

Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь

Установа адукацыі
“Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт
імя Францыска Скарыны”

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

Матэрыялы VIII Міжнародных навуковых чытаньняў,
прысвечаных памяці народнага пісьменніка Беларусі,
акадэміка І. Я. Навуменкі
(Гомель, 4–5 кастрычніка 2022 года)

Гомель
ГДУ імя Ф. Скарыны
2022

У склад выдання ўвайшлі даклады, прачытаныя на VIII 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. Змешчаны водзвы на дзве манаграфіі ўдзельнікаў чытанняў.

Адрасавана навукоўцам, студэнтам-філолагам, 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:

І. Ф. Штэйнер (галоўны рэдактар),
А. М. Мельнікава (намеснік галоўнага рэдактара),
Т. А. Фіцнер (адказны сакратар),
А. В. Брадзіхіна

ЗМЕСТ

<i>Карлюкевіч А. М.</i> Удзельнікам Міжнародных навуковых чытанняў “Рэгіянальнае, нацыянальнае і агульначалавечае ў літаратуры”.....	4
<i>Андрыянец Ю. А.</i> Фальклорная традыцыя ва ўвасабленні вобраза сіраты ў беларускай рамантычнай паэзіі XIX – пачатку XX стагоддзяў.....	5
<i>Арэшка Ю. А.</i> Праблема эмансіпацыі жанчыны на прыкладзе рамана Э. Ажэшкі “Марта”.....	9
<i>Батурына А. Л.</i> Сімволіка гор у літаратуры рамантызму (на матэрыяле твораў Я. Чачота, Я. Баршчэўскага і нямецкіх рамантыкаў).....	13
<i>Брадзіхіна А. В.</i> Феномен беларускага каханьня ў сістэме ўсходнеславянскага эрасу (на прыкладзе беларускай інтымнай лірыкі).....	17
<i>Дакукін А. Д.</i> Мастацкія асаблівасці “Ахвярных песнапеваў” Р. Тагора ў перакладзе А. Разанава.....	21
<i>Іванова Н. В.</i> Архетипический образ гестии в поэзии Великой Отечественной войны.....	25
<i>Каралёва А. А.</i> Праз разумныя кнігі святлейшымі душы зрабіць (вобраз Францыска Скарыны ў п’есе Г. Марчука “Святло вышыні”).....	29
<i>Карп А. А.</i> Нарыс “Беларускае Адраджэнне” Максіма Багдановіча як узор жанру.....	33
<i>Кірушкіна М. І.</i> Вершаваная мініяцюра ў творчасці сучасных паэтак.....	37
<i>Кошман П. Р.</i> Тэматычная і біяграфічная прастора альманаха “Rubon”.....	40
<i>Крыцук-Тарасова К. А.</i> Імідж пісьменніка-літаратуразнаўцы ў літаратурнакрытычных тэкстах Івана Навуменкі.....	44
<i>Лайкоў І. У.</i> Постапакаліптычнае каханне ў апавесці Алеся Адамовіча “Апошняя пастараль”.....	47
<i>Леішчанка Л. А.</i> Развіццё мастацкага метаду нацыянальных рамантыкаў (Ян Баршчэўскі і Эдгар По).....	50
<i>Лозка Т. А.</i> Сутнасць творчасці ў разуменні А. Разанава.....	52
<i>Локтевич Е. В.</i> Нравственный облик интернет-пространства в образном претворении современной русской оригинальной рок-поэзии.....	55
<i>Ляшэнка А. І.</i> Пэндзлем і словам: вобраз мастака ў паэзіі Г. Говара.....	60
<i>Мельнікава А. М.</i> Вартасць класікі: “Палеская хроніка” Івана Мележа.....	62
<i>Новік Г. Ю.</i> Літаратура creative non-fiction: тыпалогія і адметнасці.....	65
<i>Рэвуцкая А. А.</i> Метафарычнае асэнсаванне горада ў паэзіі Марыі Паўлікоўскай-Яснажэўскай і яе рускіх перакладах.....	69
<i>Сюй На</i> Критика в современной литературе.....	72
<i>Фіцнер Т. А.</i> Адметнасць беларускай жаночай паэзіі пачатку XX стагоддзя.....	75
<i>Цзи Хэхэ</i> Определение национальной идентичности писателя как значимое направление литературоведения.....	79
<i>Цыбакова С. Б.</i> Проблема счастья в творчестве Анатолия Козлова 2010-х годов.....	82
<i>Чукічова Н. П.</i> Беларускі нацыянальны сюжэт: initium est exitium.....	86
<i>Шпалок І. Р.</i> Аўтарская міфалогія ў апавяданнях А. Казлова 1990-х гадоў.....	91
<i>Язерская М. С.</i> Мастацкія функцыі сродкаў падарожжа ў часе ў сучаснай беларускай хронафантастыцы.....	94
<i>Ярмоленка А. У.</i> Вопыт вайны ў творчасці М. Гарэцкага і І. Навуменкі.....	98

РЭЦЭНЗІІ І ВОДЗЫВЫ НА МАНАГРАФІІ ЎДЗЕЛЬНІКАЎ МІЖНАРОДНЫХ ЧЫТАННЯЎ

<i>Штэйнер І. Ф.</i> Водгук на манаграфію В. А. Лідзянковай “Историческое мифотворчество в современной прозе белорусских и англоязычных авторов”.....	102
<i>Штэйнер И. Ф.</i> Отзыв на монографию Цзи Хэхэ «Проза В. Л. Кигна-Дедлова и проблема многоуровневой национальной идентичности писателя».....	104

УДЗЕЛЬНІКАМ МІЖНАРОДНЫХ НАВУКОВЫХ ЧЫТАННЯЎ “РЭГІЯНАЛЬНАЕ, НАЦЫЯНАЛЬНАЕ І АГУЛЬНАЧАЛАВЕЧАЕ Ў ЛІТАРАТУРЫ”

Паважаныя сябры!

Гомель даўно набыў высокі аўтарытэт усебеларускага цэнтра гісторыка-літаратурных, літаратуразнаўчых даследаванняў. І гэта, зразумела, не выпадкова. Гомельшчына – эпіцэнтр талентаў у мастацкай літаратуры. Радзіма народных пісьменнікаў Беларусі Івана Шамякіна, Івана Навуменкі, Івана Мележа, Андрэя Макаёнка, радзіма пісьменнікаў-франтавікоў, якія сваім сумленным удзелам у Вялікай Айчыннай вайне заваявалі выразнае права сказаць свету праўду пра лёс Беларусі, пра лёс народа Беларусі, тыя пакуты і драматычныя выпрабаванні, праз якія прайшлі нашы прашчтуры. Гомельшчына – радзіма яркіх пісьменнікаў Міколы Гамолкі, Анатоля Грачанікава, Барыса Сачанкі, Уладзіміра Верамейчыка, Анатоля Сыса, Міколы Мятліцкага, Васіля Ткачова, творчасць якіх, несумненна, яшчэ будзе дастойным чынам даследавана. У Гомельскім універсітэце, на шчасце, ёсць каму на высокім узроўні займацца гэтымі клопатамі, ёсць каму ствараць гісторыка-літаратурны партрэт беларускага прыгожага пісьменства.

Саюз пісьменнікаў Беларусі ўдзячны Гомельскаму дзяржаўнаму ўніверсітэту імя Ф. Скарыны за плённае супрацоўніцтва, за арганізацыю многіх сустрэч, за падтрымку нашых творчых ініцыятыў. Упэўнены, што Міжнародныя навуковыя чытанні “Рэгіянальнае, нацыянальнае і агульначалавечае ў літаратуры”, прысвечаныя памяці народнага пісьменніка Беларусі Івана Навуменкі, пройдуць на высокім узроўні. Выступленні, даклады, якія прагучаць у час іх працы, паспрыяюць развіццю чытацкай цікаўнасці да спадчыны беларускіх мастакоў слова.

Поспехаў у рабоце, бліскучых адкрыццяў, падтрымкі калег, навуковай і творчай супольнасці!

З вялікай павагай і ўдзячнасцю,
старшыня Саюза пісьменнікаў Беларусі
Алесь Карлюкевіч.
4 кастрычніка 2022 г.

Ю. А. АНДРЯНЕЦ
(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

ФАЛЬКЛОРНАЯ ТРАДЫЦЫЯ ВА ЁВАСАБЛЕННІ ВОБРАЗА СІРАТЫ Ў БЕЛАРУСКАЙ РАМАНТЫЧНАЙ ПАЭЗІІ ХІХ – ПАЧАТКУ ХХ СТАГОДДЗЯЎ

Мэта даследавання – паказаць спосабы засваення фальклорнай традыцыі ва ёвасабленні вобраза сіраты ў беларускай рамантычнай паэзіі ХІХ – пач. ХХ стагоддзяў. На прыкладзе твораў Адэлі з Устроні, Цёткі, Янкі Купалы аўтар прыходзіць да высновы пра супадзенне мастацкага вобраза сіраты з традыцыйнымі народнымі ўяўленнямі аб сірочай долі і паслядоўным выкарыстанні творцамі такіх сродкаў фальклорнай паэтыкі, як прыём псіхалагічнага паралелізму, адухаўленне прыродных стыхій, ужыванне зваротаў і памяншальна-ласкавых формаў слоў, праекцыя цэнтральных вобразаў на лёс Беларусі і беларусаў.

Аналіз канструявання вобраза сіраты і яго ролі ў агульнай кампазіцыйнай структуры тэксту спрыяе больш глыбокаму разуменню грамадскіх і культурных працэсаў часу. Глыбокія сацыяльныя ўзрушэнні мяжы ХІХ і ХХ стагоддзяў адбіліся на літаратурных творах і ўнеслі свае змены ў развіццё тэмы дзяцінства. Менавіта таму многія аспекты вобраза сіраты ў рамантычным асэнсаванні беларускіх пісьменнікаў ХІХ – пачатку ХХ стагоддзя патрабуюць свайго далейшага пераасэнсавання з пазіцый сучаснага літаратуразнаўства, што абумоўлівае актуальнасць тэмы нашага даследавання. Паколькі рамантычныя творы нярэдка мелі ў сваёй аснове вусную народную творчасць, то ў час панавання гэтага мастацка-эстэтычнага кірунку ў Беларусі фальклорная традыцыя ва ёвасабленні вобраза сіраты складала даволі важкую плынь у беларускай літаратуры, найперш у паэзіі.

Так, у паэме “Мачыха” Адэлі з Устроні матыў сіроцтва абазначаны ўжо на ўзроўні назвы. “Сюжэт паэмы «Мачыха» чыста народны, здаўна вядомы беларускім народным песням” [1, с. 110], – адзначаў А. Лойка. На сувязь паэмы з фальклорнай традыцыяй звяртаў увагу і У. Мархель: “Рамантычная паэма «Мачыха» Адэлі з Устроні (прынёманскай мясціны на Лідчыне) не толькі сведчыла пра цесную сувязь з беларускімі народна-песеннымі традыцыямі, але і выяўляла пачатковы этап выхаду літаратурнага твора з фальклорнага ўлоння” [2, с. 130]. Паэма, відавочна, мае фальклорную аснову, застаючыся пры гэтым твораў чыста літаратурным. У аснову яго пакладзены адзін з распаўсюджаных народных матываў – сацыяльнай неабароненасці сіраты, увасоблены пры дапамозе псіхалагічнага паралелізму, паводле якога з’явы прыроды суадносяцца са з’явамі чалавечага жыцця. Мачыха не можа зразумець няродную дачку так, як гэта зробіць сапраўдная маці, але хоча падпарадкаваць падчарку, таму забараняе ёй сустракацца з каханым: “*Ўзноў прыедзе заляцацца? // Прашу яму адказацца, // Што гэта дай мая хата, // Я тут на волю багата!*” [3, с. 241].

Твор заканчваецца плачам дзяўчыны-сіраты, якую хочуць разлучыць з адзінай роднай душой – любым. Трэн гераіні звернуты не да неба і Бога, а да роднай матулі-нябожчыцы, якая зразумела б пачуцці дачушкі, “*з мілым абручыла // І звянчала бы...*” [3, с. 242]. Паэма мае адкрыты фінал, аўтарка абрывае аповед. Такі прыём узмацняе сітуацыю безвыходнасці, у якой знаходзіцца гераіня.

З другога боку, відавочны алегарычны сэнс твора: і ў дзяржаве пры мачысе (метафара неабмежаванай улады) жыць дрэнна. Вобраз дзецюка, якога не страшыць бура, выступае сімвалам народа. Зямля-прырода (праз пейзажныя вобразы Нёмана і бору), што аберагае хлопца, суадносіцца з вобразам маці, а мачахай, што ўвасобілася ў вобразах ветру і буры, паўстае дзяржава. Народ у паэме прадстае ў вобразе сіраты. Большасць вобразаў у паэме –

жаночыя (мачыха, сірата-дзяўчына, маці), з мужчынскіх – толькі дзяцюк. А таму няма каму абараніць дзяўчыну, вобразы бацькі ці брата ў творы не выводзяцца, яна можа разлічваць толькі на сябе ў фарміраванні свайго лёсу.

Паралелізм звязаны і дзве часткі паэмы: у першай апісваюцца прыродныя з’явы (віхор, бура, Нёман, бор) а ў другой – узаемадачынненні сіраты і злой мачыхі, якая “*Ёй мілага не любіла, // У лыжцэ б вады ўтапіла*” [3, с. 241]. Асабліва выразная паралель назіраецца паміж бурай і мачыхай, менавіта гэтыя вобразы ўспрымаюцца як мастацкая алегорыя ўціску, тагачаснай грамадска-палітычнай рэакцыі. А. Мальдзіс адзначаў таксама “алегарычны характар зместу і вобразаў паэмы, асабліва яе першай часткі, дзе апісанне злой буры, якая хоча знішчыць смелага юнака – «літоўчыка», што наважыўся пераплыць цераз Нёман да сваёй каханай, – сімвалізуе «сілы рэакцыі, царскую ўладу», уціск вызваленчага руху ў родным краі” [4, с. 230].

З’явы прыроды ў паэме адухаўляюцца, надзяляюцца пэўнымі характарамі. Бура і віхор, варожыя няшчаснай гераіні, супрацьпастаўляюцца Нёману і прыбярэжнаму бору, якія надзяляюцца патрыятычнымі пачуццямі і “літоўскім сэрцам”. Так, з маналогу Нёмана вынікае: “*Я ж у лужках купаюся, // Па ніўках расцілаюся, // З віцінамі праплываю, // Літоўскае сэрца маю!*” [3, с. 240–241]. Гэтыя роднасныя стыхіі выражаюць патрыятычную ідэю твора, а тым самым і яркавы “літвінскі” патрыятызм паэтыкі. Бор таксама супрацьстаіць злой буры ў яе жаданні пашкодзіць “літоўчыку”-юнаку:

*Барочку пена сказала,
Што ўжо бура віхар звала.
“Што!! – расшумеўся барочык, –
Ці гэта я ня Літоўчык!
Каб дазволіў буры гукаць,
Цераз сосны віхрам веяць!
Пачакайце нямножка:
Ня сюдымі вам дарожка,
Ня на тоя сосны расціў,
Каб вас у родну зямлю пусціў,
Ня на тоя бары раслі,
Каб тут вецяр чужы ўняслі!!!...”* [3, с. 240].

Выкарыстанне аўтаркай памяншальна-ласкальных формаў у дачынненні да “роднасных” стыхій таксама запазычана з фальклорнай паэтыкі: *праз рэчаньку; у чоўніньку; Нямночык; барочык; Літоўчык; дубровачка; Літовачка; туманочкам ляцеў; з беражочка ў беражочык.*

У другой частцы твора галоўныя героі – сірата і яе мачыха, якая крыўдзіць падчарку. Гэта таксама традыцыйны вуснапаэтычны матыў, распаўсюджаны ў народным пазаабрадавым меласе. Вобразы злой мачыхі і памерлай матулі супрацьпастаўляюцца. Мачыха ў другой частцы, як і бура ў першай, з’яўляецца перашкодай на шляху каханага да рэалізацыі права маладых на любоў. Народна-песенныя элементы закліканы не столькі паказаць жорсткасць мачыхі, колькі выклікаць у чытача спагаду да долі сіраты, што выяўляе міласэрную і гуманістычную скіраванасць традыцыйнага светапогляду беларусаў.

Хвалявала праблема сіроцтва і Цётку, што заўважаецца нават на ўзроўні назваў яе твораў (вершы “Сірацінка” і “Сіраціна слёзкі лье...”). Письменніца паказвае нелітасцівы лёс дзяцей, але шчыра верыць, што калі яны вырастуць, то павінны стаць карыснымі для краіны. Сувязь паэтычнай творчасці Цёткі з фальклорам выявілася ў падыходзе яе да адлюстравання з’яў рэчаіснасці, у духу яе творчасці, у вобразнасці яе паэзіі. Пра гэта ў свой час гаварыў М. Багдановіч у артыкуле “Забыты шлях”: “Зрэдку, то там, то сям спатыкаюцца ў сучасных вершах то народны эпітэт, то народны паралелізм, або метр, або рыфма, або сюжэт. Але як тое рэдка і як тое выпадкова! Часцей гэтае спатыкалася ў Цёткі...” [5, с. 288].

У вершы “Сірацінка” вобраз шасцігадовай дзяўчынкі-сіраты перагукаецца з адпаведным фальклорным вобразам. Згодна з народнымі ўяўленнямі, яна заўсёды бедная, няшчасная, занябная, гаротная (цікава, што ў беларускай народнай творчасці амаль не згадваецца сірата мужчынскага полу). Паводле маральнага кодэксу беларусаў, сірату нельга крыўдзіць. У фальклоры яна заўсёды паўстае ідэальным вобразам – прыгожай, разумнай, добрай, працалюбівай, але церпіць здзекі злой мачыхі. Падобны вобраз выведзены ў вершы Цёткі. Традыцыйную семантыку маюць і вобразы зямлі, паветра, сонца, вады:

*У кашульцы чорнай, зрэбнай.
Тварык сплаканы, мурзаты,
Ані бацькі, ані маткі,
Дзядзька выгнаў з роднай хаты.*

*На узмежку сядзіць, плача, –
Куды дзецца – знаць не знае,
Гадок шосты пайшоў толькі...
А тут ночка... страх... змяркае... [6, с. 60]*

Сувязь з вуснапаэтычнай традыцыяй назіраецца ў вершы на ўзроўні мовы твора праз традыцыйныя эпітэты і азначэнні: *тварык сплаканы, беларуская дзяўчынка, сном вечным, сілы дарагія, дожджык цёплы, вецер вольны, сонка яснае, страх дзіцячы* і інш. Сувязь паэзіі Цёткі з вуснай народнай творчасцю выяўляецца і ў частым ужыванні параўнанняў: “*крыж расстайны будзе таткай, // Раля чорна – роднай маткай*” [6, с. 61]. Адметнасцю твораў Цёткі з’яўляецца і шырокае ўжыванне ёй памяншальна-ласкавых форм: *у кашульцы, тварык, ночка, сірацінка, дзяўчынка, дзіцятка, дожджык, шчочкі, ножкі, каласочак* і інш.

Лірычную гераіню верша “Сірацінка”, якую адрываюць людскі свет, не пакідае толькі прырода: дожджык мые ёй шчочкі, трава становіцца пасцеллю, вецер заплятае коскі і г. д. Несумненна, сувязь творчасці паэты з народна-песеннай традыцыяй надавала рамантычнасці гучанню яе вершаў. Адметны і агульны аптымістычны пафас верша, вера паэты ў шчаслівую будучыню сірацінкі, калі яна знойдзе ў сабе сілы за яе змагацца і верыць ў сваю пуцяводную зорку, якая абавязкова выведзе з цемры, галечы, няшчасця:

*Ўстань з узмежка, не плач горка,
Глянь у неба: зорка ясна,
Што найдалей свеціць міла, –
Твая гэта, твая ўласна.*

*Вер: ня згінеш, сірацінка,
Беларуская дзяўчынка!
Ў нашым краю многа гэтак
Ў людзі выйшла сірат-дзетак... [6, с. 61]*

Сірата Цёткі – гэта і ўвесь беларускі народ, што шукае свой шлях да волі і шчасця.

Зусім іншы, драматычна-трагедычны, пафас мае верш “Сіраціна слёзкі лье...”, які адлюстроўвае ідэю марнасці людскіх ахвяр дзеля вялікіх мэт і ідэй. Верш напісаны ў 1906 годзе, пасля сумнавядомых падзей: “*Як на камень ці на сталь // Скоцяцца слязіны, // Чыста спяляць: велькі жаль // Ў слязе сіраціны*” [6, с. 50].

Вобраз беспрытульнай сіраты паўстае і са старонак зборнікаў Я. Купалы. Журботны і тужлівы настрой верша “Песня сіроткі” адпавядае агульнаму настрою беларускага песеннага меласу. На прыкладзе героя верша паэт стварае малюнак жыцця народа-сіраты, які таксама згубіў надзею на шчаслівую долю. Янка Купала падкрэслівае безнадзейнае становішча сіраты традыцыйным зваротам малога пакутніка да Бога:

*Хто ж адзецца, пракарміцца
Паможжа?
Дзе падзецца, прытуліцца,*

*Мой Божжа?
Пайду к дрэўцу прытулюся,
Заплачу;
К зоркам думкай памалюся
Бядачай [7, с. 142].*

Але скаргі сіраты застаюцца без адказу, нават рэха маўчыць, і толькі стогне бор. Ніхто не мае літасці да абяздоленага і беспрытульнага чалавека.

Вечнае блуканне галоднага сіраты па пакутах адлюстравана і ў вершы Я. Купалы “Сірочая доля”. Нягледзячы на ўсе намаганні, людзі абьякавыя да лёсу няшчаснага, толькі смерць і бяспамяцтва чакае яго, і ніхто нават не памоліцца за яго душу:

*Ой, цярпіш, сіротка,
Усё жыццё цярпіш;
Пойдзеш у магілу, –
Хто ж паставе крыж?
Хто, як ляжаш спаці
Навекі ў зямлю,
Пацеры згавора
За душу тваю? [8, с. 173]*

Асноўныя тэматычныя лініі вершаў Я. Купалы пра сіроцтва выглядаюць наступным чынам:

- маці ўяўляе і агучвае нешчаслівы лёс дзіцяці (“Над калыскай”);
- лірычны герой асэнсоўвае долю чалавека ад яго нараджэння да смерці (“Сірочая доля”);
- дзяўчынка выказвае свае скаргі ў сувязі з яе беспрытульным цяжкім сіроцтвам (“Песня сіроткі”).

Форма гэтых вершаў – калыханка, песня, знаёмая для юнага чытача, яна спрыяе больш глыбокаму разуменню іхсэнсу.

Такім чынам, менавіта рамантызм усталёваў культ дзіцяці ў прыгожым пісьменстве. На прыкладзе паэмы “Мачыха” Адэлі з Устроіні, вершаў “Сірацінка”, “Сіраціна слёзкі лье...” Цёткі, твораў “Песня сіроткі”, “Над калыскай”, “Сірочая доля” Янкі Купалы было прадэманстравана, што характарыстыка сіраты тут у цэлым супадае з традыцыйнымі народнымі ўяўленнямі аб сірочай долі. У творах гучыць матыву несправядлівасці злой мачыхі, якая крыўдзіць сірату, не жадае дапамагчы ёй у яе патрэбах і спадзяваннях, мадэлююцца невясёлыя перспектывыя жыццёвыя шляхі дзіцяці. Спектр прыёмаў і сродкаў фальклорнай стылізацыі, што сведчылі пра рамантычную скіраванасць гэтых твораў, даволі шырокі:

- 1) прыём псіхалагічнага паралелізму, які структурна арганізоўвае тэкст і абумоўлівае яго алегарычнасць;
- 2) адухаўленне прыродных стыхій, што спрыяе больш эмацыйнаму выражэнню патрыятычнай ідэі твора;
- 3) шчодрое ўжыванне зваротаў і памяншальна-ласкальных формаў слоў, што ўзмацняе экспрэсіўнае ўздзеянне твора на чытача;
- 4) інтэрпрэтацыя народна-песеннага матыву сіраты і злой мачыхі, якая надае творам асаблівую псіхалагічную глыбіню, узмацняе алегарычны план;
- 5) праекцыя цэнтральных вобразаў (сіраты, падчаркі, Мачыхі, прыродных стыхій) на лёс Беларусі і беларусаў.

Спіс літаратуры

1 Лойка, А. А. Гісторыя беларускай літаратуры. Дакастрычніцкі перыяд : у 2 ч. / А. А. Лойка. – Мінск : Выш. шк., 1989. – Ч. 1. – 319 с.

2 Мархель, У. Адэля з Усроні / У. Мархель // Гісторыя беларускай літаратуры XI – XIX стагоддзяў : у 2 т. Т. 2: Новая літаратура : другая палова XVIII – XIX стагоддзе / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы; навук. рэд. тома У. І. Мархель, В. А. Чамярыцкі. – Мінск : Беларус. навука, 2007. – 582 с.

3 Краю мой – Нёман. Гродзеншчына літаратурная:паэзія, проза, крытычныя артыкулы / уклад. Д. Бічэль-Загнетаевай. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1986. – 300 с.

4 Мальдзіс, А. Тры месяцы пошукаў, знаходак і сустрэч / А. Мальдзіс // Полымя. – 1973. – № 7. – С. 202–240.

5 Багдановіч, М. Поўны збор твораў : у 3 т. / М. Багдановіч. – Мінск: Навука і тэхніка, 1992–1995. – Т. 2: Мастацкая проза, пераклады, літаратурныя артыкулы, чарнавыя накіды. – 1993. – 600 с.

6 Цётка. Вершы і аповяданні / Цётка. – Мінск : Юнацтва, 1990. – 108 с.

7 Купала, Я. Поўны збор твораў : у 9 т. / Я. Купала; рэд. М. Мушыньскі. – Мінск : Маст. літ., 1997. – Т. 3: Вершы, пераклады 1911–1914. – 344 с.

8 Купала, Я. Поўны збор твораў : у 9 т. / Я. Купала; рэд. В. Рагойша. – Мінск : Маст. літ., 1996. – Т. 2: Вершы, пераклады 1908–1910. – 344 с.

УДК 821.162.1-31*Э.Ажэшка

Ю. А. АРЭШКА

(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

ПРАБЛЕМА ЭМАНСІПАЦЫІ ЖАНЧЫНЫ НА ПРЫКЛАДЗЕ РАМАНА Э. АЖЭШКІ “МАРТА”

У артыкуле прааналізаваны раман Э. Ажэшкі “Марта”, на прыкладзе якога асэнсавана актуальнае пытанне жаночай эмансіпацыі. Выяўлена сацыяльная абмежаванасць галоўнай гераіні Марты, вобразам якой Э. Ажэшкай даказваецца тое, што жанчына XIX ст. ужо павінна быць сапраўднай гаспадыняй свайго лёсу. Сцвярджаецца абавязковасць жаночай адукацыі і самастойнай працоўнай дзейнасці.

Для XIX ст. у Беларусі характэрны сур’ёзныя змены ў дачыненні да статусу жанчыны ў грамадстве. Пераломным момантам у дадзенай сітуацыі стала паўстанне 1863 года. Бачанне жаночага пытання вельмі ярка адлюстравана і ў творчасці пісьменніцы, грамадскай дзяячкі Элізы Ажэшкі. Яна першай у польскай і беларускай літаратуры ўзняла актуальнае для таго часу пытанне жаночай эмансіпацыі. Дарэчы, менавіта XIX ст. даследчыкі даволі часта называюць эпохай эмансіпацыі жанчыны. Эліза Ажэшка не магла не адгукнуцца на гэтую праблему і прысвяціла яе асэнсаванню шэраг сваіх твораў. У іх яна стварала вобразы гераінь, якіх надзяляла прагрэсіўным і феміністычным характарам, здольным да свядомага выбару, прыняцця адказнасці і працы.

У артыкуле “Эліза Ажэшка: жанчына vs жанчыны?” Мікалаем Хмяльніцкім сцвярджаецца: “Вядомую пісьменніцу, ураджэнку беларуска-польскага пагранічча, вельмі хвалявалі лёс жанчыны ў сучасным ёй свеце, пытанні яе незалежнасці і самадастатковасці, пра што сведчаць <...> шматлікія мастацкія творы, адной з галоўных тэм у якіх з’яўляецца сцвярджанне чалавечай і грамадзянскай годнасці жанчыны, яе барацьба за права заняць сваё, годнае месца ў жыцці тагачаснага грамадства” [1, с. 103].

Для Элізы Ажэшкі эмансіпацыя жанчын была не проста працэсам надзялення жанчын уладай. Яна азначала непрыманне мужчынскага панавання як неаспрэчнага факту. Разуменне эмансіпацыі палкай пазітывісткі Ажэшкі з’яўлялася часткай вялікага праекта вызвалення і ўмацавання грамадства ў цэлым. Пісьменніца сцвярджае, што эмансіпацыя жанчын бярэ свой пачатак з ідэі, якая з’яўляецца агульнай для ўсіх чалавечых істот – пазбаўлення ад любога ярма, вызвалення ад любога зневажальнага прыгнёту.

Адным з напрамкаў творчасці Элізы Ажэшкі з'яўляецца барацьба за палітычнае і сацыяльнае раўнапраўе жанчыны. Валянціна Гапава сцвярджала, што “гістарычны ход падзей у Польшчы абумовіў характар гэтай барацьбы. Палітычныя рэпрэсіі, высылка і смерць дзясяткаў тысяч мужчын пасля паўстання змянілі становішча жанчын. Застаўшыся без мужоў і сыноў, яны засталіся таксама без права на хлеб, на працу, на адукацыю” [2, с. 83]. Змяніць характар выхавання жанчыны, падрыхтаваць яе да працы, зрабіць яе паўнацэнным грамадзянінам краіны – асноўная мэта напісання рамана “Марта” для пісьменніцы.

Эліза Ажэшка ў 1873 г. адзначыла ў сваім праграмным памфлеце “Некалькі слоў пра жанчын”: “Jedną z najpospoliciej roztrząsanych w wieku naszym idei jest tak zwana idea emancypacji kobiet. Komuż choćby raz nie zdarzyło się widzieć starej piastunki otoczonej słuchającymi ją dziećmi i powtarzającej im tę odwieczną bajkę: „Chodziła czapla na wysokich nogach po desce, czy mówić jeszcze?” Dzieci słuchają i daremnie wyczekują dalszego ciągu historii tego ptaka, co to według bajkopisarza trochę ślepy, trochę krzywy, daremnie sądzą, że opowiadanie piastunki uniesie w końcu czaplę sponad tej deski, po której ona tak długo chodzi, i w szerokim locie skrzydła jej rozwinie; daremnie słuchają i czekają, czapla chodzi i chodzi, w orlicę się nie zmienia i jednostajnym ruchem swoich wysokich nóg, co po desce kroczą, usypia tych, którzy się od niej szerokiego spodziewali lotu.

Sprawa emancypacji kobiet odgrywa w ludzkości rolę podobną tej, jaką ma bajka o czapli w drobnych kółkach dziecięcych, otaczających piastunki” [3].

Тэма эмансipaцыі жанчын яскрава раскрываецца ў рамане “Марта” на прыкладзе галоўнай гераіні твора. Яна выяўляецца як страсны пратэст самой аўтаркі супраць рабства жанчыны ў капіталістычным свеце.

Гэтая думка адзначаецца і ў артыкуле “Эліза Ажэшка: жанчына vs жанчыны?»: “«Марта» задумвалася Элізай Ажэшка як своеасаблівы «маніфест эмансipaцыі»: у рамане галоўным дзейным персанажам выступае жанчына-працаўніца, а не традыцыйныя для літаратуры Еўропы вобразы-лялькі з арыстакратычнага салона. У гэтым творы пісьменніца ўзнімае праблему жаночай працы, жорсткай эксплуатацыі жанчыны ў буржуазным грамадстве. Такім чынам, бытавыя і маральна-этычныя пытанні жыцця жанчыны пісьменніца часта падавала на шырокім сацыяльным фоне, з выразным псіхалагічным акцэнтам. Увядзенне тэмы жанчыны спрыяла пашырэнню тэматыкі і праблематыкі ў творчасці Элізы Ажэшкі, дэмакратызацыі яе светапогляду і тагачаснай літаратуры ў цэлым, сцвярджанню гуманістычных прыярытэтаў, актывізавала зварот да ідэі нацыянальна-класавай кансалідацыі ўсіх прагрэсіўных колаў грамадства” [1, с. 103].

– Жизнь женщины – это вечно пылающее пламя любви, – говорят одни.

– Жизнь женщины – в самоотречении, – твердят другие.

– Жизнь женщины – в материнстве, – восклицают третьи.

– Жизнь женщины – игра, – шутят некоторые.

– Добродетель женщины – её слепая вера, – хором соглашаются все.

Женщины веруют слепо; они любят, жертвуют собой, растят детей, развлекаются... следовательно, делают всё, чего от них требует общество, и всё же на них посматривают как-то косо и время от времени бросают им не то упрёк, не то предостережение” [4, с. 29]. Стэрэатыпнымі думкамі грамадства XIX ст. пачынае раман “Марта” Эліза Ажэшка.

У рамане раскрываецца трагічная гісторыя Марты Свіцкай, якая засталася пасля смерці мужа-чыноўніка з маленькай дачкой Яняй на руках без усялякіх сродкаў існавання. На рынку працы яе пазіцыя аказваецца загадзя пройгрышной: перавага аддаецца мужчынам і іншаземкам. Да таго ж Марта не мае ніякіх навыкаў працы. Выхаваная ў шляхецкай сядзібе, яна трохі грае на музычных інструментах, крыху гаворыць па-французску, ледзь-ледзь малое, трохі шые. Марта адчайна шукае працу, паступова зніжаючы планку сваіх амбіцый: спачатку яна прэтэндуе на месца настаўніцы, потым ужо марыць заняць вакансію швачкі ў майстэрні. Швейная майстэрня – прыклад экстрэмальнай капіталістычнай эксплуатацыі, найцяжэйшай працы ў жахлівых умовах, у атмасферы прыніжэння за нікчэмныя грошы. Што

акрамя гэтага можа прапанаваць жанчыне грамадства? Толькі ролю ўтрыманкі або зрэдку – жабрацкую падачку. Рэалістычная, паглыбленая карціна гэтай бязвыхаднай сітуацыі значна выходзіць за межы аўтарскага закліку аб падрыхтоўцы жанчыны да будучага жыцця.

Асоба Марты прасякнута шчырым пратэстам супраць буржуазнага ладу, пры якім немінучымі з’яўляюцца агульнае зьбядненне, голад і беспрацоўе. Высакародная, мужная і чыстая Марта праходзіць жахлівы шлях ад пошукаў месца працы да расчаравання і адчаю.

Ужо на пачатку рамана перад намі паўстае “молодая, очень бледная женщина в трауре” [4, с. 31], якая вымушана зрабіць першы крок у новае жыццё ў якасці ўдавы. Эліза Ажэшка піша: “Теперь она совсем одинока, брошена на произвол судьбы и может рассчитывать лишь на собственные силы. С ней осталось это маленькое, слабое существо, которое у неё одной может искать утешения, только от неё ждать ласки, существо, которое она должна своим трудом покормить” [4, с. 36].

З пачаткам пошукаў працы, каб пракарміць хаця б Яню, Марта сутыкаецца з сацыяльнымі супярэчнасцямі і праблемамі. Кожны працадаўца быццам адкрывае вочы на свет галоўнай гераіні. Людвіка Жмінская, да якой Марта прыйшла ўладкоўвацца настаўніцай, кажа: “В нашем обществе обеспечить себе существование и оградить себя от больших страданий и нужды может лишь та женщина, которая в совершенстве владеет какой-либо специальностью или обладает подлинным талантом и энергией” [4, с. 62]. У гэты ж момант супрацьлегламу полу даступнай становіцца любая праца нават без адукацыі, бо, па словах Жмінскай, мужчына – “глава семьи, отец” [4, с. 63].

Эліза Ажэшка звяртае ўвагу на сацыяльнае прыніжэнне гераіні. З вышэй сказанага бачна, што мэта пісьменніцы ў рамане – падштурхнуць жанчыну, якая (страціўшы мужа) засталася без права на працу, на сумленны заробак, на адукацыю, да актыўных дзеянняў, да змены лёсу. Для аўтаркі змяніць характар выхавання жанчыны, падрыхтаваць яе да працоўнай дзейнасці – асноўны сэнс творчасці гэтага перыяду.

Па перакананні Элізы Ажэшкі, жанчыны павінны навучацца “ўсяму”. Валянціна Гапава ў артыкуле “Каралева жывога слова і горкай праўды” цытуе пісьменніцу: “Чаму вучацца жанчыны, усяму, што можа з жанчыны зрабіць сумленнага, прыстойнага і разумнага чалавека, нарэшце, усяму, на чым павінен грунтавацца яе будучы маральны і матэрыяльны побыт. І адзіным абмежаваннем, адзіным правілам ў гэтым выпадку могуць быць толькі асабістыя здольнасці і імкненні або выключна патрэбы, якія вынікаюць са становішча і вызначанага шляху жанчыны, акая атрымлівае адукацыю” [5, с. 290].

Марце ўсё ж пашчасціла хутка ўладкавацца на працу настаўніцай французскай мовы. Аднак пасля некалькіх заняткаў галоўная гераіня робіць выснову, што не можа быць добрым настаўнікам для дачкі Марыі Рудзінскай, бо лічыць, што пераацаніла свае здольнасці: “Мне сказали, что я могу преподавать только французский язык, и я считала свои знания достаточными, так как говорю по-французски бегло и правильно. Но теперь я убедилась, что хорошо говорит – это ещё не значит по-настоящему знать язык. Я никогда не изучала его основательно, а то немного, что знала в детстве, забыла” [4, с. 83].

З гэтага ўрыўка бачна, што жанчына не можа годна ўладкавацца, тым больш без адукацыі, якую грамадства жанчынам не забяспечвала. Марта была вымушана ўзяць справу ў свае рукі. Кожны дзень для жанчыны пачынаўся і заканчваўся надзеяй. “Нужда и необходимость работать застали меня врасплох. Я оказалась безоружной в борьбе с нуждой и неподготовленной к работе... Всё моё прошлое было блаженством, я знала только любовь и развлечения... Оно не научило меня ничему, и я беззащитна против бурь и одиночества” [4, с. 102], – разумела Марта.

Пра неабходнасць адукацыі кажа і гаспадыня крамы Эвеліна, знаёмая пані Рудзінскай, якая вызвалася дапамагчы з працай Марце. Эвеліна адмаўляе Марце са словамі: “Женщины, моя дорогая, пока ещё не так воспитаны, чтобы справляться с трудными обязанностями, с деспотизмом цифр и требованиями самой разнообразной публики, которая у нас покупает” [4, с. 113].

Эліза Ажэшка раскрывае праблему жаночай неадукаванасці і беспрацоўя і на прыкладзе вобраза Эмількі (сястры Клары, якая працуе ў пані Н. у швачнай майстэрні). “Как-то так вышло, что хоть она и красивая, и образование получила, а замуж не вышла. <...> Эмилька – балованная, она знала только балы и наряды, и ей не хотелось работать, да к тому же всё это её образование не дало ей ни рук, ни головы” [4, с. 125], – кажа пра сястру Клара. Эмілька, як і Марта, доўгі час шукала працу і бачыла толькі тое ж самае сацыяльнае прыніжэнне жаночага полу.

Дзякуючы знаёмству з Кларай Марта атрымлівае месца працы ў майстэрні Швейц. Гаспадыня майстэрні – тыповы вобраз буржуазнага прадпрымальніка, якая выпіскае са сваіх працоўных пот і кроў. Ханжаскі-крывадушная, яна бязлітасна эксплуатае работніц, нажываецца за кошт іх таннай працы. Адна з працаўніц майстэрні кажа: “Я не знаю, что значит слово эксплуатировать, но мне кажется, что если пани Швейц обижают бедных женщин, в этом вина не только её, но и других” [4, с. 14]. У гэтых словах гучыць прамое абвінавачванне буржуазнага ладу. Дарэчы, Марта была вымушана звольніцца з майстэрні па прычыне сапсаванай рэпутацыі: яе бачылі разам з Олесем, за якім усталявалася слава “покорителя женских сердец и губителя женской чести” [4, с. 186].

Але яшчэ падчас працы Марта разумела, што выжыць за тыя грошы, якія прапанавала жанчынам пані Швейц, немагчыма. Таму галоўная гераіня спрабуе ўладкавацца перакладчыцай. У сучасным Элізе Ажэшцы свеце адзінокая жанчына, каб выжыць, павінна працаваць і атрымліваць адукацыю адначасова. “Если она станет хорошей переводчицей, будет везде иметь работу, и если такая огромная сумма, как шестьсот золотых, ещё не раз будет ею заработана, она пригласит учителей иностранных языков и рисования, будет учиться, да, будет учиться день и ночь без отдыха, с упорством и терпением... ибо так должна трудиться женщина – завоевывать себе место в жизни шаг за шагом, собственными силами” [4, с. 151], – разважае Марта. Эліза Ажэшка зноў імкнецца знайсці адказ на пытанне: “Чаму жанчына не можа атрымаць адукацыю нароўні з мужчынамі адразу?” Таму што законы XIX стагоддзя “говорят мужчине: «Ты будешь учиться, работать, добывать и наслаждаться», а женщине: «Ты будешь игрушкой для развлечения мужчин!»” [4, с. 174].

У тагачасным грамадстве панавала думка, якую агучвае Караліна ў размове з Мартай: “Посмотри на мужчин. Каждый из них сам себе хозяин, и к нему не нужно приписывать какую-нибудь цифру для того, чтобы он перестал быть нулём. А женщина – нуль, если с ней рядом не стоит мужчина” [4, с. 178]. Менавіта ад вышэй адзначаных выказванняў і ствараецца стэрэатыпнае мысленне, якое імкнулася выкараніць Эліза Ажэшка.

Напрыканцы рамана мы бачым, як памянліся адносіны Марты да міластыні. Калі першапачаткова гонар і выхаванне не дазвалялі ёй браць “падачкі”, то пазней Марта, наадварот, імкнулася атрымаць іх: “Несколько месяцев назад Марта застонала от боли и стыда, получив подачку, а теперь она сожалела, что не получила её!” [4, с. 200].

Жыццё гераіні рамана “Марта” заканчваецца трагічна. У поўным адчаі, імкнучыся выратаваць ад смерці хворае дзіцяці, Марта падымае трохрублёвую паперку, якая выпала з кашалька багатага пана. За Мартай гоняцца, і яна кідаецца пад амнібус: “Колесо огромного омнибуса раздавило грудь Марты. Жизнь покинула её. Лицо, оставшееся нетронутым, смотрело стеклянными глазами в звёздное небо” [4, с. 228]. Такі зусім не ідылічны фінал гэтага твора, які выкрывае несправядлівасць і беззаконне, што пануюць у капіталістычным свеце.

Менавіта ганарлівасць загубіла Марту разам з дачкой. Гераіня ведала, што ёсць начлежкі і сталовыя для маючых патрэбу, але яна была занадта высакароднай для гэтага. Манастыры і іншыя божыя мясціны заўсёды даюць прытулак – Марта з дачкой магла б знайсці і там прытулак. Была надзея і на заступніцтва закаханага мужчыны, які мог бы зрабіць усё, каб Яня ні ў чым не мела патрэбы. Аднак Марта абрала шлях гібелі замест барацьбы.

У тагачасным грамадстве, як паказвае аўтар, жанчына мела пэўныя абмежаванні. Нягледзячы на ўсе хібы гераіні, грамадства з’яўлялася першачарговай перашкодай для яе

існавання. Па словах Валянціны Гапавай: “Голад, бяднота, а потым гібель Марты, якая не ўмела і не мела права зарабіць хлеба для сябе і для дзіцяці, былі праўдзівымі малюнкамі жыцця жанчыны ва ўмовах капіталістычнай рэчаіснасці, пратэстам пісьменніцы супраць несправядлівага грамадскага ладу” [2, с. 85]. Можна зрабіць выснову, што праблема, якая была ўзнята і раскрыта Элізай Ажэшка ў рамане “Марта”, з’яўляецца адной з самых значных тэм літаратуры канца XIX ст. Вобраз Марты выклікае ў жанчын амбіцыі, жаданне быць незалежнай. Эліза Ажэшка напрыканцы XIX – пачатку XX ст. вызначыла характар жаночага руху на землях сучаснай Беларусі. Вобраз Марты можна лічыць першай жанчынай-эмансіпаткай у творчасці Элізы Ажэшкі.

Спіс літаратуры

- 1 Эліза Ажэшка: жанчына vs жанчыны? : [артыкулы] // Маладосць. – 2016. – № 5. – С. 103–113.
- 2 Гапава, В. І. Эліза Ажэшка : жыццё і творчасць / В. І. Гапава. – Мінск : Беларусь, 1969. – 232 с.
- 3 Orzeszkowa, E. Kilka słów o kobietach. / E. Orzeszkowa. – Рэжым доступу : https://www.e-reading.life/bookreader.php/1034900/Orzeszkowa_-_Kilka_s&%23322;&%23243;w_o_kobietach.html. – Дата доступу : 28.11.2020.
- 4 Ожешко, Э. Марта / Э. Ожешко. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1953. – 540 с.
- 5 Гапова, В. “Королева живого слова и горестной правды” : [Элиза Ожешко] / В. Гапова // Женщины на краю Европы / Европейский гуманитарный университет; ред. Е. Гапова. – Минск : ЕГУ, 2003. – С. 283–294.

УДК 82-1/-9:82.02

А. Л. БАТУРЫНА
(г. Гомель, БелДУТ)

СІМВОЛІКА ГОР У ЛІТАРАТУРЫ РАМАНТЫЗМУ (НА МАТЭРЫЯЛЕ ТВОРАЎ Я. ЧАЧОТА, Я. БАШЧЭЎСКАГА І НЯМЕЦКІХ РАМАНТЫКАЎ)

Вобраз гор у нямецкім рамантызме мае амбівалентны характар. Скіраванасць гор да неба актуалізуе яго пазітыўную напоўненасць, а падземныя горныя нетры атаясамліваюцца з цёмным д’ябальскім пачаткам. Горы разглядаюцца як сховішча прыродных таямніц, пазнанне якіх можа зрабіць чалавека шчаслівым і свабодным (Наваліс, Л. Уланд), аднак яны таксама могуць хаваць смяротную пагрозу (Л. Цік, Э. Т. А. Гофман). У творчасці беларускіх аўтараў Я. Чачота і Я. Башчэўскага горы – гэта месца кантакту чалавека з іншасветам, іх вобраз пераважна станоўчы. Горы, дзе рэюць цені герояў былых часоў, яднаюць сучаснае і мінулае.

У мастацкім творы ролю элемента, вакол якога арганізуюцца асноўныя яго характарыстыкі, нярэдка выконвае прасторавая мадэль сусвету. Адкрыўшы для сябе фальклор, рамантыкі актуалізуюць архаічную свядомасць, якая ўспрымала прасторавыя аб’екты – горы, раку, возера, лес – у іх сімвалічным вымярэнні, і надаюць прыродным прасторавым аб’ектам сімвалічнае значэнне.

Адным з важных прасторавых элементаў ландшафту Германіі з’яўляюцца горы. Горы вабілі людзей сваёй прыгажосцю і таямнічасцю, хавалі незлічоныя багацці і адначасова пагражалі смяротнай небяспекай. Гэтым можна патлумачыць амбівалентны характар

вобразаў гор у нямецкім рамантызме. Як адзначыла Т. М. Гардзяёнак, “гэта месца, дзе магчыма ажыццяўленне акту самапазнання і ўнутранага самапазнання і ачышчэння, з іншага боку, горы нясуць небяспеку <...>, таму што, згодна са старадаўнімі павер’ямі, тут жывуць падземныя духі і дэманічныя істоты” [1, с. 60]. Гара – гэта вось, якая адначасова скіраваная ў вышыню і ў ніжні свет, яна яднае зямлю і неба, але яе нетры хаваюць пякельную прорву.

У рамане Наваліса “Генрых фон Офтэрдынген” (“*Heinrich von Ofterdingen*”, 1800) горы паўстаюць увасабленнем і сховішчам прыродных таямніц, пазнанне якіх можа даць пачуццё сапраўднага шчасця і паўнаты жыцця чалавеку, свабоднаму ад своекарыслівых памкненняў: “*Der ist der Herr der Erde, // Wer ihre Tiefen misst, // Und jeglicher Beschwerde // In ihrem Schoß vergisst. <...> // Zwar reicht er treu dem König // Den glückbegabten Arm, // Doch fragt er nach ihm wenig, // Und bleibt mit Freuden arm. // Sie mögen sich erwürgen // Am Fuß um Gut und Geld, // Er bleibt auf den Gebürgen // Der frohe Herr der Welt.*” ‘Той гаспадар зямлі // Хто вымярае яе глыбіні // І забывае любыя скаргі // У яе ўлонні. // <...> // І хаця ён верна // Працягвае каралю // Сваю шчаслівую руку з дарамі, // Ён просіць аб малым // І з радасцю застаецца бедным. // І няхай яны забіваюць адзін аднаго // Там, у падножжа, за маёмасць і грошы, // Ён застаецца ў гарах // Радасным гаспадаром сусвету.’ [2, с. 149]. (Тут і далей пераклад з нямецкай наш. – А. Б.)

Пачуццём жыццёвага аптымізму, свабоды і моцы працяты верш Л. Уланда “Горная песня хлапчука” (“*Des Knaber Berglied*”, 1808). Просты пастушок адчувае сябе гаспадаром гор, ён з пагардай глядзіць на палацы ў даліне і не баіцца нават буры і навальніцы: “*Der Berg, der ist mein Eigentum, // Da ziehn die Stürme rings herum, // Und heulen sie von Nord und Süd, // So überschallt sie doch mein Lied. // Ich bin der Knab’ vom Berge!*” ‘Гара належыць мне, // Вакол яе равуць буры // Ідучы з поўначы на поўдзень // Але мая песня гучней: // Я хлапчук з гор!’ [3, с. 327]

Аднак нярэдка ў творах нямецкіх рамантыкаў горы знаходзяцца пад уладай дэманічных сіл, цёмны падземны свет гор супрацьпастаўлены паверхні, дзе з’яюць сонца і хрысціянская вера. Таямнічая прыцягальнасць гор, населеных містычнымі істотамі, супрацьпастаўляецца жывой прыродзе даліны ў навеле Л. Ціка “Рунэнберг” (“*Der Runenberg*”, 1804). Крысціяну, герою навелы, не хапае духоўных сіл для пераадолення чар ілжывай, мёртвай прыгажосці. Ён не заўважае жывую прыроду, пакідае ўласны сад. Далікатная прыгажосць усяго жывога, асуджанага на адцвітанне дзеля нараджэння новага жыцця, не прываблівае яго. Ён перастае кахаць жонку, якая страціла юнацкае хараство пасля нараджэння дзяцей. Яму здаецца, што ў полі і ў садзе расліны крычаць пра смерць. Крысціян сыходзіць у горы, царства духаў, якія хаваюць незлічоныя багацці, шэрыя камяні падаюцца яму каштоўнасцямі, а ў агіднай ведзьме бачыцца незямная фея. Катастрофа Крысціяна ўвасабляе трагічны лёс таго, хто страціў сувязь з жывой прыродай.

У навеле “Фалунскія руднікі” (“*Die Bergwerke zu Falun*”, 1819) Э. Т. А. Гофмана адчуваецца ўплыў згаданых вышэй твораў Наваліса і Ціка. Трагічная гісторыя героя навелы Эліса Фрэборна, які пад уражаннем ад гісторый старога рудакопа аб цудах, схаваных у горных нетрах, адмовіўся ад прафесіі марака і пайшоў у Фалун, каб стаць горным майстрам, – гэта гісторыя чалавека ў пошуках абсалютнай прыгажосці і духоўных вяршынь: “*Wenn der blinde Maulwurf in blindem Instinkt die Erde durchwühlt, so möcht’ es wohl sein, daß in der tiefsten Teufe bei dem schwachen Schimmer des Grubenlichts des Menschen Auge hellsehender wird, ja daß es endlich, sich mehr und mehr erkräftigend, in dem wunderbaren Gestein die Abspiegelung dessenzu erkennen vermag, was oben über den Wolken verborgen.*” ‘Калі сляпы крот рыецца ў зямлі пад уладай сляпога інстынкту, то цалкам магчыма, што і чалавечае вока ў глыбокіх нетрах пры слабым пробліску святла ў шахце робіцца больш празорлівым, яно ўсё больш і больш узмацняецца, так што ўрэшце здольнае распазнаць у цудоўным камяні адлюстраванне таго, што схаванае над аблокамі’ [4, с. 222]. Аднак, зазірнуўшы ў бездань, Эліс не здолеў вытрываць судакрананне з Бясконцым: Горы адчынілі перад ім свае таямніцы, ён убачыў Горную Царыцу, але, як і ў Ціка, прыгажосць, падняўшыся да абсалюту,

ператвараецца ў супрацьлеглае і набывае злавесныя рысы смерці: *“Es war, als verschlösse ihm eine unbekannte Macht mit Gewalt den Mund, als schaue aus seinem Innern heraus das furchtbare Antlitz der Königin, und nenne er ihren Namen, so würde, wie bei dem Anblick des entsetzlichen Medusenhaupts, sich alles um ihn her versteinen zum düstern schwarzen Geklüft! – Alle Herrlichkeit, die ihn unten in der Teufe mit der höchsten Wonne erfüllt, erschien ihm jetzt wie eine Hölle voll trostloser Qual, trügerisch ausgeschmückt zur verderblichsten Verlockung!”* ‘Нібыта нейкая невядомая сіла скавала яго рот; нібыта з глыбіні яго душы глядзела злавеснае аблічча царыцы, і яму здавалася, што калі ён назаве яе імя, то ўсё навокал ператворыцца ў камень, як ад позірку Медузы. Уся тая пышнасьць, якая напаўняла яго найвышэйшай асалодай у глыбіні, цяпер уявілася яму пеклам, поўным няўцешных пакут, падманліва ўпрыгожаным для самай згубнай спакусы!’ [4, с. 242]. Гофман развівае распачатую Цікам тэму гібельнай прывабнасці іншага свету, таямніц прыроды, але калі ў Крысціяна (“Руненберг”) хаця б існуе магчымасць маральнага выбару – застацца ў даліне і пражыць звычайнае чалавечае жыццё ці пайсці за Лясной жанчынай, то Эліса горы не адпускаюць і не даруюць спробы ўцэкаў праз жаніцьбу на зямной дзяўчыне, прыгажуне Уле. Горы з самага пачатку нагадваюць Элісу пекла; аб небяспецы легкадумнага стаўлення да іх папярэджвае і стары горны майстар, бацька Улы: *“Es ist ein alter Glaube bei uns, daß die mächtigen Elemente, in denen der Bergmann kühn waltet, ihn vernichten, strengt er nicht sein ganzes Wesen an, die Herrschaft über sie zu behaupten, gibt er noch andern Gedanken Raum, die die Kraft schwächen, welche er ungeteilt der Arbeit in Erd’ und Feuer zuwenden soll.”* ‘У нас ёсць старажытнае паданне, што магутныя элементы, якімі смела кіруе шахцёр, знішчаць яго, калі ён не прыкладзе ўсіх сваіх намаганняў, каб захаваць кантроль над імі, калі ён дасць прастору іншым думкам, якія аслабляюць сілу, якую ён павінен прысвяціць толькі працы ў зямлі і агні.’ [4, с. 232]. Думку пра тое, што для таго, хто дакрануўся да таямніц універсуму, няма шляху назад, у абмежаванае зямнымі законамі жыццё, Гофман развівае ў шэрагу іншых твораў. Трагічны фінал у прысвечаных тэме мастацтва творах “Крайслерыяна” (“*Kreisleriana*”, 1810–1814), “Касцёл езуітаў у Г.” (“*Die Jesuitenkirche in G.*”, 1816), “Дарадца Крэспель” (“*Rat Krespel*”, 1819). Нават у напоўненай яскравага гумару казцы “Залаты гаршчок” (“*Der goldene Topf*», 1814) аўтар падкрэслівае, што той, хто ўбачыў чароўную Атлантыду – рамантычны свет паэзіі – ніколі не здолее знайсці шчасце сярод філістэраў: за адну думку аб зямных радасцях студэнт Ансельм страціў незвычайныя здольнасці разумець мову чароўнай краіны і трапіў у шклянку.

“Нізавы” змест вобразу гор актуалізуецца ў матыве “Венерынай гары” – зачараванага краю, дзе за кошт бессмяротнай душы героя даступныя любыя цялесныя асалоды. Да матыву “Венерынай гары” звярталіся Л. Цік у казачнай навеле “Верны Экарт і Тангейзер” (“*Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*”, 1799), Ё. фон Айхендорф у творах “Восеньскія чары” (“*Zauberei im Herbst*”, 1808) і “Мармуровая статуя” (“*Die Marmorstatue*” 1819). К. Брэнтана і А. фон Арнім далучылі легенду аб Тангейзеры і Венерынай гары ў песенна-паэтычны зборнік «Чароўны рог хлопчыка» (“*Des Knaben Wunderhorn*”, 1805–1808), а браты Грым – у зборнік казак і паданняў (“*Deutsche Sagen*”, 1816).

Беларускія рамантыкі звяртаюцца да старажытных фальклорных уяўленняў аб гарах як месцы, дзе магчымы кантакт чалавека з іншасветам. Матыў гары як месца сілы выкарыстоўваецца Я. Чачотам у баладах “Бекеш”, “Падземны звон на горцы ў Пазяневічах”, “Радзівіл, альбо заснаванне Вільні”. Падняўшыся на гару, чалавек дэманструе гатоўнасць да ўзаемадзеяння з іншасветам, аднак калі ён маральна недасканалы, то іншасвет карае яго. У баладзе “Бекеш” герой пакараны за гордасць і самаўпэўненасць, а ў баладзе “Падземны звон на горцы ў Пазяневічах” зямля праглынае царкву за хцівасць святара і яго жонкі. Маральна дасканалы, пачцівы чалавек на вяршыні гары можа атрымаць прароцтва ці пачуць голас Бога. Так, забітага на гары князем Гедымінам тура (“Радзівіл, альбо заснаванне Вільні”) можна інтэрпрэтаваць як ахвяру багам, за што князю ў сне было прароцтва аб заснаванні гораду на гары.

У творах Я. Баршчэўскага вобраз пагорку ці гары пераважна станоўчы, гэта месца, блізкае да нябёсаў; асобым сімвалічным значэннем надзелена Пачаноўская гара: “Гара найчароўная! Ты аглядаеш // Прыроды разважлівай раскашаванне //<...>// У зялёным вяночку, у квяцістым убранні // Стаіш ты вясёлай багіняю Флорай. // Прыходзіць любви да цябе без трывогі, // Лагодай таго ахінаеш, хто ў горы. // Ты злосці не тоіш, як іншыя горы, // Што ўзносіцца выглядам жудасным любяць” [5, с. 41]. (“Пачаноўская гара”, 1840; пераклад Р. Барадуліна). На пагорках стаяць дамы станоўчых герояў у зборніку «Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях»: самога пана Завальні, Гараські і рыбака Родзькі. Пачаноўская гара звязаная з вобразам Плачкі-Радзімы: «<...> на самай вяршыні гэтае гары, уначы, <...> малілася са слязьмі Плачка. Перад ёю адкрылася неба, найяснейшае сонечнае святло разлілося ўверсе <...> і ад слёз утварылася крыніца жывое вады <...>. Хто нап’ецца з гэтай крыніцы і пазнае сірату [Плачку], той будзе вешчуном, усе таямніцы ўбачыць ён з вяршыні гары». [6, с. 135]. Як адзначыў У. Лобач, “паэтычны вобраз Пачаноўскай гары, выкарыстаны аўтарам, не пустая фантазія, але, хутчэй, рэмінісцэнцыя народных міфалагічных уяўленняў” [7, с. 135]. Гара – гэта таксама памежжа гэтага і іншага свету, як у апавяданні “Дзіўны кій”. З Божай дапамогай (сустрэчу Алёшкі з дзядком мы інтэрпрэтуем як сустрэчу з Богам) герой разбурыў горы-муры і ўсталяваў Царства Божае ў краіне, якая пакутавала пад уладай Чарнакніжніка.

Горы ў паэтычных творах Я. Баршчэўскага і Я. Чачота звязваюць сучаснае з мінулым: Пачаноўская гара нібыта была збудаваная волатамі (Я. Баршчэўскі, “Пачаноўская гара”), нагадвае аб мінулым замкавая гара ў Наваградку (Я. Чачот, “Наваградски замак”). На гары, дзе Гедымін забіў тура (Я. Чачот, “Радзівіл, альбо заснаванне Вільні”) сярод руін замчышча рэюць цені ваяроў былых часоў: “Цямнее здалёку высокі пагорак // З руінамі даўняга мура. // За дзіўным тым замчышчам месяц срабрыста // Святло разлівае ў прасторы. // Здаецца, там славы святыня ўрачыста // Маленне ўзносіць у зоры” [8, с. 115] Згаданы хранатоп – замкавыя руіны, якія ўначы асвятляе месяц – уяўляе сабою нячастае для паэта апісанне пейзажу ў характэрнай рамантычнай стылістыцы. Сузіранне актуалізуе трансцэндэнтны вопыт лірычнага героя, ён адчувае сабе часткай свайго роду, тым, хто нясе адказнасць перад продкамі: “І бачыцца зроку: у змроку блукаюць // Даўнейшых тут рыцараў цені, // Што строга нас судзяць – усё яны знаюць // Пра нас, нашы дзеі, хацэнні” [8, с. 115].

Можна адзначыць, што вобразы гор з’яўляюцца характэрнай крыніцай рамантычнага сімвалізму як у нямецкай, так і ў беларускай літаратуры згаданага кірунку. Горы і пагоркі з’яўляюцца месцам, дзе герой атрымлівае трансцэндэнтны вопыт. У творах Я. Баршчэўскага і Я. Чачота сімваліка гор пераважна станоўчая, у нямецкай рамантычнай літаратуры горы нярэдка атаясамліваюцца з цёмным д’ябальскім пачаткам.

Спіс літаратуры

1 Гордеенок, Т. М. Концепция судьбы в прозе немецкого романтизма : дисс. ... канд. филолог. наук : 10.01.03 / Т. М. Гордеенок. – Новополоцк, 2008. – 128 л.

2 Novalis. Bergmanns–Leben. / Novalis // Gedichte der Romantik / Herausgegeben von W/ Frühwald. – Stuttgart : Reklam, 2012. – S. 149–151.

3 Uhland, L. Des Knaben Berglied / L. Uhland// Gedichte der Romantik / Herausgegeben von W/ Frühwald. – Stuttgart : Reklam, 2012. – S. 327–328.

4 Hoffmann, E. T. A. Poetische Werke in sechs Bänden / E. T. A. Hoffmann. – Berlin : Aufbau–Verlag, 1963. – Band 3. – 614 S.

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

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

7 Лобач, У. А. Міфалогія прасторы ў творах Яна Баршчэўскага / У. А. Лобач // Сонца тваё не закоціцца, і месяц твой не схавецца : Зборнік артыкулаў па беларусістыцы і багаслоўі ў гонар 80-годдзя з дня нараджэння і 50-годдзя святарства айца Аляксандра Надсана / Уклад. І. Дубянецкая; пад рэд. І. Дубянецкай [і інш.]. – Мінск : Тэхналогія, 2009. – С. 294–308.

8 Чачот, Я. Выбраныя творы / Я. Чачот ; уклад, пер. з польскага, прадм. і кмент. К. Цвіркі. – Мінск : : МФ Беларускі кнігазбор, 1996. – 374 с.

УДК 821.161.3-14:177.6

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

ФЕНОМЕН БЕЛАРУСКАГА КАХАННЯ Ў СІСТЭМЕ ЎСХОДНЕСЛАВЯНСКАГА ЭРАСУ (НА ПРЫКЛАДЗЕ БЕЛАРУСКАЙ ІНТЫМНАЙ ЛІРЫКІ)

*У артыкуле на матэрыяле інтымнай лірыкі XIX–XXI стагоддзяў асэнсоўваецца феномен беларускага кахання. Аўтар падкрэслівае яго своеасаблівасць нават у параўнанні з бліжэйшымі суседзямі. Робіцца выснова пра *philia* як дамінантны від такога пачуцця, яго арганічную спалучанасць са *storge* (*storge*) ці *pietas* (*pietas*), што абуоўлівае шэраг тэндэнцый у айчыннай любоўнай вершатворчасці.*

Кожнай нацыянальнай культуры ўласціва сваё разуменне кахання, пра што ўпершыню заўважыў Стэндаль у сацыяпсіхалагічнай працы “Пра каханне” (1822), у якой любоўныя праявы розных этнасаў вытлумачыў асаблівасцямі геаграфіі і клімату той тэрыторыі, дзе жыве канкрэтны народ. У XX стагоддзі гэтая праблема прыцягвае ўвагу шматлікіх даследчыкаў (сярод усходнеславянскіх назавем Г. Гачава, А. Тапаркова, Л. Цітову, У. Лобача, Т. Валодзіну, А. Фядосіка, М. Махнія, М. Таменку і інш.). З аднаго боку, эрас усходніх славян у многім мае агульныя рысы. З другога – у кожнай нацыянальнай культуры суадносіны мужчынскага і жаночага пачаткаў, формы ўвасаблення любоўных пачуццяў у літаратурным тэксце, ступень іх адкрытасці абумоўлены менталітэтам і нормамі традыцыйнай маралі, г. зн. ва ўсіх, нават блізкіх, народаў не супадаюць. Паспрабуем акрэсліць гэтую розніцу ва ўспрыманні феномена кахання на прыкладзе беларускай інтымнай лірыкі.

Для вызначэння беларускай ідэнтычнасці ў міжполавых зносінах у параўнанні з народамі-суседзямі неабходна актуалізаваць антычную тыпалогію кахання, якая пакладзена ў аснову многіх сур’ёзных навуковых класіфікацый (да прыкладу, Дж. А. Лі, Ю. Рурывава, А. Афанасьева), а таму можа прэтэндаваць на ўніверсальнасць. Згодна са старажытнымі грэкамі, існуюць чатыры асноўныя і тры другарадныя віды кахання, кожны з якіх мае адметныя рысы і ўласную назву. Так, пад *эрасам* разумелася каханне-жарсць, заснаванае на прыцягненні супрацьлегласцей; *philia* прадугледжвала глыбокае сяброўства, абумоўленае агульнасцю поглядаў на жыццё; *storge* – любоў-пяшчота, што грунтуецца на прынцыпе няроўнасці; *agapē* – несумяшчальнае са спантаннасцю і звычайкай ахвярнае, самаадданае каханне. Сярод другарадных відаў грэкі вылучалі *людус* (каханне-гульнію), *манію* (каханне-апантанасць) і *прагму* (каханне па разліку). Аднак у чыстым выглядзе кожны з пералічаных відаў сустракаецца рэдка. На практыцы мы сутыкаемся са складанай кантамінацыйнай пачуццяў.

Аналіз лірычных тэкстаў паказвае, што самым распаўсюджаным у гісторыі беларускай інтымнай паэзіі відам кахання з’яўляецца *philia* (*philia*). Гэтае пачуццё звязана з ідэяй паплечніцтва, узаемапавагі і ўзаемападтрымкі, глыбокага сяброўства, роднасці душ і агульнасці поглядаў на свет, адзінства жыццёвых мэтай, парытэтных партнёрскіх ролей. Па

сутнасці, А. дэ Сент-Экзюперы ў сваім вядомым афарызме пра неабходнасць для закаханых глядзець разам у адзін бок апісваў менавіта *філія*. Агучаны вышэй тэзіс аднолькава актуальны для айчыннай лірыцы XIX, XX і XXI стагоддзяў.

Вочы любай, шэпты гаю,
На світанні развітанне,
І сяброўства, і каханне –
Я ў адзін вянок сплятаю [1, с. 37].

(Я. Баршчэўскі, “Падарожжа”)

У рускім нацыянальным характары ў міжполавых зносінах дамінуе *caritas* – міласэрнасць, жаль, эмпатыя, пра што неаднаразова гаварылі даследчыкі: “У рускім народзе гавораць «жалеть» – у сэнсе «любить»; <...> у адносінах жанчыны да мужчыны пераважае мацярынскае пачуццё: прыгрэць небараку, шалапутнага” [2, с. 24] (Г. Гачаў). У пэўнай ступені такая адметнасць уласціва і ўкраінскаму каханню. Вядомы сацыяльны псіхолаг М. Махній, аналізуючы нацыянальныя адметнасці эрасу нашых паўднёвых суседзяў, у прыватнасці размеркаванне ролей у пары, адзначае “даволі тыповую з’яву ва ўкраінскай псіхакультуры – экзекутыўнасць (дамінаванне жаночых ментальных структур) мужчынскай часткі насельніцтва. Калі, знаходзячыся сам-насам, украінскі мужчынскі псіхатып здольны да плённай працы, то ў калектыўных формах жыццядзейнасці спрацоўвае мацярынская мадэль «абароны»: службовыя, інстытуцыянальныя, фармальна-дзелавыя адносіны імгненна выпцясяюцца нефармальнымі з элементам сваяцтва” [3].

У традыцыйнай патрыярхальнай традыцыі беларусаў словы “шкадаваць” і “любіць” таксама маюць блізкую семантыку. Адзначым, аднак, што ў беларускім светаўспрыманні да кахання-жалю, падпарадкаванага вектару жанчына → мужчына, далёка не адназначнае стаўленне, прычым у абедзвюх паловаў чалавецтва. Так, лірычная гераіня К. Буйло рашуча адмаўляе падобныя адносіны паміж супрацьлеглымі поламі, успрымаючы іх як абразу. “Пытацца у цябе я ні аб чым не буду, // І жалем абражаць не стану я, павер!” [4, с. 261], – неаднойчы паўтарае яна (вершы “А ты прыйдзі ка мне, калі ў цяжкай задуме...”, “Кветка бэзу – у росквіце пышным...” і інш.). Нават у вершах ваеннага часу, у роспачы аплакваючы сваіх параненых ці забітых каханых, гераіня К. Буйло не дазваляе сабе шкадавання ў іх бок, а прагне хутчэй помсты ворагу.

Нават У. Жылка, у багемна-карчомных вершах якога паслядоўна ствараецца вобраз закаханай жанчыны, місія якой – уратаваць лірычнага героя ад маральна-духоўнага падзення і нават фізічнай смерці, не прымае такога пачуцця ў адносінах да мужчыны. Так, у нататцы “Праклятыя пытанні” творца зазначае: “<...> мужчына не можа быць жалкім і няма большай абразы для мужчыны, як сказаць, што яго шкада” [5, с. 163]. І перад намі не толькі асабістыя перакананні паэта: падобныя погляды паслядоўна адлюстроўваюцца ў інтымнай лірыцы розных аўтараў розных эпох.

Безумоўна, у беларускім нацыянальным характары прыкметы карытатыўнага кахання нярэдка прымешваюцца да *філія*, але значна часцей у якасці адцення сустракаецца *сторге* (*storge*) ці *ніемас* (*pietas*), на што ўскосна ўказвае і ўведзеная ў гісторыю айчыннай літаратуры М. Багдановічам і з цягам часу набывшая вялікую папулярнасць тэндэнцыя да ўвасаблення вобраза Мадонны (творчасць У. Дубоўкі, У. Жылкі, З. Бядулі, А. Куляшова, М. Танка, Я. Сіпакова, Г. Бураўкіна, М. Скоблы і інш.). Апошні з названых відаў кахання прадугледжвае шанаванне, абагаўленне, узвышэнне аб’екта захаплення. Пад *сторгэ* разумеецца каханне, заснаванае на прынцыпе няроўнасці, але са стойкім адчуваннем надзейнасці і даверу. Старажытныя грэкі ўжывалі гэты тэрмін і для таго, каб апісаць пачуццё, якое звязвае бацькоў і дзяцей. Гаворачы словамі Ю. Рурыва, гэта “каханне-пяшчота, сямейная любоў, поўная мяккай увагі да каханага” [6, с. 142]. Вобраз багдановічаўскай Мадонны якраз і яднае прыкметы пералічаных вышэй відаў пачуцця.

Філія не прадугледжвае кіпення жарсці, хістанняў ад кахання да нянавісці, гэта спакойнае, “нягучнае”, упэўненае пачуццё. Невыпадкова старажытныя грэкі прымянялі

абазначэнне *philia* для перадачы розных перажыванняў, у тым ліку ў адносінах да неадушаўлёных прадметаў і абстрактных паняццяў: *філадэльфія* – любоў да братоў і сёстраў, *філантрапія* – да чалавека, *філаполі* – да свайго роднага горада, *філанатрыя* – любоў да радзімы і да т. п. Адметна, што ў беларускай мове (як і ва ўкраінскай) таксама выкарыстоўваюцца розныя найменні для перадачы адценняў пачуцця ў адрозненне ад рускага слова “любовь” з яго шырокім спектрам значэнняў. Пачуццёвыя адносіны паміж мужчынам і жанчынай абазначаюцца словам “каханне”, а “любоў”, як правіла, бясполая.

Прычым у практыцы айчыннага вершапісання гэтыя словы нярэдка змешваюцца, падкрэсліваючы яшчэ адну вельмі важную асаблівасць беларускага светаўспрымання: надзвычайнае падабенства пачуццяў да жанчыны і радзімы. Паэты нярэдка замяняюць слова “люблю” ў адносінах да айчыны на “кахаю” нават пры ўмове адсутнасці ў вершы прыёму персаніфікацыі: “Родны край свой кахай!” [7, с. 28] (У. Дубоўка) або “Кахаць зямлю з яе жыццём глухім” [5, с. 103] (У. Жылка).

Зліццё інтымнага і патрыятычнага пачаткаў – адна з вызначальных рысаў беларускай паэзіі, вытокі якой прасочваюцца ў XIX стагоддзі. Прычым карэляцыя паміж імі можа зводзіцца да збліжэння ці нават атаясамлівання (цыкл “Адэскія санеты” А. Міцкевіча, вершы “Уцеха” Я. Чачота, “Да Юлі”, “Зачараваны край” Я. Баршчэўскага, “Смутак на чужыне” В. Дуніна-Марцінкевіча, “Вязень” Т. Зана, “Да панны А. Д.” Ю. Ляскоўскага, “Мазурка” Р. Сухадольскага і інш.) або праблемы выбару, у якім перавага аддаецца любові да Радзімы (балада “Наваградскі замак” Я. Чачота):

Ах, ганьба таму, хто пачуццям адданы,
Свой край на дзяўчыну мяняе.
Каханкаю першаю нашай – айчына,
Ёй служым, яе мы шануем,
Другая ж каханка – вядома ж, дзяўчына,
Якую кахаем, мілуем [8, с. 95].

Даволі разнастайныя і мастацкія стратэгіі ўвасаблення ўказанага вышэй зліцця. Перш за ўсё гэта нязменная, “фонавая” прысутнасць патрыятычнага ў інтымным вершы. Так, у хрэстаматычным вершы К. Каліноўскага “Марыська чарнаброва, галубка мая...” бунтарскі сацыяльна-рэлігійны пафас спалучаецца з любоўнымі матывамі, а развітанне з каханай перарастае ў зварот-запавет цэламу народу. Сучасная паэзія рэпрэзентуе іншыя версіі такога злучэння. Лірычная гераіня Р. Баравіковай, расстаючыся з любым, спрабуе абараніць яго ад няшчасцяў з дапамогай не толькі Бога, але і роднага неба: “<...> дазвольце небам васілька // перажагнаць вас на разлуку” [9, с. 22]. Пазнаць суджанага сярод тысяч іншых мужчын у вершы “Лёс” Д. Бічэль-Загнетавай дазваляюць сакральныя для кожнага беларуса словы:

Як пазнаць,
падказала краіна:
– Каго любіш?
– Люблю Беларусь [10].

Другі спосаб – стварэнне адзінага асацыятыўнага поля, лагічнага шэрагу, у якім пачуцці (*philia*) да жанчыны і радзімы выступаюць паняццямі аднаго парадку, атаясамліваюцца. Да прыкладу, як у вершы У. Дубоўкі “Вы мелодый не слухаеце...”:

Так, здаецца, абняў бы аберуч
І жыццё, і лясы, і дзяўчыну.
Вобраз мілы страямі убераць,
Бо у сэрцы нітуецца шчыльна [7, с. 73].

Больш за тое, для стварэння партрэтаў персаніфікаванай Радзімы і каханай паэт выкарыстоўвае аднолькавыя мастацкія сродкі, акцэнтуючы ўвагу на вачах і косах гераінь – самых прывабных, на думку лірычнага героя, дэталях жаночага характа. Такім чынам падкрэсліваецца эстэтычная роднасць вобразаў: “Вочы... Ну зірні дзяўчыне // ў вочы.

Глыбіня – як жыццё прадоннае” [7, с. 73] (“Вы мелодый не слухаеце...”). І пра Радзіму: “Ці праклятая, ці святая // мяне раніла прадоннем вачэй” [7, с. 139] (“Плач навальніцы”).

Неабходна адзначыць, што вобраз Радзімы, увасоблены ў выглядзе жанчыны, у беларускай паэзіі часта надзяляецца функцыямі не маці, а каханай, што дазваляе ствараць нечаканыя кантэксты і знаходзіць новыя сэнсы адвечнай праблемы:

Айчыне трэба новыя мужчыны!

Таму і зжэр народ,
бы зерне ў недарод,
бо згаладаўся я
без долі й волі.

Растаў Харонаў лёд,
пярэйдзем Сцікс уброд,
зачнем, Айчына, сына ў чыстым полі [11, с. 211].

(А. Сыс)

Такім чынам, інтымная лірыка выступае паказальнай з’явай для асэнсавання адметнасцей нацыянальнага эрасу і феномена кахання як яго разнавіднасці. Даследаванне любоўных вершаваных тэкстаў паказала, што пачуццёвасць беларусаў вылучаецца нават на фоне бліжэйшых суседзяў. Дамінантным відам кахання ў айчыннай інтымнай лірыцы з’яўляецца *philia*, якое даволі часта спалучаецца са *storge* (*storge*) ці *pietas* (*pietas*), што ў пэўнай ступені вытлумачвае папулярнасць запачаткаванага М. Багдановічам вобраза Мадонны, а таксама адмысловага вобраза Радзімы, суаднесенага не з функцыямі маці, а надзеленага рысамі каханай. Карытатыўнае каханне ў беларусаў таксама мае адмысловую варыяцыю: адносіны да кахання-жалю, падпарадкаванага вектару жанчына → мужчына, далёка не адназначныя ў абедзвюх паловаў чалавецтва.

Спіс літаратуры

- 1 Баршчэўскі, Я. Выбраныя творы / Я. Баршчэўскі. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 1998. – 480 с.
- 2 Гачев, Г. Русский Эрос / Г. Гачев. – Москва : Интерпринт, 1994. – 279 с.
- 3 Махний, Н. Особенности национальной любви [Электронный ресурс] / Н. Махний. – Режим доступа : https://wcu-network.org.ua/ua/possessing-equalrights/article/Osobennosti_nacionalnoi_ljubvi_ – Дата доступа : 30.09.2022.
- 4 Буйло, К. Выбраныя творы : у 2 т. / К. Буйло. – Мінск : Маст. літ., 1981. – Т. 2 : Вершы. Успаміны. – 334 с.
- 5 Жылка, У. Выбраныя творы / У. Жылка; уклад., прадм. і камент. М. Скоблы. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 1998. – 358 с.
- 6 Рюриков, Ю. Б. Типология любви / Ю. Б. Рюриков // Психология и психоанализ любви; под ред. Д. Я. Райгородского. – Самара : Издательский Дом БАХРАХ-М, 2002. – 688 с.
- 7 Дубоўка, У. О Беларусь, мая шпышына...: Выбранае / У. Дубоўка; уклад. Дз. М. Давідоўскага, З. К. Пазняк. – Мінск : Маст. літ., 2002. – 318 с.
- 8 Чачот, Ян. Наваградскі замак : творы / Ян Чачот; уклад., пер., прадм. і камент. К. Цвіркі. – Мінск : Маст. літ., 1989. – 327 с.
- 9 Баравікова, Р. Адгукнуся голасам жалейкі : вершы / Р. Баравікова. – Мінск : Маст. літ., 1984. – 95 с.
- 10 Бічэль-Згнетава, Д. Даўняе сонца: лірыка [Электронны рэсурс] / Д. Бічэль-Загнетава. – Рэжым доступу : <http://pdf.kamunikat.org/17705-1.pdf>. – Дата доступу : 30.09.2022.
- 11 Сыс, А. Лён : выбраныя творы / Анатолий Сыс. – Мінск : Кнігазбор, 2006. – 436 с.

А. Д. ДАКУКІН
(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

МАСТАЦКІЯ АСАБЛІВАСЦІ “АХВЯРНЫХ ПЕСНАСПЕВАЎ” Р. ТАГОРА Ў ПЕРАКЛАДЗЕ А. РАЗАНАВА

У артыкуле характарызуюцца тэксты зборніка “Гітанджалі” (“Ахвярныя песнаспевы”) індыйскага паэта Р. Тагора, перакладзеныя з англійскай мовы на беларускую А. Разанавым. Адзначаецца, што скразной для кнігі з’яўляецца тэма звароту да Бога, вышэйшых сіл з просьбай аб літасці і падзякай, прычым разуменне Бога ў Тагора сваё, адрознае ад хрысціянскага і індуйскага. Як выявілася, паміж лірычнымі героямі абодвух пісьменнікаў можна знайсці пэўнае падабенства (імякненне спазнаць невядомае, пераадолець перашкоды, перавага ведаў над матэрыяльнымі выгодамі і інш.). Акрамя таго, у артыкуле звяртаецца ўвага на выкарыстаныя перакладчыкам экзатызмы і цікавыя наватворы, ужытыя для больш поўнай перадачы асаблівасцей арыгінальных вершаў.

Сярод памятных дат снежня 2022 г. адно з цэнтральных месцаў займае 75-годдзе з дня нараджэння Алеся Разанава (1947–2021). У сваёй творчасці названы аўтар звяртаўся як да традыцый айчыннага прыгожага пісьменства, так і асэнсоўваў сусветны літаратурны вопыт. Паэта, у прыватнасці, цікавілі еўрапейская і ўсходняя філасофія, фальклорная спадчына і старажытныя пісьмовыя помнікі Беларусі, Балкан, Грузіі, сучасныя польская, літоўская, нямецкая і інш. лірыка. А. Сямёнава, характарызуючы такую “разнастайнасць” разанаўскага досведу, згадвае: “А. Разанаў, безумоўна, глыбока і творча займаўся філасофіяй: і антычнымі школамі, і старажытнаўсходнімі вучэннямі, і класічнай нямецкай філасофіяй, і філасофскай думкай часоў Класіцызму і Асветніцтва ў Францыі і Англіі, і сучаснымі філасофскімі плынямі (маю на ўвазе ХХ стагоддзе)... Меў схільнасць да ідэй Рэрыха... Падобна, заўсёды меў у сваім інтэлектуальным і пачуццёвым вопыце Біблію... Некалі А. Разанаў меў на мэце і прафесійныя заняткі філасофіяй; тут наша навука шмат згубіла, затое набыла літаратура. Зрэшты – і навука таксама” [1, с. 398]. Як вядома, А. Разанаў прапанаваў адметнае разуменне паэзіі як незвычайнай сферы рэчаіснасці. Адпаведна, па меркаванні пісьменніка, у працэсе творчасці трэба звяртацца да ранейшай спадчыны, у якой схаваныя скарбы і якая для кожнага новага пакалення набывае свае, раней не заўважаныя сэнсы. Аднак нельга проста паўтараць тое, што было ўжо кімсьці вынайздзена, бо сапраўдная творчасць ёсць адкрыццём новага, нават калі першапачаткова за ўзор былі ўзятыя найлепшыя, “класічныя” тэксты папярэднікаў. Такім чынам, зварот А. Разанава да набыткаў розных літаратур можна патлумачыць, па-першае, ягонымі ўласнымі эстэтычнымі поглядамі і імякненнем спазнаць багатыя, “безназоўныя” яшчэ праявы паэзіі, якімі гэтая сфера рэчаіснасці час ад часу дзеліцца з творцамі. Па-другое, уключэнню паэта ў кантэкст мноства культур спрыяла актыўная перакладчыцкая дзейнасць: А. Разанаў па беларуску ўзнавіў, напрыклад, паэзію і прозу літоўскіх пісьменнікаў, лірыку балгарскіх, сербахарвацкіх, нямецкіх, польскіх і інш. аўтараў, драматургію У. Шэкспіра, хайку М. Басё, старажытныя грузінскія рэлігійныя тэксты і г. д. Сапраўды, пісьменнік звяртаўся да вялікай колькасці кантэкстаў, плыняў, прычым часта вельмі аддаленых адна ад адной. У дадзеным артыкуле скіруем увагу на цікавасць А. Разанава да індыйскай філасофіі і асэнсуем мастацкія асаблівасці перакладзеных ім вершаў Р. Тагора са зборніка “Гітанджалі” (“Ахвярныя песнаспевы”).

У цытаваных вышэй словах А. Сямёнавай сярод іншага згадваецца зварот А. Разанава да ідэй М. Рэрыха, даследчыка і папулярызатара індыйска-тыбецкай культуры, пісьменніка, мастака. Відаць, менавіта пасля знаёмства з ягонай творчасцю беларускі аўтар зацікавіўся і індыйскай філасофіяй. У 1984 г. былі надрукаваныя разанаўскія пераклады некалькіх вершаў

М. Рэрыха (“Беларусь”, №11) [2, с. 128], у 1990 г. пісьменніка абралі старшынёй Беларускага фонду імя Рэрыхаў. Да рэрыхаўскай філасофскай канцэпцыі адсылае чытача і назва зборніка пункціраў “Воплескі даланёю адною” (2010). Акрамя таго, А. Разанаў адзначаў “перазовы” ўласных пункціраў і квантэм з мантрамі і гатхамі, згадваў ў зномах індыйскія прытчы, звяртаўся да лексікі санскрыту. Нарэшце, у 1992 г. на аснове ідэі А. Разанава мастак В. Маркавец стварыў цыкл карцін “Яйкакватраты Манвантары”, а ў зборніку “Далягляды” надрукаваныя пераклады вершаў Р. Тагора, выкананыя пісьменнікам (падрабязней пра элементы індыйскай культуры ў творчасці А. Разанава гл. у [3]).

Рабіндранат Тагор (1861–1941) лічыцца адным з самых вядомых прадстаўнікоў бенгальскай і ўсёй індыйскай літаратуры. Р. Тагор праявіў сябе як паэт, прэзаік, перакладчык, філосаф, музыка і мастак, грамадскі дзеяч. Акрамя таго, ён стаў першым аўтарам-нееўрапейцам, які атрымаў Нобелеўскую прэмію (у 1913 г.). Узнагароджаны пісьменнік быў за зборнік вершаў “Гітанджалі” (“Ахвярныя песнаспевы”), дзе змяшчаліся зробленыя паэтам пераклады з бенгальскай мовы. Менавіта да названай кнігі звярнуўся Алесь Разанаў і ўзнавіў “Гітанджалі” па-беларуску; поўны тэкст зборніка выйшаў, як вышэй адзначалася, спачатку ў “Даляглядах” у 1992 г., а затым (амаль у такім жа самым варыянце з нязначнымі лексічнымі зменамі) у серыі “Паэты планеты” ў 2018 г. Чаму ж А. Разанаў абраў менавіта лірыку Р. Тагора?

Кніга складаецца са 103 пранумараваных безназоўных вершаў, якія не маюць рыфмы. Як бачна з падзагалюка выдання – “Ахвярныя песнаспевы”, – вершы ўяўляюць сабой своеасабліваю ахвяру. Адрасат яе ў зборніку найчасцей пазначаецца назоўнікам *Гасподзь*, *Госпадзе*, *Бог*, *Божа*, *Ойча*, займеннікамі *Ты*, *Цябе*, *Ён*, *Яго* і пад., эпітэтамі і апісальнымі канструкцыямі-перыфразамі *Мой найвялікшы Паце*; *Жыццё жыцця майго*; *Уладарца-паэт*; *О мой адзіны, мой любы сябра; мой сябра; Уладар мой; о Святы; о Будзіцель; мой Цар; о Гожы; Уладца майго жыцця; Жыццё Усё* і інш. Выкарыстанне перакладчыкам слоў *Гасподзь*, *Ойча*, *ружанец*, *вянчанне* выклікае ў чытача асацыяцыі з хрысціянскім Богам. Адначасова ў вершах гаворыцца пра *свяцільнікі*, якія пускаюць па рацэ або ставяць перад ахвярнікам храма, *вянкі-ахвяраванні*, разбураную бажніцу, дзе цэлай засталася толькі *статуя боства* і інш, што звязваецца ў нашай свядомасці ўжо з рэлігіяй індуізму. Нарэшце, знойдзем у песнаспевах і адсылкі да паганства (*пярун*, што імчыцца ў калясніцы, Бог як *Гасподзь навальніцы*). Трэба адзначыць, што бацька Р. Тагора – Дэбендранатх Тагор – быў рэлігійным рэфарматарам, які прапагандаваў адзінабожжа, адмаўляў ідалапаклонства, традыцыйны для Індыі падзел на касты, існаванне кармы і святасць Вед [4, с. 409]. Р. Тагор яшчэ болей аддаляецца ад артадаксальнага індуізму, а таксама атрымлівае грунтоўную еўрапейскую адукацыю, што спрыяе фарміраванню ў яго своеасаблівай карціны свету: “У аснове філасофскіх канцэпцый Р. Тагора ляжыць ідэя гарманічнага прымірэння супрацьлегласцей, у распрацоўцы якой ён выкарыстоўвае як традыцыйныя вучэнні індуізму, так і дасягненні еўрапейскай філасофскай думкі. Р. Тагор выкарыстоўвае ўзыходзячае да ўпанішадаў паняцце Брахмана як вышэйшай рэальнасці, «абсалютнай ісціны, безасабовага Таго, у якім няма адрозненняў таго і гэтага, добра і зла» і адзіная якасць якога – «невымоўная асалода»” (У. Эрман) [4, с. 410–411]. У. Ламшукоў сцвярджае, што зварот Р. Тагора да рэлігійнай лексікі быў абумоўлены працяглай падобнай традыцыяй індыйскай літаратуры, аднак усё-такі ў цэнтры паэтычнага свету пісьменніка стаіць чалавек: “... у «бязмежным сусвеце» паэзіі Тагора ёсць свае трывалыя каштоўнасныя арыенціры, маральна-этычныя полюсы. У цэнтры гэтага ўніверсума пастаўлены чалавек. Менавіта чалавек, нягледзячы на тое, што Тагор так часта гаворыць пра Бога і багоў, багата выкарыстоўваючы мову рэлігіі і міфа. Ён тварыў у традыцыі, у якой яшчэ заставалася жывой норма рэлігійна-міфалагічнага мыслення, сакральнага міфа і містыкі. У Тагора звыклыя сакральныя катэгорыі і паняцці падвяргаюцца глыбокаму пераасэнсаванню. Чалавек – гэта бог, і ўсё яго прыроднае асяроддзе працята боскім пачаткам; усвядоміўшы сваё адзінства з усім існым, чалавек становіцца богам. Гэтая думка з’яўляецца для творчасці Тагора цэнтральнай. У Тагора няма раз’яднанасці рэлігіі, філасофіі і эстэтыкі, бо ісціна, дабро і прыгажосць (сацыям-шывам-сундарам) – для яго непадзельнае адзінства быцця” [5, с. 624–225].

Адпаведна, ва ўсіх вершах кнігі можна бачыць чалавека, які тым ці іншым чынам звяртаецца да Госпада з просьбай або падзякай. Заўважым, што лірычных герояў, відаць, у зборніку некалькі. Вядома, што першапачаткова цыкл названых твораў быў напісаны Р. Тагорам на бенгальскай мове і потым перакладзены ім на англійскую. У пачатку беларускага выдання 2018 г. пазначана, што пераклад зроблены з арыгінальнай лонданскай публікацыі 1913 г. “Gitanjali (Song Offerings)” [6, с. 4]. У англійскай мове род у часцін мовы адсутнічае (пра бенгальскую, на жаль, патрэбнай інфармацыі мы не знайшлі). У беларускім жа варыянце частка вершаў падаецца ад мужчынскай асобы (17, 32, 43, 71 і г. д.), частка ад жаночай (вершы 41, 52, 54, 56 і інш.), а ў некаторых асобу дакладна вызначыць нельга (напрыклад, 58, 68, 69, 72, 75). Параўнаем: “Я чакаю любові, толькі адной любові, каб у рукі яе аддаць сваё сэрца. Вось чаму я **забавіўся**, вось чаму **прамарудзіў** свой час і **стаўся** вось чаму **вінаваты**” [6, с. 21] – на мужчынскую асобу тут паказваюць формы дзеясловаў прошлага часу і прыметніка; “Нічога я ў Цябе не **прасіла** і на вуха Табе свайго імені не **прашаптал**. Калі Ты развітваўся, я **стаяла** моўчкі каля крыніцы” [6, с. 63], “Ты зрабіў мяне **суўладальніцай** Тваіх скарбаў. Твая неабсяжная слава весяліцца ў маім сэрцы, і воля Твая ўвасабляецца вечна ў маім жыцці” [6, с. 66] – жаночую асобу адлюстроўваюць формы прошлага часу дзеясловаў і назоўнік ж. р. *суўладальніца* (вылучэнні нашыя). Нельга дакладна вызначыць асобу, напрыклад, у наступных радках: “Няхай сальцюца ўсе песні радасці ў апошнім маім песнаспеве; радасці, што зямлю залівае зялёным буяннем зэлак; радасці, што змушае кружыцца па ўсім неабсяжным свеце заўжды неразлучных блізнят – жыццё і смерць...” [6, с. 68]. Большасць тэкстаў напісана ад 1 асобы цяперашняга часу або ад мужчынскага імя, дзе лірычным героем з’яўляецца творца, што грае на музычным інструменце і спявае. У тэкстах неаднаразова згадваюцца прыкметы беднасці, нястачы, але лірычны герой не зважае на іх, бо ягоная асноўная мэта – ствараць песнаспевы Госпаду. Мастак адначасова моцна прагне, каб Уладар пачуў ягоныя малітвы і ў той жа час вельмі баіцца моманту, калі Той пастукае ў дзверы ўбогай хаціны. Па меркаванні Р. Тагора, Бог заўсёды дапаможа тым, хто сапраўды верыць; акрамя таго, Госпада не трэба спакушаць прыгожымі ўборамі, дзяментарамі, лішнімі паэтычнымі аздобамі, бо ўсё гэта марнасць:

Збіраліся ў доўгую чараду пражытыя мною дні, і я гараваў на марна страчаным часе.

Але хіба можа марна траціцца час, калі кожны момант майго жыцця Ты бярэш, Госпадзе, у свае рукі?!

Затоены ў сэрцы рэчаў, Ты выяўляеш, адтульваючы, парастак у зярняці, кветку – у пупышцы і ў кветцы – плод.

Знядужыўся я і, калі паклаўся на ложка, адклаўшы работу сваю на заўтра, дык думаў, што ўсё застанецца на месцы і будзе да заўтра мяне чакаць.

Але раніцою, устаўшы з ложка, я ўбачыў, што поўны дзівосных кветак мой сад [6, с. 93].

У вершах 60, 61, 62 лірычны герой глядзіць на дзяцей, што гуляюць на акіянічным узбярэжжы, на немаўля, якое спіць у калысцы або атрымлівае новую цацку. Дзеці не абцяжараны яшчэ цяжкай штодзённай працай, іх не турбуюць галеча і раскоша, таму менавіта сузіранне спакойнага дзяцінства дазваляе лірычнаму герою паўней адчуць гарманічнасць прыроды і спазнаць навакольны свет: “На акіянічным беразе, дзе мяжуе з адным неабсяжным светам другі неабсяжны свет, сустракаюцца дзеці. Нязрушны абсяг нябёсаў сінее над імі, бялее пясок, свеціць сонца, і гонкія хвалі віруюць нястомна... На акіянічным беразе, дзе мяжуе з адным неабсяжным светам другі неабсяжны свет, дзейсніцца з веку ў век вялікае набажэнства – сустрэча дзяцей” [6, с. 71]. Цікава, што блізкі вобраз стварыў у свой час І. Канчэўскі ў вершы “На матывы Р. Тагора” (1923):

Ты – Вялікі,

*а маё жыццё падобна на гульні малых дзетак
на пяску пры рэчцы.*

Яны будуюць заторы, кіруюць бег вады

ў пракапаных дзяціннай лапатачкай каналы

і дзіўна засмучоныя, калі неасцярожна

плёснуўшая хвалька змывае ўсе іх дзіцячыя хітрыкі

*Так я, забавіўшыся ў сваёй дзяціннай
гульні, забываюся аб Тваёй вечнай прысутнасці,
і толькі незнарок прыляцеўшы боль
сціскае мукай збалелае сэрца і змушае
зварнуць да Цябе твар, Айцец мой.*

*І тады я чую, што глядзяць на мяне
з ласкай Твае вочы, і дзякую Табе,
што разам з прыкрым болем Ты
даў мне шчасце пазнаць Тваю
сталую вечную прысутнасць на
нашай шумнай дзяціннай гульні [7, с. 74].*

У вершы 83 лірычны герой звяртаецца да **Маці**, прычым слова гэтае і адпаведныя займеннікі падаюцца з вялікай літары: “Зоркі нясуць аздобу для ног Тваіх – бранзалеты, скутыя са святла, але мая жамчужовая нізка будзе вісець, о Маці, у Цябе на грудзях” [6, с. 95]. Ці не з’яўляецца гэтая Маці тоеснай Госпаду, Айцу і пад., а значыць, адной з іпастасяў Брахмана? Заўважым яшчэ, што ў тэкстах 66, 87 згадваецца загадкавая **яна**, якую шукае лірычны герой.

У апошніх вершах зборніка лірычны герой адчувае хуткі скон, але смерць не з’яўляецца для чалавека нечым страшным. Наадварот, гэта шлях, што дапаможа нарэшце “адчуць страчаную асалоду зліцця з Сусветам” [6, с. 99] і пабачыць на свае вочы Уладцу жыцця:

*О ты, апошняя песня майго жыцця – смерць, мая смерць, прыйдзі і шапні мне адно
толькі слова: пара!*

*Я чакаў цябе дзень за днём і дзеля цябе трываю радасці і нягоды. Усё, кім я ёсць і што
маю, на што спадзяюся і што люблю, у глыбіні таямніцы вялікай спрадвечу маўкліва
імкнулася да цябе.*

Адзін твой апошні пагляд – і тваім назаўсёды будзе маё жыццё.

*Сплецены кветкі, і ўгатаваны вянок для нявесты. Пакіне пасля вячання яна свой дом
і ў самоце ночы сустрэне свайго Спадара [6, с. 104].*

Важна таксама звярнуць увагу на асаблівасці мовы перакладаў, выкананых А. Разанавым. Так, экзатычнай лексікі, што ва ўяўленні чытача трывала звязана з Індыяй, досыць мала: **чаішэчка** і **слодыч лотаса**; **цыноўка**; **акіян** і акіянская шыр; **марскія птушкі**; **ракавінкі**; **шаты смакоўніцы**; **боская птушка Вішну**; **шукальнікі жэмчугу** на ўзбярэжжы; **маійя** (г. зн. нерэальнасць свету, яго ўяўнасць); **багі**, што спяваюць, сабраўшыся на нябёсах; **боства** разбуранае бажніцы; **чырвона-рудая апратка** вандроўцы; парваныя струны **віны** (традыцыйны індыйскі музычны інструмент) [3, с. 28]. У вершах знойдзем таксама размоўныя словы, наватворы, якія часта выкарыстоўвае ў арыгінальных і перакладных творах А. Разанаў: **песнаспеў**, **бажніца**, **сквар** (спёка), **цёмрыня**, **гурма**, **пачассе**, **хваласпеў**, **згук**, **нездаляшчы**, **рызманы**, **жарнасек**, **цімвян**, **цямрэча**, **мітуса**, **вобмаль**, **лайба** (лодка), **каганец**, **згрызоты**, **сутонлівы**, **авохці** (выклічнік), **духмянлівы**, **марудліва**, **далечыня**, **вандроўца**, **натомлены** (стомлены), **невідушчы**, **спачынак**, **памрока** (цёмра), **бяскрай**, **знямоглы**, **гарацешны** (пакутлівы), **страхотны**, **гняўлівы**, **паіанота** (пашана), **пахошчы** (парфума) і інш.

Такім чынам, Алесь Разанаў зацікавіўся індыйскай філасофіяй недзе ў 1980-я гг. і ў хуткім часе звярнуўся да твораў Р. Тагора, якія пераклаў на беларускую мову. Выбар менавіта гэтага аўтара можна патлумачыць даволі шырокай вядомасцю яго ў свеце ў параўнанні з іншымі пісьменнікамі Індыі (як мы бачылі, ужо ў пач. ХХ ст. імя было вядомае на Беларусі, нават з’яўляліся творы-наследаванні; пра Р. Тагора, у прыватнасці, пісаў у адным з артыкулаў М. Багдановіч). Акрамя таго, лірычныя героі Разанава і Тагора блізкія паміж сабой: імкнуцца спасцігнуць сэнс яшчэ не спазнанага, “не вымаўленага” і сутыкаюцца

на гэтым шляху з перашкодамі, асуджэннем і неразуменнем з боку іншых людзей, аднак нарэшце дасягаюць мэты. Назавём яшчэ другаснасць матэрыяльных выгод у параўнанні з магчымасцю дасягнуць новых ведаў, прычым адкрыць новае іншы раз атрымліваецца нават сярод самых звычайных, нават банальных рэчаў навакольнай рэчаіснасці. Апошнія дзве рысы дазваляюць дадаць у акрэслены шэраг і лірычнага героя хайку М. Басё (якія таксама ўзнавіў па беларуску А. Разанаў).

Спіс літаратуры

1 Сямёнава, А. У святой краіне выгнання : імпрэсіі, адлюстраванні / Ала Сямёнава. – Мінск : Кнігазбор, 2011. – 488 с. – (Бібліятэка Саюза беларускіх пісьменнікаў «Кнігарня пісьменніка» ; вып. 10).

2 Гарэлік, Л. М. Разанаў Алесь / Л. М. Гарэлік // Беларускія пісьменнікі: біябібліяграфічны слоўнік : ў 6 т. Т. 5: Пестрак – Сяўрук / Інстытут літаратуры імя Я. Купалы Акадэміі навук Рэспублікі Беларусь, Беларуская энцыклапедыя ; гал. рэд. Б. І. Сачанка. – Мінск : Беларуская энцыклапедыя імя Петруся Броўкі, 1995. – С. 126–129.

3 Дакукін, А. Д. Тхакуравы таямніцы, альбо Уплыў індыйскай культуры на творчасць Алеся Разанава / А. Д. Дакукін // Роднае слова. – 2021. – № 4 (400). – С. 25–29.

4 Индуизм. Джайнизм. Сикхизм: словарь / под общ. ред. М. Ф. Альбедиль и А. М. Дубянского. – М. : Республика, 1996. – 576 с.

5 Ламшуков, В. К. Литературы Индии [на рубеже XIX и XX веков] // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1983–1994. – На титл. л. изд.: История всемирной литературы : в 9 т. Т. 8. – 1994. – С. 622–637.

6 Тагор, Р. Гітанджалі : ахвярныя песнаспевы / Р. Тагор ; пер. з англ. А. Разанава. – Мінск : Выдавец Зміцер Колас, 2018. – 120 с. – (Паэты планеты).

7 Анталогія беларускай паэзіі : у 3 т. Т. 2 / рэдкал. : Р. Барадулін [і інш.]; укл. А. Лойка. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1993. – 623 с.

УДК 821.161.1-1-311.6:124.42-055.2

Н. В. ИВАНОВА

(г. Гомель, ГГУ имени Ф. Скорины)

АРХЕТИПИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ГЕСТИИ В ПОЭЗИИ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

Статья посвящена исследованию лирики военных лет в контексте мифологических женских образов, что и составляет новизну исследования. В поэзии 1941 – 1942 годов преобладает архетипический образ Гести (Весты), самой почитаемой из богинь античного мира, девственной хранительницы домашнего очага, спасительницы и защитницы страждущих. Сама композиция многих стихотворений-посланий сходна с молитвой. Такое возрождение духовного наследия прошлых эпох представляет собой заполнение культурологической лакуны, обусловленной атеизмом советской идеологии.

“У войны не женское лицо” – именно этими словами начинается роман Алеся Адамовича “Война под крышами” [1, с. 5]. Действительно, такие исконно женские качества, как доброта, мягкость, чуткость, эмоциональность трудно сочетаются с ужасами и лишениями военного времени. Однако, к сожалению, женщины и война – одна из вечных тем в мировой литературе.

Древняя мудрость гласит, что полёт совы начинается с приходом сумерек. Обычно литературные произведения, связанные с историческими катаклизмами, создаются не их очевидцами и участниками, а появляются спустя значительное время. Однако и сам период Великой Отечественной войны, и послевоенные годы породили огромное количество шедевральных образцов лирики, художественная значимость которых с течением времени лишь возрастает.

Удар трагической реальности о хрупкий мир женственности отозвался мощным поэтическим аккордом. Особый интерес представляет исследование поэзии времён Великой Отечественной войны в контексте мирового литературного процесса, а также женских архетипических образов.

Архетипом называется общий, первичный первобытный образ, универсальный символ, заложенный в коллективном бессознательном и независимый от внешнего восприятия. Архетипы неизменны в каждом поколении и в каждой культуре. Данное слово было введено в широкий обиход К. Г. Юнгом в статье “Инстинкт и бессознательное” в 1919 году [2]. Следует различать образ-архетип и архетипический образ. Если первый - изначален и (в отличие от символа) ничего не означает, будучи равным самому себе, то архетипический образ – часть образа, независимая от внешнего восприятия, в которой угадывается архетип [3].

Американским исследователем Шинодой Болен были выделены 11 женских архетипических образов. Важнейшие из них и наиболее часто встречающиеся – то Артемида, Афина, Гестия, Гера (Юнона), Деметра, Персефона и Афродита, Геба, Фортуна, Геката [4, с. 5].

Поэзия Великой Отечественной войны породила вереницу пленительных женских образов. Один из самых известных - адресат стихотворения-послания К. Симонова “Жди меня...” (июль 1941 г.). Очень тёплая, проникновенная интонация этого шедевра любовной лирики находила путь к сердцам миллионов солдат. Стихотворение, передававшееся и из уст в уста, и в рукописных списках, стало поистине народным. В то же время оно (по выражению Эдит Пиаф) не для всех, а для каждого. У стихотворения есть конкретный адресат – супруга К. Симонова, актриса Валентина Серова. Между тем оно было обращено ко всем женщинам, ждущим возлюбленных, мужей, сыновей, братьев и отцов с фронта. Верность, беззаветная преданная любовь становится мощной силой-оберегом, а сам адресат наделяется качествами древнейшей богини-берегини, соотносящейся с архетипическим образом Гестии (Весты), девственной хранительницы домашнего очага, неподкупной, верной своему долгу, всемилостивой, всепрощающей спасительницы, самой почитаемой из богинь античности.

У древних греков бытовала поговорка “начинать с Гестией”, служившая синонимом успешного и правильного начала всякого дела. Всякое священнодействие начиналось с жертвоприношения этой богине [4, с. 32]. Мы полагаем, что именно архетип Гестии преобладает в военной поэзии начала войны, 1941 – 1942 года.

*Жди меня, и я вернусь,
Все смертям назло.
Кто не ждал меня, тот пусть
Скажет: – Повезло.
Не понять не ждавшим им,
Как среди огня
Ожиданием своим
Ты спасла меня.*

(К. Симонов, “Жди меня”) [5].

Та, что с любовью ждёт, надеется и верит. И дарит веру, надежду и любовь. Мы полагаем, что к архетипу Гестии восходит и воплощение христианской Божественной Мудрости – святой Софии, матери Веры, Надежды и Любви, которой посвящён главный храм в Византии. Здесь также нельзя не провести параллели с образами Сольвейг и Пенелопы.

Гестия в военной лирике – это и сестра милосердия, и верная жена, и нежная мать, и сестра, и любящая дочь, все те, кто обеспечивают надёжный тыл, спасают и вселяют веру в Победу. К этому же архетипическому образу восходит и лирическая героиня Ю. Друниной из автобиографического стихотворения, посвящённого будням фронтовой медсестры.

*Глаза бойца слезами налиты,
Лежит он, напряженный и белый,
А я должна приросшие бинты
С него сорвать одним движеньем смелым.
Одним движеньем – так учили нас.
Одним движеньем – только в этом жалость.*

*Но, встретившись со взглядом страшных глаз,
Я на движенье это не решалась.
На бинт я щедро перекинь лила,
Стараясь отмочить его без боли.*

*Не надо рвать приросшие бинты,
Когда их можно снять почти без боли.
Я это поняла, поймешь и ты.
Как жалко, что науке доброты
Нельзя по книжкам научиться в школе!*

(Ю. Друнина, “Бинты”) [6].

Родина в образе Гестии-хранительницы предстаёт в стихотворении Ольги Берггольц, датированном осенью 1941 года:

*Я говорю, держа на сердце руку,
так на присяге, может быть, стоят.
Я говорю с тобой перед разлукой,
страна моя, прекрасная моя.*

*О, что мой страх, что смерти неизбежность,
испепеляющий душевный зной
перед тобой – незыблемой, безбрежной,
перед твоей вечерней тишиной?*

*Умру, – а ты останешься как раньше,
и не изменятся твои черты.
Над каждой твоею черной раной
лазоревые вырастут цветы.*

(О. Берггольц, “Осень 41 года” 1941 г.) [7].

Всё о той же Гестии-спасительнице – стихотворение Веры Инбер “Заботливая женская рука”:

*Когда от бомб в стропилах чердака –
Мгновенье –и строенье загорится,
Она уже в пожарной рукавице,
Заботливая женская рука.*

*Под градом пуль, под орудийный гром,
Под гул артиллерийского прибоя,
Она бесстрашно вынесет из боя
И раны перевяжет под огнем.*

*За Родину, за свой родной очаг,
За детскую каштановую челку,
За детский голос, чтобы не умолк он,
За город, чтоб в него не вторгся враг...*

(В. Инбер, “Заботливая женская рука”, сентябрь 1941 г.) [8].

Стихотворение Эмилии Бояршиновой “Мои героини” также посвящено юным фронтовичкам – спасительницам Родины.

*Здесь, над Волгою
Небо спокойно и сине,
Словно не было
Той самой страшной из войн.
Здесь прошли вы с боями,
Мои героини,
Чтоб спасти синеву
Над моей головой.*

(Э. Бояршинова, “Мои героини”) [9].

По нашему мнению, к этому же образу восходит и Богоматерь, Пресвятая дева Мария, к которой взывают о защите страждущие. Характерно, что многие стихи начала ВОВ написаны в виде послания, обращения и по структуре напоминают молитву, мольбу о защите.

*О, любовь моя, жизнь и радость,
дорогая моя земля!
Из отрезанного Ленинграда
вижу свет твоего Кремля.*

(О. Берггольц, “К сердцу Родины руку тянет...”, октябрь 1941 г.) [10].

Свято место пусто не бывает. Данные стихи - яркий показатель заполнения духовной лакуны, порождённой атеизмом советской идеологии.

Ещё одно воплощение Гестии – адресат стихотворения-послания А. Суркова “Бьётся в тесной печурке огонь”:

*Бьётся в тесной печурке огонь.
На поленьях смола – как слеза.
И поёт мне в землянке гармонь
Про улыбку твою и глаза.*

*Мне в холодной землянке тепло
От моей негасимой любви.*

(А. Сурков, ноябрь 1941г.) [11].

Показательно, что мотив спасения часто связан с образом пламени. Согласно пифагорейской космогонии, Гестия не просто хранит домашний очаг. Она его центральный огонь, центр Космоса. Древние римляне считали также священный негасимый огонь в храме Весты центром Вселенной. В первом помещении всякого римского дома, вестибule, посвящённом Весте, также горел негасимый домашний очаг. Она была символом единства народа и защитницей государства Древнего Рима. Вокруг её очага римляне как бы объединялись в одну семью [4, с. 32]. Мы полагаем, что Вечный огонь на Могиле Неизвестного солдата в Москве и в других городах также восходят к культуре негасимого домашнего очага Гестии-Весты и символизируют единство советского народа в борьбе с фашизмом.

Список литературы

- 1 Адамович, А. М. Война под крышами / А. М. Адамович. – Москва : Ордена Трудового Красного Знамени Военное издательство Министерства обороны СССР, 1980. – 390 с.
- 2 Юнг, К. Г. Инстинкт и бессознательное [Электронный ресурс] / К. Г. Юнг. – Режим доступа: jung-karl-gustov-instinkt-i-bessoznatelnoe-filosoff.org_pdf. – Дата доступа: 03.10.2022.
- 3 Квакин, А. В. Архетип и ментальность в контексте истории [Электронный ресурс] / А. В. Квакин. – Режим доступа: <http://www.kvakin.ru>. – Дата доступа: 01.10.2022.
- 4 Болен, Д. Ш. Богини в каждой женщине [Электронный ресурс] / Д. Ш. Болен. – Режим доступа: https://booksafe.net/read/bolen_dzhindzhin_shinoda_bolen_bogini_v_kazhdoy_zhenshine-164933.html#p2. – Дата доступа: 30.09.2022.
- 5 Симонов, К. М. Жди меня [Электронный ресурс] / К.М. Симонов. – Режим доступа: <https://www.culture.ru/poems/32975/zhdi-menya-i-ya-vernus>. – Дата доступа: 02.10.2022.
- 6 Друнина, Ю. В. Бинты [Электронный ресурс] / Ю. В. Друнина. – Режим доступа: <https://www.culture.ru/poems/47477/binty>. – Дата доступа: 02.10.2022.
- 7 Берггольц, О. Ф. Осень 41 года [Электронный ресурс] / О. Ф. Берггольц. – Режим доступа: <https://www.culture.ru/poems/41365/osen-sorok-pervogo>. – Дата доступа: 02.10.2022.
- 8 Инберг, В. М. Заботливая женская рука [Электронный ресурс] / В. М. Инберг. – Режим доступа: <http://blokada.otrok.ru/poetry/inber6.htm>. – Дата доступа: 02.10.2022.
- 9 Бояршинова, Э. И. Мои героини [Электронный ресурс] / Э.И. Бояршинова. – Режим доступа: <http://parnasse.ru/poetry/lyrics/military/konkurs-na-temu-geroini-voenyh-let.html>. – Дата доступа: 28.09.2022.
- 10 Берггольц, О. Ф. К сердцу Родины [Электронный ресурс]. / О. Ф. Берггольц. – Режим доступа: <https://itexts.net/avtor-olga-fedorovna-berggolc/126839-leningradskiy-dnevnik-sbornik-olga-berggolc/read/page-2.html>. – Дата доступа: 28.09.2022.
- 11 Сурков, А. А. Бьётся в тесной печурке огонь [Электронный ресурс] / А. А. Сурков. – Режим доступа: <https://rupoem.ru/surkov/betsya-v-tesnoj.aspx>. – Дата доступа: 01.10.2022.

УДК 821.161.3-25:655Скарына

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

ПРАЗ РАЗУМНЫЯ КНІГІ СВЯТЛЕЙШЫМІ ДУШЫ ЗРАБІЦЬ (ВОБРАЗ ФРАНЦЫСКА СКАРЫНЫ Ў П'ЕСЕ Г. МАРЧУКА “СВЯТЛО ВЫШЫНІ”)

У артыкуле аналізуецца п'еса Г. Марчука “Святло вышыні”, адзін з твораў драматурга, прывечаных асабе Францыска Скарыны. Адзначаецца, што ў творы цэнтральнае месца адводзіцца асэнсаванню ролі беларускага першадрукара ў гістарычным працэсе. Драматург падкрэслівае складанасць характару Ф. Скарыны, які ўсведамляе веліч сваёй справы для будучых пакаленняў.

Георгій Марчук ужо даўно зарэкамендаваў сябе як шматпланавы, шматжанравы пісьменнік. У яго творчай скарбонцы – раманы, п'есы (драмы, трагедыі і камедыі), казкі для дзяцей і іншыя. Сёння Г. Марчук, безумоўна, прызнаны празаік, чые творы, пачынаючы яшчэ з рамана “Крык на хутары” (1981), высока ацанілі як беларускія пісьменнікі (Васіль Быкаў), так і беларускія крытыкі (Адам Мальдзіс) [1, с. 41].

Але па сіле жыццёвай асновы, рэалістычнасці, адметнасці аўтарскага почырку, з аднаго боку, а з другога – захаванню класічных традыцый пражайчых твораў Г. Марчука не саступаюць яго драматургічным. Гэта тычыцца перш за ўсё гістарычных драм аўтара. Як заўважыў сам Г. Марчук у прадмове да п’есы “Святло вышыні”, “...знакавыя гістарычныя асобы, волаты духу, іх лёсы натхняюць на творчасць. Асабіста я зацікавіўся жыццём нашага асветніка Францыска Скарыны даўно і як вынік – напісаў тры п’есы пра яго хоць і трагічнае, але высокага і светлага сэнсу жыццё” [2, с. 62].

Так, у Г. Марчука ўжо ёсць свая асабістая драматургічная Скарыніна. Самы вядомы яго твор, у якім паказаны факты з жыцця Скарыны, а таксама адлюстравана асоба будучага беларускага першадрукара – драма “Кракаўскі студэнт”, – убачыў свет у 2003 годзе і выклікаў станоўчыя водгукі крытыкаў [3], [4].

Як мы азначалі ў артыкуле, прысвечаным разгляду драмы “Кракаўскі студэнт”, Г. Марчук звярнуўся да полацкага перыяду, дакладней да 1503 – 1504 гг., у жыцці Ф. Скарыны – перыяду, найменш вядомага для гісторыкаў, і прапанаваў свай мастацкі позірк на юнацкія гады будучага асветніка, якраз да яго ад’езду на вучобу ва ўніверсітэт Кракава. У гэтай п’есе драматург некалькі ідэалізаваў характар Георгія (пад такім імем выступае герой Марчука ў гэтай драме), каб абвастрыць канфлікт паміж старымі бацькоўскімі законамі, традыцыямі і ў цэлым законамі, па якіх жыў Полацк на пачатку XVI стагоддзя, і новымі з’явамі, паняццямі, узаемаадносінамі – усяму таму, што цесна стала жыць па гэтых законах, таму што надыходзіла новая эпоха – эпоха Адраджэння, якая несла разам з сабой прагу ведаў, захапленне Кнігай [5].

Амаль праз дзесяцігоддзе, у 2016 годзе, Г. Марчук друкуе драму “Святло вышыні”, у якой зноў звяртаецца да вобраза Ф. Скарыны, праз які канцэнтруецца і канфлікт, і фабула п’есы.

Дзеянне п’есы “Святло вышыні” адбываецца ў дзвюх часавых прасторах – у XVI-м і XXI-м стагоддзях. Завязкай сюжэта аўтар зрабіў падзеі вакол пошуку матэрыяльных сродкаў на здымкі фільма пра Францыска Скарыну, дакладней да 500-гадовага юбілею беларускага кнігадрукавання. Малады кінарэжысёр Платон Верас, а таксама артысты Дзяніс Барэйша і Вікторыя Прылюбка, натхнёныя ідэяй рэалізаваць свае максімалісцкія, але альтруістычныя планы, адпраўляюцца да тых людзей, у якіх, як ім здаецца, ёсць не толькі гэтыя самыя матэрыяльныя сродкі, але і жаданне дапамагчы распавесці ўсім людзям пра беларускага першадрукара. Такімі людзьмі, на думку Платона, Дзяніса і Вікторыі, з’яўляюцца уладальнік турфірмы Канстанцін Фаміч Аднавухаў, уладальнік начнога клуба і казіно Авідзій Русланавіч, стары Мітрапаліт і дырэктар дэпартаменту.

Але, як і 500 гадоў таму, калі Скарына шукаў сродкі на выданне сваіх першых кніг, так і ў XXI стагоддзі нераўнадушным, заматываным людзям цяжка знайсці ўзаемаразуменне з тымі, хто “паміж матэрыяльным і духоўным <...> [выбіраюць] матэрыяльнае” [2, с. 63].

Каб садзейнічаць вастрывіні канфлікту ў п’есе, аўтар на працягу некалькіх дыялогаў паказвае, што героі стаяць на дыаметральна супрацьлеглых пазіцыях, па-рознаму ўспрымаюць асабістае і культурнае жыццё грамадства, у якім існуюць. Драматург сутыкае жыццёвыя пазіцыі герояў-абывацеляў, якія прыкрываюцца паняццямі “глабалізм”, “касмапалітызм” (Канстанцін Фаміч Аднавухаў, Авідзій Русланавіч і інш.), і герояў-бясрэбранікаў (Скарына, Платон Верас).

Канстанцін Фаміч. Каму сёння трэба твой Скарына? Здымай пра алігархаў, вучы маладых, як можна хутка разбагацець, здымай пра праграмістаў, якія ў ЗША зарабляюць шалёныя бабкі, пра чыноўнікаў, якія будуць катэдзжы... Нацыянальнае знікае... Метад жыцця дыктуе далар, а не кніга і не твой фільм. <...> Ваш герой несучасны.

Платон. Але ж ёсць чалавечая душа, любоў, спасціжэнне Радзімы, абавязку, тайны Хрыстовы ёсць [2, с. 64].

Каб не быць галаслоўным з патэнцыяльнымі “спонсарамі”, рэжысёр Платон Верас звяртаецца да нетрывіяльнага і вельмі нечаканага вырашэння і прапануе паглядзець некаторыя сцэны з жыцця Францыска Скарыны, якія прадстаўляюць Дзяніс і Вікторыя, пераапрапанутыя ў

касцюмы XVI стагоддзя. Цераз гэта аўтарскае рашэнне дзеянне п'есы пераносіцца на 500 гадоў назад. Такіх часавых перамяшчэнняў у п'есе будзе тры, не лічачы сцэны “Сна Платона”, у якой аўтар ладзіць сустрэчу Скарыны с рэжысёрам.

Першы раз Скарына (яго ролю выконвае артыст Дзяніс) з'яўляецца на сцэне з Маргарытай (яе ролю выконвае артыстка Вікторыя). У гэтай мала нагадваючай сямейную сцэну размове паміж мужам і жонкай Скарына паўстае ў роздуме: у Вільні стала небяспечна, трэба з'язджаць, магчыма, у прускага князя Альбрэхта можна будзе распачаць друкарскую справу. Але побыт сям'і Скарыны наладжаны, “*гадуюцца сынкі Сімяон і Францішак*”, Скарына і Маргарыта – “*людзі даволі заможныя*”, “*Скуры добра прадаюцца*”. Таму Маргарыта патрабуе адмовіцца ад вандровак, змяніць упартасць на спакойнае жыццё, успомніць забытую яе мужам справу доктара і лячыць людзей [2, с. 65].

Але Скарына пакуль што не ўяўляе сабе такое “*спакойнае*” жыццё. Поспех выдання і продаж першых кніг, слава і вядомасць сярод людзей розных сацыяльных колаў толькі заахвацілі яго. І нягледзячы на тое, што не ўсе выдадзеныя ім кнігі раскупляюцца, герой не збіраецца спыняць карысную, як ён лічыць, справу для людзей. Нават адчуўшы сябе “*чужым*” у замежных гарадах – Празе і Кракаве, ён “*і на сваіх землях у Вільні*” таксама ўспрымае сябе чужынцам. Хаця кнігі, на яго думку, павінны аб'ядноўваць людзей, служыць агульнай справе – асвеце, а разам з ёю ўзрастанню веры ў Бога.

Маргарыта. Ад кніжак ніякай карысці.

Скарына. Як ты не разумееш, гэта ж страшна – адчуваць сваю непатрэбнасць. Я хачу служыць лдыям. Жывуць як звяры. Праз разумныя кнігі хачу, каб святлейшымі зрабіліся душы, цягнуліся да Бога [2, с. 65].

Скарына ў п'есе Г. Марчука на шляху да гэтай высокароднай мэты не спыняецца ні перад цяжкасцямі, ні перад неведомасцю. Заўважыўшы, што “*не навучыліся мы шанаваць сваё, люд паспаліты не ганарыцца сваім*”, Маргарыта, такая напорыстая, мэтанакіраваная ў судовых справах па спадчыне сваіх бацькоў і ў прадпрымальніцтве па продажы скур, зусім не прадстаўляе сабе перспектывы друкарскай справы [2, с. 66].

З'яўляючыся вернай жонкай, Маргарыта не паздзяляе веру Скарыны ў чалавека, яго здольнасці і сілу талента. На дапамогу кніг, у тым ліку і Бібліі, яна не спадзяецца. Таму роля Маргарыты ў п'есе – заставацца ў цені Скарыны, які пазнаў значэнне і моц кнігі. А Маргарыта нават блытае назвы выдадзеных Скарынам кніг (ці то “Прарок”, ці то “Апостал” – яна не адрознівае, ёй усё адно), а таксама “*прытчы Саламонавы*” не чытала – нядбайна кідае такія словы Скарына сваёй жонцы напрыканцы невялічкай сямейнай спрэчкі, але пры гэтым дабаўляе ўжо менш рэзка:

Скарына. Зразумей, што ты маленькая часцінка нябёсаў, але ўсё ж часцінка [2, с. 66]. Але гэтыя словы Скарыны Маргарыта пакуль што спасцігнуць не можа.

Ад'езд Скарыны з Вільні нагадвае ўцёкі: ён уцякае ад даўгоў за непрададзеныя кнігі, ад віленскага ваяводы Гаштольда, якога лічыць сваім ворагам і называе “*помслівым зайздроснікам*”, нават ад жонкі Маргарыты, якая яму “*зыча добра і славы*”, “*прызнання*”, але, у адрозненне ад мужа, больш рэалістычна ўспрымае рэчаіснасць. Таму скептычна глядзіць на захапленне Скарынам друкарскай справай.

У другі раз аўтар у п'есе паказвае сцэну са Скарынам, які ўжо вярнуўся з вандроўкі да прускага герцага Альбрэхта з “*граматай*” – “*рэкамендацыйным лістом*” да Гаштольда з просьбай параіць і дапамагаць Скарыне “*ў яго справе*”.

Але пакуль Скарына чакаў гэтай граматы, ён пазнаёміўся “*з добрым чалавекам – яўрэям Хаімам*”, угаварыў яго ехаць у Вільню разам. На жаль, гэты ўчынак Скарыны перакрэсліў усе мэты паездкі яго да герцага Альбрэхта. Скарга герцага Альбрэхта на Скарыну прыбыла ў Вільню амаль у адзін час з ім. Гэтая скарга складалася з таго, што Скарына “*ўгаварыў лекара двара яўрэя Хаіма падацца разам з ім*” у Вільню, тым самым ён нанёс крыўду самому герцагу, а значыць, трэба Скарыну асудзіць і адмовіць яму ў рэкамендацыях, ануляваўшы дадзеныя яму раней [2, с. 71].

Зноў Г. Марчук вяртае Скарыну да таго псіхалагічнага становішча, у якім герой знаходзіўся да свайго ад'езду: *"Чужы быў, чужым і застаўся"* [2, с. 72]. Гэта шлях па нейкаму замкнёнаму колу: ён не спратрэбіўся і на прускай зямлі. Але і пасля такой вялікай няўдачы Скарына захаваў веру і любоў да Бога.

Таму, каб заставацца верным свайму слову, сваёй справе, Скарына ўжо дбае пра чарговую вандроўку. Цяпер ён плануе з *"новай справай"* накіравацца ў Маскву, дзе, на яго думку, яшчэ пакуль *"не разумеюць, якая сіла ёсць"* у кнігах – сіла, што *"гэтымі літарамі можна рабіць цуды"* [2, с. 72].

У фінале п'есы Платону Верасу, які так пакуль і не адбыўся як рэжысёр фільма (шматпакутнага!) пра Скарыну (толькі аднаго з дзеячаў беларускай гісторыі!), бачыцца эпізод з будучага фільма (яшчэ ёсць надзея на тое, што ён будзе зняты). Дарэчы, калі папярэднія дзве карціны ў драме Г. Марчука складзены гістарычна дакладна, то фінальная карціна п'есы – выдумка аўтара, які прадставіў сустрэчу віленскага ваяводы Гаштольда і Скарыны (на самой справе гістарычных звестак пра гэту сустрэчу няма).

Але Г. Марчук звярнуўся да вобраза ваяводы, які быў толькі пазасцэннічным героем, тым самым вырашыўшы паказаць яго ўсё ж такі не *"помсцівым зайздроснікам"*, а сталым, вопытным, мудрым чалавекам, абаронцам парадку і закону.

Дыялог паміж Гаштольдам і Скарынам – гэта дыялог паміж разумнымі асобамі, якія, на жаль, не толькі займаюць розныя сацыяльныя нішы, але і па-рознаму ставяцца да кніг і асветы:

Гаштольд. Нашым людзям твае "падарожныя кніжкі" чытаць яшчэ няможна, не прыйшоў час. <...> Займайцеся гандлем і пакіньце да лепшых часоў друкаванне кніг, карысці будзе больш [2, с. 81].

Свае словы Гаштольд падмацаваў звесткамі з асабістай біяграфіі: у 24-гадовым узросце *"гнаў татараў ажно да Давыд-Гарадка"*, вучыўся ў Кракаве, шмат гадоў займае пасаду ваяводы. Акрамя таго, добра ведае *"каралеўскія норавы і інтрыгі"*. А што тычыцца Еўропы, на ўплыў якой пастаянна спасылаецца Скарына, то не трэба гэтай Еўропай Гаштольду *"тыцкаць"* і *"аддаць княства [Вялікае Княства Літоўскае. – А. К.] пад уладу Еўропы"* ён не жадае: *"Ім ад нас патрэбны толькі выгада і правянт"*, – робіць вынік віленскі ваявода Гаштольд [2, с. 81].

Так, у Еўропе ўніверсітэты, *"свабода і выбар"*, *"аб'яднаюцца намаганні і капіталы"*. Але чаму б Скарыне *"не вярнуцца ў Полацк"*?

Аднак гэтая карысная прапанова ад Гаштольда сустракаецца Скарынам без энтузіязму, нават яго рэзкі адказ *"кожнаму сваё"* папярэджваюць рэпліку ваяводы, *"што род твой [Скарыны. – А. К.] не надта і шануюць у Полацку"* за бацькавы грабежніцкія справы з наўгародскімі купцамі. Гэтыя словы Гаштольда не проста зняважлілі Скарыну, не проста нагадалі яму непрыемныя звесткі з жыцця яго сям'і. Словы Гаштольда адкрыта ўказалі на тое месца, дзе, на думку ваяводы (а разам з ім і на думку прыбліжаных да ваяводы), павінны знаходзіцца Скарына і яго сям'я. Зразумела цяпер, чаму Скарына паўтараў, што ён *"чужы"* і на еўрапейскай, і на роднай зямлі.

Рэчытатывам, але суха і мерна гучаць словы-абвінавачанні ў адрас Скарыны і ад герояў-антыподаў і XVI, і ўжо XXI стагоддзя: тыя, хто не лічаць справу Скарыны карыснай, ставяць яму ў дакор усё – ад яго ганарлівасці, прагі славы да неразумення законаў сучаснага рынку.

Але Скарына на гэтыя абвінавачанні нікому груба не адказвае:

Скарына. Я ніколі не заклікаў самасцвярджацца праз гвалт. Толькі праз адукацыю і спасціжэнне духоўных каштоўнасцей чалавека [2, с. 82].

Тым самым ён аказваецца маральна вышэй за ўсіх герояў у драме, таму што ён і ёсць *святло*, а побач стаяць яго кнігі, якія зрабляць чалавечыя душы добрымі, уздымуць імя чалавека на такую *вышыню*, якая яму і не снілася.

П’еса Г. Марчука “Святло вышыні” – яшчэ адзін твор у беларускай драматургіі, дзе паказаны асоба і навацыі Францыска Скарыны. Але грамадства, сям’я Скарыны яшчэ не падрыхтаваны з усёй сур’ёзнасцю ўспрымаць новую рэальнасць, не ўсе разумеюць значэнне яго справы, але пастаянна ставяць пад сумненне карыснасць кніг на роднай мове. І ў XVI, і ў XXI стагоддзях матэрыяльныя рэчы ставяцца вышэй за духоўныя. Але, як сцвярджае Г. Марчук у сваёй п’есе, пакуль застаюцца на зямлі такія асобы, як Ф. Скарына, у кожнага з нас застаецца надзея, што гэтае *святло* не згасне ніколі.

Спіс літаратуры

- 1 Марціновіч, А. А. Творчасць Георгія Марчука (матэрыялы ў дапамогу настаўніку) / А. А. Марціновіч // Беларуская мова і літаратура. – 2011. – № 1. – С. 49–55.
- 2 Марчук, Г. Святло вышыні. П’еса ў дзвюх дзях / Г. Марчук // Маладосць. – 2016. – № 11. – С. 62–83.
- 3 Васючэнка, П. В. Сучасная беларуская драматургія / П. В. Васючэнка // Беларуская мова і літаратура. – 2009. – № 3. – С. 20–29.
- 4 Авдоница, Т. В. Франциск Скорина: личность белорусского просветителя в драматургии / Т. В. Авдоница // Искусство и культура. – 2014. – № 1 (13). – С. 69–80.
- 5 Каралёва, А. А. “На нешта святое чалавек нараджаецца...” (вобраз Ф. Скарыны ў драме Г. Марчука “Кракаўскі студэнт”) / А. А. Каралёва / Скарына і наш час : матэрыялы III Міжнародн. навуковай канферэнцыі, прысвечанай 80-годдзю з дня нараджэння прафесара У. В. Анічэнка (Гомель, 7 кастрычніка 2004 г.) / рэдкал. : А. А. Станкевіч (гал. рэд.). – Гомель, УА “ГДУ імя Ф.Скарыны”, 2004. – С. 120–127.

УДК 821.161.3

А. А. КАРП

(г. Мінск, Інстытут літаратуразнаўства імя Я. Купалы Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі)

НАРЫС “БЕЛАРУСКАЕ АДРАДЖЭННЕ” МАКСІМА БАГДАНОВІЧА ЯК УЗОР ЖАНРУ

Крытычная практыка М. Багдановіча паўплывала на змену культурнай парадыгмы ў сваім часе і працягвала ўплываць на паслядоўнікаў. Менавіта таму яна заслугоўвае ўважлівага вывучэння, у тым ліку падрабязнага аналізу асобных тэкстаў. Мэта гэтай працы – на прыкладзе нарыса “Белорусское возрождение” паказаць, як М. Багдановіч рэалізоўваў магчымасці гэтага крытычнага жанру, а таксама раскрыць адметнасць яго крытычнай думкі ў цэлым. Робіцца выснова, што ў нашаніўскі перыяд, калі адбывалася станаўленне жанравай сістэмы крытыкі, нарыс “Белорусское возрождение” мог быць узорам для крытыкаў-сучаснікаў. Акрамя таго, тэкст вылучаўся актуальнасцю і выразна выяўляў погляды аўтара.

Нарыс Максіма Багдановіча “Белорусское возрождение” – адзін з першых узораў гэтага жанру ў беларускай літаратурнай крытыцы. Сёння ён адносіцца да яе канону, а ў 1914–1915 гг., калі тэкст быў напісаны і дапоўнены, для крытыкаў-сучаснікаў ён мог служыць прыкладам працы ў названым жанры і задаваць дастаткова высокія стандарты. Нарыс быў апублікаваны ў часопісе “Украинская жизнь”, які выдаваўся ў Маскве на рускай мове і ставіў сваёй задачай азнаямленне грамадскасці з украінскім нацыянальным рухам. Часопіс анансаваў публікацыю вядучых артыкулаў па нацыянальных пытаннях, аналітыкі, крытычных артыкулаў і

літаратурных аглядаў [1]. Аднак у ім знайшлося месца і для прадстаўлення беларускай літаратуры і беларускага нацыянальнага руху, чыя гісторыя ў многім была блізкай украінцам. Такім чынам, надрукаваны ва “Украинской жизни” нарыс Багдановіча, выдадзены пазней асобнай брашурай, быў арыентаваны на ўкраінскіх і рускіх чытачоў, забяспечваў ім экскурс у гісторыю беларускага адраджэння ад яго непасрэднага ўдзельніка.

Паводле Б. В. Стральцова, “нарыс – гэта мастацка-публіцыстычны жанр, у якім шляхам спалучэння логіка-рацыянальнага і эмацыянальна-вобразнага спосабаў адлюстравання рэчаіснасці вырашаецца пэўны аспект канцэпцыі чалавека ці грамадскага жыцця” [2, с. 116]. А. А. Цяртычны падкрэсліваў вядучую ролю аналітычнага пачатку ў нарысах [0, с. 270]. Жанр гістарычнага нарыса з яго храналагічнасцю выкладу, абгрунтаванасцю і факталагічнай дакладнасцю як найлепш пасаваў для чытача, які да гэтага, магчыма, быў недастаткова абазнаны ў гісторыі беларускага руху. Мэта гэтай працы – паказаць, як М. Багдановіч выкарыстоўвае магчымасці жанру, а таксама раскрыць адметнасці яго крытычнай думкі, яе важныя пастулаты.

Найперш варта адзначыць шырыню ахопу матэрыялу ў прапанаваным нарысе: і храналагічную (ад Сярэднявечча да 1914 г.), і сэнсавую: беларуская культура, нацыянальны рух разглядаюцца ў еўрапейскім кантэксте. У сваёй крытыцы М. Багдановіч наогул пастаянна трымае ў полі зроку сусветны кантэкст, што сведчыць і пра інтэлектуалізм, эрудыцыю аўтара, і пра патрабавальнасць да беларускай літаратуры, але адначасова і веру ў яе здольнасць быць нароўні з еўрапейскай.

У нарысе разглядаецца вялікі часавы прамежак, прытым абмежаваны аб’ём вымагае сцісласці, а разам з тым сканцэнтраванасці матэрыялу. М. Багдановіч спыняецца на найбольш значных вехах як у еўрапейскай, так і беларускай гісторыі. Прытым ён уважліва разглядае розныя этапы існавання беларускай дзяржаўнасці, у тым ліку перыяды яе падаўлення і асіміляцыі, паказвае прамую залежнасць стану культуры ад агульнай палітычнай сітуацыі, развіцця сацыяльных інстытутаў. Найбольшая ўвага надаецца літаратуры, але разглядаюцца і іншыя сферы культуры, напрыклад, тэатр.

М. Багдановіч паслядоўна выкладае факты, да якіх дае неабходную аналітыку, і пры гэтым робіць бачным для чытача ход думкі, пазначае ў тэксте свае намеры адносна выкладу матэрыялу, напрыклад: “Приступая к характеристике и описанию белорусского национального движения, определим прежде всего соотношение между ним и общеевропейским прогрессом” [0, с. 257]; “Отступив от современной пёстрой и многоязычной литературной жизни вглубь, ко временам Средневековья...” [0, с. 257]; “...началась в жизни Белоруссии новая глава, как началась она благодаря этому и в предлагаемой статье” [0, с. 265].

Хоць М. Багдановіч і друкаваўся ў прагрэсіўным выданні, у той час існавала таксама шавіністычная прэса з адпаведнымі поглядамі на нацыянальныя літаратуры, таму актуальнай задачай было сцвердзіць асобнасць, незалежнасць беларускай нацыі і яе культуры. Дзеля большай пераканаўчасці крытык падкрэсліваў дакладнасць, правэранасць і бясспрэчнасць выкладзеных фактаў: “Бегло выбирая и суммируя факты, по своей общепризнанности спору не подлежащие, мы убеждаемся, что белорусская культура отнюдь не является простым вариантом культуры великорусской” [0, с. 259]; а таксама спасылаўся на аўтарытэт Яўхіма Карскага, на чые працы абапіраўся. Беларуская культура, паводле М. Багдановіча, не проста з’яўлялася самастойнай, але ў найбольш спрыяльныя перыяды свайго развіцця была адной з першых, найбольш цікавых сярод славянскіх.

М. Багдановіч не толькі здымаў магчымыя абвінавачванні ў несамастойнасці беларускай культуры, але і абвяргаў уяўленне пра яе як вясковую. Так, у сваім развіцці яна зазнала розныя перыяды, і, напрыклад, у часы ВКЛ важнае значэнне мелі еўрапейскія культурныя сувязі: “...крупное значение имело сближение <...> с Западной Европой... Это сближение тем более следует отметить, что именно с той поры в выработке белорусской культуры участвует не только серая деревня, но и торговый город европейского типа, город, организованный на основах магдебургского права. Он сделал белорусскую культуру более красочной, многогранной, ввёл её в оборот западноевропейской жизни...” [0, с. 261].

Асаблівай увагі ў тэме нацыянальнага руху заслугоўвала моўнае пытанне. Яго значнасць М. Багдановіч пацвярджаў гістарычнымі прыкладамі: так, развіццё мастацтва, з’яўленне арыгінальнай мастацкай літаратуры ў еўрапейскіх краінах было непасрэдна звязанае з пераходам у творчасці на нацыянальныя мовы. Рэакцыя на паніжэнне статусу беларускай мовы з боку М. Багдановіча была хваравітай, таму творы смехавой літаратуры ацэньваліся ім рэзка негатыўна ў выпадку, калі крытык падазраваў, што аб’ектам смеху з’яўляецца сама мова твора: “...ряд юмористических стихотворных вещей, обычно низкопробного достоинства, стремящихся к тому же иной раз посмеяться не только на белорусском языке, но и над белорусским языком – прекрасное мерило культурности местного панства. Для образца укажем на плоское и написанное скверной речью подражание “Энеиде” Котляревского, принадлежащее перу смоленского помещика Ровинского...” [0, с. 264].

Нарыс быў падрыхтаваны ў 1914 г. да пачатку вайны, і пазней, у 1915 г., М. Багдановіч дапісаў да яго постскрыптам. Натуральна, ваенныя падзеі не давалі магчымасці пісаць пра нейкае развіццё культуры ў гэты час, але крытык зноў вяртаўся да тэмы беларускай мовы і ўказваў на, здавалася б, дастаткова далёкія ад культуры рэчы: “Ещё раньше в белорусской печати указывались такого рода факты, как получение торговыми фирмами корреспонденции на белорусском языке, возрастающей с каждым годом, или как издание ими по-белорусски прейскурантов, появление белорусских каталогов на кустарной выставке и т. п. Очевидно, уже начинало формироваться сознание, что белорусская речь может по праву войти в местный общественный оборот.

Во время войны наличность такого сознания сказалась гораздо более определённо. <...> всякого рода воззвания, отчёты, извещения этих организаций печатаются на пяти местных языках, в том числе и на белорусском; на пяти же языках были изданы в Вильне в день благотворительного сбора газеты-однодневки, среди них белорусская. Всё это показывает, что белорусский народ не *tabula rasa*, а самостоятельная национальная величина, белорусское же движение – живая культурно-общественная сила” [0, с. 284–285]. Такім чынам, такія нібыта дробныя рэчы – выданне ўлётак, абвестак і да т. п. па-беларуску – заслугоўваюць у прапанаваным тэксце асобнага постскрыптума. Гэта тлумачыцца тым, што яны былі праймай распаўсюджанасці беларускай мовы, яе шырокага і свабоднага выкарыстання ва ўтылітарных мэтах – як мовы для бытавых зносін, для камерцыі, а не толькі для мастацтва. Такім чынам М. Багдановіч падкрэсліваў, што нават ва ўмовах вайны не адбылося заняпаду беларускай мовы, а значыць, дзейнасць беларускага руху дала свой плён і яго патэнцыял захоўваўся, можна было спадзявацца, што па сканчэнні вайны культурнае жыццё адновіцца і займее новыя здабыткі.

Літаратура была адным са складнікаў нацыянальнага руху. Прадстаўляючы яе чытачам, М. Багдановіч дастаткова бегла аглядае асноўныя набыткі, спыняе сваю ўвагу на найбольш значных аўтарах, дае кароткія характарыстыкі іх творчасці, і прытым дэманструе высокі ўзровень аналітычнасці, здольнасць вылучаць найбольш істотнае. Так, ён робіць прынцыповыя высновы: напрыклад, адносна літаратуры 1840-х гг.: “На передний план выдвинулись произведения стихотворные, очень часто юмористические. Их слабость объясняется бесцельностью их существования: безграмотный народ этих произведений не мог знать, для интеллигенции же они не были хлебом духовным, а лишь простым привеском к литературе польской или великорусской” [0, с. 267]; “горе её [беларускай літаратуры] заключалось в том, что у неё не было ни читателей, ни писателей – были лишь любители белорусской словесности” [0, с. 267]. Такім чынам, класікам вылучаліся дзве важныя праблемы. Першая – творы, не скіраваныя да пэўнай аўдыторыі: ні да сялянства, ні да інтэлігенцыі, не маюць мэты свайго існавання, звышзадачы, а праз гэта не маюць і мастацкай вартасці. Бо ніводную аўдыторыю іх аўтары не ўлічваюць: патрабаванні інтэлігенцыі яны не могуць забяспечыць, паколькі не адпаведаюць ім ні стылістычна, ні сэнсава; для сялянства яны проста недасяжныя. Можна зрабіць выснову, што М. Багдановіч меў дастаткова прагматычны погляд на літаратуру, разглядаў яе рэцэптыўныя аспекты. Другая абазначаная

ім праблема – адсутнасць прафесійнага кола, аматарскі ўзровень аўтараў і разам з тым адсутнасць чытачоў. Максімальна неспрыяльныя ўмовы, цэнзурныя забароны стваралі вакуум, у якім паўнаважнасна існаванне літаратуры было немагчымае. Такім чынам, М. Багдановіч у сваіх развагах кіраваўся строгай логікай, яго аналіз закранаў разнастайныя аспекты, не замыкаўся выключна на творы. Ён апырэры лічыў, што пэўны твор мусіць мець пэўную мэту і пэўнага адрасата; крытыкам цалкам улічваліся знешнія фактары, якія ўплывалі на літаратуру.

Уменне абазначыць праблему наогул адна з каштоўных якасцей крытыкі М. Багдановіча. Так, напрыклад, ён вызначаў, што літаратары 1860-х гг. сутыкаліся ўжо з іншымі цяжкасцямі – адарванасцю беларускай літаратуры ад еўрапейскіх узораў і адсутнасцю ў той перыяд такіх узораў у ёй самой: “...эволюционировала самая форма произведений, хотя отсутствие у белорусских писателей достойных образцов сказывалось очень ощутительно” [0, с. 271].

Фарміраванне ў пачатку ХХ ст. новай беларускамоўнай інтэлігенцыі вырашала абазначаныя праблемы і выклікала ў крытыка вялікія спадзяванні: “Опираясь на эту интеллигенцию, белорусское движение начинает чувствовать под собою прочный грунт. Ибо она-то и является основным читательским ядром для белорусских изданий, она же несёт на своих плечах крупнейшую часть и самой писательской работы” [0, с. 278].

Сам М. Багдановіч справядліва вызначаў жанр сваёй працы як нарыс і ўжываў гэтае паняцце ў тэксе, аднак, пераходзячы да пэўнага гістарычнага перыяду, разглядаючы яго культурных дзеячаў, выкарыстоўваў таксама паняцце “агляд”. Сапраўды, жанр прапанавагага артыкула мяжуе з аглядам у тых фрагментах, дзе М. Багдановіч звяртаецца да найбольш знакавых аўтараў, дае характарыстыку і ацэнку іх творчасці, акрамя пісьменнікаў, згадвае таксама крытыкаў, публіцыстаў і навукоўцаў. М. Багдановічу даводзілася вырашаць і этычны момант, звязаны з неабходнасцю ў агульным аглядзе падаць інфармацыю пра сябе. У выніку ён рабіў гэта максімальна далікатна, літаральна адным радком, дзеля аб’ектыўнасці называючы сваё імя ў пераліку іншых, але не даючы ацэнак сваёй творчасці: “В обзорах белорусской литературы к именам этих двух поэтов принято присоединять и моё” [0, с. 280]; “Конечно, с моей стороны уместна лишь характеристика, но не оценка их [вершаў «Вянка»]” [0, с. 281].

Такім чынам, можна зрабіць выснову, што выбар жанру быў абумоўлены мэтай крытыка – даць панарамнае, комплекснае ўяўленне пра гісторыю беларускага руху, яго сучасны стан і падкрэсліць самастойнасць, арыгінальнасць і незалежнасць беларускай культуры. Ходам гістарычнага развіцця даказваецца, што асіміляцыя чужой культуры прыводзіць да яе заняпаду, тады як здаровае паўнаважнаснае развіццё магчымае ў свабодным кантакце з іншымі культурамі. На неабходнасці такіх кантактаў якраз і настойваў М. Багдановіч.

У яго нарысе гістарызм спалучаецца з аналітычнасцю. Аўтар паслядоўна цягам усяго тэксту прасочвае стан мовы, культуры, нацыянальных інстытуцый, аналізуе прадстаўлены матэрыял, спыняецца на сімптоматычных з’явах, абазначае тэндэнцыі, ставіць праблемы, акрэслівае іх вытокі і наступствы. М. Багдановіч дэманструе ў сваім нарысе высокую ступень аналітычнасці, эрудзіраванасць, здольнасць бачыць з’явы ў іх узаемазвяззі, падаваць вялікі аб’ём матэрыялу сканцэнтравана і лагічна выкладзеным, што робіць разгледжаны твор адным з лепшых узораў жанру ў беларускай літаратуры.

Спіс літаратуры

1 “Украинская жизнь” // Украинская жизнь. – 1912. – № 6. – С. 124.

2 Стральцоў, Б. В. Метад і жанр. Асновы творчага майстэрства журналіста : вучэб. дапам. для студэнтаў спец. Е 23 01 08-01 “Журналістыка” / Б. В. Стральцоў. – Мінск : БДУ, 2002. – 118 с.

3 Тертычный, А. А. Очерк / А. А. Тертычный // Жанры периодической печати. – М. : ЗАО Издательство “Аспект Пресс”, 2014. – С. 269–291.

4 Багданович, М. Белорусское возрождение / М. Багданович // Поўны збор твораў : у 3 т. / М. Багдановіч. – 2-е выд.– Мінск, 2001. – Т. 2 : Мастацкая проза, пераклады, літаратурныя артыкулы, рэцэнзіі і нататкі, чарнавыя накіды. – С. 257–285.

УДК 821.161.3-193`06-055.2

М. І. КІРУШКІНА
(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

ВЕРШАВАНАЯ МІНІАЦІОРА Ў ТВОРЧАСЦІ СУЧАСНЫХ ПАЭТАК

У артыкуле аналізуецца жанравая спецыфіка сучасных лірычных тэкстаў, аўтарам якіх з’яўляецца жанчына. У паэзіі пачатку XXI ст. папулярным стаў працэс мінімізацыі мастацкіх форм. Вершаваныя мініацыоры В. Аксак, В. Куставай, Н. Кудасавай, В. Гапеевай характарызуюцца найбольшай ступенню рэалізацыі суб’ектыўнага пачатку, эксперыментам, сінтэзам розных стылістычных прыёмаў. Устойлівыя суадносіны зместу, інтуіцыі аўтара, рэфлексіі чытача складаюць паэтычную структуру тэкстаў.

У жаночай паэзіі пачатку XXI ст. выяўляецца такая адметнасць, як спалучэнне асацыяцый і слоў як графічных носьбітаў эмоцый у кантэксце адной мастацкай формы. У вершаванай мініацыоры рэалізуецца ўласная светапоглядная сістэма жанчын-творцаў. Лірычныя творы паэтак (В. Куставай, Н. Кудасавай, В. Гапеевай) вызначаюцца філасофскім зместам, які ўвасабляецца з улікам аўтарскіх інтэнцый і жыццёвага погляду, і вобразнасцю, што садзейнічае з’яўленню множнасці інтэрпрэтацый у рэцыпіента.

У вершатворчасці В. Куставай рэалізуецца такая форма аўтарскай паэтычнай мініацыоры як “вершакоссе”. Гэта нерыфмаваныя тэксты ў два – пяць радкоў, у якіх перадаецца роздум і развагі паэткі пра рэчаіснасць. Жаданні і мары аўтаркі, якія маюць глыбокі аксіялагічны змест, выяўляюцца ў наступным “вершакоссі”:

Хачу ў свет:

быць святлом

дзеля свету.

Жыццё чакае [1, с. 80].

Аб’ектам увагі паэткі з’яўляецца як само жыццё, так і своеасаблівыя “парады” да яго “пражывання”. Мастацкая сэнсаўтваральная прастора тэкстаў патрабуе ад чытача імгненнай эмацыянальнай рэакцыі, паколькі міні-творы аўтаркі ўтрымліваюць глыбокі падтэкст, які раскрываецца праз звычайныя паэтычныя вобразы – каласоў, дрэў, зор і інш. Што да структуры “вершакоссяў” В. Куставай, то можна вылучыць мініацыоры, якія маюць схему, адпаведную рэалізацыі аўтарскай ідэі:

1) паэтычныя тэксты, у якіх праз фактычны малюнак звычайных вобразаў ілюструецца паэткай нечаканая яго інтэрпрэтацыя. Так В. Кустава, гіпербалізуючы прыгажосць ранішняга мурагу, больш дакладна перадае асабісты адчуванні: “Вагкаваты мурог // падкупляе вока // цяжарнасцю-расой” [1, с. 79]. Звяртае ўвагу паэтка і на плямышны на каласах і сцяблінах:

Пачварныя шнары

на каласах жыта

і сцяблінах лёну [1, с. 79].

Відавочная аўтарская алюзія на складаныя моманты чалавечага жыцця: у душы кожнага з нас ёсць свае шнары.

2) “вершакоссі”, у якіх адлюстраваны развагі аўтаркі і змешчаны вынікі. Паэтка, шукаючы адказы на складаныя пытанні нашага жыцця, прапануе рэцыпіенту даволі ілюзорна-рэалістычную версію: “Шчырасцю не гандлююць – // ашчадна выдаюць // па квітках” [1, с. 79]. Міні-вершы В. Куставай валодаюць інтуітыўна-паэтычным адчуваннем праяў рэчаіснасці.

Мастацкая спецыфіка мініяцюр В. Гапеевай звязана з модусам самавызначэння аўтара: пазіцыя суб’екта выяўляецца шляхам ужывання займеннікавых форм “я / мне / мой”. У аснове эстэтычнага зместу вершатэкстаў мастацкі вымысел, асацыяцыі і адчуванні (думкі) паэтки. В. Гапеева ілюструе ўласныя развагі: “куды мне спрачацца з жоўтымі сьлівамі // што растуць на тваёй радзіме // колер мой іншы” [2, с. 38]. На лаканізм і дакладнасць мініяцюры ўплывае не толькі спецыфіка адметнага мыслення аўтаркі, але і інтанацыйная структура тэксту. Твор пабудаваны па схеме: пытанне – адказ (прычына або вынік). Неабходна адзначыць, што нягледзячы на адсутнасць графічных знакаў прыпынку, арганізацыя лексічных адзінак не замянае рэцыпіенту зразумець ідэйны змест. Наступнае двухрадкоўе структурыруецца па прынцыпе супрацьпастаўлення. У творы канфрактуюць рамантычныя ўяўленні лірычнай гераіні і рэальнасць: “шукала белую радзімку ў стоце сена // а знайшла голку” [2, с. 39]. Погляд паэтки сфакусаваны на простых жыццёвых сітуацыях. Дадзены тэкст мае алегарычны сэнс: “стог сена” – жыццё ва ўсіх яго праявах, “белая радзімка” – святло (станоўчыя падзеі), “голка” – цемра (жыццёвыя выпрабаванні). Аб’ектыўны характар мініяцюры-малюнка ствараецца пасродкам ужывання паэткай кантэкстуальных антонімаў (матыль-дракон):

такі непрыкметны
чырвоны матыль
на чырвоным драконе [2, с. 50].

Тэкст характарызуецца эстэтычнай умоўнасцю і скандэсаванасцю на канкрэтных вобразах. Але паэтка звяртае ўвагу чытача на свой message-асацыяцыю: аднолькавасць колеравай гамы (чырвонай) садзейнічае з’яўленню адпаведнага ўражання пры сузіранні прыгожага.

У творчасці Н. Кудасавай вылучаюцца мініяцюры, якія маюць структурную арганізацыю ў два або тры паэтычныя радкі. У гэтых вершатэкстах таксама прысутнічае паслядоўнасць у “расшыфроўцы” аўтарскай ідэі. Жыццёвы і адначасова арыгінальны погляд дэманструе Н. Кудасавы ў асэнсаванні вобраза вясны як пары кахання і пачуццяў: “Вясна. // Вуснам // Цесна” [3, с. 5]. У вершатэксце толькі адно ключавое слова “вясна” “разгортвае” змястоўную лінію аўтарскіх думак – ідэю аб уваскрашэнні пачуццяў. Сэнс не толькі жыцця чалавека, але і асабісты стан паэтка раскрывае з дапамогай ужытай у тэксце запазычанай словаформы: “Sum – // Сум” [3, с. 14]. Ідэя тэксту адкрытая, бо залежыць ад дакладнай інтэрпрэтацыі значэння слова “sum”, паколькі ў англійскай мове лексема абазначае “сума, колькасць”, а ў лацінскай – гэта няправільная форма дзеяслова са значэннем “esse” – “быць, існаваць, жыць”. Таму і аўтарскі вынік мае права на існаванне: такім чынам Н. Кудасавы падкрэслівае стан сумы лірычнага суб’екта. Сутнасць жыццёвых вымярэнняў аўтаркі рэалізуецца ў наступным двухрадкоўі: “крок за крокам // іду ў шматкроп’е...” [3, с. 15]. Мастацкае ўвасабленне шматкроп’я як стылістычна-эмацыянальнага графічнага знака падкрэслівае аўтарскія думкі аб нечым незавершаным, перарваным.

Н. Кудасавы, рэалізуючы ўласны творчы вопыт, акцэнтуюць увагу на жанравай спецыфіцы лірычных тэкстаў ужо ў адным з вершаў: “вершалінаў вершаліні – // соснаў распачнае sos – // я самотаю птушынаю // чую рытмаў вашых рост. // Як жукамі-караедамі // словы пад карай свярбяць <...>” [4, с. 3]. Пошук і эксперымент спрыяюць таму, што ў творчасці паэтки вылучаюцца вершы, якія ўяўляюць сабой “лірычнае злучэнне” пэўных сэнсавых і сінтаксічных перыядаў, у якіх думкі аўтара рэалізуюцца лінейна, а ў апошніх паэтычных радках вершаванай мініяцюры змяшчаецца філасофскі вывад. Глыбакадумныя развагі Н. Кудасавы паэтапна прадстаўлены ў наступным лірычным тэксце:

ілбом
выпіваю сцяну
нагбом
мокражылле цягну
з нутра
беспрытульны калос [4, с. 14].

Філасофска-эстэтычны погляд паэткі адлюстраваны ў словах: “пара // распранацца да слёз” [4, с. 14]. Паміж вершаванымі радкамі ўзнікаюць лагічныя сувязі, якія спрыяюць змястоўнаму нападуненню твора. Паэтычная арганізацыя тэксту ўказвае на тое, што яго жанравае вызначэнне – гэта “вершалінія”. Мініяцюра заснавана на рэфлексійнасці, уласным жыццёвым вопыце аўтаркі. “Вершалініі” Н. Кудасавай – гэта лірычныя нерыфмаваныя тэксты з паслядоўным паэтычным выкладаннем думак аўтара, дзе кожны радок у вершы з’яўляецца лагічным працягам наступнага.

Улічваючы “правіла”, што жанр – гэта “фіксаваная” мастацкая форма, разгледзім паэтычныя трохрадкоўі В. Аксак “Проста быць тут”. У міні-вершах паэткі рэалізавана своеасаблівая “мадэль свету”. Тэксты характарызуюцца дакладнай структурнай аформленасцю, паэтычнай стрыманасцю і філасофскім зместам, падмацаваным аўтарскай назіральнасцю ў рэпрэзентацыі рэчаіснасці. Рамантычнасць, жывапісныя малюнкi, эмпірычныя адчуванні аўтара арганічна рэалізуюцца ў мініяцюрах, якія нагадваюць манаграфічныя “канструкцыі”. Сярод спосабаў (паэтычных схем) паэтычнай арганізацыі тэкстаў В. Аксак вылучаюцца наступныя:

1) дэфініцыя – вынік. У мініяцюры аўтарка падае значэнне спалучаных вобразаў. Матыў роднасці, адданасці цэласна ўвасабляецца праз фларальны сімвал:

Рукі,
параненыя ружамі, –
кровазьмяшчэнне крэўных [5, с. 52].

Цікавым падаецца меракаванне паэткі пра наступствы балючых “пацалункаў” ружы. Крэўнасць – паняцце сакральнае, паколькі выяўляе глыбокія сувязі паміж людзьмі. Прадугледжаным здаецца вынік-асацыяцыя пра адчувальны восеньскі надыход: “Кава гусьцее на дне філіжанкі, // мацнее бальсан у халодным кілішку – // адзінотная восень” [5, с. 53]. Кава атаясамліваецца з развагамі, гэта своеасаблівая канстатацыя адасобленасці, пакінутасці.

2) дэфініцыя паняцця (вобраз). В. Аксак тлумачыць значэнне некаторых вобразных лексем: “Распусьніца – // ад дзеяслова “распусціцца”: // здольнасць кветкі й жанчыны” [5, с. 52]. Паняцце мае як паэтычнае прамое, так і пераноснае значэнне. Эстэтычнае ўражанне ад тэксту грунтуецца на эфекце мастацкай умоўнасці: паэтка тлумачыць значэнне слова, звяртаючыся да якасцей жаночай прыроды.

3) супрацьпастаўленне. У трохрадкоўі В. Аксак – мастацкая апазіцыя фларальных вобразаў. Паэтка суадносіць узроўні важнасці і каштоўнасці кветак: “Гартэнзіі – гонар і годнасць году – // адкрасавалі, // толькі рэтра цяпер – хрызантэмы” [5, с. 53].

4) параўнанне. У мініяцюрах аўтарка выкарыстоўвае параўнальны зварот, каб стварыць вобразнае значэнне прадмета: “Лісьцік пажухлы на ліпе – // як пудра няўмелай рукою // на стомленым твары” [5, с. 53]. Дамінантнымі асаблівасцямі вершаў В. Аксак з’яўляюцца разважанні, вобразнасць, строгае “паэтычная будова”.

Такім чынам, у сучаснай жаночай паэзіі вершаваная мініяцюра – гэта нерыфмаваныя тэксты, у якіх праз вядомыя рэчы і вобразы рэалізуецца філасофскі змест, спалучаны з аўтарскімі эмацыянальнымі інтэнцыямі.

Спіс літаратуры

- 1 Кустава, В. Каб неба сагрэць... : вершы / В. Кустава; прадм. Р. Барадуліна. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2004. – 87 с.
- 2 Гапеева, В. Няголены ранах / В. Гапеева. – Мінск : Логвінаў, 2008. – 56 с.
- 3 Кудасава, Н. Лісьце маіх рук : паэзія / Наста Кудасава. – Мінск : Логвінаў, 2006. – 76 с.
- 4 Кудасава, Н. Маё невымаўля : вершы / Н. Кудасава. – Мінск : Кнігазбор, 2016. – 116 с.
- 5 Аксак, В. Ружоўніца / В. Аксак. – Мінск : Логвінаў, 2008. – 72 с.

УДК 821.161.3

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

ТЭМАТЫЧНАЯ І БІЯГРАФІЧНАЯ ПРАСТОРА АЛЬМАНАХА “RUBON”

У артыкуле даследуецца змест альманаха “Rubon” на прадмет выяўлення ў ім беларускага і інфлянцкага ўплываў. Аналіз праграмных тэкстаў выдання і іх рэцэнцыі ўказвае на наяўнасць розных падыходаў да вызначэння той прасторы, якую прадстаўляў альманах. Дзеіца характарыстыка вобраза наддзвінскага краю ў канцэпцыі выдання, раскрываюцца акалічнасці з’яўлення беларускай тэмы на старонках выдання. Вызначаюцца суадносіны асноўных рэгіянальных вобразаў “Rubona” праз лакалізацыю зместу публікацый і звестак аб жыцці іх аўтараў. На аснове атрыманых дадзеных вызначаюцца абсягі тэматычнай і біяграфічнай прасторы альманаха.

Вылучэнне вобраза Беларусі, прызнанне за прасторай пражывання беларускага этнасу гісторыка-культурнай адметнасці і каштоўнасці пазначае ў гісторыі айчыннай літаратуры пачатак працэсу ўяўлення беларусамі сваёй агульнай радзімы. Каардынаты гэтай зыходнай кропкі самапазнання ў часавым вымярэнні знаходзяцца ў 30-40-ых гадах XIX ст., а ў геаграфічных абсягах указваюць на так званыя беларускія губерні – Магілёўскую і Віцебскую. Менавіта ў гэтым часе і на гэтай тэрыторыі склаліся ўмовы для канструявання беларускага наратыву, узнікла сітуацыя, калі межы згаданых правінцый паспрыялі абгрунтаванню мясцовай самабытнасці і задалі асобны *беларускі* фармат яе апісання.

Цікавасць тутэйшых пісьменнікаў да свайго краю, імкненне да спасціжэння яго ўнікальнасці садзейнічала фарміраванню ў тагачаснай літаратуры пэўнага кола тэм і праблем, звязаных з рэчаіснасцю Беларусі, а ў далейшым – і адмысловых сродкаў іх актуалізацыі. Беларуская тэма паступова пашыраецца на старонках перыядычнага друку і, урэшце, увага да яе набывае мэтанакіраваны характар. Адным з першых прыкладаў калектыўнай увагі да беларускай тэмы даў альманах “Rubon”. Пад такой назвай на працягу з 1842 па 1849 год выйшла 10 нумароў, якія змяшчалі найперш матэрыялы, звязаныя з тагачаснай Віцебскай губерняй, або прадстаўлялі творчасць яе жыхароў. Тэрытарыяльны прынцып адбору матэрыялаў меў для ініцыятараў “Rubona” канцэптualaе значэнне. “Праца невялікай колькасці людзей амаль з адной толькі правінцыі, так бы мовіць, вянок самародных кветак, сарваных на берагах Дзвіны” [1, с. V] – такая характарыстыка выданню давалася ў прадмове да яго першага тому. Аўтар гэтых слоў, выдавец альманаха К. Буйніцкі тут жа пазначаў у якасці мэтавай аўдыторыі “Rubona” найперш сваіх землякоў, якім прапаноўваў даць “карысныя забаўкі” і сярод якіх спадзяваўся адкрыць новыя таленты.

Вызначальнай характарыстыкай тэрыторыі, якая дала плён ініцыятыве альманаха, была гістарычная мяжа Беларусі і Інфлянты, суседства беларускага і латышкага народаў. Фактар памежжа непасрэдна адбіўся на змесце выдання і абумовіў фарміраванне некалькіх

падыходаў да пытання ідэнтыфікацыі прасторы “Rubona”. Прынамсі, аўтары водзваў на першы нумар альманаха ацэнвалі яго аднолькава пахвальна, але па-рознаму вызначалі яго лакалізацыю. Ю. Крашэўскі ў “Tygodnicu Petersburgskim” дзякаваў К. Буйніцкаму за тое, што ён адкрывае “*terra incognita*, органам якой павінен быць «Rubon»” [2, с. 571], і спадзяваўся на далейшае развіццё інтэлектуальнага руху на Белай Русі. У сваю чаргу “Biblioteka Warszawska” хваліла праграмны тэкст альманаха верш “Дзвіна” І. Храпавіцкага, у якім рака “акрапляе лівонскія лугі, жадаючы натхніць тутэйшую моладзь энтузіязмам да паэзіі і навукі” [3, с. 626].

Для разумення абедзвюх прыведзеных цытат важны іх кантэкст. У сваім водзрыве Ю. Крашэўскі прымяняў найменне Белая Русь шырока, называючы яе даўнімі жыхарамі герояў твора К. Буйніцкага “Запіскі ксяндза Ірдана, езуіта”, якія насамрэч былі латышамі. Карэспандэнт “Biblioteki Warszawskiej”, наадварот, звужаў геаграфію верша І. Храпавіцкага, адзначаючы прысутнасць у ім толькі інфлянцкага складніка, хаця ў паэтычным тэксце побач з “інфлянцкімі замкамі” згадваліся і “рускія сёлы”. Відавочна, што згаданыя рэцэнзенты давалі ацэнку альманаху з улікам свайго досведу, у той час як першапачатковая канцэпцыя “Rubona” не прадугледжвала акцэнтаванага размежавання. З праграмных тэкстаў у першым нумары альманаха, прадмовы К. Буйніцкага і верша І. Храпавіцкага, вынікае, што першасная задума выдання грунтавалася на рэпрэзентацыі адзінага вобраза правінцыі. У цэлым ён адпавядаў адміністратыўным межам Віцебскай губерні, у склад якой уваходзілі паветы як са славянскім, так і з балцкім насельніцтвам. Дадзены адміністратыўна-тэрытарыяльны падзел, бясспрэчна, уплываў на тагачаснае культурнае жыццё, вызначаючы цэнтр яго кансалідацыі і кірункі зносін творчых сіл. Аднак пры намінацыі абазначэнні сваёй тэрыторыі аўтары “Rubona” пазбягалі згадак пра губерню. Адзінае выключэнне артыкул “Агляд сельскай гаспадаркі і прамысловасці ў Віцебскай губерні” бадай што пацвярджае правіла, бо асвятляў тую рэчку для выдання тэму, якая абапіралася на справаводства. Магчыма, сэнс паняцця “губерня” быў занадта афіцыйным, каб адпавядаць той шчырасці, з якой аўтары “Rubona” дэкларавалі свой клопат аб родным краі, а таму не падыходзіў стылістычна большасці публікацый альманаха.

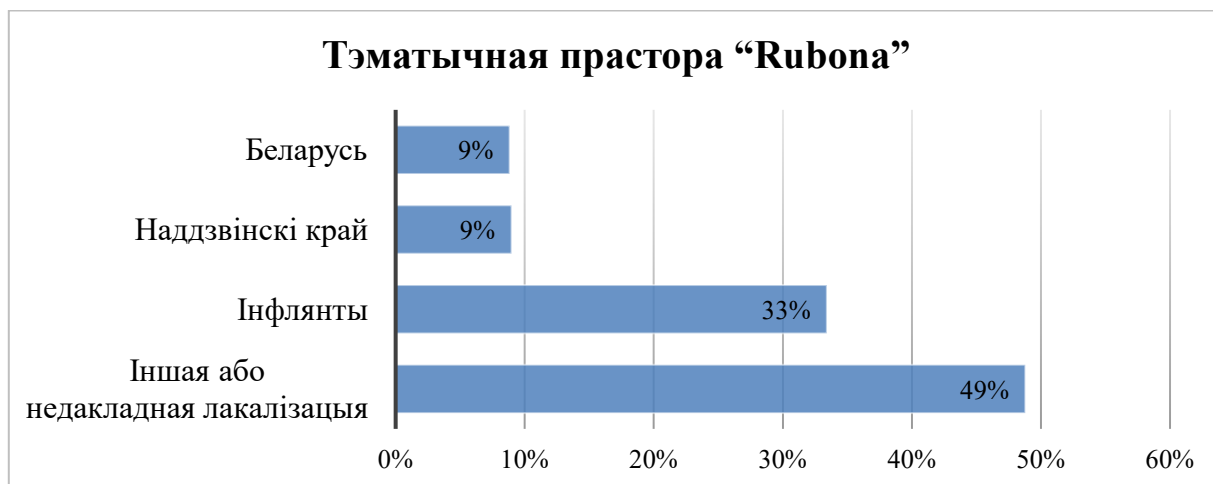
У тых выпадках, калі размова заходзіла пра агульнасць рэгіёна, ядром яго вобраза ў альманаху выступала рака Дзвіна. На аснове гэтай прыроднай адзнакі краю, плынь якой спрадвеку звязвала беларускія і інфлянцкія землі, грунтаваўся вобраз “наддзвінскай краіны”. Гэтая назва гарманічна выглядала ў мастацкай мове і па сваёй семантыцы цалкам пасавала канцэпцыі выдання, робячы акцэнт на агульнасці прыроды і культуры краю. Характэрна, што да вобраза наддзвінскага краю ў сваіх праграмных выступленнях звяртаўся і памешчык з інфлянцкіх паведаў Віцебскай губерні К. Буйніцкі і прадстаўнік шляхты з яе беларускай часткі І. Храпавіцкі.

Старажытная назва Дзвіны – Рубон, вынесеная на вокладку, а затым яшчэ і адмыслова раскрытая ў шэрагу публікацый, задавала важны эмацыянальна-ацэначны кірунак успрымання выдання. Прадстаўлены ў антычным антуражы вобраз ракі ўказваў на яе даўнюю прысутнасць ў сусветнай гісторыі і тым самым пазітыўна вылучаў рысамі прэстыжнасці і тутэйшы край, і мясцовую культурную спадчыну. Адкрыццё легендарнага мінулага, бясспрэчна, прыцягвала цікавасць чытацкай аўдыторыі, а для той яе часткі, якая нарадзілася на берагах Дзвіны, яшчэ і давала падставы для калектыўнага гонару. Эмацыянальна засвоены, прыняты дзякуючы, у тым ліку, багатаму мінуламу вобраз роднай ракі ствараў аснову таму неаб'якаваму стаўленню, на якое разлічвалі выдаўцы альманаха, вырашаючы ўжо надзённыя праблемы свайго часу.

Рэалізацыя выдавецкага праекта стала той справай, якая на пэўны час з'яднала творчую эліту Віцебскай губерні. Пospех ініцыятывы непасрэдна залежаў ад здольнасці знаходзіць агульныя каштоўнасці. Аднак у наступных нумарах “Rubona” тэма адзінства рэгіёна не знайшла развіцця. Суседнія, але дастаткова адрозныя этнакультурныя традыцыі валодалі для аўтараў уласным прыцягненнем, якое, як відаць, аказалася мацнейшым за

імкненні да адзінства. Частка матэрыялаў альманаха, прысвечаных рэгіянальнай тэматыцы, засяроджвалася на рэпрэзентацыі канкрэтнай мясцовасці, звычайна той, дзе пражывалі пісьменнікі. Іх натуральнае памкненне да таго, каб расказаць пра свой родны край, у выпадку з “Rubona” умацнялася сітуацыяй беларуска-латышкага культурнага памежжа. Фармат альманаха, прадстаўляючы агульную пляцоўку для польскамоўнай творчай эліты беларускіх і інфлянцкіх павеатаў, ствараў умовы для вылучэння адрозненняў паміж дадзенымі мясцінамі. Прысутнасць прыкладу іншай этнакультурнай традыцыі актуалізавала пытанне аб сваёй мясцовасці, матывавала аўтараў на рэпрэзентацыю адметнасці яе гісторыі і культурнага складніку.

Разам з тым па нумарах “Rubona” паступова прасочваецца тэндэнцыя да вычэрпвання рэгіянальнай тэмы. Польскай даследчыцай Д. Самборскай-Кукуць падлічана, што колькасць старонак, адведзеных на асвятленне правінцыі, якая аб’яднала аўтараў альманаха, паступова зніжалася. У першым і другім выпусках “Rubona” рэгіянальным матэрыялам было прысвечана, адпаведна, 68 % і 61,9 % іх аб’ёму, а ў апошніх двух толькі 19,4 % і 31,4 % [4, с. 577]. Намі ў сваю чаргу зроблены падлік старонак альманаха згодна асноўным лакалізацыям, выяўленым у публікацыях. Вынікі, адлюстраваныя на малюнку 1, паказваюць, што па колькасці паказчыках тэма Інфлянтаў (33 %) дамінавала над іншымі рэгіянальнымі вобразамі: воблік наддзвінскага краю, які спалучаў і славянскае, і балцкае, заняў 9 %, столькі ж складала доля твораў, якія рэпрэзентавалі Беларусь.



Малюнак 1

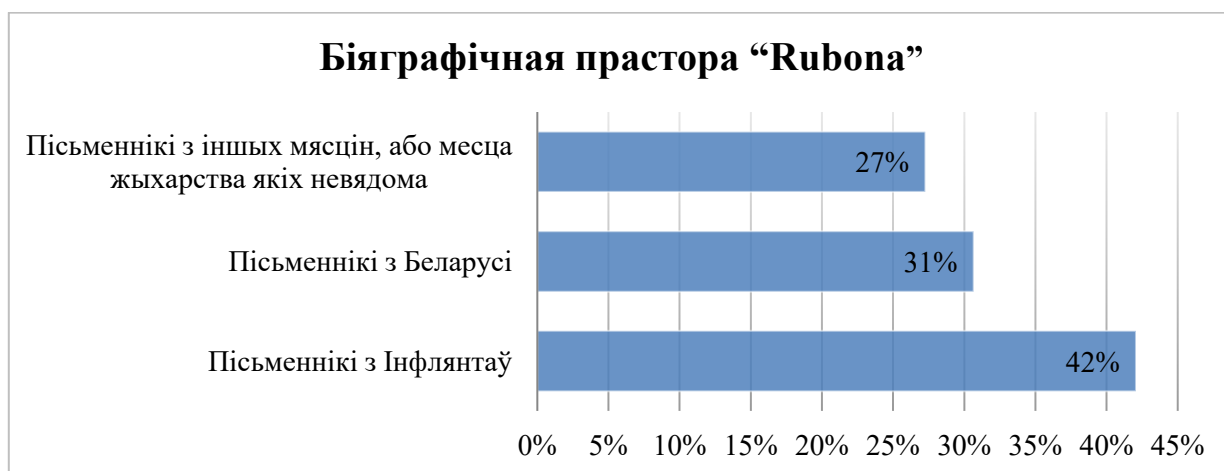
Безумоўна, прыведзеныя лічбы не ўлічваюць такіх важных і надзвычай складаных для колькаснага аналізу паказчыкаў, як якасць мастацкага твора, актуальнасць праблематыкі, пісьменніцкі талент, сіла яго ўздзеяння на чытача. Аб’ектыўна прыведзены графік адлюстроўвае найперш тэндэнцыі ў рэдакцыйнай палітыцы альманаха. Прынамсі, адборам матэрыялаў для выдання займаўся К. Буйніцкі, творчыя прыярытэты якога не былі засяроджаны на беларускай гісторыі і культуры. У даследчыцкіх ацэнках “Rubona” найперш прызнаецца ўклад яго выдаўца ў літаратурнае адкрыццё тэмы Інфлянтаў: “Найважнейшай пісьменніцкай задачай для Буйніцкага быў пастулат рэгіяналізму – ніхто да яго, што ён, бяспрэчна, усведамляў, ніколі не казаў пра Інфлянты мовай белетрыста, мала хто з пісьменнікаў цягнуўся да мінулага гэтага краю, каб уваскрасіць і адрадзіць даўні дух польскай шляхты” [4, с. 571–572]. У святле гэтай ацэнкі паказальна, што самастойны творчы ўклад К. Буйніцкага ў рэпрэзентацыю вобраза Інфлянтаў складае 26 % ад адзначаных вышэй 33 %. Пры чым 23 % з іх займае толькі адзін яго твор “Запіскі ксяндза Іярдана, езуіта”, публікацыя якога, як відаць, вызначала асабістую прычыну зацікаўленасць К. Буйніцкага ў існаванні альманаха.

У адносінах да беларускага матэрыялу такога асабістага складніка не адчувалася. К. Буйніцкі скептычна ацэньваў вартасці беларускай народнай культуры. М. Хаўстовіч звяртае ўвагу на тое, што выдавец альманаха не спяшаўся публікаваць працу па беларускім фальклору І. Храпавіцкага і, наогул, дазваляў сабе сцвярджаць, што “ў мелодыі беларускага дыялекту ёсць элементы, што няміла кранаюць вуха” [5, с. 163]. У негатыўнай танальнасці вытрымана таксама і ацэнка беларускага характару. Вылучаючы сярод жыхароў інфлянцкіх павеатаў прадстаўнікоў беларускага этнасу, К. Буйніцкі тлумачыў іх адметнасць “мешанінай” рыс латышоў і расіян. Пры гэтым пісьменнік выказваў шкадаванне, што беларус ад сваіх суседзяў “больш нацягаў злых чым добрых схільнасцяў” [3, с. 249].

Усе гэтыя выказванні дэманструюць светапогляд аўтара, які не атаясамліваў сябе з беларускасцю. Аднак у сваёй выдавецкай дзейнасці К. Буйніцкі не мог ігнараваць той акалічнасці, што значная колькасць аўтараў і падпісчыкаў “Rubona” пражывала на беларускай зямлі і, відавочна, мела сімпатыі да гэтага краю і яго людзей. Калі свой галоўны твор “Запіскі ксяндза Іярдана, езуіта” К. Буйніцкі аздобіў прысвячэннем: “Маім землякам, жыхарам даўняга Інфлянцкага княства” [6, с. 143], то ў матэрыяльным забеспячэнні выхаду альманаха разлічваў ужо на больш шырокую аўдыторыю, прызнаючы, што гэтая справа залежыць “найбольш ад беларускага абывацеля” [7, с. х]. Таму з’яўленне на старонках альманаха тэмы Беларусі было абумоўлена чытацкім запытам на яе. Менавіта ў “Rubone” былі апублікаваны надзвычай важныя для развіцця беларускага наратыву творы (артыкул І. Храпавіцкага “Погляд на паэзію беларускага людю”, балады Т. Лады-Заблоцкага і А. Грозы).

Альманах таксама засведчыў значнасць, у тым ліку і колькасную, таго літаратурнага руху, якія складваўся на тэрыторыі пражывання беларускага этнасу. Д. Самборская-Кукуць прыводзіць звесткі, паводле якіх у “Rubone” латвійскую частку наддзвінскай правінцыі прадстаўлялі 7 аўтараў, а беларускія абшары – 12 [4, с. 577–578]. Па нашых падліках у цэлым з беларускімі мясцінамі звязаны жыццёвыя вытокі 18 аўтараў “Rubona” (Баршчэўскі Ян, Буйніцкі Нестар, Выжыцкі Юзаф Геральд, Гаждзіцкі Вінцэнт, Газдава-Рэут Вінцэнт, Гласко Людвік, Грот-Спасоўскі Аляксандр, Грымалоўскі Валерыян, Грымалоўскі Клеменс, Грымалоўскі Юліян, Кіркор Адам, Лада-Заблоцкі Тадэвуш, Марцінкевіч Геранім, Мучлер Юліюш, Ходзька Ян, Храпавіцкі Ігнат, Ціханавецкі Ігнат, Чачот Ян).

Пры гэтым значнай колькаснай перавагі аўтараў з Беларусі аказалася недастаткова для таго, каб іх творы па колькасці старонак пераўзышлі сваіх інфлянцкіх суседзяў. Падлік паказвае (малюнак 2), што тэксты аўтараў з Беларусі занялі 31 % аб’ёму “Rubona”, а з Інфлянтаў – 42 %.



Малюнак 2

У прыведзеных лічбах, якія некалькі выраўніваюць пазіцыі Беларусі адносна Інфлянтаў, бачыцца тое кампраміснае рашэнне, якое павінен быў прымаць К. Буйніцкі ў сваёй рэдакцыйнай дзейнасці. Актыўнай працы толькі самога выдаўца і некалькіх яго землякоў-аўтараў усё ж не хапала для таго, каб напоўніць альманах запатрабаваным матэрыялам. Даводзілася шукаць новыя таленты, якіх, як паказвае колькасць аўтараў з беларускай прапіскай, на нашай зямлі было нямала. Падобная сітуацыя адзначаецца і з тэматычным напаўненнем. Сярод твораў, прыналежных аўтарам з Беларусі, толькі адзін верш Юліяна Грымалоўскага – “На руінах замка Кукенгаўзэ” – быў звязаны з латвійскай зямлёй. Разам з тым беларуская прастора і найперш яе спадчына, была дастаткова прывабнай для інфлянцкіх пісьменнікаў. У прыватнасці, вядомым асобам полацкай гісторыі Рагнедзе і Святой Еўфрасінні, сакральнай архітэктуры Полацка і знакамітым валунам з надпісамі ў яго ваколліцах адмыслова прысвяцілі свае творы А. Плятэр і М. Борх, жыхары латвійскіх мястэчак Прэлі і Краслава. Яркія старонкі полацкай гісторыі нязмушана звязваліся ў адзін сюжэт гэтымі аўтарамі з інфлянцкім мінулым. А. Плятэр у нарысе “Аб старажытных камянях з надпісамі” настойваў на версіі, што раскіданыя па рэчышчы Дзвіны камяні са старажытнымі надпісамі абазначаюць шлях, якім набожны князь Барыс дастаўляў з Інфлянтаў матэрыялы для будаўніцтва храмаў у Полацку. У сваю чаргу ў фантазіі “Герцыкі” М. Борха рака паэтычна “шаптала” імя Гарыславы-Рагнеды, полацкай княгіні, якая, як вынікала з аўтарскіх каментарыяў, апошнія гады свайго жыцця пражыла ў горадзе, “адмыслова для таго збудаванага на Дзвіне” [8, с. 73], там, дзе “палац і мястэчка Краслаў графа Плятэра ў Дынабургскім павеце” [8, с. 74].

Такім чынам, у тэматычнай і біяграфічнай прасторы альманаха “Rubon” беларускім прадстаўнікам адведзена значнае месца. Гісторыя стварэння альманаха выяўляе запатрабаванасць літаратурнага руху 40-х XIX ст. у беларускім матэрыяле, раскрывае залежнасць колькаснага і якаснага напаўнення наратыву беларускай адметнасці ад жыццёвых вытокаў аўтараў.

Спіс літаратуры

- 1 Bujnicki, K. Od Wydawcy / K. Bujnicki // Rubon. – 1842. – Т. 1. – S. V–VII.
- 2 Kraszewski, J. List do Wydawcy / J. Kraszewski // Tygodnik Petersburski. – 1842. – № 85. – S. 571.
- 3 M. B. Rubon, pismo poświęcone pożytecznej rozrywce / M. B. // Biblioteka Warszawska. – 1844. – Т. 1. – S. 626–630.
- 4 Samborska-Kukuć, D. Literatura polska na Dźwina w 1. poł. XIX wieku – zarys syntetyczny / D. Samborska-Kukuć // Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej / pod red. W. Walczaka, K. Łopateckiego. – Т. 6. – Białystok, 2013. – S. 559–597.
- 5 Bujnicki, K. Piosnki gminne białoruskie / K. Bujnicki // Rubon. – 1843. – Т. 3. – S. 144–163.
- 6 Bujnicki, K. Pamiętniki X. Jordana Soc. Jesu / K. Bujnicki // Rubon. – 1842. – Т. 3. – S. 14–234.
- 7 Bujnicki, K. Od Wydawcy / K. Bujnicki // Rubon. – 1846. – Т. 7. – S. V–X.
- 8 Borch, M. O Gercike / M. Borch // Rubon. – 1842. – Т. 1. – S. 61–76.

УДК 821.161.3

К. А. КРЫЦУК-ТАРАСАВА
(г. Мінск, БДУ)

ІМІДЖ ПІСЬМЕННІКА-ЛІТАРАТУРАЗНАЎЦЫ Ў ЛІТАРАТУРНА-КРЫТЫЧНЫХ ТЭКСТАХ ІВАНА НАВУМЕНКІ

У артыкуле зроблены кароткі аналіз тэкстаў літаратурна-мастацкай крытыкі Івана Навуменкі, якія рэпрэзентуюць асобу пісьменніка-літаратуразнаўцы і фарміруюць

яго аўтарскі імідж. У выніку аналізу былі вызначаны асноўныя сродкі стварэння вобраза пісьменніка-літаратуразнаўцы Івана Навуменкі і роля тэкстаў мастацкай крытыкі ў працэсе стварэння іміджу аўтара.

На сучасным этапе развіцця грамадства ўсё большую ролю пачынае адыгрываць імідж асобы як сродак яе публічнай рэпрэзентацыі. Актуальна гэта і для літаратурнага працэсу, дзе даследаванне стратэгіі фарміравання пісьменніцкага іміджу яшчэ мала развіта. Вывучэнне вобраза-іміджу творцы дае магчымасць вызначыць найбольш эфектыўныя стратэгіі іміджмэйкінгу на аснове аналізу пазіцыявання знешніх даных, прыродных здольнасцей і прыдбанных рысаў, а таксама прафесійных якасцей чалавека.

Імідж творчай асобы выяўляецца найбольш рэзанансна: яскравым прыкладам тут можа быць і вобраз пісьменніка-літаратуразнаўцы. Аўтарскія крытычныя артыкулы даюць магчымасць прасачыць адначасова і праявы ўнікальнага таленту, і прафесійнае сталенне аўтара, што ў некаторых выпадках вядзе да фарміравання габітуснага іміджу. Такім чынам, у сваім даследаванні мы разгледзім літаратурна-мастацкую крытыку як сродак фарміравання іміджу пісьменніка-літаратуразнаўцы, узяўшы за аснову літаратурна-крытычную дзейнасць народнага пісьменніка Беларусі і доктара філалагічных навук, акадэміка Івана Навуменкі.

З самага пачатку сваёй літаратурнай дзейнасці Іван Навуменка актыўна выступаў у грамадска-палітычных і літаратурна-мастацкіх выданнях у якасці журналіста і крытыка, а ў далейшым працягнуў даследаванне літаратурнага працэсу ў літаратуразнаўчым навуковым дыскурсе.

Пры комплексным прачытанні літаратурна-крытычных тэкстаў Івана Навуменкі ў іх можна вылучыць тры тэматычныя блокі: тэксты, накіраваныя на аналіз агульналітаратурных з’яў і працэсаў, крытычныя тэксты пра канкрэтныя творы (рускіх і беларускіх пісьменнікаў) і “я”-тэксты маральна-этычнай тэматыкі. Мэта ўсіх тэкстаў – аналіз літаратуры. Аднак розніца падыходаў да яе разгляду ўжо фарміруе вобраз-імідж аўтара. Так, разнастайнасць у аналізе аднаго і таго ж аб’екта выяўляе крытыка-літаратуразнаўцу як рознабаковага чалавека з шырокім полем прафесійных кампетэнцый.

Напрыклад, пры аналізе тэкстаў літаратурна-мастацкай крытыкі Івана Навуменкі, такіх як “В поисках глубины и правдивости” [1], “Стиль і час” [2], “Радасці поўная і няпоўная” [3], “Спіралі мастацкага росту” [4], “Героя сучаснасці – на поўны рост” [5] і іншых мы можам вылучыць шэраг іміджаўтваральных прыёмаў, якія выкарыстоўвае пісьменнік-літаратуразнаўца пры стварэнні артыкулаў. Першы з іх – выкарыстанне не маналагічнага, а дыялагічнага падыходу да пабудовы тэксту. Напрыклад: “Вядома, прырода канфлікту ў літаратуры змянілася, сацыяльныя калізій саступаюць месца маральна-этычным, але ці ж тут асноўная прычына таго, што старонкі шмат якіх кніг заселены вельмі ўжо ардынарнымі, “звычайнымі” героямі?” [3, с. 66], “Хіба гэта не з’яўляецца яркім сведчаннем нашай пільнай увагі да ўсяго лепшага, прагрэсіўнага ў савецкай літаратуры?” [6, с.115], або “З чым сутыкнулася сённяшняе апавяданне, чаму яно пачало прыкметна драбнець?” [7, с.128] і іншыя. Выкарыстанне падобнага прыёму станоўча ўплывае на сацыяльны і дзелавы імідж аўтара, выяўляючы пры гэтым яго прыродны склад характару: далікатнасць, светапоглядавую рухомасць, цяглікасць, уменне пераконваць і жаданне слухаць.

Гэтыя і іншыя рысы характару пісьменніка выяўляюцца і ў адказах на пастаўленыя пытанні. Напрыклад: “Я не бяруся адказваць на гэтае пытанне, якое мяне самога хвалюе, бо не маю пэўнага адказу” [3, с. 66], а таксама выкарыстанне мадальных слоў “мабыць”, “магчыма”, “бадай” і іншых. Прадстаўлены шэраг, нягледзячы на выкарыстанне яго ў літаратурна-крытычным артыкуле, выяўляе аўтара як інтэлігентнага, асцярожнага чалавека, які дапускае, што яго меркаванне не з’яўляецца адзінаправільным. Усе гэтыя характарыстыкі станоўча ўплываюць на імідж Івана Навуменкі.

Разам з гэтым маўленне Івана Навуменкі не пазбаўлена выказаў, якія сцвярджаюць ўпэўненасць і прынцыповасць у выказаных пазіцыях і меркаваннях. Гэта выяўляецца ў

выкарыстанні клічнікаў і афармленні ўстойлівай маўленчай канструкцыі, у якой аўтар спрабуе даць суб'ектыўнае азначэнне паняццю, якое робіць прадметам выказвання. Напрыклад: “Літаратура – магутная зброя ў справе фарміравання характару савецкага чалавека...”[6, с. 114]; “Героі мележаўскай эпопеі – людзі простага, вясковага жыцця” [8, с. 269], і іншых. Падобныя выразы выконваюць адразу некалькі функцый у фарміраванні іміджа пісьменніка-літаратуразнаўцы. Па-першае, яны ўраўнаважваюць тэкст, надаюць яму літаратуразнаўчую дакладнасць, ілюструючы пазіцыю і значнасць, кампетэнтнасць аўтара. Па-другое, фарміруюць вобраз-імідж пісьменніка праз непасрэднае выяўленне яго светапогляду, які адпавядае ідэям яго часу. Спалучэнне гэтага прыёма з дыялагічнасцю фарміруе імідж Івана Навуменкі як пісьменніка-літаратуразнаўцы з пэўнай устойлівай пазіцыяй, упэўненага ў сваіх выказваннях, але дэмакратычнага.

Таксама фарміруе вобраз кампетэнтнага і аўтарытэтнага аўтара-літаратуразнаўцы часты зварот Івана Навуменкі да фіксацыі разнастайных літаратурных шэрагаў, фактаграфічных сцвержанняў. У сваіх артыкулах пісьменнік звяртаецца да пералікаў твораў аднаго пісьменніка, калі аналіз носіць індывідуальны характар, або цэлых літаратурных супольнасцей, калі артыкул носіць агульналітаратурны характар. Напрыклад: “Аповесць “Непоўторная вясна”, “Агонь і снег”, “Мост”, якія выдзяляюцца з пенталогіі...”[9, с.283], “Этапамі не толькі творчай біяграфіі Максіма Танка, а развіцця, станаўлення ўсёй беларускай паэзіі сталі шырокавядомыя зборнікі “Каб ведалі”, “На камні, жалезе і золаце”, “След бліскавіцы”, “Мой хлеб надзённы”, “Глыток вады”, “Ключ жураўліны”, “Дарога, закалыханая жытам”, “Прайсці праз вернасць”” [10, с.229], “У беларускай прозе подзвіг народа, стойкасць, мужнасць савецкага чалавека увасоблены ў ваенных раманах К. Чорнага і раманах, напісаных пасля вайны, -“Глыбокая плынь” І. Шамякіна, “Мінскі напрамак” І. Мележа, “Векапомныя дні” М. Лынькова, “Растаёмся ненадоўга”, А. Кулакоўскага, “згуртаванасць” М. Ткачова і інш. <...>такія творы, як “Яны змагаліся за Радзіму” М. Шолахава, “Васілій Цёркін” А. Твардоўскага, “Дні і ночы” К. Сіманова, “Сакавік-красавік” В. Кажэўнікава, “Фронт”А. Карнейчука, “Маладая гвардыя” А. Фадзеева, “Нарэшце” Л. Ляонава, “Спадарожнікі” В. Пановай...”[11, с.166] і іншыя. Гэтыя шэрагі даюць нам магчымасць сфарміраваць вобраз-імідж Івана Навуменкі як вельмі начытанага, эрудыраванага чалавека, які пільна сочыць за развіццём не толькі творчага шляху асобных аўтараў, але і ўсяго літаратурнага працэсу, прычым не толькі ў Беларусі, але і ва ўсім свеце, што выяўляе яго зацікаўленасць і дынамічнасць думкі.

Дынамічнасць Івана Навуменкі як літаратуразнаўцы выяўляюць і інфармацыйныя палі [12Ф], якія займае пісьменнік. Большасць яго тэкстаў з’яўляецца аналізам актуальных літаратурных падзей або даследаваннем з’яў.

Прыродныя рысы характару і асаблівасці ўспрымання свету Іванам Навуменкам нам дае магчымасць выявіць – у пэўнай ступені – кампазіцыя артыкулаў. Для аналізу літаратуразнаўца часта выкарыстоўвае розныя планы, разглядаючы прадмет адразу ў агульным кантэксце, а потым у сваім асабістым пераасэнсаванні і трактоўцы, часта з выкарыстаннем мадальных словаў. Так аўтар выяўляе сваё асаблістае стаўленне да прадмета размовы, пры гэтым разглядаючы яго не суб'ектыўна, абапіраючыся на сваё першае ўспрыманне, а комплексна, выдзяляючы ўсе ўласцівасці прадмета ў кожным з падыходаў да разбору. Напрыклад: “Беларускай літаратуры ў гэтым сэнсе пашанцавала. Іван Мележ нарадзіўся ў сапраўды цікавым, непаўторным сваімі кантрастамі кутку. (Юравічы – прым.) <...> Я злавіў сябе на думцы, што і сам гляджу на Юравічы зусім не так, як глядзеў на іх гадоў дзесяць назад...” [8, с. 264]. Падобны прыём аналізу прадмета дае магчымасць зрабіць крытычны тэкст больш дынамічным і разнастайным, выяўляючы пры гэтым і асабістую зацікаўленасць і стаўленне аўтара да прадмета разваг, а таксама яго ўспрымальнасць.

Такім чынам мы можам зрабіць выснову, што літаратурна-мастацкая крытыка Івана Навуменкі адыгрывае вялікую ролю ў стварэнні вобраза пісьменніка-літаратуразнаўцы, выяўляючы яго як рознабаковую, эрудыраваную асобу з багатым жыццёвым досведам і

ўстойлівымі поглядамі. Таксама – як чалавека дэмакратычнага, дынамічнага, адкрытага і далікатнага. Сродкамі для стварэння вобраза-іміджа Івана Навуменкі як пісьменніка-літаратуразнаўцы выступаюць схільнасць да дыялагічнасці і свабоды самавыяўлення, што назіраецца ў сюжэтна-кампазіцыйнай пабудове крытычнага тэксту; часты зварот да мадальных слоў, а таксама шырокае выкарыстанне фактаў з літаратурнай плыні: пералікі літаратурных імёнаў і твораў у гісторыка-культурным кантэксце, пастаянная актуалізацыя прадмета крытычнага артыкула.

Спіс літаратуры

- 1 Навуменка, І. Я. В поисках глубины и правдивости / І. Я. Навуменка // Збор твораў : у 6 т. Т.6. Літаратурная крытыка. – Мінск : Маст. Літ., 1984. – С. 48–56.
- 2 Навуменка, І. Я. Стыль і час / І. Я. Навуменка // Збор твораў : у 6 т. Т.6. Літаратурная крытыка. – Мінск : Маст. Літ., 1984. – С. 56–62.
- 3 Навуменка, І. Я. Радасць поўная і няпоўная / І. Я. Навуменка // Збор твораў : у 6 т. Т. 6. Літаратурная крытыка. – Мінск : Маст. Літ., 1984. – С. 63–69.
- 4 Навуменка, І. Я. Спіралі мастацкага росту/ І. Я. Навуменка // Збор твораў : у 6 т. Т.6. Літаратурная крытыка. – Мінск : Маст. Літ., 1984. – С. 83–95.
- 5 Навуменка, І. Я. Гароя сучаснасці – на поўны рост / І. Я. Навуменка // Збор твораў : у 6 т. Т.6. Літаратурная крытыка. – Мінск : Маст. Літ., 1984. – С. 101–106.
- 6 Навуменка, І. Я. Каштоўнасці, што не паддаюцца часу / І. Я. Навуменка // Збор твораў : у 6 т. Т.6. Літаратурная крытыка. – Мінск : Маст. Літ., 1984. – С. 113–120.
- 7 Навуменка, І. Я. Сацыяльная тэма ў сучаснай прозе / І. Я. Навуменка // Збор твораў : у 6 т. Т.6. Літаратурная крытыка. – Мінск : Маст. Літ., 1984. – С. 126–131.
- 8 Навуменка, І. Я. Магутна талент эпіка / І. Я. Навуменка // Збор твораў : у 6 т. Т.6. Літаратурная крытыка. – Мінск : Маст. Літ., 1984. – С. 263–270.
- 9 Навуменка, І. Я. На строме часу / І. Я. Навуменка // Збор твораў : у 6 т. Т. 6. Літаратурная крытыка. – Мінск : Маст. Літ., 1984. – С. 282–298.
- 10 Навуменка, І. Я. На пераломе жалеза і песень.../ І. Я. Навуменка // Збор твораў : у 6 т. Т. 6. Літаратурная крытыка. – Мінск : Маст. Літ., 1984. – С. 228–233.
- 11 Навуменка, І. Я. Эпас народнага подзвігу / І. Я. Навуменка // Збор твораў : у 6 т. Т. 6. Літаратурная крытыка. – Мінск : Маст. Літ., 1984. – С. 164–171.
- 12 Бурдзье, П. Поле литературы / П. Бурдзье // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 45. – С. 22–87.

УДК 821.161.3

І. У. ЛАЙКОЎ
(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

ПОСТАПАКАЛІПТЫЧНАЕ КАХАННЕ Ў АПОВЕСЦІ АЛЕСЯ АДАМОВІЧА “АПОШНЯЯ ПАСТАРАЛЬ”

Творца з выразна акрэсленай антываеннай, гуманістычнай пазіцыяй, А. Адамовіч вельмі балюча адрэагаваў на Чарнобыльскую трагедыю, быў адным з тых, хто выступаў супраць замоўчвання бяды, і адпаведна – за дапамогу Беларусі, якая найбольш пацярпела ад яе. Ён няспынна, на ўсесаюзным узроўні, біў у набат, разумеючы, як ніхто, усю трагічнасць і небяспеку наступстваў аварыі на атамнай станцыі.

Апошнія дзясяцігоддзі перад гэтым свет, раздзелены на полюсы, жыў у перманентным стане варажнечы і халоднай вайны. Гонка ўзбраенняў, жалезная заслона – усё гэта накладвала свой адбітак на светаўспрыманне пісьменнікаў. Творцы-шасцідзясятнікі надавалі шмат увагі тэме непажаданых і небяспечных для чалавека тэхнагенных трансфармацый – дастаткова ўзгадаць паэмы Я. Яўтушэнкі “Мама і нейтронная бомба”, А. Вазнясенскага “Оза”, вершы Ю. Кузняцова “Атамная казка” і У. Караткевіча “Дзяўчына пад дажджом”.

Шматпланавая мадэрнісцкая аповесць “Апошняя пастараль”, упершыню апублікаваная ў № 3 часопіса «Новый мир» за 1987 год, была задумана А. Адамовічам задоўга да Чарнобыльскай катастрофы, у Нью-Ёрку, падчас паседжання Генеральнай Асамблеі ААН, дзе ён знаходзіўся ў складзе беларускай місіі: *“Может быть, отсюда и замысел: судьба человечества через последние страсти нескольких человек. Как можно лаконичнее. А поскольку в ядерной войне, если бы она случилась, сошлись бы, сгорели, исчезли все начала и все концы человеческой истории, видимо, произвольно у меня возникло желание возродить и использовать один из самых древних, ранних жанров литературы – пастораль”* [2, с. 471].

Адсюль вынікае, што жанр пастаралі (фр. *pastorale* – пастушыны, вясковы) быў абраны А. Адамовічам з пэўным разлікам, з закладзенымі ў назву настраёвасцю і тэматыкай. Паставіўшы побач словы “апошняя” і “пастараль”, ён ад пачатку дае чытачу зразумець, што гэта не легкадумная рамантычная гісторыя, не тая пастараль, якую мы памятаем з твораў антычнай культуры і Адраджэння.

У беларускай літаратуры букалічны, пастаральны жанр распрацаваны даволі добра – варта ўзгадаць “Ідылію” В. Дуніна-Марцінкевіча, паэму “Яна і я” Я. Купалы. А “Альпійская балада” В. Быкава наогул шмат у чым пераклікаецца з творами А. Адамовіча, у прыватнасці, матывамі наканаванасці, асуджанасці кахання, трагічнасці.

У сваёй аповесці А. Адамовіч утварае своеасаблівую рэкурсію – закальцаванасць літаратурнага сюжэта. Калісьці сусвет пачынаўся ў Эдэме з Адама і Евы, і завяршаецца ён на безыменным постапакаліптычным востраве, таксама апошнімі Адамам і Евай, і каханнем паміж імі, і грэхападзеннем. *“Там в кипящей от молний и штормов, заледеневшей саже погребено все – и правота одних и неправота других, все истины, все идеи, все слова”* [1, с. 39]. І толькі калі ў біблейскіх першых людзей наперадзе Вечнасць, то становішча галоўных герояў “Апошняй пастаралі” хісткае і няпэўнае. Аўтар будзе свой постапакаліптычны эдэм на кантрастах, свядома ствараючы сюррэалістычныя дэкарацыі, дзе нават кветкі – гэта зусім не кветкі, а невядомыя і, магчыма, небяспечныя радыёактыўныя арганізмы: *“Стебли проволочно тонкие, а сами цветы рыхлые и огромные, похожие на желтые грибы. Мокро и тяжело плюхаются а землю, безнадежно сухую, каменистую – откуда только и влагу набирают, напитываются? Видимо, ночную, пока мы спим. А сейчас, под первыми лучами солнца, им уже душно. Возьмешь в руку шляпку цветка-гриба, сожмешь – клейкое, липкое, белое польется по пальцам. И теплое, как живое из живого тела”* [1, с. 4]. Няпэўнасць сітуацыі заключаецца і ў тым, што на востраве пад уздзеяннем радыёактыўнага выпраменьвання імкліва разыгрываецца своеасаблівая лакальная эвалюцыя – спачатку няма нічога, пасля з’яўляюцца дажджавыя чарвякі, за імі – павукі, што аплятаюць увесь востраў сваім павуціннем, пасля – бяспанцырныя чарапахі, за імі – двух-, трохгаловыя пацукі з чатырма, шасцю вачыма, якія ў сваю чаргу знішчаюць павукоў. Гэтыя няспынныя вычварныя трансфармацыі нібыта ўвесьчасна нагадваюць галоўным героям пра тое, што свет ужо не будзе ранейшым, што кропка незваротнасці пройдзеная, што наперадзе – немінучы распад і выраджэнне. Жанчына, валодаючы больш чуйнымі рэцэптарамі і больш развітай інтуіцыяй, нават у паху псеўда-кветак адчувае прысутнасць тлення. Ды і ў самога галоўнага героя гэтыя кветкі выклікаюць нядобрыя асацыяцыі: *“Уродливо пышные и яркие, внешне похожие на эти, делали и продавали когда-то возле городских кладбищ – поролоновые, закрепленные на проволоке”* [1, с. 4]. Усё наваколле штохвілінна нагадвае ім аб тым, што свет, у якім яны жывуць, можа скончыцца ў любую хвіліну. Адчуваючы і разумеючы гэта, яны кахаюць адно аднога так моцна, так безаглядна, як толькі магчыма.

Расповед вядзецца ад першай асобы, таму мы і бачым акаляючую рэчаіснасць Яго вачыма, адчуваем Яго пачуццямі. Трэба адзначыць, што культ жанчыны, мадонны, маці – характэрная рыса творчасці А. Адамовіча. Прыкмячаючы кожную рысачку ў абліччы і знешнім выглядзе каханай, адзначаючы кожны эмацыянальны ўсплёск, галоўны герой з замілаваннем успрымае нават камічныя, спантанныя праявы Яе характару як прывабныя – адна з першых адзнак сапраўднага пачуцця. Біблейскія матывы працінаюць аповесць наскрозь, некаторыя раздзелы гучаць амаль ва ўнісон “Песні песняў Саламона”: *“В Ней в одной собрано все оставшееся, все, что способно еще дать смысл чьему-то существованию, моему существованию.”* [1, с. 17].

І ў той жа час паміж Ім і Ёй існуе вялікая, часам непераадольная адлегласць. Рознасць светаўспрымання, стаўлення да праяў быцця, палярнасць мужчынскага і жаночага вельмі абвострана ўспрымаецца галоўным героем: *“...Если мужчина – живое продолжение вот этих камней, этого водопада, то вы – женщины – время, то есть самое таинственное, что есть в матери. То, что зовет, увлекает в будущее. Через рождение и смерть”* [1, с. 12].

Але і гэтая нетрывалая ідылія-рабінзанада аказваецца пад пагрозай, калі на востраве з’яўляецца Трэці. Паміж Ім і Ёю адразу ўзнікае напружанасць. Адвечная гісторыя, якая паўтараецца шматкроць у розных дэкарацыях. Як свядомы аўтарскі ход у творы ўвесьчасна адчуваецца прысутнасць яшчэ аднаго персанажа – Вялікага Драматурга (Творцы ўсяго існага, а ў дадзеным выпадку – самога апавядальніка), які задумаў усю гэтую драму, якому падуладныя ўсе перыпетыі, які выбудоўвае ўсе сюжэтныя хады і мізансцэны. І нездарма любоўны трохкутнік – класічная схема – набывае тут асобную, нязвыклую афарбоўку, калі нават горыч ад здрады каханай можна суцешыць разуменнем яе шчасця: *“Господи, как сразу меняются, какими становятся глаза, смех, движения у женщины, когда все в ней (да, в Ней!) кричит, сообщает всему миру: люблю! люблю! И эгоизм бывает прекрасен. Надо только чуть-чуть быть философом. Возьми и убеди себя, что повезло еще раз – последняя на Земле любовь, а ты – последний свидетель!”* [1, с. 44].

Крываваая развязка непазбежная. Вось-вось адбудзецца дуэль паміж галоўным героем і Трэцім – цёмнаскурым амерыканцам, якому Яна аддала перавагу. Але ўнутры Яе ўжо зарадзілася новае жыццё, і гэтаму новаму жыццю даў пачатак Ён. І зноў у ход падзей умешваецца знешні фактар, у дадзеным выпадку – радыяцыя, якая ставіць фінальную кропку ў гэтай драме, пераўтвараючы яе ў трагедыю.

А. Адамовічу ў невялікай аповесці напоўніцу ўдалося, па яго ўласным прызнанні, *“...выразить весь трагизм грозящей человечеству катастрофы не через ужас рукотворного апокалипсиса, а через последнюю капельку жизни, случайно и на короткий миг уцелевшую на ядерной сковороде: и вот этим вы пожертвовали? Ради чего?! Собственно, и этой капельки уже нет, а есть три лучика угасающих сознаний, случайно перекрестившихся в обезлюдевшем пространстве, последняя вспышка того, что философы называют: осознающая свое существование материя”* [2, с. 471–472].

Важную ролю ў творы адыгрываюць эпіграфы да раздзелаў. Тут і знакаміты верш М. Багдановіча “Калісь глядзеў на сонца я...”, і паэма Я. Купалы “Яна і я”, “Дафніс і Хлоя” Апулея, Бхагавад-Гіта, “Сказ пра Гільгамеша”, Біблія, і нават фізічная формула Эйнштэйна... Фонам працінаюць перад вачыма залатыя помнікі сусветнай літаратуры, нібыта нагадваючы чытачу, што нічога вечнага не бывае пад сонцам, і толькі з кахання ўсё пачынаецца і каханнем заканчваецца, каб зноў адрадіцца з небыцця.

Спіс літаратуры

1 Адамович, А. Последняя пастораль / А. Адамович // Новый Мир. – 1987. – № 3. – С. 3–60.

2 Адамович, А. Додумывать до конца. Литература и тревоги века / А. Адамович. – Москва : Советский писатель, 1988. – 496 с.

Л. А. ЛЕШЧАНКА
(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

РАЗВІЦЦЁ МАСТАЦКАГА МЕТАДУ НАЦЫЯНАЛЬНЫХ РАМАНТЫКАЎ (ЯН БАРШЧЭЎСКІ І ЭДГАР ПО)

У дадзеным артыкуле аналізуецца творчыя шляхі пісьменнікаў перыяду высокага рамантызму Яна Баршчэўскага і Эдгара Алана По. Праводзяцца паралелі паміж іх паэтычнай і баладнай спадчынай, адзначаецца далейшы зварот да прозы. Апісваецца пашырэнне вобразнай сістэмы лірычных вершаў і балад ў сюжэт кароткіх апавяданняў. Мэтай даследавання з’яўляецца пошук падабенстваў і адрозненняў у творчасці вышэйназваных аўтараў. Таксама прыводзяцца прыклады ўжо вядомых пашырэнняў і аналізуецца не памечаныя раней пашырэння вобразаў у сюжэт празаічных твораў.

Рамантыкі даволі часта свядома пагарджалі формаю твораў і імкнуліся да сінкрэтызму жанраў, да змешвання стыляў, да сцірання адрозненняў паміж родамі літаратуры. Менавіта таму і зараз вядуцца спрэчкі пра жанравую прыналежнасць і паэзіі, і прозы як Эдгара По, так і Яна Баршчэўскага. Папулярнасць жанру балады ў рамантычную эпоху тлумачыцца перш за ўсё яго змястоўнай шматграннасцю: балада магла задаволіць цікавасць да нацыянальнага мінулага, а натуральны для яе элемент фантастыкі адпавядаў імкненню рамантыкаў да ўсяго незвычайнага і тагасветнага.

Як і многія амерыканскія рамантыкі, По аддаў дань баладзе. Але ён не ідзе ўслед за традыцыямі свайго часу, і акцэнт у не сацыяльна-гістарычны, а індывідуальна-псіхалагічны аспект, праз які выходзіць да асэнсавання асноў светабудовы. Падзейнасць балад По размытая, пейзаж ўмоўны, на першы план выступаюць героі і іх ўспрыманне свету, а паколькі рацыянальны пачатак у іх прыглушаны, то асабліва ўвага надаецца іх несвядомай сферы.

Баладная традыцыя на беларускіх землях у сярэдзіне XIX стагоддзя таксама мела шэраг асаблівасцей. Уладзімір Мархель адзначае, што “балады Яна Баршчэўскага ўяўлялі сабой утварэнне, вызначанае міцкевічаўскай баладнай традыцыяй, але заснаванае на мастацкай парадыгме пазнейшага часу, калі рамантызм уступіў у новую фазу суадносін з рэчаіснасцю, якая прыносіла творцам чарговыя расчараванні”.

Ян Баршчэўскі пачынаў творчую дзейнасць у значнай ступені з балад, якія, бясспрэчна, былі напісаныя на ўзор літаратурнае традыцыі. Яго першыя творы сталіся адметным “уступам да таго паэтычнага вобраза Беларусі, які аўтар вырашыў развіць у больш буйным маштабе” і “паслужылі яму, каб ажывіць фантазію” – сцвярджаў яго сучаснік і сябра Р. Падбярэскі. Аднак характар выкарыстання народнай фантастыкі і асноўных вобразаў народнай дэманалогіі ў гэтых кароткіх апавяданнях настолькі блізкі да паэтыкі традыцыйнай рамантычнай балады, што іх можна далучыць да жанра баладнай прозы.

Сярод кароткіх апавяданняў Эдгара По таксама вылучаецца шэраг твораў, якія можна далучыць да жанру баладнай прозы. Сюжэт развіваецца па баладным патэрну ў навэлах “Прыг-скок”, “Метцегерштерн”, “Спатканне”, “Цішыня”, “Элеанора”, “У смерці – жыццё” (“Авальны партрэт”).

Для ілюстрацыі падабенства творчых шляхоў Яна Баршчэўскага і Эдгара По пашукаем прыклады пашырэння ў прозу таго, пра што кожны аўтар “хацеў сказаць падрабязней”. Часам вобраз, які ўвасабляўся ў пары вершаваных слоў, быў пашыраны ў больш разгорнуты матыў ці нават сюжэт апавядання.

Так, у вершы 1831 года “The City in the Sea” (*Горад сярод мора*) упершыню з’яўляецца вобраз меланхалічных застылых водаў, якія моўчкі ляжаць пад небам. Гэта горад Смерці, які асвятляецца не святлом сонца, але зіхоткімі хвалямі, і “ніводзін прыгожа ўбраны

мярцвяк не можа спакусіць воды выйсці з іх ложка”. Паверхня мора апісваецца незвычайна спакойнай як “wilderness of glass” (‘шкляная пустыня’), і “няма ні намёка, што вятры бывалі на агідна ціхамірных марАх”.

Такім чынам, у вершы некалькі разоў падкрэсліваецца цішыня і спакой вады. У апошнім радку верша раскрываецца аўтарскае параўнанне горада ў моры, гэтага змрочнага месца, з пеклам, і горад выйграе ў гэтым параўнанні – аўтар называе гэтую цішу і змрочнасць нават больш пякельнай чым пекла, бо “пякельныя сілы, паўстаўшы з тысяч тронаў, з навагай схіляцца перад ім”.

Праз сем год той жа вобраз ціхай нерухомай вады мы бачым ужо ў праявічым творы – у прытчы “Silence – The fable” (‘Цішыня’). По змяшчае сцэну дзеяння ў кашмарнае месца, апісанае апавядальніку Дэманам: “маркотны край у Лівіі, на берагах ракі Заір”. “Воды гэтай ракі хваравітага шафрановага колеру ... заўсёды пульсуюць над чырвоным вокам сонца ва ўзбуджаным, сутаргавым руху”. Вадзяныя лілеі “цягнуць да нябёсаў доўгія, змярцвела-бледныя шыі і ківаюць у розныя бакі сваімі адвечнымі галовамі. І чуваць невыразны шлох ... І на берагах ракі Заір няма ні спакою, ні цішыні.”

Гэта абсалютна жажлівая карціна, але яна апісваецца чытачу не проста так. Думаецца, што яна паказаная для таго, каб чытачы больш выразна адчулі, што нават гэты жах лепей, чым далейшыя падзеі прытчы. Пасля апісання Дэман апавядае, што пасярод гэтага жудаснага наваколля стаяла скала, на якой было напісана слова “ЗАПУСЦЕННЕ”. На вяршыні гары сядзеў чалавек, і Дэман, каб спужаць і выпрабаваць яго, падымае магутныя сілы прыроды: “І дождж біў на галаве чалавека — і рака выйшла з берагоў — і воды яе курчыліся і пеніліся ад болю — і вадзяныя лілеі скавыталі ў сваіх ложках”. Дэман стаіўся ў сваім схове і сачыў за чалавекам. Але хоць “чалавек трымцеў на самоце”, але заставаўся сядзець на гары.

Тады Дэман раззлаваўся і пракляў ўсё наваколле праклёнам цішыні — “раку, і лілеі, і вецер, і лес, і нябёсы, і гром, і ўздыхі вадзяных лілеяў. І яны зрабіліся выклятымі і сціхлі ... І воды апусціліся і застылі — і дрэвы перасталі хістацца — і вадзяныя лілеі больш не ўздыхалі — і ні шлоху не было чуваць ад іх, ні ценю і ні гуку не было ў агромністай, бязмежнай пустыні”. Літары на скале змяніліся, зараз там было слова “ЦІШЫНЯ”. Пасля гэтага праклёну чалавек пужаецца, бо ў бязмежнай пустыні не чуваць ні гуку, і сыходзіць.

Нельга дакладна сказаць, што для аўтара значыла цішыня – катаванне, ці пакінутасць Богам, ці нешта трэцяе, але факт пераемнасці з паэзіі ў прозу бясспрэчны. Параўнаўшы два творы, вершаваны і праявічны, ёсць падставы лічыць, што ў творчым метады Эдгара По ёсць месца разгортванню асобнага вобраза ў паўнаватарнасны сюжэт.

У творчасці Яна Баршчэўскага мы таксама можам назіраць прыклады такіх пашырэнняў. Так, у аповесці “Плачка” можам бачыць пашыраны вобраз Волата з балады “Партрэт” 1843 года. У баладзе разгортваецца наступны сюжэт: п’яныя мужчыны для развагі вырашылі страляць у партрэт даўно памёршага чалавека. Герой, намаляваны на партрэце, мае суворы погляд, выдатную вопратку і зброю.

Калі першы п’яніца накіроўвае пісталет на партрэт, маляваны твар ажывае, а з яго вачэй сыплюцца бліскавіцы. П’яніцы пужаюцца, а чалавек на партрэце кажа, што Бог пакарае ўсіх, хто ўздыме руку супраць памёршых продкаў. Роспач будзе пераследваць кожнага, хто здрадзіць цені сваіх бацькоў, і нават у віне не зможна заснуць іх сумленне: “Nie uspi w winie sumienie”.

У апавяданні “Плачка” 1845 года вобраз ваяра, які адстойвае гонар памёрлых продкаў, быў нязначна перапрацаваны і перададзены прозаю. Чарговая прытча ў апавяданні сляпога Францішка пачынаецца з апісання месца, дзе з’явілася Плачка – “на беразе Палаты”, “на пагорку”, “яна сядала на камень, які там ляжаў у засені разложыстых бяроз”. Паміж людзей хадзіла легенда, што на тым пагорку быў закапаны скарб. З’яўленне Плачкі яшчэ больш узмацняе веру ў тое, што скарб сапраўды існуе, і пара юнакоў выпраўляюцца ў дарогу.

Пасля некаторых перашкод яны адкапваюць не чыгун з грашыма, а жалезны панцыр. “Ён закрываў грудзі шкілета, ля якога ляжаў меч, а на чэрапе – жалезны шалом-шышак”.

Нават гэтага сціплага апісання хапае, каб чытач зразумеў, што яны адкапалі магілу старажытнага воіна. Пасля расчаравальнай знаходкі смялейшы хлопец прапаноўвае абрабаваць магілу і, пакінуўшы косткі, забраць зброю сабе. Але ж, як толькі яны сабраліся гэта рабіць, раптам “*маланка асвятліла пагорак*” і яны ўбачылі, што над імі паўстаў “*Волат у жалезным панцыры, трымаючы ясны меч у іх над галовамі*”.

Пасля з’яўлення Волта юнакі, вядома, спужаліся, “*страх працяў сэрцы*”. “*Гром скалануў зямлю*” і Волат сказаў: “*Нікчэмныя людзі! Золату і срэбру прадалі вы свае душы. Думаючы адно пра багацце, вы зняважылі прах Героя (‘bohatera’), які слаўна скончыў тут сваё жыццё. Прыйдзе час падняцца з магіл мёртвым, і вы будзеце зганьбаваныя перад усім светам!*”.

Пасля гэтага зноў грывіць ў хмарах гром і Волат знікае. У адрозненні ад балады, пасля словаў Героя ёсць працяг апавядання – юнакі забываюць на пагорку ўвесь струмант, забываюць, якая дарога вядзе да горада і бягуць “*праз лугі і палаткі*”, і здавалася ім, што “*той Волат з мячом у руках яшчэ доўга гнаўся за імі*”.

Але акалічнасць, што чытач так і не даведваецца, ці паўплывала пагроза Волата на хлопчаў, лучыць прытчу з баладай. Вобраз волата, які гнеўна асуджае нашчадкаў – адзін з самых эмацыйных і ўплывовых ва ўсёй творчасці Яна Баршчэўскага. Аўтар планамерна і паслядоўна праводзіць у абодвух творах думку, што чалавек, які здэкваецца са святыні, парушае агульначалавечыя і хрысціянскія традыцыі. Такім чынам, можна зрабіць выснову, што аўтар неаднаразова выкарыстоўваў прыём пашырэння і пераносу сюжэту з паэзіі ў прозу.

Можна сцвярджаць, што творчая свядомасць і Яна Баршчэўскага і Эдгара По, рознабаковая, глыбокая і складаная, не магла атрымаць дастаткова поўнага ўвасаблення толькі ў паэзіі. Зварот да прозы быў непазбежны, аб чым можа сведчыць наш аналіз толькі некалькіх іх твораў. Мы упэўненыя, што гэтая тэма заслугоўвае далейшага ўважлівага і дасканалага даследавання айчынных філолагаў.

УДК 808.1:821.161.3*А.Разанаў

Т. А. ЛОЗКА
(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

СУТНАСЦЬ ТВОРЧАСЦІ Ў РАЗУМЕННІ А. РАЗАНАВА

У артыкуле разглядаецца разуменне сутнасці працэсу творчасці А. Разанавым. Сцвярджаецца, што выток творчасці, згодна з уяўленнем паэта, знаходзяцца у самім чалавеку, аднак творчы працэс ажыццяўляецца з удзелам вышэйшай рэчаіснасці. Прыводзяцца погляды паэта на праблему творчасці ў іх суаднесенасці з высновамі асобных філосафаў. Паказваецца, што А. Разанаў надае важнае значэнне творчасці на шляху самаўдасканалення чалавека.

Праблема творчасці – адна з класічных тэм філасофіі. Спробы асэнсаваць, што такое творчасць, з якой прычыны яна ўзнікае і дзе знаходзяцца яе вытокі, рабіліся не толькі ў межах філасофіі: гэтыя пытанні сур’ёзна распрацоўваліся культуралогіяй і псіхалогіяй, а таксама ставіліся самімі творцамі. Звароты да асэнсавання праблемы творчасці звязаны з цікавасцю да пытанняў анталогіі ў цэлым: паходжанне свету і чалавека, узаемаадносінны чалавека і Бога, стваральная сіла чалавека, магчымасць пазнання і гэтак далей. Да падобных пытанняў і пошукаў адказаў на іх звяртаўся А. Разанаў, у творчасці якога адлюстраваны разважанні пра сэнс паэзіі, вытокі і мэты мастацтва, механізмы творчага працэсу.

Як адзначае А. Разанаў, творчасць – гэта “сустрэча з невядомым”: “Творчасць – сустрэча з невядомым. Як толькі невядомае замяняецца вядомым, яна немінуча ператвараецца ў імітацыю” [1, с. 179]. Фактар невядомасці вызначае аснову творчага працэсу, таму творчасць –

гэта заўсёды пашырэнне за межы звыклага з мэтай адкрыцця новага, якое вабіць і натхняе. Паэт неаднаразова звяртаецца да вобразаў палёту, стралы, вастрья як сімвалаў накіраванасці і прарыву ў новае, таму што толькі так можна выхад тую звышзадачу, якую мае на ўвазе мастацтва: “Творчасць і ёсць гэтае вастрыве, гэтае выйсце па-за...” [1, с. 203]

Чалавек творчы – галоўная тэма ў працах М. Бярдзьева. Разважаючы пра сутнасць творчасці, рускі філосаф таксама падкрэслівае важнасць новага і адзначае, што гэтае новае знаходзіцца па-за межамі дадзенага свету. “В творческий акт человека привносится новое, небывшее, не заключённое в данном мире, в его составе, прорывающееся из иного плана мира, не из вечно данных идеальных форм, а из свободы, не из тёмной свободы, а из просветительской свободы” [2, с. 207]. Пад свабодай М. Бярдзьеў разумее “положительную творческую мощь”, “мощь духа творить не из природного мира, а из себя”: “Творчество есть то, что идёт изнутри, из бездонной и неизъяснимой глубины...” [3, с. 369–370].

Сувязь творчасці з загадкавым і неспасцігальнымі прыводзіла філосафаў да думкі пра сувязь творчага з боскім. Так, М. Бярдзьеў, як і шэраг іншых мысліцеляў, прызнаваў, што творчыя дары дадзеныя чалавеку Богам. Нямецкі сацыёлаг Э. Фром тлумачыў творчыя імкненні чалавека ў рэчышчы асэнсавання біблейскага падання пра выгнанне Адама з райскага саду. “Он вынужден преодолевать свой внутренний разлад, мучимый жаждой „абсолюта“, другого вида гармонии, способной снять проклятие, отделившее человека от природы, от ближних, от самого себя” [4, с. 47]. А. Разанаў, узгадваючы творы Гамера, Вергілія, Дантэ, адзначаў, што яны “выпадалі” і пастаянна “выпадаюць” у сферу, дзе чалавечае судакранаецца з боскім, і выказваў думку, што без удзелу гэтай вышэйшай рэчаіснасці творчасць немагчыма [5, с. 15]. Аказваючыся паміж светам боскім і светам людзей, чалавек-творца выступае ў ролі своеасаблівага рэтранслятара. Праз творчы акт паэту адкрываюцца вышэйшыя сферы, ён здольны адчуваць іх вібрацыі, якія чакаюць праяўлення ў іншай сферы – сферы матэрыяльнага свету. А. Разанаў разумее, што творчае вынікае не з творцы, а праз творцу, таму ўдакладняе: “Перакладаю шэпт дажджу, / пагляд вачэй, / трымценне гаю.../ Кранаю, / слухаю, / гляджу, / я не пішу – перакладаю” [6, с. 68]. Разам з тым гэтае “перакладанне” патрабуе непасрэднага ўдзелу творцы, таму што менавіта ён павінен пераўтварыць вышэйшыя вібрацыі ў сімвалічную мову, якую будуць здольныя зразумець людзі. Творчасць адбываецца праз судакрананне з боскім, але праваднік боскай энергіі выступае не медыумам, а сутворцам, які творыць матэрыяльнае з тонкага, невідавочнага, недаступнага іншым – “ўцелясненне невядомае ў вядомае, бязмоўнае ў моўнае” [5, с. 21].

Вытокі творчасці А. Разанаў раіць шукаць у самім чалавеку, у заключанай у ім глыбіні. “Што там, у нас саміх, у глыбінях нашай свядомасці: якія містэрыі адбываюцца, якія рэкі цякуць, якія віры віруюць?...” [1, с. 212]. Глыбіня, якую ўтрымлівае ў сабе чалавек, паняцце метафізічнае і абстрактнае, няма агульнапрынятага азначэння і тэрміна “свядомасць”. Да разумення таго, што меў на ўвазе А. Разанаў, на наш погляд, могуць наблізіць наступныя радкі: “Калі паэт ведае, што ён хоча сказаць, ён не здолее гэтага сказаць (прынамсі, як паэт), для гэтага ён мусіць вярнуцца ў тую глыбіню, дзе нязведанае яшчэ не стала зведаным, інтуітыўнае – рацыянальным і дзе рэчы яшчэ не маюць імёнаў [1, с. 248]. Гаворачы пра глыбіню, паэт ужывае словы “нязведанае”, “інтуітыўнае”, а таксама характарыстыку “дзе рэчы яшчэ не маюць імёнаў”. Падобна на тое, што гаворка ідзе пра асаблівы стан свядомасці чалавека, калі апошні адмаўляецца ад разумовага пазнання рэчаіснасці і “падключаецца” да бачання, заснаванага на інтуіцыі. Інтуіцыя (ад лац. *intueti* – пільна глядзець) – здольнасць непасрэднага спасціжэння ісціны [7, с. 215]. Гэта спецыфічны від пазнання, калі чалавек пранікае ў сэнс рэчаў і падзей, схоплівае іх сутнасць праз інсайты. Заўважым, што сутнасць рэчаў папярэднічае іх называнню. Ва ўсходняй філасофіі такому стану свядомасці адпавядае тэрмін “саторы” – азэрэнне, раптоўнае абуджэнне, якое адбываецца ў выніку самазасяроджання і самапаглыблення. Японскі філосаф і папулярны татар дзэн-будызму Д. Судзукі вызначае саторы як “интуитивное проникновение в природу вещей в противоположность аналитическому и логическому пониманию природы” [8, с. 495]. Згодна з філасофіяй дзэн-будызму, перад тым, хто дасягнуў саторы, адкрываецца новы свет, раней неведомы розуму, а сам чалавек унутрана перараджаецца.

Пэўныя пераўтварэнні адбываюцца з чалавекам, які далучаецца да працэсу творчасці, у А.Разанава. Паэт піша, што праз творчасць, праз унутранае паглыбленне ў працэсе творчага акту чалавек здабывае сябе, спасцігае сваю ўнікальнасць, пераадольвае стэрэатыпнае мысленне, якое ўводзіць чалавека ў агульныя рамкі: “Чым большую глыбіню адкрывае ў сабе чалавек, тым больш у ёй не агульнага, а свайго, якое становіцца сваім і для іншых. Гэта ўласціваць – і ў гэтым асабліваць – творчасці” [1, с. 264].

А. Разанаў сцвярджае, што творчасць скіроўвае чалавека да судакранання з сабой, з тымі якаснымі адзнакамі “я”, якія былі забытыя. Праз стан творчасці чалавеку адкрываюцца страчаныя веды, а ўнутраная прастора разгортваецца да межаў сапраўднай рэчаіснасці: “Стан творчасці, у якім удзельнічаюць глыбокія пласты чалавечай існасці, адкрывае чалавеку тое, што ён забыў альбо страціў, – я г о веды, я г о рэчаіснасць, якая тым больш сапраўдная, чым больш я г о” [1, с. 264]. Як лічыць літаратуразнаўца Г. Кісліцына, А. Разанаў “выказвае думку, што творчасць пэўным чынам абумоўлівае чалавечую рэчаіснасць, калі не для ўсіх, то хаця б для самага творцы” [9, с. 99]. У адным з інтэрв’ю паэт насамрэч адзначыў у дачыненні да рэчаіснасці, што “ў залежнасці ад чалавека, ад яго настрою, ад яго “зараджанасці” – яна можа адгукацца або адным, або другім сваім бокам, пэўнай сваёй нотай” [5, с. 64]. Такім чынам, не толькі рэчаіснасць уплывае на чалавека, але і чалавек можа ўздзейнічаць на рэчаіснасць, асабліва калі гэта чалавек-творца.

Узаемадзеянне ў межах творчасці адбываецца і на іншых узроўнях. А. Разанаў падкрэслівае дыялагічнасць мастацтва: “Яно гаворыць, і яно адгукаецца. Яно Голас, і яно Рэха”. Такі дыялог, паводле паэта, служыць удакладненню (“Гэта я бачу сябе ў іншым, не здавальняюся гэтым сабой, папраўляюся”) і неабходны, каб пазбегнуць спусташэння і выраджэння мастацтва [1, с. 197]. Сапраўдны творца імкнецца захаваць набытае, аддаючы яго іншым, бо думка становіцца мёртвай, калі яна губляецца ў адным чалавеку, і думка жывіцца, знаходзіць свой працяг, калі яна ўспрынята іншымі. “Два ўзаеманеабходных і ўзаемавыключных пачаткі творчасці і культуры: творчасці – самаахвяраванне, культуры – самазахаванне” [1, с. 190].

Водгук для творцы – крытэрыў ягонай творчасці. Мастацтва павінна быць скіравана на чалавека, выклікаць рэфлексію, прымушаць яго прыслухацца да самога сябе, асэнсаваць сваё месца ў свеце. “Запаветнай мэтай мастацтва ва ўсе часы былі не новыя творы, а новы чалавек” [1, с. 241] – лічыць А. Разанаў і бачыць у гэтым адрозненне мастацтва ад штукарства – сумы прыёмаў і навыкаў.

Праз судакрананне з мастацтвам спасцігаецца не толькі чалавек, але і таямніцы быцця, якія маюць пэўную суаднесенасць з таямніцамі творчасці. У творчым акце рэалізуюцца закладзеныя ў чалавеку магчымасці (“Мастацтва – ма(г)стацтва” [1, с. 211]) і яго духоўны патэнцыял, чалавек пераадольвае сябе і выходзіць па-за сябе, пашыраючы свядомасць да межаў Сусвету: “Чалавек, творачы, ужо больш, чым сам, ужо далей, чым тут. Ён, як антэна, змястоўны не сабой, а пазасабовасцю. І чым менш у ім самога сябе, яго самаснасці, тым больш ён чуйны, тым больш востры, тым больш ён усё, увесь Сусвет” [1, с. 203].

Можна сказаць, што творчасць – гэта дадзены чалавеку інструмент, які дазваляе ўспомніць самога сябе праз праўленне творчай энергіі, закладзенай у ім Богам. Успамінаючы сябе як вышэйшую сутнасць, якая забылася на гэта па прычыне падзення ў шчыльную матэрыю, чалавек набывае страчаныя сэнсы. Энергія творчасці садзейнічае ўзыходжанню чалавека ад сябе да звышсябе: “Чалавек мысліць тою сваёй іпастасцю, якая і сама яшчэ творыцца. Таму і магчыма, таму і мае сэнс творчасць, што разам з задуманым творам дзейнічае яшчэ адзін твор – творца” [1, с. 275].

Такім чынам, у сваіх разважаннях на тэму творчасці А. Разанаў выказвае думку, што творчасць немагчыма без удзелу вышэйшай – боскай – рэчаіснасці. Чалавеку-творцу пры гэтым адкрываюцца вышэйшыя сферы. Здольны бачыць невідавочнае, ён уцеляе тонкае ў матэрыяльнае. Сярод галоўных фактараў творчага працэсу паэт называе фактар невядомасці і навізны, які патрабуе ад творцы выйсця “па-за”. Выток творчасці А. Разанаў бачыць у самім чалавеку, у глыбіні яго ўнутранага свету. Так паэт вызначае два полюсы творчасці – пашырэнне і

паглыбленне: “Два полюсы творчасці: натхненне і засяроджанне, выйсце па-за сябе і выйсце ў сябе...” [1, с. 210]. Каб далучыцца да творчасці, неабходны асаблівы стан свядомасці, які заключаецца ў інтуітыўным спасціжэнні рэчаіснасці, непасрэдным і чыстым бачанні рэчаў і з’яў. У працэсе творчага акту чалавек творыцца і пераўтвараецца, становіцца большы, чым ёсць – такога новага чалавека А. Разанаў называе мэтай мастацтва. Таксама паэт адзначае розныя ўзроўні ўзаемадзеяння ў межах творчасці, указвае на дыялагічнасць мастацтва.

У поглядах А. Разанава на праблему творчасці адлюстраваны здабыткі сусветнай філасофскай думкі, якая набліжаецца да высновы, што катэгорыя творчасці набывае важнасць у асэнсаванні быцця і месца чалавека ў ім, а творчы працэс становіцца асновай эвалюцыйнасці, дзякуючы якой чалавецтва развіваецца на шляху самаўдасканалення.

Спіс літаратуры

- 1 Разанаў, А. Паляванне ў райскай даліне : Версэты. Паэмы. Пункціры. Вершаказы. З Вяліміра Хлебнікава. Зномы / А. Разанаў. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1995. – 287 с.
- 2 Бердяев, Н. Творчество и объективация / Н. Бердяев. – М. : Т8RUGRAM, 2018. – 300 с.
- 3 Бердяев, Н. А. Философия свободы. Смысл творчества / Н. А. Бердяев. – М. : Правда, 1989. – 607 с.
- 4 Фромм, Э. Человек для себя / Пер. с англ. и послесл. Л. А. Чернышевой / Э. Фромм. – Минск : «Коллегиум», 1992. – 253 с.
- 5 Разанаў, А. З апокрыфа ў канон : гутаркі, выступленні, нататкі / А. Разанаў. – Мінск : І. П. Логвінаў, 2010. – 138 с.
- 6 Разанаў, А. Назаўжды. Вершы і паэма / А. Разанаў. – Мінск, Мастацкая літаратура, 1974. – 112 с.
- 7 Философский словарь / Под ред. И. Т. Фролова – М. : Республика, 2001. – 719 с.
- 8 Судзуки, Д. Основы дзэн-буддизма / Д. Судзуки // Буддизм. Четыре благородных истины. – М. : Изд-во ЭКСМО-пресс; Харьков : Изд-во Фолио, 2001. – С. 309-846.
- 9 Кісліцына, Г. Алесь Разанаў : Праблема мастацкай свядомасці / Г. Кісліцына. – Мінск : Беларускае навука, 1997. – 143 с.

УДК 82.02/.09+82-192

Е. В. ЛОКТЕВИЧ
(г. Минск, БГУ)

ПРАВСТВЕННЫЙ ОБЛИК ИНТЕРНЕТ-ПРОСТРАНСТВА В ОБРАЗНОМ ПРЕТВОРЕНИИ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ОРИГИНАЛЬНОЙ РОК-ПОЭЗИИ

Актуальность статьи определяется необходимостью осмысления образной сферы современной русской оригинальной рок-поэзии как одного из приоритетных синтетических видов искусства. В работе виртуализованное бытие и инобытие образной парадигмы рок-текста изучается в контексте медиатизации и геймификации современного литературного процесса. Проанализированы образы, демонстрирующие негативное влияние Интернета на мировосприятие реципиента, и специфика трансформации горизонта читательских ожиданий. Выявлено, что лирический герой критически воспринимает воздействие интернет-пространства на духовно-нравственное развитие личности.

Художественный мир рок-поэзии и рок-искусства в целом, как правило, негативно воспринимается в доминирующей культуре, представители которой утверждают, что рок-творец воплощает “имидж “слуги дьявола”, продавшего душу сатане”, генетически

восходящий к образу Н. Паганини, одаренному “нечеловеческим талантом” [1, с. 8–9]. С творчеством, положительно влияющим на человека, официальная культура чаще всего связывает академическую и духовную музыку как искусство, родственное святости [1, с. 148–153]. Вместе с тем, Н. Бердяев еще в начале прошлого века указывал на то, что “насильственное принудительное, внешнее устранение зла из мира, необходимость и неизбежность добра – вот что окончательно противоречит достоинству всякого лица и совершенству бытия, вот план, не соответствующий замыслу Существа абсолютного во всех своих совершенствах” [2, с. 122]. Думается, что становление творческой личности осуществляется не в изоляции от духовной «брани» собственно автора, а именно в момент дуального диалога возвышенной и низменной направленности, который способствует определению критериев прекрасного и безобразного, божественного и демонического, нравственного и безнравственного, формирует ценностные ориентации высшего субъекта сознания. В художественном мире соотношение *добра* и *зла* имеет конкретные цели, направленные на выявление уникальности рецепции человеком мироздания на разных этапах развития общества.

Произведение искусства относят к ценностно значимым тогда, когда оно создано “по принципу образно-символического отображения или выражения любой реальности (метафизической, духовной, природной, материальной, рукотворной, социальной, психической и т.п.)”, и позволяет читателю проникнуть в ее “смысловые глубины” исключительно средствами, предложенными автором творения [3, с. 222], и в этом смысле рок-поэзия имеет бесспорную художественную ценность. Стремление к репрезентации духовно противоположных сторон бытия современного человека, погруженного в виртуальную реальность, ставшую для него инобытием (идеальным бытием), провоцирует обостренную реакцию рок-поэтов на эти изменения. Творческий анализ технологических преобразований в культуре представлен в образной сфере их творчества, где все чаще философски маркируются размышления лирического героя о духовно-нравственных несовершенствах медиатизированного и геймифицированного мира, ставшего сегодня романтической “срединно”-пограничной (экзистенциально-виртуальной) реальностью, поглотившей внимание воспринимающего сознания.

Лирический герой В. Ужанкова указывает на то, что в современном обществе происходит антиэволюция. Посредством образа *черного ворона* первичный субъект сознания в прямо-оценочной точке зрения сообщает: “Люди выются подобно черному ворону, / Идет эволюция в обратную сторону” [4]. Образом предательства человеком своей духовности становится *заложенный в ломбарде Христос*: “Где тот, кто за краюху хлеба / Не заложил в ломбард Христа?” [5] По этой причине, полагает герой К. Кулясова, “Перестали петь для нас Небеса” [5]. Но и наличие *хлеба* как пищи материальной и духовной не может возродить современного человека. Герой рок-поэзии А. Новикова понимает причины этого, упрекая в утрате веры не только других людей, но и самого себя: “Сколько веры не дай нам – в безверии помирать! / Сколько хлеба не жуй – будешь зубы точить о плоть! / И на струнах моей души так легко играть, / Год за годом, покуда во мне закипает злость!” [6] Именно с *Христом* жаждет встретиться в земном бытии лирический герой Э. Калинина (“Хостел эконоом – в номере никого, / В соседнем номере – Бог, я с ним пока не знаком, / Но знаю, что это он – Отец, Абсолют, Эталон, / Нас найдут на этаже – познакомимся лично уже” [7]) и даже ищет возможности воспрепятствовать распятию, воспринимаемому как убийство (“Пока не поздно, / смазать бы полозья! / На санях по снегу, в Вифлеем по звездам! / Расспросить местных, сколь все серьезно, / чьи это козни, чьи это гвозди?.. / В голове путаются мысли куцые... / Не забыть бы зеленку и плоскогубцы! / На шею повешу крестик несчастный – / увидит, поймет, что все не напрасно...” [8, с. 56]). Субъект сознания творчества С. Калинина готов сам пойти на закланье: “Спрячу улыбку, ступая на камни, / Иду на Голгофу, объятый ветрами. / <...> И, следуя ветру и току по венам, / Отдам свое тело голодным гиенам” [9]. *Страх* остаться без поддержки Небесных Сил обретает образную

форму *дурного сна*: “Демон присел на плечи / И шепчет речи. / Дурные снятся сны. / И мне приснилась Богородица, / Она качала головой. / За нас никто теперь не молится” [8, с. 56].

В мире интернет-пространства, подчеркивает рок-герой, *компьютерный виртуализованный мир* заменил храм, стал кумирней, местом поклонения фантазиям и желаниям человека: в образной сфере происходят коренные преобразования, отражающие новый горизонт читательских ожиданий (образ *храма* → *виртуальный мир* = языческая *кумирня*). Образ участника *социальных сетей*, *интернет-героя* ассоциируется в современной рок-поэзии с образом *наркомана*, *нищего*. Лирический герой А. Ильина возмущенно и разочарованно заявляет: “Цифровой аудит, цифровой наркоман, / Он заходит в инет, словно вещи в храм, / Побирается там пищею для ума, / А вокруг того света – тьма” [10]. Еще более бескомпромиссен в оценке нравственного “падения” человека, создающего свое бытие в интернет-среде, лирический герой Д. Соколова. *Интернет* становится для современного человека подменной экзистенциальной опоры, той *вселенной*, в которой, по мнению лирического героя С. Калинина, правда продана, ее лицо забыто: “Интернет, видеокамера – / Способ продать свою истину” [9].

Человек в образной сфере современной рок-поэзии нередко обретает образ непринятого обезумевшего, одержимого *странника*, в душе которого обрел бытие *бес*, иногда символически представленный образом *черной вуали*: “Мой мир – прибежище для бесов» [12], “Его безумная душа / Надела черную вуаль, / <...> В его душе таился бес, / Убивший волю и мечту” [5]. Усиление образов *зла* выявляется посредством образной замены / подмены *беса демоном*, присутствие и воздействие которого лирический герой нередко отрицает: “Не я за этим всем стоял, а демон преисподней, вероятно” [12]. Демонические образы часто представлены в ироническом ключе (образ *комика-лицедея*), благодаря чему в современной оригинальной рок-поэзии пересматриваются возможности трагической иронии: “Затерялся комик-лицедей / Среди им придуманных ролей” [Там же]. Аллюзией звучит в рок-тексте “Ангел и Демон” А. Князева “оземнение” образа *злого духа*: “Я нарушил все правила игры, / Как смертный я начал видеть сны... / Ввергнуть нас в неволю / Аду не позволю!” [Там же] Связь идейно-образного плана этого произведения прослеживается, прежде всего, с поэмой “Демон” Ю. М. Лермонтова, “Дневником Сатаны” Л. Н. Андреева, “Мастером и Маргаритой” М. А. Булгакова, частично – с произведениями Ф. М. Достоевского (“Братья Карамазовы” (Гл. “Черт. Кошмар Ивана Федоровича”)) и А. П. Чехова (“Беседа пьяного с трезвым чертом”). В русле романтической и символистской традиций *дьявол* в рок-тексте А. Князева реализует свой диалогический потенциал во фразеологической точке зрения: высший субъект сознания современной оригинальной рок-поэзии наделяет этого героя собственным голосом. Однако теперь образ *сатаны*, *дьявола* связывается с образом *интернет-технологий*, изменивших человека изнутри (*дьявол* = *Интернет*), а образ экрана монитора (/ телевизора) обретает символическое значение *занавеса* (конца, финала развития человечества): “Эй, умники, сидящие по ту сторону экрана! / Эту божественную музыку Дьявол посвящает вам! / Вам – лицемерам, скрывающимися за масками добродетелей. / Вам – раздающим диагнозы, выносящим вердикты и приговоры. / Здесь – по эту сторону занавеса – вы все равны передо мной в ожидании высшего приговора” [9].

Образ *беса* в современном русском рок-творчестве может заменяться семантически близким образом *зверя*, *волка*, *оборотня*: “Я днем человек, а ночью я зверь, / И любви настоящей никогда я не знал. / <...> Лишь коснется лунный свет меня, / И в волка обращусь вмиг я” [13]. *Идейно-субъектная пограничность* [14, с. 48–68] и феноменология *демонического эстетства* [14, с. 114] актуализируют в оригинальной рок-поэзии образ *часовщика*, имеющего черты *Высшего Судьи* и играющего *бытием* людей, которое представлено образом *маятника* как символа *экзистенции*. Посредством игровой внесубъектности герой стихотворения “Часовщик” Н. Ерохина во фразеологической точке зрения с некоторой обреченностью и тоской сообщает: “Поймите, люди, я не добрый и не злой, / Я не страдаю и не рад, конечно, / Я – часовщик, и так назначено судьбой; / Мой маятник качаться будет вечно” [13].

В системе образов современной оригинальной рок-поэзии все чаще *лицо* заменяется другими образами, семантически дублирующими и умножающими силу воздействия интернет-пространства: образ *лица* синтезируется с образами *зеркала*, *экрана*, *монитора*: “Незнакомые лица улыбались с экрана” [4], “С балкона смотришь телевизор / Через окно соседского дома” [Там же], “Воздуха полные легкие, / Смотримся мы в телевизоры” [9]. Лирический герой даже собственное лицо видит искаженным, неестественным: “Гасите свет – мне тошно! Лицо мое гармошкой!” [5]. Образ *неба* предстает перед героем тоже в форме отзеркаленной, напоминающей *экран*, за которым виртуальное инобытие, воспринимаемое как истинная жизнь: “Чему ты печалишься, небо? / Я уже позабыл, когда был не один. / Ты знаешь, где бы я ни был, / Я увижу тебя в отражении витрин” [6]. Герой связывает причины происходящего с духовной деградацией “цифрового” *человека*, образ которого трансформируется (*человек* = *священная корова*): “В цифровой век въехал человек / И заключил себя в границы монитора, И вот лежит он, как священная корова, / Но поглощает уже цифры на обед” [10].

Герой не желает интернет-общения, он жаждет реального взаимодействия, именно с *лицом*, а не *маской*, *аватаром*, *виртуальным образом*: “Я отключу телефон, мне скучны абоненты” [5]. Человек, согласно представлениям современного русского рок-поэта, устал от имитации взаимоотношений, в нем живет тоска по прошлому: “Телевизоры поют / О достижениях и победах, / Кухни вечерами пьют / И рассуждают про соседа” [5]. Переосмысление романтико-символистского образа *маскарада* в оригинальной рок-поэзии обнажает формы абсурдистского гротеска, когда *маска*, за которой всегда был *человек*, *личность* преобразуется в *виртуального игрока* – *компьютерного героя*, и потому его бытием можно управлять: “Я создал свой маленький театр, / Здесь все по моим законам живут: / Играя – плачут, смеются – страдая, / А коль захочу – и вовсе умрут” [13], “В моем театре есть и те, кого я создал сам; / Никто не смеет здесь считать их за убогих” [12]. *Бытие* в глазах первичного субъекта сознания – лишь *миф*, *сказка*, в которой больше нет людей, а только *маски*: “В этом мире, будто в сказке, / Вокруг нет лиц – одни лишь маски” [13]. Образы *духовной смерти* приводят лирического героя рок-поэзии А. Новикова к размышлениям о *бытии* как *небытию*, гибели, наступившей еще при жизни: “И уровень смерти уровень Света превысил, / Не значит ли это, что мы уже не спаслись!” [6].

Культурно-технологические изменения трансформируют в содержании современной оригинальной рок-поэзии даже привычную фольклорную образность. Так, образ *Ивана-дурака* неизбежно обретает нерусские очертания, к которым он привык и которых уже не замечает в себе – происходит модификация национального облика русского человека, что и констатирует лирический герой: “А Ванька тот-то на печи, читает прессу, / У него уже давно совсем другие интересы. / Made in China на лаптях и лыко больше не плетется, / И не пашется. Не сеется, не растится и не жнется. / <...> Понабрался новых фраз, инокой формы, / Американских слов так много, что они уж стали нормой. / Как ему от них не тошно, я сломал уже язык, / А русский Ванька-дурачок уже давно привык” [5]. Интернет-среда, по мнению лирического героя, поглотила всех, каждый в виртуальной реальности получил возможность создать “идеальный” имидж, за которым уже не разобрать *лица* и подлинных мотивов: “Сильный и смелый герой интернета, / Никогда не спит. / Грозный защитник белого света / Вновь отстоит мирный быт!” [15]. Живя в своем виртуальном мире, человек забывает о своем истинном бытии, теряет к нему и своему окружению интерес: “Если подлодка утонет впотьмах / Или полмира рассыплется в прах – / В этом проблемы, воистину, нет, / Если успеть оплатить интернет!” [15]. Аллюзивно-реминисцентной фигурой в рок-поэзии выступает соединение ироничного образа *лицо-рожа* и образа *зеркало*, отсылающее к символизму фольклорной традиции и к “Ревизору” Н. В. Гоголя: “Что пенять на зеркало, если модно / С рожею кривою ходить!” [5]. Лирический герой К. Кулясова, обнажая всю бездуховность современного человека, предлагает ему заглянуть в свою *душу*, познать себя: “Нету дыма без огня, правду говорят, / Но искать чужой вины в своей жизни – бред. / Посмотрите на себя, кто умен, кто свят, / И увидите в себе Божий белый свет!” [5].

Таким образом, лирический герой современной русской оригинальной рок-поэзии подчеркивает, что новые ценностные ориентации, сформированные визуально-виртуальной культурой, рождают запросы, исходящие не от духовности, а от материальных потребностей человека. Происходит нарушение иерархии возвышенного типа, которая была направлена исключительно на нравственное совершенствование. Выявленные трансформации состояния духа и души, описанные в рок-творчестве, “переворачивают” и религиозно-философскую иерархию *бытия*: “Пиши на аудио, снимай на видео, / Долой религии, долой политику, / Крути на радио, на телевидении, / Дай петь о том, что к нам едут грабители” [9]. Путь духовных метаморфоз, считает лирический герой, превращает технологически грамотного человека в существо, которое страшнее зверя: “Нас ссорят ежедневно, и тысячи людей / Становятся мгновенно хуже самых злых зверей” [9]. Очевидно, что современная русская оригинальная рок-поэзия осмысляет ключевые проблемы духовно-нравственного развития личности в контексте повышенного внимания общества к виртуализованному миру интернет-пространства. В этой связи, думается, стоит пересмотреть стереотипизированное представление о рок-поэте как носителе исключительно ценностных ориентиров бунтаря, разрушителя и безнравственного человека.

Список литературы

- 1 Сегалов, М. Колокола рока / М. Сегалов. – Симферополь : Н. Орианда, 2010. – 160 с.
- 2 Бердяев, Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. Опыт оправдания человека / Н. А. Бердяев. – М. : Академ. Проект ; Екатеринбург : Деловая книга, 2015. – 520 с.
- 3 Бычков, В. В., Маньковская, Н. Б. Художественность как метафизическое основание эстетического опыта и критерий определения подлинности искусства / В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская // Вестник славянских культур. Серия: Искусствоведение. – 2017. – Т. 43. – С. 220–241.
- 4 PLOHO. ПЛОХО // ВКонтакте [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://vk.com/plohoband>. – Дата доступа : 01.10.2022.
- 5 АнимациЯ. Тексты и переводы песен // PesenOK [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://teksty-pesenok.ru/rus-animaciya/>. – Дата доступа : 01.10.2022.
- 6 Площадь Восстания. Тексты песен // Altwall [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://altwall.net/texts.php?show=ploshchadvosst>. – Дата доступа : 01.10.2022.
- 7 Аффинаж. Тексты песен и альбомы // GL5.RU [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.gl5.ru/a/affinazh/affinazh.html>. – Дата доступа : 01.10.2022.
- 8 Калинин, М. Н. Аффинаж. Фото и тексты песен. Лучшее всех / М. Н. Калинин. – М. : Эксмо, 2019. – 160 с.
- 9 Deform. Тексты песен // Гуру песен [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://pesni.guru/search/deform>. – Дата доступа : 01.10.2022.
- 10 Тексты песен, группа «План Ломоносова» // Musictxt.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://musictxt.ru/ru/p/plan_lomonosowa/spisok.htm. – Дата доступа : 01.10.2022.
- 11 Тексты и переводы песен исполнителя Йорш // Text-pesni.com [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://text-pesni.com/ispolnitel/pokazat/4029/teksty-perevody-pesen-jorsh/>. – Дата доступа : 01.10.2022.
- 12 КняZz. Все тексты (слова) песен, переводы, видео, клипы // PesenOK [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://pesenok.ru/10/KnyaZz>. – Дата доступа : 01.10.2022.
- 13 Сказки Черного Города. Все тексты (слова) песен, переводы, видео, клипы // PesenOK [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://pesenok.ru/17/Skazki-chernogo-goroda>. Дата доступа : 01.10.2022.
- 14 Локтевич, Е. В. Феномен идейно-субъектной пограничности в лирике начала XX века : монография / Е. В. Локтевич. – Гродно : ЮрСаПринт, 2020. – 672 с.
- 15 Троя. Тексты песен // SongsPRO [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://songspro.pro/18/Troya>. – Дата доступа : 01.10.2022.

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

ПЭНДЗЛЕМ І СЛОВАМ:ВОБРАЗ МАСТАКА Ё ПАЭЗІІ Г. ГОВАРА

Артыкул прысвечаны беларускаму мастаку, паэту і вынаходніку Генадзю Говару. У артыкуле разглядаецца творчы шлях і асаблівасці творчай дзейнасці беларускага паэта і жывапісца. Аналізуецца зборнік паэзіі Г. Говара “Дзякуй”, ягонне вершы прысвечаныя беларускім дзеячам мастацтва.

Беларускі мастак, паэт і вынаходнік Говар Генадзь Васільевіч нарадзіўся ў 1945 годзе ў Жлобіне, аднак з пяцігадовага ўзросту жыве ў паэтычным раёне Гомеля – Новабеліцы. Жыццёвы і творчы шлях адметнай у многім асобы даволі пакручасты і адметны.

Ён працаваў электраманцёрам на “Лесахімкамінаце”, пры гэтым адначасова вучыўся ў гомельскай сярэдняй школе рабочай моладзі № 2, якую скончыў у 1961 годзе. Будучую прафесію выбіраў нядоўга: ў 1963 годзе паступіў у Мінскае мастацкае вучылішча, а затым, пасля службы ў войску, у 1970 годзе, атрымаў дыплом Каўнаскага тэхнікума прыкладнога мастацтва імя С. Жукаса. Аднак цягнула на радзіму, таму Г. Говар быў накіраваны на працу ў гомельскі камбінат “Мастацтва” Беларускага саюза мастакоў. Якраз з гэтага часу жывапісец пачаў удзельнічаць у мастацкіх выставах.

Творчая палітра Генадзя Говара багатая і разнастайная: з вялікага пераліку ягоных творчых тэхнік вылучаюцца акварэль і пастэль, афорты і экслібрысы, плакаты і нават карыкатуры. Найбольш вядомыя мастацкія работы жывапісца – “Чэрвень 1941-га”, “Памяць”, “Цішыня”, “Гомельскі парк”, цыкл графічных работ “Рысы эры”, “Асэнсаванне часу”.

Якраз “час” ва ўсіх ягоных праявах і становіцца сімвалам творчасці мастака, здольнага імгненна адраагаваць на змены ў грамадстве. Так, амаль адразу пасля тэхналагічнай катастрофы веку Г.Говар стварыў трыпціх “Чарнобыль”, у які ўвайшлі карціны “На Палессі ціха-ціха...”, “Прыпяць – горад-прывід”, “Цішыня”.

Генадзь Васілевіч – майстар пейзажа. Ён і пачынаў з паэтычных замалёвак ускраін г. Гомеля і Жлобіна, дзе прайшло яго маленства, а затым пачаў увасабляць краявіды Мазыршчыны, Жлобіншчыны, Тураўшчыны (карціны “Рака Сож”, “На Іпуці”, “Ля возера”, “Па вясновай вадзе”). Кампазіцыі мастака цалкам пазбаўлены сацыяльнага падтэксту, яны камерныя, аптымістычныя, бо у іх ён апявае някідкую прыгажосць беларускага краю.

На Палессі паветра празрыстае,
Жыватворнае, шчодро-гаючае...

На Палессі вада серабрыстая,

Трапяткая, крыштальна-крынічная... [1, с. 4].

У канцы 90-х - пачатку 2000-х гадоў Г. Говар стварыў графічную панараму дваццаці стагоддзяў, якая ўяўляе сабой цыкл з 20-ці работ, які ўвайшоў у экспазіцыю перасоўнай выставы “Па гомельскім Палессі”. У 2007–2009 гадах гэтая перасоўная выстава пабывала ва ўсіх раёнах Гомельскай вобласці.

Творы выяўленчага мастацтва Г. Говара захоўваюцца ў фондах Беларускага саюза мастакоў, Музея сучаснага мастацтва ў г. Мінску, музея Гомельскага палацава-паркавага ансамбля, Мазырскага краязнаўчага музея, у прыватных калекцыях у Германіі, Балгарыі, Венгрыі, Румыніі і Польшчы. Літаральна на днях была адкрыта яго персанальная выстава ў Гомельскай галерэі імя Г. Вашчанкі і ў Прэзідэнцкай бібліятэцы. Сумесна з гомельскім пісьменнікам Васілём Ткачовым Г. Говар выдаў кнігу “Вячыстыя лясы Гомельшчыны” (2005), у якой ён раскажаў пра работнікаў лясной гаспадаркі рэгіёна. Яскравы і тэмпераментны публіцыст Генадзь Говар, якому баліць

душа за ўсё жывое на гэтай зямлі, падрыхтаваў кнігу “Дарогі і людзі”, у якой гаворка найперш ідзе не аб дарожнай гаспадарцы, а аб людзях, што ходзяць па іх.

З самага пачатку сваёй творчай дзейнасці адметны творца службыць і Паэзіі. Так, ён стварыў цэлую серыю партрэтаў беларускіх пісьменнікаў: Міхася Башлакова, Юрыя Фатнева, Анатоля Вярцінскага, Віктара Карамазова, Алеся Петрушкевіча, Аляксандра Капусціна, Івана Штэйнера, Алега Ананьева і іншых.

Г. Говар з’яўляецца аўтарам такіх кніг паэзіі, як “Мае абпаленыя крылы” (1998), “Мой нечаканы вершапад” (2000), “Незамгнёная ўсмешка” (2002), “Князь-возера” (2002), “Ты мяне пацалавала” (2007), “Акунёўская бітва”, “Мо і так...” (2012), калектыўных зборнікаў і шматлікіх публікацый у перыядычным друку. Ён з’яўляецца лаўрэатам літаратурных прэмій памяці Івана Мележа, М. Доўнар-Запольскага (Беларусь) і Баяна (Расія).

Хаця Генадзь Говар з’яўляецца членам Беларускага саюза мастакоў з 1990 г., а сябрам Саюза пісьменнікаў Беларусі толькі з 2003 г., цяжка сказаць, якая муза для яго галоўнейшая. Тым болей, што з 2012 года плённа працуе адказным сакратаром Міжнароднага саюза пісьменнікаў і майстроў мастацтваў. Паяднаў няўлоўнае. У адной асобе спалучыліся жывапісец фарбамі і жывапісец словам. Гэтыя дзве іпастасі адзінай творчай натуры шмат у чым дапаўняюць, узбагачаюць, падчас нават правакуюць адна адну.

Але не павінна ў нас скласціся ўражанне, што Генадзь Говар толькі жывапісец – пэндзлем ці словам. У многіх сваіх лірычных творах ён выступае як філосаф, невыпадкова некаторыя ягоныя катрэны, дзе аўтар аналізуе сутнасць быцця, нагадваюць слаўтыя рубаі А. Хаяма [1, с. 4].

Як сказаў Іван Штэйнер, даволі часта Генадзь Говар прызнаецца, што яму цесна на напярэтым палатне, бо ў спалучэннях колераў – маўклінасць. Фантазію мастака стрымлівае фармат будучай карціны, ён падобны да рамы, што вымушана абяжоўвае будучы вынік. Выратаванне адно: умоўнасць павінна перамагчы рэальнае, а таму акрыленая душа павінна вандраваць-блукать па праменні паэзіі. Але затым не хапае рэальнай выяўленчай асновы. Вось чаму для поўнай рэалізацыі выяўленчай мроі наабходна даткнуцца думкай-пэндзлем да палітры-мовы роснай [2, с. 119].

У 2022 г. Генадзь Говар выдаў зборнік паэзіі “Дзякуй!”, якім яшчэ раз паказаў сваё бачанне свету і яго мастацкага ўвасаблення. Апошняя падчас рэалізуецца праз зварот да слынных мастакоў гомельскай зямлі, якія ўжо адышлі ў іншы сусвет. Сярод іх вершы “На Брагіны”, “Рэчыцкі Эдэльвейс”, “На спатканне”. Першы прысвечаны народнаму мастаку, вялікаму майстру Гаўрыле Вашчанку, які з’яўляецца адным з самых яркіх прадстаўнікоў беларускага станковага жывапісу. Паэт апісвае родныя мясціны Гаўрыіла Вашчанкі на беразе Брагіні, якая, як і сотні гадоў таму, імкнецца да Дняпра. Аднак твор надзвычай сумны, бо хоць і стаяць тыя самыя камарынскія лясы, руіны былых маёнткаў, усё, што раней было жывым у гэтым краі, “знікла ў нябыт кудысьці...”. Пра беларускага мастака А. Ісачова напісана вельмі многа, нават выйшлі тужлівыя аповесці, прысвечаныя памяці творцы са складаным лёсам, большая частка карцін якога не знайшла прызнання ў краіне. А цяпер яны каштуюць ледзь не мільёны даляраў. Г. Говар знаходзіць той ключык, які адкрывае таямніцу мастака. Ён расказвае пра розныя кветкі, што жывуць у векавой згодзе на лугах і палях прыдняпроўскай зямлі і не могуць адна на адну наглядзецца:

Карагоды рамонкаў, валошак, ільну...

Кураслепу святло, дзьмухаўцоў віртуальнасць...

Пчолы песцілі іх і чмялі павідну,

А набыты нектар меў заўжды актуальнасць... [1, с. 61].

А далей здарылася нечаканае. Паэт параўноўвае спадчыну майстра з чужой кветкай, якая зазіхацела на родных загонах:

Але здарыўся цуд – расквітнеў Эдэльвейс

Сярод зырккіх шматколёрных кветак...

І травой стаў маленькі бярозавы лес...

Эверэстам – маленькі палетак... [1, с. 61].

Замалёўка “На спатканні” прысвечана беларускаму скульптару Зміцеру Папову, які атрымаў поспех у галіне станковай, манументальнай, дэкаратыўна-паркавай скульптуры і дробнай пластыкі. Ягонья творы, увасобленыя ў бронзе, не толькі ўпрыгожваюць Гомель, але і з’яўляюцца ягоным сімвалам. Генадзь Говар стварае фантастычную сітуацыю, нібыта лірычны герой вандруе па горадзе з легендарнай княгіняй Ірынай. А на вуліцы, названай у яе гонар, гучыць анёлскі спеў. У фэнтэзійным сусвеце бронзавая выява можа ўзлятаць пёркай, а на спатканне да яе ідзе і сумленне, і шчырасць маўкліва...

Паэт Генадзь Говар будзе працаваць над працягам тэмы мастацтва. Паэтычныя задумы зноў народзяцца, але ўжо на палатне, - пад пэндзлем мастака. Ён іх ужо бачыць у сваім уяўленні. Яны будуць смелымі і мудрымі, закаханымі і самаахвярнымі, як сімвал нашай роднай Бацькаўшчыны. Хочацца пажадаць, каб яму шанцавала і ў радках, і каля мальберта! [2, с. 120].

Спіс літаратуры

1 Говар, Г.В. Дзякуй! : зборнік вершаў / Генадзь Говар. – Гомель : Рэдакцыя газеты “Гомельская праўда”, 2022. – 102 с.

2 Штэйнер, І. Дняпроўскія матывы : нарысы. Лён і нябёсы. Генадзь Говар / пад агульнай рэдакцыяй прафесара І.Ф. Штэйнера. – Гомель : Сож, 2009. – 368 с.

УДК 821.161.3-31*І.Мележ

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

ВАРТАСЦЬ КЛАСІКІ: “ПАЛЕСКАЯ ХРОНІКА” ІВАНА МЕЛЕЖА

У артыкуле асэнсоўваецца мастацкі патэнцыял класічнага твора беларускай літаратуры – “Палескай хронікі” Івана Мележа, які заключаецца ў адлюстраванні традыцыйнага свету жыцця палешукоў-беларусаў, звычаяў, маралі, этыкі, ключавых вобразаў і архетыпаў нацыянальнага менталітэту, звароце да фундаментальных асноў чалавечага быцця.

Трылогія Івана Мележа “Палеская хроніка” даўно і справядліва мае статус знакавага, класічнага твора беларускай літаратуры, гэта значыць, агульнапрызнанага нацыянальнай супольнасцю. Працуючы над “Палескай хронікай”, І. Мележ ставіў перад сабой задачу адлюстраваць жыццё беларусаў-палешукоў у часы грандыёзных сацыяльных зменаў. Значнасць мастацкай задумы абумовіла адпаведныя прынцыпы ўвасаблення: эпічнасць, грунтоўнасць у апісаннях, маштабнасць праблем. Згодна з дзённікавымі запісамі, чарнавымі накідамі, пісьменнік меркаваў давесці дзеянне твора да пасляваеннага часу, вызвалення Беларусі ад нямецка-фашысцкіх захопнікаў. Канчатковы варыянт твора павінен быў складацца з пяці-шасці кніг – “Людзі на балоце”, “Подых навальніцы”, “Завеі, снежань”, “За асакою бераг”, “Праўда вясны”, “Звер сочыць з зарасніку”. Але цалкам ажыццявіць задуму І. Мележ не паспеў. Дзеянне ў творы даведзена да часоў калектывізацыі. Былі напісаны тры кнігі – “Людзі на балоце”, “Подых навальніцы”, “Завеі, снежань”. Тым не менш пісьменнік здолеў як на ўзроўні этнічна-ментальнай прасторы, так і на ўзроўні сістэмы вобразаў выявіць надзвычай істотнае – вобраз свету палешукоў-беларусаў, увасобіць нацыянальна-каштоўныя рысы характару, перадаць нацыянальна-ідэнтыфікаваны лад жыцця, паказаць жыццё беларусаў у пераломныя моманты гісторыі.

У трылогіі І. Мележа адлюстраваны традыцыйны свет жыцця беларусаў-палешукоў, звычаі, мараль, этыка, ключавыя вобразы і архетыпы нацыянальнага менталітэту, спецыфіка нацыянальнай аксіялогіі.

Адной з ключавых праблем класічнай беларускай літаратуры выступае праблема “чалавек і зямля”, “чалавек і бацькаўшчына” – паэма “Новая зямля” Якуба Коласа, раман “Зямля” Кузьмы Чорнага. Уласнае глыбокае разуменне гэтай праблемы прапанаваў і І. Мележ. У “Палескай хроніцы” І. Мележа пераканальна паказана, што зямля для селяніна – яго быццё. Зямля заставалася нязменнай каштоўнасцю пры ўсіх сацыяльных пературбацыях. Барацьба за зямлю ў творах беларускіх пісьменнікаў, у тым ліку і І. Мележа, – гэта перш за ўсё барацьба за годнае жыццё. Галоўнай марай аднаго з асноўных герояў трылогіі Васіля Дзятла з’яўляецца мара не пра каханне, а пра ўласны, урадлівы кавалак зямлі (“Кеб з таго кавалка, што каля цагельні, дасталося” [1, с. 42]), які б даваў магчымасць не толькі пракарміць сям’ю, але і не трываць абразы сваёй чалавечай годнасці, адчуваць сябе чалавекам, які заслугоўвае павагу. Свая зямля дазваляе селяніну дасягнуць не толькі дабрабыту, заможнасці. У працы Васіль Дзяцел імкнецца сцвердзіць сябе як асоба, сцвердзіць сваю чалавечую годнасць. Гэтая “ўлада зямлі” настолькі моцна валадарыць над галоўным героем, што дзеля яе Васіль адмаўляецца ад Ганны. І такі выбар людзям даводзілася рабіць часта. Можна ўгадаць Халімона Карча, які таксама некалі ахвяраваў асабістым шчасцем дзеля заможнасці. Але, разам з тым, гэты жыццёвы практыцызм быў абумоўлены ўмовамі цяжкага існавання на мяжы выжывання.

Пісьменнік пастаянна падкрэслівае гэтую глыбокую прывязанасць герояў да зямлі: “Ён акінуў яе позіркам; тую, што не відна была вачам, ён бачыў памяццю. Ён бачыў усю. Ён чуў, як яго напаўняе звыклая, любасная цеплыня. У гэтай цеплыні была памяць пра тое, як ішоў за плугам, як сеяў, як радавала яна ўжо не адзін год” [2, с. 401]. Такім чынам, можна сцвярджаць, што філасофія “сваёй зямлі” ў беларускай літаратуры заключаецца ва ўкарэненасці ў прасторы, жыццёвай трываласці беларуса. Таму героям так невыносна цяжка адмовіцца ад сваёй зямлі: “І усё ж не мог саступіць, аддаць усё так проста. На гэта быў як бы нейкі неадменны загад усяго жыцця. І ён рыхтаваўся, чакаў” [2, с. 409].

І. Мележ паказвае, як пераўтвараецца Васіль, калі ўстае на ногі, калі становіцца заможным гаспадаром. Уся яго пастава сведчыць пра адчуванне ім сваёй чалавечай годнасці: “У тым, як паводзіў ён сябе, найбольш адчувалася годнасць, іменна яе ён выказваў тым, як спакойна зняў шапку, як стаяў каля дзвярэй” [3, с. 130].

Адсюль і спецыфіка ідэалу гарманічнага ўніверсуму, сфармуляванага ў нацыянальным мастацкім слове – быць гаспадаром на сваёй зямлі і будаваць сваё жыццё ў адпаведнасці з тымі ідэаламі і прынцыпамі, якія стагоддзямі выпрацоўваліся супольнасцю, рэалізоўваць свой чалавечы патэнцыял. Гэты ідэал – зямны, жыццёвы, канкрэтны. Па словах А. Рагулі, “беларускі рай не быў радыкальна трансцэндэнтальным, ён быў у межах дасягнення на зямлі. Тып беларускай утопіі – кансерватыўна ахоўны, «змянскі», «гаспадарскі»” [4, с. 8]. І. Мележ, як і ягоныя папярэднікі, сцвярджае важнасць перш за ўсё быццёвых каштоўнасцей. Пісьменнік наступным чынам перадае адчуванні Васіля: “Вакол панавалі цішыня і чысціня, характава першых зазімкаў, якія асабліва хвалююць і радуюць, – і Васіль паддаваўся ўладзе гэтага характава: недаверлівае, насцярожанае сэрца больш і больш поўнілася шчасцем. Ганна, маці, Гуз, стагі – усё было ў гэтым шчасці” [1, с. 119]. Радасць жыцця для герояў пісьменніка заключаецца ў звыклай, спакойнай працы. Васіль, будучы ў астрогу, “балеў душою па дамоўцы, па недамалочаным жыцце, па небараку Гузу, які, можа, стаіць не дагледжаны як след, па хаце, для якой ён не прывёз дроў і якая, можа, выстыла. Не дрэмлючы, трызніў гумном, цэпам з выслізганым далонямі цапільнам, бачыў пусты ток, убіраў ноздрамі пах даўняй трухі з застаронкаў, чуў, як шамаціць сена ў мяккіх маршчыністых губах каня. Рукі, душа яго прагнулі працы” [1, с. 103].

Адным з галоўных нацыянальных культурных атрыбутаў, які абумоўлівае не толькі знешні, матэрыяльны бок жыцця народа, але ў значнай ступені характарызуе і спецыфіку яго духоўнай арганізацыі, выступае прасторава-геаграфічны фактар. Спецыфіка нацыянальнага менталітэту, нацыянальны вобраз свету рэканструюецца і праз прасторавыя сімвалы-коды культуры. Вызначальнымі беларускімі мастацкімі архетыпамі з’яўляюцца архетыпы лесу і

балота. Балота вынесена ў якасці назвы першай і найбольш удалай часткі трылогіі – “Людзі на балоце”. У беларускай культуралогіі існуе даволі прадстаўнічы корпус тэкстаў, прысвечаных асэнсаванню балота як аднаго з ключавых нацыянальных мастацкіх архетыпаў. Балота вызначаецца культуралагамі як “ландшафтны знак” (І. Чарота) Беларусі. Балота ў рамане І. Мележа выступае сістэмаўтваральным структурным элементам твора. Пра што б не пісаў І. Мележ, узгадкі пра балота пастаянна прысутнічаюць на старонках рамана: “Навокал адно гніла куп’істая дрыгва ды моклі панурыя лясы” [1, с. 7]. Для герояў пісьменніка балота – звыклае асяроддзе існавання. Балота вызначае лад і стыль іх жыцця, з’яўляецца “краевугольным камнем Сусвету”, паводле У. Фолкнера, які таксама зрабіў свае родныя мясціны цэнтрам Сусвету.

Тое, што знаходзіцца за межамі ўласнай жыццёвай прасторы, успрымаецца героямі як небяспечнае, а часам як адмоўнае, чужое. Свой лад жыцця палешукі лічаць адзіна правільным: “Апейка падумаў: дзе-дзе, а ў іх старане дык аж лішне гэтага непакіснага пераканання ў сваёй дасканаласці. Дзе-дзе, а тут лішне ўжо любілі іншыя пахваліцца, пакасавацца, паказаць сваю хітрасць, свой розум. Ён успомніў палескі жарцік, не раз чуты дома: “А за Гомелем людзі е?” – “Е. Толькі – дробненькія” [2, с. 376].

Апісваючы суровыя ўмовы жыцця сваіх герояў, І. Мележ падкрэслівае, што для іх такое становішча натуральнае, яны не ведаюць і не ўяўляюць іншага: “З усіх бакоў, блізка і далёка, ведалі яны, – такія ж самыя выспы сярод бясконцых багнаў, дзікіх зараснікаў, што разлегліся на сотні вёрст з поўначы на поўдзень і з захаду на ўсход” [1, с. 7–8], “– І як ёто яно: зямля без балота! – нібы не паверыла Дамеціха. – Як ёто яно можа буць, штоб без балота! [1, с. 131]. Балота звязана са спаконвечным укладам жыцця палешукоў, іх складам думак, адносінамі да свету.

Героі І. Мележа адчуваюць моцную прывязанасць да сваіх Куранёў, нягледзячы на ўвесь цяжар жыцця і нястачы. Той жа стары Чарнушка, родам з урадлівай Чарнігаўшчыны, часта ўспамінаючы сваю радзіму, не можа кінуць Куранёў: “Балото як возьме нагу, засе, зацягне ўсяго. Душу зацягне...” [1, с. 216].

Жыццё сярод балот выпрацоўвае пэўныя якасці характару – цярыплінасць, трываласць: “Людзям тут трэба было жыць, і яны жылі” [1, с. 8].

І. Мележ робіць акцэнт на траўматычнай рэальнасці існавання беларускага чалавека. Так, большасць герояў пісьменніка жыве ў пастаяннай нястачы, напружанні фізічных і духоўных сіл. З малку героі засвойвалі навуку, што жыццё – гэта пакуты, трыванне, праца: “Ён трываў. Гэта было ўжо не ў навіну – цярыпец, адольваць стому, адганяць прываблівую спакусу пагуляць, паленавацца. Зялёны гэты хлопец ужо з найпершага маленства адчуў, што жыццё – не вясялае, бесклапотнае свята, а найбольш доўгі і клопатны будзень, што трэба цярыпец. З усіх мудрасцей жыцця ён, як адну з найпершых, уведаў – трывай, цярыпі! Усім цяжка бывае, усе цярыпец, цярыпі і ты!” [1, с. 20], “Гэтаму яго вучыла маці, вучыў небагаты і немалы горкі вопыт. І ён цярыпеў. Да думак аб чалавечай нячуласці і несправядлівасці ён звыв з малых год, з чужых гаворак і з свайго вопыту [1, с. 103].

І. Мележ паказвае Беларусь як краіну шматэтнічную, поліканфесійную і талерантную: “Дзе-нідзе сярод палешукоў трапляліся палякі і яўрэі. <...> Палякі корпаліся ў зямлі. Яўрэі таксама нярэдка аралі і малацілі, але большасць кармілася розным рамяством – найчасцей кавальствам ды шытвом. Там-сям спрабавалі гандляваць. Любілі зямлю гэтую і цыганы. <...> І палякі, і яўрэі, і цыганы былі тут свае людзі. Палякі часта радніліся з тутэйшымі; яўрэі мірна курылі на прыздах разам з палешукамі; амаль у кожным сяле знаходзілася хата, якая давала цыганам цяпло і прытулак на ўсю доўгую зіму. Яны былі ўсе, і цыганы, і палякі, і яўрэі, як ручаінкі, што ўліваліся ў вялікую раку, што самі становіліся той жа ракою” [3, с. 173].

Адной з фундаментальных асноў чалавечага быцця, важнейшай праявай чалавечага духу з’яўляецца каханне. Каханне – глыбіннае экзистэнцыйнае перажыванне. Тэма кахання праходзіць праз увесь твор І. Мележа: “Свет як бы перайначыўся адразу. Ён быў цяпер поўны цудаў і радасці, незвычайны свет, – і ўсе цуды і радасць у ім тварыла Ганна” [1, с. 29–30].

Але жыццёвы вопыт, які перадаваўся на працягу пакаленняў, бярэ верх над каханнем у Васіля Дзятла. Канешне, з вышыні сённяшняга дня вельмі лёгка асудзіць героя, абвінаваціць яго ў залішнім прагматызме і чэрствасці. Але ягоны вопыт – вынік ягонага выхавання і таго вопыту, што перадаваўся ад пакалення да пакалення. У дадзеным выпадку мы можам гаварыць тут якраз пра глыбіню раскрыцця сацыяльна-псіхалагічнага аспекту вобраза Васіля. “Праўда жыцця” заключаецца ў тым, што Васіль – зусім не бездакорны герой.

Час напісання твора дыктаваў І. Мележу пэўныя падыходы ў выяўленні вобраза зможнага героя. Пісьменнік ад пачатку малюе Халімона і Яўхіма Карчоў як адмоўных персанажаў. Відавочная зададзенасць у перадачы вобраза кулака: “Хоць таксама ж ветліва, без лішняй гаворкі, правёў Глушак іх за вароты, у Міканора было такое адчуванне, як бы даткнуўся да чагосьці слізкага, халоднага [1, с. 196]. Паказальныя прамыя негатыўныя ацэнкі Глушака: “Глушак тхарынымі вострымі вочкамі” [1, с. 302], “штосьці плясці намерыўся стары павук” [1, с. 303].

Разам з тым І. Мележ паказвае і выключную працавітасць героя: “Стары Корч рабіў усё разам з іншымі, і сам хвіліны не пастаяў, і другім стаяць не даў” [1, с. 91–92]. Апісвае праяві і шлях Глушака да зможнасці – адмаўленне ад асабістага шчасця і бясконца знясільваючая праца: “...год за годам, можна сказаць, усё жыццё гнуўся, выжыльваўся дзеля сваёй зямлі, якую прагавітая галота за нішто хоча парэзаць. Колькі ўведаў гора, увабраў пакуты, каб адно прыдбаць тую лапіну, што каля цагельні. Усё дабро сваё, пасаг увесь жончын перавёз на кірмаш, збіраючы грошы... Долю сваю, можна сказаць, знявечыў праз гэта: з-за пасагу ж пабраўся з няўдаліцай Лантуховай Кулінай. <...> Усё рабіў, жыў, можна сказаць, дзеля тае зямелькі, што каля цагельні, потам, крывёю ўрабіў усю!...” [1, с. 297].

Такім чынам, у “Палескай хроніцы” І. Мележ працягнуў вызначальную лінію класічнай беларускай літаратуры на асэнсаванне ключавых пытанняў нацыянальнага лёсу, стварыў глыбокія мастацкія характары-тывы, асэнсаваў лёс народа ў пераломныя моманты гісторыі. Пісьменнік узняў фундаментальныя пытанні чалавечага быцця – кахання, узаемаадносін паміж людзьмі. Усё гэта, а таксама высокі мастацкі ўзровень трылогіі абумоўлівае яе значнасць і каштоўнасць.

Спіс літаратуры

- 1 Мележ, І. Збор твораў : у 10 т. / І. Мележ. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1981. – Т. 5 : Людзі на балоце : раман з “Палескай хронікі”. – 415 с.
- 2 Мележ, І. Збор твораў : у 10 т. / І. Мележ. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1982. – Т. 6 : Подых навалніцы: раман з “Палескай хронікі”. – 573 с.
- 3 Мележ, І. Збор твораў : у 10 т. / І. Мележ. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1983. – Т. 7 : Завеі, снежань : раман з “Палескай хронікі”. – 558 с.
- 4 Рагуля, А. Зерне хараства: культурфіласофскія нататкі / А. Рагуля. – Мінск : Выд. В. Хурсік, 2013. – 272 с.

УДК 821.161.3-311.9

Г. Ю. НОВІК

(г. Мінск, Інстытут літаратуразнаўства імя Я. Купалы
Центра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі)

ЛІТАРАТУРА CREATIVE NON-FICTION: ТЫПАЛОГІЯ І АДМЕТНАСЦІ

Мэта даследавання – выяўленне адметнасцей і функцыянальных магчымасцей крэатыўнай нон-фікшн літаратуры. У артыкуле пазначаны асноўныя адметнасці creative non-fiction, якая ўзнікла на мяжы мастацтва слова, журналістыкі і навукі. Акрэслены

генезіс і асноўныя адметнасці феномена, адлюстравана спецыфіка яго функцыянавання на сучасным этапе. Пазначаны жанры creative non-fiction, найбольш распаўсюджаныя ў сусветным мастацтве слова на памежжы XX–XXI стст.

Многія сучасныя культуразнаўцы і філосафы адзначылі, што на мяжы XX–XXI стст. відавочна прасочваецца тэндэнцыя да стандартызацыі і стэрэатыпізацыі чалавечага існавання. Яна знайшла ўвасабленне ў тым ліку і ў мастацтве слова, прадвызначыўшы папулярнасць пэўных зместава-фармальных дамінантаў. Чытацкі попыт абумовіў росквіт, з аднаго боку, літаратуры, якая адлюстроўвае містычнае, звышпачуццёвае, парапсіхалагічнае, з іншага – твораў, што дапамагаюць даведацца больш пра рэальнае жыццё, нярэдка ў забаўляльнай форме. Запатрабаваныя сёння фантастыка, фэнтэзі, фан-фікшн, чарнавікі кніг, а таксама проза сэлфхэлп, травелогі, аўтабіяграфічныя тэксты і пад. з’яўляюцца вынікам збліжэння масавай і элітарнай культуры і дэманструюць відавочнае ігнараванне творцамі жанраваадрознівальных прыкмет літаратурнага тэксту і шырэі – сінтэз разнастайных відаў дзейнасці.

У другой палове XX стагоддзя ў сусветнай літаратуры быў актуалізаваны спецыфічны тып пісьма, вядомы сёння пад тэрмінамі creative non-fiction (крэатыўная нон-фікшн), narrative journalism (наратыўная журналістыка), verfabula (праўдзівая гісторыя). Гэтая з’ява – вынік узаемадзеяння мастацтва слова, журналістыкі і (у некаторых выпадках) навукі. Такія тэксты ўяўляюць сабой якасныя даследаванні з пераканаўчым наратывам, якія ўспрымаюцца як раманы з захапляльным сюжэтам. Па словах амерыканскага навукоўцы Лі Гаткінда, гэта “фактычна дакладная проза пра рэальных людзей і падзеі ў пераканаўчай, яркай, драматычнай манеры. Мэта ў тым, каб зрабіць аповеды нон-фікшн падобнымі да мастацкай літаратуры і каб чытачы былі зачараваны фактам, як вымыслам” [1, с.10]. Дзякуючы выкарыстаным аўтарамі незвычайным наратыўным тэхнікам і стылістычным прыёмам сёння не губляюць актуальнасці тэксты, прысвечаныя прыватным праблемам (як, напрыклад, дзяцінства ў сям’і, адзін з членаў якой пакутуе ад невылечнага захворвання, апісанае ў кнізе “Выратаванне Пэці Херст” Вірджыніі Холмэн), даследаванням псіхалогіі злачынства (“Забойства дзеля кампаніі” Браена Мастэрса і іншыя творы true crime) і г. д.

У наратыўнай журналістыцы галоўныя тэзісы ніколі не змяшчаюцца на пачатку кнігі, у адрозненне ад многіх тэкстаў нон-фікшн (мемуараў, споведзяў, белетрызаваных біяграфій і інш.). Спецыфічная апавядальная сітуацыя вымушае чытача ўключацца ў даследаванне, верыфікаваць асобныя факты, але адначасова прапануе стройную сістэму аргументаў, якая падмацоўвае пункт гледжання аўтара.

Наратыўная дынаміка ў такой прозе рэалізуецца дзякуючы т. зв. “сцэнам” – эпізодам, якія ўзнаўляюць пункты гледжання ўдзельнікаў і відавочцаў пэўных здарэнняў. Дзякуючы гэтаму сюжэт твора разгортваецца ў тэмпе, уласцівым рэальнаму жыццю. Літаратуразнаўца С. А. Бозрыкава вылучыла наступныя кампаненты сцэны: максімальна падрабязна занатаваныя дыялогі, пункт гледжання трэцяй асобы і вялікая колькасць дэталей [2]. Задзейнічанне пры пабудове “сцэн” розных тыпаў мантажу (паслядоўнага, паралельнага размяшчэння, кальцавой кампазіцыі і г.д.) пазбаўляе аповед залішніх экскурсаў у гісторыю, канцэнтруючы ўвагу рэцыпіента непасрэдна на фабуле.

Аўтары крэатыўнай нон-фікшн актыўна выкарыстоўваюць сродкі мастацкай літаратуры – сімвалы, параўнанні, анафары, рытарычныя фігуры, кантраст, што надае тэкстам экспрэсіўнасць, уласціваю апісанням памежных, экзістэнцыйных сітуацый. Элементы навуковага даследавання (такія як тлумачэнне тэмы, мэт, прычын, метадаў; цытаты навукоўцаў і фрагменты гістарычных крыніц) ураўнаважваюць эмацыйны складнік наратыву, а таксама павялічваюць лягальнасць чытачоў да прапанаванай інфармацыі.

У крэатыўнай нон-фікшн важнымі кампанентамі з’яўляюцца не толькі знойдзеныя аўтарам звесткі, але і згадкі пра тое, якім менавіта чынам яны былі здабыты. Акцэнт на працэсе стварэння тэксту дазваляе пісьменніку ўсталяваць больш шчыльны, чым гэта магчыма ў нон-фікшн, кантакт з чытацкай аўдыторыяй. Аўтар кнігі цікавы рэцыпіенту

перадусім як даследчык ці відавочца, а не галоўны герой напісанага. Таму ў фокусе ўвагі часцей знаходзяцца вядомыя асобы, факты, гістарычныя падзеі.

Выключэнне складаюць тэксты, якія належаць фактычна да субжанраў крэатыўнай нон-фікшн. Паводле А. А. Гвоздзевы [3], да іх могуць быць аднесены так званыя “гісторыі рэчаў”, “падручнікі жыцця” і нават псеўдадакументалістыка. Падобныя творы прызначаны для задавальнення не столькі эстэтычных, колькі пазнаваўча-побытавых патрэб рэцыпіентаў, аднак пры гэтым напісаны з выкарыстаннем сродкаў выразнасці, характэрных для публіцыстыкі і мастацкай літаратуры. Напрыклад, кніга “Наша страва” Алеся Белы, прысвечаная адраджэнню традыцыйнай беларускай кухні, ці выданне “Requiem па непатрэбных рэчах” Віктара Шалкевіча – настальгічны каталог рэчаў эпохі СССР. Нярэдка творами-верфабуламі можна назваць тэксты культурнай крытыкі, публіцыстычныя нарысы, травелогі і эсэ.

Апошні з пералічаных жанраў настолькі арганічна і трывала ўкараніўся ў літаратурным працэсе, што гэта дало падставу некаторым даследчыкам (напрыклад, В. Бішоп, Д. Старкі, Лі Гаткінду і інш.) вызначыць у якасці родапачынальнікаў нарратыўнай журналістыкі М. Мантэня і Ф. Бэкана. “Гэтыя два эсэісты часта прыцягваюць нашу ўвагу дзякуючы супярэчлівым мадэлям для крэатыўнай нон-фікшн, прычым Мантэнь у апошні час становіцца больш папулярным сярод тых, хто робіць параўнанні” [4], – адзначыла Вендзі Бішоп. Аднак не варта забывацца на сінтэтычную прыроду згаданага тыпу пісьма, яго міждысцыплінарнасць. Аўтары крэатыўнай нон-фікшн акрамя выкарыстання магчымасцей мастацкай літаратуры і звароту да метадаў навуковых дысцыплін (перадусім крыніцазнаўства і археаграфіі) нярэдка задзейнічаюць публіцыстычныя прыёмы стварэння выразнасці: дэталізацыю статусаў персанажаў, выкарыстанне дыялогаў, змену пунктаў гледжання ў кожным эпізодзе, “сцэна за сцэнай” і г. д. Паколькі многае з пералічанага замацавалася ў публіцыстыцы дзякуючы такому накірунку, як новы журналізм, то, безумоўна акрамя знакамітых філосафаў ля вытокаў крэатыўнай нон-фікшн знаходзяцца Г. Тэліз, Т. Вулф, Х.Томпсан, Т. Капотэ, Н. Мэйлер і інш. Менавіта дзякуючы ім распачалася хваля эстэтызацыі медыя, а мастацкая літаратура атрымала чарговы імпульс, каб зноў звярнуцца да рэалізму.

Крэатыўная нон-фікшн атрымала азначэнне праз адносна невялікі прамежак часу пасля ўзнікнення значнай колькасці такіх тэкстаў. Пісьменнік Дзінці Мур у скрупулезным [5] даследаванні падкрэсліў, што аўтарам тэрміна “creative nonfiction” з’яўляецца Дэвід Мадэн – навукоўца з Агаё, які ў 1966–68 гг. выкарыстаў яго ў сваёй рэцэнзіі. Кэрэлайн Абэлс адзначыла, што “ў 1970-х Нацыянальны Фонд Мастацтваў дапамог увесці [тэрмін. – Г. Н.] у акадэмічную мову. Агенцтву было патрэбна слова для класіфікацыі грантавых матэрыялаў нон-фікшн” [Цыт. пав.: 4, с. 64], якім уласцівы такія рысы і прыёмы мастацкай літаратуры, як акцэнт на дробных дэталях, лабільнасць пункту гледжання, драматычная напружанасць і г. д. Лічыцца, што канчаткова замацаваў тэрмін у амерыканскім літаратуразнаўстве Лі Гаткінд, які заснаваў у 1993 годзе часопіс Creative Nonfiction. Акрамя тэкстаў уласна нарратыўнай журналістыкі, у перыядычным выданні і па сённяшні дзень змяшчаюцца артыкулы, прысвечаныя тэарэтычнаму асэнсаванню крэатыўнай нон-фікшн літаратуры.

Акадэмічная журналісцкая супольнасць на пачатку 1990-х скептычна ўспрыняла адасабленне новай культурнай з’явы. Аднак ужо ў 1997 годзе ў Пітсбургу была праведзена канферэнцыя для маладых твораў, якія аддавалі перавагу верфабуле. Мерапрыемства мела відавочны поспех, паколькі значна павялічыла колькасць прыхільнікаў такога пісьма і набыло фармат штогадовага фестывалю.

Паступова стварэнне такой літаратуры стала трэндам, які закрануў суседнія краіны і стаў распаўсюджвацца ва ўсім свеце. Пачынаючы з 2000 года ў Канадзе за лепшы тэкст нарратыўнай журналістыкі прысуджаецца The RBC Taylor Prize, ці Прэмія Чарльза Тэйлара. У 2005 была заснавана канферэнцыя NonfictionNOW, у якой штогод прымаюць удзел каля 400 твораў з розных краін. У Вялікабрытаніі ладзяцца шматлікія курсы па авалодванні тэхнікай крэатыўнай нон-фікшн, пісьменнікі могуць паўдзельнічаць у праекце The Real Story

і мерапрыемстве HippoCamp: A Conference for Creative Nonfiction Writers (з 2015 г.). Ва Украіне з 2013 года праводзіцца конкурс мастацкага рэпартажу “Самовідець”. Кожны можа паспрабаваць атрымаць ступень доктара філасофіі па наратыўнай журналістыцы ў ЗША, Аўстраліі і Новай Зеландыі.

Папулярныя крэатыўнай нон-фікшн адбываецца ў тым ліку дзякуючы літаратурным выданням. Сярод іх – часопісы Fourth Genre, Creative Nonfiction, True Story, Punctuate, Brick, Revue XXI; электронны рэсурс Brevitymag.com і многія іншыя. Шмат матэрыялаў, якія падпадаюць пад азначэнне наратыўнай журналістыкі, рэгулярна друкуецца на старонках The New Yorker, Esquire, Harper’s, Vanity Fair і інш.

Як заўважна, неабходнасць канкрэтызацыі паняцця “крэатыўная нон-фікшн літаратура” першапачаткова была дэтэрмінавана ўтылітарнымі мэтамі. Толькі праз дзесяцігоддзі дзякуючы намаганням выкладчыкаў, якія ўбачылі ў новым тыпе пісьма вялікі патэнцыял для развіцця творчых навыкаў студэнтаў і сталі рэалізоўваць яго ў межах адукацыйных праграм, наратыўная журналістыка стала запатрабаванай у многіх творцаў, і паняцце нарэшце займела эстэтычны бок. Некаторыя кнігі сталі бестселерамі не ў меншай ступені дзякуючы таму, што былі напісаны з выкарыстаннем прыёмаў і тэхнік крэатыўнай нон-фікшн літаратуры. Сярод такіх твораў – “Зэйтун” Дэйва Эгерса, “Бесмяротнае жыццё Генрыеты Лакс” Рэбекі Склут, “Чалавек, які прыняў сваю жонку за капялюш” Олівера Сакса, “Новы новы журналізм” Роберта Бойнтана, “Усё, што рухаецца: кухары-адступнікі, бясстрашныя едакі і стварэнне новай амерыканскай харчовай культуры” Даны Гудзіер і інш.

На сённяшні дзень геаграфія твораў наратыўнай журналістыкі даволі шырокая. Сусветна вядомыя кнігі крэатыўнай нон-фікшн літаратуры належаць аўтарам з ЗША (“Мастак-выратавальнік: праўдзівая гісторыя мастацтва, злодзеяў і палявання на зніклы шэдэўр” Эдварда Дольніка), Вялікабрытаніі (“Цукровыя дзяўчынкі” Дункана Барэта і Нуалы Калві), Нарвегіі (“Гандляр кнігамі з Кабула” Осне Сеерстад), Даніі (“Вайна ўнутры” Матыльды Кімер), Італіі (“Гамора” Раберта Савіяна) і многіх іншых краін. Пры гэтым відавочна прасочваецца дамінаванне пэўных жанраў, дэтэрмінаванае спецыфікай развіцця мастацтва слова ў кожнай з дзяржаў. Напрыклад, ва Украіне найбольш распаўсюджаны травелогі і кразнаўчыя даследаванні (“Украіна: маштаб 1:1” Алега Крыштопы, “Нашы Іншыя. Гісторыі ўкраінскай разнастайнасці” Алесі Ярэмчук), у Беларусі – т. зв. “архіўныя раманы і аповесці”, у Польшчы – рэпартажы (“Нібыта камень ела” Войцэха Тохмана, “Зрабі сабе рай” Марыуша Шчыгла) і г.д. Аднак, нягледзячы на запатрабаванасць крэатыўнай нон-фікшн ва ўсім свеце і імклівае павелічэнне колькасці такіх тэкстаў з кожным годам, дагэтуль актуальнымі бачацца праблемы абгрунтавання тэрміналогіі, а таксама даследавання тэарэтычных аспектаў з’явы ў многіх краінах. Адзначым, што ёмісты корпус літаратурнаўчых напрацовак зараз маецца толькі ў ЗША, дзе наратыўная журналістыка разглядаецца ў рэчышчы т. зв. прозы *educatement*, прызначанай для навучання ў лёгкай, ненавязлівай форме, а таксама прыемнага баўлення часу.

Такім чынам, крэатыўная нон-фікшн, ці наратыўная журналістыка, – літаратура, у якой праўдзівая, падмацаваная рэальнымі фактамі інфармацыя выкладзена ў цікавай і зразумелай для масавага чытача форме. Такая проза з’яўляецца вынікам сінтэзу розных відаў дзейнасці (журналісцкай, літаратурнай, навуковай і інш.) і адрасавана перадусім аматарам сумяшчэння адпачынку з пазнаваўчай актыўнасцю. Сярод асноўных рыс *creative non-fiction* – пераканаўчы наратыў, аповед пераважна ад трэцяй асобы, наяўнасць т. зв. “сцэн”, высокая канцэнтрацыя сродкаў мастацкай выразнасці, акцэнт на працэсе пошуку інфармацыі і самім расказванні і г.д. На яе станаўленне паўплывалі развіццё эсэістыкі і новы журналізм. Аднак ключавым этапам у фарміраванні крэатыўнай нон-фікшн варта лічыць 90-я гады XX стагоддзя, калі ў краінах Захаду яна атрымала статус не толькі вучэбнай дысцыпліны, але і паўнавартаснага літаратурнага жанру. На сённяшнім этапе ва ўсім свеце назіраецца рост папулярнасці наратыўнай журналістыкі, прычым найбольшую распаўсюджанасць атрымалі кразнаўчыя даследаванні, травелогі, рэпартажы, “архіўныя раманы і аповесці” і г. д.

Спіс літаратуры

- 1 Gutkind, L. The Art of Creative Nonfiction: Writing and Selling the Literature of Reality / L. Gutkind. – Wiley Books for Writers Series, 1997. – 211 p.
- 2 Бозрикова, С. А. Роман нон-фикшн как жанр журналистики / С. А. Бозрикова // Филология, искусствоведение и культурология в XXI веке : материалы междунар. заочной науч.-практ. конф. (15 февр. 2012 г.). – Новосибирск, 2012. – Ч. 2. – С. 139–143.
- 3 Гвоздев, А. А. Искусство факта. Понятие “Креатив-нон-фикшн” / А. А. Гвоздев // Балтийский филологический курьер. – 2011. – № 8. – С. 241–249.
- 4 Bishop, W., Starkey, D. Creative Nonfiction / W. Bishop, D. Starkey // Keywords in Creative Writing: Utah State University Press, 2006. – P. 62–70.
- 5 Moore, D. W. Why We Call It “Creative Nonfiction” / D. W. Moore // Creative Nonfiction. – Mode of access: <https://creativenonfiction.org/writing/why-we-call-it-creative-nonfiction/>. – Date of access: 05.02.2022.

УДК 81'255.4

А. А. РЭВУЦКАЯ
(г. Мінск, МДЛУ)

МЕТАФАРЫЧНАЕ АСЭНСАВАННЕ ГОРАДА Ё ПАЭЗІІ МАРЫІ ПАЎЛІКОЎСКОЙ-ЯСНАЖЭЎСКОЙ І ЯЕ РУСКІХ ПЕРАКЛАДАХ

Артыкул прысвечаны вывучэнню метафарычнага асэнсавання прасторы горада ё паэзіі пра Кракаў Марыі Паўлікоўскай-Яснажэўскай (1891–1945) і яе рускіх перакладах. Даследаванне выканана на матэрыяле арыгінальных паэтычных тэкстаў – даваеннага цыкла “Дамы ў горадзе” (Kamienice, 1932) і верша ваеннага часу “Святло ў цемры” (Światło w ciemnościach, 1942) – і перакладаў Валерыя Акопава (1939–2020) і Наталлі Астаф’евай (1922–2016). Супастаўленне лексіка-семантычнай арганізацыі арыгінальнай метафары з яе рускім варыянтам дазволіла выявіць сэнсы, створаныя аўтарам паэтычнага перакладу.

Станаўленне кагнітыўнай парадыгмы ў філалагічнай навуцы (П. Стокуэл, М. Фрыман, І. А. Тарасава, Л. В. Мілер) дазволіла сфарміраваць новы погляд не толькі на сутнасць паэтычнай творчасці, але і на прыроду чытацкага і перакладчыцкага ўспрымання паэзіі. Паэтычны пераклад паўстае сёння як варыянт асэнсавання рэальнасці, дадзенай у арыгінале. Такі падыход спалучаецца з вядомым сцвярджэннем: не замяняючы арыгінал, мастацкі пераклад мае самастойную каштоўнасць (А. Пятрова).

Паэтычную спадчыну Марыі Паўлікаўскай-Яснажэўскай (1891–1945) прынята падзяляць на даваенны (больш за дзесяць кніг паэзіі) і пасляваенны перыяды (у верасні 1939 года ўслед за мужам, ваенным лётчыкам Стэфанам Яснажэўскім, паэтка з’ехала спачатку ў Францыю, затым у Англію). Выяву Кракава – роднага горада паэтки – можна знайсці як у ранніх, так і ў самых апошніх яе вершах, але асэнсаванне прасторы горада, як паказвае выкананы аналіз, не было аднолькавым.

Метафарычнасць паэзіі Паўлікоўскай-Яснажэўскай добра вывучана як літаратуразнаўцамі [1; 2], так і лінгвістамі [3; 4], але метафара пра горад у яе паэзіі да гэтага часу не становілася прадметам перакладазнаўчых даследаванняў. Аўтарам першых рускіх перакладаў з Паўлікоўскай-Яснажэўскай, зробленых яшчэ пры жыцці паэтки, быў рускі паэт Міхаіл Хараманскі [5]. Пазней яе вершы перакладала Ганна Ахматава [6; 7; 8], пасля – многія выбітныя паэты-перакладчыкі – Давід Самойлаў, Асар Эпель, Зыгмунт Лявіцкі, Майя Квяткоўская, Вольга Седакова [9]. Але найбольшую частку рускіх перакладаў з Паўлікоўскай-Яснажэўскай падрыхтавалі Наталля Астаф’ева [9; 10; 11; 12] і Валерый Акопаў [9].

Українські рускамоўны мастак і паэт Валерый Акопаў (1939–2020), які захаваў у серыі ўнікальных малюнкаў стары Кіеў, апісаў родны горад і ў кнізе нарысаў. Яго “Сантыментальныя прагулкі па старым Кіеве” надзяляюць горад душой і пачуццямі, упісваючы эсэ ў лік паэтычных жанраў. Героі кнігі – старыя дамы, вуліцы, двары і дрэвы, якія пражываюць жыццё нароўні з гараджанамі: “*Это странный дом, сочетающий в себе самую основательную практичность с самой буйной фантазией, скромность и простоту – с загадочностью и тайной, земную устойчивость – с опасным балансированием на краю пустого пространства. Этот дом – душа и символ Андреевского Спуска, живущего, как и он, одновременно в двух разных системах измерений. Он облокотился на небольшой и отдельно от других стоящий холм, соизмеримый с его коренастым телом, и они поддерживают друг друга, приязненно и любовно подпирают один другого плечом...*” [13, с. 48]. У прыведзеным фрагменце дом і ўзгорак – неразлучныя сябры, якія ніколі не сvaraцца і не расстаюцца.

У наступным урыўку дрэвы-волаты ганарацца сваімі неабсяжнымі кронамі, а двор – нелюдзімы і дзікі, нібы старажытны чалавек: “*Огромные пуховые тополи презентуют небу свои круглые тёмные букеты, а справа от меня, во дворе, убегающем куда-то вглубь и похожем на непроходимые джунгли, возвышается колоссальный атласный ствол серебристого тополя...*” [13, с. 49].

У мастацкім свеце Акопава горад роўнавялікі чалавеку, але таксама раўнацэнны прыродзе. Так, у яго арыгінальным вершы, які апісвае вакзал Днепрапятроўска, прастора горада набывае гармонію, супастаўную з гармоніяй прыроды: “*Похоже, шлак копился здесь веками. / На всём прозрачный флёр тончайшей сажу. / А дыма паровозного плюмажи / по красоте сравнимы с облаками*” [14].

“Адушаўлёнасць” горада ў паэтычным уяўленні Акопава абумоўлівае даследчую цікавасць да перакладзенага ім цыкла “Дамы ў горадзе” (*Kamienice*, 1932). Паўлікоўская-Яснажэўская практыкавала ў сваіх вершаваных мініяцюрах “паэтыку нарыса” – кароткае і адначасова падрабязнае назіранне [15, s. 163]. Пры гэтым у перакладзе хаатычная прастора горада атрымлівае экзістэнцыйнае вымярэнне, калі манеты, кінутыя да ног вулічнай спявачкі (у арыгінале – спевака), аказваюцца непатрэбнымі: *W podwórku, nędznym cyrku katarynek, śpiewów, / chorych papug, ciągnących szczęśliwe numera, / śpiewak z bożej niełaski schyla się bez gniewu / i grosz odczepny w bruku jak pieczarki zbiera* [16, s. 4]. “Внизу, точно в цирке убогом, меж хриплым шарманочным зевом / и старым больным попугаем, что тянет счастливые числа, / певица немилостью божьей склоняется земно без гнева, / ища отступные монеты, как блески, лишённые смысла” [9, с. 78–79].

У “Дамах у горадзе” Кракаў паўстае не фонам, але жывой істотай з уласным успрыманнем рэчаіснасці. Дамы прыпадабняюцца да аслеплых старцаў, якія глядзяць на гараджан невідучымі вачыма: *Noc latarnię księżycy podnosi wysoko / i świeci w martwe oczu nieboskich kamienic* [16, s. 4]. ‘Ночь лампу луны поднимает и светит на ржавые кровли, / на стекло незрячие бельма, на черные плиты ступеней’ [9, с. 79].

Ноч, якая разлівае месячнае святло высока над горадам, і захад, які пакідае на зямлі свае водбліскі, асэнсоўваюцца не як прыродныя з’явы, але як нязменныя спадарожнікі гараджан, сведкі іх жыцця: *Jaskółki kreślą w locie / violinowe klucze, / nietoperz – klucz basowy / Brzmi muzyka miasta. / Niebo, róża zachodu, krwawa i pierzasta / zrzuca płatek w kałużę / i z barwy go płucze* [16, s. 5]. “Врезая скрипичные ноты / в небесный ошарпанный камень, / крикливые ласточки чертят / зигзагами светлую площадь; / кровавая роза заката на землю сорит лепестками, / которые в стынущих лужах / от розовой краски полощут” [9, с. 79].

Вясна і першыя ліўні абуджаюць дамы нароўні з прыродай – вокны-вочы расчыняюцца, каб захапіцца прыгажосцю маладосці: *Raz na najwyższym ganku, w pełnym słońcu, siadła / dziewczyna jak Zuzanna w słonecznej kąpieli. / Blask jej odbiły oczu pokątne zwierciadła / Promień obleciał mury. Ludzie się zdumiali* [16, s. 5]. “Однажды на верхнем балконе, в потоках открытого света, / раздетая девушка села Сусанной в воздушной купели; / ее золотистое тело глаз жадных косые лорнетки / стократно тотчас отразили сквозь все потаенные щели” [9, с. 80].

Супрацьпастаўленне “горад – прырода” раскрываецца ў перакладзе Валерыя Акопава ў інверсіі сэнсаў. Так, старасць надзяляецца бессаромнасцю (у арыгінале – сарамлівасцю). Маладосць жа знаходзіць зямны (у арыгінале – боскі) пачатак: *Migotały spojrzenia nieśmiałe, zawile, / trzech pięter jak trzech starców, wśród zgorzenia troski / gdy ona trwała dalej, obrócona tyłem / do słońca co ją w uścisk pochwyciło boski* [16, s. 5]. “И три этажа, как три старца, глазели мучительно-плотски, / скрывая бессильную жажду брезгливой, нахмуренной миной / она же, как прежде, сидела на каменной, узкой полоске, / подставив влюбленному солнцу свою обнаженную спину” [9, с. 80].

У адрозненне ад цыкла “Дамы ў горадзе”, вершы пра Кракаў, перакладзеныя Наталляй Астаф’евай, былі створаны Паўлікаўскай-Яснажэўскай у гады вайны – на фоне вымушанага ад’езду, які разарваў сувязь з родным горадам – фізічную, але не духоўную: *Mary senne, nostalgię kojące, / od nieczuj ważniejsze są jawy. / Gardzę wami, codzienne sprawy, / dnie tutejsze, tygodnie, miesiące* [18, s. 926]. “Сон, смягчающий боль ностальгии, / ты действительно грубой яви. / Пренебрегаю вами, / дни пустые, дни никакие!” [9, с. 136].

Даследчыкі адзначаюць, што ў лірыцы ваенных гадоў паэтка звярталася амаль выключна да ўласнай памяці, але не да “непрынятай рэчаіснасці” [17, s. 261]: *Świat mój własny, bezsilny, bezradny, / sny jedynie ma ku pomocy! / W Labiryncie nic Ariadny / świeci po posy...* [18, s. 926]. “В этой жизни моей безотрадной / сном лечу себя и морочу. / В Лабиринте нить Ариадны / светит мне ночью...” [9, с. 136].

Наталля Астаф’ева, якой гэтай восенню – 19 верасня 2022 года – споўнілася б сто гадоў, нарадзілася ў Варшаве. Роднай мовай будучай рускай паэткі была польская. Астаф’ева – прозвішча яе будучага першага мужа: бацькі, выхадцы з польскіх сем’яў, былі рэпрэсаваны. Непарыўная сувязь з польскай культурай і памяць аб сямейнай трагедыі робяць Астаф’еву “суаўтаркай” метафар аб родным горадзе, родным доме. Так, метафара кнігі сведчыць аб тым, што Кракаў – больш не “жывы суразмоўца”, але “любімая кніга”: *Pod poduszką tam świat mój i dom mój / ... jak w dzieciństwie ukochana książka* [18, s. 926]. “Под подушкой – мир мой и дом мой / ... будто в детстве любимая книжка” [9, с. 136].

Астаф’ева радзей, чым Акопаў, звяртаецца да такога перакладчыцкага рашэння, як сэнсавае развіццё. Захоўваючы тым самым не толькі фармальную, але і семантычную строгасць, яна перадае трагізм расстання з родным горадам. Разам з тым, Астаф’ева “напаўняе” прастору горада яго знакавымі атрыбутамі – “прыроднай” метафары папярэднічае сімвал Кракава – Вавель – і вуліцы Старога горада: *Już i Wisła – już krakowski klimat – / już tramwajem dzwoni Zwierzyńiecka – / już dom widać ten, z którym od dziecka / związa- niśmy jak musza i ślimak* [18, s. 926]. “Вавель, Краков, улицы, Висла, / уж трамвай звенит на Звезинецкой – / вот уж дом мой виден наконец-то, / он мне раковина, я улитка” [9, с. 136].

Мы бачым, што ў перакладах Акопава вобразнае асэнсаванне прасторы горада атрымлівае развіццё, якое ўзбагачае інтэрпрэтацыю арыгінальнай метафары. У сваю чаргу, пераклад Астаф’евай дапаўняе не вобразнае, але дэнататыўнае вымярэнне паэтычнага тэксту. Такім чынам, тлумачэнне арыгінальнай метафары абумоўлена багаццем мастацкага свету паэта-перакладчыка, які асэнсоўвае горад у яго духоўнай скіраванасці да чалавека.

Спіс літаратуры

1 Morzyńska-Wrzosek, B. Choroba i jej metafory w twórczości współczesnych polskich poetek / B. Morzyńska-Wrzosek // Etnolingwistyka. Problemy Języka i Kultury. – 2020. – № 32. – S. 175–192.

2 Smolińska, M. Poezja ogrodów Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej / M. Smolińska // Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica. – 2003. – № 6. – P. 251–273.

3 Rychter, J. Peryfrazy nazw florystycznych w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej // Studia Językoznawcze. – 2011. – № 10. – P. 269–291.

- 4 Rychter, J. Konotacje semantyczne srebra w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej // Studia Językoznawcze. – 2014. – № 13. – P. 173–197.
- 5 Кулаковский, С. Мария Павликовская / С. Кулаковский // Современные польские поэты в очерках Сергея Кулаковского и в переводах Михаила Хороманского. – Берлин: Петрополис, 1929. – С. 155–159.
- 6 Павликовская-Ясножевская, М. Стихи / М. Павликовская-Ясножевская / пер. А. Ахматова / Польская поэзия, Т. 2. – М.: ГИХЛ, 1963. – С. 275–286.
- 7 Павликовская-Ясножевская, М. Стихи / М. Павликовская-Ясножевская / пер. А. Ахматова // Польская лирика в переводах русских поэтов. – М.: Худ. лит, 1969. – С. 173–177.
- 8 Павликовская-Ясножевская, М. Ива у дороги / М. Павликовская-Ясножевская // Поэзия Европы в трех томах. – Т. II (2). – М.: Худ. лит., 1977. – С. 85.
- 9 Павликовская-Ясножевская, М. Стихи / М. Павликовская- Ясножевская: пер. с пол. / Сост. и предисл. В. Британишского. – М.: Художественная литература, 1987. – 144 с.
- 10 Павликовская-Ясножевская, М. Стихи / М. Павликовская-Ясножевская / пер. Н. Астафьева // Иностранная литература. – 1986. – № 5. – С. 176–184.
- 11 Астафьева, Н. Польские поэты XX века / Н. Астафьева, В. Британишский // Антология. Т. 1. – СПб: Алетейя, 2000. – С. 106–130.
- 12 Астафьева, Н. Польские поэтессы / Н. Астафьева // Антология. – СПб: Алетейя, 2002. – С. 164–199.
- 13 Акопов, В. Подол. Сантиментальные прогулки по Старому Киеву / В. Акопов. – Вильнюс–Киев, 1991. – 87 с.
- 14 Акопов, В. Из-за черты [Электронный ресурс] / В. Акопов // Хрещатик. – 2017. – Вып. 76 (2). – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/kreschatik/2017/2/iz-za-cherty.html>. – Дата доступа: 10.02.2022.
- 15 Kluba, A. Poetyka a światopogląd. O twórczości Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej / A. Kluba // Przestrzenie Teorii 10. – Poznań: Adam Mickiewicz Univ. Press, 2008. – S. 135–168.
- 16 Pawlikowska-Jasnorzewska, M. Surowy jedwab / М. Pawlikowska-Jasnorzewska. – Warszawa: Księgarnia F. Hoésicka, 1932. – 28 s.
- 17 Pawlikowska-Jasnorzewska, M. Poezje zebrane / М. Pawlikowska-Jasnorzewska. – Toruń: Algo, 1997.
- 18 Kisiel, J. O tożsamości Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej / J. Kisiel // Postscriptum Polonistyczne. – 2016. – № 1 (17). – S. 257–261.

УДК 82.09'06

СЮЙ НА
(г. Гомель, ГГУ имени Ф. Скорины)

КРИТИКА В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Важной задачей в построении сообщества человеческой судьбы является содействие обмену и взаимному заимствованию мировых цивилизаций. Мы сейчас живем в многообразном мире, в нем много цивилизаций, и важной движущей силой прогресса человеческой цивилизации и мирного развития мира является обмен и взаимное заимствование. В различных цивилизациях литература играет важную роль как мост дружбы. Исследование вытекает из сегодняшних исторических реалий, свидетельствующих об укреплении культурно-экономических и научных связей между Россией и Китаем, что обуславливает взаимный интерес к истории, культуре, литературе, к системе образования в соседствующих государствах, к растущему сотрудничеству между вузами в плане обмена студентами и преподавателями.

Разнообразие – естественная черта человеческой цивилизации. Каждая цивилизация уходит корнями в свою плодородную почву, несет в себе мудрость и исторический след страны или народа, воплощает их духовные искания, имеет свою собственную ценность и статус существования. Это определяет, что обмен и взаимное заимствование между цивилизациями также должны быть плюралистичными и разнонаправленными, и не должны осуществляться принудительным и обязательным образом, преследуя гомогенизацию и однонаправленность цивилизаций. Обмен и взаимное заимствование между цивилизациями основаны на взаимном равенстве, а условием последнего должно быть взаимное уважение. Поэтому основное отношение стран мира ко всем цивилизациям должно быть равноправным.

Фундаментальным условием сосуществования цивилизаций является равенство между ними. В этом отношении идея и практика следования единой модели человеческой цивилизации – это игнорирование принципа равенства, устранение других является крайностью и опасностью, которая принесет миру катастрофу и разрушение, как это убедительно показали некоторые исторические события в истории человечества. Единственным разумным вариантом для человеческих цивилизаций является сосуществование и обмен, а также более глубокое осознание различий между нашими собственными цивилизациями и цивилизациями других народов.

Обмен и взаимное заимствование – это необходимые условия для развития. Поскольку цивилизация, как и все остальное, придут в упадок, если они не будут обмениваться и учиться друг у друга, обмен и взаимное заимствование являются необходимым условием для того, чтобы народы оставались живыми и жизнеспособными. История человечества демонстрирует важное правило: любая цивилизация должна идти в ногу со временем и постоянно превосходить саму себя, учиться у других и взаимодействовать с ними. Диалог между цивилизациями является фундаментальным способом укрепления стратегического доверия между странами.

В настоящее время в мире не очень спокойно, и важным способом поддержания мира во всем мире является содействие взаимному заимствованию и обмену между народами. В этой связи важно и необходимо, чтобы Китай и русскоязычные страны укрепляли взаимное заимствование цивилизаций. Диалог между цивилизациями является фундаментальным способом укрепления стратегического доверия между странами.

Развитие отношений с Китаем – стратегическое направление внешней политики Республики Беларусь. В сентябре 2016 года вступил в силу Договор о дружбе и сотрудничестве, подписанный в мае 2015 года в ходе государственного визита в Беларусь Председателя КНР Си Цзиньпина. Одним из важных направлений дальнейшего укрепления двустороннего политического стратегического сотрудничества является превращение Республики Беларусь в ведущего регионального участника инициативы “Пояс и Путь” вдоль континентального моста между Европой и Азией. А литература – это один из важных мостов.

Критика – это самосознание литературы, следовательно, она не может предшествовать появлению национальных литератур. В понимании русской литературы критик должен иметь “симфоническое” мышление, то есть в известном смысле соединять в себе политика, социолога, психолога и историка литературы. Но все эти качества должны опираться на талант, родственный таланту и художника, и учёного, хотя вовсе не идентичный с ними. Целый каскад метафорических определений критики дала М. Цветаева в статье “Поэт о критике”. Критика, с ее точки зрения, – это “абсолютный слух на будущее” [1]. Или: “Первая добродетель критика – зрячесть. Совпасть с этим внутренним судом вещи над собою, опередить, в слухе, современников на сто, а то и на триста лет – вот задача критика, выполняемая только при наличии дара. Кто, в критике, не провидец – ремесленник. С правом труда, но без права суда” [1]. Задача критика – “увидеть за триста лет и за тридевять земель”, поэтому критик, по Цветаевой, – “абсолютный читатель, взявшийся за перо”, “Бог путей и перекрестков, двуликий бог, смотрящий назад и вперед” [1].

Среди разновидностей критиков Цветаева особо выделяла пророков. “Сивилл над колыбелью”, которым противопоставляла критика-constateur (удостоверителя). Это “критик-выжидатель, удостоверяющий вещь лишь по свершении ее, критик с десятилетней давно-

стью. Если истинный критик – пророк, то этот – пророк-назад. Критик-post factum, частый и честный, это вся честная (ибо есть и другая) читательская толща. Америк не открывает, в ре-бенке мастера не узнает, на небезавшую лошадь (новичка) не ставит, от текущей современности воздерживается и грубо не промахивается” [1].

Специфика становления литературного процесса в Китае состояла в том, что появление критики хронологически связано с рождением новой литературы на доступном для большинства китайского населения языке байхуа в конце XIX века и развитием мастерства перевода, поэтому китайский критик был в одном лице и переводчиком, и писателем-интерпретатором, адаптирующим в сознании соотечественников реалии другой культуры, то есть носителем культуры и ее активным пропагандистом-просветителем. До этого периода китайская литература пользовалась неизменными древними эстетическими канонами. Общественную значимость критической и переводческой деятельности в Китае можно сравнить с влиянием на русскую литературу демократической критики XIX века, заложившей критерии оценки труда писателей. Усилия демократической критики XIX века устанавливали прямую связь между художественным произведением и реальной жизнью, а себе отводили роль исследователей социальной реальности через художественный текст. Как пишет Ю.А. Говорухина, “субъективные, личностные начала критика должны быть подчинены бесстрастному осмыслению текста и жизни, а экстатическое увлечение текстом должно быть замещено его спокойным и строгим пониманием. Реалисты четко определяют цель критики, категоричны в утверждении единственного ракурса интерпретации художественного явления, в определении этапов критической деятельности, что проявляется во множестве императивов. Императивность может быть рассмотрена как еще одна установка мышления” [2]. Автор указывает и на весьма значимое для “реальной” критики понимание соотношения критики и теории литературы: “Отношения ‘критика – теория/наука’ осмысливаются в дискурсе реальной критики как тесно связанные. В гносеологически сильной позиции в ‘реальной’ критике находится критик, который не вполне доверяет познавательной способности писателя и больше полагается на свою компетенцию” [2].

В качестве специфической особенности критики “реалистов” Ю. Говорухина также называет “прагматическую презентационность”: “Реальная критика в большинстве своем декларативна. Авторы активно используют эмоциональную, прагматическую аргументацию: иронию в адрес ‘иной методы’, показ негативных последствий ее применения, упрощение, схематизацию концепции оппонентов, апелляцию к читательскому и повседневному опыту реципиента” [2].

В современной литературной критике в России трудно не отметить многообразие как эстетических, так и идейных позиций не только по принципу принадлежности к тому или иному Союзу писателей, но и выражающих стратегию “толстых” журналов, личную позицию. В КНР такой разброс полярных мнений вряд ли можно представить, поскольку народ Китая опирается на идеологическую платформу коммунистической партии. Это обеспечивает народу дух единства.

Критические суждения о литературе возникли одновременно с фактом ее рождения, первоначально как мнение наиболее уважаемых, умудренных читателей. Выделившись уже в эпоху античности как отрасль литературного труда, критическая литература ещё долгое время сохраняла скромное “прикладное” значение – общей оценки произведения, рекомендации его читателям, поощрения или осуждения автора. С развитием литературы цели и характер критической литературы становятся сложнее, а требования к ней разнообразнее и ответственнее. Так, русская критика допушкинской поры – в согласии с классицистской эстетикой – требовала лишь беспристрастной и основанной на здравом вкусе “погрешности”. Во времена В.Г. Белинского оценка произведений строится уже на истолковании его как художественного целого, в единстве его идей и образов, а сама деятельность писателя рассматривается в отношении к эпохе, обществу, литературного современности [3].

Литературно-критические произведения насквозь пронизаны волнениями, соблазнами, сомнениями, связующими текст словесного искусства с текстом реальной многоцветной совре-

менности. Существенная особенность прежде всего русской литературной критики заключается в том, что литературно-критические высказывания в своем несомненном большинстве обращены к широчайшему спектру жгуче злободневных социально-нравственных вопросов, к живым потребностям общественного организма. Литературный критик, способный выразить индивидуальное понимание художественных откровений, заключенных в тексте, – сознательный или невольный посредник на пути литературного произведения от автора к читателю. В одном лице он нередко представляет и писательский цех, и читательский мир.

В связи с ответственной ролью критики в литературном процессе, в судьбе книги и автора, большое значение приобретает вопрос о ее нравственных обязанностях. Профессия накладывает на критика существенные моральные обязательства, предполагает принципиальную честность аргументации, понимание и такт по отношению к писателю. Всякого рода натяжки, произвольное цитирование, навешивание “ярлыков”, голословные выводы – несовместимы с самой сутью литературной критики. Прямота и резкость в суждениях о ремесленной литературе – качество, присущее передовой русской критике со времен Белинского. В критике не должно быть места, указывалось в постановлении ЦК КПСС “О литературно-художественной критике”, примиренческому отношению к идейному и художественному браку, субъективизму, приятельским и групповым пристрастиям. Нетерпимо положение, когда статьи или рецензии “...носят односторонний характер, содержат необоснованные комплименты, сводятся к беглому пересказу содержания произведения, не дают представления о его реальном значении и ценности” [4, с. 316].

Таким образом, научная убедительность аргументации в соединении с партийной определенностью суждений, идейной принципиальностью и безупречным художественным вкусом – считалась основой морального авторитета советской литературной критики. Это давало критике неограниченное право судить писателей по меркам идейной целесообразности иногда в ущерб художественной правде.

Список литературы

1 Цветаева, М. И. Поэт о критике [Электронный ресурс] / М. И. Цветаева // Наследие Марины Цветаевой. – Режим доступа: https://www.tsvetayeva.com/prose/pr_poet_o_kritike. – Дата доступа: 16.10.2022.

2 Говорухина, Ю. А. Русская литературная критика на рубеже XX-XXI веков [Электронный ресурс] / Ю. А. Говорухина // Библиотека Гумер. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/govor/03.php. – Дата доступа: 16.10.2022.

3 Лакшин, В. Я. Критика литературная / В. Я. Лакшин // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 169.

4 Ван Цзунху. Обзор постмодернистской литературы в России / Ван Цзунху // Исследования по русскому языку и литературе / Народное литературное изд-во. – Пекин, 2002. Вып. 1. – С. 316–327.

УДК 821.161.3-1-055.2"19"

Т. А. ФЩНЕР

(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

АДМЕТНАСЦЬ БЕЛАРУСКАЙ ЖАНОЧАЙ ПАЭЗІІ ПАЧАТКУ ХХ СТАГОДДЗЯ

У артыкуле разгледжаны паэтычныя тэксты Цёткі (Алаізы Паішкевіч) і Канстанцыі Буйло ў кантэксце станаўлення айчынай жаночай літаратурнай/паэтычнай традыцыі. Мэта даследавання – давесці, што Цётка і К.Буйло, абаяваючыся ў сваёй творчасці на

мужчынскую традыцыю пісьма, запачаткоўвалі ў айчыннай літаратуры пачатку ХХ стагоддзя жаночую традыцыю, задаючы вектары яе развіцця. Вынікі: У паэзіі Цёткі грамадзянскае асэнсоўваецца на ўзроўні інтымнага, яна клапоціцца пра радзіму наогул, падкрэсліваючы, што яе будучыня залежыць ад узроўню адукаванасці маладога пакалення і адносін грамадства да жанчыны. У паэзіі К.Буйло перавага аддаецца інтымнаму, што абумоўлена і ўзрастам паэткі.

Гаварыць пра жаночую (акцэнт на полавай прыналежнасці) традыцыю ў беларускай літаратуры на пачатку ХХ стагоддзя не выпадае. Традыцыя (ад лац. ‘*traditio*’ – перадача, паданне) падразумявае пераемнасць, “культурна-мастацкі вопыт мінулых эпох, успрыняты і асвоены пісьменнікамі ў якасці актуальнага і непераходзячага каштоўнага, які стаў для іх творчым арыенцірам” [1].

Безумоўна, ХІХ стагоддзе прадставіла шэраг жанчын-аўтараў (Габрыелю Пузыню, Адэлю з Устроні, Марыю Багушэвіч, Зоф’ю Манькоўскую-Тшашчкоўскую), але іх творчасць была актуалізавана ў ХХ стагоддзі, і далёка не ў яго пачатку. Адпаведна яна не магла спрыяць фармаванню жаночай традыцыі (нават калі дапусціць, што іх творчасць усё ж была вядомая ў вузкім коле творчых людзей ХІХ – пачатку ХХ стст.). Неяк Л. Галубовіч, высока ацэньваючы паэзію Я. Пфляўмбаўм, зазначыў, што яе вершы не паўплывалі на літаратурны працэс ХХ стагоддзя, бо былі надрукаваныя толькі напрыканцы яго. Для фармавання традыцыі, да ўсяго, патрэбны не адзінкавыя прадстаўніцы прыгожага пісьменства.

З вышыні сённяшняга часу, маючы магчымасць пазнаёміцца з творамі згаданых вышэй пісьменніц (не толькі паэтак) ХІХ ст., можна вылучыць некалькі характэрных рыс іх творчасці:

- увага да жаночых вобразаў і сітуацый; зварот да сацыяльных жаночых роляў: нявеста, нявестка, жонка, маці, бабуля, удава і інш.;
- увасабленне жаночага лёсу ў вобразах раслін (бярозы, каліны, рабіны) і птушак;
- абагаўленне каханага мужчыны;
- атаясамліванне катэгорый “каханне” і “шчасце”; усведамленне мацярынства як асноўнага прызначэння жанчыны, сэнсу яе жыцця, спраўджанасці лёсу;
- непрыняцце насілля і зла ў любых яго праявах.

Бясспрэчна, некаторыя з гэтых рыс заўважныя ў творчасці Цёткі і К. Буйло, а таксама ў паэтак, што прыйшлі ў літаратуру ў міжваенны перыяд [2] і ў другой палове ХХ ст. У дадзеным кантэксце нельга не браць пад увагу становішча тагачаснай жанчыны ў грамадстве, тым больш жанчыны, якая прэтэндавала на публічнасць. Згодна з І. Жаробкінай, “жанчыны-пісьменніцы ў першую чаргу ўспрымаліся культурай як жанчыны і толькі потым – як пісьменніцы” [3]. Таму ў пачатку ХХ стагоддзя, яны, як правіла, хаваюцца за мужчынскімі псеўданімамі. Гэта тычыцца і Алаізы Пашкевіч, і Канстанцыі Буйло, крыху раней Зоф’і Тшашчкоўскай, нават Марыя Канапніцкая першапачаткова падпісала свой верш псеўданімам Марка (у гэтым кантэксце магчыма дарэчна казаць пра вымушаную традыцыю?)

У акадэмічным айчынным дыскурсе небезпадстаўна сцвярджаецца, што Цётка – пераемніца Ф. Багушэвіча, што відавочна і на ўзроўні назваў зборнікаў паэзіі, і псеўданімаў, і ўзнятых паэтамі праблемаў. Разам з тым “легалізацыя” жаночасці (выраз І. Багдановіч) Алаізы Пашкевіч адбываецца праз зацікаўленасць лёсам беларускіх жанчын і дзяцей. Такі прыклад крыху раней заўважны ў творчасці З.Манькоўскай-Тшашчкоўскай (але наўрад ці Цётка да яго звярталася). Працягваючы традыцыю А. Міцкевіча, які “уводзіў у сусветны кантэкст эстэтычны вобраз Беларусі як айчынага Краю” [4], а таксама арыентуючыся ў беларускамоўнай творчасці “на традыцыі Дуніна-Марцінкевіча і Уладзіслава Сыракомлі” [4], выкарыстоўваючы мужчынскі псеўданім, З. Тшашчкоўская не ў стане поўнасю ігнараваць сваю сутнасць. Яе вершаваны цыкл “Карткі, выкрадзеныя з дзённіка кабеты”, І. Багдановіч вызначае як “мастацкую «легалізацыю» сваёй жаночасці” [5, с. 134]. У гэтым вершаваным цыкле паэткай разгортваецца “тэма кахання і закаханых” [6, с. 80]: узаемнага, прыгожага, але няспраўджанага. Адсюль афектыўнасць лірычнай гераіні – з яе вачэй не сыходзяць слёзы:

*На цябе глядзець, Анёле,
Не магу без слёз,
Бо па свеце йсці ў суполлі
Не судзіў нам лёс* [7, с. 96].

Закаханая жанчына баіцца выдаць свае пачуцці, лірычную гераіню “свет змушае на нямоту”, яна ў сваім каханні, “нібы вязень”, таму імкнецца назіраць за каханым “з аддалі”:

*Што, калі з воч слёзы пырснуць,
і свае міжволі вусны
Да рукі твае прыцісну?* [7, с. 65]

Адзін са шляхоў вырашэння супярэчнасцей паміж закаханымі і светам, на думку лірычнай гераіні, разам пакінуць яго, да чаго яна і заклікае свайго выбранніка (“Разам кінь-мася ў прадонне, // ў люстраную тонь” [7, с. 65].). Варта адзначыць, што вобраз каханага ў вершах З.Тшашчкоўскай узнёслы, незямны. Ён уяўляецца лірычнай гераіні Анёлам. Такое ўспрыняцце каханага мужчыны характэрна для творчасці многіх паэтак ХХ ст., у прыватнасці К. Буйло. У ім выяўляецца бінарнасць у поглядзе на мужчыну: каханы мужчына абагаўляецца, зрынуты – набывае канкрэтныя рысы характару, праявы мужчынскасці.

Паўторымся, для Цёткі мастацкая “легалізацыя” яе жаночкасці выявілася ў шчырай увазе да лёсу беларускай жанчыны. Так, вобразы жанчын паэткай намалюваны ў вершах (“Лета”, “Гаданне”, “Вясковым кабетам”), апавяданнях (“Лішняя”, “Зялёнка”), нарысах, публіцыстыцы (“Успаміны з паездкі ў Фінляндыю”, “Да дзяўчатак”), фальклорных даследаваннях (“Наша народная беларуская песня”). Вобразы дзяцей таксама даволі шматлікія і прысутнічаюць у вершах “Сыночкі маленькі”, “Сіраціна слёзкі лье...”, “Лучынка”, “Сірацінка”, апавяданнях “Сірата”, “Міхаська”. Звернемся да аналізу вершаваных твораў Цёткі, акцэнтуючы ўвагу якраз на жаночых вобразах і жаночых сітуацыях. Так адзін з самых першых вершаў “Лета”, акрамя апісання клопатаў селяніна і прыроды аб будучым ураджаі, развагах аўтаркі аб сапраўдным мастацтве, раскрывае характэрнае для беларускіх вясковых дзяўчат:

*І мо гэта не дзяўчыны
Гудуць летам над снапом,
А каліны ды маліны
Цягнуць ручкі за хмялём* [8, с. 51].

Асаблівай прыгажосцю (знешняй і ўнутранай) сярод іх вылучаецца Кася (“Як царэўна, як багіня!” [8, с. 52]). Верш жа “Вясковым кабетам” разбівае ілюзію прыгажосці і шчасця і дае магчымасць прасачыць лёс “большасці Кась”, і высновы, якія вынікаюць з верша, даволі сумныя – на “васковых” тварах няма і следу былой прыгажосці, маладосці, вяселля, сілы: “Так лёс рана вас ламае, // Так жыццё красу вам нішчыць” [8, с. 80].

У наступных радках верша змешчаны лагічны працяг драмы жыцця жанчыны, фарбы згущаюцца, можа і наўмысна: “І у памяць плачуць дочки, // Бо й яны, як вы, забіты” [8, с. 81]. Аўтарка не бачыць пакуль што выйсця, бо гэта “адвечная песня” беларускай жанчыны.

Лепшыя дзяўчаты – у нас, але чаму такі нялітасцівы, нешчаслівы іх лёс, быццам пытаецца паэтка? Ад каго залежыць магчымасць змяніць яго: ад мужчын, саміх дзяўчат, гістарычных абставін? На каго ці што спадзявацца? Хіба адно на зязюлю з верша пра “Гаданне”:

*Ну, гадай зязюля! Закукуй аб ішчасці,
Варажы аб долі нашай беднай Насці!
...Зашумела птушка, седзячы ў вярбіне:
Знаць, што шчыра хоча варажыць дзяўчыне...* [8, с. 85].

Трэба адзначыць, што найперш пад увагу паэткі падпадаюць жанчыны-сялянкі. Менавіта яны бліжэй да яе па светаўспрыманні, з імі яна сябе атаясамлівае, пра іх клапаціцца. Праблему паляпшэння лёсу жанчыны як праблему сацыяльную Цётка вырашае не толькі ў вершах, а і ў канкрэтных справах: удзельнічае ў з’ездзе жанчын у Маскве, дзе гаворыць ужо не толькі пра жанчыну-сялянку, але і пра жанчыну-работніцу; выдае часопіс “Лучынка”, каб несці веды дзецям і моладзі, выходзіць іх і тым паляпшаць жыццё.

У аднаіменным вершы выяўлена аўтарскае разуменне значэння адукацыі для станаўлення нацыі, яе свядомасці і, у рэшце рэшт, будучыні. Паэтка марыць асвяціць “Лучынкай” усе цёмныя куты сялянскіх хат, адшукаць (“высвеціць”) у іх усю моладзь і перадаць ёй святло сваёй душы, данесці яго да кожнага. “Лучынка” ў вершы – сімвал самаахвярнасці, які ўказвае нялёгка, але правільны шлях у будучыню:

*Моладзь, вы – сіла ў кожнае хаце,
Вы – сонейка, радасць для бацькі, для маці,
Вучыцеся, старайцеся, багаццеся у сілы,
Бо жджэ вас з надзеяю край наш радзімы [8, с. 86].*

Пісьменніцу таксама хвалявала праблема сіроцтва. Нелітасцівы лёс да сірот – не аспрэчвае гэтую дадзенасць пісьменніца, але шчыра верыць, што калі вырастуць, то павінны і стануць яны карыснымі для сваёй краіны. Бодем у душы чытача адгукаюцца вершы “Сіраціна слёзкі лье...” і “Сірацінка”. У першым з іх Цётка акцэнтуюе ўвагу на вялізнай сіле ўздзеяння сірочых слёз не толькі на чалавечыя душы, яны здольныя зруйнаваць, “спаліць” і камень, і сталь. Але чаму столькі сірот наўкола? Ці іх заўважае толькі Цётчын зрок? Можа, гэта першае разуменне паэткай марнасці людскіх ахвяр дзеля вялікіх мэт і ідэй? Бо пра якое светлае заўтра можа ісці гаворка, калі сёння паўсюль плачуць дзеці-сіроты?! Лірычную гераіню верша “Сірацінка”, якую адрынуў людскі свет “Дзядзька выгнаў з роднай хаты” [8, с. 86], не пакідае толькі прырода, персаніфікаваная, як і ў вершах “Лета” і “Восень”, яна дожджыкам мае сіраце шчочкі, травой усцілае пасцель, пырнікам укрывае босы ножкі, становіцца для дзяўчынкі роднай маткай. Аўтарка верыць, што і неба не засталася абыякавым да сіраты – ёсць там зорка, “твая ўласна”, якая абавязкова выведзе з цемры, галечы, няшчасця.

Другой, па вызначэнні А. Луцкевіча, “найбольш выдатнай жаночкай сілай” [9, с. 67] у беларускай паэзіі пачатку ХХ стагоддзя з’яўляецца К. Буйло. Арыентуючыся на мужчынскую традыцыю ў літаратуры (найперш на Я. Купалу і Я. Коласа [10, с. 453]), яна здолела сваёй інтымнай лірыкай унесці ў айчынную літаратуру “цалкам новыя вобразы і матывы” [10, с. 454], пачаць “так званую дзявочую паэзію”. Сярод новых для беларускай паэзіі паэтычных вобразаў, створаных пачынаючай аўтаркай, даследчык А. Лойка вылучае “паэтычны вобраз чалавечых вачэй”, запамінальна апаэтызаваны ёю ў зборніку “Курганная кветка” (вершы “Раніца”, “Памятны дзень”, “Мне сніўся сон”, “Не магу...”, “Дзяўчына”, “Не глядзі...”). Значым таксама, што адна з характэрных рыс яе любоўнай паэзіі – абагаўленне каханага (“і здавалася мне, што ты бог над вадай [11, с. 25]”; “Як бы Бог хараства, ты стаяў прада мной...” [11, с. 33]). Лірычная гераіня шукае-выглядае прыснёнага, (“пекнага, як бог”) каханага, шчыра верыць, што жыццё “разам” будзе лягчэйшым (“Я шукала...”):

*Дай мне руку! З далоняй ў тваёй далані
Сэрца з сэрцам, а душа з душою
Пойдзем, моцныя сілай кахання свайго,
Мы жыццёвай дарогай – красою! [11, с. 22]*

Неакрэсленасць вобраза каханага гаворыць аб тым, што лірычная гераіня прыдумвае яго, бо ён не існуе ў сапраўднасці. Да таго ж, закаханая дзяўчына стварае магчымыя варыянты ўзаемаадносін з уяўным каханым: то не можа прызнацца ў сваіх пачуццях і гатова аддаць жыццё за каханне, то спавядаецца, давяраецца каханаму вельмі сціпла, тактоўна, сарамяжліва. Часам мары паэткі саступаюць месца роздуму і нават суму. Час ад часу з’яўляецца жаданне пакінуць гэты свет: “Адна, ізноў адна...” [11, с. 34]. Разыходжанні жаданняў душы і цела, асобы і соцыуму, мар і рэчаіснасці праглядваюцца ў вершах “ў краіне мар”, “Не глядзі...”.

А. Луцкевіч, асэнсоўваючы творчасць і асобу К. Буйло, лічыў яе супрацьлегласцю Цёткі ў жыцці. Жыццёвы ж тон, на яго думку, адыгрывае вялікую ролю ў станаўленні творчай асобы. Таму крытыка не здзіўляе, што на першым месцы ў яе вершах “чуюцца гарачыя словы кахання” [9, с. 68]. Характэрнай адзнакаю паэзіі К. Буйло А. Луцкевіч называе “эратычную інтуіцыю [9, с. 68]”. А вершы, сабраныя ў зборніку “Курганная кветка”,

– “песнямі кахання”. Гэтым пачуццём сагрэта ўсё, да чаго дакранаецца паэтка, Радзіма гэта ці каханы, лічыць А. Луцкевіч. Мы згаджаемся з думкамі даследчыка і таксама зазначым, што паэтычныя зборнікі Цётка выдае ў 30-цігадовым узросце. Вершы ж К. Буйло, што склалі зборнік “Курганная кветка”, напісаны ў юнацкім узросце (16–20 гадоў), менавіта ўзрост абумоўлівае перавагу кахання над іншымі жыццёвымі праблемамі.

Падсумоўваючы, зазначым, што паэзія Цёткі і К. Буйло задае два вектары развіцця жаночай традыцыі ў айчынай літаратуры. У Цёткі пераважае грамадзянскі пачатак, яна думае як пра сваю сям’ю пра ўсю Беларусь, клапаціцца пра яе будучыню (“а шчасце асабістае – гэта толькі ціхае, таёмнае жаданне збалелай душы” [9, с. 67]). У паэзіі ж К. Буйло перавага аддаецца інтымнаму (“на першым месцы ў яе стаіць асабістае шчасце” [9, с. 67]).

Спіс літаратуры

1 Кожевников, В. М. Литературный энциклопедический словарь [Электронный ресурс] / В. М. Кожевников, П. А. Николаев. – Рэжым доступа: <http://niv.ru/doc/encyclopedia/literature/articles/218/tradiciya-i-novatorstvo-v-literature.htm>. – Дата доступа: 16.09.2022

2 Жеребкина, И. Прочти моё желание... Постмодернизм, психоанализ, феминизм / И. Жеребкина. – М. : Идея-Пресс, 2000. – 256 с.

3 Бліскавіцы: анталогія беларускай жаночай паэзіі міжваеннага перыяду / уклад., камент. А. Данільчык, В. Жыбуля. – Мінск : Кнігазбор, 2017. – 448 с.

4 Багдановіч, І. Асоба і творчасць Зоф’і Манькоўскай (Адама М-скага) у кантэксце беларускай літаратуры [Электронный ресурс] / І. Багдановіч. – Рэжым доступа: philology.bsu.by. – Дата доступа: 16.09.2022

5 Багдановіч, І. Зоф’я Тшашчкоўская: Песні Дарагавіцкія / І. Багдановіч // Полымя. – 2001. – № 1. – С. 131–141.

6 Багдановіч, І. Паэтычны “фемінізм” Адама М-скага / І. Багдановіч // Працы кафедры гісторыі беларускай літаратуры Белдзяржуніверсітэта. Вып. 2. – Мінск : РІВШ БДУ, 2002. – С. 80–84.

7 Мархель, У. Перад памяццю Зосі Манькоўскай / У. Мархель // Роднае слова. – 2001. – № 10. – С. 95–96.

8 Цётка Выбраныя творы / Цётка. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2001. – 336 с.

9 Луцкевіч, А. Выбраныя творы: праблемы культуры, літаратуры і мастацтва / А. Луцкевіч. – Мінск : Кнігазбор, 2006. – 460 с.

10 Лойка, А. А. Гісторыя беларускай літаратуры. Дакастрычніцкі перыяд : у 2 ч. Ч. 2 : падруч. для філал. фак. ВНУ / А. А. Лойка. – 2-е выд., дапрац. і дап. – Мінск : Вышэйшая школа, 1989. – 480 с.

11 Буйло, К. Курганная кветка: [Вершы. Драмат. паэмы] / К. Буйло. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1989. – 87 с.

УДК 82.09:808.1:316.347

ЦЗИ ХЭХЭ

(г. Гомель, ГГУ імя Ф. Скарыны)

ОПРЕДЕЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ ПИСАТЕЛЯ КАК ЗНАЧИМОЕ НАПРАВЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

В творчестве В. Л. Кизна-Дедлова доминируют проблемы национальной идентичности, что привлекло внимание ученых. В статье выявлены три основных недостатка в имеющихся исследованиях по этой теме, и предложено провести междисциплинарные исследо-

вания. Опираясь на теории социальных наук, в работе проанализированы многоуровневая идентичность писателя, устойчивость белорусской идентичности, формирование русской идентичности и причины трансформации национальной идентичности литератора. Результаты данного исследования позволяют в полной мере показать идентичность русского писателя белорусского происхождения и дают возможность проанализировать подобные проблемы у других авторов.

В. Л. Кигн-Дедлов – автор 11 произведений, которые пользовались большой популярностью в 80–90-х годах XIX века. Однако из-за безвременной кончины, жизни на окраине империи и отсутствия наследника после смерти в 1908 году его стали забывать. Благодаря усилиям его земляка А. Е. Ужанова интерес к литератору пробудился в наш век, были переизданы произведения и опубликован ряд статей в научных журналах и газетах. Следует отметить, что В. Л. Кигн-Дедлов родом белорус, но считал себя русским и одновременно не забывал свои белорусские корни. Это особенно привлекло большое внимание ученых, в имеющихся исследованиях которых существуют три основных недостатка:

Во-первых, исследования о национальной идентичности В. Л. Кигна-Дедлова в основном посвящены русской (российской) приверженности писателя белорусского происхождения. Иными словами, глубокая любовь литератора к Беларуси была часто игнорирована сознательно или бессознательно. Например, лишь обращая внимание на творчество позднего периода, О.М. Скибина сделала вывод, что русская идея “пронизывает все его творчество” [1, с. 37]. Во-вторых, представляя В. Л. Кигна-Дедлова, одни обращают внимание на русскую идентичность, другие – белорусскую, а третьи избегают этой проблемы. Нельзя отрицать, что некоторые ученые пытались раскрыть белорусскую и русскую идентичность писателя параллельно, но не реализовали замысел. Например, Н. Ю. Желтова утвердила белорусскую идентичность писателя, но в конце концов назвала его лишь русским. Более того, в заголовке ее статьи было отмечено “белорусское”, но в тексте в основном рассматривалось “русское”, и в заключении вывод был сделан в пользу русской идентичности [2]. Т. А. Курина в статье “Путевые заметки В. Л. Кигна-Дедлова: опыт познания русского национального характера и особенностей русской культуры” упомянула немецкое и белорусское происхождения писателя, но, как видно из заголовка, вывод также сделала в пользу русской принадлежности [3]. В-третьих, национальная идентичность вырабатывается не от природы. Хотя некоторые исследователи отметили белорусскую и русскую идентичность В. Л. Кигна-Дедлова, они не раскрывали, почему писатель белорусского происхождения заявил себя русским; почему считающий себя русским писатель все-таки проявил глубокую любовь к Беларуси и белорусам даже в поздних произведениях, где доминирует русская идентичность; почему в творчестве писателя отражается заметная трансформация национальной идентичности от белорусской к русской.

Одна из причин возникновения этих проблем в имеющихся исследованиях заключается в том, что национальная идентичность относится к социальным наукам, а исследователи не обращали внимание на знания других дисциплин. Так, для решения проблем следует рассмотреть основные понятия и теории национальной идентичности.

Главнейшая причина доминирования русской идентичности В. Л. Кигна-Дедлова заключается в том, что он открыто заявил себя русским. Однако национальная идентичность – сложное понятие, с точки зрения J. Phinney и J. Carla необходимо изучать ее с разных аспектов – идентификации, чувства принадлежности, этнических отношений и этнической вовлеченности. При соответствующем исследовании, несомненно, в первую очередь надо учесть тот факт, кем индивид считает самого себя. Однако в связи с тем, что самоопределение носит яркий субъективный характер, на него влияют разного рода внешние факторы, оно “порождает больше сомнений и скепсиса” [4, с. 27]. Так, в ходе изучения идентичности писателя важно учесть и другие критерии, например, чувство принадлежности. Несмотря на то, что В. Л. Кигн-Дедлов много лет учился и работал в России, он чувствовал себя счастливым лишь на белорусской земле. В 1894 году он оставил Петербург и поселился в деревне Федо-

ровке. В письме к А. П. Чехову он так объяснил этот факт: “Петербург накаливает мне нервы. <...> так лучше уйти от греха в деревню, где я больше рюмки вина в день не потребляю и потому сравнительно жизнерадостен. Кроме того, в Питере я никогда ничего, кроме фельетонов, писать не мог” [5, с. 114]. Хотя потом опять вернулся в северную столицу по работе, но после написания очерков “Панорама Сибири” летом был в Могилеве, а зимой – в Северной столице. Но Петербург он не сильно любил, поэтому был случай, что даже зимой оставался в белорусской деревне. В письме В. Розанову он пишет: “я удалился из Петербурга в пустыню белорусских палестин, где и проживу не меньше года. До 46 лет прожил я в городе и все не могу к нему приспособиться: не живется, не думается, не работается. Если я что-нибудь и сделаю, так сидя дома” [5, с. 126]. Именно на родине он прожил последние годы своей жизни, подводя итоги собственной литературной деятельности.

С точки зрения социальных наук, нация бывает гражданская и этническая. Несмотря на то, что это разные модели, они не противоречат друг другу, наоборот, сосуществуют. Естественно, лишь акценты делаются по-разному. Например, Э. Смит полагал, что индивиды могут “чувствовать на разных уровнях идентификации свою принадлежность одновременно к нескольким этническим общностям” [4, с. 34]. Такое мнение поддерживает и основатель китайской антропологии Фэй Сяотун, который на практике (1950 г.) отметил, что “в единстве китайской нации содержится многоуровневая структура” [6, с. 36]. Это позволит нам в более открытом и инклюзивном аспектах проанализировать идентичность В.Л. Кигна-Дедлова.

Путешествуя по Крыму, Польше, Финляндии, Сибири, Средней и Восточной Азии, в контактах с самыми различными народностями на территории Российской империи, очеркист сравнивал различные климаты, пейзажи, источники народностей, физические и культурные признаки и многое другое. В таком сравнении у него вырабатывалась русская идентичность, которая заметно отражена в таких путевых очерках, как “Переселенцы и новые места” и “Вокруг России”. Когда в 1895 г. в газете появилось сообщение, что он поляк и немец, писатель публично заявил себя русским. В 1901 г. он напечатал эссе “Киевский Владимирский собор и его художественные творцы”, в котором ярко отразилась его русская склонность. С этнической идентичностью чаще связана гражданская. В начале 1880-х гг. во время работы в Министерстве внутренних дел В.Л. Кигн впервые осознал свою российскую идентичность, так, госслужащий рассмотрел существующие проблемы в интересах Российской империи. В 1890-х гг. путешественник бывал в разных окраинах империи. Обращая особое внимание на общественные проблемы в стране, он проявил высокую ответственность гражданина, что считается отражением гражданской идентичности. После начала Русско-японской войны В. Л. Кигн смело отправился на фронт, и за это время перед лицом реальной угрозы он показал себя патриотом.

Наряду с этим важно отметить, что писатель проявил и белорусскую идентичность. В 1865 г. мальчик написал ряд связанных с Беларусью рассказов (“Святки в Федоровке”, “В поле”, “Новый год”). В 1878 г. студент опубликовал цикл очерков “Белорусские силуэты”, посвященный селянам-белорусам. Вступая в литературные круги, В. Л. Кигн выбрал себе псевдоним от названия белорусского села. В ходе поездок за рубеж он невольно вспоминал белорусские места. В 1889 г. писатель показал свою белорусскую идентичность через героя рассказа “Гости”. С начала 90-х гг. XIX века В. Л. Кигн-Дедлов бывал в разных уголках империи, за это время в очередной раз возвращался мыслями к белорусским местам, уделял особое внимание белорусам, заботился о их судьбе на чужбине. Так, жизненный и творческий путь писателя продемонстрировал русскую, российскую и белорусскую идентичности. Они не противоречат друг другу, а сосуществуют, лишь акцент делается по-разному в разные годы. Это позволяет предотвратить возможный спор о том, кто В. Л. Кигн-Дедлов – русский или белорус.

Подходы к анализу формирования национальной идентичности в основном делятся на три главных направления: примордиализм, конструктивизм и инструментализм. Сторонники примордиализма полагают, что национальная идентичность коренится в эмоциональной свя-

зи с группой, в которой он вырос. Это, в первую очередь, связано с источником нации и ее культурой. Представители конструктивизма полагали, что нация конструируется человеком. В этом процессе правительство играет значительную роль и оказывает самое распространенное влияние. Сторонники инструментализма (или ситуационизма) полагали, что “только меняется ситуация индивида, изменяется и его групповая идентификация” [4, с. 30]. В общем, это связано с политической обстановкой и личными интересами. Следует отметить, что они не противоречат друг другу, а чаще всего взаимосвязаны. Так, в ходе изучения национальной идентичности важно учесть все эти подходы.

Национальная идентичность – сложное понятие. Чтобы в полной мере показать идентичность писателей, литературоведы должны обращать внимания на теории других наук. В. Л. Кигна-Дедлов родом белорус и воспитан в любви к Беларуси, естественно, с детства у него образовалось особенное чувство к этой стране и ее народу. В творчестве разных периодов отражается его белорусская привязанность. Однако национальная идентичность может быть конструирована. Несмотря на то, что писатель – белорус по происхождению, он в своих произведениях позднего периода проявил яркую русскую идентичность. Это связано с тем, что литератор жил в те времена, когда правительство Российской империи активно распространило идею “большой русский народ”. Очевидно, что в творчестве В. Л. Кигна-Дедлова существует заметная трансформация идентичности от белорусской к русской. Этому повороту способствовали внешнее привлечение, социально-политическая обстановка и личные интересы. Позднее во время Русско-японской войны он проявил поднятый патриотизм, который считается важным отражением гражданской идентичности. Таким образом, у В. Л. Кигна-Дедлова многоуровневая идентичность – белорусская, русская и российская, только акцент делается по-разному в разные годы.

Список литературы

- 1 Скибина, О. М. Творчество В. Л. Кигна-Дедлова: Проблематика и поэтика / О. М. Скибина. – 2-е изд., испр. и доп. – Оренбург : ОГПУ, 2013. – 360 с.
- 2 Желтова, Н. Ю. Русское и белорусское в прозе В. Л. Кигна-Дедлова: к проблеме национальной идентичности / Н. Ю. Желтова // Филологическая регионалистика. – 2016. – № 4 (20). – С. 16–20.
- 3 Курина, Т. А. Путевые заметки В. Л. Кигна-Дедлова: опыт познания русского национального характера и особенностей русской культуры / Н. Ю. Курина // Филологическая регионалистика. – 2010. – Выпуск 1-2. – С. 41–47.
- 4 Смит, Э. Национальная идентичность / Э. Смит. – Киев : Основы, 1994. – 224 с.
- 5 Букчин, С. В. Дорогой Антон Павлович. Очерки о корреспондентах А. П. Чехова / С. В. Букчин. – Минск : Наука и техника, 1973. – 143 с.
- 6 费孝通. 中华民族多元一体 [M]. 北京: 中央民族大学出版社, 2003年. 372 页.

УДК 821.161.3-3*А.Козлов

С. Б. ЦЫБАКОВА
(г. Гомель, ГГУ имени Ф. Скорины)

ПРОБЛЕМА СЧАСТЬЯ В ТВОРЧЕСТВЕ АНАТОЛЯ КОЗЛОВА 2010-Х ГОДОВ

Предмет исследования в статье – проблема счастья в повестях Анатоля Козлова 2010-х годов «Абганяючы сны», «Ладонь на плече», «Вопрос и многоточие, или Голос». Данная проблема рассмотрена во взаимосвязи с такими экзистенциальными проблемами, как одиночество, смысл жизни. Цель исследования – выявление характеристик счастья в

названных выше произведениях, их обусловленности особенностями душевного склада и противоречиями личностного сознания типологически близких героев повестей. Установлено, что персонажи-индивидуалисты А. Козлова находятся в состоянии экзистенциального смыслового кризиса в ситуации нереализованности значимых для них идеалов.

Проблема счастья в творчестве Анатолия Козлова 2010-х годов тесно связана с осмыслением свободы, одиночества, любви, смысла жизни. И это не случайно, поскольку феномен счастья определяется не столько внешними факторами (социальный успех, материальное обогащение и др.), сколько, прежде всего, мерой самопознания, пониманием человеком степени и границ личной свободы, внутреннего роста, своей уникальности и неизбежной зависимости от других людей, социума.

Смысл жизни, одиночество как фундаментальные проблемы человеческого бытия, любовь не могут быть не вовлечены в исследование счастья, поскольку через их сложные и часто взаимоисключающие характеристики раскрывается глубинная, но ускользающая от рационального объяснения суть этого, в свою очередь, неоднозначного феномена. Счастье в разных его проявлениях («семейное», «мужское» и др.) является одной из важнейших категорий в художественном сознании автора повестей «Абганяючы сны», «Ладонь на плече», «Вопрос и многоточие, или Голос», в центре внимания которого «эстетическая реализация пессимистического индивидуализма» [1, с. 169]. И. Морозовой обозначены факторы, определившие «пессимистический индивидуализм» персонажа повести «Ладонь на плече» Вируна: «отсутствие семьи, отсутствие любви, отсутствие женщины, способной вызвать восхищение и упорядочить несложившуюся личную жизнь, рабочие будни, не приносящие удовлетворения, отсутствие хобби...» [1, с. 169]. Очевидно, что в своей совокупности перечисленные «отсутствия» создают образ одинокого и несчастного человека. Вместе с тем «главное хобби героя – бесконечная рефлексия, непрекращающийся внутренний монолог, требующий уединения и тишины...» [1, с. 169], свидетельствует о том, что Вирун – самокритичный интеллигент, носитель заблокированного комплексом теневых черт своей натуры творческого сознания. Рефлексивность, характеризующая Вируна, – одна из главных черт личностного сознания персонажей, типологически сходных с ним, – Юджына («Абганяючы сны»), Антона («Вопрос и многоточие, или Голос»).

Исходя из неудачного супружеского опыта, лишённого вопреки ожиданиям героя «бескорыстной, искренней любви» [2, с. 4], Вирун приходит к убеждению, что семейная жизнь не подходит ему. Скептическое отношение к узам Гименея сочетается у него с равнодушием к отцовству, к продолжению рода: «Не пришлось ему переживать и за детей: их не было ни от одной из жен. Зачем плодить нищих?» [2, с. 4]. Юджын тяготится семейным счастьем, сравнивая его с «сытай коткай» [3, с. 26]. Услышав от Ирины, к которой он чувствовал «что-то кровное и родное, как к сестре» [4, с. 3], вопрос о том, когда он «в последний раз виделся с женой» [4, с. 3], Антон отвечает в резкой риторически-вопросительной манере: «С какой? Конкретизируй...» [4, с. 3]. Брачные союзы Вируна, лишённые взаимопонимания, разрушили его веру в возможность доверительных отношений между мужчиной и женщиной, ставших мужем и женой. Но если Вируну, по его мнению, «подворачивались завистливые и властолюбивые подружки» [2, с. 4], то в Руслане, отличающейся деликатностью и сердечностью, герой повести «Абганяючы сны» нашел свое счастье: «Гэта маё шчасце, – так вырашыў Юджын, – з ёю да скону і жыць мне...» [3, с. 25]. Писатель показывает амбивалентные переживания персонажа, его желание насладиться свободой от привычной жизни и осознание безрассудства такого состояния, опустошающего и истощающего жизненную энергию. Юджын стремится обрести свободу от семейного союза. Сытая кошка олицетворяет неприемлемый для героя, характеризующего себя по натуре как одиночку, обыденно-земной идеал семейного счастья. Подобно домашней, регулярно питающейся с хозяйских рук кошке, у которой ослабевают охотничьи инстинкты, азарт игры, супружество обеспечивает комфортное сосуществование за счет взаимных уступок, вследствие чего нередко утрачивается общение на уровне подлинных чувств. Сытая кошка – воплощение душевных черт Русланы, которая

стремится к комфортному, энтропийному по своей сути сосуществованию. Не обременяют себя какими-либо обязательствами перед своими спутницами Вирун и Антон. Они не переносят женских аффектов, но находятся, как и Юджын, в плену у собственных прихотей и страстей. Персонаж повести «Абганяючы сны», вспоминая о радости, которую приносили ему совместно прожитые дни с Русланой, признается: «Але ў адзін чорны дзень мне падалося, што гэтага недастаткова для майго мужчынскага шчасця» [3, с. 12]. Многолетний поиск Вируном «своего счастья» [2, с. 8] оборачивается жестокостью, эгоизмом по отношению к женщинам, приносит им несчастье. Анатолий Козлов показывает несостоятельность персонажей-индивидуалистов в «своем счастье». Изменяя Руслане, Юджын реализует аморальное желание «кахання без абавязкаў» [3, с. 15], «разгулу асалоды» [3, с. 15]. В поведении Антона, представляющего собой ту же модель индивидуалистического гедонизма, уже со всей очевидностью преобладает деструктивность, которая, в концепции гуманистической этики Э. Фромма, «развивается вследствие блокировки продуктивной энергии» [5, с. 276]. Феномен счастья Э. Фромм понимал как «показатель того, что человек нашел ответ на вопрос человеческого существования в продуктивной реализации своих возможностей, одновременном единстве с миром и сохранении целостности своего Я» [5, с. 2]. Преобладание рационального начала в отношении человека к самому себе, к своей жизни, к другим людям ставится аффективными, импульсивными персонажами Анатолия Козлова под сомнение. Путь же саморазрушения, напротив, декларируется в качестве едва ли не фатального свойства природы человека, его неизбежной и непреодолимой зависимости от своих порочных влечений. «Знаешь, детка, в жизни человек учится без труда только одному – это разрушать себя», – в наставительном тоне замечает Антон в диалоге с Ириной [4, с. 6]. «Люди созданы для саморазрушения» [4, с. 16], – утверждает Голос, невидимый собеседник Антона. Осознание Юджыном неприемлемости безмерной растраты витальной энергии рождает в идейно-художественном контексте повести «Абганяючы сны» образ призрачной старой женщины, по-настоящему не равнодушной к герою, укоряющей его в безрассудстве. Мудрая «бабулька ў валёнках з чырвонымі галёшамі» [3, с. 70] выражает мысль о сокровенности счастья, невозможности разделить его с другими: «Вось шчасцем людзі дзяліцца не любяць, баяцца, што сурочаць. Бяду ж бальшыня прывыкла выстаўляць напаказ...» [3, с. 34].

По словам Ирины, «проще жить с песчаным счастьем за пазухой, чем стоять на вершине скалы над бездной и восхищаться упругим ветром, который подталкивает тебя в спину» [4, с. 5]. «Песчаное счастье» может быть истолковано как метафора широко известных, стереотипных представлений о факторах счастья, бытующих в обыденном сознании. Размышления Ирины не выходят за границы литературного романтического индивидуализма и порождены на самом деле женским кокетством, стремлением вызвать со стороны мнимого возлюбленного одобрение своей готовностью к риску.

В авторской индивидуалистическо-нигилистической философии бытия человека в мире одиночество – имманентное свойство человеческой души. Анатолий Козлов раскрывает мысль о том, что «одиночество человеческой души» [2, с. 28] неизбежно, непреодолимо, коренится в глубинных архетипических слоях человеческой психики. «Ад нашых прабацькоў перадалася нам, ад нас вам перацякла адзінотнасць душы» [3, с. 71], – говорит Юджыну только ему одному видимая бабулька, хранительница родовой памяти, непреходящей мудрости предков. Человек, по мысли Юджына, «шчаслівы сваім, нікому не бачным і не зразумелым шчасцем» [3, с. 36].

Героев Анатолия Козлова отличает повышенная потребность в уединении, в тишине и рефлексии, в ограждении себя, своего сознания от многочисленных и разнородных потоков информации, пронизывающих жизнь человека в современном обществе. Прогулки по окраинам города и окрестностям неподалеку от него, где сохранились «островки» природного бытия, разрушенного урбанизацией, – это средство насладиться красотой окружающего пейзажа, избавиться от депрессии, обрести внутреннюю гармонию. Единение с природным миром, запечатление его образа в своей душе не может не даровать радость, приносить удовольствие, которое есть «атрибутивное свойство счастья» [6, с. 414]. Индивидуалисты-

интроверты чутки и внимательны ко всем, встретившимся им на пути проявлениям жизни растительного и животного царств, нередко отыскивая в них особый, значимый для себя символический смысл. Вирун винит себя в гибели улитки, которую он ненароком раздавил во время одной из загородных прогулок. «Ну что такое для человечества, планеты какая-то улитка или ласточка, заяц, косуля или человек? Это невидимая глазу дробинка, пылинка... Сколько об этом я читал в умных книжках! А вот сегодня в самом деле почувствовал, что осиротил мир на одно существо» [2, с. 18], – сокрушается он. «Божье создание» [2, с. 18], внезапно ставшее аморфным сгустком, вызывает мысль о хрупкости жизни, которая может оборваться по вине слепого случая. В существах окружающей живой природы персонажи повестей Анатоля Козлова видят символы нравственно-духовных сторон и проблем человеческого бытия. На воробья, замеченного на ступеньках аптеки, который «упорно, не спеша, клевал высохшую корку батона» [4, с. 15], Антон проецирует способность довольствоваться малым, ценить счастливые миги скоротечной жизни, что не свойственно, как правило, современникам-прагматикам, погруженным в повседневную суету, охваченным жаждой делового успеха и чрезмерного потребления. Воробья, в отличие от людей, которые «спешили жить», «суетились» [4, с. 15], «не донимали муки совести, не терзала сердце зависть, не рывала внутренности жадность, не отравляло кровь желание иметь больше» [4, с. 15].

В стремлении к обретению внутренней целостности через общение и единение с природой проявляется склонность героев Анатоля Козлова в реалиях окружающего мира распознавать знаки присутствия невидимой реальности. «Счастье не может быть формой бытия, в котором заключена его суетность. <...>. Главная задача в жизни – в изнуряющей повседневности находить более чем не повседневный контекст» [6, с. 343], – утверждает Н. Г. Козин, всесторонне исследовавший экзистенциальный феномен счастья. Однако своими размышлениями, наблюдениями Вирун делится не с человеком, а с куклой, лишая себя радости и счастья полноценного общения. В данном случае герой сознательно избирает несчастье, в то время как счастье – «это всегда обмен благом между людьми» [6, с. 63]. Несчастливым с этой точки зрения предстает и Антон, который по сравнению с Юджыном и Вируном еще в большей степени замыкается в своем одиночестве, нигилизме и пессимизме: «Я человек без возраста, без лица и глуповатых амбиций» [4, с. 12]. Его индивидуалистическая позиция обусловлена неприятием нравственной ущербности современников, сконцентрированных на достижении земных благ, социального успеха, славы. Во второй половине жизни герой сохраняет верность патриархальным героико-романтическим идеалам, считая, что «главная ценность жизни – быть независимым, свободным и смелым» [4, с. 12]. Отстаивание самодостаточности – отзвук героической модели поведения, реализованной в образе созданного писателем в рассказе «Вечны Верас» мужественного и самоотверженного юноши. «Я – Улитослимак. Обычный среди миллионов других. <...>. Я не ищу смысл жизни. Давно не ищу. Понял однажды, что его просто не существует. Это всего лишь иллюзия, которой заполняем внутреннюю пустоту с момента рождения» [4, с. 10], – признается символический персонаж-двойник героя Улитослимак. В отрицании Антоном смысла жизни показана близость персонажа к «ситуации экзистенциального вакуума – полной потери ценностей и смыслов своего существования» [6, с. 50]. Нигилистическое отношение к проблеме смысла жизни выражено в повести «Ладонь на плече». В разговоре с сестрой Вирун говорит ей: «Нинель, смысл жизни – в ее бессмысленности» [2, с. 14]. Тем не менее, концентрация внимания автора повестей на вопросе о поиске его персонажами смысла своего существования говорит о нравственно-философской значимости этого вопроса для писателя. Если посмотреть на Вируна и Антона «через призму диалектики интересов и ценностей» [6, с. 21], то герои в большей степени «руководствуются в своей жизни ценностями и только после этого и на основе этого еще и вытекающими из них интересами» [6, с. 21]. «Человек счастья в мире интересов представлен преимущественно через свое потребительское “я”, в мире ценностей – через свою духовную сущность» [6, с. 22], считает Н. Г. Козин. В иносказательной форме в повести «Вопрос и многоточие, или Голос» жизненные модели поведения современников, представ-

ляющих «ценностное и меркантильное счастье» [6, с. 22], воплощены в образах слизня и сбежавшего из резервации Улито-Слимака, которому «никому не надо доказывать свою значительность и утешать неосуществимостью свое самолюбие» [4, с. 10]. В прозе Анатоля Козлова раскрывается духовная нищета, бессмысленность «меркантильного счастья» (Н. Г. Козин) и неизбежность поражения в столкновении и борьбе всевозможных утилитарных интересов наследников Вечного Вереска, чей героический идеализм и максимализм выродились в пессимистический индивидуализм и хроническое уныние: «<...> в нынешние времена наибольший героизм человека проявляется в бездействии» [6, с. 20]. «Позиция безвольного Улито-Слимака» [6, с. 20] – форма сопротивления неприемлемым для героя социальным явлениям, взглядам, поведенческим схемам. Стремление персонажей Анатоля Козлова к сохранению человеческого достоинства, противостояние разрушительному воздействию меркантилизма, ханжества составляют важнейший смысл их жизни.

Завершая проведенное исследование, отметим, что герои повестей Анатоля Козлова 2010-х годов Юджын, Вирун, Антон-Улито-Слимак – противоречивые личности, пытающиеся найти выход из состояния внутреннего разлада, но отстаивающие проникнутую пессимизмом жизненную философию индивидуалиста-одиночки. Они не могут сохранить свое семейное счастье, часто становясь на путь деструктивного эгоистического гедонизма и нигилизма. Одиночество осознается ими как извечная, имеющая архетипическую основу категория-константа бытия всех людей, потребность человеческой души. Анатодем Козловым раскрывается диалектическая взаимосвязь между проблемами счастья и смысла жизни. В образе Антона-Улито-Слимака наиболее глубоко и последовательно раскрывается состояние экзистенциального смыслового кризиса, порожденного противоречиями индивидуалистического сознания героя. Сущностные характеристики счастья как компоненты авторской философии человека и мира – антиэнтропийность, внутренняя гармонизация через единение с природой и самопознание, отстаивание независимости от мнимых ценностей современной урбанистической цивилизации, разрушающих подлинно гуманные основы социального бытия.

Список литературы

- 1 Морозова, И. Ускользящий смысл бытия? / И. Морозова // Неман. – 2019. – № 6. – С. 169–176.
- 2 Козлов, Анатолий. Ладонь на плече / Анатолий Козлов // Неман. – 2016. – № 12. – С. 3–28.
- 3 Казлоў, А. С. Абганяючы сны / Анатолий Казлоў // Той, хто абганяе сны: аповесці / Анатолий Казлоў; маст. А. Капульцэвіч. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2014. – С. 5–79.
- 4 Козлов, Анатолий. Вопрос и многоочие, или Голос / Анатолий Козлов // Неман. – 2018. – № 12. – С. 3–37.
- 5 Фромм, Э. Человек для себя / Эрих Фромм; пер. с англ. А. Александровой. – М. : Издательство АСТ, 2020. – 320 с.
- 6 Козин, Н. Г. Анамнез счастья. Философские смыслы повседневности / Н. Г. Козин. – М. : Академический проект, 2015. – 427 с.

УДК 821.161.3

Н. П. ЧУКІЧОВА

(г. Гродна, Гродзенскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Я. Купалы)

БЕЛАРУСКІ НАЦЫЯНАЛЬНЫ СЮЖЭТ: INITIUM EST EXITIUM

На матэрыяле зыходнай мастацкай сітуацыі і завязкі ў трох сюжэтах розных аўтараў (С. Пільштыновай, К. Вераніцына і Ф. Багушэвіча) паказаны тры этапныя фазы станаўлення беларускага сюжэта з выразнымі маркерамі нацыянальнага светаўспрыняцця,

якое (станаўленне) пачынаецца з паступовага выхаду за межы фальклорнай паэтыкі. Ужо ў другой палове XVIII стагоддзя сюжэт нечакана пачынае знутры хістаць сваю строга выбудаваную форму, з цягам часу ўсё больш аддаляючыся з дыфузнай зоны рухомасці-нерухомасці. Пакрысе пераходзячы з адной сваёй якасці ў іншую, ён утварае альтэрнатыўны “нерухомаму” тып сюжэта – сюжэт “рухомы”, і к канцу XIX стагоддзя канчаткова вырываецца ў бок да цалкам новай паэтыкі праявічнага наратыву.

Сёння ўжо не з’яўляецца сакрэтам, што беларуская прафесійная літаратура ў свой час нараджалася з вуснай народнай творчасці і законы сусвету так ці інакш спасцігала найперш праз фальклорную паэтыку. З-за перарванасці нашых пісьмовых традыцый пераймаць і асвойваць вопыт мастацкага адлюстравання свету беларускаму слоўнаму мастацтву даводзілася паскоранымі тэмпамі, вусна і ананімна. І, трэба сказаць, гэта стала яе бяспрэчнай “разынкай”.

З чаго ж пачынаўся выхад за межы ананімнай мастацкай свядомасці ў бок свядомасці індывідуальна-аўтарскай, і праз што ў літаральным і метафарычным сэнсе давалося прайсці нашаму майстэрству літаратурнай вывучкі, перш чым новая беларуская літаратура заявіла пра сябе ў сусветным літаратурным працэсе?

Прыгледзімся да таго, як станаўленне літаратурна-мастацкага мыслення з выразным маркерам нацыянальнага светаўспрыняцця грунтавалася на нарошчванні аўтарам – і нарошчванні ўсвядомленым! – новых семантычных пластоў на першасныя ўстойлівыя паўтаральныя коды, якія фарміравалі сюжэтно-фабульны вектар твора. Пацікавімся, як жа базавыя ўніверсальныя схемы-формулы непазбежна пераходзілі з адной сваёй якасці ў іншую і якім парадкам гістарычна з напайфальклорных форм гутаркі, легенды, казкі паўставаў нацыянальны варыянт літаратурнага сюжэта.

Канечне, адказ на пастаўленае вышэй пытанне вымагае сістэмнага комплекснага даследавання гістарычнай дынамікі сюжэтных відазменаў, і такое даследаванне руху беларускага сюжэта ў вялікім гістарычным часе, маем спадзеў, у беларускім літаратуразнаўстве яшчэ наперадзе. Пакуль жа скіруем сваю ўвагу толькі на некаторыя істотныя імпульсы ў новай беларускай літаратуры на стадыі выхаду з рэфлексійнага сюжэта ў сюжэт мадальны. Мы абмяжуемся аналізам пачатковай расстаноўкі персанажаў вакол пэўнага тыпу канфлікту ў розных творах – у межах нашага даклада іх будзе тры – у адпаведнасці з вядомай Пропавай версіяй марфалогіі чарадзейнай казкі [1]. З тым, каб атрымаць некаторае ўяўленне пра паступовае пераадоленне сюжэтнай формай закладзенага ў ёй першаснага зместу, супаставім марфалагічныя варыянты, так бы мовіць, аўтарскай зыходнай сітуацыі з казкавай архетыпнай схемай.

Прынцыпова важным фактарам для адмаўлення ад «гатовай» апавядальнай структуры прыкладна к канцу XVIII стагоддзя ў еўрапейскіх літаратурах становіцца сюжэт-сітуацыя. Пабудаваны ён па-ранейшаму на суадносінах архетыпных лінейнай і цыклічнай сюжэтных схем. Аднак пры ўсё той жа кумулятыўнай нанізанаці эпизодаў значна ўзрастае значэнне цыклічнай сюжэтнай рамкі. Да таго ж, сам герой пачынае адступаць ад прадпісанай яму “гатовай” ролі праз негарантаваны выбар, які нечакана здзяйсняе. Такое несупадзенне героя з той кананічнай функцыяй, якую ён павінен выконваць у сюжэце мастацкага твора, неўзабаве зробіць яго суб’ектам назірання, адлюстравання і ацэнкі сваіх жа ўчынкаў і свайго лёсу.

Аднак пра ўсё гэта – па парадку.

Першыя відавочныя прыкметы свядомага выбудоўвання не сюжэта-матыва, а менавіта сюжэта-сітуацыі ў беларускай літаратуры маем у белетрызаваных мемуарах Саламеі Пільштыновай. Прыгледзімся да арганізацыі завязкі ў сюжэтнай рамцы “Рэха, на свет пададзенага, падарожжаў і авантур майго жыцця”.

Як чарадзейная казка звычайна пачынаецца з уводзінаў у сям’яную сферу пэўнай сям’і, так і С. Пільштынова пачынае апавед з падобных уводзінаў. Вось першыя важны марфалагічны элемент сюжэта “Рэха...” – ініцыятыўная сітуацыя: “У маладым веку маім выдалі мяне мае

бацькі (Яўхім Русецкі) замуж з Літвы, ваяводства наваградскага, за лекара Якуба Гальпіра, з якім я гэтага ж года паехала ў Стамбул...” [2, с. 20]. Перад намі відавочная трансфармацыя традыцыйнага казкавага зачыну, тыпу “У некаторым царстве жылі сабе дзед з бабай, і была ў іх дачка...”. У казцы пачатковая сітуацыя заўсёды патрабуе знаёмства толькі з адной сям’ёй. У Пільштыновай жа называюцца цэлыя дзве сям’і: з аднаго боку – сям’я Русецкіх (бацька Яўхім Русецкі і яго дачка Саламея), з другога – сям’я Гальпіраў (муж Якуб Гальпір і Саламея – ужо яго жонка). Мы бачым камбінаваны зачын, у якім злітыя ў адно дзве прынцыпова неаднолькавыя формы казковых пачатковых сітуацый. Першая сям’я ўвасабляе казкавы тып сям’і патэнцыйнага героя-ахвяры, другая – тып сям’і героя-шукальніка. Праўда, трэба прызнаць, што часам сумяшчэнне гэтых двух тыпаў цыклічнага сюжэта (саярнага і вегетатыўнага) і вынясенне адпаведнай сям’і ў ініцыятыўную сітуацыю магчымае ў казковым эпасе. Яно рэалізуецца найчасцей у шматходавых казках, будучыя герой-ахвяра і герой-шукальнік у падобнага роду зачынах звычайна з’яўляюцца сваякамі (сястрой і братам, бацькам і дачкой, мужам і жонкай).

Як і ў чарадзейнай казцы, названая сям’я жыве сабе мірна і спакойна, пакуль не адбываецца нейкая нязначная падзея, якая ў выніку прыводзіць да сапраўднай бяды. Абавязковай казкавай умовай для надыходу бяды з’яўляецца часовае растанне старэйшых членаў сям’і з малодшымі і далейшае парушэнне малодшымі пэўнай забароны. У апаведзе С. Пільштыновай ролю пачатковага растання гіпатэтычна павінен выконваць ад’езд гераіні з мужам у Турцыю. І вось якраз на гэтым моманце законы чарадзейнай казкі істотна “парушаюцца” аўтарам.

Мы ведаем, што ў казцы апавядальнік заўсёды сочыць ці за героем-шукальнікам, ці за героем-ахвярай, ніяк не цікавячыся астатнімі членамі яго сям’і. Хоць з самога тэксту і не вынікае, што Саламея ў сваім маладым веку пабралася з лекарам Якубам Гальпірам па ўласнай волі і выправілася з ім добраахвотна з Літвы ў Стамбул (“выдалі мяне мае бацькі <...>, і я гэтага ж года паехала”), ад’езд яе нельга кваліфікаваць і як вымушанае растанне дачкі з бацькамі, такое як выкраданне альбо выгнанне. Бо ў гэтым выпадку апавядальнік павінен быў бы “застацца” з Яўхімам Русецкім у Літве – так вымагае вегетатыўны тып казкавай сюжэтнай схемы з героем-ахвярай. У нас жа апавядальнік, наадварот, ідзе следам за падарожнікамі ці, дакладней, поруч з імі, бо ўвесь апавед вядзецца ад імя персанажа-праціпаніста. І гэта азначае, што ад’езд у Стамбул варта разумець як адпраўку альбо адсылку герояў з дому, якая актуалізуецца ў творы ўжо саярным варыянтам цыклічнай схемы з героем-шукальнікам. Казкавай адпраўцы героя-шукальніка “ў свет” абавязкова папярэднічае ўсведамленне нястачы (цару хочацца мець чароўнае пяро жар-птушкі) альбо шкодніцтва з боку антаганіста (кожную ноч нехта вытоптае пасевы), і гэтай “нястачай” ці “бядой” адпраўка матывуецца. У наратыве ж “Рэха...” важная мэта альбо прычына хуткага ад’езду герояў “у заморскую краіну” замоўчваецца персанажам-апавядальнікам. Відавочна, адпраўка Саламеі з бацькоўскага дому, што працягам пачатковай сітуацыі экстэнсіфікуе казкавы архетып растання, выяўляе найперш традыцыйны выхад у адносна безабароннае становішча гераіні ў чужым свеце, і следам за ім мы так ці інакш чакаем надыходу бяды. Зрэшты, яно так і надараецца.

Так, ужо ў другой палове XVIII стагоддзя сюжэт, які традыцыйна павінен месціцца ў прадвызначаных канонам межах, нечакана, прытым з самага пачатку, пачынае хістаць сваю строга акрэсленую форму. Крэатыўнае сумяшчэнне асобных захаваных у генетычнай памяці літаратуры і ўзноўленых зараз матыўных комплексаў пакрысе ўтварае альтэрнатыўны “нерухомаму” тып сюжэта – сюжэт, так бы мовіць, “рухомы”.

Яшчэ больш аддаляецца з дыфузнай зоны рухомасці-нерухомасці абсалютна непадобны на большасць парадыйных сюжэтаў свайго часу арыгінальны сюжэт паэмы “Тарас на Парнасе”. Пачатковая сітуацыя тут рэалізавана таксама досыць цікава.

Сама па сабе шараговая адпраўка Тараса ў пушчу, як і ад’езд Саламеі Пільштыновай у Турэччыну, не можа выступаць у якасці самастойнай геройнай функцыі адпраўкі, паколькі

яна не выяўляе мэтаксіраванага дзеяння персанажа. Звыклае для героя (“заўжды ходзіць бор сцяргчы / І птушак біць з ружжа Тарас” [3, с. 8]) перамяшчэнне ў аднамернай вузкай лакальнай прасторы без такой мэтавай устаноўкі нясе ў сабе толькі інфармацыю аб адпраўцы і не здольна зрушыць сюжэт з мёртвай кропкі гарманічнага “светавага” суладдзя. Застаецца рэалізацыйны варыянт “камандзіравання” Тараса ў доўгае незвычайнае падарожжа, які мае асноўнае значэнне ўжо не «хаджэння» героя ў няблізкі свет, а значэнне зыходнай пазіцыі, з якой пачынаецца аб’ектыўны Тарасаў аповед. Істотнай тут з’яўляецца толькі часавая прымеркаванасць і матывацыя апісаных у паэме падзей: “На самага Кузьму-Дзям’яна”. На асенні Кузьмінкі (1 лістапада па ст. ст.) звычайна вазілі на кірмаш свойскую птушку і ўпаляваную дзічыну, якая гэтай парой набывала прывабны для пакупніка выгляд, і яе можна было даволі выгадна прадаць. У дынамічны стан мастацкую сітуацыю прыводзіць выпадак, які, экстрэмалізуючы прастору, вымагае пэўных метамарфоз і перайначванняў у сюжэце: пачуўшы птушку, герой спрабуе яе забіць, але зняцку натыкаецца на мядзведзя. Неспадзяваная сустрэча з лясным драпежнікам для Тараса азначае бяду. Напалоханы герой прадпрымае спробу выратавання ад уяўнага пераследу лютым зверам. Ускочыўшы на зламанае дрэва, герой раптоўна правальваецца ў яму (і вось яна – вымушаная адпраўка), пакідаючы месца дзеяння і тым самым абрываючы далейшае развіццё “зямнога” канфлікту. Традыцыйная для народнай казкі пачатковая катастрофа ў сюжэце паэмы таксама выкарыстана дзеля змены тапічнага арэалу героя (пераход з “гэтага” свету ў “той”), але зараз адначасова і дзеля ўвядзення ў іншы апавядальны (ірэальны) план: пасля Тарасавага “падзення ў прорву” наратыўны акт набывае форму мроі-ілюзіі.

Ужо ў сне адбываецца сапраўдная мэтавая адпраўка Тараса: персанаж скіроўваецца на пошукі невядомага “шайтана”-Парнаса. Матывіроўка такой адпраўкі разыгрываецца ў сюжэце паэмы сцэнай з непазным Тарасам крылатым хлопчыкам. Праз пасярэдніцтва Амура, які адмаўляецца паказаць дарогу да загадкавага Парнаса, герой разумее, што яму вельмі хочацца ўбачыць той незвычайны чуд на супрацьлеглым канцы небяспечнага шляху. І толькі ўсведамленне героем “нястачы” абавязкова выклікае пошукі. Адсюль пачнецца і новы віток сюжэта.

Мы ўпэўніліся, што і тут адпраўка героя як вывядзенне яго ў безабароннае становішча перад немінучым надыходам бяды падкарэктавана яшчэ і функцыяй выратавання ад хароміны-мядзведзя. І тады першы элемент цыклічнай трохчленнай схемы “страта – пошук – набытак” выглядае больш поўным і матываваным за кошт выразнай папярэдняй “бяды”, стварэнне ў сюжэце эфекту змены апавядальных планаў і невядомая дагэтуль відавочная свабода перамяшчэння наратыўных назіральных пунктаў як праявы індывідуальнай мастацкай творчасці сведчаць на карысць значнай ускладненасці пабудовы ўнутранага свету ў творы ў параўнанні з “Рэхам...”.

Што ж адбываецца з сюжэтам пасля таго, як мастацкая структура ўжо строга і па-свойму ўпарадкавана аўтарам, і канчаткова разведзены адлюстраваны і адлюстравальны светлы? Ці чакае нас далей чарговы функцыянальны адрыв ад “гатовага” шаблону і, калі чакае, то які? Перанясёмся яшчэ прыкладна на сорак гадоў наперад – з 1855 у 1892 – і скіруем увагу на, бадай, першае ў беларускай літаратуры значнае скарачэнне дыстанцыі паміж наратарам і яго героем.

У апавяданні Ф. Багушэвіча “Тралялёначка” абазначаная пачатковая расстаноўка сіл таксама ёсць не што іншае, як эпічна распрацаваны казкавы зачын, але не чарадзейнага, а ўжо хутчэй навэлістычнага тыпу – “Жылі-былі два брата, адзін з іх быў бедны, а другі – багаты”. У багатым браце з лёгкасцю пазнаем скупага і хітрага Бартка Саска, а вось за фігурай беднага брата паўстае даволі цікавы зборны персанаж – “мы”.

Ракурс бачання і ўспрыняцця рэчаіснасці такім калектыўным “бедным братам” вызначае і ўвесь працэс нарацыі. Так, напрыклад, “цяжкасць” і “нядобрасць” галоўнага героя (“Цяжкі быў чалавек Сасок <...> Эй, нядобры быў чалавек” [4, с. 114]) вымяраецца яго жорсткім стаўленнем выключна ў дачыненні да “суседаў”. Адбор і размяшчэнне шараговых падзей і здарэнняў з бязлітасным Барткам ажыццяўляецца з канкрэтнай – па сутнасці,

“бядняцкай” – наратыўнай перспектывы: пазіцыя бачання, якую выяўляе наратар, належыць усёй вясковай грамадзе. Сярод якой усё ж можна ўгледзець і самога персанажа-апавядальніка (“пазыча *суседу* рубель”, але “пазыча *табе* бульбы на насенне”). Суб’ектыўны аповед пра Бартка Саска, прымеркаваны да моманту перажывання вяскоўцамі незаслужаных крыўды і нястачы, прыпыняецца і змяняецца інтраспекцыяй наратара ў “калектыўную” свядомасць яго абачлівага адзіна-множнага героя: “Бывала, шапкі здымаем прад ім, як прад панам, бо ў яго і пісар і старшыня – прыяцелі, з акцызнікамі у мястэчку, як з кумам вітаецца, дык як жа тут шапкі не зняць? А можа, думалі, і ён старшынёй [так у аўтара. – Н. Ч.] будзе?..” [4, с. 114]. Наратар нібыта больш не кіруе працэсам нарацыі, ён быццам перадае свае функцыі і голас калектыўна-масаваму герою, сам герой пераўвасабляецца ў апавядальніка. Насамрэч жа праз такое наратыўнае рашэнне – няўласна-простую мову – аўтар папярэдне напружвае падзейны рад, падрыхтоўваючы чытача да наступных важных падзей, пра якія персанаж з абмежаванай часовай перспектывай цяпер можа толькі здагадацца. І такім парадкам у “Тралялёначчы” выяўляецца мастацкі прынецп узаемнай дапаўняльнасці наратыўных інстанцый: вядучую ролю ў працэсе нарацыі адыгрывае светапогляд апавядальніка, максімальна набліжаны да светапогляду яго калектыўнага героя.

Аповед неўзабаве ненадоўга вернецца з расказанага часу ў час расказвання (“Даўно, праўда, усё гэта было, але было!”), наратар здзейсніць выбар чарговага значнага элемента з яго гісторыі – падзеі пераўвасаблення “хама” ў пана. І акцэнт у з’яўленне ў сюжэце яшчэ аднаго героя – Прыбалдова. Пры гэтым ён свядома абмяжуе сваю назіральную пазіцыю роляй пераказчыка мясцовых плётак, усе адабраныя і злучаныя ў адзін шэраг звесткі пра героя будуць перададзены цяпер як чужыя з мадальнасцю недаверу і няўпэўненасці: “Гадоў таму з пятнасце наш Бартак апрануў ужо чорны сурдут, стаў часта ўлегцы ў Вільню ездзіць, казалі, у банку інтарэсы мае, а і да Замораўкі чагось, бывала, наварачуе. Ад нас да Замораўкі недалёка, але туды ніхто не ўчашчае: там пан надта дзікі якісь быў, Прыбалдоў зваўся; сам казаў, што ён ганарал, але мундзеру таго, каб які там быў у яго ганаральскі, бліскучы – таго ніхто не відзеў, хоць крычаў па-ганаральску і біўся” [4, с. 114]. Праз простае сумяшчэнне фактаў чыёйсьці свядомасці, нібыта пакінутых у статусе нявызначанасці ў дачыненні да будучай гісторыі, пракладваецца агульная для наратара і яго персанажа сэнсавая лінія. Узнікае адпаведная мастацкая сітуацыя: вяскоўцам невядома, з якой мэтай сельскі суддзя так часта стаў наведваць банк, чаму кожны раз збочваў ён з дарогі ў Замораўку, што патрэбна было Саску ў месцы, якое не асабліва вабіла іншых, і, нарэшце, ці быў без адпаведных атрыбутаў Прыбалдоў сапраўдным генералам.

Марфалагічна ўвесь эпізод набыцця Барткам Саском права на валоданне генеральскім палацам-маёнткам прачытваецца як пачатковая нястача, якую імкнецца зліквідаваць “багаты брат”. Для поўнага прызнання за пана пераапанутаму ў чорны сурдут Бартку, у якога ўжо “і пісар і старшыня – прыяцелі”, не хапае аднаго – родавай сядзібы. Зноў жа, каб зрушыць сітуацыю з месца, герой казкі павінен быў бы найперш сваю нястачу ўсвядоміць. Падзея, калі адпраўнік ці сам герой раптам разумее, што яму вельмі хочацца мець нешта, іррэlevantная ў сюжэце “Тралялёначкі”, яна не адабрана наратарам для выкладу яго гісторыі. Увагу на Барткаў істотны “недахоп” гіпатэтычна магла звярнуць толькі жонка: “Бартчыха была гумарыстая і не надта каб мужа дбала, а ўсё больш сваім розумам жыла. Бадай, ці не яна і пілавала Бартку, каб маёнтак купіў?” [4, с. 117]. У такім разе Бартчыху і варта лічыць архетыпным персанажам-адпраўніком кшталту царэўны ці злоснай мачахі. У казкавым сюжэце якраз праз падобны момант пасярэдніцтва ў дзеянне ўступаў бы герой, і менавіта адсюль і развіваўся б увесь канфлікт твора. У сюжэце ж “Тралялёначкі” пра магчымую наўмысную адсылку героя (у рацыяналізаванай форме рэгулярнага сямейнага “пілавання”) апавядальнік мімаходзь згадае нашмат пазней – у той час, пакуль сварачца Бартак з Бартчыхай за нязжатае на полі жыта.

Так, у развіцці новай беларускай літаратуры працэс паступовага пераадолення традыцыі аб’ектывізаванага апаведу становіцца істотнай перадумовай для мадыфікацыі інфармацыйнага аб’ёму сюжэта. Расстаноўка акцэнтаў унутры семантычнага поля героя, вывядзенне на першы

план персанальнай наратыўнай сітуацыі, маскіроўка персанальным наратарам прычынна-выніковых сувязяў паміж падзеямі, адбор патрэбных геройных дзеянняў і ўчынкаў, успрыманне і перадача іх з вышыні пэўнай назіральнай пазіцыі – усё гэта яшчэ адзін магутны па сваёй сіле рывок літаратуры за межы сваёй “нерухомасці” ў бок стварэння цалкам новай паэтыкі праявіў на часавым адрэзку ад 50-х да 90-х гадоў XIX стагоддзя.

Далейшыя ўзаемадачыненні паміж статусам героя і інстанцыяй аўтара-апавядальніка будуць толькі ўскладняцца ў шматлікіх спробах стварэння аўтарскіх эксперыментальных узораў беларускай нацыянальнай прозы. У пачатку наступнага стагоддзя беларускі сюжэт неўзабаве перакрочыць на якасна новы ўзровень свайго развіцця. Аднак гэта будзе ўжо пачатак зусім іншай, праўда, не менш цікавай, гісторыі...

Спіс літаратуры

1 Пропп, В. Я. Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп ; науч. ред., текстолог. коммент. И. В. Пешкова. – М. : Лабиринт, 2001. – 192 с.

2 Пільштынова, С. Авантуры майго жыцця / С. Пільштынова ; пер. з польск. мовы М. Хаўстовіча ; прадм. А. Мальдзіса ; камент. М. Пялчынскага. – Мінск : Маст. літ., 1993. – 381 с.

3 Вераніцын, К. Тарас на Парнасе : паэмы / К. Вераніцын ; уклад. з тэкст. падрыхт. і камент. Ю. Пацюпы, прадм. Я. Янушкевіча. – Мінск : Маст. літ., 2009. – 79 с.

4 Багушэвіч, Ф. Творы: Вершы, паэма, апавяданні, артыкулы, лісты / Ф. Багушэвіч ; уклад., прадм. Я. Янушкевіча. – Мінск : Маст. літ., 1991. – 309 с.

УДК 821.161.3-32*А.Казлоў:398(-161.3)

І. Р. ШПАЛОК

(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

АЎТАРСКАЯ МІФАЛОГІЯ Ў АПАВЯДАННЯХ А. КАЗЛОВА 1990-Х ГАДОЎ

Артыкул прысвечаны вывучэнню асаблівасцей стварэння аўтарскай міфалогіі ў малой прозе А. Казлова ранняга перыяду (зборнікі “Міражы ценяў” і “І тады я памёр...”). На прыкладзе апавяданняў “Матрац”, “Перад парогам”, “Крывавы прысмак” раскрываюцца функцыі аўтарскай міфалогіі ў мастацкай структуры твора, адлюстроўваюцца мастацкія спосабы стварэння пісьменнікам такіх вобразаў.

Пад тэрмінам “міф” разумеецца ўяўленне чалавека пра акаляючы свет, народжанае яго фантазіяй; гэта форма трактоўкі рэалій у пачуццёва-канкрэтных сімвалічных вобразах, якія ўзніклі ў старадаўнасці ў сувязі з неразвітацю абстрактнага мыслення. Гэта вымушаны спосаб разумення сіл прыроды, над якімі чалавек не меў улады. Не могучы даць з’явам рацыянальнага вытлумачэння, нашы продкі ўспрымалі міф як безумоўную ісціну, што не падлягае сумненню і не церпіць рэфлексіі. Яго форма, паводле В. Халізева, “з’яўляецца гнуткай, падатлівай, свабодна зменлівай і варыятыўнай. Адныя і тыя ж міфы нярэдка рэалізуюцца як у слоўнай, так і ў пластычнай (скульптурнай або жывапіснай) форме” [1, с. 116–117]. Такім чынам, міф ёсць форма існавання першаснага мастацтва, а міфалогія – сукупнасць міфаў, створаных фантазіяй народа.

Міфалагізмам называюць праявы міфалагічнага мыслення або яго элементаў у мастацкай творчасці, што праступае праз сінтэз у тэксце эмацыянальна-вобразнага і рацыянальнага пачаткаў, выкарыстанне міфалагем і архетыпаў. Прычым гэта можа быць як трансфармацыя і перасэнсаванне пісьменнікам традыцыйных вобразаў, сімвалаў, сюжэтаў,

так і стварэнне ўласнай, аўтарскай міфатворчасці. Т. Чабан і Я. Гарадніцкі ў кнізе “Сучасная паэзія і фальклор” вылучаюць два віды літаратурнай міфалагізацыі, гаворачы пра такі род літаратуры, як лірыка, але гэтыя тэзісы цалкам справядлівыя і ў адносінах да эпоху: 1) “<...> выкарыстанне паэтамі міфалагічных вобразаў у сучасных літаратурных вершах” [2, с. 88] і 2) тую міфалагізацыю, калі “<...> ствараецца ўласны міфалагічны літаратурны вобраз, адносна самастойны. Але ствараецца, безумоўна, «па ўзору». І такім узорам служыць міф старажытнасці і міф фальклору” [2, с. 88].

Адным з сучасных твораў, хто плённа выкарыстоўвае ў сваёй прозе фальклорна-міфалагічныя матывы, з’яўляецца А. Казлоў. Слушна зазначае А. Бельскі: “Шэраг твораў А. Казлова мае фальклорна-фантастычную аснову. У іх паяднаны рэальнасць і міф: ява цесна пераплятаецца з казачным, фантастычным светам, які паўстае ў неверагоднасці і незвычайнасці здарэнняў, чарадзеяў, ператварэнняў. Містычныя істоты, здані з’яўляюцца да чалавека з сутарэнняў ночы, напускаюць д’ябальскія чары, спакушаюць, палохаюць” [3]. Заўважым, што пісьменнік аднолькава творча падыходзіць як да беларускай вуснапаэтычнай спадчыны, так і да сусветнай, у першую чаргу, біблейскай міфалогіі.

Акрамя таго, як слушна зазначае І. Шаўлякова, “у творах кнігі «І тады я памёр...» пачынае акрэслівацца своеасаблівая замена мастацкіх зацікаўленняў аўтара (умоўна пазначым яе як змену мастацкай «тактыкі»). «Фантастыка» фальклорнага тыпу перамяшчаецца ў разрад дапаможнага інструментарыю, на перыферыю тэксту; на першы план выступае катэгорыя містычнага і цэлы арсенал сродкаў яе мастацкай рэалізацыі...” [4, с. 60]. І далей: “<...> заўважым, што «рамантычнае» (з папраўкай на эвалюцыю як рамантызму, так і рэалізму цягам ХХ стагоддзя) светаадчуванне па меры набліжэння да кульмінацыі дзеяння ўзмацняецца... На ўзроўні стылістыкі гэта праяўляецца ва ўзмоцненай – аўтарскай! – «фалькларызацыі» тэксту” [4, с. 60]. Сапраўды, яскравыя праявы аўтарскай міфалогіі назіраюцца ў апавяданнях “Перад парогам”, “Крывавы прысмак” і інш. са згаданага даследчыцай зборніка, а таксама ў апавяданні “Матрац”, якое ўвайшло ў кнігу “Міражы ценяў”.

Галоўны герой апавядання “Матрац” Янка, едучы ў цягніку, сустракаецца з гаворачым матрацам, які вядзе маналог з галоўным героем і развітваецца з ім, калі хлопец пакідае цягнік. Стыль апавядання рытмізаваны, імпрэсіўны, што адпавядае мернаму груку колаў цягніка. Такі эфект дасягаецца выкарыстаннем пісьменнікам прыёму парцэляцыі: “Прыступкі, тамбар, тузаніна. Гугнявая гамана. Сонны ўсхліп дзіцяці. Насуплены праваднік. Другая лаўка, 54–е месца. Вагон” [5, с. 5]. Гэты прыём надае хуткасці разгортванню дзеяння ў творы і ў пэўнай ступені мае падабенства з такой літаратурнай з’явай, як “плынь свядомасці”. Невялікае па сваім памеры апавяданне ў дадатак разбіта аўтарам на часткі, на пачатку твора вельмі дробныя, што ў сукупнасці з парцэляцыяй дапамагае выразна перадаць эмацыянальны стан галоўнага героя, ад імя якога спачатку вядзецца апавед. Далей факалізацыя мяняецца, і падзеі падаюцца з пазіцыі матраца, які ў апавяданні з’яўляецца ўнутраным голасам, рэфлексіяй Янкі, яго альтэр-эга.

Афарыстычны выраз, пададзены А. Казловым у пачатку твора, з’яўляецца пралогам не толькі для апавядання “Матрац”, але і для ўсяго зборніка “Міражы ценяў” і нават наступнай кнігі пісьменніка – “І тады я памёр...”: “Той, хто чакае, сустракаецца з нечаканасцю” [5, с. 5]. Так аўтар падводзіць чытача да тых “ценяў” (двайнікоў), з якімі сустракаюцца галоўныя героі і якія з’яўляюцца персаніфікаванымі ўвасабленнямі вострых праблем і страху грамадства. Пад “нечаканасцю” А. Казлоў, відавочна, мае на ўвазе перагляд героямі ўласнага жыцця. Так, у апавяданні “Матрац” Янка па-новаму асэнсоўвае сябе, развейвае “міражы”, якімі поўніцца яго свядомасць, рэфлексуе над праблемамі кахання і веры, свабоды і творчасці, чалавечай сквапнасці і подласці. Адухоўлены матрац, які надзелены звышмагчымацямі, бо пранікаў у свядомасць тысяч людзей, з’яўляецца нечаканай, фантастычнай істотай і для самога героя: “Не лыпай няўцямна вейкамі, не стрыжы санлівы спакой вачыма. Я набыў голас ад вераду ў тваёй галаве і тваёй душы” [5, с. 7].

Галоўны герой называе сябе Янусам, у чым бачыцца сакральны сэнс, бо Янус у рымскай міфалогіі – двухаблічны бог пачатку і канца, які атаясамліваўся з “сусветам” (“космасам”) і “хаосам”. Такая форма імя галоўнага героя апавядання падкрэслівае яго амбівалентнасць. Янка імкнецца да разумовага і духоўнага самаўдасканалення (“пачатку” і “сусвету”), але з’яўляецца пакуль прадстаўніком “хаосу” і “канца” чалавечай душы, што і сцвярджае матрац, паказваючы на “двухаблічча” героя: “Жыццё нікчэмнае, як, куча смецця. А ён пра вечнае марыць! <...> На справе ж марыш валодаць шыкоўнай кватэрай, дарагім канём і цыбатым сабакам. А хаваешся за прыгожыя ідэі і словы” [5, с. 6]. Або: “Адкуль ты ўзяў імя такое? Ці не ад... дык, кажаш, упісаны ты Янкам? Хы! Вось і адказ на многае табе, дзіцё” [5, с. 7]. На раздвоенасць персанажа ўказвае і тое, як матрац называе героя “перарослае дзіця”.

У апавяданні іранічна высмейваюцца “двухаблічныя” людзі: паэтка, якая “лашчыць апошняга п’янчука”, а піша вершы пра Радзіму і гісторыю краю; Янка, які марыць пра высакародныя ідэі і сваю высокую ролю, каб атрымаць выгаду; баццюшка, які прадае абразы; прастытутка, якая гандлюе каханнем. Прычым апошняю аўтар называе “больш вартым чалавекам”: “Ты шэпчаш, што нізка і ганебна гэта, а як жа наконт веры за рублі? Як жа наконт ідэі і прынцыпаў – за ўсхваленне і выгады?” [5, с. 9].

У творы “Перад парогам” група турыстаў-воднікаў адпраўляецца ў паход, на спляў па рэчцы і спыняецца на правым беразе ракі на начлег. Перад сном у палатцы, дзе знаходзіцца галоўны герой, кіраўнік Алёхна, распавядаецца гісторыя пра Зялёнага водніка. Фінал ў твора адкрыты, бо пасля апавядання дзеянне абрываецца: “Засыпаем. Шуміць парог” [6, с. 229].

Аснова апавядання рэалістычная. На карысць гэтага сведчаць падрабязныя апісанні быту турыстаў і прыроды, містыка ўводзіцца толькі намёкамі: “Наша група турыстаў-воднікаў праходзіла маршрут у забароненай зоне, недалёка ад мяжы... Пасля чаго папярэдзілі, ні ў коім разе не спыняцца на начлег на левым беразе...” [6, с. 224]. Аўтарам выкарыстаны сюжэт-клішэ – група турыстаў перад сном распавядае страшныя гісторыі каля вогнішча, а пасля гэтых гісторыі становяцца рэальнасцю, што таксама ўзмацняе містычнасць твора, бо чытач загадзя дагадваецца пра фінал дзеяння. Так і ў апавяданні А. Казлова распавядаецца гісторыя пра Зялёнага водніка – турыста, байдарка якога перакулілася, а сябар, могучы аказаць дапамогу, яго не выратаваў. Таму тапелец, ператварыўшыся ў духа, “пачаў помсціць усім – бо ва ўсіх бачыў толькі здраднікаў. І ўсё шукаў, шукаў чалавека, які яму здрадзіў” [6, с. 228]. Так, з дапамогай створанага аўтарам міфалагічнага вобраза раскрываецца праблема здрады ў сяброўстве.

У апавяданні “Крыжавы прысмак” А. Казлоў апісвае апошнія гадзіны жыцця ведзьмака Петрака, які загубіў мноства людзей. Яму страшна паміраць, бо нябожчыкі з асінавымі крыжамі вядуць Смерць-матухну, а супрацьстаяць незлічонай арміі зданяў д’яблы, якія спрабуюць выратаваць яго ад смерці. Іх натоўп узначальвае Гундзіла – істота, створаная фантазіяй пісьменніка. У творы адбываецца барацьба “грэшных з грэшнымі”, бо на гэта ўказваюць крыжы з асіны: “Нясуць нябожчыкі крыжы з асінага дрэва” [6, с. 210]. На асіне, паводле хрысціянскіх вераванняў, павесіўся Юда. Аднак маштабная бітва нячыстай сілы службы не толькі павелічэнню займальнасці твора. У апавяданні ўздымаецца праблема заганнасці сучаснага грамадства, а таксама адказнасці чалавека перад іншымі. Метафара сумлення ў фінале твора набывае даволі нечаканы выгляд самапакарання: “Петраковы рукі мёртвай хваткай сціскалі сваё горла” [6, с. 216].

Аўтарскім вобразам у апавяданні з’яўляецца і вобраз Смерці-матухны, бо ён набывае новую інтэрпрэтацыю. Надзеленая антрапалагічнымі ўласцівасцямі, адухоўленая, яна вядзе з нябожчыкамі размову, кіруе іх натоўпам, уступае ў фізічнае супрацьборства з Гундзілам: “І тут наперад выскачыла Смерць-матухна. Яна знянацку шыбанула пад ногі Гундзілу” [6, с. 215]. Аўтар на першы погляд парадаксальна параўноўвае смерць з маці – самым блізкім і родным для кожнага чалавекам. Аднак у апавяданні яна выступае збавіцелем ад вар’яцтва, якое адбываецца ў свеце. Агульная карціна падкрэсліваецца і хаосам, які пануе вакол дома

ведзьмака, і хуткасцю, дынамічнасцю масавых сцэн. У канцы твора Смерць, як сапраўдная маці, абдымае Петрака і – “Адразу ўсё сціхла. Толькі зябкае марознае паветра клубкамі кацілася па падлозе, выстуджваючы хату” [6, с. 216].

Такім чынам, трансфармацыя, пераасэнсаванне і стварэнне ўласнай міфалогіі ў сучаснай мастацкай літаратуры адрознівае сучасны міф ад старажытных уяўленняў пра яго. А. Казлоў у апавяданнях 1990-х гадоў паслядоўна стварае аўтарскую міфалогію найперш на матыўна-вобразным узроўні (творы “Матрац”, “Перад парогам”, “Крывавы прысмак”). Яе функцыі не абмяжоўваюцца павелічэннем займальнасці твора. Праз вобразы жывога матраца, Гундзілы, Смерці-матухны, Зялёнага водніка аўтар адлюстроўвае праблемы і страхі сучаснага яму грамадства: “двухаблічнасці” людзей, здрады ў сяброўстве, адказнасці чалавека перад соцыумам, бесчалавечнасці і грахоўнасці, кахання і веры, свабоды і творчасці, чалавечай скавпаўнасці і подласці і інш.

Спіс літаратуры

- 1 Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – Москва : Высшая школа, 2005. – 405 с.
- 2 Чабан, Т. К. Сучасная паэзія і фальклор / Т. К. Чабан, Я. А. Гарадніцкі. – Мінск : Навука і тэхніка, 1988. – 128 с.
- 3 Бельскі А. І. Сучасная беларуская літаратура: Станаўленне і развіццё творчых індывідуальнасцяў (80–90-я гг.) [Электронны рэсурс] / А. І. Бельскі – Рэжым доступу: <http://kamunikat.org/download.php?item=20083-1.epub&pubref=20083>. – Дата доступу: 09.06.2022.
- 4 Шаўлякова, І. Л. Сапраўдныя хронікі Поўні: артыкулы і рэцэнзіі / І. Л. Шаўлякова. – Мінск : Літаратура і Мастацтва, 2011. – 184 с.
- 5 Казлоў, А. С. Міражы ценяў / А. С. Казлоў. – Мінск: Выдавецтва ЦК КП Беларусі, 1990. – 128 с.
- 6 Казлоў, А. С. І тады я памёр... / А. С. Казлоў. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1993. – 238 с.

УДК 821.161.3-312.9

М. С. ЯЗЕРСКАЯ
(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

МАСТАЦКІЯ ФУНКЦЫІ СРОДКАЎ ПАДАРОЖЖА Ў ЧАСЕ Ў СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ХРОНАФАНТАСТЫЦЫ

Хронафантастыка дазваляе пісьменнікам паглыбіць філасофскі сэнс твора і адначасова павялічыць яго займальнасць, змадэляваўшы сітуацыі, якія не суадносяцца з рэальнасцю. Мастацкія спробы зазірнуць у будучыню ці мінулае з дапамогай сродкаў падарожжа ў часе даюць не меншы практычны эфект, чым асэнсаванне ўрокаў гісторыі, што сведчыць пра актуальнасць тэмы нашага даследавання. Мэта яго – вызначыць мастацкія функцыі сродкаў падарожжа ў часе ў сучаснай беларускай хронафантастыцы на прыкладзе твораў Ю. Станкевіча, В. Гапеева, Р. Баравіковай і К. Стаселькі.

Паколькі час і прастора з’яўляюцца аднымі з галоўных кампанентаў мастацкага свету твора, у фантастыцы яны маюць свае адметнасці. У яе межах вылучаецца жанр хронафантастыкі, які ўжо сваёй назвай указвае на суаднесенасць з феноменам часу. “Хронафантастыка (ці інакш «тэмпаральная фантастыка») – гэта адзін з жанраў фантастыкі, які распавядае пра падарожжа ў часе” [1], –значае Б. Неўскі. У такіх вандроўках ёсць некалькі адпраўных пунктаў:

- 1) героі падарожнічаюць у часе з уласнай волі;
- 2) героі выпадкова трапляюць у іншы час;
- 3) адбываецца перадача прадметаў ці інфармацыі з адной эпохі ў другую, пры гэтым у кожным часе героі могуць быць розныя.

Апавяданні аб неспадзяваных правалах у часе ў сучаснай фантастыцы прынята называць траплянчаскай літаратурай” [2], – тлумачыць С. Беражны. З гэтым матывам звязана і паняцце “траплянец” – персанаж, які супраць сваёй волі апынаецца ў іншым свеце ці іншым часе і, не маючы магчымасці вярнуцца, будзе там сваё жыццё. Пры гэтым падарожжы ў часе ўплываюць на ўласцівасці самога часу. Напрыклад, падзеі мінулага могуць змяніць будучае; таксама можа адбывацца так званы “варыянт”, калі падзеі мінулага прыводзяць менавіта да той версіі будучыні, якая была да вандроўкі. Аднак у ходзе падарожжа можа ўнікаць стаціс (ці стаціс) – энергетычнае поле, у якое змяшчаюць жывыя арганізмы і якое спыняе ўсякія фізіялагічныя працэсы, а адчуванне часу цалкам губляецца.

Вылучаюць наступныя спосабы такога перамяшчэння:

– з дапамогай машыны часу – прылады, “якая стварае замкнёныя часавыя крывыя – і, такім чынам, дазваляе падарожнічаць у часе – там, дзе інакш нічога не існавала б” [3]). Пад машынай часу могуць разумецца самыя разнастайныя прадметы: непасрэдна “машына” (пэўны вынайдзены героем дэвайс), ровар, гадзіннік, рулетка, кампас і інш., з дапамогай якіх можна апынуцца ў будучым ці мінулым, пры гэтым адлічыўшы дакладны прамежак часу, храналагічны “пункт прыбыцця”;

– перамяшчэнне пры дапамозе прыродных анамалій (падчас навальніцы, сейсмічнай актыўнасці і пад.);

– падарожжа ў часе з дапамогай здольнасцей саміх герояў ці магіі.

Неабходна звярнуць увагу, што спосабы падарожжаў у мінулае і будучыню розныя. Так, напрыклад, для апошняга існуюць як мінімум тры спосабы:

1 фізічны. Паводле А. Эйнштэйна, “рух павінен быць прыблізна роўны хуткасці святла. Час падарожжа, вымераны па гадзінніку таго, хто рухаўся з прыблізнай хуткасцю святла, заўсёды будзе менш вымеранага па гадзінніку таго, хто заставаўся нерухомым. Такая з’ява называецца «Парадокс блізнят»” [4, с. 313].

2 Знаходжанне каля мяжы звышвысокай гравітацыі, напрыклад, побач гарызонту ці каля чорнай дыры.

3 Біялагічны – замаруджванне метабалізму цела з наступным аднаўленнем (напрыклад, крыякансервацыя).

Трэба адзначыць, што трапіць у мінулае значна цяжэй, чым у будучыню. Аднак чыста гіпатэтычна існуе некалькі спосабаў такіх вандровак. Па-першае, агульная тэорыя адноснасці дапускае магчымасць існавання “Кратовых нор”. Гэта нешта накшталт тунэляў (можа быць і вельмі кароткіх), якія злучаюць далёкія кропкі прасторы. Распрацоўваючы тэорыю Кратовых нор, К. Торн і М. Морыс заўважылі, што, калі перамяшчаць адзін канец “А” кароткай нары з вялікай хуткасцю, а потым наблізіць яго да іншага канца “Б”, то – у сілу “Парадоксу блізнят” (пра які мы гаварылі вышэй) – аб’ект, што трапіў у момант часу “Т” ва ўваход “А”, можа выйсці з “Б” у момант, які папярэднічае “Т” (аднак такім спосабам немагчыма патрапіць у час, ранейшы за час стварэння машыны часу). Па-другое, з даследаванняў А. Эйнштэйна вынікае, “што «Кратовая нара» зачыніцца раней, чым падарожнік здолее прайсці праз яе (як, напрыклад, у выпадку «моста Эйнштэйна-Розена» – першае апісанне Кратовай нары), калі яе не будзе ўтрымліваць ад гэтага так званая «Экзатычная матэрыя» – матэрыя з адмоўнай шчыльнасцю энергіі. Існаванне экзатычнай матэрыі пацверджана як тэарэтычна, так і эксперыментальна” [4, с. 69]. Па-трэцяе, самы прасты са спосабаў – дачакацца вынаходніцтва машыны часу.

У сучаснай беларускай літаратуры падарожжы ў часе з дапамогай адмысловай машыны пакладзены ў аснову твора В. Гапеева “Вартаўнік (Кольцы Одры)”. Галоўны герой Ілья адкрыў гіперпрасторы, за што атрымаў Нобелеўскую прэмію. Ён вырашыў даць свайму

адкрыццю імя актрысы Одры Хэпбёрн, бо даўно закаханы ў яе вобраз. Так і з’явіліся ў навуцы Кольцы Одры. Ілья быў настолькі захоплены ідэяй ужывую пабачыць нябожчыцу Одры, што вырашыў разам са сваім сябрам яе матэрыялізаваць:

– Вось... Я цяпер крыкну – ты пачуеш. А калі ты ў любы ад мяне бок адбяжыш з хуткасцю, вышэй за хуткасць гуку, то пачуеш гэты крык яшчэ раз. Потым яшчэ можна адбегчы – і зноў пачуць...

– Стоп, – спыніў я Ілью. – Хочаш Одры з мінулага выкрасці?

Ілья пачырванеў.

– Мінулае ёсць, але яно... нематэрыяльнае. Мы з табой стаім вось тут – і кожную секунду ўся інфармацыя аб нас нясецца ў космас. Мінулае існуе... як кіно. Калі цяпер паляцець на хуткасці вышэй за хуткасць святла ў любы бок – можна паглядзець малюнак нашай з табой гутаркі. Галоўнае – прыняць усе хвалі. Далей паляцім – старэй зловім малюнак. Вось...” [7, с. 126].

Сябры вырашаюць сканструяваць прыёмнік, з дапамогай якога можна адправіцца ў мінулае і паглядзець на Одры: “Праз гадзіну мы глядзелі чорна-белы фільм аб нас саміх, якія рыхтавалі да адпраўкі прыёмнік” [7, с. 126]. Письменнік вуснамі свайго героя нават раскрывае механізм працы машыны часу: “Разумееш, – раскажы мне Ілья, – кожная клетка стала перадае інфармацыю аб сабе звычайнымі электрычнымі імпульсамі. Абмен ідзе таксама гэтымі імпульсамі. У 20 стагоддзі людзі ўлоўлівалі імпульсы ў бачнай частцы спектру, у гукавым. Але гэта мізер у параўнанні з тым, што перадае цела чалавека, асабліва яго мозг... Твой прыёмнік павінен сабраць абсалютна ўсе імпульсы. Я скончыў праграму, якая расфарміруе гэты струмень на мільярды раўчукоў. Потым... потым кожны асобны раўчук будзе адказваць за ўзнаўленне матэрыі – у ім ляжыць уся інфармацыя аб гэтым мікраўчастку. Мы злучым ужо матэрыяльныя раўчкі ў адзінае цэлае...” [7, с. 131].

Але У. Гапееў усё ж не верыць у магчымасць рэалізацыі такога вопыту, бо “скрозь шкло на нас быў скіраваны роўны, халодны позірк пустых вачэй на абсалютна раўнадушным, мёртвым твары. Хтосьці сказаў:

– 6 грамаў – дэфіцыт масы. Сотню гадоў назад казалі, што гэтулькі важыць душа чалавека. <...> Праз гадзіну жанчына ў «акварыуме» зноў распалася на тэрабайты, якія былі зацэптыя Ільёй” [7, с. 133].

Іншы сродак перамяшчэння ў часе В. Гапееў паказвае ў апавяданні “Аўтобус” са зборніка “Я размалюю для цябе неба...”. Твор цікавы не толькі з боку закручанасці сюжэта, але і ў плане стварэння шырокага кола мастацкіх вобразаў і характараў людзей, якія апынуліся ў аўтобусе, у які падчас рэйсу ўдарыла маланка. Хутка выявілася, што аўтобус едзе па зачараваным коле, якое, да таго ж, пераадольваецца з кожным разам за меншы прамежак часу. Спыненне, як вызначылі пасажыры, азначае смерць. Аднак і працяг руху вядзе да ператварэння аўтобуса і людзей у ім у кропку, а значыць, мае той жа вынік.

Тут В. Гапееў карыстаецца вобразам аўтобуса як своеасаблівым правадніком падарожжа ў часе. Транспартны сродак, які павінен быў давезці людзей з кропкі “А” ў кропку “Б”, трапляе ў замкнёнае кола, якое немагчыма спыніць ніякім чынам. Спачатку “аўтобус пакалыхваўся, прыпыняўся на святлафорах, торгаўся” [7, с. 171], аднак праз нейкі час “за акном стала нечакана цямець – на неба напаўзала хмара, і аўтобус ехаў у гэтую хмару – Антось зірнуў наперад са свайго месца – было вельмі відовішчнае: дарога ўзнімалася ў гару, а там сустракалася з цёмна-фіялетавым, насычаным небам. Яшчэ не дасягнулі вяршыні той гары, а дождж не лінуў, а суцэльнай хваляй накрыў аўтобус. У салоне стала вусцішна. Вадзіцель збавіў хуткасць, а пасажыры ўціскаліся ў крэслы пры кожнай бліскавіцы і ўдары грому. Толькі пад’ехалі пад выскавольтную лінію, што нависала над шапой, як стрэльнула так аглушальна, што вадзіцель спуджана націснуў на тармазы, а аўтобус завіхляў. Але вадзіцель хутка выраўняў аўтобус” [7, с. 173]. Відавочна, што хмара і праезд пад выскавольтнай лініяй і былі кропкай адпраўлення ў часовае кола.

Як ужо гаварылася вышэй, героі намагаюцца і не могуць зразумець, што з імі адбываецца. Яны рухаюцца па коле часу, і выйсце з яго толькі адно: выскачыць з аўтобуса ці

знікнуць. Такія перамяшчэнні даволі нестандартныя, як і сама “машына часу”. Героі яе не канструявалі і не задавалі пэўных крытэрыяў падарожжа, аднак аўтобус сам па сабе выконвае функцыі “машыны часу” ў выніку ўздзеяння прыродных катаклізмаў.

Машына часу як сродак перамяшчэння прысутнічае і ў апавяданні “Ля берагоў Аўстраліі” Р. Баравіковай, але пісьменніца выкарыстоўвае яе толькі як мастацкую дэталю, не паглыбляючыся ў навуковыя тэорыі. Машына тут выступае неабходнай дэталлю ў меладраматычнай інтрызе. З дапамогай гэтай прылады галоўны герой Ігар Халадневіч вяртаецца ў мінулае, каб перасцерагчы каханую, якая загінула ў аўтамабільнай катастрофе. Аўтарка больш канцэнтруе ўвагу на праблемах галоўнага героя, а не на дэталях і канкрэтных спосабах выкарыстання машыны.

Пра сінтэтычныя спосабы перамяшчэння ў часе распавядае вучню Красмус з рамана “Дзевяць жыццяў Віта Морэ” К. Стаселькі: “На дадзены момант стакірама вядомыя два спосабы перамяшчэння ў прасторы-часе: дасягнуць хуткасці, якая б перавышала хуткасць святла, або пасродкам так званых кратовых нораў. Аднак маюцца некаторыя нюансы. Для таго каб разгнаць хаця б да хуткасці святла невялікі прадмет, патрабуюцца вялізныя затраты энергіі. Тое ж самае і ў выпадку кантраляваных кратовых нораў. З гэтай прычыны для падарожжаў выкарыстоўваюцца зіктары – прыстасаванні, якія дазваляюць дэмагэрагізаваць аб’екты любой велічыні” [8, с. 56]. Паказанае К. Стаселькам перамяшчэнне ўкладваецца ў тэорыю існавання “Кратовых нор” – нечага накшталт тунэляў (можа быць і вельмі кароткіх), што злучаюць далёкія кропкі прасторы. Па вялікім рахунку, у творы прадстаўлены найбольш абгрунтаваны з пункта погляду сучаснай навукі магчымы сродак перамяшчэння ў часе, што значна павялічвае пазнаваўчую функцыю рамана.

Даволі незвычайная прылада для вандровак у мінулае выкарыстоўваецца ў рамане “Пятая цэнтурыя, трыццаць другі катрэн” Ю. Станкевіча. Так, прышэльцы, або “людзі ў чорным”, губляюць хранальны сінтэзатар, які выпадкова трапляе да людзей: “Хранальны сінтэзатар, цікава, цікава... А вы ведаеце – магчыма, вы з’яўляецеся ўладальнікам унікальнай рэчы, з яе дапамогай зможаце вандраваць у часе, станеце празорцам, ха-ха...” [8, с. 104]. Пісьменнік не развівае матыў падарожжа ў часе, хронасінтэзатар становіцца важнай дэталлю хутчэй у дэтэктыўнай лініі рамана. Функцыі прыбора, якія маюць значэнне для разгортвання сюжэта твора Ю. Станкевіча, зводзяцца да адліку ўдараў сэрца пэўнага чалавека і, адпаведна, да вызначэння адведзенага яму часу жыцця.

Такім чынам, пытанне пра сродкі падарожжа ў часе ў тых творах беларускай літаратуры, у якіх праступае выразнае філасофскае ці навуковае асэнсаванне пісьменнікамі феномена часу, дазваляе чытачу пазнаёміцца з самымі распаўсюджанымі тэорыямі ўладкавання Сусвету, найперш выконваючы пазнаваўчую функцыю. У такіх тэкстах матыў вандроўкі ў часе ажыццяўляюцца з дапамогай розных спосабаў: машыны часу (“Вартаўнік (Кольцы Одры)” В. Гапеева, “Ля берагоў Аўстраліі” Р. Баравіковай), адмысловай прылады – хранальнага сінтэзатара, зіктара (“Пятая цэнтурыя, трыццаць другі катрэн” Ю. Станкевіча, “Дзевяць жыццяў Віта Морэ” К. Стаселькі), прыродных анамалій (“Аўтобус” В. Гапеева), чалавечых звышмагчымасцей (“Дзевяць жыццяў Віта Морэ” К. Стаселькі).

Спіс літаратуры

1 Невский, Б. Хроноопера. Фантастика о путешествии во времени [Электронный ресурс] / Б. Невский. – Режим доступа: old.mirf.ru/Articles/print856.htm. – Дата доступа: 19.09.2022.

2 Бережной, С. Прошлое как учебный полигон [Электронный ресурс] / С. Бережной. – Режим доступа : barros.rusf.ru/article274.html. – Дата доступа: 19.09.2022.

3 Стэнфордская навуковая энцыклапедыя [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://plato.stanford.edu/entries/time-machine/>. – Дата доступа: 19.09.2022.

4 Эйнштейн, А. К электродинамике движущихся тел / А. Эйнштейн; пер. с нем.; под ред. И. Е. Тамма, Я. А. Смородинского, Б. Г. Кузнецова. – Москва: Наука, 1965. – 468 с.

5 Малдрю К. Краткий курс криобиологии [Электронный ресурс] / К. Малдрю. – Режим доступа: https://web.archive.org/web/20090912204210/http://www.ucalgary.ca/~kmludrew/cryo_course/course_outline.html. – Дата доступа: 22.09.2022

6 Левич, А. 6 способов построить машину времени [Электронный ресурс] / А. Левич. – Режим доступа: http://www.chronos.msu.ru/RREPORTS/levin_6sposobov.pdf. – Дата доступа: 22.12.2020.

7 Гапееў, В. М. Я размалюю для цябе неба: аповесць, п'еса, апавяданні / В. М. Гапееў. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2013. – 222 с.

8 Стаселька, К. Дзевяць жыццяў Віта Морэ: раман / К. Стаселька. – Мінск: Галіяфы, 2019. – 356 с.

9 Станкевіч, Ю. Апладненне ёлупа: раманы, аповесці, апавяданні / Юры Станкевіч. – Мінск : Настаўн. газета, 2005. – 560 с.

УДК 821.161.09 (092)

А. У. ЯРМОЛЕНКА
(г. Гомель, БелДУТ)

ВОПЫТ ВАЙНЫ Ў ТВОРЧАСЦІ М. ГАРЭЦКАГА І І. НАВУМЕНКІ

У артыкуле даследавана наватарства М. Гарэцкага і І. Навуменкі ў беларускай літаратуры ХХ стагоддзя, якое заключаецца ў праўдзівым натуралістычным адлюстраванні падзей вайны і іх уплыву на псіхіку чалавека. Ахарактарызаваны асаблівасці паэтыкі пісьменнікаў, такія як псіхааналіз, асэнсаванне сну і плыні свядомасці герояў. Прааналізавана праблематыка творчасці М. Гарэцкага і І. Навуменкі, выяўленая ў філасофскім і маральна-этычным асэнсаванні наступстваў ваенных падзей, крызіса традыцыйных маральных каштоўнасцей.

У сучасным беларускім літаратуразнаўстве існуе шмат даследаванняў, прысвечаных ваеннай прозе, тэме трагічнага існавання ў час вайны, гераічнага вобраза салдата, які змагаецца за сваю радзіму. У разнастайных навуковых працах даследавана творчасць беларускіх пісьменнікаў-франтавікоў: В. Быкава, І. Шамякіна, І. Навуменкі. Аднак традыцыі асвятлення вайны як ненатуральнай жажлівай з'явы, якая супрацьпастаўлена самой прыродзе чалавека, закладзены ў беларускай літаратуры яшчэ пры асэнсаванні падзей Першай сусветнай вайны. М. Гарэцкі адным з першых сярод пісьменнікаў ХХ стагоддзя засяроджвае ўвагу не столькі на апісанні батальных сцэн, колькі на даследаванні псіхалогіі чалавека на вайне.

Маральныя пошукі, абвостраныя да мяжы, да хваравітасці адчуванняў, паказаны не ў “зорныя гадзіны” герояў, а нярэдка ў будзённым дні вайны. У прозе пісьменніка ўзмацняецца трагічны акцэнт у адлюстраванні вайны. Яго апавяданні і аповесці адлюстроўваюць жорсткі драматызм, нярэдка іх можна вызначыць як “аптымістычныя трагедыі”, галоўнымі героямі якіх з'яўляюцца салдаты аднаго ўзвода, роты, батальёна, палка. Батальныя сцэны не адлюстроўваюць маштабных шырокіх карцін, глабальнага гучання, яны лакалізуюць увагу чытача на невялікай тэрыторыі. Творы М. Гарэцкага далёкія ад якой-небудзь спакойнай ілюстрацыі. У іх гучыць суровая і гераічная салдацкая праўда. Абраны пункт погляду раскрывае пачуцці і думкі героя, характары і лёсы яго таварышаў, напружаную барацьбу з ворагам, з абставінамі, з уласнай слабасцю, з наступствамі вайны.

Такім чынам, новы творчы пошук, які характарызуе прозу М. Гарэцкага вылучаецца трыма характэрнымі асаблівасцямі. Па-першае, у цэнтры твора разгортваецца адзін бой, у пекле якога раскрываюцца некалькі салдацкіх лёсаў. Па-другое, вайна ўяўляецца без парадку, без выключных падзвігаў, а з крывёю, брудам, з трупным смуродам, з жахам смерці. Па-трэцяе, разглядаюцца складаныя душэўныя перажыванні і думкі радавога ўдзельніка падзей.

Выва вайны ў творах М. Гарэцкага пачатку XX стагоддзя вызначаецца лаканічнасцю апісання, сцісласцю ў прасторы і часе. Таму менавіта малыя жанравыя формы (аповяданне і аповесць) займаюць вядучае месца ў творчасці пісьменніка.

Своеасабліваць твораў М. Гарэцкага перш за ўсё заключаецца ў тым, што вайна ў іх паказана “з акупаў”, вачыма непасрэдных удзельнікаў, як правіла, юнакоў, якія яшчэ не памужнелі, не сталі дарослымі, але вымушаны вырашаць экзістэнцыяльныя праблемы жыцця і смерці. Пісьменніка, які сам прайшоў дарогамі вайны, цікавяць не перамяшчэнні войскаў і не планы штаба, але думкі і пачуцці ўчарашніх дзяцей, якія, стаўшы салдатамі, упершыню сутыкнуліся са смерцю, упершыню адчулі цяжар адказнасці і за родную краіну, і за жывых людзей, якія чакаюць ад іх вырашэння свайго лёсу.

Сапраўдныя будні вайны, сутнасць “цяжкай працы” салдата, кошт страт і самой звычкі да страт – вось што становіцца прадметам роздумаў герояў і аўтара. На першы погляд творы М. Гарэцкага дэманструюць “дэгенерацыю” подзвігу, перабольшаную ўвагу да пакутаў і смерці, залішні натуралізм апісанняў, але менавіта гэтыя асаблівасці ваеннай прозы пісьменніка дапамагаюць адчуць і ўсвядоміць боль за чалавека, які апынуўся ў жорсткіх умовах вайны. У творчасці М. Гарэцкага асэнсавана вайна за чалавечнасць, акцэнт зроблены менавіта на выяве ўнутранага свету герояў і праламленні ў ім вопыту вайны, на перадачы самога працэсу маральнага выбару чалавека.

“Гарэцкі як мастак бачыў сваю задачу не толькі ў добрасумленным апісанні псіхалагічнага стану героя ва ўмовах ваеннага жыцця, а і ў раскрыцці ўсяго складанага комплексу чалавечых пачуццяў, дзе ў супярэчлівае адзінства зліваюцца свядомае і падсвядомае, рацыянальнае і інтуітыўнае. Пісьменнік не ўхіляецца ад таго, каб расказаць аб прарочым сне салдата, каб перадаць прадчуванні чалавека перад смерцю, трызненні параненага, паміраючага. Для Гарэцкага-пісьменніка не існавала забароненых тэм і сітуацый. Ён выступаў тут як сапраўдны даследчык і першаадкрывальнік новага ў сферы ўнутранага жыцця чалавека” [1, с. 317-318], – сцвярджае М. Мушынскі.

Суб’ектыўная ацэнка ваенных падзей дапамагае выразна акрэсліць творчую індывідуальнасць аўтара, вызначыць наватарскія рысы яго мастацкай манеры, якія выявіліся ў асаблівай увазе да псіхалагічнага стану чалавека ў крызіснай сітуацыі, выбару паміж добром і злом, жыццём і смерцю. Сваёй аўтабіяграфічнай аповесцю “На імперыялістычнай вайне” (1925–1926) пісьменнік закладвае традыцыю адлюстравання вопыту вайны, якая знойдзе свой працяг у творах В. Быкава, І. Шамякіна, І. Навуменкі аб Вялікай Айчыннай вайне.

Філасофская і маральна-этычная праблематыка, узнятая М. Гарэцкім у аповесці, сведчыць аб глыбокім разуменні сацыяльна-гістарычнай сітуацыі. Пісьменнік асэнсоўвае вайну як масавае забойства, руйнаванне духоўных і матэрыяльных каштоўнасцей, гвалт над асобай чалавека. Праблема вайны цесна звязана з праблемай простага чалавека на вайне, адарванага ад мірнай працы, вымушанага забіваць.

Яшчэ адна важная праблема, характэрная для творчасці пісьменніка – дэгенерацыя вайны, параўнанне яе з бяздушным механізмам, які абыяка знішчае тысячы маладых жыццяў. Антыгуманістачнаму ўздзеянню вайны могуць супрацьстаяць нямногія персанажы. Здзек і гвалт ваенных часоў здольны вытрымаць толькі тыя, хто не страціў сувязі з роднымі каранямі, для каго паняцці “дом”, “сям’я”, “радзіма” не згубілі свой сэнс. Нават тут, на вайне, сустракаюцца спагада і клопат, якія дапамагаюць выжыць ва ўзброеным канфлікце.

Асноўнай мэтай напісання аповесці “На імперыялістычнай вайне” з’яўляецца асэнсаванне духоўнага крызісу, унутраных перажыванняў асобы, самасвядомасці героя. Удалы выбар спавядальнай формы дзённіка дапамагае М. Гарэцкаму сфакусіраваць увагу чытача не на падзеях навакольнага жыцця, а на ўспрыманні галоўным героем гэтых падзей. Твор “На імперыялістычнай вайне” адлюстроўвае мастацкі аналіз унутранага свету асобы, які прымушае чытача зазірнуць у душу аўтабіяграфічнага героя.

Асноўнымі прыёмамі, якія выкарыстоўвае М. Гарэцкі, з’яўляюцца асэнсаванне пачуццяў і думак героя, унутраны маналог, сон і самарэфлексія. Вось як адлюстроўвае аўтар першыя

ўражанні героя ад знаходжання ў лагеры: “У лагер я прыехаў познаю і цёмнаю начою. Начаваў у канцылярскіх сенцах, на вузенькай лаўцы, што сядзець. Было вузка, мулка і сцюдзёна, а на сэрцы – страшэнна брыдка. Не супакойвала наўмысная пакора і цярпліваць” [2, с. 313].

Праз пачуцці і перажыванні героя аўтар яскрава перадае адчуванне жаху набліжэння смерці: “Спярга я не чуў страху. Джжж!!! – над самым вухам асколак. Тады я надта спужаўся, упацеў, ногі саслаблі. Прытуліўся ў канаўцы. Заўважыў у траве курапатку. Узяў яе ў рукі, бо яна не ўцякла. Сэрца яе тукае на ўсю сілу, воле цяжкое, бы камень” [2, с. 333]. На жывёльны жах, які ахоплівае героя, уплываюць і малюнкi забітых і знявечаных на полі бою салдат: “Тут кажучь, і адбыўся самы бой. Поле цяпер пустое, голае, нуднае. У канаўках, з бакоў добрай брукаванай дарогі, там-а-там валяецца ўбогае шкумаццё нашых салдат, быўшых у баі. Вось нейкая ніклая кучачка ля тэлеграфнага слупа... Першы бачаны мною труп. Наш забіты. Ляжыць ніц. Чэрап знесены – жах!” [2, с. 335].

А вось унутраны маналог героя ў самай гарачыні бітвы: “Ізноў паўзу на вышкі, як загіпнатызаваны: смерць дык смерць, абы не мучыцца гэтак. О, не! Не! Жыць хачу! Госпадзі памілуй мя, грэшнага! – і хочацца хрысціцца, як камандзір, але рэшткі розуму сцюдзёна шавеляцца. А пехацінцам жа ў сто раз горш. Успамінаю родных. Мыслі блытаюцца” [2, с. 339].

Герой аналізуе свае пачуцці і перажыванні, бачыць смерць перад сабой: “Талстоў паглядзеў на мяне. У галаве ў мяне праляцела, як аднаго разу, гуляючы па валу за горадам, я пачуў нейкі хрып у канаве, за кустамі акацыі, злез туды і ўбачыў здыхаўшага сабаку. Вочы ў таго сабакі былі як і ў чалавека, калі ён дужа трудзіцца ад болю і безнадзейнасці, чуе, што канае, смерць. Сабака схваўся, каб ніхто яго не бачыў, і яму было прыкра, што я турбую яго апошняю часіну, ён балюча і незадаволена захрыпеў, скорчыўся. Такі ж самы погляд кінуў на мяне цяпер Талстоў, бамбардзір-наводчык першага аруддзя” [2, с. 341].

Трывогу і прадчуванне жахлівага здарэння перадае сон Лявона напярэдадні цяжкага ранення: “Незвычайна яскрава спамінаю ўчорашні сон. Я ў сваёй вёсцы. Чырвоныя-чырвоныя, аж чорныя, сліўкі ля Паўлюковага саду, на зямлі, на вуліцы, ля плоту. Ідзе Максім, салдата Захаронка сын, з ім яго жонка, і ў яе на ўлонні іх «свавольны» дзіцёнак. І нейкі кот драпае яму яго дзяціны твар. Я з імі здароўкаюся, як заўсёды ў нас вядзецца. Але, абмінаючы іх, заўважаю, што адна нага ў мяне як быццам карацейшая?” [2, с. 398-399].

Праз трызненні параненага М. Гарэцкі аналізуе псіхічны стан, пачуцці і перажыванні хворага чалавека: “Калі не дужа трасло, я думаў, што такое боль, чаму яго няможна ўявіць, калі перастае балець, і чаму ён ёсць ва ўва ўсіх жывых істот. Што такое боль? Раздражненне нерваў – і ён ёсць як бы толькі ў думках таго, каму баліць. Можна, і ў дрэва ён ёсць, калі дрэва сякуць сякераю, толькі мы гэтага не ведаем” [2, с. 407].

Летапіс ваенных падзей, такім чынам, напісаны праз уласны боль і пакуты пісьменніка. Дзённікавыя нататкі пакладзены ў аснову аповесці, аднаго з першых твораў пра Першую сусветную вайну ў беларускай літаратуры. Аб’яднаўшы рэалістычнае адлюстраванне ваеннага канфлікту з мадэрнісцкімі прыёмамі асэнсавання псіхалагічнага стану асобы, М. Гарэцкі сваім творам прадказвае з’яўленне ваеннай прозы наступнага пакалення.

Творчасць І. Навуменкі працягвае традыцыі апісання вайны, закладзеныя М. Гарэцкім. Яго герой – юнак-летуценнік трапляе ў пекла вайны і праходзіць праз пакутлівыя выпрабаванні, якія ўплываюць не толькі на фізічны стан, але і на псіхіку героя. Сталенне асобы, яе развіццё і ўдасканаленне адбываецца ў час ваенных падзей, невялікіх па маштабу, але грандыёзных з пункту погляду маладога героя. Яго ўяўленні пра гераізм разбіваюцца аб суровы салдацкі быт. Экзістэнцыяльныя абставіны ставяць героя перш за ўсё перад праблемай выжывання, змагання за чалавечыя умовы існавання.

Творчы пошук, які характарызуе раман І. Навуменкі “Смутак белых начэй” (1979), вылучаецца падобнымі да твораў М. Гарэцкага асаблівасцямі. У цэнтры твора разгортваецца адзін вырашальны бой, у якім асэнавана некалькі салдацкіх лёсаў. Вайна прадстаўлена без пафасу, без выключных гераічных учынкаў, а з крывёю і жахам смерці. Разглядаюцца складаныя душэўныя перажыванні і думкі асноўнага ўдзельніка падзей. Апісанне вопыту вайны ў

рамана І. Навуменкі XX стагоддзя адрозніваецца ад твораў М. Гарэцкага больш шырокім ахопам прасторы і часу, маштабам падзей.

І. Навуменка сам прымаў удзел у ваенных дзеяннях, і таму яго цікавяць думкі і пачуцці салдата, які ўпершыню сутыкнуўся са смерцю. Аўтар рамана вывучае псіхалогію асобы, якая вымушана адаптавацца да франтавых экстрэмальных умоў. Письменнік акцэнтуюе ўвагу на марах, спадзяваннях, успамінах галоўнага героя, якія рэзка абрывае суровая рэчаіснасць, “акопная праўда” вайны: “Ён ужо бачыў, ведае: вайна – цяжкая крывавае справа. Рамантыкі ў ёй мала” [3, с. 394].

Асэнсаванню вопыту вайны садзейнічаюць мастацкія прыёмы, якія выкарыстоўвае І. Навуменка. Аналіз пачуццяў і думак героя, унутраны маналог, самарэфлексія дапагаюць раскрыць нервовае напружанне салдата. Пабачанае і перажытае на перадавой становіцца празмерным цяжарам, які прыводзіць да нервовага зрыва галоўнага героя: “Думка прарэзалася на заўтра: ён не хоча жыць. Навошта жыць? Агітаваў таварышаў ехаць на фронт у адной маршавай роце. Паслухалі яго. Цяпер яны мёртвыя, ён жывы. Не мае права жыць” [3, с. 572].

Суровыя салдацкія будні паўстаюць са старонак рамана І. Навуменкі. Знясільваючы пераходы, недахоп сна і ежы разбуральна дзейнічаюць не толькі на фізічны стан, але і на маральны дух франтавіка: “Толькі ў другой палове ночы, мокрыя кватар’еры – безупынна ідзе дождж – знаходзяць вызначаную вёску. Шум, гамонка, лаянка на вуліцы, некаторыя службы паспелі дацяць у вёску: большасць будынін занята. Плюхаючы па гразі старэйшы лейтэнант з Сяргеем спыняюцца перад ніштаватым з выгляду дамком, які яшчэ ніхто не паспеў захапіць. Дзверы і вокны ў ім расчыненыя, шыбы выбітыя. Але ў другіх дамках не лепей” [3, с. 432].

Герой І. Навуменкі аналізуе свае пачуцці і перажыванні і прыходзіць да сумных высноў аб жорсткасці вайны, бессэнсоўнасці змагання з абставінамі: “Думка аб тым, што сёння ці заўтра ён загіне, прыносіць задавальненне. Дзіўна ён сябе адчувае: няма жаданняў, крыўд, страху, чаго-небудзь другога, што б звязвала яго з пячанай, камяністай зямлёй, на якой ліецца кроў, людзі бязлітасна забіваюць адзін аднаго” [3, с. 572].

Адзіным суцяшэннем у крываваых падзеях вайны з’яўляецца думка аб вёсцы, сям’і, родных і блізкіх. Толькі памяць аб радзіме дапамагае выжыць, знайсці надзею на выратаванне: “Роднае мястэчка, маці, бацька, браты, сястра, знаёмыя дзяўчаты – усё гэта часта паўстае ў Сяргеевым уяўленні, памяці, але як бы належыць да іншага жыцця, Звароту ў гэтае жыццё звычайным шляхам няма. Дарога да роднай хаты здаецца бясконцай і недасяжнай” [3, с. 436].

Такім чынам, творчы пошук, які характарызуе прозу І. Навуменкі, супадае з мастацкім дыскурсам М. Гарэцкага наступнымі характэрнымі асаблівасцямі. Па-першае, у цэнтры твора разгортваецца адзін вырашальны бой, на асэнсаванні якога засяроджвае ўвагу аўтар. Па-другое, вайна ўяўляецца без выключных падзвігаў, а з крывёю, забойствам і жахам смерці. Па-трэцяе, разглядаюцца складаныя душэўныя перажыванні і думкі галоўнага героя.

Сутнасць службы салдата, будні вайны і кошт страт становяцца прадметам роздумаў І. Навуменкі і М. Гарэцкага. Пільная ўвага да пакутаў і смерці, натуралізм апісанняў ваеннай прозы письменнікаў дапамагаюць адчуць і ўсвядоміць боль за чалавека, які апынуўся ў жорсткіх умовах вайны. У творчасці М. Гарэцкага і І. Навуменкі акцэнт зроблены менавіта на выяве ўнутранага свету герояў і праламленні ў ім вопыту вайны, на перадачы працэсу складанага маральнага выбару чалавека.

Спіс літаратуры

1 Мушынскі, М. Падзвіжнік з Малой Багацькаўкі: жыццёвы і творчы шлях Максіма Гарэцкага / М. Мушынскі. – 2-е выд., выпр. і дап. – Мінск : Беларус. навука, 2013. – 543 с.

2 Гарэцкі, М. Прысуды жыцця: Апаবাদанні, аповесці / М. Гарэцкі; уклад. Т. Голуб. – Мінск : Маст. літ., 2003. – 479 с.

3 Навуменка, І. Я. Збор твораў : у 10 т. Т. 6. Сорак трэці; Смута белых начэй : раманы / І. Я. Навуменка. – Мінск : Маст. літ., 2015. – 797 с.

РЭЦЭНЗІ І ВОДЗЫВЫ НА МАНАГРАФІІ ЁДЗЕЛЬНІКАЎ МІЖНАРОДНЫХ ЧЫТАННЯЎ

На пленарным паседжанні Міжнародных чытанняў, прысвечаных памяці акадэміка Івана Якаўлевіча Навуменкі, з дакладам выступіла дацэнт кафедры тэорыі і практыкі англійскай мовы ГДУ імя Ф.Скарыны, кандыдат філалагічных навук, дактарант Інстытута літаратуры НАН Рэспублікі Беларусь Лідзянкова В. А. Яна выклала асноўныя тэзісы і палажэнні сваёй новай манаграфіі “*Историческое мифотворчество в современной прозе белорусских и англоязычных авторов*”, якая літаральна на днях выйшла ў выдавецтве нашага ўніверсітэта (Гомель, 2022, 209 с.). Выпускнік аспірантуры Цзы Хэхэ пазнаёміў з манаграфіяй “*Проблемы идентификации и самоидентификации автора и героев в творчестве В. Л. Кигна-Дедлова*” (Гомель, 2022, 137 с.). Па рашэнню аркамітэта чытанняў змяшчаем водгукі на даследаванні.

І. Ф. ШТЭЙНЕР

(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

ВОДГУК НА МАНАГРАФІЮ В. А. ЛІДЗЯНКОВАЙ “ИСТОРИЧЕСКОЕ МИФОТВОРЧЕСТВО В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ БЕЛОРУССКИХ И АНГЛОЯЗЫЧНЫХ АВТОРОВ”

Лідзянкова В. А. вядомая ў айчынным літаратуразнаўстве тыпалагічнымі працамі па праблеме ўзаемадзеяння і падабенстве развіцця беларускай і англійскай літаратуры. Рэалізацыі гэтых пытанняў прысвечана яе манаграфія “*Историческое мифотворчество в современной прозе белорусских и англоязычных авторов*”, а таксама шэраг артыкулаў, надрукаваных у часопісах “*Нёман*”, “*Полымя*”, выданнях, рэкамендаваных ВАКАм, замежных навуковых зборніках, матэрыялах канферэнцый. Рэцэнзуемая манаграфія ўяўляе сабой наватарскае завершанае даследаванне, у якім доказна і пераканаўча вырашаецца надзвычай складаная і перспектыўная праблема, якая мае значэнне не толькі для навукі аб літаратуры. Кампаратыўнае вывучэнне беларускай літаратуры – адзін з прыярытэтных напрамкаў айчыннага літаратуразнаўства з самага пачатку яе ўзнікнення, бо нарадзілася яна і сталела ў сілавым полі літаратуры сусветнай. Ва ўмовах адзінай інфармацыйнай прасторы, глабалізацыі, мастацтва слова не можа развівацца адасоблена ад асноўных тэндэнцый культуры еўрапейскай, а даследчыкі павінны суадносіць нацыянальныя дасягненні з найлепшымі літаратурнымі здабыткамі чалавецтва. У найбольш значнай ступені гэта тычыцца гістарычнай прозы, якая перажывае сапраўдны рэнесанс па ўсім свеце, ператварыўшыся з бліскучай забаўкі ў складаную эстэтычную з’яву, якая дазваляе выяўляць ці нават ствараць універсальныя стратэгіі і падыходы да асэнсавання мінулага, сістэматызацыі ўяўленняў аб ролі і функцыі памяці сямейнай і народнай ва ўсіх яе праявах ў сучасных умовах. Варта пагадзіцца, што беларускі пісьменнік – крыху больш, чым аўтар, які забаўляе публіку, яго кніжка выконвае нацыястваральную, дзяржаўстваральную і маралестваральную функцыі. Літаратура адыгрывае выключную ролю ў захаванні і ўмацаванні нацыі: “*Беларусь заўсёды трымалася на літаратуры і паўстала з літаратуры*”. І. Саверченко адзначае, што “*Вярнуць гістарычную свядомасць без мастацкай літаратуры немагчыма*”.

Лідзянкова В. А. праводзіць надзвычай глыбокі, доказны і пераканаўчы аналіз заяўленай праблемы, што дазваляе ёй паказаць, як агульныя заканамернасці літаратурнага развіцця, звязаныя з падобнымі сацыяльна-палітычнымі ўмовамі і этапамі развіцця, праяўляюцца нават у літаратурах, не звязаных паміж сабою паходжаннем, прастораю ці палітыкай, дапамагаюць вылучаць агульныя заканамернасці развіцця, якія прыводзяць да

аналагічных ці блізкіх высноў і вынікаў. Дзеля гэтага яна сістэматызавала практычна ўсе найбольш прыкметныя творы на гістарычную тэматыку, што з’явіліся за гады незалежнасці Беларусі, а таксама англамоўныя творы пісьменнікаў Брытаніі і іншых краін, якія атрымалі самыя прэстыжныя міжнародныя прэміі ці заваявалі вялікую папулярнасць сярод чытачоў і спецыялістаў. Большасць аналізаваных у манаграфіі твораў да гэтага часу не перакладзены на беларускую ці рускую мову або перакладзены вельмі неахайна і недакладна, таму суіскальнік падае спасылкі ў арыгінале ці ва ўласных перастварэннях, што значна ўзмацняе верагоднасць і доказнасць даследавання. Акрамя таго, яна выкарыстала асноўныя працы замежных даследчыкаў па праблеме, што дазваляе глядзець на праблему “здалёк і зблізку”, вылучыць характэрныя рысы нацыянальнага літаратурнага працэсу, якія застаюцца неасветленымі пры даследаванні мастацкіх тэкстаў толькі з пункту гледжання нацыянальных канонаў і традыцый. У выніку адбываецца арганічнае спалучэнне ўніверсальных і нацыянальна-спецыфічных, культурна абумоўленых асаблівасцей ацэнкі і мастацкай рэпрэзентацыі нацыянальнага мінулага і прычыны актуалізацыі дадзенай тэмы ў новым тысячагоддзі, а праблемныя дамінанты сучаснага грамадства адцяняюцца падсветкай і бачаннем нацыянальнага развіцця. Суіскальнік выпрацавала ўласную методыку аналіза, у якім спалучаюцца сінхранічныя і дыяхранічныя падыходы, што дазваляе рабіць уласныя назіранні, а супастаўляльны аналіз забяспечвае аб’ектыўнасць высноў, садзейнічае выяўленню нацыянальных і агульнаеўрапейскіх тэндэнцый у рэпрэзентацыі тэмаў нацыянальнай памяці і гістарычнага мінулага. У выніку Лідзянковай В. А. ўдалося паказаць ўніверсальныя і нацыянальна-спецыфічныя асаблівасці мастацкай рэпрэзентацыі гісторыі ў беларускай і англамоўнай прозе пачатку 21 стагоддзя. Яна вылучыла ўсе асноўныя мадэлі рэпрэзентацыі гісторыі ў творах беларускіх і англамоўных празаікаў; канстанты і дамінанты, што тычацца праблематыкі, матывацы і тыпізацыі герояў. Прапанаваны дасканалы падыход, які дазволіў упершыню класіфікаваць усе спосабы мастацкай рэпрэзентацыі мінулага ў параўнанні з існуючай традыцыяй і сістэматызаваць іх кампазіцыйна-стыльвыя адрозненні. Паказана выключная роля мастацкай міфатворчасці як сродка трансфармацыі новых ідэалагем; змена парадыгмаў рэлігійнасці; схільнасць гістарычнай прозы да жанравай гібрыдзізацыі; роля ў гэтым працэсе вобразаў ландшафтаў, роднай мовы. Вылучаны тры асноўныя мадэлі рэпрэзентацыі мінулага, якія дамінуюць у сучасных аўтараў гістарычных раманаў. Усе палажэнні дысертацыі арыгінальныя, наватарскія, прайшлі апрабаванне на канферэнцыях і надрукаваны ў аўтарытэтных выданнях.

Асноўныя вынікі, высновы і рэкамендацыі, сфармуляваныя ў працы В. А. Лідзянковай, дасягнуты самастойна, з выкарыстаннем параўнальна-гістарычнага і гісторыка-кантэкстуальнага (А. А. Гугнін) метадаў, а таксама прыёмаў структурна-семіятычнага вывучэння літаратурных тэкстаў. Навукова-метадалагічны грунт гэтай працы канкрэтызаваны дзякуючы аналітычнаму абагульненню, удакладненню і развіццю асобных палажэнняў, выказаных у навукова-даследчых працах беларускіх і замежных навукоўцаў. Манаграфія разам з адпаведнымі публікацыямі па тэме, у тым ліку і замежнымі, з’яўляецца тым базісным даследаваннем, якое сістэматызуе многія набыткі, што ўтрымліваюцца ў працах шэрагу беларускіх і замежных даследчыкаў мастацкай прозы з гістарычнай тэматыкай (бібліграфчны спіс утрымлівае 346 прац даследчыкаў з розных краін, найперш Беларусі, Расіі, СССР і ЗША, у тым ліку шмат выданняў на англійскай мове), што таксама ўзбагачае літаратуразнаўства новай ацэнкай зробленага з улікам часовай дыстанцыі. Высновы ўзмацняюцца хрэналогіяй даследуемых твораў, зробленай аўтарам. Каб зацікавіць патэнцыйнага чытача, падаем загаловак манаграфіі: Літаратурныя стратэгіі реміфалогізацыі прошлага в современной прозе; Мифологические константы в репрезентации истории; Готическая эстетика художественного исторического мифа.

Паслядоўнасць і лагічнасць аналітычных падходаў да раскрыцця тэмы ў манаграфіі відавочныя, а ў выніку – усе высновы і рэкамендацыі ў працы цалкам абгрунтаваныя.

Кніга ўяўляе сабою наватарскае даследаванне, якое вырашае важную праблему еўрапейскага літаратуразнаўства, мае вялікае значэнне і вартасць, а таму ёсць усе падставы выкарыстоўваць асноўныя палажэнні манаграфіі пры тыпалагічных даследаваннях паасобных з’яваў у неблізкароднасных літаратурах, пры вывучэнні нацыянальных літаратур у сусветным кантэксте.

И . Ф. ШТЕЙНЕР

(г. Гомель, ГГУ имени Ф. Скорины)

ОТЗЫВ НА МОНОГРАФИЮ ЦЗИ ХЭХЭ «ПРОЗА В. Л. КИГНА-ДЕДЛОВА И ПРОБЛЕМА МНОГОУРОВНЕВОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ ПИСАТЕЛЯ»

Монографическое исследование молодого ученого новаторское и актуальное. В первую очередь потому, что оно посвящено сравнительно значимой проблеме современной науки о литературе. Исследование национальной идентичности писателя, как и значимых эстетических явлений конкретной литературы в целом, является одним из наиболее важных направлений в современном литературоведении. Нельзя сказать, что значимых работ в этой весьма перспективной сфере до этого времени не было. Но ученые из разных стран в своих работах по данной проблематике чаще всего акцентируют внимание на синхронности методики, подчеркивая при этом либо объективное либо субъективное начало в конкретных художественных произведениях. Тем самым тематическое поле исследований сознательно ограничивалось, на первый план выходили наиболее приметные особенности, обусловленные рамками естественной идентичности, что приводило к спорам о национальной принадлежности литераторов. Вспомним хотя бы регулярно возрождающуюся полемику вокруг наследия Н. В. Гоголя.

Цзи Хэхэ в своей диссертации использует, наряду с иными, весьма перспективный метод междисциплинарных исследований. Для решения литературоведческих проблем он творчески применяет достижения этнологии и антропологии, что позволяет ему анализировать понятие многонациональной идентичности с разных точек зрения и находить правильный ответ на поставленные вопросы, посвященные определению национальной идентичности в литературе. Опираясь на новаторские теории ведущих ученых разных стран, он анализирует российскую идентичность нашего земляка, известного русского писателя начала XX века В. Л. Кигна-Дедлова с разных точек зрения. Молодой ученый сумел показать определяющую направленность наследия известного литератора, доминирующую на протяжении жизненного и творческого пути. Анализируя художественные произведения писателя, его воспоминания, очерки и репортажи с фронта, эстетические эссе, он убедительно показал, что многоуровневая идентичность В. Л. Кигна-Дедлова проявляется в определяющей ориентации автора, отношении к событиям и взглядах на развитие социума с определенной точки зрения, в самой национальной вовлеченности. Таким образом, актуальность заключается в открытом и инклюзивном определении национальной идентичности русского писателя белорусского происхождения, что будет содействовать широкому распространению произведений В. Л. Кигна-Дедлова в России и Беларуси. Все это позволяет утверждать, что монография посвящена концептуальному развитию одного из актуальных научных направлений антропологии и содержит принципиально новые результаты, теоретический и культурно-исторический потенциал которых имеет практическое значение и обладает реальным социальным эффектом.

Молодой ученый проработал большое количество научной литературы по проблеме, в той или иной степени связанной с заявленной темой. Свои выводы и наблюдения он изложил в убедительной и хорошо аргументированной форме. Нет сомнения, что дальнейшем они будут использованы в процессе изучения национальных литератур, где помогут определить

специфику многоуровневой идентичности конкретного писателя, творчество которого исследуется с помощью подобных теоретических разработок.

Цзи Хэхэ убедительно показал, что для определения принадлежности писателя к нации разработаны субъективный и объективный подходы, а для выявления причин ее формирования существуют три важных метода. Поскольку национальная идентичность чаще всего многоуровневая и концентрическая, необходимо выходить за рамки этноцентризма и соответствующих идеологий и рассматривать национальную принадлежность индивида или определенной группы людей в более открытом и толерантном аспектах.

Молодой ученый доказал, что на протяжении жизненного и творческого пути В. Л. Кигн-Дедлов проявлял русскую, российскую и белорусскую идентичности. Данное положение проиллюстрировано оригинальными схемами молодого исследователя, приложенными к тексту диссертации. Это позволяет предотвратить возможные споры и считать, что В. Л. Кигн-Дедлов не только русский писатель, но и белорусский, а его творческое наследие также является составляющей частью белорусской литературы. В этом плане важно наблюдение соискателя, что в сравнении с русской и российской идентичностью «скрытая» белорусская идентичность, которая пронизывает весь жизненный и творческий путь В. Л. Кигна-Дедлова, более цельная и естественная.

Цзи Хэхэ впервые в белорусском дискурсе показывает, что В. Л. Кигн не только литератор, но и искусствовед, уделяющий повышенное внимание национальному в искусстве, что ярко проявилось в эссе «Киевский Владимирский собор и его художественные творцы». Китайский ученый считает, что национальная идентичность вырабатывалась в определенное время и в определенной социально-политической среде, поэтому исследование проблемы должно осуществляться в историческом контексте. Именно поэтому восприятие некоторых привычных понятий отличается от современного употребления этих слов, что он показывает на конкретных примерах. Следует согласиться с тезисом диссертанта, что с этнической идентичностью чаще всего связана идентичность гражданская.

Цзи Хэхэ убедительно показал, как подобные положения проявляются в текстах произведений. Он считает, что в краткосрочной перспективе национальная идентичность устойчива, а в долгосрочной перспективе – изменяема, именно поэтому ее следует проанализировать с синхронного и диахронного аспектов. Следует согласиться с автором монографии, что существует заметная трансформация национальной идентичности писателя: ранние литературные произведения В. Л. Кигна-Дедлова ярко отражали белорусскую идентичность, а работы в поздний период – русскую. Этот процесс ярко и всесторонне изображен в автобиографических повестях «Школьные воспоминания» и «Сашенька». Автор рецензируемой книги находит и причины подобной эволюции: материальная заинтересованность, социально-политическая среда, личные интересы, а также недостаточно развитое белорусское самосознание, религиозная общность, сходство между белорусским и «русским» народами в сфере культуры.

Глубокие выводы к каждому разделу и всей монографии в целом, оригинальные и убедительные положения, выносимые на обсуждение, свидетельствуют о том, что в лице Цзи Хэхэ мы имеем хорошо подготовленного ученого, способного ставить и решать сложные теоретические и практические проблемы современного литературоведения, а его исследование полностью отвечает требованиям, предъявляемым к подобным работам. Выводы могут быть использованы в учебном процессе при разработке курсов лекций и учебных пособий по белорусской и русской литературам, типологии литературы, спецкурсов по национальной идентичности и творчеству В. Л. Кигна-Дедлова, а также в научно-исследовательской деятельности при изучении национальной идентичности других писателей. Выдвинутая китайским ученым концепция многоуровневой национальной идентичности будет способствовать мирному урегулированию межнациональных отношений. Многие материалы, собранные в период работы над диссертацией, переданы в музей В. Л. Кигна-Дедлова в агрогородке Курганье Рогачевского района. В целом необходимо отметить, что замысел ученого из Поднебесной успешно реализован. Цзи Хэхэ создал и использовал на практике уникальную методику исследования национальной идентично-

сти писателя и героев его произведений; использовал достижения этнологии и антропологии для решения литературоведческих задач, что позволило рассматривать проблему национальной принадлежности автора как многоуровневое и концентрическое понятие. В результате он по новаторски прочитал наследие В. Л. Кигна-Дедлова в максимально открытом и толерантном аспектах, создал наиболее объективную трактовку проблемы национальной принадлежности писателя, используя ряд схем к тексту исследования, которые наглядно иллюстрируют эволюцию национальной идентичности В. Л. Кигна-Дедлова. Китайский ученый совершил маленький подвиг – вернул к жизни наследие талантливого писателя, незаслуженно забытого не всегда благодарными потомками.

Навуковае выданне

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

Матэрыялы VIII Міжнародных навуковых чытаньняў,
прысвечаных памяці народнага пісьменніка Беларусі,
акадэміка І. Я. Навуменкі
(Гомель, 4–5 кастрычніка 2022 года)

Падпісана да друку 15.11.2022. Фармат 60x84 1/8.
Бумага афсетная. Рызаграфія.
Умоўн. др. арк. 12,55. Улік.-выд. арк. 10,94.
Тыраж 25 экз. Заказ 566.

Выдавец і паліграфічнае выкананне:
установа адукацыі
“Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Францыска Скарыны”.
Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі выдаўца, вырабніка,
распаўсюджвальніка друкаваных выданняў № 3/1452 от 17.04.2017.
Спецыяльны дазвол (ліцэнзія) № 02330 / 450 от 18.12.2013.
Вул. Савецкая, 104, 246028, Гомель.

