яго падпіраць, каб не ўпаў? Ніхто. Праўда?” [3, с. 113]. Так казаў Капроўскі, звяртаючыся да Хрысціны.

Для Хрысціны ўсё наадварот. Яе грошы кажуць пра многае. Яе грошы – гэта не адабраныя ў беднага сялянства падманам, яе грошы – гэта яе праца. Тыя грошы, што высыпала Хрысціна на стол Карпоўскага, казалі “пра сумную долю, пра цяжкую працу, пра вечны пост, пра спіну, цэлымі днямі сагнутую да зямлі, пра лоб, па якім рагамі цёк пот, пра босыя ногі, пра рукі, пакрытыя гузамі і шнарамі” [3, с. 115].

Зарабляюць грошы сяляне і панства таксама рознымі спосабамі. Калі першыя працуюць за кожную капеечку: “За тое, што дзень палола пшаніцу, – саракоўка, за два дні жніва – рубель, за тое, што насіла ваду каромысламі гаспадыні намесніка, – шэсць грошаў, за згрэбанае сена – два злотых, за цэлыя два тыдні жніва – дзве трохрублёўкі, трэцяя – за тры месяцы даення кароў, чацвёртая і пятая – зберагла з парабкоўскага заробку Антосіка і г. д. і г. д.” [3, с. 59]. То паны гэтыя грошы ў сялян забіраюць падманам і іншымі сродкамі.

Але грошы спараджаюць і шмат канфліктаў. Для кагосьці – гэта сродак паляпшэння свайго жыцця, а для кагосьці, наадварот – разрыў сувязей паміж роднымі людзьмі.

Напрыклад Мікалай, былы салдат, чалавек, які ніколі не меў багацця, бачыць у грошах толькі сродак узбагачэння. Ён “рабуе” мясцовых жыхароў, падманам і абяцаннямі навязвае ім “лепшага” адваката, які праславіўся толькі адной даведзенай да канца справай. Робіць усё гэта выключна дзеля сябе, для свайго далейшага жыцця. Але менавіта грошы спарадзілі вось гэтае раслаенне грамадства.

Канфлікты існуюць не толькі паміж сялянамі і панамі, але і паміж роднымі людзьмі. Так, на працягу аповесці мяняюцца ўзаемаадносіны паміж Хрысцінай і яе сынам Антосікам, які пашкадаваў грошай дзеля свайго брата. Акрамя гэтага ён пабіў родную маці. Тым самым разарваў сувязі з сям’ёй.

Можна зрабіць выснову, што грошы ў гэтым творы – гэта прычына разрыву сямейных сувязей, гэта падстава для раздзялення грамадства на багатых і бедных, і, як вынік, параджэнне новых канфліктаў паміж сляямі насельніцтва, гэта падман і ашукальніцтва. Як зазначае З. Мельнікава, “цэлая бездань ляжыць між панамі і сялянамі-працаўнікамі, што ў вёсцы ідзе раслаенне, а найвялікую ўладу маюць грошы. Гэта, сцвярджае пісьменніца, вядзе да разбурэння маралі: брат шкадуе грошай для выратавання брата, сын падымае руку на маці, рвуцца сямейныя сувязі. Былы бядняк Мікалай рабуе вяскоўцаў, узбагачаецца, робіцца землеўласнікам, а вясковая бедната ўсё больш скочвецца ўніз” [2, с. 312].

Каханне ў аповесці “Нізіны” паказана з пункту гледжання выгады і зноў-такі грошай. Тут няма любоўнага канфлікту. Няшчаснае каханне адлюстроўваецца ў творы праз успаміны Хрысціны, яе галашэнні.

Разглядаючы каханне паміж Хрысцінай і панам Бахрэвічам, можна заўважыць, што сапраўднага кахання з боку апошняга тут не было. Былі толькі пустыя абяцанні, якія мала да чаго прывялі. Ён абмяняў Хрысціну і двух сваіх сыноў на жанчыну з шляхецкага роду. А мэтай такога выбару стала зусім не каханне, а банальнае імкненне стаць роўнымі з польскай шляхтай, імкненне мець вялікія грошы. Менавіта гэта ўзяло верх над чалавечымі пачуццямі. Эліза Ажэшка асуджае мяшчанства сям’і Бахрэвічаў, з сатырай ставіцца да яго. Пакаёвыя аздабленні ў выглядзе букетаў з ніцяных і папяровых кветак, кошычкаў з пацерак, кілішкаў і чарнільніц з каляровага шкла, гіпсавых лялек, сабачак і анёлкаў з цукру пісьменніца называе брыдкімі цацкамі, якія не могуць замяніць зялёных, натуральных раслін і кветак.

Для Бахрэвіча прыярытэтным было багатае жыццё. Яму было не цікава, якія пачуцці былі ў Хрысціны ў адносінах да яго, а яна яго кахала: “Любіла я цябе, ой, любіла, як сваю ўласную душу” [3, с. 27], і нават пасля разладу не трымала на яго зла. У выніку можна сказаць, што і кахання на той час, як правіла, не існавала. Людзі карысталіся выключна выгадай, а мэтай жыцця зноў былі грошы, што пацвярджае вышэй сказанае.

Такім чынам, у аповесці паказаны асноўныя праблемы беларускага грамадства XIX ст. На думку В. Гапавай, “апавесць «Нізіны» гучыць як абвінаваўчы акт супроць грамадскага ладу, які асуджаў мільёны беларускіх сялян на голад і галечу. Усёй сваёю істотай пісьменніца ўлавіла заповетную мару народа аб зямлі, аб сапраўдным сацыяльным вызваленні. Але ў аповесці знайшлі сваё выражэнне і супярэчнасці, абумоўленыя гістарычнымі ўмовамі” [4, с. 127]. Вялікае месца ў аповесці надаецца тэме грошай. Такім чынам, можна зрабіць выснову, што менавіта грошы ў гэтым творы – прычына разрыву сямейных сувязей, гэта падман і ашукальніцтва. Можна таксама адзначыць, што Э. Ажэшка

ў творы неаднаразова звяртаецца да тэмы зямлі. Прааналізаваўшы гэтую тэму, мы бачым, што дзікуства сялян з’яўляецца вынікам беззямелля. Аўтарка адлюстравала цяжкае жыццё беларускага народа ў паслярэформенны перыяд, паказала мужнасць і стойкасць беларускага народа нават у самых невыносных жыццёвых варунках. Эліза Ажэшка не імкнулася ідэалізаваць рэчаіснасць, а ішла выключна за жыццёвай праўдай, якая заключалася ў тым, што жыццё сялян беларускай парэформенай вёскі было цяжкім і беспрасветным.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1 Кліманскі, С. Люд Наднёманскага краю ў творах Элізы Ажэшкі // Рэгіянальныя асаблівасці літаратуры : пісьменнікі Гродзеншчыны : зборнік навуковых артыкулаў / навуковы рэдактар У. І. Каяла; Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь, ГрДУ – Гродна : ГрДУ, 2011. – С. 117 – 128.

2 Мельнікава, З. Беларускае сялянства ў аповесцях Элізы Ажэшкі 80-х гадоў // Беларусіка = Albaruthenica : Кн. 3: Нацыянальныя і рэгіянальныя культуры, іх узаемадзеянне. – Мінск : Навука і тэхніка, 1994. – С. 340 – 344.

3 Ажэшка, Э. Выбраныя творы / уклад., прадм. і камент. В. Гапавай / Э. Ажэшка. – Мінск : «Беларускі кнігазбор», 2000. – 512 с.

4 Гапава, В. І. Эліза Ажэшка : жыццё і творчасць / В. І. Гапава. – Мінск : Беларусь, 1969. – 232 с.

А. Л. БАТУРЫНА

(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

МАТЫЎ ПАДАРОЖЖА Ў НЯМЕЦКІМ РАМАНТЫЗМЕ І Ў ТВОРЧАСЦІ Я. БАРИЧЭЎСКАГА

Матыў падарожжа займае важнае месца ў рамантычнай карціне свету. Ён прысутнічае як у нямецкіх рамантыкаў, так і ў творчасці Я. Барічэўскага. На познім этапе нямецкага рамантызму адбываецца хрысціянізацыя рамантычнага мастацкага свету, матыў падарожжа выступае як метафара жыццёвага шляху, які вядзе чалавека да Бога. Хрысціянская сімволіка матыву падарожжа рэалізуецца ў творы Я. Барічэўскага «Шляхіцц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях»

Адным з лейтматываў рамантызму з’яўляецца матыў падарожжа. У ім рэалізавалася як міфалагема многіх старажытных паданняў, легенд, біблейскіх і багаслоўскіх тэкстаў, так і філасофская ідэя руху як развіцця. Матыў падарожжа, вандравання прысутнічае ў літаратуры з далёкай даўніны, бо менавіта праз падарожжа чалавек мінулага, абмежаваны ў сваіх ведах аб навакольным свеце, спазнаваў сусвет і сваё месца ў ім. Сярод найбольш распаўсюджаных у сусветнай літаратуры сюжэтаў аб падарожжы можна вылучыць падарожжа – вяртанне (“Адысея” Гамера, старазаветная гісторыя аб саракагадовым шляху вяртання яўрэяў на чале з Маісеем у сваё царства, прыпавесць пра блуднага сына), падарожжа – выпрабаванне (часты матыў антычных міфаў – Персей, Геракл, міф аб аргананаўтах; рыцарскіх гісторый – напрыклад, англійскай паэмы XIV стагоддзя “Сэр Гавэйн і Зялёны рыцар”. Сервантэс іранічна пераасэнсаваў матыў падарожжа-выпрабавання ў сваім “Дон Кіхоце”), падарожжа – пошук, таксама пераасэнсаваны як пазнанне (часты казачны матыў – пошук Жар-птушкі, ідзі-туды-не ведаю куды; матыў падарожжа як пазнання яскрава рэалізуецца ў “Боскай камедыі” Дантэ Аліг’еры, а пазней робіцца ўлюбёным матывам літаратуры рамантызму), падарожжа – служэнне (у Евангеллі вандраванне паўстае як служэнне. Хрыстос, а пасля яго смерці і ўваскрэшэння святыя

апосталы вандруюць па свеце і прапаведуюць слова Божае), падарожжа – спакушэнне (паданні аб Тангейзеры).

Рамантычная туга па далёкаму і недасягальнаму актуалізуе сімвалічнае, філасофскае значэнне падарожжа. Рамантыкі надавалі вялікае значэнне працэсу, руху, развіццю, таму творчую дзейнасць і ўвогуле чалавечае жыццё рамантыкі асэнсоўвалі як падарожжа ў пошуках недасягальнага і адначасова ў пошуках сябе. Падарожнічаць неабходна чалавеку, «каб убачыць і дакладна вывучыць чужыя мясціны, удасканаліць свае погляды, якія на радзіме застануцца заўсёды мясцовымі, і ў выніку вы зможаце звязаць чужое і знаёмае». [1, с. 296]. Л. Цік так апісаў пачуцці рамантычнага героя, якія цягнуць яго удалячынь: «Граф Пётр не ведаў уласных жаданняў; яму здавалася, быццам далёкія галасы неразборліва клікалі ў лесе, ён хацеў ісці следам за імі, і страх стрымліваў яго, але прадчуванне падштурхоўвала». [1, с. 296].

У цэнтры сюжэтаў асноўных раманаў ранняга нямецкага рамантызму “Генрых фон Офтэрдынген” Наваліса (“Heinrich von Ofterdingen”, 1800) і “Вандраванні Франца Штэрнбальда” (“Franz Sternbalds Wanderungen”, 1798) Л. Ціка знаходзіцца падарожжа ў пошуку сэнсу жыцця і творчасці. У падарожжы галоўныя героі гэтых раманаў сустракаюць людзей з розных груп грамадства – сялян, гандляроў, мастакоў; у размовах з кожным з іх героі паступова адкрываюць сваё прызначэнне. Падарожжа манаха Метарда ў рамане Э. Т. А. Гофмана “Эліксіры д’ябла” пачынаецца як уцёкі з роднага манастыра ў пошуку незнаёмкі, вобразам якой апантаны герой. Лёс вядзе яго ў рыцарскі замак, дамок ляснічага, імперскага горада, дзе яму наканавана трапіць з палаца ў турму, потым – ў вар’яцкі дом і адтуль ў Рым. У адрозненні ад Генрыха фон Офтэрдынгена і Франца Штэрнбальда, у сваім падарожжы Метард адкрывае не светлыя, а страшныя, цёмныя глыбіні сваёй душы, амаль што губляе розум і бессмяротную душу. Толькі праз адмаўленне ад цялеснасці, ад жаданняў, ад зямнога кахання ён здольны вярнуцца дадому – у манастыр. Канчатковай кропкай у падарожжы Метарда стала смерць яго каханай Аўрэллі і яго уласная смерць, якая паўстае як вяртанне ў царства Божае – сапраўдны дом чалавека.

Матыў падарожжа прысутнічае ў шасці з сямі казачных навэл у першай частцы зборніку “Фантазус” (“Phantasmus”, 1812–1816) Л. Ціка: У навэлах “Рунэнберг” (“Der Runenberg”), “Бялявы Экберт” (“Der blonde Eckbert”), “Верны Экарт” (“Der getreue Eckart und der Tannhäuser”) героі не здолелі адмовіцца ад сіл зла, пераадолець спакушэнне; яны адпраўляюцца у падарожжа, фінал якога трагічны. У казачнай навэле “Любоўныя чары” (“Liebeszauber”) матыў падарожжа з’яўляецца фонам асноўнага дзеяння: галоўны герой падарожнічае і спыняецца на пэўны час у горадзе, дзе адбываюцца асноўныя падзеі навэлы. “Любоўная гісторыя Прыгожай Магелоны і графа Пятра Праванскага” (“Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence”) з’яўляецца пералажэннем Л. Цікам папулярнага сюжэту народных кніг, які вядзе свой пачатак ад французскага рыцарскага рамана XV стагоддзя. У гэтым сюжэце тэма падарожжа галоўных герояў спалучае матывы выпрабавання і вяртання, традыцыйныя для рыцарскага рамана. У навэле-казцы “Эльфы” (“Die Elfen”) галоўная гераіня выпадкова трапляе ў чужыны мір чараў і гармоніі – краіну эльфаў. Падарожжа ў краіну эльфаў – гэта рамантычнае падарожжа ў пэтычнае вымярэнне, якое знаходзіцца побач, хаваецца за сціплым фасадам бедных дамоў. Суседства чужога і праяўнага будзе ўлюбёным матывам Э. Т. А. Гофмана: за фасадам звычайнага дома ў Дрэздэне пад выглядам архіварыўса жыве магутны Саламандр (“Залаты гаршок”), а ў лесе каля невялікага ўніверсітэцкага горада схаваны маэнтак чараўніка (“Курдупель Цахес”) і г. д.

У творах рамантыкаў нярэдка ўзнікаў матыў падарожжа як ўцёкаў ад прозы паўсядзённага жыцця, якое рабілася ўсё больш бездухоўным і механізаваным. На парозе індустрыялізацыі прырода, прастора па-за сцянамі гораду здавалася тым бяспечным месцам, да якога імкнуўся чалавек. Гэты матыў дамінуе ў навэле Й. Айхендорфа “З жыцця аднаго лайдака” (“Aus dem Leben eines Taugenichts”).

Паступова, пачынаючы з гейдэльбергскага перыяду, мастацкі свет нямецкага рамантызму набывае ўсё больш хрысціянізаваны характар. У навэле А. фон Арніма “Ізабэла Егіпетская” (“Isabella von Ägypten, Kaiser Karl des Fünften erste Jugendliebe”, 1812) у міфалагічнай гісторыі цыган пераасэнсавана біблейская гісторыя аб выгнанні яўрэяў з Ізраілю, выкупленні і вяртанні. Героіня навэлы Ізабэла праз сваю самаахвярнасць здымае праклён са свайго народу, і яны могуць вярнуцца на радзіму, у Егіпет, легендарнае царства цыган.

Познія рамантыкі К. Брэнтана, А. Шаміса, Л. Уланд, Й. Айхендорф, В. Мюлер нярэдка звярталіся да матыву падарожжа, вандравання ў сваіх лірычных творах. Біблейскай вобразнасцю насычаны паэтычны цыкл “Вандроўныя песні” (“Wanderlieder”, 1841 г.) Й. Айхендорфа. Лірычны герой цыкла – вандруючы музыка, які на сваім шляху дорыць людзям надзею, славіць простыя радасці жыцця, апявае Боскае тварэнне. Настрой фінальных вершаў цыклу кантрастуе са светлай бесклапотнасцю асноўнае часткі: ясна і лета жыцця саступаюць магільнаму холаду зімы. Вандруючы музыка вяртаецца ў родны дом, дзе холадна і самотна. Анёл у вобліку прыгожага дзіця вядзе героя туды, дзе ён знойдзе вечны прытулак. “Вандроўныя песні” паўстаюць як філасофскае асэнсаванне жыцця хрысціяніна – жыцця як пілігрымкі да Бога.

Матыў падарожжа, які належыць да найбольш характэрных рамантычных матываў, займае важнае месца ў зборніку беларуска-польскага рамантыка Я. Баршчэўскага “Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях”. Мастацкі свет зборніку складаецца з трох пластоў: храналагічна новага ўзроўню – аўтарскай сучаснасці, “уласназавальнеўскага” ўзроўню [2, с. 99] і фантастычнага часу. Я. Баршчэўскі выкарыстоўвае папулярную ў перыяд рамантызму форму «шэфлядкі» і звязвае асобныя фантастычныя гісторыі рамачным апавяданнем.

Рамачнае апавяданне ў многім носіць аўтабіяграфічны характар. Паводле даследаванняў, Я. Баршчэўскі шмат падарожнічаў у сваім жыцці. У юнацтве ён з захапленнем вандраваў па родным краі; менавіта тады ён пазнаёміўся з фальклорнай спадчынай беларусаў і пранікся любоўю да яе. Каля 1817 года будучы беларуска-польскі рамантык пераязджае ў Пецярбург. Падчас свайго жыцця ў паўночнай сталіцы імперыі ён падарожнічаў па моры за мяжу, а таксама часта наведваў родную Полаччыну. У 1846 г. [2, с. 161] ён з’ехаў з Пецярбургу на Валынь, дзе праз пяць гадоў скончыў свой жыццёвы шлях. У зборніку “Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях” тэма падарожжа працягвае смуткам, тугой па страчанаму шчасцю. Гэта не проста мастацкі прыём, а адлюстраванне трагічных падзей на яго Бацькаўшчыне, калі выгнанне з Радзімы стала лёсам соцень сыноў Беларусі.

Дзеянне ў “Шляхціцы Завальні” адбываецца падчас развітання апавядальніка (alter ego аўтара) з Беларуссю перад яго падарожжам на поўнач (у Пецярбург). У аповесці “Драўляны Дзядок і кабета Інсекта” апавядальнік таксама падарожнічае – вяртаецца ў родныя мясціны, якія пакінуў 17 гадоў таму. У пачатку і канцы кожнага з чатырох томікаў актуалізуецца матыву падарожжа. Першы томік пачынаецца “Нарысам паўночнай Беларусі”, у якім аўтар запрашае чытача ў падарожжа на сваю ўлюбёную Радзіму (“Той, хто падарожнічае з поўначы ў бок Беларусі, бачыць перад сабою велізарныя вёскі накшталт мястэчак...” [3, с. 10]). Томік завяршаецца размовай пана Завальні і яго гасця пана Марагоўскага аб запланаваным на заўтра ад’ездзе апошняга. Другі томік адкрываецца ўспамінамі апавядальніка аб наведванні роднага краю: “Калісьці і я спяшаўся з поўначы на берагі Дзвіны, каб пабачыць тую ваколіцу, малюнку якіх заўсёды хаваў я ў глыбіні свае душы. Ледзь набліжаўся да тых краёў, здавалася мне, што дубы і хвоі кланяліся, вітаючы даўно знаёмага гасця” [3, с. 85]. Завяршаецца гэты раздзел прыездам пана Марагоўскага (“Куцця”) на святкаванні Раства, што яднае дзеянне першай і другой частак на «ўласназавальнеўскім» узроўні. Пачатак трэцяй часткі – “Думкі самотніка” – гэта разважанні аўтара, які знаходзіцца на чужыне, на беразе Фінскай затокі, аб зменлівасці чалавечага лёсу,

праўдзе і Боге. Падарожнік прайшоў доўгі шлях, але адчувае расчараванне, дасягнуўшы сваёй мэты. Калісьці ён марыў убачыць марскія хвалі, аднак сёння вобраз мора ўжо страціў былую прывабнасць: “Мора! У тваіх глыбінях быў для мяне іншы свет, шчаслівы і дзіўны” [3, с. 170] “Мора! Не так ужо думаю сёння пра цябе... Ты нагадваеш сляпую фартуну: узбагачаеш людзей і кідаеш у бяздонныя глыбіні» [3, с. 171].

“Свет нам – пілігрымка, а неба – напамін” [3, с. 235], сцвярджае Я. Баршчэўскі вуснамі галоўнага героя зборніка. Метафара жыцця як пілігрымкі да Бога раскрываецца ў словах сляпога Францішака: “Я амаль усё жыццё быў вандроўнікам, сустракаў людзей з рознымі думкамі і душамаі... Размовы іх, снуючыся ў маёй галаве, нагадваюць, як рознымі дарогамі ў жыццёвым віры ўсемагутнасць Божая вядзе нас да вечнасці, дзе мы чакаем адпачынку, уцехі і ўзнагароды” [3, с. 136]. Калі чалавек не асэнсаваў сваё вышэйшае прызначэнне, ён “будзе туляцца па ўсім свеце і ўсюды пакутаваць” [3, с. 140], як тры выгнаннікі – Сын Буры, Пакутны Дух і Севярын, чые вобразы выконваюць вялікую сімвалічную ролю ў творы. Менавіта Францішак – сляпы, якога ўнутраны зрок вядзе да Бога – расказвае прытчы аб першых двух. Выгнаннік Сын Буры – рамантычны мяцежнік, які блукае па свеце ў пошуку высокага ідэалу, увасобленага ў вобразе Радзімы – Плачкі. Аднак ён пакуль не звярнуўся да веры: “Чаму ж ён не прыйдзе да Бога... Госпад супакоіў бы ягоны смутак” [3, с. 140].

Другі выгнаннік – “пакутны дух, вандруе да вечнасці шпарчэй да іншых”. Пакутны дух шукаў “пакою і шчасця”, [3, с. 196], аднак ён звярнуўся да духаў, а не да Бога. Чулінасць да чужых няшчасцяў не дае яму перайсці на бок зла. Ён туляецца па свеце ў розных абліччах і нідзе не знаходзіць прытулку.

Трэці вандроўнік па свеце, які, на думку аўтара, ідзе няправільным шляхам – Севярын, герой апавядання “Таварыш у падарожжы”, якое пачынае чацвёрты томік. Яго грэх – смутак, які захапіў душу, ён “вандруе па свеце і не бачыць зоркі-надзеі” [3, с. 273]. Аўтар і Севярын у дарозе разважаюць аб нядолі, якая пануе ў краі. Севярын калісьці “вёў рэй у вясёлых забавах, пакуль не глянуў вакол сябе. А як убачыў і усё спасціг – вандруе па свеце і нідзе не знаходзіць спакою” [3, с. 273]. Севярын – гэта засмучаны жыццёвай нядоляй і несправядлівасцю чалавек, які паддаўся граху адчаю. Шляхі Севярына і аўтара расходзяцца: апошні шукае суцяшэнне ў хрысціянстве, што раскрываецца ў лірычных устаўках “У смутку”, “Надзея” і “Бог”.

У раздзеле “Рада” пан Завальня з пазіцыі досведу пражытых гадоў крытычна ацэньвае імкненне моладзі пакінуць родны кут: “Хто працуе і спадзяецца на Бога – можа і тут быць шчаслівы і спакойны” [3, с. 245]. Ён занепакоены, што на месца тутэйшых, якія сышлі ў чужыя краі ў пошуку лепшай долі, прыходзяць захопнікі–чужынцы, “асташкоўцы” і чарнакніжнікі, якія вынішчаюць багацця і старыя звычаі ў краі. Аднак юнацкае жаданне ўбачыць далёкі свет падштурхоўвае Янку пакінуць родны край. Зборнік завяршаецца ад’ездам Янкі, якому глыбока веруючы пан Завальня жадае: “Ідзі ў свет, шукай сабе долі, любі бліжняга і праўду”.

Такім чынам можна сцвярджаць, што матыў падарожжа з’яўляецца адным з найбольш характэрных матываў рамантызму. Ён прысутнічае як у нямецкіх рамантыкаў, так і ў творчасці Я. Баршчэўскага. На познім этапе нямецкага рамантызму, адбываецца хрысціянізацыя рамантычнага мастацкага свету, і матыў падарожжа ўсё часцей выступае як метафара жыццёвага шляху, які вядзе чалавека да Бога. Менавіта гэта сімваліка матыву падарожжа рэалізуецца ў творы Я. Баршчэўскага «Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях»/

Спіс выкарыстанай літаратуры

1 Tieck, L. Phantasia. Eine Sammlung von Märchen, Erzählungen, Schauspielen und Novellen, : in 3 Bänden / L. Tieck. – Berlin : Realschulbuchhandlung, 1812. – Band 2. – 565 S.

2 Хаўстовіч, М. В. Ян Баршчэўскі / М. В. Хаўстовіч, У. І. Мархель // Гісторыя беларускай літаратуры XI–XIX ст.ст. : у 2 т. – Мінск : Беларуская навука, 2010. – Т. 1 : Новая літаратура : другая палова XVIII– XIX ст. / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мовы і літ. імя Я. Коласа і Я. Куралы; навук. рэд. тома У. І. Мархель, В. А. Чамярыцкі. – 2-е выд. – С. 151–177.

3 Баршчэўскі, Я. Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях / Я. Баршчэўскі. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1990. – 383 с.

Я. М. БАТУРЫНА
(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

ЭЛЕМЕНТЫ ГІСТАРЫЧНАЙ РАБІНЗАНАДЫ Ў МАСТАЦКАЙ ІНТЭРПРЭТАЦЫ Л. РУБЛЕЎСКОЙ І А. АСПЕНКІ

Аўтар артыкула звяртаецца да гістарычнай рабінзанады, элементы якой назіраюцца ў раманах А. Асіпенкі “Святыя грэшнікі” і “Гульня ў Альбарутэнію” Л. Рублеўскай. Зроблена выснова, што абодва творы маюць сінтэтычную жанравую структуру. Роля чужароднага асяроддзя тут адведзена чалавечаму грамадству мінулых эпох, а асноўны прыём – перамяшчэнне герояў у часе. Аднак персанажы беларускіх твораў не ставяць перад сабой мэтай пераўтварэння тэхнічнай і гаспадарчай часткі жыцця грамадства ў мінулым, што характэрна для гістарычнай рабінзанады. Перш за ўсё іх хвалюе духоўны аспект, барацьба за справядлівасць.

Рабінзанадай прынята называць прыгодніцкі твор, які, услед за раманам Даніэля Дэфо “Рабінзон Круза” (1719), адлюстроўвае перыпетыі выжывання аднаго або некалькіх людзей на незаселенай выспе. Рабінзанада мае свае падвіды, асноўныя з якіх – рабінзанада-ўтопія, рабінзанада-антыўтопія (антырабінзанада), педагагічная, навукова-папулярная, псіхалагічная, сацыяльна-палітычная, дакументальная, касмічная, жывёльная, фантастычная рабінзанада.

Галоўным прыёмам, які прыводзіць да выпадзення героя-рабінзона з грамадства, у гістарычнай рабінзанадзе выступае падарожжа ў часе. Прынята лічыць, што пачатак такому матыву быў пакладзены Г. Уэлсам у рамане “Арганаўты Хронаса” (“Машына часу”), хаця вытокі яго можна знайсці і ў даўнешых тэкстах сусветнай літаратуры. Рускі літаратуразнаўца Д. Старкоў, які трактуе гістарычную рабінзанаду як асобны субжанр, называе наступныя яе вызначальныя рысы [Гл. 1]:

– гістарычная рабінзанада мае пад сабой шаблон, які прадугледжвае выпадзенне галоўнага героя з сучаснасці ў мінулае і працяглую яго ізаляцыю, якую ён здольны перапыніць у любы момант, але не робіць гэтага, кіруючыся высакароднымі матывамі;

– пункт гледжання галоўнага героя з’яўляецца магістральным у творы, паколькі аўтар, як правіла, цалкам абстрагуецца ад тэксту;

– галоўны герой перабудоўвае навакольнае асяроддзе мінулага ў адпаведнасці са сваім уяўленнем пра тое, як яно павінна быць арганізавана для камфортнага існавання;

– карціны мінулага, сучаснасці і будучыні, у якія трапляе галоўны герой, апісваюцца аўтарам з дапамогай набору вядомых стэрэатыпаў, характэрных для пэўнай эпохі;

– вобраз галоўнага героя – гэта вобраз простага, нічым не адметнага сучасніка аўтара.

Гістарычную рабінзанаду ад альтэрнатыўнай гісторыі адрознівае адсутнасць вобраза будучыні сярод тэмпаральных паказчыкаў твора. Тут прапануецца, так бы мовіць, альтэрнатыўная сучаснасць, палепшаны варыянт сапраўднай дзякуючы ўчынкам і дзеянням героя – падарожніка ў часе. Герой, трапляючы ў мінулае, набывае магчымасць праявіць свае лепшыя рысы і здольнасці, трансфармуючы пры гэтым карціну свету мінулага.

Элементы і сюжэтныя прынцыпы гістарычнай рабінзанады можна заўважыць у рамане А. Асіпенкі “Святыя грэшнікі” (1988) і “Гульня ў Альбарутэнію” (2012) Л. Рублеўскай.

Завязка дзеяння ў рамане А. Асіпенкі пачынаецца, калі галоўны герой, рэжысёр з красамоўным імем Лазар Богша, разам са здымачнай групай трапляе на родную Полаччыну, да возера Суя, дзе павінен здымацца яго новы кінафільм пра славетную бітву на берагах старажытнай Нямігі. Неспрыяльнае надвор’е вымушае брыгаду кінемаграфістаў бяздзейнічаць, што пагражае стратай творчага натхнення. У Богшы ўзнікае жаданне хоць на колькі хвілін вярнуцца ў краіну свайго дзяцінства, і ён ідзе шукаць паказаныя яму некалі дзедам знакамітыя на ўсю акругу тры дубы-асілка: “Аднаго разу дзед павёў Лазара за няблізкі свет, каб паказаць унуку нейкае дзіва. То і сапраўды было дзіва. На акруглай паляне сярод векавечнага бору, каля невялічкага возера, больш падобнага на сажалку, на зялёным пагорку, расло тры дубы, ды так блізка адзін да аднаго, што паміж імі нельга было стаць чалавеку. <...> Лазар заглядзеўся на гэты цуд і раптам пачуў, як гамоняць паміж сабой дубы. Яму здалася, што яны гавораць чалавечай мовай, і ён адключыўся ад усяго на свеце, абы разабраць гэтую таямнічую гамонку” [2, с. 16]. Імкненне дакрануцца да неразгаданых таямніц дзяцінства прыводзіць героя да своеасаблівага ментальнага партала ў мінулае беларускай гісторыі. Лазару хочацца зноў на ўласныя вочы пабачыць сімвал веры сваіх продкаў-славян, услухацца ў іх нетаропкую гаворку, і не толькі таму, што яны мроіліся герою неаднойчы ў сне і наяве, але і каб праз бачанае, пачутае ачысціцца душой, дакрануцца да гаючай крыніцы памяці народа.

Разважанні Богшы маюць глыбокі філасофскі сэнс. Немалады ўжо мужчына ўпэўнены, што мінулае прыходзіць да чалавека з яго нараджэннем, каб не пакінуць яго да канца жыццёвага падарожжа. Памяць жа, на думку героя, – цудоўны дар. Валодаючы ёю, чалавек не адчувае, што мінулае незваротнае. Ён можа ўявіць, што ўсё перажытае калісьці разгортваецца, як цяперашняе, і кожны выпадак з жыцця паўстае гэтак жа ясна, быццам ён адбыўся толькі ўчора ці сёння. Менавіта памяць у рамане становіцца тым інструментам, што дазваляе Лазару Богшу трапіць у мінулае, дзе вядомы рэжысёр становіцца, аднак, толькі сведкам гістарычных падзей, не маючы права ўмешвацца ці нешта змяніць. Марна прабукаўшы па лесе, Лазар распальвае на беразе возера вогнішча, каб найперш “адагрэць схаладнелую душу” [2, с. 7], а па-другое, мець яшчэ адну мажлівасць наблізіць мінулае.

І сапраўды, у зыркiх, спрадвечна прыцягальных сполах святла паўстае перад ім прывід-карціна – ранак перад бітвай на Нямізе. Пад час вандроўкі па мінуламу Лазар Богша сустракаецца з цэлым шэрагам вядомых гістарычных постацей: Ефрасіння Полацкай, Баянам, Чынгісханам, Кірылам Тураўскім і інш. Пры гэтым апісанні падзей мінулага ў творы не грунтуюцца на стэрэатыпах, як гэтага патрабуюць каноны гістарычнай рабінзанады. Наадварот, даўнія эпохі апісаны аўтарам дастаткова рэалістычна і навукова абгрунтавана. Аднак наяўнасць такіх апісанняў не самамэта пісьменніка. Слушна заўважае Г. Навасельцава: “Алесь Асіпенка імкнецца не столькі адлюстраваць мінулае, колькі паказаць, як гістарычны вопыт можа ўплываць на сучаснасць” [3, с. 162]. Відавочна, што галоўны персанаж пераскоквае ў часе праз розныя гістарычна значныя падзеі. Гэта з’яўляецца прынцыповым адрозненнем ад класічнага ўяўлення пра гістарычную рабінзанаду, згодна з якім героі апынаюцца ў мінулым на доўгі перыяд часу, але могуць свядома перапыніць гэтае падарожжа. Неабходна адзначыць таксама своеасаблівае “неўмяшальніцтва” героя ў тых падзеі, сведкам якіх ён стаў.

Як бачым, раман “Святыя грэшнікі” А. Асіпенкі яднаюць з гістарычнай рабінзанадай толькі асобныя прыёмы, напрыклад, падарожжа ў часе, аднак аўтар надае яму арыгінальныя мадыфікацыі. Персанаж знаходзіцца ў часе ўрыўкамі і не кіруе самім працэсам перамяшчэння; ніякім чынам не змяняе існуючую рэальнасць, а з’яўляецца толькі пільным сведкам тых падзей, што адбываюцца на яго вачах. Апісанне акрэсленых падзей не

грунтуецца на стэрэатыпах, а дэманструе карпатлівае вывучэнне пісьменнікам навуковых першакрыніц.

Яшчэ адзін твор, у якім прысутнічае прыём перамяшчэння ў часе, – “Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію” (2007) Л. Рублеўскай, вызначаны пісьменніцай як “раман-інструкцыя”. Жанравая структура твора ўяўляецца сінтэтычнай: ён утрымлівае прыкметы гістарычнага рамана, дэтэктыва і фантастыкі. Фабула рамана наступная: пяцёра маладых людзей знаходзяць своеасаблівы партал у іншае часовае вымярэнне – у 30-я гг. XX стагоддзя, дзе яны спрабуюць уратаваць чалавека, які апынуўся ў механізме рэпрэсій. Неабходна адзначыць, што ўсе пяцёра – рамантычныя героі, “дзівакі” з выразным разуменнем добра і ліха, яны дзейнічаюць у адпаведнасці са сваім сумленнем. Юныя героі рамана Л. Рублеўскай па сутнасці сваёй з’яўляюцца духоўна адзінокімі “рабінзонамі” ў сваім рэальным, сучасным жыцці. Яны адрынуты грамадствам паводле розных крытэрыяў: характару, знешнасці, поглядаў і інш. Напрыклад, Даліла, што першай трапіла ў Гульню, з’яўляецца прывабнай маладой дзяўчынай, аднак яе ўнутраная закрытасць, свядомае пазбяганне блізкіх стасункаў з людзьмі робіць яе самотнай: “Спробы мужчын пазнаёміцца з Далілай спыняюцца звычайна на першым яе паглядзе. Цяжкі ў яе пагляд, у Далілы. Вузкія зялёныя вочы, немігучыя, як ў змяі. І ўся яна высокая, гнуткая, маўклівая, цёмныя валасы гладка зачасаныя, і “луска” з сэканд-хэнду чорная і шчыльная па фігуры. <...> Знаёмыя за вочы называлі Далілу “наша кобра” ці проста “кобра” [4, с. 9]. Віною таму былы негатыўны вопыт стасункаў з мужчынамі, вынікам якіх стала адсутнасць бацькі ў сям’і і маленькая дачка гераіні.

Другі ўдзельнік Гульні – Генусь – хацеў быць упісаным у чалавечую супольнасць, аднак апошняя яго настойліва адхіляла па прычыне фізічнага недахопу. У хлочыка адначасова была і “заечая губа” і “воўчае паднябенне”: “З яго баяліся смяяцца. Ён глядзеў цёмнымі вачыма, як звераня, скрозь чорныя пасмы валасоў, якія амаль закрывалі твар: настаўнікі не наважваліся змушаць яго коратка стрыгчы грыўку. Вядома, няшчаснае дзіця хоча прыкрыць сваё калецтва. Гардыня не выспела ў ім, але не выспела і прыніжанасці. Толькі ледзяная самота. Ён увесь унутры адчуваў сябе ледзяным” [4, с. 9].

Макса не прынялі ўласныя бацькі, для якіх думка старонніх асоб і адсутнасць праблем былі больш значнымі, чым уласнае дзіця. Падобны лёс і ў Едруся, ён жа Эдзік. Маці не змагла прыняць “дзевяценькія” карані таты хлапчука і тое сялянскае выхаванне, якое заклала ў малечу бабуля. Менавіта розніца ў культурным успрыняцці і асяроддзі юнака стала прычынай яго вымушанай ізаляцыі. Апошняя, пятая, удзельніца гульні, яна ж і ўласны голас апавядальніка падзей, расла ў дыяметральна процілеглых умовах. Бацькі былі захоплены “беларускасцю” ў яе гістарычным і паганскім асвятленні, аднак праз гэтае і забыліся на ўласнае дзіця, а амаль гвалтоўнае далучэнне да беларускай культуры бацькамі апавядальніцы і адварнула яе ад Альбарутэніі і зрабіла здрадніцай ва ўласнай сям’і. Героі ўсведамляюць сваю непадобнасць да астатніх, сваё “адлучэнне” ад “нармальнага” соцыуму і разважаюць аб гэтым са з’едлівай самаіроніяй: “Мы ж тут усе... гадзючыя” [4, с. 17]; “Вось такія мы, пяцёра. Калі сустракаемся дзеля нашых дзіўных для непасвечаных спраў, мне так і хочацца заспяваць на матыў піянерскага марша: «Мы, маргіналы, дзеці падполля...»” [4, с. 20]. Да аналагічнай высновы прыходзіць і Валяр’ян Скаловіч, трапіўшы ў гэтую кампанію: “Вы проста купка азлобленых юных істот, што не знайшлі месца ў сваім часе” [4, с. 125].

Неабходна адзначыць, што ў рамане не вытрымліваецца і наступная вызначальная рыса, згаданая Д. Старковым, – магістральнасць апаведу галоўнага персанажа, чья думка супадае з меркаваннем аўтара твора. Па-першае, галоўных персанажаў адразу пяцёра, па-другое, Руслана сама зазначае: “І ў гэтым апаведзе я не буду галоўнай. Вы можаце ў большасці выпадкаў нават уявіць, што мяне няма” [4, с. 20].

Вымушаная сацыяльная і эмацыйна-псіхалагічная ізаляцыя паўплывала на герояў не менш, чым уздзейнічала на класічнага героя рамана Д. Дэфо фізічная адзінота на бязлюдным

востраве: героі маюць шмат часу для разваг пра сябе, свет, месца сваёй краіны ў ім, гісторыю беларускага народа. Акрамя таго, усё гэта сфарміравала ў юнаках і дзяўчынках вострае пачуццё справядлівасці, унутранай моцы, імкненне да праўды. Менавіта таму Альбарутэнія абрала іх для сваёй абароны. Суадносна з гэтым станоўчыя героі сцвярджаюць традыцыйныя маральна-этычныя каштоўнасці, сярод якіх асаблівай увагі заслугоўвае патрыятычны пачатак. Гэта, між іншым, адрознівае персанажаў рамана Л. Рублеўскай ад тыповых персанажаў гістарычнай рабінзанады. Яны не будуць зразумелымі шырокаму колу чытачоў, бо з'яўляюцца ізгоямі ў сваім “літаратурным” грамадстве. Аднак неабходна ўлічваць аўдыторыю, на якую, верагодна, разлічвае аўтар – падлеткі. Для гэтага перыяду сталення якраз-такі і характэрны пошук сябе, максіmalізм, непрыняцце законаў соцыуму, бунт, канфлікт са старэйшым пакаленнем і інш.

Галоўныя героі трапляюць у хранатоп Альбарутэніі рознымі шляхамі. Напрыклад, Даліла знайшла свой уваход у Гульню на гарадскім цвінтары, дзе пахавана вялікая колькасць гістарычных асоб. Генусь – у Сеціве, у месцы, дзе знешнія недахопы не бачныя і не робяць яго непаўнацэнным. Макс – наіўны бландзін з блакітнымі вачыма – як сапраўдны рамантык знайшоў шлях да самавызначэння праз кнігі класіка беларускай літаратуры Уладзіміра Караткевіча. Едрусь прыйшоў да Альбарутэніі сваім шляхам: “Там, у рок-тусоўцы, здавалася б, такой далёкай ад лясной сцяжынцы, па якой хадзіў князь Палямон, Эдзік і спаткаўся з Альбарутэніяй. Ён пазнаў яе адразу – як пах ядлоўцу. І назаўсёды застаўся Едрусем” [4, с. 17]. Апошняя, пятая ўдзельніца, яна ж адначасова і апавядальніца, Руслана прыйшла да Гульні не сама, яе далучылі астатнія чацвёрка. Але менавіта ёй даручыў аўтар стаць рупарам сваіх меркаванняў і думак, свайго ўспрымання сітуацыі.

Л. Рублеўская выкарыстоўвае характэрны для гістарычнай рабінзанады прыём – перамяшчэнне ў часе, якое, аднак, у яе аўтарскім увасабленні мае наступныя асаблівасці. Па-першае, героі рамана беларускай пісьменніцы не трапляюць у мінулае на доўгі тэрмін. Іх візіты туды кароткачасовыя, так бы мовіць, “чаўночныя”. Кожны з пяці юнакоў і дзяўчат выконвае пастаўленую яму задачу і вяртаецца назад, у сённяшні час. Такі прынецп падарожжаў абумоўлены смяротнай небяспекай, што чакае вандроўнікаў там, у мінулым: “І плата за знаходжанне Там была высокая. Як за знаходжанне ў любым чужародным асяродку – у вадзе, у агні, на лютым марозе ці страшэннай вышыні. Стан трохі падобны на ліхаманку пры высокай тэмпературы... Хвіліны забіралі гады. Гэта на прыкладзе Разаліі Іванаўны было відно” [4, с. 33]. Своеасаблівым “парталам”, што пераносіць гульцоў у мінулыя часы, з’яўляецца старадаўняя, але нічым не прыкметная ікона і сцяна дома старой жанчыны Разаліі Іванаўны. Вобраз іконы нясе глыбокія хрысціянскія ідэі пакутніцтва і гістарычнай справядлівасці, якія з’яўляюцца магістральнымі ў рамане.

Па-другое, Д. Старкоў адзначае, што персанажы гістарычнай рабінзанады могуць у любы час свядома і мэтаскіравана перапыніць сваю вандроўку, аднак героі рамана “Гульня ў Альбарутэнію” не маюць такой магчымасці: “Едрусь не шукаў шляху назад – ды і у тым стане і не мог бы знайсці. Дзе тыя могілкі? Дом Разаліі, злашчасная груша? Яго проста нейкая неадольная сіла выпіснула назад, бы кроплю алею з халоднай вады” [4, с. 9]. Або: “Цела бязлітасна сціснула нейкая сіла, як бышцам апусцілася глыбока пад ваду... І Макс вярнуўся. Як і Генусь – зваліўся на падлогу ля сцяны, абклеенай зялёнымі ў ружы паперамі” [4, с. 51]. Больш за тое, платай за фактычнае знаходжанне ў мінулым можа стаць смерць: “Макс, задыхаючыся, узняўся з падлогі. Сам не заўважыў, калі ўпаў... Хаця Едрусь жа тлумачыў – пакуль нехта побач не памрэ, ты як прывід...” [4, с. 49].

Асобнай увагі заслуговае прынецп выкарыстання сучасных навукова-тэхнічных дасягненняў у мінулым. У гістарычных рабінзанадах ён павінен быць абавязкова рэалізаваны, аднак героям рамана “Гульня ў Альбарутэнію” такая функцыя недаступна: “Мабільнік, фотаапараты і «маланка» на джынсах вярнуліся да ранейшага выгляду. Але не працавалі. Але «маланка» нібыта пабывала пад прэсам. Давялося распорваць” [4, с. 49]. Атрымліваецца, што мінулае, створанае Л. Рублеўскай, не прымае тэхналагічныя

вынаходніцтвы сучаснасці і адмаўляе героям у магчымасці змяніць існуючы парадак рэчаў, што зноў-такі ідзе ў разрэз з рысамі гістарычнай рабінзанады.

Даліла заходзіць далей за астатніх: яна мяняе сучаснасць, прыцягнуўшы ў рэальны час Валяр’яна Скаловіча. Учынак дзяўчыны мае непараўняны наступствы – магічны ход, што прапускаў гульцоў у мінулае, зачыніўся. Такі радыкальны падыход да гістарычных падзей з боку ўдзельнікаў Гульні разыходзіцца з азначанымі рысамі гістарычнай рабінзанады. Трапіўшы ў сучаснасць, праз актыўнае ўзаемадзеянне з суполкай гульцоў Скаловіч своеасаблівым чынам мяняе светапогляд юнакоў і дзяўчат, а разам з тым і рэальнасць, у якой ён апынуўся. Як бачым, на працягу твора персанажы не застаюцца статычнымі. Падзеі, апісаныя ў рамане, заканамерна прыводзяць да некаторых змен у характары і паводзінах.

Відавочна, што ў сінтэтычным па сваёй жанравай структуры рамане “Гульня ў Альбарутэнію” Л. Рублеўскай творча выкарыстоўвае найбольш характэрныя рысы гістарычнай рабінзанады. Па-першае, галоўныя героі твора з’яўляюцца ізаляванымі, адрывутымі сацыюмам юнакамі і дзяўчатамі, якія рознымі шляхамі прыходзяць для ўласнага вызначэння сябе гульцамі ў Альбарутэнію. Падарожжы ў часе дапамагаюць падлеткам вырашыць праблемы і складанасці, што чакаюць іх у рэальным жыцці. Акрамя таго, героі рамана мяняюць мінулае праз уздзеянне на непасрэднага прадстаўніка эпохі 30-х гг. XX стагоддзя – Валяр’яна Скаловіча. Выкарыстанне сучасных тэхналагічных набыткаў не ўяўляецца магчымым у мінулым, што таксама нясе ў сабе своеасаблівую мастацкую нагрузку. Эпоха сталінізму адлюстравана толькі ў тых аспектах, што датычацца непасрэдна трагічнай гісторыі Скаловіча.

Такім чынам, прыём перамяшчэння ў мінулае адкрыў перад рабінзанадай новыя мастацкія магчымасці. Роля чужароднага асяроддзя (дзікай прыроды) у гістарычнай рабінзанадзе адведзена чалавечаму грамадству мінулых эпох. Героі такіх твораў прадпрымаюць спробы перабудовы не толькі навакольнага прыроднага асяроддзя, але і новага для іх сацыюму. Аналіз раманаў “Святыя грэшнікі” А. Асіпенкі і “Забіць нягодніка, альбо гульня ў Альбарутэнію” Л. Рублеўскай дазваляе гаварыць аб тым, што тыповыя прыкметы гістарычнай рабінзанады ў айчыннай літаратуры трансфармаваны. У абодвух творах выкарыстаны прыём перамяшчэння ў часе, гэта галоўнае супадзенне з традыцыйнымі прыкметамі гістарычнай рабінзанады.

Героі беларускіх твораў не ставяць перад сабой мэтай пераўтварэння тэхнічнай і гаспадарчай часткі жыцця грамадства ў мінулым. Іх хвалюе духоўны аспект, барацьба за справядлівасць, дапамога людзям увогуле і канкрэтнай асобе ў прыватнасці. Дзеянні персанажаў накіраваны ў першую чаргу на змены свядомасці, абуджэнне сумленнасці народа і канкрэтнай асобы. Пад уздзеяннем пераломных падзей мінулага, экстрэмальных сітуацый мяняецца і ўнутраны свет персанажаў, іх светапогляд, прынцыпы, жыццёвыя арыенціры.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1 Старков, Д. Жанр исторической робинзонады: эволюция образов прошлого, настоящего и будущего в период 2007–2012 гг. (на материале произведений Евгения Красницкого, Андрея Величко, Константина Костинова) [Электронный ресурс] / Д. Старков. – Режим доступа: <https://coollib.com/b/224993/read>. – Дата доступа: 10.03.2020.

2 Асіпенка, А. Х. Святыя грэшнікі: раман, апавесць / А. Х. Асіпенка. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1988. – 495 с.

3 Навасельцава, Г. В. Лірызацыя змястоўнай формы рамана ў беларускай літаратуры / Г. Навасельцава // Наукі записки Національнага ўніверсітэту “Острозька акадэмія”: серія “Філологія”. – Острог : Вид-во НаУОА, 2018. – Вип. 2(70), чэрвень. – С. 160–163.

4 Рублеўская, Л. Сутарэнні Ромула: раманы / Л. Рублеўская. – Мінск: Кнігазбор, 2012. – 520 с.

Н. Л. БАХАНОВІЧ

(г. Мінск, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы, літаратуры)

РАДЗІМА І ЧУЖЫНА Ў БЕЛАРУСКІМ МАСТАЦТВЕ СЛОВА ХІХ СТ.: РАЗВАГІ ПРА ПРЫГАЖОСЦЬ І ВАРТАСЦЬ

Шматмоўная літаратура Беларусі ХІХ ст. разглядаецца на прадмет персаналізаванага выяўлення вобраза Іншага – праз параўнанне ўсёй прасторы Чужыны з Радзімай. Даводзіцца прыняць, што айчыннае валодае перавагай у тым, што датычыць прыгажосці і вартасці. Акцэнтуюцца асабліва вастрыня супастаўлення інішаземнага і мясцовага ў творах эмігрантаў – носьбітаў нацыянальнай ідэі з боку шляхты.

Вобраз Іншага ў мастацтве слова не заўсёды персаналізаваны – увасоблены ў канкрэтным чалавеку як выхадцу з пэўнага народа. У шматмоўнай літаратуры Беларусі ХІХ ст. ёсць вялікая колькасць эпизодаў, дзе адносіны да еўрапейскіх краін і іх прадстаўнікоў выяўляюцца праз супастаўленне ўсёй прасторы інішаземнага з айчынным.

Праз прызму тугі па родных мясцінах успрымае іспанскія гарады беларускі валяр напалеонаўскай арміі Канстанцін у камедыі “Вызваленая Літва, або пераход цераз Нёман” Я. Ходзькі, калі гаворыць, што яму, дзе б ні знаходзіўся і што б ні бачыў на ўласныя вочы, заўсёды згадваецца радзіма. Да яе ён зноў і зноў вяртаецца ў думках:

*Пад лозунгам баявым не ведалі змогі
З ім прайшлі Еўропу ўсю мы да перамогі.
У бойні Тарагонскай, на мурах Тартозы
На вуліцах і плошчах лютай Саракозы
З горкае нядолі Айчына паўставала,
Песняю ці плачам здалёк аклікала.
Пад Вянтозай ў Сагонтай у крэпасцях грозных –
Скрозь была Айчына з намі, чулі яе позвы.
А каму той вобраз ясны праз жыццё не свеціць,
У таго няма, напэўна, польскай крыві ў сэрцы. [1, с. 86].*

А. Міцкевіч у паэме “Пан Тадэвуш, або апошні наезд у Літве” ставіць пад сумненне прыгажосць яркіх заморскіх нябёсаў. На яго думку, вытанчанаму густу творцы нешматлікасць сонечных дзён у айчынных шыротах ідзе толькі на карысць:

*Бо небу італьянскаму за што ў нас слава?
Пустое, сіняе яно, як шыба лёду.
Па-мойму, неба прыгажэе ў непагоду.
У нас даволі вочы ўзняць, і ў рухах хмары
Убачыш мноства фарбаў, сцэн, малюнкi, чары,
Бо хмары розныя. Асенняю парою... [2, с. 56–57].*

Тадэвушу не даспадобы ні ўхваленне замежных раслін, да якіх ён не здольны адчуць эстэтычнае пачуццё, ні тое, што Граф малое на сваіх карцінах прыроду цёплых еўрапейскіх краін. Натуральнай і зразумелай для героя выступае ўзаемасувязь бачаных з дзяцінства пейзажаў, дрэў і раслін з прасторай унутранага свету. Каштоўнасць для маладога чалавека і ў прыродзе, і ў мастацтве уяўляе толькі напоўненае аўтэнтчным, а хваласпевам Чужома ён катэгарычна пратэстуе:

*Не раз я ў Вільні ў батанічным агародзе
Глядзеў на тые дрэвы, што растуць на ўсходзе
Ці дзесь пад італьянскім сонечным сугрэвам.*

*Якую ж з тых раслін зраўняеш з нашым дрэвам?
 Ці той альвас-грамаадвод з зялёных палак,
 Ці карліцу-лімон за золата тых галак,
 Што ў лакавых лістах блішчаць спіной пукатай,
 Як модніца старая ў вопратцы багатай?
 Ці той мо кіпарыс худы і даўганогі,
 Які не сум наводзіць, а нуду, трывогі?
 Ён, кажучь, сумна выглядае на магіле,
 Бо ён, як лёкай той, якому узлажылі
 Жалобу, што ні рук ні ўзняць, ані схіліцца,
 Хоць ён і так парушыць этыкет баіцца.
 Ці ж горшы выгляд нашай сціплае бярозы,
 Што як сялянка, калі лье на сыну слёзы,
 Або ўдава на мужу – рукі заламае,
 Струменні кос распусціць і стаіць нямая
 І боль настаццю ўсёй сваёю выражае!
 Чаму ж пан Граф, калі мастацтва паважае,
 Дрэў нашых не малюе, што вось зеляняцца?
 Сапраўды, і суседзі будуць з вас смяяцца,
 Што, ва ўраджайнай нашай жывучы краіне,
 Малюеце ўсё скалы толькі ды пустыні [2, с. 55–56].*

Гаворачы пра прадмет спрэчак Гарэшкаў і Сапліцаў – замак, Граф адзначае рысу, якой адрозніваюцца жыхары былой Рэчы Паспалітай – здольнасць да мірнага ўлагоджвання канфліктаў. Спрадвечная беларуская талерантнасць у дадзеным выпадку інтэрпрэтуецца лаяльнасцю не толькі да Іншага, але і да Свайго. На гэтым фоне Англія і Шатландыя пазіцыянуюцца ледзьве не варварскімі краінамі, дзе паміж годнымі, высакароднымі сем’ямі здараюцца жорсткія крываваыя справы:

*Чытаў і чуў я шмат вось гэтакіх паданняў.
 У Англіі, Шатландыі усе палацы
 І замкі ўмеюць жудасцямі выхваляцца.
 Амаль у кожным слаўным і магутным родзе
 Пра здрады і забойствы знойдзеш звестак годзе,
 А помста ў новыя зыходзіць пакаленні,
 А вось у Польшчы – рэдкасць гэтка здарэнні. [2, с. 33].*

У творчасці А. Міцкевіча, напрыклад у цыкле “Крымскія санеты”, прысутнічае шэраг вершаў, што ўтрымліваюць кантраст, з аднаго боку, экзатычнай для нашых прашчураў прыроды з яе заімглёнымі вяршынямі гор і магутнымі воднымі прасторамаі, з другога – малой і вялікай радзім. Прыгажосць паўднёвай паўпыспы часта ўяўляецца лірычнаму герою недастатковай на фоне ўспамінаў пра Беларусь-Літву.

Цэлы шэраг краін згадваецца ў наступным урыўку з паэмы “Бульба” А. Міцкевіча з мэтай сцвярджэння безумоўнага характа і вартасці мясцовай прыроды. Як і ў згаданых творах, прыведзеныя параўнанні скіраваны да ўслаўлення беларуска-літоўскай зямлі:

*... шчодрая тут глеба!
 Хоць ты з пяску яе брыльянтаў не насееш
 І золата знайсці нідзе ў ёй не здалееш,
 Хоць не ірдзее сад тут гронкамі такаю,
 Матыль індыйскі – ткач – лісцё не аплятае,
 Хоць цвёрдую зямлю парою несухую
 Не раз, не два варочаць трэба тут сахою,*

*Ды восень шчодра ўсё ж аддзячыць аратаю
Бурытынным зернем сандамірскага ўраджаю.
На лузе – рык валоў, кароў лянных чароды
За андалузскую не горшай мо пароды.
Цвіці ж, прывольны край,
Зямелька Прынямоння,
Людзьмі славуная, дарамі тымі ўлоння.* [3, с. 92]

Адсутнасць на радзіме раскошнага вінаграду, з якога вырабляюць славуты гатунак венгерскага віна, не робіць яе менш прывабнай у вачах лірычнага героя, як і немагчымасць адшукаць у пяску бацькаўшчыны каштоўныя камяні. Наадварот, каровы, што мірна пасуцца на прынямонскіх лугах, падаюцца не горшымі за іспанскія, а бездакорнасць і слыннасць людзей тым больш узвышае вартасць краю.

Супастаўленне роднага і замежнага – распаўсюджаная з’ява ў зачыне твораў – традыцыйным, тыповым элеменце як для прозы, так і для паэзіі разглядаемага перыяду. У аповесці “Сповідзь. Урывак з жыцця майго прыяцеля” А. Плуга пасля эмацыянальнага выказвання аўтара пра тое, што нашыя тэрыторыі лепшыя за суседнія, з’яўляецца і вобраз больш далёкіх народаў: “*А зрэшты, слаўце Падолле, слаўце Украіну, адно не згадвайце, прашу, пра нейкія там Італію, Швейцарыю. А калі гэта няпраўда, што я хацеў бы лепш з кіем пілігрыма вандраваць па родных лясах, чым па тых захваленых краях, то няхай я ніколі не нап’юся вады з Нёмамаі няхай ніколі не задрамаю пад шатамі літоўскай яліны, закалыханы яе шэптам. Вось як я люблю Літву, таму няма нічога дзіўнага, што так часта вяду размову пра яе, – дык і зараз буду пра яе распавядаць, толькі слухайце мяне і хоць на хвіліну забудзьцеся, прашу, на Монтэ-Крыста і ўсялякіх заморскіх выгнаннікаў і знайдзішаў*” [4, с. 504]. Звяртаючыся да героя папулярнага французскага рамана ды параўноўваючы родныя мясціны з італьянскімі і швейцарскімі, прыгажосць якіх ва ўсе часы лічылася неабвержнай, вабіла і захапляла вандроўнікаў, пісьменнік адназначна ў ацэнцы безумоўнай вартасці і перавагі Радзімы. Расказаная аповядальнікам гісторыя самотнага жыхара пушчы пустэльніка Канстанціна – ускосны доказ самадастатковасці ўласнага.

Розніцу паміж беларуска-літоўскай і замежнай прасторай акрэслівае ў вершы “На чужой старане” Ю. Ляскоўскі, узнаўляючы эпизоды побыту лірычнага героя на Чужыне. Адзначаюцца паскораны тэмп жыцця іншаземцаў, іх раўнадушша ды погляд з пазіцыі вышэйшых. Гэтыя ўражанні і пачуцці могуць быць інтэрпрэтаваны і ў якасці самаадчування, не звязанага з рэальным станам рэчаў, аднак адпаведнае ўражанне аб замежжы і іншаземцах усё ж складваецца:

*На чужыне ўсё іначай,
Тут інакшы лад жьціцёвы,
Што сабой усё пазначыў.
Тут усе жывуць паспехам,
На цябе ж глядзяць са смехам.
А твой боль і твая горыч
Ім нічога не гавораць.* [5, с. 192–193].

У лірычных адступленнях рамана “Аповесць з майго часу, або Літоўскія прыгоды” І. Яцкоўскі спыняецца на спецыфіцы рэлігійнага жыцця, з аднаго боку, на тэрыторыі былой Рэчы Паспалітай, з другога – у краінах свету. Найбольш ярка існаючыя несупадзенні праяўляюцца ў адносінах насельніцтва да хрысціянскіх падзей і іх святкавання: “*Ах, што гэта за чароўны час – рэзурэкцыя ў Польшчы, асабліва на вёсцы! Жыхары гарадоў і заходніх краінаў, вы гэтага не ведаеце У вас усё аднастайна. Каляндар, а не сэрца кажэ вам: «Уваскрэс Езус Хрыстус», таму вы і не цешыцеся так, як мы. У нас люд, сонца, птушкі*

і снег, які растае, усё разам гукае: «Слава Богу Ўсявышняму, а на зямлі мір людзям добрае волі!» Якое тут пануе агульнае замілаванне!» [6, с. 172]. Паводле аўтара-апавядальніка, на беларуска-літоўскіх землях, асабліва ў вясковай глыбінцы, жывуць больш шчырыя і праўдзівыя вернікі, чым у іншых краінах.

У раздзеле “Парц’юнкула ў Нясвіжы. Альба” пісьменнік засяроджваецца на апісанні асаблівай урачыстаці і прыгажосці набажэнстваў, якія праходзяць у мясцовых касцёлах: *“Галасы ксяндзоў, якія спяваюць святую імішу за мяжою, у параўнанні з гэтым голасам здаюцца каціным мяўканнем альбо непрыгожым перадражніваннем пісклявага дзіцяці. Калі ўвесь хор пад арган заспяваў адпаведны гімн, здрыгануліся сцены касцёла, а люд, нібы працяты электрычнасцю, яшчэ больш шчыра пачаў маліцца”* [6, с. 58]. Аўтарскае апісанне імшы выглядае маштабна і ўзнёсла: людзі яднаюцца ў малітоўным звароце да Ўсявышняга, выказваюць яму пашану, дэманструюць найвышэйшыя духоўныя парывы.

На Радзіме падчас набажэнства ніколі не крадуць, а мясцоваму духавенству не ўласціва хціvasць, у параўнанні з замежным. Непрыхаваная меркантыльнасць заходняга касцёла абурае І. Яцкоўскага, назіранні якога павінны выяўляць прыкладна трынаццацігадовы асабісты вопыт жыцця ў эміграцыі: *“Чаго вартыя адны толькі сярод нават самага шчырага (каб яно і здарылася) душэўнага ўзрушэння падтыканья на доўгай тычцы пад нос таго, хто моліцца, мяшэчкі, якія бразгочуць ды матляюцца ажно пакуль штосьці туды не будзе ўкінутае; яны такую ўяўляюць супярэчлівасць набажэнствам у Нясвіжы, што для таго, хто там быў, аніякае апраўданне замежнага звычаю не будзе пераканаўчым...”* [6, с. 59]. Асабліва годна рэлігійныя ўрачыстасці адбываюцца на выяўленай у рамане малой радзіме аўтара: *“Той хто быў на такіх урачыстасцях у Нясвіжы, не атрымае падобных уражанняў нідзе на свеце”* [6, с. 59], – пераконвае ён.

Прыгожыя радкі-сведчанні прыўзнятага святкавання Вялікадня і адметных адносінаў насельніцтва да яго прадэманстраваны і ў рамане Я. Баршчэўскага “Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях”: *“Набліжаецца Вялікдзень; з якім пачуццём, з якой вераю выконваюць усе рэлігійныя абавязкі! Пасты, падрыхтоўка да споведзі на Вялікдзень – якую асалоду і спакой прыносяць яны душы! У Чысты Чацвер кожны з нас са сваім настаўнікам наведвае астрогі, шпіталі, раздаючы ўсюды, па магчымасці, грошы і міласціну ўбогім. Каменны той чалавек, якога гэты прыклад не навучыць любові да бліжняга!”* [7, с. 141–142]. У храме людзі спрадвеку ачышчаюцца ад заган, тугі, крыўды, выходзяць абноўленымі, асабліва ў перыяд сімвалічных у гэтым сэнсе велікодных свят. Прыведзеныя і іншыя творы (“Успаміны квестара” І. Ходзькі і г. д.) настройваюць чытача на прыгожы, высокі лад, дазваляюць павучыцца ў прашчураў шчырасці ў веры, самааддачы ў малітве і атрымання асалоды ад набажэнства.

Вяртаючыся да адмоўных ацэнак І. Яцкоўскім рэлігійнага жыцця, не шкодзіць узгадаць развагі А. Дзіма пра тое, што нельга абсалютна давяраць тым ці іншым ацэнкам Іншага, асабліва адзінкавым, што “варта бесперапынна памятаць пра суб’ектыўны характар ацэнак тых ці іншых пісьменнікаў, пра іх асабісты вопыт знаходжання ў апісанай краіне, пра непазбежнае ўздзеянне палітычных фактараў, пра літаратурныя традыцыі і г. д. Усё гэта абавязвае нас з крайняй уважлівасцю і асцярожнасцю падыходзіць да партрэта той ці іншай краіны ў літаратуры” [8, с. 153]. Верагодна, што ў такім мегаполісе, як Лондан, дзе ў эміграцыі на працягу доўгага часу знаходзіўся аўтар “Аповесці з майго часу, або Літоўскіх прыгод”, жыццё чалавека было ў большай небяспецы, а адсотак злачынстваў вышэйшым, чым у невялікім “хатнім” і ўтульным беларускім Нясвіжы.

Супастаўленне духоўнага жыцця вернікаў за мяжой і ў Беларусі-Літве не на карысць Чужыны можа быць патлумачана і пачуццём настальгіі па Радзіме, што прымушае чалавека ідэалізаваць усё з ёй звязанае. На працягу XIX ст. з-за наступстваў у выглядзе высылак і эміграцый пасля двух узброеных паўстанняў на беларуска-літоўскіх землях

вандроўніцкую тугу спазналі многія нашыя землякі-выгнаннікі, вымушаныя пераязджаць з краіны ў краіну без дазволу, а часам і без жадання вярнуцца на радзіму, дзе гаспадарыла расійская ўлада. Нярэдка менавіта жыццё за межамі краю, у аддаленасці ад вялікай і малой радзім, у адарванасці ад родных і блізкіх нараджае настальгічныя настроі, пачуцці замілаванасці айчынай. Сацыяльная ізаляцыя ў няродным асяроддзі, немагчымасць стаць цалкам “сваім” сярод Іншых і Чужых людзей магла выклікаць дэпрэсіўныя настроі. Асабліва востра яна адчувалася выхадцамі з беларуска-літоўскіх мясцін, краянаўчыя зацікаўленні якіх расцэньваліся “караняжамі” ў якасці праяў сепаратызму, што спараджала дадатковыя непаразуменні і агрэсіўныя выпадкі-абвінавачванні. Такім было вандроўнае жыццё В. Савіча-Заблоцкага, які каля трынаццаці гадоў пражыў за мяжой – у Аўстра-Венгрыі, Германіі, Францыі і г. д., здолеў пабываць на іншым кантыненте – у Афрыцы. Знаходзячыся ў брусэльскай турме, напярэдадні вяртання на радзіму, літаратар спавядаецца ў лісце да І. Франка: “...я ўжо так стаіўся ад Заходняй Еўропы, што пакіну яе назаўсёды” [9, с. 187].

Адносіны да Іншага ў прааналізаваных творах выяўляюцца неперсаналізавана – у форме параўнання Радзімы і Чужыны: праз матывы безумоўнай эстэтычнай, духоўна-рэлігійнай перавагі беларуска-літоўскай зямлі над замежжам. У шэрагу твораў ідэалізацыя вялікай і малой Радзімы ўзмацняецца аддаленасцю ад іх, вымушанасцю працяглага жыцця аўтараў у эміграцыі. Шматмоўная літаратура Беларусі XIX ст. адлюстроўвае працэсы этнацыянальнай самаідэнтыфікацыі і сведчыць пра жыццёвасць беларускай ідэі сярод шляхецкага саслоўя, якое ў разглядаемы перыяд заставалася яе носьбітам.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1 Літаратура першай паловы XIX стагоддзя / уклад. і камен. М. В. Хаўстовіча ; навук. рэд. С. Л. Гаранін. – Мінск : Маст. літ., 2012. – 1086 с. – (Залатая калекцыя беларускай літаратуры ; т. 3).

2 Міцкевіч, А. Пан Тадэвуш ; пер. П. Бітэля / А. Міцкевіч [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступа : https://knihi.com/Adam_Mickiewicz/Pan_Tadevus_Bitel.html. – Дата доступа : 16.05.2020.

3 Міцкевіч, А. Вершы і паэмы / А. Міцкевіч ; уклад. А. Клышкі, К. Цвіркі ; прадм. А. Лойкі. – Мн. : Маст. літ., 2000. – 279 с.

4 Літаратура другой паловы XIX стагоддзя ; у 2 ч. – Ч. 2 / уклад. Л. Г. Кісялёвай, Н. М. Сенкевіч ; навук. рэд. С. Л. Гаранін. – Мінск : Маст. літ., 2013. – 807 с. – (Залатая калекцыя беларускай літаратуры ; т. 5)

5 Літаратура другой паловы XIX стагоддзя ; у 2 ч. – Ч. 1 / уклад. Л. Г. Кісялёвай, Н. М. Сенкевіч ; каментары Л. Г. Кісялёвай ; навук. рэд. С. Л. Гаранін. – Мінск : Маст. літ., 2013. – 847 с. – (Залатая калекцыя беларускай літаратуры ; т. 4.)

6 Яцкоўскі, І. Аповесць з майго часу, альбо Літоўскія прыгоды / І. Яцкоўскі [уклад., перакл., паслясл. і каментар М. Хаўстовіча]. – Warszawa : Univ. Warszawski, Katedra Białorutenistyki, 2010. – 290 с.

7 Баршчэўскі, Я. Выбраныя творы / Я. Баршчэўскі ; уклад., прадм., камент. М. Хаўстовіча. – Мінск : Беларус. кнігазбор, 1998. – 480 с.

8 Дима, А. Принципы сравнительного литературоведения ; пер. с румынск. / А. Дима. – М. : Изд-во “Прогресс”, 1977. – 229 с.

9 Мартысюк, В. Новыя творы графа Сулімы з Белай Русі / В. Мартысюк, Ю. Пацёпа // Польша. – 2015. – № 1. – С. 180–188.

СОВРЕМЕННАЯ РУССКОЯЗЫЧНАЯ ПОЭЗИЯ БЕЛАРУСИ КАК ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОЕ ЯВЛЕНИЕ

В статье анализируются идейно-эстетические поиски некоторых наиболее значимых современных русскоязычных поэтов Беларуси, представителей разных творческих школ и направлений – С. Евсеевой, Т. Красновой-Гусаченко, Н. Советной, А. Аврутина, М. Шелехова, Е. Кошкиной, Е. Казанцевой. Отмечается склонность авторов к осмыслению духовно-нравственного мира личности, вечных проблем жизнедеятельности человека, их заангажированность в актуальные противоречия общественно-социальной действительности, обращается внимание на поэтико-стилевую парадигму художественного слова и т. д.

В русской литературе отразились величие исторического пути, духовно-социальная самодостаточность России, богатого и сильного государства, креативный характер народа, издревле объединенного устоявшимися духовно-национальными символами и ценностями, метафизические особенности его судьбы, в белорусской, надо полагать, – горькая, насыщенная тяжелейшими испытаниями и препятствиями история извилистого культурно-цивилизационного развития и самоутверждения нашего народа, его извечное стремление “людзьмі звацца”, поиски своей национальной самобытности и государственной самостоятельности. А в русскоязычной поэзии Беларуси? Что она собой представляет, на какие ценности ориентируется, как развивается? Какова она по проблемно-тематическому содержанию, художественно-стилевому дискурсу, конкретным творческим персоналиям?

Современная русскоязычная поэзия Беларуси – уникальное явление на литературной карте Европы. Продуцируя на почве белорусских и русских духовно-социальных и литературно-художественных традиций и ценностей, развиваясь на острие интенсивного белорусско-русского общественно-культурного диалога и взаимодействия, она является частью одновременно белорусского и русского социокультурного пространства. Это творчество преимущественно русских по своему менталитету, национальному генетическому коду, воспитанию и характеру мироощущения, а также русскоязычных белорусских авторов. Отражая ландшафт и специфику реальной социально-исторической действительности, обращаясь к белорусским референциям, современная русскоязычная поэзия Беларуси представляет собой редкое по своей природе сочетание и взаимодействие русских и белорусских национально-культурных парадигм, архетипов народного мышления и концептов постмодернистского сознания, многообразия творческих индивидуальностей, стилевых течений, жанрово-структурных форм, непохожести человеческих судеб и др.

Конечно, это творчество, прежде всего, тех поэтов, которые родились и выросли в Беларуси. Из них, например, А. Аврутин, В. Поликанина, М. Гончаров, Ж. Миланович, Е. Михаленко, О. Норина, А. Скоринкин, А. Тявловский, А. Мартынич, А. Левина, Л. Кривонос, А. Солодовников и другие живут и работают в Минске, Н. Серов, В. Кудлачев, В. Куц, А. Никифорская, Л. Шевченко, Д. Радиончик, М. Титарчук, О. Агапонова – в Гродно, Н. Ковалевич, Т. Ильевский, М. Назарук, М. Шадуя – в Бресте, Н. Наместников, Е. Крикливец, М. Боборико – в Витебске, Г. Лопатин, А. Асенчик, Д. Дорошко, В. Смирнова, В. Шишигин – в Гомеле, В. Грышковец, Ж. Завацкая, А. Пигулевский – в Пинске, И. Котляров – в Светлогорске, Ф. Гуринович – в Солигорске, Т. Скарынкина – в Сморгони, Т. Дашкевич – в деревне Валерьяново Минского района и т. д.

Значительное место в нашей современной русскоязычной поэзии принадлежит авторам, которые в результате различных жизненных сложностей и обстоятельств переехали из других республик бывшего СССР, в основном, России на постоянное место проживания

в Беларусь. Это Н. Шипилов, С. Евсеева, Ю. Фатнев, Т. Краснова-Гусаченко, Г. Киселёв, Ю. Сапожков, Т. Залеская, Н. Александров, Н. Советная, А. Ступников, Л. Красевская, М. Наталич, А. Слащёв, С. Кряжева, А. Чубарав, О. Сешко и многие другие. Для них Беларусь стала по-настоящему родной и близкой, второй родиной.

Некоторые русскоязычные поэты, наоборот, родившись в Беларуси, оставили ее землю, в связи с различными причинами перебрались в Россию, Израиль, Соединенные Штаты Америки, некоторые другие страны. Однако они не порывают связей со своей Родиной, участвуют в ее общественно-культурной жизни, печатаются в белорусских литературно-художественных изданиях, издают здесь свои книги, проводят их презентации, встречаются с читателями и т. д. К примеру, И. Бурсов, В. Артёмов, П. Кошель, В. Липневич, А. Павловская, Н. Трейя, М. Малиновская сейчас живут и работают в Москве и Подмосковье, Д. Дежинская (Карелина) – в Санкт-Петербурге, Г. Трестман, Б. Вайханский, Р. Айзенштат, М. Карпачёв, Ф. Чечик, Ю. Дробркина переехали в Израиль, Н. Татур, А. Габриэль, Р. Лапушин, М. Мерман – в США, П. Голушко и Д. Плакс – в Швецию, а В. Казакевич – в Японию.

В начале 1960-х годов из Москвы в Минск переселилась молодая русская поэтесса Светлана Евсеева (род. в 1932), выйдя замуж за белорусского поэта Артура Вольского, с которым познакомилась в Литературном институте им. А. М. Горького. И в унисон со временем, и очень лично звучали ее стихи, в которых органически соединились свое и общее:

Любимых не мучают – их берегут,
Понимают, жалеют и охраняют.
Рубашечки беленькие им шьют,
Носочки им покупают.

.....
Я с мужчиной рядом иду.
Век двадцатый с двадцатым веком.
Ты поверь в мою доброту
И со мною будь человеком. [1, с. 96]
("Любимых не мучают – их берегут...")

Стихам С. Евсеевой свойственны лирическая мягкость, теплота и доброжелательность по отношению к окружающему миру, к другим людям. Ее поэзия убеждает в том, что совсем не потеряли своего значения прозрачная ясность стиха, напевность и мелодичность, задушевность слова, выступающие как необходимые средства раскрытия характера лирической героини со свойственными ей свежестью наблюдений и верностью основополагающим жизненным принципам и ценностям.

Уже в зрелом возрасте оказалась в Беларуси Тамара Краснова-Гусаченко (род. в 1948 г.). Живет в Витебске. У нее много поэтических сборников и удачных, талантливых стихов, насыщенных реальными, непридуманными переживаниями, отражающими жизненный путь автора.

Среди полей и трав высоких
Я отыскала дом родной,
Там выше крыш была осока
И лопухи — глухой стеной. [2, с. 111]

Такие строки волнуют своей житейской правдой, искренним рассказом о судьбе лирической героини.

Для поэта дом – весь мир, но Т. Красновой-Гусаченко, чтобы любить мир, никак нельзя забывать и свой отеческий дом, родную усадьбу и все, связанное с ними. Эта истина – в характере поэтессы, стремящейся сохранить историческую связь времен, память

о родителях, о нелёгкой доле предков. Сознание и самосознание многих поколений советских людей в какой-то удивительно непосредственной лирической форме отразились в ее следующих раскрепощенных стихах:

Мы – дети непонятых дней
И неоцененных желаний –
Судьбой заплатили своей
За что – даже не понимаем.

Все отнято – вера, мечта...
Где наша страна золотая?
Решили за нас, что не та,
А кто так решил, мы не знаем. [3, с. 329]
("Песни наших отцов")

Эмоциональное стихотворение. Поэтесса убеждена в своем моральном праве на выражение личных, наболевших чувств и переживаний, уверена в их гражданской значимости, в том, что они не противоречат стремлению «говорить с небом». Поэзия стала для нее своеобразной формой терапии, которая помогает переживать беды и несчастья, тяжелые потери, избавляться от собственных недостатков, неоправданных страхов и обид. Ведь мир в целом неповторим и прекрасен: яркий свет солнца, таинственная глубина неба, чарующая окружающая природа, удивительные пейзажи, летние утра и зимние вечера... Разве можно не дорожить всем этим?

Из Калининградской области России на Витебщину, в Городок, переехала Наталья Советная (род. в 1956). Она – врач, кандидат психологических наук. Такое сочетание – врач и поэтесса – на нашей земле известно издавна, достаточно вспомнить врача-писательницу Соломею Пильштынову-Русецкую (XVIII в.), практиковавшую и у себя на родине – в Великом Княжестве Литовском, и в Турции, и в России... Много помогала людям по медицинской части жертвенная Тётка – Алоиза Пашкевич. Можно вспомнить и других, в том числе некоторых наших современниц. Произведения Н. Советной, ее стихи, как и у каждого настоящего поэта, связаны с неповторимостью ее жизненного опыта, глубокими личными переживаниями и поисками своего, незаемного слова. Все это можно найти, например, в стихотворении "Цветок на морозе":

Безжалостно выброшен с корнем
Герани цветок на мороз...
Один на один с долей-горем
Смиренно он тяготы нес:
.....
Не признан цветок и отвергнут,
Но, брошенный в снег умирать,
Алеет так жертвенно-верно:
Вдруг выйдет хозяйка забрать?! [4, с. 28]

Красота — беззащитна, и прямая обязанность человека не давать ее в обиду. Тоска по высокой эстетике, красоте, по идеалу — доминанта творческих устремлений Н. Советной. Оставаясь в целом светской, ее поэзия включает в себя одновременно заметные черты и пафос религиозности, отмеченной обращением к Всевышнему и молитвенностью. Автор, поэтесса, имеет, как по другому поводу говорил апостол Павел, Бога в разуме. Это, несомненно, помогает ей как в творческих поисках, так и в жизненно-практических делах.

Значительное место в современной русскоязычной поэзии Беларуси принадлежит Анатолию Аврутину (род. в 1948). Это поэт выразительного интеллектуального плана, зрелый, признанный широким общественно-культурным сообществом мастер.

В советской поэзии во взглядах на человека преобладал детерминизм, игнорировавший автономность личности, ее оригинальность, уникальность и самостоятельность. В поисках правды и истины А. Аврутин стремится преодолеть детерминизм с его часто внешней причинностью, стремится разгадать подлинную сущность человека, его души. Он у поэта не столько социальный тип, сколько экзистенциальный, обремененный тяжестью своих природных свойств и качеств. Очень часто это герой-интроверт, ориентирующийся на самовыражение, на раскрытие душевно-психологического мира своего “я”.

В одном лице – и жертва, и палач...
В одном лице – и горе, и потеха.
Задорный смех, в котором горький плач,
И горький плач, в котором столько смеха.
Вода и пламень... Узник и судья...
Кандалник, но с походкой конвоира,
Святой и грешник...
Многоликий Я –
Кумир для низвергающих кумира. [5, с. 158]

Первый сборник стихов А. Аврутина “Снегопад в июле” увидел свет в 1979 году. Следом вышли “Поворотный круг” (1983), “...От мира сего” (1991), “По другую сторону дыхания” (1998), “Суд богов” (2001), “Золоченая бездна” (2002), “Поверуй... Вспомни... Усомнись...” (2003) и др. Они дают представление о том, как усиливалось аналитическое начало в стихах поэта, как усложнялось понимание окружающей реальности, детерминированность уступала место творческой раскованности, большей субъективности творческого мышления.

Поэт не идеализирует своего героя, выступающего в богатстве всего своего экзистенциального содержания. Он видит в герое склонность к саморазрушению, даже самоуничтожению. Его поэзия отмечена катастрофичностью бытия: мир превращается в антимир. Внимательно всматриваясь в человека, А. Аврутин с ужасом замечает, что человек, оказывается, отвык от свободы, что свобода пугает его, что за нее, как и за все, надо чем-то платить.

...И он взмолился в тягостной тиши
Пред идолом с глазами, будто шелки:
“К чему мне разум? Разума лиши,
Дай господина, чтобы плетью щелкал.
Ведь я другого не просил вовек,
Мой личный враг – кто поднял флаг свободы.
Когда я раб, тогда я человек,
Рабом пройду через века и годы.
Не надо света – дайте черной мглы,
И звезд не надо – пусть струятся в бездну...”

А вдалеке звенели кандалы,
И звон казался музыкой небесной. [1, с. 244]
 (“Когда раба приподняли с колен...”)

Все элементы поэтики А. Аврутина – характерная «двоякость», “умение сопрягать противоречия” (выражения А. Андреева), смысловые контрасты, фрагментарность образов, ритмический рисунок, оркестровка стиха, колебания между прямым и переносным значениями – служат одной большой задаче: передать переживание в его аутентичности, жизненной интенсивности.

Ничто человеческое мне не чуждо, – сказал древний мудрец. Поэзия А. Аврутина состоит из того, из чего состоит сама жизнь. Он, конечно, уважает и ее событийную канву, но прежде всего – жизнь духа, устремленного к правде и свободе. Правда жизни, она же и правда поэзии, у него чаще всего жесткая, суровая, обнаженная. Не просто выстоять человеку, увидевшему эту правду, испытавшему горький вкус своего драматического времени. В стихах поэта усиливается исповедальное, или “исповедническое”, как говорил А. Блок, начало, способное глубже раскрыть человеческую душу, взгляд на мир и его противоречия.

Глубоким, самобытным художником слова давно зарекомендовал себя поэт, прозаик, драматург, мыслитель Михаил Шелехов (род. в 1954). В своем поэтическом творчестве он утверждает оригинальную, лирико-проникновенную, философско-аналитическую парадигму осмысления социально-нравственных явлений и событий, обращенную в далекое прошлое, в седую старину. Поэт “ценен древней памятью, древней культурой, памятью крови, памятью духа, который помнит все, – пишет в ответах на наши вопросы М. Шелехов. – Библия говорит нам о создании мира, но помимо нее существуют огромные мифологии древних народов, громадные моря фольклора всех рас. Вот эта глубокая родовая память, уходящая к началу мира, и должна быть в поэзии» [6, с.118]. В далеком прошлом поэт ищет корни духовного мира современника, его представлений о добре и зле, правде и лжи, понятиях и истолкованных в их определяющем, онтологическом содержании. Идейно-художественные поиски М. Шелехова характеризуются острым чувством духовно-генетической связи с Отечеством, с его истоками, ощущением ответственности за богатое культурно-историческое наследие предков, за преемственность и развитие основополагающих традиций и ценностей, за будущее Святой Руси. Ключевые понятия его лирического пафоса – история, род, память, Отечество, мать, духовность, жизнь, будущее, вечность. Поэзии М. Шелехова свойственны романтический характер мироощущения, интенсивность переживаний, драматизм и экспрессивность мышления, глубина социальных обобщений:

Это – волки кричат благородных кровей,
Что едали на горькой Руси матерей.
Это – рыбы державных кровей осетра.
Их кормила собою в пучине сестра.
Это – рожь, что черней погребальных венков.
Сколько съедено ею дворянских полков!
Это – почва, впитавшая столько святынь,
С голубыми кровями, как небо, полынь.
Это – жизнь, поглотившая столько смертей,
Что за бронзой не видно последних людей.
Это – Русь, как пробитая зверем ладонь,
Что Господь положил на кромешный огонь. [9, с. 100]
 (“Колесо”)

Стих поэта возвышенный, напористый, волевой, отмобилизованный, выразительный и пластичный в своей острой метафоричности и поэтико-стелевом обрамлении. Бросаются в глаза высокий уровень гражданственности и патриотизма, чистота морального чувства, масштаб личности лирического героя.

К сугубо традиционным поэтам, но достаточно оригинальным, можно отнести Елену Кошкину (род. в 1956). Она – автор таких душевных строк:

Как мало в мире общих добрых мест.
Давай умножим их, пока мы есть.
Пусть что-нибудь затеплится в пыли

На улице, которой мы прошли.
Пусть что-нибудь окажется длинней
Недлинных улиц и недолгих дней... [7, с. 41]

В 2002 году в минском издательстве “Новые мехи” в серии “Минская школа” вышла книга стихов Е. Кошкиной «На грани исчезновения». Установка поэтессы – на внутреннее самовыражение, на камерность. В ее стихах вы, может быть, не найдете бытийного многообразия жизни и человеческих отношений, но состояние женской души они передают.

Гладкость, напевность, закругленность – характерные черты ее поэтического стиля, но в подтексте ощутим драматизм. Поэтесса, кажется, догадывается, что в современном обществе имеет место непримиримая и жестокая война всех против всех. В одном из интервью Е. Кошкина говорила, что “поэзия – это искусство примирения с жизнью. Это очень трудно. Это очень важно. Это не значит примириться и приспособиться к подлости, несправедливости, ко всей черной стороне жизни, а это значит — стараться сохранить мир и не утратить терпения, терпимости, умения прощать, пытаться делать хоть что-нибудь в ближайшем от тебя жизненном пространстве лучше, добрее, справедливее, не жалуясь по возможности и не бунтуя бессмысленно” [7, с. 66].

Поэтесса умеет сопереживать, не боится признаться в своей слабости и малости, но верит в человека. Вера, надежда, любовь, милосердие – это выстраданное, это ее ориентиры в современном мире. Что характерно и важно: стихи Е. Кошкиной из высоких “эмпирей”, от абстракций способны опускаться на грешную землю, сливаться с ее поэзией, с женским началом, несущим облагораживающее, умиротворяющее влияние. Во многом это типично женская поэзия, но достаточно интересная, содержательная, волнительная. Одно из лучших стихотворений поэтессы “Музыка”.

Она подхватит на крылья жизнь,
Озвучит и охранит.
Она говорит с тобою, когда
Никто не говорит.

.....

Ты поймешь, что все звучит на земле,
Окликает тебя, зовет.
И если это слышит душа –
Значит, она живет. [8, с. 48–49]
 (“Музыка”)

В 1991 году появился первый сборник стихов и песен Елены Казанцевой (род. в 1956) “Вечер городской”, в котором автор раскрыла некоторые свои жизненные наблюдения и особенности социально-бытовой реальности, ее окружающей.

Поэтесса обращается к становлению чувства, к такому состоянию души, которое обещает рождение некоего нового качества. От песни к песне, от стиха к стиху росло ее творческое мастерство, расширялись возможности образно-ассоциативного мышления, обострялось чувство формы и стиля.

Поэзия 1990-х годов активно взаимодействует с прозой и драматургией. Возникают такие явления, как “лиризация прозы”, “прозаизация поэзии”, “драматизация лирики”, что ведет к образованию новых эстетических качеств и критериев, связанных с усилением процесса индивидуализации поэтического переживания. Критика в это время не раз отмечала, что во многом изменилась сущность поэтического, тайна поэтического феномена, в котором под воздействием социально-мировоззренческих и духовно-эстетических факторов более выразительно стала ощущаться необходимость опоры на изначальное, вечное, потребность в сближении с “прозой” жизни, стремление к постижению ее

сложности, утверждению в чувствах и переживаниях современника общечеловеческого начала.

Эти тенденции в немалой степени воплотились в поэтическом творчестве Елены Казанцевой, которая начинала в жанре авторской песни. У нее вы не встретите стихов ораторского, звучно-публицистического гражданского характера. На первом плане – человеческое, душевно-человеческое начало, наполненное пульсацией конкретных явлений и процессов жизни, ее щемящим драматизмом, ощущением того, что сладкое и горькое одно без другого не существуют.

После долгих раздумий Л. Н. Толстой отметил: «Индивидуальность – это искренность. Если будете искренни, то всегда будете индивидуальны». Абсолютная искренность – мечта поэта, но она, как и абсолютная истина, недостижима. И все же! Искренность и задушевность – первичные черты поэзии Е.Казанцевой, ее личностного самовыражения, стремления к эмоциональной правдивости и убедительности. Ее творчество отличается очень личным характером, и это – его достоинство. Поэтесса не скрывает, что стихия повседневности имеет большую власть над ее героиней, создает определенный эстетический шарм.

Ты помнишь, пограничник, – было лето.
И ты домой тогда ходил пешком.
А я, горячим солнышком согрета,
в “Кулинарию” шла за пирожком.

.....
И в платье из дешевого поплина
я ночью выходила на балкон:
пила вино болгарского разлива —
и больше не жалела ни о ком... [9, с. 28]

Стихи-песни Е.Казанцевой принесли ей широкую известность и популярность. В них много непосредственных эмоциональных откликов на злободневные вопросы и запросы современников, правда жизни и быта, подчас в ироническом освещении.

У меня специальности нет.
Я пишу бестолковые песни.
Я неправильный русский поэт, –
и душа у меня не на месте.

.....
Ни работы, ни денег, ни дел,
да один кавалер полупьяный...
Если б Пушкин меня разглядел,
не Натальей была бы – Татьяной. [9, с. 12]

Сердечность песенного слова, естественность, задушевность интонации, искренность, ироничность – общий эмоционально-эстетический ключ этой поэзии. Она формирует деликатное, чувственное отношение к жизни, человеку и всему живому.

Глубоким духовно-социальным содержанием, напряженностью психологических ситуаций, высоким строем чувств и эмоций обращают на себя внимание творческие поиски Ю. Матюшко (род. в 1944), В. Гришковца (род. в 1953), И. Бисева (род. в 1958), Т. Ильевского (род. в 1961), Ф. Чечика (род. в 1961), Ю. Драбкиной (род. в 1977), М. Малиновской (род. в 1994) и других поэтов.

Современная русскоязычная поэзия Беларуси – яркое социокультурное явление, которое давно требует своего обстоятельного изучения. В стихах белорусских русскоязычных авторов много поэтического искусства, умения, мастерства. Их по-прежнему интересует сущность вещей, сущность мира, сущность человеческих чувств. Ими руководит

необходимость, обостренная временем до болезненности, отыскать истину, неотделимую от высокой нравственности и красоты, подняться до поэтического озарения. Они по-прежнему верят, что поэзия врачует людские души...

Список использованной литературы

- 1 Евсеева, С. Женщина под яблоней: первая книга стихов / С. Евсеева. – М.: Молодая гвардия, 1962. – 176 с.
- 2 Краснова-Гусаченко, Т. Встреча / Т. Краснова-Гусаченко. – Минск: Белорус. энцикл. им. П. Бровки, 2014. – 439 с.
- 3 Краснова-Гусаченко, Т. У света тени нет: трилогия любви / Т. Краснова-Гусаченко. – Минск: Четыре четверти, 2010. – 539 с.
- 4 Советная, Н. В. Увидеть ветер : книга лирики / Н. Советная. – Минск : Четыре четверти, 2014. – 228 с.
- 5 Аврутин, А. Наедине с молчанием: книга поэзии / А. Аврутин. – Минск : Маст. літ., 2007. – 244 с.
- 6 Шелехов, М. Песни родильного отделения / М. Шелехов. – М: Современник, 1990. – 346 с.
- 7 Материалы творческих встреч с писателями. – Минск: Галіяфы, 2010. – Вып. 2. – 267 с.
- 8 Кошкина, Е. На грани исчезновения: стихи / Е. Кошкина. – Минск: Новые мехи, 2002. – 189 с.
- 9 Казанцева, Е. На извозчике едет Алешенька: стихи и песни; 2-е изд. / Е. Казанцева. – Минск: МЕДЫЯЛ, 2014. – 234 с.

А. Д. ДАКУКІН

(г. Гомель, ДУА “Гімназія № 56 імя А. Вішнеўскага”)

УСПРЫНЯЦЕ ТВОРЧАСЦІ А. РАЗАНАВА ЧЫТАЧОМ-ШКОЛЬНІКАМ

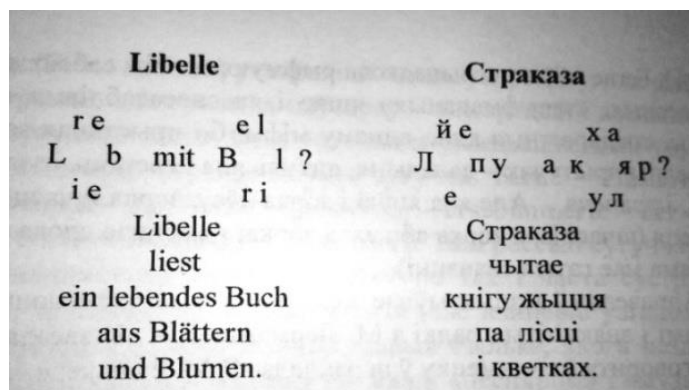
У дадзеным артыкуле асэнсоўваюцца асаблівасці ўспрыняцця творчасці А. Разанава вучнямі-адзінаццацікласнікамі. Адзначаецца, што яна аказалася цікавай і незвычайнай для школьнікаў (гэта датычыцца лексікі тэкстаў, іх тэматыкі і сэнсавага нападнення, знешняга выгляду і інш.). Пэўныя цяжкасці ўзніклі з адрозненнем верлібра і верша ў прозе, а таксама з тлумачэннем сэнсу некаторых ужытых аўтарам слоў.

У межах літаратурнага твора заўсёды адбываецца своеасаблівы дыялог паміж аўтарам і чытачом. Пісьменнік, ствараючы тэкст, абірае пэўны шлях рэалізацыі задумы, тыя праблемы і падзеі, што патрабуюць раскрыцця, прыдатную для гэтага кампазіцыю. Далей твор асэнсоўваецца чытачом, які абапіраецца ўжо не толькі на аўтарскае бачанне, але і на ўласныя асацыяцыі, фонавыя веды і г. д. Сённяшняе літаратуразнаўства актыўна вывучае катэгорыю чытача і спецыфіку ўспрыняцця ім тэксту. Мы, працуючы з рэальным чытачом-школьнікам у ДУА “Гімназія №56 г. Гомеля імя А. А. Вішнеўскага”, атрымалі мноства цікавых матэрыялаў па названай праблеме. Ахарактарызуем у дадзеным артыкуле рэцэпцыю творчасці А. Разанава адзінаццацікласнікамі.

На разгляд твораў А. Разанава ў праграме (базавы ўзровень) адведзена 2 гадзіны. Трэба адразу заўважыць, што ніхто са школьнікаў (а ўрокі праводзіліся зімою 2020 г. у трох адзінаццатых класах), на жаль, да заняткаў не чуў пра гэтага паэта. На першай гадзіне адбылося знаёмства з асноўнымі этапамі жыццявага і творчага шляху пісьменніка, выдадзенымі зборнікамі, тэматыкай і праблематыкай іх. Таксама сцісла былі ахарактарызаваны

адметныя аўтарскія жанры, пасля чаго разабраны квантэма “надзея навыврост...” і некалькі вортдыхтэ. На другой гадзіне працягвалася праца з тэкстамі. Вучням былі раздадзены раздрукоўкі, дзе змяшчаліся пункціры “Лужына...”, “Афарбавалі ў парку...”, “З чырвонага золата...”, “Боязна...”, “Стаю ў вялізнай чарзе...”, вершаказы “Гарох”, “Хлеб” і версэт “Шыльдачка”.

Спынімся спачатку на тых складанасцях, якія выявіліся ў вучняў пры працы на ўроках. Першая з іх характэрна для заняткаў літаратуры ўвогуле: дзеці з цяжкасцю вызначаюць тэму і ідэю твора, не могуць растлумачыць, на чым заснаваны той ці іншы троп, з якой ён мэтай выкарыстаны ў тэксце і інш. Нязвычайнымі аказаліся і аўтарскія жанры; прычым гаворка хутчэй не пра разуменне сэнсу вершаказа або пункціра (падабраныя намі тэксты даволі лёгкія для ўспрымання), а пра іх знешняе афармленне, паколькі школьнікі не бачаць розніцы паміж прозай, вершам у прозе і верлібрам. Пэўныя цяжкасці пры працы ўзніклі з некаторымі словамі, што сустракаюцца ў разанаўскіх тэкстах (вялебны, гурма, суніцы, шыльдачка, чарга, рохкаюць, набажэнства, малебен). Аднак, нягледзячы на азначанае вышэй, творы А. Разанава выклікалі вялікую цікавасць. Асабліва адзінаццацікласнікам спадабалася “разгадаць” нямецкамоўныя тэксты паэта, бо іншая мова сумяшчаецца там з малюнкамі, графічным вылучэннем слоў, перамяшчэннем складоў і літар, у выніку чаго атрымліваюцца незвычайныя рэбусы (напрыклад, вортдыхтэ “Tunnel”, “Pendel” і г. д.). У якасці дамашняга задання можна прапанаваць “разгадаць” вортдыхтэ “Страказа” (пераклад Е. Лявонавай [1, с. 480]):



Малюнак 1 – Вортдыхтэ “Libelle” (“Страказа”)

Напрыканцы заняткаў вучням у якасці рэфлексіі было прапанавана на картках выказаць свае ўражанні ад пройдзенага матэрыялу ці намаляваць ілюстрацыю. Усяго атрымалася 28 картак, сярод якіх на 7 прысутнічае тэкставае паведамленне, яшчэ на 7 – малюнак, а астатнія 14 картак маюць і тэкст, і ілюстрацыю адначасова. Якраз рэфлексія найбольш яскрава выявіла адносіны вучняў да пройдзенага на ўроках. Вось на што канкрэтна школьнікі звярталі ўвагу (прыведзеныя ніжэй цытаты ўзятыя менавіта са згаданых картак; арыгінальная арфаграфія і пунктуацыя захаваныя, вылучэнні нашы).

Так, цікавай аказалася **біяграфія пісьменніка**: “Не ўсе людзі з’яўляюць сабе, насколькі душэўнай беларуская літаратура і беларуская мова магла бы быць, калі б больше знаёмліся з ёй. Успаміная тот ліст у універсітэце, я думаю, што не ўсе б адважыліся на такое, як Алесь Разанаў у те гады. Я веру, што ўсе беларусы далжны ведаць творы Алеся Разанава, каб не забываць родную творчасць і ганарыцца ёю, а не проста памятаваць некалькі слоў па-беларуску” (гаворка пра ліст, праз які пісьменнік быў выключаны з БДУ). Адзначым, што ў падручніку творчасць паэта разглядаецца вельмі сцісла, а біяграфічны каментар увогуле адсутнічае. Таму жыццёвы шлях характарызаваўся на ўроку і была прапанавана работа з дадатковымі крыніцамі (працы Г. Кісліцынай, Е. Лявонавай, І. Штэйнера, даведнік “Беларускія пісьменнікі”, але вучні ў асноўным карысталіся “Вікіпедыяй” і іншымі інтэрнэт-крыніцамі).

Сярод аўтарскіх жанраў адзінаццацікласнікам найбольш *спадабаліся вершаказы і пункціры*: “Мне вельмі спадабалася творчасць Алеся Разанава. Яго вершы сталі для мяне сапраўдным адкрыццём. З усіх жанраў яго вершаў, мне больш заўсё спадабаліся вершаказы. На працягу адзінаццаці гадоў навучання ў школе я чытала шмат вершаў і ўсе яны былі, на мой погляд, аднолькавыя а вершаказы – нешта новае і цікавае ў беларускай літаратуры. Чэсна гаворачы, у сваі сямнаццаць гадоў я пачула пра цудоўнага пісьменніка Алеся Разанава ў першы раз, але я ўжо ведаю, што хачу працягнуць знаёмства з яго творчасцю”; “Мне спадабаўся пункцір. Ён не падобен на класічныя вершы, але кожная частка расказвае сваю маленькую гісторыю з жыцця чалавека. Больш за ўсіх мне спадабалася частка «Афарбавалі ў парку замшэлы валун – і памерлі стагоддзі»”. Пункціры сваёй формай і філасофскім зместам школьнікам *нагадалі ўсходнюю паэзію*: “Мне спадабаўся твор жанра пункцір. Ён нагадвае мне японскія вершы ў спілі хайку. Яны як маленькія замалёўкі нейкіх падзей у жыцці. Мне вельмі блізка замалёўка пра лужыну. Я таксама давольна часта звяртаю ўвагу на адлюстраванне рэчаў у іх. Блакітнага неба раніцай; цёмных сілуэтаў дрэў і асветленых вокнаў. «Лужына. // Захапіла // жоўты кляновы ліст // і зашклілася лёдам: // ейны!»”.

Была адзначаная таксама *тэматычная разнастайнасць вершаў і іх паэтыка*: “Вершы цудоўныя! Творчасць Разанава ўразіла мяне. Яго вершы напоўнены сэнсам і пачуццёнасцю. Пісьменнік адданы сваёй Радзіме, што мы можам убачыць між радкоў вершаў”. Шмат хто з дзяцей апісвае *ўласныя пачуцці*, выказваецца, што пройдзены на ўроку матэрыял спадабаўся і зацікавіў: “Шаноўны Алесь Разанаў, мне дужа цікава чытаць і зн[а]ёміцца з вашымі вершамі. Я жадаю адказаць “дзякуй” за вашу творчасць”; “Вельмі спадабаліся вершы, глыбокі сэнс. Аўтар геній. Я пад уражаннем”; “Мне спадабалася творчасць Алеся Разанава”. Нават пэўныя незразумелыя словы аказаліся карыснымі, бо паспрыялі развіццю маўлення: “Мне вельмі падабаюцца творы А. Разанава, таму што яны вельмі блізкія да народа. Тэмы яго твораў падбіраюцца ў адпаведнасці з тым, што мы бачым у жыцці. Таксама я *пазнаю беларускую мову* значна больш з-за таго, што А. Разанаў выкарыстоўвае незвычайную лексіку”.

Маюцца і такія рэфлексіі, дзе адлюстраваньня не асабістыя ўражанні, а *інфармацыя, якая запомнілася на ўроку*: “Паэзія Разанава добра вядомая ў свеце. Творчасць Разанава вельмі разнастайная і шматгранная. Жанр пункціраў – адзін з самых любімых жанраў пісьменніка”; “Паэзія Алеся Разанава ўражае неардынарнасцю, ускладненасцю думкі, шматлікімі сэнсамі”.

Тэксты некаторых вучняў, напісаныя, безумоўна, са шчырымі памкненнямі, выклікаюць усмешку. Так, адзначаецца, што ў А. Разанава *“ёсць свае думкі”*: “Падабаўся незвычайны склад, і цікавыя падзеі ў вершах у аўтара ёсць свае думкі, каторыя вельмі падабаюцца чытачам. Не кожны чалавек заўважае дэталі жыцця, як Алесь Разанаў”. Пэўна, пад уплывам шматмоўнага вершаказа “Гарох” з’явілася рэфлексія па-польску (“Lubię dzieło Rozanova. Bardzo interesująca praca”). Адна вучаніца падкрэслівае *“вялікі патанцыял”* паэта: “Творчасць Разанава з’яўляецца наватарствам, яго вершы для мяне вельмі незвычайныя, раней я ніколі не сустракала такога стылю. Я думаю, што ў паэта вялікі патанцыял. Я б хацела, каб ён працягнуў займацца творчасцю і радаваць сваіх чытачоў”. Заўважым, што на гэтым жа ўроку гаварылася пра шматлікія плённыя здабыткі паэта за больш як 50 гадоў мастацкай працы (зрэшты, гады жыцця, перыяды творчасці і знешні выгляд іншых пісьменнікаў адзінаццацікласнікі ведаюць таксама кепска).

Такім чынам, вучні сапраўды зацікавіліся асобай А. Разанава, новымі для іх жанрамі версэтаў, пункціраў і інш., здольнасцю мастака заўважаць незвычайнае, тры жывыя дэталі, на якія астатнія нават і не звярнулі б увагі. Радуе, што школьнікі плануюць працягнуць знаёмства з творчасцю паэта: “Вельмі цікавы чалавек, з вельмі цікавым жыццём! Пасля ўроку я абавязкова вазьму яго кнігі, каб прачытаць іх. Алесь Разанаў = Вялікі Пісьменнік”. Адмоўнай атрымалася толькі адна “рэцэнзія”: дзяўчына напісала некалькі ўраўненняў, дадаўшы пасля, што гэта “Уравнение Шрёдингера, потому что очень *сложный*”.

стиль и непонятный для меня, как и то, что я написала выше”. Астатнія водгукі, як было бачна, станючыя ці нейтральныя, большасць з іх уяўляюць сабой сапраўдныя ўражанні і нязмушаныя меркаванні.

На ілюстрацыях вучні змяшчалі адразу некалькі прадметаў. Найчасцей сустракаюцца **хлеб** – 15 малюнкаў, **струк гароху** – 11, **гарошыны** (асобна ці ў талерцы, ночвах і пад.) – 6, **дрэва** – 5, **суніцы** (найчасцей адна ягада) – 5, **парсюк** – 3. Таксама можна пабачыць каласы, хурму, кнігу на сталі, постаць чалавека, нават мозг. Гарох і парсюк узятыя з вершаказа “Гарох”, хлеб і каласы – з твора “Хлеб”, а дрэва, адпаведна, з версэта “Шыльдачкі” Суніцы, хурма, лужына паўсталі з некаторых пункціраў, прычым вобразы з астатняй іх часткі (чарга, стары валун) адлюстраваныя не былі. Вывучэнне творчасці А. Разанава прыйшлося на пачатак лютага, што абумовіла з’яўленне на ілюстрацыях працятага стралой сэрца і сумнага твару з подпісам “кахаю”. Часта пэўныя малюнкi маюць паясняльныя або іранічныя подпісы: *Это хлеб; хлеб = усяму галава; хлеб (хуханка блеба); Это горох; hrách; garox у талерцы; суніцы; шильдачка; Проза топ!!!* і інш. Цікава заўважыць, што школьнікі пад словам хлеб разумеюць найперш батон (ён намаляваны 11 разоў), радзей сустракаюцца бохан-“кірпичик” (2) і луста (1), яшчэ на адным малюнку змешчана неразборлівая выява накшталт сайкі.

Як згадвалася вышэй, заняткі праводзіліся ў трох адзінаццатых класах, але картка атрымана значна менш, чым было дзяцей на ўроках. Як казалі некаторыя прысутныя, яны не ўмеюць маляваць, не маюць ніякіх уражанняў і асацыяцый пасля прачытання тэкстаў, проста лянуюцца і інш. Таму настаўніку вярталіся чыстыя карткі, хаця пісаць і маляваць можна было ўсё, што заўгодна (хоць уласнае імя, хоць “Чорны квадрат”). Мы раілі, калі няма ніякіх думак, перачытаць творы і намаляваць першую асацыяцыю, што ўзнікне ў свядомасці. Напрыклад, адзін вучань доўга-доўга сядзеў у одуме і стварыў у выніку цікавую ілюстрацыю: вялізнае дрэва са струкамі гароху на галінах, а з-за камля “зіркае” батон. Дзецім іншы раз не хапала месца, таму выкарыстоўваліся абодва бакі карткі. З’явіліся нават своеасаблівыя наследаванні разанаўскім вершам: “Хлеб – усяму галава // Хлеб на вкус не як драва // Хлеб бывае чорны, белы // Но па сутнасці ён цэлы. // Як абрад, як малебен // Хлеб патрэбен нават усем. // Хлеб найлепшы з усіх страў // Хоць ён здзеланы із траў. // Хлеб хвалебны, хлеб вялебны // Нават мой народ не бедны” (крыніцай натхнення стаў вершаказ “Хлеб”).

Акрамя таго, калі адбывалася праца з алімпіяднікамі па напісанні водгукаў, быў выкарыстаны артыкул А. Разанава “Зацемкі з тэлефоннай будкі”, дзе пісьменнік разважае над вершам “Пад шоргат кропель дажджавых...” М. Стральцова. Спачатку мы з вучнямі самастойна разабралі верш, а потым параўноўвалі атрыманыя вынікі з думкамі А. Разанава, чытаючы раздрукаваныя вытрымкі з ягонай работы. Адтуль школьнікі запазычылі аўтарскі неалагізм *ёсціна* і сталі актыўна выкарыстоўваць яго ў сваіх вусных адказах, сачыненнях і інш.

Бачна, што творчасць А. Разанава для старэйшых школьнікаў аказалася наватарскай і нечаканай. Гэта датычыцца лексікі тэкстаў, іх тэматыкі і сэнсавага напавування, знешняга выгляду. На ўроках даволі часта гучалі пытанні, як можна ўсяго некалькімі радкамі так адметна ахарактарызаваць звычайны гарох, маляўніча апісаць ліст у лужыне, выклікаўшы філасофскія роздумы, заўважыць старажытнасць у валуне. Як і на любых занятках, частка вучняў працавала неактыўна, была няўважлівай, але асноўная большасць прысутных сапраўды зацікавілася тэкстамі паэта і плануе працягваць знаёмства з імі далей.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1 Лявонава, Е. Алесь Разанаў і нямецкая літаратура / Е. Лявонава // Літаратурная карта Еўропы: кантакты, тыпалогія, інтэртэкстуальнасць / А. В. Вальчук [і інш.] ; навук. рэд. М. У. Мікуліч. – Мінск : Беларус. навука, 2012. – С. 447–495.

М. С. ЗАХАРОВА
(г. Гомель, ГГУ имени Ф. Скорины)

ЭПИГРАФ В АСПЕКТЕ ДИАЛОГИЧНОСТИ (на материале белорусской прозы)

Настоящая статья посвящена вопросам изучения эпиграфа художественного текста. В статье дается определение понятия эпиграф с диалогической точки зрения, рассматриваются существующие классификации типов диалогических отношений в системе “эпиграф – текст” (эквивалентности/полемики), а также предпринимается попытка анализа эквивалентных диалогических отношений между эпиграфом и корпусом текста на материале белорусской прозы.

Изучение эпиграфа художественного текста в аспекте диалогичности представляет собой относительно новое направление лингвистических и литературоведческих исследований.

Диалогические исследования эпиграфа базируются на основных положениях диалогической концепции М. М. Бахтина, рассматривающей художественный текст как сложную систему диалогических отношений, представленных на всех уровнях его структурной организации [1].

С диалогической точки зрения эпиграф рассматривается как один из способов диалогизации монолога, введения в произведение дополнительной смысловой позиции, а отношения эпиграфа и текста – как сложная диалогическая перекличка представленных в тексте смысловых позиций, выраженных эпиграфом и вводимым им текстом [2].

В наиболее обобщенном виде диалогические отношения эпиграфа и предваряемого им текста обозначаются как отношения *согласования / эквивалентности* (смысл эпиграфа не противоречит смыслу текста) и отношения *рассогласования / оппозиции / полемики* (смысл эпиграфа и текста противоположны или противоречат друг другу) [2].

В некоторых исследованиях предпринимаются попытки дальнейшей градации степени согласованности / несогласованности эпиграфа и текста, и на основании близости или расхождения смысловых позиций эпиграфа и вводимого им текста разграничиваются следующие типы диалогических отношений в системе “эпиграф – текст”: *унисон* (позиции эпиграфа и текста близки), *развитие темы* (между эпиграфом и текстом возникают отношения темы и вариации), *полемика* (эпиграф вступает в полемические отношения с текстом произведения) и *дистанция* (предполагает расхождение позиций эпиграфа и текста) [3].

Имеющиеся научные исследования отражают результаты диалогического изучения эпиграфа художественного текста, проводимые преимущественно на материале русскоязычной прозы и поэзии. В настоящей работе предпринимается попытка анализа диалогических отношений между эпиграфом и текстом произведения на материале белорусской прозы.

В качестве примера рассмотрим короткий рассказ современной белорусской писательницы Т. Маламы “А помніш?..” / “А памятаеш?..”, эпиграфом к которому выступает лирическое четверостишие, принадлежащее перу поэтессы Е. Янишиц: *Нічога не вяртаецца назад, / Ні гэты дзень, ні гэты міг, – я знаю. / Ты адыходзіш ціха ў снеганад, / А я люблю вясну. Я пачакаю...* [4, с. 167].

Если рассматривать диалогичность как универсальное свойство любого текста, проявляющееся в его направленности на адресата (конкретного или воображаемого), то данное произведение является диалогичным по своей форме. Произведение, в целом, построено как диалогизированный монолог главной героини рассказа с воображаемым собеседником, который ни разу не проявляется, но в то же время так явно присутствует на страницах рассказа. Этот диалогизированный монолог начинается с заглавия,

представляющего собой прямой вопрос (*а памятаеш?*), обращенный к кому-то, кто в данном случае может рассматриваться в качестве непосредственного адресата данного произведения.

Вопрос, представленный в заглавии, многократно повторяется и в тексте произведения, открывая почти каждый абзац текста. Так от абзаца к абзацу развертывается трогательная история взаимоотношений двух молодых влюбленных друг в друга людей.

Эпиграф в рассматриваемом контексте также воспринимается как реплика этого внутреннего монолога, адресованная все тому же таинственному собеседнику, который в данном случае скрывается за местоимением “ты”.

Как отмечалось ранее, чтобы установить характер диалогических отношений в системе “эпиграф – текст”, необходимо сопоставить смысловые позиции эпиграфа и вводимого им текста. Поскольку все, что связано со смыслом, является областью исследований контекстуальной семантики, то с какой бы позиции ни осуществлялся анализ отношений между эпиграфом и корпусом текста, он так или иначе будет содержать элементы семантического анализа.

С семантической точки зрения, несмотря на структурную неполноту (выраженную пунктуационно многогочием), данный эпиграф характеризуется высокой степенью смысловой завершенности. В схематичном виде смысл эпиграфа сводится к утверждению о том, что ничего вернуть нельзя, что кто-то из двух, вероятно близких и очень дорогих друг другу людей, уходит, а кому-то остаётся только ждать. И даже поэтическая форма эпиграфа с присущей ей лиричностью и мелодичностью звучания не в состоянии смягчить и нивелировать нотки сентиментальной грусти и некой безысходности, навеваемой эпиграфом. Подобные эпиграфы часто называют камертонами, задающими тон и настроение всему произведению.

Что касается корпуса текста, то первая половина текста явно диссонирует с эпиграфом как в содержательном, так и в эмоциональном плане. Прогулки под дождём (*Памятаеш? Мы, узаяўшыся за рукі, хадзілі босыя пад дажджом <...>*), походы в кино под дождём (*А памятаеш? Ішоў дождж і мы пайшлі ў кіно <...>*), поездки на трамвае под дождём (*А яшчэ памятаеш? Ішоў дождж. Мокрыя, мы дабеглі да трамвайнага прыпынку <...>*), разговоры до утра в беседке под дождём (*А памятаеш нашу альтанку? Раннімі восеньскімі вечарамі мы чыталі там, а калі цямнела, адкладалі кнігі і падоўгу размаўлялі <...>*), поцелуи и нежные объятия под дождём (*У нас быў адзін парасон, схаваўшыся пад ім удваіх, мы цалаваліся <...>*). Многочисленные эпизоды, всплывающие в памяти героини рассказа, складываются в красивую историю любви, счастливую и беззаботную (*мы стаялі ў лужыне і проста смяліся <...>; мы сядзелі з мокрымі нагамі і радаваліся <...>; дождж ішоў усю ноч, а я не спала <...> і думала, што я самая шчаслівая <...>*), полную надежд и планов на совместное будущее (*Памятаеш? Ты яшчэ сказаў, што ў нас будзе сын <...>*). И даже дождь служит не просто фоном для развития событий и раскрытия чувств героини, а становится полноценным героем рассказа. Веселый, теплый, ласковый и нежный, он единственный, кто является свидетелем отношений, он – друг и союзник, который тщательно охраняет и оберегает влюбленных от посторонних глаз (*вясёлы <...>, цёплы <...>, пяшчотны <...>, ён быў нашым саюзнікам, хаваючы нас ад астатніх людзей <...>*).

По мере развития сюжета воспоминания главной героини становятся менее радостными, а развязка отношений оказывается довольно неожиданной: главная героиня остаётся одна, а вокруг – одиночество, пустота и дождь (*Вакол мяне нікога няма, акрамя дажджу. Я адна <...>*). И даже дождь уже не прежний преданный друг и надёжный союзник, он монотонный, нудный, бессмысленный, безнадежный и абсолютно чужой (*бессэнсоўны <...>, безвыхадны <...>, бескаляровы <...>, безнадейны <...>, дробны <...>, манатонны <...>, гнятлівы <...>, цяпер ён стаў паміж намі, нібы сцяна, аддзяляючы адно ад аднаго <...>*).

Не может остаться незамеченным наличие тройного повтора лексемы из эпиграфа (*чакаю*) в тексте, который носит сквозной характер, но аккумулируется к концу текста. Наличие повтора лексемы из эпиграфа в тексте произведения всегда является функционально значимым, а контексты повторения лексемы позволяют выделить смысловую доминанту текста: *Мне здавалася, што я буду чакаць цябе вечна <...>; Я не ведала, колькі мне трэба чакаць, але была ўпэўненая, што ты прыдзеш <...>; Я стамілася слухаць дождж, і я ўсё яшчэ цябе чакаю...*

Кульминацией рассказа является последнее предложение в тексте (*Я стамілася слухаць дождж, і я ўсё яшчэ цябе чакаю...*), которое отделено графически от основного текста, но в то же время оказывается созвучным с эпиграфом: всё прошло, ничего вернуть нельзя, но всё равно остаётся слабый лучик надежды, нужно только подождать...

Подобное, построенное на повторе, взаимодействие эпиграфа с концовкой текста образует так называемую рамку произведения, которая подводит черту описываемым в тексте событиям, сужая диапазон возможных прочтений произведения и указывая на унисонный характер смысловых позиций эпиграфа и текста произведения.

Список использованной литературы

1 Бахтин, М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках / М. М. Бахтин // Русская словесность / под общ. ред. В. П. Нерознака. – М. : “Academia”, 1997. – С. 227–244.

2 Кузьмина, Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н. А. Кузьмина. – 2-е изд. – М. : УРСС, 2004. – 272 с.

3 Козицкая, Е. А. Эпиграф и текст : о механизме смыслообразования / Е. А. Козицкая // Эпиграф [Электронный ресурс]. – 2008. – Режим доступа: www.uchcom.botik.ru/az/lit/coll/litext5/cont.htm. – Дата доступа: 22.02.2008.

4 Малама, Т. А. памятаеш?.. / Т. Малама // Пакахай мяне, калі ласка... : зб. сучаснай беларускай прозы. – Мінск: Кнігазбор, 2009. – С. 167–170.

В. В. КАЙДАНАВА
(г. Магілёў, ДУА “Сярэдня школа № 32”)

ТЭМА ВЯЛІКАЙ АЙЧЫННАЙ ВАЙНЫ Ў ТВОРЧАСЦІ ІВАНА НАВУМЕНКІ

У артыкуле разглядаецца ваенная тэматыка творчасці Івана Навуменкі, даецца кароткая характарыстыка яго твораў.

Калі скончылася Вялікая Айчынная вайна, Івану Навуменку было дваццаць гадоў. Таму ўсе, што ён напіша, было ім зведана і перажыта на зары юнацтва і маладосці. Яго суровы жыццёвы вопыт – гэта і жахі акупацыі, і арганізацыя падполля ў мястэчку Васілевічы, і актыўны ўдзел у барацьбе з ворагам.

Першыя апавяданні Івана Навуменкі пабачылі свет недзе ў сярэдзіне пяцідзясятых гадоў. У 1957 ён выдаў сваю першую кнігу “Сямнацатай вясной”, а следам за ёй выйшлі зборнікі апавяданняў “Хлопцы-равеснікі” (1958) і “Верасы на выжарынах” (1960). Гэта творы аб хлопцах і дзяўчатах, чыю сямнацатаю вясну заспела вайна. Юнакі жылі рамантычна, акрылена, марылі здзейсніць свае планы. Выхаваньня ў паслякастрычніцкі час, людзі рыхтаваліся да вялікіх спраў. Але ж вайна заспела юнакоў, равеснікаў Івана Навуменкі, калі яны спраўлялі свае выпускныя вечары. І гэты момант адразу перайначыў усё жыццё,

перакрэсліў ранейшыя мары. На першае месца выйшла ідэя змагання з ворагам. Але шлях да змагання знайсці было няпроста.

Іван Навуменка сам прайшоў нялёгка шлях загартоўкі. Дужа свежымі і запамінальнымі былі яго ўражанні ад таго, што некалі перажыў. Менавіта яны вызначылі змест, атмасферу і тон многіх апавяданняў, аказалі ўплыў на станаўленне таленту і ўвесь творчы лёс пісьменніка.

Сакрэт поспеху пісьменніка, прызнання яго твораў у чытачоў не толькі ў тым, што ён узяў амаль нескрануты літаратурны матэрыял, але і ў тым, што аўтар не аддзяляў сябе ад сваіх герояў, колішніх рамантычных і крыху бесклапотных юнакоў і дзяўчат.

Калі перачытаць даўняе апавяданне “Сямнацатай вясной”, можна заўважыць, што ў ім ёсць свае асаблівасці: шмат апісальнасці і пераказу, некаторая інтанацыя крыху фарсіравана апавядальнікам. Аднак мы ўсё ж аддамёмся чытанню ўсёй душой, хвалюем, суперажываем, вяртаемся ў маладосць, успрымаем думкі і ўчынкі, прыгоды галоўнага героя як нешта блізкае, роднае. Сапраўды, апавяданне вытрымана ў характарным і эмацыянальным стылі маладосці. “Мая сямнацатая вясна была вельмі багатая на кветкі, на цеплыню, на тыя цудоўныя дні, калі, здаецца, сама зямля спявае песню сонцу, жыццю, высокаму сінюму небу”. Але нярадаснай быў гэты час: “Упершыню за многія гады і мне, і маім сябрам не трэба было здаваць экзаменаў. Не было і настаўнікаў, якія вучылі нас у школе. Адны з іх пайшлі на фронт і ваявалі пад Ржэвам, а можа, пад Севастопалем, а другія таксама не задавалі нам урокаў, бо на фасадзе нашай школы трапятаў чужы сцяг з чорнай свастыкай...”

Відавочна, у аўтара змянілася інтанацыя – ён апісвае суровы акупацыйны побыт. Герой твора пачынае расказаць пра сваіх сяброў – Цішку, Міколу і Сымона, і вось ужо сплятаюцца разам зычлівасць, усмешка, а потым прабіваецца зноў усё тая ж лірычная хваля, узмоцненая каханнем, што прыйшло так “не да часу” (я, чалавек, які не зрабіў у жыцці яшчэ ніводнага подзвігу, закахайся самым ганебным чынам”).

Падзеі разгортваюцца далей. Людзі перажываюць фашысцкую акупацыю. Збіраюць боепрыпасы, народ ухіляецца ад працоўнай павіннасці, у думках выношваюцца планы “бязлітаснай вайны” з фашызмам.

Тым не менш, апавядаючы пра вядомае, пісьменнік, як сапраўдны мастак, адкрывае нам штосьці новае. У чым жа яно? Магчыма, у творы прысутнічае жыццёвая і пачуццёвая напоўненасць, якая прымушае думаць і разважаць. Аўтар з чытачом хочучь адказаць на пытанне: што ж адбылося з героем? Пакахаў. Яму сорамна ад сваёй вопраткі. Выкрадае бацькаў сіню касцюм, каб быць прыгожым перад каханай дзяўчынай. Але прыгожы касцюм трапіў на чыгуначную дыверсію. Хутка хлопец даведаўся, што Стася, яго каханая, падпольшчыца.

Пісьменнік паказвае і раскрывае заўсёды самае істотнае і вызначальнае ў абліччы свайго пакалення. Агульнае адчуваецца ў самой атмасферы розных твораў, у дэталях, жыццёвых падрабязнасцях, якія спадарожнічаюць сюжэтнаму развіццю.

У апавяданнях “Месячная ноч”, “Таполі юнацтва” раскрываецца амаль адна і тая ж жыццёвая гісторыя. Вайна раскідала па свеце маладых людзей, развяла былых закаханых. Але ёсць тут і свае адметнасці, свае эмацыянальныя адценні. У “Таполях юнацтва” пераважае настрой вяртання ў маладосць, да тых таполяў, пад якімі гэтак цяжка і хораша, хоць і без узаемнасці, некалі закахайся малады чалавек у сваю аднакласніцу і па якой сумуе і дагэтуль.

У апавяданнях І. Навуменкі падзеі нярэдка мяняюцца, і пісьменнік паказвае сваіх герояў ужо не толькі на вуліцах мястэчак, але і ў партызанах (“Соль”), і на франтавых дарогах (“Ноч у літоўскім гарадку”), і ў пасляваенным побыце.

Усё гусцей становіцца ў творах пісьменніка сам настрой. У мностве разнастайных лірычных адценняў, у самых розных планах і паваротах раскрываецца лёс пакалення, расказаецца аб яго мужнасці, яго пошуках, стратах і набытках. У творах Навуменкі ёсць

выразная мета свайго часу, але пісьменнік усюды дае нам адчуць і тую часавую дыстанцыю, што аддаляе нас ад далёкіх падзей.

У аповесці “Інтэрнат на Нямізе” паказваецца першы пасляваенны час, у які пакаленне равеснікаў пісьменніка працягвала сваё сталенне, па-новаму спазнаючы складанасць жыцця. Няпростым бачыцца жыццё былога партызана і франтавіка Міколы Кавалюка. Напаўгалоднае жыццё, заблытаня адносіны з дзяўчынай, якую ён пакахаў, напружаны пошук свайго жыццёвага шляху ў мірных умовах. Але ён выяўляе трываласць і сілу характару, застаецца верным ідэалам свайго часу і ў сяброўстве, і ў каханні, і ў імкненні да ведаў і грамадскай дзейнасці.

Раманы Івана Навуменкі таксама асвятляюць ваенную тэматыку. У рамане “Сасна пры дарозе”, які ахапіў прыблізна год жыцця ў акупіраваным ворагам мястэчку, аўтар паказаў гісторыю станаўлення і рост усенароднага супраціўлення ворагу. Маштабная задума абавязала пісьменніка паказаць, звязаць і суаднесці ўсе пласты “акупацыйнага побыту” мястэчка. У рамане ў пісьменніка з’явілася магчымасць разгарнуць велічную і цэласную карціну з надзвычай шырокімі жыццёвымі берагамі.

Аповед пачынаецца эпічным запевам пра сасну, што “расце на сухім грудку ля чыгуначнага пераезда”. Затым перад чытачом паўстае рамантык Міця Птах і яго сябры Іван Лобік і Нупрэі Гіль. Хлопцы стаяць наярэдадні іх рашучага кроку ў самастойнае жыццё са сваімі перадваеннымі планами і марамі. Але гэтым планам нельга ажыццявіцца праз раптоўны фашысцкі напад. Гаворачы пра моладзь, прэзік выяўляе сваю ўнутраную блізкасць, не адмаўляючыся ад непасрэднага лірычнага суперажывання. Паказваючы акупацыйны побыт, аўтар дасягае асаблівай выразнасці, бо душа Міці Птаха абвострана і рэзка рэагуе на падзеі. На першы погляд здаецца, што “Сасна пры дарозе” – раман аб моладзі.

Але хутка перад чытачом паўстаюць вобразы камуніста Шэлега, Драгуна, “фольксдойча” Аўгуста Эрнэставіча Крамера. І становіцца зразумелым, што пісьменнік мае на мэце паказ надзвычай шырокай карціны народнага быцця і змагання. Увесь раман пранізвае даволі важная думка аб гераічнай сутнасці народнага змагання, аб духоўнай велічы савецкіх людзей, аб непарыўнай духоўнай сувязі часова захопленых фашыстамі зямель з усёй савецкай краінай. Назіраюцца пераходы ад аб’ектыўнага раскрыцця падзей да лірычнай суб’ектыўнасці, ад побытавага да філасофскага пачатку.

Можна ўпэўнена сказаць, што раман, канцэнтруючы ў сабе значную жыццёвую і мастацкую праўду, мае вялікае выхаваўчае значэнне, паказвае патрыятызм і ахвярнасць, якія ўласцівы былі савецкім людзям. Раман “Сасна пры дарозе” заканчваецца тым, што абходчык Сцяпан Птах, бацька Міці, у час абходу свайго ўчастка трапляе на партызанскую засаду і сам дапамагае падрыўнікам спусціць з рэк фашысцкі эшелон.

Твор абрываецца фразай: “Перад крывой пачуўся гул цягніка...”. Такім чынам, пісьменнік пакінуў адчуванне, што дзеянне яшчэ не завершана.

Працягам рамана стаў новы твор “Вецер у соснах”, які засведчыў, што пісьменнік не хацеў развітвацца са сваімі героямі. Прэзік выкарыстаў магчымасць паказаць у новым рамане народнае супраціўленне у большым маштабе, раскрыць партызанскі рух у сюжэтным развароце без доўгай экспазіцыі.

Сцяпан Птах, баючыся за лёс сям’і, хацеў застацца ў баку ад падпольшчыкаў і партызанскай барацьбы. Але гэта яму не ўдалося. У рамане “Вецер у соснах” Іван Навуменка пераконвае чытача, што нейтральнай пазіцыі ў велізарным супрацьборстве народа з захопнікамі быць не можа. Сумленны чалавек мог заставацца сумленным толькі пры ўмове, што пераходзіў на бок барацьбітоў.

Партызанскі рух паўстае з рамана “Вецер у соснах” ужо як вялікая баявая, палітычная і маральная сіла жыцця, як вынік маналітнай згуртаванасці партыі і народа. “За кожнай з такіх дробных груп, якія выйшлі на заданне, стаялі памочнікі з вёсак, мястэчак,

гарадоў, яны наводзілі партызан на цэль, перадавалі патрэбныя звесткі, папярэджвалі аб небяспецы...”.

Пакаленне Івана Навуменкі панесла незлічоныя страты. У суровых выпрабаваннях яно не страціла, а загартавала высокія ідэалы.

Сучасная беларуская проза мае моцныя таленты, яркія творчыя індывідуальнасці. Проза Івана Навуменкі займае сваё пачэснае месца ў беларускай літаратуры.

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

“ГАРАДСКІ ЭКСПЕРЫМЕНТ” МАКСІМА БАГДАНОВІЧА

У артыкуле асэнсоўваюцца вытокі і адметнасці ўрбаністычнага напрамку ў літаратуры, аналізуецца сутнасць “гарадскога эксперыменту” Максіма Багдановіча, сцвярджаецца, што гэты “эксперымент” атрымаўся ўдалым, што пацвярджаюць сучасныя беларускія паэты, у свядомасці якіх замацавалася рамантычная мадэль горада Максіма Багдановіча.

Гарадская тэматыка, што заявіла пра сябе з другой трэці XIX ст. і набыла большае значэнне ў літаратуры па меры развіцця прамысловага капіталізму, вылучалася перш за ўсё рэалізмам (Дыкенс, Дызраэлі, Тэкерэй, Бальзак, Гуд, Эліёт і інш., у Расіі – “натуральная школа”, ранні Дастаеўскі, Някрасаў і інш.).

Урбанізм (ад лац. urbs – горад) – адлюстраванне ў літаратуры (у яе тэматыцы, вобразах, стылі) вялікага горада з высокаразвітай тэхнікай і індустрыяй, гарадскога побыту, асаблівасцяў псіхікі, спароджаных гарадскім укладам [1].

З надыходам новага напрамку ў літаратуры пачалі выцягвацца замкі, сядзібы, прырода. Аб’ектамі апісання сталі машына, фабрыка, чыгунка, натоўп, чалавечая маса як адзінае цэлае. У лірыцы пачалі выкарыстоўвацца прыёмы гарадскога фальклору. Тэма горада разгортвалася ў рэалістычнай літаратуры і ў разрэзе крытыкі новага сацыяльна-эканамічнага ўкладу, выкрыцця яго адмоўных бакоў; падкрэсліваліся кантрасты гарадской галечы і раскошы, увагу прыцягвалі сталічныя куты, трушчобы, мансарды; гарадскі пейзаж маляваўся ў шэра-брудных, хмурных танах; малюнак горада атрымліваў часам гратэскавы характар.

Калі паглыбляцца далей, то варта ўзгадаць думку С. Гурына [2], які звярнуў увагу на этымалагічнае значэнне слова горад, град, што значыць агароджа, мяжа, перашкода, абарона, сховішча. Горад супрацьстаіць адкрытаму месцу, гэта значыць, бязмежнай і неструктураванай, нечалавечай прасторы – сімвалу, хаосу і смерці. Горад – гэта адмежаванасць і хованка, абароненасць і бяспека чалавека ў варожым свеце. Ён патрэбен чалавеку, каб пераадолець страх перад пустой прасторай, перад хаосам, перад пустэчай, небыццём.

Згодна з даследаваннем С. Гурына, “у горадзе адбываюцца розныя трансфармацыі чалавека, здзяйсняецца нейкая трансмутацыя, узвядзенне чалавека да дасканалага ўзору” [2]. Такім чынам, горад нясе ў сабе ідэю выхаду чалавека і чалавецтва з-пад улады зямлі, ад прыроднай залежнасці, прарыў да трансцэндэнтнага. Ён з’яўляецца месцам спробы чалавека змяніць сябе, стаць дасканалым і несмяротным. С. Гурын таксама падкрэсліў, што “зыходная сакральная ідэя любога горада – гэта магчымасць канструктыўнага разбурэння мяжы, ператварэння і трансцэндэнцыі чалавека” [2]. Так горад увасабляе міф Прарыву на іншы бок.

Горад – гэта амбівалентны феномен. Акрамя гэтага, горад – маргінальны феномен, бо ў пэўным сэнсе заўсёды знаходзіцца на краі, на мяжы, паміж светамі. У значнай ступені гэта адносіцца і да горада правінцыйнага. Правінцыя заўсёды паміж горадам і вёскай, ва ўсіх сэнсах: і ў прасторавым, і ў анталагічным, і ў семантычным. Правінцыя знаходзіцца на краі,

на краі краіны, зямлі, на краі пустыні. Яна размяшчаецца на мяжы жывога і нежывога, жыцця і смерці, гэтага і таго свету, нашага і іншага свету.

“Горад – гэта не толькі геаграфічная прастора. Горад заўсёды нешта большае, чым населены пункт. Для яго характэрныя семантычная нагруканасць, сэнсавая згущаная, эмацыянальная напружанне, рацыянальная ўпарадкаванасць” [2], – заўважае С. Гурын.

У апошні час філосафы і антрапологі надаюць вялікую ўвагу пытанню пра спецыфіку чалавечага быцця і, у прыватнасці, прасторы існавання чалавека. І вось для разумення і апісання месца чалавека ў свеце неабходна звярнуцца да такога феномену, як горад, які займае асаблівае месца ў сімвалічнай прасторы культуры.

Максім Багдановіч як крытык ставіў цэлы шэраг задач як перад сабой, так і перад усёй літаратурнай грамадой, сярод якіх мелі месца задачы тэматычнага і фармальнага абнаўлення слоўнага мастацтва. Па ўзросце паэт быў зусім яшчэ малады, але ж з адукацыяй, якую на той момант не меў, бадай, ніхто з яго беларускіх папличнікаў. Творца паспяхова ажыццяўляў тое новае, што бачылася яму неабходным у айчыннай паэзіі. У аглядавых артыкулах-роздумах аб стане беларускай культуры і яе будучыні пісьменнік лаканічна і разам з тым вельмі дакладна вызначаў сутнасць свайго літаратурнага ўнёску: “Моё творчество было направлено главным образом на расширение круга тем и форм белорусской поэзии” [3, с. 281].

Літаратурныя дасягненні Максіма Багдановіча апырэджавалі свой час, гэта і быў высокамастацкі эксперымент з магчымасцямі беларускага слова, думкі, вобраза ў тэмах неардынарных для новай нацыянальнай літаратуры. Гэта датычыць і так званага “гарадскога эксперыменту”, які паэт паспрабаваў рэалізаваць у звароце да мастацкага ўвасаблення “места”. Гістарычныя ўмовы склаліся так, што на Беларусі ў самым пачатку ХХ стагоддзя, у параўнанні, напрыклад, з заходнеўрапейскімі краінамі або Расіяй, працэс урбанізацыі культуры не надта адчуваўся. Адпаведна, у гэты перыяд дамінуе тое паэтычнае слова, якое паглыбляе пераважна ў свет вёскі, бо часцей яна была больш рэальнай жыццёвай прасторай беларуса, чым шматнацыянальны горад.

Трэба заўважыць, што адраджэнне беларускага народа – гэта адраджэнне, галоўным чынам, беларускай сялянскай масы. Нават такі пісьменнік-інтэлігент, як В. Дунін-Марцінкевіч хоць і правёў большую частку свайго жыцця на мястовым бруку, толькі ў двух месцах малое жыццё мест: Менску (у “Вечарніцах”) і Магілёве (у “Тапоне”), але вельмі павярхоўна. А вось А. Абуховіч пакідае ў сваіх мемуарах толькі мімалётны вобраз Менску, не закранаючы яго ўнутранае жыццё. А М. Бурачок увогуле адносіўся да места непрыхільна і нават варожка.

Першы, хто ўнікнуў глыбей у жыццё места, захапіўшыся ім да глыбіні душы, і знайшоў у ім красу, якую неабходна было запісаць, пакінуць на старонках свайго зборніка – гэта Максім Багдановіч. Яго ўрбаністычны цыкл “Места” – гэта першая асэнсаваная спроба ўвесці ў верш новы свет, новую прастору і новы эстэтычны аб’ект – “места”. А. Лойка адзначыў гэты працэс як паскоранае развіццё беларускай літаратуры: “Багдановіч як бы пераскокваў праз паасобныя звенні эвалюцыйнага развіцця нацыянальнай паэзіі, урываўся ў яе “збоку”, з адчуваннем усіх віткаў спіралі развіцця еўрапейскай паэзіі...” [4, с. 102].

Вядома, што Максім Багдановіч плённа абапіраўся на традыцыі французскай і рускай урбаністычнай паэзіі, у прыватнасці, на творчасць П. Верлена і В. Брусава.

Навізна тэматыкі і своеасаблівы мастацкі падыход да ўвасаблення горада ў беларускай паэзіі – у гэтым і заключаецца тая самая эксперыментальнасць багдановічэўскіх вершаў пра “места”. Па словах А. Бельскага, малады паэт “сфарміраваў новы кірунак і лад светаадлюстравання” [5, с. 49] у паэзіі роднай сэрцу краіны. Ён “даследуе” горад зрокам і слыхам, з дапамогай лірычнага героя больш глыбока адчувае яго сутнасць, захапляецца тымі тэмамі і вобразамі, якімі напоўнена ўся творчасць (міфалагічная прошласць, краса, гістарычная мінуўшчына, смерць), ён не губляе тэхнікі

імпрэсіяністычнага мазка, карыстаецца ёй, але і адначасова “стрымлівае” тое імпульсіўнае і рухомае “места” класічнай формай санета.

Багдановічаўскі горад паўстае з розных бакоў, якія з’яўляюцца поўнымі супрацьлегласцямі адзін другому. З аднаго боку – горад рэальны і дынамічны, ён перанасычаны людзьмі, а таксама рэчамі. Ён – мегаполіс. З другога боку – горад няспешны, спакойны, захоплены вобразамі аўтарскай міфатворчасці “места” і мроямі аб мінуўшчыне.

А. Луцкевіч як адзін з першых даследчыкаў тэмы “Вільня ў беларускай літаратуры” падкрэсліваў, што “Максім Багдановіч ведае дзье Вільні” [5, с. 180]. Адна – гэта тое шаблонна-банальнае места, падобнае да ўсіх іншых мест, якое пясняр паказвае ў прысвечаным Вільні санеце:

*Ліхтарняў свет у сінях вышыне...
Вітрыны... мора вывесак... як плямы,
Анонсы і плакаты на сцяне,
Кіпіць натоўп на жорсткім вулак дне!
Снуюць хлапцы, суючыся рэкламы...
Разносчыкі крычаць ля кожнай брамы...
Грук, гоман, гул, - усе ракой імкне.
А дальш - за радам кас, ламбардаў, банкаў -
Агні вакзала... навадка фурманкаў...
Віры людзей... сіпячы паравоз...
Зялёны семафор... пакгауз... склады...
Заводаў коміны пад цьмой нябёс...
О, горада чароўныя прынады! [3, с. 97]*

А поруч з гэтымі “чароўнымі прынадамі” сучаснага на той момант места, аб якіх М. Багдановіч так іранічна гаворыць, знаходзіцца другая Вільня, тая, якую не ўбачыш пры мімалётным праездзе з вакзалу на вакзал. Гэта – Вільня мінулага. Яна захавала сваё аблічча ў крывых вулках, у старадаўніх будоўлях, касцёлах. Гэта Вільня творцаў, якія праз яе прайшлі, якія адчулі яе.

Асабліва паказальным у гэтым плане з’яўляецца верш “Вулкі Вільні зіяюць і гулка грываць!”. У ім адбываецца храналагічны скачок з сучаснасці ў старажытнасць (з гулкай вуліцы – у глухі завулак):

*Вулкі Вільні зіяюць і гулка грываць!
Вір людскі скрозь заліў паясы тратуараў,
Блішчаць вокны, ліхтарні ўгары зіхацяць,
Коні мчацца, трамваі трывожна зьвіняць...
І гараць аганьком вочы змучаных твараў!*

*А завернеш ў завулак – ён цесны, крывы;
Цёмны шыбы глухіх, старасьвецкіх будынкаў;
Між каменямі – мох і сыцяблінкі травы,
І на вежы, як круглае вока савы,
Цыфэрблат – пільны сьведка мінулых учынкаў [3, с. 96].*

Робячы выснову, трэба падкрэсліць, што “эксперымент” маладога творцы быў усё ж такі ўдалы. У свядомасці наступных пакаленняў беларускіх творцаў трывала замацавалася рамантычная мадэль горада Максіма Багдановіча. Некаторыя з тых паэтаў, што прыйшлі ў беларускую літаратуру напрыканцы ХХ стагоддзя, ужо мелі сфарміраванае гарадское светаўспрыманне (Г. Булыка, І. Багдановіч, А. Глобус, Л. Рублеўская, Л. Дранько-Майсюк і інш.). Яны з’яўляюцца прамымі спадкаемцамі багдановічаўскіх традыцый у выяўленні гарадскога асяроддзя.

Спіс выкарыстанай літаратуры

- 1 Літаратурная Энциклопедія [Электронны рэсурс] / Урбанизм. – Рэжым доступу: <http://alcala.ru/literaturnaia-enciklopedia/slovar-U/6522.shtml>. – Дата доступу: 05.10.2020 г.
- 2 Гурын, С. Образ города в культуре / С. Гурын [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу : <http://www.russned.ru/russned/filosofiya./marginalnye-progulki-no19.-obraz-goroda-v-kulture>. – Дата доступу: 05.10.2020.
- 3 Багдановіч, М. Поўны збор твораў : у 3 т. / М. Багдановіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1991-1995. – Т. 1 : Вершы, паэмы, пераклады, наследаванні, чарнавыя накіды; прадм. А. Лойкі; камент. Т. Чабан [і інш]. – 1991. – 752 с.
- 4 Лойка, А. Беларуская паэзія пачатку ХХ стагоддзя. Некаторыя заканамернасці і асаблівасці / А. Лойка. – Мінск : Выд-ва БДУ, 1972. – 240 с.
- 5 Бельскі, А. Максім Багдановіч і развіццё урбаністычнага пейзажу ў беларускай паэзіі ХХ стагоддзя / А. Бельскі. – Мінск, 2001. – С. 46–58.

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

ПРАБЛЕМА САМАІДЭНТЫФІКАЦЫІ ЖАНЧЫНЫ І КАНЦЭПТ ЦЯЛЕСНАСЦІ Ў РАМАНЕ А. БРАВА “МЕНАДА І ЯЕ САТЫРЫ”

У артыкуле разглядаюцца шляхі самаідэнтыфікацыі жанчыны на прыкладзе галоўнай гераіні Юлі ў правакацыйным рамане А. Брава “Менада і яе сатыры”. Пісьменніца апісвае рэчаіснасць, дзе маладосць, прыгожасць, надзеі і шчасце ўплішчваюцца ў вузкія рамкі тыповасці. Аўтар прыходзіць да высновы, што ў рамане А. Брава пераадоўвае патрыярхальныя стэрэатыпы пра падпарадкавальную ролю жанчыны ў адносінах з мужчынамі, дэманструе, што следаванне такім нормам можа стаць разбуральным для асобы.

У сучасным грамадстве жанчыны становяцца ўсё больш сацыяльна актыўнымі, незалежнымі, ініцыятыўнымі. Яшчэ адносна нядаўна іх значная колькасць бачыла сябе толькі ў ролі добрай маці, паслухмянай жонкі і добрасумленнай супрацоўніцы, якая нават не прэтэндавала на кіруючую пасаду. Зараз жа прынцыпы сацыялізацыі змяняюцца. Таму неабходнасць даследавання асаблівасцей ідэнтычнасці жанчыны, яе самарэалізацыі і жыццёвага шляху ў сучасных умовах становіцца ўсё больш актуальнай. Пошук уласнага жыцця нібы вызваляе жанчыну ад традыцыйных формаў.

ІІІ. Берн паказаў, што ёсць некаторыя тыпы падпарадкавання сацыяльным нормам. Да іх адносяцца, напрыклад, памяркоўнасць, згода, ідэнтыфікацыя. Разглядаючы апошні тып, даследчык адзначае, што “чалавек паўтарае дзеянні ролевых мадэляў толькі таму, што хоча быць падобным да іх” [1, с. 42]. Пад самаідэнтыфікацыяй, паводле Д. Осіпава, мы разумеем “<...> працэс усвядомленага і неўсвядомленага далучэння асобы да мадэляў паводзін і каштоўнасцяў грамадства, а таксама выпрацоўку ёю ўласных мадэляў паводзін пры ўзаемадзеянні з соцыумам” [2, с. 5].

Самаідэнтыфікацыю жанчыны можна разглядаць не толькі пад уплывам часу (дзяцінства, юнацтва, сталасці, сталага ўзросту), але і ў аб’яднанні розных элементаў, галоўным крытэрыем адрознення якіх з’яўляецца гендар. Таму асноўнымі элементамі самаідэнтыфікацыі жанчыны выступаюць цялеснасць, мацярынства, партнёрства (інтымна-асобасныя адносіны з мужчынамі), прафесійная дзейнасць. Але менавіта цялеснасць і ёсць тая агульная аснова, якая фарміруе і падпарадкоўвае ўсе іншыя элементы.

Залежнасць ад параметраў цела – гэта асноўная праява жаночай самаідэнтыфікацыі ў межах цялеснасці, што ўзмацняецца яшчэ больш праз даўно прынятую ў грамадстве норму

ўспрыняцця жанчыны – праз знешнюю абалонку, яе характавае ці непрывабнасць. Менавіта таму многія сыходзяцца ў меркаванні, што жанчыны занадта патрабавальныя і прыдзірлівыя ў адносінах да сябе. Цела, якое яны самі ствараюць, паказвае і азначае не толькі “маё”, але і “я сама”.

Праблема самаідэнтыфікацыі асобы была глыбока вывучана ў паэтыцы мастацкай мадальнасці яшчэ ў нямецкім рамантызме Фрыдрыхам Ніцшэ. На працягу ўсяго ХХ стагоддзя яна займала цэнтральнае месца ў мастацтве і гуманітарных ведах. Мастацкая літаратура таксама не магла не асэнсаваць падобную праблему. На жаль, беларускае літаратуразнаўства мае толькі адзінаковыя працы, прысвечаныя асэнсаванню гендарных адносін, цялеснасці, станаўлення жанчыны ў грамадстве, яе прызначэння і ролі, што сведчыць пра перспектыўнасць нашага даследавання.

Шляхі самаідэнтыфікацыі гераінь у творах айчынных аўтараў-жанчын супадаюць з праблемамі, характэрнымі для сусветнай фемінай літаратуры. Іх уздымае і Алена Брава ў сваіх апавесцях і раманах, адзін з якіх, “Менада і яе сатыры”, мы разгледзім у ракурсе катэгорыі цялеснага ў гэтым артыкуле. А. Брава – таленавітая беларуская пісьменніца, якую з самых першых кніг не абышлі ўвагай крытыкі і чытачы. Прычым ацэнкі творчасці пісьменніцы часта адрозніваліся палярна. Нельга не адзначыць, што проза А. Бравы падкрэслена інтэлектуальная і псіхалагічная, гэта пранікненне ў самыя цёмныя куткі душы чалавека. Асаблівую ўвагу творца надае вобразу жанчыны на зломе, у цяжкіх жыццёвых абставінах, у перыяд складаных выпрабаванняў. Многія творы А. Бравы разбураюць шырокавядомыя стэрэатыпы ў адносінах да жанчыны і яе творчасці, распаўсюджаныя і ў сучасным грамадстве.

Раман “Менада і яе сатыры” быў надрукаваны ў зборніку “Рай даўно перанаселены” ў 2012 годзе. Гэты твор у пэўным сэнсе можна назваць правакацыйным, бо ён не пакіне абыякавым нікога. Раман чапляе за самыя тонкія ніткі душы ўсіх: шчаслівых і тых, у каго не ўсё склалася ў жыцці, правільных і непрыстойных, душэўных і чэрствых, шчырых і прытворных. “Менада і яе сатыры” – своеасаблівы раман-рэпартаж, які вядзе безыменная пад абліччамі адваката, следчага, псіхіятра, журналіста, назіральніка, паталагаанатама. “Табе дазволена валодаць толькі прыгажосцю карункавых штаноў, ды і тое, калі хопіць грошай на куплю, вось і ведай сваё месца! Будзь паслухмянай дзяўчынкай, даражэнькая, і тады жыццё паставіцца да цябе паблажліва, не вытарэшчвайся на зоркі, глядзі на вітрыны з таварам, гэта трэба для тваёй жа кар’еры, таму што бяспечна, ідыётка!” [3, с. 58], – цытата, якая даволі ярка апісвае адну з немалаважных праблем не толькі твора, але і ў цэлым рэальнага грамадства.

Галоўная гераіня, Юля – “разумная дурнічка”, якая псіхалагічна залежыць ад мужчын, німфаманка [4], – так называе яе сама аўтарка. “Юля сачыняла сваё жыццё, як раман, паклаўшы перад вачыма творы класікаў, што тая краўчыха-самавучка – чужыя лякалы, і пры гэтым мала дбала пра дэкарацыі сцэны, дзе мае адбыцца дзея, а правальную гульню іншых персанажаў і ўвогуле ў разлік ніколі не прымала, з незвычайнай лёгкасцю надзяляючы іх патрэбнымі якасцямі. Яна так і не здолела ўцяміць, што жыццё аплецена сеткай паўсядзёншчыны і, як ракавіна глеем, пакрыта павуцінай звычайнага – тым, што не ўвайшло б у канчатковы тэкст ніводнага рамана” [3, с. 6], – характарызуе гераіню аўтарка. Юля выхавана на раманах, што моцна паэтызуюць і ўзвялічваюць каханне, надзяляючы яго звышсэнсам, дзеля якога жывуць жанчыны. Дзяўчына не здольная адрозніць, дзе рэальнасць, а дзе тое ўзнёслае, што жыве на старонках кніг і прывабна афарбавана.

Галоўная мэта Юлі – заваёўваць мужчын, дзякуючы чаму мажліва можна дасягнуць усеагульнага прызнання, атрымаць задавальненне і ганарыцца сабой, адчуць уласную паўнаважнасць. Яна, як сапраўдная “гераіня”, “мужная” дзяўчына, ідзе дзеля дасягнення жаданага на неапраўданы ахвяры сваім целам, розумам, трывае любыя знявагі, абразы. Са сваім целам Юля далёка не на “ты”. Для яе цела – гэта ўсяго толькі дзейсная зброя для прыцягнення процілеглага полу. Гэта залежнасць? Безумоўна. Застаўшыся пакінутай

чарговым мужчынам, замест таго, каб стаць асобай, жывым чалавекам, а не проста рэччу, дзяўчына шукае новае “суцяшэнне” з-за боязі быць адзінокай, нікому не патрэбнай. Усвядоміць каштоўнасць уласнай асобы і зрабіць правільны выбар аказваецца вельмі цяжкім заданнем для гераіні. Вынікі такой пазіцыі вельмі сумныя – скалечаныя лёсы.

Сімвалічная назва рамана. А. Брва нездарма звярнулася да менады і сатыраў. Аўтарка пераасэнсоўвае вядомыя антычныя вобразы, надаючы ім іншую, гэндарную, ідэю. У старажытнагрэчаскай міфалогіі менады (у старажытнарымскай – вакханкі) – гэта “ап’янёныя, адурманеныя жанчыны, якія прымалі ўдзел у шалёных скоках у гонар бога Дыяніса, у рымскай міфалогіі названага Вакх <...>. Часцей напаўаголеныя, злёгка прыкрытыя шкурамі аленяў, з распущанымі, зблытанымі валасамі, гэтыя жанчыны пакідалі жажлівае ўражанне” [5], – зазначае Р. Котава. Сатыры таксама ўваходзілі ў тую самую свету Дыяніса. Гэтыя лясныя боствы, дэмані ўрадлівасці, былі даволі жыццядаснымі істотамі з казлінымі нагамі. Іншымі словамі, падзеі і героі рамана, відавочна, суадносяцца з вакханаліяй – святам распусці і оргій.

Такая назва рамана дае магчымасць чытачу больш глыбока зразумець аўтарскую пазіцыю: Юля – само ўвасабленне менады, удзельніцы розных свавольстваў, якая не дае спакойнага жыцця не толькі мужчынам, але праз цела разбурае ўласную душу. Пры гэтым Юля – вельмі складаная асоба. Яна не можа і не ўмее берагчы сваё жыццё і сваё цела. У гэтай гераіні быццам бы свая калекцыя масак, якія яна штараз мяняе, каб адпавядаць нейкім нормам рамантычнай літаратуры: “Падумаць толькі, яна вынайшла ўнутры сябе процьму розных “я”: Незнаёмка, Менада, Пакінутае Дзіця, Дзяўчынка-Дыванок-ля-Яго ног ды яшчэ шмат іншых, у тым ліку – Параненае Сэрца...” [3, с. 38].

Цікава, што азначэнне менады суадносіцца ў творы не толькі з вобаразам Юлі, але і з астатнімі жанчынамі, у тым ліку і яе маці. Яшчэ да таго, як Юля з’явілася на свет, яе маці выгнаў з дому п’яны бацька. Яна пайшла, шукаючы ў небе сваю зорку. Пра будучыню думала, што сваім дзецям яна дасць нашмат больш, што ў яе ўсё будзе па-іншаму, чым у бацькоў. Варта згадаць, што Юля нарадзілася па прычыне таго, што маці зусім не берагла сябе і не шанавала сваё цела, дазваляючы карыстацца ім шматлікім мужчынам. Які мы бачым вынік? Маленькая Юля ляжыць на сапсаваным дыване, ведаючы, што мульцікі яна не паглядзіць, бо ў гасцях у іх чарговы незнаёмы мужчына.

Як бачым, жаночыя персанажы рамана з самага дзяцінства выхаваны на гэндарных стэрэатыпах. Яны прывучаны не надаваць належнай увагі свайму целу, прыніжаць сябе, залежаць ад рэакцыі іншых людзей. Гэта ўсё, на вялікі жаль, адбіваецца не толькі на іх саміх, але і на дзецях, як і здарылася з галоўнай гераіняй, якая атрымала ў “спадчыну” такі погляд на ролі мужчыны і жанчыны.

Такім чынам, у рамана “Менада і яе сатыры” А. Брва пераадоўвае патрыярхальныя стэрэатыпы пра падпарадкавальную ролю жанчыны ў адносінах з мужчынамі, дэманструе, што следаванне такім нормам можа стаць разбуральным для асобы. Найлепшым саюзнікам у гэтай барацьбе будзе поўнае ўсведамленне жанчынай сваіх сапраўдных патрэбаў і мэтай, спалучанае з цвёрдым намерам іх рэалізаваць. Ролевая мадэль паводзін жанчыны, прынятая ў грамадстве, пераасэнсоўваецца пісьменніцай з дапамогай катэгорыі цялеснасці і міфалагічных адсылак, што бачыцца ўдалай мастацкай знаходкай і пашырае кантэкст успрымання твора.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1 Берн, Ш. Гендерная психология (Секреты психологии) / Ш. Берн. – Санкт-Петербург: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2001. – 320 с.

2 Осипов, Д. В. Самоидентификация в коммуникативном поведении граждан США: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 – теория языка / Д. В. Осипов; Астраханский гос. ун-т. – Волгоград, 2011. – 20 с.

3 Брва, А. Рай даўно перанаселены : раман, аповесці, апавяданні / А. Брва. – Мінск : Галіяфы, 2012. – 276 с.

4 Ракоўская, Л. Хто крадзе веру, розум і волю : інтэрв'ю з пісьменніцай А. Брва / Л. Ракоўская // Звязда [Электронны рэсурс]. – 2014. – Рэжым доступу: <http://zviazda.by/be/news/20140612/1402522439-hto-kradze-veru-rozum-i-volyu>. – Дата доступу: 10.10.2020.

5 Котава, Р. Безумные менады – это удивительное явление античной культуры / Р. Котава // [Электронный ресурс]. – 2017. – Рэжым доступу: <https://fb.ru/article/349538/bezumnyie-menadyi---eto-udivitelnoe-yavlenie-antichnoy-kulturyi>. – Дата доступу: 11.10.2020.

О. А. ЛИДЕНКОВА
(г. Гомель, ПГУ имени Ф. Скорины)

МИФ И ИСТИНА В СОВРЕМЕННОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ БЕЛАРУСИ

В статье рассматриваются мифотворческие устремления различных поколений белорусских писателей, которые обращаются к теме национальной истории. Объектом изучения являются произведения Л. Рублевской, А. Длатовской, З. Каминской, С. Балахонова. Анализируются подходы к определению допустимой степени вымысла в изложении исторических событий, противопоставление фактов и ложных стереотипов. Выявляются способы разрешения конфликта творимого исторического мифа и объективной реальности.

До настоящего времени в белорусской литературе остается неразрешенным вопрос с переосмыслением устоявшегося образа новой и новейшей национальной истории, унаследованного еще с советских времен. Между тем, запрос на подобную тематику явно ощущается среди нового поколения читателей. Герои романа Длатовской “Ген зямлі” последовательно демонстрируют неприятие искусственно облагороженной черно-белой истории, желание проработать в общественном сознании в том числе болезненные вопросы национальной памяти: “Прабач, – Даніл закрыў далонню вочы. – Я ўвесь час задаю жудасныя пытанні. – Ты адзіны, хто іх задае” [1, с. 8]. Проблема ложной истории – одна из центральных в романе: “Новаўтворанай краіне была патрэбная ідэалогія. Ідэалогія, якая б вытлумачвала аб’яднанне <...> агульнай гісторыяй. Калісьці ўсе гэтыя тэрыторыі ўжо былі адной дзяржавай. І менавіта гэта – слушны парадак. Так і павінна быць” [1, с. 3].

Одновременно критике со стороны молодых писателей подвергается недостаточное общественное внимание к собственному наследию, которое зачастую носит поверхностный игровой характер. Интересен в этом плане рассказ Каминской “Гульня слоў”. За основу автор берет гедонистическую установку современной культурной парадигмы, нацеленной на игровое восприятие даже серьезных и трагичных событий, в данном случае – репрессий в отношении белорусской интеллигенции 1930-х гг., которые для героя рассказа ограничиваются пространством квест-комнаты, модным видом развлечения на выходные. Для Максима в прошлом важен только необычный антураж, своеобразная экзотика, которая щекочет нервы и вносит разнообразие в монотонную уютную жизнь. Реальный масштаб и трагедия конкретных людей ему мало интересны и воспринимаются абстрактно-отстраненно, как общее место из школьной программы. Сюжет строится как постепенное насильное погружение героя из удобной комфортной современности в сюрреалистичный кошмар реального заключения. Нарушение сценария квеста ставит героя лицом к лицу с прошлым, неприглядность которого нельзя забыть или изменить просто потому, что хочется новых впечатлений: “І тут расчыніліся дзверы. – Марк, мне гэтая гульня

надакучыла. – Вой, табе не падабаецца. Ну дзе ты яшчэ так прасякнешся іншай рэальнасцю: уяві, табе ж недзе трыццаць? І вось, шмат каму з гэтых пісьменнікаў было трыццаць. І некаторыя з іх таксама думалі, што трапілі сюды так, не назаўжды, што іх выпусцяць, і яны хутка пабягуць да сваіх каханых” [2, с. 98].

На релятивізме любога знання, в том числе исторического, ненадёжности человеческой памяти строит свою идеологическую систему главный антигерой А. Длатовской: “Эдуард Львовіч ведаў, наколькі лёгка затлуміць людзям галаву. Людзі любяць быць незадаволенымі, людзі любяць быць супраць” [1, с. 2].

“Губернскі дэтэктыў” К. Шталенковой также развивает эту идею. В своей ироничной пародийности он ближе всего роману С. Балахонова “Імя грушы”. В обоих случаях повествование ведется с точки зрения героя, находящегося в плену собственных довольно ограниченных убеждений и жизненных установок. У обоих авторов героям труднее всего увидеть очевидное, а чем невероятнее ложь, тем легче в нее верят. У Балахонова доверчивая Наталья ищет романтику и кару небесную там, где полячка Камилла разоблачает теорию заговора и банду мошенников. Одна и та же записка интерпретируется противоположным образом в зависимости от желаний читающего: “А Ляхоўскі нарашаў вам і нам Няміскую бітву. Дзіўна, што яшчэ ня дзень народзінаў Тутмоса III!” [3, с. 92]. Главная героиня Наталья своими наивными попытками вести самостоятельное расследование при полной неспособности разобраться как в себе, так и в окружающих, удивительно похожа на самонадеянную панну-детектива Шталенковой: “З той пары я стала сапраўдным дэтэктывам, нават трошкі шпегам, <...> вакольнымі трактамі імкнулася наблізіцца да меркаванай праўды” [4, с. 62].

Ирония в том, что хотя герои Балахонова являются очевидцами событий (не случайно это роман “в мемуарах”), а панна Пракшина добросовестно ведет дневник, выдержки из которого любезно предоставляет автор, к правде не приближается ни один из персонажей, демонстрируя, что даже слова очевидца в силу неизбежной субъективной интерпретации не гарантируют фактической достоверности его свидетельства. Излагая одно и то же происшествие, разные рассказчики выделяют разные детали и даже противоречат друг другу: “Хто яго ведае, дзе там падзея больша галоўная, а дзе – менш” [3, с. 16]. Вывод о том, что существуют не факты, а наша интерпретация фактов, делает в своем дневнике панна Пракшина: “Miane troche bianceżyc toje, nakolki wszystko u żyćci adnosna. Roznyja ludzie budú adrozna mierkawać pra addno i toje ż zdareńne” [4, с. 158]. И хотя обе героини в своих записях удивительно проницательны и солидарны в сомнениях относительно человеческой способности видеть события в их истинном свете, сами они парадоксальным образом убеждены в том, что именно их понимание ситуации единственно правильно.

Тот же лейтмотив своеобразной слепоты к тому, что действительно достойно войти в историю, развивают З. Каминская и А. Длатовская: “Царква была такая маленькая, вытанчаная ў параўнанні з саборам, што яе вельмі лёгка абмінуць увагай. А між іншым, менавіта яна галоўная ў гэтым ансамблі. Вось гэтак жа яны ўсе не заўважалі ў сваіх гарадах самага істотнага, самага важнага” [1, с. 51]. Подобные детали логично подводят читателя к более широкому обобщению в отношении не только описания происшествий частной жизни персонажей, но и привычных документированных событий национальной истории: “Хто-хто, а гісторыкі лепей за іншых ведаюць, наколькі няпэўная штука памяць. Больш за ўсё, між іншым, ілгуць дакументы” [1, с. 16].

В финале романа “Губернский детектив” Шталенкова помещает рецензию вымышленного читателя на роман панны Пракшиной, который сюжетно повторяет только что нами прочитанное произведение Шталенковой. В своем письме в редакцию вымышленный “уважлівы чытач” не верит в правдоподобность и саму возможность ранее описанных ситуаций, то есть одновременно сюжет Шталенковой и правдив (в рамках художественной условности романа), и вымышлен (являясь плодом фантазии писательницы), а рецензия воображаемого читателя является саморецензией автора, наглядно подтверждая вышеупомянутый тезис о ненадежности письменных свидетельств. Таким образом, в тексте

К. Шталенковой самой важной оказывается не детективная интрига как таковая, а предоставленная жанровым каноном возможность балансирования на грани веры и скептицизма.

Из приведенных примеров следует, что мотив поиска истины строится на парадоксе уверенности в ее существовании и одновременном признании крайней субъективности человеческого восприятия: “Усё ж такі гэта было даўно. Мабыць, нешта зацёрлася, як на старым дыску? Мабыць, чалавечая свядомасць недастаткова дасканалая, каб правільна ўспрымаць гістарычныя падзеі?” [1, с. 82] Поэтому в прозе молодых авторов, посвященной национальной истории, так часто присутствует балансирование на грани правды/вымысла, реальности/сна. В основе реализации того или иного варианта исторических событий лежит требование сделать осознанный выбор, доказать действенность своей веры в правильный образ себя, своей реальности, для чего служат элементы магического реализма, например, в восприятии образа русалок в романе Каминской: “Я наўмысна рабіла так, каб гэта было невядома – гэта ці то зданні, ці то людзі. Я пісала пра людзей, – адзначыла аўтарка. – Але апынулася, што чытачы бачаць здані і містыку. Выяўляецца, ім хацелася, каб “Дзікае паляванне караля Стаха” было прывідным, і зараз яны робяць такі выбар, чытаючы “Русалак” [5]. Вера в национальную идею, подобно вере в мистическую охоту, или призрачных русалок, или рай на картинах Киш, обретет реальность только по сознательной воле человека. Таков основной посыл романа А. Длатовской, вынесенный в название: “Ген зямлі – гэта адчуванне сябе беларусам”, то есть вера и выбор, готовность действовать и брать ответственности на себя, а не стечение обстоятельств или некий национальный рок: “Ген зямлі – ніякі не ген папраўдзе. Вы ж гэта разумееце, праўда? Ген зямлі – гэта тое, што прачынаецца ў нас, калі мы ўпершыню чуем беларускую мову, беларускія спевы, чытаем пра беларускіх герояў ці пра беларускую архітэктурку. Ген зямлі – гэта любоў і гонар” [1, с. 105].

Влияние убеждений на реальность находит выражение в той мифотворческой, демиургической силе, которой наделяется литературное слово в произведениях белорусских авторов. Именно слово – основное оружие, средство творения, контроля над судьбой героев. В романе “Русалкі клічуць” случайная дневниковая запись прокладывает жизненный сценарий: “Ведаеш, едучы сюды, я зрабіў запіс пра смерць, так, мо прыдасца. Быў упэўнены, што на такое ніколі не рашуся, што гэта літаратурныя практыкаванні, размінка для фантазіі. А тут во як атрымалася” [6, с. 99]. С помощью осуществившейся легенды разрушают Мирский замок в “Гене зямлі”: “– Голова барана, Эдуард Львович. И это не я придумал. Это легенда. <...> Уничтожить пережиток прошлого при помощи легенды. Волшебная ирония” [1, с. 2]. Сказанные слова разделяют жизнь и смерть, реальность и литературный сюжет становятся неразделимы: “Паабяцай, і паедзем адсюль. <...> Я паверу табе, ты атрымаеш грошы, гісторыя скончыцца хэпі-эндом” [6, с. 105]. Поэтому мысли и убеждение – основной инструмент как борьбы, так и подчинения: “Чем это может быть опасно? – спрабуючы схаваць зацікаўленасць, запытаўся ён. – Мыслями, Данька” [1, с. 6]. Эту же веру белорусской исторической прозы отмечал П. Васюченко: “Да. Мифы, особенно созданные литераторами, имеют тенденцию воплощаться” [7]. В произведениях абсолютно различных авторов лейтмотивом проходит сожаление о невосполнимых лакунах национальной истории, восполнить которые в нынешних условиях может лишь творческое “зрение” писателя: “Ведаеце, як нішчылася наша гісторыя. Можа, нейкіх вартых людзей без вашай дапамогі сёння ніхто і не ўспомніць” [8, с. 42]. Именно поэтому творчество многих современных авторов отличают выраженное стремление к созданию нового исторического мифа.

В подобных произведениях не только слово, но и творчество в целом несет оттенок божественности. Можно вспомнить, что у Рублевской в “Дзецях гамункулуса” прошедшие трансформацию героини прежде всего утратили возможность ценить красоту, петь, понимать музыку и живопись. И именно красота – картина Киш – спасает героиню З. Каминской Марылю: “Я, калі тады ляжала, павярнуся на сцяны і гляджу на яго, пакуль цемра вочы не выеся. А на вуліцу і не глядзела. Тоня казалася, што тое ў райскім садзе. То я, бачыш, акно ў рай тады займела” [6, с. 74].

Внимание среднего и молодого поколения авторов заметно смещается с политических фигур к людям творческим: художник, писатель, антиквар, ювелир. Это не только скрытая усталость от темы насилия и разрушения, но и заявка на то, что мы способны взять контроль над судьбой – своей и своей страны. Сама история становится еще одним нарративом, полем для творчества и демиургических устремлений героя: “Ты, я бачу, такая ж, як і я: калі натрапіш на гісторыю, не супакоішся, пакуль не даведаешся, якім будзе канец. Я працую з мінуўшчынай, а гэта значыць, што ўсе канцоўкі там прадвызначаны, мне неабходна толькі іх адшукаць. Я ніяк на іх не ўплываю, і гэта пачало раздражняць. А хацеў бы, каб у маім жыцці адбылася такая гісторыя, дзе галоўным героем быў бы я і канчаток для якой вызначыў бы сам” [6, с. 87].

Интересная концепция ремифологизации истории представлена З. Каминской, которая переводит проблему формирования национальной исторической концепции на язык современных коммуникационных технологий. Автор сформулировала, казалось бы, довольно очевидную мысль: у белорусской истории плохой пиар. Говоря терминами героев романа, чтобы по-настоящему популяризировать образ своей страны, ей нужен “смачны” провенанс: “Ведаеш, што такое правенанс? Гэта гісторыя валодання прадметам мастацтва, якая пацвярджае, што ён сапраўдны”. И в этом задача автора своими произведениями показать не просто историю страны, но сделать ее привлекательной и достойной в глазах общества, заставить в нее по-настоящему поверить, а для этого как нельзя лучше подходит “не проста правенанс, а таямнічы, містычны правенанс”. И задачу свою большинство отечественных авторов поэтому видят именно в своеобразном ребрендинге – создании современного, привлекательного провенанса целой стране, понятного новому поколению, непривычного и смелого, “Бо, як мне казалі, менавіта цікавая гісторыя <...> і робіць рэч даражэйшай” [6, с. 107].

В этом случае проскальзывает несколько циничная мысль, что для определенной группы людей красота сотворенного национального мифа об истории даже важнее его правдивости, что, на фоне увлеченности авторами разоблачением ложных исторических стереотипов создает еще один парадокс: “Ліза зразумела, што дыван зараз у яе забяруць. І ёй стала шкада і крыху смешна: во, раней ляжаў анучай, а зараз да яго дадалася гісторыя, і ён ператварыўся ў скарб” [6, с. 76].

При этом авторы выбирают различный подход к уже упомянутым лакунам в историческом знании. Перестать рефлексировать о пройденном предлагает молодой автор К. Шталенкова в своей трилогии “Адвартны бок люстра”, герои которой с помощью магического артефакта могут перемещаться в прошлое с целью его изменить. К. Шталенкова не первая исследует тему путешествий во времени. Этой теме посвящена книга Рублевской “Забіць нягодніка, альбо гульня ў Альбарутэнію”. Подобно тому, как герои К. Шталенковой безуспешно пытаются предотвратить смерть Кароля Новака, так и “попаданцы” Л. Рублевской способны лишь бессильно наблюдать за гибелью людей: “Разалія <...> ўпарта спрабавала выправіць лёс свайго роду, скручаны, як жалезны крыж, у які ўдарыла маланка” [8, с. 11].

На данных примерах заметно, что творчеству авторов более старшего поколения свойственно скорее “оправдание истории”. Им невыносима мысль о бессмысленности жертв своего народа и о том, что все исторические неудачи – результат собственной слабости и недалекости. Именно поэтому в их творчестве звучит мотив неизбежности, неотвратимости, безвариантности пройденного страной исторического пути. И Л. Рублевская, и К. Шталенкова по сути отстаивают одну и ту же идею: “Ясна, што змяніць мінулае немагчыма. Нават галінку грушы не адпілуеш” [8, с. 64]. Это отчасти объясняет сакрализацию страданий погибших героев Л. Рублевской и писателей старшего поколения – Л. Дайнеко, К. Тарасова, О. Ипатовой, В. Ковтун.

С точки зрения К. Шталенковой подобная сосредоточенность на культурных травмах, бесконечное оплакивание – типичная ошибка старшего поколения, которые

снова и снова воскрешают прошлые неудачи в утопическом стремлении их исправить или найти в них смысл: “Я ведаю, што мінулае нельга змяніць, <...> Але ж усё роўна, прабавалі? Пан Альбрэхт бязвольна бразнуў рукой аб ложкак. – Вядома, спрабаваў, ціха прамовіў ён. – І не раз” [9, с. 282]. Не случайно четкое деление убеждений ее героев по возрастному признаку.

У Л. Рублевской современные потомки (словно копирующие предков и внешне, и характером) словно дают героям прошлого шанс прожить еще одну жизнь, исправляя обиды и несправедливости истории. У К. Шталенковой вера в то, что “асобныя шчасліўцы могуць наноў пражыць яшчэ адно жыццё, пазбегнуўшы смерці і выправіўшы свае памылкі” оказывается неосуществимой и губительной для всех носителей этой идеи [9, с. 325]. Жених оттаскивает Басю от зеркала-портала, протестуя против одержимости идеей переосмысления прошлого. С его точки зрения менять (творить) стоит только будущее: “На ўсялякі выпадак хачу папярэдзіць: мінулае нельга змяніць, – ветліва ўсміхнуўся пан Альбрэхт. – Ведаю. Я ўжо неяк спрабаваў <...> Толькі гэта не мінулае. Гэта мая будучыня, ба тут мяне пакуль не было” [9, с. 378]. Такое различие восприятия, скорее, связано именно с поколенческими отличиями восприятия и личным опытом авторов, так как не только белорусские, но и известнейшие англоязычные писатели – Х. Мендел, К. Исигуро, М. Робинсон единодушно утверждают невозможность забвения без примирения и проработки прошлого.

Таким образом, для современных авторов, которые активно обращаются к теме национальной истории, актуальной остается как проблема переосмысления уже сложившихся исторических концепций, так и заполнения утраченных сведений о важных моментах прошлого. В этом случае автору приходится решать дилемму соотношения правды, разоблачения идеологических наслоений, и допустимой художественной свободы в создании собственного видения прошлого и настоящего своей страны.

Список использованной литературы

- 1 Длатоўская, А. Ген зямлі: аповесць / А. Длатоўская. – Мінск : Кнігазбор, 2017. – 131 с.
- 2 Камінская, З. Гульня словаў / З. Камінская // Дзеяслоў : літаратурна-мастацкі часопіс / заснавальнік ГА "Літаратурна-мастацкі фонд "Нёман". – 2016. – № 4 (83). – С. 94–104.
- 3 Балахонаў, С. Імя грушы : раман, апавяданні / С. Балахонаў. – Мн.: Логвінаў, 2005. – 226 с.
- 4 Шталенкова К. Губернскі дэтэктыў. Справа аб крываваых дукатах / Ксенія Шталенкова. – Мінск : Кнігазбор, 2017. – 216 с.
- 5 Дварэцкая, А. “Пункт адліку” ў Школе маладога пісьменніка [Электронны ресурс] / А. Дварэцкая. – Рэжым доступу: https://lit-bel.org/news/Punkt-adlku--Shkole-maladoga-pysmennika-FOTAGALEReYa-8210/?sphrase_id=241448. – Дата доступу: 19.10.2019.
- 6 Камінская, З. Русалкі клічуць: аповесць / З. Камінская. – Мінск : Кнігазбор, 2017. – 107 с.
- 7 Фантасмагорія на тему історыі [Электронны ресурс] // Издательский дом “Беларусь сегодня”. – Рэжым доступу: <https://www.sb.by/articles/fantasmagoriya-na-temu-istorii.html>. – Дата доступу: 27.09.2020.
- 8 Рублеўская, Л. Забіць нягодніка, альбо гульня ў Альбарутэнію / Л. Рублеўская // Сутарэні Ромула : раманы. – Мінск : Кнігазбор, 2012. – 520 с.
- 9 Шталенкова, К. Адваротны бок люстра / К. Шталенкава. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2016. – 382 с.

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

МАЛЕНЬКАЯ РАДЗІМА Ё ДЗЁННІКУ Ф. РУШЧЫЦА

У артыкуле разглядаецца творчасць польскага пейзажыста Фердынанда Рушчыца, яго адносіны да Радзімы. Аналізуецца ўплыў школ на станаўленне і развіццё творчай дзейнасці мастака, вывучаюцца асаблівасці яго стылю. Разглядаецца ўплыў розных настаўнікаў на бачанне і стаўленне пейзажыста да сваіх мастацкіх прац. У цяперашні час цікавасць да мастацкай спадчыны Ф. Рушчыца ўсё больш узрастае. Даволі шмат і літаратуры, прысвечанай праблеме станаўлення і развіцця творчасці мастака, аднак да гэтага часу тэма ідэйных поглядаў і творчай дзейнасці Ф. Рушчыца ў якасці прадмета закраналася толькі эпізадычна.

Колькасць друкаваных мемуараў і ўспамінаў з жыцця мастакоў з кожным годам усё больш павялічваецца, што, несумненна, сведчыць аб зацікаўленасці грамадства да літаратурнай творчасці жывапісцаў. Адным з самых плённых разнавіднасцей пісьмовых успамінаў мастакоў, па сутнасці, самым каштоўным дакументам з'яўляюцца дзённікі. Аднак, нягледзячы на вартасць дзённікаў, якія ўяўляюць сабой сапраўднае сведчанне мінулай эпохі, колькасць захаваных і, тым болей, выдадзеных мастацкіх дзённікаў выглядае адносна сціпла.

Сярод выбітных жывапісцаў, якія пакінулі пасля сябе штодзённыя запісы ўласнай творчай дзейнасці і жыцця ў цэлым, неабходна згадаць і Фердынанда Рушчыца, аднаго з найбольш таленавітых польскіх пейзажыстаў, які праславіўся не толькі як мастак, але і быў выбітным настаўнікам, пастаноўшчыкам, а таксама тэатральным дэкаратарам.

Асновай творчасці Ф. Рушчыца была служба сваёй зямлі, Радзіме і роднай культуры, што праглядаецца ў яго літаратурнай творчасці і мастацкай дзейнасці.

У цяперашні час усё больш узрастае цікавасць да творчай дзейнасці Ф. Рушчыца, пра што сведчаць розныя тэматычныя выставы і канферэнцыі апошніх некалькіх гадоў, дзе разнастайна прадстаўлена яго творчасць, якую спрабуюць даследаваць на новым навуковым узроўні ў кантэксце еўрапейскай мастацкай культуры. Згадаем, напрыклад, міжнародную навукова-практычную канферэнцыю па творчасці Фердынанда Рушчыца, прысвечаную 150-годдзю з дня нараджэння мастака, у Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь. Аднак да гэтага часу тэма адносіны да Радзімы і яе ўплыву на творчасць Ф. Рушчыца ў якасці прадмета даследавання разглядалася толькі ў паасобных выпадках.

Нягледзечы на тое, што ў сваім дзённіку Ф. Рушчыц называў сябе польскім мастаком, нельга не адзначыць асаблівасці ўплыву рускай мастацкай школы на творчасць жывапісца, ва ўмовах існавання якой яно і фармавалася.

Сваю адукацыю Ф. Рушчыц атрымліваў у Пецябургскай Мастацкай Акадэміі. Першым настаўнікам мастака стаў славыты І. І. Шышкін, які адносіўся да нашага земляка вельмі ўважліва і спагадліва. Самыя раннія запісы мастака ў «Дзённіку» занатаваны ў 1984 годзе, пасля вяртання ў Пецябург з першага падарожжа па Крым, якое ён зрабіў на вакацыях з парады свайго прафесара. У гэтым дзённіку захавалася шмат запісаў, у якіх Ф. Рушчыц з удзячнасцю і павагай адгукаўся пра свайго першага настаўніка І. І. Шышкіна, у якога ён вучыўся асновам і тэхніцы малюнку.

У той жа час малады мастак адчуваў пэўны дыскамфорт, прытрымліваючыся шляху творчасці, якому яго навучаў настаўнік. Ф. Рушчыц лічыў, што здольны на большае, чым перайманне, і з горыччу пісаў у сваім дзённіку: «Ці ніхто не зразумеў таго, што адчуваў, перажываў, пра што... марыў... Адчуваю ў сабе Божы дар, адчуваю, як тлее іскра з алтара прыгажосці і ў маёй душы, але калі ж урэшце дасягну тую форму, праз якую гэта іскра будзе

свяціць іншым...” [1, с. 23]. Вельмі характэрна, што дадзены запіс закончаны наступнымі словамі: “Не магу раўняцца з Васільевым, але ж калі я знайду такога ментара-сябра, які разгадае мяне сваім сэрцам?” [1, с. 23].

Пасля сыходу І.І. Шышкіна з Акадэміі ў 1985 годзе, Ф. Рушчыц з групай іншых вучняў перайшоў у майстэрню А.І. Куінджы. У той жа час мастак нарэшце здабыў таго ідэальнага настаўніка, пра якога сумаваў у мінулым годзе і ў якога шукаў разумення.

Творчасць А.І. Куінджы аказала несумненны ўплыў не толькі на развіццё жывапісных прыёмаў Ф. Рушчыца, але і на разуменне ролі і значэнне мастацтва. Ф. Рушчыц даражыў меркаваннем А.І. Куінджы не толькі падчас навучання ў Акадэміі, але і значна пазней, ужо пасля заканчэння Акадэміі, калі ён прывозіў свае працы на выставы ў Пецярбург. Нездарма адзін з найбольш знакамітых эскізаў мастака “Вясна”, які пасля набыў Трацякоў, першым пахваліў менавіта А.І. Куінджы. Дадзенае палатно цяжка ўспрымалася і ўсведамлялася самім мастаком як “паўнавартасная” карціна, бо раней ён толькі пераймаў, а не маляваў самастойна, ідучы за пачуццямі і інтуіцыяй. Многія крытыкі ўспрынялі “Вясну” як новае слова ў пейзажы. Карціна “Зямля” адлюстроўвае ўздыбленыя груды ўзаранай зямлі на фоне нізкага, цяжкага хмарнага неба і фігуру селяніна, які арэ поле валамі.

У 1897 годзе Ф. Рушчыц закончыў Акадэмію і атрымаў званне мастака. На дыпломнай выставе ён паказаў тры вялікія карціны – “Вячэрняя зорка”, “Трытоны” і “Вясна”.

Прадаж у 1989 годзе “Зімовага млына” даў Ф. Рушчыцу магчымасць выправіцца ў амаль трохмесячнае самастойнае падарожжа па краінах Заходняй Еўропы. Падарожжа ён пачаў з двухдзённага знаходжання ў Варшаве. Далей – Берлін, Кёльн, Парыж, Астэндэ, Брусель, Майнц, Страсбург, Базель, Люцэрн, Мілан, Верона, Венецыя, Мюнхен і Вена. Тым часам, знаходзячыся ў Мілане, пад уражаннем ад выставы карцін у “Salon de Beaux Artes” у сваім дзённіку мастак піша: “Нягледзячы на ўсе спакусы, можна застацца верным Бацькаўшыне... Бачым і захапляемся прыгажосцю іншых краін, выказваем ім пашану... Аднак любім толькі сваю, адчуваем, што яна нам, а мы ёй належым...” [1, с. 137]. Зыходзячы з яго слоў, мы бачым, што Ф. Рушчыц з цяплом і любоўю адносіцца да сваёй Радзімы. Нягледзячы на ўсю прыгажосць і маляўнічасць іншых краін, нішто так не натхняе мастака, як выразнасць і веліч родных мясцін.

У снежні 1889 года Ф. Рушчыц адпраўляецца ў падарожжа ў Крэва, каб рэалізаваць свой даўні намер, жаданне і задуму. Там яго захапляюць кантрасты муроў і снегу, спакой і велічны стыль. Мастак хоча стварыць кампазіцыю, якая адлюстроўвала б драматычнае мінулае краіны, таму ён і звяртаецца да пейзажу, руінаў старажытнага літоўскага замка. У “Дзённіку” Ф. Рушчыц піша пра свае ўражанні аб Крэўскім замку: “Руіны апавядаюць нам пра сваю гісторыю: перанесеныя бітвы, сутычкі, славу і заняпад, і доўгія стагоддзі летаргічнага сну. Яны памятаюць доўгае і слаўнае кіраванне двух братоў, памятаюць апошняга волата паганскай Літвы – Кейстута” [1, с. 145].

1898–1904 гады мастак правёў у Багданаве, дзе пасля заканчэння Акадэміі асеў на сталае жыхарства. Пасля шматгадовага заняпаду тагачасны Багданаў пачаў набываць сваё ранейшае аблічча. Тыя гады ў яго жыцці найбольш плённыя для ўсёй ягонай жывапіснай творчасці. Галоўным натхненнем стаў краявід роднай зямлі. Тады была створана большасць яго вядомых прац: “Зямля” (1898), “Млын” (“На Запрудзе” – 1898), “Апошні снег” (1898–1899), “Крэва” (1898), “Балада” (1899–1900), “Дажынкi” (1900), “Вечар – Вілейка (1900), “З берагоў Вілейкі” (1900), “Пустка” (1901), “Эмігранты” (1902), “Мінулае” (1902), “Стары дом” (1903), “Зімовая казка” (1904).

У гэты час Ф. Рушчыц падоўгу разважаў пра мінулае і сучаснае Валыні і Літвы і рыхтаваўся прысвяціць сябе нацыянальнаму служэнню. Мастак планаваў арганізаваць мастацкае жыццё Польшчы, узняць яе на новы ўзровень, а таксама ўмацаваць краіну. Малады жывапісец марыў аб міжнародным прызнанні польскага мастацтва, яго

папулярызаванні і замежных выставах нацыянальных мастакоў. Ф. Рушчыц шукаў магчымасці ўвасаблення ў мастацтве пазітыўнай патрыятычнай праграмы. У 1899 годзе ён запісаў у сваім дзёньніку: “Дзёньнік мой! Каб хаця б ты ведаў, як найперш за ўсё прагну быць добрым сынам сваёй Бацькаўшчыны, для яе працаваць і араць, і калі што ўзрасце, прынесьці ёй увесь плён, паколькі люблю яе ўсім сваім сэрцам і толькі ёй належу цела і душою” [1, с. 152].

У першыя гады пасля заканчэння Акадэміі Ф. Рушчыц удзельнічаў у розных выставах. Разам з тым мастак усё часцей экспанаванне свае творы на краёвых выставах. У 1899 годзе ён упершыню выставіў у Вільні некалькі сваіх карцін і эцюдаў, а ў снежні таго ж года дэбютаваў у Варшаве, выстаўляючы свае карціны ў ТЗПМ сумесна з гуртам польскіх сяброў, выхаванцаў Пецябургскай акадэміі. Як успамінаў Караль Ціхі, “...ад сённяшняй раніцы невядомы мастак становіцца слынным, і прозвішча Рушчыц грывнула на ўсю Польшчу”. Славуцкая карціна “Зямля” тады ж набываецца Варшаўскім Таварыствам заахвочвання прыгожых мастацтваў [1, с. 9].

У гэтым жа годзе Ф. Рушчыц прымае месца прафесара ў Варшаўскім вучылішчы прыгожых мастацтваў і змяняе сваю дзейнасць на ролю педагога і грамадскага дзеяча. Такім чынам мастак знаходзіць сябе не толькі ў жывапісе, але і ў шматбаковай дзейнасці для пашырэння сферы ўздзеяння мастацтва, у эстэтычным выхаванні, у распаўсюдзе ідэалаў гуманнасці, якія на яго думку былі неад’емнымі ад паняццяў мастацтва і прыгажосці.

У той жа час Ф. Рушчыц вёў пленэрныя заняткі ў Саскай Кэмпэ на Вісле. Мастак разам з вучнямі выязджаў у Ловіч, Небарова, Аркадыю і іншыя мясцовасці.

У 1905 годзе Ф. Рушчыц разам з Язэпам Вяжынскім перабарўся ў падваршаўскую “Італію”. Там іх часта наведвалі сябры і добрыя знаёмыя. Праз гады Я. Вяжынскі занатаваў: “Кожны цягнік выкідваў варшаўскіх гасцей. Маладыя галасы – гэта вучні Рушчыца са Школы прыгожых мастацтваў” [1, с. 11].

Сярод шматлікіх вуняў Ф. Рушчыца быў таленавіты беларускі мастак Міхаіл Сеўрук. У 1926 годзе ён паступіў на мастацкі факультэт Віленскага ўніверсітэта імя Стэфана Баторыя, дзе яго педагогам быў Фердынанд Рушчыц у галіне пейзажнага жывапісу. Ад свайго настаўніка ён шмат чаго ўзяў: лаканізм і манументалізм, яркія і сакавітыя колеры, экспрэсіўнасць, а таксама жыццёвасць вобразаў.

Акрамя мастацтва і выкладання Ф. Рушчыц займаўся дэкарацыямі і эскізамі. У 1912 годзе ён праектаваў дэкарацыі і зрабіў эскізы касцюмаў для драмы Растана “Арляне” ў польскім тэатры ў Вільні. Віленскія інсцэніроўкі прынесьлі яму славу. А ў 1914 годзе адбылася прэм’ера пастаноўкі “Балядзіны” Славацкага. Дэкарацыі і касцюмы Ф. Рушчыца назаўсёды ўвайшлі ў гісторыю польскай сцэнаграфіі.

Шматгранная асоба Ф. Рушчыца, яго актыўная дзейнасць у самых розных сферах выклікаюць захапленне і здзіўленне шматлікімі праявамі сваёй яркай асобы. Асаблівыя заслугі Ф. Рушчыца былі вызначаны ў развіцці віленскай кнігі. Кніжная графіка займала вельмі важнае месца ў ягонай творчасці. Стыль мастака ў графіцы, у прыватнасці і ў кніжнай, валодае непаўторным уздзеяннем. Ф. Рушчыц у сваёй творчасці аб’ядноўвае думку з пачуццём і адначасова прамаўляе да ўяўлення і сэрца чытача.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1 Рушчыц, Ф. Дзёньнік. Да Вільні: 1894–1904 / Ф. Рушчыц. – Мінск : Медысонт, 2002. – 186 с.

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

НАВУКОВА-КРЫТЫЧНАЯ ДУМКА І ПУБЛІЦЫСТЫКА ПАЧАТКУ XX СТАГОДДЗЯ ПРА СТАНАЎЛЕННЕ БЕЛАРУСА ЯК СУБ'ЕКТА ГІСТОРЫІ

У артыкуле разглядаецца спецыфіка асэнсавання нацыянальнага беларускай навукова-крытычнай думкай і публіцыстыкай. Адзначаецца, што дзеячы нацыянальна-адраджэнскага руху на першае месца паставілі пытанне пра станаўленне беларуса як суб'екта гісторыі, абуджэнне крэатыўнага патэнцыялу нацыі. Асэнсаванне канцэптуалізацыі нацыянальнага на розных узроўнях (у публіцыстыцы, навукова-крытычнай думцы і мастацкай літаратуры) з'яўляецца прадуктыўным для разумення цэласнай карціны нацыянальнага самаўсведамлення пэўнай культурна-гістарычнай эпохі.

Істотным для ўсведамлення цэласнай карціны нацыянальнага самаўсведамлення пэўнай культурна-гістарычнай эпохі выступае вывучэнне канцэптуалізацыі нацыянальнага ў розных аспектах – у публіцыстыцы, навукова-крытычнай думцы і мастацкай літаратуры. Аналіз публіцыстыкі і навуковых і крытычных работ дае магчымасць больш поўна разумець культурны, грамадскі кантэкст напісання мастацкіх твораў, больш глыбока і поўна раскрыць спецыфіку пэўнай культурнай сітуацыі.

Актыўны працэс нацыянальнага самаўсведамлення адбываўся ў Беларусі ў першыя дзесяцігоддзі XX стагоддзя. Нацыянальная ідэнтычнасць – гэта своеасаблівая форма наратыва, уяўленні нацыі пра сябе і “Іншага”. Змест паняцця беларускасці акрэсліваўся як мастацкімі тэкстамі, так і навукова-крытычнай думкай, публіцыстыкай.

Разгляд навуковых і публіцыстычных артыкулаў пачатку XX стагоддзя дазваляе больш аб'ектыўна і шматаспектна ахарактарызаваць культурна-гістарычны кантэкст развіцця беларускай літаратуры, механізмы асэнсавання і канцэптуалізацыі спецыфікі нацыянальнага.

Згодна з тэорыяй нацыягенезу, важную ролю ў працэсе нацыянальнага адраджэння адыгрываюць каналы сацыяльнай камунікацыі. Выключную ролю ў выпрацоўцы стратэгіі развіцця беларускай літаратуры на будучае адыграла газета “Наша ніва” (1906–1915). Вакол газеты гуртаваліся найбольш значныя літаратуразнаўцы і крытыкі таго часу.

Менавіта нашаніўскімі пісьменнікамі-адраджэнцамі закладваліся падваліны нацыянальнага самаўсведамлення. У значнай меры прадаўжальнікамі нашаніўскіх традыцый, але ўжо ў новых палітычных умовах, сталі пісьменнікі 1920-х гадоў: праводзілася палітыка беларусізацыі, што спрыяла пастаноўцы і асэнсаванню праблем нацыянальнага.

Да пытанняў нацыянальнага звярталіся ў сваіх работах В. Ластоўскі, А. Луцкевіч, С. Палуян, М. Гарэцкі, М. Багдановіч, Ул. Жылка, А. Уласаў, Ул. Самойла, Я. Лёсік, А. Цвікевіч, Ф. Шантыр. Навукова абгрунтаваў нацыянальную самабытнасць беларусаў Я. Карскі (праца “Беларусы”).

Творчасць беларускіх пісьменнікаў-адраджэнцаў адпавядае, згодна з М. Хрохам, другой стадыі нацыянальнага самаўсведамлення – так званай праектнай.

Нацыянальнае, дзякуючы В. Ластоўскаму, А. Луцкевічу, М. Багдановічу і іншым, перастае атаясамлівацца выключна з этнічнай сферай і пачынае выступаць полем для культурнага самавызначэння і дзяржаўнага будаўніцтва.

Беларуская думка гэтага часу вылучаецца зладжанасцю, сістэмнасцю. Галоўныя намаганні дзеячаў нацыянальнага адраджэння былі накіраваны на ўсеахопны аналіз сацыяльнага і культурнага становішча нацыі дзеля выхаду яе на новы ўзровень развіцця, на сцвярджэнне самабытнасці беларускай нацыі, выхаванне новага вобраза беларуса, самастойнага і самадастатковага суб'екта гісторыі.

Важная роля ў асэнсаванні спецыфікі беларускага належыць В. Ластоўскаму, таленавітаму пісьменніку, публіцысту, вучонаму. Артыкулы В. Ластоўскага ўтрымліваюць змястоўныя высновы адносна спецыфікі нацыянальнага, шляхоў яе фарміравання (“Нацыянальнае пытанне”, “Нашы цэннасці”, “Што спрыяе разросці і ўпадку народаў і дояржаў”, “Унія”, “Патрыятычны малітвеннік”, “Прадмова да “Гісторыі беларускай (крыўскай) кнігі” і інш.).

Пытанні нацыянальнага знаходзіліся ў цэнтры разважанняў А. Луцкевіча: артыкулы “Малая Беларусь”, “На мяжы двух гадоў”, “Зблізку і здалёку”, “Эвалюцыя беларускай адраджэнскай ідэалогіі і адбіццё яе ў літаратуры: *Паводле публічнай лекцыі, чытанае ў Вільні*”, “Істота літаратуры і яе грамадскае значэнне”.

М. Багдановічу належыць шэраг публіцыстычных, літаратурна-крытычных артыкулаў, рэцэнзій, дзе выкладзены погляды аўтара як на праблему беларускага культурна-нацыянальнага адраджэння, так і на спецыфіку беларускай ідэнтычнасці, спецыфіку беларускай культуры ўвогуле (“На беларусские темы”, “Белорусское возрождение”, “Кароткая гісторыя беларускай пісьменнасці да XVI стагоддзя”, “За сто лет”, “Новый период в истории белорусской литературы”, “За тры гады”, “Стагоддзе руху беларускага народа”, “О гуманизме и неосмотрительности”, “Хто мы такія”, “Аб веры нашых прашчураў”, “Голос из Белоруссии”).

Нашаніўцы распрацавалі і абгрунтавалі цэласную праграму нацыянальна-культурнага будаўніцтва. Іх работы давалі стымул для далейшага развіцця як грамадзянскай супольнасці, так і літаратуры, крытыкі, заахвочвалі да актыўнай дзейнасці.

На першае месца публіцыстычная і навукова-крытычная думка таго часу паставіла пытанне пра станаўленне беларуса як суб’екта гісторыі: “Мы павінны знайсці саміх сябе ў кожнай дзедзіне духовай і матэрыяльнай творчасці, у сацыяльным укладзе, у рэлігіі і мастацтве” [1, с. 399].

А. Луцкевіч робіць акцэнт на словах крытыка, які друкаваўся пад псеўданімам “Дрыгвіч”: “Колас заклікае народ, каб пераканаўся, што толькі мы самі (выдзелена намі – А. М.) здолеем выкаваць новую долю сабе...” [2, с. 159–160]. А. Сідарэвіч мяркуе, што псеўданім “Дрыгвіч” мог належаць Ул. Самойлу (гл.: Луцкевіч, А. Выбраныя творы : праблемы культуры, літаратуры і мастацтва / А. Луцкевіч ; уклад., прадм., камент., індэкс імёнаў, пер. з пол. і ням. А. Сідарэвіча. – Мінск : Кнігазбор, 2006 – С. 411).

А. Луцкевіч у сваіх работах скрупулёзна фіксуе праявы беларускага як суб’екта гісторыі: творчасць, друк, асвета, адукацыя, навука, мастацтва, грамадскія інстытуцыі (“Даследчыкі беларускага мастацтва”). А. Луцкевіч у станаўчым ключы піша пра БССР як беларускую дзяржаву, пра Інбелкульт і Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт як пра структуры, што стала займаюцца асэнсаваннем і захаваннем нацыянальнай культуры.

В. Ластоўскі ў “Прадмове да “Падручнага расійска-крыўскага (беларускага) слоўніка” заяўляе пра нацыянальна-самабытны характар Беларусі: “Мы крывічы, а не Русь Літоўская, Варажская ці Маскоўская, Белая ці Чорная, мы асобны славянскі народ, не правінцыянальная чыясь адмена” [1, с. 380], “...як “крывічы” – мы асобны індывідуум, асобнае славянскае племя са сваёй багатай мінуўшчынай, сваёй асобнай мовай, тэрыторыяй і духовай творчасцю” [1, с. 386].

Пісьменнік як ідэолаг нацыянальнай незалежнасці гаворыць пра неабходнасць усвадоміць “сваю індывідуальнасць (у мове, у абычаях, у мастацтве і пісьменнасці)” [1, с. 384].

М. Багдановіч таксама акцэнтуюе ўвагу на самабытным характары беларускай культуры. У артыкуле “Белорусское возрождение”, разважаючы пра ўзаемаадносіны рускай і беларускай культур, даследчык падкрэслівае: “...перед нами находятся два самостоятельных культурных комплекса, з самого начала росших и развивающихся независимо друг от друга. Разнятся между собою и по бытовым первоосновам, и по влияниям, направленным извне, и по событиям дальнейшей исторической жизни, они, естественно, пришли к далеко не тождественным конечным результатам” [3, с. 259]. Гэта думка рэфрэнам

праходзіць праз публіцыстыку і крытыку М. Багдановіча. Так, у “Кароткай гісторыі беларускай пісьменнасці да XVI стагоддзя” аўтар заўважае: “Беларускі ж народ, цалкам увайшоўшы ў Літоўскае гасударства, развіваўся, як і раней, на старым карані, вытвараючы такім парадкам культуру, незалежную ад культуры велікарускай і з самага ж пачатку адражняўшуюся ад яе” [3, с. 201].

В. Ластоўскі адным з першых паспрабаваў сфармуляваць беларускі пункт погляду на ўласнае мінулае (“Кароткая гісторыя Беларусі” (Вільня, 1910). У рабоце В. Ластоўскага гісторыя Беларусі паўстае не як гісторыя аб’екта, а як гісторыя суб’екта.

У работах М. Гарэцкага пададзена пэўная праграма дзейнасці па стварэнні нацыянальнага мастацтва. М. Гарэцкі настойліва і паслядоўна адстойваў самабытнасць беларускай нацыі як сваімі мастацкімі творамі, так і публіцыстычнымі. У артыкуле “Развагі і думкі” ён падкрэслівае: “Навука сказала, а мы ўспамінаем вам па-людску, што мы – нешта асобна-самабытнае, што псіхіка наша не хоча нават і звацца псіхікай маскоўцаў, каторая ім незразумела” [4, с. 198].

На станаўленні беларускай суб’ектнасці засяроджвае ўвагу ў сваіх артыкулах Ул. Жылка: узгадвае вялікую колькасць імёнаў дзеячаў беларускага адраджэння, пералічвае дасягненні на глебе культуры (кнігі, выдавецтвы, тэатральныя пастаноўкі), аналізуе беларускі рух у Латвіі (“Першы крок”), адгукаецца на розныя навуковыя (“Прывітальнае слова на першай беларускай акадэмічнай канферэнцыі”), тэатральныя (“Перамога беларускага мастацтва. Да пастаноўкі “Фаўста” Беларускай дзяржаўнай музычнай тэхнікумай”), літаратурныя падзеі (“Наля”).

А. Луцкевіч называе Янку Купалу нацыянальным прарокам, акцэнтуючы ўвагу на дзейным, змагарным пафасе творчасці паэта, які “вядзе беларускую масу да духоўнага і матэрыяльнага вызвалення” [2, с. 180].

В. Ластоўскі адзначае, якую важную ролю ў працэсе нацыянальнага адыгрываюць “маральныя нацыянальныя цэннасці”: мова, царква, “пачуццё нацыянальнай годнасці”, звычаі, гісторыя, традыцыя, ідэалы, задаецца пытаннем пра наяўнасць гэтых каштоўнасцей у беларусаў. На думку В. Ластоўскага, толькі народ “з ярка выражанымі індывідуальнымі рысамі або ярка акрэсленымі імкненнямі” [2, с. 396] здольны стварыць уласную дзяржаву.

Як ідэолаг беларускага выступае Ул. Жылка: артыкулы “Крыўя”, “У справе ацэнкі беларускага адраджэння”, “Да 400-х угодкаў друку на Беларусі”, “Белорусская книга от начала XX в. до мировой войны”. У артыкуле “Крыўя” Ул. Жылка сцвярджае: “Для нас сёння Б[еларусь] не толькі этнаграфічная цікавасць, але і актуальная праблема для вырашэння грамадскіх, сацыяльных, эканамічных, рэлігійных і інш. узаемаадносін у нашым шматмільённым Краі” [5, с. 163].

Дзеячы нацыянальнага адраджэння, па словах Ул. Жылкі, паставілі задачу ўзняць “этнаграфічна-беларускае” да ўзроўню “нацыянальна-беларускага” [5, с. 175]. Аналагічныя думкі выказвае Ул. Самойла ў знакавым творы “Гэтым пераможам (нарысы крытычнага аптымізму)”: “...даўнейшая спайка, даўнейшыя сувязі, даўнейшая адзінасць – пляменная, этнаграфічная – цяпер ужо недастаточны” [6, с. 41], “духовая актыўнасць народа павінна быць паднята на вышэйшую па сваёй колькасці і па сваёй якасці ступень” [6, с. 41].

Ул. Жылка гаворыць пра ўзаемасувязь нацыянальнага вызвалення і “эмансипации белоруса как человека” [5, с. 181], выказвае ўпэўненасць у гістарычнай абумоўленасці і непазбежнасці нацыянальнага адраджэння (“Белорусская книга от начала XX в. до мировой войны”).

А. Луцкевіч, у сваю чаргу, зазначае: “...не прыкмецілі, як грамада цёмных хлебарабаў разам збудзілася ад векавога сну і стала змяняцца ў свядомы свайго я (вылучана аўтарам – А. М.) народ, пачала тварыць сваю нацыянальную культуру, будаваць новае жыццё” [2, с. 20].

Да разгляду нацыянальнага звяртаецца Язэп Лёсік (артыкулы “Нацыянальнае пытанне і пралетарыят”, “Нацыянальны элемент у творчасці Якуба Коласа і Тараса Гушчы”).

Ф. Шантыр падкрэслівае: “Для нас, беларусаў, патрэбнасць нацыянальнага жыцця і самаадзначэння народа – гэта патрэбнасць усяго нашага быту” [7, с. 135].

Паўнаважлівая культура бачыцца дзеячам адраджэнскага руху перадумовай стварэння самастойнай дзяржавы. А. Луцкевіч сцвярджае: “Вось жа, наш культурны стан і ёсць тая сіла, якая можа збудаваць вольную, ні ад каго незалежную Беларусь” [2, с. 93].

В. Ластоўскі зазначае: “...беларус можа вытварыць сваю ўласную культуру, пачаць жыць сваім асобным жыццём” [1, с. 280].

Я. Лёсік падкрэслівае: “Пісьменства народу нацыянальна-прыгнечанага немінуча становіцца абаронцам свае народнасці, нацыянальнай самабытнасці свайго народу, свайго асобнага ўкладу жыцця, а ў першую чаргу сваёй мовы” [8, с. 54].

Змітрок Бядуля акцэнтуюе ўвагу на творчых інтэнцыях нацыі, адзначаючы, што душа народа выяўляецца ў яго мастацтве, літаратуры, а прыгажосць мае агульначалавечую прыроду. У артыкуле “Купальская ноч” ён заклікае беларусаў шукаць “загубленую сваю душу, душу свайго народа” [9, с. 387].

У артыкуле “Святло” Змітрок Бядуля падкрэслівае, што творчасць – сведчанне трываласці, жыццёстойкасці народа: “Толькі тады можа народ жыць, калі ён багат творчай сілай... Толькі тады ён можа быць шчаслівым, калі творыць... Толькі тады ён можа называцца народам і казаць “Я жыву” [9, с. 392].

У артыкуле “Чакайце сваіх” пісьменнік гаворыць пра важнасць захавання нацыянальнай духоўнай самабытнасці: “Яны вам скажуць, што кожнаму народу трэба стаяць за сваё, толькі з а сваё...” [9, с. 394].

А. Луцкевіч у артыкуле “Наш культурны рост” сцвярджае, што крэатыўны патэнцыял нацыі выяўляецца праз творчасць, навуку, грамадскую думку, гаворыць пра важнасць захавання гэтага патэнцыялу: “Аб моцы народу гаворыць не гэтулькі яго вонкавае жыццё, колькі сіла ягонага духа, колькі захаваны ў яго душы запас творчае энэргіі...” [2, с. 138].

Змітрок Бядуля ў сваю чаргу таксама піша пра неабходнасць справы, чыну, заклікае да стваральнага дзеяння, да працы на карысць асветы народа: “Хто мае святы агонь у сэрцы сваім, хай не стаіць збоку, а хай бярэцца гарача за працу над пазнаннем характава нашай старонкі, нашага народа” [9, с. 385]. Творчасць бачыцца Змітраку Бядулю сродкам змагання за волю: “Болей светлыя, свядомыя сыны бацькаўшчыны, цяпер пара брацца за працу!” [9, с. 389]. Паказальны ў гэтых адносінах артыкул Змітрака Бядулі “К жыццю!”. Яго галоўны пафас наступны: “Ідзіце да працы! Будуйце будучыню народу беларускаму” [9, с. 390].

Ул. Жылка таксама акцэнтуюе ўвагу на першаступеннай ролі творчасці як сама-выяўленні і самасцвярджэнні нацыі: “Нацыянальнае “Я”, адраджаючыся, паглыбляецца ў самапазнанне” [5, с. 163], “Крывія – гэта творчасць і форма, сутнасць якое – нацыя. Змест – кожнае дасягненне – новы верш, новы навуковы твор... ёсць Крывія» [5, с. 163]. У апавяданні “Крывія” Ул. Жылка піша: “Мы хочам творчасці. Для яе трэба індывідуальнасць. Мусіць быць самавызначэнне. Іншым яно не можа быць як – крывіцкім” [5, с. 162].

А. Цвікевіч у артыкуле “Аб аргументах аб роздзуме і аб аргументах ад сэрца” падкрэслівае важнасць крэатыўнага патэнцыялу нацыі, роллю мастацкай творчасці, а найперш творцы, у абуджэнні нацыі: “Паэт – вась хто звычайна з’яўляецца ініцыятарам нацыянальнага абуджэння” [10, с. 91].

Само станаўленне і развіццё беларускай прафесійнай крытыкі і літаратуразнаўства пачатку ХХ стагоддзя – сведчанне сталення беларускай нацыі, праяўленне суб’ектнасці. Так, глыбіня, шырокі ахоп тэм, праблем, аўтараў уласцівы работам А. Луцкевіча. У полі зроку крытыка – творчасць Янкі Купалы, Якуба Коласа, М. Багдановіча, Ф. Аляхновіча, Цішкі Гартнага, Цёткі, Ф. Багушэвіча, К. Буйло, М. Гарэцкага, Ул. Дубоўкі, А. Міцкевіча, В. Дуніна-Мрацінкевіча, Н. Арсенневай, Ядвігіна Ш. і многіх іншых. А. Луцкевіч узгадвае ў сваіх артыкулах практычна ўсіх дзеячаў беларускай літаратуры ад старажытнасці да пачатку ХХ стагоддзя.

Спіс выкарыстанай літаратуры

- 1 Луцкевіч, А. Выбраныя творы: праблемы культуры, літаратуры і мастацтва / А. Луцкевіч ; уклад., прадм., камент., індэкс імёнаў, пер. з пол. і ням. А. Сідарэвіча. – Мінск : Кнігазбор, 2006. – 460 с.
- 2 Багдановіч, М. Поўны збор твораў: у 3 т. / М. Багдановіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – Т. 2 : Маст. проза, пераклады, літаратурныя артыкулы, рэцэнзіі і нататкі, чарнавыя накіды. – 600 с.
- 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 Жылка, Ул. Выбраныя творы / Ул. Жылка ; уклад., прадм., камент. М. Скоблы. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 1998. – 358 с.
- 5 Самойла, Ул. Гэтым пераможам (нарысы крытычнага аптымізму): Фрагмент / Ул. Самойла // Расстраляная літаратура ; уклад. Л. Савік, М. Скоблы, К. Цвіркі ; прадм. А. Сідарэвіча ; камент. М. Скоблы, К. Цвіркі. – Мінск : Кнігазбор, 2008. – С. 36–44.
- 6 Шантыр, Ф. Патрэбнасць нацыянальнага жыцця для беларусаў і самаадзначэння народа: Раздзелы з кнігі / Ф. Шантыр // Расстраляная літаратура ; уклад. Л. Савік, М. Скоблы, К. Цвіркі ; прадм. А. Сідарэвіча ; камент. М. Скоблы, К. Цвіркі. – Мінск : Кнігазбор, 2008. – С. 123–136.
- 7 Лёсік, Я. Збор твораў / Я. Лёсік ; уклад., прадм. і камент. А. Жынкін. – Мінск : Выд. Логвінаў, 2003. – 396 с.
- 8 Бядуля, Зм. Збор твораў : у 5 т. / Змітрок Бядуля. – Мінск : Маст. літ., 1989. – Т. 5 : Язэп Крушынскі : раман, кн. 2 ; Сярэбраная табакерка : казка ; публ. арт. – 520 с.
- 9 Цвікевіч, А. Вялікае спрашчэнне, ці Вялікае ўдасканаленне: Фрагменты кнігі / А. Цвікевіч // Расстраляная літаратура ; уклад. Л. Савік, М. Скоблы, К. Цвіркі ; прадм. А. Сідарэвіча ; камент. М. Скоблы, К. Цвіркі. – Мінск : Кнігазбор, 2008. – С. 97–100.

М. У. МІКУЛІЧ
(Мінск)

НАРОД І ЯГО ПЕРШАКАШТОЎНАСЦІ Ў ПАЭЗІІ МАКСІМА ТАНКА

У артыкуле на высокім навуковым узроўні аналізуюцца ўвасабленні маральна-этычных ідэалаў беларускага народа ў творчай спадчыне Максіма Танка.

Паэзія Максіма Танка (і гэта досыць абгрунтавана даказала крытыка ў асобах, напрыклад, М.Арочкі, У.Гніламёдава, У.Калесніка, В.Рагойшы і інш.) добра вывяраецца, мабыць, вядучай, надзвычай ярка і пераканаўча выяўленай на этапе 1970 – 1990-х гг. яе развіцця «мастацкай канцэпцыяй» – услаўленнем народных першакаштоўнасцей, паглыблена-філасофскім роздумам над духоўна-маральнымі набыткамі і стратамі чалавека ў эпоху бурнага развіцця грамадска-сацыяльных адносін і ўзаемадачыненняў, вялікіх адкрыццяў у галіне навукі і тэхнікі. «Адна з найбольш эстэтычна важных і каштоўных тэндэнцый, усталяваных трывала Максімам Танкам у сучаснай беларускай паэзіі, – адзначыў М.Арочка ў адказах на пытанні нашай анкеты, – гэта паэтызацыя вялікага прыцягнення першародных зямных асноў чалавечага быцця, адкрыццё непаслабных сувязей з бацькоўскай зямлёй (што дужа істотна ў наш час «адцэнтрабежных» імкненняў і цягаценняў)» [8]. І сапраўды, талент паэта ад народзін трывала базаваўся на жыццядайных пластах народнага жыцця, шматлікімі ніцямі быў звязаны з жыватворнымі каранямі народнай самасвядомасці,

этыкі і маралі. «Відаць, ніводная з каралеўскіх дынастый, – сцвярджаў мастак, – Не можа пахваліцца такой вечнасцю, Як мой працоўны род...» [4, с. 204].

М.Танк падвяргаў гуманістычнай выверцы-аналізу зменлівыя з’явы і працэсы навакольнай рэчаіснасці, удумліва асэнсоўваў найноўшыя навукова-тэхнічныя здабыткі людской супольнасці з пункту погляду іх адпаведнасці чалавечай «самасці», прыродзе і кожны раз пераконваўся ў недасканаласці грамадска-сацыяльнага жыцця, акцэнтаваў неабходнасць шанаваць і памнажаць спаконвечнае, багацце духоўнага свету насельніка зямлі: справядлівасць і дабрыню, чуласць і спагаду, шчырасць і інш. Якраз у кантэксце гэтых істотна важных думак і ідэй прачытваюцца вершы «Дрэвы паміраюць...», «Нерастуе ў рэчцы рыба...», «Пытаюся: куды падзеўся лес?...», «Роздум аб касмічных палётах», «Усё больш і больш у небе...», «На зары нашага крылатага веку...» і г. д.

Так ці інакш, бадай, усёй сваёй паэзіяй апошніх дзесяцігоддзяў М.Танк акцэнтаваў тую дужа важную акалічнасць, што чалавек не толькі варты свету, у якім жыве, ён павінен быць варты і адвечнай сваёй стваральнай, творчай ролі, якая зрабіла з яго мастака і творцу, – свет трэба змяняць, але не цаною пагібелі чалавечага ў чалавеку, не цаною страты адухоўленага характа. Адсюль становіцца зразумелай тая дадатковая трывога, якая працінала сэрца паэта: вузела кола выпрабаваных на цяжкіх рэвалюцыйных і ваенных, жыццёвых шляхах-дарогах таварышаў, людзей высокай маральнай чысціні – шчырых, добрасумленных, духоўна актыўных («Спадзяваўся сустрэцца...», «Столькі, столькі год дружылі...» і інш.). Творы М.Танка наскрозь прасякнуты ўслаўленнем чалавека, яго стваральнай місіі, заўсёдным адчуваннем хісткасці той рысы, за якой чалавечыя каштоўнасці маглі раптам набыць «мінусавае» значэнне: духоўнасць стаць бездухоўнасцю, разумнае цярпенне – пасіўнасцю і абыякавасцю і г. д.

Чалавечая памяць. Вядомы даследчык Дз. Ліхачоў бачыў у ёй вялікую духоўна-маральную і мастацка-эстэтычную сілу. У артыкуле “Служэнне памяці” ён пісаў: «Памяць зусім не механічная. Гэта важнейшы творчы працэс (тут і далей у цытаце курсіў Дз. Ліхачова. – М. М.): іменна працэс і іменна творчы... *Памяць супрацьстаіць знішчальнай сіле часу...* *Памяць – гэта пераадоленне часу, пераадоленне смерці.* У гэтым велізарнае маральнае значэнне памяці... Сумленне – гэта ў асноўным памяць, да якой далучаецца маральная ацэнка здзейсненага. Але калі здзейсненае не захоўваецца ў памяці, то не можа быць і ацэнкі. Без памяці няма сумлення» [3, с. 171 – 172]. Усё гэта мае непасрэднае дачыненне да творчасці М.Танка, якога з поўнымі на тое падставамі можна назваць адным з самых «памятлівых» у беларускай літаратуры другой паловы ХХ ст. На думку паэта, неабходна адрадыць вартасную сутнасць зямных першаасноў быцця, спаконвечных маральных норм і звычаяў, невычэрпных духоўных скарбаў нацыянальнага фальклору, багаццяў мовы, павярнуць беларуса да адвеку характэрнага яму пераважна земляробчага ўкладу жыццядзейнасці. Якраз ва ўсім гэтым бяруць свае вытокі «і хлеб, і сумленне, і песня» («Перапіска з зямлёй», «Бібліятэка», «Я – не з тых...», «Вывучэнне мовы» і інш.). Жывілі, натхнялі яго талент любыя сэрцу нарачанскія прасторы, дзе заўсёды «сэрца званчэйшыя песні вядзе», – «верасавішчы, пагоркі, лясы», «маланкамі скрэманыя валуны», сад, які «трапяткімі вуснамі лісця з рога вясёлкі п’е весною свежасць», «закалыханая жытам», «зарослая ўспамінамі, зашыфраваная дзятламі, замаскіраваная лістападам» палявая дарога («Зноў я на тых сцежках...», «Ёсць у сусвеце планета Зямля...», «Глухая партызанская дарога...» і г. д.). Паэт казаў: «Я часта начую і днюю Ля сосен сваіх нарачанскіх, Дзе ўсе беды мае, Дзе ўсе радасці мае, Дзе ўсе думы мае» [5, с. 9].

М.Танк сцвярджаў, што яму «не трэба шукаць Слоў для песень... Пра зямлю, што спрадвеку Радзімай завецца, Бо да самага краю Зіхаценнямі іх, Перазвонамі іх Перапоўнена сэрца» (“Мне не трэба заводзіць...”). Паэт, якога «разбудзілі: Нёман – бруістаю скрыпкай, Вецер – гармонікам гулкім, Месяц – няўрымслівым бубнам...», які ішоў «З імі па родных дарогах» («Помню, мяне разбудзілі...»), захапляўся характвам нарачанскай алешыны, з якой «зраўняцца не можа ніхто ў жывучасці, сціпласці, шчырасці...» («Алешына»), невялічкай

крынічкі, да якой «па схіле Пабегла сцяжына мая, А за ёй – валуны, За імі – саснякі, бярэзнікі, Ляшчэўнікі, алешнікі, Лазнякі і папаратнікі...» («Крынічка»). Ён складаў оду пількаўскім жабам, у «крактанне, Перакумкванне, Туркатанне і рогат» якіх, забыўшы на сняданак, сцішана ўслухоўваўся нават бусел («Спозненная ода»), маляваў дзівосную карціну зямлі, расквечанай дзьмухаўцовым пухам:

Зямля ўся ў белі дзьмухаўцоў,
Перацвітаючых суквеццяў.
У гэты час, хто б ні прайшоў,
Хто б ні прабег – след застаецца,
Хто б ні зрабіў найменшы рух
Ці не шапнуў каму «кахаю»,
Як палахлівы кветак пух
Пад сонца самае ўзлятае.
 (“Дзьмухаўцы”)

І сёння прываблівае сацыяльна-маральная глыбіня і духоўна-філасофская цэласнасць лірычнага героя народнага паэта. Ён сведчыў цікавасць да шматлікіх гістарычных з’яў і падзей, народных свят і абрадаў, грамадска-палітычных пераўтварэнняў і г.д. Лірычны герой М.Танка шырока выяўляў пачуццё нацыянальнай і чалавечай годнасці, раскрываў багатае эмацыянальна-настраёвае жыццё і вызначаўся глыбокай унутранай высакароднасцю і душэўна-чалавечай прыгажосцю.

Навуковае даследаванне творчасці М.Танка ў суаднесенасці з тымі ідэйна-мастацкімі пошукамі, якія адбываліся ў беларускай паэзіі другой паловы XX стагоддзя, паказала, што яе вядучую лірычную ідэю фарміравала сцвярджанне глыбіннага духоўна-патрыятычнага дыскурсу. Яна дарэшты прасякнута цяплом роднай зямлі, услаўненнем першаасноў народнага жыцця, звычайных сялянскіх клопатаў хлебараба, арагата, сейбіта.

М.Танк, можа, як ніхто іншы ў нашай паэзіі, шчыра давяраў беларускай прыродзе, апеляваў да яе, нібы да высокай духоўна-філасофскай субстанцыі, адзінства і разнастайнасці непаўторных сутнасцей. Мастак адчуваў прыроду душой і сэрцам, бачыў яе з’явы і працэсы глыбокім падсвядомым зрокам. Яго паэзія сведчыць культ жывой натуре, самакаштоўнасць некранутага каларыту, адкрытага прастору, густога, насычанага водару, трапяткой фарбы, чароўнай музыкі, энергію непадробнага чалавечага пачуцця, іх арганічную суладнасць і ўзаемаперапляценне.

Ну, вось верш “Кажуць людзі, на ложку цяжэй паміраць...”, які даследчыкі нека абыходзяць сваёй увагай. Ён вызначаецца глыбінёй гуманістычнага светаадчування аўтара, духоўна-патрыятычнай заангажаванасцю лірычнага героя, тонкай пластыкай суб’ектыўнага перажывання, каларытнасцю прыроднай натуре. Ва ўсім і за ўсім тут – яркая асоба чалавекалюба, сына роднай зямлі, багатая, тонка інструментаваная душа псіхолога.

Кажуць людзі, на ложку цяжэй паміраць,
Пад страхом душа доўга мучыцца, покуль
Знойдзе выхад да зораў, што ў небе гараць,
Да вандроўных аблокаў.

І таму я заўжды ў падарожжах сваіх
На начлег пад страху не прашуся ніколі,
А спыняюся недзе ля дрэў баравых,
Ля калоссяў у полі...

(“Кажуць людзі, на ложку цяжэй паміраць...”)

Гэтыя радкі М.Танка з’яўляюцца ўзорам падкрэсленай непасрэднасці, шчырасці і чысціні, раскаванасці (на мяжы з дэкаратыўнасцю) мастацкага мыслення, якая

асацыіруецца з яркім, самабытным талентам і прыходзіць з вялікім творчым майстэрствам. Яны – нібы каўток крынічнай вады, подых ранішняга баравога ці лугавога водару.

Узятую на пачатку ўмоўна-рамантычную ноту вянчае заключны густы мазок (ці нават два), як падагульняльны душэўна-пачуццёвы выдых, таямнічае прызнанне, галоўная радасць жыцця:

Каб між сэрцам маім і карэннем бяроз
Было толькі лісцё траў ды верас мядовы,
Каб між песняй маёй і блакітам нябёс
Толькі – пошум дубровы.

Мы бачым, лірычнае дзеянне разгортваецца ў вершы на аснове цёплых кантрастаў, на мяжы быцця і небыцця, аб'ектыўнай праўды і летуценнай фантазіі. Рэальнае ў ім паядноўваецца з выдумкай, ірэальным, дакладным, зрокава наглядным, пластычна выяўленчым колеры і фарбы кладуцца ў цэлым на ўмоўна-рамантычны каркас малюнка, развіваюць арыгінальны матыў, у якім актыўна рэфлексуецца зялёны, жоўты і блакітны каларыстычныя тоны.

У сваю чаргу яркасць і незвычайнасць вобразна-асацыятыўнага бачання, характэрная рамантычная палётнасць прадугледжваюць усведамленне мудрай красы і велічы зямной рэчаіснасці. Якая тут – да вусцішнасці ў душы – неверагодная праўда (верыш і не верыш ёй), шчырая і непасрэдная прастата і лёгкая свабода! Здаецца, і не словамі гэта напісана, а самім прасторам, прыроднай воляй, сардэчнай радасцю яднання з усеагульным цэлым, Сусветнай душой, адчуваннем гармоніі быцця і свету, зачараванасцю музыкай адзінства матэрыяльнага і духоўнага, зямнога і нябеснага, прамяністай энергіяй чысцюткай мастацкай энтэлексіі.

Лірычны герой верша знаходзіць паразуменне з усім чыстым светам. Душа прыроды і душа паэта нібы зліваюцца ў адзінае цэлае. Несумненна, аўтар добра адчуваў тое, што адчувалі дрэвы, калоссе, трава, зоры, аблогі і інш.

Я слухаю гэты гулкі матыў і, здаецца, лаўлю цэлую паводку сонечнага святла, замглена-бязмежнага блакіту, вогкай беларускай прыроднай цвярозлівасці. Ён вырастае на адных мастацкіх іскрынках.

Верш М.Танка “Кажуць людзі, на ложку цяжэй паміраць...” звяртае на сябе ўвагу адчуваннем таямнічых духоўных абсягаў жыцця, рухам адмысловых каляровых рэфлексаў, характэрнымі рытмамі святла і ценю, экспрэсіўнай формай, хуткімі жывапіснымі штрыхамі, у якіх абмалёўка пластычнай натуры пераплятаецца з выяўленнем глыбіні прастору. Тонкія душэўна-псіхалагічныя зрухі ў ім спалучаюцца з асаблівасцямі высакароднага спакою, стрыманасцю аўтарскага перажывання.

Іншымі словамі, тут ёсць і тое, што называецца багатым настроем, і тое, што называецца ёмістым каларытам, і тое, што называецца суладнасцю і гармоніяй. У вершы пануюць смелыя, рашучыя мазкі, адкрытыя і глыбокія колеры і фарбы, буйныя, звонкія вобразы. Якраз усё гэта і забяспечвае яго мастацкую сілу.

Любоў да жыцця, роднай зямлі і прыроды, гісторыі народа, шмат у чым азмрочаны драматызмам чарнобыльскай бяды «культ зямнога шчасця» (А.Рагуля) выяўляліся не ў гучных дэкларатыўных прызнаннях паэта, а праз глыбокі філасофскі роздум, асэнсаванне сваёй шчымліва-балючай далучанасці да шматлікіх праблем рэчаіснасці, усведамленне арганічнай паяднанасці з усім жывым.

У сваіх творах М.Танк паэтызаваў родны дом, бацькоўскае котлішча з усім яго шматстайным гаспадарчым начыннем, асэнсоўваў свой паступовы адыход ад звыклага вясковага ўкладу жыцця, згадваў пачатак пісьменніцкага шляху, нялёгка, без апекі блізкіх, самастойныя рашэнні і высілкі і, канечне ж, любы і дарагі вобраз клапатлівай працаўніцы-маці – невычэрпнай крыніцы душэўнай цеплыні і спагады, дабрыні і чуласці:

Здарожыўся, ля студні
Выціраю твар
І неспадзявана адчуваю,
Быццам нехта
Чулай, шорсткай далонь
Здымае з мяне стому.
Цяжар перажытых гадоў.
Але ж няма нікога.
Няўжо гэта – матчын ручнік?
І са здзіўленнем бачу,
Як на ім праяўляецца
Самы святы
І нерукатворны яе вобраз.
(“Здарожыўся, ля студні...”)

Маці і бацька – гэтыя вобразы спадарожнічалі паэту цягам усяго яго нялёгкага жыццёвага шляху.

У апошнім прыжыццёвым зборніку М.Танка “Мой каўчэг”, які выйшаў у 1994 годзе, знаходзім верш “Мне пагаварыць бы”. Ён з’яўляецца ўзорам той паэзіі, якая нараджаецца не ў выніку нейкага абумоўленага характэрнай нагодаю нечаканага пачуццёвага імпульсу ці душэўнага ўсплёску аўтара, не на аснове яго пэўнага эмацыянальнага парыўчатага жэсту. Няма тут досыць модных у нашай тагачаснай і пазнейшай лірычнай творчасці гарачкаватых заклікаў да трывалай ідэйнай веры і адмабілізаваных дзеянняў, гняўлівага выкрыцця апанентаў і іх ідэалогіі і звязаных з імі падкрэслена зырккіх фарбаў і метафар, кідзістых версіфікацыйных паэтызмаў, разлічаных на знешні эффект наватарскіх хадзоў і прыёмаў. А што ж ёсць, у чым заключаецца сутнасць мастацкай светаканцэпцыі твора? Ёсць глыбокая заангажаванасць лірычнага героя ў асновы народнага быцця, усведамленне яго адвечных першакаштоўнасных дамінант. Ёсць засяроджаны роздум над экзістэнцыяльнымі праблемамі жыцця і часу, тымі зменамі, якія адбываліся ў грамадстве, ёсць асэнсаванне самой прыроды чалавека, сутнасці яго духоўна-грамадзянскай місіі на зямлі.

З часам, паступовым і няўхільным аддаленнем ад дзіцячых і юнацкіх гадоў, па меры ўсведамлення духоўна-экалагічных выдаткаў цывілізацыйнага прагрэсу ў М.Танка абвастралася імкненне вярнуцца ў мінулае, дзе ўсё было такім зразумелым і блізкім, трывалілася на штодзённай фізічнай працы і душэўна-чалавечым клопаце, цеплыні і спагадзе. У яго абвастралася імкненне пагаварыць «З бацькам, з маці...» – самымі дарагімі і роднымі людзьмі, якім ён быў абавязаны не толькі нараджэннем, а і ўсімі жыццёвымі дасягненнямі, творчымі здабыткамі і поспехамі. На жаль, даўно ўжо не гатуе свайго традыцыйнага бацвіння маці, не аглядае паляўнічых прылад, пчаліных вулляў бацька...

Што ж... Тады
Пагавару хоць з плугам,
Што ржавее
Польны валацуга.

Мусіць недзе
Яшчэ быць сякера
І вядро, што
Бразгала з асверам,

Сярод лому,
Жаляззя старога –
І падкова
З цуглямі Гнядога. [6, с. 232]

А дзесьці ж яшчэ павінна быць бацькава «З торбай паляўнічаю Жвіроўка», а таксама гуллівы матчын калаўрот. Да таго ж, трэба паглядзець, «Можа, ацалелі», дзяжа і печ, «З якіх хлеб Запрацаваны елі».

Балюча і соладка кранаюць сэрца лірычнага героя звычайныя сялянскія рэчы, прылады і прыстасаванні – маўклівыя і ў той жа час красамоўныя сведкі даўно мінулых дзён. З імі паэт адчуваў сваю цесную светапоглядную і духоўна-эмацыянальную сувязь, пачуццёвую сумяшчальнасць. Яны ўспрымаліся ім як своеасаблівыя генетычныя коды яго родавай сутнасці, спаконвечнага земляробчага занятку дзеда Хведара Маркавіча і бабкі Улліаны, бацькі Івана Хведаравіча і маці Домны, дзядзькі Фадзея, шматлікіх аднавяскоўцаў, разглядаліся як вызначальныя ва ўсім навакольным светопарадку. У цесных стасунках і ўзаемадчынненнях з гаспадарчым рыштункам, у цяжкой сялянскай працы адбывалася самасвядомаснае вызначэнне паэта, выпельвалася яго пачуццё чалавечай і грамадзянска-патрыятычнай годнасці, закладваліся асновы першаверы ў дабро і людскасць, праўду і сумленне. Высокай настаўніцкай сіле ўздзеяння, духоўнаму магнетызму звычайнага вяскова-побытавага начыння, якое заключала ў сабе сэнсатворны змест паўнакроўнага існавання чалавека, вучыла любіць працу і адпачынак, сваю зямлю і ўсё звязанае з ёю, народны паэт заставаўся падуладны на працягу ўсяго жыцця, аж да свайго назаўсёднага адыходу.

У многім паказальнымі тут з’яўляюцца радкі яго дзённікавага запісу ад 1 кастрычніка 1970 года, якія кранаюць да шчымоты ў сэрцы: «Быў на Нарачы. Як заўсёды, Міхася Ціханавіча (Лынькова. – М.М. застаў ля яго любімага вогнішча. Сёлета ўпершыню мы з ім так і не парыбачылі. Чуецца ён крыху лепш, хоць тэмпература чамусьці не спадае ніжэй 37 градусаў...» І далей: «Не зважаючы на бездарожжа, дабраўся і да сваёй Пількаўшчыны. Мама стрэла на ганку. Ёй, кажа, крыху, памагла вада ад урокаў. Час ад часу не забывае яе наведальніца і галоўрач А.Бажанава. Абышоў я асірацелы свой хутарок. Заглянуў у пуню. Аж галава закружылася ад паху свежага сена, ад успамін. Усё напамінае бацьку: і плуг пад страхой гумна, і каса – над свірнам, і маткі лазы на лапці, і сякера – на дрывотні, і старыя вулі – у садзе. І нейкі боль сціснуў сэрца. Бо ўжо і мама апошняй свечкай дагарае на гэтай святой для мяне сялібе...» [7, с. 183].

Верш «Мне пагаварыць бы» заканчваецца больш чым красамоўным, надзвычай ёмістым і характарыстычным падагульненнем аўтара:

А калі няма іх, –
Родных, вешчых, –
Мне больш гаварыць тут
Не з кім, не з чым. [6, с. 233]

Паэзія М.Танка – гэта паэзія дзівосных па сваім характары вобразна-метафарычных пераўтварэнняў і пабудов. Здаецца, на ўсе жыццёвыя працэсы і рэчы мастак-«крэатар» меў свой, самабытны погляд, ледзь не ў кожным яго вершы прысутнічае своеадметна-танкаўскі ракурс бачання аб’ектаў навакольнай рэчаіснасці. Т.Чабан, безумоўна, мела рацыю, калі ў кнізе “Крылы рамантыкі” пісала: «У паэзіі М.Танка адбываецца цудадзейная містыфікацыя, парадаксальнае пераўтварэнне свету, метафарычныя метамарфозы – ветру, вады, агню, каменя і іншых з’яў прыроды» [9, с. 99]. Канкрэтна-гістарычнае, праўдзівае і казкавае цесна паяднаны, узаемапераплецены ў творчасці паэта, залежаць адно ад другога і сувымяраюцца адно другім. Гэта той выпадак, калі, па словах А.Твардоўскага, «с доброй выдумкою рядом правда в целости жива...»:

Сярод пісем розных адно атрымаў
Ад грушы старой у гародзе:
«Прыедзь, калі помніш смак дзічак маіх,
Мне споўніцца заўтра стагоддзе».

І вось я ў прэзідыуме ўжо сяджу
На нейкай калодзе з дрывотні.
На прызбе – кот, на шаламяні – гракі,
Ганчак прылэг ля падваротні.

І слухаю праз шапаценне лісця,
Праз звон-перазвон пчол напеўны,
Праз гул год былых – са слязамі ў вачах –
Кантату ахрыплага пеўня.

(“Сярод пісем розных адно атрымаў...”)

Памятаецца, пры першым чытанні дадзенага верша душою завалодалі дзіўная прасветленасць і пачуццёвы ўзрух. Я верыў усяму гэтаму – і не верыў. Верыў таму, што вымаляваны тут свет быў маім, звыкла-знаёмым ад нараджэння. У ім нічога не ўзнікала раптоўна, знячэўку, а мела сваю прычынна-выніковую сувязь, абумоўленасць і заканамернасць. Тут канец аднаго з’яўляўся пачаткам другога, і наадварот. У ім я быў я. А да чаго іншага можа імкнуцца чалавечая асоба, як не да натуральна-вольнага пачування ў прасторы і часе...

Я ўсведамляў і бачыў туя састарэлую грушу, калоду і прызбу, выразна ўяўляў ката і ганчака «ля падваротні», чуў «звон-перазвон пчол напеўны» і лагаднеў душою. Ад пранікнёна-ўсчуленага асэнсавання ўсё гэтае змештавае начынне, сапраўды, закіпала слязою...

Даволі часта працэсы і з’явы аб’ектыўнай рэчаіснасці, патрапляючы ў абсягі мастакоўскага свету М.Танка, гублялі абрысы свайго рэальна-жыццёвага аблічча. У многіх выпадках паэт адмаўляў, «адкідваў» рэальна-плочевае, практычнае, канкрэты звыклый жыццёвай логікі, эпаціруючы славыты «здаровы сэнс», сам ствараў казкавае, парадаксальнае, гратэскна-ўмоўнае. Дом, напрыклад, ён будаваў, прытрымліваючыся адваротнай паслядоўнасці:

Я пачынаю з мары,
З дыму над комінам,
З буслінага гнязда,
Якое прымацоўваю да страхі,
Страху кладу на латы,
Латы – на кроквы,
Якія асаджваю на плечы сцен,
І ў вокнах – яшчэ не зашклёных –
Стаўлю кветкі.

Некаторыя смяюцца.
Хоць – як не дзіва! –
Дом гэты выстаяў
Пад громам навальніц.

(“Звычайна сур’ёзныя людзі...”)

Узнікае зусім натуральнае пытанне: з якой мэтай паэт ішоў на сцвярджэнне трансцэдэнтнай, алагічнай канцэпцыі ўладкавання жыцця? У чым сутнасць мастацкага эфекту дадзенага прыёму? І тут нельга не пагадзіцца з У.Калеснікам, які ў артыкуле “Выбар на ўсё жыццё” адзначаў наступнае: «Парадоксы і афарызмы Танка змяшчаюць агульную звышзадачу – супрацьпастаўляць ардынарнаму, практычнаму, зачастую карысліваму бяздушнаму бачанню свету бачанне чуйнае, гуманістычнае, адвечна прыярытэтнае, няхай яно і выглядае часам як дзівацтва і выдумкі Івана-прастака...» [2, с. 4]. Гэта своеасаблівы прыём аддалення ад аб’екта даследавання дзеля спасціжэння яго першаснай сутнасці, змештавага напаўнення, бо «сапраўды парадаксальнае, дысгарманічнае,

дысананснае не ў казцы, а ў сучасным цывілізаваным, машынізаваным, занадта рацыянальным жыцці» (Т.Чабан).

М.Танк факусаваў сваю ўвагу, здаецца, на ўсім багацці і шматстайнасці з'яў і працэсаў навакольнай рэчаіснасці, жыцця на зямлі, яго спаконвечных і хуткацечных праблемах і супярэчнасцях. Касмічнасць мыслення паэта, планетарны кантэкст бачання і асэнсавання той ці іншай праблемы дзівосным чынам сумяшчаюцца ў яго творах з пластыкай прадметнага аналізу, апеляцыйнай да шматлікіх і характарыстычных акалічнасных дэталей. Падкрэсленая грамадзянска-патрыятычная заангажаванасць многіх вершаў, іх прамоўніцка-публіцыстычны пафас не толькі не адмаўляюць, а, наадварот, прадугледжваюць наяўнасць гэтак званай прыватнай канкрэтыкі рэчаў, глыбокае выяўленне складанага і супярэчлівага свету асобы чалавека, раскрыццё яе найтанчэйшых душэўных перажыванняў.

Пры гэтым працэс засяроджанага роздуму М.Танка, спасціжэння важных метадалагічных ісцін, філасофска-аналітычная развага арыгінальна сінтэзуюцца з традыцыйнай для яго канстатацыйнай пералічэння, сцвярджаннем даўно вывераных ідэй і прынцыпаў, унутрана адмабілізаванай фармулёўкай пэўных вывадаў. Сілагічнае мысленне, аўталогія ацэнак і заключэнняў паэта хораша дапаўняюцца і адцяняюцца яркімі метафарычнымі карцінамі і накідамі, узорами падкрэсленага ўмоўна-асацыятыўнага пісьма. Унутрана сабраны, традыцыйны верш арганічна ўзаемадзейнічае ў яго з адкрыццямі мадэрнісцкага характару як у змесце, так і ў форме, пошукамі цікавых і арыгінальных спосабаў і прыёмаў версіфікацыі, смелым абнаўленнем паэтыкі. “Індывідуальны стыль М.Танка, – абгрунтавана падкрэслівае акадэмік У.Гніламёдаў у артыкуле “Я – сейбіт даўні”, – адзін з самых магутных і яркіх у сучаснай паэзіі. Яго рэалізм адухоўлены ўзвышаным рамантызмам, філасофская думка аплоднена выразнай пластыкай, верлібр насычаны – сацыяльна і псіхалагічна. Пра яго кнігі можна гаварыць, як пра значныя лірычныя паэмы, у якіх вершы – своеасаблівыя глаўкі – моцна звязаны паміж сабой адзіным светаадчуваннем, эмоцыяй, рытмам, стылем...” [1, с. 72].

17 верасня 1994 года, у апошні раз адзначаючы дзень свайго нараджэння, М.Танк напісаў глыбока споведны верш “Калі горыччу перапоўнена сэрца...” Я не ведаю, ці можна чытаць яго з нутраным спакоем, адстаронена-індэфэрэнтна аналізаваць у адпаведнасці з нейкімі ўсталяванымі літаратуразнаўчымі крытэрыямі, нормаў і прыёмаў – задума твора, лірычны герой, характар вобразнасці і г.д. Прыгадаеш яго ў памяці – і перахопліваецца дыханне, сцінае горла, у душы пасяляецца цяжкая боль. Колькі ў ім глыбіннай жыццёвай філасофіі і сэнсу, нечага да канца невыказнага, падсвядомага, таго, што нязменна прысутнічае ў біялагічнай і сацыяльнай прыродзе і заўсёды будзе прыцягваць у асобе чалавека, яго ўнутраным свеце, паводзінах і ўчынках даследчыкаў – філосафаў, псіхааналітыкаў, педагогаў і інш.

Ледзь не ўпрытык наблізіўся жыццёвы далягляд, як ніколі, нізкім і змрочным стала неба над галавою і абыякава-раўнадушным дзень на дварэ. У душы настойліва пляскаюць туга і горыч... Свой драматычны жыццёвы стан, незайздросныя перспектывы будучыні паэт праецыраваў на лёс нарачанскай сасны-адзіноціцы:

Калі горыччу
перапоўнена сэрца
І дыхаць і жыць немагчыма, здаецца,
Заўжды ўспамінаю
сасну
над абрываў,
Падсечаную нарачанскім прылівам.
Сасну, што трымаецца рэшткай карэння
За грунт,
а вяршыняй сваёю высокай

Да сонечнай цягнецца

высі праменнай,

Над тонню смяротнай калыша аблокі.

(“Калі горыччу перапоўнена сэрца...”)

Мы ведаем, у самыя скрутныя часы М.Танк заўсёды звяртаўся да вобразаў Радзімы, народа, нарчанскага краю, маці, хлеба, песні. А яшчэ – да вобраза сасны, які ў яго свядомасці быў духоўна набліжаны да папярэдніх, сімвалізаваў Бацькаўшчыну, яе ўнутраную трываласць перад нягодамі і выпрабаваннямі і стрыманую знешнюю красу. Душа паэта ўтрапёна крыляла на Мядзельшчыну, пад паветку ўсяго блізкага і роднага. Гэтыя вобразы гаілі яго сэрца, пасаблялі выстаяць, пераадолець цяжкасці, зараджалі ідэямі жыццесцвярджэння і аптымізму, урэшце, натхнялі на творчасць.

Адчуваючы на сабе халоднае дыханне і чакальны позірк смяротнай тоні, трымаючыся “за грунт” “над абрываю” толькі “рэшткай карэння”, сасна тым не менш імкнецца ўзнесці сваю макушку да сонца, яго шчодрой промневай высі. Вобраз надзвычайнай зместавай ёмістасці і сілы мастацкага ўздзеяння! Будучыня сасны прадвызначана, дрэва марудна, але няўхільна гіне, сілы пакідаюць яго, жыццё трагічна падбіта. Заключны радок верша – “Над тонню смяротнай калыша аблокі” – як канцовы акорд у якім высокамастацкім музычным творы. Ён пасяляе ў душы адчай, распач і ў той жа час захапленне, трывогу, спачуванне і адначасова радасць. А перадусім, канечне, роздум – засяроджаны роздум над жыццём, яго логікай і сэнсам, хуткаплыннасцю і вечнасцю, і над сабою ў ім.

Жыццё – гэта яшчэ адзін скразны вобраз у творчасці М.Танка.

Верш “Калі горыччу перапоўнена сэрца...” варта ўспрымаць як своеасаблівы вертыкальны зрэз чалавечага быцця. Жыццё – гэта канец і пачатак, матэрыяльнае і духоўнае, плюс і мінус, малое і вялікае, светлае і цёмнае, высокае і нізкае... І ў біялагічнай, і ў сацыяльнай прыродзе з’явы, якія абазначаюць дадзеныя паняцці, заўсёды знаходзяцца побач, адна без другой не існуюць. Гэта карэнне і вяршыня, грунт і паднебная высь, тонь і аблокі... Стрыжнёвыя словы верша – сэрца, жыць, сасна, карэнне, грунт, вяршыня, высь паднебная, тонь смяротная – своеасаблівыя знакавыя коды чалавечага існавання на зямлі.

Верш выяўляе асаблівасці духоўна-філасофскага свету нашага сучасніка, чалавека канца ХХ стагоддзя, вышыню і абсягі яго маральна-этычных ідэалаў і памкненняў, сцвярджае непераўздызеную вартасную моц і сілу спаконвечных народных традыцый і каштоўнасцей, жыццёвую ўстойлівасць, генетычную трываласць беларускай нацыі. Ён маральна лепшыць чытача, змушае яго яшчэ і яшчэ раз перагледзець сябе, удакладніць каардынаты свайго месцазнаходжання, выверыць вектарны накірунак шляху.

М. Танк як паэт, асоба, несумненна, з’яўляўся дзяржаўным чалавекам. Але яго мастацкі талент быў настолькі магутны, яркі і шматгранны, што не ўкладваўся ў тагачасную дзяржаўна-ідэалагічную сістэму і палітыку. Ён не вельмі паддаваўся абмежаванням, рэгламентацыі і ўніфікацыі, бо з самага пачатку развіваўся пад кутом высокай духоўнасці і маралі, дабрыні і чалавечнасці, праўды і справядлівасці, красы і гармоніі. М. Танк хоць і з’яўляўся шчырым камуністам, членам ЦК КПБ, аднак не дужа імкнуўся да сцвярджэння і рэалізацыі камуністычных ідэалагем, прынцыпаў і норм жыццядзейнасці, не столькі паэтызаваў іх, колькі маніфеставаў ці канстатаваў. Камуністычныя ідэі і перакананні арганічна спалучаліся ў яго духоўнай свядомасці з нацыянальна-патрыятычнымі, больш за тое – грунтаваліся на апошніх. Можна смела адзначыць: М. Танк найперш быў беларусам, а пасля камуністам, ён, як ніхто іншы ў нашай літаратуры і культуры, выдатна ведаў цану народна-патрыятычным традыцыям і каштоўнасцям. Падчас адной з нашых гутарак паэт разважаў: “Ідэя беларушчыны... Я хачу ўкрапіць яе ў свае творы, каб яна была як вітаміны ў ежы: не так вылазіла са сваімі вушамі, але каб дзейнічала... Раней пісалі якія-небудзь слабенькія вершы, але, калі ў канцы ўспаміналі Сталіна, яны ішлі на першых старонках. Вось што самае небяспечнае – каб мы нашае святое слова не зацёрлі... Я баюся, каб не стала

разменным тое, за што змагаемся. Ад частага ўжывання, бяздумнага, лёгкага. Ужо калі ўспомніў, то ўспомні, каб яно засталася ў памяці не толькі тваёй...” [8].

Нібы казачны асілак, Максім Танк перакуліў у нашай свядомасці многія традыцыйныя ўяўленні і падыходы ў поглядзе на жыццё чалавека і яго каштоўнасці. Ён, мабыць, першым у беларускай літаратуры даў выдатныя ўзоры высокага ўслаўлення роднай зямлі і працы на ёй, сцвердзіў гэты аспект мастацкай творчасці як скразную, заканадаўчую тэндэнцыю ў развіцці айчынай паэзіі. Танк, можна сказаць, прымусіў шырокага чытача пранікнуцца каштоўнасцямі жыцця вясковага асяроддзя, захапіцца працай хлебараба, непасрэдна ворывам, сяўбой, касавіцай, адвечным сялянскім рыштункам. Калі б не ён, наўрад ці з’явіліся б у нашай паэзіі выдатныя творы на гэтую тэму Р. Барадуліна, А. Вярцінскага, П. Макаля, В. Зуёнка, М. Арочкі, А. Сыса ды многіх іншых аўтараў.

Такім чынам, паэзія Максіма Танка сваімі каранямі звернута да глыбінь народнага жыцця, фальклорна-дэманалагічнага вопыту асобы, беларускага народнага календара. Напоўненая глыбокім філасофска-аналітычным роздумам, асэнсаваннем жыцця і чалавека, высокім гуманістычным зместам і грамадзянска-патрыятычным пафасам, яна шырока раскрыла асаблівасці нацыянальнага характару, гістарычнага шляху і лёсу беларускага народа, выявіла багацце і шматстайнасць яго гісторыі і культуры, вялікія патэнцыяльныя магчымасці мовы, пераканаўча абгрунтавала паўнапраўнае месца беларусаў у еўрапейскай супольнасці.

Спіс выкарыстанай літаратуры

- 1 Гниломедов, В. «Я – сеятель давний» / В. Гниломедов // Коммунист Белоруссии. – 1987. – № 9. – С. 69 – 78.
- 2 Колесник, В. Выбор на всю жизнь / В. Колесник // Нёман. – 1987. – № 9 – С. 3 – 18.
- 3 Лихачев, Д. Служение памяти / Д. Лихачев // Наш современник. – 1983. – № 3. – С. 169 – 178.
- 4 Танк, М. Збор твораў: у 13 т. / М. Танк. – Мінск: Беларус. навука, 2007. – Т. 4: Вершы (1964 – 1972). – 384 с.
- 5 Танк, М. Збор твораў: у 13 т. / М. Танк. – Мінск: Беларус. навука, 2008. – Т. 5: Вершы (1972 – 1982). – 448 с.
- 6 Танк, М. Збор твораў: у 13 т. / М. Танк. – Мінск: Беларус. навука, 2008. – Т. 6: Вершы (1983 – 1995). – 454 с.
- 7 Танк, М. Збор твораў: у 13 т. / М. Танк. – Мінск: Беларус. навука, 2010. – Т. 10: Дзённікі (1960 – 1994). – 919 с.
- 8 Цыт. па матэрыялах, якія захоўваюцца ў аўтара.
- 9 Чабан, Т.К. Крылы рамантыкі: рамантычныя тэндэнцыі ў сучаснай беларускай літаратуры / Т.К. Чабан. – Мінск: Навука і тэхніка, 1982. – 124 с.

М. А. МИХАЙЛОВА
(г. Гомель, ГГУ им. Ф. Скорины)

АМЕРИКАНСКАЯ ТРАГЕДИЯ КАК СОЦИАЛЬНОЕ ЯВЛЕНИЕ В ОБЩЕСТВЕ ЭПОХИ ИНДУСТРИАЛИЗАЦИИ

В данной статье рассматривается понятие “американская трагедия” как социальное явление эпохи индустриализации в США. Исследован феномен “американская мечта”, эволюция толкования данного термина и влияние “американской мечты” на судьбу социума того времени на примере главных героев романа Т. Драйзера “Американская трагедия”. Новизна данного исследования заключается в определении “американской

трагедии” как социального явления, которое отразило принципы и мировоззрение американцев в эпоху индустриализации и повлияло в целом на современную трактовку понятия “американская мечта”. Проблема заключается в определении влияния нового феномена на социальные явления в тот период.

Реструктуризация экономики, смена приоритетов финансирования со стороны государства, резкая урбанизация – это основные черты, присущие эпохе индустриализации в США. Основной чертой эпохи индустриализации в США является усиленный рост городов и городского населения. Социальные явления того времени стоит рассматривать в экономическом и историческом контексте, а именно, принимая во внимание урбанизацию и резкий, экономический подъём в государстве.

Причиной масштабной урбанизации в США являлся приток большого количества молодых людей в города. Молодёжь из маленьких городов представляла большую часть рабочего класса. Преимущественно, молодые люди не имели достаточно хорошего образования, из чего следует низкий уровень квалификации, низкий уровень заработка, и, соответственно, уровень жизни. Но молодые люди разделяли оптимистичные убеждения в том, что в мире всего можно добиться благодаря своим усилиям. Данные представления зародились в социуме США в период индустриализации. Отсюда и появились представления о мечте, которую может осуществить каждый, мечте стать кем-то и получить более высокий социальный статус. В то время экономика США была на подъёме и государство считалось процветающим [1, с. 562]. Необходимо рассмотреть термин “американская мечта” более подробно. Данное понятие ввёл историк Д. Адамс в 1931 году в книге “Эпос Америки”, где обозначил американскую мечту как достижение такого общества, где каждый сможет добиться успеха и признания благодаря своим природным способностям и труду.

Таким образом, “американская мечта” предполагала достижение общества всеобщего благосостояния с высоким уровнем образования и культуры. Под “американской мечтой” рассматривалось достижение интеллектуально и культурно развитого общества, где прибыль не являлась бы самоцелью. По Д. Адамсу, в понятие “американской мечты” не входило стремление наживы, богатства и славы. Д. Адамс писал также о том, что общество не может прийти к всеобщему благоденствию, потому что жаждущие наживы лидеры будут неспособны вести за собой народ [2, с. 289]. Нужно отметить, что Д. Адамс таким образом отмечал утопичность идеи “американской мечты”. Но с течением времени данный термин стал толковаться по-другому. Например, в современном словаре под понятием “американская мечта” понимают восхождение от социального низа к признанию, богатству и славе, а также возможность стать очень богатым благодаря своим способностям [3, с. 15]. Спустя столетие в данный термин стали вкладывать другой смысл. Цель американской мечты, по Д. Адамсу, в успехе, основанном на самореализации, самовыражении, интеллектуальном развитии и достижении обществом вершины своего развития за счёт высокого уровня образования и культуры.

Современное понимание американской мечты заключается в социальной мобильности и достижении высокого статуса человеком более низкого социального статуса. В соответствии с современным словарём, американская мечта – это стремление к успеху, комфорту и безопасности, то есть к материальному успеху. Иными словами, стремление разбогатеть. Понятие “американская мечта” рассматривается как общечеловеческое стремление к лучшей жизни, а именно к высокому статусу, власти и богатству. Следовательно, можно отметить, что понятие обрело иной смысл. Таким образом, можно проследить то, как изменилось данное понятие и провести прямую связь между событиями и явлениями в социуме в эпоху индустриализации и появлением новой трактовки данного феномена. Социальные явления того времени повлияли на представления людей и формирование “американской мечты”. Данные явления и представления были отражены

в американской литературе того времени, так как “американская мечта” получила большое распространение в американском социуме.

Ряд писателей того времени (Э. Хемингуэй, Ф. С. Фитцджеральд, Т. Драйзер и другие) занимались созданием социальных романов, где описывалась эпоха и представления социума периода индустриализации через собирательные образы героев и сюжет. Общие черты периода индустриализации, оптимистичные взгляды американской молодёжи того времени, и тема американской мечты отражены в романах “Великий Гэтсби” и “Американская трагедия”.

Но наиболее масштабным произведением об “американской мечте” и её влиянии на сознание и судьбу американцев, о жизни американского общества в целом является “Американская трагедия” Т. Драйзера. Редактор, боясь провала, долго не соглашался публиковать роман под данным названием. “– Может быть я кажусь вам торгошом, но в конце концов вы же сами будете упрекать меня, если книга не найдёт сбыта...” [4, с. 262]. Но автор настаивал, произведение было опубликовано и сделало его имя всемирно известным. Интересен также тот факт, что произведения “Американская трагедия” Т. Драйзера и “Великий Гэтсби” Ф. С. Фитцджеральда были опубликованы в 1925 году, до появления в 1931 году термина “американская мечта”. Нужно отметить также то, что тогда ряд писателей изучали социум и проблемы социума эпохи индустриализации и создавали социальные произведения, благодаря которым можно составить подробную характеристику социальных явлений и общества в целом через образы героев и сюжет. Многие американские писатели, среди которых был Т. Драйзер, видели проблему в обществе и стремились её обозначить и объяснить. Например, Т. Драйзер рассказывал своей жене Элен, что взяться за разработку проблемы в американском обществе его заставила не только характерная для Америки отчаянная погоня за деньгами, с одной стороны, но прежде всего – типичное для американской молодёжи стремление быстро разбогатеть путём брака. Ведь эта правдивая история обычна для каждого парня из небольшого города Америки, переселившегося в город и стремившегося достичь определённых высот [5, с. 91]. У писателя была рукопись “Американские трагедии”, где за основу были взяты пятнадцать историй, схожих с историей Клайда из романа “Американская трагедия”. Писатель пришёл к выводу, что мотив убийств один и тот же – это стремление любым способом пробиться в высшее общество, и преступники вовсе не были нищими. Стремление к богатству писатель считал американской чертой. Драйзер писал: “Мы не являемся нацией с артистическо-художественными устремлениями. Всё, что нас заботит, это желание быть богатыми и сильными” [4, с. 268]. Таким образом, можно утверждать, что писатель затронул проблему, связанную с обогащением любой ценой, неслучайно. А именно – в американском обществе эпохи индустриализации были нередки такие случаи. Теодор Драйзер стремился к изображению социальных явлений своей эпохи и их объяснению, а именно объяснению природы преступлений в эпоху индустриализации. Т. Драйзер описывает судьбы многих людей своей эпохи, даёт объяснение событиям, происходившим в США в эпоху экономического подъёма и “всеобщего процветания”. Писатель отмечает наличие глубокой проблемы в американском социуме, в то время как газеты пишут о всеобщем благосостоянии. Проблема заключалась во влиянии нового понятия “американской мечты” на общество. Трактовка “американской мечты” у Драйзера заключается в иллюзии, захлестнувшей молодое поколение США и обернувшейся трагедией.

Рассмотрим то, как связаны между собой события, происходившие в американском социуме, и появление новой трактовки феномена “американская мечта”. Начнём с биографии автора романа. Можно обнаружить много сходства в биографии автора произведения и главного героя романа, Клайда Гриффитса. Теодор Драйзер родился на Среднем Западе, в семье разорившегося мелкого предпринимателя, эмигранта из Германии. Мать его была славянского происхождения, из рода моравских крестьян. Из-за бедности Т. Драйзер рано начал самостоятельную трудовую деятельность. Писатель с большим трудом добился места

репортера чикагской газеты, и в 1897 г. появляются его первые рассказы и очерки [4, с. 34]. Главный герой, Клайд Гриффитс, происходил из бедной семьи христианских миссионеров, которая сводила концы с концами [6, с. 8-12]. Тема выживания была очень близка автору, так как сам он происходил из рабочего класса. В романе “Американская трагедия” описывается жизнь простых американцев, рабочего класса, семей, к которым относилась семья главного героя, Клайда, и семья самого автора. Как было сказано выше, история Клайда была историей среднестатистического американского парня, принадлежавшего к рабочему классу. Клайд служит собирательным образом, хотя и имеет своего прототипа. Молодой человек принадлежал к малообеспеченной семье и стремился достичь высокого положения в обществе. К рабочим и их труду он относился с большим презрением. “Как всякий средний молодой американец с типично американским взглядом на жизнь, он считал, что простой физический труд ниже его достоинства” [6, с. 32]. Он долгое время работал в роскошном отеле, где он почувствовал вкус лёгких денег, и где на него большое влияние оказали рассылные, с которыми он вместе работал. Клайд не стремился зарабатывать на жизнь честным трудом. Своё светлое будущее он видел через брак с девушкой из высшего общества. Встретив Сондру Финчли, девушку из богатой и влиятельной семьи, Клайд задумал избавиться от своей бывшей возлюбленной Роберты, которая была в положении [6, с. 449]. По представлениям героя, избавившись от Роберты и породнившись с богатой семьёй через женитьбу на Сондре Финчли, он смог бы и обеспечить себе счастливое будущее. Ещё одним доказательством массовости убийств и преступлений в эпоху индустриализации служит тот факт, что у Клайда зародилась мысль об убийстве Роберты после прочтения заметки в газете об несчастном случае на озере [6, с. 455]. Разрушительная идея избавиться от своей беременной подруги зародилась в голове Клайда, и он пригласил Роберту на озеро на прогулку, тщательно и хладнокровно спланировав убийство. Там, на озере, он ударил девушку фотоаппаратом и после того, как она выпала из лодки, не стал ей помогать. В результате девушка погибла. Роберта Олден была принесена в жертву светлому будущему Клайда. Герой избавился от основной преграды на пути к своей мечте. Со смертью Роберты в её семью пришло большое горе. Смерть Роберты – это трагедия для любящей её семьи.

Каждая часть книги заканчивается трагичными событиями. Это трагедии как отдельных взятых людей, так и целых семей. При данном построении частей романа автор хотел показать, что в обществе, по большей части, были распространены негативные социальные явления, несмотря на процветающую экономику. Преступление представлялось единственным способом выживания для молодых людей. Многим ничего не оставалось как пойти на преступление ради достижения “американской мечты”, то есть ради обогащения или высокого положения в обществе. В результате трагедии происходили массово. В своём социальном романе автор раскрывает природу каждой трагедии. Таким образом, каждая отдельная трагедия превращалась в горе как масштабный, социокультурный факт. В конце первой части под колёсами автомобиля погибает девочка. Вторая часть завершается гибелью Роберты, девушки Клайда. Девушка утонула и Клайд не пришёл к ней на помощь, так как он хотел избавиться от неё, чтобы стать частью высшего общества, к которому принадлежала его новая возлюбленная. Смерть Роберты нанесла большой удар всей её семье. В третьей части романа речь идёт о судебном разбирательстве по делу Клайда. Трагедия главного героя заключается в том, что он смог пойти на преступление ради своей “американской мечты”. Поступок Клайда очень ранил его мать, но она до конца отказывалась признавать, что её сын совершил преступление. Роман завершается казнью Клайда на электрическом стуле. Он умирает, не раскаявшись в содеянном преступлении. Через трагедии нескольких семей Драйзер показывает одну, общую, национальную трагедию, захватившую американское общество. Трагедию, которая изначально была мечтой, жившей в сознании американцев, но которая приобрела негативные черты, принесла горе и страдания многим людям.

Трагедия индустриального общества, по Т. Драйзеру, заключается в том, что американцы в период индустриализации стремились добиться успеха и признания любым способом, даже безнравственным. Преступление не было исключением. Массовость, частота и общественная значимость преступлений и несчастных случаев, описанных в романе, позволяет обозначить их как негативное социальное явление и социальный факт эпохи индустриализации в США, так как социальным явлением является проявление отношений или взаимодействия людей или даже отдельные события или случаи. Иными словами, всё, что проявляет себя, существует, есть в социальной действительности [7, с. 319]. Общество в эпоху индустриализации, в особенности молодое поколение, покорило идею “американской мечты”, под которой они подразумевали достижение высокого статуса. Данная идея нашла своё проявление в негативных социальных явлениях.

Роман “Американская трагедия” является отражением социальной действительности и индустриализации в США. Поскольку любое социальное явление может быть рассмотрено как социальный факт в том случае, если установлены его свойства и признаки – повторяемость, массовость, типичность, общественная значимость, то “американскую трагедию” можно рассматривать как масштабное социальное явление, охватившее общество американцев во время индустриализации, и как социальный факт. Американская трагедия – это трагедия семьи Клайда и Роберты, каких в США было большинство в эпоху индустриализации.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что под “американской трагедией” можно понимать масштабное, социальное явление, которое Т. Драйзеру удалось изобразить в романе “Американская трагедия”. Трактовка “американской мечты” у Т. Драйзера заключается в иллюзии, покорившей молодое поколение США и обернувшейся трагедией. В то время как под “американской мечтой” Адамс понимал высокое интеллектуальное развитие и стремление к самовыражению, в обществе данное понятие приобрело иное значение.

В силу многих факторов основная часть населения США понятие “американская мечта” стала понимать довольно узко, не принимая во внимание основную идею построения идеального общества. Д. Адамс был прав в своих убеждениях, так как идея создания общества всеобщего благосостояния утопична, и события романа “Американская трагедия” являются веским аргументом в пользу его точки зрения. “Американская трагедия” – это трагедия целого социума, а не отдельного человека. Мечта о светлом будущем покорила общество США в период индустриализации и обернулась масштабной трагедией, о которой рассказал великий писатель.

Список использованной литературы

- 1 Макинерни, Д. США: История страны / Д. Макинерни. – М.: Эксмо, Мидгард, 2009. – 910 с.
- 2 Adams, J. The Epic of America / J. Adams. – New York. : Little, Brown. 1931. – 405 p.
- 3 Webber, E. Merriam-Webster’s Dictionary of Allusions / E. Webber, contributor M. Feinsilber. Springfield, Mass.: Merriam-Webster, 1999. – 592 p.
- 4 Батурин, С. Жизнь замечательных людей Т. Драйзер / С. Батурин. – М.: Молодая гвардия, 1975. – 536 с.
- 5 Драйзер, Э. Моя жизнь с Драйзером / Э. Драйзер. – М. : Иностранная литература, 1953. – 168 с.
- 6 Драйзер, Т. Американская трагедия / Т. Драйзер. – «ФТМ», «Эксмо», 2014. – 928 с.
- 7 Волович, В. (ред.) Социологический справочник / В. Волович. – Киев: Политиздат Украины, 1990. – 382 с.

ЭКСПРЭСІЎНЫЯ СРОДКІ АДЛЮСТРАВАННЯ ВАЕННАЙ РЭЧАІСНАСЦІ Ў БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ

У артыкуле апісваецца спецыфіка паказу ваенных падзей у творах В. Быкава, А. Куляшова і І. Шамякіна. Асабліва ўвага звернута на мастацкія сродкі дасягнення пастаўленых аўтарамі мэт: на структурныя мадыфікацыі сінтаксічных канструкцый з паўторам і з пропускам галоўных і даданных членаў сказа, што атрымалі пашырэнне ў аповесці “Сотнікаў”, паэме “Сцяг брыгады”, рамане “Зеніт” адзначаных мастакоў слова. Тут жа паказаны раздзяляльна-выдзяляльная і вылучальна-акцэнтная функцыі згаданых канструкцый у мастацкіх тэкстах, апісана пісьменіцае майстэрства ў іх выкарыстанні.

Агульнавядома, што кожны народ, маючы сваю гісторыю, павінен захоўваць памяць пра найбольш значныя падзеі і герояў такіх падзей. Не з’яўляецца выключэннем у гэтым плане і наша родная Беларусь, на долю якой выпала шмат войнаў, выпрабаванняў і пакут. Найбольш жахлівай па стратах і блізкай па часе стала Вялікая Айчынная вайна. Усвядоміць подзвіг народа на франтах і ў тыле, перажыць жудасныя хвіліны акупацыі разам з мірнымі жыхарамі дапамагаюць нашчадкам, сярод іншых, творы мастацкай літаратуры. І сёння чытачы даведваюцца пра ваеннае ліхалецце са старонак тэкстаў В. Быкава, І. Шамякіна, І. Пташнікава, І. Навуменкі, А. Куляшова, П. Панчанкі і іншых аўтараў, якія рэальна і пастаўляюць праўдзівую апісваюць згаданыя падзеі, выкарыстоўваючы пры гэтым разнастайныя моўна-выяўленчыя экспрэсіўныя сродкі. Адным з іх з’яўляецца прыём паўтору, які заключаецца ў перыядычным паўтарэнні ў межах адной структуры слова, словазлучэння ці сказа з аднолькавым лексічным напаўненнем.

Шырока выкарыстоўваў канструкцыі з паўторам Васіль Быкаў, асабліва ў аповесці “Сотнікаў”. Менавіта ў ёй на вобразах двух галоўных герояў – партызан – аўтар паказвае, чаму фізічна слабейшы, хворы, паранены Сотнікаў застаўся маральна і духоўна мацнейшым, чым Рыбак, які, хоць і быў добрым байцом, але, трапіўшы ў палон, перайшоў на бок ворага. Так, у аўтарскай мове аповесці пераважае паўтор дзейніка і дапаўнення, выражаных асабовым займеннікам. Напрыклад: “Тады Сотнікаў кінуўся да скрынкі са снарадамі сам, але яшчэ не дапоўз да яе, як заду грывнула... **І ён** [тут і далей выдзелена намі. – А. М.] зразумеў, што гэта – усё. **Ён** не ведаў яшчэ, ці сам цэлы, **ён** толькі адчуваў, што аглух, выбухі ў ягоных вушах адгарадзіла ічыльнай сцяной, іншыя гукі ўсё разам зніклі, у галаве шыпела і гуло. З носа ішла кроў, **ён** размазаў яе па твары і кульнуўся з дарогі ў канаву: насупраць за вербамі ішоў, мусіць, той самы танк, што падбіў яго” [1, с. 149]. Мае месца ў аўтарскай мове і паўтор выказніка, які выкарыстоўваецца асабліва часта для паказу працяглага дзеяння ў межах аднаго сказа: “Але не было каманды спыніцца, полк усё **ехаў** і **ехаў**, і кожныя дзве гадзіны над ім разгужаліся нахабныя “юнгерсы”, ад якіх уся гэта наземная агнявая магутнасць была безабаронная” [1, с. 146]. Аднак найбольшай частотнасцю ўжывання канструкцый з паўторамі вызначаюцца рэплікі герояў, аформленыя як дыялог. Напрыклад: “А там Пётра Качан. Ён **старастам** цяпер тут, - прастадушына наведаміла цётка”. – “Тутэйшы **стараста**? Ты чуеш?” – звярнуўся Рыбак да таварыша, які цярдліва стаяў над сцяной. – “Аняго ж, наставілі **старастам**” [1, с. 152].

Варта адзначыць, што ў аповесці “Сотнікаў” Васіль Быкаў шырока выкарыстоўваў канструкцыі з паўторам, размяшчаючы іх як у межах дзвюх (радзей – больш) рэплік розных персанажаў, так і ў рэпліцы аднаго героя. Сінтаксічныя адзінкі першага тыпу ўласцівы дыялогам, звязаным нярэдка з запытаннем, і таму найбольш часта назіраюцца паўторы ў рэпліках, што аформлены як:

а) пыталны сказ – апавядальны сказ як адказ на пытанне з паўторам дзейніка: “*Мабыць, правільна. Там лес*”. – “*А дарога?*” – “*Тут недзе і дарога*” [1, с. 167];

б) пыталныя сказы (нярэдка з пэўнай трансфармацыяй другой рэплікі, калі робіцца акцэнт на адной словаформе): “*У арміі служыў?*” – “*У якой арміі?*” [1, с. 209];

в) апавядальны сказ – пыталны сказ як перапытванне. Напрыклад: “*Камандзір атрада? Ну, гэты... Дубавы*”. – “*Дубавы?*” - *чамусьці здзівіўся следчы, і Рыбак працягла паглядзеў яму ў вочы*” [1, с. 231].

З пункту гледжання сінтаксічнай характарыстыкі ў аповесці “Сотнікаў” у межах адной рэплікі герояў пераважаюць паўторы галоўных членаў сказа. Сярод іх сустракаюцца паўторы дзейніка, выражанага агульным назоўнікам. Напрыклад, у рэпліцы “*Мамка, мамка ідзе! – рантам радасна завішчала дзятва за перагародкай, і ён [Сотнікаў. – А. М.] убачыў на сцежцы жанчыну, якая хуценька бегла да хаты*” [1, с. 197] за кошт паўтору перадаецца радасць дзяцей Дзёмчыхі, якая вымушана была пакінуць іх, каб зарабіць на харчы.

Паўтор выказніка ў рэпліках герояў Васіля Быкава звычайна выступае ў функцыі выдзяляльна-акцэнтнай і службыць для падкрэслівання, выдзялення семантычна важнага для паведамлення моўнага элемента. Напрыклад: “*Следчы борздзенька ўскочыў за сталом, локцямі смыкнуў угору – мусіць, велікаватыя ў паясніцы штаны.*” “*Не вінавата! А вас прымала? На гарышча хавала? Што, думаеш, не знала, каго хавала? Добра знала!*” [1, с. 234].

Паўторы даданых членаў сказа ў аповесці “Сотнікаў” больш рэдкія. Так, акалічнасць-паўтор у рэпліцы аднаго героя фігуруе пераважна ў клічных (першы сказ) і пабуджальных (другі сказ) сінтаксічных адзінках як эмацыянальная рэакцыя на сітуацыю. Так, убачыўшы паліцаю каля хаты, спалоханая Дзёмчыха загадвае Сотнікаву і Рыбаку хавання, і пісьменнік перадае гэта рэплікамі з выкарыстаннем прыёму паўтору: “*Дзёмчыха, мусіць, таксама зразумела гэта і трывожным шэптам загаманіла: – На гарышча! Лезце на гарышча!*” [1, с. 202]. Відавочна, што лексічны паўтор у аповесці Васіля Быкава выступае адным з прыёмаў узмацнення эмацыянальнай выразнасці маўлення, выдзялення семантычна важнага кампанента і адносіцца да фігур павелічэння аб’ёму выказвання. Сярод такіх фігур у “Сотнікаве” найбольш пашырана сінтаксічная анафара – паўтор у пачатку сказаў (ці прэдыкатыўных частак): “*Тады трэба знайсці важкія факты, такія, каб зацікавіць паліцыю; бо калі тая вырашыць, што ўсё ясна, тады ўжо трымаць іх не стане. Тады ім канец*” [1, с. 227].

Частым у аповесці выступае паўтор кампанентаў у канцы сказаў – эпіфара. Такая фігура мае месца пераважна ў няўласна-простай мове персанажаў для ўзмацнення сэнсавага выдзялення пэўнай словаформы: “*Яму [Сотнікаву. – А. М.] рабілася надта дрэнна, але неяк трэба было трываць. Цяпер трэба было толькі адно: трываць*” [1, с. 210].

Пашыраным у аповесці “Сотнікаў” з’яўляецца і анадыпложіс – экспрэсіўная фігура, у якой канец аднаго сказа паўтараецца ў пачатку другога. У аўтарскай мове дадзена фігура дазваляе перадаць не толькі дынамічны дзеянні персанажа, звязаныя з пэўным аб’ектам, але і даць апісальную характарыстыку апошняму. Напрыклад: “*Зразумеўшы, што не памыляецца, Рыбак напачатку вылаяўся і амаль падбегаў адолеў некалькі крокаў, пакуль збоч ад дарогі не убачыў плот. Плот быў на месцы, хоць і паламаны, без верхніх жардзін...*” [1, с. 137–138].

Шырока выкарыстоўваў канструкцыі з паўторам у творчасці перыяду Вялікай Айчыннай вайны і Аркадзь Куляшоў. Асабліва знакамітым творам згаданага перыяду стала ліра-эпічная паэма “Сцяг брыгады” (1942 г.), якая адлюстравала падзеі ад першых дзён вайны, калі галоўны герой Алесь Рыбка развітваецца з рэчамі сваёй мінскай кватэры і ідзе абараняць Радзіму, да лістапада 1941 года, калі Рыбка і камісар Зарудны выйшлі з акружэння і вынеслі сцяг брыгады. Прыём паўтору з’яўляецца адным з найбольш дзейсных сродкаў дасягнення неабходнага стылістычнага эфекту. Напрыклад, успамінаючы сваю сям’ю, Алесь Рыбка піша: “*Ні гасцінца я для дзяцей // Не прынёс, як прыносіў даўней. // Я ад кожнага вока*

прынёс // Родным дзецям па жмені слёз...” [2, с. 74]. У дадзеным кантэксце за кошт паўтору словаформ **прывозіць, прывёс** паэт падкрэслівае, як герой чакае гэтай сустрэчы і якой нялёгкай будзе яна.

З пункту гледжання сінтаксічнай характарыстыкі ў паэме А.Куляшова пераважаюць паўторы галоўных членаў сказа. З іх найбольшай частотнасцю вызначаюцца паўторы дзейніка, выражанага асабовым займеннікам **я**, што ўказвае на суб’ект. Напрыклад: “**Я** пайду з табой многа дарог, // Мой гадзіннік, мой браце, // **І я** ўбачу часы перамог // На тваім цыфербляце!” [2, с. 20]. Дадзеная акалічнасць не з’яўляецца выпадковай: паэма напісана ў форме дзённіка, які вядзе Алесь Рыбка – адначасова і герой, і аўтар.

У якасці паўтораў-дзейнікаў нярэдка выступаюць у паэме і іншыя асабовыя займеннікі, асабліва тыя, што адлюстроўваюць традыцыйны зварот да прыроды. Так, форму замовы мае размова героя з ручаём: “Камісара нясем мы, і **ты** // Так зрабі, каб ён выжыў, // Каб гусцейшымі сталі кусты, // Каб раслі яны вышай. // Мы нясем яго на шынялі. // **Ты** спрыяй нам, дзе можна, // **Ты** варожыя патрулі // Абмінай, абыходзь асіярожна. // Сцяг брыгады нясу я, ручай, // Што памёрла сягоння, - // **Ты** вядзі нас у пушчу, хавай // Ад бяды, ад пагоні....” [2, с.26-27].

У аўтарскай мове сустракаюцца паўторы дзейнікаў, выражаных агульнымі назоўнікамі. Напрыклад: “Шмат людзей на дарозе. Глядзяць местачкоўцы ў трывозе. **Хата. Хата. Яшчэ адна хата. Ганак ваенкамата**” [2, с. 18]. Маюць месца паўторы такога тыпу і ў мове персанажаў, калі трэба акцэнтаваць увагу чытача на нейкім важным для герояў аб’екце. Напрыклад, гэта сцяг: “– **Сцяг**, – кажу я, – у ватоўцы маёй. – **Сцяг?** – збялеў ён [Ворчык. – А.М.], **З твару змяніўся, – Сцяг брыгады зашыты ў ёй... Я... зусім забыўся...**” [2, с.68].

У аўтарскай мове за кошт паўтору выказніка паэт падкрэслівае пераважна працягласць і інтэнсіўнасць дзеяння (стану): “**Скача** Ворчык Мікіта! // Ён скідае ватоўку, зірні, // **Скача**, як на вяселлі, // **Скача** так, як у лепшыя дні // Па ўсіх вёсках умелі. // **Скача**, можа, за сотню ног, // Пleshча гулка ў далоні...” [2, с. 44]. За кошт такога ж паўтору аўтар перадае і веру ў перамогу, у шчаслівую будучыню дзяцей: “**Будзе** час дзіцячых уцех, // **Будзе** смех – я прывёз ім смех, // **Будуць** слёзы, – І іх я прывёз, // Каску поўную радасных слёз ...” [2, с. 75].

У мове дзеючых асоб паўторы выказніка нярэдка выступаюць сродкам перадачы суб’ектыўна-мадальнага значэння выказвання, напрыклад просьбы: “І бярозавіку гаспадыня // Падала нам увішна: // – **Піце**, родныя, **піце**, // Таварыша ў хату нясіце...” [2, с. 31]. Для мовы персанажаў характэрны паўтор выказніка ў канструкцыі-адказе, якая належыць адной і той жа асобе: “І сціскае ён кулакі, // І малоціць у грудзі: //– Салаўкі, – ён крычыць, – Салаўкі // Мяне вывелі ў людзі! // Ферму я падпаліў? **Падпаліў**. // Прызнаюся вам, людзі!..” [2, с. 46].

Аркадзь Куляшоў выкарыстоўвае прыём паўтору і для захавання рытмамелодыкі паэтычнага твора. Гэтую функцыю выконваюць у тэксце пераважна службовыя часціны мовы – прыназоўнікі і падпарадкавальныя злучнікі, якія маюць мэтавае значэнне. Напрыклад: “Асядлала брыгада шашу // І засела ў мястэчку... // Хоць хацеў бы я, не апішу // Бой за ўзгорак, за рэчку ... [2, с. 36];” “Родны Мінск я пакінуў, // Пажарам і бомбамі гнаны. // Хто сказаў, **што** мой горад загінуў, **што** ён зруйнаваны? ...” [2, с. 15].

Адметнасцю паэмы “Сцяг брыгады” з’яўляецца некантактны паўтор простага сказа (прэдыкатыўнай часткі). Так, за кошт паўтору ўстойлівай казачнай формулы “**Жыў** ляснік са свайй леснічыхай // **Каля** завадзі ціхай” [2, с. 30–31] падкрэсліваюцца цішыня і гармонія ў прыродзе, што яшчэ больш узмацняе адчуванне трагічнасці абставін і часу.

Нярэдка пры адлюстраванні падзей Вялікай Айчыннай вайны пісьменнікі шырока выкарыстоўваюць яшчэ адзін экспрэсіўны сродак, абумоўлены тэндэнцый да эканоміі элементаў моўнага выражэння. Пад яе ўплывам сфарміраваліся такія сінтаксічныя з’явы, як парцэляцыя, эліпсіс, сегментацыя і інш. Аднак найбольш выразна дадзеная тэндэнцыя

праяўляецца ў структурах са шматлікімі варыянтамі пропуску моўных кампанентаў (канструкцыях з незамешчанымі сінтаксічнымі пазіцыямі), прычым згаданыя адзінкі вызначаюцца поліфункцыянальнасцю. Іх поліфункцыянальнасць зводзіцца да стварэння ў мастацкім тэксце вусна-гутарковай экспрэсіі, перадачы каларыту рэальнага жыцця, характарыстыкі і індывідуалізацыі персанажаў, афармлення своеасаблівага мастацкага тэксту (кантэксту), у якім вядзецца аб'ектывізаванае (з пункту гледжання героя) апавяданне.

Такія канструкцыі, напрыклад, шырока ўжывае Іван Шамякін у рамане “Зеніт”. Там прадстаўлены канструкцыі з незамешчанымі рознымі сінтаксічнымі пазіцыямі, аднак асаблівай пашыранасцю вызначаюцца няпоўныя простыя сказы і састаўныя часткі складаных сказаў з кантэкстуальным пропускам сінтаксічных пазіцый дзейніка, выказніка і дапаўнення. На нашу думку, гэта тлумачыцца ў першую чаргу сюжэтнай лініяй твора, які адлюстроўвае падзеі апошняга года Вялікай Айчыннай вайны – ад пераможнага наступлення нашых войск на Карэльскім фронце летам 1944 года да Дня Перамогі. Таму за кошт згаданых адзінак аўтар перадае імкліваць, напружанасць дзеянняў таго часу.

Дзейнікі, як правіла, адсутнічаюць у тым выпадку, калі з'яўляюцца аналагамі дзейнікаў папярэдняй канструкцыі ці прэдыкатываючай часткі: *“Калбенка - чалавек добры, душэўны, але занадта прамы – сячэ з-за пляча. Б'е не ў брыво, а ў вока”* [3, с. 6]. Відавочна, што за кошт кантэкстуальна няпоўных канструкцый пісьменніку ўдаецца стварыць больш поўнае апісанне герояў, даць апошнім характарыстыку. Разам з тым, паколькі апавяданне ў рамане вядзецца ад імя галоўнага героя Паўла Шыянка, то даволі часта дзейнікам выступае не ўласны назоўнік, а асабовы займеннік **я**. Напрыклад: *“Калбенка заснуў, пакуль я хадзіў на камандны пункт, і я, бадай, парадаваўся: не будзе бацька хвалявацца за мой паўночны поход на батарэю. Абуўся з анучамі, апрануў шынель”* [3, с. 323]. Менавіта ў такіх канструкцыях перадаюцца імкліваць і напружанасць ваенных дзеянняў.

Своеасаблівай мадыфікацыяй згаданых адзінак выступаюць канструкцыі з прапушчаным дзейнікам, аналагічным дапаўненню папярэдняй канструкцыі. Напрыклад: *“...Колькі “месеру” трэба на паўтара кіламетра? Ён набліжаўся з хуткасцю снарада. Ішоў у лоб, быццам хацеў тараніць нашу машыну”* [3, с. 257]. У такіх канструкцыях, калі аб'ект гаворкі (або думкі) вядомы з папярэдняга кантэксту, няма неабходнасці ў пастаяннай яго ідэнтыфікацыі. Пропуск дзейніка дазваляе тут засяродзіць увагу на апісанні або паслядоўных рэальных падзей, або дзеянняў, што ляжаць у аснове думак ці паведамленняў герояў.

Абумоўленасць кантэкстам дазваляе Івану Шамякіну ўжываць у рамане і канструкцыі з незамешчанай сінтаксічнай пазіцыяй выказніка:

“– Танцаваць любіш? – Люблю. – У такім разе давай дамовімся: першы танец – за мной. Згодна? – Калі? – Пасля вайны, – сказаў я” [3, с. 85]. Разгледжаныя структуры ствараюць кароткія, лаканічныя паведамленні, у якіх асноўная ўвага акцэнтаецца на прадмеце (аб'екце) апісання.

Кантэкстуальны пропуск выказніка характэрны ў першую чаргу для тых сінтаксічных адзінак, якія ўдакладняюць спосаб працякання дзеяння, апісанага ў структуры з экспліцытна выражаным выказнікам. Такія канструкцыі, акрамя таго, указваюць на носьбітаў гэтых дзеянняў і ўласцівы аўтарскай мове: *“Сямён застагнаў, заскрыгатаў зубамі, злосна падцяў нагой сяннік, выбіў пыл. Мяне ліхаманіла. Але я першы выскачыў з хаціны. Ён – за мной”* [3, с.196]. На прапушчаны выказнік тут указвае акалічнасць, якая ўваходзіць у састаў выказніка. Гэтыя канструкцыі садзейнічаюць больш сцісламу, сканцэнтраванаму паведамленню.

У рамане Івана Шамякіна сустракаецца ўжыванне і канструкцый з некалькімі незамешчанымі сінтаксічнымі пазіцыямі. Так, у дыялагічнай мове герояў мае месца пропуск як галоўных членаў сказа (напрыклад: *“Дзе мы знаходзімся?” – спытала Ванда. “За трыццаць кіламетраў ад Мінска,” – зразумеў я ...*” [3, с. 357]), так і спалучэнняў з даданымі членамі сказа. Напрыклад: *“Мяне Вандзін артыстычны жэст моцна ўзлаваў:*

знайшла месца і час дэманстраваць свой польскі патрыятызм. “Перад кім? Перада мной? Перад Іваніставай?”[3, с. 374].

Такім чынам, для мастацкага вырашэння задумы ў мастацкіх тэкстах пра Вялікую Айчынную вайну аўтары часта ўключаюць канструкцыі з лексічным паўторам і канструкцыі з пропускам членаў сказа і простых сказаў. Ужытыя пісьменнікамі ў адпаведнасці з творчымі задачамі і ў выніку стараннага адбору, такія сінтаксічныя адзінкі робяць мастацкі тэкст больш лаканічным і дынамічным, надаюць апошняму натуральнасць і жывасць, служаць для перадачы шматлікіх семантычных і суб’ектыўна-мадальных значэнняў.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1 Быкаў, В. Збор твораў. У 4 т. Т. 2. Аповесці / В. Быкаў. – Мн. : Маст. літ., 1981. – 447 с. [4 л. іл.].

2 Куляшоў, А. Сцяг брыгады. На беларускай, рускай і ўкраінскай мовах / Аркадзь Куляшоў. – Мн.: Беларусь, 1970. – 240 с.

3 Шамякін, І. П. Зеніт : раман / І. П. Шамякін – Мн.: Юнацтва, 1987. – 511 с.

К. Г. НАВУМЕНКА

(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

МІФАЛАГІЧНАЕ ДАПУШЧЭННЕ ЯК ТЭКСТАЎТВАРАЛЬНЫ ЭЛЕМЕНТ У ПРОЗЕ Л. РУБЛЕЎСКОЙ

У артыкуле разглядаюцца спосабы судакранання міфа і літаратуры ў цыкле аповедаў “Старасвецкія міфы горада Б” Л. Рублеўскай. Аўтар робіць выснову, што інтэрпрэтацыя пісьменніцай антычных міфаў трансфармуецца ў іранічна-драматычныя аповеды, у якіх фантастычнае напластоўваецца на рэалістычнае, што дазваляе творцы паглыбіць філасофскі сэнс апавяданняў і пашырыць кантэкст іх успрымання чытачом.*

У літаратуры і міфа мноства кропак судакранання. Сам генезіс літаратуры звязаны з вылучэннем з міфалогіі такіх формаў грамадскай свядомасці, як рэлігія, мастацтва, філасофія, навука. Для прыгожага пісьменства міф з’яўляецца важнай крыніцай сюжэтаў, матываў і вобразаў, якія яна выкарыстоўвае і пераасэнсоўвае на ўсім працягу свайго існавання. Спачатку старажытныя людзі стваралі міфы для таго, каб растлумачыць незвычайныя, ірацыянальныя, незразумелыя з’явы ці расказаць пра нейкае дзіўнае здарэнне. Але зараз, у час высокіх тэхналогій і інфармацыйнай даступнасці, людзі перасталі верыць у фантастыку міфа. Але ён не знік, а застаўся найперш як своеасаблівы лад мыслення. З філасофска-антрапалагічнага пункту гледжання гэта цалкам заканамерна: так, паводле Э. Касірара, “міф – ядро свядомасці чалавека, пры дапамозе якога ў гісторыі ўтварыліся і вылучыліся рэлігія, мараль, навука, мастацтва, аднак гэта ядро свядомасці працягвае існаваць і ў далейшым, праз вобразы міфа і атрыманую ў спадчыну ад яго структуру мовы” [1, с.].

Такім чынам, міф прысутнічае ў літаратуры не толькі гістарычна, як першапачатковая яе крыніца, але і як пазагістарычны генератар творчасці, які надзяляе яе пэўнымі міфалагічнымі ўстаноўкамі. Устойлівасць міфаў у мастацтве слова існуе як на ўзроўні зместу, так і на ўзроўні формы. Аб праявах міфалагічнага мыслення ў літаратуры гаворыць і тое, што ў сучасным прыгожым пісьменстве функцыю міфаў нярэдка выконваюць іншыя мастацкія творы (у асноўным апавядальнага характару). У ролі такой крыніцы выступаюць цытаты, пераробкі, перафразаванні такіх тэкстаў, розныя алюзіі на іх. Літаратура абапіраецца на міф не толькі як на крыніцу сюжэтаў, вобразаў і структур, але і як

на характэрную рысу вобразнага мыслення чалавека. Нягледзячы на шырокае выкарыстанне міфаў і іх элементаў у сучасных мастацкіх тэкстах, гэта праблема недастаткова поўна раскрыта айчынным літаратуразнаўствам, таму абраная тэма даследавання бачыцца даволі актуальнай і перспектыўнай.

Найбольш паслядоўны зварот да міфалогіі ў прозе Л. Рублеўскай назіраецца ў цыкле апавяданняў “Старасвецкія міфы горада Б*”. Гэтыя тэксты ўяўляюцца своеасаблівай рэканструкцыяй антычных міфаў. Аўтарка свядома ўводзіць у твор вобразы старажытнагрэчаскіх і старажытнарымскіх багоў, якія становяцца прататыпамі яе персанажаў. Прычым кожны з гэтых вобразаў індывідуалізуецца, набывае ўласнае жыццё, вырашае свае праблемы.

Назвы апавяданняў – “Артэміда і Актэон”, “Апалон і Марсій”, “Скрыня Пандоры” і г. д. – адсылаюць чытача да вядомых сюжэтаў, тым самым прагназуюць, пра што прыкладна будзе апавядацца ў гісторыі. Кожная частка пачынаецца з невялікага эпіграфа, у якім раскрываецца фабула антычнага міфа. Напрыклад, твор “Семела і Юпітэр” пачынаецца наступнымі словамі: “Аднойчы Юпітэр пакахаў зямную прыгажуню Семелу. Па намове раўнівай жонкі Юпітэра Юноны Семела папрасіла, каб каханы паказаўся ва ўсім блыску боскай славы. Невыноснае для зямных вачэй відовішча забіла Семелу” [2]. Гэтыя радкі задаюць вектар успрымання далейшага сюжэта і пашыраюць яго кантэкст. У выніку на першы погляд немудрагелістая гісторыя набывае філасофскі сэнс.

У горадзе Б* жыла шчаслівая паненка Аўгіння. Дзяўчына мела ўсё: прыгожы дом, жывога яшчэ бацьку, маладога мужа. Яна ўласнаручна рабіла самыя прыгожыя карункі ў мястэчку, сябрвала з кожным гараджанінам. Але была адна фізічная загана, якая рабіла яе жыццё прыкрым: пані Аўгіння мела дрэнны зрок, для яе наваколле было быццам у тумане. Жыццё дзяўчыны змянілася з прыездам знакамітага афтальмолага з Масквы, які спакусіў яе, як і Юнона Семелу, і правёў аперацыю на вачах для паляпшэння зроку. У выніку зрок вярнуўся, а разам з ім спаў і туман. Нарэшце Аўгіння ўбачыла рэальнасць такой, якая яна ёсць: сяброўкі не такія ўжо і сяброўкі, муж здраджвае з іншай жанчынай, а яе любімыя карункі крывыя. Тым не менш пані Аўгінню ўбачанае вакол (правобраз Юпітэра) не забіла, як гэта здарылася з яе міфалагічным прататыпам Семелай, яна працягнула жыццё насуперак усім і ўсяму. Як бачым, тут Л. Рублеўская прапануе “апакрыфічную” версію міфа, паглыбляючы яго філасофскую сутнасць: тое, што нас не забівае, робіць мацней.

Падобным чынам арганізаваны і іншыя творы цыкла. У кожным апавяданні ёсць свая сітуацыя, заснаваная на антычным міфе, які трансфармуецца ў здарэнні ці падзеі з жыцця людзей загадкавага горада Б*. Паралель паміж існаваннем жыхароў мястэчка і алімпійскіх багоў І. Шаўлякова тлумачыць наступным чынам: “<...> бо стасункі «гараджан» не менш складаныя і захапляльныя, чым узаемаадносіны багоў, бо любая з местачковых прыгажунь (на думку местачковых кавалераў) варта атрымаць цэлы кош яблык з рук Парыса” [3, с. 1076]. Іншымі словамі, пісьменніца стварае ўласную міфалогію мястэчка Б*, рэаліі, назва якога, псіхалогія насельнікаў адсылаюць чытача да беларускай рэчаіснасці.

У некаторых апавяданнях цыкла адкрыта прасочваюцца нацыянальныя матывы праз вырашэнне антытэзы “сваё – чужое”, якая з’яўляецца, да прыкладу, галоўнай праблемай твора “Апалон і Марсій”. У аснову апавядання пакладзены міф пра флейціста Марсія, які выклікаў Бога Сонца і мастацтваў, Апалона, на спаборніцтва, каб вызначыць, хто лепшы ў музычным майстэрстве. Марсій прайграў, за што быў пакараны жудаснай смерцю. Месца дзеяння – нязменны горад Б*. Быў у гэтым мястэчку адзін стары – Гірша, і меў ён скрыпачку. Калі герой іграў на ёй, то “за акном на сухіх галінках бэзу расцвіталі блакітныя кветкі, праз пыльныя шыбы прабіваліся то сонечныя, то месячныя промні, а карчмар Бурыга, выціраючы слёзы з абвіслых вусоў, бясплатна наліваў піва немаёмасным наведнікам. Вось што рабіў Гірш сваёй скрыпкай!” [2]. Пад уздзеяннем музыкі таленавітага майстра мёртвае атрымлівала новае жыццё.

Аднак калі ў іх мястэчку па дарозе ў Варшаву спыніўся знакаміты музыкант Мікалай Паліванаў, якога вельмі хацеў паслухаць губернатар, у адзін момант усё змянілася – Гірш

прайграў. Людзі нават не глядзелі на яго пад час выступлення, уся іх увага была звернута на іншага скрыпача. Мелодыі Гірша выклікалі спакой (“<...> і расцвіў блакітнымі кветкамі бэз, хоць на дварэ канчаўся жнівень, і месяц апусціўся проста на дах, як звычайны паветраны шарык, і пакалыхваўся ў рытм музыцы...” [2]), а музыка Паліванава спараджала ў душах слухачоў буру эмоцый: “Вецер, магутны паўночны вецер уварваўся ў залу губернатарскага дома... А пасля гэты вецер – Бог ведае як! – зрабіўся вогненнай віхурай, і абпаліў засяроджаныя думкі, і прымусіў сэрцы біцца часта, як у злоўленай птушкі... І калі здавалася, што вось-вось ад гэтага агню, ад гэтага напалу выбухнуць напятае пачуццё ў вар’яцкую вакханалію, вогненная віхура ператварылася ў іскрысты феерверк, у россып кветак, жывых і штучных, канфеці і серпанцін” [2]. Здрадзіўшы “свайму”, роднаму, і абраўшы “чужое”, жыхары мястэчка асуджаны на духоўнае выраджэнне. У выніку Гірш знік, і горад Б* страціў не толькі свой голас, але і душу.

Трэба зазначыць, што ў адрозненне ад старажытнагрэчаскіх і старажытнарымскіх міфаў у “міфах” Л. Рублеўскай ніхто не гіне, героі сыходзяць, знікаюць, губляюць розум, але застаюцца жывымі. Тут катэгорыі гераічнага і трагічнага разведзены, адасоблены. Пагэтаму апавяданні не нясуць знішчальнага сэнсу і рэзкага негатыву нават умоўна.

Якзначае Н. Лысова, Л. Рублеўская імкнецца да сучаснай тэндэнцыі “стварыць вобраз «тутэйшага» як сімвал нацыянальнага” [4]. Гэты тэзіс ярка ўвасоблены ў апаведзе “Арфей і Эўрыдыка”. Роллю Арфея ў навеле выконвае галоўны герой – Стась Гарбузак, а Эўрыдыкі – нейкая Ксенечка, якая ўмее добра дэкламаваць. Горад Б*, дарэчы, мае свой тэатр, у які якраз і прыехала Ксенечка з праграмай. Стась з нецярплівасцю чакае з’яўлення сваёй нявесты і не вельмі здзіўляецца, калі бачыць яе, бо ўяўляў гэты момант шмат разоў. Калі яны ўсё ж такі сустрэліся, у Гарбузака амаль атрымалася вярнуць Ксеню за таго “пекла”, у якім яна апынулася пасля курсаў дэкламацыі. Усё пайшло наперакос, калі яна пачула пра піва (Стась быў таленавітым піваварам). Ён прыдумаў новы гатунак піва і назваў яго “Ксенечка”, што абразіла пяшчотныя пачуцці паненкі. Пісьменніца падае ў іранічным святле жаданне дзяўчыны збегчы ад жыцця і будучага, якое яе чакала ў горадзе са Стасем і магло быць шчаслівым: “Як склаўся далейшы лёс Ксеніі Чычаловіч, мы не ведаем, як нельга ведаць таямніц іншага свету” [2]. Магчыма, дзяўчына вярнулася ў сваё асабістае пекла.

І. Шаўлякова-Барзенка адзначыла, што горад Б* “далікатна абуджаецца ад сну” [3, с. 1076]. У цыкле ўсяго дванаццаць апавяданняў, як і подзвігаў у вядомым міфе пра Геракла. Тут можна правесці і пэўную паралель: гараджане мястэчка павінны прайсці праз выпрабаванні і здарэнні, якія адбываліся з імі, каб абудзіцца ад сну, скінуць мінулае з сябе і жыць сённяшнім днём, не сумуючы па тым, што было, што адчувалі ў нейкі момант, – рэальным жыццём. Цыкл аповедаў “Старасвецкія міфы горада Б*” “нібы асветлены знутры мяккай, цёплай іроніяй, напоўнены празрыста-пранізлівым сумам па старасветчыне... Але ўяўная “немудрагелістасць” замалёвак з месчачковага жыцця не зніжае іх асветніцка-культурнай каштоўнасці: пры ўсёй мастацкай “стылізаванасці”, навелістычныя апаведы дазваляюць адчуць сам дух беларускай старасветчыны, непадробнасць і непаўторнасць ладу жыцця, побыту, нораваў і г. д.” [3, с. 1077], – падсумоўвае І. Шаўлякова-Барзенка

Такім чынам, “Старасвецкія міфы горада Б*” Л. Рублеўскай у сваёй аснове маюць міфалагічнае дапушчэнне як адзін з відаў катэгорыі фантастычнага. Адметнай рысай цыкла з’яўляецца тое, што аўтар ўзяла за аснову антычную, а не славянскую міфалогію, як гэта рабілі многія іншыя аўтары (В. Казько, Я. Сіпакоў, А. Казлоў і іншыя). У сваіх “міфах” Л. Рублеўская стварае сапраўдны жыццёпіс невялікага правінцыйнага гарадка і яго жыхароў, з іх маленькімі (часам камічнымі) драмамі і сапраўднымі жыццёвымі трагедыямі, накладваючы фантастычныя гісторыі на рэалістычныя, што пашырае кантэкст іх успрымання. Усе апаведы цыкла знаходзяцца ў складаных сувязях, што дазволіла пісьменніцы паглыбіць філасофскі складнік тэкстаў.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1 Кассисер, Э. Философия символических форм [Электронны рэсурс] / Э. Кассисер. – Рэжым доступу: http://yanko.lib.ru/books/philosoph/kassirer-phil_simv_form-2-8l.pdf. – Дата доступу: 10.10.2020 г.

2 Рублеўская, Л. Старасвецкія міфы горада Б* [Электронны рэсурс] / Л. Рублеўская. – Рэжым доступу: http://kamunikat.org/usie_knihi.html?pubid=16181. – Дата доступу: 10.10.2020 г.

3 Шаўлякова-Барзенка, І. Л. Людміла Рублеўская / І. Л. Шаўлякова-Барзенка // Гісторыя беларускай літаратуры ХХ стагоддзя : у 4 т. – Т. 4, кн. 3 – 2-е выд. – Мінск, 2015. – С. 1062–1083.

4 Лысова, Н. Б. Антычны міф і сучасная беларуская мастацкая культура [Электронны рэсурс] / Н. Б. Лысова. – Рэжым доступу: <http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/19068/Antychny%20mif%20i%20suchasnaya%20belaruskaya%20mastackaya%20kul%27tura.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. – Дата доступу: 12.10.2020 г.

К. В. НІЦЬЕЎСКАЯ

(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

КАТЭГОРЫЯ СТРАХУ Ё НАВЕЛЕ АДАМА ГЛОБУСА “ЛІХТУГА”

“Ліхтуга” Адама Глобуса – твор, у якім паслядоўна выкарыстоўваецца катэгорыя страху. Мэта дадзенага артыкула – вызначыць, з дапамогай якіх прыёмаў і сродкаў вобразнасці гэтая катэгорыя выяўляецца, а таксама растлумачыць, як яна ўплывае на характар і наводзіны персанажаў. Аналізу творчасці Адама Глобуса ў такім аспекце дагэтуль у беларускім літаратуразнаўстве здзейснена не было, што абумоўлівае актуальнасць і навуковую навізну даследавання. Аўтар прыходзіць да высновы, што катэгорыя страху ў нацеле прадстаўлена ў біялагічным і экзістэнцыйным відах, яна выражаецца з дапамогай прамых вербальных сродкаў і кантэкстуальных адсылак.

У літаратурнай традыцыі розных часоў асобнае месца належыць адлюстраванню эмацыянальнага жыцця чалавека. Радасць, боль, надзея, пяшчота, каханне, страх – усе гэтыя чалавечыя пачуцці здольныя перадаваць багацце суб’ектыўных адносінаў асобы да рэчаіснасці, дазваляюць пабудаваць адметнае бачанне свету, стварыць і асэнсаваць уласную псіхічную карціну такога бачання. Эмоцыі могуць быць станоўчымі і адмоўнымі, дынамічнымі і статычнымі, амбівалентнымі і сітуацыйнымі. Яны спараджаюць станы задавальнення і незадавальнення, выконваюць арыентуючую функцыю. Адна з самых моцных адмоўных эмоцый – страх.

Пісьменнікі неаднаразова звярталіся і звяртаюцца да мастацкага асэнсавання катэгорыі страху як унутранага стану, абумоўленага наяўнасцю рэальнай ці ўяўнай небяспекі, біялагічнай рэакцыі, псіхічнага працэсу, які выконвае ахоўную функцыю. Вядомы псіхолог і доктар біялагічных навук Ю. Шчарбатых у кнізе “Псіхалогія страху” піша: “Можна падзяляць страхі на дзіцячыя і дарослыя, на першасныя і другасныя. Кожная класіфікацыя будзе мець свае перавагі і недахопы. Хачу прапанаваць сваю класіфікацыю, канешне, далёка не ідэальную, але зручную для разгляду. Разаб’ем усе страхі на тры групы: біялагічныя, сацыяльныя і экзістэнцыйныя” [1, с. 21]. Біялагічныя страхі, паводле гэтай класіфікацыі, звязаны, у першую чаргу, з пагрозай жыццю і здароўю чалавека. Іх лягчэй за ўсё зразумець і перадаць прамымі вербальнымі сродкамі вобразнасці. Сацыяльныя страхі існуюць толькі ў кантэксце соцыуму. Часцей за ўсё яны ўзнікаюць пры неабходнасці

зносінаў у грамадстве і звязаны, адпаведна, з камунікатыўнай сферай. Калі чалавек баіцца выступаць перад іншымі людзьмі, ці, напрыклад, не можа рэалізавацца ў калектыве, мэтазгодна гаварыць пра наяўнасць сацыяльнага страху. Экзістэнцыйныя страхі адказваюць за інтэлектуальную сферу. Яны звязаны з філасофскімі пытаннямі жыцця і смерці, сэнсу існавання, а таксама пытаннямі старасці-малодасці, наяўнасці вышэйшых сіл, справядлівага суда і г. д.

У навеле “Ліхтуга” Адама Глобуса, што ўвайшла ў зборнік “Карона Вітаўта Вялікага” найперш як твор дэтэктыўнага характару, выразна прасочваецца адлюстраванне двух відаў страху – біялагічнага і экзістэнцыйнага. Сюжэт навелы – не занадта складаны, але ў пэўнай ступені павучальны і цікавы – кранае сваёй жыццёвасцю, адчуваннем непазбежнасці падзей і жахлівай атмасферай. Дадзеныя адметнасці сюжэта збліжаюць навелу з трылерам.

У навеле даволі разгалінаваная для твора малой эпічнай формы сістэма персанажаў. Сярод асноўных дзеючых асоб Марыя Н. – ціхая, спакойная дзяўчына, якая не шукае залішніх праблем на сваю галаву, і Зоя Русевіч – мясцовы “клубок злосці”, падобны да “маладой сіямскай коткі”, помслівай і жорсткай. Тут жа прадстаўлены другарадныя героі: Сяржук – хлопец, які становіцца прычынай знаёмства Зоі з Марыяй, Шмарлоўская – у мінулым ахвяра Русевіч, у далейшым – яе сяброўка, а таксама, з ліку прыяцеляў Русевіч, Віктар і Жура. У якасці эпізядычных герояў выступаюць навучэнцы і супрацоўнікі ПТВ № 149, а таксама маці Марыі.

Адносіны большасці персанажаў да Русевіч вычэрпваюцца адзінай ёмістай фразай: “Яе баяліся” [2, с. 40]. У дадзеным выпадку мае месца біялагічны страх, выкліканы жорсткімі і агрэсіўнымі паводзінамі дзяўчыны: “Русевіч яе [Шмарлоўскую. – Н. К.] ударыла лінейкаю і рассекла вуха. Тая не паскардзілася нікому” [2, с. 40]. Зразумела, што маўчанне Шмарлоўскай вытлумачваецца страхам перад магчымасцю новага фізічнага пакарання. Падобныя пачуцці перажываюць і астатнія навучэнцы ПТВ.

Прычынай асноўнага канфлікту твора становіцца танец Марыі з Сяржуком. Нягледзячы на перасцярогу Русевіч, яны пачынаюць сустракацца, і гэта, у сваю чаргу, прыводзіць да разгортвання далейшых падзей і іх выніку, сфармуляваным у фразе, якой пачынаецца навела: “Я забіла яе” [2, с. 40]. Такі пачатак указвае на інверсійную кампазіцыю твора.

Эмоцыя страху ў розных людзей можа адрознівацца ў залежнасці ад сітуацыі. Гэтае адрозненне прасочваецца найперш па сіле і інтэнсіўнасці праяўлення наступнай рэакцыі, згодна з чым псіхалагі вылучаюць такія ўзроўні страху, як звычайны і паталагічны. Першы мае кароткачасовы эффект уздзеяння на асобу, ён не здольны закрануць каштоўнасныя арыенціры чалавека, не ўплывае на яго характар і адносіны да свету і іншых людзей. Паталагічны страх характарызуецца рэзкасцю рэакцыі, атрыманай у адказ. Часта ён выяўляецца ў такіх формах, як жах, эмацыйны шок. Чалавек, паддаўшыся паталагічнаму страху, перастае асэнсоўваць свае дзеянні. Стан псіхічнай нестабільнасці ўплывае на яго характар, на адносіны да іншых людзей. Так, калі Марыя здзяйсняе забойства, ёй здаецца, што яна абьякавая да таго, што адбываецца. Насамрэч дзяўчына здвэдвае ўплыў паталагічнага страху.

Да самага забойства Марыя перажывала здзекі: Русевіч біла яе па твары фінкай, рассякла брыво, заставіла злізаць кроў з унітаза і, нарэшце, абліла вадой са шланга. Звычайна ў навелах адсутнічаюць разважанні персанажаў – гэта, хутчэй, прывілей апавядання – і ўсё ж такі аўтар падае такія ўнутраныя маналогі. Разважанні ў тэксце прадстаўлены даволі скупа, але іх прысутнасці вымагае абраная для раскрыцця мастацкай задумы факалізацыя. З гэтых жа разважанняў мы даведваемся пра эмацыйны стан Марыі, якая прызнаецца: “Я ператварылася ў запалоханую жывёліну. У маёй знаёмай была аўчарка, якую часам білі салдацкім пасам. Аднаго разу аўчарка не вытрымала і ўкусіла гаспадыню за руку” [2, с. 41]. Відавочнай робіцца паралель, якую гераіня праводзіць паміж сабой і сабакам, тым самым аўтар адсылае чытача да той развязкі, што здарыцца ў фінале.

У адпаведнасці з патрабаваннямі жанру, навела “Ліхтуга” Адама Глобуса характарызуецца сцісласцю – памер яе складае ўсяго чатыры старонкі, пры гэтым сюжэт твора валодае заўважнай вастрынёй. Цёмнае адчуванне непазбежнай трагічнай развязкі неадступна суправаджае чытача да апошніх абзацаў, і гэты саспенс пастаянна нарастае. Такім чынам, ствараецца атмасфера трывожнага чакання, што з’яўляецца адной з формаў страху. К. Ізард сцвярджае: “Трывога ўяўляе сабой расплывісты, працяглы і смутны страх з нагоды будучых падзей. Яна ўзнікае ў сітуацыях, калі яшчэ няма (і можа не быць) рэальнай небяспекі для чалавека, але ён чакае яе” [3, с. 292].

Следам за здзекамі ў жыцці Марыі наступае перыяд зацішша. Падчас яго характар персанажа падлягае заканамерным трансфармацыям. Светапогляд дзяўчыны змяняецца настолькі моцна, што яна адчувае страх ужо не перад крыўдзіцелем, а перад новай версіяй уласнай асобы: “Твар быў чужы. Ну проста іншы чалавек. Я ўсё разумею, але з люстэрка на мяне паглядала невядомая дзяўчына. Гэта мяне страшэнна спалохала, можа, нават больш, чым здзекі ў прыбіральні” [2, с. 41]. Гледзячы ў люстэрка, дзяўчына бачыць не сябе, а абьякавага да ўсяго, пабітага і стомленага чалавека. Такі страх – страх перад зменамі ў асабістым светаадчуванні – належыць, згодна з тэорыяй Ю. Шчарбатых, да шэрагу экзістэнцыйных страхў. Экзістэнцыйны страх, у дадзеным выпадку, рэпрэзентаваны не прама, а вынікае з кантэксту.

Трэба адзначыць, што ў навелах, як правіла, мала ўвагі надаецца псіхалагізму. У “Ліхтузе” ж Адама Глобуса – наадварот. Аўтару ўдалося стварыць цэласны, псіхалагічна вывераны вобраз. Матывы, якія штурхнулі Марыю на цяжкае злчынства, лёгка прасочваюцца ў тэксце, бо падаюцца сродкамі прамого псіхалагізму, вынікаюць з думак самой дзяўчыны: “У панядзелак я прыйшла на заняткі. І што мяне канчаткова прывяло ў распач, дык гэта Сержукова баязлівасць. Ён, калі мяне ўбачыў, адразу знік з вучэльні” [2, с. 42].

Пасля вяртання ў ПТВ Марыя зноў зведала вялікі эмацыйны выбух, які стаў апошняй кропляй разважнасці – таго адзінага фактару, што стрымліваў яе ад забойства. У старыя баракі, куды Русевіч пазвала Марыю пагаварыць, разам з Зояй прыйшлі яе сябры – Віктар і Жура. Марыю згвалцілі і разышліся. Дамоў дзяўчына не пайшла. Блукаючы па горадзе, яна адчула, што “страх прайшоў”, што “горш быць не можа”. Такая абьякавасць – адметны ахоўны механізм псіхікі: з цягам часу кожная ўмоўна-рэфлекторная рэакцыя згасае. Але гэта не значыць, што страх знікае следам за рэакцыяй. Першапачаткова ён працягваецца ў двух станах – узбуджаным і прыгнечаным. Вельмі моцны страх часта суправаджаецца менавіта прыгнечанасцю. Усведамленне гераіняй сваёй абьякавасці становіцца своеасаблівым “пуантам” навелы. Усё, што адбываецца з дзяўчынай пасля, – поўная процілегласць першай частцы твора. Вярнуўшыся дадому на другі дзень, Марыя бярэ цвікадзёр з цвёрдым намерам забіць Русевіч.

Скончыць жыццё самагубствам пасля забойства Зоі Марыя так і не здолела. Унутраная спустошанасць і ўпэўненасць, што горш ужо не будзе, спынілі яе, калі яна стаяла на карнізе. Магчыма, адной з прычын быў і біялагічны страх перад смерцю.

У навеле “Ліхтуга” няма дэталёвых і падрабязных апісанняў жорсткіх сцэн, што дазваляе ў пэўнай ступені “ператрываць” змрочнасць атмасферы. Аўтар не падае ўласную ацэнку таму, што адбываецца, стыль яго выкладання – нейтральны, без прыхаваных сэнсаў, без мнагазначнасці ў трактоўцы сюжэта і асноўнай праблемы. “Ліхтуга” Адама Глобуса адносіцца да дэтэктыўных навел. Яе пафас глыбока трагічны, а канфлікт пабудаваны на адкрытай барацьбе пратаганісткі з іншымі персанажамі, што вызначае таксама і сацыяльна-псіхалагічную скіраванасць твора.

У тэкст навелы ўключаны ўстаўныя дакументальныя элементы – невялікія вытрымкі з судовай справы, якой усё скончылася. Яны перарываюць апавяданне, раздзяляюць паміж сабой лагічныя часткі тэксту, здымаюць эмацыянальнае напружанне апаведу. Змест паказанняў Журы і Віктара, Шмарлоўскай, навучэнцаў і супрацоўнікаў ПТВ супярэчыць

паказанням Марыі. У выніку дзяўчына прыгаворваецца да вышэйшай меры пакарання. Сюжэт не пакідае ніякіх недагаворанасцяў.

У навеле “Ліхтуга” Адама Глобуса выразна прасочваецца дыдактычная ўстаноўка. Гісторыя, пададзеная ў творы, нагадвае рэальны выпадак з працы іспектара па справах непаўналетніх, нібы папярэджвае дарослых, каб тыя больш пільна сачылі за псіхалагічным станам дзяцей, а дзеці, у сваю чаргу, не баяліся звяртацца за дапамогай да дарослых. На пытанне аб залішнім маралізатарстве сам аўтар адказвае так: “Тое, што займаюся мараллю і задумваюся над грахамі сваімі і чужымі, выклікае ў публікі ціхі пратэст. Ціхі таму, што я займаюся якраз публічным маралізатарствам. Гэта кепска. Ведаю. Але не магу змаўчаць, як той Дзёма з “Камедыі” Аляхновіча. Сам з-за гэтага кепска сплю, але замоўчваць гнюснасць не буду” [4, с. 6]. Лада Алейнік – вядомы беларускі крытык і літаратуразнаўца – піша: “Ліхтуга” – “сацыяльная” гісторыя, якую, дарэчы, сапраўды было б нядрэнна “зачытаць услых” у школьных калектывах” [5, с. 210].

Такім чынам, навела “Ліхтуга” Адама Глобуса скрозь прасякнута матывам страху. У творы выразна выяўляюцца два яго віды: біялагічны і экзістэнцыйны. Біялагічны прадстаўлены ў большай ступені. Калі асноўны канфлікт і яго вынікі маюць дэтэктыўны характар, то атмасфера саспенсу (напружанага чакання) збліжае навелу з трылерам. Пры ўвасабленні страху персанажаў аўтар выкарыстоўвае не толькі прамыя вербальныя сродкі, але і кантэкстуальныя адсылкі.

Спіс выкарыстанай літаратуры

- 1 Щербатых, Ю. Психология страха: популярная энциклопедия / Ю. Щербатых. – М.: Изд-во Эксмо, 2005. – 512 с.
- 2 Карона Вітаўта Вялікага: раманы, аповесці, апавяданні / уклад. У. М. Сіўчыкава, А. У. Сіўчыкавай. – Мінск : Маст. літ., 2004. – 510 с.
- 3 Изард, К. Эмоции человека / К. Изард. – М.: Изд-во МГУ, 1980. – 464 с.
- 4 Адам Глобус // Крыніца. – 2002. – № 3. – С. 4–7.
- 5 Алейнік, Л. Дэтэктыў: баланс і баласт / Л. Алейнік // Польша. – 2005. – № 9. – С. 202–216.

Г. Ю. НОВІК

(г. Мінск, Інстытут літаратуразнаўства імя Янкі Купалы)

АСНОЎНЫЯ ПІСЬМЕННІЦКІЯ СТРАТЭГІІ СТВАРЭННЯ БЕЛЕТРЫЗАВАННЫХ БІАГРАФІЙ НА МЯЖЫ ХХ – ХХІ СТСТ.

Артыкул прысвечаны асэнсаванню ролі белетрызаванай біяграфіі ў айчынным літаратурным працэсе мяжы ХХ – ХХІ стагоддзяў. Акрэслены асноўныя жанравыя рысы, вызначана спецыфіка супрысутнасці пісьменніцкага вымыслу і дакументальных крыніц. На прыкладзе твораў “Крыж на зямлі і поўня ў небе” В. Кармазава і “Сьлед матылька. Освальд у Менску” А. Лукашукі высветлены адметнасці кампазіцыйнай пабудовы і мета-далогіі аўтарскага пошуку інфармацыі. Дзякуючы выкарыстанню элементаў нараталогічнага аналізу выяўлены найбольш папулярныя стратэгіі напісання такіх тэкстаў – зварот да нарцысістыкі і выкарыстанне асноўных прыціпаў “новага журналізму”.

Генезіс біяграфіі можна прасачыць са старажытнасці, аднак жанравая аўтаномнасць стала вызначацца толькі ў ХХ стагоддзі. За гэты час адбыўся шэраг істотных трансфармацый – ад змяншэння долі панегірызму да ўзнікнення разнавіднасцей тыпу

“PR-біяграфій”, жыццеапісанняў гарадоў і рэчаў. Дзякуючы гэтаму біяграфія на сучасным этапе з’яўляецца адным з папулярных жанраў дакументальна-мастацкай плыні нон-фікшн і мае даволі хістку мяжу з масавай літаратурай.

Біяграфія – тэкст, аснова якога ўтворана занатаванымі і інтэрпрэтаванымі ў творчым ключы падзеямі жыцця рэальнай асобы. Часцей за ўсё ў фокусе ўвагі знаходзіцца чалавек, чые дасягненні паўплывалі на развіццё соцыуму, культуры, навукі і г. д. Як і іншым дакументальна-мастацкім жанрам, біяграфіі ўласціва супрысутнасць у межах тэксту дакументальнай асновы і аўтарскага вымыслу. У якасці дакументаў могуць выступаць прыватныя лісты, фрагменты дзённікаў і мемуараў, фотаздымкі, малюнкi, аўтографы, экслібрысы і да т. п. Візуальная дакументацыя часцей за ўсё выносіцца ў паратэкст, у той час як тэкстуальныя дакументы прысутнічаюць у жыццяпісе ў выглядзе дакладных цытат, адвольнага пераказу ці паўнавартасных вобразаў. Фактаграфічныя матэрыялы дапамагаюць аўтару найбольш поўна ўзнавіць падзеі мінулага і, незалежна ад тыпу ўкаранення, з’яўляюцца маркерамі праўдзівасці твора.

На аснове аўтабіяграфій і дзённікаў рэальных асоб аўтары жыццяпісаў нярэдка мадэлююць выдуманыя сітуацыі, дыялогі, унутраныя маналогі прагаганіста. Мастацкі вымысел з’яўляецца неад’емным складнікам біяграфіі, паколькі нават наяўнасць вялікага архіва дакументаў не дае магчымасць пісьменніку-рэканструктару ўзнавіць увесь спектр жыцця творчай асобы і тым больш акрэсліць падзеі духоўнага жыцця. Згадкі пра сацыяльныя камунікацыі героя, яго працоўную і творчую дзейнасць, пачуцці і перажыванні арганічна ўзаемазвязаны між сабой і могуць ускладняцца рэлігійна-медытатыўным пачаткам, з дапамогай якога аўтар біяграфіі імкнецца стварыць найбольш поўную і гарманічную экзистэнцыйную выяву. Дзякуючы такой інтэнцыі ў многіх творах згаданага жанру назіраецца высокая ступень псіхалагізму, а таксама асэнсаванне жыццёвага шляху творчай асобы з пазіцыі сучаснасці. З мастацкай літаратурай белетрызаваную біяграфію яднае таксама і кампазіцыйнае вырашэнне. Як адзначыў брытанскі літаратуразнаўца Майкл Бэнтан, такія творы маюць “свой пачатак, сярэдзіну і канец; выбар матэрыялу, змешчанага ў гэтыя пазіцыі, залежыць ад аўтара і ў значнай меры звязаны з усёй канцэпцыйнай распісанага жыцця” [1, с. 73]. Біяграфіям уласцівы храналагічны характар разгортвання падзей. Пры гэтым гісторыя станаўлення героя як асобы нярэдка пачынаецца са згадак пра яго радзіму, сям’ю, радавод – тыя складнікі, што ў пэўнай ступені абумоўліваюць далейшы лёс чалавека.

Калі першапачаткова аўтару біяграфічнага тэксту адводзілася сціплая роля фіксатара чужых дасягненняў, то на сучасным этапе складальнікі біяграфій захоўваюць за сабой права незалежных суджэнняў, тым самым дэкларуючы ўласную аўтаномнасць. Менавіта індывідуальнасцю аўтарскага падыходу дэтэрмінаваная парадыгматычнасць біяграфій, прысвечаных адной і той жа гістарычнай асобе. Прычым калі ў мемуарах, дзённіках, травелогах, аўтабіяграфіях парадыгму ўтвараюць асобныя факты, то ў біяграфіях гэта адбываецца на ўзроўні твораў. Напрыклад, існуе шэраг жыццяпісаў, прысвечаных асобе Якуба Коласа: “Прышоў у жыццё дзеля нас” (2015 г.) Міколы Жыгоцкага, “Доўгая дарога ад дома Янкі Маўра да дома Якуба Коласа” (2016 г.) Наталлі Міцкевіч, “Якуб Колас у думках, у сэрцах, у песнях: успаміны, нарысы, прысвячэнні” (2012 г.).

Нягледзячы на тое, што аўтарамі біяграфій часта дэкларуецца адмова ад маралізатарства, гэты жанр на генетычным узроўні мае пазнакі дыдактызму. У фокусе ўвагі традыцыйна знаходзіцца асоба, чый светапогляд можна ахарактарызаваць як нестандартны, а жыццёвы шлях – насычаны нетыповай для мясцовага грамадства дзейнасцю. Як падкрэсліла Э. І. Копцева, дзякуючы гэтаму жыццяпіс “мадэльнае паводзіны чалавека ў свеце, яго характар і ўздзейнічае на самасвядомасць чытача” [2, с. 307]. Можна сцвярджаць, што латэнтны заклік да пераймання мадэлі паводзін надае біяграфіям падабенства да рытарычных твораў.

Не менш значнай адметнасцю мастацкага жыццяпісу з'яўляецца ярка выражаная наратыўнасць. Прысутнасць наратара ў тэксце дазваляе аб'яднаць разрозненыя факты ў адно цэлае, структураваць іх у межах пэўнай гісторыі. Падпарадкаванасць біяграфіі законам нараталогіі не толькі забяспечвае трывалую зацікаўленасць рэцыпіентаў, але і спрыяе ўтварэнню новых жанравых мадыфікацый. Напрыклад, на сучасным этапе даследчыкі вылучаюць у якасці асобных разнавіднасцей інтэлектуальныя жыццяпісы, псеўдабіяграфіі, квазібіяграфіі і г. д.

Белетрызаваныя біяграфіі займаюць сціплую нішу ў айчыннай літаратуры мяжы ХХ – ХХІ стст., значна саступаючы ў колькасным плане аўтабіяграфічным творам і літаратурным партрэтам. Аднак гэта паспяхова кампенсуецца за кошт адметных пісьменніцкіх стратэгий, задзейнічаных пры стварэнні жыццяпісаў.

Прыкладам традыцыйнай біяграфіі з'яўляецца “Крыж на зямлі і поўня ў небе” (1991 г.) Віктара Карамазова. Твор прысвечаны творчаму выкладу і інтэрпрэтацыі жыццяпісу Вітольда Бялыніцкага-Бірулі – народнага мастака БССР і РСФСР. Тэкст змяшчае фрагменты ўспамінаў славутага творцы, яго лістоў да дачкі, калег і сяброў, вершы, апавяданне “Кіслячыха” і накід ненапісанай кнігі “Апошнія кветкі Левітана”, якія былі знойдзены ў архіве І. Войнічам. Дзякуючы такім матэрыялам у чытача ёсць магчымасць азнаёміцца з асабістым жыццём мастака, яго эмацыйнымі настроямі і побытам, а таксама даведацца пра ўзаемаадносіны творчай інтэлігенцыі першай паловы ХХ стагоддзя.

Аўтарская пазнака жанру твора гучыць як “эскізы, эцюды і споведзь Духу, альбо аповесць-эсэ жыцця жывапісца і паляўнічага Бялыніцкага-Бірулі”, што адсылае да назваў-анатацый часоў Адраджэння і Асветніцтва. У тэксце прэваліруюць развагі аўтара, сюжэтная лінія адыгрывае другасную ролю, прысутнічаюць частыя ўмяшальніцтвы ў ход падзей ад першай асобы, многія з апісаных фактаў служаць імпульсамі для развіцця аўтарскай думкі. Пісьменнік звярнуўся і да журналісцкага даследавання, наведваючы дачу В. Бялыніцкага-Бірулі, пакамунікаваўшы з людзьмі, асабіста знаёмымі з мастаком. Менавіта спалучэнне “двух пачаткаў: пачатку сацыялагічнага, публіцыстычнага даследавання і пачатку белетрыстычнага” [3, с. 18], на думку Я. І. Журбіной, з'яўляецца яскравай прыкметай нарысавага жанру, да якога прапануем аднесці і гэтую біяграфію.

Паўнаватаснае раскрыццё вобраза пратаганіста ў творы адбываецца дзякуючы выразнаму псіхалагізму. З аднаго боку, чытач мае магчымасць азнаёміцца з унутранымі маналогамі, снамі мастака, занатаванымі ім непасрэдна, і на аснове гэтага скласці сваё ўражанне. З іншага – В. Карамазаву прапанаваў уласнае бачанне ўнутранага свету творцы, у адпаведнасці з якім варта спасцігаць крыніцы натхнення непарыўна ад музыкі, паэзіі і прыроды. Нягледзячы на тое, што выява мастака створана агулам у пазітыўным ключы, у тэксце падкрэсленыя розныя грані яго як асобы. В. Бялыніцкі-Біруля паўстае перад чытачом як паляўнічы і мастак; чалавек мяккі па характары і разам з тым рэзкі ў дачыненні да безгаспадарлівых; аматар самотных вандровак і арганізатар своеасаблівага творчага салона; інтэлігентны гараджанін і чалавек, просты ў камунікацыі з сялянамі; адданы свайму першаму каханню і тройчы жанаты. Дзякуючы спалучэнню такіх супярэчнасцей асоба творцы ўспрымаецца найбольш цэласна, выклікае ў рэцыпіента адчуванне максімальнай праўдзівасці, набліжанасці да рэчаіснасці.

Творчыя і духоўныя пошукі мастака адлюстраваны ў кантэксце дзейнасці яго калег і настаўнікаў, якія не толькі спрыялі ўдасканаленню тэхнікі творцы, але і вучылі жыццю. Так, значнае месца ў біяграфіі адведзенае стварэнню вобраза Ісака Левітана – бескампраміснага апекуна Бялыніцкага-Бірулі: “Боль Левітана схаваны, няўлоўны, яго адчуваеш адразу, але цяжка зразумець да канца. Часам таямніца настаўніка раздражняла, але часцей перад ёю губляўся і тады, як атручаны, не мог працаваць” [4, с. 85]. Вучоба ў знакамітага творцы была знітавана з унутраным драматызмам, паколькі Левітан уласнымі дасягненнямі закрыў свайму вучню перспектывы для самаразвіцця. Таму пераход да

адметнага творчага шляху каштаваў галоўнаму пратаганісту вялікіх намаганняў, а ўсё жыццё мастака было прасякнутае непазбыўнай трансцэндэнтнай трывогай.

У адпаведнасці з законамі мастацкай літаратуры біяграфія насычана дэталізацыяй, рытарычнымі фігурамі і лірычнымі адступленнямі. Акцэнты на візуальных маркерах, гэтаксама як і вербалізацыя каларыту і сюжэтнага зместу асобных карцін, прысутнічаюць у тэксце для больш плённага паглыблення чытача ў свет жывапісу: “<...> у бок чырвонай, як цёмны клап-лак, зары, ад краёў аздобленай залацістай охрай, неслася пагона слонак” [4, с. 3]. Праз увесь твор праходзяць лейтматывы крыжа і першага кахання мастака. Першы дазваляе атаясаміць талент з пакутамі, адвечным пошукам гармоніі між зместам і формай, якім было прасякнутае ўсё жыццё творцы. З дапамогай другога В. Карамазаў вытлумачыў паходжанне серабрыста-шэрай гамы, уласцівай лепшым карцінам мастака.

Кампазіцыйная будова тэкста таксама адпавядае эстэтыцы традыцыйнага мастацтва слова. Твор мае экспазіцыю, дзе акрэслены імпульс да далейшага расповеду; завязку, кульмінацыю і развязку, прымеркаваныя да асноўных вех творчага шляху (пачатак творчасці, прыняцце ўласнага таленту і спалучаных з ім выпрабаванняў лёсу, творчасць апошніх гадоў жыцця); эпілог-развітанне з пратаганістам. Аднак варта адзначыць, што развіццё дзеяння ў тэксце адбываецца галоўным чынам за кошт усёведнага наратора. Менавіта гэтая інстанцыя забяспечыла шырынню хранатопу, пра якую сведчаць шматлікія рэтраспекцыі, рэзкія змены часавых планаў, спецыфічныя локусы (сны, роздумы), а таксама развагі пра выбудову сюжэтнай лініі: “нашаму апавяданню часам не хапае і логікі, і стройнасці. То яно бяжыць па роўнай дарожцы, то бяжыць-пятляе” [4, с. 79].

Своеасаблівае паломніцтва В. Карамазава на дачу “Чайка”, уведзенае ў тэкст жыццяпісу, дэтэрмінавала з’яўленне яшчэ аднаго пратаганіста, чый пункт гледжання тоесны пункту гледжання наратора. Улічваючы, што Бялыніцкі-Біруля гэтаксама выступіў у тэксце ў якасці апавядальніка (як аўтар аўтабіяграфічных сведчанняў), можна сцвярджаць, што нарыс “Крыж на зямлі і поўня ў небе” адметны паралелізмам наратыўных інстанцый: і біёграф, і аб’ект яго даследавання ў творы адыгрываюць ролю і наратора, і пратаганіста.

Іншым чынам рэалізаваныя наратыўнасць і дакументальнасць у кнізе “Сьлед матылька. Освальд у Менску” (2011 г.) Аляксандра Лукашука. Твор прысвечаны ўзнаўленню мінскага перыяду жыцця Лі Гарві Освальда – забойцы амерыканскага прэзідэнта Д. Кенэдзі. Назва адсылае чытача да вядомага апавядання Р. Брэдбэры “І грывнуў гром”, у якім такая дробная дэталі, як расціснуты матылёк, здолела кардынальна змяніць плынь гісторыі. Аднак А. Лукашук інтэрпрэтаваў гэтую метафару зусім інакш, сцвярджаючы, што Освальд “зрабіў не большы ўплыў на хаду падзей ХХ стагоддзя, чым матылёк пад коламі цягніка па яго прыбыцці на станцыю паводле раскладу” [5, с. 360], што абумоўлена сейсмаўстойлівай прыродай любой дэмакратыі.

У параўнанні з нарысамі В. Карамазава, “Сьлед матылька” адметны большай ступенню “пагружэння” аўтара ў матэрыял, якое папярэднічала напісанню кнігі. Акрамя выкарыстання архіўных матэрыялаў, гутарак з асобамі, якія мелі нават ускоснае дачыненне да справы Освальда, А. Лукашук паэтапна звяртаецца да аналізу “Гісторыі Освальда. Амерыканскай тайны” – аднаго з найбольш грунтоўных даследаванняў забойства Д. Кенэдзі, праведзенага амерыканскім публіцыстам Норманам Мэйлерам. Заўважна, што беларускі аўтар ацэньвае дасягненні свайго папярэдніка ў скептычным ключы, паколькі указвае на многія недахопы і недакладнасці “Гісторыі Освальда”, крытыкуе выкарыстання амерыканскім пісьменнікам метады даследавання і прыёмы “новай журналістыкі”. Напрыклад: “Няма нічога горшага за здраду радзіме – так <...> Шушкевіч патлумачыў амерыканскаму пісьменніку, чаму ён не ўпадабаў Освальда. Шушкевіч быў выхаваны ў старых традыцыях – так патлумачыў Мэйлер сваім чытачам словы Шушкевіча” [5, с. 83].

Калі вынікам пошуку В. Карамазава стала абмежаваная колькасць фактаў, дзякуючы чаму твор набыў апавядальна-разважлівы тон, то “Сьлед матылька” літаральна перанасычаны дакументамі, так ці інакш звязанымі з пратаганістам. Сярод іх наступныя:

дзённік Лі Гарві Освальда, яго перапіска са сваёй сям’ёй і прадстаўнікамі ўлады, расшыфроўкі праслухоўванняў КДБ, інтэрв’ю са сведкамі і даследчыкамі (у тым ліку і Н. Мэйлерам), апісанні наведаных аўтарам “мясцін Освальда” і многае іншае. Строгая дакументальная фактура кнігі ўраўнаважана элементамі эсэістычнасці, у выніку, па словах П. Абрамовіча, “<...> першае ўражлівае і ўдумлівае назіранне за матыльком немясцовага віду <...> чытаецца як прыгодніцкі раман – у тым вінаватыя непрыдуманя героі і сюжэт кнігі, сама атмасфера 1960-х, дэталёва адноўленая ў ёй” [6].

Варта адзначыць, што ўключаныя ў канву аповеду дакументы (“Гістарычны дзённік”, “Гісторыя Освальда”, “Справа агентурнай распрацоўкі № 34451” і г. д.) выступілі ў якасці самадастатковых герояў твора, гэтаксама як і Освальд, яго жонка Марына, дыпламаты, дзяржаўныя дзеячы – асобы, тым ці іншым чынам звязаныя з апісанымі падзеямі. Гэта стала магчымым дзякуючы паэтапнаму азнаямленню чытачоў з работай А. Лукашука над зыходнымі матэрыяламі. Грунтоўнае крыніцазнаўчае даследаванне было разгорнута фактычна на вачах рэцыпіента, не дазваляючы сумнявацца ў праўдзівасці распаведзенага аўтарам. Письменнік падрабязна ўзгадаў гісторыю пошуку пэўных дакументаў, апісаў іх знешні выгляд, у асобных выпадках акцэнтаваў увагу на наяўных недакладнасцях, нарэшце, прывёў цытаты.

Паколькі ў творы прысутнічае вялікая колькасць дакументаў (інтэрв’ю, фрагментаў допытаў, успамінаў і г. д.), інфармацыя ў якіх выкладзена ад імя першай асобы, то яго можна ахарактарызаваць як полінарратыўны. Цэласнасць і эстэтычную значнасць тэксту забяспечыў вобраз пісьменніка, паказанага ў дзвюх іпастасях. Па-першае, ён адыграў ролю аднаго з пратаганістаў, які з дапамогай індуктыўнага метаду рэканструяваў падзеі мінулага; па-другое, адлюстраванне пункта гледжання наратара, здатнага да маніпулявання ўвагай рэцыпіентаў.

Калі аўтар-пратаганіст звярнуўся да метадаў навуковага даследавання (аналіз, сінтэз, культурна-гістарычны метады і г. д.), то аўтар-наратар выкарыстаў шырэйшы арсенал сродкаў, актуалізаваўшы ў сваім аповедзе публіцыстычны пачатак. Праз увесць твор лейтматывам прайшоў вобраз матылька: “<...> немагчымая, як матылёк бяз кукалкі, вопрадзень бяз вусеня, вусень бяз яйка” [5, с. 15], “Аказалася – звычайны матылёк. Толькі вырас бескантрольна” [5, с. 76], “як гіганцкія матылькі, яны запаўняюць танцавальную залю і гістарычную прастору вакол яе ў Менску і Амэрыцы” [5, с. 96], “Дзень той сустрэчы зьменіць яго жыццё, як палёт матылька мяняецца моцным парывам ветру” [5, с. 34], “Зрэшты, і для тых, хто гаворыць, і для тых, хто чытае, існуе толькі сёння. Амаль як для матылькоў” [5, с. 278] і г. д. Такі прыём штораз адсылае рэцыпіентаў да закладзенай на пачатку твора метафары, не даючы ўвазе расканцэнтравацца на дэталях. Для ілюстрацыі асобных сітуацый аўтарам выкарыстаныя дасціпныя метафары, якія закранаюць розныя сферы жыцця – напрыклад, можна даведацца некаторыя факты з галіны лепідаптэралогіі ці ўлюбеныя выслоўі У. Караткевіча.

Публіцыстычным мэтам падпарадкаваная і структура твора. Тэкст складаецца з шэрага фрагментаў, кожны з якіх мае дасціпную назву і лагічнае завяршэнне, дзякуючы чаму можа прэтэндаваць на пэўную аўтаномнасць, функцыянаваць і па-за межамі твора ў якасці фрагмента. Можна сцвярджаць, што тут рэалізаваны прыём новай журналістыкі “сцэна за сцэнай”. Ён заключаецца ў перадачы падзей у тэмпе, адпаведным таму, з якім гэтыя падзеі маглі б адбывацца ў жыцці. Галоўны тэзіс даследавання пры гэтым не выкладзены ў экспазіцыі – у адрозненне ад, напрыклад, нарыса В. Карамазава.

Пераканаўчы наратыў у кнізе “Сьлед матылька” ускладнены элементамі, якія запавольваюць яго рэцэпцыю. Напрыклад, шматлікімі зноскамі, прывечанымі акалічнасцям, якія маюць ускоснае дачыненне да гісторыі Освальда, але дазваляюць чытачу прасякнуцца каларытам эпохі: “Каб не адсылаць у бібліятэкі адчайных гаспадыняў, якія вырашаць прыгатаваць гэтую закуску, вось клясычны рэцэпт жэле зь легендарнай кнігі <...>” [5, с. 215]. З такой жа мэтай цяперашні час выкарыстаны для абазначэння падзей

мінулага, а ў асобных выпадках чаргаваны з будучым часам. Нягледзячы на запавольванне і сцісканне нарацыі, твор успрымаецца як паўнаватрасны раман з інтрыгуючым зместам.

Такім чынам, белетрызаваная біяграфія ўяўляе сабой жыццёпіс рэальнай асобы, утвораны шляхам крэатыўнай інтэрпрэтацыі дакументальных сведчанняў. Прыкметамі такіх тэкстаў з’яўляюцца выкарыстаныя пісьменнікамі прыёмы і метады мастацкай літаратуры, публіцыстыкі і навукі; задзейнічаныя аўтабіяграфічныя запісы ў выглядзе дзённікаў, лістоў, нататак, мемуараў; псіхалагізм; парадыгматычнасць на ўзроўні цэлых тэкстаў; імпліцытны дыдактызм; выразна акрэсленая наратыўнасць. У айчыннай літаратуры пры стварэнні белетрызаваных біяграфій найбольш плённымі стратэгіямі сталі зварот да традыцыйнай формы нарысаў (“Крыж на зямлі і поўня ў небе” В. Карамазава) і ўвасабленне ключавых паняццяў “новага журналізму” (“Сьлед матылька. Освальд у Менску” А. Лукашук). У першым выпадку аповед ажыццяўляецца ад асобы ўсёведнага наратара, тэкст адметны паралелізмам наратыўных інстанцый, а таксама прысутнасцю элементаў публіцыстычнага і сацыялагічнага даследавання. У другім выпадку полінаратыўны твор насычаецца вялікай колькасцю дакументаў-вобразаў, шырока ўжываюцца элементы крыніцзнаўства; пры “пагружэнні” аўтара, тоеснага наратара і пратаганісту, у матэрыял выкарыстоўваецца прыём “сцэна за сцэнай”.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1 Benton, M. Literary Biography: an introduction / M. Benton. – Hoboken : Wiley-Blackwell, 2009. – 280 p.

2 Коптева, Э. И. Традиции риторической биографии в «греческой повести» Д. И. Фонвизина «Каллистен» / Э. И. Коптева // cyberleninka.ru [Электронный ресурс]. – 2011. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsii-ritoricheskoy-biografii-v-grecheskoy-povesti-dm-fonvizina-kallisfen>. – Дата доступа: 03.10.2020.

3 Журбина, Е. И. Искусство очерка / Е. И. Журбина. – Москва : Сов. писатель, 1957. – 221 с.

4 Карамазаў, В. З вясною ў адным вагоне : аповесці, эсэ, дзённік / В. Карамазаў. – Мн : Юнацтва, 2002. – 397 с.

5 Лукашук, А. Сьлед матылька. Освальд у Менску / А. Лукашук. – Прага : Радыё Свабода, 2011. – 390 с.

6 Абрамовіч, П. Рэвізія Освальда, БССР і лепідэптаралогіі / П. Абрамовіч // Наша ніва [Электронны рэсурс]. – 2012. – Рэжым доступу: <http://nn.by/?c=ar&i=68156>. – Дата доступу: 07.04.2014.

Т. А. ФІЦНЕР

(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

ВЯЛІКАЯ АЙЧЫННАЯ ВАЙНА Ў АДЛЮСТРАВАННІ А. БРАВА: НА ПРЫКЛАДЗЕ АПОВЕСЦІ “ДАРАВАННЕ”

У артыкуле разгледжана аповесць А. Брава “Дараванне”. Мэта даследавання – прасачыць спецыфіку асэнсавання пісьменніцай тэмы Вялікай Айчыннай вайны на сучасным этапе развіцця айчыннай прозы; прааналізаваць уплыў вайны на стасункі нашчадкаў “пераможцаў” і “пераможаных” у гэтай трагедыі, паказаць маральную адказнасць галоўнай гераіні аповесці, беларускі, што жыве ў Германіі, перад хворым Гансам, былым салдатам вермахта, выявіць яе прычыны. Аповесць А. Брава не разглядалася айчыннымі літаратуразнаўцамі ў прапанаваным аспекце.

Тэма Вялікай Айчыннай вайны практычна не даследуецца сучаснымі беларускімі пісьменнікамі. Гаворка ідзе пра аўтараў-празаікаў. Прычын гэтаму некалькі. Асноўная з іх, на наш погляд, тая, што практычна не засталася жывых сведкаў гэтай трагедыі XX стагоддзя. Для пісьменнікаў (І. Шамякіна, Я. Брыля, І. Мележа, М. Лынькова, В. Быкава, І. Пташнікава, І. Чыгрынава, А. Адамовіча, В. Адамчыка, У. Караткевіча, В. Казько, М. Стральцова і многіх іншых), што пабачылі вайну на свае вочы (на фронце ці ў акупацыі, дарослымі ці ў дзяцінстве), яна была звычайнай, вядомай. Для пісьменнікаў, дзяцей і ўнукаў беларусаў, на жыццё якіх выпала вайна, яна таксама, хоць і апасродкавана, была “сваёй”, бо гучала ва ўспамінах дзядоў і бацькоў пры кожным застоллі на кожным сямейным (і не толькі) свяце і стала часткай жыцця.

Што да жаночай традыцыі ў асэнсаванні тэмы Вялікай Айчыннай вайны, то яна зусім не прадстаўнічая ў айчынным мастацтве слова. Узгадаць хіба можна А. Васілевіч. Прынамсі, толькі гэтая пісьменніца ўзгадваецца ў “Гісторыі беларускай літаратуры XX стагоддзя” [1, с.15]. Да тэмы вайны пісьменніца звярнулася ў некаторых апавяданнях, не абышла яе і ў тэатралогіі “Пачакай, затрымайся” (1972). У гэтым кантэксте нельга не ўзгадаць мастацка-дакументальны твор С. Алексіевіч “У вайны не жаночы твар” (1985).

На дадзеным этапе развіцця беларускай жаночай прозы цяжка ўзгадаць пісьменніц, якія б звярталіся да мастацкага асэнсавання тэмы Вялікай Айчыннай вайны. Тым больш цікавай падаецца спроба А. Брава. Маецца на ўвазе яе апавесць “Дараванне” [2], да разгляду якой мы і звернемся ў дадзеным даследаванні.

Дзеянне ў творы разгортваецца на пачатку XXI стагоддзя ў Германіі, краіне, якая распачала Другую сусветную вайну і прайграла яе. Галоўная гераіня твора, беларуска Ларыса Вашкевіч, ад імя якой і вядзецца апавед у творы, апынулася ў гэтай краіне мэтанакіравана. Яна выйшла замуж за немца Ральфа Крауза, карыстаючыся паслугамі шлюбнага агенцтва, каб забяспечыць будучыню сваёй дачцэ Светцы (даць магчымасць жыць у эканамічна развітай краіне і магчымасць атрымаць лепшую медыцынскую дапамогу – у дачкі спадчынная міяпія). Муж Ларысы і бацька яе дачкі засіліўся ў сярэдзіне 90-х, пасля таго, як “прайграўся блатным”, якія “вынеслі з кватэры маці тэлевізар, мэблю, яе і Светчыны рэчы” [2, с. 16].

З Ральфам дажывае свой век яго васьмідзесяцігадовы бацька, Ганс, былы салдат вермахта, што “пакутуе на хваробу Альцгеймера” [2, с. 11]. Яго доглядам якраз і займаецца Ларыса, якая з’яўляецца афіцыйнай сядзелкай хворага, за што атрымлівае “штомесячную дапамогу” [2, с. 12] з бальнічнай касы.

Завязка дзеяння ў творы ўкладваецца ў адзін сказ: “Ганс знік апоўдні” [2, с. 7]. Як выяўляецца ў працэсе чытання, гэта не першая яго спроба ўцёкаў. Некалькі гадзін пошукаў старога складаюць асноўны сюжэт апавесці. За гэты час Ларыса ўзгадвае важныя акалічнасці свайго пражывання ў Германіі і ключавыя моманты жыцця на радзіме. Аўтарка тут скарысталася прыёмам рэтраспекцыі, чым значна пашырыла і часавыя, і прасторавыя межы твора.

Ведаючы, што Ганс браў удзел у Другой сусветнай вайне, гераіня спачатку дапускае, а потым і ўпэўніваецца ў тым, што былы салдат вермахта знаходзіўся падчас баявых дзеянняў у яе на радзіме: “Зрэшты, бывалі ў Ганса і моманты яснасці...” [2, с. 20]. Тады стары радаваўся прысутнасці Ларысы ў доме, рабіў ёй падарункі, распытваў “пра дом, мясціны, дзе нарадзілася” [2, с. 20], пра “невялікі беларускі горад” [2, с. 20].

Праз некаторы час гераіня ўжо напэўна ведае, што Ганс падчас Вялікай Айчыннай вайны знаходзіўся на Беларусі, якраз у яе родных мясцінах. Хворы палюбіў спавадацца лютэрку, якое ўспрымаў, як жывога суб’яседніка, якому і распавёў пра вайну, агучыўшы “назву з дзяцінства знаёмага ёй горада...” [2, с. 24]. За ўдакладненнямі Ларыса звяртаецца да Ральфа, які пацвярджае сказанае Гансам лютэрку ізначае, што “бацьку забралі ў вермахт у маі сорок чацвёртага і накіравалі на Усход <...>. Бацька ўсяго два месяцы праслужыў у тылавым гарнізоне дзесьці недалёка ад Мінска, потым быў цяжка паранены пры

адступленні, і вайна для яго скончылася” [2, с. 24]. Сказанае мужам не супакойвае ўражлівую па натуре беларуску, яна хоча ведаць усю праўду пра мінулае Ганса, а датуль не ўпэўненая, ці зможа і надалей даглядаць хворага былога акупанта, бо ў гады акупацыі яе сям’я пацярпела ад фашызму. Яна прызнаецца суайчынніцы-эмігрантцы, “што калі Ральф не здасць старога ў багадзельню, яна сядзе, кіне ўсё...” [2, с. 28]. Аднак суайчынніца Лада не разумее ўнутраны стан Ларысы, не падтрымлівае яе ў такім рашэнні, пераводзіць праблему ў матэрыяльную плоскасць, навучаючы, што патрэбна зрабіць, каб дзяржава плаціла болей за догляд “маразматыка”: “Падавай на другую ступень па доглядзе, раз ён у цябе такія фінты выдае. <...> Можаш і на маральны ўрон спаслацца, гэта таксама добра прадаецца. Маўляў, ты беларуска, цябе ўсё гэта нервуе. У немцаў комплекс віны з-за той вайны, яны гатовыя ўсім кампенсаваннем плаціць” [2, с. 29]. Не разумее Ларысу і дачка-псіхолаг, якая ўказвае на клінічную ўражлівасць маці і даводзіць, што наогул “гісторыя поўная жахаў” [2, с. 33].

З палёгкай прымае Ларыса рашэнне Ральфа здаць Ганса “ў дом састарэлых”. Важкім аргументам для мужа-немца ў прыняцці такога рашэння быў кошт за электрычнасць: Ганс, ноччу будуючы свае “ўкрыцці”, паліў святло. Па логіцы рэчаў, павінна наступіць чаканая развязка, такі своеасаблівы хэпі-энд, у прыватнасці для галоўнай гераіні твора. Для яе адпадае неабходнасць выбару. Больш таго, ёсць шанс нарэшце ўпэўніцца, што “іх з Ральфам шлюб – усё ж такі не суцэльная бухгалтэрыя” і “трымаецца не на вар’яцтве Ганса ў якасці адзінага фундамента” [2, с. 27]. Але падзеі ў аповесці адбываюцца па іншаму сцэнарыю (сюжэт развіваецца нечакана). Хэпі-энд у пэўнай ступені прысутнічае, але абсалютна іншы... Душэўнай палёгкай пасля таго, як Ганс адвезены ў дом састарэлых, у Ларысы не наступае.

Расставіць усе кропкі над “і”, разабрацца, хто кім быў у час вайны, скласці ўсе пазлы ў адну карціну гераіні дапамагае выпадкова знойдзены дзённік Ганса. Як выявілася, прыезд Ларысы (так падобнай на іншую беларускую дзяўчыну Зосю) абудзіў у старога немца ўспаміны пра далёкае мінулае, пра дадзеную сабе клятву, падштурхнуў яго да пастаянных уцёкаў з дому з мэтай адпомсціць паліцаю, вінаватаму ў спаленні жыхароў беларускай вёскі (“Неўзабаве пасля размовы пра беларускі горад у яго і ПАЧАЛОСЯ” [2, с. 21]).

Як бачна з тэксту, у кожнага з герояў (Ларысы і Ганса) свая вайна. Ларыса ведае вайну найперш з успамінаў уласнай бабулі, якая хавалася ў балоце з трыма дзецьмі, у той час як гарэла вёска, каб не быць спаленай жыўцом, а нямецкія салдаты і паліцаі “прачэсвалі лес, метр за метрам” [2, с. 29]. Малодшы з дзяцей, двухмесячны хлопчык, задыхнуўся ад смочкі грудзей, якую яму пхала бабуля, каб заспакоіць плач. Такая цана выратавання сям’і бабулі, у тым ліку і бацькі галоўнай гераіні, які жыву па метрыках свайго памерлага брата-немаўляці, бо яго дакументы згарэлі ў хаце падчас той аблавы. “І цяпер, калі кармлю ды пераапранаю Ганса, я ўвесь час думаю: а раптам ён быў у тым лесе?” [2, с. 30]. – дзеліцца сваімі перажываннямі Ларыса з суайчынніцай-эмігранткай Ладай.

Дзённік Ганса адкрывае Ларысе іншую праўду пра вайну, убачаную і зафіксаваную ворагам, для якога гэтая вайна таксама сталася трагедыяй. Яна даведваецца, што той насамрэч быў у 1944 годзе ў яе родных мясцінах, але шкоды мясцовым жыхарам не чыніў, а, наадварот, папярэдзіў пра небяспеку жыхароў вёскі, у якой кватараваў яго гарнізон: “Заўтра тут будзе... айназагрупе” [2, с. 20]; а таксама пра асабістую трагедыю Ганса, якую ён пранёс праз усё жыццё: “так я ў апошні раз убачыў Зосю... і яе маці, і маленькага брата... вочы Зосі былі шырока адкрытыя... і абсалютна пустыя... як неба, якое ў іх адлюстравалася... <...> напэўна, яна нават не паспела спалохацца... <...> мне казалі: тое заслуга паліцэйскага з мясцовых” [2, с. 62]. Так, паступова Ларыса разумее, што за чалавека яна даглядала, так прыходзіць дараванне, і высыпае рашэнне забраць Ганса з дому састарэлых.

Ганс ведае вайну як непасрэднае ўдзельнік. Разумеючы, што губляе памяць, ён паспявае занатаваць успаміны пра вайну ў дзённіку, які захоўвае пад матрасам у сваім ложку. З дзённікавых запісаў паўстае вобраз 17-цігадовага немца, зусім яшчэ дзіцяці, якога супраць яго волі забіраюць у войска “для праходжання службы па абароне Рэйха ад ворагаў” [2, с. 59]. Адмовіцца ён не можа, бо гэта будзе каштаваць жыцця не толькі яму, але і яго маці,

якую ён вельмі любіць. Назіраючы за дзеяннямі свайго гарнізона ў Беларусі, Ганс задаецца пытаннем, агучваць якое небяспечна: “Ці значыць гэта, што мы – злачынцы?” [2, с. 60]. На Беларусі Ганс знаходзіць сваё “першае і адзінае” каханне, светлавалосую шэравокую Зося, якую не можа выратаваць, хоць і робіць для гэтага ўсё магчымае. На востраў у балоце, “дзе жыхары вёскі звычайна хаваліся” [2, с. 63], немцаў завёў паліцай з мясцовых. “Я пакляўся сабе, што высачу яго...” [2, с. 63]– занатавана ў дзённіку Гансам. Гэтую ідэю-фікс абудзіла ў ім прысутнасць у доме Ларысы, менавіта таму Ганс увесь час некуды імкнуўся з дому, а ў яго руках заўсёды было нешта драўлянае: кол з чыёйсьці агароджы альбо драўляная калодка для абутку. Сімвалічна, што асноўнае дзеянне ў аповесці адбываецца 9 мая.

Здаецца, што новага можна сказаць пра ВАВ, тым больш чалавеку, які не перажыў яе асабіста? Акцэнт у творы А.Брава ставіцца менавіта на сучаснае бачанне вайны, асэнсаванне яе “з часавай адлегласці” асобнымі прадстаўнікамі “пераможаных” і “пераможцаў”. У “Дараванні” практычна няма паказу баявых дзеянняў, жанчына-аўтар даследуе сферу чалавечых зносін, яе цікавіць маральны аспект праблемы (у дачыненні да канкрэтных удзельнікаў вайны), магчымасць/ немагчымасць стасункаў паміж людзьмі, што былі ворагамі ў сілу гістарычных абставін. Некалькімі штрыхамі аўтарка абазначыла ўсе праблемы нашага народа-пакутніка, што апынуўся пад акупацыяй: спаленыя вёскі, расстраляныя яўрэі, партызанскія атрады, здраднікі-паліцаі. Разам з тым жыццё працягвалася, а ў ім знаходзілася месца каханню. Письменніца даводзіць, што чалавечая любоў, спагада можа праяўляцца ў самых, здавалася б, непадыходзячых для гэтага месце і часе.

Такім чынам у аповесці А.Брава “Дараванне” прадстаўлена бачанне вайны “пераможанымі” і “пераможцамі”, і, як вынікае з твора, адносіны да вайны ў іх аднолькава адмоўныя.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1 Андраюк, С. А. Проза / С.А. Андраюк // Гісторыя беларускай літаратуры ХХ стагоддзя. У 4 т. Т. 4, кн 1. 1966–1985 / НАН Беларусі, Аддз-не гуманітар. навук і мастацтваў, Ін-т літ. Імя Я.Купалы; Навук. рэд. У. В. Гніламёдаў, С. С. Лаўшук. – 2-е выд. – Мінск : Бел. Навука, 2004. – С. 8–31.

2 Брава, А. В. Дараванне=Прощение=Vergebung : аповесць / Алена Брава; пер. на ням. мову Андрэ Бёма. – Мінск : Выд. дом “Звезда”, 2013. – 208 с.

І. А. ХОРСУН

(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

СІМВАЛ “ПТУШКІ” Ў СПАВЯДАЛЬНЫХ ЛІРЫЧНЫХ ТВОРАХ ЯНА ЧЫКВІНА

Аўтар аналізуе лірычныя тэксты зборніка «Светлы міг» і празаічныя тэксты «Трохкрылых птушак» Яна Чыквіна, вылучае метафары, праз якія паэт спавядае пра свой родны край, сваё дзяцінства, пра блізкіх людзей, пра веру і непадзельную любоў. Вылучае сімвал «птушкі» як агульны вобраз твораў Я. Чыквіна, звязно, якое спалучае яго творчасць. Прыведзены прыклады нештампаваных вобразаў, праз якія чытач пранікаецца глыбокай адчувальнасцю паэта.

Дух часу, менталітэт народа, умовы і праблемы яго развіцця пасцігаюцца праз літаратурную спадчыну краіны. Асноўным стылёвым напрамкам беларускай літаратуры застаецца рэалістычны. У творах адлюстравана сапраўднае жыццё з усімі яго клопатамі і перашкодамі, шчассямі і няўзгодамі. Пазнаць сябе і больш дасканала адкрыць сусвет дапамагае рэалістычная паэзія белавежцаў.

Паэтычныя творы Яна Чыквіна адлюстроўваюць навакольнае асяроддзе (родны кут, мясціны, хата, сцэжкі) і адначасова менталітэт нацыі (яго духоўны склад, чуласць і непадзельную любоў і павагу да Бацькаўшчыны). Па справядлівых словах Алеся Барскага «вершы, якія яму нашапталі сялянскае паходжанне, вясковае дзяцінства, пачуцці да бацькоў і блізкіх» [1, с. 245].

«Роднае гняздо нашай сям’і...цэнтр майго сусвету» [2, с. 115], – такі дэвіз, лозунг і самая важная ідэя не толькі нядаўняга зборніку Яна Чыквіна «Трохкрылыя птушкі» (2018), але і ўсёй паэтычнай спадчыны гэтага таленавітага чалавека. Цікава прасачыць як аўтар малое асноўны сімвал – птушкі, яе палету у гэтай кнізе. Перш-наперш малюнак на вокладцы – гэта ўжо першае знаёмства з творам, назва («Трохкрылыя птушкі») звужае неабмежаваную фантазію чытача да канатацый прыроды, птушак. І вока шукае птушку, трохкрылую птушку. Знаходзіць. Далей ужо заўважае вочы, дзьобу, але працягвае шукаць яе асаблівасць – трохкрыласць. Але маштаб карціны на вокладцы не дазваляе гэтага. Чытач заўважае яшчэ адну асаблівасць – размытасць, невыразнасць малюнка, што можа сведчыць аб тым, што аўтар зборніка перадае нам толькі ідэю, магчымасць існавання такіх птушак. Або гэта тое, што бачыць птушка сваімі вачыма, гэты малюнак і ёсць яе карціна быцця. Няма падстаў і аргументаў на карысць аднаго канкрэтнага варыянта. Але трэба адзначыць, што кожны з іх [варыянтаў] адлюстроўвае глыбокую прыхільнасць да нававольнага свету, яго флоры і фауны. Фонавы зялёны колер, разнастайныя адценні зялёнага на малюнку з’яўляюцца таму пацвярджэннем. Прывядзем яшчэ некалькі прыкладаў, якія ўзнаўляюць цэласнасць першага вобраза зборніку «Трохкрылыя птушкі». На с. 12 змешчаны «Партрэт з птушкамі» Міколы Бушчыка. Пачатак другой главы (с. 93) – легенда аб Стэфане Пермскім пра птушку каб не апускала крылы. Але самым моцным і пранікнёным з’явілася менавіта прызнанне аўтара пра цэнтр яго свету – гэта «роднае гняздо нашай сям’і».

Філасоўскія разважанні Яна Чыквіна надзвычай глыбокія і цікавыя ў сэнсе аналізу. Так, у зборніку «Трохкрылыя птушкі» лірычны герой разважае: «Не, братку, нікуды я не лячу!.. Мы ж – бяскрылыя...» [2, с. 124]. Трохкрылая птушка апынулася зусім бяскрылай. Гэтым вобразам аўтар паказвае і другі бок рэальнага жыцця і існавання – не свабоду палёту, а бездапаможнасць і падпарадкаванне, адсутнасць магчымасці быць тым, кім хочаш і мог. Часам не толькі ставіць пытанні («А можа ніхто з нас невінаваты, а толькі абставіны, якіх мы не разумеем...» [2, с. 128]), а і дае адказы: «Да чаго вядзе ўвесь наш прагрэс?... Які страшэнны бег у нікуды! Уцёкі ад сваёй сутнасці чалавечай».

Ёсць і супярэчлівыя вершы, самазнішчальныя («А дом наш...»). Аўтар будзе чулы і эмацыянальны зачын: «Вечарам духмяныя ўстаюць агароды...», прыгожае наваколле свайго дзяцінства («І галасы сяброў... // І лугі, дзе конскія пасуцца грывы»), а апошнія радкі «разбураюць» гэтую ідэю, знішчаюць прыгожую структуру, выклікаючы ў чытача расчараванне і боль:

А дом наш, як далёкія ўспаміны...
Без дзвярэй, без тынку і без вокан [3, с. 7].

Тры дзесяткі гадоў таму (1989) ў Мінску за год да заснавання серыі беларускага літаратурнага аб’яднання «Белавежа» быў выдадзены зборнік «Светлы міг».

Міг – самы кароткі па працягласці адрэзак часу, які асацыюецца з няпэўнасцю, паколькі ён пралятае, улятае і, нарэшце, ляціць. Адначасова і вобраз *птушкі* як жывы сімвал палёту, лёгкасці. Асаблівасцю творчасці Яна Чыквіна з’яўляецца менавіта вобраз *палёту* (часу, птушкі, думкі), які ідзе звязуючым звязом не толькі яго лірычных твораў, а і саміх зборнікаў (у тым ліку праязных). У гэтым бачыцца індывідуальнасць аўтарскага стылю пісьменніка і паэта, кожны твор якога дапаўняе універсальны сэнс гэтага сімвала (*міг, паззі крыло, адстаю ад крылатай стаі, бел-белыя гусі* і інш.).

Кніга *Светлы міг* пачынаецца з верша «Паверыўшы ў паззі крыло». Лексічна-сіntaxічная анафара ў чацвёртым радку прыцягвае ўвагу чытача. Паэт выкарыстоўвае

паўтор для сэнсавага вылучэння найбольш істотнай думкі. З мэтай акцэнтацыі галоўнага, напраўляе ўвагу чытача менавіта на гэту фразу: «паверыўшы ў паззі крыло» [4, с. 5]. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка. Вобраз палёта, лёгкасці карэлюе з даверлівасцю аўтара («паверыўшы»). Ян Чыквін інтэртэкстуальна запрашае чытача адправіцца з ім у гэты палёт, дзе арыенцірам будзе служыць лёгкасць і вера, дакладней давер яму [паэту]. (Адзначым, што і ў вершы «Паэт на чужыне» (с. 51) вобраз палёту і метафара паэтаў, суайчыннікаў перадаецца наступным: *крылатая стая, набрацімы – бел-белыя гусі / ляціць*).

Чытаючы вершы Яна Чыквіна, адчуваеш незвычайную блізкасць з прыродай («Цябе няма...» (с. 17) – параўнанне страты блізкага чалавека з адпаведнымі з’явамі прыроды: «Цябе няма, і ўся зямля маўчыць. / Заціхлі рэчкі горныя навечна»; «Старасць»: «Добры дзень, сястра мая, бяроза, / прывітанне вам, браты дубы» (с. 19)). Паэт нават моліць прыроду *перадыхадам* нікога не клікаць, а марыць, каб *ніякіх гасцей*, а толькі прырода яго абдымала і шанавала («Хай па мне растанцецца зелень»). «Прымірэнне» (с. 21): «калі на галаве сівец мох, і можаш піць ваду і сонца, і вянем, адыходзячы» (адыход, смерць = увяданне) – метафара ізноў з прыродай. «А дом наш»: духмяныя агароды, «і сон глыбокі ветру ў самы поўдзень, макі грэюць рукі».

Дзяцінства
за мною
няспынна ідзе
у размалёванай
фарбамі
сонца сукенцы (с. 22–23).

«Мядовая грэчка» (с. 33) – вобраз мядовай грэчкі ўзнікае ў кожнага свой. Вось, напрыклад, першы радок: «Зямля парастала грэчкай мядовай» – станоўчы вобраз, вобраз урадлівай зямлі. Далей чытаем: «І толькі ўдава ведае горыч мядовай грэчкі» – вобраз карэктуюцца лексемай «*удава*», якую ўзмацняе лексема «*горыч*». Першы станоўчы вобраз ужо канфліктуе, але адразу аўтар растлумачвае нам (чытачам): «усё змяняецца... жыццё пераходзіць у смерць, жанчыны – ва ўдовы, сонца з пяском – у грэчку мядовую». Здзіўляешся, наколькі тонка заўважае паэт дэталі законаў жыцця, яго сімволіка-драматычны сэнс. Тым і блізкія нам гэтыя радкі, менавіта сваёй пранікнёнасцю і непадкупнай прастатой, вобразы якой ізноў адноўлены прыродай. Бо спакон веку чалавек і прырода неаддзельныя, гэтая ісціна ўсім вядомая, аднак пра яе ўсё часцей забываюць, асабліва жыхары гарадоў і мегаполісаў. Але той, хто вырас у сельскай мясцовасці, не можа думаць гарадскімі стэрэатыпамі, у яго іншы светапогляд і ўспрыманне, – натуральнае (ад *natura* – прырода), прыроднае. Адсюль і вобразнасць навакольнага свету. Вершы Яна Чыквіна вяртаюць нас да вытокаў, да нашых каранёў, да каранёў нашых бацькоў, якія ўвабралі ў сябе ўсё багацце і цяпло зямлі, сонца.

«Над вёскай міску неба трымаў бусел, / каб заўжды тут было толькі свята». Метафара ізноў з навакольнага свету. Ян Чыквін – майстар нештампаваных метафар. «Міску неба трымаў бусел» – бусел звіў сваё гняздо. Бусел – сімвал шчасця, аб тым і марыць паэт, каб заўсёды і ўсюды было шчасце і свята. І ці ёсць яшчэ паэты, якім *шчыміць сэрца* ад кліка птахі? («чуліва іншы адклікнецца птах, / ды так, што аж *сэрца шчыміць*» (с. 39–40)).

«Сад мой, садок // Душа найлепшая з душ» (с. 43) – параўнанне родных мясцін з душою, самым патаемным, што ёсць у чалавека, самым чыстым і асабістым, сваім унутраным светам. Менавіта там жыве памяць пра родныя мясціны. «Прыбязы да мяне ў Беласток // у белай кашулі груш». «У белай кашулі» – гэта метафара хавае за сабою час, ад якога атрымліваў асалоду паэт, – час, калі квітнее сад, не ад той пары, калі ўжо паспелі самі плады, а менавіта ад часу іх зараджэння, г.зн. пачаткам цвіцення. Лірычныя творы Яна Чыквіна – трапятанне і хараство прыроды («ветрамузычныя кусты» («Сад»), «мой вязе

з дзяцінства, з бацькоўскага краю» (с. 45), айчына як матчына ласка (с. 51); яго творы перадаюць натуральную прыгажосць, чысціню і сілу над чалавекам. Ягоная паэзія дапамагае нам памятаць пра дзяцінства, нашыя карані, паэзія Яна Чыквіна – філасофія жыцця. У кожнага яна свая... Згодна А. Барскаму, «паэтава дзяцінства здаецца яму той вялікай бесклапотнай краінай, што ўводзіць у сэрца аўтара лад, гармонію, спакой» [1, с. 246]. І менавіта здольнасць глядзець, назіраць і заўважаць шматграннасць прыродных з’яў, уменне перадаць сувязь гэтых з’яў са штодзённымі справамі ўсім спектрам моўных сродкаў, робіць паэта Яна Чыквіна блізкім нам, шырокаму колу чытачоў. Незалежна ад нацыянальнасці і месца нараджэння.

Верш «Веравызнанне» (с. 49–50) выбіваецца з шэрагу твораў зборніка «Светлы міг» і тэматычна, і па працягласці. Складваецца ўражанне, што паэт акамуліраваў гэтую супярэчнасць, якая зыходзіць ад чужых гарадскіх людзей і ад халодных архітэктур. Лірычны герой апынаецца ў гарадской мясцовасці, дзе «размалёваныя, надухмяныя і з высокімі позіркамі жанчыны, архітэктурна чэрствыя незнаёмыя твары, раздзьмутыя вітрыны магазінаў, піраміды падхарошаных дамоў». І толькі два станоўчыя вобразы: *астрава непракіслай радасці дзіцячай*, і *вымоўнае маўчанне негалосных купалаў*. Дзяцінства і вера – вось над чым не мае ўлады гарадская мітусня і глянec. Канфлікт сялянскага быцця і гарадской цывілізацыі, бацькоўскага дома і чужога горада адклікаюцца ў душы паэта драматызмам, які мы сустракаем таксама ў вершах «Сад», «А дом наш».

Вобраз *ночы* прысутнічае ў шматлікіх вершах Яна Чыквіна (у кантрасце з назваю зборніка «Светлы міг»).

У сваіх паэтычных думках Ян Чыквін вяртаецца да сваёй роднай вёскі Дубічы-Царкоўныя. Спавядаючыся перад чытачом, паэт не хавае сваёй шчырай дзіцячай любові да роднай хаты і арыгінальнымі вобразамі перадае ўсе дэталі жыцця на сваёй Радзіме.

Рыса, не ўласцівая мужчынскай прыродзе, – быць сентыментальным і плакаць. Але у зборніку вершаў «Светлы міг» знаходзім некалькі прыкладаў:

Прарастае сляза гарадскіх вачэй (с. 52)

Сляза цякла агністай міласціvasці (с. 70–71).

Адзначым, што такая глыбокая адчувальнасць перадаецца ў вершах, прысвечаных роднаму краю або самаму блізкаму чалавеку – маці.

Але слёзы перадаюць не толькі драматычны настрой лірычнага героя. «Маё душэўнае да слёз захапленне спевам» (с. 99)

У «Трохкрылых птушках» дзяўчына Наташа *вольная і шчаслівая, а ў вачах, аднак, горкія слёзы, слёзы пра згублены час* [2, с. 107].

Крыніца трагічнага ў творчасці Яна Чыквіна, як заўважыла польскі крытык Тэрэса Занеўская, у незваротнасці былога і адчужанасці лірычнага героя ад свету свайго дзяцінства, куды ён вяртаецца ў сваіх марах-снах [5, с. 181]. «Дзяцінства / за мною / няспынна ідзе / у размалёванай / фарбамі / сонца сукенцы...» [3, с. 6].

У дыялогу на Радыё Свабода Ян Чыквін адзначаў: «я меў шчасце нарадзіцца ў натуральным для чалавека, гэта значыць, вясковым атачэнні» [6] і далей пра веру і царкву ён падкрэслівае:

«Царква першая вучыла адрозніваць дабро і зло, знаёміла з герархіяй агульна-чалавечых і хрысціянскіх каштоўнасцей, несла этычныя ідэалы, вучыла эстэтычнага ладу. Гэта яна давала веру ў існаванне справядлівага судзьдзі і веру ў сэнс самога чалавечага існавання, крэсліла перспэктыву пасля сьмерці. Здавалася, менавіта тут самаразгортвалася аголеная да болю самая звычайная чалавечая экзистэнцыя са сваімі ўніверсальнымі каштоўнасцямі; існаванне, не заслоненае, не зацемненае цывілізацыйнымі мішурай і шалупіннем».

Эмацыянальны пасыл твораў Яна Чыквіна разнастайны: ад сентыментальных цёплых успамінаў пра родны дом, родныя мясціны («Дзяцінства за мною няспынна ідзе...») да

пачварнага свету натуралістычнага песімізму [1, с. 249-253] («Дом»). Веліч паэта менавіта ў рознакаляровым адлюстраванні жыцця ва ўсёй яго разнастайнасці (ілюзіі, надзеі, боль, успаміны, смутак). Як адзначае Алесь Барскі, першакрыніца творчасці Яна Чыквіна вясковае рэчаіснасць. А творы яго – мост паміж пяшчотным і дарагім сэрцу дзяцінствам і сучасным жыццём вялікага творцы.

Каштоўнасць паэзіі Яна Чыквіна – выключная для аналізу і асэнсавання індывідуальна аўтарскай інтэрпрэтацыі яго асяроддзя і родных мясцін. Узаемадапаўняльныя вобразы дому, мовы, прыроды, маці складаюць агульную, поўную і дэтальную карціну духоўнага складу Яна Чыквіна. Глыбокія думкі і разважанні адлюстраваны ў яго паэзіі. Сапраўдная вера і непадзельная любоў да сваіх родных мясцін – такім мы бачым асноўны падмурак, на якім пабудавана яго духоўнае жыццё. Яго лірычныя творы ненадакучліва ўказваюць нам на карані той рэальнай нацыі, яе поглядаў, каштоўнасцяў, яе праблем і яе ідэалы. Такі вектар акрэслены нашчадкамі у дасканалай лірычнай форме Яна Чыквіна.

Спіс выкарастанай літаратуры

- 1 Барскі, А. Янка Чыквін / А. Барскі // Выбраныя творы. – Мн. : Кнігазбор, 2011. – 411 с.
- 2 Чыквін, Ян. Трохкрылыя птушкі / Ян Чыквін. – Беласток: Белавежа, 2018. – 188 с.
- 3 Чыквін, Ян. Адно жыццё / Ян Чыквін. – Беласток: Белавежа, 2009. – 304 с.
- 4 Чыквін, Ян. Светлы міг / Ян Чыквін. – Мн. : Мастацкая літаратура, 1989. – 436 с.
- 5 Чыквін, Ян. Далёкія і блізкія. Беларускае пісьменнікі замежжа / Ян Чыквін. – Беласток: Белавежа, 1997. – 201 с.
- 6 Чыквін, Ян. Жыццё – гэта сьвятое дзейства / Ян Чыквін // Радыё Свабода, [Электронны рэсурс]. – 2018. – Рэжым доступу : <https://www.svaboda.org/a/774699.html>. – Дата доступу : 10.02.2018.

ЦЗИ ХЭХЭ

(г. Гомель, ГГУ ім. Ф. Скарыны)

“РУССКИЙ” В ВОСПРИЯТИИ В. Л. КИГНА-ДЕДЛОВА

Родившийся в белорусско-немецкой семье В. Л. Кигн-Дедлов открыто заявил себя русским и в своих произведениях продемонстрировал яркую склонность к русскому. В результате писателя считали и даже до сих пор считают русским. В то же время следует отметить, что В. Л. Кигн-Дедлов никогда не отрицал своего белорусского происхождения. Учитывая концепцию триединого русского народа XVIII–XIX вв., на основе работ самого писателя в статье рассматриваются его восприятие “русского”. Сделан вывод о том, что понятие “русский” того времени своей широтой охвата отличается от его современного употребления.

В. Л. Кигн-Дедлов родился в белорусско-немецкой семье, с детства мать привила ему любовь к Беларуси, отец отправил его учиться в немецкую школу, однако он открыто заявил себя русским. И в таких произведениях, как “Вокруг России”, “Переселенцы и новые места”, “Киевский Владимирский собор”, писатель ярко продемонстрировал свою склонность к русскому. В результате В. Л. Кигна-Дедлова считали русским во время Российской империи и даже до сих пор считают русским, об этом свидетельствуют рецензии на переизданные его произведения в новом столетии. Кроме того, следует добавить, что его русская идентичность привлекла внимание отдельных ученых, и были опубликованы соответствующие диссертации, статьи в научных журналах и газетах. Несомненно, все

исследования делали акцент на русском. А когда рассмотрим причину того, почему писатель белорусского происхождения считал себя русским, то заметим проблему. В 1895 году В. Л. Кигн-Дедлов опубликовал “Письмо в редакцию”, где так объяснил: “В моей семье нет и не было ничего ни немецкого, ни польского. Мой отец, по религии католик, знал только один язык, русский; даже молился по-русски. Моя матушка православная и из православного рода. Поэтому я – православный и русский, так сказать, наследственный, а не то, чтобы сам “сознал свои национальные и религиозные заблуждения” [1, с. 3]. Отсюда можно понять, В. Л. Кигн-Дедлов считал себя русским по той причине, что мать из православного рода и православная, а не он родился в Российской империи. По этой логике, любой человек может заявлять себя русским, если он православный. Очевидно, что понятие “русский” в восприятии В. Л. Кигна-Дедлова сильно отличается от сегодняшнего. Таким образом, в статье рассматриваются разные аспекты данного восприятия.

Хотя в произведениях В. Л. Кигна-Дедлова многократно появляется слово “русский”, оно употребляется лишь в конкретных ситуациях. В первую очередь, в присутствии не славянских народов. “В остальном здоровая шведская толпа похожа на больную русскую” [2, с. 307], “Русских уже никого, а все шведы, да ошведившиеся финляндцы” [2, с. 340]; “Немцы, собравшись в русскую колонию из тридцати своих государств, прежде всего составляют Gemeinde” [3, с. 71], “Русский переселенец редко знает вполне точно, куда он идет. Немец переселяется только тогда, когда земля или куплена, или заарендована” [3, с. 121]; “Еще очень недавно, на памяти старожилов, киргизы уводили русских пленников в Хиву и Бухару. Теперь через хивинские и бухарские земли проложена русская железная дорога” [3, с. 34], “Киргизы мало-помалу начинают заниматься земледелием и довольно ревниво оберегают свои земли от вторжения русских мужиков” [3, с. 37]; (татары) “живут гораздо беднее русских, но служаки, говорят, хорошие” [3, с. 44], “Татарские купцы в Троицке богаче русских <...> Троицк больше татарский город, чем русский” [3, с. 84]; “Припоминался ряд башкирских восстаний, когда башкиры вырывали их могил тела русских мертвецов и бросали их в реку, чтобы и мертвых врагов выгнать из этой страны” [3, с. 94].

Во-вторых, когда речь идет о славянских народах, которые имеют тесные связи с Российской империей. К примеру, В. Л. Кигн-Дедлов в предисловии к сборнику очерков “Переселенцы и новые места” пишет: “Русская Польша наполовину германизирована” [3, с. 27], т. е., он считал Польшу русской. Причины такого восприятия В. Л. Кигн-Дедлов непосредственно показал в своей работе. В начале параграфа «Люди» он описал польских женщин, шьющих сыновьям шубы, сапоги, шарфы и рукавицы. Отсюда можно узнать, что в то время немало молодых поляков училось в Петербурге, где на их неизбежно повлияла русская культура в некоторой степени. С другой стороны, и влияние Российской империи на Польшу. Об этом свидетельствует следующая выписка: “По-русски на этот раз понимала вся Варшава, и говорила по-русски половина города. Ни дерзких взглядов, ни дерзких слов, наоборот, какая-то агнецоподобная готовность претерпеть” [2, с. 43], а несколько лет назад ситуация была совершенно другой. Мышление отдельных индивидов также это показало, к примеру, Негт Шмидт, он поляк, но желал “сделаться русским” [2, с. 54]. Польша была не исключением. В. Л. Кигн-Дедлов назвал и Болгарию русской. Писатель поддерживает мнение того, что “болгар означает волгарь», т. е., болгары имеют связи с Волгой, на бассейне которой также обитают русские. Далее писатель отметил, что “к концу I X века болгары были уже славянами” [2, с. 129]. Это в большой степени сократило расстояние между двумя народами, поэтому он считал болгар братушками, иными словами, они «свои». В Болгарии проживают и гагаузы, с точки зрения В. Л. Кигна-Дедлова, “это точно такие же братушки, как и болгары, такие же родом и племенем, той же православной веры, того же национального характера” [2, с. 136]. Таким образом, по сравнению с финнами, шведами, немцами, киргизами, татарами и башкирами, не имеющими близких отношений с русскими, поляки и болгары – “русские”.

В восприятии В. Л. Кигна-Дедлова, не славянский народ он считает русским. Здесь четко показано, что обрусевшие иностранцы принадлежат к русским. Поэтому не удивительно, что В. Л. Кигн-Дедлов считал представителей других народов русскими: “Я мог бы назвать много первостепенных московских и петербургских коммерсантов, происходящих из татар; все это люди вполне русские” [3, с. 112]. Кроме этого, писатель назвал и уральского ямщика, перешедшего в православие русским в очерках “Вокруг России”. Здесь необходимо отметить, что такое восприятие было не только у В. Л. Кигна-Дедлова. Отдельные индивиды того времени также считали себя русскими, хотя с современной точки зрения они не русские: “Русские, – уверенно отвечают они и потом потише, не то что смущаясь, а как будто боясь смутиться, прибавляют: – Только из мордвов мы ...” [3, с. 111].

В противоположность этому, В. Л. Кигн-Дедлов не считал Сибирь, Южный Урал, Крым, Финляндию русской территорией, хотя в то время они уже вошли в состав Российской империи. К примеру, в очерках “Панорама Сибири” путешественник пишет: “По вышеприведенному расчету, уже через двадцать лет в Сибири будет так же “тесно”, как и в России” [3, с. 327]. Причина в том, что здесь выгон сибирский, рядом с которым и села с сибирскими именами: Косолапово и Становое; летний пейзаж в Минусе также показывает экзотику: “и линии, и краски картины были совсем “иностранные”, нерусские” [3, с. 300]. И Южный Урал произвел на писателя впечатление иной культуры, в Оренбурге В. Л. Кигн-Дедлов почувствовал азиатское: “Да ведь это “вид на Азию”, эта зеленая нерусская река, ее обрывистый и скалистый темно-красный берег, роща гигантских тополей и подобная морю степь” [3, с. 32]; кроме этого, на Южном Урале в основном обитают башкиры и чуваша, а не славяне. Русские здесь – переселенцы. В Крыму азиатское еще более заметно, “Симферопольно быть в бытовом и этнографическом отношении городом с азиатчинкой” [2, с. 188], действительно, здесь проживают немало турков и татар, следовательно на рынках и в кварталах пахнет Азией. А что касается русских, в городе их редко встретишь. Ялта оставила у В. Л. Кигна-Дедлова подобное впечатление, особенно в старом городе: “тут слишком пахнет азиатчинкой, – рыбаками-греками, чернорабочими-турками и местной татарвой” [2, с. 202]. В отличие от Польши, в Финляндии трудно общаться на русском и найти русское. А шведское нередко встречается, как отмечает В. Л. Кигн-Дедлов: “Финские города, вообще, а Гельсингфорс, в особенности, оказались точнейшей рабской копией Стокгольма” [2, с. 294]. Все это показывает, что эти места нерусские. Поэтому писатель включил их в очерки “Вокруг России” и “Новые места”.

В присутствии белорусов и украинцев (малороссов) В. Л. Кигн-Дедлов употребляет слово “великорус”, а не “русский”. К примеру, “Смеются сангвинические великороссы, которым нипочем сменить в пять минут десять настроений <...> вслед за “миром” улыбнулись малороссы” [3, с. 78]; “Между малороссами таких резких контрастов, как среди великороссов, нет, – в нравственном отношении, а не в физическом” [3, с. 118]; “Великорусская бедность куда сильней бедности малороссийской и белорусской <...> Кроме того, если малоросс или белорус бедны, так уж весь свой век. Не то великоросс: он сегодня богат, завтра беден, послезавтра опять богат” [3, с. 82]. Эти обращения к трем восточным славянам заметны в очерках “Переселенцы и новые места”, и их не перечить. Это показывает, что с точки зрения В. Л. Кигна-Дедлова, все они “русские”. И эта интерпретация доказана словами самого писателя: “Все русские первостепенные силы, в искусстве ли, в политике или в науке – великорусы. На второстепенных местах великорусы уступают малороссам, белорусам, обрусевшим иностранцам, но все что национально, оригинально, велико, идет от кацапов” [2, с. 225]. Помимо этого, еще можно обращать внимание на слово “русский” в этой строке: “По наружности молдаванин сильно напоминает русского малоросса” [2, с. 103]. Именно поэтому В. Л. Кигн-Дедлов не описывал Беларусь и Украину в очерках “Вокруг России” и “Переселенцы и новые места”. Ведь они часть России, для империи совершенно не новые.

Сразу надо отметить, что Россия в восприятии В. Л. Кигна-Дедлова отличается от Российской империи. Как отмечалось выше, писатель ставит Южный Урал, Сибирь и Крым вместе с Польшей, Бессарабией, Болгарией, Финляндией, и все они вокруг России. Иначе говоря, они не Россия. В противоположность этому, Беларусь и Украина – «Россия». Отсюда можно понять, что в некоторой степени В. Л. Кигн-Дедлов считал Россию Русью, и это восприятие соответствует его восприятию «русский». Данная интерпретация России сделана на доказательствах из самих произведений писателя.

Во-первых, хотя Русь уже распалась в XIII в., писатель все еще считал царскую Россию Русью: «Должно быть, в XVI, в XVII столетиях, до Юрьева дня и первых признаков культурности, вся Русь была такова: сильная, жесткая, смелая и полудикая» [3, с. 39].

Во-вторых, находясь в Российской империи, в своей работе В. Л. Кигн-Дедлов многократно упоминает Русь, которая уже давно вошла в историю, иногда даже отождествляет империю или ее часть с Русью: «Вот она, настоящая Русь, – здесь, а не на тех глупых “новых местах”, которые родили одну глупую инородчину» [3, с. 95]; «В этой-то привлекательной сторонке завелась тысяча-другая переселенцев из православной Руси» [3, с. 137]; «Тысячи, десятки тысяч переселенцев направятся туда из матушки Руси и обретут там, под южным небом, новую родину» [3, с. 152].

В-третьих, во время Киевской Руси еще не было «русского» в современном употреблении. А в эссе «Киевский Владимирский собор» В. Л. Кигн-Дедлов называет людей того времени русскими: «тут же в алтаре, на его южной стене, находится изображение русских святителей» [4, с. 65], далее перечисляет Антония Печерского, Феодосия Печерского, митрополита Петра; «На столбах, отделяющих средний корабль от боковых, изображены двенадцать русских святых» [4, с. 67], и перечисляет братьев Бориса и Глеба, Михаила Черниговского, Нестора, Кукшу, Никиту Новгородского. Очевидно, что все они отличаются от «русского» в современном значении. Аналогичным образом, В. Л. Кигн-Дедлов полагал, что «Русский человек в своей привольной стране с самого начала своего исторического бытия привык снимать сливки, а молоко выливать вон» [3, с. 65]. Изучая историю, нетрудно понять, что здесь «русский» также не означает его современное употребление.

Таким образом, можно сказать, что в восприятии В. Л. Кигна-Дедлова «русские» – это восточные славяне или потомки древней Руси. Об этом свидетельствуют и слова самого писателя: «Казачи и с лица красивы, хотя несколько и бесцветны, какова, впрочем, и вся Русь. Этой бесцветностью объясняется то, что русское лицо не декоративно» [3, с. 38]. Видно, здесь В. Л. Кигн-Дедлов считал жителей Руси русскими.

Если рассмотрим и исторический контекст, то еще будет легче понять. В 1770-е годы Екатерина II уже подписала ряд указов для распространения русского языка и русской культуры на территории Беларуси. После присоединения целой Беларуси к Российской империи в конце XVIII века, чтобы ослаблять польское влияние в Беларуси и эффективно управлять новой для империи землей, широко распространилась и долгое время играла значительную роль концепция триединого русского народа, о чем свидетельствует А. В. Марчуков: «Триединый русский народ составлял этнический центр Российской империи и находился на высшей ступени ее этнической иерархии» [5, с. 28]. В. Л. Кигн-Дедлов, родившийся в русской среде, неизбежно подвергся воздействию такой концепции. На этом фоне неудивительно, что писатель белорусского происхождения позиционировал себя как русский. Помимо этого следует обратить особое внимание на то, что В. Л. Кигн-Дедлов считал себя русским, но никогда не заявлял себя великороссом (*русским современного употребления*). Как сам писатель пишет: «Таким образом, я нимало не хочу обидеть великоросса, если скажу, что мордва ему самый близкий родственник» [3, с. 111]. Это также показывает, что восприятие «русский» В. Л. Кигна-Дедлова отличается от его современного употребления.

Список использованной литературы

- 1 Дедлов, В. Л. Письмо в редакцию / В. Л. Дедлов // Новое время. 1895. – № 6931. – С. 3.
- 2 Дедлов, В. Л. Вокруг России: Художественная публицистика / В. Л. Дедлов. – М., 2009. – 464 с.
- 3 Дедлов, В. Л. Переселенцы и новые места. Панорама Сибири. Художественная публицистика / В. Л. Дедлов. – М., 2008. – 456 с.
- 4 Дедлов, В. Л. Киевский Владимирский собор. Школьные воспоминание: Художественная публицистика / В. Л. Дедлов. – М., 2007. – 240 с.
- 5 Марчуков, А. В. Украинское национальное движение: УССР, 1920-1930-е годы: цели, методы, результаты / А. В. Марчуков. – Москва : Наука, 2006. – 528 с.

I. I. ШМАТКОВА
(г. Минск, БДУ)

“РАДЗІМУ Я НЕ ВЫБІРАЮ, А РАДЗІМА ВЫБРАЛА МЯНЕ...”: ПАТРЫЯТЫЧНЫЯ МАТЫВЫ Ё ПАЭЗІІ НІНЫ ШКЛЯРАВАЙ

У артыкуле разглядаюцца патрыятычныя матывы ё паэзіі Ніны Шкляравай, прасочваецца адметнасць раскрыцця дадзенай тэмы ад першага да апошняга (з выдзеньных) зборнікаў паэзіі аўтаркі. Вызначаюцца спецыфічныя стыльвыя рысы творчасці паэтэсы, вершаваны радок якой вызначаецца ё тым ліку і сцвярджэннем зродненасці паэтэсы з Палесsem як адметным культурна-этнаграфічным ландшафтам Беларусі.

Выбітная беларуская паэтэса Ніна Шклярава ўжо пачынаючы са сваёй першай кнігі вершаў “Мая вёска” (1971) выявіла адну з дамінантных тэм творчасці – тэму любові да Радзімы. Прычым усе прызнанні маладой паэтэсы ўжо тады былі пазбаўлены залішняй, характэрнай для паэзіі таго часу, пафаснасці, а наадварот, пранізаны шчырасцю і пяшчотай: “Айчына родная, // Край беларускі мой! // Ракой пяшчотнаю // Плыве ўдаль спакой” [1, с. 49].

Беларускі літаратуразнаўца Генадзь Праневіч звярнуў увагу на сакральную ўзаемасувязь паміж словамі маці і Радзіма: “Род (тварэц, бог Святла і ўсяго Сусвету ва ўсходніх славян) + ма (у санскр. Маці), парадзіха – тая, што нараджае, дае жыццё, з’яўляецца працягам Рода-творцы. У далейшым гэта паняцце трывала замацавалася за месцам, дзе адбываецца акт Боскага тварэння, з’яўленне чалавека на свет” [2, с. 28]. Радкі з верша Н. Шкляравай “Беларусь, маё шчасце”: “Ты – Айчына мая, // Мая родная маці. // Я – дачушка твая” [1, с. 44], – найлепшая ілюстрацыя гэтага пастулату. Велічнай сілай паэтэса надзяляе рукі матулі: “Рукі матулі – мера // Вечнага пачуцця. // Іх не астудзяць сілу // Ні маразы, ні вятры” [1, с. 54].

З вобразам маці ё Н. Шкляравай непарыўна звязаны вобраз роднай мовы: “О мова мая, мой ратунак!.. // Яшчэ немаўляткам бязгрудым // Цябе, як найлепшы гатунак, // Піла я з матуліных вуснаў” [1, с. 45]. Пранізлівай шчырасцю напоўнены радкі-прызнанне маладой паэтэсы, у якіх яна называе крыніцы натхнення для сваёй творчасці: “Калі маму сваю пацалую, // Мне захочацца вельмі спяваць! <...> Спасцігаючы музыку слоў, // Гаварыць буду вершамі зноў!” [1, с. 55]. Праўда, яшчэ зусім маладой тады аўтарцы не хапае ўпэўненасці ў сваім літаратурным прызначэнні: “Радкі, як пчолка, // Свае збіраю, // Што выйдзе толькі – // Пакуль не знаю” [1, с. 48]. Тым не менш лірычная гераіня Ніны Шкляравай з пачатку свайго творчага шляху ўсведамляла, што яе маладая шчырасць, адданасць роднай зямлі – гэта тое, што павінна адгукнуцца ў сэрцы чытача. Ёсць у першай

кнізе паэтэсы нават па-юначы наіўны верш-просьба “Пашкадуйце”: “Мёртвыя жывым не спачуваюць, // А жывыя рады не даюць... // Пашкадуйце толькі – акрыяю. // Ці ж дарэмна нас людзьмі завуць?” [1, с. 56]. Лірычная гераіня верша ў адпаведнасці з беларускай народнай традыцыяй ужывае слова “шкадаваць” са значэннем “любіць”, а не са значэннем “злітасцівіцца над тым, хто правініўся”. Шкадаванне, любоў у творах аўтаркі ўжываюцца ў кантэксце з такімі вечнымі гуманістычнымі каштоўнасцямі, характэрнымі беларускаму народу, як дабрывня, чалавечнасць: “Жыццё мяне пераіначыла, // Хоць ад бацькоў сваіх у спадчыну // Я мела толькі дабрату... // І – раздала ўсю на ляту. // Цяпер самой яна мне трэба, // Ды не купіць, як бохан хлеба, // Ні выпрасіць, ні ў доўг не ўзяць, // Ні на рублі не прамяняць” [1, с. 56 – 57].

Назвай першага зборніка паэтэса агучыла сваю прыналежнасць да вясковага роду: “Дачка я сялянкі, мой нораў – сялянскі” [1, с. 44], акрэсліла месца сваёй радзімы ў Сусвеце: “Лёс дзявочы, мая вёска // На зямным вялікім шары // сярод квецені пялёсткаў // Не згубілася ў абшары!” (верш “Мая вёска”) [1, с. 45–46]. Вобраз роднай хаты ў паэтэсы надзелены зрокава-слыхавым нападуненнем, мае свой пах і смак: “Хата з саламянаю страхою // закурыла ў цішыні садоў, // З коміна дым выгнуўся дугою // З пахам перасмажаных грыбоў <...> І гукае маці ўжо вячэраць... // Чуцен смех дзіцячы, галасы. // Пасля гульні ў смачна так яшчэ раз // Бульбачкі з грыбамі пад’ясі” [1, с. 46–47]. Хата выступае ў творчасці Н. Шкляравай, у адпаведнасці з беларускай народнай традыцыяй, сімвалам роднай зямлі.

Адметным у творчасці Н. Шкляравай становіцца тое, што вобраз Радзімы змяшчае аднесенасць да “рэгіянальнай прыкметы” (Г. Праневіч) і раскрываецца не толькі праз апяванне роднай хаты, вёскі, у больш шырокім ахопе – Беларусі, Сусвету, але і змяшчае асобную кампаненту – Палессе: “Я нарадзілася ў лесе, // дзе піраміды ёсць хвой. // Там са сцяжынак Палесся // Шлях пачынаецца мой” [1, с. 66]. Такая ж рыса ўласціва і паэзіі на тэму Радзімы іншых беларускіх паэтэс, якія родам з гэтага беларускага рэгіёну (Я. Янішчыц, Н. Мацяш, Р. Баравікова і інш.). Дарэчы, паэтэса знаходзіць супакаенне і натхненне ў творчасці, у сябрах-паэтах, яна стварае адметны сваёй вобразнасцю верш-прысвячэнне “Памяці Я. Янішчыц”: “Табе добра, Жэня, // Ты – Янішчыц, // Я ж – табой забыты чарнавік” [1, с. 96].

Вылучаецца сваёй сімвалічнай назвай паэтычны зборнік Ніны Шкляравай “Дзічка” (2001). Вобраз дрэва-дзічкі ў беларускім фальклоры здаўна выкарыстоўваўся як традыцыйны сімвал чалавечай адзіноты, незапатрабаванасці. Паэтэса сама пратарыла сабе дарогу, кнігу яна суправаджае аўтарскай анатацыяй: “Асэнсаваць сябе на роднай зямлі, знайсці выйсце з чарнобыльскага тупіка, адолець бязмоўе беларуса, яго безабароннасць перад здрадаю і хлуснёй, зберагчы яго святую наіўнасць і дзіцячую даверлівасць для роду чалавечага – вось пра што баліць у маіх вершах... Не назіраць за народамі збоку, а быць ім: гібець у чарзе, тупець на кірмашы, галасіць над нябожчыкам, маліцца за дзяцей сваіх, трымаць да пары і не страціць годнасці – гэта толькі маленькая кропля вялізнай чашы народнага цяплення... І я зрабіла глыток...” [3, с. 2]. У зборніку вершаў чытач убачыў іншую паэтэсу, бо “не хатняе цяпло і каханне робяць яе, а пакуты і адзінота” [3, с. 3].

Зборнік мае структуру, адпаведную назве, яго раздзелы (“Завязь”, “Пялёсткі”, “Яблычны Спас”, “Ліставей”) паўтараюць прыроды цыкл з жыцця дрэва. Першы раздзел атрымаў назву ад першай рэцэнзіі на творчасць паэтэсы (Ф. Яфімаў. Завязь таленту // Літатура і мастацтва. – 1971. – 19 лістапада). У кнізе паэтэсы гучыць маральна-гуманістычны пафас, яна звяртаецца да духоўна-рэлігійнай тэматыкі (верш-прысвячэнне святару Ціхану, рэпрэсаванаму ў 1920-я гг., – “Як толькі цётка псалмы распявала...”, “Некалі царква стаяла тут...”, “Святары” і інш.). Рэлігійнасць – характэрная адметнасць беларускага народа, у паэтэсы яна была закладзена з дзяцінства. Н. Шклярава ўспамінае, што амаль усё маленства выходзіла яна ў хаце верніцы роднай цёткі Лексы. Усё гэта адлюстравалася ў душы паэтэсы і “цяпер струменіць, нібы зарослая крыніца, што раптам прабілася на волю” [3, с. 95].

Вартыя таго, каб стаць хрэстаматыйнымі, радкі з верша Н. Шкляравай “Слухайце! Шчэ адна знаёмая едзе за мяжу...”: “Мне мой край // І пеклам быў, і раем, // Ды чужы не мроіцца ў сне. // Бо радзіму я // Не выбіраю, // А радзіма выбрала мяне” [1, с. 92].

У кнігах Н. Шкляравай “Аканіцы” і “Аберуч” (2007) паэтэса зноў давярае свой верш людзям: “Прашу, адкрыце, людзі, дзверы – // Я песню вам нясу аберуч, // Як свечку мне ў руках анёл” [4, с. 6]. Аўтар адчувае прыліў новых сіл, бачыць сваё прызначэнне ў тым, каб быць карыснай людзям: “Людцы добрыя мае! Для вас // Сёння мая яблыня цвіце” [1, с. 129].

Лірычная гераіня Н. Шкляравай застаецца па-ранейшаму адданай сваёй радзіме, роднай вёсцы. Запамінальным паўстае вобраз-аксюмаран паэтэсы ў вершы “Я прыйду”: “Я гарадской іду сялянкай // Па вёсцы, сэрцу не чужой” [1, с. 146].

У 2012 г. Н. Шклярава выдала кнігу выбранага “Млён”, у якую ўключаны вершы, паэмы, баллады, напісаныя ў 1971–2012 гг. Замест прадмовы на першай старонцы – аўтограф Анатоля Сыса, які назваў Н. Шкляраву: “Мая мамка ў паэзіі”, а таксама малітва, у якой аўтарка дзякуе Богу за кнігу, за добрых людзей, просіць для іх ратавання. Паэтэса сабрала багаты ўраджай на сваёй паэтычнай ніве, а зараз бярэцца за млён – ручка, пры дапамозе якой круцілі жорны, і мліва (зерне для памолу і сама мука) “заструменіцца, як шоўк”: “І ніва зжата, і спічасты сцёрань // Не коле болей маіх босых ног... // Да зерня – зернеткі, да зоркі – зоры. // На белы ліст мой хлеб надзённы лёг” [1, с. 6].

Па-ранейшаму, Н. Шклярава вызначае нязменных “герояў свайго часу” – “Радзіма і чалавек” [5, с. 47]. Вобраз роднага Палесся з яго краявідамі лунае ў вершы-прысвячэнні А. Пушкіну “Пра гэтае”: “Над Палессем вы пралятаеце // І, як воблака, раставаеце...” [1, с. 11]. Вершы “Добруш”, “Іпуць” – шчыры хваласпеў мілым сэрцу мясцінам: “Добруш – неруш гомельскага свету // З сонечнымі колерамі лета, // З духам старажытных рыштаванняў, // З таямніцай даўняю паданняў... У вянках купальскіх, без сумневу, // Рэчка Іпуць нібы каралева...” [1, с. 20]. Для паэтэсы яе родныя мясціны – найбагацейшая скарбніца: “Дзе дух радзімічаў маіх лунае // Над Сожам, нібы легкаккрылы птах, // Ёсць скарбніца славянская, якая // схаваная і ў словах, і ў радках” [1, с. 21].

З першай па апошнюю, з выдадзеных на сённяшні дзень, паэтычных кніг Ніна Шклярава застаецца вернай абранаму шляху: “На Беларусь мой шлях бяжыць, // Адкуль бяруцца толькі сілы! // Насустрач цэркаўкі крыжы, // А вось і матчына магіла. // Усё тут ява, не падман – // І першы крок, і верш мой першы... // Магчыма, то нябёсаў план – // Мне праслаўляць народ тутэйшы” [1, с. 15]. І гэта высакароднае наканаванне паэтэса выконвае пачэсна, ствараючы ўзнёслыя гімны ўсяму роднаму: маці, роднай беларускай мове, хаце, вёсцы, прыгажосці родных краявідаў, усяму беларускаму Палессю. Паэтычнае слова Ніны Шкляравай – шчырае, адкрытае, пывучае, музычнае – вылучаецца своеасаблівай метафарычнасцю і павышанай асацыятыўнасцю, бо карані яго ў палескім моўным каларыце.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1 Шклярава, Н. Млён: вершы, паэмы, баллады 1971 – 2012 / Ніна Шклярава. – Мінск: Кнігазбор, 2012. – 200 с.

2 Таленавітыя жанчыны Беларусі ў культурнай, навуковай і мастацкай прасторы свету: зб. матэрыялаў Міжнар. навук.-практ. канф., Мазыр, 24–25 мая 2007 г. / Мазырскі пед. ун-т імя І. П. Шамякіна; адк. рэд. А. У. Сузько. – Мазыр: УА МДПУ, 2007. – 251 с.

3 Шклярава, Н. Дзічка: Вершы і паэма. Пісьмы / Н. Шклярава. — Гомель : РПУП «Полеспечать», 2001. – 96 с.

4 Шклярава, Н. Аберуч: пераклады з рускай і беларускай моў, вершы / Н. Шклярава. – Гомель : Барк, 2007 – 60 с.

5 Грамыка, М. М. Мая паэтэса / М. Грамыка, Ю. Галаўчанская. – Мінск : Ковчег, 2011. – 132 с.

И. Ф. ШТЕЙНЕР
(г. Гомель, ГГУ имени Ф. Скорины)

ВЕРБАЛЬНОЕ ПОСТИЖЕНИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

В статье анализируется способность художественной литературы адекватно постигать окружающий мир и приходиться объективным выводам по проблемам познаваемости законов природы и общества в сочетании художественной интуиции и рационального познания.

Литература – это прежде всего искусство слова. Вместе с тем необходимо помнить, что каждое слово – это в первую очередь информация, причем информация весьма специфическая. Именно в ней хранятся все сведения о людях и делах, ими совершенными, за все века цивилизации. Так, античные представления о космологии ярко и красочно изложены в диалоге Платона «Тимей». Представьте себе, не в научном трактате, не в собрании схоластических статей, не в отдельной научной монографии, а в самом популярном литературном жанре того времени – диалоге. Хотя чему тут удивляться: прославленное материалистическое исследование Лукреция Кара «*De rerum natura*» («О природе вещей») написано в форме поэмы. О сущности мироздания изложено величественным гекзаметром, прославленным стихотворным размером, которым вещали не только рапсоды, но и философы, вольно и свободно излагающие свои взгляды на устройство окружающего мира. Данного поветрия не смог избежать и Эпикур, несмотря на то, что его мировоззрение кардинально противоречило общепринятому, да и говорил он о более приятных вещах. Великий державный деятель Солон к поэзии сначала не относился серьезно: она была для него игрой и развлечением в свободное время; но впоследствии облакал в стихотворную форму философские мысли и часто излагал в стихах государственные дела. Даже пытался издать законы в виде упомянутой поэмы [1, с. 159]. Кармента, вещь жена аркадского царя Эвандра, облачала свои предсказания стихотворной формой: ведь *стихотворение* по-латыни и называется *кармен*. [1 с. 94]. Исключительное единение форм поэзии с медитацией подчеркивает и тот факт, что в XX веке Альбер Камю утверждал: *Хочешь быть философом – пиши роман*.

В платоновском произведении впервые рассказывается, что еще до потопа существовал остров под названием Атлантида. Площадь его – больше Азии и Африки, сложенных вместе. Он был расположен строго на запад от того места, где Гибралтарский пролив смыкается с океаном. Исчез вместе с жителями в морской пучине после невиданного по своей силе и разрушениям землетрясения. Таким же способом была оторвана Сицилия от Италии, о чем написал в прославленной «Энеиде» Вергилий. [2, с. 224]. Остров Кипр в свою очередь откололся от материка в том месте, где теперь Сирия. Таким образом, поэты и философы раньше геологов поведали миру о возможности рейфа материков и плит, на которых те находятся.

Геолог по основной профессии и по совместительству фантаст Иван Ефремов в рассказе «Алмазная труба» показал сходство африканской и сибирской платформ, т. е. предсказал, что в этих местах должны быть алмазы, раз тектонические плиты так схожи своей структурой. Через пять лет геологи обнаружили кимберлитовые трубки именно там, где указал фантаст: в Якутии. В рассказе «Эллинский секрет» он впервые поведал о генетической памяти, а так же предположил, где необходимо искать пещеру, в которой остались наскальные рисунки наших далеких предков. В советской фантастике его считали чуть ли не провидцем, подчеркивая, что некоторые идеи, описанные в романах, вскоре осуществились. В частности, его предположения о том, что под известным углом освещения на горных породах можно увидеть фрагменты ушедшей жизни, связывают с эффектом голографии.

Интересны и наблюдения писателя над памятью гена, хотя справедливости ради необходимо вспомнить, что в XVI веке Монтень удивлялся, как через капельку спермы родителя передалась ему мочекаменная болезнь, которая проявилась именно в таком же возрасте, как у отца. Со всеми болями и мучениями, приведшими писателя к смерти в возрасте последнего. А ведь тогда никто даже не упоминал о генах и их влиянии на потомство, никто понятия не имел о ДНК. И вдруг философ, так далекий, на первый взгляд от естествознания, озвучивает проблему, решить которую не смогли до сих пор. Монтень раньше биологов и, тем более, генетиков, о которых никто и не слышал последующие четыре века, утверждает, что из той роковой капли вышел он весь со своими физическими и душевными качествами.

Вернемся к более близкой нам геологии. Белорусский поэт Михайло Громько предсказал, что около деревни Горивода Речицкого района должны быть залежи нефти. Говорящее название села подсказало тайну чуткому уху исследователя, имеющему к тому же поэтический дар. Как раз там и нашли первое белорусское черное золото.

Галилео Галилей (1564–1642) – не только основоположник современной физики, а на редкость разносторонний писатель. Музыка и поэзия стали основой его мировоззрения, а выработанные критерии прекрасного серьезным образом повлияли на его научные открытия. Итальянские филологи особенно ценят его вклад в становление языка национальной прозы. Посредством *диалогов* и *посланий*, самых популярных жанров эпохи, он донес свои научные взгляды до широких кругов. Его книги совсем не напоминали сухие учебники, а являлись произведением искусства. Галилей писал стихи, пробовал силы в драматургии, хотел рассказать о комете. В 1589 году он выступил с докладом «О форме, местоположении и величине дантова Ада», то есть пытался проанализировать прославленную поэму с помощью математики и произвести реальную локацию места обитания грешников всех мастей и эпох [3, с. 45–46].

Если подобное позволил себе гений естествознания, то стоит ли удивляться гуманитариям, которые создавали собственные города и страны. Именно писатели-философы и стали первыми политологами, ведающими проблемами устройства государства. И не только Платон, словами которого В. Шекспир в «Буре» призывает *признать вымышленное им государство*, несомненно обыгрывая название прославленной книги великого мыслителя. Философ и писатель Плутарх написал «Наставления по управлению государством». Ныне доказывается, что никакой летописи, известной как «Повесть временных лет», не существует, а есть именно «повесть» под таким названием неизвестного писателя, подавшего свои фантазии на тему давних времен восточнославянских племен, первое произведение в нескончаемом ныне ряду фэнтези. Несмотря на то, что Платон был категорически против кандидатуры поэта на роль руководителя державы, Велемир Хлебников написал «Воззвание Председателей земного шара» (1917). Еще ранее, в исследовании «Учитель и ученик» (1912), он говорил о *внутреннем склонении слов*, размышлял о числовых закономерностях, имеющих отношение к судьбам стран и народов. Поэт попытался показать, как лингвистические открытия ученика определяют ход времени и исторические события. Это позволило ему задать вопрос «Не следует ли ждать в 1917 году падения государства?», на который утвердительно ответила сама история. Именно поэт сумел разгадать приближающийся коллапс для интенсивно развивающейся России, причем за пять лет до революции. Вспомним, что и маркиз де Кюстин в *эпистолярном пасквиле* «Россия в 1839 году» (русский вариант вышел только в пятидесятые годы позапрошлого века) проницательно сказал: *Не пройдет 50 лет, как в России вспыхнет революция, гораздо более страшная, чем та, последствия коей Западная Европа чувствует до сих пор.*

Государством управляли драматург и публицист Гавел в Чехии, наш прозаик Цишка Гартны, настоящая фамилия Жилунович, стоял у истоков Беларуси как государства. Интересна в этом плане судьба графа Габриеле д'Аннуцио. Член королевской академии французского языка и литературы Бельгии, поэт, драматург, прозаик, автор открыто

эротических произведений, оказавший влияние на писателей всей Европы, он с 12 сентября 1919 по декабрь 1920 года руководил созданным им государством Фиуме. Официально его должность называлась Первый Регент Итальянской Регенции Кариано (Республика Фиуме). Себя называл *Commandante*, ввел черные рубашки для своих солдат, принял древнеримское приветствие в виде вознесенной руки, сочинял воинственные песни, практиковал митинги с длинными эмоциональными монологами. Ушел вместе со своим войском, оставив в истории память о попытке осуществить на практике философские тезисы великого Платона.

Тому, кто захочет узнать, как одевались украинцы XVIII-XIX веков, что они ели, пили, какие песни пели, на чем ездили, плавали, летали, не нужно читать специальные фольклорно-этнографические сборники и записи. Достаточно внимательно изучить «Энеиду» И. П. Котляревского. Более скромное меню белоруса представлено в белорусском пародийном варианте прославленного произведения Вергилия «Энеидзе навыварат» В. Ровинского. А вот в «Літоўскай гаспадыні» даны подробнейшие описания приготовления блюд из всего того добра, которым так богата земля белорруская, а также ее реки, озера и леса. В своих дневниках и романах Фаддей Булгарин дал подробное описание снеди, которой питалась белорусская шляхта. Этим не стыдно было угостить и шведского короля Карла XII. В других книгах показано, как Радзивилы встречали праздники, которые были равновелики пирам Лукула, о чем так красочно рассказал Плутарх. Алесь Адамович когда-то задался вопросом: Какую книгу надо показать инопланетянам, чтобы они узнали все о Беларуси? И сам ответил – «Новую зямлю» Якуба Коласа. Именно в ней так подробно рассказано о белорусской земле, ее лесах, борах, реках, озерах, всех порах года, одежде, вере и обрядах жителей, надеждах и помыслах. Поэтическое слово заменило научные труды по этнографии, народоведению, фольклору и землеведению. И наши предки не были в этом исключением. Вспомним сентименталистскую поэму «Времена года» Дж. Томпсона. Или написанную гекзаметром поэму «Времена года» основоположника новой литовской литературы Кристионаса Донелайтиса. В 2968 строках торжественного текста поэт рассказал об основных порах года на родной земле, показал ежедневный быт литовского народа на ней.

Необходимо отметить, что у своих истоков история была не наукой в современном понимании слова, а, опять же исходя из современной терминологии, жанром художественной прозы. По существу она соединяла лед и пламень: науку и искусство. Не случайно Аристотель именно с помощью произведений Геродота показывает коренное отличие истории от поэзии. Геродот стал отцом истории в первую очередь потому, что собрал исключительные артефакты. Он прежде всего выдающийся писатель, а потом уже историк. Благодаря этому сумел ввести в ткань повествования мифы, предания, легенды, бывальки, рассказы свидетелей, фрагменты из исследований своих предшественников, отрывки из ранней поэзии, фольклорной и профессиональной. Его труды актуальны и в наше время. Например, заметка о том, что *каждый невр ежегодно на несколько дней обращается в волка, а затем снова принимает человеческий облик* [4, с. 213]. Геродот становится основой для дискуссий современных белорусских ученых и одновременно инспирирует новые фэнтези и тому подобное. Одним словом, будоражит современных белорусов, считающих, что сие написано об их далеких предках. Нечто подобное встречается в произведениях Плутарха, который писал о людях, превращающихся в кобыл и волков.

Видимо придется признать: с той поры, как начала существовать книга, История – это уже совсем не то, что было, а то, что о нем написано. Поэтому историю Египта, Древнего Рима, Франции, Беларуси мы знаем не из учебников, а романов и героических поэм («Фараон», «Камо грядеши», цикл произведений о «проклятых королях», «Сивая легенда»), а Д'Артаньян, Миледи, Ричард Львиное Сердце, Гарвасий Выливаха гораздо ближе, нежели реальные исторические личности, существование которых подтверждено документами.

Хотя для Александра Дюма история, по его словам, – это гвоздь, на который вешается картина.

Тит Ливий (59 до н.э. – 17 н.э.) написал «Историю от основания Рима», состоящую из 142 книг, из которых сохранилось полностью 35, остальные известны в пересказах. Он мечтал прославить Рим как вечный город, показать величие патриотизма его жителей, их нравственный потенциал. Поэтому Тита Ливия интересует прежде всего не просто конкретное происшествие, реальный факт, а нравственные уроки, из них вытекающие. Кроме того, стиль его книг возвышенный, мало напоминающий сухие псевдонаучные исследования. Тит Ливий избирает наиболее редкие и эмоциональные события, способные зажечь читателя, заставить его сопереживать, сочувствовать герою. Перед нами не только исторические исследования, но и образцовая художественная проза: *Но, как мне кажется, судьба предопределила и зарождение столь великого города, и основание власти, уступающее лишь могуществу богов. Весталка сделалась жертвой насилия и родила двойню, отцом же объявила Марса – то ли веря в это сама, то ли потому, что прегрешенье, виновник которому бог, – меньшее бесчестье.* [5, с. 513].

Еще более мы узнаем из романов, написанных современниками событий. В романе Ло Гуаньчжина (около 1330–1400) «Трехцарствие» далеко не все изображенное соответствует действительности, но доверие читателя настолько высоко, что историю Китая многие изучают по этому произведению, зачастую игнорируя даже документальные источники. Не случайно Ю. Тынянов писал, что роман исторический начинается там, где кончается документ.

Педагогика, которую некоторые пуритане не признают наукой, все же выросла из литературы. Жан-Жак Руссо (1712–1778), выдающийся французский мыслитель-педагог XVIII столетия, в романах «Юлия, или Новая Элоиза», «Эмиль, или О воспитании» поведал человечеству, в каком состоянии оно находится, само того не ведая. Люди забыли об этапе изначального блаженства, когда они были счастливы, о легендарных первобытных временах, когда все были равны. Нынешнее устройство общества привело к социальному противоречию: основная масса населения, создавая все материальные ценности, живет в бесправии и нищете. А горстка господ жирует в свое удовольствие.

Романы Жан-Жака Руссо оказали большое влияние на развитие философии, социологии, педагогики. С помощью ярких художественных образов писатель изложил собственную теорию естественного воспитания, подчиненного законам физического, умственного и нравственного развития. Считая, что далекие века были золотым веком человечества, Руссо требовал активизировать методы обучения детей. И прежде всего в связи с настоятельной необходимостью систематической трудовой подготовки. Он разработал структуру индивидуального воспитания ребенка на лоне природы под благодатным влиянием крестьянской среды. Поскольку человек испорчен современным обществом, то воспитывать дитя необходимо в изоляции от последнего, в дикой и естественной природе. Романы Руссо наполнены идеями гуманизма и демократизма, проникнуты искренней любовью к ребенку, которого, подчеркивает автор, воспитывать необходимо лаской и заботой, личным примером. Может поэтому сам великий моралист родил пятерых детей и всех отдал в воспитательный дом. Зато Макаренко в начале XX века не только рассказал, как можно воспитать нового человека в бесклассовом обществе, но и попытался осуществить свои идеи на практике.

Принято считать, что воспитательная функция литературы в далеком прошлом. И попытки формировать взгляды современного читателя с помощью литературы абсолютно бесполезны. Разве только дошкольника или ученика начальной школы. Человек не хочет учиться на примерах своих родителей и вообще предшественников, ему необходимо набить собственные шишки самостоятельно. Ведь давно известно, что старики могут поучать молодых с таким же успехом, как мертвые живых. Тем более, давайте вспоминать, когда хороший пример помогал? Марк Юлий Брут, один из убийц Цезаря, написал книгу

«О добродетели» (De virtute). Жаль, что сей опус не дошел до наших дней: очень интересно почитать. Ведь с ней полемизировал Цицерон в своих «Тускуланских беседах». Как узнать, кого перевоспитало слово? Диоген издевался над грамматиками, которые знают наизусть все злосчастия Одиссея, но в упор не видят собственных; высмеивал ораторов, которые в своих писаниях отстаивали правду и справедливость, а жили совсем по иным законам.

Несвижская княгиня Уршуля Радзивилл писала пьесы и ставила по ним назидательные спектакли с надеждой, что образумится ее ветреный князь, вернется блудный муж на путь истинный. Наивные надежды. Мы помним урок древних: *Verba volant. Exempla docent.* – Слова улетают. Пример поучает. Несомненно, что нравственный поступок выше и полезнее десятков лекций и книг. *Пуцайте, я и сада држим час – Стреляйте, я и сейчас веду урок.* Слова Милае Павловича, учителя из Крагуеваца, сказанные фашистам, когда они расстреливали 300 школьников, Янка Сипаков взял в качестве эпитафии к *сербской балладе XX века* «Урок». Хотя и рассказы о подобных великих, звездных событиях в истории человечества не могут остаться бесполезными.

Любимая дочь литературы – описание земли, где происходит действие, т. е. география. Нельзя представить классические произведения без пейзажей, описания рек, озер, морей, неба, ветерка и бури. Особенно если дело касается стран далеких и диковинных. Вспомним внушительную историю путешественника и писателя Марко Поло. Его «Книга о разнообразии мира», имеющая 140 вариантов на 12 языках, рассказала о бумажных деньгах, каменном угле, невиданных зверях и обычаях, обо всех диковинках, существующих в далеких экзотических краях и странах. Правда, тут встречается уже гораздо меньше, чем у Геродота, фантастических существ, в реальность которых так трудно поверить. Как известно, в книгах отца истории встречаются истории о лысых с рождения, плосконосых и с широкими подбородками мужчинах и женщинах; одноглазых людях и грифах, стерегущих золото. Он же писал о людях, которые полгода спят, а полгода бодрствуют. [4, с. 25] Однако они стали основой многих бестиариев, которые появились позже, в эпоху от средневековья до Аполлинера. Книга Поло написана в тюрьме под диктовку: вполне возможно, что автор даже не знал грамоты. Вполне допустимо, что и не он диктовал. А может это просто коллективный компилятивный труд людей, скучающих в изоляции, и в качестве забавы, как потом у Бокаччио, рассказывающих небывальщину. Что-что, а фантазия у обитателей тюремных камер всегда работала. В данном случае уместно высказывание Квинта Курция (IX, 1): *По правде говоря, я сообщаю и о том, чему сам не верю, ибо я не хочу утверждать того, в чем сам сомневаюсь, и не хочу умалчивать о том, что мне известно.*

Данная традиция уже не прерывалась: «Книгу о разнообразии мира» взял с собой в прославленное путешествие Колумб, о чем свидетельствуют его многочисленные замечания на полях сохранившегося экземпляра. По-видимому, она вдохновляла искателей приключений на поиски подобного. И по ее образцу создавались новые книги, в которых правдивая фиксация увиденного самым натуральным образом сочеталась с вымыслом и неудержимой фантазией. Правда, все таки первым на этой стезе был великий Гомер. Именно он рассказывал о службе у ветров, про одноглазых людей, каннибалов, сирен, диких коней, поедающих людей, превращении своих спутников под воздействием чар в свиней и других животных. Да и конь в его прославленных поэмах философствовал.

Слонимская девица Саломея Пильштынова совершила удивительные путешествия и извела приключения, достойные не белоголовой, как называли женщин в Великом Княстве, а мужчин-героев из настоящего авантюрного романа. Побывав на поле боя, в тюрьме, в качестве врача в гареме турецкого султана, во многих европейских столицах, она рассказала о своей удивительной жизни и нравах разных народов в далекую эпоху в книге воспоминаний, которая имеет, как и положено в эпоху барокко, длинное и красочное название: «Поданное миру эхо моих занятий, путешествий и жизни моих авантюр в честь

и хвалу Господу Богу, в Святой Троице Единому, и самой святой Матери Христа, господя моего, и всем святым.” (1760) .

Несвижский князь Николай Криштоф Радзивил Сиротка на латинском языке описал свое путешествие 1582-1584 годов в Иерусалим. Книга пользовалась исключительной популярностью, переиздавалась не только на латыни, но и на немецком, польском, русском и других языках. Как и многие литературные произведения данной эпохи, она написана в форме писем к другу (вспомним античную традицию). Диапазон эпистолярная впечатляет. Автор предстает настоящим мастером слова, который не только удовлетворяет эстетические запросы взыскательного читателя, но и дает настоящие уроки по геологии, географии, ботанике, этнографии. Он описывает Галилею, Самарию, горы и реки на этих землях, сообщает их длину, глубину, высоту, описывает растительность, фауну, прежде всего экзотических животных. Рассказав об островах, он дал подробную характеристику городов: их архитектуру, количество и состав населения, церквей и монастырей, крепостей, портов. Особенно впечатлили его пирамиды. Описаны особенности быта ближневосточных и африканских народов: условия жизни, социальная иерархия, обряды, воспитание детей, положение женщин, музыку и песни. Вместе с тем встречаются, словно в авантюрном романе, рассказы о бурях, встречах с разбойниками, погонях, предания о кладах и колдунах. Вдумчивый читатель, а тогда иного не было, словно посмотрел “Клуб кинопутешествий”. Правда, фантазия у него работала, в отличие от телезрителя, и он мог присочинить в зависимости от опыта и ожидания.

Подобная традиция изучения мира с помощью слова надолго останется доминирующей. Уже в XIX веке вся Европа следила за путешествиями героев Ж. Верна по океанам, горам, континентам, а затем и под водой. Африка, Америка, Азия становилась близкими и родными. Причем автор не путешествовал далее своего рабочего кабинета или ближайшего кафе. И в этом благородном деле он совсем не одинок. Лукиан утверждает, что книдиец Ктесий писал о стране и жизни индусов, хотя сам никогда там не бывал и не слышал о них ни одного правдивого рассказа [6, с. 514], как и белорус Янка Мавр. Изучив доступную литературу (для этого он освоил язык эсперанто), Иван Федоров (настоящее имя писателя, экзотический псевдоним взят не случайно) поведал белорусским детям, да и ребятам всей страны советов о страшных обитателях морского дна, угрожающих всем и в первую очередь ловцам жемчуга, о жестоком проклятии “амок”, чужедальних горах с их затерянным миром. Да и о родном крае, его флоре и фауне рассказал так вдохновенно и увлекательно, словно о джунглях Амазонки. Именно поэтому его “Полесские робинзоны” интересны и занимательны не менее, чем приключения основоположника и многочисленных последователей робинзоны. Природу родного края от простой травинки до мистической державы зверей, которой руководит мамонт, описал Мицкевич в поэме “Пан Тадеуш”. Причем намного раньше Киплинга с его описанием загадочной и экзотической Индии. Это описание вдохновило французского романтика Проспера Мериме, который в новелле “Локис” не только описал белорусские пуши, но и заставил свою героиню читать балладу “Свитязь” о таинственном и загадочном озере и русалках, в нем обитающих. Писатели всех стран изучали растительность, животный мир конкретной территории, зачастую используя при этом работы натуралистов. Наша великая землячка Элиза Ожешко в своих польскоязычных произведениях с любовью неопита и скрупулезностью ботаника описывает каждый цветочек и травинку, произрастающую на земле белорусской. И подает как местное, так и латинское название. Каждый читатель вспомнит десятки изумительных по своей точности и поэтичности описаний украинской ночи, водопадов, рек, скал, морского прибора, фаз луны, затмений солнца. Хотя в подобных случаях некоторые предпочитают записи людей не особенно грамотных и не обладающих тонким умом. Необходим человек простой, не склонный к фантазиям, а тем более к сочинительству. Иначе все будет переиначено и приукрашено, дополнено самыми разнообразными небылицами.

Список использованной литературы

- 1 Плутарх. Избранные жизнеописания. В двух томах. Том I. М.:1986. – С. 159.
- 2 Монтень, М. Опыты в 3-х томах. Том 2, М.:1992.
- 3 История всемирной литературы в девяти томах. Т. 4. М.:1987. с.45-46.
- 4 Геродот. История в девяти книгах. Издательство «Наука». Ленинград, 1972. – 600 с.
- 5 Античная литература. Рим: Антология. – М., 1988.–720 с.
- 6 Лукиан. Избранная проза. – М., 1991. – 720 с.

А. У. ЯРМОЛЕНКА
(г. Гомель, БелДТУ)

ТЭМА БЕЖАНСТВА Ў ТВОРЧАСЦІ МАКСІМА ГАРЭЦКАГА

У артыкуле разглядаецца спецыфіка адлюстравання тэмы бежанства ў творчасці Максіма Гарэцкага. Даследуецца філасофская канцэпцыя творчасці пісьменніка, якая заснавана на экзістэнцыяльным светапоглядзе. На матэрыяле апавядання “Уцекачы” і п’есы “Жартаўлівы Пісарэвіч” прааналізаваны ўмовы з’яўлення бежанцаў, абставіны іх жыцця, фізічнае і псіхічнае становішча асобы, спосабы выжывання ў сітуацыі смяротнай небяспекі. Вызначаны асноўны лейтматыў твораў пісьменніка пра бежанцаў: адзінота, жах і смерць. Адлюстраваны некаторыя асаблівасці паэтыкі творчасці Максіма Гарэцкага, якія заключаюцца ў стварэнні наватарскага тыпу героя, выкарыстанні псіхалагічнага канфлікту і трагічнай развязкі.

Гісторыя чалавечай цывілізацыі складаецца са шматлікіх ваенных канфліктаў, прыродных катаклізмаў, маштабных катастроф, якія вядуць да перамяшчэння вялікіх груп людзей у межах ці па-за межамі краіны. Навуковыя і мастацкія даследаванні ў наш час прысвечаны асэнсаванню праблемы бежанства. Між тым літаратуразнаўства можа даць больш для разумення феномена бежанства, чым іншая сацыяльная навука.

Адным з першых, хто ўзняў тэму бежанства ў беларускай літаратуры ХХ стагоддзя, з’яўляецца Максім Гарэцкі. Балючы вопыт непасрэднага ўдзельніка ваенных падзей і сведкі іх наступстваў пісьменнік увасобіў у шэрагу апавяданняў і аповесцей: “Уцекачы”, “Літоўскі хутарок”, “Генерал”, “Рускі”, “На імперыялістычнай вайне”, п’есе “Жартаўлівы Пісарэвіч”. Пэўная колькасць праявістых і драматычных твораў Максіма Гарэцкага закранаюць тэму бежанства (“Уцекачы”, “Жартаўлівы Пісарэвіч”).

Упершыню афіцыйны статус бежанцаў з тэрыторыі сучаснай Беларусі быў пацверджаны пасля Першай сусветнай вайны 1914–1918 гадоў. Паводле гістарычных звестак: “Разам з адступленнем рускіх войскаў ў 1915 г. на ўсход ішлі сотні тысячаў людзей, пераважна жанчын, дзяцей і старых. Па прыблізных падліках з Беларусі ў Расію выехала каля двух мільёнаў чалавек (пераважна праваслаўных). Людзі ратаваліся ад ваеннага тэрору ў прыфрантавой паласе. Вайскоўцы наўмысна распускалі чуткі пра здзекі немцаў з мірнага праваслаўнага насельніцтва, а то і высялялі людзей прымусова. <...> Па трактах цягнуліся велізарныя аboзы, якія часам абстрэльваліся і бамбардаваліся немцамі. У дарозе здараліся эпідэміі. Бежанскі шлях можна было пазнаць па магілках-капцах, што высіліся абাপал дарогі” [1, с. 175–176].

Пытанне бежанцаў ў той час стала адной з глабальных праблем сусветнага грамадства. Асвятленнем і асэнсаваннем гэтай праблемы займаліся ў пачатку ХХ стагоддзя нямногія пісьменнікі, у тым ліку і ў беларускай літаратуры. Таму так неабходна звярнуцца да даследавання тэмы бежанства ў мастацкай творчасці, каб асэнсаваць масштаб народнай

трагедыі, узбагаціць тэматыку і праблематыку беларускай літаратуры, узнавіць гістарычны кантэкст, асэнсаваць лёс і асаблівасці існавання беларускай нацыі ў пачатку ХХ стагоддзя.

У айчыннай літаратуры Максім Гарэцкі з’яўляецца адным з тых пісьменнікаў, якія на ўласным прыкладзе адчулі бясплітасны рух гісторыі. У Гарэцкага атрымалася пераадолець і абстрагавацца ад уласных пачуццяў, асэнсаваць перажытыя падзеі Першай сусветнай вайны, а таксама ўвасобіць атрыманыя ўражанні ў запамінальных мастацкіх вобразах. У творах пісьменніка пасляваеннага перыяду, прысвечаных тэме бежанства (“Уцекачы” (1918), “Жартаўлівы Пісарэвіч” (1925)) пераважае экзістэнцыяльнае адчуванне жаху, адзіноты, тугі і пакутлівага расчаравання ў ідэалах эпохі. Героі пісьменніка перажываюць гістарычны працэс, падзеі часу як частку свайго наканавання, сваёй долі. Аўтар адлюстроўвае лёс краіны і свету праз супярэчлівыя перажыванні асобы, асэнсоўвае варожасць навакольнай прасторы, адзіноту і пакінутасць у чужым свеце.

У адлюстраванні тэмы бежанства пісьменнік прытрымліваецца праўдзівага, дэталёвага апісання экзістэнцыяльнай катастрофы, якая напаткала вялікую колькасць яго суайчыннікаў. Гарэцкі характарызуе вайну як бессэнсоўную, абсурдную з’яву, ахвярамі якой становяцца бяскрыўдныя і безабаронныя мясцовыя жыхары. У апавяданні “Уцекачы”, і, асабліва, у п’есе “Жартаўлівы Пісарэвіч” ён аналізуе ўмовы з’яўлення бежанцаў, абставіны іх жыцця, фізічнае і псіхічнае становішча асобы, спосабы выжывання ў сітуацыі смяротнай небяспекі. Рапрацоўка тэмы бежанства ў творчасці Максіма Гарэцкага вызначаецца характэрнай асаблівасцю, уласцівай большасці твораў пісьменніка. У сваіх мастацкіх даследаваннях ён сцвярджае ўнікальнасць чалавечай асобы, глыбіні яе пачуццяў і перажыванняў, супярэчнасць паміж унутраным светам чалавека і навакольнай рэальнасцю; адчужэнне і адзіноту асобы; жах і бессэнсоўнасць чалавечага жыцця; адчуванне бездапаможнасці перад непазбежнай смерцю. Асноўнымі лейтматывамі мастацкіх твораў пра бежанцаў, такім чынам, з’яўляюцца: матыў адзіноты, трывогі і жаху, а таксама смерці.

У асэнсаванні драматычнага становішча бежанцаў у час ваенных падзей лейтматыў адзіноты адыгрывае ключавую ролю. Ён не толькі характарызуе светаадчуванне кожнай асобы, але і праяўляецца на тэкставым, падтэкставым і інтэртэкстуальным узроўнях твораў. На тэкставым узроўні ён прадстаўлены вызначанымі словамі ці, нават, слоўнымі формуламі. На ўзроўні асэнсавання тэксту матыў звязаны з тэмай і ідэяй, канфліктам, прасторай і часам твораў. Рэмінісцэнцыі, якія выкарыстоўвае Максім Гарэцкі ў апавяданні “Уцекачы”, п’есе “Жартаўлівы Пісарэвіч” дапамагаюць пашырыць межы тэкста, асэнсаваць адзіноту як анталагічную філасофскую катэгорыю.

Адчужанымі і адарванымі ад навакольнага свету выглядаюць беларускія бежанцы з апавядання “Уцекачы”. Галоўны герой апавядання, які звяртае на сябе ўвагу нарагара, – хлопчык-бежанец. Апавядальнік сустракае яго замёрзлага і пакінутага на вуліцы, дзе той вымушаны прасіць міласціну. Пашкадаваўшы свайго земляка, апавядальнік просіць яго завесці туды, дзе жыве маленькі жабрак, жадаючы аказаць дапамогу. Няшчасныя, убогія людзі размяшчаюцца ўчатырох у цеснай, нячыстай каморцы. Родныя хлопчыка настолькі прызвычаліся да ролі выгнаннікаў, што не чакаюць заступніцтва і клопату і з недаверам і падазронасцю ставяцца да чужога чалавека.

Сімвалічная фігура адзінокага маленькага дзіця на бясплоднай зімовай вуліцы ўвасабляе лёс адчужаных і адзінокіх уцекачоў, лёс якіх прадвызначаны бясплітаснымі абставінамі, варожым навакольным асяроддзем, адсутнасцю падтрымкі: “Неяк увечары, ішоўшы спусцелаю ўжо вуліцаю, быў я вельмі разжалены, калі на рагу неспадзявана ўзбіўся на якогась няшчаснага хлопчыка, што туліўся ля сценкі і прасіў <...> Бедны – убогі, у лахманах, азызлы на сцюжы, прасіў ён ужо добрым жабрачым тонам. Гаворка ж у яго была беларуская” [2, с. 462].

Наступствы падзей Першай сусветнай вайны адлюстраваны Гарэцкім на філасофскай базе экзістэнцыялізму, уключаючы элементы драмы абсурду. Сцвярджанне аб вечнай адзіноце чалавека пакладзены ў аснову п’есы “Жартаўлівы Пісарэвіч”. Аўтар імкнецца

адлюстраваць трагічны разрыў паміж навакольнай прасторай і чалавекам, які праяўляецца ў асноўнай тэме твора – тэме бежанства. Героі трагікамедыі – уцекачы: Пісарэвіч і жонка Пісарэвіча, якія бягуць ад падзей вайны, шукаючы прытулку ў глухім расійскім горадзе. З самага пачатку п’есы пісьменнік ацэньвае іх пошукі як безнадзейныя. Яго героі беспрытульная і адзінокія ў навакольным варожым свеце. Людзі, якія могуць і павінны аказаць дапамогу (мяшчанка, поп, доктар), наадварот, здзекуюцца і гоняць безабаронных уцекачоў, падштурхоўваючы да гібелі.

Ізалежанаць бежанцаў і варожае стаўленне да іх мясцовага насельніцтва адлюстраваны ў першай, другой і трэцяй сцэнах п’есы. Каб здабыць сабе хлеба, уцекачы вымушаны стаяць у доўгіх чэргах, дзе з хворых і галодных людзей здзекуюцца жыхары горада, папракаючы кавалкам хлеба і ўбогім прытулкам, які даюць змучаным пакутнікам. З горкай іроніяй галоўны герой п’есы Пісарэвіч апісвае шлях бежанцаў да прытулку, лёс дарослых і дзяцей, якія праходзяць “школу жыцця”, вымушаныя жабраваць і красці, каб не памерці з голаду.

Адзінока Пісарэвіча дасягае кульмінацыі ў чацвёртай сцэне трагікамедыі. Хворы, галодны герой яшчэ спрабуе жартаваць, кпіць з прагнага доктара, такога ж бежанца, які забірае апошнія грошы за лячэнне Пісарэвіча. Але ў рэшце рэшт лёс вымушае галоўнага героя прызнаць, што ён аджартаваў сваё. Апошнім жартам, на які ён спадзяецца, з’яўляецца ўласная смерць да адпраўкі эшалона з бежанцамі, каб не нарабіць жонцы і дзецям клопату ў дарозе. У гэтай сцэне, перад сконам, Пісарэвіч змяняе горкую іронію на гумар, пакорліва прымае сваю смерць, сцвярджаючы: “Адзін Пісарэвіч памрэ, два Пісарэвічы вырастуць” [3, с. 154].

Другім лейтматывам творчасці Максіма Гарэцкага, які адлюстраваны ў апавяданні “Уцекачы” і п’есе “Жартаўлівы Пісарэвіч” з’яўляецца бясконца трывога і жах перад безданню, якой з’яўляецца неўпарадкаванае і безнадзейнае жыццё бежанцаў з штохвілінным адчуваннем катастрофы, зыбкасці і няўстойлівасці. Сацыяльная абарона і падтрымка, у якіх адмаўляе варожае навакольнае асяроддзе, больш не даюць надзеі на выратаванне, не аказваюць дапамогу ў існаванні. Шматлікія сумненні і экзістэнцыяльны жах авалодваюць свядомасцю асобы. Героі пісьменніка баяцца іншых людзей, нягледзячы на імкненне да сябе падобных, марную надзею быць пачутымі і зразумелымі. Эмацыянальны шок ад перажытага (вайна, уцёкі, смерць блізкіх) тлумачаць варожае стаўленне да земляка, чалавека, які прыйшоў дапамагчы ў апавяданні “Уцекачы”. Бежанцы настолькі не давяраюць соцыўму, што падазрона ставяцца да незнаёмага, у чаканні новых пакут і выпрабаванняў, які нясе ім навакольны свет. Даведзеныя да адчаю, яны як жывёлы хаваюцца ў цёмным кутку, ахопленыя смяротным жахам пры набліжэнні любога чалавека. Усе, у тым ліку і суайчыннікі, лічацца ворагамі, канкурэнтамі ў змаганні за апошні кавалак хлеба.

Такі ж жах у няроўнай барацьбе за прытулак і ежу адчуваюць і героі п’есы “Жартаўлівы Пісарэвіч”. Фарсава-карыкатурныя рысы трагікамедыі, “жартаўліваць” пратаганіста дапамагаюць пісьменніку адлюстраваць гратэскаваць, алагізм і безнадзейнасць сітуацыі, у якой апынуліся бежанцы. Гульня Пісарэвіча са словамі, элементы блазнерства ў жудасных жыццёвых выпрабаваннях, даводзяць трагедыю да абсурду, нясуць ідэі песімізму і расчаравання ва ўсіх ідэалах, у магчымасці ўзаемаразумення з іншымі людзьмі, перакананаць у бессэнсоўнасці барацьбы са злом.

У пяці сцэнах п’есы аўтар сцвярджае, што адзінокі чалавек асуджаны на бясконцае блуканне ў кашмарных і невыносных абставінах: вайны і бедства, нянавісці і трывогі, ганення і смерці. Жарты Пісарэвіча падкрэсліваюць асноўную ідэю твора, за маскай блазна адчуваецца канфлікт галоўнага героя не толькі з жахлівым навакольным светам, але і з самім сабою. Гэты канфлікт, дваістаць унутранага “я” Пісарэвіча, вядзе да гібелі героя, сцвярджае немагчымасць разумення ці выпраўлення рэчаіснасці.

Бежанцы ў творах Максіма Гарэцкага востра перажываюць канечнасць чалавечага існавання, набліжэнне смерці. Вельмі часта яны думаюць пра смерць і сустракаюцца з ёю,

ацэньваюць падзеі ўласнага жыцця з пункту погляду непазбежнага фізічнага і духоўнага знікнення. Адмаўленне ад барацьбы, адчуванне ўласнай нікчэмнасці і бяссілля тлумачыцца ясным усведамленнем смяротнасці, бездапаможнасці перад жудаснымі падзеямі, якія могуць здарыцца кожную хвіліну. Такім чынам, смерць выступае трэцім з галоўных лейтматываў творчасці пісьменніка ў асэнсаванні тэмы бежанства.

Са смерцю сустракаюцца героі апавядання “Уцекачы”, калі бацька сям’і гіне ад нястачы і голаду ў бясконцых пераездах з месца на месца: “Старога пахавалі ў дарозе, кінулі, беднага, у яму, не раўнуючы, як якога сабаку. Хай свят ляжыць! Спалохаліся немаведама чаго, паехалі і мы следам за ўсімі, у вір галавою, на край свету. От дурныя мы” [2, с. 462]. Смерць бацькі выклікае глыбокае расчараванне ў жыцці, перакананне, што выпрабаванні лёсу з’яўляюцца занадта страшнымі для таго, каб з імі змагацца. Таму такой безнадзейнай здаецца атмасфера апавядання, якая падкрэсліваецца пісьменнікам. Наратар трапляе ў цёмнае, цеснае памяшканне, поўнае дыму, у якім цяжка дыхаць. Гэтак жа ён характарызуе і жыццё бежанцаў – змрочнае, бязрадаснае існаванне, адзіным пазбаўленнем ад пакут якога з’яўляецца смерць.

Жыццё Пісарэвіча з п’есы “Жартаўлівы Пісарэвіч”, заканчваецца трагічнай смерцю. Канец існавання галоўнага героя адлюстроўвае бессэнсоўныя намаганні чалавека дасягнуць узаема разумення з сабе падобнымі, пераадолець трывогу, жах і адзіноту, на якія асуджаны бежанец: “Вось калі-ткі, папраўдзе, быў конь, ды з’ездзіўся. Няўжо памру тут на чужыне? А можа, і лепей. Шкада толькі хлопчыкаў. Сапсуюцца тут. Але як памру, то ўжо з прытулку іх не выганяць – і то балазе” [3, с. 151]. Адчужэнне і смерць Пісарэвіча, якое заўважаюць толькі блізкія ў сям’і, набывае характар усеагульнасці, адлюстроўвае рысы асабістай сітуацыі як глабальную катастрофу эпохі, у якую асоба ператвараецца ў нікчэмную істоту, якой няма прытулку на зямлі.

Даследаванне тэмы бежанства ў творах Максіма Гарэцкага “Уцекачы” і “Жартаўлівы Пісарэвіч” паказвае, што яго героі жывуць у свеце, дзе амаль няма надзеі, а ёсць бясконцы адзінота, жах і смерць. Асаблівасць прозы пісьменніка заключаецца ў тым, што ён перадае новы стан чалавека – адзінокае існаванне без надзеі ў свеце абсурду, жах перад бязлітаснай і жорсткай рэальнасцю. У працэсе асэнсавання тэмы бежанства аўтар стварае адметны тып героя, які адчувае страх перад смерцю, часам і бессэнсоўнасцю чалавечага існавання. Псіхалагічны аналіз духоўных перажыванняў такога героя дапамагае Максіму Гарэцкаму зразумець стан чалавека ў пагранічнай сітуацыі, вызначыць фатальны ўплыў ваенных падзей на існаванне бежанцаў ў пачатку XX стагоддзя.

Такім чынам, у творчасці Максіма Гарэцкага адлюстравана драма адзіноты асобы ў час гуманітарнай катастрофы, пакутлівае асэнсаванне і прыняцце самога сябе, сваёй індывідуальнасці. Трагічны погляд аўтара на чалавека сфарміраваны ўласнымі перажываннямі пісьменніка, які асэнсоўвае катастрофічны ход гісторыі, уасабляе экзістэнцыяльнае адчуванне адзіноты на пачатку XX стагоддзя. Лейтматыў адзіноты, жаху, смерці праяўляецца на тэкставым, падтэкставым і інтэртэкстуальным узроўнях мастацкай прозы пісьменніка. Заслугай Максіма Гарэцкага з’яўляецца глыбокі аналіз становішча бежанцаў, адлюстраванне экзістэнцыяльнай праблематыкі ў мастацкай прозе, асэнсаванне псіхалагічнага стану герояў з іх абсурдным адчуваннем рэчаіснасці, пакутлівымі пошукамі выйсця з бясконцага шэрагу недарэчных падзей.

Спіс выкарыстанай літаратуры

- 1 Шыбека, З. Нарыс гісторыі Беларусі (1795-2002). – Мн.: «Эпцыклапедыкс». – 490 с.
- 2 Гарэцкі, М. Прысады жыцця: Апавяданні, аповесці / Максім Гарэцкі; Уклад. Т. Голуб. – Мінск: Маст. літ., 2003. – 479 с.
- 3 Гарэцкі, М. Творы: Дзве душы: Аповесць; Апавяданні; Жартаўлівы Пісарэвіч: П’еса; Літаратурная крытыка і публіцыстыка – Мінск: Маст. літ., 1990. – 629 с.

Навуковае выданне

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

Матэрыялы
VII Міжнародных навуковых чытаньняў,
прысвечаных памяці народнага пісьменніка Беларусі, акадэміка І. Я. Навуменкі
(Гомель, 8–9 кастрычніка 2020 года)

Падпісана да друку 25.11.2020. Фармат 60x84 1/8.
Папера афсетная. Рызаграфія. Ум. др. арк. 13,02.
Ул.-выд. арк. 11,34. Тыраж 30 экз. Заказ 549.

Выдавец і паліграфічнае выкананне:
установа адукацыі
“Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт
імя Францыска Скарыны”
Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі выдаўца, вырабніка,
распаўсюджвальніка друкаваных выданняў № 3/1452 ад 17.04.2017.
Спецыяльны дазвол (ліцэнзія) № 02330 / 450 ад 18.12.2013.
Вул. Савецкая, 104, 246019, Гомель