

Установа адукацыі
“Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт
імя Францыска Скарыны”

**СПАДЧЫНА І. Я. НАВУМЕНКІ
І АКТУАЛЬНЫЯ ПРАБЛЕМЫ
ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВА**

Зборнік навуковых артыкулаў

Заснаваны ў 2012 годзе

Выпуск 6

Гомель
ГДУ імя Ф. Скарыны
2025

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

У шосты выпуск традыцыйнага зборніка “Спадчына І. Я. Навуменкі і актуальныя праблемы літаратуразнаўства” ўвайшлі навуковыя артыкулы ўдзельнікаў міжнародных чытанняў, у якіх даследуюцца актуальныя праблемы гісторыі і сучаснага стану літаратуры ў славянскіх краінах, вызначаюцца перспектывы развіцця літаратуры як віду мастацтва ў эпоху глабалізацыі, аб чым глыбока і ўсебакова гаворыцца ў артыкулах вучоных з КНР і нашай краіны; шэраг прац мовазнаўцаў даследуе вобразна-выяўленчыя сродкі і асаблівасці мастацкага тэксту.

Адрасавана навукоўцам, студэнтам-філолагам, настаўнікам і ўсім, хто цікавіцца праблемамі развіцця літаратуры і краязнаўства.

Зборнік выдаецца ў адпаведнасці з арыгіналам, падрыхтаваным рэдакцыйнай калегіяй пры ўдзеле выдавецтва.

Рэдакцыйная калегія:

І. Ф. Штэйнер (гал. рэд.);
А. М. Мельнікава (нам. гал. рэд.);
Т. А. Фіцнер; А. В. Бразіхіна

Рэцэнзенты:

доктар філалагічных навук А. І. Бельскі;
кандыдат філалагічных навук І. А. Хорсун

ISBN 978-985-32-0118-5

© Установа адукацыі
“Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт
імя Францыска Скарыны”, 2025

ЗМЕСТ

СПАДЧЫНА ІВАНА НАВУМЕНКА

<i>Сінькова Л. Д., Гедзімін Л. А.</i> “Кніга адкрывае свет”: тэма ведаў і адукацыі ў прозе Івана Навуменкі	5
<i>Ляшчынская В. А.</i> Фразеалагізмы як складнікі мовы рамана “Сасна пры дарозе” Івана Навуменкі	8
<i>Плешавеня В. Ю.</i> Юнацтва і вайна ў творах Івана Навуменкі	13
<i>Ярмоленка А. У.</i> Хранатоп у рамане І. Навуменкі “Сасна пры дарозе”	17

СУЧАСНЫ ЛІТАРАТУРНЫ ПРАЦЭС

<i>Бароўская І. А.</i> У тую крыніцу, з якой піў ваду, гразёю не кіну... (паэтычны сусвет Кастуся Кірэенкі)	21
<i>Батурына А. Л.</i> Прырода як аб’ект пазнання ў творы Я. Баршчэўскага “Душа не ў сваім целе”	25
<i>Берэзко А. Ф.</i> «Сладкие слезы» Г. Марчука: особенности поэтики	28
<i>Брадзіхіна А. В.</i> Суб’ектна-аб’ектная арганізацыя інтымнай лірыкі Паўлюка Труса	33
<i>Бурдзялёва І. А.</i> Экзістэнцыйныя матывы ў кнізе Б. Пятровіча “Пуціна”	38
<i>Воінава-Страха М. М.</i> Адметнасці міжжанравага ўзаемадзеяння ў беларускай малой прозе	42
<i>Дакукін А. Д.</i> Пра (мала)даследаваныя жанры Алеся Разанава	45
<i>Еўжанка І. С.</i> Мастацкія адметнасці інтымнай лірыкі паэтаў філалагічнага пакалення..	51
<i>Кіарэску Д. І.</i> Псіхалагічны дысбаланс лірычнай гераіні Р. Баравіковай ва ўмовах ідэалізацыі кахання	54
<i>Кісялёва Л. Г.</i> Маладаследаваны твор Тамаша Зана	57
<i>Копытко Н. В.</i> Трансформационный потенциал экологических феноменов в романе Б. Кингсолвер «Манера полета»	61
<i>Кудрявцева И. В.</i> Региональный дискурс в произведениях Рона Рэша	65
<i>Курыпка М. А.</i> Спавадальнасць як прынцып захавання гістарычнай памяці (раманы “Неўтаймаваная” У. Бойда і “Пісьмо ў рай” А. Савіцкага)	69
<i>Лешчанка Л. А.</i> Ян Баршчэўскі і Эдгар По: параўнальнае прачытанне рамантычнай прозы	73
<i>Лозка Т. А.</i> Вобраз бацькі ў лірыцы А. Разанава	77
<i>Мельнікава А. М.</i> Напрамкі навуковых пошукаў Уладзіміра Конана	80
<i>Можейко Е. Д.</i> Элементы западнага постмодэрнізму в современном белорусском детективе	84
<i>Нарук А. А.</i> Міф у аповесці Уладзіміра Караткевіча “Ладдзя распачы”	87
<i>Сапронова І. В.</i> Тэма ваеннага і пасляваеннага дзяцінства ў аповесці “Лонва” І. Пташнікава	92
<i>Сивакова Н. А.</i> Функция границы в организации романа «Горечь белых ночей» Івана Науменко	94
<i>Сюй На</i> Образы пожилых людей и их моральные поиски в произведениях Валентина Распутина	98
<i>Тарасова Т. М.</i> Экзістэнцыйнае светаадчуванне беларускай прозы ХХ стагоддзя.	102
<i>Фіцнер Т. А.</i> Праблематызацыя неўсвядомленага мацярынства ў рамане А. Брава “Садомская яблыня”	108
<i>Хазанава К. Л.</i> Назвы ліку два (дзе) у беларускіх загадках	112
<i>Цветова Н. С.</i> Русская традиционная проза: варианты презентации православной эсхатологии	117

Цыбакова С. Б. Вобразы курачкі, пеўня, ката, сабакі і мышы ў творы П. А. Місько “Прыйдзі, дзень залацень!”.....	120
Чукічова Н. П. Punctus contra punctum, альбо праўда – не казка	124
Шаўлякова-Барзенка І. Л. Крос-культурнае (пра)чытанне нацыянальнай класікі як (не)літаратуразнаўчая праблема.....	129
Юркойц Д. А. “Нарач” Максіма Танка ў ацэнках літаратуразнаўцаў	133

ПУБЛІКАЦЫІ

Цывіс А. А. Хто вы, Юрый Карлавіч?	138
---	-----

СПАДЧЫНА ІВАНА НАВУМЕНКА

УДК 821.161.3

Л. Д. СІНЬКОВА

(г. Мінск, БДУ),

Л. А. ГЕДЗІМІН

(г. Мінск, БДУ)

“КНІГА АДКРЫВАЕ СВЕТ”: ТЭМА ВЕДАЎ І АДУКАЦЫІ Ў ПРОЗЕ ІВАНА НАВУМЕНКІ

У артыкуле разглядаецца сцверджанне І. Я. Навуменкам каштоўнасці гуманітарнай адукацыі для чалавека і грамадства. На матэрыяле рамана “Асеннія мелодыі” (1987) і апавесці “Інтэрнат на Нямізе” (1978) аналізуецца пазіцыянаванне героя з пакалення дваццацігадовых ветэранаў Вялікай Айчыннай вайны. Прасочваюцца сувязі паміж вобразным адлюстраваннем рэчаіснасці ў літаратурных творах І. Я. Навуменкі і звесткамі пра жыццёвы шлях самога пісьменніка. Характарызуецца роля адукацыі ў станаўленні характару маладога чалавека.

Праз усё сваё жыццё Іван Якаўлевіч Навуменка пранёс любоў да мастацкага слова і тое перакананне, якое афарыстычна выказаў у сваёй ёмістай фразе: *кніга адкрывае свет*.

У прозе Івана Навуменкі ёсць шмат сюжэтных матываў, мастацкіх вобразаў і калізій, звязаных са сцвярджаннем каштоўнасці адукацыі, і што асабліва актуальна – адукацыі гуманітарнай. Яго аўтабіяграфічны герой, пачынаючы з хрэстаматыйнага апавядання “Жуль Верн”, захоплены прыродай і кнігамі. У яго характары цікаўнасць да новых ведаў вылучаецца вельмі ярка. На змену дзіцячай захопленасці сяброўствам і таямніцамі свету да навуменкаўскага героя прыходзіць сталенне, больш глыбокае разуменне складанасці жыцця дарослых. Для старшакласнікаў школа і вучоба робяцца адказнай мужчынскай справай, якая цалкам вызначае іх будучыню. На схіле жыцця Іван Якаўлевіч так згадаў мары моладзі свайго пакалення: “...рваліся ў жыццё, імкнуліся паступіць у тэхнікумы, вышэйшыя навучальныя ўстановы” [1, с. 118]. Праўда, перад самай вайной у краіне была ўведзена плата за навучанне; стыпендыі, за рэдкімі выключэннямі, адмяняліся, і набыць адукацыю рабілася ўсё цяжэй – асабліва дзецям з вёсак, небагатых малых гарадкоў.

Зразумела, што ў хлопцаў-старшакласнікаў 1939–1940 гадоў асаблівай папулярнасцю карысталіся ваенныя вучылішчы, пра якія поўнасцю клапацілася дзяржава. Вельмі ярка сімвалізавалі рамантыку 1930-х гг. даваенныя фільмы і музыка: лёгка запамінальныя песні, што пастаянна гучалі ў кінатэатрах і па радыё – пра танкістаў, артылерыстаў, лётчыкаў-сокалаў, якія падымаюцца ўсё вышай і вышай... Для ілюстрацыі рамантычных настрояў той пары нават у сучасным мастацтве найчасцей трансліруюцца вобразы зухватых лётчыкаў у скуранках і лётных шлемах, якім адкрываюцца нябёсы за штурваламі крылатых машын.

З марай вывучыцца на лётчыка сталёў і Аляксей Андрэшкевіч, герой рамана І. Навуменкі “Асеннія мелодыі”. Згадаўшы сябе дзявяцікласнікам, гэты (у многім аўтабіяграфічны) персанаж рамана часта думае пра сваіх школьных сяброў, і апавядальнік разам з ім разважае: “Яны, перадваеннае пакаленне, як бы свядома рыхтавалі сябе да вайны. Было ўсеагульнае парыванне – паступаць у ваенныя вучылішчы” [2, с. 16]. Мары, аднак, не заўсёды збываюцца: Аляксей паступае вучыцца на лётчыка, але “здарылася непрадбачанае: пачало падводзіць сэрца. З вучылішча яго адлічылі” [2, с. 16]. Далей была вайна, “якая ледзь не дашчэнтна выкасіла пакаленне Андрэшкевіча. Бо яны, хлопцы, дзяўчаты дваццаць другога, дваццаць трэцяга, дваццаць чацвёртага гадоў нараджэння, ад узвышаных надзей, планаў, выпеставаных у маладых душах, не адступаліся, выгавалі, хітрыцы не ўмелі, лезлі першыя ў агонь, у самае пекла” [2, с. 16].

Сам Іван Якаўлевіч Навуменка з таго ж самага пакалення. Год яго нараджэння – дваццаць пяты. Але гэта азначала толькі, што ў войска, у франтавыя аёпы ён трапіў трошкі пазней.

У 1941-м быў яшчэ падлеткам, таму ў родных мясцінах, адразу захопленых немцамі, спачатку зрабіўся падпольшчыкам, партызанам брыгады імя Панамарэнкі, а ў 1943-м, калі пачыналася вызваленне Беларусі, яму споўнілася 18 год, і яго мабілізавалі. Юнаком прайшоў нямала цяжкіх франтавых дарог: ад баёў на Карэльскім перапытку да заканчэння вайны ва Усходняй Прусіі і Сілезіі. Дзякуючы прыдбанаму вопыту і веданню нямецкай мовы ён, учарашні школьнік-выдатнік, праз пэўны час зрабіўся адукаваным разведчыкам-сувязістам: “лавіў”, падключаючыся да варожых кабеляў, перамовы нямецкіх штабоў; узнагароджаны ордэнам Айчыннай вайны II ступені і ордэнам Чырвонай Зоркі.

Зразумела, што Іван Навуменка, як і вельмі многія падлеткі, адразу ж пасля пачатку вайны імкнуўся трапіць у савецкае войска (якое да лютага 1946 г. мела назву Чырвонага). Для беларусаў было трагедыяй апынуцца пад гітлераўскай акупацыяй. Мы і сёння ўсё часцей пачынаем гаварыць пра тое, што акупацыя прынесла генацыд народу Беларусі. І калі ў Івана Якаўлевіча запыталіся, дзе яму было цяжэй – у акупацыі ці на фронце, ён адказаў: *“Я лічу, што ў акупацыі было складаней. Нават партызанам жылося цяжэй, чым на фронце. Для маладога пакалення гэта быў вельмі змрочны час. <...> Усе нашы высокія парыванні перакрэсліла акупацыя. <...> Канешне, наша моладзь не скарылася, а адразу адрэагавала на падзеі: многія ішлі ў партызаны, ствараліся шматлікія падпольныя групы. <...> Канчаткова немцаў прагналі ў 44-м годзе, а мае родныя мясціны, Палессе, вызвалілі ў 43-м – восенню”* [1, с. 115–116]. І ў рамане “Асеннія мелодыі” чытач сустракаецца з тымі сюжэтнымі калізіямі, апісаннямі мясцін, вобразамі персанажаў, якія ствараліся пісьменнікам на аснове перажытага.

Вайна не змагла знішчыць памкненне да ведаў, далейшай адукацыі ў душы Андрушкевіча, дваццацігадовага ветэрана з баявымі ўзнагародамі. Яна толькі пацвердзіла, што веданне мовы – сваёй і чужой, геаграфіі з тапаграфіяй, фізікі і астраноміі не проста дапамагаюць жыць, а часам і ратуюць жыццё. Дэмабілізаваны з войска Андрушкевіч гатовы пераадольваць немалыя цяжкасці дзеля далейшай вучобы. Іван Навуменка піша пра такіх хлопцаў: *“Тыя, што на вайне ўцалелі, будучага жыцця не ўяўлялі без горада, інстытута, загадкава-ружовых даляў, якія пасля гэтага адкрываліся. Бо яшчэ да вайны іх так выхавалі. Узмужнелыя, загартаваныя школьнікі, якія вярнуліся з вайны, рынуліся ў вучобу, навуку, самасцвярджаючы сябе на гэтым шляху. Андрушкевіч, як і яго аднагодкі, нават і ўявіць не мог, што не скончыць інстытут, не паслухае прафесараў, не дакранецца да прывабна-жаданай таямніцы, якая называецца вышэйшай адукацыяй”* [2, с. 16–17].

Аляксей Андрушкевіч у рамане пасля вайны ўладкоўваецца на працу ў дэпо і ходзіць у вярхнёю школу, каб скончыць дзясяты клас; потым з атрыманым годным атэстатам аб сярэдняй адукацыі паступае ў двухгадовы настаўніцкі інстытут у суседнім горадзе; затым па размеркаванні працуе настаўнікам; і вось, нарэшце, трапляе ў Мінск, паступае ва ўніверсітэт, але – жыццё змушае вучыцца завочна. Загартаваны характар і здольнасці да навукі прыводзяць героя ў аспірантуру, якая таксама аказалася напалавіну завочнай. Але Андрушкевіч увесь час працягвае працаваць над сабой: ён зрабіўся выкладчыкам на кафедры і рухаецца далей, да напісання кандыдацкай дысертацыі, а потым і доктарскай, якую таксама з поспехам абараняе. Так можна сцісла выкласці той шлях, які прайшоў Андрушкевіч; у “Асенніх мелодыях” пра яго чытаем: *“ <...> ён ужо болей як дваццаць гадоў жыў у Мінску. Як некалі жартавалі зласліўцы, скочыў з ганка вясковай школы на ўніверсітэцкую кафедру...”* [2, с. 16–17].

Больш падрабязна пра студэнцкае ды аспіранцкае жыццё беларускай моладзі ў першае пасляваеннае дзясяцігоддзе Іван Навуменка напісаў у апавесці “Інтэрнат на Нямізе”. Тут мы знаёмімся з Міколам Кавалюком, чые думкі пасля залічэння ва ўніверсітэт пісьменнік перадае так: *“Чвэрці гадзіны не прайшло, а Мікола Кавалюк ужо студэнт-завочнік першага курса БДУ. Таго самага БДУ, які да вайны не ўдалося скончыць не толькі нікому з месчакроўцаў, а нават ніводнаму з настаўнікаў, якія вучылі Кавалюка. Няўжо ён будзе першы, хто прабіўся ва ўніверсітэт?”* [3, с. 449]. Гэты герой І. Навуменкі таксама родам з Палесся, у сталым веку – рэдактар адной са сталічных газет. Але ў мінулым – гэта знаёмы чытачу вобраз маладога ветэрана вайны, які прыехаў у Мінск вучыцца, *“у самым канцы пераможнага сорак пятага*

года. *Вопратку меў пярэстую: салдацкі шынель, пашыты з зялёнага англійскага сукна, ялавья кавалерыйскія боты з высокімі, да каленяў, халявамі – раздабыў іх у якасці трафея ў Нямеччыне – і ў шапцы-кубанцы, якой узнагародзіў бацька – чыгуначнік*” [3, с. 443–444]. Чытач, знаёмы з хрэстаматыйным апавяданнем І. Навуменкі “Сямнаццаці вясной”, лёгка пазнае ў гэтым апісанні персанажа ўсмешку аўтара, тую афарбаваную гумарам інтанацыю пісьменніка, які малюе марныя высілкі хлопца апраўнацца па магчымасці лепей ды выглядаць больш самавіта. Забягаючы наперад, скажам, што новая знаёмая і каханая юнака Ася Ляшчынская нядоўга бачыла яго ў тым цёплым зялёным шынялі: “*Вінаваты сам: збіраючыся на стацыянарную вучобу ў Мінск, шынель пакінуў маці, а з сабой узяў моднае ў клетку паліто з шырачэннымі плячамі – прывёз яго з Германіі. Паліто-хламіда зусім не грэе, вецер яго пранізвае наскрозь. Тым часам нічога нельга перамяніць: зялёны шынель маці распарола, нашыла братам і сёстрам бурак. <...> Няма шаліка, рукавіц, ніводнай пары цэлых шкарпэтак. Як ні круці, работу шукаць трэба*” [3, с. 493]. Ёсць і больш сур’ёзная праблема – пастаяннае недаяданне, пакуты голаду, бо хлопцам не хапае харчавання, якое выдаецца па талонах у сталоўцы: “*Па картцы ён штодня атрымлівае паўкілаграма хлеба і абед, які складаецца з поснага баршчу ці супу і лыжкі запраўленай маргарынам кашы. Пасля такога абеду адразу зноў хочацца есці. Інтэрнат размешчаны блізка ад хлебнага магазіна, дзе можна атаварыць картку, ды і ад фабрыкі-кухні, у якой абедзе ўвесь студэнцкі Мінск*” [3, с. 465]. Мікола Кавалюк з іншымі студэнтамі пачынае падпрацоўваць на разгрузцы вагонаў, каб купляць прадукты па камерцыйных цэнах. Канешне, Ася аднойчы ўбачыла яго ў “*рызманах*”: “*дзіравай ватоўцы, заляпаных вапнай брызентавых штанах*”... Але хлопец хутка перамог сваю прыкрасць ад неспадзяванай сустрэчы і ад таго, што Ася адварнулася – нібы яго не пазнала: “*Нават раззлаваўся. Падумаеш, чыстаплюйка...*” [3, с. 507].

Галоўнае для героя – гэта вучоба і навука, што з цягам часу захапляе ўсё больш. Былы малодшы лейтэнант (пасля месячных курсаў “Выстрал”) і камандзір узвода знаходзіць сваё годнае месца ў мірным жыцці. Ён бачыць і добрае, і кепскае ў людзях, з якімі звёў яго лёс, разумее паводзіны суседзяў па інтэрнаце, сяброў і знаёмцаў са студэнцкай супольнасці. Ёсць у яго і ўласная думка пра ўніверсітэцкіх выкладчыкаў з факультэта журналістыкі (адкрытага ў БДУ ў 1944 г.). Вачыма Кавалюка чытач бачыць дэкана Ліхтаровіча (“*у тым жа, што месяц назад, замежным мундзіры з накладнымі кішэнямі, шырокімі плячамі, з той жа інтэлігенцкай бародкай, вусамі, з дня ў дзень два тыдні ўзапар гаворыць пра Эсхіла, Сафокла, Эўрыпіда і іншых старагрэчаскіх пісьменнікаў, якія жылі, тварылі амаль тры тысячы гадоў назад. Тры тысячы гадоў!*” [3, с. 452]), прафесара філалогіі Марыю Андрыянаўну Пятроўскую-Элентух (“*Можна нават сказаць свяшчэннадзейнічае на лекцыі, выказваючы найвышэйшую замілаванасць да свайго прадмета – сучаснай рускай мовы, а таксама да паэта Ігара Севяраніна, які, па яе словах, яўна недаацэнены цяперашнім ды і папярэднім пакаленнямі*” [3, с. 452–453]), дацэнта Мігая (“*<...> расказвае пра старажытную Індыю. Перш чым пачаць лекцыю, ён падрабязна апавядае пра сябе, заяўляе студэнтам, што напісаў кнігу па гісторыі Індыі, якая на жаль, не друкуецца, бо няма паперы*” [3, с. 452]). Зразумела, што ўсе персанажы аповесці “Інтэрнат на Нямізе” створаны пісьменнікам з вялікай доляй мастацкай фантазіі. Яны выглядаюць каларытнымі, маюць адметныя характары, запамінаюцца чытачу і дапамагаюць пісьменніку выбудоўваць сюжэтную лінію з яе адгалінаваннямі. Аднак, ведаючы значнасць аўтабіяграфічнага складніка ў мастацкім стылі Івана Навуменкі, падрыхтаваны чытач не можа не задумацца пра тое, што вобразы выкладчыкаў БДУ пэўна ж мелі сваіх прататыпаў – і ў рамане “Асеннія мелодыі”, і ў аповесці “Інтэрнат на Нямізе”. Даказвае гэта і наступны эпізод з “Асенніх мелодый” – пра рэктара БДУ Антона Сямашку.

Вось як піша Іван Навуменка пра Сямашку ў сваім рамане: рэктар карыстаецца павагай ва ўніверсітэце, паміж сабой выкладчыкі называюць яго Дзедам – “*сівога, шчуплага, шустрага, як верабей, і на дзіва шчырага пры сваёй пасадзе і становішчы*” [2, с. 165]. Герой “Асенніх мелодый” Андрушкевіч атрымлівае вестку пра смерць Дзеда, знаходзячыся ў творчым адпачынку на Балтыцы, і яго апаноўвае пачуццё віны: “*Дзед харошы, справядлівы чалавек і многа для Андрушкевіча зрабіў. Фактычна першы заўважыў, ацаніў яго як навукоўца.*

Данамагаў абараняць доктарскую дысертацыю, паставіў загадчыкам кафедры. Дзед і кватэру яму выдзеліў – прасторную, чатырохпакаёвую” [2, с. 165]. Анрушкевіч дакарае сябе: “Жыў з Дзедам у адным доме і ні разу яго ў гасці не пазваў, ніводнай кніжкі не падараваў”; “Паеду на пахаванне, – нечакана для самога сябе гаворыць Андрушкевіч” [2, с. 165], перарываючы балтыйскі адпачынак.

Відавочна, што прататыпам Антона Сямашкі ў рамане “Асеннія мелодыі” быў акадэмік АН БССР, заснавальнік беларускай школы фізікі Антон Нікіфаравіч Сеўчанка (1903–1978). Ён быў рэктарам БДУ ў 1957–1972 гг, а з 1973 г. стаў дырэктарам Інстытута прыкладных фізічных праблем пры БДУ. Вось як расказваў пра гэтага чалавека Іван Якаўлевіч Навуменка ў 2003 г., з гумарам гаворачы пра гісторыю з’яўлення сваёй доктарскай дысертацыі: “На той час рэктарам нашага ўніверсітэта быў Сеўчанка, які да мяне ставіўся вельмі прыязна. Ва ўніверсітэце тады адчуваўся дэфіцыт дактароў. І вось Сеўчанка мяне проста прымусіў напісаць кнігу: “Напішы ты, няхай у нас доктар будзе”. Гэта быў 1964 год. Я ўжо 10 гадоў працаваў, меў нейкі вопыт, і сам думаў пра творчасць Я. Купалы, Я. Коласа. Не адразу, канешне, але гады за тры-чатыры напісаў я кнігу. Янка Купала і Якуб Колас былі вельмі мудрымі. Яны шмат зрабілі для беларусаў, якія ў славянстве амаль ці не самымі апошнімі прыйшлі да ўсведамлення таго, што ёсць беларускі народ, ёсць беларуская нацыя. Пісьменнікаў такога кшталту, такога гарту не кожны народ мае” [1, с. 120].

З біяграфіі Івана Якаўлевіча Навуменкі вядома, што ў 1972 годзе ён быў абраны членам-карэспандэнтам Акадэміі навук БССР і пакінуў кафедру беларускай літаратуры ў БДУ. Яго навуковы і чалавечы досвед разгортваўся далей у працы дырэктарам Інстытута літаратуры імя Янкі Купалы АН БССР (з 1973 па 1982 гады), пазней быў віцэ-прэзідэнтам АН БССР. У 1980 годзе зрабіўся акадэмікам Акадэміі навук БССР. Такі слаўны шлях чакаў беларускага школьніка, які імкнуўся да ведаў і літаратурнай творчасці.

Спіс літаратуры

1 “Мае героі былі рамантыкамі”: стэнаграма размовы з народным пісьменнікам Беларусі Іванам Навуменкам у БДУ : (на аснове вучэбнай кінастужкі, знятай 1 верасня 2003 года) / [гутарыла Л. Д. Сінькова] // Беларускае літаратуразнаўства : навукова-метадычны зборнік / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт. – Мінск : 2008. – Вып. 6. – С. 115–124.

2 Навуменка І. Асеннія мелодыі: Раман, апавяданні / І. Навуменка. – Мінск : Маст. літ., 1987. – С. 3–184. (318 с.)

3 Навуменка І. Інтэрнат на Нямізе // Навуменка І. Збор твораў. У 6 т. – Т. 3. Сасна пры дарозе: Раман. Бульба; Інтэрнат на Нямізе : Аповесці. – Мінск : Маст. літ., 1982. – С. 442–510. (511 с.)

УДК 811.161.3’42:398.92:821.161.3-31*І.Навуменка

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

ФРАЗЕАЛАГІЗМЫ

ЯК СКЛАДНІКІ МОВЫ РАМАНА “САСНА ПРЫ ДАРОЗЕ” ІВАНА НАВУМЕНКІ

У артыкуле аналізуюцца выяўленыя ў мове рамана “Сасна пры дарозе” Івана Навуменкі фразеалагізмы, аўтарскі адбор гэтых адзінак, іх віды, мэтавае прызначэнне ў тэксе, спосабы і прыёмы стылістычнага выкарыстання, тым самым вызначаецца ўклад пісьменніка ў развіццё фразеалагічнага складу беларускай мовы і адна з ідыястылёвых рыс мастака.

Мова мастацкай літаратуры, асабліва раманаў як аднаго з відаў эпічнага жанру, вызначаецца шэрагам адметнасцей, з якіх найбольш выразна выдзяляецца ўжыванне вобразна-выяўленчых сродкаў, што маюцца ў вялікай колькасці і прадстаўлены рознымі відамі. Аднак

выбар і выкарыстанне тых ці іншых з іх у мове твора пэўнага аўтара абумоўлены многімі прычынамі, з якіх найбольшую ролю адыгрывае індывідуальны густ, талент мастака. Пры гэтым можна заўважыць яшчэ адну асаблівасць, але ўжо адносна выкарыстання вобразна-выяўленчых сродкаў: калі тыя ці іншыя стылістычныя фігуры, тропы могуць ці не могуць быць абранымі і скарыстанымі, то няма, мяркуючы, такога твора мастацкай літаратуры, у якім не былі б задзейнічаны фразеалагічныя адзінкі (далей – ФА). Гэта падкрэслівае рускі даследчык пытанняў стылістыкі мастацкага твора А. І. Яфімаў, які адзначае, што фразеалогія “ў сістэме сродкаў мастацкага адлюстравання, якія ўтвараюць стыль, займае вядучую ролю” [1, с. 132]. І гэта мае сваё тлумачэнне, паколькі ФА (нават толькі ўласна фразеалагізмы, ці адзінкі ў вузкім сэнсе разумення фразеалогіі) вызначаюцца адметнай складанай семантыкай, якая “заўсёды больш насычана «дэталямі», чым значэнне слова” [2, с. 132], у большасці вобразнасцю, экспрэсіўнасцю і эмацыянальнасцю пры мінімальнасці формы, а таму ФА служаць не толькі і нават не столькі для наймення, колькі для характарыстыкі, ацэнкі, яны даводзяць імпліцытна ці экспліцытна значную дадатковую культурную інфармацыю, выразную канатацыю, вобразна характарызуюць, даюць ацэнку, выражаюць адносіны да названага. І кожны мастак праз выкарыстанне ФА выяўляе свой фразеалагічны запас, уласнае, спецыфічнае ўжо толькі праз адбор гэтых адзінак, а яшчэ больш праз іх унёсак у развіццё мовы і стылю, у пашырэнне выяўленчых магчымасцей мовы, прымнажае факты літаратурнай мовы.

Аб’ектам вывучэння ў межах артыкула абрана мова рамана “Сасна пры дарозе” І. Навуменкі [3], а прадметам – наяўнасць ФА ў мове абранага твора, выяўленне іх колькасці, частотнасці ўжывання, мэтавага прызначэння, абумоўленага ідэйным зместам твора, асаблівасцю аўтарскага стылю, і часткова вызначэнне адной з рыс ідыястылю мастака.

Уважлівае прачытанне твора дазволіла выдзеліць каля 200 розных па структуры і значэнні ФА, што найперш пацвярджае меркаванне аб іх неабходнасці ў складзе мовы рамана і сведчыць пра фразеалагічны багаж аўтара. З ліку ФА, выкарыстаных І. Навуменкам толькі ў адным творы, выдзяляюцца паасобныя не зафіксаваныя фразеалагічнымі слоўнікамі адзінкі, якія ўвайшлі ў склад аўтарскіх як утвораных ім ці хутчэй пачэрпнутых з народнай мовы. Да іх адносяцца: 1) адправіць да праайцоў ‘знішчаць, давесці да смерці’ – Вядома, варта было б правучыць нягодніка, які ледзь не адправіў яго [Юрыя] да праайцоў, але ў дадзеным выпадку думаць аб гэтым рана. (с. 265), параўн. адпраўляць на той свет, адпраўляць у Магілёўскую губерню; 2) валам валіць ‘ісці, рухацца натоўпам, суцэльнай плыню’ – Першы тыдзень ехалі на фурманках, валам валілі пешкі мабілізаваныя з далёкіх вёсак. (с. 29); 3) вечар у вечар ‘што-вечар, кожны вечар’ – Да вайны кампаніі гэтай не было, нават Драгун са Шкірманам сустракаліся хіба па святах, разы два-тры ў год, а тут зборы вечар у вечар. (с. 114), параўн. дзень у дзень; 4) горкі хлеб ‘цяжкія ўмовы пражывання, знаходжання, утрымання’ – Нямецкага хлеба я пакаштаваў ужо, дзядзька. Горкі хлеб, і вам не раю есці. (с. 140), параўн. лёгкі хлеб; цяжкі хлеб; 5) даць крук ‘далёка абысці якое-н. месца, прайсці лішняю адлегласць’ – Ісці можна нацянькі, але яна [Франя] наўмысна дае крук, каб прадэфіліраваць перад чырвонаармейцамі і хлопцамі. (с. 54), параўн. дыял. даць круг; 6) нож у горла ‘непрыемнае, тое, што раздражняе’ – Немцу такое – нож у горла... (с. 315), параўн. нож у спіну; 7) як сцяна ‘моцны, выдатны’ – Жыта і цяпер як сцяна, такога не было ні летась, ні пазалетась. (с. 60); 8) як выбух бомбы ‘нечакана, раптоўна’ – Гэта было як выбух бомбы. (с. 157).

Паводле граматычнай суаднесенасці большасць скарыстаных у творы ФА адносіцца да дзеяслоўных, ці суадносіцца з дзеясловам, а іх ужыванне дазваляе аўтару ёмка і дакладна, вобразна і эмацыянальна не толькі назваць, але, што найбольш важна, ахарактарызаваць, даць ацэнку так названаму дзеянню чалавека, выразіць адносіны да яго выканаўцы як з боку іншага персанажа, напрыклад, Аўсяніка адносна бяздзейнасці людзей у тыле ворага: Але затое што-небудзь зрабілі б. А так паказвалі дулю ў кішэні. Зашыліся ў шчыліны, як прусакі. (с. 320); маці адносна паводзін Міці: Божа мой, божа... Ён такі скруціць сабе галаву. (с. 205); Цябута адносна таварышаў: Дзясятка ў Міколы знойдзеца. Ён не тое, што вы, дармаеды. Седзіце ў бацькоў на карку. (с. 18), так і з боку аўтара-апавядальніка адносна сваіх герояў, напрыклад:

Як бургамістр, Крамер яшчэ і пальцам не паварушыў. (с. 94), ці для перадачы аўтарам “унутранай мовы” сваіх персанажаў, напрыклад, Сяргея: Каб трапіў хто-небудзь з іх сюды, у гэтую каталажку, пакаштаваў паліцэйскіх прысмакаў, тады б Юрый паглядзеў яшчэ, якога Лазара яны запелі б. (с. 266), Юрыя: Што ён добрага ў жыцці бачыў? Цягаўся па свеце, як бяздомны сабака. За ўсе дзесяць гадоў, як збег з сяла, носа туды баяўся паткнуць. (с. 269) і інш. Выкарыстанне дзеяслоўных фразеалагізмаў служыць характарыстыцы маўлення паасобных персанажаў, як, напрыклад, Плішчынскага, словы якога адрасуюцца Юрыю: - Наконт цябе – праверым. Калі праўда, што ты тут гаварыў, адпусцім. Лячыся, калі такі хворы. Але язык за зубамі трымай. Зарубі сабе на носе. (с. 264).

Другую колькасную групу складаюць прыслоўныя ФА, што абсалютна заканамерна з улікам іх значнай колькасці ўвогуле ў беларускай фразеалогіі, а яшчэ іх стылістычнай функцыі – даваць вобразную характарыстыку прыметы або ступені якасці дзеяння, стану чалавека, што і скарыстана аўтарам, напрыклад: Лес – пад бокам. (с. 5); Па ўсім відаць – Мікола ад душы рад, што спаткаўся з сябрамі... (с. 18); – Я вам усё як на споведзі раскажаў, Аўгуст Эрнэставіч. (с. 123); Падлеткі, што непрыкметна для саміх сябе станавіліся юнакамі, любілі вольніцу, таму з ранку да вечара не зачыняліся ў Іванавай хаце дзверы. (с. 145); Сустрэну каго з гэтых паліцэйскіх на вуліцы, саромлю ў вочы. (с. 302) і інш.

Менш колькасна прадстаўлены назоўнікавыя (божая авечка ‘вельмі ціхі, пакорлівы чалавек’; вольная птушка ‘свабодны, ні ад каго не залежны чалавек’; гульня ў хованкі ‘скрытыя дзеянні, утойванне чаго-н. ад каго-н.’; Садам і Гамора ‘крайняе бязладдзе, поўная неразбярыха, сумятня’; шурум-бурум ‘крайні беспарадак, сумятня’; чорт ведае што і інш.), выклічнікавыя (божа мой; дай бог; хлеб ды соль!; чорт з ёй; чорт яго бяры; яй-богу), мадальныя (адным словам; можна сказаць) і несуднасныя з часцінамі мовы (бог бацька; палец у рот не кладзе; рукі звязаны; сам бог загадаў і інш.) фразеалагізмы.

Паводле структуры скарыстання ў творы ФА самыя разнастайныя. Адны з іх маюць структуру словазлучэння і часцей дзеяслоўнага (абуць у лапці; вісець на валаску; даць па карку; дзесятая спіца ў калясе; калоць у вочы; паказваць пальцамі і інш.), другія – структуру словаспалучэння (да зубоў; з аглядкай; за плячамі; з ранку да вечара; на носе; на чорта; ні душы; на руку; сяды-тады і інш.), трэція – структуру сказа (бог ведае; не падымаецца рука; рукі кароткія; сам бог загадаў; свет клінам сышоўся; хоць трава не расці і інш.).

У асобных выпадках аўтарскае выкарыстанне ФА не заўсёды стасуецца з кантэкстам. Так, ФА ў ногу, якая звычайна спалучаецца з дзеясловамі руху, называе і станоўча ацэньвае спосаб перамяшчэння двух ці больш чалавек і мае замацаванае ў мове значэнне ‘мерна, рытмічна, адначасова з другімі’ ісці, крочыць, у творы, па-першае, падаецца з неўласцівым яму месцам націску і адпаведна напісаннем, відавочна, пад уплывам рускай формы в ногу: .Абодва крочаць як бы ў ногу, не ведаючы двоек, троек, лічачы зняважлівай для сябе нават чацвёрку. (с. 13); па-другое, з “новым” значэннем – ‘аднолькава’, паколькі кантэкст даводзіць пра аднолькавыя поспехі, нават ацэнкі хлопцаў у вучобе. Гэта і ФА даць маху, якая вядома замацаваным у мове ўжываннем у двух значэннях – ‘дапускаць памылку, памыляцца’ і ‘кідацца наўцёкі, імкліва ўцякаць’, але ў мове твора ФА ўжыта ў наступным кантэксте – Сваю абходчыцкую службу Птах шануе і нясе спраўна, але не дае маху і на старане. (с. 5), які выяўляе зусім новае значэнне, якое не адпавядае звычайнаму для ФА значэнню. Да названых далучаем ФА як неба ад зямлі, за якім у мове замацавана значэнне ‘вельмі моцна, рэзка (адрозніваецца хто-н., што-н.)’ і які мае абмежаванае спалучэнне з дзеясловам адрозніваецца, а ў творы чытаем: – Ён помніць старое жыццё – яно гэткае ж далёкае, як неба ад зямлі. (с. 107).

Яшчэ адну заўвагу адносна ўжывання ФА ў мове рамана выклікае іх паўторнае выкарыстанне, паколькі з усіх ужытых у творы ФА выдзяляецца амаль 40, што скарыстаны неаднаразова, ці якія з’яўляюцца для аўтара частотнымі. Пры гэтым найбольш часта адзначаецца двухразовы паўтор (агарод гарадзіць; без следу; дзень за днём; закідаць шапкамі; закрываць вочы; зарубіць на носе; збіваць з панталыку; зубы на паліцу класці і інш.), радзей 3 (божа мой; вось-вось; гуляць у хованкі; з-пад зямлі дастаць; ламаць галаву; мець рацыю; не дай бог), 4 (і канцы ў ваду; як на

далоні), 5 (адным словам; пад носам; сёе-тое), 7 (кідацца /кінуцца ў вочы) і нават 9 разоў (раз-пораз і сям-там /там-сям). А як вядома, выразнасць і трапнасць гэтых моўных вобразна-выяўленчых сродкаў пры іх нематываваным паўторы страчваецца, на што многія даследчыкі і самі мастакі неаднаразова звярталі ўвагу. У прыватнасці, вядомы беларускі пісьменнік і вучоны-лінгвіст М. П. Лобан даводзіць нават катэгарычнае сцвярджэнне аб тым, што добры аўтар не павінен ужываць у адным творы адзін і той жа фразеалагізм у той самай форме і аднолькавым значэнні больш як адзін раз, калі гэта чымсьці не абумоўлена.

На жаль, растлумачыць паўтор, знайсці прычыну, падставы для паўтору такой колькасці ФА ў мове аналізаванага твора можна толькі тым, што яны “пад рукой” у аўтара, з’яўляюцца звычнымі і вызываюць яго ад пошукаў патрэбнага слова ў новым кантэксце. Іншымі словамі, іх частотнасць ужывання не абумоўлена пэўнымі стылістычнымі мэтамі. І гэта ілюструе ўжыванне, напрыклад, ФА кідацца /кінуцца ў вочы ‘міжвольна запыняць на сябе чыю-н. увагу, быць асабліва прыкметным’ нават у мінімальным кантэксце 7 сказаў, два з якіх нават на адной старонцы: Танкаў не было відаць, але і без іх кідалася ў вочы, што немцы ўзброены да зубоў – жалезная лавіна кацілася нястрымана. (с. 66); Шэлегу менавіта гэта і кінулася ў вочы: немцы бясконца адзін другому казыраюць, стукаюць абцасамі. (с. 66); Калі глядзець на станцыю здалёку, у вока не кінецца ніякіх асабліва прыкметных перамен. (с. 76); Адамчуку кідаецца ў вочы: Крамер у гэты момант безабаронны, разгублены, як малое дзіця, якое без прычыны пакрыўдзілі. (с. 123); Адразу кідалася ў вочы, што друк саматужны. (с. 172); Шура ўстрыжаны – адразу кінулася ў вочы. (с. 279); Кінулася ў вочы – Сяргей пакорлівы, ціхі, як дзіця. (с. 298), паўтор якіх пры чытанні твора сапраўды кідаецца ў вочы і толькі.

Найбольш цікавыя назіранні датычаць спосабаў і прыёмаў выкарыстання ФА, іх увядзення ў моўную канву з пэўнай стылістычнай мэтай. І тут варта адзначыць тыповую, як агульнанародную, так і індывідуальна-аўтарскую, замену кампанента з мэтай прыбліжэння да кантэксту твора ўвогуле і прыватных момантаў яго, што можа быць аднесена і да існавання вар’іравання, ці варыянтнасці кампанентаў ФА. У творы гэта найперш лексічныя варыянты, калі адзін кампанент ФА замяняецца другім без змены яе сэнсу. Пры гэтым адзначаецца замена кампанента, суадноснага:

а) з назоўнікам: Гігант на гліняных нагах... (с. 107), параўн. калос на гліняных нагах ‘што-н. велічнае знешне, але слабое, гатовае распасці’; Драгун прыкусіў губу – з вуснаў ірвалася злое, абразлівае – хто прасіў немцаў ваяваць. (с. 127), параўн. прыкусіць язык ‘раптоўна змоўкнуць, устрымацца ад выказвання’; Міця пажынаў славу;... (с. 10), параўн. пажынаць лаўры ‘карыстацца плёнам поспеху’;

б) часцей з дзеясловам: – А ён [Касарэвіч] шчэрыць зубы – куды ты, маўляў, паедзеш. (с. 119), параўн. скаліць зубы ‘смяяцца, насміхацца з каго-н.’; – Пара немцам памацаць рэбры. (с. 161), параўн. палічыць рэбры ‘моцна пабіць, збіць каго-н.’; Галоўнае, знайсці шчыліну, куды можна ўваткнуць нос. (с. 265) і Зайдэ не хоча, каб эсэсаўцы совалі нос у вайсковыя справы. (с. 305), параўн. соваць /уваткнуць нос ‘умешвацца ў што-н.’; Мікола Цабут зашыўся недзе і носа не паказвае... (с. 88); Зрабіў, здаецца, усё неабходнае, каб не трапіць на вочы: на прыпіску ў паліцыю пайшоў, <..>, не высоўваў з хаты носа па цэлых тыднях... (с. 260); Да вайны раённым Асавяхімам кіраваў, а тут прыйшоў з лесу, здаў вінтоўку, носа з хаты не вытыркаў. (с. 319), параўн. не казаць /не паказваць носа ‘не прыходзіць куды-н., не паяўляцца дзе-н.’; А калі ўсыплюць яшчэ, дык зусім нюні развесіш. (с. 292), параўн. распусціць нюні ‘плакаць’;

в) прыметнікам: Вестка ўразіла, нібы гром з зімовага неба (с. 151), параўн. нібы гром з яснага неба ‘зусім нечакана, раптоўна’.

Выдзяляецца адзін аўтарскі варыянт, ці замена, але адразу двух кампанентаў: Дагонім гэтых вучоных дзятлоў. А то яны ад сваёй вучонасці аж дзюбы пазадзіралі. (с. 17), параўн. задраць нос ‘пачаць вельмі важнічаць, зазнавацца, фанабэрыцца’, які лагічны і дакладны, асабліва пасля выкарыстання метафарычнага наймення для хлопцаў, якія старанна і самастойна адольвалі прадметы ў школе і якіх аўтар параўноўвае з дзятламі з іх дзюбамі.

Для паўнаты адлюстравання змен і дастасавання ФА да кантэксту твора адзначым і адзінкавыя выпадкі марфалагічнай варыянтнасці ФА, калі назіраецца аўтарская замена граматычнай

формы ліку аднаго з кампанентаў: – Твае хлопцы – нулі без палачак. Малакасосы. Асабліва Вілюга гэты. (с. 194), параўн. нуль без палачкі ‘нічога не значыць, нічога з сябе не прадстаўляе’, ці камбінаванай варыянтнасці, калі назіраем спалучэнне лексічнай і канструкцыйна-колькаснай як двух тыпаў варыянтнасці ў адной ФА: – Правільна робіце, дарагі, – адразу зразумеў Забела, – Перад бацькі ў пекла не сунься. (с. 95) – лезці раней за бацьку ў пекла ‘паспешліва і недарэчна ўмешвацца ў чые-н. справы, апырэдджаючы каго-н.’, або спалучэнне лексічнай і марфалагічнай варыянтнасці: Прыйдзе дзень, і яны самі дадуць яму выспатка пад зад, калі не ўходаюць да таго часу партызаны. (с. 265), параўн. даваць /даць каленкам пад зад ‘выганяць каго-н.’ ці скарачаны варыянт у мове твора: – Капіталіста не прагоніш са службы. А рабочага начальніка, калі дрэнны, каленам пад зад, і размове канец. (с. 296).

Павышае стылістычныя рэсурсы выкарыстання ФА наяўнасць у мове рамана сінанімічных ФА, праўда, без іх абыгравання і іншых стылёвых мэт, паколькі ФА-сінонімы выкарыстаны аўтарам у розных месцах тэксту, да таго ж у адзінкавых выпадках: 1) Іван паваліўся на салому і, як забіты, адразу заснуў. (с. 138), дзе лішнім з’яўляецца выдзяленне ФА знакамі прыпынку, і Салавей з намі, спіць як пшаніцу прадаўшы. (с. 290) з агульным значэннем ‘моцна (спаць)’; 2) Адчувае сябе як рыба ў вадзе. (с. 193) і Млынар – сволач. Адчувае сябе як у бога за пазухай. (с. 222) з агульным значэннем ‘вельмі добра, бесклапотна і прывольна (жыць)’; 3) Ваяваць тут можна. Я з грамадзянскай ведаю. Давалі прыкурыць немцам, белапалікам... (с. 51) і Ёсць яшчэ цікавыя навіны. Немцам даюць жару. (с. 294) з агульным значэннем ‘сурова распраўляцца з кім-н., караць каго-н.’; 4) Калі хочаш жыць, віляць хвостом таксама навучышыся. (с. 232) і – Хвостом круціш? Мала, відаць, цябе вучылі. (с. 261) з агульным значэннем ‘хітраваць, крывадушнічаць, ашукваць’; 5) Вестка ўразіла, нібы гром з зімовага неба. (с. 151) і Гэта было як выбух бомбы. (с. 157) з агульным значэннем ‘зусім нечакана, раптоўна’; 6) – Чуў, Іван Пятровіч, немцам пад Масквой зрабілі шурум-бурум. (с. 160) і Калі ў грамадстве бяруць нізкія інстынкты і пачуцці, яно гіне. Правярана гісторыяй. Садом і Гамора. (с. 314) з агульным значэннем ‘крайняе бязладдзе, поўная неразбярыха, сумятня’; 7) Хавайся, таіся, замятай сляды. (с. 50) і У начальніка свая камерцыя, але хаваць канцы не навучыўся. (с. 269) з агульным значэннем ‘спрытна знішчаць ці ўтойваць тое, што можа быць доказам віны’.

Найвышэйшай ацэнкі заслугоўвае аўтарскае абыграванне ФА, выяўленне іх патэнцыяльных магчымасцей. І тады нават у сваім нязменным выглядзе гэтыя вобразныя сродкі мовы павышаюць эфектыўнасць уздзеяння мовы твора і ілюструюць аўтарскія знаходкі, на жаль, у адзінкавых выпадках. Так, ФА выступае ў ролі аднароднага члена сказа да слоў са свабодным значэннем, тым самым выяўляючы стылістычную функцыю градацыі. І гэта назіраецца, як правіла, у маўленні персанажаў рамана. Так, напрыклад, у выказванні Мацвеева, якога пакінулі для падпольнай работы, адзначаем наяўнасць аднародных стылістычна нейтральных семантычных дзеясловаў-сінонімаў хавацца і таіцца, што ўжо службыць узмацненню сэнсу, пасля якіх ці іх працягам выступае ФА замятаць сляды: ... Не для мяне такая работка. Хавайся, таіся, замятай сляды. Як злодзей. Чаму я на сваёй зямлі павінен хавацца? (с. 50). Як вынік, такое спалучэнне не проста ўзмацняе сэнс выказвання, а яшчэ, акрамя таго, пераводзіць нейтральнасць выказвання ў экспрэсіўнасць і службыць выражэнню і перадачы высокай ступені эмацыянальнага стану гера.

Ці яшчэ адзін прыклад, дзе аўтар у мове разважання настаўніка Вадэйкі спачатку ўжывае прыметнік сляпы ў пераносным значэнні ‘які не заўважае, не разумее таго, што адбываецца навокал’, а затым як асобны сказ далучае дзеяслоўную ФА не бачыць далей носа ‘мець вузкі круггляд, быць вельмі абмежаваным’ з замацаванай за ёю негатыўнай ацэнкай дзякуючы абразнаму вобразу. У выніку такое выказванне набліжаецца да ўзыходнай градацыі і службыць сродкам выражэння экспрэсіўнасці і негатыўнай самаацэнкі персанажа: Многае не па мне было ў савецкім жыцці, не падабалася. Цяпер каюся... Сляпы быў... Не бачыў далей носа. (с. 310).

Як відаць, раман “Сасна пры дарозе” Івана Навуменкі характарызуецца выкарыстаннем фразеалагізмаў як самых выразных сродкаў вобразнасці. Аўтарскія здабыткі вызначаюцца адносна невысокай колькасцю гэтых адзінак, з якіх звяртаюць увагу паасобныя аўтарскія, якія, несумненна, стануць здабыткам беларускай фразеалогіі, паслужаць пашырэнню выяўленчых

магчымасцей нашай мовы. Фразеалагізмы ў мове твора ўжыты, як правіла, у нязменным выглядзе, іх уключэнне ў моўную тканіну надае твору нацыянальны каларыт, служыць вобразнаму выказванню дзякуючы ўжо толькі такім прыродным уласцівасцям гэтых адзінак, як вобразнасць, экспрэсіўнасць, эмацыянальнасць і ацэнчнасць. Мова твора не вызначаецца спецыяльнымі стылістычнымі мэтамі ўжывання фразеалагізмаў, у асобных выпадках маюцца недакладнасці пры іх скарыстанні, ці, як можна адзначыць, фразеалагічныя сродкі выступаюць не самым значным складнікам мовы твора.

Спіс літаратуры

- 1 Ефимов, А. И. Стилистика художественной речи / А. И. Ефимов. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1957. – 447 с.
- 2 Телия, В. Н. Вторичная номинация и её виды / В. Н. Телия // Языковая номинация. Виды наименований / отв. ред. Б. А. Серебрянников, А. А. Уфимцев. – М. : Наука, 1977. – С. 129–221.
- 3 Навуменка, І. Сасна пры дарозе: Раман. – Мінск : Юнацтва, 1992. – 333 с.

УДК 821.161.3-3

В. Ю. ПЛЕШАВЕНЯ
(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

ЮНАЦТВА І ВАЙНА Ў ТВОРАХ ІВАНА НАВУМЕНКІ

У артыкуле асэнсоўваецца феномен юнацтва ў ваенных апавяданнях Івана Навуменкі. Разглядаюцца цэнтральныя вобразы і матывы, якія раскрываюць унутраны канфлікт маладых герояў, якія сутыкнуліся з жахамі ваеннага часу. Акцэнтуюцца ўвага на тым, як вопыт вайны фарміруе асобу і змяняе ўспрыманне каштоўнасцяў у юнакоў. Падкрэсліваецца значнасць спадчыны І. Навуменкі для сучаснага чытача і неабходнасць асэнсаванага дыялогу з гістарычнай памяццю.

Вайна... Слова, якое нясе за сабой нясцерпны боль, страх і слёзы. У той жа самы час адбіваюцца ў ім адвага і гераізм людзей, якія паўсталі супраць жудасцяў вайны. Вялікая Айчынная вайна, якая пачалася 22 чэрвеня 1941 года, закранула жыццё мільёнаў людзей, у той час перапляталіся ў адзіным палатне беларускага лёсу каласальная трагедыя і гераізм.

Да тэмы Вялікай Айчыннай вайны звярталіся шматлікія беларускія пісьменнікі (асаблівым чынам пакаленне шасцідзясятнікаў). І гэта зусім невыпадкова, таму што большасць з іх была вымушана правесці гады свайго дзяцінства ці юнацтва пад грымоты артылерыі. Былі і тыя, хто ўжо дасягнулі прызыўнога ўзросту і сталі на абарону Радзімы ў той цяжкі час. Творчасць Івана Навуменкі, Васіля Быкава, Міхася Лынькова, Віктара Казько, Лідзіі Арабей, Анатоля Вярцінскага, Барыса Сачанкі, Янкі Сіпакова і інш. літаральна прасякнуты рэтраспектывай вайны. “Вайна наклала глыбокі адбітак на нашу псіхалогію, на наша светаадчуванне, вызначыла ў значнай ступені нашу маральна-філасофскую арыентацыю (вядома, не толькі ў негатыўным, але і ў станоўчым сэнсе, у сэнсе нашай большай жыццязстойкасці, больш устойлівага аптымізму) ... мы, жывыя сведкі вайны, не маем маральнага права маўчаць” [1, с. 80], –сцвярджаў Анатоль Вярцінскі.

Варта адзначыць, што ваенная тэма ў беларускай літаратуры не абмяжоўваецца толькі яе апісаннем. Яна служыць фонам для глыбокіх разважанняў аб прыродзе чалавечага існавання. У сваіх творах беларускія пісьменнікі імкнуцца захаваць памяць пра вайну, пакінуць свае ўспаміны, каб яны сталі ўрокам для будучых пакаленняў. Важна ўсвядоміць, што вайна – гэта не толькі гісторыя баёў і страт, але і гісторыя людзей. Літаратура становіцца тым месцам, дзе знаходзяцца адказы на пытанні пра надзею і стойкасць, пра каханне і чалавечнасць. Гэта вечны дыялог паміж мінулым і сучаснасцю, які, як шрам на целе, нагадвае пра тое, што свет – гэта далікатная рэальнасць, якая патрабуе абароны і павагі.

Разглядаючы творы беларускай літаратуры, прысвечаныя Вялікай Айчыннай вайне, варта звярнуць асаблівую увагу на праблему загубленага дзяцінства і юнацтва. Таму што менавіта ў гэтыя перыяды праходзіць асноўнае фарміраванне чалавека як асобы. Асабліва цікавым становіцца пытанне – якая будзе сфарміравана асоба чалавека, калі кожны дзень свайго дзяцінства трэба будзе думаць пра жыццё і смерць, калі ў душы юнака будзе змагацца першае каханне і нянавісць да ворага.

Выдатным прыкладам перадачы гэтых пачуццяў і эмоцый з’яўляюцца шматлікія апавяданні Івана Навуменкі, прысвечаныя Вялікай Айчыннай вайне. Іван Навуменка – той самы пісьменнік пакалення фронтавікоў, які перанёс на паперу не толькі ўласны вопыт ваеннага ліхалецця, а таксама змог абагуліць і перадаць думкі, пачуцці, жыццё людзей таго часу. На пачатак вайны яму было толькі 16 год, вайна стала жорсткай жыццёвай школай для будучага літаратара і навукоўца. Дакладна вядома, што юнаком І. Навуменка быў падпольшчыкам, ён нават уваходзіў у армейскую разведвальную дыверсійную групу, быў партызанам Васілевіцкай брыгады імя Панамарэнкі. “3 снежня 1943 года ён – баец Савецкай Арміі, з якой прайшоў ваеннымі шляхамі ад Карэльскага перашыйку да Усходняй Прусіі і Сілезіі. Дэмабілізаваўся з войска ў снежні 1945 года.” [2, с. 111]

“І. Навуменка з болем згадваў, што з іх дзясятага класа на фронт пайшлі шаснаццаць хлопцаў, а вярнуліся толькі чатыры. Сябры юначых гадоў жылі ў яго памяці, што абуджала неадольнае жаданне ўзяцца за пяро і ў мастацкім слове вярнуць з небыцця тых, чыё жыццё забрала вайна. Тэма «хлопцаў-равеснікаў», аднагодкаў аўтара для І. Навуменкі стала сваёй, жыццёва важнай, заветнай” [3, с. 133]. Таму невыпадкава, што менавіта І. Навуменка змог паметэрску паказаць думкі, пачуцці, перажыванні юнакоў таго страшнага перыяду. Звернемся да сапраўднага ўзора лірычнай прозы – апавядання “Сямнаццаці вясной” (1957). Галоўнымі героямі якога становяцца чатыры добрых хлопца: герой-апавядальнік Цімох, а таксама яго лепшыя сябры – Цішка Дрозд, Мікола і Сымон Біцюгі. Усе яны юнакі, чые думкі раней займалі школьныя экзамены, а зараз хлопцы становяцца на шлях барацьбы з гітлераўцамі.

У апавяданні асабліва цікавым становіцца паказ штодзённасці моладзі таго часу. І. Навуменка паказвае, што маладыя людзі працягваюць прыходзіць у скверык на танцы. Дзяўчаты і хлопцы сустракаюцца вечарамі, размаўляюць і смяюцца. На хвіліну пачынае здавацца, што ні вайны, ні каменданта не існуе. У той жа самы час у гэтым месцы ёсць яны – “баявая група”, якой хлопцы сябе лічылі. Яны важна праходзілі міма пляцоўкі, не звяртаючы ніякай увагі на танцы і дзяўчат. Іх думкі былі заняты планами па дапамозе партызанам: яны збіралі зброю, прадумвалі варыянты дзеянняў супраць фашыстаў і, нарэшце, “у хуткім часе збіраліся аб’явіць германскаму фашызму бязлітасную вайну” [4, с. 309].

Рознасць поглядаў можна ўбачыць не толькі сярод моладзі, але і сярод саміх хлопцаў. Мы бачым максімалізм у думках і памкненнях Міколы Біцюга, які гатовы быў кінуць гранату ў так званых “зdraднікаў” – тых, хто працягваў хадзіць на танцы і весяліцца. Мікола заўсёды выказваў самыя крайнія погляды, як быццам падкрэсліваючы сваю рашучасць. І. Навуменка супрацьпастаўляе яму Цішку Дразда, чалавека жыццярадаснага. Ён любіць сам пажартаваць, а таксама паслухаць вясёлыя гісторыі іншых. Сымон Біцюг жа імкнецца ўсіх памірыць. Спакойным, разважлівым і нават крыху рамантычным падаецца вобраз галоўнага героя-апавядальніка Цімоха. Мабыць таму менавіта яму і было наканавана закахацца, што так асуджалася сярод іх “баявой групы” і падкрэслівалася: “Мы ні разу не паддаліся на прыманку маладосці, не пайшлі танцаваць, не зналіся з дзяўчатамі. Мы рыхтавалі з сябе барацьбітаў, бязлітасных, мужных, зацятых” [4, с. 309]. Нягледзячы на тое, што яны такія розныя, усё роўна іх аб’ядноўвала адно – усе яны як адзін лічылі, што нельга сядзець склаўшы рукі, трэба супрацьстаяць ворагам.

Як было зазначана вышэй, Цімох стаў першым (як сам сябе называў) здраднікам агульнай справы баявой групы хлопцаў. І такія страшныя думкі пра самага сябе тлумачыліся самым звычайным першым каханнем. У скверы з’явілася незнаёмая дзяўчына, якой было наканавана стаць тым самым яблыкам спакусы для Цімоха: “Аднойчы ў скверыку я ўбачыў незнаёмую дзяўчыну. У белай сукенцы, з белым капялюшкам на галаве, яна мне адразу кінулася ў вочы. Яна была зусім не падобная на дзяўчат, якіх я сустракаў дагэтуль. Трымалася

яна смела, незалежна і, шчабечучы нешта вясёлае, звонка смяялася.” [4, с. 310]. Чытач даведваецца, што дзяўчыну завуць Стася, жыве яна зусім адна, у яе няма бацькоў і яна працуе ў аптэцы, якая з’яўляецца нямецкай установай. Гэты факт, зразумела, узрушвае галоўнага героя, але цвярозы розум перамагае юнацкі максіmalізм і ён знаходзіць апраўданне гэтаму.

Амаль пры кожным узгаданні аптэкаркі Стасі ўжываюцца прыметнікі “белая”, “чыстая”, “тоненькая”: як у апісанні адзення і знешнасці дзяўчыны (“*дзяўчына ў белай сукенцы*” [4, с. 312], “*няма куды схавання ад жывых сінх вачэй з-пад беллага капялюшыка*” [4, с. 310], “*вінаваціў тоненькую дзяўчыну*” [4, с. 311], “*ходзіць у сваёй чысценькай сукенцы*” [4, с. 312] і г.д.), так і ў перадачы яе вобраза (герой неаднаразова называе Стасю “*цудоўнай белай птушкай*” [4, с. 312], “*мая белая дзяўчына*” [4, с. 313], “*тоненькая белая дзяўчына*” [4, с. 317]). Здаецца, што так І. Навуменка асаблівым чынам падкрэслівае знешнюю і ўнутраную прыгажосць гэтай дзяўчыны, а таксама чысціню памкненняў галоўнага героя і светлыню яго пачуццяў.

Нездарма ў пачатку апавядання звяртаецца асаблівая ўвага на захапленне Цімоха бэзам. У фларыстыцы лічыцца, што бэз – сімвал першага і чыстага кахання, самых далікатных і кранальных пачуццяў. Пах, выгляд гэтых ружова-сініх кветак прыцягвалі юнака. І толькі падчас самога экзамену ён змог адарвацца ад захаплення імі. Але як толькі ўсе іспыты скончыліся “пах бэзу да самага вечара п’яніў мне галаву” [4, с. 307].

Так здарылася і з першым “баявым экзаменам”. Перад тым, як хлопцы “пусцілі масток у паветра” ўсе думкі Цімоха былі занятыя Стасяй. Побач з якой таксама неаднаразова ўзгадваецца бэз: яна жыла ў доміку, які быў схаваны ў засені бэзавых кустоў, прыходзіла ў скверык з букетам бэзу і, зноў жа, менавіта *белай* чаромхі. Цімох жа пачаў шмат перажываць за свой знешні выгляд, параўноўваў сябе з дзяўчынай, шукаў яе позірку, калі праходзіў міма, злаваўся, калі гэты самы позірк быў насмешлівым, шмат сабе дадумваў і бясконца разважаў. І ўвесь час разглядаючы сябе выключна са знешняга боку, зрабіў вывад, што выгляд яго зусім не фацэтны: “На нагах у мяне было штосьці накшталт чаравікаў. Але што гэта былі за чаравікі! Гэта былі нейкія чарапахі, шырокія, распоўзлыя. Чаму я не заўважаў раней, што мае штаны даўно час павесіць на пудзіла ў агародзе? Гэтыя штаны мелі дзве латкі на каленях і ў дадатак яшчэ два агромністыя акны ззаду. Вырас я і з сарочкі; тое, што ў мяне былі закасаны рукавы, мабыць, мала дапамагала справе. Эх ты, кавалер, закаханы рыцар!...” [4, с. 311]. Тым больш такі знешні выгляд, у разуменні Цімоха, ніяк не падыходзіў для знаёмства з такой “*чыстай, белай дзяўчынай*” як Стася. Пры гэтым яму так хацелася, каб Стася звярнула сваю ўвагу на яго. Таксама і настрой галоўнага героя залежыў ад таго, якім чынам на яго паглядзіць Стася ў скверыку.

Адзначыўшы гэтыя моманты, варта звярнуцца да ўзроставай псіхалогіі. З якой даведаемся, што для перыяду ранняга юнацтва характэрны некаторыя наступныя новаўтварэнні: адбываецца станаўленне ўстойлівай самасвядомасці і стабільнага вобраза «Я», юнакі пастаянна ацэньваюць сябе і іншых (праз маральна-этычную плоскасць і знешні выгляд), юнацтва характарызуецца падвышанай эмацыйнай узбуджанасцю, рэактыўнасцю [5]. Усе гэтыя рысы ўзведзены ў абсалют, мы бачым іх не толькі ў галоўнага героя, але і ў яго сяброў. Такія максіmalізм і хуткасць псіхалагічнага развіцця герояў абумоўлена абставінамі іх жыцця – ваенным часам. Разумею, што ўсё вышэй пералічанае з’яўляецца абсалютна нармальным і звычайным для псіхалогіі юнакоў, асабліва падчас першага кахання.

І вось ужо думкі занятыя планами па заваяванні Стасі, вайна крыху адышла на другі план. Цікава, гэта ж тое, за што так асуджаў калісьці Цімох іншых юнакоў. А цяпер ён сам, каб выглядаць больш прывабным для Стасі, вынес з хаты самую каштоўную рэч – штаны з форменнага сіняга касцюма свайго бацькі. “І нічога з ім за адзін вечар не зробіцца” [4, с. 314] – выраз з якога і пачнецца “баявы экзамен” хлопцаў. Бэз застанецца ў думках пра Стасю, а зараз трэба будзе вяртацца ў рэальнае жыццё, дзе галоўным для кожнага было адно – дапамога партызанам і перамога над гітлераўцамі.

Хлопцы пойдучы на першае сваё заданне, падарвуць масток на чыгунцы, трапяць пад абстрэл, нават, самі таго не разумеючы, распрацяцца з паліцэйскім Кірылам Сёхманам, які амаль схопіў хлопцаў пасля выбуху на чыгунцы. Цімох будзе ранены, а ад сінх штаноў, з якімі за вечар нічога не павінна было здарыцца, застанецца толькі адна назва.

Усе жыхары гарадка будуць упэўнены, што ноччу рабілі налёт партызаны і яны стаяць за ўсім, што здарылася. Сымон прынясе Цімоху добрыя навіны: партызаны цяпер ведаюць пра іх баявую групу, будуць заўсёды на сувязі. Таксама хлопцы даведаліся: у іх мясцінах дзейнічае яшчэ адна такая ж баявая група, менавіта яны і спалілі парню, раскідалі антыфашыскія лістоўкі. І удзельніцай гэтай групы з'яўляецца аптэкарка Стася, якая перадасць лекі для Цімоха. Цяпер ён дакладна зразумее, што такую дзяўчыну немагчыма было прывабіць сінімі штанамі. Яго “белая птушка” паўстае яшчэ больш казачнай і светлай. Як раптоўна прыйшла вайна да людзей, так і раптоўна прыйшла “даросласць” да герояў апавядання. Але ж нарэшце зноў з'явіўся водар квітнеючага бэзу, як у тых часы, калі хлопцы хадзілі здаваць звычайныя экзамены.

Нельга не адзначыць, што ўчынкі, эмоцыі і пачуцці герояў апавядання апісаны настолькі дэтальна і рэальна, што ў чарговы раз захапляешся ўзроўнем майстэрства І. Навуменкі.

Неаднаразова ў творчасці І. Навуменкі героямі твораў ваеннай тэматыкі становяцца менавіта юнакі. У аўтабіяграфіі пісьменнік адзначае: *“Айчынная вайна, якая супала з маім юнацтвам, бадай, стала для мяне пачаткам актыўнага жыцця. За вайну прыйшлося пабачыць і перажыць усялякае. У тым, што пішу, трымаюся бліжэй да перажытага, добра зведанага”* [3, с. 134]. І гэта выразна адчуваецца, таму што І. Навуменка сапраўды заглыбляецца ва ўнутраны свет сваіх герояў. Асэнсоўвае і адлюстроўвае жыццё юнакоў падчас вайны такім чынам, што тым самым глыбей выяўляе свае духоўныя прыярытэты.

Пра даваеннае жыццё юнакоў расказваюць апавяданні “Таполі юнацтва” (1963) і “Вераніка” (1957). У абодвух апавяданнях чытач назірае за спробамі юнакоў выказаць свае пачуцці, гаварыць пра тое самае першае каханне. Цікавым становіцца і тое, што менавіта ў гэтых апавяданнях узгадваецца песня “Любімы горад”, у якой спяваецца пра подзвігі і вялікае каханне.

Галоўны герой апавядання “Таполі юнацтва” з атэстатам выдатніка заканчвае дзесяцігодку, але жыве ў перадваенны год вельмі “няўклудна і бесталкова” [7]. Адлічваецца з інстытута і вяртаецца дамоў, каб быць бліжэй да сваёй каханай Гэлі Машчынскай. Сябруе з братам Гэлі і праводзіць шмат часу ў іх сям’і, але гэта не дапамагае яму на шляху да сэрца Гэлі, дзяўчына кахае другога. На працягу ўсяго апавядання І. Навуменка праводзіць паралелі паміж перажываннямі галоўнага героя і станам надвор’я: амаль заўсёды ідзе пранізлівы дождж, а на вуліцы цёмна. Таму ў кульмінацыйны момант прызнання ў каханні Гэлі апалае лісце таполяў шапаціць пад нагамі, шуміць вецер і толькі электрычная лямпачка гойдаецца ў вецці, як быццам падказваючы герою, што адказ будзе адмоўным. Герой вымушаны зрабіць свой выбар, і ён яго робіць – становіцца лётчыкам.

У апавяданні “Вераніка” апісваецца вясёлае і бесклапотнае жыццё “вельмі гераічнага дзясятага класа”, дзе амаль кожны вучань збіраецца паступаць толькі ў ваенныя вучылішчы. На першы план выходзіць лепшы з лепшых – Слава Загароўскі, які апісваецца не толькі як выключна фізічна моцны хлопец, але і вельмі разумны. Ціхім, спакойным і разважлівым падаецца Валерый Самасад. Той, хто не збіраецца паступаць у ваеннае вучылішча, а ловіць матылькоў, засушвае розную траву і збіраецца паступаць на біялагічны факультэт. І, канешне ж, яна – Вераніка Хмялеўская. Новенькая ў Малінаўцы і ў гэтым класе. Незвычайнай прыгажосці дзяўчына, дзеля ўвагі якой хлопцы на перапынках “дурэлі, бароліся, мераліся сілай” [4, с. 343]. Да яе знешняй прыгажосці яшчэ і дадавалася неверагодная ветлівасць, добрае сэрца і востры розум.

Вераніка абагнала ва ўзроўні ведаў Славу і з гэтага моманту пачалося прытоенае і глыбока схаванае спаборніцтва паміж імі. Штодзённа яны “нападалі” адзін на аднаго, мераліся ведамі і ўзроўнем падколаў. Увогуле на працягу ўсяго твора можна ўбачыць сапраўднае мастацкае адлюстраванне народнай прыказкі “Хто каго чубіць, той таго і любіць”. Юнацкая сціпласць не дазволіла ні аднаму з іх выказаць свае сапраўдныя пачуцці. Іх незразумелыя адносіны маглі працягвацца так да бясконцасці, але прыйшла вайна, замест выпускнога вечара ўсім шаснаццаці хлопцам ваенкамат загадаў быць вечарам на станцыі. На станцыю прыйшлі ўсе, прыйшла і Вераніка. Нарэшце яны са Славам змаглі пагаварыць, сказаць адзін аднаму аб тым, што адчуваюць.

З шаснаццаці вучняў гераічнага класа жывымі вярнуліся толькі шасцёра. “Вераніку расстралялі фашысты за тое, што яна друкавала на машынцы лістоўкі. Расстралялі Вераніку каля самай рэчкі, у бярозавым гайку, там яна і пахавана” [4, с. 350]. І месца гэта стала памятным. Кожны год туды прыязджаюць падпалкоўнік Слава Загароўскі і дацэнт Валерый Самасад.

Творы І. Навуменкі становяцца не проста хронікай падзей, а сапраўдным люстэркам, у якім адлюстроўваюцца ўнутраныя канфлікты і імкненні юнакоў, якая вымушаны жыць у часы жахаў вайны. Праз вобразы сваіх герояў аўтар паказвае, як вайна фарміруе асобу, змяняе погляды на жыццё і прымушае пераасэнсоўваць каштоўнасці.

Спіс літаратуры

1 Вярцінскі, А. Высокае неба ідэала: літаратурная крытыка і публіцыстыка / А. Вярцінскі. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1980. – 337 с.

2 Беларуская літаратура: дапам. для вучняў 11-га класа агульнаадукац. устаноў з беларус. і рус. мовамі навучання / А. І. Бельскі [і інш.]; пад рэд. А. І. Бельскага, М. А. Тычыны. – Мінск : Адукацыя і выхаванне, 2009. – С. 111–120.

3 Мельнікава, З. П. Беларуская літаратура: вучэбны дапаможнік для 11 класа / З. П. Мельнікава, Г. М. Ішчанка. – Мінск : Нацыянальны інстытут адукацыі, 2021. – 265 с.

4 Навуменка, І. Я. Аповесці і апавяданні: для сярэд. і стар. шк. узросту / І. Навуменка; склад. З.І. Падліпская. – Мінск : Беларусь, 2009. – 351 с.

5 Шаповаленко, И. В. Возрастная психология (Психология развития и возрастная психология) / И. В. Шаповаленко. – Москва : Гардарики, 2005. – 349 с.

6 Навуменка, І. Я. Таполі юнацтва / І. Я. Навуменка // Беларуская палічка: беларуская электронная бібліятэка [Электронны рэсурс]. – 1996. – Рэжым доступу: https://knihi.com/Ivan_Navumienka/Tapoli_junactva.html. – Дата доступу: 19.02.2025.

УДК 821.161.09

А. У. ЯРМОЛЕНКА
(г. Гомель, БелДУТ)

ХРАНАТОП У РАМАНЕ І. НАВУМЕНКІ “САСНА ПРЫ ДАРОЗЕ”

У артыкуле на матэрыяле рамана І. Навуменкі “Сасна пры дарозе” даследуюцца катэгорыі прасторы і часу. Разглядаюцца статычныя і дынамічныя віды прасторы, гістарычны і біяграфічны час. Вызначаны асноўныя асаблівасці паэтыкі І. Навуменкі: біяграфізм, складаны хранатоп, узаемадзеянне шматлікіх прасторавых і часавых планаў.

Філасофска-сімвалічнае значэнне ў рамане прымаюць такія архетыпы, як дарога, сасна, хата, вёска, горад. Яны ўплываюць на арганізацыю сюжэта, даюць магчымасць зразумець творчую задуму пісьменніка.

Ключавыя словы: паэтыка, хранатоп, прастора, час, вайна, юнак.

У сучасных навуковых даследаваннях актуальным пытаннем застаецца праблема хранатопа. У сусветным літаратуразнаўстве сцвярджаецца вядучая роля хранатопа ў арганізацыі мастацкага твора (Б. Рычардсан [1], І. Фостар [2], М. Бланшо [3], М. Бахцін [4] і інш.). У артыкулах і манаграфіях даследуецца бытавая і фантастычная, закрытая і адкрытая прастора (Ю. Лотман [5]); міфапаэтычная прастора (В. Топараў [6]); зямная і касмічная, рэальная і ўяўная прастора; біяграфічны, гістарычны, касмічны і каляндарны час (В. Халізеў [7]).

У беларускім літаратуразнаўстве асэнсаванню хранатопа прысвечаны манаграфіі: А. І. Шамякіна “«Вобразы мілыя роднага краю...»: Прастора і час у трылогіі Я. Коласа «На ростанях»» [8], П. Васючэнка «Ад тэксту да хранатопа: артыкулы, эсэ, пятрогліфы» [9], шматлікія навуковыя артыкулы, тэзісы і інш.

Хранатоп выступае асновай пабудовы індывідуальна-аўтарскай канцэпцыі свету. Ён ўплывае на метады і стыль, з’яўляецца адлюстраваннем своеасаблівасці светапогляду пісьменніка. Хранатоп служыць для пабудовы жанру і стылю мастацкага твора. Катэгорыі хранатопа ўласціва сінтэзуючая функцыя, якая аб’ядноўвае структурныя элементы твора. Час і прастора паказваюць грамадска-палітычныя ўстаноўкі гістарычнай эпохі, менталітэт пісьменніка, яго філасофскія і эстэтычныя погляды. Хранатоп стварае карціну ўнутранага свету герояў твора, перадае сістэму ўзаемаадносін чалавека з навакольнай рэчаіснасцю. Прастора і час злучаюць у сабе ўяўленні пісьменніка, яго герояў і чытача. Хранатоп становіцца найважнейшай характарыстыкай мастацкага вобраза.

Такім чынам, даследаванне катэгорыі часу-прасторы з’яўляецца перспектыўным напрамкам у літаратуразнаўстве. Вывучэнне мастацкага хранатопа істотна пашырае межы ўспрымання, інтэрпрэтацыі і аналізу твораў, дазваляючы глыбей пранікнуць у іх структуру і змест.

Даследаванне мастацкіх твораў І. Навуменкі немагчыма без аналізу хранатопа. Такое даследаванне дапамагае выявіць наватарскія рысы творчасці пісьменніка, якія праяўляюцца ў пашырэнні эстэтычных магчымасцей прасторы і часу, эксперыментах у выкарыстанні гістарычнага і біяграфічнага часу, дынамічных і статычных відаў прасторы. Найбольш выразнае адлюстраванне прасторы і часу ў іх адзінстве і ўзаемасувязі можна знайсці ў буйных творах І. Навуменкі, раманах “Сасна пры дарозе”, “Вецер у соснах”, “Сорак трэці”.

Вызначальным для асэнсавання творчай задумы І. Навуменкі з’яўляецца хранатоп у біяграфічным рамане аб лёсе Міці Птаха “Сасна пры дарозе” (1962). Раман “Сасна пры дарозе” прысвечаны апісання пачатку станаўлення характару юнака ў час падзей Вялікай Айчыннай вайны. Прастора і час у творы выразна акрэслены і падпарадкаваны адной мэце – абазначыць развіццё свядомасці падлетка ў час змагання з фашысцкімі захопнікамі.

З самага пачатку зразумела, што асноўны ў аповесці біяграфічны час – жыццё Міці Птаха, выхаванне характару, станаўленне самасвядомасці і нацыянальнай годнасці. Такі хранатоп збліжае раман з “раманам выхавання”, вызначаным М. Бахціным у працы “Пастаноўка праблемы рамана выхавання” [4]. Спецыфіка такога рамана абумоўлена развіццём героя ў суадносінах са ступенню засваення рэальнага гістарычнага часу. Іншымі словамі, гэты тып рамана М. Бахцін звязвае менавіта з катэгорыяй хранатопа.

Перш за ўсё наратыўная прастора вылучаецца статычным топасам Бацькавіч – мястэчка, з якога паходзіць малады герой. Нездарма аўтар некалькі старонак рамана прысвячае апісання месца знаходжання і гісторыі Бацькавіч. Гэта знакавы для І. Навуменкі архетып “малой радзімы”, месца, з якога паходзіць галоўны герой: “Хлопцы любяць мястэчка – нічым яно асабліва не славуе, няма ў ім ні рэчкі, не забрукавана пакуль што ніводнай вуліцы, але ўсё адно здаецца, што лепшай мясціны на свеце няма. Носіць мястэчка прыгожую назву Бацькавічы, і думаецца, нездарма. У кнізе «Живописная Россия» Адама Кіркора, якая выйшла амаль сто гадоў назад, Бацькавічы называюць у ліку самых старэйшых паселішч гэтага краю, пачатак якім паклала яшчэ Кіеўская Русь. Паводле падання, недзе паблізу ал гэтых мясцін быў забіты князь Ігар, той самы, што двойчы за адзін год хацеў пажывіцца данінай у непакорных драўлян” [10, с. 11–12].

Бацькавічы адлюстроўваюць пачатак жыццёвай дарогі галоўнага героя. Першапачатковае дзеянне рамана абмежавана мястэчкам Бацькавічы і яшчэ больш звужаецца да хаты сям’і Птаха, дзе бавіць свой час з сябрамі галоўны герой рамана. Любоў і замілаванне роднымі мясцінамі падкрэсліваюцца аўтарам на працягу ўсяго рамана, сімвалам роднага кутка служыць сасна: “Сасна расце на сухім грудку ля чыгуначнага пераезда. Тут, можна лічыць, развілка і скрыжаванне. Пясчаны шлях, насыпаны узбоч чыгункі, вядзе ў лес і ў мястэчка, прасёлкавая дарога – у мястэчка і ў поле. Вышэйшых дрэў паблізу – аж да самага лесу – няма, і сасна відаць здалёк. Купчастая, разгалістая, яна мала падобна да гонкіх сваіх сясцер дзе-небудзь у бары [10, с. 3].

Дрэва адлюстроўвае і лес галоўнага героя, які расце як сасна пры дарозе, на скрыжаванні шляхоў, у будцы пуцявога абходчыка. Але мікракосмас уласнай сялібы становіцца цесным для юнака, ён імкнецца вырвацца ў свет, пабачыць вялікія гарады, з якімі звязвае населены пункт чыгунка. Міця марыць паступіць ва ўніверсітэт, пакінуць родны край. Але ўсе планы маладога героя рушыць вайна, якая вельмі хутка прыходзіць у ціхае мястэчка.

Аўтар яскрава апісвае канкрэтную дату – дзень нападу фашысцкіх захопнікаў на Савецкі Саюз. Падзеі гэтага дня пісьменнік адлюстроўвае падрабязна, надае ўвагу кожнаму кроку і кожнай думцы галоўнага героя. Міця так імкнецца далучыцца да сусветных гераічных падзей, вырвацца з руціны, што радуецца вайне, як малое дзіця: “Зразумеўшы, што пачалася вайна, ён узрадаваўся. Пачыналася нешта вялікае, агромністае – яно будзе ісці на яго, Міцевых, вачах, яно – працяг той гераічнай хвалі, якая даўно захліснула яго грудзі” [10, с. 26].

Пачынаючы з трэцяга раздзела першай часткі рамана, у сувязі з аб’яўленнем вайны, адбываецца паскарэнне часу, разгортванне дзеяння. Усё мястэчка прыходзіць у рух, пачынаецца імклівае перамяшчэнне сяброў галоўнага героя, якія ідуць у салдаты. І толькі Міця з-за інваліднасці застаецца на месцы, пазбаўлены магчымасці здзейсніць доўгачаканы гераічны подзвіг. З-за склаўшыхся абставін у галоўнага героя з’яўляюцца думкі аб самагубстве. Але па меры развіцця падзей юнак разумее, што подзвігам у час вайны будзе выжыванне і помста ворагу.

У канцы першай і ў другой частцы рамана дзеянне выходзіць за рамкі мястэчка, ахоплівае навакольныя вёскі і мясцовасць каля іх. Пісьменнік адлюстроўвае з’яўленне першых партызанскіх атрадаў, дзейнасць падпольшчыкаў. Адным з падпольшчыкаў становіцца і галоўны герой. Разам з сябрамі ён збірае і захоўвае нямецкую зброю, распаўсюджвае савецкія лістоўкі, удзельнічае ў падрыве чыгункі. Але такая дзейнасць на мясцовым узроўні не задавальняе Міцю. Як і раней, ён імкнецца да вялікіх здзяйсненняў, гераічных подзвігаў: “Міця ўстае і кладзецца з адной думкай – пра фронт. Думка засела трывала, як увагнаны ў дрэва жалезны цвік. Ад яе нельга пазбавіцца. Яна заўсёды з ім, падпарадкоўвае сваёй уладзе ўсё астатняе. Чыгунка, лес, поле, кніга, якую Міця іншы раз бярэ ў рукі, работа па гаспадарцы – усё нагадвае вайну, ва ўсім прысутнічае да болю акрэсленае, усяўладнае адчуванне непатрэбнасці, марнасці ўсяго гэтага, калі не вернецца ранейшае, калі ўсё застанецца такім, як ёсць” [10, с. 190].

Асаблівае пазыцыі І. Навуменкі з’яўляецца перадача падзей першых дзён Вялікай Айчыннай вайны праз успрыняцце падлетка, які толькі пачынае спасцігаць жыццё. Яго пачуцці абвостраны, суджэнні нярэдка неабдуманых і паспешлівых. Свядомасць юнака дазваляе адлюстраваць канфлікт паміж уяўным і навакольным светам, выявіць супярэчнасці, якія ўзнікаюць на шляху развіцця асобы. Аўтар спыняецца на вузлавых момантах пачатку вайны, падзеях, якія перадаюць боль, горыч і пакуты мясцовых жыхароў. Выразнікам думак і пачуццяў сваіх ровеснікаў у час вайны выступае Міця Птах.

Свет перажыванняў галоўнага героя рэалізаваны ў псіхалагічным часе і прасторы рамана. Псіхалагічны час героя большую частку твора накіраваны ў будучыню. Міця марыць пра гераічныя подзвігі на фронце, пра актыўнае змаганне з ворагам, пра каханне. Прастора думак Міці ахоплівае ўвесь свет. Ён аналізуе палітычнае становішча ў Польшчы, Італіі, Германіі і Савецкім Саюзе, назірае за ходам ваенных дзеянняў і перамяшчэннем савецкай і фашысцкай арміі. Для яго захоп праціўнікам гарадоў Савецкага Саюза значыць вельмі многае. Асаблівае значэнне для Міці, як і для любога савецкага чалавека, мае Масква: “Міця ніколі не думаў: прыгожая яна ці непрыгожая. Гэта не мела значэння. Існуе нешта большае, што звычайна называюць гэтымі словамі. Масква – не толькі горад, але гісторыя, будучыня. Немцы перайшлі Дон, захапілі Растоў. Але хіба можна заваяваць народ, у якога тысячагадовая гісторыя, які пачаў жыць без цароў, без паноў?” [10, с. 217].

Катастрафічны рух дзеяння рамана “Сасна пры дарозе” заканчваецца з арыштам Міці. Аўтар падрабязна апісвае абставіны зняволення, допыты і пабоі, існаванне ў камеры. Час запавольвае свой бег, І. Навуменка перадае думкі і адчуванні Міці Птаха, унутраную барацьбу, успаміны пра родных і блізкіх. Характарыстыка перажыванняў героя ў час смяротнага выпрабавання вельмі важная для пісьменніка, таму што дазваляе раскрыць юнацкі свет, сумненні і спадзяванні, развіццё і станаўленне характару пратаганіста: “Міцю зноў агарнуў жаль да маці, да бацькі, да братоў і сясцёр, якія там, дома, мабыць, плачуць, нічога не разумеючы. Адчуваў – не трэба даваць волю ўспамінам, якія вядуць за сабою ўслед расслабленасць, намаганнем волі душы ў сабе смутак, стараючыся думаць пра другое. Але мінулае вярталася, стаяла перад вачамі. Зняможаны ўнутранай барацьбой, Міця заснуў” [10, с. 289].

Пісьменнік асэнсоўвае сны юнака, якія непасрэдна звязаны з абставінамі вайны. Стан думак і пачуццяў героя ў зняволенні адлюстраваны ў трывожным сне Міці: “Міця ляжыць. Спіць і не спіць. Набягае хваля паўсна, паўтрызнення. Перад вачыма, імкліва змяняючыся, знаёмыя малюнкi – зiмняя дарога ў полі, кусты ў пушыстай мярэжы iнею, белы iскрысты снег. Бель рэжа вочы. Потым снег нечакана сiнее. Сiні-сiні. Па дарозе iдзе чалавек. Постаць яго знаёмая, але твару не відаць. Ад гэтага страшна. Дрыжыкі пранiзваюць цела. Чалавек нешта крычыць, але слоў нельга разабраць. Потым выразна даносiцца Мiцева прозвiшча «Птах». Неяк горлам, нiбы чалавека душаць” [10, с. 321].

Хранатоп рамана “Сасна пры дарозе” можна назваць лiнейным. Ён адлюстроўвае iдэю гiстарызму, паступальнага руху ад мiнулага да сучаснасцi i будучыні. Хранатоп дапамагае асэнсаваць асаблiвасцi жанру i стылістыкi твора, аўтабiяграфiчную аснову, якая базiруецца на канкрэтных датах i мясцiнах. Гiстарычны i бiяграфiчны час узаемадзейнiчаюць памiж сабою, утвараючы хранатоп вайны. Уласцiвыя I. Навуменку асаблiвасцi паэтыкi выразна праяўляюцца ў рамане “Сасна пры дарозе”. Гэта выкарыстанне псiхалагiчнай прасторы, затрымка i паскарэнне часу ў творы, падрабязны аналіз думак i пачуццяў, успамiнаў i сноў Мiці Птаха. Аўтабiяграфiзм твора дапамагае асэнсаванню рэальнасцi праз свядомасць галоўнага героя.

Такiм чынам, раман “Сасна пры дарозе” адрознiваецца дынамікай мастацкай прасторы i часу, складаным хранатопам, які дае багаты матэрыял для даследавання. I. Навуменка паказвае дынамічныя i статычныя элементы прасторы; бiяграфiчны i гiстарычны час. Час у вышэйназваным творы неаднародны i сiнкрэтычны. Асаблiвасцю прасторы рамана з’яўляецца яе фрагментарнасць, сумяшчэнне i ўзаемадзеянне шматлiкiх прасторавых планаў. Але ўсе асобныя элементы мастацкай карціны свету аб’яднаны памiж сабой адным вобразам Мiці Птаха. Менавіта яго перажываннi, думкi, пачуццi i сны пашыраюць межы твора, утвараюць псiхалагiчную прастору, якая цікавiць I. Навуменку. Фiласофска-сiмвалiчнае значэнне ў аповесцях прымаюць такія архетыпы, як дом, сасна, вёска, дарога. Яны ўплываюць на арганiзацыю сюжэта, даюць магчымасць зразумець творчую задуму пісьменніка.

Спіс лiтаратуры

- 1 Richardson, B. Beyond Story and Discourse: Narrative Time in Postmodern and Nonmimetic Fiction / B. Richardson // Narrative dynamics. Essays on time, plot, closure und frames /edited by Brian Richardson. – The Ohio State University, 2002. – P. 47–64.
- 2 Forster, E. M. Story and Plot / E. M. Forster // Narrative dynamics. Essays on time, plot, closure und frames /edited by Brian Richardson. – The Ohio State University, 2002. – P. 71–73.
- 3 Blanchot, M. L’espace littéraire / M. Blanchot. – Edition galimard, 1955. – 383 p.
- 4 Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин – Москва : Искусство, 1986. – 445 с.
- 5 Лотман, Ю. М. Заметки о художественном пространстве / Ю. М. Лотман // Семиотика пространства и пространство семиотики: Труды по знаковым системам – Выпуск 19. – Тарту, 1986. – С. 25–44.
- 6 Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В. Н. Топоров. – Москва : Прогресс, 1995. – 624 с.
- 7 Теория литературы: Учебник / В.Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – Москва : Высшая школа, 2002. – 437 с.
- 8 Шамякіна, А. І. “Вобразы мiлыя роднага краю...” : Прастора i час у трылогіі Я. Коласа “На ростанях” / А. І. Шамякіна ; НАН Беларусі. Ін-т лiт. iмя Я. Купалы. – Мiнск : Бел. Навука, 2004. – 175 с.
- 9 Васючэнка, П. В. Ад тэксту да хранатопа : артыкулы, эсэ, пятрогліфы / П. В. Васючэнка. – Мiнск : Галiяфы, 2009. – 200 с.
- 10 Навуменка, I. Я. Сасна пры дарозе : Раман : Для сярэд. i ст. шк. узросту / I. Я. Навуменка. – Мiнск : Юнацтва, 1991. – 333 с.

УДК 821.161.3-1Кірэенка.08

І. А. БАРОЎСКАЯ
(г. Гомель, ГомДМУ)

У ТУЮ КРЫНІЦУ, З ЯКОЙ ПІЎ ВАДУ, ГРАЗЁЮ НЕ КІНУ... (ПАЭТЫЧНЫ СУСВЕТ КАСТУСЯ КІРЭЕНКІ)

У артыкуле разглядаецца моўна-вобразная сістэма паэтычных твораў Кастуся Кірэенкі. Тэмы сяброўства, кахання, сям’і, прыроды, Чарнобыльскай навалы – вось асноўная тэматыка яго творчасці. Апрацоўваецца праблема прастаты і адначасова глыбіні, сувязь з фальклорнымі матывамі і сродкамі, адкрытасць, шчырасць, замілаванасць роднымі краявідамі – усё, што прыцягвае да сябе чытача і адкрывае розныя бакі творчасці таленавітага паэта. У артыкуле ставіцца мэта раскрыцця паэтычнага сусвету і асноўных вобразаў канцэптасферы Кастуся Кірэенкі.

На Магілёўшчыне, у вёсцы Гайшын, 12 снежня 1918 года нарадзіўся вядомы паэт Кастусь Кірэенка. Пасля заканчэння сямігодкі накіраваўся ў Гомельскі аўтадарожны тэхнікум, але філалагічны пачатак перамог – у 1935 годзе паэт паступіў на літаратурны факультэт Гомельскага педінстытута. У гэты час ён пазнаёміўся і пачаў сябраваць з Леанідам Гаўрылавым, Міколам Сурначовым, Васілём Корневым. Атмасфера інстытута садзейнічала развіццю творчых здольнасцей.

Пасля заканчэння навучальнай установы крыху працаваў настаўнікам. Чатыры ваенныя гады адслужыў у войску танкістам, карэспандэнтам армейскай газеты. Паэт удзельнічаў у абароне Масквы, у вызваленні Беларусі, Польшчы. Быў цяжка паранены. Пасля вайны К. Кірэенка быў супрацоўнікам, потым рэдактарам літаратурных часопісаў “Бярозка”, “Полымя”. Заслужаны дзеяч культуры, лаўрэат Дзяржаўнай прэміі. Прадстаўляў на Асамблеі ААН Беларусь. Памёр паэт 15 верасня 1988 года.

К. Кірэенка пачаў друкавацца ў часы вучобы (1939), першы верш “Радзіма” з’явіўся ў “Гомельскай праўдзе”. Вершы перыяду вайны ўвайшлі ў зборнік “Ранак ідзе” (1945), прысвечаны гераічным будням воіна. Станаўленне паэтычнага дару ў гады вайны ў значнай ступені абумовіла далейшую эвалюцыю паэта. Ён добра ўсведамляў, што павінен жыць і за сваіх таварышаў, якія гінулі ў полі, нібы тыя зоркі, што згасалі на небасхіле (“Пагасла зорка дзесь над полем”): *І нешта стане ў горле комам, // І здасца раптам: сам гарыш... // А зоркі падаюць са званам. // І звон такі – што не сасніш...* [1]. Душа балела ў паэта ад немагчымасці вярнуць назад былое. Верш “Вярніце мне жывое зерне” заснаваны на прыёме антытэзы, “пры якім супастаўляюцца супрацьлеглыя з’явы прадметаў, характараў, пачуццяў, ідэй, вобразаў” [2, с. 34] і г.д.: *Вярніце мне жывое зерне // З тае гарматнай калатні. // Вярніце любасць мне і вернасць, // Што вывяраліся ў агні* [1]. Вобраз маладых паланянак прасочваецца ў творы “Далі травінцы назву слёзкі...”. Чужынец прыйшоў вайной на родную зямлю, забраў дзяўчыну ад бацькоў: *Дзяўчына ў цьме-журбе вялікай // Сама пад хмурнай сінявой // Аб дол ударылася з крыкам // І стала слёзкамі-травой* [1]. Яскрава адчуваецца фальклорны ўплыў, калі дзяўчына сваё жыццё мяняе на свабоду, няхай нават у вобразе *травы-слёзкі*. Але мы бачым іх, гэтыя траўкі, гэтыя слёзкі, якія *з палону, з распачы вайны бягуць да родных вёсак*. Услаўленне подзвігу абаронцаў роднага краю, гераізм радавога салдата становяцца вызначальным пачаткам лірыкі К. Кірэенкі. Вельмі глыбока і кранальна, што гаворыць аб майстэрстве паэта, апісаны ў вершы “Імгненне” момант смерці салдата: *Страляла батарэя. (кропка-паўза) Біў па танку снарад* (працяжнік-паўза). Адрозна адзначым, працяжнік – асаблівы знак прыпынку. У дадзеным кантэксте мы заўважаем рэзкую змену ў радку і адрозна пераход да іншай думкі:

інтанацыйна, лагічна аўтар стварае асаблівы рытм і выдзяляе псіхалагічную паўзу, падкрэсліваючы пэўны сэнс: (і працяг) *А насупроць // У жыцце росным* (і зноў працяжнік) – *як вітанне ранку* – // *Гукала перапёлка: “шыць-палоць”* [1]. Адбываецца дзеянне: *страляе, б’е, гукае*. Далей двухрадкоўе, якое перадае тое самае імгненне, калі ўсё заканчваецца: *На ўзмежках людзі, нібы ў задуменні, // Паціху адыходзілі ў нябыт... // Смерць, па-вар’яцку ладзячы свой баль, ... // Не чулі мёртвыя, як сонца грэе...* А батарэя працягвала біць і гарматнае стагнала жэрало [3].

Паэта краналі і тэмы сяброўства, кахання, сям’і, прыроды, Чарнобыльскай навалы.

Паэзія апошніх гадоў схіляецца да філасафічнасці быцця, тонкага псіхалагізму, узбагачаецца далучанасцю да фальклорна-сказавай вобразнасці, прызнаннем прыярытэту звычайных чалавечых радасцяў. Пісаў паэт і для дзяцей: паэма “Алёнчына школа”, зборнікі “Зялёнае рэха”, “Вясна-красна”, “Урачыстая песня”. К. Кірэнка прайшоў даволі складаную творчую эвалюцыю. Пачынаў з твораў грамадзянска-патрыятычнага гучання, у якіх публіцыстычны пафас узбагачаўся ціхай лірызацыяй, паступова перайшоў да буйных формаў. Ліра-эпічныя паэмы (“Трыпутнік” і інш.), і асабліва драматычныя, сталі надзвычай удзячнай формай для глыбокіх разваг пра лёс народа на гістарычных этапах. Кастусь Кірэнка у праяўным творы “Вандроўнае шчасце: Рыбацкая паэма” квяцістай прозай распавёў пра прыгажосць любімых, “сваіх” рэк і азёр. Бадай што ніхто так тонка, бліскуча і шэптам, нібы шорах той лістоты на беразе ракі, у беларускай літаратуры не раскажаў пра Сож: *Мінула імат часу, палюбіў я многа рэк, а Сож усё ж застаецца ракой, лепшай між усіх, і вабіць, і цягне да сябе зноў і зноў... Мне нічога не трэба ад майго люблага Сажы – толькі стоішся над навіслай над вадою зялёнай купінай, закінеш вуду, пройдзеш позіркам па зіхотнай, пругкай і зменлівай плыні...* [3]. Шэраг апавяданняў і “Аповесць вясковага настаўніка” “Паводка”, напісаныя ў розныя гады, вытрыманы ў традыцыях класічнай беларускай “вясковай” прозы.

Асноўныя зборнікі паэта: “Выбраныя творы” ў 2-х тамах (Мн., 1978), “Жывыя ідуць наперад” (Мн., 1978), “Сіні вырай” (Мн., 1976), “Вёсны веснаваць” (Мн., 1979), “Пралеска” (Мн., 1970), “Тёплая радуга” (Мн., 1970), Збор твораў: У 3-х тамах (Мн., 1988).

Калі гаварыць пра канцэптасферу творчасці паэта, адзначым сукупнасць асноўных паняццяў, тэм і вобразаў, якімі насычана яго творчасць, і якія адлюстроўваюць яго светаўспрыманне, культурныя і гістарычныя кантэксты.

Канцэпт “прырода” поўнаасцю атаясамліваецца з радзімай. Прырода, яе прыгожыя пейзажы, якія маюць вялікае значэнне для беларусаў, становяцца сапраўднымі сімваламі радзімы і крыніцай натхнення беларускіх паэтаў.

У творчасці К. Кірэнкі прасочваецца гістарычная памяць, так бы мовіць, зварот да гістарычных падзей, асабістых лёсаў, што дапамагло стварыць глыбокі кантэкст для яго твораў. Паэт назірае і даследуе ўплыў гісторыі на сучаснасць і асабістае жыццё.

Безумоўна, яго творчасць адлюстала шырокі зварот да народных традыцый, уплыў фальклору, і адсюль – выкарыстанне народна-моўных асаблівасцяў ў кантэксце яго твораў.

У выключна народнай стыліі схаваны вытокі песні Кастуся Кірэнкі (на ягоныя вершы музыку пісалі М. Аладаў, Ю. Семаняка, У. Буднік, І. Лучанок і інш.). У творы “Салаўі над Сожам” ён параўноўвае песню з гаючай глыбіннай вадой:

*Пяюць, пяюць салаўі...
Зіхатліва струменіцца Сож.
Вее водар з лугоў,
Пьюць прасторы
Вясновай лагоды пітво.
І здаецца – гаворыць мне край:
– Ты сябе не трывож,
Чуеш, як яны шчыра пяюць! –
Значыць, шчырым і вечным
Будзе любай зямлі характэр!..* [4, с. 410].

Станаўленне Кастуся Кірэенкі ў выключнай ступені звязана з песняй, што знаходзіць сваё рэальнае ўвасабленне нават знешне. Так, невыпадкава адзін з яго вызначальных зборнікаў меў назву “Кніга ста песень”, бо ўяўляў сабой сапраўдны спеўнік, у якім кожны з вершаў – гэта маленькая песенька, выдыхаемая адзіным уздыхам, адзіным ударам натхнёнага сэрца. А сам тэрмін *песня* будзе сустракацца ў загаловах не толькі шматлікіх не вельмі аб’ёмных твораў, але і такіх шырокафарматных, як паэма “Урачыстая песня”. Кастусь Кірэенка сцвярджаў, што песня знаходзілася поруч з ім на працягу ўсяго ягонага жыцця. З маленства, якое нельга акрэсліць візуальна, фізічна, пранікла ў ягоную душу матчына песня, якая падсвядома вучыла любіць родны край, вяла з далёкіх краін да родных весніц (“Матчына песня”): *І знаю я, што на шляху жыццёвым // Я ўсё змагу, усё вярну наўнова, // Бо ў сэрцы б’ецца радасным прадвеснем // Матчына песня* [4, с. 145]. Паэт нарадзіўся ў асяроддзі, дзе былі жывымі класічныя фальклорныя традыцыі, якія сталіся для яго натуральнымі, сапраўднымі, рэальнымі. Ён жыў імі, дыхаў, ён не даследчык вуснай народнай паэзіі, з якой можа ўспрыняць нешта існае для ўласнай творчасці, а суаўтар гэтага плённага працэсу. Вось чаму надзвычай натуральнымі ўяўляюцца ў ягонай паэзіі вытрыманы ў традыцыях народных галашэнняў “Матчын плач” (*Ой, чаму ж ты шырокаю, рэчка, была, // Без пары ціхі востраў вадой заліла? – // А на востраве ж тым дзве каліны расло, // З каранямі іх вырвала, ўдала заняло*) [4, с. 115], ці падпарадкаваны паэтыцы салдацкіх песень усхваляваны зварот “Дзяўчына-сіраціна”, або твор аб прызначэнні паэта і паэзіі (“Зязюлі”), дзе сцвярджаецца, што галоўная задача Кастуся Кірэенкі – *краю роднаму песняй службыць*. Песня ва ўспрыняцці паэта роўнавялікая па сваёй значнасці цяжкай сялянскай працы, а працэс жатвы жыта нагадвае нараджэнне песні. Кастусь Кірэенка менавіта ва ўлюбёнай форме паказвае нараджэнне подзвігу (“Песня мужнасці”), увасабляе ідэалы юнацтва (“Твая песня”), паказвае нараджэнне радасці (“Песня аб чалавечым шчасці”).

Шырокая і жанрава-выяўленчая палітра песенных твораў К. Кірэенкі, дзе вылучаюцца “Палеская полька”, “Марш бадзёрых”, “Калыханка”, “Песня пра беларускі Артэк”. У гэтых творах паэт імкнецца захаваць жанравыя адметнасці згаданых форм, у цэлым добра прадстаўленых у беларускай песеннай лірыцы.

Родная песня найбольш адэкватна ўвасабляе нацыянальны дух, светаўспрыманне народа. Вось чаму ён чуе, як у далёкай Амерыцы гучыць родная “Ручаінка”, якую спяваюць на Брадвэі беларускія амерыканцы, бо сумуюць яны па родным краі, які некалі пакінулі па розных прычынах.

А найбольш яскрава пошукі Кастуся Кірэенкі ў сферы песні народнага характару ўвасобіліся ў славутым кранальным творы “Пах чабаровы”, які быў пакладзены на музыку вядомым беларускім кампазітарам Уладзімірам Буднікам. Песня ў выкананні “Чараўніц” была абрана беларусамі ў “Залатую калекцыю беларускай песні”.

У гэтым творы вельмі яскрава і арганічна адлюстраваліся вобразна-выяўленчая сістэма і мастацка-стылёвая паэтыка класічнай народнай традыцыі: *Мне б ісці каля ракі. // Я ж пайшла дубровай, // Галаву маю кружыў // Пах чабаровы*. [3, с. 350]. Чабар уздымае ў паэта глыбокія душэўныя ўспаміны пра роднае сяло, пра юнацтва, пра родныя краявіды. Чабар для многіх з нас пахне маленствам, успамінамі пра мінулае, а ў лірычнага героя водар гэтай зёлкі раскрывае цэлы калейдаскоп вобразаў і пачуццяў. Твор прасякнуты глыбокім лірызмам і шчырай эмацыянальнасцю, а з дапамогай моўных вобразаў чытач адчувае аўтарскія пачуцці і перажыванні. У творы назіраецца атмасфера, у якой рос паэт, гэта спасцігаецца дзякуючы кожнай дэталі пры апісанні роднай прыроды, якая заўсёды поруч, калі на душы цяжар і перажыванні альбо спеў сэрца. Мы назіраем эпітэты (*мілы словы, яркая вечарніца, ціхія дубы, матуля ласкавая і грозная*), метафары (*галаву кружыў пах чабаровы, неба ззяла над зямлёй, дубы чулі змовы, у хату прынясла пах чабаровы*), параўнанне ў форме творнага склону (*ззяла Яркаяй вечарніцаю*) і паўторы (*я ішла ўсё ды ішла; кружыць, кружыць галаву; Ой, вясна мая, вясна*).

Мова твора даволі простая, рытміка садзейнічае музычнасці, фальклорныя вобразы набліжаюць яго да народных спеваў (*ды ішла сабе ішла; сумелася*), дзе таксама назіраюцца строфы з чатырох радкоў і ствараецца пераважна парнае рыфмаванне. Лірычны і шчыры настрой маладой дзяўчыны, якая ўпершыню закахалася, выклікае збянтэжанасць і здзіўленне ад таго, што з ёй адбываецца: *І чаму так мілы мне прывітаньня словы? Кружыць, кружыць галаву Пах чабаровы!..*

Вобразы прыроды ў творы – удзельнікі падзеі – дуброва, рака, неба, вечарніца. Толькі яны на дадзеным моманце суразмоўцы і суудзельнікі першага кахання і першага пачуцця. Пах чабору – сімвал вясны, маладосці, кахання і спакусы – збівае з паўсядзённага жыцця, прымушае забыцца на маці і на свае абавязкі. Верш невялікі, мова даволі простая, але паэту ўдалося дасканала перадаць псіхалагічны стан маладзенькай дзяўчыны, яе разгубленасць, страх перед невядомымі раней пачуццямі і адначасова радасць і спадзяванне на каханне. А яшчэ яна вельмі баіцца, што матуля адчуе пах чабору на ёй і адразу ж пра ўсё здагадаецца.

Так, верш-песня “Пах чабаровы” – лірычны твор, у якім праз вобраз пах чабору раскрываецца тэма кахання, маладосці і цеснай сувязі чалавека з прыродай. Твор складзены ў стылі народнай песні, што надае яму асаблівы каларыт і шарм, таму ён быў надзвычай папулярны ў свой час, а песню на словы гэтага верша выконвалі многія спевакі і вакальна-інструментальныя ансамблі.

Паэтычны сусвет Кастуся Кірэенкі ахоплівае прыгажосць беларускіх пейзажаў, што абумоўлена моцным прыцягненнем паэта да маладой радзімы, да Беларусі. Прырода для кожнага беларуса, а тым больш для паэта – гэта крыніца натхнення, жыцця і моцы (“Даліна чабору”): *Я выхадзіў многія вёрсты Сваіх незлічоных дарог. І ўсе прыгажосці Радзімы На памяць у сэрцы збярог.* [4, т. 2, с. 56]. І сэрца адчувае прыцягненне да мясцін, дзе родны Сож: *А ўсё ж не знайшоў я куточка Ляпей, чым над Сожам у нас.* [3, с. 195]. Пачуццё патрыятызму, любоў і падзяка Беларусі, народу і роднай мове, – усё гэта назіраем мы, чытачы, у радках яго твораў. Яго паэзія не губляе актуальнасці ў кантэксце нацыянальнай беларускай ідэнтыфікацыі.

Паэзія Кастуся Кірэенкі вельмі кранальная, багатая на пачуцці, перажыванні, роздумы: *Святое сэрца, што кахала мяне, // Не аддам броду. // А любіць усё, што хаця і міне, // Да канца буду* (“Песня”) [3, с. 191].

Канцэптасфера К. Кірэенкі адлюстроўвае як яго асабістыя перажыванні, так і больш шырокія сацыяльныя і культурныя працэсы ў нашай краіне пачатку 20 стагоддзя (“Песня”): *У тую крыніцу, // З якой піў ваду, // Гразёю не кіну, хоць, можа, лепшую з часам знайду // Свайму сыну* [1, с. 191].

Такім чынам, асноўныя тэмы творчасці Кастуся Кірэенкі – гэта сяброўства, каханне, сям’я, прырода, Чарнобыльская навала. Яго паэзія з першага погляду даволі простая, але адначасова глыбокая. Амаль кожны твор бярэ пачатак з глыбінь народнага жыцця. Адкрытая шчырасць, замілаванасць роднымі краявідамі – усё гэта прыцягвае да сябе чытача і адкрывае розныя бакі творчасці таленавітага паэта.

Спіс літаратуры

1 Кірэенка, К. [Электронны рэсурс]. – Імгненне. // Рэжым доступу: [http:// sledvainy.ru](http://sledvainy.ru). – Дата доступу: 12.02.2025.

2 Рагойша, В. Тэорыя літаратуры ў тэрмінах: дапам. / Вячаслаў Рагойша. – Мн.: “Беларуская энцыклапедыя”, 2001. – 384 с.

3 Кірэенка, К. [Электронны рэсурс]. – Вандроўнае шчасце: Рыбацкая паэма // Рэжым доступу: [http:// frantavik.gsu.by](http://frantavik.gsu.by). – Дата доступу : 11.02.2025.

4 Кірэенка, К. Збор твораў: У 3-х т. Т.1. Вершы, паэмы 1939–1962 гг. – Мн.: Маст. літ., 1986. – 494 с.

А. Л. БАТУРЫНА
(г. Гомель, БелДУТ)

ПРЫРОДА ЯК АБ'ЕКТ ПАЗНАННЯ Ў ТВОРЫ Я. БАРШЧЭЎСКАГА “ДУША НЕ ЁЎ СВАІМ ЦЕЛЕ”

У артыкуле разглядаецца тэма ўзаемадзеяння прыроды і чалавека ў фантастычнай аповесці Я. Баршчэўскага “Душа не ёў сваім целе”. Падкрэсліваецца, што ў аповесці закранаюцца як пытанні аб мэтах і формах засваення прыроды чалавекам, так і аб межах чалавечых магчымасцяў у пазнанні прыроды. Адзначаецца, што ў поглядах Я. Баршчэўскага дамінуюць перадабраныя і рамантычныя ўплывы.

Яскравы прадстаўнік рамантычнай плыні ў шматмоўнай літаратуры Беларусі XIX ст. Ян Баршчэўскі (1794(?)–1851) перш за ўсё вядомы сучаснаму чытачу як аўтар славутага зборніка “Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях”, які спалучае захапляльнасць, патрыятычны пафас і філасофскую глыбіню. Значна радзей увагу даследчыкаў прыцягвае невялікая аповесць Я. Баршчэўскага “Душа не ёў сваім целе”, аднак гэты твор хавае ў сабе шэраг элементаў, якія дазваляюць скласці больш дакладную карціну філасофскіх і каштоўнасных уяўленняў, на падставе якіх пабудаваны мастацкі свет Я. Баршчэўскага.

“Душа не ёў сваім целе” была апублікавана ў 1849 г. у зборніку “Проза і вершы”. А. М. Макарэвіч адзначае, што “твор <...> уяўляе сабой апавядальную гісторыю, якая знаходзіцца на міжжанравым скрываванні аповесці і апавядання” [1, с. 29]. Літаратуразнаўцы І.Ф. Штэйнер і А.В. Браздзіхіна характарызуюць аповесць як “славянскую ўтопію XIX стагоддзя”, дзе сапраўдны свет супрацьпастаўляецца ўяўнаму, ідэальнаму [2, с. 112]. Твору ўласцівая ідэйная глыбіня, самабытнасць, аднак, разам з тым, у фармальным плане яго недахопамі з’яўляюцца пэўная схематычнасць характараў і недастатковая распрацаванасць сюжэту (так, шматабяцальная лінія самаахвярнага кахання Саматніцкага да Адэлі абмежаваная трыма абзацамі). Мае рацыю М. Хаўстовіч, які лічыў, што “ва ўсіх праявістых творах Я.Баршчэўскага змест пераважае над формай, а алегарычнасць і сімвалізм фактычна ператвараюць іх у навелы-прытчы” [3, с.232].

У аповесці аўтар ужывае два ўлюбёных прыёма: рамачную кампазіцыю, дзе ўстаўное апавяданне з’яўляецца асноўнай часткай аповесці, і рэтраспекцыю. Галоўны герой, доктар Саматніцкі, пра незвычайныя здольнасці якога чытач даведаецца ва ўводнай, рамачнай частцы – размове сяброў-суседзяў, раптоўна з’яўляецца ў хаце шляхціца Н. і запрашае да сябе аднаго з гасцей, пана Зянона, з якім быў знаёмы ў юнацтве, каб распавесці пра свае мінулыя прыгоды і няхшчасці.

У сярэдзіне XIX стагоддзя, калі Ян Баршчэўскі напісаў “Душу не ёў сваім целе”, чалавецтва перажывала перыяд рэвалюцыйных зменаў у эканоміцы (індустрыяльная рэвалюцыя, развіццё капіталізму), сацыяльным жыцці (урбанізацыя, разбурэнне традыцыйнага саслоўнага грамадства, нацыябудаўніцтва), навуцы. Навуковая рэвалюцыя, якая ў наступныя 150 гадоў радыкальна памяняе аблічча нашай планеты і лад жыцця чалавецтва, у той перыяд толькі пачыналася, аднак шэраг інтэлектуалаў у розных краінах, сярод іх і Ян Баршчэўскі, з трывогай назіралі за імкненнем чалавека падпарадкаваць сабе прыроду, раскрыць яе таямніцы. Праз гісторыю падарожжаў доктара Саматніцкага аўтар мовай сімвалаў паказаў намаганні чалавека Новага часу, накіраваныя на засваенне прыроды, а таксама небяспеку, якую несла для чалавека пазнанне прыродных таямніц.

У пачатку свайго шляху пан Саматніцкі трапіў у знакаміты Сафіёўскі сад – рэальны, захаваны да нашага часу шэдэўр садова-паркавага мастацтва, які быў заснаваны ў канцы XVIII стагоддзя польскім магнатам Станіславам Патоцкім у горадзе Умань (сучасная Чаркаская вобласць Украіны). Сафіёўка – “зямны рай” [4, с. 321], аздобленая штучнымі гротамі,

сажалкамі і ўпрыгожаная антычнымі мармуровымі статуямі, уразіла героя вонкавай прыгажосцю, аднак хутка яго адолела туга: “Дзень быў ясны, і ўсё квітнела, нібы ў раі, толькі мае думкі ахапіла скруха” [4, с. 322]. Чаму герой не хоча назаўсёды застацца там, чаго не хапае яму, каб адчуць вечнае шчасце? Сафіёўка – парк у стылістыцы класіцызму, “пенаты грэцкіх багіняў”, сімвалізуе засваенне прыроды, якое не адпавядае прынцыпам хрысціянства, імітацыю знешняга характа без спасціжэння ўнутранай гармоніі прыроды, і герой Яна Баршчэўскага імкнецца як мага хутчэй пакінуць язычніцкі рай пасярод украінскіх стэпаў. Вочы Саматніцкага шукаюць сімвал жарсцяў Хрыстовых: “Я хацеў бачыць толькі цяроўнік, лічачы, што на адно толькі тое і нарадзіла яго прырода, каб я спыняў на ім свой позірк праз усю пілігрымку майго жыцця” [4, с. 321]. У частцы аповесці, прысвечанай Сафіёўцы, выразна адчуваюцца водгукі жорсткіх спрэчак класіцыстаў і рамантыкаў пачатку XIX ст. Глыбока рэлігійнаму аўтару-рамантыку класіцыстычны парк падаецца не больш чым дарагой цацкай багатага чалавека.

У наступнай частцы аповесці Ян Баршчэўскі паказвае іншы спосаб засваення чалавекам прыроды, які больш адпавядае хрысціянскім прынцыпам: наследаванне прыродзе, спробы зразумець яе законы і выкарыстаць іх для паляпшэння жыцця людзей. Пан Гайнар, стваральнік саду, “ідучы праз пануючую пустыню жыцця, не марыў <...> ні пра залаты век, ні пра рай на зямлі, не збіраўся нікога здзівіць чароўным краявідам, не дбаў пра славу; іншыя ў яго былі думкі, іншая мэта” [4, с. 323]. Гайнароўскі сад адлюстроўвае ўяўленні аўтара аб дастатковым мінімуме, неабходным чалавеку для шчасця – ён дае ежу (сістэма каналаў захоўвае вільгаць і робіць глебу ўрадлівай), бяспеку (падземны лабірынт, дзе жыхары наваколіч маюць магчымасць схаватца ад нападу ворагаў), здароўе (жоўтыя мінеральныя воды). Менавіта ад пана Гайнара Саматніцкі атрымаў чароўныя сродкі, якія дапамагаюць у пазнанні глыбінных таямніц сусвету. Па логіцы аўтара, чалавек спачатку павінен навучыцца гарманічнаму суіснаванню з прыродай, абмежаваць свае патрэбы, адмовіцца ад гвалтоўнай перабудовы наваколіч з мэтай стварэння знешніх эфектаў, рупліва вывучаць і прыстасоўваць прыродныя механізмы для задавальнення сутнасных патрэб людзей, і тады ён атрымае ключ да ведаў больш высокага парадку. У вобразе Гайнароўскага саду прысутнічаюць пэўныя перазовы з ідэямі Ж-Ж Русо аб наследаванні прыродзе, а таксама з фаўсціянскімі матывамі аб перабудове прыроды на карысць людзей з другой часткі гэтаўскага твора: “Чалавек, які нязменна ідзе да мэты, не толькі зямлю, але і атмасферу можа змяніць; гэтая вільготная імгла, якую ты бачыш зараз у маім панурым садзе, збірае дажджавыя хмары з усходу і захаду ды поіць вільгаццю сасмяглыя стэпы: глядзі, і цяпер над нашымі галавамі скупчыліся цёмныя воблакі і не рушацца з месца; удалечыні відаць яснае сонца, а мы тут – у засені” [4, с. 234]. Можна сказаць, што Гайнароўскі сад свораны ў адпаведнасці з прынцыпамі устойлівага развіцця, і у гэтым Я. Баршчэўскі апырэдзіў свой час, паказаўшы, што чалавецтва мае шанец на выжыванне толькі ў згодзе з прыродай.

Кульмінацый падарожжа Саматніцкага стала яго знаёмства з навукоўцамі панам Рыльцам. У зборніку Я. Баршчэўскага “Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях” той, хто валодае таемнымі ведамі, часта атаясамліваецца з цёмнымі варожымі сіламі (чарнакніжнікі з апавяданняў «Пра чарнакніжніка і пра цмока, што вылупіўся з яйка, знесенага пеўнем», «Ваўкалак», «Зухаватыя ўчынкi», «Валасы, якія крычаць на галаве», «Твардоўскі і вучань»), аднак навуковец (вельмі падобны на алхіміка) пан Рылец – персанаж станоўчы, “чараўнік ад прыроды”. У апісанні эксперыментаў пана Рыльцы аўтар аповесці дасціпна спалучае дасягненні тагачаснай навукі і фантастычныя ўяўленні, распаўсюджаныя ў рамантызме і ўкаранёныя ў натурфіласофію Парацэльса. Пан Рылец, як дасведчаны палеантолаг, збірае і вывучае рэшткі дагістарычных істот, якія захаваліся ў вапне. У 1840-е г.г. палеанталогія знаходзілася на піку папулярнасці, еўрапейскія даследчыкі актыўна даследавалі акамянеласці. Ужо была апублікаваная праца Ж.-Б. Ламарка “Філасофія заалогіі” (1809 г.), дзе французскі папярэднік Ч. Дарвіна вылучыў ідэю аб эвалюцыі простых відаў жывых істот да складаных арганізмаў пад уздзеяннем знешняга асяроддзя. Відавочна, што Баршчэўскі быў знаёмы са згаданымі дасягненнямі навукі: “З паўгадзіны размаўлялі мы пра розных істотаў, што жывуць на сушы, у моры і ў паветры, пра тое, як змянялася іхняя форма, чаму зніклі асобныя віды, рэшткі якіх можна знайсці толькі ў тоўшчы зямлі, у бурштыне і ў вапнавых скалах” [4, с. 330].

Баршчэўскі не быў бы рамантыкам, каб яго задаволілі толькі навуковыя разважанні. І вось ўжо ў руках пана Рыльцы з'яўляюцца чароўныя вадкасці: “сапфіравая - гэта вада холаду, яна ўсё збірае ды сціскае; чырвоная вадкасць - вада агню, яна ўсё ажыўляе” [4, с. 329], у якіх чытач лёгка пазнае жывую і мёртвую ваду з народных казак. З дапамогай мёртвай і жывой вады Рыльца ажыўляе мінулае, вывучае істот, якія даўно зніклі з паверхні зямлі. Межы навуковага і фантастычнага размываюцца, як у сучаснай навукова-фантастычнай літаратуры. Для чалавека з рамантычным светаўспрыманнем факт існавання ў мінулым гіганцкіх слімакоў і вустрыц, монстраў-дыназаўраў можа быць доказам рэальнасці чароўных стварэнняў: у працэсе эксперыменту перад вачыма гасцей пана Рыльцы “паказаўся нябачны свет у надзвычайных, фантастычных постацях: крылатыя цмокі, сфінксы, кентаўры і гідры пачалі кружыць па шырокім сталі” [4, с. 333].

Сцэна ў хаце пана Рыльцы, калі госці пілі “келіхі нейкага пітва, з якога бухаў агонь” [4, с. 332] у гонар Саламандра – бессмяротнай фантастычнай істоты, сімвалу палымянай чалавечай душы, якая імкнецца да духоўных вышынь – вельмі нагадвае сюжэт Дзявятай вігіліі з казкі “Залаты гаршчок” Э.Т.А. Гофмана: студэнт Ансэльм, ап'янелы ад пуншу (гэты напой запальвалі перад тым, як піць), адкрывае знаёмым таямніцу загадкавага архіварыўса Ліндхорста, які на самой справе і ёсць магутны дух Саламандра. Аднак калі ў Гофмана ўся сцэна ператвараецца ў вар'яцкую камедыю (аўтар з уласнага вопыту ведаў, які эфект мае злоўжыванне пуншам і іншым моцным алкаголем), то Баршчэўскі па традыцыі ўзвышана-сур'ёзны, яго героі суправаджаюць ужыванне вогненнага напой разважаннімі аб навуцы і філасофіі. Аўтар, між іншым, робіць крытычныя заўвагі ў адрас нямецкага ідэалізму, з якіх вынікае, што ён не падзяляў пантэістычных поглядаў ранніх Фіхтэ, Шэлінга і іншых, а лічыў, што душа чалавека і прырода створаныя Богам: “Я з большым задавальненнем чытаю старажытных грэцкіх філосафаў; яны шчыра шукалі святла праўды, і часам асобным з іх удавалася хоць здалёку ўбачыць прамень вечнага святла. Цяпер, калі нябеснае сонца Евангелля свеціць усяму свету, яны [нямецкія і іншыя сучасныя філосафы – А.Б.] блукаюць у цемры і самі не ведаюць, чаго шукаюць; назвалі чалавечую душу часткаю Бога, а яна ж – стварэнне Божае, як і іншыя ўсе душы.” [4, с. 333].

Я. Баршчэўскі ўпэўнены, што розум чалавека недасканалы для таго, каб сягаць у тыя сферы, якія датычацца душы, веры, Бога. Пан Рыльца, які даў Саматніцкаму ключы для даследавання прыроды, раіць яму: «Уваскрашай жа мінуўшчыну, выклікай з магілаў памерлыя істоты; вывучай таямніцы ўсіх мінулых стагоддзяў і цяперашняга свету, – усюды ўбачыш цуды, якія іншым і не сніліся; убачыш руку Творцы, але не пераступай межаў, не даследуй дух, бо тут патрэбна вышэйшая сіла, <...>; не забывай, што ты чалавек, не аддаляйся ад свайго цела без волі таго, што цябе з ім злучыў, і вокам твае душы не ўзірайся ў іншую душу, якая створана, як і твая» [4, с. 331].

Гаворачы пра ўзіранне ў іншую душу, Я. Баршчэўскі апялюе да шырока вядомай у XIX ст. тэорыі жывотнага магнетызму ці месмерызму. Ідэі нямецкага ўрача і астралага Франца Месмера пра жывёльны магнетызм атрымалі вялікую папулярнасць у Еўропе напярэдадні Французскай рэвалюцыі. Згодна з імі, усе жывыя істоты выдзяляюць магнітную энергію, з дапамогай якой магнетызёр можа ажыццяўляць тэлепатычную сувязь з іншым чалавекам, лячыць яго, уплываць на яго псіхічны стан. Афіцыйныя камісіі, чальцамі якіх былі навукоўцы А. Лавуазье і Б. Франклін, прыйшлі да высновы, што ніякага жывёльнага магнетызма не існуе, і абвесцілі Месмера шарлатанам. Тым не менш, у перыяд рамантызму цікавасць да магнетызму адраджалася, што знайшло сваё адлюстраванне ў творах Э.Т.А.Гофмана (навелы “Магнетызёр”, “Жахлівы госць”), Э. А. По (“Месмерычнае адкрыццё”), А.Пагарэльскага (раман “Магнетызёр”) і іншых.

Лёс самаахвярнага доктара трагічны: Саматніцкі, аслеплены каханнем, забыў пра высокія абавязкі чалавека навуцы, захацеў “ужо сёння быць у раі ў гэтым жыцці” [4, с. 334]. І толькі згубіўшы ўласнае цела, ён зразумеў абмежаванасць магчымасцей чалавека і пакорліва падпарадкаваўся волі Бога.

Я. Баршчэўскі разглядае прыроду як тварэнне Бога, з чаго вынікае, што чалавек мае права карыстацца прыродай і здольны вывучаць яе; імкненне спасцігнуць сутнасць прыроды набліжае

чалавека да спасціжэння сутнасці Бога. Разам з тым чалавек павінен наследаваць прыродзе і шанаваць яе, як падарунак Тварца. Фінал аповесці – папярэджанне Я. Баршчэўскага, актуальны для чалавека ХХІ стагоддзя – чалавек слабы, абцяжараны жарсцямі, і раскрыццё таямніц прыроды без уліку маральных законаў можа выклікаць вялікую бяду.

Спіс літаратуры

- 1 Макарэвіч, А. М. Творы Я. Баршчэўскага “Драўляны Дзядок і кабета Інсекта”, “Душа не ў сваім целе” ў жанравым і эстэтычным кантэксце беларускай прозы XIX – пач. XX стст. / А. М. Макарэвіч // Веснік МДУ імя А.А. Куляшова. – 1999 – №2-3(3). – С. 23–29.
- 2 Штэйнер, І. Ф. Гісторыя беларускай літаратуры XIX стагоддзя / І. Ф. Штэйнер, А. В. Брадзіхіна. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2021. – 220 с.
- 3 Хаўстовіч М. [Прадмова да аповесці Я. Баршчэўскага “Душа не ў сваім целе”] // Полымя. – 1996. - № 1. – С. 232.
- 4 Баршчэўскі, Я. Выбраныя творы / Я. Баршчэўскі ; уклад. прадм. і камент. М. Хаўстовіча. – Мінск : Беларус. кнігазбор, 1998. – 480 с.

УДК 821.161.3-31*Г.Марчук

А. Ф. БЕРЁЗКО

(г. Гомель, ГГУ имени Ф. Скорины)

«СЛАДКИЕ СЛЕЗЫ» Г. МАРЧУКА: ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ

На материале исповедально-автобиографической прозы Г. Марчука в статье рассматривается жизненный и творческий путь прозаика и драматурга. Особое внимание уделяется анализу системы мировоззренческих установок автора, которые во многом обусловили специфику эстетической программы его творчества.

Современная белорусская литература в сознании массового читателя тесно связана с именами В. Козько, О. Ипатовой, Л. Дранько-Майсюка, А. Федоренко, Л. Рублевской и ряда других литераторов и поэтов. Особое место в этом ряду занимает Георгий Марчук – романист, драматург, создатель рассказов, сказок, новелл, афоризмов, дневниковых записей, ушедший из жизни 23 августа 2023 года. В 2006 году вышла в свет первая часть дневника Г. Марчука под названием «Сладкие слезы», а в 2010 и его вторая часть. В качестве названия своей книги писатель использует заголовок одноименной пьесы, написанной им ранее. И название это далеко неслучайно. Оно наполнено символическим смыслом, ведь на страницах дневника Г. Марчук делится как радостями, так и горестями своей жизни, которых, как узнает читатель, было немало.

Тематический диапазон дневниковых записей Г. Марчука «Сладкие слезы» необычайно широк.

Большую часть дневника писателя, как того и требуют законы жанра, занимает отображение собственного духовно-биографического опыта. Читатель получает возможность познакомиться с полной биографией автора. При этом это не сухая констатация фактов жизни, о которой он мог бы узнать из какого-либо учебника либо справочного издания, а история жизни, рассказанная самим художником слова, который дает оценку событиям, выражает свои эмоции в связи с теми или иными событиями. Связано это со следующим убеждением Г. Марчука: «Холодная констатация фактов в дневнике не трогает душу читателя» [1, с. 8]. Писатель словно пишет продолжение своего романа «Цветы провинции», но в этот раз устраняет из сюжета все вымышленные события, дополняет основную канву собственной жизни новыми сведениями: «Я рос сиротой. Отец оставил семью и не поддерживал отношений с мамой, которая от одиночества, его предательства, тревоги за будущее, безденежья и голода покончила с собой» [1, с. 10].

Образ матери постоянно присутствует на страницах книги «Сладкие слезы», что вовсе и не удивительно, если вспомнить те слова, которые Г. Марчук написал на ее надгробном памятнике: «Мама, не было и дня, чтобы я не вспомнил тебя» [2, с. 111]. В памяти писателя ярко зафиксировался самый трагический день его жизни – 8 августа 1958 года, когда его существование разделилось на до и после смерти матери: «Похороны мамы. Теплый день. Очень много народа. Гроб в белых кружевах. Мамины пальцы очень худые, в них не держится свечка. Обматывают свечку платочком. Дорога до кладбища длинная. Я устал... Отца на похоронах не видно, не пришел» [1, с. 20]. Это был первый опыт смерти, возникающий у человека, побывавшего у гроба умершего, который даже в столь юном возрасте вызвал глобальные изменения в его мировосприятии. Подобный опыт ранее пережил А. Адамович, который после смерти своей матери Анны Митрофановны отметил в своей записной книжке: «О, Госпадзе, усё гэта стаіць і не адыходзіць, і не трэба, каб хоць нешта пайшло» [3, с. 427]. Каждая строчка дневниковых записей Г. Марчука наполнена ощущением того, что смерть матери для него – это незаживающая рана, к которой так больно прикоснуться, но от которой невозможно освободиться. Уже с ранних лет и до конца жизни писатель переживает острое чувство вины перед своим самым дорогим человеком. Как и А. Адамович, он корит себя за то, что при жизни матери не успел произнести ей самые нужные и важные слова, что не сумел отблагодарить ее по-настоящему за все то, что она сделала для него. Как признавался А. Адамович, в течение долгих лет он не смог открыть те страницы записной книжки, в которых запечатлел свои эмоции и мысли в момент смерти матери. Не может об этом без слез вспоминать и Г. Марчук, поэтому на страницах дневника отсутствует детализированное повествование об этом страшном событии. Все свои переживания писатель вложил в уста Алеси Доли в романе «Цветы провинции»: «Я ўсё часцей пачаў вяртацца думкамі да маці, пачаў, як ні дзіўна, нешта сваёй дзіцячай галавой асэнсоўваць. Раптам, на нейкім віражы сваіх думак і ўспамінаў, я зразумеў, што ў смерці маці, відаць, найбольш вінаваты я сам! Я пачаў шкадаваць яе, мёртвую, як живуую, бо живуую не шкадаваў, бо живуой яна якраз была для мяне як усё роўна мёртвая» [4, с. 14].

После смерти матери Г. Марчук живет и воспитывается у своей бабушки Насти: «Остались вдвоем с бабушкой» [1, с. 21]. Ребенок узнает, что на соседней улице живет его отец, о существовании которого до этого он не знал. Однако бабушка настойчиво внушает ему мысль, что именно он является главным виновником смерти его матери. Естественно, что Г. Марчука одолевают противоречивые чувства: с одной стороны, он жаждет встречи со своим отцом, хочет понять, что он за человек, почему он ушел из семьи, а с другой – взглянуть в глаза человеку, пусть даже и родному, который довел его мать до самоубийства. Уже в шестидесятилетнем возрасте Г. Марчук возвращается в детство и констатирует: «Моего отца все мои родственники не любили, остался к нему равнодушен и я. Но это не мешает ему присутствовать в моих воспоминаниях, когда я обращаюсь памятью к родине» [1, с. 19]. Встретившись и пообщавшись с ним за свою жизнь несколько раз, в конечном итоге писатель приходит к следующему выводу: «Часто спрашивают: почему я в разговорах, выступлениях, произведениях не упоминаю и почти не вспоминаю своего отца? <...> Я мог бы им гордиться. <...> Мог бы гордиться, но... один, всего один только факт мертвой рукой сковывал мои слабые намерения. Он, мой отец, не дождался моего прихода на свет, бросив мою мать ради другой женщины. Два месяца оставалось до родов. Ох, как моя слабенькая, небольшого росточка, худенькая мать боялась рожать! Рядом не было любимого человека. Не хочется им гордиться... вроде бы нечем... стыдно гордиться... и не буду. Пусть Бог простит мне то, чего я не в силах простить» [1, с. 223–226]. Эти несколько страниц книги «Сладкие слезы» – подлинная исповедь писателя, вершина его откровенности и искренности, на которых он сам, уже находясь в почтенном возрасте, окончательно подводит для себя итоги, бесповоротно определяя роль отца в собственной жизни.

Спустя годы Г. Марчук приходит к осознанию, что по-настоящему ценить своих бабушку и дедушку стал лишь тогда, когда их не стало. Запоздалую попытку компенсировать

свою вину перед ними он предпринял в момент создания книги «Сладкие слезы»: «Перечитываю первые страницы дневника и ужасаюсь. В нем нет ни слова о том, как там без меня живут дедушка и бабушка. С годами мы начинаем понимать сущность человеколюбия. Возвращаясь в детство и юность в биографическом романе “Цветы провинции”, я попытался выразить всю свою нежность и любовь к своим самым близким, но увы, уже было поздно, они тихо и незаметно для остального мира умерли» [1, с. 10–11]. Соприкосновение с опытом смерти, утрата близких – все это способствует тому, что свои первые дневниковые записи Г. Марчук сопровождает записью «Ежедневные замечания о жизни, смерти, долге».

Одновременно со смертью матери Г. Марчук переживает опыт первой неразделенной любви, что еще более усиливает его психологическую травму. Только здесь, на страницах дневника, писатель раскрывает перед читателем всю правду: если на страницах романа «Цветы провинции» возлюбленную Алеся Доли, прототипом которого является сам автор, звали Валя Телегина, то в реальной жизни девушкой, в которую он был влюблен, была Света Иванова. Светлое и возвышенное чувство Г. Марчука не вызвало ответной реакции в сердце юного создания, что принесло в его жизнь дополнительные душевные страдания: «У меня с ней шансов не было. Она – дочь начальника милиции, а я из самой бедной семьи и к тому же сирота. <...> В своей первой любви от отсутствия взаимности (а почти все друзья уже обзавелись подружками) я был непредсказуем и зол. <...> Мы расстались без первого поцелуя» [1, с. 32]. С высоты прожитых лет писатель понимает, что его неразделенная любовь – это лишь часть жизненного опыта, который каждому необходимо пройти, но в тот момент данное событие воспринималось им крайне болезненно. Позже Г. Марчук встретил новую даму своего сердца, которая впоследствии стала его женой. Ей он посвятит целый ряд своих дневниковых записей, которые, пользуясь терминологией автора, условно можно было бы назвать «Канон Жене»: «Мне повезло несказанно. Я на своем жизненном пути встретил женский идеал: красивая, добрая, умная, настойчивая, скромная. О жене писать всегда сложно и трудно. Многие ее черты я отдал своим любимым героиням в романах и пьесах. Она стала моим спасением и опорой в жизни» [1, с. 93].

Возвращаясь же в своих воспоминаниях в прошлое, Г. Марчук приходит к осознанию, что преодолеть все невзгоды, которые выпали на его долю в те годы, помогла, как это парадоксально не прозвучит, болезнь: «Болезнь охладила мое неистовство» [1, с. 32]. Короткая запись в дневнике, датированная маем 1963 года, позволяет легко реконструировать всю гамму переживаний и страданий автора, которые ему довелось пережить: «Брестский туберкулезный диспансер. Мне определили срок лечения до осени. Я плакал. Забрали основное – школу, друзей, улицу. Люди умирают часто. Мертвецы пугают. Сны все страшные» [1, с. 10]. Находясь в Браславском туберкулезном санатории для подростков, где Г. Марчук проходил курс реабилитации после перенесенной болезни, он пробует свои силы на театральной сцене. Страсть к этому виду искусства поглощает будущего писателя целиком. Поэтому вовсе не удивительно, что свою жизненную судьбу он решает связать именно с театром. После многочисленных неудачных попыток покорения театральных вузов Москвы Г. Марчук в конечном итоге поступает на отделение театроведения Белорусского театрально-художественного института, которое успешно заканчивает в 1973 году, а в 1975 году завершает обучение на Высших курсах сценаристов и режиссеров в Москве.

На закате своей жизни Г. Марчук, анализируя все события, случившиеся с ним, приходит к следующему заключению: «Во всем есть божественное провидение. Быть может, не останься я сиротой, не испытай горя от первой несчастной любви, не заболел туберкулезом и не расстанься с родными местами, может быть и не стал бы заниматься литературой, которой и посвятил свою жизнь. Скорее всего так» [1, с. 20–21]. В данном случае перед нами наглядная демонстрация того принципа, по которому писатель выстраивает свой дневник. Его суть сам Г. Марчук описывает следующим образом: «Дневник для меня не фотография. Прожитый день не только факт жизни. Люблю анализировать его, порассуждать на его примере о вечном, поразмыслить над смыслом жизни» [1, с. 70].

При этом необходимо еще раз подчеркнуть, что Г. Марчук неустанно ориентируется и думает о предполагаемом читателе своей книги «Сладкие слезы». Именно этим обусловлены

его неустанные комментарии и обращения к нему, которые, по замыслу автора, должны облегчить восприятие дневника: «Среди множества фамилий, которые встречаются в дневнике (а их могло быть и больше, но был бы перебор), не хватает итальянского драматурга Эдуарда де Филиппо» [1, с. 159].

Значительная часть дневниковых записей Г. Марчука посвящена осмыслению им собственного литературного творчества, ведь белорусский автор был убежден, что «и читателю, и писателю очень полезно заглядывать в лабораторию великих писателей: чем они жили, чему удивлялись, от чего негодовали, кого читали» [1, с. 115]. Поэтому в ряде случаев Г. Марчук позволяет читателю проникнуть в собственную творческую лабораторию, в которой содержится откровенная и искренняя информация, отражающая его индивидуальное понимание собственного предназначения в литературе: «В годы молодости, работая над романом “Крик на хуторе”, над первыми комедиями “Лютики-цветочки”, “Трезвый день Степана Криворучки”, мне очень хотелось через свои произведения сделать людей лучше. Но вот ведь загвоздка. В комедии вообще трудно кому-нибудь быть положительным, ведь всем надо быть смешными. А у нас выработался стереотип на основе вульгарных идей социализма: положительный – не пьющий, не смешной, не греховодник, не забияка, не тунеядец. Как только я заведомо ставил себе задачу написать обязательно идеального положительного героя, ничего не получалось, вернее, получалось плоское резонерское существо, осуждающее всех и поучающее. Нет сомнений, нет движения души, постижения смысла жизни – нет характера» [1, с. 17–18].

Как это чаще всего происходит в дневнике Г. Марчука, от частных, личных размышлений он переходит к общему, размышляя о предназначении литературы в целом: «Белорусские драматурги не владеют жанром трагедии. Надо попробовать» [1, с. 12]; «Писатели редко угодны властям, последние их наделяют характеристиками типа “реакционный мистик” – о Достоевском, “выживший из ума старик” – о Сократе, “реакционер и безбожник” – о Толстом» [1, с. 12]. В дневниковых записях Г. Марчука содержатся размышления и о судьбе белорусской литературы в будущем. Прогноз автора крайне пессимистичен, ведь он предсказывает скорую смерть отечественного искусства слова: «Грядет трагическое ближайшее будущее, когда белорусские писатели будут, а читателей белорусской литературы не будет» [1, с. 48].

В качестве рекомендаций писателю, который ведет дневниковые записи, Г. Марчук подчеркивал особую важность необходимости учитывать им следующий момент: «В дневнике даются оценки событиям, личностям, коллегам. Надо помнить, что человек – это Вселенная, и твой взгляд на него приоткрывает только часть натуры. Надо быть предельно осторожным в однозначных характеристиках» [1, с. 7]. К сожалению, самому белорусскому писателю далеко не всегда удается придерживаться этого положения, который не раз на страницах дневника позволяет себе высказывать крайне противоречивые и неоднозначные суждения: «Случай, талант, настырность и расположение русских, которых он недолюбливал, в конце жизни помогли В. Быкову, единственному, получить признание в Союзе и в некоторых европейских странах своими экзистенциалистскими притчами о сопротивлении партизан и окопной правдой о светских воинах» [1, с. 15–16]. И далее: «Он умеет создавать экстремальную ситуацию, укрупняет пружину сюжета, ограничивает число действующих лиц до трех-четырех человек, что дало ему возможность максимально сосредоточиться над разработкой их характеров. Однако он не чувствует и не видит объемно современность. Даже в его повестях, где эта современность переплетается с эпизодами из времен войны, эта самая современность выглядит бледно, и он стремится скорее перейти к войне, которую писать умеет. Его война – это гражданская война, которую принесла с собой оккупация. Реалий борьбы с врагом почти нет» [1, с. 116].

Не мене категоричен Г. Марчук в оценке творческой деятельности еще одного классика белорусской литературы А. Адамовича, имя которого прочно вошло в золотой фонд не только отечественного, но и советского искусства слова: «Средней руки публицист, слабый прозаик, неплохой литературный критик А. Адамович, которого по недомыслию протаскивают в ну очень значительные писатели Беларуси, в своей книге поставил в один ряд с творчеством В. Распутина критика и дебютанта в прозе М. Тычину. Уровнял в таланте и славе. Ужас. Полная деградация и издевательство над писателями» [1, с. 137]. Дневник – это субъективный

жанр литературы, на страницах которого автор имеет право высказывать свою точку зрения, но всему есть предел и мера. Поэтому оценка деятельности еще одного классика белорусской литературы В. Короткевича не может вызвать недоумение даже у самого лояльного читателя: «Беру с книжной полки томики В. Короткевича, выборочно читаю то, что наугад открываю. Все его сказки слабо переработанный фольклор. Слабые сказки. Им не хватает оригинальности и новизны сюжетов. От фольклора отошел, а свое не придумал» [1, с. 198].

Удивление вызывает тот факт, что один из писателей, которого Г. Марчук охарактеризовал крайне нелюбимо, воспринимается им как учитель, уроки которого он пытался использовать в своем творчестве: «Не без влияния Быкова, Мележа, Пташникова начал и я подумывать о создании портрета белоруса в XX веке. Чтобы показать его как можно масштабнее и правдивее, я работал во всех жанрах: драматургии, прозе, новеллистике, сказке» [1, с. 16].

Прочтение книги «Сладкие слезы» Г. Марчука позволит читателю узнать историю создания и восприятия многих произведений белорусского писателя. Так, например, только из дневниковых записей автора он сможет узнать, что прототипом образа дяди Михаила в романе «Цветы провинции» стал родной дядя писателя дядя Грицко: «В своем романе “Цветы провинции” я вывел его в образе дяди Михаила, не отступив от правды характера ни на шаг» [1, с. 133]. Или еще один пример истории восприятия романа «Крик на хуторе», зафиксированный на страницах дневника Г. Марчука: «Роман “Крик на хуторе” после двух лет подготовки напечатали в престижном журнале “Полымя”. Для одних коллег это стало удивлением, для других – приятной неожиданностью (от этих получил более остальных слов одобрения и восхищения), для некоторых – шоком и предметом зависти (эти замалчивали и замалчивают до сих пор и роман, и мое имя)» [1, с. 48]. Однако в конечном итоге Г. Марчук отказывается превращать дневник в рассказ об истории создания собственных произведений, полагая, что этот путь может снизить интерес к нему со стороны читателей: «Решил, что посвящать страницы дневника истории создания того или иного моего произведения нельзя. Монотонно, скучно, однообразно» [1, с. 84].

Отдельная часть дневниковых записей Г. Марчука посвящена его работе редактором в издательстве «Мастацкая літаратура». Здесь писатель вновь категоричен и резок в своих оценках: «Издаем и книги из серии “Школьная библиотека”. Боже, какие слабые, тягомотные романы, повести, поэмы. Но за ними писатели с именами или при должностях. Программы по литературе русской, белорусской, мировой должны быть пересмотрены» [1, с. 13]. В очередной раз мы сталкиваемся с противоречием, возникающим между теоретическими рассуждениями писателя о правилах ведения дневниковых записей и воплощением их на бумаге. На первых страницах книги «Сладкие слезы» автор высказывает следующую мысль: «Если дневник превращается в сплошную обиду на других, на мир, то это уже не дневник, а жалобная книга неудачника» [1, с. 90]. Однако этой записи предшествует следующая оценка деятельности русскоязычных писателей Беларуси: «При всей моей любви к русской литературе и искусству, на которой я воспитан, все же признаюсь: в большинстве русские поэты и прозаики, которые живут и творят в Беларуси, проигрывают в таланте своим современникам белорусам» [1, с. 62].

На страницах дневника Г. Марчук делится с читателями и своими сокровенными желаниями: «Чего бы мне хотелось? Оставим глобальные желания, обратимся к более скромным. Хотел бы, чтобы через сто лет читали мой исторический роман “Крик на хуторе” с удовольствием, интересом и душевными переживаниями, как испытываю я сейчас, читая через сто лет “Фараон” Болеслава Пруса или “Землю обетованную” Реймонта» [1, с. 177].

С каждым прожитым годом человек все чаще задумывается о смерти. Не является исключением в этом общечеловеческом правиле и Г. Марчук. Мысль о том, что жизненный путь подходит к концу, начинает настойчиво преследовать его сознание: «Однако, какой уже и я старей» [1, с. 146]; «С ужасом осознаю, как мало живет человек» [1, с. 142].

Когда у человека возникает страх смерти, он вспоминает о Боге. Отношение Г. Марчука к религии сложно охарактеризовать однозначно. Не может этого сделать и сам писатель, который называет себя «сомневающимся христианином» [1, с. 242]. Тем не менее свою книгу «Сладкие

слезы» он завершает записью, в которой рассказывает о своем общении с Всемогущим: «Понимаю, многие не поверят в случившееся, в то, что у меня была встреча с Богом. Во сне ли она произошла, нашептал ли он мне вопросы по дороге на родину в автобусе, когда я сладко дремал. Одним словом, как говорят, хотите верьте, хотите нет» [1, с. 242]. Эта беседа сродни исповеди, поскольку автор в диалоговой форме отвечает на самые неудобные для человека вопросы, в которых раскрывается его сущность, демонстрируется уникальность личности.

Завершая анализ книги «Сладкие слезы» следует отметить, что для самого писателя данные дневниковые записи носили терапевтический эффект. Излагая свои мысли на бумаге, он очищался от грехов жизни, переживал своего рода катарсис: «Возвращаясь к пережитому и увиденному, познанному на собственном опыте и перенося на бумагу, ей-богу, проходишь путь какого-то скрытого просветления, духовного очищения и возрождения души, измученной невзгодами, разочарованиями, несовершенством человеческих отношений, крахом надежд и собственным высокомерием» [1, с. 95].

Таким образом, книга Г. Марчука «Сладкие слезы» продемонстрировала новые пути развития исповедально-дневниковой прозы в европейской литературе XXI века. Суммировав опыт предшественников, белорусский писатель стремился создать универсальную жанровую модель, в которую попытался включить особенности различных разновидностей жанра дневника. В результате произведение автора приобрело форму текста, находящегося на границе между поп-fiction и художественной литературы, поскольку Г. Марчук, сохраняя необходимую для данного жанра степень искренности, все же стремился придать ему занимательную форму, что привело к нарушению целого ряда традиционных правил выстраивания данных текстов.

Список литературы

- 1 Марчук, Г. В. Сладкие слезы : дневник / Г. В. Марчук. – Минск : Адукацыя і выхаванне, 2010. – 248 с.
- 2 Марчук, Г. В. Сладкие слезы : дневники, афоризмы / Г. В. Марчук. – Минск : без м. изд., 2006. – 256 с.
- 3 Адамовіч, А. Выбраныя творы / А. Адамовіч. – Мінск: Кнігазбор, 2012. – 608 с.
- 4 Марчук, Г. Кветкі правінцыі : Раман, апавесць / Г. Марчук. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1988. – 413 с.

УДК 821.161.3-14*П.Трус

А. В. БРАДЗІХІНА

(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

СУБ'ЕКТНА-АБ'ЕКТНАЯ АРГАНІЗАЦЫЯ ІНТЫМНАЙ ЛІРЫКІ ПАЎЛЮКА ТРУСА

У артыкуле на матэрыяле інтымнай лірыкі Паўлюка Труса разглядаюцца спосабы мастацкага ўвасаблення вобразаў лірычнага суб'екта і аб'екта любоўнай інтэнцыі. Асабліва ўвага надаецца матыўнай і вобразна-сімвалічнай сістэме, прататыпам і адрасатам паэзіі кахання, а таксама адметнасцям светаўспрымання аўтара, што фарміруюць адметнае аблічча інтымнай лірыкі П. Труса.

Інтымныя тэма – адна з цэнтральных у мастацкай спадчыне Паўлюка Труса, і гэта не дзіўна, бо ўсе зборнікі (“Вершы” (1925), “Ветры буйныя” (1927) і падрыхтаваная да друку кніга “Чырвоныя ружы”) створаны пісьменнікам ва ўзросце 20–25 гадоў. Па словах Г. Запартыка, гэта “адзін з самых рамантычных паэтаў Беларусі” [1, с. 178]. І нават ідэалагічныя запатрабаванні часу і эстэтычная платформа “Маладняка”, у які ўваходзіў П. Трус, не перашкодзілі маладому чалавеку паслядоўна пісаць вершы пра каханне.

Любоўная лірыка пісьменніка – гэта гісторыі спатканняў і расстанняў, прычым апошніх у творчай спадчыне П. Труса значна больш. Аднавадна лірычным героям інтымных вершаў уласцівы палярныя настроі. Так, сустрэчы закаханых разгортваюцца, за рэдкім выключэннем (якім з’яўляецца, да прыкладу, твор “Плакалі ветры ў дуброве параненай...”), на фоне ідылічных вясковых ці прыродных пейзажаў, як правіла, увечары ці на досвітку і падаюцца ў фальклорнай стылістыцы. Прастора вершаў з матывамі спаткання запаўняецца фларальнымі вобразамі і гукамі ціхіх спеваў, іскрыстымі росамі і залацістым золкам, месяц шчодро рассыпае тут бліскучыя промні, а “туман-малачай серабрысты” [2, с. 66], ахутваючы наваколле, робіць абрысы малюнка больш мяккімі. Тым самым ствараецца агульны гарманічны фон любоўнай гісторыі. Духоўным суладдзем і чаканнем шчасця перапоўнены і героі такіх твораў (“Перад восенню”, “У купальскую ноч”, “Я спаткаўся з табой...”, “Як пажоўкнуць лісты”, паэма “Сірата Алеся” (частка 5) і інш.):

*У купальскую ноч, у зялёным бары –
У бары пад кудравымі соснамі,
Я спаткаўся з табой... Месяц долу дарыў
Пацалункі-дары
Буйна-росныя [2, с. 67].*

Калі вершы-спатканні выпісаны П. Трусам у букалічным стылі, то лірычныя тэксты з матывамі развітання-расстання нагадваюць хутчэй элегіі і накірны з іх мінорным гучаннем і ціхім сумам. У вобразнай сістэме гэтых твораў нярэдка з’яўляюцца актуальныя эпохі ці адзнакі цывілізацыі – вакзал, вагон, сход партыйнай ячэйкі, мігценне электрычных агнёў і пад. (вершы “Ой, у полі за гарою...”, “Дзяўчыне”, паэма “Развітанне” і інш.). І нават вайна, якая разлучыла закаханых, набывае даволі канкрэтныя прыкметы часу (“З успамінаў... абозніка”, “На тэрзбор”). Тым не менш пейзаж тут таксама адпавядае душэўнаму стану лірычнага героя і яго каханай пад час іх апошняй сустрэчы, сумуе разам з імі: “Вербы плакалі ў тумане” [2, с. 54], “Пявучая жалейка недзе грала за тунеллю” [2, с. 79], “Звінелі глуха правады” [2, с. 188], “Завялі астры пад акном” [2, с. 188] і пад. Прырода ў сваім спачуванні настолькі зліваецца з унутраным перажываннем лірычнага суб’екта, што ў выніку ўтвараецца амаль імпрэсіяністычны “пейзаж душы”, дзе правесці дакладную мяжу паміж чалавечымі адчуваннямі і роднымі краявідамі амаль немагчыма:

*Не віню... І дарагой не клічу!..
Шчырых слоў ты не прасі ў мяне...
Угадаць не трудна па абліччу,
Як усмешкі сочацца на снег, –
Ты стаіш... І думаеш, паклічу?*

*Ты стаіш... А на душы завеі...
А на душы халодныя лісты.
Гасне зірк... хоць вусны пунсавеюць
І дагараюць у замецях пустых, –
Ты адна... І снежныя завеі [2, с. 124].
(верш “Не віню”)*

М. Мішчанчук, аналізуючы Трусавы вершы пра каханне, слухна заўважыў, што “псіхалагічны малюнак іх складаны” [3, с. 192]. Сапраўды, матывы спаткання і расстання ў паэта могуць спалучацца ў межах аднаго інтымнага лірычнага тэксту, захоўваючы вышэй акрэсленыя спосабы іх увасаблення. Больш за тое, такія эмацыянальныя арэлі нярэдка сыходзяцца ў вершах на іншыя тэмы, спараджаючы скразныя для паэта аксюмаранныя вобразы радаснай маркоты, нежурботнага смутку (вершы “Санет” (“У цвеце восені пунсова-залатым...”),

“Трыпціх”, “Завіліся сцежкі”, “Куды вецер вее...”, “Ці ж мне сёння плакаць...” і шмат іншых). Пра “нясумны сум” [2, с. 304] гаварылі яшчэ сучаснікі паэта, падкрэсліваючы, што “ягоная туга не раўназначна адчаю” [2, с. 310]. Будучы схільным у сваёй творчасці да самавытлумачэнняў, якія забяспечваюць правільную рэакцыю чытача на той ці іншы вобраз і яго карэктную інтэрпрэтацыю, П. Трус так тлумачыць адначасовае перажыванне яго аўтапсіхалагічным лірычным героем супрацьлеглых пачуццяў: “Душа паэта – плач і смех!” [2, с. 91]. І яшчэ: “І просіць сэрца // навальніцы, // Сімфоній радасці // й тугі...” [2, с. 146].

Як бачым, журба-радасць у эстэтычна-філасофскай сістэме творцы не адмаўляюць адна адну, а, наадварот, узаемабумоўліваюць уласнае існаванне, ствараючы разам гарманічнае адзінства. На думку П. Труса, як дзень не можа быць без ночы, так і радасць не адчуеш, не спазнаўшы маркоты. Гэта ўзаемаперацякальныя катэгорыі, іх сугучча і ёсць сінонім руху і жыцця ўвогуле: “Пазбіраю я слёзы-расу // І рассыплю у песні крышталі, – // Тады ўбачыш ты радасць і сум, // Як жыццё у няспыненых хвалях” [2, с. 68] (верш “Ой, пайду...”). Менавіта праз гэтыя эмоцыі і пачуцці лірычны герой-паэт можа адчуць сябе жывым. У вершы ў прозе “Дзікі смех” – ключавым творы для разумення мастацка-філасофскай канцэпцыі пісьменніка – у найбольш сканцэнтраваным выглядзе гучаць вынікі яго асэнсавання непарыўнасці акрэсленай вышэй апазіцыі. Пастаўленыя аўтарам пытанні, па сутнасці, не фармулююць, а вырашаюць праблему:

“Але жанчына не смяялася, і толькі горка, балюча плакала. Можна, у гэтым якраз і была яе радасць, што яна плакала?.. Мо тады толькі чалавеку і радасна, калі ён плача? Мо таму толькі й горна, што чалавек смяецца? Ці можна была якая вышэйшая сіла над гэтай істотай, што застаўляла яе плакаць, калі да болю хацелася дзіка смяцца і толькі смяцца?..

І жанчына плакала... ” [2, с. 225].

Падобныя амбвалентныя настроі развіваюцца і ў вобразе восені – улюбёнай пары П. Труса. Пажоўклыя лісты, звялыя кветкі, дажджы і туманы, адміранне-адцвітанне прыроды выклікаюць яго шчырае захапленне, сумную радасць, смех і слёзы:

“Была глыбокая восень...

У ціхай радасці, у шырокай музыцы, у маўклівай, развітальнай красе да долу падалі залатыя кляновыя лісты...

<...>

Хацелася смяцца да слёз на ростані яе красы і смерці.

А пад нагамі шаласцелі залатыя лісты” [2, с. 225].

Менавіта таму каханне лірычнага героя звычайна разгортваецца на фоне не вясновага, а восеньскага пейзажу, поўнага чароўнага згасальнага характа, якое абуджае насуперак усяму вітальным сілы. У вершы “Як пажоўкнуць лісты” П. Трус стварае ідэальны вобраз жанчыны – Яе (менавіта так – з вялікай літары), які ўвасабляе з дапамогай вытанчанай эстэцкай вобразнасці і настрой радаснага суму, свядома адступаючы ад улюбёнай фальклорнай стылістыкі. Паэт імкнецца ўзвысіць вобраз каханай досыць нязвыклым чынам – не праз сакралізацыю, а, наадварот, шляхам падкрэслівання яе зямных, чалавечых якасцей: шчырасці, мудрасці, спакою, эмпатыі.

Як пажоўкнуць лісты,

Адцвітуць за акном,

Як пагаснуць халодныя зоры... –

Тады прыйдзе Яна,

Што пакляўся даўно,

І са мной ад душы пагаворыць.

*Прыйдзе ўвечар адна,
Прыйдзе ў шэлесце сноў,
На парозе пастукае ў дзверы.
І барвовасць красы,
Дум цярных вянок
Прынясе ў адзінокі мой церам.*

*Дзверы сам адчыню,
Месяц зойдзе ў пакой, –
Сустрэкаць мем далёкую гасцю...
...Ціха гасне свяча,
На душы супакой, –
Неяк радасна й сумна чагосьці [2, с. 145].*

Прычына такога падыходу да ідэалізацыі вобраза, магчыма, палягае ў тым, што П. Трус, як і многія іншыя паэты-камсамольцы 1920-х гг., быў ваяўнічым атэістам [Гл. 4, с. 10]. Сапраўды, у інтымнай лірыцы паэта няма хрысціянскіх алюзій, указанняў на анёльскія ці боскі пачатак каханай. Згаданы ў вершы “Дум цярных вянок” – ці не адзіная ў яго творчасці метафара з біблейскім значэннем. Вядома, што адна з рабочых назваў гэтага верша, ад якой паэт урэшце адмовіўся, тым не менш не змяніўшы саму ідэальную сутнасць жаночага вобраза, – “Мая мадонна” [2, с. 340].

Вобраз Мадонны з лёгкай рукі М. Багдановіча стаў надзвычай папулярным у айчыннай паэзіі XX стагоддзя. Да яго звярталіся З. Бядуля, У. Дубоўка, У. Жылка, а пазней – А. Куляшоў, М. Танк, Я. Сіпакоў, Г. Бураўкін і інш. У адрозненне ад пералічаных паэтаў, у якіх назіраецца сакралізацыя вобраза жанчыны, што канструюецца нярэдка на аснове архетыпу Дзаметры (дзяўчынкі-жанчыны) ці Гебы (жанчыны-дзяўчынкі), Трусава Мадонна нагадвае хутчэй Музу.

Яшчэ адзін цікавы факт, звязаны з вершам: абяцаючы даслаць яго Кацярыне Дабравольскай у наступным лісце, паэт падкрэслівае: “Калі гэта датычыцца таго, якія ў нас з табою павінны быць адносіны, то я скажу, што ні ў якім разе я не сабіраюся ідэалізіраваць жанчыну. Гэтага з боку майго яшчэ не было і ніколі не будзе, бо гэта падыход не матэрыялістычны” [2, с. 252]. Мяркуючы па вершы, ідэальны вобраз, прычым не абстрактны, а спароджаны жыццёвым досведам біяграфічнага аўтара, усё ж з’явіўся. Але твор, відавочна, быў прысвечаны не Дабравольскай. Версія, дасланая ў лісце, адрозніваецца ад той, якая была надрукавана ў часопісе “Чырвоны сейбіт” і якая ўвайшла пасля ва ўсе зборы твораў паэта. У чарнавым варыянце верша згадваецца імя Марына.

*Прыйдзе ў строях яна, прыйдзе ў шэлесце руж, –
Як заснуць явары пры даліне.
І ў апошні мо раз скажа слова “даруй”.
– Ты пакляўся чарнявай Марыне [2, с. 257].*

Увогуле, Марына – самае распаўсюджанае дзявочае імя ў творчасці П. Труса. Акрамя верша “Як пажоўкнуць лісты” яно згадваецца ў творах “Дзяўчыне”, “Лірнік”, накідах да “Чырвоных руж”. Калі ўлічыць дэталі знешнасці і характару апісаных у творах прыгажунь-брунэтак, што дзіўным чынам супадаюць і з абліччам адрасата верша “Ой, у лузе, пры даліне...”, прысвечаным Марыі Цімошык [2, с. 332] – самаму моцнаму каханню паэта, якое засталася без узаемнасці, то можна асцярожна выказаць гіпотэзу: прататыпам вобраза Музы-Мадонны з’яўляецца якраз гэтая дзяўчына. Цяжка сказаць, што змусіла П. Труса замяніць імя Марыя на блізкае па гучанні. Магчыма, гэта спроба “алітаратурыць” імя каханай, вылучыць яе з шэрагу іншых, бо вобраз дзяўчыны ў многіх інтымных лірычных тэкстах паэта абагульнены, створаны ў рэчышчы вуснапаэтычных традыцый. Мінімальна індывідуалізацыя яго ў фальклорных стылізацыях адбываецца за кошт нацыянальнасці (цыганка), роду дзейнасці (жнейка) ці імя – зноў-такі народна-песеннага паходжання – Марыся, Алеся, Аксана.

Дарэчы, Кацярына Дабравольская пакрыўдзілася і не адказала на ліст з вершам “Як пажоўкнуць лісты”, што ўскосна пацвярджае выказаны намі тэзіс. І ўжо зусім празрыста прачытваецца вобраз Марыі Цімошык у вершы “Нашто мне смех...”, у якім лірычны герой адмаўляе ў пачуццях дзяўчыне, бо ў яго “душа баліць яшчэ // Па тэй чарнявай, смуглабровой” [2, с. 91]. Вядома, што П. Трус балюча перажываў замужжа каханай, пра што прызнаваўся ў лістах да лепшага сябра Пятра Глебкі, абяцаючы забыць яе як мага хутчэй [2, с. 247]. Таму, думаецца, недарэмна гераіні вершаў паэта, створаныя не па фальклорных узорах, маюць аднолькавы тып знешнасці: гэта смуглявая, чарнабровая дзяўчына з карымі вачыма і цёмнымі косамі.

Выводзячы галерэю жаночых вобразаў, паэт акцэнтуюе ўвагу пераважна на вачах і валасах аб’ектаў любоўнай інтэнцыі, паказваючы іх як у працэсе працы (у полі, па дому, грамадскай дзейнасці), так і прыхарошвання – яны ўмываюцца, расчэсваюць валасы, расплятаюць ці заплятаюць косы (вершы “Ой, у полі тры таполі...”, “Цячэ рэчка з-пад явару...”, “На сенажаці” і інш.). Пры гэтым лірычны герой любуецца-захапляецца прыгажосцю дзяўчыны хутчэй адстаронена, без юначай палкай пачуццёвасці, у яго замілаваным поглядзе няма ні каліва жарсці. Пацалункі – даволі распаўсюджаны матыў у творчасці П. Труса – у большасці выпадкаў не належаць лірычнаму герою, а даручаюцца прыродным ці касмічным вобразам (ветру, хвалям, сонцу, месяцу і інш.) і служаць стварэнню рамантычнай атмасферы для ўвасаблення пачуцця кахання. Выключэнне складае прысвечны камсамолцы Ніне верш, напоўнены выразнымі эратычнымі малюнкамі, ўзмоцненымі вобразам купальскай ночы – ледзьве не адзінага, паводле ўяўленняў нашых продкаў, перыяду разняволення і панавання свабоднага эрасу:

*Я спаткаўся з табой руту-мяту дарыць,
Руту-мяту дарыць зарунелую.
Сосны слёзы-расу асыпалі ў бары,
Ой, на грудзі твае
сочна-белыя [2, с. 67].
(верш “Я спаткаўся з табой...”).*

Такім чынам, лірычны герой інтымнай лірыкі П. Труса мае складаную псіхалагічную арганізацыю, дамінантны настрой яго можна вызначыць праз непарыўнасць апазіцыі “радасць-журба”, што разумеецца асновай гармоніі і руху жыцця ўвогуле, становячыся адной з цэнтральных філасофскіх катэгорый у мастацка-эстэтычнай сістэме паэта. Сярод аб’ектаў любоўнай інтэнцыі трусаўскага лірычнага героя вылучаюцца дзве групы жаночых вобразаў. Першая выпісана ў фальклорных традыцыях і пазбаўлена жыццёвай канкрэтыкі. Сродкі індывідуалізацыі ў такіх творах мінімальныя: указанне нацыянальнасці (цыганка), роду дзейнасці (жнейка) ці імя, характэрнага для вуснапэтычнай традыцыі. Другая група мае канкрэтныя прататыпаў і адрасатаў, сярод якіх асобнае месца належыць імя Марыі Цімошык. Такія вершы звязаны з духоўна-біяграфічным досведам эмпірычнага аўтара і вылучаюцца больш глыбокай эмацыйна-пачуццёвай узрушанасцю лірычнага героя. Сярод улюбёных трусаўскіх прыёмаў псіхалагізму можна назваць карэляцыю пейзажнага і душэўнага малюнкаў і адмысловае ўзвышэнне-заямленне ідэальнага жаночага вобраза, што дазволіла паэту стварыць даволі арыгінальны нават на фоне ўсёй тагачаснай беларускай вершатворчасці вобраз Мадонны.

Спіс літаратуры

- 1 Запартыка, Г. “Сын сярмяжнай вёсі...” / Г. Запартыка // Полымя. – 2004. – № 5. – С. 177–186.
- 2 Трус, П. Выбраныя творы / Паўлюк Трус ; уклад., прадм. і камент. Г. Запартыкі. – Мінск : Беллітфонд, 2000. – 384 с.

3 Мішчанчук, М. І. Паўлюк Трус / М. І. Мішчанчук // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: у 4 т. Т. 4, кн. 2 / НАН Беларусі, Аддз-не гуманітар. навук і мастацтваў, Цэнтр даслед. беларус. культуры, мовы і літ.; навук. рэд. У. В. Гніламедаў, С. С. Лаўшук. – Мінск : Беларуская навука, 2003. – С. 183–207.

4 Гарэлік, Л. Залатое ранне паэзіі : Творчасць Паўлюка Труса / Л. Гарэлік // Роднае слова. – 1994. – № 5. – С. 8–14.

УДК 821.161.3-312.1:161.225.11

І. А. БУРДЗЯЛЁВА
(г. Мінск, МДЛУ)

ЭКЗІСТЭНЦЫЙНЫЯ МАТЫВЫ Ё КНІЗЕ Б. ПЯТРОВІЧА “ПУЦІНА”

У артыкуле на прыкладзе дзвюх дастаткова рэпрэзентатыўных для творчай манеры Б. Пятровіча аповесцей “Стах” і “Пуціна”, аб’яднаных ў адну кнігу, разглядаюцца праявы экзистэнцыйнага светабачання пісьменніка. Адзначаецца, што экзистэнцыйная свядомасць выяўлена ў праблемна-тэматычнай скіраванасці і матыўна-вобразнай спецыфіцы твораў, драбленні іх сюжэтна-кампазіцыйнай структуры. Зроблена выснова, што матывы адзіноцтва і смерці з’яўляюцца дамінантнымі, яднаюць абедзве аповесці і выступаюць той канцэптуальнай асновай, з якой суадносяцца ўсе астатнія падставовыя экзистэнцыйныя катэгорыі: існаванне, адчужанасць, свабода, выбар, самапазнанне.

Сама трагічная гісторыя беларусаў, праблемы фізічнага выжывання ў стабільна паўтаральных памежных сітуацыях, адчуванне катастрофічнасці быцця, складанасці нацыянальнага самавызначэння абумовілі экзистэнцыйную свядомасць беларусаў як нацыі. Гэта натуральнае, стыхійна народжанае светаадчуванне ўвасобілася ў мастацкай літаратуры ўсяго XX стагоддзя і, перайшоўшы межы тысячагоддзяў, фарміруе праблематыку і паэтыку сучасных твораў.

Барыс Пятровіч прыйшоў у літаратуру ў 1990-я гг. Адметна, што многія яго творы маюць дзве даты напісання. Так, раман “Спачатку была цемра” пісьменнік перанёс праз дзесяцігоддзі, пераасэнсоўваў і перарабліваў яго, пазначыўшы 1995 і 2011 гадамі. Кніга “Спакушэнне” (2013) часткова складаецца з твораў, напісаных у папярэднія гады. У зборнік “Пуціна” ўвайшлі дзве аповесці, якія былі напісаныя раней, аднак дапрацоўваліся цягам гадоў і пад адной вокладкай выйшлі ў 2015 г. Кніга складаецца з твораў “Стах” ((2002–1995) у такім інверсійным парадку падае даты аўтар) і “Пуціна” (2003), дастаткова рэпрэзентатыўных для творчай манеры пісьменніка. Як пазначана ў анатацыі да кнігі, у іх “яскрава спалучыліся рысы экзистэнцыялізму, класічнага пісьма і стылёвага авангардызму”.

Экзистэнцыяльная свядомасць узмоцнена ў Б. Пятровіча яшчэ і біяграфічнымі фактарамі. У беларускай інтэрнэт-бібліятэцы Kamunikat сказана, выдавочна са слоў самога пісьменніка, што ён “прыйшоў у гэты свет 17 ліпеня 1959 году. Памёр увечары 1 верасня 1970-га, каб ранкам наступнага дня зноў нарадзіцца і жыць” [1]. Таму матыў смерці прысутнічае ў многіх яго творах. Герой аповесці “Стах” шмат у чым носіць адбітак асобы аўтара, нягледзячы на тое, што для свайго героя пісьменнік абраў іншы шлях творчага самавыяўлення – жывапіс. Узаемаадносіны героя са смерцю склаліся з дзяцінства, калі ён быў на мяжы двух станаў, і гэта прымушае яго час ад часу весці дыялог са смерцю, жыць з аглядаю на яе. Матыў непазбежнасці смерці, шляху да яе праз самапазнанне, калі чалавек праходзіць праз рай дзяцінства, чыснец даросласці і пекла творчасці, становіцца галоўным у аповесці “Стах”. Перажыванне героем гэтых стадый прасочана ў трох асобных частках, якія праз эпіграфы адсылаюць да дантаўскай “Боскай камедыі”. Адрознасць гэтых перыядаў падкрэсліваецца стылёвымі і кампазіцыйнымі асаблівасцямі частак трыпціха.

Першая частка трыпціха “Экспрэс, або Няспраўджанасць адзіноты” адбываецца ў аўтобусе, падчас начнога падарожжа Стаха-студэнта побач з прыгожай незнаёмкай. Апісанне чыста фізіялагічных пачуццяў да дзяўчыны-суседкі перамяжаюцца ўспамінамі з часоў вясковага дзяцінства і густа перасыпаны адкрытымі экзістэнцыйнымі разважаннямі аўтара. “Усё на свеце глыбока асабістае. Усё ў адзіночным ліку. Чалавек – самая адасобленая, самая замкнутая ў сабе істота з усіх статкавых. Ніхто не можа пабыць у скуры іншага. Чалавек – уяўны свет, які з’яўляецца з ягоным нараджэннем і знікае з ягонай смерцю” [2, с. 25]. Нягледзячы на знешнія атрыбуты нармальнага, паспяховага жыцця героя, першая частка заканчваецца шчымлівай нотай бясконцай адзіноты ў свеце. У сітуацыі часовасці жыцця, жыцця як адтэрміноўкі, герой усведамляе адзіноту як неабходную праяву існавання, якую немагчыма пазбегнуць, але якая з часам робіцца ўсё большай пакутай. Адзіна магчымы паратунак і выбаўленне ад яе – смерць.

Дыялектычнаму вырашэнню дыхатаміі жыццё/смерць прысвечана і другая частка трыпціха “Удол, або Актава пазнання”, суаднесена праз дантаўскі эпіграф з чысцом. Гэта частка – фантастычныя прыгоды Стаха ў іншасвеце, у віртуальнай рэчаіснасці, дзе паэтыка ўмоўнасці дазваляе сканструяваць шэраг штучных алегарычных сітуацый-выпрабаванняў, праз якія праходзіць герой. Яны пачынаюцца ў вядомым дворыку Скарыны ў Вільні і далей разнастайным чынам працягваюцца ў чарадзе размежаваных між сабою дворыкаў. Зарука пераходу з аднаго дворыка ў наступны – неабходнасць зрабіць выбар, які патрабуе ад героя смеласці і мужнасці. У гэтай частцы аповесці намалюваны алегарычны шлях руху і сталення героя, яго самапазнання праз шэраг выпрабаванняў, праз усвядомлены выбар у драматычных умовах. Кампазіцыйна іспыты-выпрабаванні арганізаваны паводле актавы – ад “До” папярэдняй актавы да “ДО” наступнай. Свабода героя праз яго выбар робіцца канцэптуальным цэнтрам мінісюжэтаў, разгорнутых у кожным дворыку актавы пазнання. Так, перадапошні дворык адпавядаў ноце “СІ...Ён быў пусты.

Толькі – дзверы, дзверы, дзверы... у сценах. І на кожных дзвярах надпіс: «Шчасце», «Гора», «Багацце», «Страх», «Радасць», «Боль», «Каханне»... і далей – усе мажлівыя пачуцці і станы чалавека...

Яму ж хацелася выбраць дзверы з надпісам, які ўключыў бы ў сябе ўсе гэтыя паняцці, каб раз і назаўсёды пакончыць з гэтымі пакутамі, з гэтымі выпрабаваннямі, з гэтымі вандроўкамі па дворыках...

Ён выбраў дзверы з надпісам «Смерць». Адчыніў іх і...

ДО ...выйшаў на тую ж самую вуліцу, з якой увайшоў некалі ў Скарынаў дворык” [2, с. 73].

Такая “акальцаванасць” жыцця і смерці сцвярджае, што смерць – гэта выбаўленне ад цяжару і пакут жыцця, але яна аказваецца і новым пачаткам. Нездарма герой, паміраючы ў іншасвеце, вяртаецца ў рэальнасць. Аўтар ілюструе ўласную сентэнцыю, агучаную ў першай частцы: “Усё ў гэтым свеце ўзаемазвязанае, запраграмаванае і закальцаванае. І нуль, а не згвалтаваная васьмёрка – вось сімвал гэтай закальцаванай бясконцасці” [2, с. 8]. Канчатковым этапам пазбаўлення героя твора ад цяжару існавання з’яўляецца асэнсаванне ўласнай смяротнасці і прыняцце яе.

“Боская камедыя” Дантэ мае дзевяць кругоў пекла. Стах у віртуальнай прасторы прайшоў толькі восем выпрабаванняў. Апісаннем дзвятага круга выглядае трэцяя частка “Чаканне, або Зацёмкі”, якая праз эпіграф з «Боскай камедыі» непасрэдна і адсылае да пекла.

Што ёсць пеклам у гэтай частцы: пакутлівае стварэнне карціны, падсумаванне і пераасэнсаванне жыццёвага шляху перад абліччам хуткай смерці, прадказанай таямнічым незнаёмцам у скверыку на месцы былых лютэранскіх могілках? А можа гэта смерць, якая так і не адбылася, і герой зноў адчувае непазбежнасць занурыцца ў пачуццё безвыходнай адзіноты? Верагодней – усё разам, а найперш адчуванне бясконцага паўтарэння, што само з’яўляецца пакутай.

Сапраўднае пазнанне быцця магчыма толькі ў “парогавай сітуацыі”, што і адбылося са Стахам. Ведаючы, што жыцця засталася толькі на тыдзень, ён напружана працуе над карцінай, якая павінна адлюстраваць асноўны модус існавання чалавека ў свеце. Паказальна, што канцэптуальную і кампазіцыйную завершанасць карціна набывае, калі пасля містычнай сустрэчы ў скверыку Стах на залатым сячэнні свайго твора дамаляваў могілкі. Чаканне хуткага завяршэння жыцця дапамагло мастаку глыбей і дакладней адчуць аб’яднанасць смерцю розных

фрагментаў і з’яў быцця, іх дыялектычную ўзаемасувязь праз катэгорыю смерці. Можа, дзякуючы такому філасофскаму яе разуменню як краевугольнага каменя, які трымае ўсю мазаіку супярэчлівых праяў быцця, карціна не стварала цяжкага ўражання і першапачатковая назва “Зыход” пасля разважанняў мастака змянілася на “Чаканне”. Сэнс прадчування ці нават ведання часу ўласнай смерці і ў тым, што герой, працяты болей ад адчування абсурду рэчаіснасці, усведамлення адзіноты і бяссілля нешта змяніць, урэшце прыўзнямаецца над самім сабой, стварае выдатную карціну, якая перажыве яго, і становіцца сапраўдным Майстрам.

У аповесці прысутнічае схаваная адсылка на вядомае эсэ А. Камю “Міф пра Сізіфа” і разам з тым палеміка з ім. У фантастычна-алегарычнай другой частцы трыпціха, у бязмежнай прасторы аднаго з дворыкаў герой трапляе ў каменяломню і мусіць далучыцца да ланцугу людзей, якія цягнуць на сваіх плячах глыбы граніту, скідваюць камяні ў велізарную прорву і зноў вяртаюцца да каменяломняў. І гэтак дзень пры дні. Наканаванасць на бясконцую бессэнсоўнасць не выклікае непакоры. Філасофія насельнікаў гэтай прасторы нагадвае, што называецца, звычайную жыццёвую мудрасць: “Раз дадзена нам гэткае жыццё, гэтакі лёс – трэба жыць” [2, с. 69]. Бунт Стаха прыводзіць яго ў наступны дворык, дзе апісаны магчымы варыянт сапраўднага райскага жыцця, але ў ім няма паступальнага руху, як і ў папярэднім. Што надае рух быццю? Як вынікае з твора Б. Пятровіча – магчымасць свабоднага выбару, які рухае чалавека па шляху самапазнання да фінальнай кропкі яго асабістага існавання. У антычнага Сізіфа яго не было. У чалавека ёсць. У трактоўцы пісьменніка чалавек асуджаны на бясконцую паўтаральнасць цыклаў жыццё/смерць, зноў і зноў прыходзіць у свет, у якім у стане адзіноты і няпэўнасці праходзіць праз выпрабаванні і расчараванні, караскацца па жыцці, набліжаючыся да смерці, калі цяжкая ноша жыцця скідаецца ўніз, а потым зноў паўтараць жыццёвы цыкл ад пачатку. У дадзеным выпадку шчаслівы той, хто нараджаецца творцам, які мае магчымасць зафіксаваць сваё “я”, сваю экзістэнцыю праз мастацтва.

Варта вярнуцца да сцвярджэння аўтара, што сімвал закальцаванасці быцця “нуль, а не згвалтаваная васьмёрка”. Паміж нулём-кругам, сімвалам паўтаральнасці, і васьмёркай, якая ёсць перавёрнутым знакам бясконцасці, няма супярэчнасці. Усё ў гэтым свеце бясконца паўтаральнае. Сімваліка васьмёркі абыгрываецца ў творы кампазіцыйна: восем пранумэраваных падчастак у першай частцы трыпціха, кампазіцыйная актава ў другой, а ў апошняй Стаху нібыта застаецца сем дзён жыцця, а на восьмы ён ідзе насустрач смерці, якая так і не адбылася, бо не знаёмец, як высветлілася, знарок пабытаў даты. Стаху зноў даводзіцца вяртацца ў жыццё, што не выклікае ў героя аніякай радасці, бо гэта зноў бясконцая адзінота і балючыя рэфлексіі.

У аповесці “Пуціна”, якая і дала назву ўсёй кнізе, няма прамых экзістэнцыйных разважанняў, але ёсць пэўнае экзістэнцыйнае адчуванне, якое пранізвае ўсе ўзроўні тэксту. Аповесць скрозь прасякнута лірычнасцю, настальгіяй па часе маладосці, калі аўтар студэнтам факкультэта журналістыкі адправіўся на творчую практыку на Сахалін.

Абедзве аповесці кнігі вылучаюцца адсутнасцю лінейнага аповеду, драбленнем сюжэтна-кампазіцыйнай структуры, фрагментарнасцю замалёвак. Гэта заканамерна, бо экзістэнцыйнае мысленне вымушае аўтара выходзіць за межы складзенай жанравай сістэмы. Гэта пазытыўнае варыятыўнае. Для экзістэнцыйнага светаадчування характэрны прынцып паточнасці – неіерархізаванасці з’яў у адзінай і бязмежнай плыні быцця. У гэтым плане назва аповесці «Пуціна» вельмі характэрная, як, дарэчы, і пэўная гульня з назвай папярэдняй аповесці «Стах», якое сугучна слову *страх* – страх быцця, адзіноты, што нараджае пачуццё трывогі, якой прасякнута аповесць. Слова *пуціна* азначае масавую лоўлю рыбы. Сапраўды, рыба ідзе суцэльным касяком, пабліскаваючы і пераліваючыся срэбнай лускай асобных рыбак-фрагментаў. У кампазіцыйнай структуры аповесці немагчыма выявіць сюжэтны цэнтр і перыферыю, класічную прэамбулу, завязку, развязку і г. д. Тут усе важна, усе фрагменты ўспамінаў храналагічна перамешаны і знаходзяцца ў аднолькавым іерархічным становішчы: востраў Шыкатан і начное плаванне на Кунашыр, знаёмства з братамі-армянамі і сустрэча з землякамі-беларусамі, сяброўства з сапраўднай дзяўчынай-японкай і адпачынак на дзядзькавай дачы, дзе давялося канкурыраваць за ежу з цэлай арміяй пацукоў, лірычныя разважання пра лёсы радзімы і параўнанне яе з Японіяй. Усе фрагменты ствараюць суцэльную плынь быцця, што падкрэслена і афармленнем аповесці: яна драбніцца на абзацы, звязаныя паміж сабой адным сказам, перарваным пасярэдзіне.

Аповесць аўтабіяграфічная, але аўтар дыстанцуецца ад свайго героя, з адлегласці сталых год ён успамінае, рэфлексуе і пэўным чынам дадумвае сябе. “Я”-герой пераўтвараецца ў адстароненую трэцюю асобу, героя без імені, які ў творы фігуруе як *ён*. Прычым гэты асабовы займеннік у тэксце кнігі набраны курсівам, як усё-такі герой адмысловы, звязаны з аўтарам.

Апынуўшыся на Сахаліне і Курыльскіх астравах, герой выпадае з звыклага атачэння, з сацыяльнага кантэксту і існуе нібы сам па сабе. На беразе акіяну, маючы за спінай увесь велізарны мацярык, на супрацьлеглым канцы якога засталася радзіма, ён разважае пра адноснасць усіх ранейшых уяўленняў: “Усялякі пачатак адначасова робіцца канцом, а канец – пачаткам, і ўсё спіскаецца ў кропку, і гэтая кропка – ты, адзінокі, забыты ўсімі” [2, с. 119]. Своеасаблівым ключом для разумення настрояў твора выступае хайку Басё: “Матыльком ніколі / Яму ўжо не стаць. / Дарэмна дрыжыць / Вусень на восеньскім ветры”.

Матыў пераўтварэння, смерці як пачатку, прысутнічае і ў гэтай аповесці. Матылёк – сталы вобраз-сімвал чалавечай душы. Смерць паўстае тут як узыходжанне да сваёй вышэйшай сутнасці, больш высокай ступені існавання. Пра маладога героя аўтар пазначае, што «ён яшчэ вусень» [2, с. 121] Толькі паміраючы тут вусенем, пераўтвараецца ў матылька. Таму для героя “найгалоўны страх – адступае: нічога не страшна, нават тое, што было страшна ў дзіцячых снах, і самая смерць падаецца адно пераходам у іншую якасць – больш высокую, звышкультурную ступень развіцця: быў вусенем – стаў матыльком...” [2, с. 120] Разважанні пра жыццё і смерць упісваюцца ў агульныя разважанні пра адноснасць усяго: што ёсць пачаткам і канцом індывідуальнага існавання, гэтага свету, дзе заканчваецца Захад і пачынаецца Усход. Знітаванасцю ідэяй пераходнасці, бяскончасці паўтарэнняў жыццё/смерць варта патлумачыць аб’яднанне аўтарам двух твораў, напісаных у розны час, пад адной вокладкай.

Лучыць творы і экзістэнцыйная адзінота асобы, агульны настрой непрыкаянасці і няўтульнасці, адчуванне часовасці і няпэўнасці як свайго існавання, так і ўсяго, што бачыцца навокал. Выпадковыя знаёмцы, якіх герой сустракае на сваім шляху – усе людзі прышлыя, не тутэйшыя, закінутыя сюды рознымі вятрамі. Востраў Кунашыр падаецца вузкім караблём сярод акіяну, тым самам Ноевым каўчэгам, на якім сабраліся людзі, выкінутыя з мацерыковай, абжытай прасторы. Агульнае, што знітоўвае гэтых людзей – пачуццё выпадковасці існавання тут і цяпер. Жывучы на “спрэчных тэрыторыях”, яны так і не зрабілі іх цалкам сваімі. У супрацьлегласць абжытасці і сакралізаванасці беларускага Дому, аўтар падкрэслівае часовасць жытла гэтых прышлых людзей і неўладкаванасць побыту. У дамах выселеных японцаў жывуць “часовыя, заўсёды часовыя людзі, якія і дошкі не прыбілі, каб падтрымаць дамок, бо не іх ён, а нічый: дзяржаўная кватэра” [2, с. 147].

Вандроўка галоўнага героя, які адправіўся ў далёкую вандроўку ў пошуках слядоў Японіі і японскай культуры, не мае сюжэтнай завершанасці. З аднаго боку там, удалечыні ад радзімы, абвастрылася нацыянальнае самаўсведамленне героя, паглыбілася разуменне сваёй зямлі ў параўнанні з іншымі. Разам з тым, застаецца адчуванне ірацыянальнасці і неспасцігальнасці бачнай рэальнасці. Напрыканцы аповесці распаўядаецца пра сяброўства з дзяўчынай, адзінай там аўтэнтычнай японкай Аняй, якая так і не назвала героям сваё сапраўднае японскае імя. Заканчваецца аповесць шчымлівым адчуваннем нетрываласці і няпэўнасці, адноснасці і пераходнасці розных станаў існавання: жыццё і смерць, радзіма і чужына, цяпер і потым, тут і там, і пэўнай разгубленасці перад нявызначанасцю існавання чалавечай істоты.

У кнізе Барыса Пятровіча ўвасобіліся не толькі праблемы індывідуальнай экзістэнцыі аўтара, але, нягледзячы на моманты аўтабіяграфізму, адбілася экзістэнцыйнае светаадчуванне сучаснага чалавека ў алагічным і абсурдным сённяшнім свеце.

Спіс літаратуры

1 Барыс Пятровіч // Камунікат [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: https://kamunikat.org/Piatrovicz_Barys.html. – Дата доступу: 04.08.2021.

2 Пятровіч, Б. Пуціна : аповесці / Б. Пятровіч. – Мінск : Кнігазбор, 2015. – 200 с.

М. М. ВОІНАВА-СТРАХА
(г. Мінск, МДЛУ)

АДМЕТНАСЦІ МІЖЖАНРАВАГА ЎЗАЕМАДЗЕЯННЯ Ў БЕЛАРУСКАЙ МАЛОЙ ПРОЗЕ

У артыкуле разглядаюцца адметнасці міжжанравага ўзаемадзеяння ў беларускай малой прозе. Праведзенае даследаванне сведчыць аб тым, што рухомасць і тэндэнцыя да мадыфікацыі навелы, апавядання, мініяцюры, абразка з'яўляюцца натуральным вынікам спецыфікі развіцця айчыннай літаратуры ў цэлым і жанравай сістэмы ў прыватнасці.

Традыцыйна адлік гісторыі развіцця малых жанравых форм у беларускай літаратуры пачынаецца з XIX стагоддзя. Сярод пісьменнікаў, чыя творчасць вылучаецца адметнай роляй у гэтым рэчышчы, можна, як прыклад, згадаць Яна Баршчэўскага (1794–1851), Ф. Багушэвіча (1840–1900), К. Каганца (1868–1918) і інш. Аднак актыўны працэс фарміравання асобных “малафарматных” жанраў, такіх як апавяданне, навела, мініяцюра, абразок і шэрагу іншых, пачынаецца толькі на мяжы XX стагоддзя.

Дадзены перыяд у айчынным прыгожым пісьменстве, бясспрэчна, знакавы ў шматлікіх аспектах. Як слухна заўважае В. Максімовіч, “літаратура пачатку XX стагоддзя... насамрэч станавілася трыбунай для пашырэння і ўмацавання нацыянальнай свядомасці беларускага народа, своеасаблівым канцэнтратам духоўнасці, пасіянарнасці, тым сэнсава- і ідэяльным згусткам, які з цягам часу набыў асобную якасць нацыянальнага канона, эталона нацыянальнага стылю, набыўшы адмысловую эстэтычную і ідэалагічную канстантнасць” [5, с. 182].

Ужытае ў прыведзеным выказванні паняцце канону актуальна і для айчыннага жанразнаўства, бо менавіта ў пачатку XX стагоддзя адбываецца “ўкараненне” шэрагу жанраў у прасторы беларускага прыгожага пісьменства. Нягледзячы на тое, што паэтыка многіх з іх (напрыклад, навела) ужо на той момант набыла дакладна вызначаныя абрысы ў сусветнай літаратуры, для айчыннага мастацтва слова асаблівай важнасцю вылучаўся не толькі сам факт інтэграцыі гэтых жанраў, але і гарманічнасць і зладжанасць дадзенага працэсу. Эксперыментуючы з формай, некаторыя пісьменнікі свядома арыентаваліся на класічныя ўзоры, спрабуючы не проста штучна пераняць гатовую сюжэтна-кампазіцыйную формулу, але і выпрацаваць свой індывідуальна-аўтарскі стыль.

У якасці прыкладу варта згадаць Л. Калюгу (1909–1937), спецыфіка творчасці якога заключаецца ў свядомым звароце да жанру навелы. Так, згодна з даследчыкам архіву пісьменніка Л. Мараковым, сам аўтар у 1933 г. выразіў намер “выдаць зборнік навел пад назваю: “Вам знаёмае” і працаваць далей над гэтым жанрам. На маю думку, навела найбольш падыходзіць у наш час. Яна паўней, яскравей можа адлюстраваць сацыялістычныя тэмы нашага жыцця. Класавыя ж супярэчнасці, асабліва абвостраныя цяпер, якраз і дадуць удзячны матэрыял для вострай сюжэтнай канструкцыі” [6, с. 200].

Нягледзячы на тое, што выдаць асобны зборнік навел мастаку слова перашкодзілі аб’ектыўныя жыццёвыя абставіны, аналіз яго малафарматнай прозы дазваляе прыйсці да высновы, што эксперымент аўтара атрымаўся даволі ўдалым. Па-майстэрску ўважліва ставячыся да традыцыйнай навелістычнай паэтыкі, Л. Калюга праяўляе сябе як сапраўдны майстар дэталі. Ён насычае мастацкую карціну штрихамі, што, з аднаго боку, дазваляе адчуць дух эпохі, з другога ж, спрыяе захаванню навелістычнай структуры. Дадзеныя акалічнасці істотна вылучаюць навелістыку Лукаша Калюгі ў кантэксце беларускай літаратуры 20–30-х гадоў XX стагоддзя.

Аднак варта адзначыць, што жанравая выразнасць, прадстаўленая ў навеле “Вам знаёмае” Л. Калюгі, – хутчэй выключэнне ў айчыннай мастацкай прасторы. Спецыфічнай прыкметай развіцця малой прозы акрэсленага перыяду з’яўляецца яе відавочная жанравая

неаднастайнасць. Прычыны гэтай акалічнасці, згодна з меркаваннем В. Каваленкі, “крыюцца не толькі ў тым, што проза і ўся літаратура ў цэлым перажывала пераходны перыяд, хоць гэта і паўплывала на жанравую невыразнасць прозы. <...> На змяшчэнне жанравых межаў уплываў асаблівы падыход да жыцця, калі яно бачылася яшчэ як агульнасць, адзінства, без рэльефнага вылучэння індывідуальных, канкрэтных праяў” [2, с. 99].

Падобныя знешнія фактары, якія характарызуюць асаблівасці развіцця беларускага грамадства ў цэлым, напрамую паўплывалі на станаўленне айчынай малой прозы, што праявілася, у першую чаргу, на ўзроўні міжжанравага ўзаемадзеяння. Дадзены працэс мы лічым цалкам заканамернай з’явай для гэтай эпохі, якая слухна характарызуецца даследчыкамі як “час пошукаў шляхоў развіцця новага мастацтва, з’яўлення іншых ідэйна-тэматычных даляглядаў, новага героя, час выпрабавання жыццёвасці і плённасці многіх жанрава-стылявых форм у новых умовах, асбліва тых, што не былі дастаткова развітымі ў нацыянальнай літаратуры” [1, с. 4].

Сярод жанраў, паэтыка якіх напрамую апынулася пад уплывам падобных працэсаў, вылучаецца навела, жанравыя мадыфікацыі якой прадстаўлены такімі формамі, як навелістычны анекдот (“Заморскі звер”, “З маленькім білецікам”, “Важная фіга” Ядвігіна Ш. і інш.), навелістычная прыгуча (“Казкі жыцця” Я. Коласа), навелістычнае апавяданне (“Зваротлівы”, “Зялёнка”, “Міхаська” Цёткі; “Гаротная”, “Цырк”, “Зарабіў”, “Зарабляюць”, “Жывы нябожчык”, “З бальнічнага жыцця”, “Награда” Ядвігіна Ш.; “Сасна”, “Смачны заяц”, “Прысяга”, “Стары прафесар” М. Гарэцкага і інш.). Апошняя з пералічаных трансфармацый атрымала найбольш шырокае распаўсюджанне ў айчынай мастацкай прасторы, што ізноў цалкам абумоўлена асаблівасцямі духу часу. Актыўнае перанасычэнне апавядальнымі элементамі можна патлумачыць імкненнем “прозы яшчэ больш пашыраць эпічнасць адлюстравання і ўдасканаліць майстэрства сацыяльнага аналізу, сацыяльнай характарыстыкі чалавека” [2, с. 149].

Вышэйзгаданая тэндэнцыя шырыні ахопу паказу грамадскага жыцця абумовіла адметны характар развіцця жанру навелы на працягу ўсяго XX стагоддзя. Яе імкненне да эпічнай шырыні “народжана самой літаратурай, няўхільным яе развіццём”. Яно “ўзнікла з унутранай неабходнасці вырашыць на больш глыбокай ідэйна-мастацкай аснове тую складаную праблему, якія паўставалі перад грамадскай, эстэтычнай свядомасцю чалавека ў новых гістарычных умовах” [7, с. 63–64]. Істотнае пашырэнне наратыўнай прасторы назіраецца як у навелістыцы прадстаўнікоў XX стагоддзя (М. Лынькова, У. Караткевіч, І. Навуменкі і інш.), так і пачатку XXI-га (А. Федарэнка, У. Сцяпан, А. Брава, Ю. Станкевіч, А. Глобус, А. Казлоў і інш.).

У айчынным мастацтве слова XXI стагоддзя можна вылучыць некалькі кірункаў развіцця навелы, дамінуючымі сярод якіх з’яўляецца, з аднаго боку, зварот да класічных традыцый, а з іншага – шматлікія мадыфікацыйныя рэалізацыі, вядучае месца сярод якіх займае працэс “раманізацыі жанру” (І. Шпакоўскі) як вынік цеснага ўзаемадзеяння з элементамі жанру апавядання ў рамках адной тэкставай тканкі.

Беларуская навела на сучасным этапе вылучаецца наватарскім характарам (А. Федарэнка, У. Сцяпан, Ю. Станкевіч), што прасочваецца ў мастацкай рэалізацыі не толькі класічных элементаў, але і актыўным звароце да навелы-абразка і навелістычнага апавядання. Наватарства праяўляецца на ўзроўні міжжанравага ўзаемадзеяння, а таксама спецыфікі выражэння навелістычнай дамінанты: зварот да мастацкай умоўнасці і метафарычнасці як асноватворнага сюжэтнага складніка, увядзенне рэтраспекцыйных сегментаў, выкарыстанне элементаў аўтарскай гульні (А. Федарэнка); стварэнне сітуацыі апераджэння чакання рэцыпіента, кантраснасць і нечаканае сутыкненне дзвюх сюжэтна-падзейных ліній, мэтанакіраваны беглы зварот да дэталей ва ўступным сегменце, якія пры разгортванні кульмінацыі набываюць акцэнтную афарбоўку (Ю. Станкевіч); ужыванне прыёму асацыятыўнасці ў працэсе дасягнення “пуэнтчнай” развязкі, выкарыстанне бытавых, пейзажных замалёвак з мэтай стварэння выразнага кантраснага фону і інш. (У. Сцяпан, А. Федарэнка).

Праблема жанравай неакрэсленасці ў галіне беларускай малой прозы закранула не толькі навелу. Цалкам аналагічная тэндэнцыя выявілася на ўзроўні жанравай ідэнтыфікацыі блізкіх па

сваёй паэтыцы абразка і мініяцюры. Сярод айчынных літаратуразнаўцаў разгарнулася дыскусія адносна іх тыпалогіі і дыферэнцыяцыі. Так, прафесар В. Рагойша, характарызуючы абразок як “замалёўку са слабаразгорнутым сюжэтам, вылучае такія спецыфічныя яго рысы як узмоцненая вобразна-экспрэсіўная нагрузка слова, адзінства выказвання і настраёвасці” [8, с. 89]. Літаратуразнаўца вылучае наступныя разнавіднасці абразка: рэалістычна-бытавы (“Выбар старшыні” Я. Коласа, “Вёска” С. Палуяна), алегарычна-сімвалічны (“Прысяга над крывавымі разорамі” Цёткі, “Хрыстос уваскрос” С. Палуяна, “Музыка” М. Багдановіча), сатырычны (“Сведка” Ф. Багушэвіча, “Сабачая служба” Ядвігіна Ш.), лірычны (“Маці”, “За тканінай” З. Бядулі). Тэарэтычна акрэсліваючы адметнасці мініяцюры як “невялікі па сваім аб’ёме прэзентаваны або вершаваны твор, завершаны па форме і думцы”, В. Рагойша адзначае, што да мініяцюры належаць абразкі, версэты і г.д., на падставе чаго можна зрабіць вывад, што ў адносінах паміж гэтымі жанрамі даследчык вылучае родава-відавую сувязі [8, с. 197].

У працяг думкі В. Рагойшы, літаратуразнаўца Р. Казлоўскі лічыць, што “лірызм мініячюр і абразкоў не з’яўляецца родавызначальным паказчыкам, а выступае як уласцівасць, якая выяўляе ідэйна-эмацыянальныя характарыстыкі мастацкага зместу твораў і грунтуецца на светапоглядным базісе пісьменніка, сферы яго ўяўленняў і ідэалаў” [3, с. 143]. Ён разглядае мініяцюру і абразок як “жанры эпасу, якія канчаткова сфарміраваліся ў XX стагоддзі з уласнай сістэмай жанравых разнавіднасцей” [3, с. 140]. Літаратуразнаўца сцвярджае думку, што менавіта ў акрэслены перыяд адбываецца “выкрышталізаўванне дамінуючых уласцівасцей жанру”: “невялікі аб’ём, свабодная кампазіцыя, бессюжэтнасць, суб’ектыўнасць, выразнасць мастацка-выяўленчых сродкаў пры моцнай насычанасці ідэйна-філасофскім зместам, а таксама спалучэнне асаблівасцей эсэістычнага стылю. Паводле сэнсавых уласцівасцей у сваім змесце ўтрымлівае імгненны фрагмент (малюнак) рэчаіснасці, думкі” [3, с. 22].

Аналіз развіцця беларускай малой прозы сведчыць аб тым, што прэзентацыя мініяцюры і абразок занялі трывалае месца ў нацыянальнай мастацкай прасторы. Дадзеныя жанры знайшлі сваю яскравую рэалізацыю ў творчасці З. Бядулі, М. Гарэцкага, Я. Коласа, Я. Брыля і інш. Аднак мадыфікацыйныя працэсы не пазбегнулі ў тым ліку і іх. Як вядома, любы жанр – з’ява гістарычная. Утрымліваючы дамінантае ядро, ён непазбежна аказваецца пад уплывам цэлага шэрагу пазамастацкіх фактараў, якія ствараюць перадумовы для разнастайных трансфармацыйных працэсаў: “Новым жыццёвым падзеям і з’явам заўсёды было цесна ў старых формах мастацтва. Чуйныя да жыцця пісьменнікі кожны раз шукалі найбольш адпаведныя такім з’явам структурныя арганізацыі... Часам яны вымушаны былі парушаць традыцыйныя каноны і ўступаць у сур’ёзную палеміку з некаторымі застылымі традыцыйнымі ўяўленнямі” [4, с. 149].

У прасторы айчыннага жанразнаўства менавіта навела, мініяцюра і абразок прадэманстравалі актыўную тэндэнцыю да ўзаемадзеяння і, як вынік, жанравай мадыфікацыі. З нашага пункту гледжання, гэты працэс – цалкам натуральная з’ява. Падобнае ўзаемадзеянне стварае прыдатную глебу для рэалізацыі жанравых магчымасцей у кантэксце імгненнага занатавання ў мастацкай прасторы ўсемагчымых зрухаў у светапогляднай сістэме грамадства ў цэлым і асобы ў прыватнасці з улікам хуткаплынных паведаў часу. Сярод сучасных пісьменнікаў, у творчасці якіх узаемадзеянне разглядаемых жанраў вылучаецца адметнай гарманічнасцю ў акрэсленым рэчышчы, варта згадаць Уладзіміра Сцяпана (нар. у 1958 г.). У навілістычных мініяцюрах з цыкла “Салдацкі гузік” (зборнік “Хвалі”, 2019) элементы абодвух жанраў праяўляюцца з рознай ступенню інтэнсіўнасці, аднак, у дастатковай меры, каб сцвярджаць прадуктыўнасць падобнага міжжанравага ўтварэння. Цыклічнасць, паяднасць агульным праблемна-тэматычным полем, дынамічнасць, парадаксальнасць, нечаканасць павароту сюжэтнай лініі, кантраснасць, сфакусаванасць на незвычайным моманце адмыслова спалучаюцца ў лаканічным і мінімалістычным аб’ёме.

Калі ўслед за В. Рагойшам у якасці аднаго з характэрных складнікаў абразка вылучыць узмоцненую вобразна-экспрэсіўную нагрузку слова, адзінства выказвання і настраёвасці, то пры вызначэнні жанравай прыроды тэкстаў з цыкла “Букет” (2018) У. Сцяпана мэтазгодна ўлічыць менавіта гэту адметнасць. У шэрагу тэкстаў пісьменнік факусуецца на асобных фрагментах,

выхапленых з рэальнага жыцця: партрэт юнака, напісаны некалі настаўнікам і клапатліва захаваны ў шафе (“Партрэт і узрост”), букет бэзу, нечакана сарваны знакамітай вядучай на вуліцы (“Бэз Элеаноры”), сустрэча са знаёмым мастаком, які пакінуў свет жывых, але назаўсёды застаўся ў памяці сваіх сяброў (“Гена Ха”), наведванне экспазіцыі з сусветна вядомым шэдэўрам (“Мона”), звычайны візіт у краму (“І ты, Брут”). Узятая з паўсядзённай рэальнасці, кожны з эпизодаў утрымлівае нечаканы элемент, які не толькі вылучае прыведзеныя ўспаміны на фоне звычайнай паўсядзённасці, але і спараджае даволі шырокую гаму эмоцый, выражаных аўтарам праміа ці кантэкстуальна. Такое арганічнае спалучэнне дазваляе прымяняць да жанравай характарыстыкі твораў з цыкла “Букет” дэфініцыю навілістычнага абразка.

Такім чынам, праведзенае даследаванне сведчыць аб тым, што пытанне міжжанравага ўзаемадзеяння ў беларускай малой прозе з’яўляецца неад’емнай рысай натуральнага працэсу развіцця нацыянальнай літаратуры ў цэлым і жанравай сістэмы ў прыватнасці. Вынікі трансфармацыйных працэсаў вылучаюцца прадуктыўным патэнцыялам і перспектывнасцю разгледжаных міжжанравых ўтварэнняў ў кантэксце айчыннай мастацкай прасторы.

Спіс літаратуры

1 Беларускія пісьменнікі і літаратурны працэс 20-30-х гадоў / АН БССР, Ін-т літаратуры імя Я. Купалы ; рэд. П. К. Дзюбайла. – Мінск : Навука і тэхніка, 1985. – 328 с.

2 Каваленка, В. У працэсе станаўлення / В. Каваленка, М. Мушынскі, А. Яскевіч // Шляхі развіцця беларускай савецкай прозы. – Мн. : Навука і тэхніка, 1972. – С.75–87.

3 Казлоўскі, Р.К. Малыя пражайчыны жанры ў беларускай літаратуры пачатку ХХ стагоддзя / Р.К. Казлоўскі // Веснік ГрДУ імя Я. Купалы. Серыя 1. Гісторыя. Філасофія. Паліталогія і сацыялогія. Культуралогія. Педагагіка. Псіхалогія. Правазнаўства. Філалогія. – 2002. – № 1 (8). – С. 138–144.

4 Жураўлёў, В. П. Структура твора. Рух сюжэтна-кампазіцыйных форм / В. П. Жураўлёў. – Мн. : Навука і тэхніка, 1978. – 312 с.

5 Максімовіч, В. А. Беларускі мадэрнізм: эстэтычная самаідэнтыфікацыя літаратуры пачатку ХХ ст. / В. А. Максімовіч. – Мн. : Аракул, 2001. – 351 с.

6 Маракоў, Л. Новае пра Лукаша Калюгу : дакументы, успаміны, каментары / Л. Маракоў // Роднае слова. – 1999. – № 9. – С. 194 – 209.

7 Мушынскі, М. Вытокі / В. Каваленка, М. Мушынскі, А. Яскевіч // Шляхі развіцця беларускай савецкай прозы. – Мн. : Навука і тэхніка, 1972. – С. 3 – 74.

8 Рагойша, В. Тэорыя літаратуры ў тэрмінах / В. Рагойша. – Мн. : Бел. энцыкл., 2001. – 383 с.

УДК 821.161.3-1*А.Разанаў

А. Д. ДАКУКІН

(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

ПРА (МАЛА)ДАСЛЕДАВАНЫЯ ЖАНРЫ АЛЕСЯ РАЗАНАВА

У артыкуле даецца сціслая характарыстыка жанравай сістэмы, распрацаванай А. Разанавым. Адзначаецца, што ў творчай спадчыне пісьменніка маюцца як традыцыйныя жанры (рыфмаваныя вершы і паэмы, нарысы, эсэ, інтэрв’ю, уласна пераклады), так і вынайдзеныя самім А. Разанавым (пункціры, зномы, Worddichte, квантэмы і інш.). Прыводзяцца звесткі пра пакуль маладаследаваныя жанры словатворав, этымалагічных эцюдаў, а таксама праз, перастварэнні і ўзнаўленні. Акрамя таго, у рабоце зроблена спроба класіфікацыі жанраў творчасці А. Разанава.

А. Разанаў з’яўляецца наватарам не толькі ў раскрыцці асобных тэм і вобразаў, але і ў стварэнні ўнікальнай жанравай сістэмы. У большасці навуковых прац, прысвечаных творчасці паэта, можна знайсці згадкі пра жанравую спецыфіку ягоных тэкстаў. А. Разанаў пачынаў з традыцыйных сілаба-танічных вершаў, але паступова перайшоў ад рыфмаваных тэкстаў да верлібраў, вершаў у прозе, а затым распрацаваў уласныя арыгінальныя жанры на іх аснове. Адпаведна, у спадчыне пісьменніка можна вылучыць жанры паэтычныя, публіцыстычныя, а таксама звязаныя з перакладчыцкай дзейнасцю паэта.

Разгалінаваную жанравую сістэму твораў А. Разанава можна апісаць наступным чынам:

паэтычныя жанры – рыфмаваныя вершы, паэмы, версэты, вершаказы, пункціры, квантэмы, злёсы, Wortdichte, punktyrai, namakanki;

публіцыстычныя жанры – зномы, артыкулы, эсэ, згадкі, этымалагічныя эцюды, каментары да твораў іншых аўтараў (зацёмкі, нататкі, водгукі, маргіналіі, “терменеўтычныя працытанні”), словатворы (тварасловы, творасловы);

жанры для характарыстыкі перакладзеных твораў – уласна пераклады, апрацаваныя старажытныя тэксты (узнаўленні, ператлумачэнні, перастварэнні), з.

У свой час мы падрабязна разглядалі сутнасць кожнага з названых жанраў (гл. [1, с. 69–76]), таму ніжэй ахарактарызуем іх у сціслым выглядзе, а асноўную ўвагу скіруем на маладаследаваныя аспекты.

Версэт – гэта нерыфмаваны графічна падзелены на асобныя абзацы верш-прытча, дзе маецца сюжэтнасць і дзеючыя асобы. Само гэтае слова паходзіць з французкага *verset*, гучанне якога перадаецца па-беларуску як версэт ці версэ. Першапачаткова так у еўрапейскай літаратуры называлі асобны радок тэксту Бібліі. Далей назва пашырылася на творы, пры напісанні якіх выкарыстоўваецца падобная падача тэксту (у Бібліі тэкст падзяляецца на пранумараваныя радкі–“стихи”), а пазней так сталі называць багатыя на мастацкія сродкі праяўленыя тэксты, дзе ахарактарызуецца стан асобы, яе эмацыянальныя перажыванні (г. зн. вершы ў прозе). Еўрапейскі *verset* (версэ, верш у прозе) і версэт А. Разанава сапраўды шмат у чым падобныя, але маюцца і адрозненні. Сам пісьменнік, гаворачы пра версэт, згадвае пра сувязь жанру з традыцыйнай паэзіяй, бо ў версэце таксама маецца рыфма, толькі змешчаная не ў канцы, а на ўсім працягу паэтычнага падка: “Той змест, што настойліва падступаўся да свядомасці, ужо не ўкладаўся ў ранейшыя формы. Ён падступаў знутры, як сон, і хацеў урэчаісніцца. Як? Словаў яшчэ не было, а матрыца ўжо намацалася і займела найменне. Версэт стаўся, прынамсі для мяне, калі не ўніверсальным, то сінтэтычным жанрам. Канцавыя рыфмы традыцыйных вершаў ён развёў па сцэжках радкоў і здолеў паказаць, што самыя розныя гукі могуць суадгукацца паміж сабою, калі яны ўведзеныя ў адпаведнае сэнсавое поле, – сэнсарыфмавацца. Магчыма, у ім нешта ёсць ад Ur-мовы (першамовы). Некалькі разоў – у Швецыі і Нямеччыне – слухачы аб’яўлялі: мы зусім не разумеем беларускай мовы, але нам здаецца, што мы разумеем тое, што чуем” [2, с. 114–115].

Па форме да версэта набліжаецца *вершаказ* – таксама нерыфмаваны верш, падзелены на абзацы-страфоіды. Але сюжэта ў ім няма, затое пры дапамозе гукапісу, асацыяцый і этымалогіі раскрываецца сэнс пэўнага слова, вынесенага ў заглавак. Паводле А. Разанава, у вершаказах “словы (і рэаліі) расказваюць сваю біяграфію, успамінаюць свой радавод” [2, с. 23]. У якасці заглавачнага слова аўтар выбірае назвы прадметаў, з’яваў прыроды і надвор’я, абстрактных паняццяў; зрэдку гэта могуць быць адразу два словы. У самім тэксце паэт ахарактарызуе знешні выгляд, прызначэнне, паходжанне і г. д. пэўнага прадмета ці з’явы, падбіраючы сугучныя з заглавачным словы, звяртаючыся да этымалогіі і гучання слова ў іншых мовах.

Адзін з самых невялікіх паводле памеру жанраў – *пункцір*. Ён уяўляе сабой занатаванае ўражанне аўтара аб якой-небудзь рэчы, з’яве і інш. Гэтыя творы (пад назвай “Зярняты”) з’явіліся ўжо ў першым паэтавым зборніку “Адраджэнне” (1970) і актыўна ствараліся пісьменнікам і ў пазнейшыя гады. Пункціры найчасцей налічваюць 3–5 радкоў, могуць мець рыфму, гукапіс, але не заўсёды. Аўтар называе іх “акупункцірамі”, мікрапаэмамі і сцвярджае, што ў невялікім па аб’ёме пункціры змест можа быць больш глыбокі, чым у вершы або традыцыйнай паэме.

З 3–4 радкоў складаюцца і *квантэмы*. Назва паходзіць ад слоў *квант* (фізічны тэрмін, якім абазначаецца порцыя энергіі, святла і пад., то-бок нешта невялікае) і *паэма*. Адпаведна, у гэтых творах аўтар імкнецца пры дапамозе ўсяго некалькіх радкоў перадаць змест цэлай паэмы. Ад пункціраў квантэмы адрозніваюцца адсутнасцю вялікіх літар і знакаў прыпынку і лічацца самым “цымным” для разумення разанаўскім жанрам. Тут надзвычай узрастае роля асацыяцый, сутворчасці аўтара і чытача, а таксама гукавая арганізацыя квантэмы. У спадчыне пісьменніка маецца таксама блізкі да квантэмаў жанр *злѣсаў*. Адметнасцю апошніх з’яўляецца іх даволі вялікі памер, наяўнасць загатоўкаў і элементаў сюжэта [1, с. 91–97].

Як вядома, паэт пісаў не толькі па-беларуску. Адметным нямецкамоўным жанрам сталі *Wortdichte* – “вершасловы”, “сцісласловы”, дзе спалучаюцца рысы вершаказа і пункціра. На аснове пункціраў узніклі таксама літоўскія *punktyrai* і верхнялужыцкія *namakanki*.

Зномы – невялікія праявіныя тэксты, у якіх пісьменнік разважае над спецыфікай творчасці, нейкай гістарычнай з’явай, дзеліцца ўспамінамі пра здарэнні з уласнага жыцця. Зномы адрозніваюцца памерам: могуць складацца з некалькіх абзацаў, а могуць уяўляць сабой адзін ці два радкі, набліжаючыся да афарызма.

У публіцыстычнай спадчыне Разанава можна знайсці артыкулы, згадкі, нарысы, інтэрв’ю і інш. Варта звярнуць увагу на розныя водгукі аб творах айчынных і замежных пісьменнікаў. А. Разанаў называе такія тэксты водгукамі, нататкамі, зацемкамі, маргіналіямі. Таксама пісьменнік займаўся даследаваннем паходжання беларускіх геаграфічных назваў, што стала магчымым дзякуючы веданню ім мноства моў і звароту да этымалогіі. Гэтыя публіцыстычныя тэксты аўтар назваў *этымалагічнымі эцюдамі*. Вынікам такіх даследаванняў стала кніга “След самаеда”, урыўкі з якой былі апублікаваныя ў Бярозаўскай раённай газеце “Маяк”.

Неабходна таксама згадаць пра разанаўскую перакладчыцкую дзейнасць. Акрамя *ўласна перакладаў*, з 1990-х гадоў пісьменнік працаваў з творамі даўняй літаратуры, аднаўляючы старажытнабеларускія тэксты ўжо на сучаснай мове. У працэсе сваёй працы аўтару даводзілася шукаць эквіваленты для царкоўнаславянскіх тэрмінаў, якія абазначаюць рэлігійныя паняцці. У выніку гэтага пошуку з’явілася мноства неалагізмаў, якія былі апублікаваныя аўтарам у часопісе “Крыніца” як *тварасловы* (у пазнейшых публікацыях гэтыя неалагізмы называюцца *творасловы*, *словатворы* або адносяцца да зномаў). Напрыклад, *адсамнік* – інок, *адсамны* – иноческий, *адсамніцтва* – иночество, *звум* – паняцце, *звумны* – паняццёвы, *злюд* – грамадскасць, *мир*, *злюдны* – мирской і інш. Тварасловы – гэта пэўныя аўтарскія неалагізмы. Заўважым, што яны могуць адлюстроўваць не толькі гістарычную або рэлігійную лексіку. Напрыклад, шырокую вядомасць набыў разанаўскі словатвор *заўзятар* (як адпаведнік рускаму *болельщик*). Адзначым, што самі ўзноўленыя старабеларускія творы А. Разанаў не лічыць перакладамі ў традыцыйным сэнсе. Перададзеныя сучаснай мовай даўнія тэксты ён называе *ўзнаўленнямі*, *ператлумачэннямі*, *перастварэннямі* [1, с. 155–159].

Асобна варта вылучыць перакладзеныя А. Разанавым вершы В. Хлебнікава, якім беларускі аўтар даў жанравае азначэнне з: “Я думаю, тут трэба ўдакладніць. Можа, гэта не зусім пераклады. Бо ёсць жа ў перакладчыцкай практыцы такія формы, якія называюцца наследаванні, перастварэнні або нават «з». Я пазначыў публікацыі з Хлебнікава прыназоўнікам «з». Лічыце, што «з» – таксама своеасаблівы жанр. Што да Хлебнікава, то, ведаеце, ён такі паэт, якога нават перакладаць немагчыма. Ён становіцца проста прапановай для сутворчасці. Кажуць пра перакладчыка прозы, што ён раб, пра перакладчыка паэзіі – што ён заўсёды спаборнік з аўтарам. То якраз Хлебнікаў дае такую магчымасць вельмі-вельмі паспаборнічаць з ім. і, карыстаючыся зноў жа яго вершам, яго модулем, у сваёй мове стварыць нешта адэкватнае, актывізаваць яе паводле тых прынцыпаў, законаў, якія прапануе верш Хлебнікава” [2, с. 71].

Адшуканыя намі прыклады ўзноўленых А. Разанавым даўніх тэкстаў, а таксама прыклады “з”, можна адлюстравіць у выглядзе наступнай табліцы 1 (калі твор не мае назвы, то ў адпаведнай калонцы падаецца яго першы радок з трыма зорачкамі).

Табліца 1 – Ператлумачэнні, перастварэнні, узнаўленні, з, зробленыя А. Разанавым у 1990–2019 гг.

<i>ператлумачэнні, перастварэнні, узнаўленні, з</i>				
год публікацыі перакладу	мова, з якой зроблены пераклад	аўтар арыгінальнага тэксту	назва тэксту	выданне, дзе апублікаваны пераклад
1	2	3	4	5
1990	старабеларуская	Францішак Скарына	“Напісана гэта кніга дваіста”	ЛіМ, 31 жніўня
			“Як у каштоўным камені – моц”.	“Крыніца”, №10
1994	старабеларуская	Кірыл Тураўскі	“Слова ў нядзелю святога Фамы”.	“Крыніца”, №1 (7)
	старопольская	Мялеццй Сматырцкі	“Трэнас, альбо Плач святой Усходняй Царквы”.	“Крыніца”, №5 (11)
1995	руская	Вялімір Хлебнікау	“***Чарот-вечарот...”, “Конік”, “***Нем нямым лукае лукам...”, “Заклён рогатам”, “Нетры”, “***Сланы біліся біўнямі так...”, “***У неба ўцяліся кінжалы...”, “***Магутна-снежная краса...”, “***З цялэхканнем-свістам...”, “***Калі паміраюць коні – дыхаюць...”, “***Сягоння зноўку я пайду...”, “Маркотнае”, “Курган”, “***Сядзіба ноччу, чынгісхань...”, “***Вецер – о нямеча...”, “***І чорны рак на місцы белай...”, “Мае паходы”, “***Кратае сінія дрэвы кіпцюр...”, “Месяцовае святло”, “***Вясновага Карана...”, “Голад”, “Прашчур”, “***Людзі, конадні, гады...”.	“Паляванне ў райскай даліне”
	старабеларуская	Леў Сапега	“Зварот да ўсіх саслоўяў” [прадмова да Статута ВКЛ].	“Крыніца”, №7 (1-2)
		Васіль Цяпінскі	“”З маёмасці ўбогай сваёй слугую свайму народу.	“Крыніца”, №9 (4)
		Сымон Будны	“Кожны, хто згінуць не хоча: прадмова да катэхізіса”.	“Крыніца”, №11 (6)
		Францішак Скарына	“У сціслыя словы ўкладаючы розум вялікі”, “Як пчолы бароняць вуллі свае”, “Прарочыў цар Саламон”.	“Крыніца”, №14 (9)
1996	старабеларуская	Язэп Рудзі	“Дарунак, які ўрэчаісніваюць таемствы (Тэзы)”.	“Крыніца”, №21 (5-6)

Працяг табліцы 1

1	2	3	4	5
1997	старабеларуская	Кірыла Транквіліён-Стаўравецкі	“Нішто, удыхнутае ў абалонку”.	“Крыніца”, №31 (5)
1998	старабеларуская	Іпацый Пацей	“На свеце так водзіцца”.	“Крыніца”, №49 (12)
2005	[не пазначана]	Кірыла Тураўскі	“Слова ў нядзелю святога Фамы”.	“Кніга ўзнаўленняў”
		Францыск Скарына	“Псалом – песнаспеў анёльскі”, “Напісана гэтая кніга дваіста”, “Як золата пералітоўваецца агнём”, “Усёй грамадзе чалавечай”, “Праро-чыў цар Саламон”, “Як пчо-лы бароняць вуліі свае”.	
		Сымон Будны	“Кожны, хто загінуць не хоча (прадмова да катэхізіса)”.	
		Васіль Цяпінскі	“З маёмасці ўбогай сваёй слугую свайму народу”.	
		Іпацый Пацей	“На свеце так водзіцца”.	
		Язэп Руцкі	“Дарунак, які ўрэчаісніваюць таемствы (Тэзы)”.	
		Кірыла Транквіліён-Стаўравецкі	“Нішто, удыхнутае ў абалонку”.	
		Мялецій Смятрыцкі	“Трэнас, альбо плач святой усходняй царквы”.	
		Леў Сапега	“Зварот да ўсіх саслоўяў (прадмова да Статута Вялікага Княства Літоўскага)”.	
2011	руская	Вялімір Хлебнікау	“***Чарот-вечарот...”, “***Нем нямілым лунае лукам...”, “***Павысыпаліся з меха...”, “***Змрокі. Сцені...”, “Заклён рогатам”, “Конік”, “***З цялёхканнем-свістам...”, “Нетры”, “***Сланы біліся біўнямі так...”, “***У неба ўцяліся кінжалы...”, “***Магутна-снежная краса...”, “***Калі паміраюць коні – дыхаюць...”, “Зносы”, “***Я перамог: сшарэлы люд...”, “***Ноч у сузор’ях...”, “***Сягоння зноўку я пайду...”, “Маркотнае”, “Курган”, “***Людзі, конадні, гады...”, “***Сядзіба ноччу, чынгісхань...”,	“З Вяліміра Хлебнікава”

Заканчэнне табліцы 1

1	2	3	4	5
			“Звер + лік”, “***Вецер – нямеча...”, “***Вясновага Карана...”, “Месяцовае святло”, “***Кратае сінія дрэвы кіпцюр...”, “***І чорны рак на місцы белай...”, “Мае паходы”, “Прашчур”, “Голад”, “***Вошы заўзята маліліся мне...”, “Адмова”, “***Яшчэ раз, яшчэ раз...”.	
2017	старабеларуская	Францыск Скарына	“Псалом – песнаспеў анёльскі”, “Як золата пералітоўваецца агнём”, “Як у каштоўным камені моц”, “У сціслыя словы ўкладаючы розум вялікі”, “Усёй грамадзе чалавечай”, “Прарочыў цар Саламон”, “Што ўкладае Філон Філосаф у вусны свае”, “Маем найбольшае самі”, “Многіх цароў перамог”, “Як пчолы бароняць вуллі свае”, “Напісана гэтая кніга дваіста”, “Дзеліцца Біблія на дзве долі”, “У чатыры канцы зямлі”, “Што ёсць на зямлі і што ёсць на небе”, “Не толькі даслоўна, а і духоўна”, “Раней за ўсе пісанья законы”, “Рукою вогненай словы накрэсліліся”, “Дзеля добра паспалітага”.	“Маем найбольшае самі”
			“Што ёсць на зямлі і што ёсць на небе”, “Не толькі даслоўна, а і духоўна”, “Раней за ўсе пісанья законы”, “Рукою вогненай словы накрэсліліся”, “Дзеля добра паспалітага”.	Дзеяслоў”, №1 (86)
	[не пазначана]	Кірыла Тураўскі	“Абралі жыццё самапершае”	Дзеяслоў”, №5 (90)
2018	старабеларуская	Лявонці Карповіч	“Што адбылося аднойчы, на нова цяпер адбываецца : калядная казань”	“Дзеяслоў”, №6 (97)
2019	старабеларуская	Лаўрэнці Зізаній	“Як рыба хвастом надае свайму целу рух: казанне на пахаванні Зоф’і, княгіні Чартарыйскай”	“Дзеяслоў”, №5 (102)

Такім чынам, арыгінальныя жанры ў творчасці А. Разанава дапаўняюць адзін аднаго і дапамагаюць лепей зразумець спецыфіку паэзіі. Акрамя таго, жанры адлюстроўваюць светапогляд самога пісьменніка. З часам творы названага аўтара становяцца менш рыфмаванымі і змяшчаюць менш тропай, але роля гукапісу ў тэкстах, наадварот, узрастае.

Спіс літаратуры

- 1 Дакукін, А. Д. Мастацкі свет Алеся Разанава / А. Д. Дакукін ; Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2024. – 282 с.
- 2 Разанаў, А. С. З апокрыфа ў канон: гутаркі, выступленні, нататкі / А. С. Разанаў. – Мінск : І. П. Логвінаў, 2010. – 138 с.

УДК 821.161.3-14*Н.Гілевіч*А.Вярцінскі*Г.Бураўкін

І. С. ЕЎЖАНКА

(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

МАСТАЦКІЯ АДМЕТНАСЦІ ІНТЫМНАЙ ЛІРЫКІ ПАЭТАЎ ФІЛАЛАГІЧНАГА ПАКАЛЕННЯ

Артыкул прысвечаны выяўленню мастацкай спецыфікі інтымнай лірыкі паэтаў-шасцідзясятнікаў на прыкладзе творчасці трох аўтараў – Ніла Гілевіча, Анатоля Вярцінскага і Генадзя Бураўкіна. Асабліва ўвага надаецца асаблівасцям увасаблення вобраза жанчыны ў любоўнай вершатворчасці, а таксама разумення паэтамі самой сутнасці кахання і звязаных з ім пачуццяў.

Інтымная лірыка з’яўляецца арыгінальным літаратуразнаўчым феноменам, своеасаблівай жанрава-відавой сістэмай, якая належыць да “вечных” катэгорый у мастацтве і мае адметную вобразна-сімвалічную і матыўную атрыбутыку на кожным этапе культурна-эстэтычнага развіцця і ў кожнай нацыянальнай прасторы. Сказанае вышэй сведчыць пра мэтазгоднасць і перспектывнасць звароту да такой абмінутаі даследчыцкай увагай часткі спадчыны нашых класікаў філалагічнага пакалення, як інтымная лірыка. У якасці аб’екта даследавання мы абралі творчасць трох паэтаў-шасцідзясятнікаў – Ніла Гілевіча, Анатоля Вярцінскага і Генадзя Бураўкіна – па-першае, па прычыне таго, што інтымная лірыка складае важную і значную частку іх літаратурнай спадчыны, па-другое, кожны з пералічаных творцаў мае яркую і адметную мастацка-філасофскую канцэпцыю ў разуменні кахання, што даволі арыгінальна адлюстравана ў яго паэзіі. Больш за тое, інтымная лірыка кожнага з абраных намі пісьменнікаў нават становілася зместам асобных зборнікаў: “Чытаю тайнапіс вачэй” Г. Бураўкіна, “Мужчына. Жанчына. Каханне” А. Вярцінскага і “...І плямы на табе няма” Н. Гілевіча. Аднак “у савецкі час гэтая далікатная тэма, якая не ўпісвалася ў агульную манументальную канцэпцыю вобраза сялянскага паэта, старанна замоўчвалася” [1, с. 158], – адзначае А. Брадзіхіна. Таму гэты аспект даволі добра даследаванай паэтычнай творчасці нашых класікаў амаль не трапляў пад увагу літаратуразнаўцаў.

У інтымных вершах Г. Бураўкіна са зборнікаў “Пяшчота” і “Чытаю тайнапіс вачэй” каханне ўяўляецца неад’емнай і лёсавызначальнай сілай, што кіруе жыццём, якое будзе непаўнаўартасным без такіх перажыванняў. Адным з улюбёных тропаў у любоўнай вершатворчасці Г. Бураўкіна з’яўляецца параўнанне, што прызначана зрабіць вобраз жанчыны наглядным і канкрэтным, напоўніць партрэт характэрнымі дэталямі:

І шаўкавістай пасмай лёну
Каса ляжала на плячы,
Твае блакітныя, як неба, вочы
І белыя, як яблыкi, калені.
На круглыя,
Як белыя налівы,
Клаў галаву я на твае калені [2, с. 13].
(верш “Незнаёмка”)

Цікава, што ў любоўных вершах паэта адлюстраваны даволі шырокі пачуццёў: ад адчаю, рэўнасці і болю да захаплення, шчасця, прыўзнятасці, акрыленасці.

Асобнае месца ў паэзіі Г. Бураўкіна займае адметная плынь інтымнай лірыкі, дзе рэпрэзентаваны абагульнены ўзвышаны вобраз жанчыны (“Зайздрошчу шчасцю юных закаханых...”, “Жанчын прыгожых трэба берагчы...”, “Не знаю, гэта добра ці нядобра...”, “Напамін халасцяку”, “Хто мудрэйшы быў...”, “Шкадую жанчын...” і шмат іншых). Гэта вершы роздумна-філасофскага складу, у якіх вобраз жанчыны суадносіцца найперш з паняццямі “гордая краса” і “невывязны цуд”. Кожны з гэтых твораў мае выразную дыдактычную скіраванасць. Кампазіцыйна апошнія радкі такога верша вылучаюцца і праз сваю абагульненую павучальную выснову нагадваюць мараль:

Непрыгожых жанчын не бывае.

Проста шмат невідучых мужчын [2, с. 29].

(верш “Непрыгожых жанчын не бывае...”)

Варта адзначыць і аўтабіяграфічную аснову любоўных вершаў Г. Бураўкіна, які прысвяціў большасць з іх сваёй жонцы Юліі Якаўлеўне, з якой, пазнаёміўшыся яшчэ ў маладосці, пражыў шмат гадоў (вершы “Я думаў”, “Юлі”, “Зноў пабачыў цябе...” і інш.). А таму вобраз лірычнай гераіні атрымаўся ў інтымнай паэзіі Г. Бураўкіна даволі цэласным. Пры гэтым пісьменнік вызначае каханне ў неаплатачным кірунку, як саюз раздзеленых частак першапачаткова адзінай істоты. Яго закаханыя роўныя ў сваіх адносінах і шукаюць адно ў адным падабенстве, што дазваляе вызначыць іх пачуццё як філія, згодна з класіфікацыяй старажытных грэкаў.

Галоўнай адметнасцю інтымнай лірыкі А. Вярцінскага з’яўляецца відавочная прысутнасць у ёй філасофскіх матываў. Любоўныя вершы паэта склалі зборнік “Мужчына. Жанчына. Каханне”. У лірычных тэкстах такога кшталту заўважаецца спалучэнне рацыянальнага і пачуццёвага, інтэлектуальна-філасофскага і інтымнага пачаткаў. Каханне як феномен выступае самадастатковым, яно становіцца адказам на адвечнае пытанне сэнсу чалавечага існавання і разам з тым мае складаны характар:

Любоў нараджае не толькі дзяцей.

Любоў нараджае не толькі надзеі.

Любоў апрача дзяцей і надзей

прыносіць сумненні і падзенні.

Аддаўшы сябе сваёй сяўбе,

свету явіўшы плады залатыя,

самазнішчае яна сябе,

і разам з ёю знішчаюцца тыя,

хто яе носіць [3, с. 52].

(верш “Любоў нараджае не толькі дзяцей...”)

Адпаведна ў паэта цікавы спосаб абагаўлення жанчыны, вобраз якой прыпадабняецца да велічных стыхій – мора і сонца (верш “Жанчына і мора”). Вечная дылема “каханне і смерць” вырашаецца ў А. Вярцінскага праз перамогу Эраса над Танатасам.

Два асноўныя пастулаты ў разуменні феномена кахання А. Вярцінскім – гэта “ўзаемапамнажэнне нашых дум і душ” і “ўсепланетная сістэма любові”. Іншымі словамі, каханне, паводле паэта, з’яўляецца той актыўнай сілай у чалавеку, якая не толькі разбурае сцены, што аддзяляюць яго ад блізкіх, але і аб’ядноўвае яго з іншымі; каханне дапамагае лірычнаму герою пераадолець пачуццё ізаляцыі і адзіноты; пры гэтым дазваляе яму заставацца самім сабой, захоўваць сваю цэласнасць.

Я так не магу, каб стрэцца
 і холадна абмінуць,
 каб сэрцам другое сэрца
 горача не крануць.
 Я знаю: тое, другое,
 сэрца нясе зарад,
 якога чакала з тугою
 сэрца маё не раз.
 Сустрэчы – не здарэнне:
 імкнуць да зарада зарад.
 Іх узаемагарэнне –
 як навальнічны разрад.
 Сустрэчы – не толькі збліжэнне.
 Ідзе, скрозь шум і тлум,
 ўзаемапамнажэнне
 Нашых душ і дум [3, с. 13].
 (верш “Сустрэчы”)

Вершы Ніла Гілевіча пра каханне, напісаныя з 1953-га па 2003-ці год, склалі паэтычны зборнік з вельмі кранальнай назвай “...І плямы на табе няма”. Тут вобраз жанчыны сакралізуецца, набываючы рысы багдановічаўскай Мадонны. Пры гэтым творчасці Ніла Гілевіча характэрна спалучэнне патрыятычнага і інтымнага пачаткаў, непадзельнасць любові і кахання, іх атаясамліванне. Каханне – гэта “храм і апірышча душы Гілевіча-паэта. Любоў-каханне да Радзімы ў яго як бы падсвечваецца і правяраецца пачуццём кахання да жанчыны” [4, с. 135], – зазначае А. Бельскі. Гэтая рыса традыцыйная для беларускай паэзіі, але ў Н. Гілевіча яна выступае цэнтрам, ядром светаўспрымання, якое прадугледжвае відавочнае падабенства пачуццяў да жанчыны і радзімы. Паэт нярэдка замяняе слова “люблю” ў адносінах да радзімы на слова “кахаю”, нават пры ўмове адсутнасці ў вершы персаніфікацыі. Гэтая адметнасць аднолькава ўласцівая як пейзажнай, так і любоўнай лірыцы. Да прыкладу, у вершы “Я хаджу, закаханы ў твае краявіды...” слова “ўлюбёны” ў адносінах да роднага краю свядома замяняецца паэтам на “закаханы”.

У кнізе “На высокім алтары” заўважная яшчэ адна глыбока асабістая праблема, якую паслядоўна ўздымае паэт, – гэта асэнсаванне пытанняў веры, хрысціянскага даравання, пошук Бога ў душы. Нябесны рай і зямны аквітызм праступаюць у вершах “На высокім алтары”, “На краі дажджу”, “Жаўраначка...”, “Гэта доля, якое я варты?”, “Як нечакана сцюжаю дыхнула”, “Як доўга ў сэрцы горкі боль...”, “Старадаўні сюжэт”, “Не рві сабе сэрца, паэце!..”, “Я не знаю, што ў нас будзе...” і інш.

Такім чынам, нягледзячы на розныя падыходы ў асэнсаванні кахання і звязаных з ім матываў, інтымную лірыку Г. Бураўкіна, А. Вярцінскага і Н. Гілевіча яднае арыентацыя на беларускую літаратурную традыцыю. Сярод адметных рыс найперш трэба назваць зліццё патрыятычнага і інтымнага пачаткаў, умераны і спакойны характар пачуцця лірычнага героя, раўнапраўнасць партнёраў – мужчыны і жанчыны, сакралізацыі яе вобраза, успрымання кахання ці яго адсутнасці як лёсу, наканаванасці, а таму немагчымасці перайначыць сустрэчу ці расстанне з аб’ектам пачуцця.

Спіс літаратуры

1 Браздзіхіна, А. В. 90-60-90 (Сучасны літаратурны працэс: на шляху да ідэалу) : зб. навукова-крытычных артыкулаў / А. В. Браздзіхіна; М-ва адукацыі РБ; Гом. дзярж. ўн-т імя Ф. Скарыны. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2014. – 200 с.

2 Бураўкін, Г. Чытаю тайнапіс вачэй: Вершы пра каханне / Г. Бураўкін. – Мінск : Юнацтва, 2001. – 158 с.

3 Вярцінскі, А. Жанчына. Мужчына. Каханне... / А. Вярцінскі. – Мінск : Выд-ва “Чатыры чвэрці”, 2003. – 64 с.

4 Бельскі, А. Краса і смутак / А. Бельскі. – Мінск : Маст. літ., 2000. – 237 с.

УДК 821.161.3-14*Р.Баравікова

Д. І. КІАРЭСКУ

(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

ПСІХАЛАГІЧНЫ ДЫСБАЛАНС ЛІРЫЧНАЙ ГЕРАІНІ Р. БАРАВІКОВАЙ ВА ЁМОВАХ ІДЭАЛІЗАЦЫІ КАХАННЯ

У артыкуле аналізуецца ўнутраны стан і наводзіны лірычнай гераіні Раісы Баравіковай ва ўмовах ідэалізацыі ёю кахання і каханага. Разглядаюцца наступствы такога ўспрыняцця. Звяртаецца ўвага на тое, што лірычная гераіня сутыкаецца з эмацыянальнай дысгармоніяй, разглядаюцца і вызначаюцца верагодныя прычыны гэтага душэўнага дысбалансу. На падставе аналізу вершаў выяўляецца траўматычны вопыт лірычнага “Я” паэтэсы. Сцвярджаецца, што траўматызацыя эмацыянальнага стану лірычнай гераіні абумоўлена яе развітаннем з каханым.

Раіса Баравікова – адна з яркіх фігур у беларускай жаночай паэзіі, чыя творчасць прасякнута глыбокай пачуццёвай пранікнёнасцю і эмацыянальнай шчырасцю. Творца спалучае тонкае ўспрыманне свету і неверагодны лірычны літаратурны талент, з дапамогай якога яна па-майстэрску стварае вершы, якія прыцягваюць увагу не толькі літаратуразнаўцаў, а і шырокае кола чытачоў. Раіса Баравікова стала сімвалам беларускай жаночай душы, напоўненай пачуццямі, запалам і імкненнем да разумення сябе і філасофіі жыцця.

Лейтматывам паэтычнага свету Р. Баравіковай з’яўляецца інтымная лірыка, высока ацэненая крытыкай. Таісе Бондар, празаіку і перакладчыцы, у артыкуле “Чатыры спробы назваць таямніцу” [1] нават атрымалася расставіць “вехі кахання” па кнігах паэтэсы. Сама ж аўтарка зазначае ў адным з інтэрв’ю: “Каханне – гэта адкрыццё чалавека, які адпавядае запатрабаванням тваёй душы” [2, с. 60]. Па вялікім рахунку, уся лірыка паэтэсы – “пра каханне як найвышэйшае праяўленне духоўнасці, як Боскі дар і ўзнагарода за нястомную працу душы, і як наканаванне” [3, с. 63]. Зыходзячы з усяго сказанага вышэй, няцяжка будзе вызначыць, што на працягу ўсяго лірычнага шляху каханне для паэтэсы і яе лірычнага “Я” – гэта ідэал, дзе пануюць “кахаць” і “жыць” тоесныя.

У пераважнай большасці любоўных вершаў Р. Баравіковай каханне выступае як процівага адзіноце. Разам з тым, аналізуючы лірычныя творы паэтэсы, лёгка заўважыць, што каханне бывае не толькі крыніцай шчасця, але і крыніцай залежнасці, расчаравання, часта пакут:

Каханне, ты – прывабная быліна,
Дзе з двух герояў нехта вечны раб [4, с. 130].

“Якія вочы мне дало каханне!”,
Але... спярша душу яму аддаў...
Каханне і прынізіць, і ... узніме,
Пакуль у ім жыве душа мая [5, с. 208].

Ідэалізуючы каханне ў сваіх вершах, паэтэса стварае адметны жаночы лірычны вобраз, якому ўласцівы пачуццёвасць, дабрыня і безаглядная ахвярнасць дзеля свайго каханага.

Лірычная гераіня Р. Баравіковай заўсёды з’яўляецца прыкладам элегантнасці, жаночкасці, самаахвярнасці і выкшталцонасці. Сусвет жанчыны, які раскрываецца ў лірыцы, напоўнены, з аднаго боку, святлом любові і кахання, з другога – пачуццём адзіноты і самоты:

Кране тугою краявід
Пад боскім зоркавым кілімам,
І плакаць хочацца наўзрыд
Аб нечым тайным, немагчымым [5, с. 5].

Над горадам сваволіць май гуллівы,
Я пакланюся зводдаля яму,
А гэты дзень высокі і шчаслівы,
Як сонца, над зямлёй уздыму [5, с. 67].

Лірычная гераіня вершаў – гэта шматгранны і вытанчаны вобраз, для якога каханне – гэта тое, што дае адчуванне поўнага спектра эмоцый: радасці і пакуты, самотнасці і расчаравання. Унутраны свет лірычнага “Я” ва ўмовах ідэалізацыі кахання напоўнены супярэчнасцямі: з аднаго боку, гэта імкненне да кахання і гармоніі, з другога – страх перад адзінотай і непаразуменнем. Гэтыя пачуцці знаходзяць адлюстраванне ў паэтычных радках творцы, дзе праз душэўны і пачуццёвы стан сваёй гераіні яна даследуе тэмы кахання, страты, надзеі (вершы “Ішлі на ясны і вялізны...”, “Не трэба надакучаць”, “Павернецца свет, гэта ж праўда такое бывае...” і інш.):

А дзень на сад пральецца,
Сцяжынка згубіцца між траў...
Я ведаю: ён адгукнецца,
Ён з’явіцца, калі кахаў...
Бо ці змагла б злятаць так лёгка
Язміну квецень на зямлю
І я сярод прыроды вогкай,
Як і раней, шаптаць: “Люблю...” [5, с. 197]

Унутраны свет закаханай лірычнай гераіні Р. Баравіковай, нібы эмацыянальныя арэлі (пад эмацыянальнымі арэлімі мы разумеем стан, пры якім адбываюцца хуткія і часта непрадказальныя змены настрою чалавека). Лірычная гераіня здольная заглыбляцца ў розныя эмацыянальныя станы, дзе кожная эмоцыя набывае пік сваёй магчымай праяўленнасці. Трэба адзначыць, што гэтыя станы могуць змяняцца нават у межах аднаго верша:

Не абяцаюць, калі ўсё – цацанка.
Таксама я... Што даць табе магла?
Шчыруе ў днях гарэзлівых каханка,
А я табе каханаю была.
...Пражытае на дне вачэй хаваю,
Жыву з цяпельца даўняга святла...
Забытая! Няхай. Затое знаю,
Што я табе каханаю была [4, с. 145].

Прыведзеныя радкі з верша “Не абяцаюць, калі ўсё – цацанка...” – выдатны прыклад эмацыянальнай нераўнавагі, эмацыянальнага дысбалансу і эмацыянальнай траўматызацыі лірычнай гераіні, дзе яна ў межах трох строф змяняе пакуту і сум, які дамінуе ў агульным настроі верша, на хуткае “няхай”, у якім прачытваецца ўпэўненасць, годнасць і самапавага

лірычнай гераіні. Падобная заканамернасць прысутнічае і ў такіх вершах, як “Ішлі на ясны і вялізны...”, “Цыкламены” і інш. У межах аднаго твора лірычная гераіня адчувае і расчараванне, і журботу, і сум, і смутак.

Як адзначаюць псіхолагі Онно Ван дэр Харт, Эллерт Р. С. Нейенхэус, Кэці Сціл [6], прычынамі такіх эмацыянальных арэляў можа быць ранейшая эмацыянальная траўматызацыя, якая не дазваляе гераіні ўтрымлівацца на адной хвалі эмоцыі. У сваёй рабоце “Структурная дысацыяцыя і тэрапія наступстваў хранічнай псіхічнай траўмы” яны адзначаюць наступнае: “Тэрмін траўма азначае не падзею, а ўнутраны стан чалавека, які пакутуе ад разладу, выкліканага перажываннем экстрэмальнай падзеі” [6, с. 42]. Далей аўтары зазначаюць, што прыкладам траўмы могуць быць цяжкія адносіны паміж закаханымі. Аналізуючы вобраз лірычнай гераіні Р. Баравіковай, мы заўважаем факт наяўнасці пачуццёвай траўматызацыі. Аднак дзе шукаць яго карані?

На нашу думку, гэты траўматычны вопыт трэба шукаць у вершах, дзе аўтарка падае вобраз лірычнай гераіні, якая расстаецца з каханым і моцна пакутуе праз гэта. Гэтакі стан прасочваецца ў вершах “Мы не хаваліся за фразы...”, “У прадчуванні блізкае разлукі...”, “Развітанне” і інш. Пасля знаёмства з вершамі становіцца зразумелым, што пакуты і моцны душэўны боль гераіні і ёсць тая кропка адліку, што запуская эмацыянальны арэлі:

...І ў гэтым рытме нетутэйшым,
Пад дахам зорнага святла,
Мы шлях сустрэч былых завершым,
Як птушку выпусцім з сіла.
...Адбіты палкіх слоў атакі, –
Не стала я тваёй зямлёй,
і плача горача сіртакі
ў акне па Грэцыі сваёй [5, с. 154].

Смяюся, плачу, шчабячу
На даўжыню завода...
І як пакутліва маўчу,
Калі між намі згода [5, с. 16].

У вершах Р. Баравіковай “Забыць і назаўсёды адысці...”, “Апошняя сустрэча” асэнсоўваецца момант развітання з каханым. Гэта найчасцей вельмі балючая падзея, якая і накладвае свой траўматычны адбітак на эмацыянальны стан лірычнай гераіні, што ў далейшым прыводзіць яе да моцных душэўных пакут, якія і выклікаюць стан, пры якім гераіня вымушана адчуваць палярныя эмоцыі і пачуцці. Так, у вершы “Забыць і назаўсёды адысці...” лірычная гераіня ўспамінае тую знакавую сустрэчу з каханым, якая была самай каштоўнай і цёплай. Аднак яна не спраўдзілася. Лірычная гераіня адчувае пачуццё разгубленасці, нязвыкласці і суму ад гэтага. “Адмовіцца, каб ведаць, што знайшла!” [5, с. 125] – гэты радок верша дазваляе аўтарцы змяніць эмацыянальную хвалю на больш цёплую, летуценную, яна акунае лірычную гераіню ў сон наяве. Ужо ў апошніх радках лірычнае “Я” вырашае “вернасцю сваёю пакараць” каханага, што характарызуе яе эмацыянальны фон як упэўнены, стойкі перад тымі перашкодамі, якія сустрэнуцца ёй на шляху любоўным.

У вершы “Апошняя сустрэча” лірычная гераіня сумуе па непазбежным расстанні з каханым, па іх апошняй сустрэчы, якая зноў наносіць ёй вялікую душэўную траўму. Невыпадковым у вершы з’яўляецца фонавы пейзаж, які стварае Р. Баравікова. Менавіта ён адыгрывае немалаважную ролю ў тым, што лірычная гераіня заглыбляецца ў розныя эмацыянальныя станы, прымушае яе, як каханы, з якім яны апошні раз сустракаюцца, адчуваць боль, жаль і сум: “...Засланы вочы ціхім жалем // Пакутліва накрыла плечы” [5, с. 35]. Згодна з псіхолагамі, для людзей, “якія пакутуюць ад хранічнай траўмы, няма нічога больш пагрозлівага, чым

няўстойлівасць, непрадказальнасць і нявызначанасць” [6, с. 87]. Менавіта гэтая непрадказальнасць і нявызначанасць сустрэчы падштурхоўвае лірычную гераіню да адчування віны, што мы і бачым напрыканцы верша (“нібыта ў нечым вінавата” [5, с. 35]).

Такім чынам, Раіса Баравікова ў сваім паэтычным свеце стварае непаўторную лірычную гераіню, якая з’яўляецца носьбітам цнатлівасці і самааданнасці. Сваім літаратурным талентам яна стварае своеасаблівую школу выхавання пачуццяў для свайго лірычнага “Я”. Пры дапамозе верша і лірычнага вобраза Р. Баравікова даследуе тэму кахання, страты, надзеі, якія здольны запусціць рух эмацыянальных арэляў у лірычнай гераіні. Дакладна бачна, што яна майстра стварэння ўмоў, пры якіх для лірычнага “Я” паэтэсы каханне – “гэта культ, ідэал, і яна спасцігае яго як еўхарыстыю” [7, с. 59]. У сваёй творчасці аўтарка выступае ў якасці даследчыка-псіхалага жаночай душы. Творца дазваляе сваёй лірычнай гераіні вельмі глыбока адчуць поўную палітру пачуццяў, якія могуць хутка змяняцца ў межах аднаго верша: яна можа адчуваць і пік суму/болю, і пік радасці.

Спіс літаратуры

- 1 Бондар, Т. Чатыры спробы назваць таямніцу : [штрыхі да творч. партрэта Р. Баравіковай] / Т. Бондар // ЛіМ. – 1984. – 13 ліпеня. – С. 5.
- 2 З табою : З Раісай Баравіковай гутараць супрацоўнікі часопіса “Крыніца” // Крыніца. – 1996. – № 5–6. – С. 60.
- 3 Верціхоўская, М. Урокі літаратуры : пошук і творчасць : дапаможнік для настаўнікаў / Марыя Верціхоўская. – Мінск : Літаратура і искусство, 2008. – 224 с.
- 4 Баравікова, Р. Дрэва для райскай птушкі : лірыка / Раіса Баравікова; прадм. І. Штэйнер. – Мінск : Маст. літ., 2007. – 270 с. – (Залатое пяро).
- 5 Баравікова, Р. Сад на капялюшыку каханай : лірыка / Р. Баравікова. – Мінск : Маст. літ., 1997. – 486 с. – (“Залатая серыя”. Паэзія XX стагоддзя).
- 6 Ван дер Харт, О. Призраки прошлого: Структурная диссоциация и терапия последствий хронической психической травмы / Нейенхёус Э. Р. С., Стил К.; пер. с англ. – М. : Когито-Центр, 2013. – 496 с.
- 7 Браздзіхіна, А. 90-60-90 (Сучасны літаратурны працэс : на шляху да ідэалу) : зб. навук.-крыт. арт. / А. В. Браздзіхіна ; М-ва адукацыі РБ ; Гом. дзярж. ўн-т імя Ф. Скарыны. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2014. – 200 с.

УДК 821.161.3.09“18”

Л. Г. КІСЯЛЁВА

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

МАЛАДАСЛЕДАВАНЫ ТВОР ТАМАША ЗАНА

Тамаш Зан вядомы перадусім як паэт, а яго вельмі цікавая проза звычайна застаецца па-за ўвагай даследчыкаў. У артыкуле ставіцца мэта раскрыць мастацкую адметнасць празаічных тэкстаў гэтага аўтара, разгледзець формы рэцэпцыі, іранічнага пераасэнсавання сусветнай і айчыннай літаратуры (перш за ўсё спадчыны Лорэнса Стэрна і Юзафа Бакі) у аповесці Т. Зана “Свет і любасць, альбо Жыццё і праца мае”. Даследаванне дазваляе зрабіць выснову, што ў гэтым неардынарным творы Т. Зан шмат у чым апырэдзіў мастацкія эксперыменты пазнейшых эпох.

Досыць рэдка даследчыкі згадваюць пра тое, што ў маладосці адзін з лідараў таварыстваў філаматаў і філарэтаў Т. Зан пісаў не толькі вершы, але і прозу, прычым вельмі выбітную. З 1820 г. ён працаваў над буйным творам пад назвай “Свет і любасць” (“Świat i miłość, czyli Życie i dzieło moje”). Асобныя ўрыўкі дасылаў сябрам: часам персанальна камусьці з філаматаў, часам ім усім, сёе-тое – Марылі Путкамер з роду Верашчакаў. Акрамя таго, Т. Зан любіў вечарамі збіраць прыяцеляў, каб пачытаць ім новыя раздзелы “Свету і любасці”. Згадкі ў лістах і ўспамінах філаматаў сведчаць, што ім сапраўды вельмі падабаліся і надоўга запомніліся Занавы тэксты, напісаныя жыва і разняволена, з выкарыстаннем беларускіх слоў і моўных канструкцый (што ў гэтым асяроддзі ўвогуле лічылася адмысловым “шыкам”). Але, вядома, Т. Зан зусім не збіраўся абмяжоўвацца такой камернай “публікацыяй” свайго твора ў сяброўскім коле. Прынамсі, у 1822 г. ён надрукаваў шэраг урыўкаў са “Свету і любасці” ў газеце “Wiadomości Brukowe” – выданні Таварыства шубраўцаў, сябрам якога быў. У чатырох нумарах газеты былі апублікаваныя прадмова і некалькі раздзелаў: першы, шосты, сёмы, восьмы і дванаццаты. А ў 1823 г., пасля выкрыцця таварыстваў філаматаў і філарэтаў, у Т. Зана сярод іншых папер забралі і рукапіс “Свету і любасці”, і далейшы лёс гэтых матэрыялаў невядомы. Такім чынам, мы не можам меркаваць пра агульны змест, структуру і кампазіцыю твора, не можам ведаць, якое месца ў тэксце мусілі займаць урыўкі, змешчаныя ў лістах (а некаторыя з іх пазначаныя як раздзелы ўжо другога тома). Мы не маем уяўлення нават пра ступень завершанасці твора на этапе, калі праца была перарваная.

Аднак на падставе тых частак “Свету і любасці”, што захаваліся, безумоўна, можна рабіць пэўныя высновы пра тое, якой мусіла быць гэтая кніга. Цэнтральны персанаж і разам з тым іранічны апавядальнік у творы – сам Т. Зан. Вось ён – ва ўсёй сваёй красе: “Абвяшчаю чытачам, што мне 24 гады, я далікатны і чулы, танцую, пачытваю раманы, размаўляю з французскай па-польску і з польскай па-французску. У касцёле папраўляю чупрыну і раблю выкрутасы... Разбіраюся ў модзе і поўнюся густам у адзенні” [1, № 267, с. 8] (тут і далей пераклад з польскай мовы наш. – Л. К.).

Але “Свет і любасць” – не аўтабіяграфічная аповесць і не мемуары ў строгім сэнсе. Гэта абсалютна не лінейны аповед, тут няма ніякай – ні храналагічнай, ні якойсьці іншай – паслядоўнасці падзей. Ды тут і падзей, па вялікім рахунку, няма – прынамсі, такіх, якіх мы чакаем ад аўтабіяграфій і мемуараў. А ёсць мноства іранічных разваг на розныя тэмы, крыху абрыўкаў дасціпных дыялогаў і шэраг разрозненых сцэн – некаторыя падобныя да рэальных, іншыя, так бы мовіць, фантазійныя, але падзейная насычанасць і першых, і другіх набліжаецца да нуля, а вось настраёвая, эмацыйная напоўненасць – максімальная.

Пры гэтым абсалютна відавочна, што такая фрагментарнасць, мазаічнасць тэксту ўвасабляе аўтарскую задуму, а не з’яўляецца вынікам незавершанасці працы ці страты часткі напісанага. Усе раздзелы твора Т. Зана – фактычна самастойныя абразкі, эцюды, якія амаль не залежаць адзін ад аднаго і могуць камбінавацца ў адвольным парадку. Такую кнігу, як “Свет і любасць”, можна пісаць усё жыццё, дадаючы сям і там усё новыя і новыя часткі і выключаючы старыя, а можна скончыць працу ў любы момант, бо падобны тэкст апрыёры прынцыпова незавяршальны і разам з тым завершаны на кожным этапе стварэння.

Каб ад самага пачатку паказаць, наколькі проза Т. Зана неардынарная, працытую ўступны раздзел “Свету і любасці”, які называецца “Прадмова не найгоршая”. Гэты тэкст можна прывесці цалкам, бо гэта, магчыма, самая кароткая прадмова ў свеце: “Найлепшы твор – маўчанне; найгоршы твор – без задумы, звязнасці і структуры, твор, у якім нічога, апроч аўтара, не ўбачыш. Найлепшая прадмова – з неабходнасці альбо дасціпная, найгоршая – калі доўгая; я заканчваю пісаць; а значыць, найвідавочнейшым чынам даказваю, што прадмова не найгоршая” [1, № 266, с. 2].

Т. Зан зусім не меў намеру паслядоўна і ўпарадкавана пераказваць падзеі свайго жыцця ці метадычна выкладаць уласныя перакананні і светапогляд. А якія намеры ён меў? Дзеля чаго і каго ён піша, і навошта ўвогуле пішуцца кнігі? З гэтай нагоды Т. Зан іранізуе: “...Хачу быць відавочна арыгінальным і ў тым толькі буду пераймаць іншых, што не думаю – што, нашто, для каго і як мушу пісаць” [1, № 266, с. 2].

Як бы ні банальна гэта гучала, Т. Зан піша, бо не можа не пісаць, для яго літаратура і жыццё непарыўныя і, магчыма, нават тоесныя. Сэнс пісьма, як і жыцця, – у іх саміх. “Неяк пакуль я живу, датуль пішу, а пішу пра тое, што са мною здараецца, што мне на думку трапіцца, што бачу, што мне сніцца, што чую, што раблю, што ем і п’ю і ўсё, што да жыцця майго належыць” [1, № 266, с. 3]. Жыццё складаецца зусім не з надзвычайных выпадкаў і выключных падзей, не з грандыёзных учынкаў і захапляльных здарэнняў – адным словам, не з таго, на чым заўжды была засяроджана літаратура (у часы Т. Зана і ва ўсе папярэднія эпохі). Штодзённая плынь жыцця складаецца з вельмі простых рэчаў. І ў сваёй прозе – ненапышлівай, паветранай, гуллівай, месцамі ўдавана наіўнай – Т. Зан хоча раскрыць паэзію звычайнага, чароўнасьць простых рэчаў.

Эксцэнтрычная проза Т. Зана, вядома, нагадвае сёе-тое з таго, што запануе ў літаратуры толькі ў наступным, ХХ стагоддзі. А ці адшукаецца штосьці падобнае ў ранейшых эпохах? Адказ станоўчы: раман Лорэнса Стэрна “Жыццё і меркаванні Трыстрама Шэндзі, джэнтльмена” (1759–1767). Трэба сказаць, і сам Т. Зан у “Свеце і любасці” спасылаецца на свайго славутага папярэдніка. Як вядома, у “Трыстраме Шэндзі” Л. Стэрн сярод вялікага мноства разнастайных эксперыментальных прыёмаў выкарыстоўваў і друкарскія штукарствы, напрыклад, у выданні рамана былі пустыя старонкі – прапушчаныя главы, пазначаныя толькі нумарацыяй. Падобнае робіць і Т. Зан: сёмы раздзел яго твора называецца “Найяснейшы з усіх” і складаецца з двух сказаў: “Пэралік падпісчыкаў, з якога калісьці выявіцца, хто падпісаўся на маю працу, а хто на жыццё, хто на свет, а хто на любасць. Далейшы працяг даказвае, што гэта найразумнейшы раздзельчык” [1, № 278, с. 51]. У дужках пазначана, што ніжэй павінна быць пакінута пустая старонка. А ўжо наступная глава, восьмая, мае тытул “Хто з большай патрэбай пакінуў раздзельчык чыстым, ці Стэрн, ці я” і ўяўляе з сябе характэрны для прозы Т. Зана (але і для “Трыстрама Шэндзі” таксама) металітаратурны, метафікцыянальны віраж, у якім зместам тэксту становіцца сам працэс яго стварэння. Паўтарыўшы трук з пустымі старонкамі, Т. Зан тут жа спасылаецца на вынаходцу незвычайнага прыёму – але не дзеля таго, каб аддаць папярэдніку належнае, а каб распачаць з ім шматслоўную палеміку і нават давесці сваю перавагу. Няўжо гэта робіцца на поўным сур’ёзе, няўжо Т. Зан сапраўды лічыць, што мае больш важкія за Л. Стэрна матывы ўключачь у тэкст пустыя аркушы? Вядома ж – не, проста аўтар робіць падвойны піруэт: ён адначасова пакеплівае не толькі з прапушчаных раздзелаў, але і з металітаратурных адступленняў, якія быццам бы мусяць раскрываць механіку пісьменніцкай працы, а ў Т. Зана ператвараюцца ў татальны жарт. Ён жартуе з усяго: з Л. Стэрна, але і з сябе, з літаратурных правіл, але і з іх парушэння.

Аднак літаратурныя альянсы ў прозе Т. Зана, вядома ж, не абмяжоўваюцца адсылкамі да рамана Л. Стэрна. Варта звярнуць увагу на раздзел “Свету і любасці”, змешчаны ў лісце са знакамітай сядзібы Шчорсы ад 11 жніўня 1820 г. Пасланне не персанальнае, а адрасуецца ўсім філаматам. У адрозненне ад большасці іншых глаў “Свету і любасці”, якія маюць парадкавыя нумары, гэтая частка азначана як “Раздзел які-небудзь” і называецца “Сімпацыя Бакі ў Шчорсах”. Юзаф Бака, які фігуруе ў загалоўку, – святар-езуіт з Беларусі, знакаміты паэт XVIII ст. У часы, калі панавалі каноны класіцызму, вершы гэтага аўтара абвяшчаліся квінтэсенцыяй графаманіі і варварства. Але філаматы, – нібыта дражнячы апалагетаў мастацкага “афіцыёзу”, – ахвотна практыкаваліся ў наслідаванні Ю. Баку, пераймаючы і гіпертрафуючы яго спецыфічны стыль. Такія жартоўныя стылізацыі (пастышы) часта сустракаюцца ў “стэнаграмах” філамацкіх імпрэз і ў лістах сябраў таварыства (асабліва дасціпныя імітацыі атрымліваліся ў Т. Зана і Я. Чачота). Гэта была форма своеасаблівага “эстэцкага піжонства” (альбо, калі хочаце, культурнага пратэсту): маўляў, усе лічаць Ю. Баку пачварным, а (таму) для нас ён кумір. Акрамя таго, у асяроддзі філаматаў такія стылізацыі сталі адмысловым элементам прыватных зносінаў, “паролем” ці пропускам у “клуб абраных”.

Раздзел распачынаецца дыялогам паміж аўтарам і сябрам Таварыства філаматаў Францішкам Малеўскім. Т. Зан неспадзявана прыехаў да прыяцеля ў Шчорсы і заспеў яго ў славутай тамтэйшай бібліятэцы, у якой у розныя гады працавалі многія філаматы. Сябры

весела абмень-ваюцца навінамі, і Ф. Малеўскі прапануе спусціцца з бібліятэкі ў ніжнія пакоі, а Т. Зан адказвае: “Я ўжо спусціўся: калісьці балады, элегіі пісаў...” [2, с. 215]. Але цяпер вершы не атрымліваюцца: “Ani rymika, / Muzyka znika, / Pióro pstryka, / Myśl dzika, / Rym kaleka / Ucieka” [2, с. 215].

Кожны, хто знаёмы з творчасцю Ю. Бакі, заўважыць, што ў працытаваным урыўку Т. Зан імітуе пазнавальны стыль гэтага паэта. І тут жа тлумачыць нечаканы вершаваны экспромт: “Гэта таму, мае чытачы, мая балбатня і згадкі скіраваліся з прозы на верш, што сімпатыя ёсць на свеце” [2, с. 215]. Аддамо належнае самаіроніі Т. Зана (якою прасякнутыя ўсе раздзелы “Свету і любасці”): ён зазначае, што радасць сустрэчы з прыяцелем і сяброўская сімпатыя вярнулі яму паэтычнае натхненне, але, як бачым, плёнам гэтага надзвычайнага душэўнага ўздыму становіцца вельмі немудрагелістае шасцірадковае ў стылі Ю. Бакі. Гэты невялікі ўрывац насічаны гратэскам, уласцівым усёй прозе Т. Зана: ён кпіць на тэму творчага крызісу ў такой вершаванай форме, якая і сапраўды быццам бы пацвярджае пэўны заняпад.

У Шчорсы Т. Зан прыехаў з Ішкалдзі, дзе тыдзень гасцяваў у стрыя (дзядзькі па бацькоўскай лініі), і ў сваім лісце дае найпадрабязнейшую справаздачу пра гэта. Яна распачынаецца апісаннем залевы па дарозе з Маладзечна да дзядзькавага маёнтка, і Т. Зан не адмаўляе сабе ў задавальненні яшчэ два разы пасваволіць у стылі Ю. Бакі, напрыклад: “I pos już z blizka, / Piorun po piorunie ciska, / A błyskawica błyska; / Strach serce ściska, / Wody pełne kołnierzyka” [2, с. 215].

Па вялікім рахунку, ні ў дарозе, ні ў доме сваяка не адбывалася катэгарычна нічога вартага ўвагі, і, трэба прызнаць, гэта ідэальны “матэрыял” для прозы Т. Зана. Бо фірмовы стыль гэтага аўтара – стварэнне займальнага, зачаравальнага, дасціпнага апаведу на пустым месцы, з абсалютнага нішто. Гэта той выпадак, калі пры поўнай адсутнасці будзь-якога сюжэту ды нават ідэйнага зместу чытачу застаецца толькі адно – падзяляць з аўтарам асалоду ад пісьма.

І гэтая асалода для Т. Зана палягае ў нязмушаным, нічым не стрыманым пляценні са слоў карункавага павуціння, у якое ловацца хвілінныя ўражанні і вокамгненныя адчуванні, мімалётныя думкі, бесклапотныя фантазіі і, здавалася б, звычайныя, нічым не выбітныя моманты штодзённасці.

Ладную палову ліста “Сімпатыя Бакі ў Шчорсах” займае надзвычай дзіўная сцэна ў доме стрыя ў Ішкалдзі. У пакой да Т. Зана ўваходзіць яго малодшы брат і нясе грушы. Першы просіць другога: “Ігнацы, дай мне!” Следом ідзе яшчэ адзін брат, таксама з грушамі, і Т. Зан зноў просіць: “Стэфане, дай мне!” Затым з’яўляецца Юстына, іх стрыечная сястра, і, нягледзячы на тое, што браты ўжо падзяліліся з ім садавіною, наш герой просіць груш і ў дзяўчыны. Ужо на гэтым этапе тое, што адбываецца, перастае выглядаць мілым будзённым эпізодам у прыязным сямейным коле і пачынае нагадваць нейкую фантасмагорыю ці, можа, сон. Бо ў пакой адзін за адным ідуць і ідуць людзі з грушамі – цяпер гэта ўжо не сваякі, а пабочныя асобы, якіх Т. Зану даводзіцца нейкім чынам прадстаўляць публіцы. Некаторых ён атэстуе вельмі падрабязна, і мы даведваемся пра іх настолькі шмат, нібыта гэта выключна важныя героі буйнамаштабнага эпічнага твора, а не выпадковыя персанажы масоўкі ў невялікім раздзеле-лісце. Іншых Т. Зан характарызуе больш сцісла – напрыклад, з дапамогай забаўных таўталагічных словазлучэнняў кшталту “жмудзін найжмудзіннейшы” [2, с. 217] ці “аканом найнеэканамічнейшы” [2, с. 218]. Два персанажы мусяць выклікаць у чытача горкую фрустрацыю: Пятрушка, “пра якую ніжэй” [2, с. 217], і Ганна, “пра якую дзесьці вышэй” [2, с. 217], – ці трэба казаць, што ні вышэй, ні ніжэй пра гэтых асобаў нічога не паведамляецца. Напрыканцы грушаносьбіты ідуць ужо бесперапыннай працэсіяй – большасць пазбаўленыя не толькі якіхсьці трапных характарыстык, але нават імёнаў: проста дзед-званар, бабка – асістэнтка арганіста, сам арганіст і шматлікія іншыя. І кожнага новапрыбылага Т. Зан сустракае рэфрэнам: “Дайце мне грушак!”

Магчыма, у маім пераказе ўсё гэта нагадвае якоесьці злавеснае трызненне, але насамрэч сцэна даволі пацешная, яна напоўненая смешнымі недарэчнасцямі, часам фрывольнымі жартамі, часам двухсэнсоўнымі намёкамі. Сваёю формай, бясконцым паўтарэннем пэўнай

сітуацыі, эфектам “прабуксоўвання” аповеду гэты тэкст Т. Зана, вядома, выклікае асацыяцыі з творамі, якія сустракаюцца ў фальклоры многіх народаў і лічацца рэліктавымі – маю на ўвазе так званыя дакучлівыя і кумулятыўныя (рэкурсіўныя) вершы-казкі, кшталту “Ішоў Бай па сцяне” ў беларусаў або, напрыклад, англійскай “Хату, якую пабудаваў Джэк”. А з іншага боку, абсурд і нонсэнс, якія Т. Зан даводзіць да абсалюту ў гэтай ілюзорна побытавай сцэне, нібыта катапультируюць нас у іншыя, нашмат пазнейшыя эпохі, калі пачалі цаніцца падобныя сутыкненні штодзённага і ірацыянальнага ў літаратуры.

Нягледзячы на абсалютную алагічнасць гэтай сцэны, міжволі паўстае пытанне: навошта Т. Зану такая колькасць груш, няўжо ён збіраецца столькі з’есці. Як ні дзіўна, у фінальнай частцы ліста даецца адказ: “Ем і ем, хоць не хачу; не шкодзіць, бо з сімпатыі паходзіць” [2, с. 218], – гэтакія немудрагелістыя рыфмы, трэба сказаць, трапляюцца ў прозе Т. Зана з рэгулярнасцю. Завяршаючы свой апавед, аўтар вяртаецца да тэмы сімпатыі, што, як мы памятаем, узнікла ў пачатку і нават фігуруе ў загаловку: “Сімпатыя да Шчорсаў мяне завяла, хоць не ведаў, ці ёсць там Францішак, праз сімпатыю вырваліся вершы. На стала ляжыць Бака, якога ўзяў з бібліятэкі, з якой выйшлі мы па сходах да Францішкава пакоя. Рознае пытаў, рознае мы балбatalі, а што – калі хтосьці хоча гэта ведаць, няхай пазней у мяне распытае, а я абавязуюся ўсё тое, што запамніў, распавесці і рэпрэзентаваць” [2, с. 218]. Як бачым, Т. Зан па-майстэрску “закальцаваў” апавед, вярнуўшыся ў фінале да пачатковай сцэны ў Шчорсаўскай бібліятэцы.

Паводле ўспамінаў сяброў, Т. Зан досыць бесклапотна, легкадумна ставіўся да ўласнай літаратурнай творчасці, да таго ж трэба прызнаць: трагічныя перыпетыі яго лёсу прывялі да таго, што яго эксперыменты ў прозе не атрымалі працягу і шырокага розгаласу, застаўшыся фактычна здабыткам прыцельскага кола. Але вядома, што творы Т. Зана моцна ўплывалі на яго атачэнне і падштурхоўвалі маладых паэтаў з філамацкага асяродку да ўласных пошукаў новай мастацкай мовы.

Спіс літаратуры

1 [Zan, T.] Świat i miłość czyli Życie i dzieło moje / T. Zan // Wiadomości Brukowe. – 1822. – 7 stycz. (№ 266). – S. 2–4; 14 stycz. (№ 267). – S. 8; 1 kwiet. (№ 278). – S. 51–52; 8 kwiet. (№ 279). – S. 53–55.

2 Korespondencya filomatów: 1815–1823. W 4 t. T. 2: 1820 / wyd. J. Czubek. – Kraków: Nakładem Akademii Umiejętności i Towarzystwa dla Popierania Wydawnictw Akademii, 1913. – 435 s.

УДК 821.111-311.2(73)(045)Кингсолвер

Н. В. КОПЫТКО
(г. Минск, МГЛУ)

ТРАНСФОРМАЦИОННЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ЭКОЛОГИЧЕСКИХ ФЕНОМЕНОВ В РОМАНЕ Б. КИНГСОЛВЕР «МАНЕРА ПОЛЕТА»

В статье рассматриваются актуальные вопросы художественной репрезентации процесса личностных изменений персонажей под влиянием экологических феноменов на примере анализа экосоциального романа современной американской писательницы Барбары Кингсолвер “Манера полета”. Проблемно-тематическим фокусом данного произведения является взаимодействие между социальными структурами и окружающей средой. Здесь исследуется то, как экологические проблемы и их решение предопределяются законами общества, экономикой, политикой и характером межличностных отношений. Одной из представительниц таких экономически уязвимых слоев населения Соединенных Штатов является Делларобия Тернбоу – главная героиня восьмого по счету романа лауреата Пулитцеровской премии Б. Кингсолвер “Манера полета” (Flight Behavior, 2012), с точки зрения которой представлена

экологическая аномалия, связанная с отклонениями в миграционном поведении бабочек-монархов. Действие произведения разворачивается в окрестностях южного провинциального городка Фезертаун в Аппалачах, штат Теннесси.

Барбара Кингсолвер – современная американская писательница и поэтесса. Писательница родилась в 1955 году в штате Мэриленд. Ее детство прошло в штате Кентукки; в возрасте 7 лет она побывала в Конго (сейчас – Демократическая Республика Конго), где ее родители работали в сфере здравоохранения. После окончания средней школы Б. Кингсолвер поступила в университет на музыкальный факультет, но вскоре переключилась на биологию. В 1977 году она получила степень бакалавра, а в 1980 – продолжила образование и закончила магистратуру по специальности “Экология” и “Эволюционная биология”.

В 1980-е гг. Б. Кингсолвер начала заниматься литературой. Начиная с 1988 года, она опубликовала несколько художественных и научно-популярных произведений, а также сборник стихов. Научные исследования по биологии во многом определили тематику ее творчества: “Барбара Кингсолвер много пишет о взаимодействии человека и экосистем, о биологическом разнообразии планеты. Ее активная гражданская позиция отражается в затрагивании таких проблем, как социальное неравенство, нелегальная иммиграция, коррупция и другие. Многие романы писательницы отмечены яркими женскими образами” [1].

Книга “Животное, овощ, чудо” (*Animal, Vegetable, Miracle*) представляет собой своеобразную «летопись эксперимента, который писательница начала в апреле 2005 года со своей семьей: обосновавшись на ферме в штате Виргиния, они перешли на “локальное питание, употребляя в пищу только то, что вырастили сами или купили у соседей” [2].

Самым известным романом писательницы стала книга “Библия ядовитого дерева” (*The Poisonwood Bible*, 1998) – хроника жизни семьи американского миссионера в Конго. Действие романа “охватывает несколько десятилетий истории страны, начиная с периода борьбы за независимость, а его форма сочетает нарративную полифонию (пять женских голосов, попеременно рассказывающих общую историю) с насыщенной образностью” [3, с. 6].

В своих романах Б. Кингсолвер уделяет особое внимание образам персонажей, социальным проблемам и моральным дилеммам, которые “воплощают идеи и ценности нового времени” [4, с. 32]. Писательница широко использует разнообразные приемы для отображения современной действительности и вызовов, стоящих перед обычными людьми, подобными главной героине романа. Делларобия Тернбоу – двадцатисемилетняя жена фермера, и ее глубоко тяготит то, что изо дня в день она занимается исключительно детьми и домом, скорее похожим на хижину. Она мечтает убежать от такой жизни и в начале романа готова реализовать свою задумку, оставляя детей на попечение свекрови Эстер и отправляясь на встречу с любовником. Однако по дороге она становится свидетельницей необычайного зрелища, которое знаменует переломный момент в ее жизни: она видит тысячи экзотических бабочек-монархов, которые свисают со всех деревьев на вершине тропы Хай-Роуд, расположенной на землях, принадлежащих семье ее мужа: “Сейчас же она всеми силами пыталась оживить в памяти воспоминание о потрясшей ее картине тех охваченных оранжевым огнем склонах, особенно по ночам, надеясь вернуть себе чувство значимости” [5].

Вначале Делларобия обескуражена и принимает “грозди” бабочек за волшебное оранжевое пламя, наполняющее окружающий ландшафт: “Это был лес, переполненный бабочками, магия которых украсила его темноватыми ритмично покачивающимися гирляндами, напоминающими скорее лианы или высохшую листву” [5]. Однако значимо то, что она воспринимает его как знак свыше, своеобразное божественное видение горящего куста, предостерегающее ее от опрометчивого решения оставить семью. В результате женщина возвращается домой другим человеком и шаг за шагом начинает менять свою жизнь и свою личность.

Когда Делларобия случайно узнает, что ее свекор, Беар Тернбоу, подписал контракт с лесозаготовительной компанией о продаже земли, где поселились бабочки, она уговаривает семью сначала осмотреть эту территорию. Они видят то же фантастическое зрелище тысяч ярко-оранжевых насекомых, населивших их уголья, которое прежде так потрясло Делларобию. Религиозные

Тернбоу рассказывают об этом в местной церкви, где пастор Бобби Огле объявляет появление бабочек чудом и знаком свыше: “Благодать приходит, словно ниоткуда, появляясь, подобно движению и свету на той горе, в их самый беспросветный час” [5]. Но поскольку семья Тернбоу очень нуждается в деньгах, Беар не отказывается от своего плана продолжать лесозаготовки: “Чудо, в чем бы ни скрывался его источник, оставалось чудом, тогда как контракт о лесозаготовке сулил реальные деньги в банке” [5]. Таким образом, Б. Кингсолвер подчеркивает конфликт между духовными ценностями (чувство прекрасного, бережное отношение к природе, умение ценить ее блага) и материальными (собственническое отношение к природе, стремление получить материальную выгоду любой ценой, эгоизм и прагматичность).

Тем временем в их поместье начинают приезжать туристы, чтобы посмотреть на бабочек, поэтому предприимчивая свекровь Делларобии Эстер Тернбоу решает брать с них плату за экскурсии: “Было ли это чудом или нет, но то, что происходило на их горе, было настоящим даром свыше” [5]. Один из посетителей из Нью-Мексико, ученый Овидий Байрон, приезжает в Фезертаун не просто полюбоваться бабочками, а изучать их, чтобы понять причины, заставившие их мигрировать в Теннесси, а не в Мексику, как они делали это испокон веков. Одной из очевидных причин такого отклонения в их миграционном поведении является, по мнению энтомолога, сильное наводнение в Мексике, вызванное вырубкой лесов, в результате которого на том холме, где они обычно селились, случился оползень, полностью разрушивший их привычную среду обитания: “Вырубка леса на горных склонах, окружавших город, что, как говорили, вкупе с наводнениями после проливных дождей и вызвало грязевой оползень. На шокирующих фотографиях было видно, как дома и искореженные остовы машин были смяты, словно бутерброды, в массах грязи” [5].

В отличие от большинства других героев книги, испытывающих восторг от великолепия вида, открывающегося на Хай-Роуд благодаря наполняющим окрестности бабочкам-монархам, Овидий считает, что их появление в этом регионе предвещает катастрофические последствия глобального потепления: “Место зимовки бабочек тоже становилось проблемным, по его [Овидия Байрона] словам. Каждый год монархи вынуждены были покидать свои гнезда в Мексике все раньше и раньше из-за сезонных изменений, вызванных глобальным потеплением. <...> Более того, использование фермерами химикатов в качестве удобрений привело к уничтожению ваточника – источника питания для бабочек” [5].

Об экологической катастрофе свидетельствует и дождливая, аномально теплая для этого времени года погода в Теннесси: “Должно быть, такая странная погода в той или иной мере приводила в замешательство всех жителей Фезертауна. Временами, выходя из дома, она [Делларобия] несколько мгновений с усилием вспоминала, какой сейчас месяц. В этом же ей признавался и Каб. По ощущениям это было сплошное бессезонье, а точнее, бесконечный сезон грохочущих и извергающихся проливным дождем туч” [5].

Если для Овидия Байрона и его помощников появление бабочек-монархов в Аппалачах в это время года является свидетельством надвигающейся экологической катастрофы, то для съемочной группы с местного телевидения – это очередная сенсация, за счет которой можно повысить рейтинги и заработать деньги. Ученый соглашается дать репортерам интервью, но когда слышит их дежкомысленные комментарии по поводу глобального потепления и его последствий, он резко и безапелляционно выражает свою точку зрения. Комментируя этот значимый эпизод, рецензент романа “Манера полета” Робин МакКай вполне справедливо подчеркивает: “Если бы больше ученых начали во всеуслышание говорить об экологических проблемах на телевидении и по радио, нам удалось бы избежать ряда серьезных природных катастроф, грозящих человечеству” [6].

Делларобия, Овидий и его помощники из университета Нью-Мексико начинают работать вместе в походной лаборатории ученого-энтомолога, разместившейся в трейлере, который он припарковывает рядом с ее домом. Изменения в характере, поведении и мировоззрении Делларобии, которые начались, когда она впервые увидела бабочек на своих землях, продолжают и становятся еще более интенсивными и ощутимыми. Во время совместной работы они многое узнают о своих социально-экономических различиях. Героиня осознает, что мир,

к которому принадлежат ученые из университета Нью-Мексико, и мир, в котором живет она и окружающие ее местные, – это во многом два разных мира. Делларобия всегда считалась смышленной, но теперь она понимает, что родной город не дал ей возможности получить полноценное образование, потому что в процессе обучения упор делался на навыки, необходимые фермерам, а не на те, которые нужны для поступления в колледж и продолжения образования.

Несмотря на недостатки и пробелы в образовании, героиня начинает работать ассистенткой в лаборатории Овидия и обнаруживает глубокий интерес к изучению бабочек и их судьбе. Значимо, что к концу их совместной работы Делларобия начинает воспринимать не только себя, но и их по-новому: “Его [Овидия] сложная экосистема начала обретать в ее [Делларобии] сознании конкретные очертания чего-то, что она уже в состоянии была представить. Теперь это был не просто оранжевый поток, пересекающий континент или мраморные шарики, перекатывающиеся из одного угла коробки в другой. Это было живое течение, подобное пульсу вен, с клетками, которые умирали и возрождались в самом процессе движения. Внезапная картина, возникшая перед ее внутренним взором, вызвала в ней неожиданный эмоциональный отклик такой силы, что она едва не разрыдалась, как в тот день перед родителями мужа, когда ее впервые окружили бабочки. Вообще нормально ли плакать из-за насекомых?” [5].

С помощью местного пастора и, что удивительно, ее мужа, свекор Делларобии отказывается от контракта на лесозаготовки, и тропа Тернбоу становится заповедником. Внезапная зимняя буря почти уничтожает колонии монархов, но, несмотря на природные катаклизмы, они выживают и начинают брачный сезон, поддерживая в героях романа и читателях надежду на то, что данный вид приспособится к изменившимся условиям обитания и сохранится. Подобно бабочкам, Делларобия Тернбоу надеется сделать то же самое, поэтому она принимает решение переехать с детьми в город, чтобы начать обучение в колледже и реализовать свой духовный потенциал. Как справедливо отмечает автор одной из рецензий на роман Б. Кингсолвер Доминик Браунинг: “Делларобия всегда будет верить в возможность изменить мир, потому что в этом ее суть. И бабочкам-монархам принадлежит в этой вере значительная роль, потому что они открывают ее сердце большому желанию защитить что-то большее: окружающий нас мир, который находится в опасности” [7]. Таким образом, сознание и мировосприятие героини романа преодолевают границы частного и регионального, выходя на уровень общечеловеческого и открывая перед ней новые горизонты.

Жизнь главной героини изменилась: работая ассистенткой Овидия, она обрела финансовую независимость, что позволило ей почувствовать себя более уверенной и свободной. Значимо, что героиня делится своими планами с восьмилетним сыном Престоном накануне его дня рождения. Мальчик обескуражен, потому что понимает, что они уезжают от отца, который остается на ферме. Однако роман завершается не отъездом Делларобии с детьми в город, а глубоко символической сценой ее попытки спастись от наводнения на том же холме, по которому она взбиралась несколько месяцев до этого, чтобы вырваться из удушающей атмосферы своей семейной жизни: “Делларобия вдруг отчетливо вспомнила тот день, когда она в новых сапогах из уцененного магазина взбиралась на холм и, подобно жене Лота, бросала прощальный взгляд на свой дом прежде, чем отправиться к новому месту. И это новое место, как оказалось, таило то, о чем она не могла и подумать” [5].

Так, внешние события повлекли серьезные внутренние изменения в душе главной героини: “Делларобия сама до конца не понимала, что она имела в виду, но зала наверняка, что возвращение к ее прежней жизни и ценностям было уже невозможно” [5]. Главной героине удастся преодолеть кризис идентичности благодаря актуализации ее внутренних ресурсов. Своеобразным стимулом для этого становится ее необычный опыт, связанный с отклонениями в миграционном поведении бабочек-монархов. Умение Делларобии Тернбоу взаимодействовать с окружающими людьми, меняться, развивать свой духовный и мировоззренческий потенциал позволяют ей выйти на новый уровень личностного роста. Из чего можно заключить, что построение и сохранение целостности идентичности – это долгосрочный процесс, в ходе которого человек постоянно получает опыт и формирует собственное “Я”.

Список литературы

- 1 Список книг и других произведений Барбара Кингсолвер (Kingsolver Barbara). Сортировка по году написания [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://librebook.me/list/person/kingsolver_barbara. – Дата доступа: 10.01.2025.
- 2 Official Website of Barbara Kingsolver [Electronic resource]. – Mode of access: <http://barbarakingsolver.net/>. – Date of access : 02.02.2025.
- 3 Хрикова, М. Значение страданий в книге Барбары Кингсолвер “Библия ядовитого леса” / М. Хрикова // Современные проблемы филологии и методики преподавания языков: вопросы теории и практики : сб. науч. тр. / Под ред. В. М. Панфиловой. – Елабуга : Изд. ЕИ КФУ, 2017. – С. 6–9.
- 4 Wagner-Martin, L. Barbara Kingsolver / L. Wagner-Martin ; foreword by D. K. Dunaway. – Philadelphia : Chelsea House Publishers ; A Hights Cross Communications Company, 2004. – 142 p.
- 5 Kingsolver, B. Flight Behavior : a novel / B. Kingsolver [Electronic resource]. – N.Y. : Harper Collins, 2012. – 436 p. – Mode of access: <https://ageofbook.com/en/read-book/online-flight-behavior-182803-b>. – Date of access: 05.12.2024.
- 6 McKie, R. “Flight Behaviour” by Barbara Kingsolver – review / R. McKie // The Guardian [Electronic resource]. – 2012. – Nov. 11. – Mode of access: <https://www.theguardian.com/books/2012/nov/11/flight-behaviour-barbara-kingsolver-review>. – Date of access: 23.01.2025.
- 7 Browning, D. The Butterfly Effect / D. Browning // The New York Times [Electronic resource]. – 2012. – Nov. 9. – Mode of access: <https://www.nytimes.com/2012/11/11/books/review/flight-behavior-by-barbara-kingsolver.html>. – Date of access: 03.02.2025.

УДК 821.111-31(73)«19/20»:81'42

И. К. КУДРЯВЦЕВА
(г. Минск, МГЛУ)

РЕГИОНАЛЬНЫЙ ДИСКУРС В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РОНА РЭША

В статье рассматривается творчество современного американского писателя Рона Рэша, для которого отправной точкой художественных поисков стали история, культура, быт и природный ландшафт Аппалачского региона США, где он родился и вырос. В результате проведенного анализа выявлено, что региональный дискурс в произведениях писателя эксплицирован путем воссоздания в повествовании “южного” (“аппалачского”) хронотопа, обращения к историческому прошлому региона, использования диалекта, элементов “южной готики”, стилистики юмора Юго-Запада, интертекстуальных отсылок к произведениям писателей-южан.

Литературный регионализм как свойство национальных литератур отражать “своеобразие, самобытность региональных сообществ людей, неразрывно связанное с региональным разнообразием культурных ландшафтов” [1, с. 11], особенно ярко проявился в литературе США начиная с самых ранних этапов ее становления и развития. Так, во второй половине XIX в. одним из самых ярких явлений американской литературы стало “областничество”. После Гражданской войны, разделившей нацию, стояла задача ее объединения на основе общих ценностей и идеалов, и литература путем создания художественных портретов регионов страны должна была способствовать, их “более совершенному союзу” [2, р. 10]. При этом особый интерес у читателей вызывали нравы, обычаи, природа побежденного Юга, и с 1880-х гг. произведения писателей-южан, которые охотно печатали как южные, так и северные издатели, доминируют в потоке “областнической” литературы. Кроме того, в силу поляризации общественных настроений в южных штатах после поражения Юга в Гражданской войне пространные описания пейзажа,

речь на диалекте, любовная интрига в произведениях южных авторов зачастую служили целям мифологизации и романтизации “Старого Юга”, выражали ностальгию по существовавшему ранее общественно-экономическому укладу. Лишь 1920–1930-х гг. произошло то, что историки литературы назвали “южным литературным возрождением”, – расцвет литературы на Юге в связи с подъемом духовного самосознания южан. Произведения У. Фолкнера, Р. П. Уоррена, Т. Вулфа и других писателей, стали осознаваться как особый художественный феномен и получили название “южной школы” американской литературы. Эстетика “местного колорита” была подчинена у этих авторов раскрытию социальной и личностной проблематики, а основным художественным принципом стало движение от “локального” к “универсальному”.

В конце XX – начале XXI вв. в южном литературно-критическом дискурсе возникла концепция “множественности” Юга (“multi-Souths” [3, p. xiii]), которая учитывала природные, социально-экономические и этнокультурные различия не только по линии “Юг-Север”, но и внутри самого южного региона. Так, одним из примеров регионализма в литературе США сегодня является так называемая “литература Аппалачей” (Appalachian literature) – произведения, в которых получила отражение духовная связь авторов с природным ландшафтом, бытом, историей и культурой данной части Юга, включающей горные районы на востоке Кентукки и Теннесси, на севере Алабамы и Джорджии, на западе Северной Каролины, Вирджинии и Мэриленда, а также в некоторых частях Западной Вирджинии, Огайо и Южной Каролины [4, p. 152]. В ряду современных американских писателей, раскрывающих в своих произведениях этнокультурное своеобразие этого региона, заметное место занимает Рон Рэш, который родился и вырос в штатах Южная и Северная Каролина, вблизи Аппалачских гор. Писатель не раз подчеркивал связь своего творчества с региональной литературой и культурой и отмечал определяющее влияние представителей “южной школы” на формирование своей творческой индивидуальности [5, p. 8, 21, 129, 181]. В его поэзии, романах и рассказах возникает многомерный образ Аппалачской глубинки, представленной в аспектах как исторического прошлого, так и современных реалий и социально-экономических процессов. Р. Рэш реконструирует и деконструирует региональные культурные стереотипы, воссоздавая множество “голосов” и используя разнообразные стилевые решения – от гротеска и сатиры до лирических зарисовок и “южной готики”.

Обратимся к тем чертам произведений Р. Рэша, которые связывают его творчество с Аппалачским регионом и формируют региональный дискурс в его прозе. Прежде всего, это “Аппалачский хронотоп”, создаваемый с помощью топонимов (гидронимов, оронимов, ойконимов), фитонимов зоонимов, культурно-исторических реалий, отсылающих читателя к данной местности и ее истории, при этом Р. Рэш зачастую привносит в описание природного ландшафта Аппалачей элемент мистического, сверхъестественного. Примером может служить роман “Ущелье” (“The Cove”, 2012), в котором создан образ горного ущелья, расположенного недалеко от городка Марс Хилл в Северной Каролине, которое, как считают местные жители, обладает таинственной силой и приносит лишь страдания его обитателям. Флора и фауна Аппалачей во всем ее разнообразии и особой красоте предстают у Рэша, как правило, в восприятии героя, который является морально-этическим центром повествования, таким образом, помимо создания “чувства места”, образы природы выполняют и характерологическую функцию. Среди таких героев – Рейчел, героиня романа “Серена” (“Serena”, 2008), которая понимает “язык” природы, знает названия растений и их свойства, хорошо разбирается в повадках животных (“Она вспомнила, как отец однажды сказал ей не трогать саламандр в ручье, потому что они водятся там, где вода чистая” [6, p. 106]¹); Лорел Шелтон в романе “Ущелье”, у которой из-за жизни в тени склонов гор, обострено внимание к малейшим проявлениям красоты природы; рейнджер заповедника Бекки в романе “Над водопадом” (“Above the Waterfall”, 2015), обладающая поэтической натурой и стремящаяся передать свою любовь к природному миру Аппалачей детям, для которых она проводит экскурсии по заповеднику.

Многие произведения Рона Рэша можно причислить к так называемой “эколитературе”, так как писатель заостряет внимание на тех деструктивных процессах и явлениях, которые

¹ Здесь и далее перевод наш. – И. К.

были и в определенном отношении остаются характерными для Аппалачского региона: вырубка лесов, загрязнение горных рек, уничтожение природной экосистемы. Как отмечает К. Гонсалес Гроба, “[н]есмотря на богатство природных ресурсов, южная часть Аппалачей является одним из беднейших регионов США, а местным жителям приходится страдать от отравленного воздуха и загрязненной воды в результате действий промышленных конгломератов, занимающихся добычей и переработкой угля и древесины” [7, р. 122–123]. В романе “Серена” воплощением потребительского, хищнического отношения к природе становятся лесопромышленники Пембертоны, которые приехали в эти края из Бостона и оставляют после себя оголенный, изуродованный пейзаж (“акры пней, которые издавна напоминали надгробные плиты на поле битвы после ее окончания” [6, р. 23]). Одной из значимых проблем также стало затопление горных долин (например, долин Джокасси и Кеоуи в горных районах штата Южная Каролина в 1973 г.) для создания искусственных водоемов и строительства гидроэлектростанций. В романе Рэша “Одной ногой в раю” (“One Foot in Eden”, 2002) действие охватывает промежуток от планов по затоплению долины Джокасси до их реализации, и автор показывает, насколько болезненным стал процесс переселения из этих мест людей старшего поколения. А роман “Ущелье” начинается с пролога, действие в котором происходит в 1957 году, когда работник Управления долины Теннесси инспектирует горное ущелье, теперь уже безлюдное и заброшенное, так как в соответствии с проектом строительства гидроэлектростанции вся эта территория должна быть затоплена для сооружения плотины. Такое начало задает мрачную тональность повествования и связывает роман Рэша с другими произведениями “южной готики”, в которых описания южного пейзажа, разрушенных и заброшенных домов указывают на физический и моральный упадок, создают ощущение тревоги [8].

Значимой проблемой, затрагиваемой в произведениях Р. Рэша, являются исчезающие виды животных и растений Аппалачей. В романе “Ущелье” упоминаются каролинские попугаи – яркие шумные птицы, известные тем, что если фермер убивал одну из них, когда они наносили ущерб посевам, то остальные возвращались к раненому или убитому сородичу. В 1939 году этот вид был признан вымершим, прежде всего из-за влияния антропогенных факторов. А в романе “Серена” Джордж Пембертон мечтает выследить и убить горную пуму, возможно, последнего представителя этого редкого вида в данной местности. В романе “Над водопадом” завязка сюжета состоит в том, что кто-то отравил водоем, который теперь находится на территории гостиничного комплекса, от чего серьезно пострадали местная флора и фауна, в частности, редкий вид форели.

Хорошо знакомую ему местность Рэш изображает не только в географической, но и в исторической конкретности. Сюжеты его произведений, как правило, связаны с событиями региональной истории, как, например, в романе “Серена”, действие в котором происходит в 1930-х гг., когда в южной части Аппалачей, на границе штатов Теннесси и Северная Каролина начиналось строительство национального парка Грейт-Смоки-Маунтинс. Однако для этого нужно было вывести из промышленного оборота земли, на которых шла заготовка древесины, и в романе этому сопротивляются бостонский лесопромышленник Джордж Пембертон и его жена Серена. В романе фигурируют и реальные исторические лица, способствовавшие созданию заповедника, такие как писатель-натуралист Хорас Кефарт и редактор газеты Чарльз Уэбб. Еще одна страница региональной истории представлена в романе “Ущелье”, замысел которого родился, когда писатель узнал, что в местечке Хот Спрингс в Северной Каролине во время Первой мировой войны был создан лагерь для интернированных немцев, многие из которых ранее были частью команды немецкого трансатлантического пассажирского лайнера “Фатерлянд” (“Vaterland”), реквизированного американскими властями после вступления США в Первую мировую войну. За время существования лагеря всего одному человеку удалось из него сбежать, и этим человеком в романе Рэша становится Уолтер, музыкант с “Фатерлянда”, оказавшийся после побега из лагеря на ферме Лорел и Хэнка Шелтонов. В свою очередь имя Лорел Шелтон отсылает читателей к событиям Гражданской войны, когда в округе Мэдисон штата Северная Каролина войска конфедератов напали на обитателей долины Шелтон Лорел

(так как до этого отряд юнионистов и дезертиров из этой местности в поисках соли, одежды и пропитания совершил несколько налетов на город Маршалл, контролируемый конфедератами) и схватили пятнадцать жителей долины, из которых двоим удалось бежать, а остальные были отведены в лес и расстреляны. Это убийство вошло в историю как резня в долине Шелтон Лорел (Shelton Laurel massacre) [9]. Аллюзивность имени героини предвосхищает ее насильственную смерть и также является элементом регионального дискурса в романе.

Писатель инкорпорирует в художественную ткань своих произведений некоторые выражения и грамматические конструкции, характерные для речи жителей Аппалачей. Р. Рэш вспоминал: “Во-многом язык, который я использую, – это язык, который я слышал в детстве и который все еще можно услышать в этой местности. То есть он исчезает, но как писатель я надеюсь не допустить его полного исчезновения <...>” [5, p. 135]. В речи его персонажей встречается употребление множественных модальных глаголов (“You might could get that well done before the snow flies” – “Ущелье”), конструкции ‘used to + would, could’ (“A fellow used to could count on at least a pay stub before getting killed” – “Серена”), глагола ‘need’ в комбинации с причастием прошедшего времени (“A man like McIntyre, it's like he's got a low battery and needs sparked back up” – “Серена”). Согласно М. Монтгомери [10, p. 401] для Аппалачского диалекта также характерно употребление глаголов состояния в продолженной форме (“And you're wanting to find him?” – “Одной ногой в раю”).

Еще одним проявлением связи творчества Рона Рэша с региональным контекстом являются интертекстуальные связи с произведениями южных авторов. Так, в романе Рэша “The Risen” (2016) (это название можно перевести как “Поднявшаяся из глубин”) присутствуют отсылки к известному роману Т. Вулфа “Взгляни на дом свой, ангел” (1929): указывается, что роман Вулфа был любимой книгой матери главного героя и причиной, по которой его называли Юджином (как и главного героя романа Вулфа), а сам он читал эту книгу много раз и даже писал по ней магистерскую работу. Действие в романе происходит в небольшом городке Сильва в Северной Каролине, однако герой часто навещает близлежащий город Эшвилл, где родился Т. Вулф. Герой задумывается о смысле финальных строк романа “Взгляни на дом свой, ангел”, когда проезжает мимо дома-музея писателя. Такие интертекстуальные переключки усиливают в романе Рэша звучание тем семьи, прошлого, памяти и поиска идентичности.

Обращение Рона Рэша к южной литературной традиции обнаруживается и в использовании приемов комического. Так, в рассказах его сборника “The Night the New Jesus Fell to Earth and Other Stories from Cliffside, North Carolina” (1994), заметны переключки с традициями юмористики Юго-Запада, в значительной степени определившей своеобразие южного художественного дискурса в период до Гражданской войны и оказавшей существенное влияние на формирование поэтических систем южных авторов XIX–XX вв. В заглавном рассказе сборника (“Вечер, когда новый Иисус упал на землю”) для создания комического эффекта автор прибегает к гротескному преувеличению, натуралистической детализации, трактовке религиозной тематики в сниженном ключе, а также к стилистике устного рассказа. Как и в произведениях юмористов Юго-Запада, у Рэша за анекдотическим происшествием просматриваются актуальные проблемы, прежде всего скудость духовной и интеллектуальной жизни южной глубинки, потребительское отношение к религии, гендерные стереотипы.

Таким образом, связь произведений Рона Рэша с региональным контекстом проявляется в воссоздании в повествовании “южного” (“аппалачского”) хронотопа, обращении к историческому прошлому региона, использовании диалекта, элементов “южной готики” стилистики юмора юго-запада, интертекстуальных отсылок к произведениям писателей-южан. Установка на “локальное” выявляется на уровнях пространственно-временной организации, сюжетного и образного строя, тематики и проблематики произведений. Успех произведений писателя у критиков и читателей свидетельствует об актуальности проблемы самоидентификации на основе региональной принадлежности в современном глобализованном мире, а также о способности региональной литературы как выражать, так и формировать региональное самосознание, региональную идентичность, любовь к “малой родине”.

Список литературы

- 1 Стрелецкий, В. Н. Культурный регионализм: сущность понятия, проблемы изучения и система индикаторов / В. Н. Стрелецкий // Псковский регионологический журнал. – 2012. – №14. – С. 9–20.
- 2 Rhode, R. D. Setting in the American short story of local color, 1865–1900 / R. D. Rhode. – The Hague ; Paris : Mouton, 1975. – 189 p.
- 3 Holman, C. H. No More Monoliths, Please : Continuities in the Multi-Souths / C. H. Holman // Southern Literature in Transition : Heritage and Promise / ed. Ph. Castille, W. Osborne. – Memphis : Memphis State University Press, 1983. – P. xiii–xxiv.
- 4 Tate, L. Southern Appalachia / L. Tate // A Companion to the Literature and Culture of the American South / ed. R. Gray, O. Robinson. – Malden, MA : Blackwell, 2004. – P. 130–147.
- 5 Conversations with Ron Rash / ed. M. M. Claxton, R. Newcomb. – Jackson : University Press of Mississippi, 2017. – 212 p.
- 6 Rash, R. Serena / R. Rash. – New York : HarperCollins, 2008. – 459 p.
- 7 Groba, C. G. Internal Colonialism and the Wasteland Theme in Ron Rash's Serena / C. G. Groba // Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies. – 2020. – № 42.2. – P. 119–137.
- 8 Bjerre, Th. Æ. Southern Gothic Literature / Th. Æ. Bjerre // Oxford Research Encyclopedia of Literature [Electronic resource]. – Oxford: Oxford University Press, 2017. – Mode of access: https://www.academia.edu/44677511/Southern_Gothic_Literature. – Date of access : 25.03.2023.
- 9 Shelton Laurel Massacre / North Carolina History Project [Electronic resource]. – Mode of access: <https://northcarolinahistory.org/encyclopedia/shelton-laurel-massacre/>. – Date of access: 01.12.2024.
- 10 Montgomery, M. B. Dictionary of Southern Appalachian English/ M. B. Montgomery, J. K. N. Heinmiller / Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2021. – 1296 p.

УДК 821.111-311.6«20»+821.161.3-312.6/.7«20»

М. А. КУРЫПКА
(г. Минск, МДЛУ)

СПАВЯДАЛЬНАСЦЬ ЯК ПРЫНЦЫП ЗАХАВАННЯ ГІСТАРЫЧНАЙ ПАМЯЦІ (РАМАНЫ “НЕЎТАЙМАВАНАЯ” У. БОЙДА І “ПІСЬМО Ў РАЙ” А. САВІЦКАГА)

Пры ўсёй тэматычнай разнастайнасці прозы ХХІ стагоддзя менавіта проза пра Другую сусветную вайну аказалася больш за ўсё схільнай да спавядальнасці, што можна растлумачыць яе тыпалагічнымі прыкметамі, якія дазваляюць у поўнай меры выказаць светапогляд чалавека, які праз гэту вайну прайшоў. Спавядальная форма раманаў У. Бойда і А. Савіцкага дазваляе паказаць суб'ектыўны свет чалавека, раскрыць працэс самапазнання і самавызначэння асобы, стыкуючыся пры гэтым з мемуарным і аўтабіяграфічным пачаткам.

Адзін з найбольш таленавітых паслядоўнікаў ваеннай тэмы В. Быкаў некалі справядліва сказаў аб невычэрпнасці падобнай літаратуры: «Колькі ўжо напісана пра вайну на многіх мовах свету, але нягледзячы на тое, што пісаць становіцца ўсё цяжэй, з'яўляюцца ўсё новыя творы, што часам радуюць, а часам і ўражваюць чытача сваёй праўдай і глыбінёй. І тут няма межаў, магчымасці гэтай тэмы бясконцыя»² [01, с. 306]. Гэтыя словы сведчаць аб неабходнасці і далей захоўваць памяць пра вайну праз літаратурныя творы.

У сучасных умовах, калі літаратуру пакідаюць тыя пісьменнікі, якія былі непасрэднымі ўдзельнікамі ці сведкамі вайны, калі паступова знікае «жывая памяць» пра вайну, літаратура выпрацоўвае новыя падыходы да ўзгадвання падзей мінулага, але і не адмаўляе традыцы.

² Тут і далей пераклад на беларускую мову наш – М. К.

Характэрнай рысай творчасці пісьменнікаў канца XX – пачатку XXI ст. з’яўляецца тое, што практычна кожны герой ускосна трапляе пад уплыў мінулага, у тым ліку і Другой сусветнай вайны, што сведчыць аб узаемасувязі паміж індыўідуальным жыццём і падзеямі агульначалавечага маштабу. Часам гэтая ўзаемасувязь выглядае хаатычнай, невыразнай ці палемічнай, калі чалавек не можа зразумець сам, што на самой справе з’яўляецца праўдай, а што вымыслам. Гэта дазваляе гаварыць аб шматпланавасці гісторыі, розныя версіі якой у роўнай ступені маюць права на тлумачэнне.

Спавядальнасць у літаратуры часта разглядаецца як асаблівы від аўтабіяграфічнай творчасці, якая прадстаўляе рэтраспектыву ўласнага жыцця, праз якую «герой набывае паўнату ісціны, сапраўднасці, ачышчэння/заспакаення» [2, с. 96]. Сучасная ваенная проза стварае вялікае поле для эксперыментаў, дзе шматлікія тэмы, сюжэты, мастацкія прыёмы і сродкі ўзаемаўплываюць і дапаўняюць адзін аднаго. У гэтым выпадку споведзь становіцца не проста ўспамінам пра таямніцы мінулага ці ацэнкай аўтарам сваіх ўчынкаў, але і пераасэнсаванне функцыі спавядальніка, спроба яго раскрыцця праз іншыя мастацкія сродкі, наданне спавядальнасці філасофскага, сацыякультурнага ці грамадска-палітычнага зместу. Як вынік, сучасная мастацкая спавядальнасць відавочна перасякаецца з публіцыстыкай і дакументалізацыяй.

Цікавым па сваёй форме спавядальнасці стаў раман У. Бойда «Неўтаймаваная» («Restless», 2009), дзе пісьменнік выкарыстаў прыём перапляцення некалькіх апавядальных ліній, падзеленых у часе: гісторыя брытанскай напалову рускай шпіёнкі Евы Дэлектарскай і яе дачкі – аспіранткі Оксфардскага ўніверсітэта Рут Гілмарцін. Калі яна аднойчы даведваецца, што яе маці зусім не тая, за каго яна выдавала сябе апошнія сорак гадоў, пачынаецца дынамічны шпіёнскі дэтэктыў, сюжэт якога будзе часткова на ўкрапанні дзённікавых запісаў Евы, рэальных гістарычных фігур і асабістым даследаванні, якое распачынае дачка ў спробах дакапацца да праўды, кім на вайне была яе маці на самой справе.

У. Бойд не хавае праўду аб мінулым, узгадваючы нават самыя непрыемныя факты з гісторыі брытанскай знешняй разведкі. Гісторыя Евы Дэлектарскай – гэта гісторыя сілы і ўплыву брытанскай прапаганды на розум людзей падчас вайны. Праз дзейнасць Рамэра і Евы аўтар паказвае тонкае і асцярожнае ўкараненне старанна прадуманай дэзінфармацыі ў СМІ з мэтай падштурхнуць урад ЗША да неабходных Брытаніі палітычных рашэнняў, а менавіта ўцягнуць краіну ў вайну з Германіяй, чаго пазбягаў амерыканскі Сенат.

Перапляценне пакаленняў відавочна прасочваецца, калі аўтар вымушае дачку шпіёнкі Евы Дэлектарскай не толькі даведацца пра мінулае сваёй маці, але і дапамагчы знайсці яе ворага – двайнога агента Рамэра. Пры гэтым Рут, уцягваючыся ў падпольныя шпіёнскія гульні, вымушана сама перажываць тое, што давялося перажыць яе маці: *я не абураюся, проста спрабую ўявіць сабе, чым яна заплаціла за ўсё гэта на працягу доўгіх дзесяцігоддзяў* [3, с. 229].

Рут паступова разумее, чаму маці столькі гадоў утойвала ад яе праўду пра сваё мінулае, чаму толькі з цягам часу здолела раскрыцца ў сваіх успамінах: *Гэтую жанчыну, сваю родную маці, я, як высветлілася, ніколі не ведала па-сапраўднаму. Яна нарадзілася ў Расіі, была брытанскай шпіёнкай, забіла чалавека ў Нью Мексіка ў 1941 годзе, хавалася ад пераследу і праз цэлае пакаленне нарэшце расказала мне сваю гісторыю. Атрымлівалася, што цяпер мне трэба было знаёміцца з ёй нанова, пераасэнсоўваць усё, што калісьці адбывалася паміж намі, падумаць аб тым, як яе жыццё ў далейшым будзе ўплываць на маё* [3, с. 160]. Праз успаміны сваёй маці і ўласнае раследаванне галоўная гераіня здабывае цэласную карціну падзей далёкай гісторыі Другой сусветнай вайны.

А. Пумпянскі слухна падкрэслівае важную ролю, якую ў асэнсаванні жыцця адыгрывае час, “Зрок – гэта яснасць, а дакладней сталасць, а яна даецца толькі з вопытам разваг, часам на працягу цэлага жыцця” [4, с. 191]. Становіцца відавочным, што Ева Дэлектарская знаходзіцца “ва ўнутранай супярэчнасці, бо адчувае сваю віну, але не вырашаецца пра гэта расказаць прама, звяртаючыся да бясконцых хітрасцяў, утойванняў, акалічнасцяў” [2, с. 97], але з цягам часу ёй становіцца значна лягчэй раскрыць надзённае і знайсці праўду свайго мінулага, якая раней здавалася ёй незразумелай. Менавіта час дапамагае жанчыне засяродзіцца на тым, ад чаго ў паўсядзённасці яна часцей трымалася ў баку ці не разумела.

Блізкім да брытанскага пісьменніка У. Бойда па сваім духоўным успрыманні і пераасэнсаванні мінулага ў суадносінах з сучаснасцю з'яўляецца беларускі пісьменнік А. Савіцкі, мастак вялізарнага майстэрства і віртуознасці, рэпутацыя якога галоўным чынам заснавана на традыцыйных «партызанскіх» раманах. Творчасць А. Савіцкага арганічна злучаецца са спавядальнымі тэндэнцыямі ў беларускай літаратуры, аб якіх узгадвае В. Козіч: «Наша літаратура ўжо ў сваіх вытоках была моцная матывамі споведзі, адкрыццём душы чалавека. Споведзь як мастацкая форма цяжкая для пісьменніка па той прычыне, што патрабуе асаблівай культуры слова, асаблівай выразнасці і чысціні пачуцця без ценю фальшы» [5, с. 139]. Для А. Савіцкага, які сам прайшоў вайну і якога Т. Шамякіна назаве пакаленнем «асілкаў, якія адолелі сусветнае зло, хто самую галоўную справу жыцця выканаў па-сапраўднаму правільна» [6, с. 287], немагчыма недаацэньваць або пераглядаць многія катэгорыі, якія маюць дачыненне да гісторыі Вялікай Айчыннай вайны.

А. Савіцкі, не пагаджаючыся з літаратурнымі стэрэатыпамі і шаблонамі, якія ўсталяваліся з пачатку 1990-х гадоў, меў уласнае бачанне ваеннай прозы. Пісьменнік справядліва разумеў неабходнасць пісаць аб жahlівым вопыце ваенных і пасляваенных гадоў, аднак у сваіх інтэрв'ю ён адзначаў і важнасць ацэнкі мастаком гісторыі з пазіцыі мужнасці і гераізму: «Быкаў, Астаф'еў, Някрасаў, якія паказвалі «непарадны» бок ваенных падзей ... Іх папракалі, што яны зневажаюць памяць аб подзвігу народа. Паказваюць, што былі здраднікі, бяздарныя камандзіры, залішня падазронасць да сваіх. <...> Вядома, казалі, што ў першых пасляваенных творах пра вайну ёсць лакіроўка, што патрэбна «Акопная праўда»... Але я скажу: не было на вайне праўды генерала і праўды салдата. Было адно: ці ты заб'еш акупанта, ці ён цябе; ці ты будзеш рабом, або свабодным; ці ты ўжо заступішся за свой дом, ці ягоны спаліць вораг. Так, былі выпадкі, калі слабасць брала верх над чалавекам, і ён падымаў рукі і здаваўся ў палон... Але задача літаратуры, на мой погляд, убачыць у гэтым жahlівым пекле тое светлае і чыстае, што падтрымлівала чалавека» [7, с. 9].

Мужнасць і глыбокая духоўнасць чалавека з'яўляюцца ідэйнай асновай творчасці А. Савіцкага. Асновай, якую ён заклаў яшчэ ў 1970–80-х гадах, і вяршыні якой дасягнуў сваім спавядальным раманам «Пісьмо ў рай» (2003), дзе аўтар праз успаміны свайго героя звяртаецца не толькі да патаемных куткоў сваёй душы, але і да агульначалавечай гісторыі.

Як і ў рамане У. Бойда «Неўтаймаваная», А. Савіцкі пад канец жыцця перапісвае ўспаміны пра вайну для нашчадкаў, але калі ў У. Бойда галоўная гераіня са свайго мінулага звяртаецца да дачкі, то А. Савіцкі сваімі запісамі звяртаецца з сучаснасці да свайго бацькі. Абодва раманы сведчаць аб уплыве спавядальнасці як на беларускую, так і на англійскую ваенную прозу, дзе вайна разглядаецца з адлегласці мінулых гадоў, а чалавек у святле таго, што адбылося пасля. Пры гэтым трагічныя ўспаміны не толькі вымушаюць нанова пераасэнсаванне ці проста звярнуцца да падзей мінулага, але і ўплесці ўласныя перажыванні і трагедыю ў агульначалавечы гістарычны кантэкст, таму не толькі сам удзельнік вайны, але і яго нашчадак паўстае як «носьбіт памяці і вопыту, трагічным чынам уплечены ў жудасныя, незалежныя ад яго волі падзеі» [8, с. 84].

У рамане «Пісьмо ў рай» А. Савіцкі таксама будзе сюжэт на перасячэнні некалькіх часавых пластоў – вайны, пасляваеннага часу, сапраўднага, што дакладна вызначае формы псіхалагічнага аналізу вобразаў і функцыю памяці і часу. Пісьменнік, прысутнічаючы ў розных эпохах ХХ ст., не адрываецца ад іх сам і не разрывае часовую паслядоўнасць. Наадварот, цэласнасць часу ў рамане характарызуецца псіхалагічнай цэласцю самога героя, бо асноўны сюжэт завязаны на яго духоўным развіцці.

Раман А. Савіцкага «Пісьмо ў рай» уяўляе сабой лісты сына да загінуўшага на вайне бацькі, якія застаюцца без адказу. Кожны ліст ахоплівае пэўны перыяд жыцця пісьменніка, завяршаецца высновай, падведзеным вынікам да вышэйсказанага і звязаны з вызначэннем або пераацэнкай далёкіх падзей. Падобны прыём выкарыстоўвае і У. Бойд з той розніцай, што ў «Неўтаймаванай» гэта маці, якая звяртаецца да сваёй дачкі праз напісаную гісторыю жыцця.

Праз кропку погляду звычайнага чалавека з яго жыццёвымі нормаў маралі, можна значна грунтоўней і глыбей паказаць трагічнасць і дзікасць такой з'явы, як вайна. Герой

раманаў «Неўтаймаваная» і «Пісьмо ў рай – гэта ў першую чаргу сам пісьменнік, але гэта і ўвасабленне гэтага звычайнага чалавека, які, нягледзячы на ўвесь цяжар жыццёвых абставін, змог прайсці праз іх з высока паднятай галавой і не саромеўся таго, што ён зробіў і ў што верыў. Нібы ў падтрымку А. Савіцкага гучаць думкі Евы Дэлекарскай з «Неўтамаванай»: *“Лепей намерці пад шум апладысmentaў, калі цябе любяць і наважаюць”* [3, с. 233].

Зварот да свайго далёкага мінулага або «вяртанне – успамін», выпадковыя дыялогі паміж людзьмі розных пакаленняў дазваляюць чытачу самому прайсці шляхамі далёкай гісторыі і вызначыць для сябе, дзе праўда, а дзе хлусня. З характэрнай для канфесіянальнага рамана шчырасцю А. Савіцкі не толькі дзеліцца гісторыяй свайго жыцця, але і спрабуе даць ёй сваю ацэнку. А. Бачароў вызначае спавядальнасць як сведчанне ўдзельнікаў падзей, «адкрытае і бязлітаснае назіранне, суд над самім сабою» [9, с. 269]. У выніку такога «суда» чытач разумее, што А. Савіцкі прайшоў выпрабаванне часам з цвёрдай верай у свае ідэалы, калі *“святых паняцці – Народ, Вернасць, Радзіма – не проста гучаць у святочных дні на вуліцах і плошчах, а штодзённа жывуць у душы кожнага сумленнага чалавека”* [10, с. 112].

На самой справе супярэчлівая і неадназначная эпоха Вялікай Айчыннай вайны была перапляценнем высокага і нізкага, гераічнага і цяжкіх чалавечых драм. Аднак А. Савіцкі разумее, што гісторыю *“перарабіць, пагоршыць або палепшыць не дадзена нікому”* [10, с. 93], а значыць, памяць аб народным подзвігу патрабуе ўзважанага падыходу, каб гісторыя не паказвалася ў дрэнным адлюстраванні. Справядліва адзначае літаратуразнавец В. Жураўлёў: «Вельмі непажадана, калі пад эгідай дакладнасці або архіўных матэрыялаў праводзіцца ідэя відавочнай неаб’ектыўнасці, закладваецца і ўсталёўваецца тэндэнцыя, якая абыходзіць ці не ўлічвае дамінантную сутнасць суровай, трагічнай і гераічнай праўды аб Вялікай Айчыннай вайне» [11, с. 201].

Калі гераіня У. Бойда ў пошуках адказу на ключавыя пытанні свайго існавання заглядае ў мінулае, але яшчэ больш блытаецца і страчвае сувязь з мінулым, то А. Савіцкі і яго персанажы, з’яўляючыся сведкамі эпохі, наадварот спасцігаюць сутнасць гістарычных і асабістых падзей ва ўсёй сваёй глыбіні, замацоўваючы праблему паразумення паміж мінулым і сучаснасцю.

Раман-споведзь у творчасці такіх пісьменнікаў, як А. Савіцкі, даследчык А. Бярозка характарызуе як «выніковасць»: «У падобным стане позірк чалавека набывае асаблівую зоркасць, якая дазваляе ўбачыць за шматлікімі насланнямі сапраўдны сэнс зробленага» [12, с. 91]. Спавядальнасць у беларускай ваеннай прозе праявілася ў творах аб людзях, якія выразна ўбачылі канец свайго жыццёвага шляху. Можна гаварыць аб арганічным і агульналітаратурным спалучэнні ваеннай тэмы з іншымі жанравымі формамі ў сучаснай беларускай літаратуры, што можна ўбачыць у А. Савіцкага па стылёва-выяўленчых прыёмах пісьма, а менавіта ў імкненні да ўмоўна-сімвалічнага адлюстравання свету і скрыты падтэкст.

Зварот успамінамі ў мінулае – гэта характэрны для сучаснай ваеннай прозы прыём. Чалавечыя ўспаміны дазваляюць пісьменніку звярнуцца да глыбінь духоўнага свету чалавека, набыць, па словах У. Навумовіча, «не прыземлена-бытавы, а ў значнай ступені адухоўлены, інтэнсіўны, інтэлектуальны пачатак» [13, с. 112]. Для сучаснага героя зварот да мінулага – гэта адзін са спосабаў раскрыць яго ўнутраны свет. Гэта крыніца, з якой герой чэрпае сілы жыць, змагацца, дакладна ўяўляць сабе мэту свайго існавання. Чалавек глядзіць у мінулае цераз прызму сваёй сучаснасці, ва ўмовах якой усё, што ён зробіў і думаў у мінулым, стала патрабаваць крытычнага пераасэнсавання. Трагічны парадокс вайны ў тым, што толькі ў такіх абставінах чалавек пачынае шанаванне тое, на што ў мірным жыцці, можа, і не звяртаў бы ўвагі.

Спіс літаратуры

1 Быков, В. Публицистика / В. Быков // Собр. соч. : в 4 т. – М., 1986. – Т. 4 : Знак беды : повесть ; Рассказы ; Публицистика. – С. 312–320.

2 Джумайло, О. А. Специфика романной исповедальности / О. А. Джумайло // Известия вузов. Северо-кавказский регион. Общественные науки. – 2012. – № 2. – С. 95–100.

3 Boyd, W. Restless / W. Boyd. – London : Bloomsbury, 2007. – 236 с.

- 4 Пумпянский, А. Открытая дата или человек в нечеловеческих обстоятельствах / А. Пумпянский // Дружба народов. – 1984. – № 12. – С. 186–209.
- 5 Козіч, В. І. Беларускі раман аб Вялікай Айчыннай вайне: магчымасці жанру / В. І. Козіч // Мова – літаратура – культура : матэрыялы VI Міжнар. навук. канф., Мінск, 28–29 кастр. 2010 г. : у 2 ч. / Беларус. дзярж. ун-т. – Мінск, 2011. – Ч. 2. – С. 135–142.
- 6 Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, Ін-т літ. – Мінск : Беларус. навука, 1999–2014. – Т. 4, кн. 3 / І. Л. Шаўлякова-Барзенка [і інш.] ; навук. рэд.: У. В. Гніламёдаў, С. С. Лаўшук. – 1319 с.
- 7 Савицкий, А. Понять истоки мужества...: какой должна быть литература о войне? / А. Савицкий // Совет. Белоруссия. – 2009. – 12 февр. – С. 9.
- 8 Данільчык, А. А. Канцэпцыя чалавека ў беларускай і італьянскай ваеннай прозе : дыс. ... канд. філал. навук : 10.01.01 ; 10.01.03 / А. А. Данільчык. – Мінск, 2002. – 140 л.
- 9 Бочаров, А. Г. Человек и война: идеи социалистического гуманизма в послевоенной прозе о войне / А. Г. Бочаров. – 2-е изд., доп. – М. : Совет. писатель, 1978. – 478 с.
- 10 Савіцкі, А. Пісьмо ў Рай : раман-споведзь / А. Савіцкі. – Мінск : Маст. літ., 2012. – 220 с.
- 11 Жураўлёў, В. П. Класіка і літаратурная сучаснасць: духоўны патэнцыял чалавека / В. П. Жураўлёў ; навук. рэд. У. В. Гніламёдаў. – Мінск : Беларус. навука, 2011. – 242 с.
- 12 Березко, А. Исповедальная проза в европейской традиции: генезис, эволюция, современное состояние : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / А. Березко. – Минск, 2010. – 119 л.
- 13 Навумовіч, У. А. Канцэпцыя чалавека на вайне ў беларускай аповесці: інтэлектуалізацыя прозы / У. А. Навумовіч // Вялікая Айчынная вайна ў мастацкай літаратуры : матэрыялы рэсп. навук. канф., Мінск, 27 крас. 2005 г. : зб. навук. арт. / Беларус. дзярж. ун-т ; рэдкал.: І. С. Роўда (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2007. – С. 107–112.

УДК 821.161.3-3*Я.БАРШЧЭЎСКІ:821.111(73)-3*Э.ПО

Л. А. ЛЕШЧАНКА

(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

ЯН БАРШЧЭЎСКІ І ЭДГАР ПО: ПАРАЎНАЛЬНАЕ ПРАЧЫТАННЕ РАМАНТЫЧНАЙ ПРОЗЫ

У артыкуле абгрунтоўваецца мэтазгоднасць параўнальнага прачытання твораў прадстаўнікоў эпохі рамантызму ў беларускай і амерыканскай літаратурах Яна Баршчэўскага і Эдгара По. Аналізуюцца тыплагічныя сыходжанні і апісваюцца пануючыя матыўныя комплексы эпохі іх увасабленне ў творчасці пісьменнікаў. Даследуецца спецыфіка развіцця беларускай літаратуры ў сусветным літаратурным кантэксце.

У апошнія дзесяцігоддзі беларускія літаратуразнаўцы актыўна займаюцца праблемай суаднесенасці рамантычнай плыні беларускай літаратуры з еўрапейскім рамантызмам. Вывучэнне прычынна-выніковай сувязі паміж вытокамі і ўплывам, іх узаемадзеяння, выяўленне заканамернасцей традыцыі дазваляе вызначыць арыгінальны ўнёсак кожнай нацыянальнай літаратуры ў сусветную скарбонку. Пры гэтым важным становіцца не толькі высвятленне аналогій, але і “абавязковае падкрэсліванне самабытнага нацыянальнага і індывідуальнага пачаткаў” [1, с. 5].

У кожнай нацыянальнай культуры элементы і традыцыі рамантызму зведалі трансфармацыі і ўдзельнічалі ў выпрацоўцы новых каштоўнасцей уяўленняў. Так, у беларускай літаратуры рамантызм заклаў асновы будучых магістральных ідэйных напрамкаў развіцця – усведамлення і сцвярджэння самабытнасці беларускай нацыі, выпрацоўкі канцэпцыі нацыянальнага шляху, вербалізацыі поглядаў беларуса на чалавека і свет.

П. Кін мяркуе, што змены, якія адбываюцца ў літаратуразнаўстве ў апошнія дзесяцігоддзі, значна паўплывалі на вывучэнне літаратуры перыяду рамантызму. Змяняецца

сам характар пастаноўкі праблем у гэтай сферы даследавання. Пільная цікаўнасць да канкрэтна-гістарычных умоў развіцця літаратуры ў рамках кірунку “культурных даследванняў” і “новага гістарызму” робіць “карэктуючы ўплыў на кананічныя, багата ў чым абмежаваныя канцэпцыі рамантызму” [2, с. 637].

Таксама адзначым, што дагэтуль няма адзінага вызначэння рамантызму. “Сутнасць рамантызма, яго ідэалогіі нельга зводзіць да кола цвёрда ўсталяваных уяўленняў, ідэй.” – піша А. В. Міхайлаў [3, с. 42]. Зараз існуе шмат меркаванняў, якія канкуруюць, ёсць дыскусія, якая пачалася і не сканчаецца нават па сёняшні дзень, таму што ў самым агульным з усіх магчымых сэнсаў рамантызм – гэта сінонім сучаснасці, і мы працягваем у ёй жыць. І гэта меркавалася зыходным проціпастаўленнем, апазіцыяй, прапанаваанай братамі Шлегелямі: “das Klassische – das Romantische” [4, с. 7].

З’яўленне рамантычных ідэй на беларускіх землях тлумачыцца падабенствам грамадска-палітычных ўмоў па ўсім цывілізаваным свеце ў XIX стагоддзі. Глеба для рамантызму “была падрыхтавана ўсюды, па ўсёй Еўропе, чым і тлумачыцца самастойнае зараджэнне блізкіх форм думкі і творчасці ў розных краінах, хуткасць пераходу рамантычных веянняў з аднаго асяроддзя ў другое і глыбіня іх уздзеяння”, [5, с. 5] – піша В. Калаш.

Романтызм у Еўропе і Амерыцы выявіў розныя абліччы. У Еўропе ён стаў адказам на крызіс грамадства, выкліканы тэхнакратычнымі тэндэнцыямі. Амерыканскі рамантызм, які сфармаваўся ў новых умовах станаўлення нацыі, павінен быў стаць падмуркам для новай культуры. Хоць амерыканскія рамантыкі спачатку імкнуліся пераняць еўрапейскія традыцыі, яны хутка пачалі прасоўваць стварэнне нацыянальнай культурнай ідэнтычнасці.

Ідэі рамантызму, якія можна рамачна сфармуляваць як адказ эпасе Асветы, – гэта ўсе, што супярэчыць ідэям апошняй. Рацыянальнасць не прызнаецца, на яе месца прыходзіць ірацыянальнасць: не ўсё можна спазнаць і схопіць розумам, ёсць рэчы і з’явы, якія немагчыма спасцігнуць з яго дапамогай – іх можна спазнаць толькі з дапамогай веры і пачуццяў. Прыкметай рамантычнага густу і дагэтуль лічыцца прага чароўнага, загадкавага, таго, што пужае і нават жудаснага.

Імкненне да фантастычных сюжэтаў – агульная якасць мастацкіх твораў перыяду рамантызму, што можна разглядаць як праяву крызісу рацыяналістычнага светабачання. “Для шмат якіх аўтараў звышнатуральнае сталася ўсяго толькі падставаю дзеля апісання такіх рэчаў, якія яны ніколі не адважыліся б згадаць у рэалістычных тэрмінах” [6, с. 146], – піша П. Пенцольд. Выкарыстоўваючы фантастычныя элементы, пісьменнікі намагаліся пераступіць праз абмежаванні рэчаіснасці і глыбей ўбачыць сапраўднае жыццё.

Кожная эпоха мае сваіх куміраў – кумірамі эпохі рамантызму сталі паэты. Рамантызм убачыў у паэце прарока, адкрывацеля ісцін, мудрага настаўніка чалавецтва, і гэтае ўяўленне пра ролю паэта ў развіцці чалавецтва было вельмі распаўсюджаным у першай палове XIX ст. Кожны малады чалавек у XIX ст. спрабаваў адшукаць ў сябе паэтычны талент, і кожная маладая нацыя марыла аб уласным паэтычным прароку. М. Грабоўскі ў сваёй “Літаратуры і крытыцы” пісаў, што “задачай літаратуры нашага веку з’яўляецца стварэнне нацыянальнай Паэзіі, ці дакладней, нацыянальных Паэзій” [7, с. 9].

Мара аб Паэце ў Амерыцы мела спецыфічная рысы, абумоўленыя атмасферай часу. Злучаныя штаты ў XIX стагоддзі імкнуцца стаць значнай сусветнай дзяржавай, таму культурная залежнасць ад Вялікабрытаніі становілася для патрыётаў маладой краіны ўсё больш невыноснай. Тагачасныя крытыкі імкнуліся “садзейнічаць нараджэнню сапраўды аўтаномнай амерыканскай культурнай ідэнтычнасці”, што для іх азначала дэмакратычную ідэнтычнасць [8, с. 4]. Амерыканцы не хацелі чытаць выключна заморскіх творцаў, таму пакрысе ім спатрэбіліся свае ўласныя куміры.

Романтычнае бачанне прарочай ролі паэта ўключала ў сябе ідэю стварэння твора, які адлюстравалі бы лёс асобы ў гістарычных падзеях і ствараў мастацкае прадстаўленне нацыянальнай гісторыі. Увасабленнем такога твору можна лічыць нямецкую філасофска-фантастычную аповесць, што заснаваная на сінтэзе фантастыкі і рэалізму. Узгадаем постаці “вялікага барда” альбо “паэта-прарока”, персаніфікаванага ў такіх асобах як А. Міцкевіч, Т. Шэўчэнка альбо А. Пушкін у выпадку з рускай рамантычнай школай.

Для беларусаў такім прарокам стаў Ян Баршчэўскі, чыя творчасць застаецца актуальнай да сённяшняга дня. Яго галоўны твор “Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях” узнімае беларускую літаратуру на новы ўзровень. З яго першым выданнем ў 1844 назва “Беларусь” замацоўваецца ў свядомасці патрыётаў. “Заслуга Я. Баршчэўскага ў гісторыі новай беларускай літаратуры ў тым, што ён <...> накрэсліў шмат якія шляхі мастацкага сцвярджэння народнага характару літаратурнай лірызацыі і паэтызацыі жыцця, канкрэтызаваў згодна патрабаванням сваёй эпохі і ўласнага эстэтычнага ідэалу сацыяльны змест вечнага супрацьпастаўлення патрыярхальнага і сусветнага, бездухоўнага і духоўнага, чым умацаваў і паглыбіў ідэйна-эстэтычныя вытокі маладой беларускай літаратуры, адкрыў перад ёю новыя творчыя перспектывы” [9, с. 107], – сцвярджае В. Каваленка.

Прасякнутыя рамантычным духам апавядання Баршчэўскага ўтрымліваюць у сабе шмат фантастычных элементаў, што “абумоўлена імкненнем паэта паказаць родны край таямнічым і загадкавым, напоўненым неразгаданымі тайнамі” [10, с. 23].

Цяга Эдгара По да катастрофічных сюжэтаў, змрочных падзей і злавесных абставін, агульнай атмасферы безнадзейнасці і роспачы доўгія гады давалі даследчыкам падставу называць яго “эскапістам” [11, с. 41] і трактаваць яго творчасць як з’яву па-за часам і прасторай. Але ўжо напрыканцы XX стагоддзя навукоўцы вывелі яго з гэтага статусу і давалі, што яго цікавасць да “жахлівай” прозы не выводзіць яго за межы рамантызму.

Аднак падабенствы паміж творчасцю амерыканскага рамантыка і беларускай шматмоўнай рамантычнай плыню нельга патлумачыць прамым перайманнем. Уплыву, запазычвання і наслідавання адно аднаму не магло быць, таму што яны былі сучаснікамі, жылі на розных кантынентах і ніякіх дадзеных пра іх знаёмства з творчасцю адно аднаго не існуе. Прычыны сыходжанняў трэба шукаць ў засваенні як По, так і Баршчэўскім шэрагу перадрамантычных філасофска-эстэтычных канцэпцый, а таксама наслідаванні адным крыніцам (напр. Байран, Гофман).

Асобныя матывы, убудаваныя ў літаратурную тканіну XIX стагоддзя, што паўтараюцца ў творчасці нацыянальных рамантыкаў, служаць добрым адлюстраваннем пануючых ідэалаў эпохі. Гэтыя падводныя плыні часам далікатна малююць утапічныя бачанні, адлюстроўваючы калектыўныя памкненні і мары грамадства, якое перажывае складанасці пераменаў.

У сваёй мастацкай спадчыне Ян Баршчэўскі і Эдгар По намагаліся асэнсаваць самыя неадназначныя праблемы быцця, якія ўспрымаліся рамантыкамі не толькі ў сваіх знешніх праявах, але і ў глыбокай узаемасувязі з праблемай маральнага ідэалу. Таму па ўсёй творчасці беларускага і амерыканскага рамантыкаў чытач можа заўважыць матывыя комплексы “зло”, “недасканаласць грамадства” і, як вынік, “эскапізм”.

Адным з найбольш плённых спосабаў адлюстравання ўцёкаў ад рэчаіснасці ў творчасці рамантыкаў Яна Баршчэўскага і Эдгара По з’яўляецца зварот да мінулага. Апеляцыі да старасвеччыны і туга па залатым веку дастаткова часта сустракаюцца ў іх паэзіі і прозе. Амерыканскага і беларускага аўтараў збліжае рамантычнае бачанне мінулага – ідэалізаванага патрыярхальнага свету, супрацьпастаўленага аўтарскай сучаснасці, непрымальнае капіталістычных адносін і новай маралі. Напружанасць дзеяння і трагічнае гучанне гісторыі сведчаць пра тыпалагічнае падабенства іх твораў.

У спадчыне нацыянальных рамантыкаў сталага перыяду адлюстравана істотная незадаволенасць маральным кліматам развіцця іх краін у XIX стагоддзі. Так, Эдгар По, як і многія яго сучаснікі, здзіўляўся рэзкім супярэчанням паміж тэорыяй і практыкай буржуазнай дэмакратыі. Амерыканскае грамадства гучна, падчас фанатычна, абвешчала хрысціянскія і асветніцкія прынцыпы, кожны раз бессаромна іх парушаючы. Натуральна, што гэта зрабілася прадметам доўгіх і пакутлівых разваг, водгукі якіх можна знайсці ў творчасці амерыканскіх рамантыкаў. Уласцівая ім засяроджанасць на індывідуальнай свядомасці схіляла пісьменнікаў шукаць крыніцу гэтага дрэннага становішча ў самім чалавеку, у маральных аспектах асобы.

На землях былой Рэчы Паспалітай вольналюбівыя ідэі беларускіх рамантыкаў стрымлівала пагроза царскіх рэпрэсій. Н. Л. Бахановіч у сваёй манаграфіі адзначае, што прадстаўнікі шматмоўнай літаратуры Беларусі XIX ст. “па-мастацку супрацьпастаўляюць, з аднаго боку, усё традыцыйнае, спаконвечнае, з другога – знешняе, прыўнесенае іншымі народамі і культурамі, прычым першы кампанент нясе пазітыўны, а другі – часта негатыўны ці сатырычны змест” [12, с. 243].

Сацыяльная і нацыянальная няволя, цензура і змена веры, нашэсце чужынцаў знайшлі адлюстраванне ў светаўспрыманні Яна Баршчэўскага. У сваёй творчасці ён асуджае хцівасць новых улад, парушэнне хрысціянскіх ідэалаў і заняпад царквы. Так, Асветніцкія “*туманы вытанчанае мудрасці пыхлівых і хлуслівых філосафаў*” [13, с. 199] аддаляюць адукаваных інтэлектуалаў ад Бога і гэтак аддаленне прыводзіць да пагібелі душы.

У адрозненні ад Баршчэўскага, у творах Эдгара По ў герояў часта няма выбару, бо зло ўжо жыве ў іх саміх. Таксама няма надзеі на Бога. Ён, вядома, узгадваецца, але ў герояў няма сапраўднай веры і надзеі на іншасвет, ніхто з іх не шукае паратунку і збаўлення ў рэлігіі. На старонках навэл Э. По зло ўвасабляецца ў разнастайных формах – вар’яцтва, родавы праклён, помста і г.д. Яно пранізвае саму сутнасць існавання герояў і не паддаецца пераадоўленню.

Эдгар По прайшоў міма асноўных рухаў свайго часу, не падзяляючы ні абаліцыянісцкіх ідэй, ні ідэй паўднёвага кансерватызму. Але ён бачыў і здолеў перадаць галоўнае: падзенне духоўных каштоўнасцей, выраджэнне маральных ідэалаў, надлом і боль чалавечай душы. Ян Баршчэўскі для беларускай літаратуры стаў тым ліхтаром, які асвятляе праблемы грамадства і выкрывае заганы. Ён воста адчуваў наступленне зла і заняпад маралі на роднай зямлі. У гэтым заключаецца гуманізм творчасці абодвух пісьменнікаў, у гэтым іх каштоўнасць для новых пакаленняў.

Спіс літаратуры

1 Мельнікава, А. М. Беларуская літаратура XX стагоддзя ў еўрапейскім кантэксце: курс лекцый па спецкурсе для студэнтаў 5 курса спецыяльнасці I – 21 05 01 – “Беларуская філалогія” спецыялізацыі I – 21 05 01 02 “Літаратуразнаўства” / А.М.Мельнікава; Мін-ва адукац. РБ, Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны. – Гомель: УА “ГДУ імя Ф.Скарыны”, 2007. – 140 с.

2 Keen P. “The Most Useful of Citizens”: towards a Romantic Literary Professionalism // *Studies in Romanticism*. 2002. Vol. 41, iss. 4. P. 637

3 Михайлов, А. В. Вступительная статья // *Эстетика немецких романтиков*. – М., Искусство, 1987. – 736 с.

4 Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. Т. 1. / Ф. Шлегель. – М.: Искусство, 1983. – 479 с.

5 Каллаш, В. В. Поэтический дядька чертей и ведьм немецких и английских / В. В. Каллаш. – М.: Типо-лит. Т-ва И.Н. Кушнерев и К., 1902. – 24 с.

6 Penzoldt, P. The supernatural in fiction / P. Penzoldt. – New York: Humanities Press, 1965. – 271 с.

7 Grabowski, M. Literatura i krytyka : pisma M. Gr. Cz. 1. / M. Grabowski. – Wilno : T. Glücksberg, 1837. – 145 s.

8 Bennett, P. B. Teaching nineteenth-century American poetry / P. B. Bennett., K. L. Kilcup, Ph. Schweighauser. – New York : Modern Language Association of America, 2007. – 402 p.

9 Каваленка В. А. Міфа-паэтычныя матывы ў беларускай літаратуры / В. А. Каваленка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1981. – 318с.

10 Штэйнер, І. Ф. Беларуская балада: Вытокі жанру і паэтычная структура / І. Ф. Штэйнер. – Мн.: Навука і тэхніка, 1989. – 143 с.

11 Bonaparte, M. The life and works of Edgar Allan Poe : a psycho-analytic interpretation / M. Bonaparte. – London : Imago Pub. Co., 1949. – 749 с.

12 Бахановіч, Н. Л. Абліччы Іншага ў шматмоўнай літаратуры Беларусі XIX стагоддзя / Н. Л. Бахановіч. – Мінск: Беларуская навука, 2022. – 303 с.

13 Баршчэўскі, Я. Выбраныя творы / Я. Баршчэўскі – Мінск: Міжнар. фонд “Бел. кнігазбор”, 1998. – 476 с.

Т. А. ЛОЗКА

(г. Мінск, ДНУ “Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі”)

ВОБРАЗ БАЦЬКІ Ў ЛІРЫЦЫ А. РАЗАНАВА

У артыкуле разглядаецца вобраз бацькі ў лірыцы А. Разанава. Сцвярджаецца, што вобраз бацькі вызначаецца адстароненасцю, у творах перададзены асабістыя перажыванні паэта, выкліканыя стасункамі з бацькам. Адзначаецца, што прысвечаныя бацьку творы вылучаюцца аўтабіяграфічным матэрыялам.

У лірыцы А. Разанава вылучаюцца творы, у якіх прысутнічае фігура бацькі. Сярод іх – пункціры і версэты, таксама бацьку прысвечаны асобныя паэмы аўтара. Бацька паэта, Сцяпан Іванавіч Разанаў, паходзіў з Тамбоўскай вобласці, напярэдадні Вялікай Айчыннай ён прыехаў у Беларусь з геадэзічнай экспедыцыяй [1]. У першы дзень вайны пад фашысцкія бомбы трапіў і ваенны гарадок Слабудка, дзе ён бурый артэзіянскія свідравіны. Маладзён атрымаў асколачнае раненне ў шыю і апынуўся сярод палонных чырвонаармейцаў. З-за чорнага фірмовага адзення немцы прынялі хлопца за камісара – яму быў накіраваны расстрэл. У версэце “Атрад” А. Разанаў піша:

Падуладныя нам перададзенаму загаду ідзем парадзелым сваім атрадам у далёкую вёску Лукомер, дзе нас чакае расстрэл.

Нам хочацца жыць, але мы на вайне, і вышэйшая непазбежнасць трымае ў руках наш лёс [2, с. 362].

Верш створаны па матывах сказаў бацькі паэта. Як вынікае з біяграфічных звестак, Сцяпан Іванавіч пазбег заўчаснай смерці: недзе пачуліся стрэлы і ён, скарыстаўшыся мітуснёй канваіраў, скочыў у высокае жыта, што расло побач з дарогай. А. Разанаў па-мастацку апісвае эпізод з бацькавага жыцця:

Наўскрай то пясчанай, то ўтравянелай дарогі красуецца жыта, і, падышоўшы бліжэй, я ў ім заўважаю гняздо і чародку птушак: вывеліся перапеляняты і ўжо абжываюць жвава жытнёвы свой свет [2, с. 362].

Паэту былі добра знаёмыя гэтыя мясціны, ён нарадзіўся праз два гады пасля вайны ў вёсцы Сялец, якая знаходзіцца на ўсход ад Лукомера. Напэўна таму ён дапаўняе канву версэта асабістымі ўспамінамі і ўкладае іх у вусны лірычнага героя:

У гэтым краі мінала маё маленства, і я дамаўляюся са сваімі камрадамі па атрадзе, што на гадзіну ці мо трохі болей, чым на гадзіну, я адлучуся, а потым іх даганю [2, с. 362].

Выратаваўшыся ад немцаў, Сцяпан Іванавіч дабраўся да Бярозы, дзе і сустрэў Надзею Іванаўну Крыпан, будучую маці Алеся Разанава. Аднак у 1942 годзе бацька паэта быў арыштаваны фашыстамі за супрацоўніцтва з партызанамі і выведзены на прымусовую працу ў Германію. На нямецкім заводзе ён далучыўся да групы падпольшчыкаў, якія выраблялі боеснарады с дэфектамі. Калі іх раскрылі гестапаўцы, то пачаліся вычварныя допыты, выпрабаванні бессанню і асляпляльным святлом. “<...> але асабліва пакутліва было пераносіць ні чым не спатольную смагу” [1], – дзеліцца Я. Сялення ўспамінамі сям’і Разанавых. Гэтыя ўражанні занатаваны і ў паэтычных радках “Паэмы запаленых свечак”:

*Што з некім адбылося,
што з табой, –
адрозніваў.*

Пясчаны пошан смагі.

Над размаітай памяццю былой

заззяюць пакручастыя працягі [2, с. 182].

Паэма пабудавана як сукупнасць пэўных вобразаў, да якіх А. Разанаў звяртаецца на працягу ўсяго твора. Сярод слоў, якія найчасцей выкарыстоўвае аўтар, – бацька, жыццё, пясок, вогнішча, сэрца, розум, мяжа, небакрай. Прывесчаны бацьку твор напоўнены развагамі пра суадносіны жыцця і смерці, ставіць пытанне пра сэнс чалавечага існавання:

Узбоч жыцця пазначацца крыжы.

Чым захапляўся –

тое наракае.

Прыручаныя рухі.

Адказы,

куды ідзеш?..

Ішоў да небакраю [2, с. 179].

“Паэма запаленых свечак” з’яўляецца асэнсаваннем складанага лёсу тых, хто прайшоў праз вайну, рэфлексіяй на тэму духоўнай моцы і магчымасцяў чалавека перад жыццёвымі выпрабаваннямі. У сваіх аповедах пра тыя цяжкія часы Сцяпан Іванавіч адзначаў, што сам не ведаў, адкуль браліся душэўныя сілы, каб вытрымаць і не выдаць паплечнікаў. А. Разанаў стварае наступны вобраз:

Людскія – лёсы.

Скрыцце – ў адкрыцці.

Ужо бездапаможныя,

калені

укліняцца ў пясок –

пераўзысці

зацверджаныя межы і ўяўленні [2, с. 183].

Сцяпан Разанаў не аднойчы аказваўся на мяжы смерці. Яму давялося прайсці праз канцэнтрацыйныя лагеры Заксенхаўзен і Маўтхаўзен. “Менавіта ў Маўтхаўзене я даведаўся, якімі нелюдзьмі могуць быць людзі”, – з горыччу гаварыў ён [3]. Аднак не скарыўся, духоўна вытрымаў дзеля той будучыні, якая звязвае яго жыццё з Беларуссю:

А бацька прыўзнямаецца з труны:

удзень і ўноч ідзі да небакраю.

<...>

Я – небакрай.

У немачы знайдзіся.

І я – хада:

усюды па мяжы.

А бацька патрабуе:

нарадзіся [2, с. 181].

Бацьку прывесчана і пэўная колькасць версэтаў А. Разанава. Так, у вершы “Маленькія ночвы” бацька прыносіць ночвы, у якіх купаў малога сына, “каб імі стукацца ў дзверы” [2, с. 344]. Дзверы ў версэце адчыняюцца не толькі ў рэальнай прасторы. Маленькія ночвы адчыняюць дзверы ў прастору метафізічную – у маленства паэта, калі не існуе ні вобразаў, ні найменняў, чыстае ўспрыманне:

Я гляджу на маленькія ночвы і, нібы ўва мне адчыняюцца нейкія дзверы, у іх пазнаю, што і помніць не помню, што згадаць не згадаю і што не мае ні вобразу, ні наймення, а мае мяне самога, –

с в а ё [2, с. 344].

У версэтах паўстае вобраз бацькі, які звязаны з вёскай, працуе на зямлі. У “Змеях” ён “разворвае поле” [2, с. 261], у “Мяжы” “стаіць на мяжы з касою” [2, с. 244]. Асобныя версэты (“Мяжа”, “У старой хаце”) уяўляюць сабой моманты мінулага, якія нібы застылі і назаўсёды засталіся ў памяці лірычнага героя:

*З левага боку – поле, і з правага – поле, а проста – мяжа:
на ёй божыя слёзкі, на ёй сівец,
і бацька, панурыўшы галаву, стаіць на мяжы з касою.
Даўно ўжо стаіць – заржавела яго каса,
счарнела касільна,
праз скошаную траву прарасла маладая... [2, с. 244]*

Тэмпаральная арганізацыя ў гэтых вершах суадносіцца з цяперашнім часам, што дазваляе стварыць эфект прысутнасці:

*...усё заняў сабой гэты дзень,
на ўскрайку якога ў старой сутонлівай хаце сядзіць па-ранейшаму за сталом з сябрынай
сваёю бацька і ўсё чакае, калі я вярнуся [2, с. 251].*

Адзначым, што вобраз бацькі ў А. Разанава ахутаны сумам: у вышэй прыведзеных версэтах бацька стаіць, “панурыўшы галаву” [2, с. 244], “за сталом сядзіць невясёлы бацька” [2, с. 251]. У сваіх інтэрв’ю А. Разанаў з цеплынёй успамінаў пра сваіх бацькоў, аднак стаўленне да бацькі не пазбаўлена балючых перажыванняў. Зазнае Сцяпанам Іванавічам не толькі падарвала здароўе, але і пакінула пякельныя душэўныя раны, з якімі ён часам спраўляўся не надта канструктыўным чынам. Гэтая тэма закранаецца ў версэце “Нож з драўлянымі тронкамі”, дзе герой, апанаваны злосцю і распаччу, кідаецца з нажом да п’яніцы-бацькі, але ў час спахапляецца, разумеючы, што не мае права асуджаць іншых, мераць іх жыццё сваёю меркаю:

*Я спахапляюся: Божжа, што я раблю, з кім змагаюся, каго караю?! Мы апаілі жыццё
віном і гарэлкай сваіх пачуццяў і самі сп’яnelі і, п’яныя, гаспадарым, адстойваем сваю праўду,
выносім прысуды... [2, с. 320]*

У версэце “Бацькавы рэчы” на зарослым маліннікам падворку герой знаходзіць кашулю даўно памерлага бацькі, але, надзяваючы, заўважае, што яна ў шмаравідле. Сцягваючы з сябе кашулю, ён зазначае: “...нічога з бацькавых рэчаў мне ўжо не трэба” [2, с. 336]. У творы чытаецца патрэба ў бацькавай падтрымцы і абароне (“...затуляючыся лахманамі ад выпадковых людскіх вачэй, я, можа, сюды й завярнуў, што не меў кашулі”), якіх у свой час так і не атрымаў А. Разанаў.

Няпростым стасункам з бацькам прысвечана і “Паэма рыбіны”. У паэме побач з “ты быў інакшы: быў горды ў слове і кроку” [2, с. 154], “і ўсё што рабіў, было самым-самым” [2, с. 159] А. Разанаў з жалем адзначае:

*Які з цябе быў гаспадар – і над сабою не ўладны: то чорная скруха, то бесклапотнае
блазнаванне, то непрабудныя п’яныя тыдні, калі ўсёй хаце балючы і невыносны, то хворы –
не адарвешся ад ложка [2, с. 155].*

“Паэма рыбіны” – гэта глыбокія асабістыя перажыванні, якія знайшлі адлюстраванне ў паэтычнай творчасці А. Разанава, аднак аўтар не правальваецца ў эмоцыі, а спрабуе знайсці адказы, разважаючы, чаму “усяляк выпадала, а выпала ўсё ж не гэтак” [2, с. 155].

Творы, у якіх узнікае вобраз бацькі, сустракаем і сярод пункціраў. Адна з такіх мініяцюр перадае перажыванне паэта, які ўбачыў падобнага да бацькі чалавека. Незнаёмы на імгненне

робіцца вельмі блізкім, выклікае ў памяці ўспаміны – лірычны герой адчувае замяшанне і ледзь стрымлівае сваю ўсхваляванасць. З дапамогай анафары перадаецца эмацыянальнае напружанне, падкрэсліваецца разрыў паміж жаданым і рэальнасцю:

*Убачыў на вуліцы, ў прыцемках,
чалавека,
надзвычай падобнага на майго –
ужо нябожчыка – бацьку.
О як мне хацелася
ўслед пайсці,
о як мне хацелася папытацца:
хто ён?! [2, с. 97]*

Такім чынам, у пункцірах, версэтах і паэмах А. Разанава перададзены глыбокія асабістыя перажыванні паэта, выкліканыя стасункамі з бацькам. Вобраз бацькі вызначаецца адстароненасцю і ахутаны сумам, асобныя творы вылучаюцца эмацыянальнай напружаннасцю і перадаюць супярэчлівыя адносіны сыноў да яго. Творы вылучаюцца аўтабіяграфічным матэрыялам: у вершах узнаўляюцца рэаліі, звязаныя з вайной, а таксама з пасляваенным вясковым жыццём.

Спіс літаратуры

- 1 Селеня, Е. На волоске от смерти : тяжелейшие испытания выпали на долю родителей поэта Алеся Рязанова / Е. Селеня // Маяк. – 2010. – 20 ноября. – С. 3.
- 2 Разанаў, А. Танец з вужакамі. / А. Разанаў. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1999. – 462 с.
- 3 Селеня, Е. На волоске от смерти : тяжелейшие испытания выпали на долю родителей поэта Алеся Рязанова / Е. Селеня // Маяк. – 2010. – 24 ноября. – С. 3.

УДК 821.161.3Конан

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

НАПРАМКІ НАВУКОВЫХ ПОШУКАЎ УЛАДЗІМІРА КОНАНА

У артыкуле асэнсоўваецца плён навуковай дзейнасці Ул. Конана. Паказваецца ўклад вучонага ў развіццё культуралогіі, эстэтыкі, мастацтвазнаўства, фалькларыстыкі, літаратуразнаўства, рэлігіязнаўства. Ул. Конан даследаваў эвалюцыю беларускай эстэтычнай думкі, ключавыя архетыпы беларускай мастацкай свядомасці, маральна-эстэтычны патэнцыял народнай творчасці, знакавыя творы нашай літаратуры.

Уладзімір Конан (1934–2011) – адна з ключавых постацей нашай культуры і навукі. У цэнтры навуковага асэнсавання даследчыка заўсёды выступалі ключавыя праблемы нашай культуры, тэарэтыка-метадалагічныя праблемы філасофіі і культуралогіі ў цэлым. Ул. Конану належаць грунтоўныя даследаванні ў галіне эстэтыкі, культуралогіі, мастацтвазнаўства, фалькларыстыкі, літаратуразнаўства, рэлігіязнаўства. Пафасам навуковай дзейнасці Ул. Конана было захаванне і развіццё нацыянальнай культуры.

Ул. Конан фактычна з’яўляецца заснавальнікам беларускай гісторыка-філасофскай школы. Ён стаў першапраходцам у вывучэнні гісторыі эстэтычнай думкі Беларусі, пастаноўцы пэўных навуковых праблем, вяртанні ў навуковы і грамадскі кантэкст імёнаў вучоных, крытыкаў. Ул. Конан імкнуўся асэнсаваць “духоўны эквівалент гістарычнага быцця беларусаў”, “беларускі культурна-гістарычны тып” [1, с. 18].

Ул. Конан даследаваў эвалюцыю беларускай эстэтыкі і гуманітарнай культуры ад эпохі Сярэдневякоўя да сярэдзіны XX ст.: “Развіццё эстэтычнай думкі ў Беларусі (1917–1934 гг.)” (1968), “Демократическая эстетика Белоруссии (1905–1917 гг.)” (1971), “Очерк истории эстетической мысли Белоруссии” (1972, у суаўтарстве з Э. Дарашэвічам), “От Ренессанса к классицизму: становление эстетической мысли Белоруссии в XVI–XVIII вв.”, “Эстетическая мысль Советской Белоруссии: основные этапы становления и развития” (абедзве – 1978), “Проблемы искусства и эстетики в общественной мысли Белоруссии начала XX в.” (1985), “Выбранае” (2009), “Гісторыя эстэтычнай думкі Беларусі” (т. 1, 2010). Развіццё беларускай эстэтыкі Ул. Конан асэнсоўвае ў кантэксце гістарычнага і духоўнага партрэта пэўнай эпохі, што сведчыць пра выключны круггляд вучонага.

У рабоце “Развіццё эстэтычнай думкі ў Беларусі (1917–1934 гг.)” (1968) Ул. Конан разгледзеў эстэтычныя праграмы літаратурна-мастацкіх аб’яднанняў 1920–1930-х гадоў “Маладняк”, “Узвышша”, “Полымя”. Даследчык пераканальна даказвае, што ў 1920-я гады ў Беларусі былі прапанаваны ўласныя творчыя метады. Так, распрацаваную А. Бабарэкам канцэпцыю ўзвышэнства Ул. Конан назваў «творчым метадам беларускай школы прыгожага пісьменства» [2, с. 111]. Вучоным акрэслена нацыянальная спецыфіка наватарскіх тэндэнцый у беларускай літаратуры першай трэці XX стагоддзя [2; 3], даследаваны мадэрнісцкія ўплывы на творчасць узвышаўцаў: “Тэзісы эстэтычнай праграмы «Узвышша» ёсць сінтэз класічнай мастацкай традыцыі і літаратурнага наватарства першай чвэрці XX стагоддзя” [3, с. 156]. Што знайшло сваё адлюстраванне ў канцэпцыі “аквітызму” або “жывой вады”.

Найбольш значныя работы Ул. Конана ў галіне літаратуразнаўства, рэлігіязнаўства, мастацтвазнаўства і фалькларыстыкі наступныя: “Адам Бабарэка: крытыка-біяграфічны нарыс” (1976), “Ля вытокаў самапазнання: станаўленне духоўных каштоўнасцей у святле фальклору” (1989), “Боская і людская мудрасць: Францішак Скарына: жыццё, творчасць, светапогляд” (1990), “Святло паэзіі і цені жыцця: лірыка Максіма Багдановіча” (1991), “Ксёндз Адам Станкевіч і каталіцкае адраджэнне ў Беларусі”, (2003), “Беларуская мастацкая культура ў кантэксце хрысціянскай цывілізацыі: гісторыка-тыпалагічнае даследаванне” (2002), “Беларуская мастацкая культура эпохі Сярэдневякоўя і Рэнесансу” (2006). Ул. Конан – аўтар першай манаграфіі, прысвечанай А. Бабарэку, аднаму з самых значных тэарэтыкаў і крытыкаў першай трэці XX стагоддзя.

Ул. Конан даследаваў творчасць ключавых постацей нашай культуры і літаратуры – Ф. Скарыны, Ф. Багушэвіча, Янкі Купалы, Якуба Коласа, В. Ластоўскага, М. Гарэцкага, М. Багдановіча, Змітрака Бядулі, А. Бабарэкі, А. Мрыя, А. Разанава, Н. Гілевіча, Я. Чыквіна і інш. Высновы вучонага доказныя, глыбокія. Ул. Конан ахарактарызаваў асветніцкія ідэі ў работах выкладчыкаў Віленскага ўніверсітэта Э. Славацкага, Л. Бароўскага, А. Доўгірда, а таксама П. Галянскага, наватарскі характар творчасці К. Малевіча і многае іншае.

Невыпадкава, што Ул. Конан звяртаецца да пераасэнсавання твораў нашай класікі, паколькі яны выступаюць квінтэсэнцыяй як светапоглядных пошукаў нацыянальнай літаратуры, так і ўвасабленнем яе нацыянальнай самабытнасці. Так, згодна з вучоным, паэма “Сымон-музыка” Якуба Коласа – “унікальная ў еўрапейскім мастацтве лірычная эпапея, у якой народны паэт па-мастацку яркава выявіў драматычны шлях станаўлення беларускага мастацкага генія, альбо, кажучы празаічна, – феноменалогіяю нацыянальнай мастацкай інтэлігенцыі...” [2, с. 273].

Янку Купалу Ул. Конан называе “творцам беларускай нацыі, бо ў ім з найбольшай паўнатай выявіўся беларускі культурны тып, нацыянальная ідэя-мара, урэшце, беларуская ментальнасць” [2, с. 289]. Вучоны раскрывае глыбінныя сэнсы і архетыпы Купалавай творчасці, якія бяруць пачатак у “духоўным полі хрысціянскай цывілізацыі”.

Паэму “Новая зямля” Якуба Коласа Ул. Конан ахарактарызаваў як “эстэтычную экзістэнцыю беларуса”, твор, дзе ўвасаблены Космас нацыянальнага быцця, побыт і светапогляд беларуса, выяўлены адметнасці нацыянальнага характару і хранатопу.

У артыкуле “Матывы спакусы ў творчасці Максіма Гарэцкага: аповесць “Антон” Ул. Конан раскрыў наватарскі характар твораў класіка беларускай літаратуры: “У аспекце літаратурнай эстэтыкі наш пісьменнік апырэдзіў пазнейшыя авангардысцкія і постмадэрнісцкія навацыі: прапанаваў кампазіцыйную структуру, дзе спалучыліся эпічныя, драматургічныя і публіцыстычныя жанры, набор эпіграм, якія афарыстычна вызначаюць сэнс кожнага раздзелу” [2, с. 304]. Даследчык піша пра алузіі на старазапаветны матыў ахвярапрынашэння ў аповесці М. Гарэцкага.

Ул. Конану належыць глыбокае прачытанне, з пазіцый эстэтыкі і філасофіі, з улікам агульнаеўрапейскага літаратурнага руху пачатку XX стагоддзя, твораў М. Багдановіча (манаграфія “Святло паэзіі і цені жыцця: Лірыка Максіма Багдановіча”) [5]. У раздзеле “Вяртанне скарбаў” вучоны акрэслівае розныя падыходы да творчасці паэта, пачынаючы ад 1910-х гадоў да крытыкі і літаратуразнаўства канца XX стагоддзя. У раздзеле “Малюнкі і спевы” Ул. Конан падае радавод беларускай кніжнай паэзіі ад твораў Ф. Скарыны, М. Гусоўскага, С. Полацкага і робіць выснову, што М. Багдановіч “завяршыў станаўленне беларускай паэтычнай класікі. Яго кніжка выбраных вершаў (1913) прыгожымі гарманічнымі акордамі вянчала паэтычна-мастацкае самаўсведамленне беларускай нацыі” [5, с. 71–72]. У сваёй манаграфіі Ул. Конан падаў першыя ўзоры глыбокага і доказнага параўнальнага прачытання твораў нашага вялікага паэта, акрэсліў тыпалагічныя сыходжанні і разыходжанні паміж творчасцю М. Багдановіча і П. Верлена, А. Фета, В. Брусава і іншых аўтараў. Ул. Конан зрабіў важную выснову: “Умоўна можна прызнаць, што М. Багдановіч быў вучнем названых паэтаў. Але такім, які ні разу не паўтарыў сваіх настаўнікаў, наблізіўшыся да ідэалу паэта паводле П. Верлена” [5, с. 103]. Таксама нельга не пагадзіцца з наступным выказваннем даследчыка: “...выдатны мастак слова стварае свой паэтычны свет, сваю непаўторную паэтыку, а вопыт іншых яму карысны хіба што ў сэнсе нейкага «штуршка» для ўласнага паэтычнага ўзрушэння” [5, с. 124]. У раздзеле “Народ, беларускі народ!..” вучоны раскрывае нацыянальны характар твораў М. Багдановіча, адраджэнскі пафас яго твораў.

У рабоце “Шматграннасць камічнага ў творчасці А. Мрыя” Ул. Конан доказна даводзіць, што раман “Запіскі Самсона Самасуя”, які большасць даследчыкаў адносіць да сатырычнага твора, насамрэч пазначаны камічным пафасам: “Звычайна «Запіскі Самсона Самасуя» даследчыкі абазначалі як «сатырычны раман». У сучасным (ды і ў мінулым) літаратуразнаўстве эстэтычная катэгорыя камічнага як шырокая сістэма падмяняецца яе падсістэмай сатырычнае. Гэтая метадалагічная недакладнасць праглядаецца ў ацэнках усёй літаратурнай традыцыі. Да сатырычных твораў запісвалі гратэскава-гумарыстычныя творы ў жанрах травесці “Энеіда навыварат”, “Тарас на Парнасе”, урэшце сучасную нам паэму “Сказ пра Лысую Гару” Ніла Гілевіча. У гэтых ды іншых творах аналагічнага жанру ёсць фрагменты сатыры, але дамінуюць паэтычныя гратэскі, іронія, гумар, пародыя, шарж, словам, усе формы народнага карнавальнага смеху...” [2, с. 327].

Як вядома, наша мастацтва слова на працягу доўгага часу было не толькі прыгожым пісьменствам, але і выконвала функцыю нацыянальнай філасофіі. Ул. Конан у сваіх работах раскрыў гэты аспект класічнай беларускай літаратуры. Ён паказаў, што светапоглядныя асновы творчасці аўтараў першай трэці XX стагоддзя блізкія да філасофіі жыцця і філасофіі культуры – “тыпаў мыслення, якія склаліся ў еўрапейскай думцы канца XIX – пачатку XX ст. (А. Бергсон, В. Дзільтэй, О. Шпенглер, М. Бярдызьеў)” [2, с. 155]. Аналагічныя высновы гучаць і ў адносінах да трактата І. Абдзіраловіча (І. Канчэўскага) “Адвечным шляхам”: “Сваім філасофскім універсализмам І. Абдзіраловіч блізкі да ідэй заходніх філосафаў-ідэалістаў С. Кіркегара і А. Шапенгаўэра, якія духоўна падрыхтавалі пераход да новага мыслення, адэкватнага выклікам XX ст.” [6, с. 35].

Глыбокія высновы зроблены Ул. Конанам пры асэнсаванні важнейшых архетыпаў беларускай культуры, беларускага фальклору. Згодна з даследчыкам, універсальным “беларускім мастацкім архетыпам стала малая бацькаўшчына, або «Родны кут», паводле Якуба Коласа” [1, с. 21],

архетып “роднага краю” – “універсальны сімвал уваскрасэння Беларусі” [1, с. 24]. Прычыну росквіту нашага фальклору, найперш абрадавай песні і чарадзейнай казкі, вучоны бачыць у “сінтэзе хрысціянскай духоўнасці і паганскай мастацкай міфалогіі” [1, с. 22].

У манаграфіі “Ля вытокаў самапазнання: Станаўленне духоўных каштоўнасцей у святле фальклору” Ул. Конан вывучае маральна-эстэтычны патэнцыял беларускай народнай творчасці: “Асноўная задача гэтай працы ў тым, каб на падставе *філасофскага прачытання* (вылучана намі – А. М.) класічнага фальклору ў яго найбольш дасканалых запісах даследаваць спецыфіку народных ідэалаў і іх выяўлення, станаўленне чалавечай асобы і духоўных каштоўнасцей – сумлення, паняццяў добра і зла, суадносін ідэалу і рэальнасці, быцця і небыцця, асабістага і грамадскага ў калектыўнай народнай свядомасці” [7, с. 4].

Ул. Конан у сваіх шматлікіх работах асэнсоўваў ролю хрысціянства ў гістарычным лёсе нашага народа, старазапаветныя і хрысціянскія матывы ў беларускай этнічнай культуры і мастацкай літаратуры. Згодна з даследчыкам, “гістарычнае значэнне ранняга далучэння прота-беларускіх плямёнаў да хрысціянскай традыцыі ў тым, што яно забяспечыла беларусам у шматэтнічным ВКЛ моўна-культурнае дамінаванне ў XIV–XVI стст., захаванне дзяржаўнага статусу беларускай мовы” [2, с. 201]. Паводле Ул. Конана, у творах Якуба Коласа (найперш у зборніку “Песні-жалыбы” і паэмах “Новая зямля” і “Сымон-музыка”, алегарычных навелах “Казкі жыцця”) выяўлена хрысціянская філасофія быцця, біблейскія вобразы і матывы [2, с. 273–288]. “Сымона-музыку” Ул. Конан лічыць “адным з самых хрысціянскіх твораў новай еўрапейскай літаратуры” [2, с. 364]. Асэнсоўвае Ул. Конан хрысціянскія матывы ў творах Янкі Купалы і М. Багдановіча, А. Разанава, Яна Чыквіна [2].

Таксама Ул. Конан у сваіх работах паказвае нацыянальную спецыфіку такіх катэгорый, як эстэтычныя, змест нацыянальнай анталогіі і аксіялогіі. Ул. Конан заўсёды не толькі трымаў руку на пульсе часу, але і прадбачыў напрамкі і тэндэнцыі развіцця грамадства і навуковай думкі. Так, вучоны асэнсоўваў сутнасць працэсаў глабалізацыі і іх наяўныя і магчымыя вынікі [8]. Акрамя таго, Ул. Конан – суаўтар пяці калектыўных манаграфій па гісторыі філасофскай і грамадска-палітычнай думкі Беларусі, аўтар шматлікіх артыкулаў у энцыклапедычных выданнях, нарысаў.

Работы Ул. Конана сталі важкім падмуркам для далейшага плённага вывучэння беларускай культуры, літаратуры, эстэтыкі, фальклору.

Спіс літаратуры

1 Конан, Ул. Архетыпы беларускага менталітэту: спроба рэканструкцыі паводле нацыянальнай міфалогіі і казачнага эпасу / Ул. Конан // Фарміраванне і развіццё нацыянальнай самасвядомасці беларусаў : матэрыялы Міжнар. навук. канф., Маладзечна, 19–20 жніўня 1992 г. / Нацыянальны навукова-асветны цэнтр імя Ф. Скарыны, Міжнар. асац. беларусістаў ; рэдкал. : рэд. А. Анціпенка [і інш.] – Мінск, 1993. – С. 18–29. – (Беларусіка–Albaruthenica ; кн. 2).

2 Конан, Ул. Выбранае / Ул. Конан. – Мінск : Смэлтак, 2009. – 536.

3 Конан, Ул. Літаратурнае “Узвышша” ў кантэксце сусветнай культуры / Ул. Конан // Скарыніч : літ.-наук. гадавік. Вып. 4 ; уклад. А. Каўка. – Мінск : “Беларускі кнігазбор”, 1999. – С. 151–159.

4 Конан, Ул. Эстэтыка ранняй прозы Максіма Гарэцкага / Ул. Конан // Максім і Гаўрыла Гарэцкія: жыццё і творчасць : матэрыялы XVIII Гарэцкіх чытанняў (прысвячаюцца 110-годдзю з дня нараджэння Гаўрылы Гарэцкага), Мінск, 11 чэрвеня 2010 г. / Дзяржаўны музей гісторыі беларускай літаратуры ; рэдкал.: Р. Гарэцкі (адказн. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2010. – С. 100–107.

5 Конан, Ул. Святло паэзіі і цені жыцця: Лірыка Максіма Багдановіча / Ул. Конан. – Мінск : Маст. літ., 1991. – 208 с.

6 Конан, Ул. У свабодзе і творчасці – ратунак для свету / Ул. Конан // Вобраз – 90: літ.-крытычн. арт. / рэд. кал. : Н. Пашкевіч (рэд.) і інш. – Мінск : Маст. літ., 1990. – С. 33–42.

7 Конан, Ул. Ля вытокаў самапазнання: станаўленне духоўных каштоўнасцей у святле фальклору / Ул. Конан. – Мінск : Маст. літ., 1989. – 238 с.

8 Конан, Ул. Беларуская альтэрнатыва: глабалізацыя і нацыянальнае адраджэнне / Ул. Конан // Разнастайнасць моў і культур ў кантэксце глабалізацыі : матэрыялы Міжнароднага сімпозіума, Мінск, 9–10 ліпеня 2002 г. : у 2 кн. – Мінск : “БелСаЭС «Чарнобыль»”, Кн. 1. 2003. – С. 29–38.

УДК 821.111:821.161.3

Е. Д. МОЖЕЙКО
(г. Минск, БГУ)

ЭЛЕМЕНТЫ ЗАПАДНОГО ПОСТМОДЕРНИЗМА В СОВРЕМЕННОМ БЕЛОРУССКОМ ДЕТЕКТИВЕ

Белорусская литература конца XX в. развивается по отличным от западной литературы путям. Однако, нельзя говорить о белорусской литературе вне контекста мировой. Постмодернистские тенденции западной литературы, например, смерть автора, симулякризация и деконструкция текста проникают и в современную белорусскую литературу, в том числе и в произведения детективного жанра.

Известно, что национальная литература не может существовать и развиваться ограниченно с помощью лишь собственных внутренних влияний. Именно поэтому важно учитывать мировые тенденции развития литературного процесса, рассуждая о конкретном временном промежутке развития литературы в стране, поскольку национальная литература является также частью мирового процесса.

Важным направлением развития современной культуры является постмодернизм, в том числе и как направление в литературе. В западном понимании постмодернизма можно выделить несколько отличительных элементов, мы остановимся на некоторых из них.

Французский философ и литературовед Р. Барт в 1967 г. публикует эссе под названием “Смерть автора”, где утверждает, что произведение больше не имеет никакой связи с его создателем, таким образом критикуя традиционный литературный подход к исследованию текстов. В его понимании биография и задумка писателя больше не являются помощниками в интерпретации текста. Р. Барт настаивает, что критикам не следует опираться на аспекты личности автора и его окружения, например, исторический контекст или же взгляды автора на вопросы, затрагиваемые им в тексте. Р. Барт предлагает читателю оценивать произведение отдельно от его создателя [1, с. 386].

Согласно данной идее, расшифровать текст окончательно и единоверно невозможно. В таком понимании в произведении не существует окончательного смысла. Р. Барт в своем эссе также уточняет, что “*смысловое пространство в подобном тексте – бесконечно, что делает невозможным расшифровать его, отыскать окончательный смысл*” [1, с. 378].

Важно отметить постструктурализм как одно из течений западной мысли, которое оказало сильное влияние на литературоведение, в том числе и на постмодернизм. В контексте данного течения обычно говорят о деконструкции, которая также является основанием для постмодернизма в литературе.

В своем словаре терминов И. П. Ильин, описывая деконструкцию, говорит о том, что она выявляет внутренние противоречивости текста, обнаруживает в нем скрытые смыслы, которые не подразумевал даже сам автор. В основе идеи деконструкции лежит отказ от окончательного смысла, напротив, поощряется подход, где смысл конструируется по ходу прочтения [2].

Ж. Деррида формулирует идею деконструкции в его программной работе “О грамматологии”, вышедшей в 1967 году. Философ предлагает иной подход к прочтению и анализу текста – деконструктивистский. Он отвергает традиционный анализ литературного произведения,

который *“подразумевает интерпретацию текста на основе поиска единого смысла, заложенного автором”* [3, с. 10]. Текст находится в постоянном процессе разложения на смысловые фрагменты. Однако при этом подразумевается не только полная деконструкция, но и обратный процесс – конструкция. Процесс деконструирования пронизан тонкой иронией, разрушающей устоявшиеся истины.

Таким образом, процесс деконструкции подразумевает пересозидание смыслов, когда текст утрачивает границы, установленные традицией. Каждый читатель интерпретирует, конструирует реальность произведения по-своему, в зависимости от текстов, которые он встречал ранее. Постмодернистское произведение есть коллаж или фрагментарное образование на уровне не только содержания, где текст приобретает бесконечное множество смыслов, но и на уровне формы, где он включает в себя разные жанровые коды. Это приводит к невозможности соотнести текст с определенным жанром.

Неотъемлемой частью теории деконструкции является понятие симулякра. Само понятие появилось еще в работах Платона, там он называет симулякр *“копией копии”*. То есть, по Платону, симулякр отрицает и оригинал, и его копию.

Теория симулякра в качестве одного из основных понятий философии постмодернизма была рассмотрена Ж. Бодрийяром в ряде его работ: *“Система вещей”* (1968), *“Символический обмен и смерть”* (1976), *“Симулякры и симуляции”* (1981).

Ж. Бодрийяр отмечает, что симулякризация – это новый способ изображения образов в искусстве, в том числе и в литературе. Французский философ не соглашается с Платоном, утверждая, что симулякр является лишь *“взыванием к похожести, а не самой похожестью”* [4, с. 170]. Ж. Бодрийяр говорит о замене реального знаками реального.

Согласно теории Ж. Бодрийяра, симулякр – это изображение, потерявшее связь с оригиналом вследствие многочисленных копирований. Выходит, что не происходит взаимодействия текста с реальностью, а только текста с другим текстом. Симулякр можно понимать как копию, потерявшую первоначальные функции оригинала [4, с. 170].

Симулякр в постмодернистском тексте может проявляться как на содержательном, так и на формальном уровне. На содержательном уровне речь идет о симулякризации различных образов, уже известных читателю. На формальном уровне можно проследить симулякризацию жанровых стилей и форм. Четкие границы внутри жанровой структуры стираются. Текст вмещает в себе признаки сразу нескольких жанров, что приводит к наличию в нем сразу нескольких кодов. Текст таким образом деконструируется на множество смыслов.

Из этого можно заключить, что симулякр отражает фрагментарный и децентрированный мир, некую копию, имеющую мало общего с традиционным изображением реальности.

Исходя из вышеперечисленных теорий, можно говорить о роли игры в постмодернистской эстетике. Игра в контексте постмодернистского текста может интерпретироваться по-разному. Под ней понимается игра со смыслами, которые имеют отличную друг от друга интерпретацию у читателей. На композиционном уровне произведение может подражать сразу нескольким жанрам, тем самым вводя читателя в заблуждение. Писатель может играть с авторской маской, например, менять повествователя, атмосферу и тональность в тексте, запутывая тем самым читателя и при этом создавая ризомический лабиринт смыслов. Подразумевается, что писатель воссоздает некий образ *“автора”* внутри текста, вводя читателя в игру, с намерением обмануть его ожидания, ввести его в заблуждение. В результате сам автор скрывает свое присутствие в тексте, при этом вступая в диалог с читателем [2]. Автор стремится скрыть своё отношение к написанному, т. е. замаскировать свою авторскую субъективность. Как правило, меняется атмосфера и тональность повествования. В этом случае автор часто прибегает к повествованию от нескольких лиц.

В повести М. Адамчика и М. Климковича *“Каханка д’ябла, або Карона Вітаўта Вялікага”* (1991) все события происходят вокруг короны князя Витовта, который должен был короноваться в 1492 г. Герои произведения оказываются в одном месте в поисках данной реликвии, однако преследуя различные цели. Для кого-то это легкий способ получить деньги, для кого-то возможность возродить былое величие родины, в то время как для главной героини это способ разыскать убийц брата и отомстить им.

Очевидна детективная жанровая основа произведения. Сами авторы называют произведение детективным, так что у читателя не должно возникнуть сомнений в этом. Однако, по мере прочтения становится понятно, что произведение включает в себя симулякры сразу нескольких жанров, тем самым размывая границы заявленного детективного жанра. Так, можно говорить о наличии элементов исторического романа. Нередко повествование прерывается историческими справками (часто недостоверными). Например, произведение начинается с небольшой справки о Бисхайме, как о месте, где будут происходить основные события произведения: *“У мястэчку пад Мінскам апошняга нябожчыка занеслі на Бісхайм гадоў дваццаць таму. Цяпер усіх: каталікоў і праваслаўных, жыдоў, татароў, цыганоў і камуністаў хаваюць на адных могілках”* [5, с. 7].

Также, дается небольшая справка о Витовте и утерянной короне: *“У 1429 годзе вырашыў Вялікі беларускі князь Вітаўт ператварыць Вялікае княства ў каралеўства і загадаў у ватыканскіх майстроў карону”* [5, с. 15]. В том числе, и недостоверные сведения подаются как часть реальной истории. Так, в записках, найденных главной героиней, утверждается, что корону Витовта украл Дьявол: *“Выправіла польская шляхта злодзеяў, каб перахапіць каралеўскую карону Вітаўта Вялікага, якую везлі пад аховаю з Ватыкану. Ды толькі не ўдалося ім гэтага зрабіць. Знайшлі яны адно перабітых рыцараў і жаўнераў, ды разбітую скарбонку, у якой везлі тыя карону, бо анярэдзіў іх Д’ябал. Наляцеў са сваім войскам, пазабіваў ахову і забраў карону сабе”* [5, с. 60].

Важно отметить наличие фольклорных образов и рассказов, внедренных в повествование. Нередко оно прерывается, чтобы познакомить читателя с той или иной мистической историей. Так, один из героев рассказывает историю про вурдалака: *“Праз год пасватаўся да Ганны іншы хлопец. Але, калі ехала вяселле да касцёла, выбег з могілак вялікі воўк, праскочыў паміж коньмі і брычкай, і ператварылася вяселле ў воўчую зграю, ці, як кажуць, у ваўкалакаў”* [5, с. 28]. Другая история рассказывает о самом Дьяволе: *“Праз некаторы час нарадзіўся ў Ганны хлопчык. Сабраліся яго ў царкве ахрысціць. То ўночы ў яе стрэліў пярун. Павезлі да касцёла, а ў гэты час ксёндз раптоўна памёр. Па дарозе да дому раскруціўся хлопчык з пялюшак і з кумоў і з бацькоў кроў навывсмоктаў, бо хлопчык той нарадзіўся ўпыром-людзэрам. І сапраўдным бацькам яго быў Д’ябал. Навывсмоктаў кроў і ўцёк. Цяпер ён дарослы мужчына. І жыве між людзей”* [1, с. 40]. Еще один рассказ повествует о славянской богине Маре: *“Спыніўся цягнік на станцыі. Маё акно пад ліхтаром. Бачу, а на ёй скуры няма і вантробы відаць. Ухапіўся рукой за парэнчыну, упёрся нагамі і вывернуўся з-пад яе. А яна на калідор выскачыла. Я следам. Гляджу, у адчынены тамбур вылятае варона, а на калідоры нікога няма. Пазней здагадаўся я, што гэта была Мара”* [5, с. 57].

Не только истории, в которых используются фольклорные образы отсылают читателя к мифологии, но и некоторые персонажи. Например, первый, кого встречает главная героиня, — ключник Кадук. Само имя уже создает определенные ожидания у читателя, поскольку Кадук в славянской мифологии является болотным духом. Даже описание персонажа создает такое впечатление: *“Твар ягоны быў задубела-мярцвяны, як з даведніка патолагаанатама, твар таго, хто ніколі не глядзіцца ў люстэрка. Постаць, туга ўпакованая ў джутавы камбінезон і вайсковую цяльняшку, з доўгімі, ніжэй каленяў рукамі, нагадвала арангутанга. Напаўсагнутыя ногі хаваліся да каленяў у шырокіх халявах гумовых ботаў. У яго руках, што зараслі рудою поўсцю, Магдзіны торбы выдавалі зусім бязважкімі цацкамі”* [5, с. 9].

Само повествование ведется под призмой восприятия главной героини Магдалены. Атмосфера и тональность произведения меняются в зависимости от того, что происходит и как героиня воспринимает окружающую ее реальность. Так, в одном эпизоде это может быть легкая атмосфера курортного романа, когда героиня впервые встречает Доминика:

“Дамінік моўчкі падняў яго і накінуў на Магдзіны плечы:

– Гульні не будзе. Ці я памыліўся? Ты ж не збіралася гуляць?

– Добра, адкладзем партыю.

– Я прызнаю ўмоўнасці флірту, і будзем лічыць, што мы іх выканалі. А цяпер, Магда, я запрашаю на вячэру.

– Мушу пераапануцца, бо таксама не супраць умоўнасцей” [5, с. 22].

В другом эпизоде этот же персонаж кажется героине мертвецом, что полностью меняет атмосферу и тональность повествования: *“У фатэлі пасярод пакоя сядзеў Дамінік. Ненатуральна вывернутыя рукі звісалі з парэнчаў. Нерухомы твар закрывалі чорныя акулёры. Магда наблізілася да шкла. У яе на вачах з-пад Дамінікавых акулёраў выкаціўся і павольна споўз па твары згустак крыві, пакідаючы за сабою шырокі цёмна-чырвоны след. Магда адхіснулася і кінулася па алеі да яркіх, прарэзлівых агнёў адміністрацыйнага будынка”* [5, с. 49].

Таким образом, автор, скрываясь за маской главной героини, запутывает читателя, прибегая к постмодернистской игре. Читатель оказывается окружен симулякрами хорошо известных ему жанров и образов, тем самым предполагая различные варианты возможной концовки. До самого конца непонятно имеет ли место быть мистика в расследовании или же это все выдумки других персонажей с целью запутать главную героиню. Автор как бы скрывается за маской Магдалены, оставляя интерпретацию смыслов, образов и событий читателю. Только в самом конце автор повести “снимает маску”, обманывая ожидания читателя. Разгадка оказывается вовсе неважна, поскольку сам текст оказывается лишь выдумкой, рукописью, которую автор передал машинистке:

“Машиныістка, аддаючы аўтару перадрукаваны рукапіс гэтага трылера, патупіўшы вочы ў стол, спытала:

- Дык гэта ўсё праўда?*
- Вядома, не... – адказаў аўтар.*
- Дык вы ўсё гэта прыдумалі?!*
- Так”* [5, с. 98].

Так, на примере детективной повести «Каханка д’ябла, або Карона Вітаўта Вялікага» М. Адамчика и М. Климковича, можно говорить о влиянии постмодернизма западного течения на белорусскую литературу. В произведении прослеживается постмодернистская игра, благодаря симулякризации жанров и образов в тексте, а также наличие авторской маски, которая позволяет читателю интерпретировать смыслы по-разному.

Список литературы

- 1 Барт, Р. Смерть автора / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – Москва : Прогресс, 1994. – С. 370–391.
- 2 Ильин, И. П. Постмодернизм: Словарь терминов [Электронный ресурс] / И. П. Ильин. – Режим доступа: <http://niv.ru/doc/dictionary/postmodernism-literature/index.htm>. – Дата доступа: 15.01.2025.
- 3 Гурко, Е. К. Тексты деконструкции / Е. К. Гурко // Нечто, относящееся (относимое) к грамматологии. – Томск : Водолей, 1999. – С. 5–35.
- 4 Грицанов, А. А. Философ, создавший “матрицу”. “Симулякры и симуляция” / А. А. Грицанов // Жан Бодрийяр (Мыслители XX столетия). – Минск : Книжный Дом, 2008. – С. 154–192.
- 5 Адамчык, М. В. Карона / [Уклад. і рэд.] У. В. Адамчык. – Мінск : Сучасны літаратар, 2008. – 256 с.

УДК 821.161.3-31

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

МІФ У АПОВЕСЦІ УЛАДЗІМІРА КАРАТКЕВІЧА “ЛАДДЗЯ РОСПАЧЫ”

У артыкуле разглядаецца спецыфіка ўвасаблення міфа ў аповесці Ул. Караткевіча “Ладдзя Роспачы” – комплекс уяўленняў пра ідэальнага героя, пра замагільнае жыццё. Паказваецца адпаведнасць вобразаў і матываў твора нацыянальнай культурнай традыцыі, славянскім уяўленням, сувязь з антычнай традыцыяй.

Важным фактарам нацыянальнай ідэнтычнасці з’яўляецца сістэма ўяўленняў пра сябе, уласную гісторыю – нацыянальны міф. Згодна з А. Мельнікавай, “нацыянальны міф – рухомае, дынамічнае ўтварэнне. Ён фарміруецца паступова, яго змястоўны аспект залежыць ад ідэалагічнага ўзроўню грамадства. Абавязковым для нацыянальнага міфа з’яўляецца гістарычны ракурс. Нацыянальны міф уключае ўяўленні пра нацыянальную этыялогію, комплекс знакавых гістарычных падзей, указанне на трагічныя падзеі, прагноз на будучае” [1, с. 66]. Нацыянальны міф адыгрывае важнае значэнне ў працэсе нацыянальнай ідэнтыфікацыі. Ён з’яўляецца базай для ўтварэння запамінальных вобразаў, агульнапрынятых клішэ, на якія арыентуецца масавая культура. Нацыянальны міф – аснова гістарычнай памяці народа, дзякуючы яму ў грамадстве выбудовваюцца ўяўленні пра мінулае краіны. Ён з’яўляецца непарушным падмуркам нацыянальнай свядомасці народа, адным з фактараў, якія забяспечваюць еднасць этнічнай супольнасці. Нацыянальны міф фарміруе і захоўвае духоўныя каштоўнасці нацыі, бо ў любым міфе закладзены пэўны маральна-ацэначны арыенцір, увасоблены ў вобразе нацыянальнага героя. Нацыянальны міф падтрымлівае “дыялог культур”.

Асабліва цікавасць да феномена і паэтыкі міфа праявілася ў творчасці пісьменнікаў-рамантыкаў, якія крытыкавалі ідэалы эпохі Асветніцтва. Класічная карціна свету, у падмурку якой ляжалі прынцыпы рацыяналізму і фармальнай логікі, з іх пункту погляду парушала сувязь чалавека з універсумам, сувязь духоўнага і матэрыяльнага. Рамантыкі разглядалі свет праз прызму эстэтыкі, таму асабліва ўвага надавалася сімвалізму і містыцызму мастацкіх і паэтычных вобразаў. Згодна з гэтай канцэпцыяй міф – катэгорыя, здольная аб’ядноўваць у сабе ідэальнае і матэрыяльнае, рэальнае і фантастычнае, пазнаваць свет праз стыхію таямнічых сімвалаў і сэнсаў.

У XX стагоддзі адбылося адраджэнне літаратурных настрояў першай паловы XIX ст., на авансцэну культурнага працэсу выйшаў неарамантызм, што ўзнік як рэакцыя на рэалістычныя і натуралістычныя тэндэнцыі другой паловы XIX ст. Адбылася так званая “рэміфалагізацыя”: “Рамантычныя інтэрпрэтацыі міфа паклалі пачатак працэсу адраджэння міфа ў культуры, традыцыя, якая носіць назву “рэміфалагізацыя”. Гэта плынь бачыць у міфе памылковыя погляды некрытычнага розуму, разуменне міфа ў яе рамках павінна выявіць узаемасувязь міфа з быццём чалавека ў свеце культуры” [2, с. 7].

У рэчышчы неарамантызму працаваў і Уладзімір Караткевіч. Яго творчасць дагэтуль лічыцца эталонам у беларускім міфатворчым працэсе. Пісьменніку належаць такія дасягненні ў распрацоўцы нацыянальнага міфа, як стварэнне новага архетыпа беларуса: інтэлігента, шляхціца замест кананічнага і ўжо клішыраванага вобраза селяніна; эфект “панарамнасці” ў міфалагізацыі гісторыі; сувязь беларускай літаратуры з еўрапейскай праз алюзіі, паралелі, дыялог культур. У аснове яго твораў – фальклорныя сюжэты і ўяўленні, легенды і паданні (раман “Чорны замак Альшанскі”, апавесць “Дзікае паляванне караля Стаха”) ці паэтызацыя гістарычнага мінулага Беларусі (раман “Каласы пад сярпом тваім”).

Легенда пакладзена і ў аснову сюжэта апавесці “Ладдзя Роспачы”. Яна распавядае пра збяднелага шляхціца Гervасія Выліваху, які ў свае трыццаць тры гады даўся ў знакі ўсім жыхарам Рагачова. Быў ён “паводзін – самых заганных. Хобаль, залётнік, піяка, задзіра, біток, бабздыр несамавіты” [3, с. 1]. Не было на яго ўправы, нават сама каралева Бона Сфорца не змагла ані пакараць яго, ані пераканаць.

І вось у адзін цудоўны дзень да яго з’явілася Смерць. Але нават тады Гervасій не кінуў заўсёдных жартаў: спяваў застольныя песні і нават ухітрыўся забраць з сабой лютню і кветку шывшыны.

Ды і ў царстве мёртвых зухаваты шляхціч не паддаваўся роспачы: ён так спадабаўся людзям сваёй веселасцю і фамільярнасцю, што узбунтаваў увесь народ у ладдзі. А пасля не пабаяўся прыняць выклік самой Смерці – згуляць у шахматы на ўласнае жыццё. На жаль, Выліваху прайграў гэтую партыю, не змог супрацьстаяць нечалавечаму розуму, здольнасці пралічыць усё наперад. А ў змаганні за жыццё суайчыннікаў і сваёй каханай ён атрымаў перамогу.

Так, “гора і няшчасце Рагачова” [3, с. 12] выгандлявала ўсім, хто быў асуджаны на смерць і забыццё, яшчэ дзесяць гадоў. Ды і сам выйшаў з гэтай сітуацыі пераможцам, бо яго чакалі яшчэ доўгія шчаслівыя дні, праведзеныя на роднай зямлі разам з каханай і вернымі сябрамі.

Твор мае глыбокае сімвалічнае і філасофскае значэнне, утрымлівае ў сабе міфалагічныя ўяўленні пра замагільнае жыццё. Напрыклад, вобраз смерці ў аповесці прадстаўлены ў класічным выглядзе: “Прыцягнулася <...> цяжка перастаўляючы ногі, якія дрэнна згіналіся, закінуўшы на тулаве чорны плашч, нібы ёй было халодна, і ўсміхаючыся вечнай і нязменнай усмешкай, ад якой кідала ў жудасць. А за спіною ў яе была каса, бліскучая, нібы ў апошні дзень сенакосы” [3, с. 4].

Гэты партрэт адпавядае ўяўленням славянскай міфалогіі, дзе смерць выглядае як шкілет, апрануты ў чорны ці белы балахон з капюшонам, з касою ў руках. Такі вобраз склаўся пад уплывам паганскай традыцыі: адны і тыя ж багі маглі адказваць як за смерць, так і за ўрадлівасць. Серб быў іх сімвалам, бо, з аднаго боку, ягонае лязо разразала ніці чалавечых жыццяў, з другога – з’яўляўся неадменным атрыбутам аграрнага культу таму, што без яго немагчыма ўявіць ніводнае жніво. Пасля серп мадэрнізаваўся ў касу. Напрыклад, гэтая тэндэнцыя пакладзена ў аснову культу багіні Мараны. Яна адказвала як за царства мёртвых, так і за захаванне раўнавагі ў свеце, бо выяўляла ідэю аб штогадовым паміранні і адраджэнні прыроды.

У славян не было звычкі падзяляць багоў і духаў на “добрых” і “злых”. Свет, у адпаведнасці з гэтымі ўяўленнямі, будаваўся па прынцыпах бінарнай апазіцыі, дзе адначасова існуюць дзве супрацьлеглыя з’явы, адна з якіх сцвярджае пэўную якасць, а другая – адмаўляе (Явь і Навь, святло і цемра, жыццё і смерць). Сілы свету бесперастанку змагаюцца з цемрай і наадварот. І ніводны бок ніколі не атрымае канчатковай перамогі, бо тады парушыцца гармонія ў прыродзе і наступіць хаос.

Без Мараны, як і іншых цёмных багоў, жыццё на Зямлі было б немагчыма, бо яна ўдзельнічае ў захаванні раўнавагі. Без смерці не можа існаваць жыццё, а смерць – не канец усяму, а толькі пераход да другога жыцця ў іншай рэальнасці. Забіраючы людзей з Яві, Марана дае душы чалавека новае існаванне. Гэта непазбежны працэс, у якім удзельнічаюць усе людзі, а гаспадыня Наві з’яўляецца галоўнай дзейнай асобай у гэтым рытуале.

Менавіта таму ў светапоглядзе беларусаў не было абсалютнай смерці-знікнення, а толькі завяршальны этап чалавечага існавання, пераход у іншы свет – краіну нябожчыкаў. Міфалагічна смерць успрымалася як віток жыцця, які садзейнічае аднаўленню прыроды і грамадства. Лічылася, што яна забірае людзей не па сваёй волі, а тых, “каго Бог ёй прызначыць, чый час ужо выйшаў” [4, с. 139].

А вера ў замагільнае жыццё захавалася ў беларускіх пахавальных абрадах, дзе ў труну нябожчыку клалі грошы, ежу, элементы адзення і рэчы, якімі нябожчык карыстаўся пры жыцці, каб на тым свеце працягнуць свой звыклы побыт.

Апісанне падземнага свету ў творы нагадвае царства Аіда, запазычанае са старажытнагрэчаскай міфалогіі. У абодвух царствах пануе вечная ноч і сонца ніколі не ўзыходзіць. Важным атрыбутам двух светаў з’яўляюцца вадаёмы: у Аідзе – рэкі (Ахеронт, Сцікс, Лета); у караткевічаўскім пекле – мора. Праз іх перавозчыкі перапраўляюць душы памерлых.

У грэчаскіх міфах гэтую функцыю ажыццяўляе Харон, які мае ў распараджэнні лодку і вёслы. Яго ўяўлялі як змрочнага старца ў рыхманах з вачыма блакітна-шэрага колеру. Імя χάρων (Харон) утворана ад паэтычнай формы слова χερώνιος (харапас), якое літаральна перакладаецца, як “той, хто валодае пранізлівым позіркам”.

У аповесці пераправай душ займаецца Перавозчык, які кіруе ладдзёй Роспачы. Ладдзя мае сімвалічнае значэнне ў беларускай культуры: у IX – VIII стст. да н. э. у славянскай пахавальнай традыцыі ўсталяваўся новы абрад – крэмацыя. Упершыню гэты рытуал з’явіўся ў вікінгаў. У славянскай культуры звычай распаўсюдзіўся пад уплывам балтаў і варагаў.

Лічылася, што душа памерлага павінна пераплыць раку, каб трапіць у іншы свет. Саму ладдзю ставілі кармой да захаду, у яе клалі галлё і сена, каб полымя хутчэй разгаралася. Там пакідалі рэчы, неабходныя нябожчыку ў замагільным жыцці: амулеты, абярэгі, памінальную ежу, зброю і грошы (разам з памерлым спальвалі яго хатніх жывёл, у вельмі рэдкіх выпадках – жонку). Затым у ладдзю клалі нябожчыка, а жрэц ці старэйшына падпальваў яе. Існавала павер’е, што калі дым уздымаўся вялізным слупом да неба, то сам бог Сварог спускаўся за душой памерлага, і яна адпраўлялася ў царства мёртвых.

Вобраз Перавозчыка значна адрозніваецца ад Харона. Па-першае, грэчаскі персанаж з’яўляецца несмяротным боствам, увасабленнем цемры і смерці. А караткевічаўскі Перавозчык нарадзіўся чалавекам, але за тое, што ён здрадзіў свайму народу – “прадаў Полацк кіеўскаму Уладзіміру” [3, с. 7] – Шолах вымушаны служыць Смерці і перапраўляць душы памёрлых. Але яму ўсё-такі ўдалося пазбыцца вечнага пакарання і сысці ў доўгачаканае забыццё, аддаўшы некалькі гадоў жыцця асуджанаму на смерць чалавеку.

Па-другое, у адрозненні ад Харона, у Перавозчыка не было вачэй: “На іх месцы пушыста расла белая плесня” [3, с. 7]. Ён стаў відушчым пасля таго, як пачуў песню з вуснаў Вылівахі і пасажыраў ладзі, і пякучыя слёзы раскаяння і пакуты знішчылі яе. Але ёсць і падабенства: за пераправу нябожчыкі плацяць перавозчыкам па адной манеце.

Таксама ў творы згадваецца Верасовая Жанчына. Гэта міфічная істота, якая “крыкамі паляе людзей і потым абавязкова нехта памрэ” [3, с. 2]. Яна сімвалізуе спрадвечны страх чалавека ў пераходныя часы: падчас змены дня і ночы, міру і вайны, дабрабыту і пошасці. Яе вобраз ідэйна набліжаны да Плачкі з кнігі Яна Баршчэўскага “Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях”, дзе аўтар так апісвае таямнічую плакальшчыцу: “Кабета тая незвычайна прыгожая. Вопратка яе – белая, як снег, на галаве – чорны ўбор, і чорная хустка накінутая на плечы. Твар хоць і смуглы ад сонца і ветру, але гошы і паглядны, вочы жывыя, і заўсёды блішчаць на іх слёзы” [5, с. 141].

Па адной з версій, правобразамі для гэтых прывідных плакальшчыц сталі жанчыны, якія насілі жалобу па сваіх родных, што загінулі падчас вайны. Вандроўнікі часта бачылі таямнічыя постаці ў чорных уборах на пустках і могілках каля закінутых капліц, і з цягам часу іх назіранні знайшлі сваё адлюстраванне ў легендах і паданнях.

Падобны вобраз можна сустрэць і ў кельцкай міфалогіі, дзе прывідную плакальшчыцу называюць Баншы (ад ірландскага “bean sídhe”, што літаральна перакладаецца, як “жанчына з таго свету”). Яе ўяўляюць у выглядзе прыгожай маладой дзяўчыны, якая з’яўляецца каля дома асуджанага на смерць чалавека і сваімі стогнамі і плачам папярэджвае таго, што жыць яму засталося нядоўга.

Але пісьменнік у апавесці “Ладдзя Роспачы” не ставіць сабе за мэту дакладнае ўзнаўленне ў тэксце царства Смерці і яго насельнікаў: яно носіць хутчэй гістарычнае і сімвалічнае значэнне. А сам твор мае выразнае нацыянальна-патрыятычнае гучанне.

Гэта выяўляецца, перш за ўсё, у апісанні ўваходаў у падземны свет: “Бліжэйшыя на беларускай зямлі ўваходы ў пекла знаходзяцца, як вядома, даволі далёка ад Рагачова. Адзін з іх ляжыць на дне Равучага возера, што пры Іпуці (нездарма ж там так раве вада, нібы нехта глытае яе на дне). Другі, ля Ржаўца пад Юхнавам. Трэці, ля Макруш, што пад Бельскам. Усе гэтыя тры ўваходы прагныя на ваду. Равучы – глытае і азёрную ваду, і ваду Іпуці. Бельскі – цэлую рэчку Паніклю” [3, с. 4]. Такім чынам, Ул. Караткевіч акрэсліў этнічныя межы Беларусі.

А кветка шывшыны, якую ўзяў з сабой у пекла Выліваха, не што іншае, як увасабленне Беларусі. Традыцыйна яе сімвалам лічыцца валошка. Гэту тэндэнцыю заснаваў Максім Багдановіч у знакамітым вершы “Слуцкія ткачыхі”:

І тчэ, забыўшыся, рука,
Заміж персідскага узора,
Цвяток радзімы васілька [6, с. 50].

Але ў 1925 годзе сітуацыя змянілася: Уладзімір Дубоўка напісаў верш “О Беларусь, мая шывшына”, дзе гэтая сціплая кветка, якая звычайна ўпрыгожвала беларускія вясковыя сядзібы, стала сімвалам Радзімы:

О Беларусь, мая шывшына,
зялёны ліст, чырвоны цвет!
У ветры дзікім не загінеш,
чарнобылем не зарасцеш [7].

Пісьменнікам, якія ўваходзілі ў літаратурнае аб'яднанне “Узвышша”, настолькі спадабаўся гэты вобраз, што стала з'яўляцца ўсё больш твораў, дзе фігуравала шывшына. Напрыклад, “Загубіла шывшына залатыя пялёсткі” Максіма Лужаніна (1926), “О, не!..” Пятра Глебкі (1926), “Пошукі будучыні” Кузьмы Чорнага (1943). Пасля гэтую традыцыю перанялі “шасцідзясятнікі”, і Ул. Караткевіч не стаў выключэннем.

У вобразе Гервасія Выліваха ўвасобіўся нацыянальны характар, жывы народны дух, непакорлівы, насмешлівы, невынішчальны і стойкі ў любых нягодах. Ужо ў ягоным прозвішчы адлюстраваны нацыянальныя каштоўнасці: “Выліваха” азначае “белая чапля”, а гэтая птушка традыцыйна сімвалізавала жыццё, свабоду і натхненне. Нягледзячы на знешнюю распуснасць, Гервасій з'яўляецца носьбітам маральнасці, бо для яго смерць і знішчэнне народа – ненатуральная, варожая з'ява, з якой ён павінен змагацца.

Шляхціча не палохаюць ні ўладная гаспадыня пекла, ні яе змрочныя слугі. Ён у адкрытую здэкуюецца, строіць з іх кпіны, грае на лютні, пяе застольныя песні – усім сваім выглядам паказвае марнасць намаганняў Смерці запалохаць яго. Сваім нязломным аптымізмам і нястомнай прагай да жыцця Выліваха натхняе людзей, якія змірыліся са сваёй доляй, запальвае ў іх сэрцах надзею. А потым спраўджае яе: выйграе ў Смерці яшчэ дзесяць гадоў жыцця для іх, адраджае свой народ: “А вы што, думаеце, мы смяротныя і лёгка паміраем?.. Ідзіце, ідзіце. Пакіньце віно нам. Хлябчыце воцат і жоўць, перавозчыкі. У нас – свой эдэм. Не для вас” [3, с. 16].

Гервасій Выліваха – каларытны і неадназначны герой. Ён навучыў беларусаў некалькім простым, але такім важным ісцінам: “Позна бывае, як кажуць, толькі ў труне”; “чалавек носіць сваё неба з сабою”; “прайграць не прыніжэнне. Прыніжэнне кпіць з таго, хто можна прайграў”. І навучыў годна перамагаць: “Рабі нечаканае, рабі, як не бывае, рабі, як не робіць ніхто, – і тады пераможаш” [3, с. 14].

А сама ладдзя Роспачы сімвалізуе Беларусь, якая, пераадольваючы змрок забыцця, бяспамяцтва і жахі апраметнай, уваскрасае і адраджаецца. Ажывае, дзякуючы такім людзям, як Выліваха. Ул. Караткевіч у сваім творы сцвярджае, што любоў, цяпленне, смех і гумар дазволілі беларускаму народу выстаяць у самых неспрыяльных умовах. І не толькі выжыць, але і выйсці з гэтых сітуацый пераможцамі.

Напэўна, таму Выліваха гуляе са Смерцю менавіта ў шахматы. Гэтая гульня сімвалізуе барацьбу дзвюх палярных сіл: жыцця і смерці, святла і цемры, добра і зла. Паказчыкам гэтага з'яўляюцца два колеры, якія ўмоўна падзяляюць дошку і фігуры на два супрацьлеглыя бакі – чорны і белы. Іх прызначэнне – зацятая барацьба, вечнае змаганне. На гральнай дошцы ўсё, як у жыцці, ваганне паміж добром і злом, удачай і паразай. Але варта памяць, што белы латнік у любы момант можа збіць чорную ладдзю.

Такім чынам, міф – крыніца культурогенезу, імпульс, які падштурхоўвае асобу да творчасці, культурнай дзейнасці. Ён з'яўляецца важным элементам светаўспрыняцця чалавека любой культурна-гістарычнай эпохі, бо звыклую нам карціну свету арганізуююць міфалагічныя структуры, што спрыяюць яе цэласнасці і гарманічнасці, наданню ёй пэўнага сэнсу. Міф рэалізуе базавую патрэбу культуры ў захаванні сацыяльнага парадку і псіхалагічнага камфорту, асваенні свету, фарміраванні сэнсаў і трансляцыі сацыякультурнага вопыту.

Спіс літаратуры

1 Мельнікава, А. М. Нацыянальна-светапоглядныя каардынаты беларускай літаратуры першай трэці ХХ стагоддзя : манаграфія / А. М. Мельнікава. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2016. – 214 с.

2 Галанина, Е. В. Миф как реальность и реальность как миф : мифологические основания современной культуры : монография / Е. В. Галанина. – Москва : Академия Естествознания, 2013.

3 Караткевіч, Ул. С. Ладдзя Роспачы: апавесць / Ул. С. Караткевіч. – Мінск : Медысонт, 2010. – 148 с.

4 Дучыц, Л. У. Язычніцтва старажытных беларусаў : навукова-папулярнае выданне / Л. У. Дучыц, І. Клімковіч. – Мінск : Харвэст, 2018. – 398 с.

5 Баршчэўскі, Ян. Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях : зборнік апавяданняў / Ян Баршчэўскі. – 2-е выд. – Мінск : Папуры, 2019. – 352 с.

6 Багдановіч, М. А. Вянок : зборнік вершаў / М. А. Багдановіч. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2023. – 126 с. – (Новая бібліятэка беларускай паэзіі).

7 Дубоўка, Ул. О Беларусь, мая шыпына... : верш / Ул. Дубоўка // Кароткі змест [Электронны рэсурс]. – 2025. – Режим доступа: <https://karotkizmest.by>. – Дата доступа: 10.02.2025.

УДК 821.161.3-31*І.Пташнікаў

І. В. САПРОНАВА

(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

ТЭМА ВАЕННАГА І ПАСЛЯВАЕННАГА ДЗЯЦІНСТВА Ў АПОВЕСЦІ “ЛОНВА” І. ПТАШНІКАВА

У аповесці “Лонва” І. Пташнікаў раскрывае тэму ваеннага і пасляваеннага дзяцінства, паказвае вайну праз прызму дзіцячага ўспрымання. Драматызм узмацняецца ўласным пісьменніцкім вопытам, бо Іван Пташнікаў належыць да “ваеннага” пакалення. Трагічная памяць узнаўляе трагізм падзей, што зведалі героі твора. Аповесць вылучаецца аналітычным адлюстраваннем рэчаіснасці, акцэнтуючы ўвагу на прычынна-выніковых сувязях. Кантраст мірных дзён вёскі і трагічных момантаў уплывае на структуру і філасофскую аснову твора.

Адна з магістральных тэм прозы Івана Пташнікава – Вялікая Айчынная вайна. Паслядоўны зварот да пісьменніка да гэтага перыяду нашай гісторыі невыпадковы, абумоўлены як дакладным веданнем матэрыялу, так і біяграфічнымі акалічнасцямі. Будучы прадстаўніком таго пакалення пісьменнікаў, чыё дзяцінства выпала на суровыя гады ліхалецця, І. Пташнікаў на ўсё жыццё захаваў у сваёй памяці жаклівыя падзеі ваеннай рэчаіснасці, убачанай вачыма дзіцяці. Іншымі словамі, сюжэты прозы пісьменніка пра Вялікую Айчынную вайну прадыхаваны ўласнымі ўспамінамі. Думаецца, менавіта таму і ўзнікла ў творцы заканамернае і няўхільнае жаданне разабрацца ў прычынах і вытоках вайны, у не заўсёды лагічнай матывацыі паводзін і ўчынкаў людзей у экстрэмальных сітуацыях, у прычынах гераізму звычайнага чалавека, зразумець умовы і спосабы перамогі над фашызмам. “Праўда, Пташнікаў стараецца не падкрэсліваць, што гаворка ідзе пра яго асабістае, перажытае, але ясна, што ўбачанае, адчутае, а потым і асэнсаванае пакінула глыбокі адбітак у душы пісьменніка” [1, с. 27], – слухна зазначае Т. Шамякіна.

Спалучэнне эпічнага размаху і аналітычнасці як адметных рысаў складанага, у пэўным сэнсе нават цяжкаватага, стылю творчасці І. Пташнікава неаднойчы адзначалася даследчыкамі яго творчасці. Тэксты пісьменніка поўняцца дэталізаванымі апісаннямі прыроды і сітуацыйных партрэтаў герояў, іх разгорнутымі развагамі і перажываннямі. Адзін з улюбёных прыёмаў творцы – рэтраспекцыя. Прычым стыль пісьменніка істотна не мяняўся на працягу яго творчай эвалюцыі.

Так, ужо ў першай кнізе “Зерне падае не на камень” (1959 г.), куды ўвайшлі шэраг апавяданняў і аповесці “Іллюк Чачык”, “Не па дарозе”, і ў раманах “Чакай у Далёкіх Грынях” (1962 г.) выразна адчуваецца характэрная лірычная эмацыянальнасць апаведу І. Пташнікава. Праўда, тут яшчэ назіраецца даволі наўпроставы падзел персанажаў на станоўчых і адмоўных. У другі, “сталы”, этап творчасці пісьменніка (зборнік “Сцяпан Жыхар са Спешыш” (1966 г.), аповесці “Лонва”, “Тартак”, “Найдорф” і раманы “Мсціжы”, “Алімпіяда” і інш.), відавочна, паглыбляецца псіхалагізм і аналітычны элемент, адбываецца знешняя аб’ектывізацыя апаведу, на першы план выходзіць цэласнае адлюстраванне духоўнага свету асобы. “Пташнікаў імкнецца паказаць нацыянальны беларускі характар пад уплывам разнастайных, часам жорсткіх, абставін. Адсюль пільная ўвага да канфліктных сітуацый, да канкрэтнасці асяроддзя, сувязі яго з чалавекам” [2, с. 27], – заўважае Т. Багарадава.

Нельга не заўважыць, што ў аснову многіх назваў твораў І. Пташнікава пакладзены тапонімы. Такая геаграфічная канкрэтызацыя ўзмацняе жыццёвую канкрэтыку сюжэтаў, а разам з тым і давер чытача, да распаведзеных аўтарам падзей.

Тэма ваеннага дзяцінства найбольш паслядоўна раскрываецца ў такіх творах І. Пташнікава, як апавяданні “Алёшка”, “Алені”, “Бежанка”, аповесці “Тартак”, “Лонва”, “Найдорф” і інш. Спынімся больш падрабязна на аповесці “Лонва” (1964 г.). Галоўны герой Юрка Даліна – равеснік аўтара ў яго ваенныя гады. Твор мае адметную кампазіцыю, якую С. Андрэюк ахарактарызаваў наступным чынам: “«Лонва» – твор пераходны ў жанравых адносінах. Гэта своеасаблівая аповесць у навелах (у часопіснай рэдакцыі яны называліся эскізамі). Кожны эскіз як бы «кавалак» жыцця таго або іншага героя, у пэўным сэнсе адзіны, цэласны, хаця і з моцным адчуваннем вырванасці з жыцця агульнага, з выходамі ў рэчаіснасць – эмацыянальнымі, падзейнымі. Падзея, якой прысвечаны эскіз, падаецца пераважна праз успрыманне аднаго з галоўных герояў...” [3, с. 501]. Сапраўды, нягледзячы на эскізнасць падачы матэрыялу, разам твор уяўляе сабой цэласнае мастацкае палатно, адлюстроўвае жыццё ва ўсёй яго складанасці ў межах адной беларускай вёскі, назва якой асэнсоўваецца ў аповесці вельмі паэтычна: “Лонва – старажытная, паўночная беларуская вёска...”

Завішнюку, калі ён глядзеў на яе ад лесу, доўга думалася – што значыць Лонва?

Калі ён доўга думаў, яму здавалася, што Лонва – гэта ранішняя зара на ўсходзе, што гэта прастор, з яго лясамі і рэкамі, з яго пагор’ямі і балотамі; што гэта – сонца на захадзе, калі барвее ў вясёлым летняй і асенней цішыні ўсё неба, а далёка, як даступна вачам, – сінеча... Густая, што дым...

Як туды заўсёды хочацца ісці... Дарогай, сцежкай, полем ці лесам, але ісці і ісці...” [4].

У цэнтры аповесці звычайны вясковы побыт жыхароў Лонвы з яго светлымі і цёмнымі праявамі: радасцямі і няшчасцямі, рупнай працай і цяжкімі ўмовамі, каханнем і расчараваннем, марамі пра шчасце і страхам смерці, сумнымі думкамі і надзеяй на будучыню, любаваннем прыродай і чэрствасцю і хцівасцю чалавечай натуры. Іншымі словамі, аўтар акцэнтуюе ўвагу на будзённых падзеях пасляваеннага жыцця, якія апісваюцца даволі падрабязна. Узмацняе рэалістычнасць гучання твора і аўтарскі эпіграф: “Падзея, пра якую расказвае аповесць, адбылася ў нашых паўночных беларускіх лясках пасля вайны – у 1946 годзе. Людзі – сведкі яе – усе жывуць” [4]. Разам з гэтым прыведзены эпіграф узмацняе і інтрыгу для чытача, пашыраючы яго “гарызонт чытацкіх чаканняў”.

Адметнасць твора ў тым, што калгасная рэчаіснасць падаецца вачыма не дарослага чалавека, а часцей за ўсё юнака Завішнюка – трактарыста – ці падлетка Юркі Даліны, якія яшчэ не страцілі здольнасці эмацыянальна ўспрымання свету, у тым ліку тонкага адчування акаляючай прыроды. Т. Шамякіна прасочвае вытокі такога падыходу пісьменніка да адлюстравання вонкавай рэчаіснасці ў следаванні пісьменнікам нацыянальнай літаратурнай традыцыі: “У паэтычным, лірычным, нават пантэістычным успрыняцці прыроды адчуваюцца коласаўскія прыродаапісальныя інтанацыі. Аналітызм у паказе чалавечых пачуццяў, адчуванняў – у многім ад К. Чорнага” [1, с. 29]. Пры гэтым перадача падзей вачыма падлетка дазваляе І. Пташнікаву падаць рэалістычную падзею ў моцнай эмацыянальнай афарбоўцы.

Нягледзячы на тое, што падзеі адбываюцца ў пасляваенны час, вайна штодзённа прысутнічае ў свядомасці, успамінах і рэальным жыцці жыхароў Лонвы. Гэтае “рэха” неадступна пераследуе вясцоўцаў, бо кожны з герояў мае свой вопыт, свае ўспаміны, свае трагедыі, звязаныя з ваенным часам. Ад гэтага досведу немагчыма пазбавіцца, яго немагчыма забыць, немагчыма пераадолець тыя псіхалагічныя траўмы, якія шчодро наносіла звычайнаму чалавеку вайна. Такі падыход надае аповесці І. Пташнікава драматычна-трагедыйнае гучанне.

У найбольш канцэнтраваным выглядзе водгулле вайны рэалізуецца ў творы якраз праз вобраз дзіцяці – Юркі Даліны. Перажыўшы крытычную сітуацыю ў час акупацыі – стрэлы немцаў, пасля якіх хлопчык цудам выжыў і дачакаўся перамогі, у мірным 1946 годзе ён па трагічнай выпадковасці гіне ад выбуху снарада. Такая сітуацыя не была выключнай у пасляваенныя часы, што і імкнецца паказаць І. Пташнікаў. Пераканаўча стварыўшы вобраз тонкага, адоранага, закаханага падлетка, паказаўшы яго чулую душу і нясцерпную прагу да жыцця,

такім фіналам пісьменнік яшчэ больш агаліў бесчалавечную сутнасць вайны, яе антыгуманнасць і жорсткасць. Мірны і гарманічны сусвет Лонвы разбураны, бо мінулае працягвае знішчаць яе будучую – новае пакаленне.

Такім чынам, у аповесці “Лонва” І. Пташнікаў раскрывае тэму ваеннага і пасляваеннага дзяцінства. Драматызм у паказе пісьменнікам падзей паглыбляецца за кошт іх аналітычнага адлюстравання, акцэнта на прычынна-выніковых сувязях. Здавалася б, мірны побыт вёскі паказваецца ў разнастайных, часта даволі жорсткіх, абставінах, з пункта погляду розных герояў, што суадносіцца з “мантажна-эскізнай” кампазіцыяй аповесці. Героі І. Пташнікава нярэдка пастаўлены ў такія абставіны, што вымушаны раскрывацца не столькі з боку ўчынкаў, колькі праз багаты свет сваіх пачуццяў і думак.

Спіс літаратуры

1 Шамякіна, Т. На лініі перасячэння : літаратурна-крытычныя нататкі / Т. Шамякіна. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1981. – 142 с.

2 Багарадава, Т. Чалавек як выразнік асноўных ідэй і прынцыпаў «ваеннай» аповесці І. Пташнікава / Т. Багарадава. – Вестник полоцкого государственного университета. Серия А. Гуманитарные науки. Литературоведение. – 2011. – № 10. – С. 28–33.

3 Андраюк, С. А. Иван Пташнікаў / С. А. Андраюк // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: у 4 т. Т. 4, кн. 1 / НАН Беларусі, Аддз-не гуманітар. навук і мастацтваў, Цэнтр даслед. беларус. культуры, мовы і літ.; навук. рэд. У. В. Гніламёдаў, С. С. Лаўшук. – Мінск : Беларуская навука, 2004. – С. 490–520.

4 Пташнікаў, І. Лонва / І. Пташнікаў [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://coollib.xyz/b/468886-ivan-ptashnikaw-lonva/read>. – Дата доступу: 20.01.2025.

УДК 821.161.3-31*И.Науменко

Н. А. СИВАКОВА

(г. Гомель, ГГУ имени Ф. Скорины)

ФУНКЦИЯ ГРАНИЦЫ В ОРГАНИЗАЦИИ РОМАНА «ГОРЕЧЬ БЕЛЫХ НОЧЕЙ» ИВАНА НАУМЕНКО

Статья посвящена осмыслению функциональных возможностей границы как особого структурного элемента художественного целого романа «Горечь белых ночей» Ивана Науменко. Выявлено, что в сконструированной автором реальности граница, воплощённая в линии фронта, двигает развитие основного сюжета, а на уровне внутренних переживаний главного героя пересечение границ памяти формирует амбивалентное состояние, позволяющее ему осмыслить происходящее, и составляет внутренний сюжет духовной эволюции героя.

Художественная культура XX века активно осваивала феномен границы и её функциональные возможности в разных формах литературного творчества. Опыт восприятия границы как внешнего и/или внутреннего рубежа представлен в текстах художественной литературы широким спектром описаний психологических состояний героев, воспринимающих данный феномен как начало или конец, как точку выбора или поиска, как возможность перерождения или возрождения и т.п. Теоретическое осмысление понятия «граница» как механизма смысло- и формообразования на материале произведений русской классической литературы было представлено в работах Ю. М. Лотмана, М. Бахтина, Б. А. Успенского, Е. Фарино. Семиотическому пониманию границы в различных аспектах посвящены исследования Н. Е. Меднис, Е. Григорьевой, Ю. В. Шатина. Так, Н. Е. Меднис указывала на важность смыслового потенциала границы при анализе художественного произведения: «В любой семиотической системе

граница является одним из самых сильных знаков, игнорирование которого грозит не просто смысловыми смещениями, но полной деформацией системы как в креативном, так и в рецептивном плане» [1, с. 44]. Цель нашего исследования состоит в выявлении формо- и смыслообразующего механизма границы, а также в определении сюжетообразующего потенциала её функциональной формы «линии фронта» на материале романа белорусского писателя Ивана Науменко «Горечь белых ночей».

Роман «Горечь белых ночей» И. Науменко имеет биографическую основу: главными действующими персонажами являются новобранцы двадцать пятого года рождения, которые вели партизанскую борьбу на оккупированных территориях, а потом принимают участие в боях на Карельском перешейке – все эти факты из личного жизненного опыта писателя. Уникальный биографический опыт, связанный с опасностью и риском для жизни, который может быть охарактеризован как опыт постоянного перехода внутренней границы, структурирует нравственно-эстетические воззрения и систему этических ценностей в романе.

Текстовые границы, отделяющие художественный мир произведения от первичной (биографической) реальности, получили название рама (Ю. Лотман). К рамочным компонентам романа Науменко относятся заголовочный комплекс, предисловие, основной текст, разбитый на 14 разделов без заголовков, указание даты создания 1970–1978 гг. Заглавие романа «Смута́к белых начэ́й» (в русском переводе имеет два варианта: 'горечь' и 'грусть') указывает не только на место действия (белые ночи в читательском сознании территориально связаны с Ленинградом), но и на эмоциональное состояние главного героя Сергея Калиновского, остро переживающего разлуку с девушкой Галей и восстанавливающего в памяти мельчайшие детали их многочисленных встреч. Эти воспоминания занимают всё свободное время героя, и он с удивлением отмечает для себя, что подробности свиданий с Галей волнуют его больше, чем успехи на фронте. Мотив грусти, который после ранения Сергея трансформируется в чувство безысходности, становится ведущим, и его внутреннее преодоление, которое в произведении реализуется в готовности Сергея к дальнейшей борьбе за победу, составит внутренний сюжет духовной эволюции героя.

Внешний сюжет строится на устремлениях героев попасть на фронт и воевать в рядах Красной армии. Линия фронта, которая с начала войны до переломного сорок третьего года двигалась на восток, оставляя за собой оккупированные территории, теперь возвращалась, освобождая от немецких захватчиков родные земли. Центральным событием, определяющим и жанровую принадлежность, и динамику развития сюжета романа «Горечь белых ночей», является война, которая уравнивала возраст новобранцев с освобождённых территорий, едущих в одном эшелоне на фронт: *“Прызываліся адначасова мужчыны, якія нарадзіліся пачынаючы з тысяча восемсот дзевяноста пятага года і канчаючы тысяча дзевяцьсот дваццаць пятым”* [2, с. 380]. Им всем предстоит стать солдатами, осваивать для себя новые военные специальности, бороться с врагом и возвращать свободу своей стране.

В небольшом предисловии к роману, сюжетно никак не связанным с основным повествованием и состоящим из трёх эпизодов послевоенной мирной жизни, автор обнажает своё присутствие и представляет свой опыт восприятия границы. Эти фрагменты позволяют читателям понять, что у людей, принимавших участие в войне, восприятие действительности обусловлено военным опытом, который трансформировал этические идеалы и нравственные представления. Поэтому человек, испытавший лишения, не вполне комфортно чувствует себя в роскошном номере гостиницы, он осознаёт, что навсегда застрявшие в его памяти финские слова не пригодны для общения в мирной жизни, и его не удивляет то, что художник, рисующий карельский пейзаж летним солнечным днём, воспроизводит на холсте ночь, снег, взрывы. Таким образом, рама текста, включающая в себя предисловие автора и годы создания произведения, задают определённый ракурс восприятия основного романного повествования, который не имеет чёткого финального завершения, а, напротив, открыт для развития.

Особенность основного повествования заключается в том, что специфика воспроизведения пространственных и временных примет (хронотопа) становится особым языком, который

моделирует художественную реальность. Характерной чертой воспроизведения пространства в романе «Горечь белых ночей» является подвижность внешних границ, поскольку динамика повествования строится на развитии событийной последовательности, связанной с перемещением линии фронта и с завоеванием, потом с освобождением советских территорий. На уровне пространственной организации произошло чёткое разделение территорий на «оккупированные» (потом «освобождённые») и «незавоёванные». Таким образом, линия фронта, обретающая конкретное наименование «линия Манергейма» и обладающая собственной значимой семантикой, становится главным событием романа.

Специфика положения белорусских земель в период оккупации рождает в людях чувство нестабильности и актуализирует значимость внутреннего «своего» пространства. Несовпадение внутренних ожиданий и реальности определяет модель воспроизведения художественного мира романа, а опыт пересечения границы становится опытом преодоления не только внешних пространственных, но и внутренних экзистенциальных границ, этот опыт определяет духовную эволюцию главного героя Сергея Калиновского.

Событийная динамика романа «Горечь белых ночей» также характеризуется внутренней противоречивостью, поскольку строится на оппозициях: «ожидание» – «реальность», «воспоминание» – «действительность». В первом эпизоде ожидания героев-новобранцев попасть на Украинский фронт не оправдались: эшелон, в котором ехала маршевая рота, двигался к северным рубежам. Желание молодых солдат воевать на Украине было обусловлено не столько успешным наступлением на этом участке фронта, сколько наивными довоенными представлениями об Украине как о тёплом «хлебном рае»: их воображение, изголодавшееся на скудном пайке третьей категории, рисовало картины, изобилующие пшеничными караваем, галушками и кукурузной кашей.

Несовпадение представленной картины в сознании героев и реальной действительности станет основой организации и повествования, и конструирования художественной реальности. Во время оккупации Сергей Калиновский наблюдал, как немецкая техника, казавшаяся мощной и непобедимой, теснила советскую армию, вынуждая отступать. Но когда немцев остановили под Москвой, разгромили под Сталинградом и Курском, то советские солдаты начали казаться Сергею былинными богатырями и “казачными волатами”. Однако первая встреча очень разочаровала его: *“Некаторыя мелі на шынялях, гімнастёрках адтапыраныя, скамечаныя пагоны, большасць нават пагонаў не прышыта. Вось такія людзі і былі, выходзіць, волатамі”* [2, с. 395]. Через два года ситуация коренным образом изменилась: фронт начал двигаться в обратном направлении, освобождая советские территории: Брянск, Сычовку, Вязьму, Ржев, Одессу. Сначала герои узнают об этом из немецких газет и сводок, потом им самим предстоит участвовать в прорыве блокады Ленинграда и штурме укреплений «линии Манергейма». В душе героя живёт чувство причастности к великим событиям, но в то же время *“знаёмыя хлопцы кожнай хвілінай напамінаюць, што ты жаўтадзюбы местачковец і, акрамя школы, нічога не бачыў”* [2, с. 417].

Каждое сюжетное событие воспринимается героем как изолирующее его от всех остальных товарищей. По мнению Сергея, его без всяких видимых причин дважды выделяют из толпы новобранцев и делают старшим. Благодаря знанию немецкого языка, точнее умению читать и переводить, Сергея направляют в взвод разведки, и он окончательно отделяется от своих земляков. Можно сделать вывод, что главный герой остро ощущает любую границу и внешне проявленную, и воображаемую. Граница становится его принципом мировосприятия: Сергей дистанцируется от окружающих его людей и в то же время испытывает потребность в единении с ними. Таким образом, оппозиция «ожидание» – «реальность» формирует деятельность героя как поиск и преодоление границ, а оппозиция «воспоминание» – «действительность» позволяет герою пересекать пространственно-временные границы сконструированной художественной реальности, погружает в прошлое и питает энергией родного дома. Сергей остро чувствует не только пространственные рубежи, но и временной разрыв, который появляется между довоенной жизнью и военными испытаниями: *“Цяпер тое, што было дома, у мястэчку, здаецца далёкім, недасягальным, што назаўсёды сышло і ніколі не вернецца”* [2, с. 387].

Пребывание главного героя в точке «между» структурирует его точку зрения как пограничную, принадлежащую обоим мирам и пространствам и вместе с тем автономную. Именно благодаря своей особой позиции на грани между настоящим и прошлым герой получает возможность осмысливать события в их причинно-следственной связи, оценивать их, выстраивать своё отношение к происходящему: *“Усё, што адбываецца навокал, ён успрымае як таямнічы знак лёсу, які мае прамую сувязь з яго асобай. Нібы абвявае ягоны твар само дыханне гісторыі і ён прысутнічае пры значных кроках яе чыннасці”* [2, с. 468].

До начала наступления центральную позицию в повествовании занимала точка зрения одного героя Сергея Калиновского, автор представлял события с его позиции и позволил читателям глубоко погрузиться в переживания и мировосприятие героя. Однако с момента начала атаки автор последовательно смещает фокус внимания с одного персонажа на другого. Так, объектами повествования становятся Василь Лебедь, Богдан Мелешко, Костя Титок, Семён Рагамед. Смена точек зрения актуализирует границы между автономными позициями героев, способствует расширению смыслового поля и становится продуктивным художественным приёмом передачи внутренней атмосферы происходящего. Монтаж точек зрения осуществляется по принципу соположения: в двух расположенных рядом историях героев проводится одна и та же мысль, которая в рамках жизни другого персонажа позволяет в другом ракурсе осмыслить ситуацию экзистенциального выбора.

Почти все герои, которые становятся объектами пристального авторского внимания, за исключением Богдана Мелешко, погибают. Автор ретроспективно знакомит читателей со значимыми событиями в их жизни, эти детали позволяют «оживить» образы, сделать их более конкретными и понятными. Воспоминания о доме, о детстве, о близких людях занимают героев накануне наступления, вытесняют мысли о возможной гибели и позволяют сконцентрироваться на выполнении тактических задач в ходе атаки. Состояние, в котором пребывают герои, также можно охарактеризовать как «пограничное» между прошлым и настоящим, между воспоминаниями и действительностью. Зримые образы из прошлого сосуществуют с событиями разрушительной реальности и защищают сознание от психологической перегрузки: *“Васіль нібы зракава бачыць свой двор, прысадзісты дамок, стромкія таполі ў прывулку”* [2, с.460]. *“Харошы той гарадок. Мялешка нібы бачыць яго наяве. Сосны ледзь не ўшчыльную падступаюць да разлеглай чыгуначнай станцыі, да доўгіх баракаў чыгуначнікаў на ўсходняй Падольскай старане”* [2, с. 473]. *“Забыўшыся ў кароткім трызненні, зноў бачыць Косця родную хату. Яна стаіць на рагу дзвух вуліц...”*[2, с. 491]. Герои чувствуют связь с родным домом, со своими корнями, и эта связь питает их мужество и придаёт уверенность в совершаемых поступках. Многие из них предвидят собственную гибель и бесстрашно устремляются ей навстречу. Смерть – событие, обрывающее жизни героев, можно рассматривать как особое воплощение границы, разделяющей жизнь с инобытием. Для ряда героев романа граница в таком понимании становится финальным рубежом, точкой их устремлений, практически все герои романа, переступают границу в прямом или в переносном смысле слова.

Главный герой Сергей Калиновский чувствует личную ответственность за гибель товарищей, остро переживает потери: *“Ён не можа ўявіць, як прыедзе ў мястэчка, што скажа, калі сустрэне маці Васіля Лебедзя, Косці Цітка ці іншых таварышаў. Таварышы ляжаць у зямлі, ён прыедзе. Дзеля чаго?..”* [2, с. 572]. Он остро ощущает, какая граница отделяет его от товарищей, и в этот момент мысль о собственной смерти приносит успокоение. Сергей становится безразличным к опасности, инстинкт самосохранения больше не контролирует его действия: он не прячется от выстрелов и даже ждёт «свою» пулю. Получив ранение и контузию, Сергей долго не может оправиться и вернуться в строй. Пока он был прикован к постели и ограничен в передвижении, пока его жизненное пространство составляли стены больничной палаты, болезнь и безразличие владели его телом и душой. Но постепенно цепи безразличия спадают, Сергей начинает читать новости об успешном передвижении советских войск на запад, которые уже пересекли польскую и румынскую границы, получает письма из дома, выходит за пределы палаты. Так, хорошие новости из дома и победы на фронтах, которые находятся за пределами родной земли, заставляют главного героя вновь почувствовать желание воевать до победного конца.

Таким образом, в сконструированной автором художественной реальности граница, воплощённая в линии фронта, двигает развитие основного сюжета и определяет особенности воспроизведения в романе художественного пространства и времени, которые характеризуются подвижностью.

Опыт пересечения границы почти для всех героев становится опытом преодоления не только внешних пространственных, но и внутренних экзистенциальных границ, а для главного героя Сергея Калиновского граница становится принципом мировосприятия, который строится на оппозициях: «ожидание» – «реальность», «воспоминание» – «действительность». Благодаря своей особой «пограничной» позиции между настоящим и прошлым герой получает возможность видеть причинно-следственную связь происходящих событий. «Пограничное» состояние, обусловленное осознанием личной ответственности и страхом перед смертью, характерно для многих героев и требует от них принятия экзистенциальных решений. Этот выбор становится возможным, благодаря ощущению внутренней связи с судьбой своей страны, которая устанавливается в результате взаимодействия индивидуального и общечеловеческого опыта.

Список литературы

1 Меднис, Н. Поэтика и семиотика русской литературы / Н. Меднис. – М. : Языки славянской культуры, 2011. – 235 с.

2 Навуменка, І. Я. Смутак белых начэй / І. Я. Навуменка // Збор твораў. У 10 т. Т.6. Сорок трэці; Смутак белых начэй. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2015. – С. 378 – 763.

УДК 821.161.1-3*В.Распутин

СЮЙ НА

(г. Гомель, ГГУ имени Ф. Скорины)

ОБРАЗЫ ПОЖИЛЫХ ЛЮДЕЙ И ИХ МОРАЛЬНЫЕ ПОИСКИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ВАЛЕНТИНА РАСПУТИНА

Автор статьи обобщает исследования китайских учёных, анализируя символику образов пожилых людей у В. Распутина. Расширяя аналитические рамки и вводя новые теоретические подходы, автор стремится создать целостную интерпретацию образа пожилого человека в многогранном творчестве Распутина на примере произведений «Прощание с Матёрой», «Последний срок», «Пожар», «Деньги для Марии». Исследование проводится через призму экологической этики и обращения к проблемам народных традиций и межпоколенческих конфликтов. Результаты показывают, что пожилые персонажи произведений Распутина служат не только символами традиционных добродетелей, но и олицетворяют единство природы и морали.

Произведения русского советского писателя Валентина Распутина, известные своей глубиной моральной рефлексией и экологическим сознанием, нередко раскрывают конфликт между традицией и материализмом современников через образы пожилых людей, хранящих традиционные ценности. Чжан Юйэ приводит очень глубокие рассуждения Л. Толстого: «Прогресс человеческого духа обусловлен тем, что есть старики, добрые, властные и способные передать опыт молодым, без которых человечество не прогрессировало бы» [Цит. по 1, с. 82].

Во второй половине XX века советское общество переживало радикальные трансформации: урбанизация и технологическая революция разрушали традиционный сельский уклад, а моральный кризис и духовное отчуждение стали ключевыми темами литературы. Как представитель «деревенской прозы», Распутин в своих произведениях «Прощание с Матёрой», «Последний срок», «Пожар», «Деньги для Марии» фокусируется на пожилых людях, хранящих верность земле, традициям и совести. Чжан Юйэ объясняет интерес писателя к образу

старости объективными причинами: «Россия, как и многие страны, включая Китай, стала настоящей страной стареющего населения, уровень старения превышает прогнозы демографов и социологов на 3–4 процента» [1, с. 86]. Отвечая на вопрос о внимании к образу пожилого человека, В. Распутин отметил: «Потому что у пожилых людей есть что сказать нам, есть что оставить нам в качестве духовного наследия. Старая деревня – это наша старая мать. Она обязательно уйдет, но мы должны проводить ее и понять: ради чего она жила и что оставила нам» [2, с. 105]. Эти образы раскрывают проблемы отчуждения человека от природы, разрыва межпоколенческих ценностей и угасание национальной памяти.

Если рассматривать моральную символику пожилых людей, то нужно отметить, что они являются носителями традиционной добродетели. Пожилые герои Распутина – живые носители национальной памяти, воплощающие ценности традиционного общества. Чжан Юйэ в работе «Образы пожилых людей в творчестве Распутина» отмечает, что главная героиня Анна из повести «Последний срок» – трудолюбивая и простая женщина, которая искренне любит свою семью и окружающих людей в целом. Несмотря на то, что Анна – деревенская жительница, она остро чувствует свою ответственность перед обществом. Пожилая женщина придерживается традиционных нравов, ей чужды эгоистические порывы. Ее жизнь беспросветна, наполнена испытаниями, страданиями и непосильным трудом, но это не изменило героиню, которая не утратила доброту и любовь к людям. Анна похоронила троих детей, которые погибли на войне, но даже эта трагедия не сломала ее. Пожилой женщине удалось сохранить душу кристально чистой, полной смирения: «Никогда ей не приходило в голову, что хорошо бы стать на чье-то место, чтобы, как он, больше увидеть или легче, как он, сделать. Из своей шкуры не выскочишь – не змея. И никогда никому она не завидовала, как бы удачно он ни жил и с каким бы красивым лицом ни ходил – для нее это было несколько не лучше, чем хотеть себе в матери чужую мать или в дети чужого ребенка. Своя жизнь – своя краса» [3, с. 144]. Чжан Юйэ подчеркивает: «Это крайне оптимистичное и философское отношение к жизни: человек не может наслаждаться всеми благами мира, но и не должен считать себя самым несчастным. Главное – выполнять свои обязанности на своем месте» [1, с. 83].

Женщина, простая и нетребовательная, даже в последние мгновения жизни испытывает только одно желание – увидеть всех своих детей, так как «нельзя матери столько не видеть свою дочь – тяжело перед собой, неловко перед людьми, стыдно перед дочерью» [3, с. 126]. Умирая, Анна чувствует свою вину за то, что обременяла близких, что свидетельствует о ее высокой духовности. Китайский исследователь указывает истоки этой духовности, самопожертвования и чувства вины перед миром, объясняя их неразрывной связью героини с природой. Она часто «думала о солнце, земле, траве, о птичках, деревьях, дожде и снеге – обо всем, что живет рядом с человеком, давая ему от себя радость, и готовит его к концу, обещая свою помощь и утешение» [3, с. 100]. В последние дни своей жизни она живет простыми радостями: солнечным светом, мычанием коровы, которые успокаивают ее душу.

Китайский критик Чжоу Чжэньмэй в статье «О моральных исканиях Распутина» (1991) даёт героине близкие оценки. Он утверждает, что, пройдя через войны и лишения, Анна сохраняет стойкость духа, с молчаливым упорством выполняя свой материнский и трудовой долг. Её разочарование в детях на смертном одре воплощает идею отчуждения, ослабления семейных уз. Распутин передаёт взгляд Анны на жизнь и смерть следующим образом: перед смертью она оглянулась на свою жизнь, подумала, что прожила ее правильно и красиво, и спокойно приняла смерть. Чжоу Чжэньмэй отмечает, что «доброта и свет» героини проистекают из гармонии с природой: «Она часто думала о солнце, земле, траве... они даруют радость человеку» [3, с. 90]. Простые трудовые ритуалы Анны (доение коров, прополка огорода) становятся актом ее духовного единения с землёй.

Дарья из повести «Прощание с Матёрой», столкнувшись с затоплением родной деревни, защищает могилы предков и свою землю. Соппротивление героини – не просто ностальгия, но борьба за культурные корни. В сравнении с китайским персонажем из «Пограничного городка» Шэнь Цунвэнь, трагедия Дарьи глубже: её борьба – это сопротивление культурному уничтожению.

Егоров из повести «Пожар» даже в новом посёлке призывает односельчан к хозяйственности и ответственности. Во время пожара он обличает мародёров, становясь воплощением морального идеала. С точки зрения психологии Маслоу, его поведение демонстрирует победу нравственных убеждений над инстинктами. Как видим, старики Распутина через честный, упорный труд и связь с природой превращаются в живые символы традиционного уклада жизни, противостоящие утилитаризму.

В «Деньгах для Марии» Чжан Юйэ указывает на второстепенный, но важный эпизод. Отправившись в Ленинград навестить сына, Кузьма наблюдает в поезде за нежными отношениями пожилой пары. Они заботятся друг о друге, словно будто только встретились и переживают первую нежную пору их любви. Старуха, узнав, что Кузьма родом из деревни, проявляет к нему очень уважительное отношение, так как полагает, что человеческая добродетель характерна для сельской местности. Устами пожилой женщины писатель выражает собственное отношение к русской деревне. Через эти эпизодические образы В. Распутин доносит до читателя важные морально-нравственные идеи, осуждая такие изъяны человека, как измены, пьянство, черствость, отсутствие сочувствия, неуважение к женщинам. Поскольку Кузьма разделяет взгляды пожилой пары, очевидно, что его собственные отношения с Марией похожи, между ними есть понимание и уважение. Нежные отношения немолодых супругов вдохновляют и других попутчиков Кузьмы, которые постепенно осознают ошибки в своих семейных отношениях и получают пример духовного воспитания, хотя это воздействие в произведении имеет пространственно-временные границы.

Писатель пытается объяснить и суть человеческой природы через показ чистого, патриархального персонажа, которого не коснулись пороки цивилизации. Имеются в виду такие женские фигуры, как Анна, Дарья, Настена, Алена и др. Их связь с природой естественна, отношения с родной землей гармоничны. В образах этих женщин воплотились лучшие традиционные ценности: доброта и простота, щедрость и благородность, преданность и любовь к миру. Все отмеченные выше героини – очень светлые образы, в их жертвенном материнстве заключается красота их женственности. Через настойчивость пожилых женщин (Анны и Дарьи) писатель призывает к сохранению традиционных добродетелей и предупреждает, что забвение истории приведет к «краху духовных устоев». Однако образы пожилых людей, слишком привязанных к патриархальным традициям, зачастую излишне консервативны.

Особое значение образы пожилых людей у В. Распутина имеют для раскрытия философии жизни и смерти. Отношение пожилых героев к смерти отражает идею циклического восприятия жизни. Спокойная Анна из повести «Последний срок» воспринимает смерть как «начало нового этапа», прося дочерей соблюсти обряд плача. Профессор Сунь Юйхуа из Даляньского университета иностранных языков отмечает, что ее самообладание проистекает из «долгого жизненного опыта» [4, с. 49] и рассматривает смерть как часть жизненного цикла. Профессор Ван Лидань связывает это с идентификацией: «Смерть – это также способ интегрироваться в объятия Матери-Земли, еще один способ отождествления себя с предками» [5, с. 111], – где смерть воспринимается как возвращение к предкам. Эта мысль ставит индивидуальную жизнь в контекст исторической преемственности, созвучной идее культурной памяти. Ритуалы и язык стариков становятся духовной крепостью против нигилизма современности.

Философское отношение Анны к жизни и смерти проявляется и в восприятии своей кончины как неизбежной. Она не боится смерти, а уважает ее, осознает, что прожила долгую жизнь, посвященную детям. Поэтому, чувствуя дыхание смерти, героиня сохраняет спокойствие и умиротворение. Она воспринимает смерть как неотъемлемую часть жизни, как и тысячи других обыденных дел. В последние минуты жизни Анна рассуждает о ее смысле: «Знать хотя бы, зачем и для чего она жила, топтала землю и скручивалась в веревку, вынося на себе любой груз? Зачем? Только для себя или для какой-то пользы еще? Кому, для какой забавы, для какого интереса она понадобилась? А оставила после себя другие жизни – хорошо это или плохо?» [3, с. 151]. В итоге пожилая женщина находит утешение в мыслях о цикличности существования. Чжоу Чжэньмэй объясняет позицию героини таким образом: «Перед лицом конца жизни она спрашивает себя и чувствует, что не подвела предков и не подвела потомков,

поэтому умирает без сожалений» [6, с. 88]. Характеризуя образ Анны, Чжан Юйэ подчеркивает: «Это не книжная философия, а обобщение жизни, сделанное многострадальной труженицей на смертном одре, ее философское понимание жизни. В этой простой мысли можно увидеть проблеск истины: жизнь человека – это лишь определенное звено в длинной цепи человеческой жизни, и каждое звено незаменимо. С момента рождения человека его ждет ответственность за продолжение жизни, но не каждый может с честью выполнить свою миссию. <...> Если рождение – это самое ясное путешествие, то для Анны смерть – это, возможно, отправление в дальний путь» [1, с. 84].

Дарья из повести «Прощание с Матерой» ходит на могилы предков не из-за предчувствий скорой смерти, а для того, чтобы почтить память предков, которым она обязана жизнью. Героиня ощущает, что именно на нее умершие возлагают надежду на сохранение их традиций и передачу их следующим поколениям. На кладбище героиня ясно осознает: «Выходит, и там без надежды нельзя. Нигде нельзя. Выходит, так» [3, с. 315]. Чжан Юйэ отмечает: «Если мышления Дарьи в основном обращены в прошлое, то писатель думает о настоящем и смотрит в будущее: если мы останемся равнодушными к страданиям Дарьи, то станем “безнадежными”. В конце концов, мы сами будем забыты, цепь преемственности разорвется» [1, с. 85]. Исследовательница делает вывод, образы пожилых людей, даже будучи второстепенными персонажами, углубляют философскую концепцию произведений В. Распутина.

Нужно отметить, что в творчестве В. Распутина вопросы экологии и морали тесно связаны, привязанность к земле и традициям одинаково характерны героям пожилого возраста. Земля является одновременно и физическим пространством, и моральным символом в творчестве Распутина. Чжоу Чжэньмэй подчеркивает, что боль Дарьи из повести «Прощание с Матерой» вызван не только гибелью деревни, но и ощущением утраты исторической памяти, невозможностью перенести могилы предков. Матёра – символ русской деревни, её исчезновение предвещает конец традиционного уклада. Как представительница старейшего поколения, Дарья испытывает глубокую привязанность к родной деревне. После затопления Матеры женщина целый день растерянно и бесцельно ходит по острову. В этой драматичной, полной символизма, сцене воплощена крайняя степень одиночества героини и ее страданий, вызванных потерей дома. Затопление Матеры является метафорой разрыва традиционных моральных устоев.

Экологическое разрушение и моральная деградация тесно связаны и в повести «Пожар», где вырубка лесов приводит к «моральному загрязнению» общества, а жители деревни после переселения погружаются в духовную пустыню. Ван Юйцзе в статье «Экологическая этика в произведениях Распутина и её истоки» подчеркивает, что экологический дисбаланс и отчуждение человеческой природы являются взаимообусловленными причинно-следственными явлениями, и пожилые люди становятся последними стражами этой хрупкой гармонии. Исследовательница утверждает, что «...только деревня может быть “почвой” для традиционной морали, и потеря связи с деревней ведёт к духовному и моральному разложению. В произведениях Распутина кризис морали и ценностей проявляется через главную тему – человека и землю» [7, с. 61]. Разрушение земли как корней национального духа и угрожает выживанию природы, и в то же время ведет к краху моральных ценностей.

Однако Распутин в своих произведениях не только оплакивает утраты, но и предлагает путь к возрождению. Образы пожилых людей у писателя воплощают своеобразный мост между прошлым и будущим. Его творчество критикует издержки модернизации, но верит в вечность совести. Истинный прогресс возможен только через сохранение духовных корней.

Таким образом, образы стариков в творчестве Валентина Распутина, по мнению китайской критики, воплощают национальную память, предупреждают об угрозе эрозии духовных основ под натиском современности, позволяют раскрыть суть человеческой натуры. Через образ пожилого человека Распутин удалось построить своеобразный моральный мост между прошлым и будущим. В противоречии между традицией и современностью он не только критикует духовную цену модернизации, но и признает ее неизбежность. Произведения писателя напоминают нам о том, что истинный прогресс должен основываться на сохранении духовных

основ, и что только в переплетении исторической памяти, экологической этики и морали, совести человек может сохранить ядро национального духа в эпоху модернизации. Образы пожилых людей у В. Распутина, даже будучи второстепенными персонажами, углубляют философскую концепцию произведений писателя.

Список литературы

- 1 张月娥. 拉斯普京笔下的老人形象 / 张月娥 // 绥化师专学报. – 1997. – № 4. – Р. 82–86. = Чжан Юйэ. Образы пожилых людей в творчестве Распутина / Чжан Юйэ // Журнал педагогического колледжа Суйхуа. – 1997. – № 4. – С. 82–86.
- 2 苏联当代作家谈创作 / 北京师范大学苏联文学研究所. – 北京 : 北京师范大学出版社, 1984. – 281 p. = Современные советские писатели о творчестве / Институт советской литературы, Пекинский педагогический университет. – Пекин : Издательство Пекинского педагогического университета, 1984. – 281 с.
- 3 Распутин, В. Г. Собрание сочинений : в 3 томах / В. Г. Распутин. – М. : ВЕЧЕ-АСТ, 1994. – Т. 2 : Последний срок. Прощание с Матерой. Пожар. – 416 с.
- 4 孙玉华. 拉斯普京小说中的妇女形象 / 孙玉华 // 《外语与外语教学》大连外国语学院学报. – 1996. – № 1. – Р. 49–51 = Сунь Юйхуа. Образы женщин в произведениях Распутина / Сунь Юйхуа // Журнал Даляньского университета иностранных языков «Иностранные языки и преподавание иностранных языков». – 1996. – № 1. – С. 49–51.
- 5 王丽丹. 拉斯普京的民间叙事 / 王丽丹 // 解放军外国语学院学报. – 2008. – № 4. – Р. 108–113. = Ван Лидань. Народная поэтика Распутина / Ван Лидань // Журнал Академии иностранных языков НОАК. – 2008. – № 4. – С. 108–113.
- 6 周振美. 评拉斯普京的道德探索 / 周振美 // 文史哲. – 1991. – № 4. – Р. 87–92. = Чжоу Чжэньмэй. Моральные поиски Распутина / Чжоу Чжэньмэй // Вэньшичжэ. – 1991. – № 4. – С. 87–92.
- 7 王玉洁. 拉斯普京作品中的生态伦理观及其根源 / 王玉洁 // 西伯利亚研究. – 2015. – № 1. – Р. 59–62. = Ван Юйцзе. Экологическая этика Распутина / Ван Юйцзе // Сибирские исследования. – 2015. – № 1. – С. 59–62.

УДК 821.161.3:82-3

Т. М. ТАРАСАВА

(г. Минск, БДПУ імя Максіма Танка)

ЭКЗІСТЭНЦЫЯЛЬНАЕ СВЕТААДЧУВАННЕ БЕЛАРУСКАЙ ПРОЗЫ ХХ СТАГОДДЗЯ

У артыкуле на прыкладзе творчасці М. Гарэцкага, М. Зарэцкага, Кузьмы Чорнага, В. Быкава, В. Казько, Ю. Станкевіча і інш. пісьменнікаў разглядаюцца адметнасці экзистэнцыяльнага светаадчування беларускай прозы ХХ ст. Глобальна асэнсоўваючы сітуацыю чалавека ў пачатку ХХ ст., выяўляючы найскладанейшую дыялектыку ўзаемаадносін людзей у свеце, беларуская проза глыбока распрацоўвае праблему маральных межаў, фармулюе канцэпцыю суадносін розуму і маралі, звяртаецца да пытання грамадства без Бога. Нацыянальнае пісьменства цікавіць не толькі сацыяльная тэматыка, але і іматэрыяльныя аспекты пазасацыяльнага ў чалавеку, свядома засяроджанага на сваім унутраным жыцці, уласных комплексах.

Мастацкі вопыт сусветнай літаратуры канца ХІХ – пач. ХХ ст. істотна паўплываў на творчасць многіх беларускіх пісьменнікаў, што стала магутным фактарам фарміравання экзистэнцыяльнай свядомасці ў нацыянальным прыгожым пісьменстве. Беларускія пісьменнікі

плённа засвойвалі вопыт сусветнай культуры, вучыліся спалучаць філасофію і мастацтва і не быць пры гэтым схематычнымі. Маладых беларускіх творцаў прываблівала глыбіня ўзнятых маральна-этычных праблем, іх сіла эмацыянальнага ўздзеяння на чытача. Відавочны ўплыў на маладую беларускую прозу аказалі экзістэнцыяльныя ўрокі Ф. Дастаеўскага, яны закраналі жыццёва важныя праблемы: у чым сэнс чалавечага быцця, рэальнага і філасофскага самагубства, што ёсць жыццё і смерць? Чалавек для мастака слова XX ст. становіцца адначасова крыніцай радасці і пакут, якія дадзены яму ад прыроды. Асоба, як пісаў М. Прышвін, можа і не быць маштабнай, можа заставацца непрыкметнай, маленькай, “но она всегда цельная и представительная, а индивидуальность всегда – дробь” [1, с. 190].

Сусветная літаратура XX ст. разбурае гэтую цэласнасць і паказвае свет чалавека як “нестабильный, аморфный, чуждый какой-либо определенности” [2, с. 39]. У літаратуразнаўстве з’явіўся нават тэрмін “внехарактерность” (В. Халізеў). Нямецкі пісьменнік Г. Гесэ пісаў: “В действительности любое «я», даже самое наивное, – это не единство, а многосложный мир, это маленькое звездное небо, хаос форм, ступеней и состояний, наследственности и возможностей. <...> Тело каждого человека цельно, душа – нет” [3, с. 260]. Шляхам заглыблення ў сферу тонкіх душэўных пачуццяў і перажыванняў у нацыянальнай літаратуры пойдзе М. Гарэцкі. Яго вабілі такія глыбіні псіхалагічнага жыцця ўласнага “я”, што можна смела гаварыць пра М. Гарэцкага як прадаўжальніка лепшых экзістэнцыяльных традыцый рускай літаратуры ў асобе Ф. Дастаеўскага і замежных літаратур.

Схільнасць да экзістэнцыяльнага светабачання сфарміравалася ў М. Гарэцкага яшчэ ў ранні перыяд творчасці: філасофская дамінанта прысутнічае ў цыкле “Што яно?”, абвостранае пачуццё смерці ўласціва “ваенным” творам М. Гарэцкага, многім апавяданням (“Хаўтуры”, “Стары прафесар”, “Страшная музыкава песня” і інш.), драматычным абразкам (“Атрута”, “Антон”). Роздумам над тым, што ёсць чалавек у часе і прасторы, прасякнуты “Стогны души”, “Габрыелевы прысады”, “Ідуць усе – іду я...”, “Максімава зязюля” і інш.

Максім Гарэцкі – пісьменнік надзвычай глыбокі ў пошуках сэнсу алагічна-загадкавага, таямніча-няўлоўнага быцця, у спасціжэнні экзістэнцыяльнай цэласнасці чалавека. У яго творах знайшла ўвасабленне арыгінальная мадэль тыпалагічнага спалучэння адметнасцей еўрапейскага экзістэнцыялізму і рускага псіхалагізму, таму можна гаварыць пра своеасаблівы экзістэнцыяльны псіхалагізм пісьменніка. Безумоўна, экзістэнцыяльная свядомасць М. Гарэцкага вырастала з рэалізму. “Уваход у прастору экзістэнцыяльнага мыслення” (В. Заманская) быў вельмі натуральным для беларускага мастака ў эпоху, калі гармонія рэалістычнай светабудовы XIX ст. пачала рассыпацца пад націскам экзістэнцыяльных праблем новага стагоддзя. Схільнасць М. Гарэцкага працаваць на мяжы, на балансаванні змен у характарах, здольнасць бачыць праблему ў розных ракурсах адкрылі новыя перспектывы мастакоўскага светабачання. Зварот да экзістэнцыяльных праблем чалавека, узмацненне ідэі фатальнай наканаванасці людскога лёсу паглыбіла канцэптуальнасць твораў мастака. Пагранічныя сітуацыі: жыццё і смерць, матэрыя жывая і нежывая, сон і рэальнасць, мараль і амаральнасць – набывалі ў творчасці пісьменніка экзістэнцыяльны характар.

Глабальна асэнсоўваючы сітуацыю чалавека ў пачатку XX ст., выяўляючы найскладанейшую дыялектыку ўзаемаадносін людзей у свеце, эвалюцыю іх свядомасці, М. Гарэцкі распрацоўвае паралельна з еўрапейскай літаратурай праблему маральных межаў, фармулюе канцэпцыю суадносін розуму і маралі, звяртаецца да пытання грамадства без Бога. Пісьменніка цікавілі не толькі сацыяльная тэматыка, але і шматлікія аспекты пазасацыяльнага ў чалавеку, свядома засяроджанага на сваім унутраным жыцці, уласных комплексах. “Ваенная” проза з яе памежнымі сітуацыямі дапамагала мастаку зазірнуць у таямніцы чалавечай душы і свядомасці. Матыў пакут, балючых перажыванняў у М. Гарэцкага паглыбляў веды пра свет і чалавека, захоўваючы ў апошнім асобасныя характарыстыкі, чаго часам не назіралася ў заходнееўрапейскай літаратуры, дзе чалавек адмаўляўся і ад статусу асобы, і ад іпастасі чалавека наогул.

Да экзістэнцыяльных перспектываў беларускі мастак прыйшоў праз знаёмства з еўрапейскім мастацкім вопытам, праз пільную засяроджанасць на такіх катэгорыях чалавечага быцця, як жыццё, смерць, вайна, мір (падзеі пачатку XX ст. на Беларусі давалі багаты

матэрыял для роздуму), праз інтуітыўнае адчуванне адзінства чалавека і прыроды, праз суаднесенасць такіх паняццяў, як Бог і чалавек. Пісьменнік увёў у нацыянальную літаратуру “сузіральны” тып чалавека з “разарванай” свядомасцю (“Дзве душы”), дзе прыём “раздваення душы” выступае як інструментарый яе аналізу. Проза М. Гарэцкага прадказала фактычна багню самаразбурэння, самаліквідацыі чалавека XX ст., завастрыла праблему адчужанага чалавека. Адметнасць псіхалагічнага аналізу пісьменніка абумоўлена новымі эстэтычнымі падыходамі для перадачы настрою і думак героя. Мастак быў схільны эксперыментаваць: ён смела ўводзіў у літаратуру мантажны спосаб мастацкага мыслення, сэнс якога заключаецца ў тым, каб не апісаць, а паказаць духоўныя зрухі. Пісьменнік шырока выкарыстоўваў выяўленчыя магчымасці як класічнага псіхалагічнага рамана, так і новыя формы псіхалагізму: “плынь свядомасці”, логіка асацыятыўнага мыслення, адсутнасць матывацыі. Катэгорыі сну, прадбачання, інтуітыўнага, падсвядомага, якія ўжо атрымалі шырокае распаўсюджанне ў заходнееўрапейскіх літаратурах, становяцца важным структураўтваральным кампанентам псіхікі героя М. Гарэцкага. Гэта давала магчымасць пісьменніку філасофстваваць, не прытрымліваючыся законаў логікі і рацыянальнага мыслення, імкнуча да метафарычнасці, прытчывасці, іншасказальнасці, пазбягаючы завершаных лагічных фармуліровак. М. Гарэцкі – пісьменнік пераважна рэалістычнага плана, але ён умеў працаваць з часам такім чынам, каб паказаць глыбіню перажыванняў чалавека. Час у экзістэнцыяльнай традыцыі – адна з фундаментальных катэгорый. Выключную ролю яна адыгрывае ў творчасці Ф. Дастаеўскага, які ўмеў то прыспешваць час, то запавольваць яго [4].

Беларускі мастак слова адкрыў трагічную антынамічнасць свабоды, якая паўстала адначасова як вялікі дар і як цяжар для чалавека. Адкрыцці, зробленыя М. Гарэцкім, раўназначныя адкрыццям заходнееўрапейскай і рускай літаратур. Экзістэнцыяльны вопыт Гарэцкага-пісьменніка – важны фактар у выяўленні трагічнага светаадчування чалавека XX ст.

Калі М. Гарэцкі ўвасабляў пераважна рэалістычны падыход да выяўлення экзістэнцыяльных глыбін чалавека, то Міхась Зарэцкі актывізаваў яшчэ і арсенал рамантычных прыёмаў. Творчасць пісьменніка ў 1920–1930-я гг. сведчыла аб шматаспектным бачанні праблем чалавека ў нацыянальнай прозе. Мастацкая сістэма рамантызму давала магчымасць М. Зарэцкаму мадэляваць цэласнасць паслярэвалюцыйнага часу ў працэсе яго станаўлення, выяўляючы тым самым няспынасць руху жыцця наогул, духоўныя канстанты чалавека, здольнага ўспрымаць свет ва ўсеагульнай цэласнасці і дыялектычных супярэчнасцях. Рамантычнае светабачанне М. Зарэцкага часам вымагала імпрэсіяністычнага стылю, які сваімі няўстойлівасцю і рухомасцю парушаў статычны малюнак і быў пакладзены ў аснову экзістэнцыяльнага прынцыпу адбору з’яў, фактаў, рэчаў з тым, каб узноўленая рэчаіснасць не страціла адценняў і нюансаў. Вобраз новага часу праз прызму імпрэсіяністычнага светабачання пісьменніка, якое візуалізавала пачуццёвыя формы і фіксавала мікракосмас суб’ектыўных уражанняў, аказаўся надзвычай ёмістым для ўвасаблення экзістэнцыяльнай праблематыкі. Трагічныя падзеі XX ст., увасобленыя ў вобразах герояў пісьменніка, і зваротны працэс – прэсінг схаванага ўнутранага жыцця асобы на рух гісторыі – сталі вызначальнымі ў творчасці мастака і фактычна падрыхтавалі глебу для новай хвалі твораў пра калектывізацыю, вёску, пра трансфармаванае “я”-чалавека ў новых эканамічных умовах, дзе назіраліся паглыбленыя формы псіхалагічнай апавядальнасці, звязанай найперш з даследаваннем на глыбінным узроўні сацыяльнай ментальнасці чалавека XX ст.

Кузьма Чорны ажыццявіў выхад беларускай літаратуры да еўрапейскіх маштабаў разумення чалавека не проста як сацыяльнага тыпу, а як прадстаўніка роду людскога. Пісьменнік напрамую звязаў душэўнае жыццё персанажаў з агульным станам свету, з сусветнай гісторыяй, па-мастацку ўвасобіў ідэю “самазабойства чалавека – самазабойства чалавецтва” (“Пошукі будучыні”, “Млечны Шлях”). Творчы пошук Чорнага заставаўся пераважна ў межах рэалістычнага праўдападабенства, але талент метафарызаваць дэталі і фіксаваць сутнасныя катэгорыі быцця садзейнічаў таму, што дэталі пераставала быць толькі знакам сацыяльнага асяроддзя; яна ўтварала своеасаблівы семантычны код псіхічнага жыцця чалавека, яго сферы свядомага і падсвядомага.

Другая сусветная вайна як ніколі раней балюча абвастрыла анталагічныя пытанні, актуалізавала праблему выжывання ўсяго чалавецтва. Адметнай старонкай творчай біяграфіі

мастака стаў перыяд Вялікай Айчыннай вайны. Нягледзячы на хваробу, цяжкасці ваеннага ліхалецця, Кузьма Чорны піша адзін з лепшых сваіх твораў – раман “Млечны Шлях”, дзе здолеў узняцца не толькі да вялікіх мастацкіх абагульненняў, але і да філасофскага асэнсавання ролі і месца беларуса ў гістарычным працэсе, здолеў узбагаціць айчынную прозу новай жанравай формай – “філасофскім, эксперыментальным раманам” (А. Адамовіч).

У рамане “Млечны Шлях” увасоблена ідэя “абсурднага жызнецувствія” (А. Камю), якая ў беспадстаўным забойстве нямецкага салдата знайшла сваё лагічнае завяршэнне. Вайна робіць смерць непазбежнай не ўвогуле, яна становіцца рэальнай зараз, у кожную хвіліну. Вайна стварыла сітуацыю, калі не істотныя жыццё і смерць аднаго чалавека, але ад іх адзін крок да смерці калектывнай, і тады апакаліпсіс непазбежны. Вайна ёсць сусветны абсурд, у межах якога перспектыва самаразбурэння чалавецтва надзвычай рэальная. Гісторыі сям’і Мікалая Сямагі, лёсаў Уладзіміра Ярмаціцкага, старога немца і “варшаўскага нешчасліўца” набываюць статус сімвала і метафары веку самаразбурэння асобы. Небяспека такой пагрозы і выказана ў рамане Кузьмы Чорнага. Праз быццёвыя катэгорыі добра і зла, вечнасці і імгнення, космасу і хаосу Кузьма Чорны выяўляў экзістэнцыяльную сутнасць чалавека. Імкненне мастака ўвасабляць у творах цэласнае ўяўленне пра чалавека як родавую істоту спрыяла сінтэзу ў раманнай форме філасофска-псіхалагічнага, сацыяльна-філасофскага, лірыка-спавядальнага аповеду.

Пасляваенны час з новай сілай актуалізаваў праблему парога/мяжы. Здольнасць беларускіх пісьменнікаў Васіля Быкава, Івана Мележа, Віктара Казько і інш. працаваць на мяжы сітуацый сведчыць аб іх жаданні спасцігнуць таямніцы быцця, чалавечую індывідуальнасць у поліфаніі грамадскіх сувязяў. Трагізмам напоўнены лёсы мележаўскіх сялян з вёскі Курані. Прастора Куранёў – прастора анталагічная, невыпадкова людзі супраціўляюцца будаўніцтву грэблі; яны самадастатковыя, экзістэнцыяльна паўнаватарскія. Многія беды прыйдуць у вёску менавіта пасля пабудовы грэблі з вялікага свету і разбураць гэтую першааснову. Адарванасць Куранёў вадой, балотам ад свету стварае эфект быцця “па-за часам, па-за прасторай”. Нягледзячы на пэўную прывязанасць падзей да канкрэтнай гістарычнай эпохі, канкрэтных бытавых рэалій, героі І. Мележа пасля рэвалюцыі знаходзяцца ў нявызначаным стане: іх вырвалі са звыклых прасторы, а ў новую яны не ўвайшлі; няма звароту назад, а рух уперад страшны. Фактычна людзі апынуліся паміж эпохамі і пазбаўлены ўсялякай жыццёвай апоры. Не маюць яе і сяляне, і кіраўнікі (напрыклад, Апейка таксама разгублены, яго лёс трагічны). Сёння правамерна гаварыць пра агульны трагізм “Палескай хронікі” І. Мележа: вялікія ідэі не прымаюць пад увагу жыцця радавога чалавека. Ідэя бальшавікоў пабудоваць грамадства суцэльнай роўнасці і дастатку загадзя была асуджана на правал, бо першапачаткова ігнаравалася экзістэнцыя чалавека.

Мележаўскі чалавек адначасова жыве і ў бытавой, і ў анталагічнай прасторы. Магутны бытавы пласт выяўляе экзістэнцыяльную сутнасць чалавека на канкрэтным гістарычным адрэзку часу. Сацыяльныя інстытуты гэтай эпохі толькі ўскладняюць жыццё (але гэта і ёсць гістарычная наканаванасць). Сіла таленту І. Мележа заключаецца ў тым, што пісьменнік канкрэтна-гістарычнае жыццё чалавека далучыў да філасофскай праблемы жыцця наогул, яго анталагічнай сутнасці. І ў маштабах філасофскіх ураўнаванняў і сяляне, і кіраўнікі, і заможныя, і бедныя. Праз утапічную сацыялістычную перспектыву перабудовы вёскі праглядаецца трывалая ўвага пісьменніка да чалавека і жыцця наогул як адзінай экзістэнцыяльнай праўды быцця.

Праблема мяжы/парога ў беларускай “ваеннай” прозе відавочная, і тут варта прыгадаць В. Быкава, І. Пташнікава, В. Казько, А. Адамовіча і інш., але гэтыя пісьменнікі не абмяжоўваліся толькі ваеннай тэматыкай. Урокі Ф. Дастаеўскага пра спасціжэнне сутнасці быцця праз маральную памежную сітуацыю без веры чалавека ў Бога актуалізавалі праблему суадносін маралі і інтэлекту, калі выбар перамяшчаецца ў падсвядомасць, у псіхіку і становіцца бясконцым стрэсам для чалавека.

Верхні падзейны слой твораў “Бедныя людзі” В. Быкава, “Да сустрэчы...” В. Казько нескладаны, пад ім схаваны больш глыбокі пласт – філасофска-псіхалагічны. Пісьменнікі востра адчуваюць духоўны бок быцця, звычайнага, штодзённага, але пранікненне ў псіхіку герояў адбываецца не толькі і не столькі праз сацыяльныя матывіроўкі, а найперш – праз экзістэнцыяльныя. Экзістэнцыяльная прастора твораў пабудавана на межах/парогах. Мастакоў цікавіць

не логіка смерці, фізічнай ці духоўнай (хоць матыў смерці ў творах сюжэтаўтваральны), а логіка жыцця, чалавечай псіхікі, акрэсленых праз матыў парога/мяжы, праз адначасовасць розных поглядаў на свет, няўлоўныя адценні думак, выказаных і нявыказаных слоў.

У творах В. Быкава канца XX ст. трагедыя чалавека перамяшчаецца пераважна ў псіхіку. Пастаянная душэўная барацьба непазбежна вядзе да самаразбурэння асобы, але, па вялікім рахунку, працэс самаразбурэння перманентны. Героя-інтэлігента, прафесара аднаго са сталічных ВНУ Скварыша, які не верыць ні ў сяброўства, ні ў каханне, прадстаўляе В. Быкаў у апавяданні “Бедныя людзі”. Паказанае тагачаснае грамадства, пабудаванае на суцэльнай падазронасці і шпіёнаманіі, дэфармуе свядомасць героя настолькі, што ён дэградуе як асоба.

Адна з галоўных ідэй твораў названых пісьменнікаў – ідэя алагічнасці быцця, у якім чалавек – ахвяра. Навакольны свет для іх герояў – гэта свет-пастка, дзе важна намацаць хоць нейкі пункт апоры, каб зразумець, у якім вымярэнні, часавым і прасторавым, яны знаходзяцца. Усе персанажы без выключэння пастаўлены ў сітуацыю выпрабавання. Пісьменнікі выпрабавуюць сваіх герояў на “посредственность”, і персанажы цалкам адпавядаюць мастакоўскім канцэпцыям, сутнасць якіх у тым, што свет належыць чалавеку “сярэдзіны”.

Твор В. Казько “Да сустрэчы...” выразна засведчыў схільнасць беларускага пісьменніка да экзістэнцыяльнага светаадчування. Мастацкая канцэпцыя аповесці трымаецца не на сюжэце, а на ўнутраным напружанні, ледзь бачных нюансавых зрухах чалавечай душы, на пастаянным балансаванні прызнанага ў свеце і амаль невядомага дома Майстра-філосафа на мяжы свядомага і падсвядомага, рэальнага і ірэальнага дзеля спасціжэння сваёй сутнасці на парозе двух светаў. Падсумаванне жыццёвых вынікаў – горкі і балючы працэс для Майстра. Межы пераходу з аднаго свету ў другі вельмі хісткія, цякучыя, невыразныя. Назіранне Майстра за ўласным паміраннем адбываецца на працягу месяца, для яго час пайшоў “з адмоўным знакам”, калі праявілася поўная страта жадання жыць, але працуе глыбінная свядомасць: “Зведаць усё да апошняй кропкі на гэтым свеце, у тым ліку і сваю ўласную смерць, зведаць горкае і салодкае, усю брыдоту гэтага свету і яго прыгажосць. І не проста зведаць, адчуць самому, але і пераказаць, перадаць іншым, абудзіць іх ад той сярэдзіны, якая ніколі, нідзе і нікому не прайграе. І тут з уласным паміраннем яму было вельмі цікава, як жа гэта яно будзе праходзіць. Гэта цікаўнасць абудзіла яго” [5, с. 61].

Экзістэнцыяльны аналіз на межах дапамагае зразумець падтэкст учынкаў, якія мала матываваны знешнімі абставінамі і знаходзяцца па-за станам лінейнага псіхічнага развіцця асобы. Паглыбленне філасофскіх патэнцый твораў адбываецца праз свядомую ўстаноўку пісьменнікаў на псіхалагічны эксперымент, узмацненне ідэі адчужанасці чалавека ў свеце, на пашыранае даследаванне сферы экзістэнцыяльнага быцця. Такім чынам, жаданне беларускіх пісьменнікаў разглядаць асобу на мяжы сітуацый сведчыць аб іх імкненні спасцігнуць таямніцы быцця, чалавечай індывідуальнасці ў поліфаніі грамадскіх сувязяў, выявіць глыбінную экзістэнцыю чалавека. Экзістэнцыяльнае светабачанне, якое выпявала ў нетрах традыцыйнага рэалізму, сфарміравала ў творах другой паловы XX ст. непаўторны тып экзістэнцыяльнага псіхалагізму як цэласнай і завершанай эстэтычнай сістэмы.

У аснове экзістэнцыяльнага светабачання ляжыць ідэя адзінкавасці, непаўторнасці, самакаштоўнасці кожнай з’явы, факта, жыццёвай сітуацыі. Такі падыход дыктуе адпаведны прынцып адбору матэрыялу, каб самым падрабязным чынам апісаць факты і іх адценні, прывесці ўсё ў сістэму і – самае важнае – “вызначыць маштаб і характар гэтых перамен” (Ж.-П. Сартр). У экзістэнцыяльным чалавеку няма нічога рамантычнага. Ён засяроджаны выключна на прыватным жыцці і адчувае не столькі моц дзяржавы, колькі прэсінг людзей, што побач, уласных комплексаў, матэрыяльных абставін, ён цвёрда ведае, што жыццё – галоўны яго суб’ядзінка, і менавіта з ім у яго самая доўгая размова.

Працэс зараджэння думак – галіна, маладаследаваная псіхалогіяй, – выклікае вялікую цікавасць у сучасных пісьменнікаў. Герой не гаворыць: “Я адчуваў боль, мне страшна”. Гэтыя боль і страх паказваюцца “через сумятицу мыслей и внешних проявлений” [6, с. 35]. Думка, як правіла, не развіаецца, яна толькі абрастае дэталямі, якія з’яўляюцца штуршком да

ўспамінаў, роздуму. Аўтар экзістэнцыяльнага светаадчування “овеществляет” матэрыю свядомасці для таго, каб выявіць яе, а потым “прозреть текучесть и многоликость реальной жизни, любого уходящего мгновения” [6, с. 209].

Менавіта па такім прынцыпе пабудаваны многія творы Юры Станкевіча і менавіта яго апавяданне “Ізмурудна-зялёныя мухі”. У ім няма ўступу/завязкі, які падрыхтаваў бы да ўспрымання падзей; твор фактычна вытканы з мікрасітуацый, з раўназначных кавалкаў лёсу-шляху, у галактыку якога закінуты герой: маскоўская будаўнічая фірма, рабаўніцтва ў мясцовай электрыцы, у выніку чаго хлопец застаўся без грошай і дадому не вярнуўся.

Невыпадкава экзістэнцыяльную літаратуру называюць “прозой схаванага дзеяння”. Фрагментарнасць стала ўстойлівай прыкметай прозы нашага часу: “Романтики утверждали, что фрагмент – это законченный, самостоятельный жанр, жанр свободный и более всего подходящий для выражения философских мыслей” [6, с. 189], – піша Э. Шавякова. Майстэрства пісьменніка ХХ ст. у тым, каб твор не разваліўся на асобныя часткі, а для гэтага трэба, як лічыць даследчыца, каб фрагменты суадносіліся з цэлым, аб’ядноўваліся ўнутранай пераклічкай (паўторам тэм, сітуацый, скразных матываў), што ўрэшце фарміруе мастацкую цэласнасць твора [6].

Пошук толькі псіхалагічных матывацый учынкаў чалавека паступова перастаў задавальняць літаратуру ХХ ст. Сёння проза звяртае ўвагу не столькі на бытавыя праблемы і чалавечыя сувязі, колькі на *формы ўздзеяння на свядомасць* чалавека, асабліва “чалавека масы”. Такі падыход абумоўлівае адпаведную сістэму персанажаў, калі на першым плане стаяць не ўзровень жыцця людзей, іх сацыяльныя і маральныя праблемы, а адметнасці ўспрымання рэчаіснасці, ілюзія свабоды, ступень залежнасці чалавека ад уздзеяння сістэмы. Літаратура ў многіх выпадках адыходзіць ад праўдападабенства, ад рэалістычнага антуражу. Містыфікацыя і фальсіфікацыя ў мастацкім творы здольны даць арганічны сінтэз рацыянальнага і ірацыянальнага, паспяхова выявіць множнасць ісцін.

Засяроджанасць літаратуры ХХ ст. на канфліктах экзістэнцыяльнага і сацыяльнага сведчыць аб іх актуальнасці і небяспечнасці паспешлівага і спрошчанага вырашэння. Сёння прыгожае пісьменства, філасофская думка паказваюць, што тоеснасці паміж экзістэнцыяльным і сацыяльным быць не можа; важна, каб супярэчнасці паміж імі былі найменш канфліктнымі, каб сацыяльнае не перашкаджала рэалізацыі пазітыўна экзістэнцыяльнага, спрыяла яго раскрыццю і, наадварот, стрымлівала яго негатыўныя праявы. Беларуская проза ХХ ст. паказала, што ігнараванне і прыніжэнне індывідуальнага пачатку вядзе да дэградацыі асобы і грамадства ў цэлым. “Я” сацыяльнае і “я” экзістэнцыяльнае – катэгорыі абсалютна каштоўныя і раўназначныя, кожная з іх мае свае правы і абавязкі ў дачыненні адна да другой. Празмерны ўніверсализм сацыяльных аспектаў, як і празмерны індывідуалізм, аднолькава небяспечны для грамадства.

Сціслы генезіс экзістэнцыяльнай свядомасці ў беларускай прозе сведчыць, што новае мысленне не ёсць нешта абсалютна новае, яно – глыбока ўнутраная, не да канца рэалізаваная тэндэнцыя нацыянальнай культуры беларусаў, якая развіваецца ва ўмовах складаных узаемадзеянняў сусветнай культуры.

Спіс літаратуры

- 1 Пришвин, М. М. Дневники, 1920–1922 / М. М. Пришвин. – М. : Моск. рабочий, 1995. – 334 с.
- 2 Хализев, В. Е. Теория литературы : учеб. для вузов / В. Е. Хализев. – 2-е изд. – М. : Высш. шк., 2000. – 398 с.
- 3 Гессе, Г. Избранное : пер. с нем. / Г. Гессе ; предисл. С. Аверинцева ; коммент. Р. Каралашвили. – М. : Художеств. лит., 1977. – 414 с.
- 4 Степун, Ф. Миросозерцание Достоевского / Ф. Степун // О Достоевском: творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 гг. : сб. ст. / сост.: В. М. Борисов, А. Б. Рогинский. – М., 1990. – С. 332–352.
- 5 Казько, В. Да сустрэчы... / В. Казько // Полымя. – 1997. – № 5. – С. 22–131.
- 6 Шевякова, Э. Н. Поэтика современной французской прозы / Э. Н. Шевякова ; Моск. гос. ун-т печати. – М. : МГУП, 2002. – 228 с.

ПРАБЛЕМАТЫЗАЦЫЯ НЕЎСВЯДОМЛЕНАГА МАЦЯРЫНСТВА Ў РАМАНЕ А. БРАВА “САДОМСКАЯ ЯБЛЫНЯ”

У артыкуле даследуецца аўтарскае ўвасабленне актуальнай на сённяшні дзень тэмы неўсвядомленага мацярынства. Пісьменніца акцэнтуюе ўвагу на неабходнасці адказнага падыходу да бацькоўства наогул і мацярынства ў прыватнасці (беручы пад увагу той факт, што галоўная гераіня рамана жанчына). Сцвярджаецца, што рэпрадуктыўная функцыя жанчыны (незапланаванае мацярынства тым больш) уплывае на магчымасць/немагчымасць самарэалізацыі жанчыны-маці ў патрыярхальным грамадстве. Навізна працы абумоўлена адсутнасцю падобных даследаванняў у айчынным літаратуразнаўстве.

Раман А. Брава “Садомская яблыня” [2] чарговы доказ таго, што ў полі інтарэсаў пісьменніцы па-ранейшаму застаецца жанчына і праблематызацыя яе існавання ў патрыярхальным грамадстве. На гэты раз А. Брава, даследуючы жаночую экзістэнцыю (лац. *exsistentia* ‘існаваць’ – “філасофская катэгорыя, што выкарыстоўваецца для абазначэння канкрэтнага быцця” [1]), звяртаецца і да асэнсавання праблемы так званага неўсвядомленага, незапланаванага мацярынства. У цэнтры рамана – 42-гадовая Інга Куродым. У параўнанні з гераінямі папярэдніх твораў пісьменніцы: безыменнай журналісткай (“Бязлітасны мой воін”), Алесяй (“Каменданцкі час для ластавак”), Юляй (“Менада і яе сатыры”), Люсяй (“Рай даўно перанаселены”) – Інга мае пэўны жыццёвы досвед, з вышыні якога і вядзе рэпартаж аб уласным жыцці “тут і цяпер”, вяртаючыся часам у мінулае, або піша сваю гісторыю жыцця (“*anamnesis vitae*”), мэта якой – расставіць усе кропкі над “і”, “вярнуцца да сябе”, выканаўшы свой незапланаваны мацярынскі доўг, набыўшы траўматычны вопыт мацярынства.

Прадстаўлены ў творы рэальны час ахоплівае вельмі кароткі перыяд жыцця гераіні: ад усведамлення таго, што яна можа нарэшце пакінуць ненавісную працу, да звальнення з яе (“да заканчэння майго службовага кантракта засталася два месяцы, тры тыдні і пяць дзён” [2, с. 28]); і некалькі дзён пасля...

Інга – паспяховая журналістка тэлеканала ў правінцыйным гарадку. Яна не без гонару канстатуе, што ўсяго ў сваім жыцці дабілася сама: “на самоце вырасціла сына, пабудавала дом, пасадзіла дрэва, усё па спісе” [2, с. 126]. Гераіня апелюе да агульнавядомага выразу, які лічыцца ідэальным сцэнарыем жыцця для мужчыны ў патрыярхальным грамадстве, іранізуючы такім чынам з сябе. Бо такая роля не была жаданай для Інгі, а вымушанай: “<...> я высільвалася <...>, каб без сораму глядзець у вочы чужым людзям. А цяпер мне сорамна глядзець у вочы сабе” [2, с. 125]. Прыманне чалавекам сацыяльных нормаў, на думку псіхалагаў, тлумачыцца ўласцівай чалавечай псіхікі “эканоміць час і сілы” [3, с. 18]. Аднак гэта, у сваю чаргу, вядзе да страты індывідуальнасці. Тым больш, калі роля не жаданая, і не зусім “свая”, не адпаведная полу, дакладней, калі жанчына адначасова выконвае дзве ролі (маці і бацькі), што і паказала А. Брава ў творы праз вобраз Інгі.

Гераіня рамана “Садомская яблыня” перажывае экзістэнцыяльны канфлікт, які навукоўцы звязваюць у жанчыны з часам, калі вырастаюць дзеці. Парушаны звыклы, хоць і не заўсёды прымальны для гераіні лад існавання. І гэтыя абставіны падштурхоўваюць Іngu да пераасэнсавання ўласнага жыцця: “Мне сорок два; сваё прызначэнне, як гэта называюць, я выканала. Мой сын скончыў чатыры курсы ўніверсітэта, хутка атрымае дыплом. Нядаўна ён знайшоў працу <...>. У той жа дзень я падала заяву на звальненне. За гэта мяне дружна асуджаюць дамы з Сінкліту Наймудрэйшых, бо «мы жывем дзеля дзяцей», «маладым трэба дапамагаць». А я вырашыла <...> жыць нейкім незразумелым сваім жыццём” [2, с. 26–27]. Жаночая доля ў патрыярхальным грамадстве вызначаецца праз выкананне жанчынай найперш

рэпрадуктыўнай функцыі і функцыі выхавання. Не сакрэт, што мацярынства абмяжоўвае магчымасці самарэалізацыі жанчыны ў іншых сферах. І на сённяшні дзень прафесійная і асобная рэалізацыя жанчыны лічыцца другой у грамадстве, што і агучвае гераіня: “<...> для сапраўднай жанчыны праца – нешта факультатыўнае” [2, с. 110]. Выхад з экзіс-тэнцыяльнага канфлікту Інга Куродым бачыць у вяртанні да страчаных па прычыне незапланаванага мацярынства магчымасцей і спробы аднавіць іх.

Гераіня А. Брова не планавала стаць маці, таму, выпадкова зацяжараўшы, хоча знайсці выйсце з такога становішча ў жаночай кансультацыі. Але там Інга чуе адрасаваныя ёй словы, ад якіх “зрабілася вельмі, вельмі страшна”: “Потым не родзіш <...>” [2, с. 8]. З горыччу і самаіроніяй Інга ўспамінае той дзень, свае думкі і пачуцці: “Ішоў дзевяносты год мінулага стагоддзя, калі на мяне надзелі ганаровы вянец мацярынства, хоць я тады мела іншыя планы на сваё жыццё. Праўда, мець *сваё* жыццё мне дазвалялася кароткі прамежак часу: ад школьнага выпускнога балю да той жаночай кансультацыі” [2, с. 8]. Такое “залётнае”, па вызначэнні самой гераіні, мацярынства вызначае ўсё яе далейшае жыццё: “<...> я <...> *павінна была* радавацца выкананаму прызначэнню! Але ніякай радасці я не адчувала. <...> за маёй спінай зачынілася клетка” [2, с. 250–251].

Відаць, бацькоўства як клетку ўспрыняў і муж Інгі, але, у адрозненне ад яе, не змірыўся з гэтым, не адрокся ад *свайго* жыцця, *сваіх* планаў. Шлюб “па залёту” стаўся вельмі кароткім. У мужа, які нават не мае ў рамане свайго імя, былі цвёрдыя намеры выехаць на пастаяннае месца жыхарства за мяжу (без жонкі і сына), што ён даволі хутка і рэалізаваў. Спосабам ажыццяўлення сваіх намераў мужчына абраў пошук адпаведнай партыі для фіктыўнага шлюбу. І другая спроба аказалася для яго ўдалай. “Калі муж нас кінуў, майму сыну Антону споўнілася тры гады” [2, с. 8–9], успамінае Інга і зазначае, што ёй “давялося паскоранымі тэмпамі ператварацца ў «супермужыка»” [2, с. 7], каб гадаваць сына, захоўваючы пры гэтым на твары “аптымістычную грывасу”.

Як асэнсоўвае сваё мацярынства гераіня? Ці шчаслівая яна была ў гэтай ролі? Ці спраўдзілася як маці? З ніжэй прыведзеных цытат вынікае, што не вельмі. Мацярынства для Інгі – гэта:

- клетка, як цытавалася ўжо вышэй, і самаахвярнасць (“<...> *Ты маці, забудзь пра сябе*” [2, с. 251]);

- доўг (дбанне аб умовах пражывання для сына, аб асобнай адрамантаванай кватэры, каб “<...> сын мог прыводзіць аднакласнікаў, і мне не было сорамна глядзець у вочы іхнім бацькам на бацькоўскіх сходах. А таксама адчыняць дзверы школьнаму псіхолагу і дамам з камітэта. І, ясная рэч, суседзям!” [2, с. 125]);

- “творчая ломка” [2, с. 7] – немагчымасць прафесійнай і творчай рэалізацыі (“Напачатку я яшчэ наведвала фестывалі бардаў <...> і не запамніла, калі ўнутры мяне сціхла музыка, а гітара апынулася на антрэсолях. Нейкі час працягвала пісаць апавяданні «з жыцця», іх друкаваў сталічны часопіс. Аднак гэтае самае жыццё патрабавала ад мяне ўсё большых высілкаў, а праца і мацярынства – нястомных клопатаў” [2, с. 10]). У выніку: “З творчасцю не выйшла, бо цябе прызвала рэальнасць...” [2, с. 277];

- пачуццё віны за недастатковае праяўленне любові да сына (“Я люблю свайго сына. Дзякуючы мне ён вырас здаровым, разумным. Мая незадаволенасць гэтым жыццём перад гэтым фактам мала што значыла. Так мне казалі. Так я і сама лічыла. Аднак пачуццё *злоўленасці* засталося. І – віны за гэтае пачуццё” [2, с. 251].) І як вынік – запаздалае пакаянне: “Даруй, што не была пяшчотнай матуляй, але я была залежнай, да агіднага залежнай” [2, с. 330];

- крыўда на сына, “які цяпер з’ехаў за свет” [2, с. 308] да бацькі, не папярэдзіўшы і не развітаўшыся (“Значыць, яны з татам так вырашылі. Цудоўна. Цудоўненька. А мама нічога не ведала. <...> Колькі сілаў пакладзена – маіх сілаў. «Мы з татам», бач ты. Значыцца, можна дваццаць год не цікавіцца сынам, а потым з’явіцца такім сабе добрым амерыканскім *феем* – і хлопчык ужо глядзіць табе ў рот” [2, с. 306]).

Як вынікае з працытаванага, А. Брова руйнуе стэрэатып, што мацярынства – гэта шчасце для кожнай (без выключэння) жанчыны. Вобразам Інгі пісьменніца трансліруе траўматычны

вопыт незапланаванага мацярынства, які, з аднаго боку, закрыў магчымасць самарэалізацыі для адзінокай маці (яшчэ адзін з фактараў), з другога – зрабіў яе дарослай, моцнай асобай, якая змагла пераарыентавацца, перапланавалася сваё жыццё, пакінуўшы звыклы лад жыцця, сваю зону камфорту.

У сучасным грамадстве надзвычай актуальнай з’яўляецца праблема ўсвядомленага мацярынства. На думку феміністак, многія жанчыны банальна не ведаюць, што не абавязкова нараджаць, калі ты не хочаш. Сэнс жыцця жанчыны на гэтым не заканчваецца. Большасць нараджаюць таму, што так трэба, так прынята, а не таму, што хочуць гэтага, што гатовыя да мацярынства. Ніхто потым не пытаецца ў гэтых жанчын, ці шчаслівыя яны як маці, ці любяць яны сваіх дзяцей?..

Гераіня А. Бржава – моцная духам, саркастычная, рэфлексуючая інтэлектуалка (якой часам “так хочацца схваціць ад страшнай свабоды бачыць усё як ёсць” [2, с. 278]) з далёка не аптымістычным поглядам на жыццё наогул і на жыццё жанчыны ў патрыярхальным грамадстве ў прыватнасці. У момант адчаю, калі гераіня думае пра самагубства, яе палохае “вяртанне” ў гэты свет, згадка пра тое, што “беглую аніму змяшчаюць у новую аплодненую яйцаклетку”: “Зноў нарадзіцца ў жаночым целе? <...> Крыў божа!” [2, с. 311].

Адзінокая сярод мноства людзей, Інга (пакінутая ў дзяцінстве маці, а ў маладосці мужам) нікому не давае ў гэтым жыцці і разлічвае толькі на свае сілы. Яна аспрэчвае прынятыя ў грамадстве стэрэатыпы адносна жаночай ролі і жаночых магчымасцяў, іранізуе з сябе, бо доўгі час лічылася з гэтымі стэрэатыпамі: “Жывеш дзеля дзяцей, потым – дзеля ўнукаў. Табе ўнушылі: сама па сабе ты нічога не варта” [2, с. 279]. Насамрэч, як канстатуе сацыёлагі, у многіх краінах свету і да гэтага часу (у сям’і і грамадстве) да дзяўчынак ставяцца як да менш разумных і менш развітых, чым да хлопчыкаў. “Падкрэсліваючы дзявочую непаўнаважнасць, – зазначае С. Бурава, – сацыяльнае асяроддзе і грамадская думка фармуе ў дзяўчынак нізкую самаацэнку, падрывае іх самапавагу і ўпэўненасць у сваіх сілах, прымушаючы шукаць апору ў мужчыны. І гэта прадвызначае ўвесь іх далейшы жыццёвы шлях” [4, с. 118].

Інга не пагаджаецца з мужчынамі, якія падзяляюць такі погляд на жанчыну, і жанчынамі, якія ў такой сістэме каардынат далёка не заўсёды могуць рэалізаваць свой прафесійны патэнцыял, зрабіць кар’еру без падтрымкі моцнай паловы, але пры гэтым вымушаны праз усё жыццё несці пазітыўны вобраз жонкі-маці, нават калі не згодны з такім станам рэчаў. Галоўная гераіня рамана вылучаецца на фоне такіх жанчын, бо імкнецца жыць асэнсавана, аналізуе і сябе, і свае стасункі з соцыумам. Згодна з філасофіяй экзістэнцыялізму, Інга ўяўляе сабой чалавека, які ўсведамляе сябе, шукаючы сэнсу свайго існавання. Задумваецца, як яна магла б жыць, а не як яна павінна была, як пражыла. Імкнецца змяніць сваё жыццё...

Выхад з экзістэнцыяльнага канфлікту Інга бачыць у самарэалізацыі, у магчымасці выбіраць працу, месца жыхарства, займацца творчасцю. Яна пачынае дзейнічаць у гэтым накірунку, аднак ліхаманкава, непаслядоўна, хаатычна. Прычына такіх яе паводзін – нечаканы ад’езд сына за мяжу да бацькі, спланаваны (што не прымальна для гераіні) за яе спінай. У традыцыйнай сям’і, згодна з паняццямі ідэнтыфікацыі ў псіхааналізе, мадэль паводзінаў бацькі з’яўляецца больш паспяховай, чым мадэль паводзінаў маці. Учынак сына, і гэта важна для разумення вобраза Інгі, фінала твора наогул, ўскладняе экзістэнцыйны канфлікт гераіні, робіць яго непераадольным: “Збірай цяпер сябе па дошчачках, падвесная дарога, якую Антон насіў у сваім запlechніку, каб перайсці па ёй цераз любы бруд, дзеля гэтага мама сама цераз сябе пераступіла” [2, с. 308].

З-за адсутнасці вакансій на сталічным інтэрнэт-партале “Вольны свет”, супрацоўніцай якога Інга даўно марыла быць, яна пагаджаецца на працу ў шматтыражнай газеце “Фарватэр чысціні” і вырашае назаўтра ехаць у сталіцу на сустрэчу з працадаўцам. Плары жанчыны рушыць атрыманая ад доктара Руслана Ігаравіча, які сімпатызаваў ёй, sms-ка, што змяшчала просьбу наведаць яго на дачы па “вельмі важнай справе” [2, с. 312]. Інга адгукаецца на просьбу. Справа аказалася інтымна-асабістай – доктар прапаноўвае ёй ўзаемавыгадны, на яго погляд, шлюб і малое перспектыву – шчаслівую сумесную будучыню з яго кар’ерным ростам і праекцыяй на сталіцу. Гераіня інтэрпрэтуе планы доктара па-свойму: “З тваёй дапамогай,

спадзяюся, у мяне вырасце і новы орган: партфель” [2, с. 320]. Яна расчаравана і абурана: “Мужчына. Герой-пераможца. Гарцаваў па жыцці, спешчаны і аблашчаны, а цяпер вырашыў зрабіць кар’еру. Усё разлічыў і спланаваў. Бяжы, мый у эфіры ягоныя белыя адзенні. На тое ты яму і спатрэбілася. Мышцэ бруднай бялізны – жаночая справа” [2, с. 320–321]. Яна пакідае дачу і спячага Руслана Ігаравіча, папярэдне спаліўшы ў печы штодзённік (сваё паслухмянае “я”) і “жыццёвы анамнез” (сваё самотнае, непамяркоўнае “я”), што знаходзіўся пад яго вокладкай. Апошні ўчынак стаўся лёсавызначальным для герояў.

Роздум падчас дарогі да сталічнага працадаўцы пазбаўляе Іngu першапачатковага ім-пэту. Сумненні ў правільнасці прынятага рашэння пераходзяць у нежаданне нешта мяняць... На тэлефонны званок загадчыцы аддзела шматтыражнай газеты “Фарватэр чысціні” яна больш не адказвае.

Калейдаскоп падзей, якія раптоўна і неспадзявана звальваюцца на гераіню рамана, уражае. Лёс дае Інге Куродым яшчэ адзін шанец, які ўжо нічога не можа змяніць у яе жыцці – ёй усё ж прапаноўваюць працу ў “Вольным свеце”. Інга зноў імчыць у сталіцу. Аднак гэтую доўгачаканую пазітыўную навіну перабівае званок “інспектара «пажаркі»”, які паведамляе, што ў вёсцы Бягі згарэў дом, а з ім і гаспадар. Шакаваная навіной, Інга не спраўляецца з кіраваннем аўтамабіля, яе “чорная «Шкода» вылятае з дарогі і пераварочваецца” [2, с. 331]. Сама гераіня застаецца жывой, выбіраецца з машыны: “На трасе спыніліся некалькі машын – мяне заўважылі. Мне трэба паспець да таго, як сюды прыйдуць. Прымчацца «хуткая» і міліцыя” [2, с. 333]. Куды хоча паспець Інга Куродым, якая ненаўмысна сталася забойцай доктара Руслана Ігаравіча?..

Фінал твора адкрыты. А. Брова пакідае гераіню з толькі ёй вядомым выбарам. Экзістэнцыйны канфлікт Інгай Куродым не пераадолены. Гераіня прыняла прапанову на новае месца працы, аб якім даўно ўжо марыла, але ёй не суджана было стаць супрацоўніцай сталічнага інтэрнэтпартала, “вярнуцца да сябе” – умяшаліся абставіны, лёс, жаночая доля?

Выйсця для гераіні аўтарка не падае, як не падае яго для гераінь папярэдніх, вышэй узгаданых, твораў. А. Брова не заканчвае раман “хэпі-эндам”, не стварае казку са шчаслівым канцом, а прэзентуе жорсткую рэальнасць, але гэта толькі адзін варыянт рэальнасці. Жыццё Інгі – не адзіны варыянт жаночай экзістэнцыі ў патрыярхальным грамадстве.

Напрыканцы рамана ёсць апісанне правінцыйных дзяўчат, за якімі назірае Інга: “На лаўцы паляць дзяўчаты, апранутыя ў джынсы і грубыя чаравікі. Пакідаўшы побач заплечнікі, нешта расказваюць адна адной, гучна рагочуць. Адкуль столькі лёгкасці ў іхніх руках, смеху, жэстах? Хіба яны выраслі не тут, дзе жанчыну адразу ж паставяць на месца? <...> Усё ж такі нешта мяняецца: цяпер не толькі ў сталіцы, а і ў такіх вось гарадках <...> усё больш з’яўляецца ўнутрана свабодных жанчын. Ніколі, ніколі мне такой не быць” [2, с. 310]. Як бачым, спадзяванне, што на новым вітку гісторыі ў наступных пакаленняў жанчын усё атрымаецца, застаецца...

Такім чынам, А. Брова, выяўляючы траўматычны вопыт Інгі Куродым у якасці маці, даводзіць, што мацярынства ў ідэале павінна быць калі не ўсвядомленым, то хаця б запланаваным. Інакш яно, хутчэй за ўсё, негатыўна адаб’ецца на лёсе маці (і дзіцяці, але гэта ў творы не даследуецца, вобраз сына Інгі амаль не прадстаўлены ў рамане). Адказнасць, як відаць з твора, кладзецца менавіта на жанчыну-маці: рэпрадуктыўная функцыя жанчыны абмяжоўвае магчымасць яе самарэалізацыі ў іншых сферах. Бацька больш вольны ў выбары свайго жыццёвага сцэнарыя. Бясспрэчна, тут мае значэнне гістарычнае развіццё грамадства і традыцыі, што склаліся ў ім у адносінах да полаў. Фінал твора, на наш погляд, супярэчлівы: менавіта мацярынства давала Інге жыццёвай сілы і стойкасці, яна “каціла свой камень угару”, пакуль было дзеля каго; яе жыццё рушыцца з ад’ездам сына за мяжу, да бацькі. А ўжо свабоднай ад усіх абавязкаў, гераіні не ўдаецца перабудаваць сваё жыццё, як марылася...

Спіс літаратуры

1 Грицанов, А. А. История философии : Энциклопедия [Электронный ресурс] / А. А. Грицанов, Т. Г. Румянцева, М. А. Можейко. – Минск : Книжный Дом, 2002. – Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/history_of_philosophy/627/ЭКЗИСТЕНЦИЯ. – Дата доступа: 16.02.19

2 Брова, А. Садомская яблыня : раман / Алена Брова. – Мінск : Галіяфы, 2018. – 336 с.

3 Берн, Ш. Гендерная психология (Секреты психологии) / Ш. Берн – СПб. : прайм-ЕВРОЗНАК, 2001. – 320 с.

4 Бурова, С. Разные – равные / С. Бурова // Беларуская думка: Штомесячны навука-тэарэтыч. і грамадска-публіцыстыч. часопіс. – 2007. – № 9. – С. 114–119.

УДК 811.161.3'42'373'367.627:398.61

К. Л. ХАЗАНАВА

(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

НАЗВЫ ЛІКУ ДВА (ДЗВЕ) У БЕЛАРУСКІХ ЗАГАДКАХ

У мове беларускіх народных загадак часта ўзгадваецца колькасць два. Аднаведны лік часцей мае на мэце зрабіць падказку адгадвальніку. Выражаецца дадзенай колькасць з дапамогай розных тыпаў лічэбнікаў. Найбольш пашыраныя ў загадках колькасны лічэбнікі два (дзе) і зборны лічэбнік двое. Назвы ліку два (дзе) маюць родавую дыферэнцыяцыю і дапасуюцца да субстантываў. Для беларускіх загадак уласцівае спалучэнне з іншымі лікавымі абазначэннямі. Выкарыстанне назваў некалькіх лікаў у адным тэксце загадкі абумоўлена стылістычнай мэтай зафіксаваць увагу аўдыторыю на аднаведнай колькасці.

Загадкі традыцыйна адносяцца да малых жанраў фальклору і ўспрымаюцца часцей як творчасць, звернутая і адрасаваная да дзяцей. Пабудаваныя па форме задання гэтыя невялічкія па памеры творы сапраўды спрыяюць развіццю кемлівасці, лагічнага мыслення, а таксама маўлення.

У загадках праз іншасказальна-алегарычнае выяўленне апісваецца пэўная рэалія шляхам вобразнага супастаўлення яе з іншай, па пэўных паказчыках падобнай, якая якраз і з'яўляецца прадметам адгадвання ў гэтым фальклорным творы.

Невялікія памеры, трапныя вобразы, цікавыя метафары, пашыраная рыфмаваная форма ў вялікай меры ўплываюць на дастатковае распаўсюджанне адзінак гэтага фальклорнага жанру і трывае “функцыянаванне не толькі на тэрыторыі абласцей, у вясковай мясцовасці, але і ў лакацыі гарадоў” [1, с. 162].

Тэксты беларускіх народных загадак з'яўляюцца неад'емнай і важнай часткай фальклорнага багацця беларускага народа. Захаваныя на працягу стагоддзяў і перадаваўшыя з пакалення ў пакаленне народную мудрасць, беларускія загадкі несумненна вартыя ўсебаковага філалагічнага даследавання, у тым ліку і ў этналінгвістычным аспекце. Нагадаем таксама, што “мове народных загадак уласціва надзвычайная выразнасць і эмацыянальнасць, якая ствараецца рознымі сродкамі” [1, с. 162].

Моўныя асаблівасці беларускіх народных загадак даволі часта становяцца аб'ектам навуковага даследавання этнографаў і лінгвістаў [2; 3; 4; 5; 6]. Слоўны склад загадкі фарміраваўся працяглы перыяд і не з'яўляецца выпадковым. Многія лексічныя элементы загадак утрымліваюць падказку для палягчэння працэсу адгадвання і маюць на мэце накіраваць думкі адгадвальніка ў правільны бок.

У шматлікіх загадках выкарыстоўваюцца назвы лікаў. З дапамогай указання на некаторую колькасць успрымальнік інфармацыі загадкі хутчэй прыходзіць да неабходнай высновы аб загаданай у творы рэаліі. Ужо ўзгадвалася пра частотнасць ужывання ў фальклорных творах назваў лікаў два (дзе) [7, с. 114]. Адзначаюцца гэтыя лікавыя найменні і ў мове беларускіх загадак.

Лічэбнік два часта ўжываецца ў беларускіх загадках у спалучэнні з назоўнікамі: *Два браты цераз мяжу ніколі не бачыліся* (вочы) [8, с. 120]. Лічэбнік два ў беларускай мове спалучаецца з імёнамі мужчынскага роду ў форме назоўнага склону множнага ліку. Неабходна

заўважыць, што такое спалучэнне развілася ў мове не адразу. У старажытнаруускай мове назва ліку *два* выкарыстоўвалася для выяўлення парнага ліку і спалучалася з формамі імён назоўнага склону парнага ліку. Пры гэтым назвы ліку *тры*, *чатыры* спрадвечу спалучаліся з формамі імён назоўнага склону множнага ліку. На глебе ўсходнеславянскіх гаворак, што пазней сфарміравалі беларускую мову, назвы ліку *два* на ўзор спалучэння з лічэбнікамі *тры*, *чатыры* сталі таксама спалучацца з формай множнага ліку. Такое спалучэнне адлюстравалі беларускія загадкі: *За лесам, за пралесам вісяць два шнуры плаця* (зубы, шчэлепы) [8, с. 120].

Адметна, што ўказанне ў загадцы колькасці лічэбнікам можа падказваць адпаведную колькасць загаданых рэалій: *Два браты ў ваду глядзяцца, а разам не сходзяцца* (бегі) [8, с. 35]. Так адбываецца, калі ў тэксце загадваецца пра пэўныя парныя прадметы: *Два браты набеглі ў рэчку купацца* (вёдры) [8, с. 291]. У некаторых загадках спалучэнне лічэбніка *два* з назоўнікам метафарычна называе прадметы або з’явы, якія звычайна існуюць у парнай колькасці: *На хляве два дубкі* (рогі ў жывёлы) [8, с. 132]. Пры гэтым для прадмета або з’явы, якія іншасказальна называюць загаданую рэалію, парная колькасць не з’яўляецца абавязковай або ўласцівай.

У беларускім фальклоры захоўваюцца шматлікія варыянты загадак, у складзе якіх ужываецца лічэбнік *два*, што алегарычна распаўядаюць пра вочы. *Два браткі цераз дарогу жывуць, а ніколі не сыйдуцца* (вочы) [8, с. 120]; *Два шнуры да неба* (вочы) [8, с. 124]. Фіксуецца нават варыянт, які вобразна “захоўвае” заплаканыя вочы: *Два братцы пайшлі ў воду купацца* [8, с. 125].

Разам з гэтым у вуснай народнай творчасці беларусаў фіксуецца загадка, дзе назва ліку *два* не падказвае адгядку адразу: *Два кабаны ўсё поле занялі* (туман) [8, с. 52].

У мове беларускіх загадак сустракаецца таксама форма жаночага роду лічэбніка *дзе*: *Дзве жэрдачкі поўны белых курэй* (рот, зубы) [8, с. 120]. Форма жаночага роду спалучаецца, як і форма мужчынскага роду, з назоўнікамі ў форме назоўнага склону множнага ліку.

Для мовы беларускіх загадак уласцівымі з’яўляюцца формы ўскосных склонаў лічэбнікаў *два* або *дзе*: *З двух канцоў роўнае, усё белае, як снег, і свеціць, як сонца* (свечка) [8, с. 275]; *Адна палка ў дзвюх печках гарыць* (вось) [8, с. 321]. У гісторыі фарміравання лічэбніка як лексіка-марфалагічнай катэгорыі ў беларускай мове адбывалася ўзаемадзеянне граматычных формаў лічэбнікаў *два*, *дзе* (старажытнарускія *дѣва*, *дѣвѣ*) і *тры* (*три*), *чатыры* (*четыре*, *четыри*). Лічэбнік *два*, *дзе* трапіў пад уплыў формаў роднага, меснага (*трѣхъ*, *четырьхъ*) і давальнага (*трѣмъ*, *четырьмъ*) склонаў лічэбнікаў *тры*, *чатыры*. Старажытнаруская форма роднага і меснага склону лічэбніка *два* – *дѣву* – з цягам часу стала асновай ускосных склонаў, да чаго даядналіся канчаткі склонавых формаў лічэбнікаў *тры*, *чатыры*: *-хъ* (родны, месны склоны), *-мъ* (давальны склон).

Яскравай асаблівасцю мовы беларускіх народных загадак варта лічыць ужыванне ў адным тэксце некалькіх лічэбнікаў. Частым з’яўляецца выкарыстанне розных формаў лічэбніка *два* (*дзе*). Такі прыём прымяняецца пры іншасказальным апісанні некаторых з’яў прыроды: *Пайду ў лес, выламлю цялеш, з гэтага цяляша выберу два каўша, дзве пласціны, карэц і шыла канец* (жолуд) [8, с. 68]. Натуральна, што часам формы лічэбніка дапамагаюць распазнаць прадметы традыцыйнага побыту: *Іванец, на двух канцах рубец, а два катлы нясе* (каромысел і вёдры) [8, с. 293].

Часта пры дапамозе спалучэння некалькіх формаў лічэбніка *два* (*дзе*) у загадках прапануецца схаванае апісанне частак цела і органаў чалавека або чалавечай постаці ўвогуле: *Густы лес, чыста поле, дзве лятаркі, адзін звон, два шнуры бялізны* (валасы, лоб, вочы, нос, зубы) [8, с. 114]; *На хадулях дзве махалкі, над махалкамі зявалка, над зявалкай два калодзезі, над калодзезямі дзве міргалкі, над міргалкамі рошча, за рошчай чыстае поле, за полем лес* (чалавек) [8, с. 112].

Надзвычай пашыраным для мовы беларускіх загадак з’яўляецца і прыём спалучэння ў тэксце некалькіх розных лічэбнікаў. Супрацьпастаўленне, гістарычна закладзенае ў колькасную суадноснасць *адзін* – *два*, абыгрываецца ў многіх тэкстах загадак. У першую чаргу такія загадкі прысвечваюцца з’явам прыроды, складнікі якіх выступаюць у адпаведнай колькасці: *У адной дзежачцы два цесцічкі* (яйка) [8, с. 150]. У варыянтах загадкі пра яйка, дарэчы, цікава

падаецца тэма хлебабулачных вырабаў: *У адной дзежцы два хлебцы* [8, с. 150]. Супрацьпастаўленне колькасці *адзін* – *два* дапамагае ўгадаць органы цела чалавека: *Між двух свяціл я пасярэдзіне адзін* (нос, вочы) [8, с. 126]. Трэба заўважыць, што разам з колькаснымі лічэбнікамі ў загадках ужываюцца і парадкавыя: *Два браты цераз мяжу жывуць, адзін другога не бачаць* (вочы) [8, с. 120].

Як ужо заўважалася, беларускі фальклор мае шматлікія варыянты загадак пра вочы. У некаторых з такіх тэкстаў адзначаецца выкарыстанне разам з лічэбнікам *два* іншых колькасных лічэбнікаў: *Чатыры бягуць, два стаяць, два свецяць* (вочы) [8, с. 124].

Большасць тэкстаў беларускіх загадак, у склад якіх уваходзяць назвы лікаў, выражаныя лічэбнікамі розных разрадаў, маюць на мэце алегарычнае апісанне прыродных з’яў, што акружалі чалавека на тэрыторыі Беларусі ў старажытнасці і захаваліся ў акаляючым асяроддзі ў цяперашні час. Гэта добра знаёмыя беларусам расліны, гародніна і плады: *Сям’я – душ трыста, а хата – усяго два локці* (гарбуз) [8, с. 101]; *Ішоў я лесам, і пад лесам найшоў я дзераўца, з таго дзераўца – два сталы і два чаўны, а пятая шалка* (жолуд) [8, с. 68].

У многіх загадках сустракаецца іншасказальная падача апісання свойскай жывёлы, што ўтрымлівалася здаўна ў традыцыйным беларускім гаспадарстве. Значэнне каровы ў традыцыйнай беларускай гаспадары цяжка пераацаніць. Малако і малочныя вырабы спрадвечу былі важнымі прадуктамі ў харчаванні беларусаў, а выраб малочнай прадукцыі разам з земляробствам складаў і працягвае складаць гонар беларусаў.

Нездарма беларускі фальклор адзначаў гэты харчовы прадукт у многіх прыказках і прымаўках: *Мілага госця частуюць лётам мёдам, а зімою малаком* [9, с. 396]; *Дзе з малаком каша, там міласць ваша, а й дзе ж пуга з вузлом, туды і нас з гузном* [9, с. 396]. І натуральна, што многія беларускія парэміі прысвячаюцца непасрэднаму “вытворніку” малака: *Карову не накорміш – малака не надоіш* [9, с. 200]; *Не вымем карова малака дае, да языком* [9, с. 200]; *Як пашла карова на пракосе, то малако ўнялося, а як пойдзе на ржышча, то і малако назад зышча* [9, с. 200]. Не дзіўна таму, што і беларускія загадкі не пакінулі ў баку названую жывёлу. Калі загадка прысвячаецца карове, у тэксце абавязкова прысутнічаюць назвы лікаў, перш за ўсё *два* або *дзе*, што натуральна, бо трэба засяродзіць увагу аўдыторыі на колькасці адпаведных органаў цела жывёлы, іншасказальна названай у творы: *Два бодні, чатыры паходні, сёмая махта* [8, с. 130]; *Чатыры тыкі, дзве матыкі (матыкі), сёмы памахайла* [8, с. 130]; *На дварэ стаіць гара: чатыры тыкі, две матыкі, сёмы замахайла* [8, с. 130]; *Чатыры татыркі, дзве тапатыркі, сёмы вярцель* [8, с. 130].

Пры іншасказальным апісанні загадкамі каня, які выкарыстоўваўся як транспартны сродак, а таксама як цягловая сіла, трапна выкарыстоўваюцца розныя колькасныя лічэбнікі: *Два нюхаюць, два слухаюць, чатыры плешчуць, а семсот свішчуць* [8, с. 132]. Колькасць, названая лічэбнікамі, заклікана падказаць адгавальніку колькасць пэўных органаў цела ў жывёл і тым самым паскорыць адгаванне. Мэтазгодна заўважыць, што іншы раз названая колькасць вар’іруецца, аднак падвойная колькасць, а такім чынам і ўжыванне лічэбніка *два* (*дзе*) выкарыстоўваецца ва ўсіх варыянтах: *Чатыры ладкі плешчуць, дзве зорачкі гараць, дзве свечачкі стаяць і тысяча свішчуць* [8, с. 132]; *Два стаяць, два свецяць, чатыры плешчуць, адзін раве, аднаго нясуць, семсот свішчуць* [8, с. 133]; *Семсот свішча, чатыры плешча, два слухае, два нюхае, два дзівіцца* [8, с. 133].

Фіксуюцца варыянты загадкі пра каня (або кабылу) са зборнымі лічэбнікамі: *Двое слухае, чэцвера плешча, сто свішча* [8, с. 133]; *Двое глядзяць, двое слухаюць, чатыры скачуць, семсот свішчуць* [8, с. 133].

Некалькі назваў лікаў прысутнічае і ў тэксце загадкі пра чалавека: *Сорак нядзель у турме сядзеў, два гады вісеў, а такі жыў выйшаў* [8, с. 112]. Багацце беларускай фальклорнай скарбніцы загадак выяўляецца ў наяўнасці тэксту, адгадкай для якога з’яўляецца чалавек на кані: *Што гэта за звер, што шэсць ног, два жываты, дзве рукі, дзве пары вачэй, грыва і хвост?* (Чалавек на кані) [8, с. 135].

Зборныя лічэбнікі ўвогуле часта ўжываюцца ў беларускіх фальклорных творах. Тэксты загад не выключэнне. Заўважым, што “лічэбнікі, якія адносяцца да гэтай групы, абазначаюць пэўную колькасць як сукупнасць і ў значнай ступені маюць прадметнае значэнне” [10, с. 262]. Парная або падвойная колькасць у загадках называецца не толькі праз колькасны лічэбнік *два* (*дзе*), але і з дапамогай зборнага лічэбніка, утворанага ад таго самага кораня: *Пайду ў лес, высеку сук, з лясінкі зраблю і дзяжу, і века, і двое начовак* (арэх) [8, с. 71]. З дапамогай зборнага лічэбніка двое загадваюцца таксама прадметы побыту: *Двое браццяў ідуць у мора купацца* (вёдры) [8, с. 291]. Разам з тым праз выкарыстанне зборнага лічэбніка загадваюцца нават тэхнічныя і транспартныя сродкі: *Двое вачэй наперадзе, імчыць па вёсцы і горадзе. А як не наесца – не рушым ні з месца* (паравоз, аўтамабіль) [8, с. 333].

Пры выкарыстанні ў тэксце загадкі некалькіх назваў лікаў зборны лічэбнік *двое* ўжываецца часцей, у чым праяўляецца разнастайнасць лічэбніковых формаў у беларускіх фальклорных творах.

У некаторых тэкстах абодва лічэбнікі – і колькасны, і зборны – перадаюць парную колькасць: *Двое начовак і дзе скібі сала* (жолуд) [8, с. 69]; *Два братцы па дарожцы бягуць, двое другіх даганяюць, адстаць не адстануць і дагнаць не могуць* (колы) [8, с. 293]. У іншых загадках зборны лічэбнік *двое* ўжываецца разам з назвай ліку *адзін* і перадае супрацьлегласць адзінкавай і падвойнай колькасці: *Адзін гаворыць, двое глядзяць, двое слухаюць* (язык, вочы, вушы) [8, с. 121].

Зборны лічэбнік *двое* ўжываюцца ў шматлікіх загадках разам з назвамі іншых лікаў, выражаных колькаснымі простымі або складанымі лічэбнікамі: *Двое глядзяць, двое слухаюць, чатыры скачуць, семсот свішчуць* (конь) [8, с. 133]; *Ляцелі тры галубы, селі на прарубы: адзін утапіўся, а двое кукуюць, покуль таго ратуюць* (вёдры і каромысел) [8, с. 293]. Зборны лічэбнік *двое* сустракаецца ў загадках разам з парадкавымі лічэбнікамі: *Адзін голасна чытае, двое ў кніжку паглядае, двое трэціх слухае, а чцвёрты нюхае* (рот, вочы, вушы і нос) [8, с. 114].

Для мовы беларускіх загадкі уласцівым з’яўляецца і ўжыванне ў адным тэксце некалькіх зборных лічэбнікаў: *Двое слухае, чцверга плешча, сто свішча* (кабыла) [8, с. 133]; *Зямля белая, насенне чорнае, пяцёра аруць, двое сочаць, адзін кіруе* (кніга і чалавек) [8, с. 353].

Пра роўнасць семантычных і стылістычных функцый назваў адпаведнай колькасці, выражаных колькаснымі і зборнымі лічэбнікамі, сведчаць варыянты загадкі, у якіх ужываюцца колькасны і зборны лічэбнікі: *Двое свецяць, чцверга спелюць, а адзін лажыцца спаць* (сабака) [8, с. 142] – *Два свецяць, чатыры сцелюцца, адзін лажыцца* (сабака) [8, с. 142]; *Два (двое) стаяць, два (двое) ляжаць, пяты ходзіць, шосты водзіць* (касякі, дзверы і чалавек) [8, с. 265].

Ад зборнага лічэбніка *двое* пры дапамозе прыстаўкі *у-* ў беларускай мове ўтварылася прыслоўе *ўдвое*. Адлічэбнікавае прыслоўе *ўдвое* паводле дэрывацыйных якасцей з’яўляецца прэфіксальным утварэннем і ў фальклорных тэкстах мае на мэце характарыстыку дзеяння або прыкмету дзеяння паводле яго інтэнсіўнасці або падваення: *Што то такое, што скручанае ўдвое, зубоў не мае, а добра кусае* (нагайка) [8, с. 325].

У беларускіх загадках сустракаюцца таксама незахаваныя ў сучаснай беларускай літаратурнай мове найменні лікаў, утвораныя ад лічэбніка *два*: *Дваста бадаста, чатырыста хадаста, два ўхтары, адзін махтар* (карова) [8, с. 130]. Назва ліку *дваста* гістарычна з’яўляецца спалучэннем лічэбніка *дэва* і формаў назоўнага –вінавальнага –клічнага склону парнага ліку назвы ліку *сьто*. Назва *сьто* ў старажытнаруускай мове змянялася па склонах і ліках на ўзор назоўнікаў старажытнага скланення з асновай на **ō*. У прыведзеным тэксце адлюстроўваецца скланенне імён мужчынскага роду з цвёрдай асновай тыпу *столь* (*дэва сьта* на ўзор *дэва стола*). Уласцівае для беларускай літаратурнай мовы найменне ліку *дзвесце* мае тое самае паходжанне і ўяўляе сабой фанетычна змененую форму назоўнага –вінавальнага –клічнага склону парнага ліку назвы ліку *сьто* на ўзор імён ніякага роду *дэвѣ сѣтъ* (як *дэвѣ лѣтъ*). Рыфмаванне лічэбнікавага ўтварэння *дваста* і субстантыўнага наватвора *бадаста* стварыла адметную эмацыянальна-экспрэсіўную афарбоўку.

У мове беларускіх загадкі адзначаюцца і іншыя лексем, для якіх утваральнай асновай стаў лічэбнік *два*. Адна з такіх лексем – прыметнік *двайны*: *У адной лыжны двайное цеста*

(яйцо) [8, с. 150]. Ад простых колькасных лічэбнікаў былі ўтвораныя субстантывы-кампазіты: *Дваяног, дваяног, вазьмі мяне без ног, бо прыйдзе чатырыног і з'есць мяне без ног* (чалавек, яйцо, свіння) [8, с. 113]. Прыведзеныя ўтварэнні былі створаныя шляхам зліцця і з'яўляюцца прыкладамі лексічнай кантамінацыі. У падобных словаўтварэннях магчыма выдзеліць абодва карані, выкарыстаных для іх утварэння, і слова набывае новую семантыку, дзе адбылося спалучэнне лексічных значэнняў лексем, што сталі ўтваральнымі асновамі. Лічэбнікава-назоўнікавыя наватворы спрыяюць эмацыянальнасці і экспрэсіўнасці мовы загадак.

Такім чынам, у мове беларускіх народных загадак часта ўзгадваецца колькасць *два*. Адпаведны лік часцей мае на мэце зрабіць падказку адгавальніку. Выражаецца дадзеная колькасць з дапамогай розных тыпаў лічэбнікаў. Найбольш пашыраныя ў загадках колькасны лічэбнік *два* (*дзве*) і зборны лічэбнік *двое*. Назвы ліку *два* (*дзве*) маюць родавую дыферэнцыяцыю і дапасуюцца да субстантываў. Для беларускіх загадак уласцівае спалучэнне з іншымі лікавымі абазначэннямі. Выкарыстанне назваў некалькіх лікаў у адным тэксце загадкі абумоўлена стылістычнай мэтай зафіксаваць увагу аўдыторыі на адпаведнай колькасці.

Спіс літаратуры

- 1 Хазанава, К. Л. Стылістыка азначальных канструкцый у загадках Гомельшчыны / К. Л. Хазанава // Известия Гомельского государственного университета имени Ф.Скорины. – 2022. – № 1 (130). Гуманитарные науки. – С. 159–162.
- 2 Алфёрава, А. Г. Усходнеславянскія і заходнеславянскія загадкі. Вобразна-паэтычная сістэма / А. Г. Алфёрава. – Мінск : Беларуская навука, 2008. – 162 с.
- 3 Станкевіч, А. А. Слоўныя сродкі наглядна-вобразнай канкрэтызацыі зместу ў беларускіх народных загадках / А. А. Станкевіч // Известия Гомельского государственного университета имени Ф. Скорины. – 2021. – № 1 (124). Гуманитарные науки. – С. 128–133.
- 4 Хазанава, К. Л. Уласныя найменні ў беларускіх загадках / К. Л. Хазанава // Известия Гомельского государственного университета имени Ф. Скорины. – 2020. – № 4 (121). Гуманитарные науки. – С. 141–146.
- 5 Хазанава, К. Л. Гукавыя сродкі арганізацыі тэксту ў беларускіх народных загадках / К. Л. Хазанава // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 29 / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2021. – С. 425–432.
- 6 Цімашэнка, Н. П. Сінтаксічныя асаблівасці беларускіх загадак / Н. П. Цімашэнка // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 29 / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2021. – С. 432–438.
- 7 Хазанава, К. Л. Назва ліку *два* (*дзве*) у беларускіх народных прыказках і прымаўках / К. Л. Хазанава // Мова і культура: традыцыі і сучаснасць : да 100-годдзя з дня нараджэння прафесара У. В. Анічэнкі [Электронны рэсурс] : зборнік навуковых артыкулаў / Гомельскі дзярж. ун-т імя Ф. Скарыны, Навукова-даследчы інстытут гісторыі і культуры ўсходнеславянскіх народаў пры ГДУ імя Ф. Скарыны ; рэдкал. : А. М. Воінава (гал. рэд.) [і інш.]. – Электр. тэкст. дадз. (аб'ём 1,45 МВ). – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2024. – С. 114–118. – Сістэм. патрабаванні: ІЕ ад 11 версіі і вышэй або любы актуальны браўзер, хуткасць доступу ад 56 кбіт. – Рэжым доступу: <http://conference.gsu.by>. – Дата доступу: 10.01.2025.
- 8 Загадкі / рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1972. – 448 с.
- 9 Прыказкі і прымаўкі: у 2 кн. / рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1976. – Кн. 1. – 560 с.
- 10 Граматыка беларускай мовы: у 2 т. – Мінск: Выдавецтва Акадэміі навук БССР, 1962. Т. 1: Марфалогія / рэд. К. К. Атраховіч (Крапіва), М. Г. Булахаў. – 542 с.

РУССКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ ПРОЗА: ВАРИАНТЫ ПРЕЗЕНТАЦИИ ПРАВОСЛАВНОЙ ЭСХАТОЛОГИИ³

Автор статьи рассматривает литературную презентацию православной эсхатологической концепции. Основное внимание уделяется эсхатологическим представлениям прозаиков-традиционалистов второй половины двадцатого столетия: от Солженицына до Распутина. Ключевой вывод: одной из сверхзадач русской традиционной прозы прошлого века стал не столько поиск эсхатологических смыслов земного существования, сколько прорыв к одухотворенному смыслу бытия через преодоление терзаний новых язычников.

Актуальность затрагиваемой темы обусловлена ее онтологическим статусом. Один из самых известных русских литераторов второй половины прошлого столетия В. П. Астафьев в эссе «Гимн жизни» писал о том, что непреходящий интерес искусства к теме смерти находит самые разные формы художественного выражения: *«Люди очень любили и любят смотреть на смерть. О смерти они сочинили самые потрясающие книги, создали самую великую музыку, сняли до озноба жуткие кинокартины, написали еще более жуткие полотна»*. Писатель показал двадцатилетнюю девушку, приговоренную к смерти, кохотила в театр и там почти в каждой опере, в каждом балете, в каждой драме показывали смерть. Далее с неменьшим ужасом рефлексирующая героиня понимает, что *«в Третьяковке почти на половине картин изображалась смерть, и люди часами стояли возле царя, убившего сына, возле верещагинской панихиды, возле утопленницы, возле безумной княжны Таракановой и умирающего безвестного арестанта; люди часами в длинной очереди продвигались к Мавзолею, чтобы взглянуть на умершего человека; толпами ходили по Ваганьковскому и Новодевичьему кладбищам меж густо и тесно сдвинувшимися могилами»*[1, с. 87–91].

В публичном дискурсе существует три основных варианта презентации темы смерти. Если смерть изображается как событие, обладающее физиологической сущностью, она превращается в событие мортальное. Как явление из сферы таналогии смерть становится объектом рассмотрения особого направления в философии. В основе самосознания православного человека смерть – событие эсхатологическое, в значительной степени определяющее представление о системе национальных ценностей, поэтому в традиционной литературе презентуется именно этот подход к теме смерти.

Причем, в последние десятилетия православная эсхатологическая концепция в разных художественных вариантах сохранялась, как это ни парадоксально звучит, особенно настойчиво, целенаправленно в советской прозе, созданной в эпоху, казалось бы, победившего атеизма.

Русская литература на протяжении веков способствовала сначала формированию, потом поддержанию, а далее и оформлению этой идеи с помощью целого ряда литературных приемов и средств – эсхатологической топики. Издательством Московского университета была выпущена монография П. Ткаченко, посвященная апокалипсическому смыслу «Слова о полку Игореве» [8]. П. Ткаченко исследует многочисленные сюжетные и прямые текстовые переключки «Слова о полку Игореве» и Апокалипсиса и утверждает, что эсхатологический смысл великого памятника древнерусской литературы не исчерпывается апокалипсическими картинами разоренной Русской земли, потрясенного мироздания, идеей противоборства тьмы и света. Исследователь настаивает, что по построению, по целому ряду художественных деталей и символов, даже по семантике слов, вошедших в название текста, «Слово» является произведением о земном пути человека к обретению праведности и спасению в вере.

³Исследование выполнено при поддержке Российского научного фонда, проект № 23-18-00408, Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

Еще более значительным можно считать замечание Д. С. Лихачева о том, что в древнерусскую эпоху наибольшего писательского внимания заслуживал не конец света, а смерть как самый значительный момент в жизни человека. Так, он обращал внимание на то, что в повести о любви – в истории жизни Петра и Февронии Муромских, в качестве характерологического представлен последний предсмертный жест героини – «изумительное душевное спокойствие Февронии, с которым она решается на смерть с любимым ею человеком» [3, с. 39].

По мнению В. С. Непомнящего, начало деформации культурной традиции, основанной на концепции православной эсхатологии, запечатлел А. С. Пушкин. Как одно из наиболее весомых доказательств этой точки зрения привлекается известное прочтение пушкинских «Египетских ночей», предложенное Ф. М. Достоевским.

Какое место в этой логике развития принадлежит прозаикам-традиционалистам второй половины прошлого столетия? Сразу следует отметить, что наши наблюдения разрушают доминирующую позицию, сформированную под влиянием авторитета американской славистики К. Партэ, которая считала, что тема смерти не интересовала даже лидеров традиционалистов – деревенщиков.

Это не так. Первое, хотя и не самое сильное основание для категорического неприятия такой точки зрения – рассказ А. Солженицына «Матренин двор» (1959). Значительность эсхатологического мотива в сюжете этого произведения определяется образом главной героини, ведущем свою литературную генеалогию от Н. С. Лескова (рассказы и повести о «блажных» и «блаженных», цикл «Праведники»), Ф. М. Достоевского («положительно прекрасный человек» в романе «Идиот»), А. П. Чехова (Мисаил Полознев из повести «Моя жизнь») и М. А. Шолохова (герои с «чудинкой» из романа «Поднятая целина»).

В начальной редакции рассказа непривычная для того времени православно-христианское содержание заглавного характера декларировалась в названии – «Не стоит село без праведника». Хотя гармония земного бытия, освещавшая всю жизнь Матрены, не поддается рациональному толкованию учителя математики – повествователя. Мир, в котором он волею судьбы оказался, чужой для него, сторонний. Открывшаяся эсхатологическая бездна переворачивает его сознание, подталкивает к размышлениям о тайнах не смерти, но жизни. Под влиянием Матрены, связанных с нею событий, происходит только рождение потребности в эсхатологических переживаниях.

Подлинное литературно-эсхатологическое открытие принадлежит Е. И. Носову. Повесть «Усвятские шлемоносцы» (1977), которой в качестве эпиграфа предпосланы строчки из «Слова о полку Игореве», рассказывает о событиях, происходивших в деревне Усвят, стоящей *далеко от края России*, в лето, как *взошла туча над полем* – началась война – *разор и поруха прежнего лада* (эсхатологические пространственные символы) [5, с. 12].

Усвятский мир, в котором царили *покой... и извечная благодать*, услышал войну. Именно *услышал*, потому что война пришла в деревню не сразу, и свершившееся зафиксировано отнюдь не с помощью зрительного образа. Первая рана, нанесенная войной, лишила усвятцев необходимой для ощущения душевной гармонии власти над временем – точно по Иоанну Богослову «И времени больше не будет».

Как остановить приближение Апокалипсиса – прекратить поглощение мирного пространства войной? По Носову, для этого надо отстоять лад в доме, в деревне, в Ливнах, в Москве и Муроме, главное – сохранить лад в душе человеческой. Сохранение лада – единственная гарантия продолжения жизни, необходимая для того, чтобы победить смерть. Суть установок, которыми руководствуются шлемоносцы, отправляясь на войну, в абсолютной подчиненности идее жизни. Главная их задача – не дать смерти вытеснить жизнь из принадлежащего им мира.

Задача непростая, о чем свидетельствует литературный опыт Астафьева – создателя, может быть, главного произведения о Великой Отечественной войне – повести «Пастух и пастушка». История жизни Астафьева была иной. И путь его к обретению носовской правды был иным, более трудным. И забрезжила эта истина только в прощальной попытке исповеди «Из тихого света», где появляются размышления об пробуждении в завершении жизни высшей, духовной энергии (об энтелехии). Родовая память направляла эту энергию большого русского

писателя, в естественное для развития его души православное, христианское русло, великая скорбь обращала душу к Богу, требовала исповеди и покаяния, отважного самоосуждения, дающих право на молитву, на просьбу о будущем для своих близких, для всех нас.

Еще один вариант литературной эсхатологии был предложен В. М. Шукшиным, у которого был свой путь постижения эсхатологической истины через восстановление поэтического смысла жизненного цикла как цикла солнечного. Для его героев, например, для Мони Квасова [рассказ «Упорный»] в момент наивысшего разочарования восход солнца – главная поддержка, свидетельство присутствия, продолжения высокого, ясного смысла земного существования.

Не всякая жизнь, по Шукшину, наполнена светом, солнцем, красотой, а значит и смыслом, несущим человеку долгожданный и иногда кажущийся почти недостижимым, недостижимым покой. Приходит он только к тем, кому удастся жизнь прожить, как *песню спеть, спеть хорошо* («Верую!») [9, с. 533]. Такая жизнь оказалась не по силам завскладом Тимофею Худякову («Билетик на второй сеанс»), у которого этой самой жизни *не вышло*, не получилось. Не получилась она и у *крепкого мужика* бригадира Шурыгина («Крепкий мужик»), по отношению к которому Шукшин, осторожно, по-крестьянски строго и экономно обращавшийся со словами (кстати, избегавший глагола «умереть» в пользу более высокого стилистически, хотя и более размытого с семантической точки зрения синонима «уйти»), допускает грубо-просторечное *окочурился*, несущее однозначную оценку несостоявшейся жизни.

Поводом для выставления такого рода оценок становится приближающаяся смерть, о чем писал известный советский психолог С. Рубинштейн, считавший, что серьезное отношение к жизни обусловлено наличием смерти: «Для меня самого моя смерть – это не только конец, но и завершенность, т. е. жизнь есть нечто, что должно не только окончиться, но и завершиться, получить в моей жизни свое завершение» [7, с. 355]. Этот момент для художественной философии писателя принципиально важен: приближение смерти человека, который интересен Шукшину, не пугает, не страшит, не заставляет его дополнительно суетиться, мельтешить. Смерть заставляет любимого шукшинского героя подводить итоги и быть при этом предельно честным, откровенным, неумолимо требовательным к себе самому, а если и торопит, то только к принятию каких-то больших или малых, серьезных или не очень, но обязательно необходимых для достойного завершения жизненного цикла решений.

Но завершенное звучание эсхатологическая тема получает в прозе В. Г. Распутина. Может быть, потому что именно Распутину удалось аккумулировать энергию своих старших современников для того, чтобы создать перспективу русской прозы двадцать первого века.

Известный философ Г. Померанц, размышляя о трагизме современной цивилизации, пишет, что один из способов, одна из возможностей преодоления этого трагизма – установление человеком «контакта с собственной глубиной» [6, с. 149]. Старухе Анне из распутинского «Последнего срока» удалось это сопряжение. А писателю удалось исследовать механизм его в условиях наивысшего духовного напряжения человека перед лицом смерти. Но, как только завершается жизненный путь героини, писатель отказывается от монолога о смерти. Повесть завершается аскетично просто: «*Ночью старуха умерла*» [6, с. 168]. Но, понимая недостаточность этой простоты, тридцать лет спустя он все же попытается заглянуть за черту, нарушит народный запрет во имя высочайшей художественной цели, словно пытаясь поставить завершающую точку в эсхатологии «деревенщиков». И появляется рассказ «Видение», в начале которого автор-повествователь признается, что когда-то он собственную жизнь воспринимал совсем по-другому, как *бесконечную даль с бесконечным же вкушением радостей* [6, с. 454]. Перемены пришли с наступлением осени, которая открыла процесс развития духовной сущности человека, обретения высшей духовной зрелости – душа, освобождающаяся от брэнности земного бытия, восстанавливает свою огненную силу. Кстати сказать, это распутинский способ возвращения исключенной постмодернизмом из сферы человеческих и общественных переживаний природы и превращения завершающего природный цикл времени года – осени в единственный и нетрадиционный знак эсхатологических переживаний.

Смерть души святые отцы называли смертью в настоящем смысле этого слова. Такой смерти герой-повествователь «Видения» неподвластен, потому что уже побывал у истоков пути к Богу, охраняемых тем самым старичком, так напоминающим Николая Угодника, предлагающего человеку единственную возможность продолжения жизни.

В XXI веке над иными вариантами этой возможности работали и работают М. Кураев, А. Варламов, Е. Водолазкин, В. Галактионова, В. Дегтев, Б. Екимов, А. Слаповский, В. Аксенов, З. Прилепин и др. По сути, эти писатели оппонируют навязываемому современной постмодерной культурой, массмедиа отношению к смерти как неизбежному, но бессмысленному событию, находящемуся в конце линейной биографической траектории. Современный человек все чаще вслед за Ж. Делезом, М. Фуко и М. Биша с удовольствием рассуждает о возможности сосуществования жизни и смерти, о предпочтительности смерти насильственной по отношению к естественной. В этих философских штудиях «смерть проникает на территорию жизни, постепенно становясь предметом широких и далеко идущих философско-антропологических, символических, семиологических и других интерпретаций» [2, с. 73].

Результат – в описании состояния, которое было выражено в предсмертном восклицании Л. Витгенштейна: «Как мне высказать самое последнее? Но это последнее мне как раз и нет необходимости высказывать, ведь это конец, к которому мы приходим, стена, в которую мы упираемся» [4, с. 45]. Преодолевая подобные терзания язычников, русские прозаики последнего десятилетия исследовали художественные перспективы бесконечного *продолжения жизни*, запечатленной В. Г. Распутиным, искали эсхатологические смыслы, которые позволяли человеку прорваться к одухотворенному смыслу бытия.

Список литературы

- 1 Астафьев, В. В. Гимн жизни / В. Астафьев. – Собрание: в 15 т. – Т. 7/ Красноярск : Офсет, 1997. – С. 87-91.
- 2 Демичев, А. Тематичность смерти. Дискурсы и концепты / А. Демичев // Memento vivere или Помни о смерти: Сб. статей. Под общ. ред. В. Л. Рабиновича и М. С. Уварова.– М.:Академия, 2006. – С. 54-76.
- 3 Лихачев, Д. С. Избранное. Великое наследие. Классические произведения литературы Древней Руси / Д. Лихачев. СПб : ЛОГОС, 1997. – 560 с.
- 4 Ниббриг, Кристиан Л. Харт. Эстетика смерти / К. Л. - Х. Ниббриг. –СПб : изд-во Ивана Лимбаха, 2005. – 424 с.
- 5 Носов, Е. И. Усыятские шлемоносцы / Е.И. Носов // Избранное: в 2 т. – Т. 2. М.: Художественная литература, 1989. – С. 5–182.
- 6 Померанц, Г. Опыт Майкельсона / Г. Померанц // Новый мир. 2005. № 4. – С. 144–150.
- 7 Рубинштейн С. Л. Проблемы общей психологии / С. Л. Рубинштейн – М.: Педагогика, 1973. – 424 с.
- 8 Ткаченко, П. В поисках града Тмутаракани / П. Ткаченко. – М : Издво Моск. Ун-та., 2000. – 238 с.
- 9 Шукшин, В. М. СС: в 5 – Т. 1 / В.М. Шукшин/ – М. : Литературное наследие, 1996. – 560 с.

УДК 821.161.3-3*П.А.Місько

С. Б. ЦЫБАКОВА

(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

ВОБРАЗЫ КУРАЧКІ, ПЕЎНЯ, КАТА, САБАКІ І МЫШЫ Ў ТВОРЫ П. А. МІСЬКО “ПРЫЙДЗІ, ДЗЕНЬ ЗАЛАЦЕНЬ!”

Разглядаюцца вобразы курачкі-рабкі Чырвонай Шапкі, пеўніка Пеюна, ката Вуркатка, сабакі Брахуна і мышкі-нарушкі Шэрае Брушка ў аповесці-казцы для дзяцей П. А. Місько

“Прыйдзі, дзень-залацень! : казкі дзеда Аўласкі і бабы Параскі”. Прасочваецца іх генетычная сувязь з нацыянальнай фальклорна-казачнай традыцыяй, міфалагічнымі ўяўленнямі. Вызначаецца ідэйна-мастацкая спецыфіка і роля згаданых вышэй анімалістычных вобразаў у сцвярдзенні аўтарам твора традыцыйных маральных каштоўнасцяў і ідэалаў, якія маюць выхаваўчае значэнне.

Вобразы курачкі, пеўня, ката, сабакі і мышы займаюць адметнае месца ў сістэме вобразаў анімалістычных персанажаў казачнай аповесці для дзяцей П. А. Місько “Прыйдзі, дзень залацень!”. Ва ўсходнеславянскім казачным фальклоры ўсе пералічаныя птушкі і звяры акрамя мышы належаць да групы хатніх жывёл. У творы П. А. Місько мышка-нарушка Шэрае Брушка, курачка-рабка Чырвоная Шапка, сабака Брахун, каток Вуркаток, певень Пяюн – насельнікі хаты каля казачнага сяла Тпру-Таракані, дзе жывуць цэнтральныя героі-людзі: дзед Аўлас, баба Параска, хлопчык-удальчык Ванятка. Мэта артыкула – выяўленне паходжання, ідэйна-мастацкай спецыфікі ў аповесці-казцы П. А. Місько “Прыйдзі, дзень залацень!” вобразаў згаданых вышэй жывёлных персанажаў, якіх апроч агульнай лакалізацыі жылля аб’ядноўваюць сяброўскія і сямейныя ўзаемаадносіны, а таксама функцыянальнае адзінства.

Мышка Шэрае Брушка, курачка-рабка Чырвоная Шапка, сабака Брахун, каток Вуркаток, певень Пяюн разумеюць чалавечую мову і размаўляюць. Гэтыя цудоўныя здольнасці яны набылі, калі паспрабавалі змесціва яечка, якое, махнуўшы хвосцікам, разбіла мышка.

На старонкі аповесці-казкі курачка-рабка, певень Пяюн, каток Вуркаток, Шэрае Брушка перайшлі галоўным чынам з беларускіх народных казак, якія ў апрацаванай пісьменнікам форме сталі кампанентамі ідэйна-мастацкай структуры твора. Змест першай главы аповесці-казкі “Сама рабка, на галаве – чырвоная шапка” змяшчае ў сабе сітуацыі, апісаныя ў казцы “Курачка-Раба” (“казачны сюжэт СУС І*241 ІІ”) [1, с. 759]. З’яўленне мышкі-нарушкі Шэрае Брушка сярод іншых насельнікаў хаты тлумачыцца ў главе “Хатка-небагатка, хто ў хатцы жыве?” дзедам Аўласам, які распавядае казку “пра дзедаву рукавіцу” [2, с. 64], дзе поруч з мышкай амаль усе іншыя дзеючыя асобы (зайчык Мікітка, ліса Лукер’я, воўк Гамрыла) з’яўляюцца героямі аповесці-казкі П. А. Місько. Адзін з прататыпаў Пеюна – певень з казкі “тыпу СУС 61 В «Кот, Певень і Ліса»” [3, с. 36], сітуацыі з якой пісьменнік уключыў у кампазіцыю главы твора “Ашуканствам увесць свет пройдзеш, а назад не вернешся”.

Агульныя рысы курачкі-рабкі, пеўня Пеюна, сабакі Брахуна, ката Вуркатка, мышкі Шэрае Брушка – калектывізм, дружалюбнасць, спагадлівасць, пачуццё справядлівасці. Менавіта прынцыпы калектывізму і ўзаемадапамогі, якія сцвярджае П. А. Місько, звязваюць вобразы хатніх і дзікіх жывёл. Насельнікі хаты дзеда Аўласа хаваюць лясных жыхароў, выратаўваючы іх тым самым ад панскай стрэльбы. У сваю чаргу, ліса, воўк і мядзведзь дапамагаюць пеўню адабраць у нахабнага пана Пазурадзерзкага чароўныя жаронцы, якія ён скраў з Аўласавай хаты (“Як певень Пяюн у пана жаронцы адабраў”). Чырвоная Шапка, Пяюн, Брахун, Вуркаток, Шэрае Брушка – актыўныя ўдзельнікі розных чалавечых спраў, якія маюць важнае значэнне ў захаванні дабрабыту герояў-сялян. Яны дапамагаюць уладальнікам хаты па гаспадарцы, у барацьбе з варажымі сіламі, прадстаўленымі ў творы сквапным панам, падпанкамі, кавалём Мітрапанам, ведзьмамі, міфалагічнымі істотамі хтанічнага свету – чарцямі і цмокам.

Падчас працы, штодзённых клопатаў, а таксама адпачынку кот, сабака, мышка, певень, курачка-рабка неаднаразова апісваюцца ўсе разам, нярэдка побач з гаспадарамі хаты, каб паслухаць казкі разважлівага дзеда Аўласа. Разам яны сумуюць і радуюцца. Адлюстраваннем сумеснага вяселля завяршаецца, напрыклад, глава “Ці бывае лёгкі хлеб?”: “Прачнулася дудка-весалушка ды як зайграе! І ўсе ўзяліся ў бокі, пайшлі ў скокі: і дзедка, і бабка, і хлопчык Ванятка, і курачка-рабка Чырвоная Шапка, і каток Вуркаток, і сабака Брахун, і певень Пяюн, і мышка-нарушка Шэрае Брушка” [2, с. 35]. Побач з дзедам Аўласам і бабай Параскай героі-жывёлы адпачываюць ноччу: “Павячэралі ўсе, паўкладваліся спаць. Курачка-рабка і певень Пяюн палезлі ў падпечак, каток Вуркаток на печ, сабака Брахун пад стол, дзед з бабай на полак” [2, с. 108]. Любімае месца мышкі ў хаце – нара ў падпечку: “Толькі мышкі-нарушкі не было ўжо дома. Шмыгнула ў сваю нару ў падпечку і знікла” [2, с. 127].

Жывёльныя насельнікі хаты – разумныя істоты. Пасля калектыўнага абмеркавання казкі “пра верабейку-нецярпачку” [2, с. 195] стары Аўлас слухна заўважае: “Добра, што вы не проста слухаеце, а думаеце над казкамі” [2, с. 198]. Антрапамарфізацыя вышэй згаданых анімалістычных персанажаў выяўляецца ў тым, што некаторыя з іх распавядаюць казкі (кот, мышка), даюць мудрыя парады. “Дзяры лыка, пакуль дзярэцца”, – сцвярджае аднойчы ў размове з сябрамі Пяюн спрадвечную жыццёва-практычную ісціну [2, с. 75]. “Мыш есці не просіць, сама сабе носіць”, – трапна адказвае Шэрае Брушка гаспадыне хаты, якая абвінаваціла яе разам з іншымі вяхарамі хаты ў гультайстве [2, с. 74].

Кожны з персанажаў-жывёл мае адметныя асаблівасці. З мэтай узмацнення ступені займальнасці казачнага тэксту, развіцця кемлівасці, дапытлівасці ў чытачоў-дзяцей пісьменнік выкарыстоўвае мову загадкі: “Усе абедалі: і дзед Аўласка, і баба Параска, і курачка-рабка Чырвоная Шапка. І той паласаты, вусаты, што есці пачынае і песенькі спявае. І той, што з людзьмі сябруе, хату вартуе, жыве пад ганкам, а хвост абаранкам. І той, хто любіць хадзіць па градзе, носіць два блінчыкі на барадзе. І той шэранькі шарык, што ў падпечку шнарыць.

Усе ўгадалі, хто за стол сабраўся?” [2, с. 9].

У стварэнні анімалістычных вобразаў аўтар твора абапіраецца на нацыянальную фальклорна-казачную традыцыю, а таксама на вопыт назіранняў за звычкамі прадстаўнікоў жывёльнага свету. У вобразе мышы і пеўня прысутнічаюць элементы ўсходнеславянскай міфалагічнай сімволікі.

Вобразы куркі-рабкі Чырвонай Шапкі і пеўня Пеюна. Адносіны паміж гэтымі персанажамі мадэлююцца па аналогіі ўзаемаадносін мужа і жонкі, якія будуцца на размеркаванні абавязкаў і ўзаемнай падтрымцы. Адна з найбольш ёмістых характарыстак Пеюна дадзена ў главе “Не кайся, рана ўстаўшы”: “Толькі на золачак пачало займацца, як певень Пяюн, раніцы вястун, крэкнуў спрасонку, разбудзіў курачку-рабку, жонку, яшчэ раз кашлянуў-кукарэкнуў. А сам, хітры, заплюшчыў вочы, зноў задрамаў” [2, с. 14]. У вобразе пеўня спалучаюцца рысы яго фальклорна-казачных прататыпаў – найўнага, даверлівага персанажа казкі “тыпу СУС 61 В «Кот, Певень і Ліса»” [3, с. 36] і адважнага змагара – героя антыпанскай па ідэйнаму зместу беларускай народнай казкі “Жарэнцы” [4, с. 410–412]. Адзін з любімых заняткаў Пеюна – шукаць зярняткі. Вобраз Пеюна адпавядае комплексу рыс пеўніка ў міфалогіі беларускага народа, дзе гэтая свойская птушка “сімвалізуе Сонца, жыццёвую сілу, урадлівасць, лічыцца захавальніцай хатняга агменю і дабрабыту” [5, с. 321]. Станоўчыя якасці курачкі-рабкі Чырвонай Шапкі – міралюбнасць, клапацілівасць. З яечка, знесенага куркай і зберажонага бабай Параскай, нараджаецца хлопчык-удальчык Ванятка, прадаўжальнік сялянскага роду, якому “не будзе ніколі пераводу” [2, с. 308]. Яскравая дэталі партрэта жонкі Пеюна адлюстравана ў яе прозвішчы “Чырвоная Шапка”: форма і колер грабеньчыка птушкі – “як чырвоная шапка” [2, с. 3].

Вобраз катка Вуркатка. Вуркаток – носьбіт рыс фальклорна-казачнага ката (казкі “тыпу СУС 61 В «Кот, Певень і Ліса»” [3, с. 36]). Я. Ф. Карскі адзначае: “Из домашних животных выдающуюся роль играет в сказках любимец детей кот. По своему уму он похож на лисицу, но лишен того коварства и ехидства, которые везде проявляет лиса; кот, благодаря своей хитрости-мудрости, обыкновенно спасает многих животных, находящихся в затруднительном положении» [6, с. 466]. Мудрасць і хітрасць – галоўныя рысы Вуркатка, які аднойчы слухна заўважае: “Усе лічаць мяне мудрым” [2, с. 79]. Трапная характарыстыка ката належыць Аўласавай жонцы: “Ты ўсюды ходзіш-бадзяешся, розумам хітры, павадкамі спрытны” [2, с. 74]. Вуркаток – адзін з апавядальнікаў казак сярод персанажаў твора П. А. Місько (глава “Пра залатую ступу і пана”). Ён вельмі асцярожны і ў нейкай ступені застаецца індывідуалістам-свавольнікам, які захоўвае і сцвярджае ў сваіх учынках павязь з дзікім зверам, непадуладным чалавеку. Кот парушае загад Аўласа – разам з Брахуном і Пеюном вартуе хату (“Ашуканствам увесь свет пройдзеш, а назад не вернешся”). Вуркаток кажа пеўніку: “Пайду ў лес, мо ўпалую якую дзічыну. А ты ж глядзі тут! За ўсё адказваеш!” [2, с. 21]. Асцярожнасць як рыса ката выяўляецца пісьменнікам праз характэрную для яго асаблівасць перамяшчэння ў прасторы: “Нясе баба яечка ў хату, за ёю дзед, а следам гасцей як з усіх валасцей! Курачка-рабка тэпае, пеўнік Пяюн скача, каток Вуркаток крадзеца, сабака Брахун трушком трухае” [2, с. 5].

Вобраз Брахуна грунтуецца на шырока вядомых уяўленнях пра сабаку як вернага і адданага сябра чалавека, якія знайшлі адлюстраванне ва ўсходнеславянскіх жывёльных казках. І. І. Крук адзначае: “Русские, белорусские и украинские сказки о животных называют собаку «старшим братом» кота и петуха, верным другом человека, надежным стражем его двора...” [7, с. 61]. Брахун заўсёды выконвае свой галоўны абавязак: ахоўваць і бараніць гаспадароў хаты. Пільнасць, адказнасць гэтага чатырохлапага персанажа неаднойчы акцэнтуюцца ў творы, напрыклад: “Спіць Ванятка, спіць баба Параска, толькі сабака Брахун дрэмле. Дрэмле і адным вокам паглядвае, што наўкол робіцца. Тапырыць то адно вуха, то другое: трэба і чуць усё, а не толькі бачыць” [2, с. 187]. Брахун – актыўны і незаменны ўдзельнік спраў, дзе патрабуюцца звышчалавечыя ўласцівасці, напрыклад: “У кожнага сабакі натура разведчыка. Пакуль баба Параска зробіць сто крокаў, а Ванятка тысячу, то Брахун дзве тысячы. Гойсае, круціцца, вяртаецца, даганяе, выпярэджвае, збочвае... Стараўся лепшую дарогу вынохаць, знайсці” [2, с. 186–187]. Як і Пяюн, Брахун – адважны і самаахвярны змагар. Ён не шкадуе сябе, каб перамагчы цмока: “А Брахун вырваўся з кавалёвых рук, другі раз кінуўся на цмокаў хвост. Змей зноў махнуў ім – і адляцеў сабака на дзясятка метраў убок. Падняўся сабака, кульгаючы падыбаў да агню” [2, с. 297].

Вобраз мышкі-нарушкі Шэрае Брушка. Мыш – найбольш неадназначны вобраз у сістэме жывёльных герояў аповесці-казкі П. А. Місько. Са станоўчага персанажа Шэрае Брушка пераўтвараецца ў здрадніка, пражэрлівага і злоснага пацука Трыхана нумар два, службу ведзьмаў. У вобразе мышкі прасочваюцца хтанічныя рысы, адлюстраваныя ў павер’ях беларускага народа. “Прыналежнасць гэтай жывёлы да хтанічнага, варожага чалавеку свету выяўляецца ў здольнасці ведзьмаў набываць мышынае аблічча на Купалле (Слонімскі павет)”, – сцвярджаюць даследчыкі фальклору і міфалагіі беларусаў [8, с. 186]. Згодна з міфалагічнымі ўяўленнямі мыш звязана з нячыстай сілай. Аднак гэтая істота мае і станоўчыя рысы, якія адлюстраваны ў казачна-фальклорнай спадчыне. “Як апекуна і дарадцу (якімі і ёсць продкі) малююць М. чарадзейныя казкі: яна дапамагае Янку адшукаць залатую табакерку, падчарцы абхітрыць мядзведзя і інш.” – адзначаюць таксама фалькларысты [8, с. 186]. У аповесці-казцы П. А. Місько мышка-нарушка дапамагае нявесце Ваняткі Машы-Марыльцы ўратавацца ад Міхайлы Патапава – аднаго з персанажаў твора, якія адносяцца да дзікіх жывёл. Гісторыя, якую распавяла Шэрае Брушка (глава “Кінь за сабою, знойдзеш перад сабою”), узыходзіць да сюжэта народнай казкі, дзе мышка дапамагла падчарцы абхітрыць мядзведзя. Шэрае Брушка – рахманая, міралюбная і вельмі клапатлівая істота. Яе адметная рыса – запаслівасць. Мышка знаходзіць патаемны ход у ведзьміну хату, крадзе ў служак нячыстай сілы чароўныя гарошыныкі-пярлінкі з расы, сабранай на сялянскім полі, і хавае іх “на чорны дзень” [2, с. 75]. У нары ў падпечку звярок складае крадзеныя пярлінкі. Шэрае Брушка нярэдка адсутнічае, калі ўсе іншыя жыхары хутара каля Тпру-Таракані збіраюцца за трапезай ці дзеля размоў. Нават калі з’яўляецца на свет Ванятка, мышкі няма ў хаце: “Бачыць бабу Параску, бачыць дзеда Аўласку, бачыць курачку-рабку, пад нагамі кучомку-шапку, бачыць пеўніка Пеюна, сабаку Брахуна і катка Вуркатка. Толькі мышкі не бачыць – няма Шэрага Брушка, недзе падзелася” [2, с. 8]. У гісторыі мышкі, якая аднойчы трапіла ў пастку, а затым пераўтварылася ў вялізнага і агрэсіўнага вартаўніка ведзьмінай хаты, аўтарам аповесці-казкі асуджаюцца прагнасць, крадзеж, здрадніцтва. “Можаш не ламаць, можаш не здзіраць... Мне-е і ў клетцы до-обранька... Мяне кормяць як на забой”, – кажа Трыхан нумар два сыну Аўласа, які паспрабаваў вызваліць былую мышку-нарушку Шэрае Брушка [2, с. 218].

Такім чынам, разгледжаныя персанажы, якія ў фальклорных казках акрамя мышы належаць да свайскіх жывёл і птушак, захоўваюць істотныя рысы сваіх народна-казачных прататыпаў. Адпаведныя героям беларускіх казак вобразы аўтар аповесці-казкі стварыў больш у ідэйна-мастацкім аспекце выразнымі і арыгінальнымі. Вобраз мышкі-нарушкі вылучаецца дваістасцю, што ў пэўнай ступені абумоўлена неадназначнасцю гэтай істоты ў фальклорна-міфалагічных уяўленнях беларусаў, уплыў якіх прасочваецца ў мастацкім свеце твора. У адлюстраваных пісьменнікам суадносінах персанажаў-жывёл і людзей увасоблены прынцыпы калектывізму, дапамогі, маральна-этычныя каштоўнасці, аксіялагічна значныя

ў традыцыйным беларускім грамадстве. Таму невыпадкова, што вобразы жывёльных персанажаў, якія характарызуюцца пісьменнікам станоўча, выконваюць адметную выхаваўчую функцыю. Гісторыя мышкі, якая пераўтварылася ў службу ведзьмаў, – гэта з ідэйна-мастацкага пункту гледжання прытчападобная казка пра сутнасць здрады.

Спіс літаратуры

- 1 Крук, І. І. Курачка-раба / І. І. Крук // Беларускі фальклор: Энцыклапедыя: У 2 т. Т. 1: А капэла – Куця / Рэдкал.: Г. П. Пашкоў і інш. – Мн. : БэлЭн, 2005. – С. 759–760.
- 2 Місько, П. А. Прыйдзі, дзень-залацень!: казкі дзеда Аўласкі і бабы Параскі / Павел Місько ; маст. Галіна Хінка-Янушкевіч. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2015. – 310 с.
- 3 Крук, І. І. Ліса / І. І. Крук // Беларускі фальклор: Энцыклапедыя: У 2 т. Т. 2: Лабараторыя традыцыйнага мастацтва – «Яшчур» / Рэдкал.: Г. П. Пашкоў і інш. – Мн. : БэлЭн, 2006. – С. 35–36.
- 4 Казкі пра жывёл і чарадзеіныя казкі / Рэд. В. К. Бандарчык. – Мн. : Навука і тэхніка, 1971. – 496 с.
- 5 Валодзіна, Т. В. Певень / Т. В. Валодзіна, Л. У. Дучыц, С. І. Санько // Беларускі фальклор: Энцыклапедыя: У 2 т. – Т. 2: Лабараторыя традыцыйнага мастацтва – «Яшчур» / Рэдкал.: Г. П. Пашкоў і інш. – Мн. : БэлЭн, 2006. – С. 321–323.
- 6 Карский, Е. Ф. Белорусы: В 3 т. Т. 3, кн. 1: Очерки словесности белорусского племени / Е. Ф. Карский; предисл. к третьему тому И. Н. Запрудского, И. В. Казаковой, В. Г. Короткого, коммент. к первой книге И. В. Казаковой. – Минск : БэлЭн, 2007. – 584 с.
- 7 Крук, И. И. Восточнославянские сказки о животных: Образы. Композиция / И. И. Крук. – Мн. : Наука и техника, 1989. – 159 с.
- 8 Валодзіна, Т. В. Мыш / Т. В. Валодзіна, У. А. Лобач, С. І. Санько // Беларускі фальклор: Энцыклапедыя: У 2 т. Т. 2: Лабараторыя традыцыйнага мастацтва – «Яшчур» / Рэдкал.: Г. П. Пашкоў і інш. – Мн. : БэлЭн, 2006. – С. 185–186.

УДК 821.161.3

Н. П. ЧУКІЧОВА
(г. Гродна)

PUNCTUS CONTRA PUNCTUM, АЛЬБО ПРАЎДА – НЕ КАЗКА

Стратэгія ўваходжання беларускага мастацкага слова ў сусветную школу эстэтыкі праз адштурхоўванне ад аўтарскай “запэчыкі” ў народным духу і перайманне паэтычнага досведу іншых народаў, сфармуляваная Максімам Багдановічам у “Забытым шляху”, гіпатэтычна магла спрацаваць і ў дачыненні да традыцыі беларускага наратыўнага апавядання. Аўтарам артыкула ажыццяўляецца супастаўляльнае даследаванне марфалогіі сюжэта ўпадабанай самім Багдановічам аўтарскай казкі-апавядання невядомага нашаніўскага пісьменніка з архетыпнай формулай чарадзеінай казкі з мэтай пацвярджэння (ці абвяржэння) новай, канцэптуальна іншай прадуктыўнай мадэлі сюжэтнага апавяду ў пачатку ХХ стагоддзя.

У аглядзе беларускай літаратуры за 1910 год, надрукаваным у “Нашай Ніве” пад назвай “Глыбы і слаі” [1], Максім Багдановіч прысвячае мастацкай прозе ўсяго тры невялікія абзацы са сціплай агаворкай: “Хоць і невялічкія гэта здабыткі, але і тут адбіўся агульны ўзрост нашай пісьменнасці” [1, с. 192]. У артыкуле канстатавана, што вакол твораў двух пражанцаў-“глыбаў” (нагадаем, паводле аўтара згаданага агляду, Власта і Ядвігіна Ш.) паступова гуртуюцца два асобныя

“слаі” апавяданняў: “адзін складаецца з невялічкіх рэчаў, каторым і назовы ніяк не падбярэш <...> нешта збіваючаеся крыху на так званыя “вершы ў прозе”. <...> Другі слой складаецца з *жартаў*, развітых у дробныя апавяданні [курсій наш. – Н.Ч.]” [1, с. 191]. Мастацкая вартасць тых другіх бачылася Багдановічу-крытыку ў блізкасці да народу, бо ўгрунтавана была такая проза на народнай творчасці, якой смела надаваліся тагачаснымі пісьменнікамі літаратурныя формы.

Праз чатыры гады ў іншай працы – артыкуле “Забыты шлях” [2] – будзе сфармулявана, бадай, першая стратэгія канчатковага ўваходжання беларускага паэтычнага слова ў вялікую школу сусветнай эстэтыкі праз адначаснае адштурхоўванне ад аўтарскай “запазычкі” ў народным духу і перайманне досведу паэзіі іншых народаў: спачатку – з суворай аглядак на народную песню, а затым – з імклівай спробай адрыву ад яе ў бок індывідуальнай мастацкай свядомасці. Тое было сказана Багдановічам у прымяненні да паэтычнага слова, але ці не павінна было ў такім разе і беларускае апавяданне таксама трымацца ў сваім станаўленні найперш пра-голасу народнай традыцыі сюжэатворчасці, а вылучаны т.зв. “другі слой” праявічых апавяданняў-жартаў як важкі падмурак уласнага нацыянальнага варыянта літаратурна-мастацкага сюжэта быў народжаны прыкладна такім жа парадкам з напаўфальклорных форм казкі, легенды і гутаркі? І калі так, то як доўга аўтарская свядомасць аглядалася на народную прозу, ужо нібыта вырваўшыся за межы яе сталай формы? Што, паводле Багдановіча, павінна з’явіцца эстэтычным імпульсам для пераадолення закладзенага ў гэтай форме архетыпнага зместу і ў што павінна развіцца новае разыгранне мастацкіх кодаў выказвання?

Выглядае, што адказаць на пастаўленыя пытанні можна з дапамогай марфалагічнай распрацоўкі сюжэтаў тых самых жартаў-апавяданняў, высока ацэненых у аглядзе самім Багдановічам, і рэканструяванне рэалізаваных у гэтых творах сюжэтных схем праз супастаўленне актуалізаваных геройных функцый і іх семантычнага аб’ёму з вядомым сюжэтным “канонам” чарадзейнай казкі, сфармуляваным у свой час Уладзімірам Пропам [3]. І большае значэнне ў такім супастаўляльным даследаванні, зразумела, будзе мець ніяк не трываласць саміх сюжэтных архетыпаў, не блізкасць варыянта і “канона”, а, наадварот, непадобнасць і своеасаблівасць альтэрнатыўных адлюстравальных рашэнняў індывідуалізаванага аўтара і зададзеных “канонам” правілаў і норм.

Так, найлепшымі ў 1910 годзе, апрача шасці казак-апавяданняў Ядвігіна Ш., Багдановічам названы ўсяго тры апавяданні іншых аўтараў (“Ахвяра” Алеся Гурло, “Гарэлка” Янкі Окліча і “Казка не казка” Н.). З гэтых трох “дзе-якіх рэчаў” пэўным чынам вылучаецца апошняе – апавяданне з поўнай назвай “Праўда – не праўда, казка – не казка”, апублікаванае ў № 27 “Нашай Нівы” ад 10 ліпеня і падпісанае крыптанімам Н. [4; 5].

У межах дадзенага артыкула звернемся да яго сюжэтнай марфалогіі больш падрабязна і засведчым у апавяданні найперш індывідуальна-аўтарскую канцэпцыю сюжэтнага апаведу.

Распачынаецца казка-апавяданне стандартным апісаннем ініцыятыўнай сітуацыі: “Дзяцюк багаты і вялікіх навук спрыкрыў жыццём сваім...”⁴ [4, с. 408]. Галоўны герой безыменны, аднак ускосна называецца яго прыкладны ўзрост, указваецца сацыяльны статус – забяспечаны, адукаваны, халасты маладзён, якому чамусьці (мы яшчэ не ведаем прычыны) страшна надакучыла жыць на белым свеце. Чытаем далей: “...і паважыўся разстацца з ім. Што за жыццё? – думаў ён: ясі, каб жыць, а жывеш?.. – каб есці! Працаваць, гараваць, панаваць... Што-ж тут добраго, што разумнаго, што завіднаго? Ды і нічога добраго ў жыцці не знайшоў я, – і ня чуў, ня бачыў! Прах яго, гэта жыццё, – я з ім разстануся!..” [4, с. 408]. Перад намі марфалагічны эквівалент казкавага архетыпнага “недахвату” ці “нястачы” (не хапае нечага добрага, разумнага, завіднага) і, натуральна, усведамленне героем гэтай “нястачы”, і валявое рашэнне, якое і вызначала б наступную яго адпраўку на пошукі аб’екта пільнай патрэбы. Такой звычайна бывае асноўная форма завязкі ў казковым сюжэце з героем-шукальнікам.

⁴ З меркавання зручнасці для чытання тут мы прыводзім цытаты з кірылічнага варыянта выдання, хоць № 27 за 1910 год друкаваўся яшчэ і лацінкай [5]. Памылка набору ў поўнай кірылічнай назве апавядання (“Прауда не – прауда, казка – не казка.”) таксама намі не ўлічваецца.

Дзяцюк жа, насуперак казкаваму канону, мае на мэце зусім не знайсці, пачуць ці пабачыць нешта добрае ў жыцці, а, наадварот, – развітацца з гэтым светам. Зразумела, гэта можна было б ажыццявіць і не выходзячы з дому. Аднак “памяць жанра” патрабуе, каб герой абавязкова выправіўся ў дарогу, далейшы ход дзеяння вызначаецца менавіта персанажнай функцыяй адпраўкі, а абгрунтаванне такой адпраўкі – “каб разстацца з жыццём” – уяўляецца не такім ужо і істотным у марфалагічным плане.

Куды ж скіроўваецца дзяцюк з роднага дому? Акрамя звычайнай для казкі формулы сухой канстатацыі адпраўкі кшталту “выйшоў” нічога больш ці менш цікавага для нас такая адпраўка не ўтрымлівае. Праўда, трэба прызнаць, што сам факт адпраўкі ці адсылкі падразумявае, што кампазіцыя апаведу далей будзе ўгрунтавана на прасторавым перамяшчэнні героя (вядома, без эпічнай распрацоўкі самога руху). А мэта яе – “каб гдзе адабраць сабе жыццё” – ускосна скіроўвае нашы чытацкія чаканні на апісанне ў сюжэце нейкага іншага топасу, на імкненне персанажа апынуцца ў іншасвеце – царстве смерці. Гэтага, аднак, не адбываецца. Цэнтральны блок у цыкле “страта – пошук – набытак” рэдукаваны і сканцэнтраваны на кульмінацыйным моманце “сустрэчы” (сустрэча ёсць кульмінацый пошуку), што сведчыць і пра т.зв. “раскананізацыю” жанра казкі, і пра іншы характар героя. Герой тут прачытваецца асучасненым, які, аднак, паранейшаму становіцца ў сітуацыі свайго “казкавага” папярэдніка.

Дзе ж апынаецца наш герой? Першы і, па сутнасці, адзіны этап няздзейсненага шляху з роднага дому ва ўмоўнае месца пераходу з прасторы жыцця ў свет смерці выражаны такімі словамі: “Ідучы праз поле, сустрэціў ён работніцу” [4, с. 408]. Істотна і паказальна тут толькі тое, што гэта не лес і не гара, як традыцыйна бывае ў казковым сюжэце, а адкрытая з усіх бакоў ідылічная прастора поля – дыялог паміж дзецюком і работніцай адбываецца ў чыстым полі. І анідзе ў тэксце няма якіх-кольвек прыкмет таго, што гэтае поле сабой уяўляе: далёкае яно ці блізкае, груд гэта ці лагчына, поплаў ці сенажаць. Нельга нават гіпатэтычна меркаваць, які свет – зямны ці інфернальны – гэтае поле праецыруе. Не паспеўшы толкам пачацца, відавочна заяўленае ў кампазіцыі апавядання тапічнае перамяшчэнне персанажа цалкам завяршаецца, бо далей мы не сустрэнем ні руху актанта ў іншую прастору, ні вяртання назад з чужога ў свой свет, нават унутры свайго топасу персанаж да самага фіналу застаецца нерухомым. Прастора нібыта ёсць, але яе адначасова і няма. Асноўнае дзеянне адбываецца на першым у гэтым руху прыпынку, але і гэты прыпынак дэталёва не распрацаваны. А гэта сведчыць за пэўную дэфармацыю казкавага хранатопу ў бок стварэння функцыянальна акрэсленага прасторавага цэнтра і намёк на паступовае вызначэнне вобраза чалавека ў літаратуры.

У гэтай сувязі невялікі пропуск у лінейным разглядзе сюжэтнай марфалогіі апавядання ўяўляецца нам апраўданым, таму тут звернемся да развязкі кампазіцыі. Нярэдка момант, чаму казка так ці інакш пачынаецца з бяды альбо складанай задачы, можа быць вытлумачаны якраз менавіта з канца апаведу. К фіналу цыклічнага казкавага сюжэта “мінус” звычайна пераўтвораны ў “плюс”: бяда зліквідавана, вораг пераможаны, царэўна вернута. Акурат тое і бачым у апавяданні: з дапамогай дзвюх расказаных “казак” да дзецюка вяртаецца ягоная “страта” – праўдзівая сутнасць жыцця. Адзін за адным паслядоўна герой атрымлівае адказы на ўсе пастаўленыя ў ходзе дзеяння пытанні: навошта жыццё дадзена чалавеку; як жыць, не разумеючы навошта жыць; ці ведае хто-небудзь праўду пра жыццё і калі не ведае, то ці спазнае яе калі-небудзь? Такая філасофская рэфлексія як прыкмета, відавочна, не фальклорна-міфалагічнага, а ўжо рамантычнага тыпу свядомасці праецыруе сюжэт твора ў рэчышча гэтаўскага тыпу калізій (смерць і новае нараджэнне). І тое было эстэтычна ўсвядомленай устаноўкай невядомага нашаніўскага пісьменніка Н.

Так, завязка ў сюжэце нашай казкі-апавядання ў адпаведнасці з канонам чарадзейнай казкі ўтрымлівае бяду і абавязковую адпраўку героя з дому. Бяду і складанае становішча трэба “ануляваць”, звычайна тое адбываецца праз перадачу ў рукі пратаганісту чарадзейнага сродку – гэтым і вызначаецца фінал апавядання.

Што разумець пад чарадзейным сродкам, і як жа ён трапляе да дзецюка? У казкавы сюжэт дзеля гэтага звычайна ўводзіцца новы тып персанажа – дарыльшчык ці забеспячэнец, паводле У. Пропа, – які, так бы мовіць, упершыню экзаменуе героя на прадмет падрыхтаванасці

да няблізкага шляху, надзяляючы яго цудадзейнымі сродкамі, неабходнымі для пераходу ў іншасвет. Паспяховасць выніку залежыць ад правільнай ці няправільнай рэакцыі героя. Класічная казкавая форма такога дарыльшчыка ўвасоблена ў вобразе ягі, ад якой герой атрымлівае каня і розныя дары (булаву, меч, гуслі і інш.). Дзяцюк жа сустракае на сваёй дарозе зусім не старую кашчавую ахоўніцу брамы смерці, а маладую спакуслівую сялянку, якую апавядальнік нават візуальна прэзентуе нам у выглядзе “дзяўчыны с-пад Слуцка”, фотопартрэт якой займае амаль цэлую старонку газеты [4, с. 409]. І так ход дзеяння працягваецца якасна інакшым этапам. З прывітальнай размовы работніцы з сустрэчным дзецюком мы даведаемся толькі тое, што жыве яна на свеце нядоўга – недакладных “гадоў з дваццаць”. Большасць з гэтых гадоў дзяўчына працуе ў полі, і для чаго жыве, за цяжкай працай не надта каб і задумвалася. Затое ў ходзе далейшай гутаркі высвятляецца, што прывабная сялянка памятае багата народных легендаў і мудрых прыпавесцяў. Расказаўшы дзве такія “казкі”, бедная і, па ўсім відаць, непісьменная, але кемлівая прасталюдзінка перадае старэйшаму за сябе багатаму і адукаванаму шляхціцу народны досвед і ўяўленні пра жыццё і смерць. І такім парадкам момант дзеяння ў сюжэце апавядання адступае на задні план перад момантам аповеду, і гэта азначае адначасова пачатак пераадолення смерці героем, момант яго ўваскресення [6, с. 124].

Супаставім марфалогію сюжэта расказаных работніцай дзвюх “казак”. У якім жанры рэалізуецца развіццё іх сюжэтаў? У першай яе “казцы” ў адпаведнасці з казкавым канонам заданню складанай задачы таксама папярэднічае бяда, абцяжараная яшчэ і складаным становішчам ахвяры, – нейкі важны пан моцна захварэў, і ніводзін доктар не мог даць рады яго хваробе. Падразумываецца і паведамленне пра бяду, і просьба пра дапамогу, адрасаваная да “нейкай кабеты”, якая здольна вылечыць пана. Каб перамагчы сваю хваробу, няшчаснаму пану трэба прыняць лыжку “здору” (нутранага сала) з аднаго ягняці, што мае цудадзейную сілу. Складанасць выканання гэтай задачы заключаецца не ў тым, каб выпіць той цёплы лой з ягняці, а ў тым, каб пазнаць ва ўсім панскім авечым статку патрэбнае выратавальнае ягня. Заданні на пазнаванне – тыповы элемент трэцяга – ідэнтыфікацыйнага – іспыту ў чарадзейнай казцы, дзе часам сустракаюцца выпадкі, калі не героя пазнаюць, а герой пазнае чарадзейнага памагатага ці чарадзейны сродак. Пан, хоць і хворы, таксама знаходзіць хітры спосаб зліквідаваць сваё незайздроснае становішча без выканання задачы пазнавання – загадвае зарэзаць усіх сваіх ягнят, змяшаць здор з іх і лыжку таго здору даць яму: “Так і зрабілі. А пан глынуў ложку здору, – зара і паправіўся. Кажуць, і цяпер ён жыве. А ад якога ягняці выздаравеў ня ведаў і ня ведае” [4, с. 408]. Звяртае на сябе ўвагу і сакрэтнае цудоўнае ягня як асіміляваная форма чарадзейнага памагатага (такога, напрыклад, як конь) і сродку (такога, як жывая вада). Яго задача як памагатага – апафеоз героя пры вяртанні з іншасвету ў гэты свет. А матыў пазнавання аднаго патрэбнага ягняці з вялікай колькасці аднолькавых, як тое даводзіць гістарычная паэтыка сюжэта, грунтуецца на ўяўленні, што на тым свеце ўсе маюць адзін воблік, у тым асяродку не існуе індывідуальнага аблічча.

Другая “казка” таксама пачынаецца скарачанай версіяй сітуацыі нястачы: дваім вельмі хочацца навучыцца плесці незвычайнай прыгажосці паясы. Ёсць і спосаб ліквідацыі гэтай нястачы – браць урокі ў майстра, які адразу і заяўлены ў некалькі рэдукаванай пачатковай мастацкай сітуацыі: “Быў нейкі майстэр, каторы умеў пекныя паясы плясці. Хто хацеў навучыцца, – браў таго майстэр да сябе у вучні” [4, с. 409]. Нічога не вядома нам ні пра настаўніка-майстра, ні пра тое, дзе ён жыве і працуе (у чарадзейнай казцы жыве ён звычайна за морам, у іншым царстве ці хаця б у іншым горадзе). Падразумываецца адпраўка ці адсылка з дому, высланыя героі павінны вярнуцца майстрамі пляцення паясоў з выдатным веданнем рамяства і, галоўнае, з пэўнымі ўменнямі. Але чаму вучняў, якія ўсведамляюць сваю нястачу і прымаюць валявое рашэнне сваю нястачу зліквідаваць, двое? У казцы герой-пратэганіст звычайна адзін – дурань, салдат, сучы сын. Падваенне тут абумоўлена тым, што на асноўны іспыт – сітуацыю ліквідацыі нястачы – штучна накладзены папярэдні іспыт дарыльшчыка на правільнасць рэакцыі героя. Неўзабаве паведамляецца і пра эфектыўны метады навучання, які і ёсць праверкай на атрыманне чарадзейнага ўмення: “Вось, ён сам пляце паяскі, а вучням не паказывае, ня вучыць іх, а дае ім толькі гатовыя ўжо, каб яны расплеталі. <...> Шмат часу мінула, а ён іх вучыць ані

думае” [4, с. 409]. Відавочна, каб прайсці складанае выпрабаванне, трэба быць кемлівым і назіральным і, штодня расплятаючы ніткі, навучыцца адваротным чынам іх заплятаць. І тут нам акурат і пададзены два варыянты рэакцыі героя на правакацыю майстра і, натуральна, два супрацьлеглыя наступствы гэтай рэакцыі. Адзін вучань скоро схамянуўся і стаў прыглядацца да тых паясоў, а другі толькі плакаў і злаваўся, – у выніку першы ў хуткім часе асвоіў тую хітрую навуку пляцення паясоў, а другі так і не здолеў узяць уладу над гэтым майстэрствам, “кінуў-рынуў” і адышоў ад майстра. У саміх паясах генетычна можна ўгледзець татэмныя маскі і ўборы, і, магчыма, якраз элементы абрадавых строяў (як эквівалента, скажам, незвычайнай шлюбнай сукенкі для казкавай царэўны) павінны былі дастаць тыя двое ад самага пачатку дзеяння.

Вернемся, аднак, яшчэ раз да самой бяды ці складанай задачы, якія папярэднічаюць абавязковай адпраўцы ці адсылцы героя з дому і якія канечне павінны быць зліквідаваны ў фінале. Што хоча чарадзейная казка ад героя, калі прапануе яму выканаць небяспечнае для жыцця заданне? У. Проп сцвярджаў, што за такім заданнем стаіць пэўны іспыт магічнай сілы героя, ад якога хочучь доказаў, што ён прайшоў ініцыяцыю-пасвячэнне: не проста ўвайшоў у чужую прастору, але яшчэ і паспяхова вярнуўся назад, што значна цяжэй. І толькі той, хто адолеў увесь гэты шлях, у фінале мае права на руку і сэрца царэўны і (палову) царства яе бацькі [7, с. 288]. Улада ў гэтым царстве перадаецца не любому прэтэндэнту, а выключна такому, які выканаў заданне і тым пацвердзіў сваю моц і здольнасць заняць трон. Іспыт цара звычайна кваліфікуецца як складаная задача, а задаванне такіх задач у казковым сюжэце найчасцей адбываецца ў самым пачатку твора. Казка акурат і пачынаецца з таго, што сватанне да царскай дачкі выклікана задачай: цар жадае выдаць сваю дачку замуж і абвешчае гэта праз усенародны кліч, паведамляючы ўмовы яе выдання. Напрыклад, хто пабудуе новы палац ці хто дастане пярэ Жар-птушкі, той і ажэніцца з прынцэсай. Што вымушае цара задаваць такую задачу, у народнай казцы часта не акцэнтуюцца, але відавочна, што звычайна гэта ўсведамленне нястачы – цару вельмі хочацца мець новы палац ці пярэ Жар-птушкі. Нястача, між іншым, можа быць і наступствам бяды альбо шкодніцтва з боку антаганіста (страшны цмок выкрадае царскую дачку). Сфармуляваная царом задача не заўсёды матываваная, але пастаўленыя перад героем умовы шлюбу з царэўнай заўсёды настолькі складаныя, што невыканальныя. Казкавы герой здольны іх выканаць выключна з дапамогай магічнай сілы.

Але што мы бачым у нашай “казцы”-апавяданні? А тут герой таксама ідзе ў чужую зямлю, каб, вытрымаўшы пэўнае выпрабаванне, ажэніцца з умоўнай “царэўнай” і застацца ўладарыць у яе “царстве”. Праўда, увасоблена тое ў сюжэце апавядання вельмі своеасаблівым чынам – праз адрыв персанажнай функцыі ад свайго героя на тыпу на фоне рэдукцыі сістэмы персанажаў.

Рашэнне складанай задачы, шлюб і ўцараванне героя ўтварае адзін функцыянальны комплекс, марфалагічна раскладзены не на тры суб’екты (пратаніста, цара і царэўну), а, па сутнасці, на два (пратаніста і царэўну), бо адзін персанаж пакрывае два кола функцый. Але гэта якраз лічыцца казкавай нормай, ад якой наша апавяданне ніяк не адступіла. Паказальна тут іншае: выкананне персанажных мінус-функцый цара, ужо цалкам адлучаных ад адпаведнага героя на тыпу адпраўніка, рашуча прымае на сябе не персанаж царэўны, як гэта заўсёды бывае ў казковым сюжэце, а персанаж пратаніста. Складаная задача, якая суправаджаецца абяцаннем, тут фармулюецца не адпраўніком і зусім не ў дачыненні да сватання: “Аддам яго [сваё багацце. – Н.Ч.] таму, хто мне разгадае, на што дано жыццё чалавеку?” [4, с. 408] Не-царскі кліч агалошвае сам пратаніст, і матываваны ён цвёрдым усведамленнем нястачы – нічога добрага ў жыцці няма, толькі праца, гора і панаванне (“працаваць, гараваць, панаваць”). На дзецюка праецыруецца адначасова адпраўнік, які абяцае царства таму, хто разгадае загадку пра сэнс жыцця. Калі герой кемлівы і адважны, то можна за яго адзіную любую дачку аддаць, а калі няспраўны і баязлівы, то не шкада і галаву яму адсекчы.

Генетычна гэта азначае, што настала пара старому пакаленню сысці ў нябыт, а маладому пакаленню – засведчыць сваю сілу, ажэніцца і заняць вакантнае месца. Змяняецца ў гэтай сітуацыі і ўласна місія пратаніста – узяць на сябе смерць, першапачаткова прызначаную старому цару. Дарэчы, у такім рэчышчы страту сэнсу жыцця можна разглядаць таксама і вынікам старасці. Адсюль жаданне героя “разстацца з жыццём” гіпатэтычна можа прачытвацца як умова

адрачэння старога цара ад пасада і царавання: калі не вярну сэнсу жыцця, – я памру (чытай: мяне заб’е патэнцыйны зяць). Разам з тым, выпрабаванне для пратаганіста сфармулявана самім пратаганістам так, што шчаслівы канец непазбежны: развітацца з жыццём, калі будзе аддадзена каму-небудзь багацце, а багацце аддаць толькі пры ўмове, калі знойдзецца нехта, хто раскрые таямніцу, у чым жа заключаецца сэнс жыцця. Імкненне адшукаць хоць некага, хто ведае адгадку, – гэта трансфармаванае жаданне старога цара выбраць найлепшага жаніха для сваёй дачкі са спадзяваннем, што найлепшага не існуе ва ўсім свеце.

Так, не адмаўляючы ўсёй паўнаты генетычных сувязяў з архетыпам чарадзейнай казкі, моманты якаснага пераадолення індывідуальна-аўтарскай свядомасцю казкавага тыпу разгортвання мастацкай сітуацыі і паступовай выпрацоўкі прынцыпова новай, незнаёмай у народнай казцы, канцэпцыі наратыўнага аповеду засведчылі выразную патрэбу ў “разняволенні” апавядальнага сюжэта, а разам з ім і героя. Вядома, асучаснены герой у старой сітуацыі, рэдукцыя мастацкай прасторы, сустрэча як кульмінацыя архетыпнага “пошуку”, уплеченая ў канву сюжэта філасофская рэфлексія пра сэнс жыцця, падзея нарацыі як сімвалічнае змаганне за героя і яго ўваскрашэнне, а на марфалагічным узроўні адваротнае архетыпнаму абгрунтаванне адпраўкі, адрыў актантай функцыі ад геройнага тыпу на фоне выпрабавання пратаганіста з заяўленай непазбежнай шчаслівай развязкай – усё гэта пакуль ваганні трывала засвоенай мадэлі, па-мастацку прадуктыўныя для сюжэтнага аповеду ў форме свядомай падробкі пад фальклор і мастацкага выкарыстання элементаў фальклорнай паэтыкі ў аўтарскай творчасці. Мы можам канстатаваць, што дамінантай апавядання “Праўда – не праўда, казка – не казка” ўсё яшчэ застаецца казкавы “абавязкавы” сюжэт (Е. Меляцінскі), следам за якім упэўнена крочыць яго новы герой. Аднак наперадзе *punctus contra punctum*, якога прагнуў Максім Багдановіч, – калі аўтарскі сюжэт у беларускай прафесійнай літаратуры здолее развіць фальклорную аснову ў адпаведнасці з канцэптуальна іншым героем.

І тое неўзабаве адбудзецца...

Спіс літаратуры

- 1 Багдановіч, М. Глыбы і слаі / М. Багдановіч // Багдановіч, М. Поўны збор твораў : у 3 т. / М. Багдановіч. – Мінск, 1993. – Т.2 : Маст. проза, пераклады, літаратурныя артыкулы, рэцэнзіі і нататкі, чарнавыя накіды. – С. 185–192.
- 2 Багдановіч, М. Забыты шлях / М. Багдановіч // Багдановіч, М. Поўны збор твораў : у 3 т. / М. Багдановіч. – Мінск, 1993. – Т.2 : Маст. проза, пераклады, літаратурныя артыкулы, рэцэнзіі і нататкі, чарнавыя накіды. – С. 286–291.
- 3 Пропп, В. Я. Морфология сказки / В. Я. Пропп. – Л. : Academia, 1928. – 152 с.
- 4 Н., Праўда не – праўда, казка – не казка / [н. а.] // Наша Ніва. – 1910. – № 27. – С. 408–410.
- 5 N., Prauda – nie prauda, kazka – nie kazka / [н. а.] // Naša Niwa. – 1910. – № 27. – С. 408–410.
- 6 Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.
- 7 Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 2000. – 336 с.

УДК 82.091;304.5

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

КРОС-КУЛЬТУРНАЕ (ПРА)ЧЫТАННЕ НАЦЫЯНАЛЬнай КЛАСІКІ ЯК (НЕ)ЛІТАРАТУРАЗНАЎЧАЯ ПРАБЛЕМА

На сучасным этапе грамадскага развіцця, калі працэсы глабалізацыі спалучаюцца з феноменамі адасаблення этнакультурных груп, нацыянальная літаратурная класіка бачыцца

надзвычай эфектыўным інструментам і адначасова ўплывовым акторм міжкультурнай камунікацыі. Актualізацыя нацыянальнай класікі ў агульнакультурнай прасторы прадугледжвае рэалізацыю механізмаў крос-культурнага чытання – трансдыскурсіўнай (навукова-мастацкай / паняццйна-вобразнай) і міждысцыплінарнай практыкі ўспрымання, аналізу і ацэнкі мастацкіх з’яў, прыналежных да іншакультурных традыцый.

Класічная літаратура, адмысловы “мегасінопсіс” нацыянальнай карціны свету, на сучасным этапе цывілізацыйнага развіцця можа разглядацца як унікальны інструмент міжкультурнай камунікацыі. Згаданая ўнікальнасць абумоўлена змястоўнымі і функцыянальнымі ўласцівасцямі нацыянальнай класікі як мастацка-сімвалічнага Тэксту, што рэпрэзентуе ў згорнутым выглядзе і разам з тым у максімальнай (для мастацкай сістэмы) паўнаце анталогію і экзістэнцыю нацыянальнага быцця ў яго дынаміцы, гэта значыць сумяшчае аспекты генетычнага, эвалюцыйнага і прагнастычнага кшталтаў.

Патэнцыял літаратурнай класікі як актора сучаснага палілога культур мусіць быць належным чынам актуалізаваны, скіравана і эфектыўна выкарыстаны для дасягнення сутнаснага, трывалага *паразумеання*, што разглядаецца ў якасці мэты і выніка, прынцыпу і механізму ўзаемадзеяння нацыянальных культур-універсумаў. Паколькі аналіз спецыфікі і тэндэнцый міжкультурнага ўзаемадзеяння сведчаць пра ўскладненне агульнага (сусветнага) кантэксту камунікацыі, а таксама пра рост уплывовасці на яго стахастычных фактараў, якасць акрэсленага паразумеання паміж культурамі забяспечваецца на ўзроўні глыбінна-аксіялагічным. У дачыненні да нацыянальнай мастацкай слаvesнасці пытанне заключаецца ў тым, як найлепшым чынам задзейнічаць яе патэнцыял генератара і захавальніка каштоўнаснага стаўлення да свету ў сітуацыі росту (нягледзячы на дэкларуемыя намеры і намаганні) *міжкультурнага непаразумеання*? Ключавую ролю ў гэтай сітуацыі магло б адыгрываць літаратуразнаўства. Дзеля гэтага, аднак, яно мусіць выступаць як *швец, жнец і на дудзе іграць*, то бок сумяшчаць функцыі ўласна даследавання, прэзентацыі і культурнай прамocyі (“эксперта”, “(між)культурнага агента” і “піяршчыка”).

Сучаснае літаратуразнаўства (напрыклад, кампаратыўнае) назапасіла вопыт асэнсавання складанай кантэкстуальнасці літаратурных з’яў, іх рознаскіраваных стасункаў і ўплываў “у аспеце дзвюх фонавых іерархій; 1) нацыянальна-літаратурнай і 2) кантэкстуальна-міжлітаратурнай” [1, с. 49]. Гэта дазваляе ажыццяўляць шматаспектны аналіз не толькі канстант літаратуры, але і феноменаў культуры ў цэлым. Існуе меркаванне, што сама культуралогія паўстала ў выніку выкарыстання метадаў літаратуразнаўчага тыпу даследавання для аналізу матэрыялу культуры, вось чаму культуралогія “разглядае культурныя артэфакты як «тэксты», якія варта чытаць, а не як аб’екты, якія можа проста палічыць» [2, р. 37]. Менавіта метадалагічны і эмпірычны вопыт літаратуразнаўства можа “ўзброіць” удзельнікаў палілога культур такімі каштоўнымі інструментамі, як “адмаўленне ад патрабаванняў імгненнай зразумеласці, гатоўнасці працаваць на мяжы разумення сэнсу, выкарыстоўваць нечаканыя, прадуктыўныя эфекты мовы і задавальнення” [2, р. 38] і інш. Найбольш багаты фактычны матэрыял для гэтага ўтрымлівае якраз нацыянальная літаратурная класіка – прынамсі, той літаратурны канон, што на канкрэтным этапе прымаецца грамадствам як прэцэдэнтнае ўвасабленне базавых структур нацыянальнага светапогляду і светаадчування, як адмысловы “звод” анталагічных, аксіялагічных, экзістэнцыяльных арыенціраў. Найбольш дзейсны інструмент (пра)чытання літаратурнай класікі ў кантэксце міжкультурнай камунікацыі, на нашу думку, паўстае ў выніку спалучэння вопыту літаратуразнаўчай герменеўтыкі, метадаў кампаратыўнага літаратуразнаўства і практык кросс-культурнага аналізу.

Айчынная гуманітарыстыка да паняцця крос-культурнасці ставіцца скептычна, бо лічыць яго неапраўданым “ускладненнем” паняцця міжкультурнасці. Для разумення адпаведнай камунікацыі розніцы паміж дэфініцыямі “міжкультурная” і “крос-культурная” насамрэч няма, але “паміж крос-культурным і міжкультурным даследаваннямі існуе прынцыповая розніца. Крос-культурнае даследаванне скіравана на параўнанне культур паводле папярэдне вызначаных пераменных, а міжкультурнае даследаванне сфакусавана на вывучэнні непасрэдных інтэракцый паміж носбітамі розных культур” [3, с. 45]. Кросс-культурныя даследаванні

за апошнія больш чым паўстагоддзя (пik цікавасці да іх звязваюць з 1960–1970-мі гадамі) з галіны псіхалогіі ператварыліся ў міждысцыплінарны дыкурс, назапасілі велізарны эмпірычны матэрыял, якім карыстаюцца самыя розныя навуковыя дысцыпліны (гл., напрыклад: [4]). На наш погляд, крос-культурнасць як метадалагічны канцэпт [5] адэкватна адлюстроўвае складаны характар узаемадзеяння культур на сучасным этапе цывілізацыйнага развіцця, калі працэсы глабалізацыі спалучаюцца з феноменамі адасаблення этнакультурных груп. У аснове крос-культурнасці як адметнай мадэлі ўзаемадзеяння культур – усведамленне і прыняцце іх асаблівасцей (ад-розненняў) усімі суб’ектамі міжкультурнай камунікацыі. Крос-культурнасць канцэнтруецца на феноменалогіі новых з’яў, што паўстаюць на скрыжаванні культур, у “моманце” іх сустрэчы. Сярод розных відаў крос-культурных даследаванняў у дачыненні да вывучэння літаратурнай класікі (напрыклад, “паводзін” літаратур класічнага тыпу ў постнекласічнай парадыгме, у тым ліку – у іншакультурным яе сегменце) асаблівай увагі вартыя даследаванні, звязаныя з праверкай гіпотэзы (падрабязна гл., напрыклад [3, с. 45–46]), скіраваныя на выяўленне і інтэрпрэтацыю адрозненняў. (Цэнтраваныя на адрозненнях доследы, дарэчы, стымулююць як развіццё наяўных тэорый, так і вылучэнне іншых канцэпцый [6, с. 154].)

Уласна, у літаратуразнаўства ўжо маецца сур’ёзны вопыт даследаванняў крос-культурнага кшталту, нават калі яны і не атрыбуюцца як крос-культурныя. Напрыклад, даследаванне параўнальнай спецыфікі літаратур Захаду і Усходу заснавана “не столькі на тоеснасці, тыпалогіі, колькі на проціпастаўленні, дыферэнцыяцыі. <...> сусветны літаратурны працэс асэнсоўваецца як немеханічнае цэлае... Нацыянальныя літаратуры дапаўняюць адна адну. Інакш яны б не аб’ядноўваліся, а зліваліся” [1, с. 48–49]. Літаратуразнаўства не толькі ўсё больш актыўна выкарыстоўвае тэарэтычны і эмпірычны вопыт крос-культурнага аналізу (гл., напрыклад, [7]), але і выходзіць у прастору міждысцыплінарнасці. Тое ж кампаратыўнае літаратуразнаўства пашырае “межы свайго навуковага поля ад рамак «сусветная літаратура» да межаў «сусветная культура» і ў якасці прадмета даследавання вызначае катэгорыю «міжлітаратурны працэс» ва ўсім аб’ёме яго парадыгмальнага ўласцівасцей, функцый, будовы, гістарычнага развіцця ў суадносінах з дынамічнай макрасістэмай «сусветная культура»” [1, с. 16–17].

Крос-культурнасць, што факусіруецца на патэнцыяле найперш адрозненняў, сёння можа прапанаваць больш эфектыўная мадэлі (механізмы) (пра)чытання тэкстаў нацыянальнай класікі, чым матрыцы, арыентаваныя на пошукі падабенстваў (сыходжанняў). Напрыканцы першай чвэрці XXI стагоддзя можна гаварыць пра фарміраванне адметнага даследчага дыскурсу, які аперыруе паняццем “крос-культурнае чытанне”. Сутнасць яго звязваецца з угрунтаванасцю ў культурных канвенцыях і кампетэнтнасцях (культурнай і чытацкай). Крос-культурнае чытанне, па сутнасці, паўстае метадалогіяй аналізу-мадэлявання: “У розных культурных кантэкстах круггляд чытачоў прадстаўляе розныя каштоўнасці і сэнсы. <...> Літаратурная інтэрпрэтацыя павінна грунтавацца на літаратурнай кампетэнтнасці, якая мае на ўвазе няўнае валоданне чытачом рознымі семіятычнымі канвенцыямі, што дазваляюць яму чытаць творы з падтэкстам і рытуальнасцю... Інтэрпрэтаваць літаратурны твор – значыць суадносіць яго з катэгорыямі, якія ў культуры-крыніцы ўспрымаюцца як натуральны спосаб абмеркавання свету” [8, р. 60]. У гэтай опыцы вывучэнне літаратуры факусіруецца не на “абмеркаванні асобных твораў”, а на разуменні “умоўнасцей, якія робяць магчымымі інтэрпрэтацыю літаратуры” [8, р. 61]. Крос-культурнае чытанне нацыянальнай класікі дапамагае зразумець, як адрозненні робяцца рэсурсам мастацкасці, каторая, адпаведна, становіцца прасторай і інструментам вобразна-эстэтычнага ўвасаблення нацыянальнай аксіялогіі.

У выпадку з літаратурнай класікай – прынамсі, той часткаю літаратурнага канону, да якога аказваецца *volens nolens* далучаны кожны, хто атрымаў абавязковую (школьную) адукацыю, – гэты “кожны” можа лічыцца кваліфікаваным (кампетэнтным у абмежы “неабходнасць – дастатковасць”) чытачом для стасункаў са *свайёй* класікай. Іншая справа, што крос-культурнае вымярэнне быцця літаратурнай класікі мае на ўвазе і крос-культурнае вымярэнне *літаратуразнаўчай кампетэнтнасці*, што забяспечваецца кампанентамі (ведамі, кагнітыўнымі навыкамі,

аналітычнымі стратэгіямі і інш.) полідысцыплінарнымі (падрабязней гл., напрыклад, [9]). Важную ролю ў забеспячэнні эфектыўнасці такога чытання выконвае кантэкстуальная чытацкая сензітывасць – адчувальнасць да патэнцыяльна бясконцай варыятыўнасці выражэння каштоўнасцей у мастацкім вобразе, а таксама асабістая гатоўнасць да ўспрымання *іншасці* як крыніцы аксіялогіі і рэсурсу мастацкасці. Бадай, галоўная пазалітаратурная вартасць крос-культурнага чытання – яго арыентаванасць на *экстралітаратурную выніковасць*.

Напрыклад, выкарыстанне эмпірычных даных, атрыманых падчас крос-культурных даследаванняў псіхалагічнай скіраванасці, у кантэксце вывучэння стыляў чытацкай самаідэнтыфікацыі дазволіла пацвердзіць высновы пра тое, што “чытачы ва Усходняй Азіі інтэрпрэтуюць дзеянні персанажаў пераважна як сацыяльна арыентаваныя тэндэнцыі, у той час як заходнееўрапейскія чытачы суадносяць гэта ў большай ступені з індывідуальна арыентаванымі аспектамі” [8, р. 63].

Адным з канстант беларускай культуры і базавых канцэптаў нацыянальнага мастацтва слова з’яўляецца *шлях*. Як зазначае І. В. Жук, у беларускім кантэксце “відавочнай дамінантай выступае «зямная», асабліва «зямельная» семантычная прыкмета матыву” [10, с. 158]. Сэнс *шляху* беларускім мыслярам і творцам бачыцца ў *пошуку*, пры гэтым беларускі *шлях* заўсёды мае *пэўную* мэту (нават калі гэта штосьці метафізічнае – як воля ці лепшая доля). Кітайскі іерогліф 道 (*dào*) можа ў розных кантэкстах азначаць ‘шлях’, ‘дарогу’, ‘сцяжыну’, ‘кірунак’, ‘веданне’, ‘метад’, ‘маўленне’, паняцці ‘весці за сабой’, ‘гаварыць’, ‘цячы’ і інш. Дао як базавы канцэпт кітайскага светапогляду і светаадчування надзвычай аб’ёмна “прамоўлены” ў *дадэцзін* (*dàodé jīng*), кананічным тэкście даасізму, што склаўся ў першыя стагоддзі нашай эры і вядомы нам сёння пад назвай “Дао дэ цзін” (“Канон Шляху і дабрачыннасці”). Паводле “Дао дэ цзін”, сапраўдны Шлях не мае мэты, гэта працэс, сутнасць якога ў самім працэсе: “Шлях, што завяршаецца мэтай, не можа быць Шляхам Спрадвечным” [11, с. 3]. У кітайскім каноне ад пачатку фіксуецца разуменне, што *Шлях* роўны *Руху*. Беларускі і кітайскі літаратурныя каноны дэманструюць выразныя адрозненні *шляху* як аднаго з базавых для абедзвюх культур канцэпта. Беларускі *шлях* – мэтава-скіраваны, мэтава-ўкаранёны; у кітайскай традыцыі *Дао-Шлях* мае сэнс тады, калі не мае мэты (бо вечнае ўдасканаленне не мае фінальнай кропкі). *Шлях* у творах класічнай беларускай літаратуры – гэта так ці інакш пошук, пошук сутнасці і сэнсу сябе як часткі агульнага (я і мой свет, мая зямля як частка супольнай Зямлі, Беларускага Дому); індывідуальны шлях маркіруецца (матывуецца) супольна значнай мэтай. *Дао-Шлях* у кітайскай традыцыі матываваны не гісторыяй, а метафізікай, не часам, а вечнасцю; сэнс прыватнаму шляху надаецца ў межах мета-Метафізічнага, неспасцігальнага (гл. падрабязней: [12]).

Англійскі пісьменнік з нігерыйскімі каранямі Б. Окры вызначае свой мастацкі метадад як адмысловую – “незаходнюю”, “пашыраную” – форму рэалізму, пры гэтым “звышнатуральныя элементы ў яго прозе – папросту рэалістычныя рэпрэзентацыі нігерыйскага нацыянальнага вопыту” [13]. Б. Окры аднаўляе ў сваіх творах свет з “даўжынёй паміж рэалістычнай і містычнай імперыямі вопыту” і сумняваецца ў тым, ці могуць “наогул заходнія чытачы адчуваць гэту «даўжыню» паміж рэальным і духоўным” [13]. Крос-культурнае чытанне ўтрымлівае сёння шырокі спектр магчымасцей для таго, каб зразумець, ці дасягаецца ў працэсе камунікацыі чытача з тэкстам галоўная мэта любога міжкультурнага ўзаемадзеяння – ці здолеў я-чытач асвоіць і прысвоіць сэнсы, каштоўнасці так, каб яны без страты *сваёй іншасці* сталі часткай *маёй іншасці*, майго каштоўнаснага ўніверсуму. Відавочна, што нацыянальная класіка і крос-культурнае чытанне ў гэтым сэнсе самой сутнасцю *сваёй “гарантуюць”* адно аднаму поспех ў справе стварэння прасторы, дзе *іншасці* не толькі могуць выдатна паразумецца, але і ўзбагачаюць адна адну.

Спіс літаратуры

1 Гарипова, Г. Т. Сравнительное литературоведение. Современные тенденции русской литературной компаративистики: учеб. пособие / Г. Т. Гарипова, Э. Ф. Шафранская ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2022. – 124 с.

- 2 Kryukova, E. I. Literary studies as the means of facilitating cross-cultural communication / E. I. Kryukova // International Research Journal. – 2016. – No 11 (53). – pp. 37–38.
- 3 Тангалычева, Р. К. К вопросу о методологии кросскультурного исследования / Р. К. Тангалычева // Телескоп. – 2022. – № 4. – С. 44–49.
- 4 Van de Vijver, F. Towards an integrated analysis of bias in cross-cultural assessment / F. Van de Vijver, Y. Poortinga // European Journal of Psychological Assessment. – 1997. – No 13. – pp. 29–37.
- 5 Шевлякова-Борзенко, И. Л. Кросс-культурность как методологический концепт и подход к проектированию образовательных систем / И. Л. Шевлякова-Борзенко // Кросс-культурное образование в условиях глобализации: теоретическое осмысление и национальные практики реализации. – Псков : Логос, 2023. – С. 351–362.
- 6 Мацумото, Д. Человек, культура, психология. Удивительные загадки, исследования и открытия / Д. Мацумото ; [пер. на рус. яз.: Голубева О. и др.]. – Спб. : Прайм-ЕВРОЗНАК, 2008. – 688 с.
- 7 Магомедова, Т. И. Технология кросс-анализа художественного образа: дидактический маршрут интерактивной лекции / Т. И. Магомедова, А. Е. Плохарский // Педагогический журнал. – 2019. – № 9/1А. – С. 356–365.
- 8 Zhang Yehong. Cross-cultural Literary Comprehension: Theoretical Basis and Empirical Research / Zhang Yehong // Interkult. Forum dtsh.-chin. Kommun. – 2022. – No 2 (1). – pp. 58–73.
- 9 Шевлякова-Борзенко, И. Л. Содержание и функциональность понятия “литературоведческая компетентность”: кросс-культурное измерение // И. Л. Шевлякова-Борзенко // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай: матэрыялы XIV Міжнар. навук.-практ. канф., прысвеч. 85-годдзю філал. фак. Беларус. дзярж. ун-та, Рэсп. Беларусь, Мінск, 26 верас. 2024 г. / Беларус. дзярж. ун-т ; рэдкал.: С. А. Важнік (гал. рэд.) [і інш.]. – Мн. : БДУ, 2024. – С. 239–245.
- 10 Жук, І. В. Матыўная прастора літаратуры пачатку XX стагоддзя : манаграфія / І. В. Жук [і інш.] ; [пад агул. рэд. І. В. Жука]. – Гродна : ГрДУ імя Я. Купалы, 2009. – 255 с.
- 11 Дао Дэ Цзин / Перевод с древнекитайского и комментарии Александра Кувшинова. – Изд. 4-ое, пер. и доп. – М. : Профит стайл, 2001. – 169 с.
- 12 Шаўлякова-Барзенка, І. Л. Шлях як базавы канцэпт беларускай і кітайскай культур: спецыфіка актуалізацыі ў тэкстах літаратурнага канону / І. Л. Шаўлякова-Барзенка // Беларуская мова, літаратура, культура і свет: праблемы рэпрэзентацыі : зб. навук. артыкулаў па выніках IV Міжнар. навук. канф., Мінск, 30 лістап. 2022 г. – Мн. : МДЛУ, 2024. – С. 173–179.
- 13 Толкачев, С. П. Мультикультурализм в постколониальном пространстве и кросс-культурная английская литература / С. П. Токачев // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение» [Электронный ресурс]. – 2013. – Режим доступа: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/1/Tolkachev_Multiculturalism-Cross-cultural-Literature/. – Дата доступа: 07.01.2025.

УДК 821.161.3

Д. А. ЮРКОЙЦЬ
(г. Мінск, БДУ)

“НАРАЧ” МАКСІМА ТАНКА Ў АЦЭНКАХ ЛІТАРАТУРАЗНАЎЦАЎ

Артыкул прысвечаны набыткам заходнебеларускай літаратуры ў жанры паэмы з дакументальнай асновай. Вызначана, што, нягледзячы на спробы В. Таўлая, М. Васілька і інш. стварыць ліра-эпічныя паэмы на аснове лакальных падзей з гісторыі Заходняй Беларусі, адзіным творам, які адпавядае ўсім фармальным крытэрыям і які дайшоў да сучаснага чытача ў поўным выглядзе, з’яўляецца паэма “Нарач” М. Танка. У артыкуле прыводзяцца ацэнкі твора беларускімі літаратуразнаўцамі, якія разглядалі яго ў кампаратывным, тэксталагічным, гістарычным і іншых аспектах.

Заходнебеларуская паэзія (1921–1939) – з’ява неаднародная і шматгранная. Такія характэрныя для яе рысы, як “масавасць”, працяг нашаніўскіх традыцый, фарміраванне і паспяховае функцыянаванне якіх мела аб’ектыўныя прычыны, спрычыніліся перавазе колькаснага паказчыка над якасным. Безліч нападзых і забытых ці ўвогуле невядомых з паэзіі сучаснасці паэтаў была ўключана ў літаратурны працэс Заходняй Беларусі, аднак уплываць на яго эвалюцыю ледзьве магла. Рэпрэзентуюць жа пошукі і здабыткі тагачаснай лірыкі аўтары, мастацка-эстэтычны ўзровень паэзіі якіх быў на значна вышэйшым узроўні, чым у прадстаўнікоў “масавай” плыні.

Адным са шматлікіх крытэрыяў росту паэтычнага майстэрства, думаецца, быў зварот да жанру паэмы. У. Калеснік, акрамя таго, лічыў, што “*паэма развіваецца ў выніку развіцця нацыянальнай, а не толькі мастацкай свядомасці*” [1, с. 29]. Працавалі над ліра-эпічнымі творами заходнебеларускія паэты рознай ідэйна-светапогляднай арыентацыі: М. Машара, М. Васілёк, В. Таўлай, В. Адважны, К. Сваяк і інш. (у некаторых з пералічаных творцаў паэмы так і не пабачылі свет). Не выключэннем быў і Максім Танк, які ў давераснёўскі перыяд стварыў паэму “Нарач”; яе высока ацанілі сучаснікі ў Заходняй Беларусі і Польшчы, а пасля – і савецкія літаратуразнаўцы. Не будзе перабольшаннем сцверджанне, што менавіта гэтая паэма была ўзорнай. Іншыя ж заходнебеларускія паэты, якія рабілі спробы працаваць у ліра-эпічным жанры, з большай ці меншай паспяховасцю маглі толькі наблізіцца да мастацкага ўзроўню танкаўскага твора.

Адметнасцю гэтай паэмы з’яўляецца, сярод іншага, тое, што сюжэт пабудаваны на дакументальнай аснове, канкрэтнай гістарычнай падзеі – паўстанні нарачанскіх рыбакоў.

Аднак выражэнне агульнанацыянальнай праблематыкі праз прызму лакальнага канфлікту, заснаванага на канкрэтна-гістарычным матэрыяле, сустракаем і ў іншых заходнебеларускіх паэтаў. Напрыклад, у тым жа 1935 г., напрыканцы якога распачаў працу над сваёй паэмай М. Танк, другі слынным заходнебеларускі паэт В. Таўлай, седзячы ў Лукішскай турме, піша паэму “Кобрыншчына”, якая, разам з ранняй (“Непераможная”) і познімі (“Песня пра сухар”, “Таварыш”), не засталася незаўважанай даследчыкамі творчасці аўтара. На яе звяртаў увагу М. Арочка, які напісаў манаграфію пра творчасць В. Таўлая [2], аднак асаблівай увагі гэты твор, нават у параўнанні з іншымі таго ж аўтара, у даследчыкаў не выклікаў. Першыняў сярод паэм аддавалася, як правіла, “Таварышу” або “Песні пра сухар”.

Тое, што “Нарач” – дасканалы ўзор жанру паэмы, бясспрэчны факт і пытанню не вылікае (хоць даследчыкі выказваюць розныя думкі наконт жанрава-стылёвай разнавідасці гэтай паэмы). Калі ж звярнуцца да ацэнак мастацкай формы “Кобрыншчыны” В. Таўлая, то тут усё не так адназначна. Напрыклад, У. Калеснік у адной з прац называе гэты твор “*вялікім вершам*” [3, с. 93] (хоць часам ставіць у адзін шэраг з паэмамі [4, с. 80]), з чым не пагаджаецца М. Арочка, заўважаючы, што толькі такая жанравая атрыбутыка дазволіла літаратуразнаўцу “*прыпісаць «першыняў» «Нарачы» Максіма Танка*”. Сам жа М. Арочка лічыць, што менавіта твор В. Таўлая – “*першая гераічная паэма аб рэвалюцыйнай паўстанчай барацьбе таго часу*” [2, с. 90]. Акрамя таго, даследчык заўважае, што ў першым зборніку вершаў паэта, які выйшаў пасмяротна (1947 [5]), аўтар уключыў твор у раздзел пад назвай “*Тры паэмы*” [2, с. 90]. Але, да прыкладу, у выданні 2014 г. бачым, што складальнікі ўключылі “Кобрыншчыну” ў раздзел “*Вершы*” [6, с. 69–72]. Сам жа В. Таўлай назваў сваю паэму “*аповяданнем адной ночы*”. М. Арочка, тлумачачы такую дэфініцыю, разважае наступным чынам: “*Сваю творчую ўвагу ён [паэт – Д. Ю.] сканцэнтраван на дэталёвай распрацоўцы толькі аднаго з эпізодаў барацьбы, імкнучыся падаць яго буйным “кадрам”, які нагадвае хутчэй адзін з фрагментаў паэмы*” [2, с. 87–88].

В. Рагойша дае наступную дэфініцыю паэме: “*Адзін з жанраў ліра-эпічнай паэзіі; вялікі вершаваны твор, у якім значныя праблемы рэчаіснасці раскрываюцца адначасова эпічнымі (наяўнасць у творы сюжэта, персанажаў) і лірычнымі (вобраз лірычнага героя, лірычныя адступленні) сродкамі. У П. нярэдка і элементы драмы: скразное напружана-канфліктнае дзеянне, маналогі і дыялогі*” [7, с. 380]. У залежнасці ад перавагі пэўных элементаў паэма можа быць лірычнай, эпічнай, драматычнай. У “Нарачы” можна знайсці ў роўнай ступені рысы і

лірычнага, і эпічнага, і драматычнага, што якраз дае падставы літаратуразнаўцам для адрознага вызначэння віду танкаўскай паэмы. Аднак у творы В. Таўлая ў параўнанні з паэмай М. Танка усё больш сціпла. Няма імёнаў герояў (наратыў вядзецца ад імя паўстанцаў – першая асоба, множны лік), для твора характэрна можа нават залішня абагульненасць вобразаў; лірычных адступленняў як такіх не знойдзем таксама. Між тым, як слушна заўважаў М. Ароўка, хутчэй за ўсё гэта тлумачыцца тым, што перад намі толькі адзін з фрагментаў недапісанага твора, які, калі б дайшоў да чытача ў закончаным выглядзе, мог бы скласці “канкурэнцыю” паэме М. Танка.

Цікава, што напісаў паэму на аснове лакальнага паўстання ў Заходняй Беларусі, якое адбылося напярэдадні ўваходу Чырвонай арміі ў Польшчу, і М. Васілёк; праўда, пасля вераснёўскіх падзей. У верасні 1939 г. у Свідзіне пад кіраўніцтвам Камуністычнай партыі Заходняй Беларусі пачалося паўстанне сялян, якое, хоць і было на час падаўлена польскімі ўладамі, у хуткім часе ўзнавілася, дзякуючы дапамозе чырвонаармейцаў. Л. Рублеўская на аснове архіўных крыніц паведамляе пра рукапіс, у якім зафіксавана гутарка М. Васіляка і М. Дзелянкоўскага: “– Напісаў я паэму невялікую. Пра паўстанне ў Свідзіне ў верасні 39-га. Ты помніш яго? <...> – Дык маю паэму забракавалі таму, што знайшліся мудрацы, якія даказвалі, што такога паўстання наогул не магло быць, бо палітычная свядомасць заходнебеларускага народа не такая высокая, як гэта трэба для паўстання <...> Так і не надрукавалі” [8, с. 135].

Такім чынам, паўторымся, эталонным творам на дакументальнай аснове, які дайшоў да нас у закончаным выглядзе, з’яўляецца паэма М. Танка “Нарач”. Яе тэкст, таксама як і большасць твораў іншых заходнебеларускіх паэтаў, пасля правіўся. Упершыню паэма з’яўляецца ў заходнебеларускім друку (часопіс “Калоссе”) з выдаленымі кавалкамі тэксту праз цензуру, пасля друкуецца асобным выданнем у Заходняй Беларусі, у савецкі час перавыдаецца ў 1947 г. М. Танк – адзіны паэт з былой Заходняй Беларусі, творчасць якога была грунтоўна даследавана тэкстолагамі, таму ў 7-м томе 13-томнага Збору твораў [9] можна азнаёміцца з усімі вядомымі варыянтамі паэмы, уключаючы і рукапісныя архіўныя матэрыялы.

Літаратуразнаўцы, разглядаючы давераснёўскі этап творчасці М. Танка, не абміналі разгляд “Нарачы”. А. Верабей заўважаў, што “паэма «Нарач» М. Танка ў ідэйных і мастацкіх адносінах бліжэй трэцяй частцы «Дзядоў» А. Міцкевіча, «Бянеўскаму» Ю. Славацкага, «Дванаццаці» А. Блока, «Босым на вогнішчы» М. Чарота” [10, с. 13]. Разглядаючы творчасць паэта ў сувязі з польскай літаратурай, больш падрабязна даследчык засяроджвае ўвагу на ўплыве паэмы Б. Ясенскага “Слова пра Якуба Шэлю”: сярод агульнага паміж паэмамі польскага і беларускага аўтараў А. Верабей вылучае, акрамя зместавага падабенства (абедзве паэмы прысвечаны паўстанню сялян), зварот да фальклору [10, с. 36], імклівы рытм, наяўнасць шматлікіх лірычных адступленняў, кампазіцыю [10, с. 37]. В. Рагойша, слушна заўважаючы, што вядомы розныя варыянты паэмы, звяртае ўвагу на першы радок эпілога, які ў чарнавіку і першай публікацыі адрозніваецца ад таго, што мы бачым у рэдакцыі 1947 г. і пазнейшых. Літаратуразнаўца, які вельмі тонка адчувае паэзію М. Танка, перакананы ў важнасці свайго назірання таму, што менавіта першы радок, на яго думку, “вызначае танальнасць усяго твора, абумоўлівае яго інтанацыйную адметнасць” [11, с. 159]. Аўтар грунтоўнай манаграфіі “Паэзія Максіма Танка” Д. Бугаёў у раздзеле “Па шляхах заходнебеларускіх” таксама засяроджвае ўвагу на паэме [12, с. 58–71]. Даследчык падрабязна падае гісторыю напісання і публікацый твора, робячы акцэнт на важных нюансах і звяртаючыся да дзённікаў паэта, архіўных матэрыялаў; звяртае ўвагу на прыхільныя рэцэнзіі адразу пасля выхаду твора польскіх і беларускіх крытыкаў; выдатна карыстаецца тэксталагічным аналізам, супастаўляючы розныя варыянты паэмы і робячы слушныя высновы аб мэтазгоднасці пазнейшых правак. Д. Бугаёў фармулюе ідэю, раскрыццю якой прысвечаны наш артыкул, пішучы, што паэт “калі не ў самім сюжэце паэмы, дык у лірычных адступленнях некалькі выходзіць за межы канкрэтных нарачанскіх падзей, надаючы ім тым самым больш абагульнены, можна нават сказаць агульнабеларускі характар” [12, с. 62]. Знаўца заходнебеларускай паэзіі У. Калеснік, аўтарству якога, сярод іншага, належаць і манаграфіі, прысвечаныя творчасці М. Танка [1; 3], слушна заўважае,

што паэт быў прызнаным майстрам паэмы ў заходнебеларускай паэзіі [1, с. 29]. Даследчык звяртае ўвагу на тое, што аўтару, паклаўшы ў аснову абсалютна рэальныя падзеі, удалося напісаць высокамастацкі твор і пераадолець “голы дакументалізм” [1, с. 31]. У. Калеснік заўважае ўплыў на паэму купалаўскіх традыцый, а таксама, за некалькі год да выхаду манаграфіі А. Вераб’я, перазовы твора са “Словам пра Якуба Шэлю” Б. Ясенскага [1, с. 33]. Надзвычай важным з’яўляецца і думка У. Калесніка аб тым, што менавіта сацыяльная праблематыка “*надпарадкоўвае сабе ўсе астатнія – нацыянальныя, псіхалагічна-бытавыя, асабістыя пытанні*” [1, с. 31]. Як вядома, сацыяльнае і нацыянальнае пытанні ў літаратуры Заходняй Беларусі часта былі непарыўна звязаны, што тлумачыцца дастаткова проста. А. Ліс слухна заўважае, што паэты, якія прыйшлі ў літаратуру ў другой палове 20-х, былі ўзгадаваны заходнебеларускай рэчаіснасцю, палітычнага ж вопыту сваіх папярэднікаў яны не мелі [13, с. 233]. Паходзіла большасць тых паэтаў з сялян, што, відавочна, спрычынілася перавазе сацыяльнага аспекту ў творчасці, праз які раскрываліся ўсе іншыя, у тым ліку і нацыянальны. Хоць былі, вядома, і выключэнні. Больш падрабязна У. Калеснік засяродзіў увагу на паэме ў сваёй першай манаграфіі, прысвечанай творчасці М. Танка [3, с. 93–131]. У згаданай працы даследчык апісвае этапы стварэння, публікацыі паэмы, згадвае яе гістарычную аснову; пры параўнанні давераснёўскай і савецкай версій твора У. Калеснік прыходзіць да высновы, што “*паэт імкнуўся ўзнавіць не першапачатковы тэкст, а хутчэй першапачатковую задуму твора*” [3, с. 96] – да такой думкі літаратуразнаўцу дазволіў прыйсці, паміж іншым, аналіз архіўных рукапісаў аўтара. Звяртаючыся ў працы да абодвух варыянтаў “Нарачы”, даследчык тлумачыць матывацыю пазнейшых змен, выдатна раскрывае вобразы герояў паэмы, вызначае жанр паэмы, не пагаджаючыся з некаторымі даследчыкамі, аналізуе структуру твора, асобна звяртае ўвагу на “*масавыя сцэны*”, лірычныя адступленні, пейзаж. Акрамя названых даследчыкаў, да паэмы “Нарач” звяртаўся М. Арочка, аўтар грунтоўнай манаграфіі, прысвечанай творчасці М. Танка [14], які лічыў, што “*«Нарач» – сімвалічнае ўвасабленне Беларусі*”, і па значнасці ставіў гэты твор поруч з “*Новай зямлёй*” Якуба Коласа [15, с. 323]; таксама – М. Мікуліч, які пісаў, што “*паэма адметная асабліва сямі ліра-рамантычнай паэтызацыі Нарачы, прыроды роднага краю, яркімі, эмацыянальна насычанымі, пластычна-выяўленчымі карцінамі і малюнкамі*” [16, с. 320]; і іншыя.

Такім чынам, М. Танк з’яўляецца адзіным аўтарам паэмы на дакументальнай аснове (у літаратуры Заходняй Беларусі), якая адпавядае ўсім жанравым крытэрыям і якая была высока ацэнена не толькі суайчыннікамі, але і замежнымі пісьменнікамі.

Спіс літаратуры

- 1 Калеснік, У. А. Максім Танк: нарыс жыцця і творчасці / У. А. Калеснік. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1981. – 187 с.
- 2 Арочка, М. М. Валянцін Таўлай. Крытыка-біяграфічны нарыс / М. М. Арочка. – Мінск : Беларусь, 1969. – 168 с.
- 3 Калеснік, У. А. Паэзія змагання: Максім Танк і заходнебеларуская літаратура / У. А. Калеснік. – Мінск : Дзяржаўнае выдавецтва БССР, Рэдакцыя мастацкай літаратуры, 1959. – 251 с.
- 4 Калеснік, У. А. Валянцін Таўлай / У. А. Калеснік // Беларускія пісьменнікі: Біябібліягр. слоўн. У 6 т. Т. 6. Талалай – Яфімаў / Дадатак Ін-т літ. імя Я. Купалы АН Беларусі; Беларус. Энцыкл.; Нацыянальны навукова-асветны цэнтр імя Ф. Скарыны. Пад рэд. А. В. Мальдзіса; Рэдкал.: І. Э. Багдановіч і інш. – Мінск : БелЭн, 1995. – С. 80–84.
- 5 Таўлай, В. П. Выбранае: [вершы, паэмы] / Валянцін Таўлай. – Мінск : Дзяржаўнае выдавецтва БССР, Рэдакцыя мастацкай літаратуры, 1947. – 81 с.
- 6 Таўлай, В. П. Выбраныя творы / Валянцін Таўлай ; уклад., прадм. і камент. А. Клышкі. – Мінск : Беларуская навука, 2014. – 413 с.
- 7 Рагойша, В. П. Паэтычны слоўнік / В. П. Рагойша. – 3-е выд., дапаўняванае і дапоўненае. – Мінск : Беларуская навука, 2004. – 574 с.

- 8 Рублеўская, Л. “Кідай пісаць свае вершы, ідзі лепш вазіць гной...” / Л. Рублеўская // Полымя. – 2023. – № 5. – С. 132–136.
- 9 Танк, М. Збор твораў : у 13 т. Т. 7 : Паэмы / М. Танк. – Мінск : Беларуская навука, 2008. – 366 с.
- 10 Верабей, А. Л. Максім Танк і польская літаратура / А. Л. Верабей, навук. рэд. У. В. Гніламёдаў. – 2-е выд., выпр. і дап. – Мінск : Беларуская навука, 2012. – 154 с.
- 11 Рагойша, В. П. Паэтыка Максіма Танка / В. П. Рагойша. – Мінск : Выдавецтва Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта імя У. І. Леніна, 1968. – 228 с.
- 12 Бугаёў, Д. Я. Паэзія Максіма Танка / Д. Я. Бугаёў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1964. – 158.
- 13 Ліс, А. С. Літаратура Заходняй Беларусі / А. С. Ліс // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя. У 4 т. / Нац. акад. навук Беларусі. Ін-т літаратуры імя Я. Купалы. – Мінск : Белар. навука, 1999. – Т. 2. – С. 251–257.
- 14 Арочка, М. М. Максім Танк: жыццё ў паэзіі / М. М. Арочка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1984. – 270 с.
- 15 Арочка, М. М. Максім Танк (1921–1995) // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя. У 4 т. / Нац. акад. навук Беларусі. Ін-т літаратуры імя Я. Купалы. – Мінск : Белар. навука, 2001. – Т. 3. – С. 312–348.
- 16 Мікуліч, М. У. Паэзія Заходняй Беларусі (1921–1939) / М. У. Мікуліч ; навук. рэд. У. В. Гніламёдаў. – Мінск : Беларус. навука, 2010. – 462 с.

ПУБЛІКАЦЫІ

У гэтым раздзеле друкуецца артыкул краянаўцы, былога дырэктара Беражноўскай СШ Столінскага раёна Цывіса Андрэя Андрэевіча, фізіка і астранома па адукацыі, які шмат гадоў даследаваў славу палескі род Олешаў, з якога паходзіць Ю. К. Олеша, вядомы пісьменнік. Даследаванні і знаходкі Цывіса А. А. маюць вялікае значэнне для выяўлення рэгіянальных і нацыянальных традыцый, яны цікавы і нашаму сучасніку.

УДК 811.161.1'42'373.232:821.161.1-3*Ю.К.Алеша

А. А. ЦЫВІС

ХТО ВЫ, ЮРЫЙ КАРЛАВІЧ?

Вядома, што Ю.К. Олеша – вядомы рускі пісьменнік, аўтар рамана-казкі “Тры таўстуны”, рамана “Зайздрасць”, аповяданняў, п’ес, артыкулаў. Ужо пасля смерці Юрыя Карлавіча выйшла кніга “Ні дня без радка”, у якой пісьменнік расказвае пра сваё жыццё, сустрэчы з вядомымі літаратарамі, адносіны да літаратуры, мастацтва. Пісьменніцкая манера Олешы «отличается причудливым сочетанием красок, неожиданностью ассоциативных сближений» (БСЭ, т.18). Сучаснікі вельмі трапна адзначылі мастацка-абгульнены вобраз Ю.К. Олешы і яго творчасці. «Олеша – один из тех писателей, которые не писали ни единого слова фальши. У него оказалось достаточно силы характера, чтобы не писать то, чего он не хотел. Некоторые называли это слабостью характера» (з выступлення пісьменніка Казакевіча ў снежні 1960г.). «Есть в Замоскворечье большой старый дом, который стоит прямо против Третьяковской галереи... Здесь всегда дует ветер, и дома как будто расстригают этот ветер на клочки урагана. Здесь постоянно проходил низкорослый, седой, широкоплечий, похожий на Бетховена Ю. Олеша. Стремясь создать совершенную форму, он отказался от всего, он ничего не хотел, ничего не просил, считая, что писатель должен создать чудо... Он прожил жизнь аскетом. Писал каждый день, накапливая образы... Но сердце человеческое устаёт не только от работы, но и от упреков времени, от поисков совершенства,» – пісаў сучаснік і сябар Ю.К. Олешы Віктар Шклоўскі.

У беларускіх крыніцах (энцыклапедыях, публіцыстыцы і г.д.) прозвішча пісьменніка падаецца як Алеша, а я свядома ў гэтым тэксце пішу “Олеша”. Тлумачыцца гэта тым, што, папершае, сам Ю.К. Олеша абураўся, калі яго прозвішча гучала як Алеша, амаль ці не Алёша (гл. кнігу “Ні дня без радка”, частка трэцяя “Масква”). Па-другое, у нас на паўднёва-заходнім Палессі (На Валыні па-старому) спрадвеку не было Алесяў і Алесь. Гаварылі і пісалі Олесь, Олена, Олесья, Олеша, Ольгомель, Ольшаны, Ольпень. Гаворым так і зараз. Дарэчы, на асабліваць нашага окання звярнуў увагу пісьменнік Уладзімір Сцяпанавіч Ліпскі, які трапна заўважыў на конт назвы вёскі Ольпень: “Дарэчы, назву ваколіцы мне карцела пачынаць з літары “А”, але даведаўся ад старажылаў, што спрадвеку, хто там жыве, называюць сваё паселішча з націскам на пачатковае “О” (кніга “Я: праўдзівы аповед пра твой і мой радавод”. Мн. Беларусь, 1998, с.86)”. І вельмі аўтарытэтная, што сам родапачынальнік беларускай літаратуры Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч пад сваім вершам “Вясна” змясціў подпіс “Ольпень, мая 12 дня, 1849”.

Так Олеша ці Алеша? Акрамя вышэйпрыведзенага трэба адзначыць, што імя і прозвішча Олеша выкарыстана ў прывілеях князёў пінскіх (1508 г.), караля Жыгімонта (1523 г.), каралевы Боны (1524 г.) на сяло Беражное, якое было падаравана продку пісьменніка “Олеше Петровичу” (прывілей напісаны на старабеларускай мове). Дык чаму Орда не Арда, а Алеша ў нас пішацца Олеша? Маюцца ж на Беларусі і прызнаны прозвішчы Обух, Обырн, Озераў, Окала, Орда, Орцюк, Окша, Ольха, Орсы і г.д. [9].

Правёў у 1999 годзе ў адным з класаў Беражноўскай сярэдняй школы невялікі эсперымент. Напісаў на класнай дошцы слова АЛЕША і прапанаваў сваім вучням прачытаць яго ўгол (не каментыруючы іх адказы). У выніку амаль 70 % прачыталі АЛЁША. З гэтай пазіцыі я,

як аўтар артыкула, і пішу яго прозвішча Олеша, а не Алеша. Можна запярэчыць, што гэта не адпавядае сучасным правілам беларускай арфаграфіі, але ж тады чаму Орда, а не Арда? Дык можа вернем Юрыю Карлавічу яго радавое прозвішча на радзіме яго продкаў?

Нам, карэнным беражноўцам, прозвішча Олеша не чужое. Споўнілася 500 гадоў, калі прывілею пінскага князя Фёдара Іванавіча Яраславіча сяло Беражное было падарана баярыну Олеше Петровічу 02.05.1508 г.), і землі нашы былі ва ўладанні гэтага шляхецкага (валына-палескага ці беларуска-літоўскага) роду аж да верасня 1939 г. (больш за 400 гадоў). Мы здаўна ведалі, што Ю.К. Олеша адносіўся да гэтага знакамітагана на палессі роду, але, напэўна, аб гэтым не ведалі (ці не хацелі ведаць) нашы навукоўцы, супрацоўнікі рэдакцый энцыклапедыі і г. д. Чамусьці нідзе ў даведачнай літаратуры, апублікаванай у Беларусі (ды і Расіі), раней не ўказвалася, што карані Олешы Ю.К. у Беларусі (па аналогіі з Ф.М. Дастаеўскім), хаця сам пісьменнік у кнізе “Ні дня без радка” пісаў: “О моём отце я знаю, что он был когда-то, до моего рождения, помещиком. Имение было порядочное, лесное, называлось Юнище. Оно было продано моим отцом и его братом за крупную сумму денег, которая в течение нескольких лет была проиграна обоими в карты”. Там жа мы даведаліся, што бацьку звалі Карл Антонавіч, што яны палякі і католікі. Так думаў Юрый Карлавіч, напэўна ён не зусім добра ведаў гісторыю свайго роду ці не хацеў акцэнтаваць на гэтым увагу. Паспрабуем гэты прабел (у межах нашай інфармацыі) ліквідаваць. Па-першае, вёска Юнішча знаходзілася і знаходзіцца ў Столінскім раёне Брэсцкай вобласці. У 19 – пачатку 20 ст.ст. быў і другі маёнтак (ці фальварак) побач з вёскай і належаў яшчэ дзеду пісьменніка Антонію Юстынавічу. Там нарадзіўся бацька Карл Аляксандр, які быў затым ахрышчаны ў суседняй вёсцы Асавая, а хросным бацькам двухімённага дзіцяці быў беражноўскі памешчык Цэзар Антоній, старэйшы на той час у родзе Олеша і стрыечны брат дзёда Усціна Іванавіча. Вось аб чым раскажаў нам трэці радавод (“Родословная лиц рода Олешов” №1020 ад 15.11.1893 г.), які маецца ў НГАБ. Згодна яго пратапластай (заснавальнікам) роду Олеша з’яўляецца Олеша Пятровіч, баярын гарадзецкі (1508г.), без прозвішча ў адрозненні ад старэйшага брата Фёдара Пятровіча Шчэпы, баярына клецкага, гарадзецкага і пінскага. Яго сыны па імені Олеша, а нашчадкі Фёдара Пятровіча маюць прозвішча Шчэпы. Такім чынам, прозвішча Олеша на Століншчыне і Піншчыне ўзнікае самастойна, не паходзіць ад галіцкіх ці другіх баярскіх родаў, як выказваюцца асобныя даследчыкі. Рытарычнае пытанне: адкуль паходзіць род Олеша? Нашы навукоўцы Л. М. Несцярчук, А.Т. Федарчук (магчыма і другія, хто займаўся даследаваннем роду Олешы) спасылаюцца на думку Я. Цехановіча і Р. Афтаназы аб галіцкім ці валынскім паходжанні роду [4, 2]. Версія слушная, але, мне здаецца, што гаворка ідзе, як сказана вышэй, зусім пра другі род.

Лічу, што заснавальнікамі родаў Олеша і Шчэпаў па Палессі з’яўляецца выхадцы з удзельнага княства бароўскага браты Фёдара Пятровіча Шчэпы і Олеша Пятровіч [1, 2]. У прывілеі князёў Івана Васільевіча і яго сына Фёдарава Давыд-Гарадоцкай царкве 25.04.1507 г. пералічваюцца “бояре наши: Долмат Андреевич и Михайло Дмитриевич Шарап, Григорий Иванович Бруйка, а Фёдор Петрович Щёпа, а брат его Олеша”. Вядома ж, што князь Іван Васільевіч Яраславіч(? – 1507) у 1456 г. ад’ехаў ад Маскоўскага вялікага князя [8] разам з мачахай і дваром ВКЛ, дзе спачатку ім была атрымана на кармленне Рагачоўская воласць (1456 г.), а пазней воласць Вяда ў Навагарадскім павеце, Клецкае княства і Гарадзецкае княства (Гарадок Давыдаў) у 1492г. [8]. Зразумела, што пры князю Івану, а затым і яго сыну Фёдору Іванавічу Яраславічу, які княжыў з 1501 г. па 1521 г. у Пінску, знаходзіліся асоба давераныя слугі – баяры, перш за ўсё тыя, што выехалі з Маскоўскай Русі з князем і суправаджалі сваіх гаспадароў у ВКЛ. Старэйшы брат Фёдар Пятровіч Шчэпа за службу князю ці ў якасці вена за сваёй жонкай Марынай Юр’еўнай Анцушковіч з роду мясцовых пінскіх баяр атрымлівае шматлікія маёнткі, дварышчы, пачынаючы з 1503 г. – Крывое Сяло, Жабчыцы, Залессе, Новы Дварэц, Веліясніцу, Таргоўшчыцы, Вешню, Малоткавічы, Пагост [5], а яго брат Олеша Пятровічу 1508 г. сяло Беражное на сучаснай Століншчыне. Заўважым, што і продак Ф. М. Дастаеўскага баярын Даніла Іванавіч Іртышч (Ірцішчаў) у гэты час (1506 г.) атрымлівае маёнтак у сяле Дастоеве [8].

Зразумела, што асеўшыя на Валынскім Палессі (Піншчыне) баяры Шчэпы, Олешы і другія, атрымаўшыя там маёнткі, паступова асіміляваліся з мясцовай і польскай шляхтай, абеларусілася або апалячыліся, засталіся ў праваслаўі ці акаталічыліся.

Як бы то ні было, але мы ведаем, што Юрый Карлавіч з роду Олеша-Беражноўскіх, яго карані на Беларусі, хаця нарадзіўся і вырас ён на поўдні Украіны, пісьменніцкай дзейнасцю звязаны з Расіяй, з Масквой, дзе скончыў свой жыццёвы шлях і пахаваны на Новадзявочых могілках.

У Расіі да 100-годдзя з дня нараджэння Ю.К. Олешы выйшлі ў свет яго дзённікавыя запісы пад назвай “Кніга развітання” 1929-1960 гг. У нас жа гэты стогадовы юбілей прайшоў амаль незаўважным.

Спіс літаратуры

- 1 Ревизия пущ и переходов звериных в бывшем Великом Княжестве Литовском, составленная старостью Мстибоговским Григорием Богдановичем Воловичем в 1559 г. Вильна, 1867. Лист 348-349, 343-346
- 2 Памяць. Столінскі раён. Мн., БЕЛТА, 2003 г. с. 70-72, 560-564
- 3 Несцярчук Л.М. Замкі, палацы, паркі Берасцейшчыны X – XX ст.ст. – Мн., 2002 г. – С. 305–313.
- 4 Федорчук, А. Т. Старинные усадьбы Берестейщины / А. Т. Федорчук. – Минск, 2005 г. – С. 16–19, 507–509.
- 5 Гарады і вёскі Беларусі. Энцыклапедыя Т.; Брэсцкая вобласць Кніга 2. Пінскі раён. Столінскі раён. Мінск, “Беларуская энцыклапедыя”, 2007 г.
- 6 Нацыянальны гістарычны архіў Рэспублікі Беларусь, ф.319, воп. 2, спр.2319.
- 7 Нацыянальны гістарычны архіў Рэспублікі Беларусь, ф.142, воп. 1, спр.1237.
- 8 Беларуская энцыклапедыя. Т.5 Мн., 1997-с.567, Мн., 1998- с.61, Т.8. Мн., 1999-с.333, Т.12. Мн., 2001-с.365, Т.13. Мн., 2001. – С. 197.
- 9 Энцыклапедыя гісторыі Беларусі. Т. 6. Кн. 2. Мн., БЭ, 2003. – С. 545–546.
- 10 Антологія савецкай прозы. 1920-1940. Моска, “Русский язык”, 1991. – С. 302.

Навуковае выданне

**СПАДЧЫНА І. Я. НАВУМЕНКІ
І АКТУАЛЬНЫЯ ПРАБЛЕМЫ
ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВА**

Зборнік навуковых артыкулаў

Заснаваны ў 2012 годзе

Выпуск 6

Падпісана да друку 13.05.2025. Фармат 60x84 1/8.

Папера афсетная. Рызаграфія.

Умоўн. др. арк. 16,51. Улік.-выд. арк. 14,38.

Тыраж 20 экз. Заказ 290.

Выдавец і паліграфічнае выкананне:

установа адукацыі

“Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Францыска Скарыны”.

Спецыяльны дазвол (ліцэнзія) № 02330 / 450 ад 18.12.2013 г.

Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі выдаўца, вырабніка,

распаўсюджвальніка друкаваных выданняў у якасці:

выдаўца друкаваных выданняў № 1/87 ад 18.11.2013 г.;

распаўсюджвальніка друкаваных выданняў № 3/1452 ад 17.04.2017 г.

Вул. Савецкая, 104, 246028, Гомель.