

Установа адукацыі
“Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт
імя Францыска Скарыны”

**БЕЛАРУСКАЯ ЛІТАРАТУРА
ЯК САЦЫЯКУЛЬТУРНЫ ФЕНОМЕН:
МАСТАЦКІЯ ДАМІНАНТЫ,
ЖАНРАВЫ ГЕНЕЗІС**

Гомель
ГДУ імя Ф. Скарыны
2023

УДК 821.161.3

Аўтары:

А. В. Брадзіхіна, А. Д. Дакукін, В. А. Лідзянкова,
А. М. Мельнікава, Т. А. Фіцнер

**Беларуская літаратура як сацыякультурны феномен:
мастацкія дамінанты, жанравы генезіс / А. В. Брадзіхіна
[і інш.] ; пад рэд. В. А. Лідзянковай ; Гомельскі дзярж. ўн-т імя
Ф. Скарыны. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2023. – 265 с.
ISBN 978-985-577-925-5**

Манаграфія ўяўляе сабой даследчыцкі плён пяці аўтараў, выкладчыкаў і аспірантаў УА “ГДУ імя Ф. Скарыны”. Асэнсоўваюцца актуальныя праблемы літаратуразнаўства – феномен беларускай класічнай прозы, аўтарскія стратэгіі, жанравая сістэма, пытанні кампаратывістыкі. Практычная каштоўнасць даследавання вызначаецца тым, што яго вынікі могуць быць выкарыстаны ў працэсе выкладання гісторыі літаратуры XX–пачатку XXI стагоддзяў, пры напісанні навучальных дапаможнікаў і т. п.

Прызначаецца студэнтам, выкладчыкам і ўсім аматарам літаратуры.

Л. 1. Бібліягр.: 284 крыніцы.

Рэкамендавана да выдання навукова-тэхнічным саветам
установы адукацыі
“Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Францыска Скарыны”

Рэцэнзенты:

доктар філалагічных навук Г. М. Кісліцына,
кандыдат філалагічных навук М. У. Буракова

ISBN 978-985-577-925-5

© Установа адукацыі
“Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт
імя Францыска Скарыны”, 2023

ЗМЕСТ

Уводзіны	5
ГЛАВА 1. ФЕНОМЕН КАХАННЯ Ў ПАЭЗІІ “ЧЫСТАЙ КРАСЫ” ПЕРШАЙ ТРЭЦІ ХХ СТАГОДДЗЯ.....	7
1.1 Канцэпцыя эрасу ў лірыцы Максіма Багдановіча і яе ўплыў на развіццё беларускай інтымнай лірыкі ХХ–ХХІ стагоддзя.....	7
1.2 Мастацкая спецыфіка інтымнай лірыкі Уладзіміра Дубоўкі.....	13
1.3 Адметнасці ...рэалізацыі ...любоўнай ...тэмы.... ў лірыцы Уладзіміра Жылкі.....	22
1.4 Мастацкія адметнасці інтымнай лірыкі Змітрака Бядулі.....	30
1.5 Феномен кахання ў мастацкай канцэпцыі Канстанцыі Буйло.....	43
ГЛАВА 2. НЕКАТОРЫЯ АСПЕКТЫ МАСТАЦКАЙ ТВОРЧАСЦІ АЛЕСЯ РАЗАНАВА.....	59
2.1 Элементы эстэтыкі мадэрнізму ў творах паэта.....	61
2.2 Спецыфіка паэтычнага мастацтва ў разуменні Алеся Разанава.....	69
2.3 Каштоўнасны ўніверсум рэчаў у вершаках.....	74
2.4 Адметнасці інтымнай лірыкі аўтара.....	79
2.5 Нямецкая літаратура і творчасць Алеся Разанава.....	85
2.6 Творчасць паэта ў літоўскім літаратурным працэсе.....	95
2.7 Элементы індыйскай культуры і філасофіі ў творах пісьменніка.....	100
2.8 Творы старажытнай грузінскай і беларускай літаратуры ў асэнсаванні Алеся Разанава.....	112
ГЛАВА 3. ПРАБЛЕМНЫЯ ДАМІНАНТЫ МАСТАЦКАГА АСЭНСАВАННЯ ГІСТОРЫІ Ў СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ І АНГЛАМОЎНАЙ ЛІТАРАТУРАХ.....	117
3.1 Інварыянты мастацкай рэпрэзентацыі гісторыі ў беларускай і англамоўнай прозе.....	119
3.2 Апазіцыя гісторыя-памяць.....	121
3.3 Гісторыя і ідэнтычнасць.....	122
3.4 Маркеры ідэнтычнасці.....	125
3.5 Матыў страчаных рэліквій ці скарбу.....	129

3.6 Сакральнае і нацыянальнае.....	132
3.7 Гістарычная міфатворчасць.....	133
3.8 Адметныя характарыстыкі літаратурнага гістарычнага міфа....	135
3.9 Гатычная эстэтыка ў раскрыцці праблемы ідэнтычнасці.....	152
ГЛАВА 4. БЕЛАРУСКАЯ КЛАСІЧНАЯ ПРОЗА XX СТАГОДДЗЯ ЯК КУЛЬТУРНА-ЭСТЭТЫЧНЫ ФЕНОМЕН.....	160
4.1 Творы класікаў як квінтэсэнцыя светапоглядных пошукаў нацыянальнай літаратуры.....	160
4.2 Ключавыя канцэпты беларускай класічнай прозы.....	162
4.3 Аўтавобраз Беларусі.....	168
4.4 Сістэма маральна-этычных каштоўнасцей.....	187
4.5 Станаўленне беларуса як суб’екта гісторыі.....	190
4.6 Гістарычны наратыў.....	196
ГЛАВА 5. ЖАНОЧАЯ ТРАДЫЦЫЯ Ў АЙЧЫННАЙ ЛІТАРАТУРЫ XX СТАГОДДЗЯ.....	201
5.1 Лірыка Валянціны Коўтун у кантэксце развіцця айчыннай жаночай традыцыі.....	202
5.2 Жаночыя вобразы рамана Валянціны Коўтун “Крыж міласэрнасці” праз прызму “жаночага чытання”: вобраз Цёткі...	209
5.3 Другарадныя жаночыя вобразы рамана Валянціны Коўтун “Крыж міласэрнасці” праз прызму “жаночага чытання”.....	216
5.4 Жаночыя вобразы рамана Валянціны Коўтун “Пакліканья” праз прызму “жаночага чытання”.....	223
5.5 Жанчына як вытворца значэнняў жаночкасці: на прыкладзе паэтычных зборнікаў Раісы Баравіковай “Каханне” і “Люстэрка для самотнай”.....	234
ЗАКЛЮЧЭННЕ.....	244
СПІС ВЫКАРЫСТАНЫХ КРЫНІЦ.....	246

УВОДЗІНЫ

Сучаснае айчыннае літаратуразнаўства, якое развіваецца не толькі дынамічна, але і шматвектарна, патрабуе даследаванняў сістэмна-комплекснага характару, дзе тая ці іншая літаратурна-мастацкая з’ява разглядалася б у складанай узаемасувязі яе вытокаў і наступстваў.

Прадстаўленая манаграфія, падрыхтаваная калектывам аўтараў, дэманструе менавіта такі навуковы падыход, які гарантуе фарміраванне не проста цэласнага, але і канцэптуальнага асэнсавання прадмета вывучэння. Гэта надзвычай важна ў кантэксце фарміравання сённяшняй айчыннай тэарэтыка-літаратурнай прасторы, для якой адной з найбольш актуальных праблем застаецца якраз неабходнасць сістэматызацыі і канцэптуалізацыі вопытаў асэнсавання асобных фрагментаў мастацкай славеснасці – дзеля ўтварэння рухома-цэласнай панарамы яе развіцця.

Манаграфія ўяўляе сабой даследчыцкі плён пяці аўтараў, выкладчыкаў і аспірантаў УА “ГДУ імя Ф. Скарыны” і ўключае адпаведна пяць глаў : “Беларуская класічная проза XX стагоддзя як культурна-эстэтычны феномен” (Мельнікава А. М., д. ф. н., прафесар), “Феномен кахання ў паэзіі «чыстай красы» першай трэці XX стагоддзя” (Брадзіхіна А. В., к. ф. н., дацэнт), “Праблемныя дамінанты мастацкага асэнсавання гісторыі ў сучаснай беларускай англамоўнай літаратуры” (Лідзянкова В. А., к. ф. н., дацэнт), “Жаночая традыцыя ў айчыннай літаратуры XX стагоддзя” (Фіцнер Т. А., к. ф. н., дацэнт) і “Некаторыя аспекты мастацкай творчасці Алеся Разанава” (Дакукін А. Д., аспірант).

Такім чынам, не будзе перабольшаннем адзначыць, што прадстаўленыя даследаванні імкнуцца цікава і па-новаму раскрыць творчасць беларускіх класікаў, без якіх айчынная літаратура магла б і не зведаць той усплеск цікавасці, тая пошукі ў галіне формы, што асабліва характэрныя для літаратуры мяжы тысячагоддзяў. Акрамя таго, у пэўныя перыяды развіцця літаратура прымае на сябе і іншыя функцыі: філасофіі, нацыястварэння, што павышае статус прыгожага пісьменства. Літаратура – адна з галоўных форм духоўнага самавыяўлення нацыі, пэўная сістэма нацыяпазнання і самаідэнтыфікацыі. Яна фармулюе, захоўвае і рэтрансліруе нацыянальныя светапоглядныя, маральныя, эстэтычныя, духоўныя каштоўнасці. Практычна ўсе найбольш значныя пісьменнікі беларускай літаратуры перш за ўсё асэнсоўвалі і ўвасаблялі ў сваіх творах нацыянальнае жыццё, побыт, маральна-этычныя асновы, нацыянальны характар і гістарычны шлях свайго народа: Я. Купала, Я. Колас, М. Гарэцкі, К. Чорны, І. Мележ,

І. Пташнікаў, А. Адамовіч, В. Адамчык, І. Чыгрынаў, В. Быкаў, У. Караткевіч і і інш. Таму асэнсаванне творчасці нашых выдатных пісьменнікаў і паэтаў у пошуках адказаў на выклікі сучаснасці прадстаўляецца вельмі актуальным.

Такім чынам, у манаграфіі “Беларуская літаратура як сацыякультурны феномен: мастацкія дамінанты, жанравы генезіс” асэнсоўваюцца актуальныя праблемы літаратуразнаўства – феномен беларускай класічнай паэзіі і прозы, аўтарскія стратэгіі, жанравая сістэма, пытанні кампаратывістыкі. Падобнае даследаванне павінна спрыяць цэласнаму пазнанню сучаснага літаратурнага матэрыялу як у ракурсе паэтыкі, так і ў ракурсе філасофіі чалавека, гісторыі і маральных інтэнцый. Тэматыка ахоплівае ключавыя перыяды развіцця айчыннай літаратуры.

Абраны кірунак даследавання лучыць метадалагічныя набыткі філасофіі, псіхалогіі, эстэтыкі, культуралогіі з сістэмна-функцыянальным, структурным, параўнальна-гістарычным, герменеўтычным і некаторымі іншымі метадамі і прынцыпамі літаратуразнаўчага навуковага пошуку. Даследаванне абранага кола праблем уносіць свой важкі ўклад у разуменне ідэйна-эстэтычных пошукаў беларускай літаратуры XX – пачатку XXI стагоддзяў, у разуменне яе канцэптуальнага зместу, гуманістычнага пафасу, нацыянальнай спецыфікі.

Манаграфія імкнецца ўдакладніць уяўленне пра аксіялагічную сістэму айчыннага соцыуму XX–XXI стагоддзяў у сітуацыі светапоглядных зрухаў, якія змяняюць маральна-этычны ландшафт сучаснага грамадства.

Акцэнт зроблены на асэнсаванні гуманістычнай скіраванасці нашай літаратуры, выяўленні ўзаемаадносін паміж чалавекам і соцыумам, узаемаадносінамі паміж людзьмі, пытанням параўнальнага вывучэння мастацтва слова.

ГЛАВА 1. ФЕНОМЕН КАХАННЯ Ў ПАЭЗІІ “ЧЫСТАЙ КРАСЫ” ПЕРШАЙ ТРЭЦІ XX СТАГОДДЗЯ

Дваццатыя гады XX стагоддзя – час актыўнага сцвярджэння новай савецкай ідэалогіі, калі “неабходнае набыло ступень добрачыннасці, а каханне аб’яўлялася буржуазным забабонам” [1, с. 185] – вымушалі паэтаў пісаць пра грамадска значныя тэмы, прамаўляючы ад імя пакалення, а інтымнаму ў гэтым праблемным спектры адводзілася хіба што перыферыйнае месца. У гэтым сэнсе адметная роля ў вырашэнні любоўнай тэмы належаць так званай паэзіі “чыстай красы”, якая аддавала перавагу найперш эстэтычным якасцям тэксту.

Недарэмна тэрмін “аквітызм”, які прадугледжваў, па словах І. Багдановіч, вяртанне мастацкага твора “ад «жыцця матора» ў сферу пачуццяў і рэфлексіі” [2, с. 322] прадвызначыў мастацкія пошукі цэлага пакалення пісьменнікаў, сярод якіх М. Багдановіч, У. Дубоўка, У. Жылка, К. Буйло, З. Бядуля, Я. Пушча, Т. Кляшторны і інш. Апалагеты хараства і гуманізму, творцы, якія нястомна дбалі пра паяднанне этычнага і эстэтычнага, яны пакінулі шматлікія ўзоры вытанчанай інтымнай лірыкі, што і на сённяшні дзень выглядаюць надзіва сучасна.

1.1 Канцэпцыя эрасу ў лірыцы Максіма Багдановіча і яе ўплыў на развіццё беларускай інтымнай лірыкі XX–XXI стагоддзя

Лірыка Максіма Багдановіча аказала вялікі ўплыў на далейшае развіццё інтымнай тэмы ў беларускім вербальным мастацтве XX стагоддзя. Менавіта гэты паэт паклаў пачатак шматлікім традыцыям, якія і сёння вылучаюць айчынную любоўную вершатворчасць на фоне іншых літаратур. І. Багдановіч слушна зазначае: “Творчасць Максіма Багдановіча не толькі прышчэплівала і замацоўвала на беларускай мастацка-паэтычнай глебе еўрапейскія літаратурныя традыцыі антычнасці, асветніцтва, мадэрнісцкіх плыняў канца XIX – пачатку XX ст., але і сама станавілася традыцыяй для літаратуры наступных дзесяцігоддзяў” [2, с. 320–321]. Паспрабуем акрэсліць тое кола мастацкіх з’яў, якія запачаткаваў М. Багдановіч у лірычным раскрыцці феномена кахання.

Ключавым у гэтым сэнсе бачыцца нізка вершаў “Эрас”, напісаная ў 1908–1909 гг. Цыкл лічыцца няскончаным і ўключае ўсяго два вершы з вытанчанай, эстэцкай вобразнасцю, характэрнай для паэзіі “чыстай красы”. Чалавечая пачуццёвасць тут арганічна ўпісваецца ў прыродны кантэкст як частка эрасу, які разумеецца рухавіком, прызначаным упарадкаваць увесь Космас, абсалютнай субстанцыяй, што прыцягвае, злучае палярныя рэаліі жывой і нежывой прыроды, гэта “Прынцып Праяўлення Жыцця” (Т. Шамякіна) [3, с. 246]. Абодва вершы грунтуюцца на разгорнутай метафары, а эратычныя сэнсы праступаюць або праз падтэкст (“Ў космах схваліся кветы чырвоныя...”), або шляхам паралельнага асэнсавання пейзажнай карціны і фізіялагічнага акта кахання. Празрыстасць абедзвюм метафарам забяспечвае назва цыкла, якая задае вектар успрымання тэкстаў чытачом.

Дарэчы будзе адзначыць, што ў М. Багдановіча ёсць і творы, ідэя якіх выяўлена даволі туманна, але працэс яе дэкадзіравання цалкам упісваецца ва ўказаны вышэй механізм. У якасці ілюстрацыі тэзіса можа служыць верш “Срэбныя змеі”, сімволіка якога, па меркаванні даследчыкаў, прадугледжвае эратычную інтэрпрэтацыю. “<...> той самы сонечны прамень, што працінае марскую глыбіню, з якой на паверхню насустрач яму выплывае дзіўнай формы «рагатая ракавіна» – алегорыя жанчыны, быў распаўсюджаным тады дэкадэнцкім эратычным сімвалам <...>” [2, с. 184], – зазначае І. Багдановіч.

*Срэбнымі рожкамі мліцца
З цёмных нябёс маладзік;
Возера плешча, бурліцца, –
Рушыцца ў ім вадзянік*

*Ў хвалях гуляць выпускае
З віру змяю за змяй;
Вось іх грамада ўспывае,
Срэбнай ірдзіцца лускай.*

*Будуць яны ўсю ноч віцца,
Ў хвалях хрыбтамі блішчаць;
Будуць сціскацца, круціцца,
Гэтак да рання гуляць.*

*Свецячы блескам чырвонца
Праз парадзеўшую мглу,
Пусціць, уставаючы, сонца
Ў іх залатую іглу.*

*Згіне змяя за змяёю,
Знікне з нябёс маладзік.
Доўга па іх пад вадою
Будзе ўздыхаць вадзянік [4, с. 239].*

М. Багдановіча можна лічыць першаадкрывальнікам эратычнай тэмы ў беларускім прыгожым пісьменстве, што выявілася ў яго лірыцы не толькі праз сістэму складаных сімвалаў, зашыфраваных вобразаў, алегорый, а і даволі адкрыта (шэраг вершаў з нізкі “Каханне і смерць”). Трэба зазначыць, аднак, што ў гэтым цыкле яна несамадастатковая, а мае хутчэй службовую ролю, прызначана для ўвасаблення вобраза цяжарнай: *“Ты ўжо рассталася з уборам // І ў ложка шлюбнае лягла, // Свой сорам, свой жаночкі сорам, // Дрыжачая, перамагла”* [4, с. 155] (верш “Пачуццю цёмнаму падлеглая”). Крыху пазней нязвыклы для мужчынскай лірыкі вобраз маладой маці ў вершы, напісаным ад імя жанчыны, будзе выкарыстоўваць У. Жылка. Так, яго верш “Над калыскай” уяўляе сабой кранальны зварот гераіні да свайго сына-немаўляці: *“Маё дзіця, маленькі мой... // Якое шчасце – маці ты // Сцяблінкі кволай і слабой // І воч нябеснай ясны”* [5, с. 114].

Улічваючы той факт, што інтымны свет беларусаў увогуле вылучаецца большай стрыманасцю і цнатлівасцю ў параўнанні нават з блізкімі суседзямі, а нацыянальны эрас мае “шляхетны а далікатны характар” [6, с. 59] (Ю. Пацюпа), выглядае заканамернай несфарміраванасць устойлівай традыцыі ва ўвасабленні эратычных матываў у айчыннай паэзіі ХХ стагоддзя. Нягледзячы на тое, што некаторыя сучаснікі М. Багдановіча, да прыкладу, У. Жылка ці З. Бядуля, падхапілі пачынанне паэта, у савецкі перыяд такія вершы былі хутчэй факультатыўнымі, адзінкавымі, выключнымі з’явамі. У якасці ілюстрацыі могуць служыць нізка “Перахопленае дыханне” А. Вярцінскага або вянок санетаў “Жанчына” Я. Сіпакова.

Не дзіўна, што спробы “пераадкрыць” эратычную тэму ў канцы мінулага стагоддзя нярэдка былі арыентаваныя на традыцыі іншых культур, што прыводзіла да пэўных цяжкасцей. Так, уплыў рускага сімвалізму на творчасць Л. Дранько-Майсюка абумовіў узнікненне шэрагу вобразаў-сімвалаў, якія ў адпаведным кантэксце інтэрпрэтаваліся як эратычныя: чорнай і чырвонай ружы, схаванай пад плюшчом запаветнай нішы, цудадзеянага нектару, патаемнага вянка, ласкавага госця і да т. п. Крытыкі неаднойчы ўказвалі на двухсэнсоўнасць улюбёнай аўтарскай метафары “адамов стбель”, якая “пры перакладзе на беларускую мову набывае жаночы род і пэўным

чынам «фаніруе», ствараючы непадкантрольны кантэкст» [7, с. 205]. Казуснымі ў якасці фалічных сімвалаў успрымаюцца і “падсвечнік бронзавы і свечка залатая” [8, с. 94] Л. Дранько-Майсюка (верш “Ёсць нешта польскае ў табе – таемнасць тая...” з кнігі “Стомленасць Парыжам”). Паводле формы відавочна, што падсвечнік суадносіцца з жаночым пачаткам, а свечка – з мужчынскім. Утылітарныя функцыі і граматычныя паказчыкі слоў-назваў палярна змяняюць палавую прыкмету названых сімвалаў, дазваляючы трактаваць іх як “андрагінныя”.

Эстэцкія падыходы М. Багдановіча да ўвасаблення інтымнага пачатку, падкрэслена пачуццёвасць, выразныя эратычныя матывы былі прадэманстраваны ў айчыннай літаратуры ўпершыню, папярэднікі паэта рэпрэзентавалі адносіны мужчыны і жанчыны іншымі спосабамі. Так, матывы кахання ў лірыцы XIX стагоддзя (прычым як беларускамоўнай, так і польскамоўнай) часта былі перыферычнымі, другараднымі ў творах, прысвечаных самай рознай тэматыцы. Нават калі любоўны пачатак у вершах пазамінулага стагоддзя становіўся тэкстаўтваральным, такім творах часта бракавала эмпірыкі, адчувальнага асабістага вопыту паэтаў у якасці лірычнай асновы, а таму яны нярэдка былі павярхоўнымі, схематычнымі. Як правіла, гэты былі ўзоры апавядальнай лірыкі з ролевым суб’ектам, стылізаваныя пад фальклор або з выкарыстаннем элементаў народна-песеннай паэтыкі (“Туга” Р. Зянькевіча, “Песня свата на сялянскім вяселлі” І. Кулакоўскага, “Сонца”, “Праснічка” Я. Чачота, “Купала” А. Петрашкевіча, “Два каханні” В. Каратынскага, “Абразок” Я. Лучыны, “Ціха над рэчкай дрэва вякуе...” А. Гурыновіча і інш.).

Амаль не надзелены цялеснымі прыкметамі ў беларускай інтымнай паэзіі XIX стагоддзя вобраз Прыўкраснай Дамы, у паказе якой падкрэслівалася боская сутнасць, нябесныя характарыстыкі, яна выступала незямной і рэальнай жанчынай адначасова (вершы “Зачараваны край” Я. Баршчэўскага, “Раманс” Ф. К. Агінскага, “Да К.” К. Э. Вайніловіча, “Баркарола” Ю. Корсака, “Яна ці помніць? Дзякую з глыбіняў духа...” Э. Жалігоўскага, “Усюды ты” Г. Шапялёвіча, “Ад’езд” А. Янушкевіча, “З гісторыі жыцця і песні” Я. Лучыны, “Скульвы, былога салодкія гукі...” А. Гурыновіча, “У лодцы” А. М-скага (цікава, што за мужчынскім псеўданімам любоўнага верша хаваецца Зоф’я Манькоўская) і інш.). Нават “класічны петраркізм” “Адэскіх санетаў” А. Міцкевіча супадаў з канцэпцыяй М. Багдановіча хіба толькі ў разуменні самога паняцця “эрас” (дарэчы, гэты цыкл санетаў

А. Міцкевіча часта называюць эратычным), але не ў мастацкіх падыходах да ўвасаблення пачуцця кахання.

На змену вобразу Прыўкраснай Дамы, папулярнаму, як было зазначана вышэй, у паэзіі XIX стагоддзя, М. Багдановіч уводзіць у беларускую літаратуру вобраз Мадонны, які набывае ў яго лірыцы цэласную і канцэптуальную рэалізацыю. Яднаюць гэтыя жаночыя іпастасі прыёмы ўзвышэння, абагаўлення, сакралізацыі. Калі ў цыкле з красамоўнай назвай “Мадонны” (“У вёсцы”, “Вераніка”, “Ізноў пабачыў я сялібы...”) апяваецца “двайной красы аблік ядыны” [4, с. 152] – чысты, цнатлівы вобраз дзяўчынкі-маці, то ў аснове цыкла “Каханне і смерць” знаходзіцца вобраз цяжарнай жанчыны, якая дорыць жыццё новай істоце цаной страты ўласнага (“З енкам дзіцё ты раджаеш...”, “Без сіл, уся ў пату, як белы снег, блядна...”, “Тым вянкi суровай славы...” і інш.). У вершах “Хоць мы былі адны ў той час...”, “В горячем споре возражая беспрестанно...” паэт прапануе яшчэ адну трактоўку – цнатлівы вобраз жанчыны-дзяўчынкі:

*Хоць мы былі адны ў той час –
Я і зірнуць не смеў на Вас,
І тое, што тады зрабілася,
Знянацку выйшла, але ўраз.*

*Не помню, як – я ручку ўзяў,
Не помню, як – пацалаваў,
Ціхутка пальчыкі цалуючы,
Як да дзіцёнкі, ў лаб казаў:*

*“Сарока-варона кашку варыла,
Дзетак карміла;
Гэтаму дала, гэтаму дала,
А гэтаму не дала:*

*Ты мал, глуп, табе кашка на палічцы
У чарапічцы.*

*Шух, шух, паляцелі,
На другую ручку селі” [4, с. 154].*

Іншымі словамі, М. Багдановіч у вобразе Мадонны ўвасабляў як архетып Дземетры, так і Гебы, найбольш паслядоўна актуалізуючы ў яго шматграннай сімволіцы ідэю адраджэння і чысціні. Падобнай інтэрпрэтацыі вобраза жанчыны-дзяўчынкі паслядоўна прытрымліваецца З. Бядуля (вершы “Шамшавілі”, “Ля кросен”,

“Прытуліся ка мне”, “А ў бары...”, “Сэрца прароча” і інш.). Трэба зазначыць, што любоўная паэтычная традыцыя ХХ стагоддзя рэпрэзентуе цэлую галерэю жаночых партрэтаў Мадонн (творчасць У. Дубоўкі, У. Жылкі, З. Бядулі, А. Куляшова, М. Танка, Я. Сіпакова, Г. Бураўкіна, М. Скоблы і інш.). І нават у іранічным авангардзе новага стагоддзя гэты вобраз не страціў сваёй актуальнасці:

З дапамогай

вежавага крану

з шэрхлых блокаў

жалезабетону

я ляплю

акрыленную панну,

я ствараю

нову мадонну [9, с. 42].

(В. Жыбуль, “Ты сцякла...”)

З іншага боку, папулярны ў беларускай інтымнай лірыцы матыў пераадолення адлегласці паміж закаханымі ў разлучы праз зорку, што яднае іх позіркі, паходжанне якога шараговы чытач нязменна звязва са славутым “Рамансам” (“Зорка Венера ўзышла над зямлёю...”) М. Багдановіча, насамрэч бярэ пачатак якраз у ХІХ стагоддзі. У якасці ілюстрацыі падобнага вырашэння вобраза назавем вершы “Смутака на чужыне” В. Дуніна-Марцінкевіча, “Да ***” (“Ніколі, нідзе не магу я расстацца з табою!..”) А. Міцкевіча, “Баркарола” Ю. Корсака і інш. Аднак дзеля справядлівасці варта зазначыць, што ў пералічаных лірычных тэкстах, у адрозненне ад “Раманса”, актыўнае ўспрыняцце сувязной функцыі зоркі належыць толькі лірычнаму суб’екту, іншымі словамі, аднабаковае. Менавіта ў М. Багдановіча вобраз зоркі Венеры набывае сваю завершанасць і мастацкую цэласнасць. Трохі пазней гэты мастацкі прыём выкарыстае ў сваіх абразках і З. Бядуля: “Я пазіраю на неба, а мо і яна ў гэту самую хвілю паглядае на неба і нашы блікі, пушчаныя ўдалеч, спаткаюцца на зорцы бліскучай...” (“Аб ёй”) [10, с. 28].

Яшчэ адзін важны аспект у айчыннай інтымнай лірыцы, які бярэ пачатак у творчасці М. Багдановіча, – намінацыя аб’екта захаплення. Недарэмна беларускую любоўную паэзію метафарычна называюць гісторыяй жаночых імёнаў. Кожнае з іх – Вераніка, Алеся, Марыля, Ганна, Наля, Любоў і г. д. – пазнавальнае. Магчыма, толькі ў ХХІ стагоддзі гэтая традыцыя ў пэўнай ступені страчвае свае пазіцыі. Цікава, што насуперак вядомаму стэрэатыпу многія паэты – як класікі, так і сучаснікі – складалі вершы ў гонар каханай

жонкі (Я. Колас, Я. Купала, У. Дубоўка, М. Танк, Э. Акулін, А. Зэкаў, В. Шніп, Я. Лайкоў, А. Барскі, Я. Чыквін і інш.). Правільнасць вызначэння адрасата ў такіх выпадках забяспечваецца не толькі кантэкстам, што ўтрымлівае імя і сацыяльны статус гераіні, але і рамачнымі кампанентамі твора – загаловаўкам ці прысвячэннем.

У паэзіі М. Багдановіча даволі вялікая колькасць жаночых імёнаў, сярод якіх і сапраўдныя пачуццёвыя захапленні аўтара (Ганна Какуева, Клава Салтыкова), і трансфармаваныя вобразы (скажам, славутая Вераніка атрымала сваё імя ад маленькай дзяўчынкі Роначкі Залатаровай, якой паэт быў зачараваны і нават купляў ёй у падарунак кніжкі), і ўмоўна-абстрактныя жанчыны, прадстаўніцы пэўнай нацыянальнасці (скажам, Галя, Інгеборг, Аніта, донна Клара і інш. з цыкла “Песні”). Менавіта М. Багдановічу ўдалося, так бы мовіць, легітымізаваць прысутнасць імёнаў у айчынай інтымнай лірыцы, якія наўпрост адсылаюць да прататыпаў.

Такім чынам, творчасць М. Багдановіча аказала несумненны ўплыў на развіццё беларускай інтымнай лірыкі сучаснікаў паэта і яго паслядоўнікаў. Прычым гэтыя ўздзеянні грунтуюцца як на канцэптуальным разуменні эрасу творцамі, так і на ўзроўні паэтыкі верша: эстэтызацыі мастацкай рэчаіснасці, намінацыі адрасатаў, матыўнага комплексу, культываванні вобраза Мадонны, механізмаў стварэння сімвалаў і інш. Важнае дасягненне паэта – сцвярджанне самакаштоўнасці любоўнай тэмы, актуалізацыі пачуццёвага пачатку ў айчынным мастацтве слова.

1.2 Мастацкая спецыфіка інтымнай лірыкі Уладзіміра Дубоўкі

Уладзімір Дубоўка – адзін з самых паслядоўных апалагетаў “гордай красы” і хараства. Недарэмна згаданы вышэй тэрмін “аквітызм” першапачаткова з’явіўся якраз у яго паэзіі. Імкненне творцы да адлюстравання асабовага і летуценняў (аднайменныя нізкі вершаў у зборніках “Трысцё” і “Строма”), іншымі словамі, да суб’ектыўнага, у многім складала мастацкі грунт яго паэзіі нават у “маладнякоўскі” перыяд. Індывідуальнасць пісьменніка ў выглядзе персаніфікаванага лірычнага “Я” або аўтара-апавядальніка выразна выяўляецца і ў творах народнага складу (“Дзяўчына”, “Бра... гінь...”), неад’емнай рысай якіх звычайна выступае калектыўны зварот, хаця абагульненае “мы” тут мае іншую прыроду і абумоўліваецца псіхалагічным усведамленнем селянінам сябе як часткі грамады.

Суб’ектыўнасць лірычнага выяўлення ў інтымных вершах творцы часам мяжуе з герметычнасцю, эфект якой дасягаецца праз складаную асацыятыўную вобразнасць і аксюмараннасць выказвання (“Здані”, “Пацеркі”, “Нафарбавала навошта вусны”, “Кармазынам асмужаны” і інш.):

*Чуў ды не верыў – спатканне на ростані.
Што ж, будзе сумная песня, мінорная.
Наша каханне звычайнае, простае, –
гэта туга футаралам агорнута.*

*Хвалямі ў хвалях, пакуль не загінулі,
нас калыхала шалёная Азія.
Можна, і мы на акрайках дэльфінавых
быццам хлапчук Рафаэльвай фантазіі [11, с. 79].
 (“Кармазынам асмужаны”)*

Сапраўды, паўнавартасна дэшыфраваць такую выяву “каханна звычайнага, простага”, увенчаную вобразам цела ўжо мёртвага хлопчыка (сімвал нявіннасці? ахвяры? крохкасці? марнасці намаганняў?), якога ўсё яшчэ спрабуе ўратаваць дэльфін, будзе даволі складанай задачай. Прычым адсылкі-рэмінісцэнцыі да твораў сусветнай культуры, задаючы пэўны кантэкст, у лірыцы У. Дубоўкі толькі пашыраюць магчымасці інтэрпрэтацыі верша. Возьмем яшчэ адзін прыклад любоўнага ўспаміну:

*Магчыма, другія паходню нясуць,
Якая ўсім сэрцы запаліць.
Уславяць яны і жыццё і красу,
а я – цябе, любая Наля!*

*Ты помніш той дзень, калі ў нашых палёх
пасеяла смутак Ніоба.
“Расцём, як расце пры дарозе гарох”,
адгэтуль і тая жалоба.*

*Усё коціца зерне адно за адным,
нікому не трэба палова.
А вецер разносіць і смутак, і дым,
і зерне віюх палыновых [11, с. 122].*

(“Наля”)

Міфалагічны вобраз шматдзетнай Ніобы, якая выхвалялася сваімі дзецьмі перад багіняй Лета, нясе ў сабе цэлы комплекс

значэнняў – ад фанабэрыстасці і высакамернасці да трагічнай, невыноснай пакуты і страты сэнсу жыцця. Калі прачытаць гэтыя радкі любоўнай нізкі ў грамадска-палітычным аспекце як перыфразу падзелу Беларусі на Заходнюю і Усходнюю, то паўстае пытанне аб “ідэалагічнай выверанасці і правільнасці” абранай алюзіі.

У цэлым цесная знітаванасць грамадзянскага і інтымнага – сталая рыса беларускай паэзіі яшчэ ад хрэстаматыйнага верша К. Каліноўскага “Марыська чарнаброва, галубка мая...”. Аднак У. Дубоўка ў гэтым сэнсе значна бліжэй да А. Міцкевіча, у лірыцы якога любоўны і патрыятычны (а не грамадзянскі) пачаткі яднаюцца, выступаюць паняццямі аднаго парадку:

Так, здаецца, абняў бы аберуч

І жыццё, і лясы, і дзяўчыну.

Вобраз мілы страямі убераць,

Бо у сэрцы нітуецца шчыльна [11, с. 73].

(“Вы мелодый не слухаеце”)

Адметнае і пачуццё лірычнага героя да Радзімы, які заклікае: “Родны край свой кахай!” [11, с. 28] – і прызнаецца: “Люблю цябе, бы татачку старога, // Як дзеваньку люблю, як брата брат!” [11, с. 10], – што пазней неаднаразова знойдзе водгук у айчыннай паэзіі (параўнаем: “Я хаджу, закаханы ў твае краяды” Н. Гілевіча або “зачнем, Айчына, сына ў чыстым полі” А. Сыса).

Больш за тое, для стварэння вобразаў Радзімы і каханай У. Дубоўка выкарыстоўвае аднолькавыя мастацка-выяўленчыя сродкі. У партрэце жанчыны лірычны суб’ект, як правіла, акцэнтнае ўвагу на вачах і валасах (косах) гераіні – самых прывабных дэталюх яе характара (“Дзяўчына”, “Кляновыя лісты”, “Вы мелодый не слухаеце”, “Кармазынам асмужаны”, “Зубцамі чорных, стрыжаных валос” і шмат іншых). Варта толькі ўгадаць вобраз Беларусі з верша-візітоўкі паэта “О Беларусь, мая шпышына...” з яе праменнем вачэй “над колер сталі” [11, с. 113] і дзясочымі косамі, каб пераканацца ў правамернасці выказанага вышэй тэзіса. І зусім непрыхавана эстэтычная роднаснасць гэтых вобразаў гучыць у наступных радках:

Вочы... Ну зірні дзяўчыне

ў вочы. Глыбіня – як жыццё прадоннае [11, с. 73].

(“Вы мелодый не слухаеце”)

І пра Айчыну:

Ці праклятая, ці святая

мяне раніла прадоннем вачэй [11, с. 139].

(“Плач навальніцы”)

А. Спрынчан некалі трапна заўважыла, што “Дубоўка не абмяжоўваецца апяваннем «прыгажосці жанчыны», ён і ва ўсіх

праявах жыцця бачыць прыгажосць, «прыгажосць як жанчыну» [12, с. 32]. Вобраз жанчыны як адзін з узораў той самай “гордай красы”, якую апяваў У. Дубоўка, павінен заставацца плыткім, няясным, бо недагаворанасць, неспазнанасць, на яго думку, – абавязковая ўмова існавання характа. Недарэмна прысвечаны паэтыцы Налі Маркавай (Анастасіі Паўлаўне Маркавай, у замужстве Хмара) цыкл мелодый “Наля”, які ўспрымаецца не столькі гісторыяй кахання, колькі гісторыяй расстання, пачынаецца радкамі, што сведчаць пра тоеснасць у мастацкай сістэме У. Дубоўкі паняццяў “спазнанасць” і “вычарпанасць” пачуцця: “*Імжа // і скілзота, // і прыкрая золь: // нязнанае // стала знаёмым*” [11, с. 117]. Гэтая нізка – вянок на магілу кахання, але драматызм перажыванняў лірычнага героя не пераходзіць тут у распач, бо на даляглядзе яго чакае новае пачуццё. Паказальна, што ў зборнік “Наля” У. Дубоўка ўключыў і любоўны верш “Зубцамі чорных, стрыжаных валос”, прысвечаны будучай жонцы паэта Марыі Пятроўне Кляус, і гэта той рэдкі выпадак, калі адрасат лірычнага паслання пазнаецца беспамылкова.

“У творах пра каханне У. Дубоўкі цяжка ідэнтыфікаваць асобу лірычнай гераіні” [13, с. 110], – піша А. Бельскі. Сапраўды, пры вызначэнні адрасатаў інтымных вершаў паэта ў большасці выпадкаў сродкам індывідуалізацыі служыць хіба што імя. Парадаксальна, але ў ранняй лірыцы такога майстра амаль імпрэсіяністычнай нюансіроўкі і дэталі, як У. Дубоўка, жанчыны ў іх партрэтных характарыстыках выглядаюць блізнятамі. Нязменныя іх атрыбуты – глыбокія сінія вочы, метафарычна ўвасобленыя праз вобразы неба і мора (“Змрок імклівіў”, “Выйду, выйду, дзе гораду грукат”, “Я шкадую ўсё ж такі сябе”, “Сінявокая мая...”, “Калі вусны шапталі”, “Наля” і інш.), ды “залатое павучынне” кужэльнай касы (“Вы мелодый не слухаеце”, “Я шкадую ўсё ж такі сябе”, “Кляновыя лісты”, “Русыя косы і сінія вочы...” і інш.). Іншыя рысы знешнасці прапісваюцца даволі рэдка. А таму і ў вершах, створаных на жыццёвым матэрыяле, і тых, што грунтуюцца на фальклорных матывах, вобраз прыгажуні атрымліваецца аднолькава абагульненым:

Русыя косы і сінія вочы,

Што пажадаць вам і што напярарочыць? [11, с. 209]

(“Русыя косы і сінія вочы...”)

Або:

У Ганны, ой! сінія вочы,

У Ганны, ой! русыя косы [11, с. 55].

(“Кляновыя лісты”)

Чым вытлумачваецца такое падабенства жаночых партрэтаў, у якіх немагчыма пазнаць адрасата? Уласцівай У. Дубоўку схільнасцю да

паўтарэння ключавых вобразаў і матываў, ці, па словах Ю. Пацюпы, пабудовы тэкстаў “на скразных інтэртэкставых метафарах-матывах”? [14] Магчыма. Свядомым імкненнем да адзначанай вышэй недагаворанасці – вынікам спробаў абараніць сваё пачуццё? Таксама верагодна. Бо ў сваім лісце ад 26 лістапада 1928 года да Адама Бабарэкі паэт пісаў: “Сапраўды, што пісаць і як пісаць? Лірыку «голую», каб нехта ў тваё інтымнае пляваў і сморкаўся?” [Цыт па: 15, с. 247].

І ўсё ж адзін вобраз – жонкі паэта Марыі Пятроўны – вылучаецца на гэтым фоне і надзяляецца якасцямі выключнасці:

*Твае вочы не такія,
што не кінуць следу.
Лепш бы глянуў на другія,
каб я гэта ведаў.*

*Тваё імя не такое,
што забыцца можна.
Адгукаецца вясною
на стакротцы кожнай.*

*І сама ты не такая,
каб цябе не ўспомніць [11, с. 165].
 (“Твае вочы...”)*

Цікава, што і на схіле гадоў, пасля шматлікіх выпрабаванняў і трагічных падзей, што выпалі на долю гэтай сям’і, у сваіх “Дактылічных рытмах” (1966) паэт паўторыць: “*Але такой, як твая, прыгажосці // не сустракаў і не бачыў я штосьці*” [11, с. 244]. Матывы адданасці, самаахвярнасці, вернасці, упэўненасці ў сваіх пачуццях, узаемападтрымкі становяцца тэкстаўтваральнымі элементамі ў вершах У. Дубоўкі, прысвечаных жонцы. Сувязь паміж закаханымі ў рэальным жыцці была настолькі моцная, што перажыванне фізічнай адлегласці паміж імі адбівалася на псіхасаматыцы. Так, Марыя Пятроўна ўспамінае: “Вось Уладзімір Мікалаевіч адправіўся ў Яранск, а я засталася адна з дзіцём. Дрэнна, што ў такіх выпадках я зломлівалася і захворвала. На гэты раз у мяне распухлі вушы і за вушамі, і я магла толькі сядзець у пасцелі. Лячылася кампрэсамі, праграваннямі, пакуль фельчар не здагадаўся даць мне нечага з бромам або аднаго брома. Гэта давала нейкую палёжку, а потым зноў абвастралася. Сяк-так хадзіла ў школу, сяк-так вяла ўрокі. Гэта працягвалася да той пары, пакуль я не атрымала паведамленне ад Уладзіміра Мікалаевіча з Чабаксараў, што ён ужо

там, працуе і чакае мяне з сынам да сябе. Я пачала збірацца ў дарогу і патрошку папраўляцца” [16, с. 210].

Адметна і тое, што ў У. Дубоўкі – асобы з вельмі развітым пачуццём гумару, пісьменніка, які, па яго ўласным прызнанні, першапачаткова збіраўся напісаць свае аўтабіяграфічныя “Пялёсткі” ў манеры “беларускага Швейка” – практычна няма інтымных вершаў жартаўлівага характару. І толькі ў гады вымушанага маўчання з’явіліся кранальныя рыфмаваныя карацелькі – цыдулкі, якімі абменьваліся Уладзімір Мікалаевіч і Марыя Пятроўна, арганізоўваючы свой няхітры ссыльны побыт. Так, на яе клапатлівае пасланне “Суп в плите” У. Дубоўка з іроніяй адрэагуе: *“Стиль моей прекрасной // Краткий и ясный, // Не допускающий кривотолков, // Но иногда... // сбивающий меня с толку”* [16, с. 233]. Або:

Как хорошо Владимиру Дубовке

С женой заботливой такой.

И суп, как видите, стоит в духовке,

И остальное, все что надо – под рукой.

Вот почему идет работа ладом,

Вот почему и умирать не надо [16, с. 234].

Але ў гэтай простаай перапісцы столькі сапраўднага пачуцця, а таксама пяшчоты, цеплыні, спачування і клопату – рыс, што вызначалі адносіны лірычнага суб’екта да жанчыны яшчэ ў ранніх творах паэта (“Ты руку сваю забінтавала”, “Выйду, выйду, дзе гораду грукат”, “Сінявокая мая...”, “Не кажу – заспявайце, цымбалы” і інш.). Аўтапсіхалагічны герой У. Дубоўкі надзелены сапраўднымі мужчынскімі якасцямі ў сваім імкненні аберагаць любую ад жыццёвых нягод, ад непасільнай працы, у клопатах пра яе здароўе, рашучасці ўзяць на сябе пакуты жанчыны. Паэт неаднойчы паўторыць: *“Сцюжа – цераз край... // Не... Не... Толькі мне хай аднаму”* [11, с. 125]; *“Хай мяне, а нікога іншага, // хай мяне, а нікога больш. // Вось не ведаю нічога сіншага // чым вочы дзявочыя і боль”* [11, с. 97]. Жанчына ў мастацкай сістэме У. Дубоўкі – найперш увасабленне безабароннасці і хараства, аб’ект паэтычнага ўзвышэння, яна – зорка, знічка, казка – належыць больш небу, чым зямлі (“Сінявокая мая...”, “Часам успомнішся нечакана”, “Думкі лятуць”, “Ты мая радасць, і ты мая зорка...” і інш.). Магчыма, таму ў сваёй ранняй лірыцы паэт унікае такога папулярнага ў айчынай вершатворчасці першай паловы ХХ стагоддзя вобраза, як жанчына за працай у полі. Калі падобная лірычная сітуацыя і ўзнікае ў яго вершах, то вырашаецца яна зусім не ў традыцыях апявання і ўслаўлення:

*Выхадзілі істужкай цвятлівай
маладзіцы й дзяўчаты з дажынкаў...*

*Ад цямна і да цёмнага ў полі
за сярпом яны беглі гарбатым.*

*Дык таму ў паясніцы ім коле
і пякельна смыляць іх пяты [11, с. 35].*

(“Пачынаецца з-пад хмар вандроўных...”)

Зямнымі адбіткамі зорак у паэзіі У. Дубоўкі выступаюць кветкі, на што ўказваецца як ускосна, так і прама (“У Сонца кветнік быў вялікі, // а кветак-зорак там без ліку” [11, с. 225]), і гэтыя ці не самы ўніверсальны і шматфункцыянальны яго вобраз. Фларальнае і касмічнае натуральным чынам адбіліся на фарміраванні светаўспрыняцця паэта. Сам У. Дубоўка, распавядаючы пра свой радавод, акцэнтаваў увагу на наступнай дэталі: “Прадзед, паводле сказаў родных і суседзяў, быў асілак і ў той жа час чалавек рахманы. <...> Ведаў назвы ўсіх зёлак і зорак па-беларуску. Як пачне, бывала, называць іх (зоркі) «Коўш, Сіцю, Алень»: ...Дык аж дзіву даешся” [17, с. 38].

Будучы найперш метафарай жанчыны, кветкі могуць служыць сродкам індывідуалізацыі і псіхалагізацыі. Так, маргарытка-стакротка і валожка цесна знітаваны з вобразам Марыі (“Зубцамі чорных стрыжаных валос”, “Васількі збіралі, васількі...”, “Твае вочы...”). Каліна ўказвае на Налю (“Вохкія сцежкі”, “Цягнік спяшаўся”, “Наля”), прычым трактуецца цалкам у адпаведнасці з народна-песеннай традыцыяй як “нявеста маладая” [11, с. 108] – увасабленне чысціні і цноты. Функцыя знакаў набываюць і вобразы кармазынавага мака, што нярэдка суадносіцца з героем-мужчынам – аўтапсіхалагічным ці ролевым (“Прыпыніла свой голас жалейка...”, “Дзіваваўся і так кахаў”, “Кляновыя лісты” і інш.), а таксама шыпшыны-ружы, асацыятыўна звязанай з Радзімай-Беларуссю. Прычым у вытлумачэнні генезісу апошняга вобраза-адсылкі, які зафіксаваны не толькі ў хрэстаматыйным вершы “О Беларусь, мая шыпшына...”, але і ў многіх іншых творах У. Дубоўкі (“Часіна ды з сокам рабіны”, “Пакуль”, “Плач навальніцы” і інш.), даследчыкамі абмінаўся той факт, гэты вобраз мае трывалы фальклорны грунт. Так, Я. Карскі зазначаў, што ў народным меласе ружа “служыць простым параўнаннем для адлюстравання вобраза прыгажосці нявесты” [18, с. 386], і падкрэсліваў унікальнасць тэрытарыяльнага ўжывання гэтага вобраза ў вуснапаэтычнай традыцыі: “Гэта даволі рэдкі вобраз для

нявесты, больш уласцівы штучнай паэзіі; народнай паэзіі ён вядомы **толькі беларускай**” (вылучана намі. – А. Б.) [18, с. 385].

Арыгінальныя, пазнавальныя Дубоўкавы метафары таксама часта маюць расліннае паходжанне. Скажам, вобразы пялёсткаў з іх незвычайнай тэмпаральнай семантыкай, якія адмяраюць хвіліны-дні-гады жыцця; палыну, трыпутніку, чарнобылю, што суадносяцца з пакутлівым шляхам Беларусі. У сувязі з апошнім з названых вобразаў неаднойчы гаварылася пра прарочыя здольнасці паэта, ды і сам ён яшчэ ў ранняй лірыцы прадказваў свой лёс (*“Святкую дубэльты сваіх выгнанняў, // як Зялёнае свята штогодзіць народ”* [11, с. 30]), хаця звышнатуральнымі здольнасцямі надзяляў не чалавека, а менавіта кветкі. Яны выступаюць перадумовай узнікнення мелодыі-песні, духоўнага хараства і “гордай красы” ў яе чыстым, незамутнёным выглядзе – ключавых катэгорый у мастацкай сістэме У. Дубоўкі. У некалькіх вершах паўтараецца вобраз безназоўнай кветкі шчасця (*“У зімовы заснежаны дзень...”, “Я дактылічныя рытмы ўважаю...”*), якая выпраменьвае святло, але, у адрозненне ад свайго фальклорнага адпаведніка – папараць-кветкі, звязана больш з рэальнай прасторай, чым з фантастычнай.

Прычым феномен шчасця ў разуменні лірычнага героя У. Дубоўкі рэдка суадносіцца з марксісцкім яго вытлумачэннем, якое прадугледжвала залежнасць феліцытарных дабротаў не ад маральных якасцей асобнага чалавека, а ад грамадска-палітычнага ладу і сацыяльных умоў. Нават у тых выпадках, калі гаворка ідзе пра светлае будучае краіны і народа, паэт, за рэдкім выключэннем, якое тычыцца твораў позняга перыяду, карыстаецца паняццямі “радасць”, “лятункі-жаданні”, “надзея”, “акавіта”, пакідаючы азначэнне “шчасце” ў сферы інтымных перажыванняў. Яго “шчасце” або набывае персаніфікаваны выгляд каханай жанчыны (*“Наля”, “Цягнік спяшаўся”, “Наша краіна красою багата...”* і інш.), або атрымлівае разгорнутую дэфініцыю:

*Перачуць усю боль і ўсю слодыч жыцця,
акунуцца ў прадонне жыцця з галавою.*

*Пераслухаць, як хвалі ў вятрах шалясяць,
гэта шчасце! Хай скажуць – малое... [11, с. 143]*

(“Ведаю, што і я памру, як і ўсе...”)

Іншымі словамі, У. Дубоўка схільны атаясамліваць гэтае паняцце з жыццём і каханнем як яго найважнейшай часткай. Прычым паэт далёкі ад ідылічна-спрошчанага ўспрымання любові. Яго пачуццё было выпрабавана цяжкімі іспытамі, якія годна перажыць дадзена не кожнаму: арышты, ссылка, лагер, трагічная страта адзінага сына... І канцэпцыя кахання У. Дубоўкі на працягу

жыщэвага і творчага шляху зазнала значныя змены. Але ўжо ў ранняй лірыцы паэт выказаў даволі глыбокія філасофскія назіранні пра несумяшчальнасць у душы чалавека кахання і крыўды (“Зашумела лебядя надрыўна”, “Палыны пасівелі на ўзгорку”), кахання і варожасці (“Летуценнем прахаджу над краем”) як узаемавыключальных станаў. І калі юнак здзіўлена адкрывае для сябе “незвычайны, патаемны рокат” [11, с. 73] гэтага пачуцця, нязвыкласць якога яшчэ выклікае страх (“Вы мелодый не слухаеце”, “Над ставам дым, бы дым з балеі...”, “Дзіваваўся і так кахаў”, “Я шкадую ўсё ж такі сябе”), то для пасталеўшага лірычнага героя “Дактылічных рытмаў” каштоўнасць жыцця вымяраецца менавіта каханнем (“Сэрца маё гаравала нямала...”, “Наша краіна красою багата...”, “Ты мая радасць, і ты мая зорка...”). Яго адданасць, самаахвярнасць, непрыманне здрады, усведамленне нязначнасці смерці перад любоўю сведчыць, што тут мы маем справу з даволі рэдкім відам кахання, які старажытныя грэкі называлі агапэ.

Прычым і ў ранні, і ў позні перыяд творчасці У. Дубоўкі самай распаўсюджанай метафарай любові, як і прыкметай уласна жыцця, з’яўляецца агонь у разнастайных яго праявах (пажар, прамень, сонца, полымя):

*Вусны на вусны, і сэрца адчынена...
Ой жа ты сэрца, ты, сэрца дзяўчыніна!*

*Словамі сціплымі, словамі кволымі
я і ўшаную жыццёвае полымя [11, с. 96].
 (“Думкі лятуць”)*

Падобна да таго як жыццё прадугледжвае смерць, гэтая стыхія тоіць у сабе небяспечнасць, і таму паэт паўтарае: “А мо й мяне ты, доля, пакарала, // і я ў мелодыях згару” [11, с. 120]; “я збяру жаданні, // запалю іх песняй // ці згару і сам” [11, с. 103]. Але, палаючы, лірычны герой ачышчае душу, асвятляе шлях іншым і дорыць жыццё мелодыі, песні, надзеі, каханню. Таму недарэмна У. Дубоўка надзяляе агонь эпітэтам “жыватворчы” (“Апошняя песня”), у сваёй характэрнай аксюмараннай манеры надаючы яму традыцыйныя функцыі вады:

*Толькі сонца з высь – блакіту
разлівае ў свет,
як у казцы, акавіту
прамяністы след [11, с. 45].
 (“Дзяўчына”)*

Як бачым, інтымную лірыку У. Дубоўкі цяжка пабытаць з вершамі нейкага іншага творцы. Гранічна суб'ектыўная, ускладненая алюзіямі-адсылкамі да твораў сусветнай культуры, яго любоўная паэзія пазнавальная сваімі скразнымі вобразамі, аксюмараннасцю і асацыятыўнасцю разгортвання думкі, недагаворанасцю, неспазнанасцю як прыкметамі “гордай красы”, узвышэннем вобраза жанчыны, яе безабароннасцю. Паставіўшы ў адзін каштоўнасны і лагічны шэраг інтымнае і патрыятычнае, У. Дубоўка ў паэзіі кахання выразна размяжоўвае інтымнае і грамадзянскае. Нават пры паралельным разгортванні гэтых тэм у межах аднаго тэксту, іх узаемадачыненні толькі фармальныя (вобразы жанчын – актыўных будаўніц новага сацыялістычнага жыцця сустракаюцца хіба толькі ў творах баладнага складу з ролевымі гераінямі). Падобным чынам дыферэнцыруюцца і важныя паняцці філасофскай сістэмы паэта: шчасце, лятункі-жаданні, надзея і да т. п. Паэт запаўняе мастацкую прастору любоўных вершаў кветкамі і стыхіяй агню – ключавымі ў творах такога кшталту поліфункцыянальнымі вобразамі.

1.3 Адметнасці рэалізацыі любоўнай тэмы ў лірыцы Уладзіміра Жылкі

На фоне агульнай няўвагі гуманітарнай навукі савецкага перыяду да індывідуальна-асабовага пачатку можна зазначыць, што інтымная лірыка Уладзіміра Жылкі даволі часта трапляла пад увагу літаратуразнаўцаў. У гэтым сэнсе іншым паэтам-узвышэнцам (У. Дубоўку, З. Бядулю, Я. Пушчу) пашчасціла менш. Адзін з самых глыбокіх даследчыкаў творчасці У. Жылкі, у тым ліку яго любоўных вершаў, У. Калеснік прысвяціў паэту значнае месца ў сваіх манаграфіях “Ветразі Адысея: Уладзімір Жылка і рамантычная традыцыя ў беларускай паэзіі” (1977), “Усё чалавечае” (1993). Літаратуразнаўцу ўдалося пераканаўча сфармуляваць асноўныя рысы мастацкай канцэпцыі і індывідуальнага стылю пісьменніка, упісаць яго лірыку ў нацыянальны і еўрапейскі кантэкст, з апорай на факталогію выявіць жыццёвую аснову скразных матываў і вобразаў яго вершаў, а таксама даць досыць пераканаўчую іх інтэрпрэтацыю. Аднак нельга не заўважыць, што тагачасная ідэалогія з яе патрабаваннямі бездакорнага маральнага вобліку савецкага паэта вымушала даследчыка згладжваць некаторыя “нязручныя” моманты ў творчасці У. Жылкі; дбаючы пра яго бездакорны імідж, падаваць

адмысловую іх трактоўку. Маюцца на ўвазе багемна-карчомныя і цялесна-пачуццёвыя матывы, спосабы ўзаемадзеяння сацыяльнай і любоўнай тэмы, “апраўданне” мадэрнісцкіх прыёмаў, дэкадансныя настроі ў лірыцы паэта і інш. Відавочна, што сёння інтымная лірыка паэта патрабуе якаснага перагляду з пазіцый сучаснага літаратуразнаўства, ацэнкі, пазбаўленай ідэалагічнай тэндэнцыйнасці і заангажаванасці.

У. Калеснік глыбока асэнсаваў і катэгорыю характава – цэнтральны канцэпт эстэтычна-філасофскай сістэмы У. Жылкі, паказаўшы гнэсеалагічную сувязь красы-гармоніі з феноменам кахання: “Тут каханне – любоў у разуменні філасофскім, спосаб, пры дапамозе якога пазнаецца характава” [19, с. 148]. Гэтыя паняцці звязвае таксама містычнасць і ахвярны, пакутніцкі характар. Прычым калі філасофія характава паэта выглядае даволі зграбнай і цэльнай пабудовай, дзе лірычна-вобразнае выяўленне падмацоўваецца “тэарэтычнымі” развагамі “Дзённіка”, то погляды на каханне пры першасным знаёмстве з інтымнай паэзіяй творцы ўяўляюцца супярэчлівымі. З аднаго боку, каханне паўстае “сіл крыніцай” (верш “Каханне”), з другога – апякае і адбірае ў асобы фізічную і духоўную моц, патрабуючы ахвяр на сваё вогнішча (“Незразумелае”, “Ў прыродзе так светлы...”). Аднак гаворка тут не ідзе пра парадаксальнасць, уласціваю самой прыродзе кахання [гл. 20, с. 24]. Той жа вобраз агню выкарыстоўваецца і для характарыстыкі нянавісці, а не толькі любові: “*Хто заквечаны кветам кахання, // Той нянавісці знае агонь*” [5, с. 66] (верш “Над нядоляй Тваёй не заплачу...”). Што гэта? Імкненне падкрэсліць роднаснасць пачуццяў-антыподаў, адрозных хіба толькі знакамі – плюсам і мінусам? Паэтычная неахайнасць у адборы вобразна-выяўленчых сродкаў? Думаецца, адказ палягае ў іншым рэчышчы і наша дапушчэнне дазволіць праясніць не толькі гэтае, але і некаторыя іншыя цьмяныя месцы ў творчасці У. Жылкі. Да прыкладу, адзначанае У. Калеснікам эклектычнае злучэнне ў асобе лірычнага героя цягі да “«нізкай» эротыкі з экзальтаванай духоўнасцю” [19, с. 236] ці парадаксальная паяднанасць звонкага гімна жыццю і хаўтурнага звону [гл. 19, с. 67]. Справа ў тым, што інтымная лірыка У. Жылкі – з’ява неаднародная. Тут можна налічыць, як мінімум, чатырох адрасатаў (Ганну Яцэвіч, Лідзію Сілаеву, Рыму Маневіч і Зосю) і тры паўнаватарскія цыклы – Падлескі, Лісічыньскі і “Вершы спадзявання”. Акрамя таго, яна ўключае шэраг апавядальных вершаў у фальклорнай стылістыцы і некалькі літаратурна-кніжных перайманняў. І заканамерна, што, каб

увасобіць адрозныя, часам палярныя, мастацкія ідэі, структура асобы Жылкавага лірычнага суб'екта павінна быць даволі складаная. Відавочна, для рэалізацыі любоўнай тэмы паэт выкарыстоўвае некалькіх лірычных герояў – аўтапсіхалагічных (з рознай ступенню набліжаных да духоўна-біяграфічнага вопыту эмпірычнага аўтара) і ролевых, што здымае акрэсленыя вышэй супярэчнасці.

Нязменным ва ўсіх гэтых выпадках застаецца толькі сакральны характар каханьня, яго хрысціянскі падтэкст (вершы “Дарма, што значны раны...”, “Зацвілі твае вочы між тлуму...”, “Твае блакітнасці нязменны...”, “Virelai”, “Ля ног тваіх маўчаць трывогі...”, “Ты спыніла мяне каля дзвераў...” і шмат іншых). Працытуем адзін з ключавых для разумення феномена каханьня ў мастацкай сістэме У. Жылкі вершаў, прысвечаны будучай жонцы паэта Рыме Маневіч:

*Каханню нічога не трэба,
Каханне нічога не просе, –
Так радуе сіняе неба,
Так цешыць валожка ў калоссі.
Каханне, як песні пра зоры,
Лятункам заўсёды высока,
І шчасцем у свет, у прасторы
Каханкі расквітае вока.
І нат у затоенай скрусе
Тваіх неразделеных пешчаў
К жалобе ніхто не прымусе
Надзею, што зрушана плешча.
Каханая, любая, квецце!
Ў палоне вясёлае долі
Ёсць песняй аб кім летуцеці,
І сэрцу даволі, даволі.
І сэрца бясхмарнае яснай
Схіляецца постацю спелай,
Хоць сэрца яшчэ было б шчасней,
Каб дбаці аб кім яно мела [5, с. 112].*

(“Каханню нічога не трэба...”)

Цяжка не заўважыць тут адсылкі паэта да Першага пасланьня святога апостала Паўла да Карынціянаў, што ляжаць на паверхні: “Любоў доўгацярплівая, любоў ласкавая, не зайздросціць, любоў не пыхлівая, не ганарыцца, не бессаромная, не шукае свайго, не гневаецца, не памятае зла, не радуецца несправядлівасці, але радуецца разам з праўдай. Усё зносіць, усяму верыць, на ўсё спадзяецца, усё церпіць”

(13: 4–7). Важнае месца ў любоўных вершах паэта належыць матыву збавення. Пры гэтым каханне разумеецца паэтам як працэс, шлях, рух, дзе дамінантнае значэнне, роля лідара адведзена жанчыне, якая вядзе заблукаўшага каханага за сабой, паклікаўшы “ўладарна і нячутна” [5, с. 69]. Яе выключнасць, абранасць падкрэсліваецца неаднойчы паўтораным азначэннем “адзіная”. Асабліва выразна гучыць гэты матыв у так званых багемна-карчомных вершах, дзе каханне выратаўвае ролевага лірычнага героя не толькі ад маральнага падзення, але і ад фізічнага знікнення і нават смерці душы:

*Ты спыніла мяне каля дзвераў,
Ўзнікшы ў памяці зоркаю вернай.
Я ў збавенне маё не паверыў,
І спусціўся на сходах таверны.*

*На абрусах тут брудныя плямы,
І сумота ў піяцкім абліччы:
Мне не выпаўзці з гэтае ямы,
Не паслухаць далёкага клічу.*

<...>

*Не схавая свядомасці млоснай
Ад цябе, незраўнанага, баю.
Раскрыжованы доляю злоснай,
Як жа душу маю захавая? [5, с. 85]*

(верш “Ты спыніла мяне каля дзвераў...”)

Перараджэнне героя, выратаванне з жыццёвага дна алкагольнага хмелю і распусты адбываецца не па яго ініцыятыве, ён бяздзейны, схільны хіба што наракаць на злую долю, на лёс, які амаль заўсёды ў паэта набывае значэнне кону, наканаванасці: “Эх, карчомная доля благая, // Патаніў бы цябе, каб прымеў” [5, с. 121]. Больш за тое, герой-піяка не ўпэўнены, што ён варты збавення, выратавання любай: “На што ж табе піяк адпеты // І гэтакі во?” [5, с. 87] (“Маіх надзей вясёлых кветы...”). Менавіта жанчына сваёй спагадай і жалем здольная вярнуць нябогу да жыцця і ўваскрасіць яго заблукаўшую душу. Адметна, што ў нататцы “Праклятыя пытанні” У. Жылка не прымае такіх адносін, у тым ліку паміж мужчынам і жанчынай: “<...> мужчына не можа быць жалкім і няма большай абразы для мужчыны, як сказаць, што яго шкада” [5, с. 163].

Каханне ў лірыцы У. Жылкі нярэдка (не толькі ў багемна-карчомных вершах) звязваецца з шэрагам вобразаў, якія ўтрымліваюць семантыку зменаў да лепшага: надзеяй, казкай, згадкай,

лятункам, цудам і пад. Падкрэслім, што ўсе яны маюць толькі адценне патэнцыйнасці, не звязанае з магчымасцю, верагоднасцю здзяйснення. Іншымі словамі, калі хараство ў філасофска-эстэтычнай сістэме У. Жылкі “ёсць вялікая сапраўдная рэальнасць, якое няма нават у навуцы. <...> ёсць Абяцанкай, блакітнай затокай” [5, с. 155], то каханне – паняцце роднаснае. Яно таксама мае містычную прыроду і не проста неспасцігальнае, а нават не артыкуляванае. Гэта “мяжа ў невымоўнае” [5, с. 89] (верш “Калі змрочнасць ахутвае цьмяная...”).

Цікава, што хрысціянскія матывы ў інтымнай паэзіі У. Жылкі, які звычайна надае больш увагі гукавым, чым зрокавым эфектам, нязменна звязваюцца з сіне-блакітнай колеравай гамай (вершы “Няма збавення...”, “Я – грамнічная свечка прад Богам...”, “Твае блакітнасці нязменны...”, “Ты спыніла мяне каля дзвераў...” і інш.). Нярэдка гэтыя колеры суадносяцца і з хараствам жанчыны. Галерэя створаных У. Жылкам партрэтаў рэпрэзентуе шэраг эстэцічных, вытанчаных вобразаў варажбітак-чараўніц (“Каханне”, “Скажы”, “Крыху ўзрушаны і рады...”, “Дарма, што значны раны...” і інш.). Пры гэтым дэталі знешнасці прыгажунь, як правіла, канкрэтызаваныя і індывідуалізаваныя, што наводзіць на думку пра большую колькасць адрасатаў любоўнай лірыкі творцы, чым пералічана вышэй. Ствараючы ўзоры “чыстага хараства”, “гордай красы”, паэт акцэнтуюе ўвагу найперш на фізічнай прыгажосці жанчыны, на яе вачах, валасах, гнуткім стане, гордай хадзе, тонкіх, “лілейных” руках. Аднак пры гэтым У. Жылка, як і яго сябра і аднадумца У. Дубоўка, пазбягае папулярнага ў айчыннай паэзіі першай паловы ХХ стагоддзя вобраза жанчыны за працай у полі. Калі падобная лірычная сітуацыя і ўзнікае ў яго вершах, то яна не прадугледжвае любавання ці ўслаўлення, а набывае сацыяльны падтэкст:

*Сумнай песні голас,
Бы ў цудоўным сне.
Жыта спелы колас
Жнейка хутка жне.*

Сонца жар. Знямога.

Спёка, гарачынь...

Пачакай, нябога,

Крыху адпачынь! [5, с. 69]

(“На постаці”)

Увогуле, у лірыцы У. Жылкі сацыяльнага зместу, у адрозненне ад інтымнай, жанчына нярэдка паўстае ахвярай. Дзяўчына пакутуе ад злой свекрыві (“Месячыку-месяц...”) або вымушана ісці замуж за

нялюбага (“Да Пятра зязюленька...”) у вершах фальклорнага характару. Магчыма, самы яркі вобраз няшчаснай жанчыны звязаны з тэмай прадажнай любові (вершы “О, гэта аповесць звычайна й каротка...”, “Свядомасці горач мацней алкаголю...”, “Каму жыццё – атруты келіх...”). Цікава, што ў апошнім з названых лірычных твораў паэт спрабуе спасцігнуць праблему знутры, глыбока пранікнуць у псіхалогію ахвяры сацыяльнага ладу. Як бачым, услед за сваім паэтычным настаўнікам М. Багдановічам У. Жылка стварае шэраг ролевых вершаў, напісаных ад імя жанчыны, у тым ліку перадае пачуцці маладой маці да свайго сына-немаўля (“Над калыскай”).

Як і ў М. Багдановіча, нясны сум, туга, адчуванне трывогі ствараюць атмасферу большасці вершаў У. Жылкі. Нават гарманічныя адносіны з каханай не асвечаны радаснымі пачуццямі: “*А нам з табой смутна // Ё каханні сваім, // І радасць магутна // Не ўзлеціць над ім*” [5, с. 90] (верш “У прыродзе так светлы...”). Даследчыкі творчасці паэта неаднаразова абгрунтоўвалі агульны элегічна-меланхалічны настрой яго лірыкі ўплывам нявылечнай па тым часе хваробы – сухотаў, на якія У. Жылка захварэў у 1920 годзе, і ўсведамленнем немінучага хуткага скону. Такое вытлумачэнне, на нашу думку, справядлівае толькі часткова. “Але я ўсё ж адчуваю, што няшчасце і пакута заложаны не ў рэчах, а ў нас саміх” [5, с. 154], – прызнаецца творца ў сваім “Дзённіку”. Туга і самота арганічна ўласцівыя паэтычнаму мысленню, светаадчуванню У. Жылкі, што праявілася задоўга да хваробы. Так, У. Калеснік характарызуе першыя вершы паэта, напісаныя ў Багародзіцкі перыяд (1915–1917 гг.): “Першыя спробы п’яра былі зроблены там па-руску. Яны неяк уцалелі, гладкія, школьніцкія вершы-забаўкі пра вясну і зіму, пра сіняе неба, пра сваю незразумелую захопленасць жыццём і такі ж незразумелы сум” [19, с. 14].

Як бачым, гэта натуральны для яго лірычных герояў стан, узмоцнены, але не выкліканы хваробай. Туга-самота ў мастацкай сістэме У. Жылкі валодае своеасаблівай медытатыўнасцю, выступае каталізатарам і правадніком у спазнанні чалавекам характва праз каханне, што надае сэнс яго зямному існаванню. Гэтую думку паэт паўтарае двойчы ў санеце з красамоўнай назвай “Хараства”, закальцоўваючы такім чынам тэкст:

*Нясны і трывожны сны людства,
І блудны цёмныя яго дарогі,
Але па-над будзённыя трывогі
Узносіць нас туга да хараства.
Так дробная вясковая дзятва*

*З-над курных стрэх (прытулак іх убогі)
Да рэчкі бег кіруе на разлогі,
Дзе яснасьць вод і золата жарства.*

*І верым мы, што злучны дух і маса,
Гармонія ў жыцці і сэнс-акраса;
Прытулак ёсць, дзе адпачыць ільга,*

*Дзе дасканаласці чаруе ўсмешка.
Ды дзіўна неяк: хістка сцежка
І да яго вядзе людство туга [5, с. 57].*

Жылкава элегічная меланхалічнасць не мае, аднак, прыкмет трагедычнасці з уласцівай ёй надрыўнасцю інтанацый і прадчуваннем катастрафічнасці быцця. “Есть сознание гибели, но оно воспринимается не трагически, а скорей по-животному тупо. Преобладающее настроение – Ночи и Смерти. И хочу философскими подвохами оправдать и оценить их” [5, с. 253], – піша У. Жылка ў лісце да Лідзіі Сілаевай. Магчыма, такое стаўленне да ўласнага скону вытлумачваецца і тым, што паэту давялося перажыць клінічную смерць. Яго вершы, прысвечаныя экзістэнцыйным межам чалавечага існавання, таксама хутчэй выяўляюць стан пакоры лірычнага героя, цвяроза-рацыянальнага прыняцця сваёй будучыні. Часам здаецца, што суб’ект нават бравіруе-какетнічае, разважаючы наступным чынам: “Смерць саўсім не страшыць, нават больш: яна жаданая госця” [5, с. 154]. Падобныя настроі гучаць у вершах “Каханне”, “Бясспынна, глуха процьма часу...”, “Смяротны пах”, “Прытулі, сястра, слабога...”, “Усе мы страчаныя...”, “Ў прыродзе так светлы...” і шмат іншых. “Прытулі, сястра, слабога, // Прыгалуб, каханка-смерць. // З гэткай шчырасцю нікога // Не прасіці мне, не смець, – // Прытулі мяне слабога” [5, с. 71], – гэты і падобныя заклікі ствараюць эфект “эпатажнага шэпту”, які адпавядае папулярнаму ў тагачаснай еўрапейскай літаратуры дэкадансному спліну.

Сцішаныя мелодыі, засяроджаныя рэфлексіі, услухоўванне ў сябе – характэрныя рысы інтымнай лірыкі У. Жылкі. Герой тут, як правіла, заглыблены ва ўласныя перажыванні, сканцэнтраваны на сваіх пачуццях і нібы забывае пра аб’ект свайго захаплення (“Я кахаў”, “Твае блакітнасці нязменны...”, “Яна пяе...”, “Летунковасць, нерашучасць...”). Іншымі словамі, у паэта пераважаюць так званыя дэаб’ектныя вершы рэфлексійнага характару [гл. 21, с. 14–21]. Вобраз жанчыны, што стаў крыніцай натхнення, у такіх любоўных вершах

выконвае другарадную, службовую ролю, дазваляе глыбей раскрыць пачуццё лірычнага суб'екта; яе адчуванні і памкненні ў разлік не бяруцца. Паслядоўнае выкарыстанне творцам такіх прыёмаў сведчыць пра пэўную інтравертнасць, эгацэнтрызм мыслення.

Згаданы паэтам “настрой Ночы” пануе і пры раскрыцці любоўнай тэмы. Тут ён нярэдка трансфармуецца ў выкліканую хуткацечнасцю жыцця тугу па страчанаму, вядомую як *ubi sunt*, што нязменна звязваецца ў інтымнай лірыцы У. Жылкі з прамінулай маладосцю і страчанымі магчымасцямі. Так, ва ўзросце дваццаці гадоў паэт пісаў:

*Я кахаў... Ах, калісьці даўно я кахаў!
Аж тады, калі моладасць ззяла ў вачах,
Калі гора і смутку я, дужы, не знаў
І адвага кіпела ў грудзях, –
Шчэ тады, аж тады я кахаў!*

*Але збег і загинуў, як мара, той час:
Пагубляў я ўсе радасці год маладых
І сябе, і жыццё праклінаю не раз...
А цяпер, як у небе пас зор залатых,
На шляху маім свеціць той час [5, с. 26].*

(“Я кахаў”)

Любоўныя накцюрны (а паводле ўспамінаў В. Жук-Грышкевіча, паэт пісаў свае вершы па начах [гл. 5, с. 288]) найбольш выразна адлюстроўваць схільнасць У. Жылкі да паказу пераходных станаў: затухання, замірання, канання, знікнення, згасання, што і дазваляе стварыць яму свой унікальны “самотны ціхі храм Хараства”.

Такім чынам, катэгорыі кахання і хараства ў творчасці У. Жылкі цесна знітаваныя, і гэтая сувязь даволі складаная. Маючы агульную прыроду, у аснове якой містычнасць, ахвярнасць, пакуты і неспасцігальнасць, гэтыя паняцці становяцца роўнавялікімі каштоўнасцямі, надаючы зямному існаванню асобы ўцямны сэнс, узвышаючы яе душу. Разам з тым інтымная паэзія творцы рэпрэзентуе цэлы шэраг ролевых і аўтапсіхалагічных герояў, што дазваляе яму пераканаўча ўвасобіць сітуацыі, адрозныя як этычна, так і эстэтычна. У. Жылка засяроджваецца на яе фізічнай прыгажосці жанчыны, што робіць вобраз памастацку канкрэтным, але псіхалагічна размытым (загадкавым, няясным). Лірычная рэфлексія любоўных вершаў скіравана на пільнае ўслухоўванне героем-інтравертам у сваю душу, асэнсаванне ўласных пачуццяў і памкненняў.

1.4 Мастацкія адметнасці інтымнай лірыкі Змітрака Бядулі

“ – Мірыям... Мірыям... ”

Перад тваімі вачыма пятнаццаць разоў цвіла чаромха і зелянела рунь.

Я пацалую залацістую пасму тваіх валасоў і ад асалоды памру ля ног тваіх.

Не! Я не памру. Дазволь мне жыць і піць асалоду з тваіх галубіных вачэй. Хачу гуляць з табою, як з роднай сястрой.

Мірыям... Мірыям...

Ты мне бліжэй за бацьку і матку. Ты мне даражэй за жыццё. Ты – маё неба. Ты – мая зямля. Ты – маё шчасце. Ты звіла навекі гнездо ў маім сэрцы” [22, с. 329].

Такімі ўрачыста-вытанчанымі словамі пачынае гімн любай дзяўчыне з імем біблейскай прарочыцы герой аўтабіяграфічнай аповесці “У дрымучых лясках” З. Бядулі. І ёсць у гэтым амаль літургічным тэксте выразны водгалас “Найвышэйшай песні Саламонавай”, што адчуваецца і ва ўзвышэнні беззаганнага і чыстага характа сясстрыцы-каханай, і ў адмысловай дэкаратыўнай вобразнасці, і ў характэрнай меладычнасці стылю: “*І кожнае слова маёй песні – любоў да цябе. І кожнае слова маёй песні – хвала красе тваёй*” [22, с. 329].

За хвалу красе неіснуючай, выдуманай дзяўчыны юны летуценнік паплаціўся выгнаннем з ешыбота і публічным спаленнем прысвечанага Мірыям зборніка вершаў, якому быў вынесены прысуд: “*сорам і спакуса*”, а таксама “*ўсхваленне мацеры нячысцікаў – Ліліт*” [22, с. 330]. Але з тае пары служэнне харакству і пошук ідэалу, дасканаласці зрабіліся найважнейшай мэтай для юнака.

Даследчыкі савецкага часу нярэдка мелі заганную звычку прыпісваць думкі, а часам і падзеі жыцця героя аўтару твора. Так, апісаная ў аповесці гісторыя з Мірыям стала хрэстаматыйнай як неад’емная частка жыццяпісу самога З. Бядулі і трапіла нават у падручнікі. І. Навуменка калісьці слушна засцерагаў калег ад такога “наўнага рэалізму”, пішучы, што аўтабіяграфічны твор “У дрымучых дясках” – “гэта не дакументальныя ўспаміны. <...> і лічыць яго цалкам фактаграфічным нельга. Бо ў біяграфічных творах ёсць вымысел, фантазія, як і ва ўсіх мастацкіх творах” [23, с. 175]. Хаця, трэба сказаць, даследчык і сам часам задаваўся пытаннямі пра лёс самадзейнага зборніка “Мірыям” як рэальнага артэфакта, “за які Самуіла Плаўніка выгналі з Ільянскага ешыбота” [23, с. 17]. Сёння

ўжо цяжка аддзяліць збожжа ад пустазелля, але як бы там ні было, варта прызнаць, што невялікі паэтычны ўрывак пра Мірыям з аповесці “У дрымучых лясах” у найбольш канцэнтраваным выглядзе ўтрымлівае ў сабе асноўныя рысы ўсёй інтымнай лірыкі З. Бядулі.

Тэма кахання ў творчасці пісьменніка амаль не трапляла пад увагу літаратуразнаўцаў, бо ў савецкі час было прынята ўважаць З. Бядулю за класіка дзякуючы перш за ўсё яго рэалістычнай прозе, а ўвасабленне любоўных пачуццяў трактавалася як “дробязнасць тэматыкі” [24, с. 15]. Таму нярэдка на творы інтымнага характару з мэтай зрабіць іх у тагачасных ідэалагічных варунках больш актуальнымі твалтам нацягваўся вэлом грамадзянскасці. Так здарылася, да прыкладу, з вытанчана-эстэцкай імпрэсіяй “Над сажалкай”, дзе ў вобразе прыгожай дзяўчыны, якая любуецца сваім адлюстраваннем у вадзе, даследчыкі ўбачылі алегорыю Беларусі на гістарычным раздарожжы: “І хоць яна не пазнае яшчэ сябе самую, але дужа важна, што ў яе душы ўжо прачнулася імкненне да самапазнання. Хутка пазнае ўжо Беларусь, хто яна ёсць, хутка пазнае...” [25, с. 8]. У лепшым выпадку ў манаграфіях і артыкулах, дзе асэнсоўвалася лірыка З. Бядулі, разглядаліся паасобныя творы на вечную тэму, прычым пераважна ў галіне іх паэтыкі – “Дазволь” (І. Навуменка, В. Максімовіч), “Загадка”, “Снілася мне казка” (В. Каваленка), “Прытуліся ка мне” (Г. Кісліцына) і нешмалікія іншыя.

І хаця вершаў любоўнага характару ў традыцыйным іх разуменні ў пісьменніка ледзьве набярэцца паўтара дзясятка, яго лірычная проза наскрозь прасякнута інтымнымі матывамі. Прыкладна палова з 52-х імпрэсій і мініячур, якія З. Бядуля пакінуў нам у спадчыну, прысвечана сферы перажыванняў, звязаных з узаемаадносінамі полаў. Прычым большасць са згаданых тэкстаў узнікла ў ранні перыяд творчасці Ясакара (менавіта такім экзатычным і ў пэўнай ступені таямнічым псеўданімам нярэдка падпісваў пісьменнік у той час свае творы). Сталы Бядуля-лірык твораў пра каханне не пісаў. Шчаслівае сямейнае жыццё, любоў і згода, што панавалі ў адносінах паміж Самуілам Яфімавічам і Марыяй Ісакаўнай, жонкай пісьменніка, ніяк не сублімаваліся ў творчасць. А каханне было. Больш за тое, пра іх “нетутэйшае”, незямное пачуццё хадзілі легенды. Я. Скрыган успамінае: “Часам я бачыў Вас разам з Марыяй Ісакаўнай і доўга глядзеў Вам услед, бо ў Вашай лучнасці было нешта не зусім звычайнае: яна была высокая, стройная, прыгожая нейкай асабліваю, як бы пужліваю прыгажосцю, і нястрымна імкліва. Пра Ваша рамантычнае, як бы нетутэйшае каханне і сямейную ладнасць хадзілі прыгожыя чуткі, і гэта яшчэ больш вылучала Вас з агульнае прывычнасці” [26, с. 150].

Што змусіла З. Бядулю забыць пра ўлюбёную ў маладосці тэму? Спісваць адсутнасць лірыкі любоўнага характару выключна на сацыя-культурную сітуацыю другой паловы 20–30-х гг. XX ст., думаецца, не зусім правільна. Самуіл Плаўнік ажаніўся даволі позна – у 41 год, узрост не столькі рамантычных парываў, што спрыялі нараджэнню яго юнацкіх твораў пра каханне, колькі сталых сур’ёзных пачуццяў. І гэты чынік у занядбанні любоўнай тэмы таксама не вызначальны. У выпадку з Бядулем сышлося адразу некалькі фактараў. “Інтымная лірыка таксама мае свае межы і свае рубяжы” [27, с. 106], – быў перакананы ён. І З. Бядуля гэтыя межы вызначыў. Прычым вызначыў задоўга да таго, як кінуў пісаць любоўныя вершы. Патлумачым.

Пры павярхоўным прачытанні раннюю інтымную лірыку Ясакара можна было б папракнуць у няшчырасці, а пачуцці да любоўных адрасатаў – у надуманасці. На карысць гэтага сведчыць і немалая доля ўзораў ролевай або апавядальнай лірыкі, і наяўнасць разнастайных жаночых вобразаў, пазбаўленых індывідуалізацыі і псіхалагізацыі, што нярэдка робіць іх схематычнымі і ўскосна ўказвае на адсутнасць прататыпаў. Па вялікім рахунку, у творчасці пісьменніка сустракаюцца толькі адзінкавыя вершы, за якімі ўгадваецца жыццёвая канкрэтыка і рэальная любоўная гісторыя (“Шамшавілі”, “Пайду...”). Звычайна сродкі індывідуалізацыі жаночых вобразаў даволі скупыя, з гэтай мэтай Ясакар карыстаецца пераважна імёнамі: Ганулька, Маланка, Марына, Агата, Марыя. Партрэтныя характарыстыкі лірычных герайн абмяжоўваюцца камплементарнымі штампамі, што маюць часцей за ўсё фальклорныя ці біблейскія вытокі: вочы параўноўваюцца з бліскучымі зоркамі або матылькамі, валасы набываюць нязменны эпітэт шаўковыя (“Ля кросен”, “Прытуліся ка мне”, “Над сажалкай”, “Зоркі ззяюць, зоркі граюць...”, “Марыне С...ко” і інш.). Прычым такі падыход нейкім дзіўным чынам не спараджае галерэю блізнят. Наадварот, складваецца нязменнае ўражанне, што ў кожным новым творы З. Бядуля знаёміць чытача з н о в а й дзяўчынай.

Насуперак гэтаму ў вершы “Шамшавілі” ствараецца вобраз экзатычнай прыгажуні Маро Шамшавілі, надзеленай і ўласнай “біяграфіяй” (“жыве недалёка ў крэўніцы”, “доч бедняка, камсамолка”, “вучыцца пайшла на настаўніцу”), і адметнай запамінальнай знешнасцю:

*Мора сініцца сінім алоўкам.
Ідзе берагам чорнавалосая.
Як дзіцё мне ківае галоўкай,
Я вачыма глядзіць, як дарослая.*

*Мігаціць чарнаморскаю чайкай,
Пахне ружай і кволай магноліяй,
Спрытна грае усмешкаю-грайкай,
Нешта кажэ забавна-вясёлае [28, с. 136].*

Вобраз вясёлай чарнявай дзяўчынкі-жанчыны з адметным водарам ружы-магноліі відавочна індывідуалізаваны. Дарэчы, пахі ў лірыцы З. Бядулі – тэма асобнай гаворкі. І калі пра каларыстыку і акустычныя эфекты напісана даволі многа, пераважна ў сувязі з элементамі імпрэсіянізму, выразна выяўленымі ў творчай манеры пісьменніка, то стыхіі водараў-пахав дагэтуль надавалася незаслужана мала ўвагі.

Маро Шамшавілі – люстраны адбітак Мадонны М. Багдановіча. Толькі калі апошні паслядоўна ствараў вобраз дзяўчынкі-жанчыны (архетып Дзаметры), то ў З. Бядулі нярэдка з’яўляецца вобраз жанчыны-дзяўчынкі (Гебы). Акрамя згаданага верша такі вобраз сустракаецца ў лірычных тэкстах “Ля кросен”, “Прытуліся ка мне”, “А ў бары...”, “Сэрца прароча” і інш. Увогуле, паэтычныя прыёмы Ясакара ва ўва-сабленні інтымных пачуццяў у многім перагукваюцца з творчасцю яго сябра. Скажам, імя каханай, выразанае сцэзорыкам на кійку ў імкненні спыніць імгненне шчасця (“Шамшавілі”), нагадвае Багдановічаву “Вераніку”. Вобраз апетай у славытым рамансе “Зорка Венера...” зоркі, якая яднае погляды закаханых у разлуцы і такім чынам абараняе іх пачуццё, таксама па-свойму інтэрпрэтуецца З. Бядулем, падкрэсліваючы-адцяняючы распач героя з прычыны незваротнасці страты любай і тым самым губляючы пазітыўную семантыку:

“Я пазіраю на неба, а мо і яна ў гэту самую хвілю паглядае на неба і нашы блікі, пушчаныя ўдалеч, спаткаюцца на зорцы бліскучай...

Бачу я родную вёску, бачу я на магільніку свежы ўзгорак – крыжы нібы студжаныя стаяць вакол... Гэткая маладая!..

Я сную паміж папарацей, пакрытых халоднай расой, і падаю вобземлю на магілку... цалую халодны пясок” (“Аб ёй”) [10, с. 28].

Як працяг “Шамшавілі” гучыць верш “Пайду...” (дарэчы, і напісаны яны з розніцай у адзін дзень), у цэнтры якога – сітуацыя развітання героя з чорнавалосай прыгажуняй. І абсалютна нечакана ў кантэксце ўсёй любоўнай лірыкі З. Бядулі тут узнікаюць эратычныя матывы, хаця імкненне паэта да эстэтызацыі з’яў рэчаіснасці робіць пачуццёвы малюнак даволі цнатлівым:

Яна прыйшла насустрач маім ласкам.

Яна прыйшла, як летуценне з казкі.

У радасць рынем з ёю да зары,

Бы камень, адарваны ад гары.

*З глухіх цяснін пацягне роснай стомай.
Яна мне кіне ў грудзі соладзь стогнаў,
Заслепіць белай музыкай зубоў,
І скажа свой жаночы забабон <...> [10, с. 145].*

Але, як было ўжо адзначана, вершы “Шамшавілі” і “Пайду...” з іх адметнай вобразнасцю і спосабам разгортвання лірычных перажыванняў з’яўляюцца хутчэй выключэннем у мастацкай сістэме пісьменніка. У іншых інтымных творах Ясакар або хаваецца за маскай ролевага героя, або “закрываецца” ад чытача ўвасабленнем “абстрактнай” жанчыны-мары. Гэта не значыць, аднак, што рэальных пачуццяў ці адрасатаў у жыцці З. Бядулі не было – успомнім хаця б, як Янка Купала ў адрас не жанатага яшчэ С. Плаўніка “часамі любіў пажартаваць на гэту тэму, па-прыяцельску пакпіць з яго любоўных прыгод” [29, с. 26]. Такі падыход да ўвасаблення інтымных пачуццяў хутчэй за ўсё і ёсць тая “межы і рубяжы”, пра якія гаварыў сам З. Бядуля і якія, тым не менш, не пазбаўляюць яго паэтычных твораў шчырасці.

Калі вярнуцца да першавытокаў, да ключавога, як ужо гаварылася вышэй, для разумення Бядулевай інтымнай лірыкі тэксту – да “Мірыям”, то можна пераканацца, што герой аповесці, прызнаючыся ў ілюзорнасці свайго аб’екта захаплення, падкрэслівае сапраўднасць, рэальнасць самога пачуцця да сваёй мары. Яго выдуманая каханне было настолькі вялікае і шчырае, што Мірыям бачылася ў кожнай праяве навакольнай рэчаіснасці: “*Іду лясной дарогай. Пахне смалою, багуном і грыбамі. Спяваюць жсаўранкі. Можна, гэта грае на лютні мая Мірыям? Здалёк плывуць да мяне гукі жніўных песень. Спявае некалькі жанчын. Палоняць мяне жыватворныя сілы зямлі – яе радасці і смуткі. Можна, гэта сумуе і радуецца Мірыям?*” [22, с. 330]. Па сутнасці, перад намі гісторыя новага Пігмаліёна, чыя Галатэя існуе толькі ў яго фантазіі і ўяўленнях. Таму нерэальнасць, прывіднасць, эфемернасць жанчын у любоўнай лірыцы Ясакара яшчэ не сведчыць пра надуманасць пачуццяў.

Больш за тое, часам герой гранічна агаляе душу і дэманструе нечуваную шчырасць. “<...> *ад асалоды памру ля ног тваіх*” [22, с. 329], – прызнаецца ён Мірыям. Гэты матыў, неаднойчы паўтораны пісьменнікам (“О ногі твае я слязамі абмыю...”, “Акорды”, “Спатканне” і інш.), больш нагадвае споведзь, а экзальтаванае каханне лірычнага суб’екта ператвараецца ў вытанчанае рабства:

*О ногі твае я слязамі абмыю
І споведзь душы сваёй шчыра адкрыю,
Карай не карай сваёй мілай рукой,
Душы не душы сваёй доўгай касой...*

*Хай камень твой раніць мне самыя грудзі,
Мне мука рукі тваеі соладка будзе...
Памру не памру, скажу тайну сваю:
Любіш не любіш – я бясконца люблю [10, с. 286].*

(“О ногі твае я слязамі абмыю...”)

Падобна да таго, як дзяўчына-мара Мірыям у фантазіях юнака мяняла свой выгляд (“*То яна была з валасамі чорнымі, як ноч, то – залацістымі, як сонца. Вочы яе былі то спелымі вішнямі, то васількамі*” [22, с. 328]), вобраз жанчыны ў інтымнай лірыцы З. Бядулі характарызуецца сваім непастаянствам, што абумоўлена нястомным працам пошуку ідэалу характава лірычным героем: “*Як пчала на салодкія кветкі, // Я кідаўся на мёд – за красой*” [10, с. 143]. Яго ўражвае найперш знешняя прыгажосць, часцей за ўсё пры выпадковай сустрэчы (“У сонцы дзён, у зорнасці начэй...”, “Шамшавілі”, “Спатканне”, “Над сажалкай”, “Акорды” і інш.). В. Каваленка, разважаючы пра катэгорыю прыгожага ў лірычных імпрэсіях, калісьці трапна заўважыў: “Чалавек цікавіць Змітрака Бядулю толькі тады, калі ён не вылучаецца на агульным фоне эмацыянальнага малюнка, калі ён таксама ўпрыгожаны. Ткачысе, якая вечарам пры святле месяца тчэ кросны, здаецца, што яна «ў зачараваным, залатым хароме» («Ля кросен»). Адбітак жа твару дзяўчыны ў люстраной гладзі вады нагадвае яму анёла «з распушчанымі шаўковымі валасамі» («Над сажалкай»)» [24, с. 40 – 41]. І далей як папрок: “Характар аўтарскіх адносін да простага чалавека працы добра відаць у абразку «Кветка». Як вынікае з гэтага твора, жыццё селяніна і свет прыгожага ўзаемавыключальныя” [24, с. 45]. Трэба сказаць, што З. Бядуля выразна падзяляў працу стваральную і працу разбуральную, непасільную. І калі пад час першай ён нярэдка любуецца сваімі гераінямі (“Яе душа”, “Ля кросен”, “Спатканне” і інш.), то другая прыводзіць да заўчаснай старасці і марнуе-адбірае іх прыгажосць (“Пастушка”, “За тканінай”, “Не пячы гэтак, сонейка!” і інш.), бо “*Праца-кабета без светленькіх дней // Засохла яна маладая...*” (“Праца”) [10, с. 283].

Здавалася б, гарманічнасць унутранага свету дзяўчыны мала цікавіць Ясакара, але ў яго светаадчуванні знешняя і ўнутраная прыгажосць непарыўна звязаны, і першае нязменна цягне за сабой другое. З. Бядуля нават не спрабуе спасцігнуць жаночую душу, бо разгадаць яе таямніцы немагчыма (“Загадка”). І гэта адзін з тых ідэальных вобразаў, што вабяць сваёй “*недасціглаю таемнасцю*” [28, с. 35], што становіцца ўцялесненым увасабленнем Чыстага Характава, роўным небу, мары, далечы, сіняй кветцы (“Далёкія аганькі”, “Даль”, “Не

бяжы за кветкай...” і інш.). У захапленні пекнасцю жанчыны, часта незнаёмкі, адчуваецца хутчэй водгалас петраркізму, і такое пакланенне красе для самога героя невытлумачальнае, бо мае містычную прыроду (“Спатканне”, “Не пазірай на мяне...”, “У сонцы дзён, у зорнасці начэй...”, “Шамшавілі”, “Пайду...” і інш.). Ён “заварожаны”, “запалонены”, “зачараваны”, беззаганная прыгажосць можа нават паралізаваць сваёй дасканаласцю, як у лірычнай імпрэсіі “Акорды”, ці магнетычна падпарадкаваць, як у абразку “Спатканне”:

“З кошыкам у руках я спаткаў яе на дзядзінцу і нібы заварожаны з таго часу зрабіўся.

Кажы мне, дзеўча, хто цябе надзяліў гэтакімі чарамі? Чаму я ўсё думаю аб табе?.. Які бог жыве ў душы тваёй? Напэўна, ты самае пекнае стварэнне на зямлі. <...>

Усё жыццё сваё табе ахвярую; будзь ты ўладарніцай душы маёй, царыцай песень маіх!..” (“Спатканне”) [28, с. 30].

Абагаўленне хараства натуральным чынам спалучаецца з сакралізацыяй вобраза жанчыны, надзяленнем яе нябеснымі, боскімі якасцямі (“Ля кросен”, “Загадка”, “Зоркі ззяюць, зоркі граюць...”, “Спатканне” і інш.). Адпаведна гэтаму падбіраюцца і дэкарацыі. З’явы навакольнай рэчаіснасці эстэтызуюцца, набываючы казачны выгляд, і тады ўбогая закураная хацінка ператвараецца ў зачараваны залаты хорам (“Ля кросен”), “у розных замчышчах крышталевых ваююць паміж сабой рыцары дня з рыцарамі ночы” [28, с. 13], і русалкі становяцца прывабнымі сірэнамі (“Прытуліся ка мне”), а “пурпур над зарасляй рассыпае нейкая таямная багіня хмар” [28, с. 17] (“А можа, і праўда?..”). Такое ірацыянальнае, фантастычнае расквечванне ўпрыгожванне пейзажу – свядомая мастацкая ўстаноўка, бо герой упэўнены: “Толькі дзеля казак трэба жыць на свеце...” [28, с. 28] (“Аб ёй”). І жанчына становіцца часткай агульнай карціны прыроды, гэткай жа часткай натуральнай красы, як маладзік, вольная птушка ці крохкая камя, а таму надзяляецца адпаведнымі характарыстыкамі (“Дазволь...”, “О, сонейка так яснае...”, “Санеты”, “Шамшавілі”, “Пайду...”, “Ганулька” і інш.).

*Дазволь цябе любіць, як кветачку на полі,
Як явар малады, што над ракой стаіць,
Як залатую птушку, што жыве на волі,
Дазволь цябе любіць [10, с. 58].*

(“Дазволь...”)

Адметна, што “прыродныя” тропы ў стварэнні вобраза каханай у Ясакара з’яўляюцца не столькі традыцыйным паэтычным прыёмам,

колькі свядомым вынікам яго культурнага досведу і пакутлівага богашукальніцтва (якое, дарэчы, у позні перыяд абярнулася багаборніцтвам). Даследчыкі неаднаразова гаварылі пра рэлігійны пантэізм ранняй пейзажнай лірыкі З. Бядулі. Не менш выразна гэтая рыса выявілася і ў інтымных творах. Паказальна, што працытаваны вышэй верш “Дазволь...” меў першапачатковую назву “Ці грэх?..”. Найбольш цікавымі ў кантэксце разваг пра рэлігійныя перакананні пісьменніка ўяўляюцца думкі І. Навуменкі, які бачыў у яго светапоглядзе выразны ўплыў хасідызму, што “на Беларусі быў шырока распаўсюджаны сярод яўрэяў сярэдняга дастатку <...>. Гэта шырокі рэлігійны рух, які ўзнік сярод польскіх яўрэяў у XVI стагоддзі і ўцягнуў у сваё рэчышча каля палавіны ўсёй яўрэйскай масы” [23, с. 13]. Хасідызм па-свойму інтэрпрэтуе Кабалу, згодна з якой “навакольны свет ёсць не што іншае, як выпраменьванне боскага першасвятла” [23, с. 14].

І хаця такая гіпотэза заснавана на ўскосных крыніцах (згадцы пра хасідызм самога З. Бядулі ў артыкуле “Жыды на Беларусі” і двух радках з верша “Вячэрнія гаснуць зарніцы...”: “*Мой бацька іграе на скрыцы // Хасідскую сумную песню...*” [10, с. 36]), яна можа праясніць падкрэсленую прыхільнасць пісьменніка да пэўных вобразаў (песні, малітвы, крыві, містычнага пейзажу, эзатэрычных прадчуванняў, нязначных для звычайнага чалавека зрухаў і падзей і інш.), а таксама асаблівасці трактоўкі ім катэгорый сэрца і душы. Сапраўды, заснаваны на тэорыі іскраў як сімвала раскіданасці свяшчэннага пачатку ў свеце, хасідызм бачыць Бога ў кожнай праяве рэчаіснасці, спасцігнуць якую можна толькі ў эмацыйна-экстатычным стане, а асобе чалавека надае абсалютную каштоўнасць.

Разам з тым гэтае вучэнне прапаведуе радасць як найвялікшую дабрадзейнасць, а дасягненне весялосці становіцца асноватворным прынцыпам рэлігійнай практыкі (варта ўспомніць хаця б самую славетную хасідскую песню – “Хава нагіла”, або “Давайце весяліцца!”). Паводле адзінадушнай характарыстыкі сучаснікаў (Дз. Харык, З. Азгура, П. Пруднікава, С. Грахоўскага і інш.), у жыцці Самуіл Плаўнік быў чалавекам вясёлым і ўсмешлівым, любіў жарт і гумар. Тым не менш у лірыцы ён паслядоўна парушае гэты фундаментальны прынцып хасідызму. Па сутнасці, толькі адзіны абразок “У заварожаных казках” прасякнуты падобнымі настроямі: “*Весяліся разам з кветкамі канюшыны, завадзі песні з крынічкай, і шчасліў будзеш...*” [28, с. 29]. У цэлым жа сітуацыі, у якіх апынаюцца героі пісьменніка, далёкія ад аптымізму.

Хоць З. Бядуля ў сваіх лірычных творах і сакралізуе жанчыну, ён прымушае пакутаваць многіх сваіх гераінь. Гэты парадокс мае лагічнае вытлумачэнне, бо народжаны ўсведамленнем крохкасці, нетрываласці хараства. Недарэмна пісьменнік неаднаразова падкрэслівае такую рысу сваіх гераінь, як кволасць (“А можа, і праўда?..”, верш “Пастушка”, “Пайду...”, “Здалося мне, што струны нейкія рваліся...” і інш.). Жыццё іх насычана выпрабаваннямі, а ў вачах часта блішчаць слёзы. Яны плачуць з-за нераззеленага, няшчаснага кахання (“Снілася мне казка...”, “О, сонейка так яснае...”), з-за непасільнай працы (“За тканінай”, “Жальба”), з-за кепскіх прадчуванняў (“Трагедыя”, “Між чаротаў нямых плыве човен адзін...”), з-за неабходнасці выходзіць замуж за нялюбага (“Як бы плача хто ў лагчыне!..”, “Плач пералескаў”). У апошнім выпадку дзяўчына не можа ці не мае моцы супрацьстаяць волі “злых бацькоў”. Прычым менавіта бацька ў розных сітуацыях становіцца крыніцай невыносных пакутаў маладой красуні – “на дачку, як воўк, глядзіць” [10, с. 38] (“Як бы плача хто ў лагчыне!”, “Можа быць...”, абразок “Пастушка”, “На прашчанні” і інш.). Мацярынскія пачуцці традыцыйна зводзяцца да высакароднай адданасці і самаахвярнасці. Цікава, што ў сям’і Плаўнікаў якраз маці Хана Лейзараўна вылучалася большай прынцыповасцю і цвёрдасцю характару ў сваім імкненні ўплываць на рашэнні ўласных дзяцей. Так, Яфім Самуілавіч, сын З. Бядулі, успамінае: “Калі татава сястра Рэня выйшла замуж і зацяжарыла, то яе маці, мая бабуля, не прыняла дадому дачку, бо цёця выйшла замуж за рускага” [30].

Але зямнымі пакутамі выпрабаванні гераінь не абмяжоўваюцца – колькасць пахаванняў маладых дзяўчат у лірыцы Ясакара ўражвае (“Аб ёй”, “Шаптаў чарот”, “Сэрца прароча”, “Пад песняй салюкі”, “Трагедыя”, “Даль” і інш.). Лірычны герой нярэдка знаходзіцца ў стане смутку, распачы, жалобы, аплакваючы сваю каханую, а інтымныя творы прымаюць форму галашэнняў і ў тым выпадку, калі смерць любай з’яўляецца толькі кепскім прадчуваннем:

*Можа, недзе далёка, ў нязведаным краі,
Дарагая дзяўчынка мая памірае?
Можа, сам буду скоро канаць?
Ой, рыхтуе мне нешта таёмная доля...
Ой, маўчыць, як бы ведае, чыстае поле...
Ой, лес цёмны не хоча казаць...
Сэрца нешта благое прароча,
І з грудзей яно вырвацца хоча [10, с. 288].*

Больш за тое, некаторыя заўчасна загінулыя гераіні не заслугоўваюць нават уласнай магілы (“Ганулька”, “Між чаротаў нямых плыве човен адзін...”). Класічная праблема “каханне і смерць” трансфармуецца ў З. Бядулі у формулу “каханне як смерць”: менавіта гэтае ўсёахопнае пачуццё даводзіць герояў лірычных твораў “Доч месяца”, “Трагедыя”, “А ў бары...”, “Снілася мне казка...” і іншых да магілы.

Прычым стыхія кахання тоіць небяспечнасць і для самога лірычнага суб’екта. Ён можа згінуць, проста глянуўшы ў вочы прыгажуні (“Буду піць пахучы смутак зрокаў...”). Струна ў лірыцы Ясакара трывала асацыіруецца з сімвалам жыцця. Вытокі такога ўспрымання, відавочна, звязаны з біяграфічнымі рэаліямі сям’і Плаўнікаў. Соф’я Лерман-Плаўнік, сястра пісьменніка, успамінае, што “ў ноч смерці бацькі на яго скрышцы лопнула струна” [31, с. 12]. Такое, амаль містычнае, супадзенне не магло не адбіцца на ўражлівай натуре З. Бядулі, і ён паслядоўна выкарыстоўваў згаданы вобраз менавіта ў значэнні разбуральнай сілы кахання або страты жыцця (“А можа, і праўда?..”, “Здалося мне, струны нейкія рваліся...”, “Даль”): “<...> сэрца маё нейкая парваная струна, каторай калісь-то крануліся кволя пальцы дзяўчыны прыгожай” [28, с. 17]. І нават русалка, якая звычайна ў інтымнай лірыцы пісьменніка ўспрымаецца бяскрыўднай пужлівай істотай, што спявае гімны закаханым, баіць ім казкі і зграбна танчыць (“О, сонейка так яснае...”, “Восенню”, “Не пазірай на мяне...”, “Акорды” і інш.), набывае інфернальна-дэманічнае аблічча: пасля яе пацалунка “Тваю кроў, тваю кроў вый’е здань, // Выжме з жылаў яе да крапінкі” [10, с. 298] (“А ў бары...”). Трэба сказаць, што малюнкі “вампіраў магільных” або “ваўкалакаў”, якія смокчуць кроў закаханага юнака (“Сэрца прароча”, “Акорды” і інш.) – гэта даволі складаная метафара.

Вернемся да культурна-рэлігійнага пытання, што, як ужо гаварылася вышэй, у многім уплывала на раннюю творчасць З. Бядулі. Згодна з Торай, кроў ёсць душа чалавека, пра што, зрэшты, прама кажа сам пісьменнік у імпрэсіі “Акорды” – яшчэ адным ключавым тэксце для разумення яго светапоглядных пазіцый. Сэрца, у сваю чаргу, – цэнтр духоўнага, душэўнага і разумовага жыцця асобы, змясцілішча душы і духу (тут дарэчы ўзгадаць і красамоўны тэкст сучаснага гімна Ізраіля: “Пакуль унутры сэрца ўсё яшчэ // Б’ецца душа яўрэя...”). Менавіта гэты орган выступае крыніцай разумення, якое залежыць не толькі ад ведаў, але і ад пачуццяў, эмоцый. Сэрца можа “ператлумачыць сабе ўсе гэтыя дзіўныя

малюнкi” [28, с. 13], мае ўласную памяць (“Акорды”) і надзелена звышнатуральнымі прарочымі здольнасцямі (“Сэрца прароча”, “Між чаротаў нямых плыве човен адзін...”). Але найбольш важнай яго часткай становіцца дух, бо ён здольны ствараць мастацтва – тое Хараство, што “прыгажэй жывой душы чалавека” [28, с. 46]. У гартаванні духу і ёсць сэнс зямнога існавання:

“О дух, вялікі творчы дух, каторы жыве ў душы чалавека, скажы мне: дзе ты радзіўся? Дзе ты ўзрастаўся?”

Ты бяссмерцен, як тая зара, што пылае на ўсходзе...

Ты дужы, як той пярун паднябесны!

Тое вялікае шчасце, што ты нам даеш, ап’яняе, як хмельны мёд.

Дзеля цябе варта пазнаць жыццё зямное, асвечанае сонейкам...” [28, с. 46].

Як бачым, шчасце атаясамліваецца з магчымасцю ствараць, з крэатыўнымі актам, з прагай самавыяўлення. Зрэдку гэты стан поўнай, найвышэйшай асалоды разглядаецца і ў сувязі з феноменам кахання, але паміж гэтымі двума асацыятыўнымі ланцюгамі ёсць істотная розніца. Калі любоўнае пачуццё дорыць толькі кароткачасовае шчасце (хвіліны, часіны), то творчасць надзяляецца абсалютнай каштоўнасцю, бо гарантуе яго в е ч н а с ц ь. Каханне часцей асуджае ахвяру на “мукі вечныя”, ад самага пачатку – ад расплаты за першае нясмелае пачуццё да Мірыям – яго неадступным ценом з’яўлялася пакута. Падобная карэляцыя ўвасоблена ў творах “Снілася мне казка...”, “Акорды”, “Здалося мне, што струны нейкія рваліся...” і інш. Таму лірычны герой, баючыся разбуральнай сілы кахання, неразумення з боку аднавяскоўцаў, недасягальнасці сваёй мары, імкнецца пазбегнуць расплаты за свае пачуцці. Часам гэтая экзістэнцыйная трывога і імкненне загаіць крывавыя раны душы спараджаюць эскапічныя матывы, а сам закаханы абірае шлях пустэльніка.

Я пайшоў у сыр-бор,

Дзе гняздзяцца арлы,

Аб дзяўчыне маёй

Каб не слухаць хвалы.

Каб для сэрца знайсці

Адпачын-супакой

Сярод пушчы нямой,

Сярод пушчы глухой [10, с. 58].

(“Я пайшоў у сыр-бор...”)

Разам з тым каханне ў лірыцы З. Бядулі не прыгожая або жахлівая хімера, гэта магутная і актыўная стыхія. Погляд дзяўчыны паліць асалодай, “невядомым агнём” (“Не пазірай на мяне...”, “Прытуліся ка мне...”, “Акорды” і інш.). Яе вочы здольныя спапяліць душу героя, але на месцы яе не ўтвараецца мёртвае вогнішча. Агонь кахання ачышчальны, ён здымае нуду і пазбаўляе ад горкіх дум, ствараючы эффект палімпсеста (“нябеснай паперы”), куды можна запісаць новую гісторыю. Іншымі словамі, семантыка гэтага феномена амбівалентная: “*Чы то – казка незямная, // Певы пекла, думцы рая...*” [10, с. 277] (“Зоркі ззяюць, зоркі граюць...”), “*У агнехмельнай радаснай бядзе // Маё каханне – чайкаю ў вадзе*” [10, с. 145] (“Пайду...”). І такое плыўкае ўяўленне ставіць каханне ў адзін шэраг з тымі неспасціжнымі і недасяжымі вобразамі Хараства, пра якія гаварылася вышэй.

У сваю чаргу, немагчымасцю рэалізацыі пачуццёвых інтэнцый у многім абумоўлены і катастрафізм светабачання, і ўсведамленне татальнай адзіноты лірычным героем. Але яго самота – акт свядомага выбару. Пра гэта сведчыць і ўжо згаданы эскапізм, імкненне збегчы ад праблем “*далёка за вёску ў бор высокі, жудасны*” [28, с. 8], “*у дзікія горы*” [28, с. 23], і прага “ідэальнай” адзіноты, якой немагчыма дасягнуць:

“Я сягоння хачу быць адным і ўсё роўна не магу...

Дробным макам абсыпалі душу маю чорныя думы і не даюць супакою.

Я не магу быць адным” [28, с. 15] (“Вечарам”).

Нуда – арганічная частка натуры лірычнага суб’екта (“Нуда мая”, “Захаваю нуду сваю...”, “У досвітку”). Яго душа закрыта для грамадства, для чалавечага свету, але адкрыта прыродзе. Больш за тое, герой імкнецца зліцца “*ў адно з ветрам лёгкім*” [28, с. 26], растварыцца сярод натуральнай красы.

Хаця сам З. Бядуля быў перакананы ў тым, што мастацтва не павінна палохаць [гл.: 32, с. 45], краявіды ў лірычных тэкстах з матывамі самоты ці няшчаснага кахання нагадваюць ужо не казкі, а страшныя, вусцішныя фантазмагоры:

Хтосьці дзень зарэзаў, бы ягнёнка, –

Шмат крыві ў мора пралілося,

На захад пачаў бамбук гамонку,

Задрыжэлі пальмы ў адгалоссі [10, с. 128].

(“Буду піць пахучы смутак змрокаў...”)

Уражанне магільнага пейзажу з аброслымі мохам пахіленымі крыжамі, крывавай поўняй ці бледным месяцам, смяротна белым туманам, ценямі паламанага плота, падсечанымі бярозкамі і халодным пяском свежага ўзгорка ўзмацняецца імпрэсіяністычнымі прыёмамі так званага “дрыготкага” верша: увагай да святла і ценяў, пераходных станаў (змроку, сутоння), гайдання-калыхання агульнага малюнка. Пейзаж у З. Бядулі заўсёды рухомы, але яго вібрацыі замаруджаныя. Нават традыцыйныя статычныя вобразы (зоркі, месяц, ноч, пні, мох) характарызуюцца зменлівасцю. Такую карціну можа ўбачыць чалавек, вочы якога напоўнены слязьмі, якія скажаюць рэалістычную выяву, робяць яе расплывістай.

Адпаведным чынам арганізавана гукавое суправаджэнне твора. Сцішанасць, прыглушанасць наваколя стварае своеасаблівую “паэзію шэпту”. Дыяпазон гукаў у інтымнай лірыцы Ясакара зводзіцца да шэпту, хрыпу, хрусту, плачу, стогну, ледзьве чутнага гуду ці нават поўнай цішы-нематы. Звычайна фон, на якім разгортваюцца любоўныя калізій, выглядае наступным чынам: *“Лес маўчыць і нічога не кажа; чарот у заводзі шуміць ды гэтаксама мала чаго гаворыць. Зоркі на мігі сваю гутарку вядуць...”* [28, с. 17] (“А можа, і праўда?..”). Нярэдка шэпт ператвараецца ў *“ціхі сказ-загавор”* [10, с. 298] або малітву, якая прамаўляецца не вуснамі чалавека, а адухоўленымі з’явамі прыроды. Бор, чарот, зямля, хмызняк у жаданні абараніць лірычнага героя дасылаюць свае ціхія просьбы небу (“Шаптаў чарот”, “Здалося мне, што струны нейкія рваліся...”, “Даль” і інш.). Недарэмна і ў зносінах паміж закаханымі пісьменнік, каб не парушыць магію пачуцця, аддае перавагу маўчанню, “нямым песням без слоў” (рэха ўсё тых жа “межаў і рубяжоў”): *“Не прасі, каб я табе што-колечы гаварыў, бо ўсю праўду вылью перад табой і святасць наша згубіць сваю красу і прыме звычайную будзённую вопратку. Лепей будзем хаваць нашы казкі, наш яснацвет маладосці і назаўтра, каб святліца кахання нашага пустой не засталася”* [28, с. 28] (“Не пазірай на мяне...”).

Як бачым, у інтымнай лірыцы Ясакар прадстаўляе два тыпы пейзажу – казачна-рамантычны і жудасна-фантасмагарычны, але ў любым выпадку краявіды пазначаны пячаткай “дрыготкасці”, замаруджанай рухомасці, расплывістасці і суправаджаюцца прыглушанасцю гукавога афармлення. Пантэістычнае адухаўленне прыроды, характэрнае пісьменніку, карэльнае з хасідскім вучэннем, у традыцыях якога трактуюцца многія скразныя вобразы твораў любоўнага характару (сэрца, дух, душа, кроў, малітва, эзатэрычныя прадчуванні

і інш.). Тым не менш, хасідская весялосць у гэтых тэкстах замяняецца “смуткам змроку”. Такія дэкарацыі цалкам адпавядаюць уяўленням пра містычную прыроду феномена кахання і трагічным сітуацыям, у якіх апынаюцца гераіні З. Бядулі. Прычым іх колькасць і разнастайнасць – свядомая мастацкая ўстаноўка на “межы і рубяжы”, г. зн. на дазволеную ступень адкрытасці аўтапсіхалагічнага героя, і адначасова – нястомны працэс пошуку характара, ідэалу, з якім суадносіцца вобраз жанчыны побач з небам, далеччу, мастацтвам, сіняй кветкай, “далёкімі аганькамі”. Усё гэта робіць інтымную лірыку Ясакара адметнай з’явай нават на фоне тагачаснай узвышэнскай паэзіі.

1.5 Феномен кахання ў мастацкай канцэпцыі Канстанцыі Буйло

Лірыка Канстанцыі Буйло выразна вылучаецца на фоне поліфанічнага гучання інтымнай тэмы ў вершах паэтаў-мужчын пачатку ХХ стагоддзя як адна з першых – і даволі арыгінальных – жаночых версій мастацкага ўвасаблення любоўных калізій. Відавочна, што яна даўно патрабуе пераасэнсавання з пазіцыяй сучаснага (не-савецкага) літаратуразнаўства. Стварыўшы запамінальны, парадаксальна-прыцягальны вобраз курганнае кветкі, які ўхваліў, рэдагуючы аднайменны зборнік, сам Янка Купала, К. Буйло ўвайшла ў беларускую літаратуру як аўтар інтымнай тэмы і сцішаных мелодый. Сапраўды, у любоўных вершах пісьменніцы няма гучных прызнанняў, жарсці, інтрыг і пакутаў рэўнасці, але пэўная экзальтаванасць выяўлення пачуцця відавочная. Асабліва выразна такая падкрэсленая, недзе нават празмерная, чуйнасць лірычнай гераіні праступае ў даваеннай творчасці. І хаця К. Буйло да глыбокай старасці пісала пра каханне, менавіта гэты перыяд, прадстаўлены адзіным зборнікам “Курганная кветка” (рукапіс другой кнігі паэтыкі згарэў у часе пажару ў доме Я. Купалы ў першыя дні Вялікай Айчыннай вайны), стаў найбольш плённым у плане арыгінальных мастацкіх знаходак і эстэтычных рашэнняў.

Ранняя інтымная лірыка К. Буйло ні сваёй інтымнай праблематыкай, ні цягай да выяўлення “чыстай красы”, эстэцтва не ўкладвалася ў пракрустава ложа тагачаснай ідэалогіі ды сацрэалістычных канонаў. Сам вобраз курганнай кветкі – а курган у пісьменніцы заўсёды ўжываўся ў значэнні “магіла” – быў значна бліжэй да варажага дэкадансу, чым да шырока распаўсюджаных у айчыннай

літаратуры пачатку мінулага стагоддзя фальклорных традыцый. Кветкі ў даваеннай інтымнай лірыцы К. Буйло не прызначаны для дэкарацыі рэчаіснасці закаханых, не ствараюць святочную, казачную атмасферу, фон любоўнага пачуцця, не выступаюць яго праявай. Яны ўвогуле не становяцца букетамі, а сплятаюцца ў вянкi. Часцей – жалобныя, якія з’яўляюцца прадметнымі знакамі памяці ў гонар памерлых каханых (вершы “Курган”, “Над свежай магілай”, “Рута”) або набываюць сімвалічнае значэнне ў спалучэнні з даволі цікавым матывам хаўтураў любові (“Не хачу я нічога казаці табе...”, “Мы зноў сустрэліся...”, “Кветкі”). Пры гэтым паміранне кахання для гераіні – падзея выключнага драматызму, на што, дарэчы, звяртае ўвагу і даследчыца творчасці паэткі І. Крыштоп [Гл.: 33, с. 11]. Цікава, што ў інтымнай лірыцы ваеннага часу, якая істотна адрозніваецца ад ранняй па сваіх ідэйна-мастацкіх параметрах, фларальныя вобразы таксама выконваюць пераважна функцыю ўшанавання памяці каханых, у гэтым выпадку – загінуўшых у крываваых баях з фашыстамі (“Памяці друга”, “Герою” і інш.). І толькі ў позніх вершах кветкі страчваюць мартальную семантыку, а з ёю – і вобразную нагрузку.

Лірычная гераіня ранніх вершаў К. Буйло какетліва гуляецца са смерцю, нярэдка ўяўляючы ўласны скон ці нават атаясамліваючы з магілай сваё цела: “Сягоння... Сягоння таго ўжо няма, // Сягоння я з сумтай душой, // Як тая, пакрытая слоём дзярна, // Магіла з уласнай труной” [34, с. 22] (верш “Кветкі”). Яна знаходзіць адмысловую прыгажосць у эстэтыцы смерці, магільных пейзажаў: “пахілых крыжоў”, надмагільных камянёў, здзічэлых руж на кургане, паблёклых пялёсткаў, старога трэснуўшага звона на хаўтурах (вершы “Хаўтурны звон”, “Дзень сканаў за гарой, а над соннай зямлёй...”, “Матыль”, “Лебядзіная песня” і інш.):

...І нішто ўжо больш цішыні

не трывожыць.

Між пахілых крыжоў урачысты і сумны спакой,

Ні жывое душы. Толькі часам матыль крылі

зложыць,

Затрымаўшысь на міг над магільнае кветкі красой [34, с. 21].

(“На магілках”)

Падкрэсленая, хваравітая ўвага да матываў памірання-разбурэння-заныпаду-спарахнеласці вельмі нагадвае абразкі З. Бядулі (недарэмна К. Буйло так захаплялася лірыкай калегі па пяру). Часам праз сваю фантасмагарычнасць, увядзенне жахлівых дэталей,

хтанічных і міфалагічных вобразаў падобныя карціны набліжаюцца кашмарных сноў з іх жа логікай разгортвання сюжэта (вершы “Дзень сканаў за гарой, а над соннай зямлёй...”, “Ноч”, “У бяссонную ноч”, абразок “Кветка папараці”). І тады ў святле “пурпурна-крывавага месяца” пад акампанемент страшнага пошуму лесу і скавытання ветру магілы здольныя разамкнуцца і выпусціць зданяў мінулага, якія ўначы зладзяць шалёныя скокі і спевы. Або адзін з самых крываваых і хітрых дэманаў Ваал можа развеяць прах сваёй ахвяры, якая самаспальваецца ў агні каханья:

Ваал! Я ўсё ўжо спаліла на алтары...

Глядзі: высокай узносіцца гарой

Мой попел – і няма ўжо больш ў мяне ахвяры, –

Дык не гудзі ты там пракляццем нада мной,

Бо ўсё, што мела я, спаліла на алтары...

Ахвярнік мой агонь быў вельмі загарачы:

Чуць што я клала там – згарала ўміг дагла,

А я... я ўсё нясла – я не магла іначай –

Усю душу маю я на куску нясла,

А ён усё спаліў... бо вельмі быў гарачы... [34, с. 33]

(“Ваал! Я ўсё ўжо спаліла на алтары...”)

Увогуле, суіцыдальныя матывы складаюць даволі значны пласт у ранняй інтымнай лірыцы К. Буйло (вершы “Ноч позняя. Вецер гудзіць, завывае...”, “Курган”, “Дзе Вілья у Нёман ліе свае хвалі...” і інш.). Л. Тарасюк калісьці трапна адзначыла “прыкметныя рамансавыя інтанацыі” [35, с. 20] у любоўных вершах пісьменніцы. Магчыма, падобная экзальтаваная экстравагантнасць у перадачы пачуцця каханья зусім маладой яшчэ дзяўчынай тлумачыцца імкненнем пераадолець недахоп увагі, пяшчоты і спагады з боку маці, пра што неаднойчы ўзгадваецца ў паэтычных тэкстах з аўтабіяграфічнай асновай, і найперш паэме “На траскіх гацях”. З дзяцінства маленькая Костка адчувала, што не вартая любові (“Ты нідзе нікому не патрэбна” [34, с. 287]), кожную праяву чалавечай спагады ўспрымала як цуд. Заканамерна, што надрыўныя рамансавыя інтанацыі ў ранняй інтымнай лірыцы абумоўлены не так рэальнымі непапраўнымі стратамі, як уяўленнем пра любога як ідэальны, беззаганны аб’ект пачуцця (“бог хараства” [34, с. 40], “вобраз дзіўны, мілы” [34, с. 35], “поўны дзіўнай красы” [34, с. 50]). Адсюль – боязь магчымай не-сустрэчы ці сумненні ва ўзнікненні ўзаемнасці з яго боку (“Не магу”, “Памятны дзень” і інш.). Зрэшты, падобная ідэалізацыя каханага ўласціва ўсёй творчасці

паэткі. Сучасны рускі сацыёлаг і псіхолаг С. Самыгін, абапіраючыся на даследаванні Т. Райка, тлумачыць гэты феномен наступным чынам: “<...> у чалавека ёсць тры магчымыя рэакцыі на ўсведамленне ўласных недахопаў: заплюшчыць на іх вочы, закахацца ў ідэал, узненавідзець ідэал” [36]. Відавочна, што гераіня К. Буйло аддае перавагу другой стратэгіі.

Аднак змрочна-злавесная атмасфера ранніх вершаў К. Буйло не здольная зменшыць сілу пачуццяў закаханых, парушыць гармонію іх любові і далёка не заўсёды адпавядае разрыву адносінаў. Іншымі словамі, адвечная формула “каханне і смерць” у паэткі трансфармуецца ў “каханне ў атачэнні смерці”. Агульная колькасць магіі ва ўсёй творчасці К. Буйло ўражвае. Нават аўтабіяграфічная паэма “На траскіх гацях”, прысвечаная дзіцячым і юнацкім гадам пісьменніцы, заканчваецца іх падлікам.

Са сказанага вышэй становіцца відавочным, што краса магільнай кветкі для паэткі цалкам натуральная і неаспрэчная, бо гэты ключавы для разумення мастацкай канцэпцыі пісьменніцы сімвал суадносіцца найперш з вобразам самой лірычнай гераіні. “Кветка ў смерці садзе” ўвасабляе перамогу жыцця над смерцю і транслюе цэлы шэраг сэнсаў, звязаных з феноменамі шчасця, надзеі, “жывой красы”, палёту-ўзнясення, уваскрэсення, сонца-святла (вершы “На магілках”, “Курганная кветка”):

*І мо зробіш, што красою
Яна новай заяснее,
Пахам шчасця і надзеі
Узнясецца над зямлёю.
І мо зробіш, што высока
Яна ўзнімецца ўгору
І засвеціць бляскам зораў
На палёу прасцяг шырокі...
Бо не плачкай ёй радзіцца,
Ценем смерці не ўзрастаці,
А жывой красой ірдзіцца,
К сонцу, к шчасцю заклікаці [34, с. 58].*

(“Курганная кветка”)

Як бачым, вобраз кветкі на магіле здольны вытлумачыць парадаксальны эфект, уласцівы раннім вершам К. Буйло, якія валодаюць выключнай жыццесцвярджальнасцю і адназначна ўспрымаюцца як вітальныя пры наяўнасці такой вялікай колькасці танатычных матываў.

Пачынаючы з 40-х гг. XX стагоддзя мастацкія вектары вырашэння тэмы смерці кардынальна змяняюцца. Ваенныя рэаліі і бязвінна страчаныя мільёны чалавечых жыццяў настолькі ўражваюць паэтку, што яе экзальтаваны дэкаданс саступае месца суровым рэалістычным, хаця ад гэтага не менш жудасным, карцінам: *“Сляпыя вокны абгарэлых хат // Глядзяць на выдмаў чорныя разлогі, // І мерцвякі чужыя ля дарогі // Ляжаць паміж пакінутых гармат”* [34, с. 94] (верш “Шмат дзён прайшло”). Лірычная гераіня перастае каетнічаць са смерцю (бо гэта, як мінімум, недарэчна), цяпер чалавечы скон успрымаецца ёю выключна як трагедыя.

Адметна, што вайна даволі часта ўвасабляецца праз прызму калізій кахання. З аднаго боку, гэта спараджае цэлы комплекс устойлівых, нярэдка фальклорных, матываў (провадаў ці чакання люблага, яго смерці на полі бою, скрухаў з прычыны немагчымасці знайсці яго магілу і інш.), з другога – змушае паэтку паўтарацца. У інтымнае пачынае актыўна ўмешвацца грамадзянскае і нават палітычнае, з мастацкага боку вершы-блізняты становяцца ўсё горш і неахайней. Урэшце ўзнікаюць падобныя сумніўныя пасажы, накшталт “вуха душы”: *“Ідзі, душа мая, туды! <...> І да грудзей прыцісні вуха”* [34, с. 140] (“Памяці друга”). Або: жанчыны – *“грозныя арліцы”* – *“сокалаў расцілі”* [34, с. 150] (“О, жанчыны нашы!..”). У лірыцы ваеннага часу адбываецца яшчэ адна нечаканая трансфармацыя дэкаданснага матыву: ранейшая ціхая цяга да разбурэння паступова ператвараецца ў агрэсію, што найбольш яскрава выяўляе матыў помсты акупантам (вершы “Мяцеліца”, “Дзве бярозкі”, “Ваенная зіма”, “Лётчыку” і інш.). Апошняя нярэдка суадносіцца з паняццем шчасця, якое раней было непарыўна знітавана з феноменам кахання, а цяпер з асабістай сферы пераходзіць у грамадзянскую, у “шчасце народа”. Самая арыгінальная мастацкая знаходка ваеннага перыяду бачыцца ў разбурэнні адной з вызначальных у любоўнай лірыцы апазіцый “свой – чужыя” (“адзіны” – “многія”): незнаёмыя жаўнеры становяцца роднымі людзьмі гераіні, якая здольная закахацца ў партрэт героя-ардэнаносца (“Песня”, “Герой”). *“Люблю я вас усіх – не толькі аднаго...”* [37, с. 174] – прызнаецца яна ў вершы “Не, не, – я не хачу, каб ты мяне любіў...”.

Вайна прымушае паэтку цалкам усвядоміць каштоўнасць жыцця і міру, і гэтую тэму яна будзе эксплуатаваць ва ўсіх наступных зборніках, дапаўняючы матывамі плачу ўдоў, радасці жанчын ад пераможнага вяртання франтавікоў і любоўнымі прызнаннямі, адрасаванымі даўно памерлым каханым (вершы “Твой погляд”, “Ты спявай! Такі глыбокі голас...”, “Я рада, што бачыла гэтых, як ты...”,

“Верш гэты, як жывы вянок...”, “Ты прыйдзі да мяне, зірні ў мае вочы...” і інш.). Вобразы апошніх ужо не маюць пад сабой містычнага грунту, а праступаюць ва ўспамінах, прычым з яўнай адсылкай да біяграфіі самой К. Буйло. Часам інтымныя вершы такога характару з’яўляюцца поліаб’ектнымі, утрымліваюць згадкі адразу пра некалькіх каханых: “*Буду марыць аб ім і сны светлыя сніць... // Лёс звязаўшы – з другім...*” [34, с. 246] (“Буду марыць аб ім”). Трэба сказаць, што падобны прыём сустракаўся і ў ранняй лірыцы, як, да прыкладу, у славытым псеўдаўспаміне паэткі “Адна”:

І сумна, сумна мне. Дзе ж той, каго любіла?

Дзе ж тыя, што мяне любілі так даўней?!

Адны забыліся, другіх узяла магіла...

А жаль мне прошлых мар, шчаслівых шкода дней [34, с. 52].

З сярэдзіны 50-х гг. у вершах К. Буйло з’яўляецца трэцяе аблічча смерці, звязанае з асэнсаваннем старасці як пакутлівай папярэдніцы скону. Яе метафарычнымі адпаведнікамі становяцца традыцыйныя вобразы восені, вечару, палону, бяспілля, хмары, страты, згасання. Мала ў каго з паэтаў знойдзецца такая вялікая колькасць вершаў, прысвечаных гэтай праблеме. Лірычная гераіня ўсведамляе, але адмаўляе непазбежнасць нямогласці і разбурэння цела, канстатуе неадпаведнасць ўласнага фізічнага і душэўнага стану, імкнецца спыніць ці хаця б замарудзіць плынь няўмольнага часу. Шукаючы спосабы прымірэння са станам паступовага згасання жыцця, пісьменніца знаходзіць адказ у вынайзденай яшчэ ў маладосці формуле “Тварыць і кахаць!”. Гэтыя дзве тэмы зноў становяцца магістральнымі ў позняй лірыцы. І калі асэнсаванне значэння паэтычнай творчасці, ролі мастака ў грамадстве, крыніц натхнення і яго страты не выходзіць за межы традыцыйных мастацкіх рашэнняў, то любоўная праблематыка набывае нечаканыя ракурсы асвятлення.

Так, інтымныя вершы не абмяжоўваюцца згаданымі вышэй зваротамі-ўспамінамі, няхай нават і да нябожчыкаў. К. Буйло спрабуе раскрыць праблему кахання ў старасці, кахання людзей на схіле свайго жыццёвага шляху, якой прысвечана даволі вялікая колькасць вершаў: “Сказаў любімы...”, “Не! Ты ўжо не той – якім быў у той час...”, “Калісьці вечар быў адзін такі...”, “Ты кажаш мілы, што пахне бэз...”, “Засвяці мне бляскам твайго зроку...” і інш. Па накале пачуцця гэтыя тэксты ніколькі не саступаюць ранняй лірыцы кахання паэткі, хаця характар калізій тут змяняецца. Прычынай тугі лірычнай гераіні з’яўляецца наяўнасць суперніцы. У вершах 60-х гг. матыў любоўнага трохкутніка становіцца дамі-

нантным. Скажам, як у вершы “Засвяці мне бляскам твайго зроку...”, што датуецца 1969 годам, калі К. Буйло было 76 гадоў:

*Мне здавалася, не варта жыць,
Калі ты не побач...*

І праз годы

Сэрца прагне шчаснай асалоды

Быць любімай і самой любіць.

Больш, чым у сваё пачуцце, веру...

У цябе... другая ёсць сям’я,

А ў мяне – зачыненыя дзверы... [37, с. 265]

Пакутлівыя развагі на тэму старасці і канечнасці зямнога шляху ўрэшце прыводзяць паэтку да пакоры, што выяўляецца ў цэлым шэрагу лірычных медытацый, дзе асэнсоўваецца непадзельнасць жыцця і смерці, іх натуральная змена і цыклічнасць: “Дзе жыццё – і смерць там быць павінна // Змена ідзе на свеце несупынна” [34, с. 220]. Падобныя ідэі гучаць у вершах “Хай душ нам не раяць хаўтуры...”, “Рэчка і каменьчык”, “Сарвала восень з дрэваў лісце...”, “Снежны кажух” і інш. Трэба заўважыць, што гэта ці не адзіныя спробы філасофскай лірыкі ў творчасці К. Буйло, якая належыць хутчэй да аўтараў так званай паэзіі эмоцый, а не паэзіі думкі. Жыццё тут нязменна асацыіруецца з рухам, імкненнем, гарэннем, а смерць – з застоём і згасаннем. Пісьменніца вельмі любіць эпітэт “жывы”, які мае цэлы спектр пазітыўных значэнняў і якім яна надзяляе самыя нечаканыя рэчы. У вершах К. Буйло можна сустрэць жывую радасць, жывыя вочы, жывую душу і настрой і пад.

Лірычная гераіня святкуе канчатковую перамогу жыцця над смерцю, адкрыўшы для сябе ісціну аб неўміручасці души. Прычым гэтае сцверджанне не мае нічога агульнага з хрысціянскімі ўяўленнямі: у паэткі пад уплывам негатыўных успамінаў пра верніцу-маці з дзяцінства былі досыць складаныя адносіны з рэлігіяй. Беесмяротнасць яе души, відавочна, мае тыя ж карані, што і славеты зварот да Мельпамены Гарацыя:

Душы маёй крануцца не пасмее

Ні старасці кашчавая рука,

Ні смерці ледзяністая завея,

Ні забыцця бяздумнага рака.

Яна гарэць умее гэтакім бляскам,

Які ніякім змрокам не зацьміць!

Душа мая заўсёды будзе жыць

У словах, поўных цеплыні і ласкі [37, с. 191].

(“Душы маёй крануцца не пасмее...”)

Увогуле, катэгорыя жыцця ў паэзіі К. Буйло мае тры семантычныя складнікі: чалавечы шлях, адведзены часам; доля – лёс, што вымяраецца наканаванымі асобе звыш падзеямі-выпрабаваннямі, і дынаміка – гарэнне – каханне – праца. “Я рухаюся, значыць, я існую” – такому закону падпарадкавана мастацкая канцэпцыя пісьменніцы.

Нешматлікія даследаванні апошніх дзесяцігоддзяў, прысвечаных вывучэнню інтымнага пачатку творчасці паэткі (гл.: [33]; [35]), засяроджаны выключна на зборніку “Курганная кветка”. З аднаго боку, якраз у ранні перыяд напісана самая лепшая частка лірычнай спадчыны К. Буйло, а таму зварот да яе заканамерны і натуральны, з другога – такі падыход не дае магчымасці стварэння шырокай панарамы, аб’ектыўнага абагульнення мастацкай канцэпцыі паэткі ў адлюстраванні ёю феномена кахання. Менавіта таму сукупнасць любоўных матываў, на якіх сфакусавана ўвага ў гэтых працах, зводзіцца да прадчування-памкнення-чакання пачуцця – таго спектра станаў, які калісьці яшчэ А. Луцкевіч, аналізуючы першы зборнік паэткі, назваў “эратычнай інтуіцыяй”.

Сапраўды, у даваеннай творчасці К. Буйло дамінуюць уяўленні пра каханне як містычную, невытлумачальную дзею. Лірычная гераіня здольная ірацыянальным чынам прысніць вобраз яшчэ незнаёмага люблага, сустрэча з якім спраўдзіцца наыве (“Я шукала...”), або павянчацца з ім на нябёсах, да свайго зямнога нараджэння:

*У краіне мар паднебнай далі,
Дзе зоры свет ракой лілі,
Ў праменнях сонца мы спаткалісь,
Не знаючы яшчэ зямлі.*

<...>

*А дружкі-зоры штось пялі
Аб ічасці вечнага кахання;
З далін зямлі на прывітанне
Нам кветкі пах свой пасылалі [34, с. 39].*

(“У краіне мар”)

Трэба сказаць, што, як і ў працытаваным вершы, паэтка заўсёды старанна дэкаруе рэчаіснасць, стварае ідылічны фон любоўнага пачуцця, казачную атмасферу спаткання закаханых. Нават калі яно не мае звышнатуральнага паходжання, пейзаж гранічна эстэтызуецца, набываючы рысы парадызу, раю на зямлі (вершы “Помніш вечар?”, “Я шукала”, “Далёка за вёскай іграе гармонь...”, “Каля мора”, “Ты мяне сягоння не будзі...”, “Лагодны вечар сыпле ў рэчку краскі...” і шмат іншых). Абавязковымі атрыбутамі большасці з гэтых амаль

імпрэсіяністычных малюнкаў з’яўляюцца прыцемкі вечара або змрок ночы, месяц з яго сонным святлом, дрогкае мігценне зорак, сонная водная стыхія з ледзь чутным плёскатам хваль, плаўныя рухі, сцішаныя гукі, нягучныя водгукі далёкай песні ці мелодыі, далёкія агні, цёплы ветрык і пад. Увогуле, мастацкая манера пісьменніцы характарызуецца даволі ўстойлівай вобразна-сімвалічнай сістэмай, звязанай з феноменам каханья, і сталым слоўнікам любоўных паэтычных формул – “слоў-сігналаў”, пад якімі Л. Гінзбург разумее “шэраг прадвызначаных асацыяцый, што вызначаюцца ў першую чаргу не дадзеным кантэкстам, але зададзеным паэту і чытачу кантэкстам стылю” [38, с. 27].

Цікава, што ў цэлым не надаючы каларыстыцы павышанай увагі і мастацкай важкасці, апісаныя вышэй ідылічна-казачныя карціны сустрэчы закаханых К. Буйло заўсёды афарбоўвае ў залаты колер, які ўзгадваецца ў некалькіх дзясятках лірычных тэкстаў і часам набывае сімвалічнае значэнне, суадносіцца са шчасцем, надзеяй, хараством, бесклапотнасцю: “*А месяц праз вокны лье свет залаты, // Малюнкамі сцены залоча*” [34, с. 47] (“Дзяўчына”). У вершах можна сустрэць даволі незвычайныя вобразы, спалучаныя з гэтым эпітэтам, кшталту *залаты погляд, чаканне залатое, залатыя рубяжы, апраўленая ў золата памяць*.

Значна большае значэнне адводзіцца гукавому акампанементу твора. Згаданая вышэй сцішанасць, прыглушанасць праецыруецца і на стасункі паміж закаханымі. Яны аддаюць перавагу маўчанню, іх пачуццё не патрабуе вербалізацыі. Гэты матыў становіцца тэкстаўтваральным у вершах “Не хачу я нічога казаці табе...”, “Ходзіць месяц”, “Прыйдзі сюды! Прыйдзі так проста, як учора...”, “Не кажы мне нічога...” і інш. Нават калі ўзнікае ілюзія неабходнасці словаў, яна хутка разбураецца праз усведамленне каштоўнасці красамоўнага “міжслоўя” [37, с. 122] (“Пішу табе. А ты чытай...”, “Чаму?”) ці інтанацый роднага голасу, сэнс якіх могуць інтэрпрэтаваць толькі каханья:

Гавары мне, яшчэ гавары!

Гнецца ветка пад ветру падзьмухам...

А твой голас – як шум у бары,

Мне б яго толькі слухаць і слухаць...

Я не чую хвілінамі слоў,

Не ўнікаю ў іх сутнасць...

Не словы –

Гэты голас, што ў сэрца ўвайшоў,

Я, як музыку, слухаць гатова [37, с. 25].

(“Гавары мне”)

Як бачым, словы як з боку мужчыны, так і жанчыны становяцца дугараднымі доказамі іх пачуцця. Феномен кахання ў мастацкай сістэме К. Буйло падразумявае найперш дзеянне, актыўную пазіцыю. Ва ўнісон з Г. Чапмэнам паэтка магла б заявіць, што каханне – гэта дзеяслоў. Лірычная гераіня не раздумваючы гатова ехаць за сваім ненаглядным у Сібір, у тайгу (“Ты помніш? Скажаў ты задумліва мне...”), ахвярна вяртаць яго да жыцця ў шпіталі: “як дваінік, як цень // пры тваёй пасцелі ўночы і удзень” [34, с. 113]. Урэшце яна ўсведамляе ступень сваёй адданасці: “Ад цябе я ўсё прыму з ахвотай...” [34, с. 87]. І. Крыштоп слухна суадносіць такі жаночы вобраз з неарамантычнай канцэпцыяй гераіні, якой уласцівы “палкасць, эмацыйнасць, самадастатковасць, свабодалюбства, жаданне і здольнасць заяўляць пра сябе і свае пачуцці, гатоўнасць да дзеяння” [33, с. 14].

Ігнараванне значэння вербальнага кампаненту ў стасунках паміж партнёрамі вытлумачвае той факт, чаму прызнанні закаханых у сваіх пачуццях, калі і гучаць у вершах, вымаўляюцца пераважна шэптам. Імкнучыся не парушыць гучнымі дэкларацыямі-абвячшэннямі ўраўнаважаную, маўклівую гармонію рэчаіснасці, закаханыя ўцягваюць у свае адносіны сведкаў-пасярэднікаў: мора, вецер, ноч, вясну, ручай, рунь, сасну, птушак, гармонік, месяц, – якім давяраюць нясмелыя прызнанні. Л. Тарасюк, характарызуючы гэтую адметнасць лірыкі К. Буйло, заўважае: “Шукаючы ўласныя мастацкія сродкі, паэтка прапануе своеасаблівую гульню ўяўленняў: маўляў, каб выказаць пачуццё, трэба звярнуцца да нейкай апасродкаванай сілы. Такім шляхам ішла народная паэзія, маючы на тое іншыя, зусім адрозныя ад навейшай лірыкі мэты і прычыны, паступова і вельмі працягла ў часе пераводзячы міфалагічную сістэму поглядаў у метафарычную, у сістэму іншасказанняў” [35, с. 18]. Яшчэ больш цесную сувязь тэкстаў пісьменніцы з вуснапаэтычнымі традыцыямі адзначае І. Крыштоп: “Уключэнне элементаў нацыянальнага фальклору, культурна-гістарычнай спадчыны сваёй краіны, адлюстраванне этнічна самабытных пластоў нацыянальнай свядомасці – асноўныя стратэгія К. Буйло ў інтэрпрэтацыі падзей сучаснага ёй грамадства” [33, с. 17].

Адаючы належнае слухнасці гэтых думак, варта заўважыць, што ў літаратурным генезісе К. Буйло літаратурна-кніжныя традыцыі, прынамсі ў ранняй лірыцы, выяўлены не менш выразна за фальклорныя. У аснове яе ключавых сімвалаў-адсылак да розных культурных кодаў – вянку калючак ружы, спакоі сфінкса, душы, ахвяраванай па кавалку крываваму Ваалу, і інш. – відавочныя

прыкметы мадэрнісцкай эстэтыкі (дарэчы, неарамантызм нярэдка трактуецца як прадвесце мадэрнізму). Скажам, верш “Надгробныя цветы” К. Бальмонта і “Курганная кветка” К. Буйло – з’явы, эстэтычна вельмі блізкія. Вышэй акрэслены прыём выкарыстання пасярэднікаў у стасунках паміж закаханымі – прыродных пасланнікаў ці звышістот – таксама побач з фальклорным мае даўняе літаратурнае паходжанне. Ім шырока карысталіся ўзорныя для многіх наступных літаратурных эпох антычныя творцы Анакрэонт, Катул, Праперцый, Асклепід, Мелеягр, апелючы ў якасці паслугачоў-памочнікаў у любоўных справах не толькі да багоў, але і да цалкам зямных рэчаў і істот (скажам, камара, пчалы, рانیцы, ружы).

Сціплыя прызнанні ў лірыцы К. Буйло дазваляюць зрабіць высновы і пра адмысловы тып каханна яе лірычнай гераіні. Яна нязменна называе любага “другам”, “братам” незалежна ад адрасата свайго пачуцця (а іх у вершах паэткі налічваецца некалькі). Яе любоў замешана на *philia*, пад чым сучасная філасофія разумее каханне пра прынцыпу падобнасці, спакойныя партнёрскія адносіны, узаемападтрымку, павагу, сяброўства, еднасць жыццёвых мэтаў, “братэрства душ” [5, с. 173]. Менавіта такі тып адносін паўстае ў вершах “Я рада, што бачыла гэтых, як ты...”, “А ты прыйдзі ка мне, калі ў цяжкой задуме...”, “Я так доўга была адзінокай...”, “Памяці друга”, “Прыйдзе, я ведаю, тая пара...” і інш. На карысць гэтай думкі гаворыць і згаданае вышэй паразуменне без слоў, і адсутнасць нават намёкаў на жарсць і балючыя крыўды, хістанняў ад любові да нянавісці. Гераіня прагне душэўнага цяпла, утульнага, спакойнага, глыбокага, “нягучнага” пачуцця. Самы часты жэст прыязнасці ў яе лірыцы – цнатлівы жэст падтрымкі: яе рука ў яго руцэ (вершы “Я шукала...”, “Прыбой”, “Далёка за вёскай іграе гармонь...”, “Помніш? Музыкі да нас даляталі гукі...” і шмат іншых):

Нам з табой не хацелася там гаварыць,

Мы баяліся возера сон разбудзіць.

Маю руку ў свае ты навалі ўзяў,

Лёгка сціснуў і ціха, ледзь чутна сказаў:

“Праз жыццё гэтак будзем мы плыць” [34, с. 37].

(“Помніш вечар?”)

Тым не менш гэтыя адносіны парытэтнымі ў поўным сэнсе слова назваць нельга, бо, як і ў любой класіфікацыі, кожны з відаў каханна ў чыстым выглядзе сустракаецца даволі рэдка. У К. Буйло менавіта жанчына мае большую неабходнасць у моцнай асобе побач, у падтрымцы і клопаце партнёра, душэўнай блізкасці з ім, а таму яе

пачуццё з відавочным дамешкам *storge* – любові-пяшчоты, што грунтуецца на прынцыпе няроўнасці, суправаджаецца трывалым адчуваннем надзейнасці і ўпэўненасці, спакою і даверу. Скажам, старажытныя грэкі выкарыстоўвалі гэты тэрмін для абазначэння пачуцця, што яднае мужа і жонку, грамадзян і айчыну. Менавіта мужчына выконвае вядучую ролю ў гэтых адносінах, ён “светач у цёмным пуці” [34, с. 48], што выразна праступае ў вершах “Прыйдзі сюды! Прыйдзі так проста, як учора...”, “Табе”, “А ты прыйдзі ка мне, калі ў цяжкой задуме...” і інш. Менавіта фізічная прысутнасць каханага забяспечвае гераіні жаданы спакой, які яна атаясамлівае са шчаслівым каханнем:

*І здавалася мне, ты ўладар над вадой.
Не баялася я – толькі б ты быў са мной.
Ты прыгнуўся, спакойна руку маю ўязў
І заглянушы ў вочы мне, з моцай сказаў:
“Будзь спакойна, я тут, я з табой...”* [34, с. 38].

Гаворачы пра канцэпцыю кахання ў мастацкай сістэме К. Буйло, нельга абмінуць яшчэ адну цікавую дэталю. Сучасны рускі пісьменнік і філосаф Г. Гачаў слухна вызначае любоў-жалю (*caritas*) як дамінантнае пачуццё, уласцівае стыхіі жаночага рускага – і шырэй – усходнеславянскага эрасу: “У рускім народзе кажуць «шкадаваць» – у сэнсе «кахаць»; <...> у адносінах жанчыны да мужчыны пераважае мацярынскае пачуццё: прыгрэць гаротніка, шалапуту” [39, с. 24]. У гэтым сэнсе адметна, што лірычная гераіня К. Буйло не толькі выбіваецца з галерэі апісаных вышэй жанчын, яна рашуча адмаўляе такія адносіны паміж супрацьлегламі паламі, успрымаючы іх як абразу (“А ты прыйдзі ка мне, калі ў цяжкой задуме...”, “Кветка бэзу – у росквіце пышным...”). “Пытацца у цябе я ні аб чым не буду, // І жалем абражаць не стану я, павер!” [37, с. 261] – неаднойчы паўторыць яна. Нават у вершах ваеннага часу ў лірычных споведзях яе гераінь няма ні кроплі жалю ні да сябе, ні да партнёра. Аплакваючы сваіх параненых ці забітых каханых, яны прагнуць хутчэй помсты ворагу і настальгуюць па шчаслівых днях мінулага побач з імі. Іншымі словамі, жаночы архетып “панні ў бядзе”, якая патрабуе ахоўвання і абароны, у вершах на тэму вайны мяняецца на сваю супрацьлегласць – “дзева-ваяўніцу”. Праўда, такая адметнасць уласціва часцей ролевым вершам (“А я ўсё чакаю...”, “І праз дні, і праз годы мы помнім аб тым...”, “Твой погляд”, “Партызанка Алеся” і інш.).

Як бачым, паводле мастацкай аксіялогіі К. Буйло, каханне – гэта ідэальныя адносіны паміж партнёрамі, што трывала суадносяцца з

ціхім (у тым ліку сямейным) шчасцем, а не з пакутамі рэўнасці і накалам страцей. І ў гэтым любоў выразна адрозніваецца ад закаханасці, узнікненне ці прадчуванне якой суправаджаецца пэўнай экзальтаванасцю выяўлення пачуцця. Прычым у ранняй лірыцы пісьменніцы практычна адсутнічае цялеснасць. Цнатлівая, нясмелая любоў яе гераіні, як правіла, прадугледжвае яднанне душ ці сэрцаў (у філасофскай канцэпцыі К. Буйло адсутнічае выразная дыферэнцыяцыя гэтых паняццяў). Формула кахання ў найбольш агульным выглядзе сфармулявана ў вершы “Я шукала...”: “Дай мне руку! З далоняй ў тваёй далані // Сэрца з сэрцам, а душа з душою // Пойдзем моцныя сілай кахання свайго, // Мы жыццёвай дарогай – красою!” [34, с. 50].

Любоў звычайна перапаўняе не толькі душу гераіні, але займае ўсю яе існасць, усю прастору яе экзістэнцыі, яе ўнутранага існавання. “Ты ў маіх думках, маім сэрцы, // Ў маіх жаданнях, снах і марах...” [37, с. 166] – прызнаецца яна. Іншымі словамі, каханне супадае ў часавых і каштоўнасных абрысах з самым жыццём, а таму без любові існаванне не мае сэнсу (вершы “Не магу..”, “Не глядзі...”, “Летнім вечарам”, “Я гэтай хвілі не забуду...” і інш.). Моц пачуцця мае вогненную прыроду і ўплывае на ўзнікненне натхнення, узвышае чалавека, робіць яго высакародным, ачышчае і вызваляе душу:

*Душа мая ў марах – як у сонечных праменнях,
Душа мая ў ішчасці – як кветка ў бляску дня...
Збудзіў ва мне ты радасць высокага натхнення,
Таму радкі вось гэтыя так песенна звіяць.
Як б’ецца маё сэрца! У кожнай яго грані
Грыць любові бяскрайняе нязгаснае святло,
Ёсць сіла агнявая ў шчырага кахання,
Яно тугу развее і прэч адкіне тло [37, с. 62].*

(“Душа мая ў марах – як у сонечных праменнях...”)

Душа лірычнай гераіні ў імкненні сустрэцца з любым нярэдка аддзяляецца ад цела і пераадольвае час і прастору (“Ляці, думка”, “Шмат дзён прайшло”, “Ці помніш ты?”, “У краіне мар”, “Памяці друга” і інш.). Матыў палёту, які шырока распаўсюджаны ў паэзіі К. Буйло і адным з магчымых варыянтаў рэалізацыі якога ў інтымнай лірыцы выступае згаданае вышэй раздваенне, насамрэч мае схаваны эратычны падтэкст. Так, досыць цікавая спроба высвятлення розніцы ў псіхалагічным адчуванні мужчыны і жанчыны ў час блізкасці прадстаўлена Г. Гачавым. Ён акрэслівае адчуванні мужчыны, народжаныя фізічным каханнем, як “патапленне, падзенне, пагружэнне пад зямлю, ва ўлонне <...> – у цёмную масу матэрыі, якая абступае

як яго мяжа <...>. Гэта палон, пастка, логава, яма, смерць” [39, с. 242]. Унутраны стан жанчыны, па меркаванні Г. Гачава, цалкам супрацьлеглы. Ён блізкі да “зачаравання, выкрадання, лёгкасці, узлятання, узняцця, узнясення, кружэння, – словам, паветранасці і вогненасці” [39, с. 243].

Адкрытыя праявы цялеснасці з’яўляюцца ў творчасці К. Буйло толькі ў 40-я гады ХХ стагоддзя. Акрамя традыцыйных для любоўных вершаў абдымкаў-пацалункаў, пісьменніца стварае цэлы шэраг вершаў-любаванняў фізічнай прыгажосцю маладога цела ў працэсе працы (“Вясной”, “У поўдзень ад вёскі вясёлай гурбой...”, “Ярка над Іслаччу зоры гараць...” і інш.). У гісторыі літаратуры вершатворцы-жанчыны рэдка дэталёва апісвалі знешнасць аб’ектаў свайго захаплення, гэтая рыса часцей уласціва мужчынскай лірыцы. Паэткі звычайна засяроджваліся на нейкай адной вонкавай дэталі, аддаючы перавагу перадачы слоў і дзеянняў мужчыны. У К. Буйло створана цэлая галерэя падрабязных партрэтаў знешнасці і характару каханых, і ўсе яны – ідэальныя, беззаганныя: *“П’еш ты прагна, а кроплі на вуснах дрыжаць, // Залаціцца чуб мяккі, шаўковы, // Вочы вогненна-ясным блакітам гараць, // А над імі – арліныя бровы...”* [37, с. 58]. Або:

*Я рада, што бачыла гэтых, як ты,
Праўдзівых, адважных, прыветных і чыстых,
З душой – як вада у крыніцы празрыстай,
І з думкай – як сонца, такой ясныя* [37, с. 242].

(“Я рада, што бачыла гэтых, як ты...”)

У большасці аўтапсіхалагічных вершаў К. Буйло – рэальная жыццёвая аснова. Параўнаем гэтае апісанне з аўтабіяграфіяй аўтаркі, дзе яна характарызуе першага мужа Віталія Адольфавіча Калечыца, рэпрэсаванага ў часе “культу асобы”, менавіта праз гэтыя якасці: “быў чалавекам чыстай душы, светлага розуму, гарачага сэрца” [40, с. 77]. Тэкстолагаў яшчэ чакае наперадзе праца па вызначэнні адрасатаў любоўных вершаў К. Буйло. Праца нялёгкая, бо нярэдка ў межах аднаго верша ўзгадваюцца некалькі лірычных аб’ектаў, што абумоўлена ўспрыманням кахання як з’явы бясконцай. Іншымі словамі, у мастацкай канцэпцыі паэткі ў любові можа быць толькі пачатак, даўжыня кахання тоесная жыццю яго суб’екта незалежна ад таго, ці жывы аб’ект. У выпадку смерці апошняга на дапамогу прыходзяць сны і ўспаміны, дзе працягваецца любоўная гісторыя. І ўсё ж такі ў К. Буйло ёсць адна ўлюбёная дэталёва знешнасці любага – вочы (як тут не ўспомніць пра

люстра души), менавіта з дапамогай яе можна з большай ці меншай доляй верагоднасці ідэнтыфікаваць адрасата.

Такім чынам, у інтымнай вершатворчасці К. Буйло выразна выдзяляюцца тры перыяды, якія істотна адрозніваюцца па ідэйна-мастацкай спецыфіцы: ранняя лірыка, творчасць ваеннага часу і пасляваенная паэзія. У першым дамінуе містычны, магільны антураж, імкненне да “чыстай красы”, знешніх эфектаў, магічнае прыцягненне смерці, што ў найбольш сканцэнтраваным выглядзе перадае сімвал курганнай кветкі. У другім паэтка пераасэнсоўвае трагізм чалавечага скону ў сувязі з ваеннымі падзеямі. Тут ранейшая цяга да разбурэння-заныпаду пераходзіць у агрэсіўны матыў помсты за забітых каханых, на змену эстэцтву прыходзіць суровы рэалізм. У трэцім асэнсаванне чалавечай смерці набывае асабісты характар, звязаны з надыходам старасці. У позніх вершах паэты з’яўляецца досыць рэдкі ў гісторыі любоўнай лірыкі матыў закаханасці людзей на схіле свайго зямнога шляху. Разам з тым вітальнасць, ухваленне радасці жыцця характарызуе ўсе тры перыяды творчасці К. Буйло і з’яўляецца адной з асноўных рыс яе светаўспрымання.

Канцэпцыя кахання паэты вылучаецца шэрагам адметнасцей. Найперш яе інтымная лірыка мае трывалую аўтабіяграфічную аснову, дэманструе арганічнае спалучэнне фальклорных і кніжна-літаратурных традыцый. Імкненне да эстэтызацыі рэчаіснасці закаханых адпавядае самому ўяўленню пра феномен любові як пра містычную, дзейсную сілу, здольную гарманізаваць космас. А таму ў вобразе люблага патэнцыйна супадаюць ідэальная і рэальная асоба. Само пачуццё лірычнай гераіні да свайго беззаганнага, духоўна моцнага аб’екта захаплення ўяўляе сабой традыцыйнае старажытнагрэчаскае *philia* з дамешкам *storge*. Пры гэтым у інтымнай лірыцы К. Буйло досыць устойлівы слоўнік любоўных формул і вобразных асацыяцый, што, з аднаго боку, мяжуе з самапаўтарамі, з другога – робіць яе любоўныя вершы пазнавальнымі.

Падсумоўваючы сказанае, можна адзначыць, што беларуская інтымная лірыка першай трэці XX стагоддзя ў выкананні так званых паэтаў “чыстай красы” развівалася ў рэчышчы агульных эстэтычных тэндэнцый тагачаснай сусветнай літаратуры. Нярэдка маючы відавочныя прыкметы мадэрнісцкай эстэтыкі, тагачасная любоўная паэзія поўнілася дэкаданснымі настроймі, цялесна-пачуццёвымі і багемна-карчомнымі матывамі, характарызавалася павышанай суб’ектыўнасцю, наяўнасцю шматлікіх адсылак-рэмінісцэнцый да твораў сусветнай

культуры, увагай да мастацкіх эксперыментаў, нечаканых тропаў, гранічнай эстэтызацыяй рэчаіснасці і інш. Культ хараства як найвышэйшай каштоўнасці і цэнтральнага канцэпту эстэтычна-філасофскай сістэмы інтымнай лірыкі першай трэці XX стагоддзя нярэдка спалучаўся з пэўнай герметычнасцю верша, бо канцэпцыя “гордай красы”, якую апявалі творцы, патрабавала пмыткасці, няяснасці, неспазнанасці, загадкавасці, таямнічасці жаночага вобраза. Адной з адметнасцей беларускай любоўнай вершатворчасці гэтага перыяду з’яўляецца адметная нацынальная інтэрпрэтацыя вобраза Мадонны ў суаднесенасці яго з архетыпамі Дзэметры і Гебы, што абумоўлена ўсведамленнем крожасці, нетрываласці хараства як ідэальнай катэгорыі. Пры гэтым пакланенне красе невытлумачальнае ва ўяўленні саміх лірычных герояў, бо мае містычную прыроду. Праявай дэкадансных настрояў выступае і культываванне тэмы смерці ў разнастайных яе ўзаемасувязях з феноменам кахання. Апошнія выявілася ў індывідуальна-аўтарскіх формулах: “пасля кахання смерць” ў М. Багдановіча, “каханне як смерць” у З. Бядулі, “каханне або смерць” у лірыцы У. Жылкі, “каханне ў атачэнні смерці” ў К. Буйло. Аднак у цэлым пафас вершаў пра каханне ў паэзіі “чыстай красы” першай трэці XX стагоддзя наўрад ці можна назваць трагічным: вянкi на магілу кахання не пераводзяць драматызм перажыванняў лірычных герояў у роспач, гамма эмоцый тут хутчэй вагаецца ад экзальтаванай пачуццёвасці да элегічна-меланхалічнага сузірання.

ГЛАВА 2. НЕКАТОРЫЯ АСПЕКТЫ МАСТАЦКАЙ ТВОРЧАСЦІ АЛЕСЯ РАЗАНАВА

Перыяд творчай дзейнасці Алеся Разанава (а паэт пачаў друкавацца яшчэ школьнікам) налічвае больш як шэсць дзесяцігоддзяў. За гэты час пісьменнік не толькі знайшоў для сябе адметны творчы шлях, але і стаў той асобай, якая аказала сапраўды неабсяжны па сваёй значнасці ўплыў на ўсё беларускае прыгожае пісьменства. Паэт-наватар і эксперыментатар, ён звяртаўся да сусветнага вопыту (ад нямецкамоўнага канкрэтызму да ўсходніх філасофскіх плыняў), але праз разнастайныя жанры і тэматычнае багацце імкнуўся паказаць найперш быццё беларуса (даўняе і сучаснае) як неад'емную частку быцця Сусвету. Не будзе перабольшаннем адзначыць, што, не з'явіўся ў сярэдзіне мінулага стагоддзя зборнікі А. Разанава, то беларуская літаратура магла б і не зведаць той усплеск цікавасці да медытатывнай тэматыкі, пошукаў у галіне формы (хоку, графічная паэзія і інш.), перформансаў, што асабліва характэрны для літаратуры мяжы тысячагоддзяў. Заканамерна, што творчасць пісьменніка вывучаецца вельмі грунтоўна. Яе даследаваннем займаюцца І. Штэйнер, Е. Лявонава, Я. Гарадніцкі, Г. Кісліцына, А. Брадзіхіна і многія іншыя навукоўцы, кожны з якіх асвятляе якую-небудзь асобна ўзятую грань таленту пісьменніка (яго мастацкі метада, жанравую спецыфіку, светапогляд і г. д.). Ахарактарызуем некаторыя работы больш падрабязна.

Першай навуковай працай, цалкам прысвечанай пісьменніку, з'яўляецца манаграфія Г. Кісліцынай “Алесь Разанаў: праблема мастацкай свядомасці”, што выйшла ў 1997 г. У кнізе асэнсоўваюцца асаблівасці творчага шляху А. Разанава. Аўтар пры гэтым актыўна выкарыстоўвае гісторыка-біяграфічны матэрыял, што дае магчымасць нам бачыць тыя ўмовы, у якіх адбывалася станаўленне паэта. Адзначаецца, што творы пісьменніка былі настолькі наватарскай з'явай для літаратуры 1960-х гг., што іншы раз выклікалі неразуменне і нават неспрыняцце. Ужо першы зборнік “Адраджэнне” быў моцна скарочаны цензурай. Аднак, нягледзячы на пэўныя абмежаванні і цяжкасці, паэт працягваў знаходзіць новыя тэмы, вобразы і жанры, доказам чаму з'яўляюцца кнігі “Каардынаты быцця”, “Шлях–360” і інш. Г. Кісліцына таксама звяртаецца да кантэксту такіх літаратурных плыняў, як экзістэнцыялізм, экспрэсіянізм, імпрэсіянізм і інш., характарызуючы суадносіны традыцыйнага і наватарскага ў творчасці пісьменніка. Даследчык з'яўляецца і аўтарам артыкула пра А. Разанава ў

акадэмічнай “Гісторыі беларускай літаратуры XX стагоддзя”. Згаданыя працы прысвечаны ідэйна-тэматычным асаблівасцям творчасці пісьменніка перыяду 1960–1990-х гг.

Кніга А. Івашчанкі “Паэтыка Алесь Разанава: між медытацыяй і рацыяй” прысвечана жанравай спецыфіцы твораў пісьменніка. Навуковец заўважае, што традыцыйная паэтыка з’яўляецца пераважна апісальнай. Яна даследуе асобныя складнікі тэксту (мастацкія прыёмы, жанрава-стылёвыя асаблівасці, сувязь тэксту і яго вобразнай цэласнасці і інш.). Але часта ідэйна-тэматычны змест твораў нельга поўнасьцю ахарактарызаваць традыцыйнымі сродкамі. З гэтай прычыны А. Івашчанка прапануе выкарыстоўваць прыёмы структурна-семіятычнага літаратурна-разнаўства, мэта якога – больш дэталёвае вывучэнне тэкста-стваральных і пазатэкставых фактараў. Таму ў манаграфіі даследчыка характарыстыка ідэйна-тэматычнага плану тэкстаў А. Разанава спалучаецца з іх структурным аналізам. Кніга А. Івашчанкі складаецца з двух раздзелаў. Першы прысвечаны вершам і паэмам А. Разанава, а другі – аўтарскім жанрам, вынайздзеным пісьменнікам (версэты, вершаказы, квантэмы, версэты). Таксама навуковец актыўна звяртаецца да жанру зномаў як літаратурна-крытычных рэфлексій самога паэта. А. Івашчанка вылучае ў эстэтычнай сістэме А. Разанава два магістральныя тэкстаўтваральныя прынцыпы: медытатыўны (пра-яўляецца ў квантэмах і пункцірах) і разумова-рацыяналістычны (вершаказы, версэты, зномы).

Вядомы кампаратывіст Е. Лявонава вывучае суадносіны творчасці А. Разанава з агульнаеўрапейскім і сусветным літаратурным працэсам (з нямецкамоўнай літаратурай, традыцыйнай японскай паэзіяй і інш.), спецыфіку мастацкага метаду беларускага паэта, а таксама характарызуе з’яўленне і эвалюцыю ўласнааўтарскіх жанраў (напрыклад, у кнізе “Агульнае і адметнае”, калектыўным выданні “Літаратурная карта Еўропы” і г. д.). Адною з першых Е. Лявонава звярнулася да вывучэння нямецкамоўных тэкстаў паэта і новага аўтарскага жанру Wortdichte – “вершасловаў”. Іх актыўна асэнсоўваюць яшчэ Т. Дубоўская, Л. Садко і інш.

Калі казаць пра філасофію паэзіі А. Разанава, то варта найперш падкрэсліць выключнае значэнне прац І. Штэйнера. Ён з’яўляецца аўтарам мноства артыкулаў у перыядычным і навуковым друку, а таксама дзвюх манаграфій, накіраваных на папулярызацыю творчасці паэта і азнаямленне з ёй як мага большай колькасці чытачоў. Адна выдадзена па-руску (“Криница, из которой пил святой: философия поэзии Алесь Рязанова”), а другая – па-беларуску

(“Уводзіны ў невымоўнае: філасофія паэзіі Алеся Разанава”). Абедзве кнігі напісаныя ў жанры эсэ і ўяўляюць сабой своеасаблівае “падарожжа” ў свет паэта, прычым, як заўважае навуковец, свет гэты нельга рацыянальна асэнсаваць. Тут патрэбна карыстацца інтуіцыяй, уласнымі пачуццямі і асацыяцыямі. Паводле меркавання І. Штэйнера, паэзія А. Разанава пачынаецца на ўзроўні гіпотэзы, калі творца спрабуе аднавіць старажытны протажанр, які зараз падзелены на часткі (версэты, вершаказы, пункціры і інш.). Незвычайная фармальная арганізацыя тэкстаў паэта арганічна паядноўваецца з глыбокім зместам, у выніку чаго верш па-свойму “адкрываецца” кожнаму чытачу. З папярэдняга вынікае і меркаванне, да якога прыйшлі многія даследчыкі: пры дапамозе традыцыйных падыходаў спасцігнуць можна толькі знешні бок разанаўскіх вершаў, г. зн. гукавыя, фармальныя і інш. асаблівасці. Каб жа спазнаць змястоўную сутнасць тэкстаў, трэба, як адзначалася вышэй, карыстацца інтуіцыяй і абапірацца на ўласнае творчае уяўленне, асацыяцыі. Таксама заслугоўвае ўвагі думка, што ў А. Разанава не было перыяду вучнёўства, хаця ў ранніх яго зборніках можна бачыць прыклады класічнай метафарычнай паэзіі; але ўжо тады заўважаецца філасафічнасць пісьменніка, якая ярка выявілася ў пазнейшых аўтарскіх жанрах. Кнігі І. Штэйнера даюць магчымасць глыбей унікнуць у разанаўскае разуменне паэзіі (і літаратуры ўвогуле), паэтапа на пабачыць жанрава-фармальныя змены, узрастанне інтэлектуалізму паэта.

Бачна, што найбольшая ўвага даследчыкаў скіравана на мастацкі метад, развіццё пэўных жанраў, паэтыку і тэматычнае багацце твораў. Недастаткова асэнсаванай застаецца светапоглядная канцэпцыя пісьменніка, перакладчыцкая дзейнасць, спецыфіка мовы твораў. Адпаведна, пэўныя праблемы яшчэ чакаюць далейшага вывучэння. Скіруем увагу на шэраг такіх недастаткова даследаваных пытанняў.

2.1 Элементы эстэтыкі мадэрнізму ў творах паэта

Якім паўстае ў нашым уяўленні А. Разанаў? Паэтам-наватарам, стваральнікам адметных жанравых формаў, перакладчыкам і філосафам. Адпаведна, літаратуразнаўцы спрабуюць вызначыць і асэнсаваць у тым ліку і мастацкі метад пісьменніка. Сапраўды, разанаўская паэзія своеасаблівая, непадобная да астатняй, аднак можна гаварыць аб пэўным уплыве эстэтыкі мадэрнізму на творчасць

названага аўтара. Звернемся да азначанага пытання, скіраваўшы ўвагу на публіцыстыку пісьменніка (інтэрв’ю, артыкулы і інш.), а таксама мастацкія тэксты. Цікавасць у гэтым плане выклікае жанр зномаў, якія ўяўляюць сабой невялікія развагі-эсэ аўтара над пэўнымі пытаннямі, з’яўляюцца своеасаблівай паэтычнай філасофіяй. Паводле пісьменніка, назва жанру ўтварылася ад слова *зно*, пад якім трэба разумець “мыслицельную рэчаіснасць” [41, с. 72], якую ствараюць “той, хто спазнае, і тое, што спазнаецца” [42, с. 73]. Дадамо таксама, што ў 1990-я гг. да газеты “Культура” выдаваўся дадатак “ЗНО”, у рэдкалегію якога ўваходзіў і А. Разанаў.

Пачнём з такой важнай характарыстыкі, як *інтэртэкстуальнасць*, то бок сувязь аднаго тэксту са шматлікімі іншымі. У шырокім сэнсе інтэртэкстуальнасць уключае разнастайныя алузіі, рэмінісцэнцыі, прэцэдэнтныя імёны, запазычаныя сюжэты і г. д. і ўласціва любой творчасці. Калі мы паглядзім на тэксты А. Разанава, то ўжо адразу ў некаторых назвах пабачым адевёлкі да пэўных гістарычных персанажаў і падзей: “Паганіні”, “Тамаза Кампанела”, “Арышт Кастуся Каліноўскага”, “Сыны Юва”, “Ганна-Марыя”, “Усяслаў Чарадзеі”. У вершы “Пытанне” згадваецца Гамлет, які ў роздуме ходзіць па двары палаца, а звычайная пячора (вершаказ “Пячора”) нагадвае аўтару чэрап, у вачніцы якога якраз і будзе ўглядацца дацкі прынц. У творы “Напярэджанне” чытача сустракае “маўклівая Прадслава” [43, с. 62] і знакаміты крыж, створаны Лазарам Богшам. Галоўныя героі “Паэмы калодзежа” – Дзядал і Ікар – спрачаюцца аб неабходнасці палёту на самаробных крылах. Гаворачы ж пра касу, паэт у адпаведным вершаказе робіць адсылку да папулярнай песні і вобраза К. Каліноўскага, калі адзначае, што “вітаючыся з ёю, касу ксціць касец Ясь і – развітваючыся з ёю – касінер Кастусь” [43, с. 384]. Шмат знойдем мы таксама зваротаў да біблейскіх сюжэтаў і вобразаў: гліна, з якой ствараецца ўсё і куды потым вяртаецца назад (паэма “Гліна”, вершаказ “Гліна”, версэт “Гліняныя чалавечкі”); маланка над Садомам і Гаморай (вершаказ “Маланка і гром”); райская даліна з кветкамі, што пояць салодкім нектарам, ды райскімі яблыкамі, што нясуць досвед (версэты “Падзел”, “Паляванне ў райскай даліне”, “Дрэвы”); надзея на доўгачаканы прыход Збаўцы па хлеб надзённы і наддзённы (злёса “З-пад рукі”); нарэшце, паэма “Было балота” ўзнаўляе ў чытацкай свядомасці Евангелле паводле Яна, бо “*напачатку было балота*” [43, с. 134]. Ёсць у пісьменніка і прыхаваныя адсылкі, якія цяжка заўважыць адразу. Так, злёса “Падмурак” цесна звязаная з купа-

лаўскай паэмай “На Куццю” (якую А. Разанаў лічыць адным з самых актуальных для беларусаў тэкстам [44, с. 38]). Версэт “Танец з вужакамі” ўзыходзіць да старагрэцкіх міфаў пра Лаакоана або Персея і Андрамеду. Літаратуразнаўца І. Штэйнер адзначае асацыяцыі з кнігай Ф. Ніцшэ пра прарока Заратустру, якія ўзнікаюць пры чытанні “Паэмы рэха”, “Першай паэмы шляху”, а таксама шматлікіх версэтаў [445, с. 265–273]. Е. Лявонава праводзіць паралелі паміж разанаўскімі творамі і вершамі Р. М. Рыльке, асабліва тымі, што прысвечаны асэнсаванню сутнасці рэчаў (т. зв. традыцыйнае Ding-Gedicht – вершаў аб прадметах, рэчах) [446, с. 160–166]. Інтэртэкстуальнасць з’яўляецца вельмі важнай прыкметай постмадэрнізму, але для яго галоўнае, па-першае, стварыць гіпертэкст, а, па-другое, высмеяць, спарадзіраваць з’явы папярэдняй культуры, прычым часта аўтар не вельмі дбае, каб паміж цытаванымі фрагментамі была трывалая сэнсавая сувязь. Тэкстаў такой гібрыдна-цытатнай прыроды мы ў А. Разанава не знойдзем. Адсутнічае ў яго і постмадэрнісцкі “сіндром дэжавю”. Наадварот, для творчасці пісьменніка характэрна новае “адкрыццё” існуючых аб’ектаў, якія ўжо маюць вопыт неаднаразовага мастацкага асэнсавання і на ўзроўні вобразнасці, і на ўзроўні жанру. Напрыклад, А. Разанаў перастварыў на беларускую мову творы В. Хлебнікава, вынайшаўшы адметны жанр “З”. Таксама паэт актыўна звяртаецца да тэкстаў Ф. Скарыны, К. Тураўскага, С. Буднага і інш., але не для таго, каб запазычыць пэўныя вобразы, сюжэты і іранічна пераасэнсаванне іх. “Звяртаемся да папярэднікаў: у іх глыбокія зместы” – менавіта такія словы пісьменнік пазначыў нам на форзацы кнігі “Маім найбольшым самі...”, дзе змяшчаюцца пераствораныя А. Разанавым тэксты Ф. Скарыны падчас прэзентацыі выдання ў Гомельскім дзяржаўным універсітэце. На думку паэта, тэксты старабеларускай літаратуры цікавыя тым, што кожнае пакаленне людзей можа адкрыць у іх нешта новае, важнае менавіта для гэтай гістарычнай эпохі, паколькі агульны досвед змяняецца, а ўслед за ім адкрываюцца і новыя зместы, якія былі недаступнымі для папярэднікаў: “Першым быў Францішак Скарына, яго прадмовы і пасляслоўі. Я чытаў і перачытваў, і нешта мяне не адпускала ад яго тэкстаў. І я думаў: у чым справа? Там нешта захоўвалася нявыказанае, невымоўнае, не ўкладзенае да канца ў словы. Знайшоў ключ – павярнуў яго, і прадмовы і пасляслоўі Скарыны загаварылі як паэтычныя тэксты. Я іх не выдумаў і вершы не наклаў на Скарынавы тэксты. Я проста здабыў іх адтуль, дзе яны знаходзіліся. Здабыў як самы сутны і існы

голас” [44, с. 132]. Таму пісьменнік імкнецца “ўвесці” даўнія творы ў сучасны кантэкст, паглыбіць іхні змест, але пры гэтым ашчадна захаваўшы арыгінальнасць тэксту.

А. Разанаў скіроўвае сваю ўвагу і на творчасць больш блізкіх да нашага часу пісьменнікаў: Я. Купалы, Я. Коласа, М. Багдановіча, А. Вярцінскага, Н. Артымовіч, З. Сачко, А. Пісьмянкова і інш. Вынікам гэтай цікавасці сталі шматлікія літаратурна-крытычныя артыкулы (“Нататкі на дубовых лістах”, “Жыта і васілёк”, “Загадка дзвюх паралельных прамых”, “Наступны, яшчэ не аб’яўлены, змест” і г. д.) і своеасаблівыя “водгукі” на пэўныя вершы (“Дайці да першага слова малітвы”, “Безназоўны верш Яна Чыквіна”, “Зацемкі з зімовага саду”, “Зацемкі з тэлефоннай будкі”). Аўтар адзначае: “Ды ў нас амаль уся спадчына непрачытаная, і нават тая (а можа, у першую чаргу тая), пра каго найбольш пісалася і гаварылася, – і Багушэвіч, і Купала, і Багдановіч. Нягледзячы на асобныя глыбокія распрацоўкі, як, напрыклад, «Загадка Багдановіча» Міхася Стральцова, пануюць «шыльдачкі» – хрэстаматыйныя стэрэатыпы, якія замяняюць бачыць і творцаў, і творы. Прачытаць твор – значыць увесці яго ў кантэкст сучаснасці, актуалізаваць...” [41, с. 20]. То бок літаратурная спадчына, паводле пісьменніка, – каштоўны матэрыял для своеасаблівага “сумоўя” з мінулымі эпохамі, якое дапамагае нам лепей асэнсаваць сучаснасць і нават зазірнуць у будучыню, бо “традыцыя – не толькі дыялог таго, што ёсць, і таго, што было, але і таго, што будзе” [42, с. 6] (вылучана А. Разанавым).

І для рамантызму, і для мадэрнізму, і для постмадэрнізму характэрная гульня, але ў апошнім яна выявілася найбольш яскрава. Праявы гульні можам назіраць, напрыклад, у вершаках А. Разанава: аўтар абірае пэўную рэч (прадмет, з’яву надвор’я, абстрактнае паняцце і г. д., што выносіцца ў заглавак) і спрабуе вызначыць ейную сутнасць, абапіраючыся на гучанне слова. Так, жорны парожня і жорсткія, яны кружацца і “жораюць” жмені зерня, перацараўваюць жытнюю жарству, каб атрымаўся корж ці піражок [43, с. 435]; ліштва – лішак, які надае хаце пэўны кшталт і аблічча, клішэ з узораў лістоты і кветак, якое шануюць і ў Літве, і ў Падляшшы [43, с. 415]. Часта аўтар карыстаецца звесткамі з розных моў (хлеб – *Leben*; малако – *лакомство*; муха – *muca*; певень – *півень*, *петао*, *петел*, *petelin*). Згадаем таксама пра *Wortdichte* – цікавы нямецкамоўны жанр, вынайзены пісьменнікам. Дадзеную назву можна перакласці як “сцісласловы” альбо “вершасловы”. *Wortdichte* шмат у чым вельмі блізкія да беларускамоўных вершаказаў, але тут

выкарыстоўваюцца яшчэ малюнкi і разнастайныя графічныя сродкі: размяшчэнне тэксту адметным чынам, падкрэсліванне, вылучэнне шрыфтам (напрыклад, у вершасловах “Tunnel”, “Sommer”, “Kluft” і інш.). Заўважым, што аўтар не проста адвольна падбірае сугучныя словы, а насамрэч паказвае ўнутраную сутнасць пэўнай з’явы або прадмета і іх прызначэнне, бо з жорнаў сапраўды з’яўляецца жытняя мука, якой карыстаюцца для выпечкі каржоў; гарох ахвотна ядуць, рохкаючы, свінні, ён грукаціць, нібы град, калі сыплецца з прыгоршчаў; скрынка, дзе “скрыты” скарб, сапраўды часта скрыпае і рыпіць. У квантэмах таксама назіраем гульню, але, па словах паэта, яна пераўтварае гукі ў гукасэнсы [44, с. 65]. А. Разанаў не ставіцца цалкам адмоўна да папулярнага ў сённяшніх маладых пісьменнікаў яўнага запазычвання з чужых тэкстаў і далейшай гульні з радкамі, але папераджае, што тут варта прытрымлівацца меры. Хоць такія творы могуць быць цікавымі, займальнымі, але ўжо з самага пачатку маюць “першародны грэх” [44, с. 161] яны пазбаўлены арыгінальнасці, не адкрываюць новага. Акрамя таго, удзельнічаць у гульні можа толькі дасведчаны чытач, знаёмы з першакрыніцамі запазычаных фрагментаў, для іншага ж пэўныя часткі твора застануцца незаўважанымі [44, с. 162]. Такім чынам, у разанаўскіх тэкстах **няма постмадэрнісцкай іроніі**, яны вызначаюцца вельмі моцнай сур’эзнасцю (падобнае мы можам бачыць таксама ў сімвалістаў). У адным са зномаў пісьменнік заўважае: “Не, творчасць не гульня, гэта такі «сур’ез», у параўнанні з якім само надзённае жыццё ўяўляецца гульнію” [42, с. 59]. З адзначанага вышэй выцякае і такая асаблівасць твораў беларускага паэта, як вялікая **ўвага да семантыкі**, зместу тэкстаў. Для постмадэрнізму, наадварот, характэрна арыентацыя на прагматыку, перавага яе над семантыкай.

Акрамя таго, тэксты А. Разанава разлічаны на асацыятыўнае мысленне асобы, заахвочваюць да суаўтарства і інш., аднак **разлічаны на падрыхтаванага чытача**.

Агульнай для мадэрнізму і постмадэрнізму з’яўляецца магчымасць **поліварыянтнай трактоўкі** тэксту. У мадэрнізме (а дакладней, у сімвалізме) яна абумоўлена прыродай вобраза, які ўтрымлівае семантычнае ядро, што аднолькава ўспрымаецца ўсімі носьбітамі пэўнай культуры, зразумелае ўсім (знакавы аспект вобраза). Аднак вобраз дадаткова знаходзіцца пад уплывам тэксту і кантэксту, якія пашыраюць ягонае семантычнае напавенне, таму і ўзнікае мнагазначнасць. Так, вобраз свечкі традыцыйна ўспрымаецца як сродак абароны ад нячыстай сілы, атрыбут разнастайных

царкоўных і народных абрадаў, варожбаў. У версэце “Свечка” яна з’яўляецца яшчэ і сведчаннем пра чалавека, своеасаблівым адбіткам яго (і свечка, і чалавек нявечныя, але могуць гарэць: свечка полымем, а чалавек – “агнём духу” [43, с. 398]). У постмадэрнізме ж мнагазначнасць з’яўляецца вынікам множнасці ісціны.

Звернемся і да такой важнай рысы, як **адносіны да хаосу**. Письменнікі-постмадэрністы не лічаць яго варожым асяродкам для чалавека, то бок пераадольваць хаос не трэба. Мадэрністы ж імкнуцца ўсё “прывесці да ладу”. З хаосам змагаецца і лірычны герой шмат якіх тэкстаў А. Разанава. Так, у “Першай паэме шляху” распавядаецца пра чалавека, што крочыць па дарозе, каб разабрацца ў пытаннях, якія не даюць яму спакою: што знаходзіцца па-за панурымі гарадскімі мурамі, якой з’яўляецца тамтэйшая рэчаіснасць і (самае важнае пытанне) – кім ён, гэты чалавек, ёсць? Толькі пераадолеўшы разнастайныя выпрабаванні, герой атрымлівае доўгачаканы адказы, прычым ў канцы паэма пераўтвараецца ў апісанне сну ці трызнення апавядальніка (у тэксце губляецца сэнсавая сувязь паміж радкамі і знікаюць знакі прыпынку), што зноў жа адпавядае эстэтыцы мадэрнізму. У “Паэме жніва” мы бачым карціну ўсеабдымнага спусташэння і пакутаў (ці не адсылка гэта да Страшнага Суда?), выратавацца ад якіх можна толькі, калі ўслухацца ў голас Сэнсу, што гучыць з вышыняў і які здольны пачуць не кожны. “Падзел”, “Мяжа”, “Бязмежжа”, “Маланка”, “Расколіна”, “Дубовы плот” – у гэтых вершачаках лірычны герой знаходзіцца ў разгубленасці, бо прастора і час апынаюцца падзеленымі (на бажніцу світаня і бажніцу змяркання, на мінулае і будучыню, рай і пекла, шлях “у свет” і “са свету”, ад зямлі і да зямлі), а герой ніяк не наважыцца абраць той ці іншы бок. Такая ж праблема назіраецца ў вершы Я. Купалы “Мужык”, асэнсоўваючы які А. Разанаў заўважае, што і першы бок (г. зн. свет забітасці, неадукаванасці, цяжкай працы), і другі (г. зн. свет панскі, “выкшталцоны”) нясуць згубу, таму мужык застаецца на мяжы, дзе маецца трэці, выратавальны, шлях – унутр чалавека, углыб сябе [41, с. 31]. Аднак іншы раз лірычны герой разанаўскіх вершаў усё-такі імкнецца злучыць назад гэтыя разрозненыя часткі, каб вярнуць ранейшую гармонію, хоць намаганні так і застаюцца марнымі (напрыклад, у злесе “Разора”).

Письменнікі-мадэрністы актыўна асэнсоўваюць **уласны ўнутраны свет**. Цікавасць да гэтай сферы выказвае і А. Разанаў: “Што там, у нас саміх, у глыбінях нашай свядомасці: якія містэрыі адбываюцца, якія рэкі цякуць, якія віры віруюць?.. Незразумелая

патаемная сувязь паміж жыццём чалавека і тымі глыбінямі, пра якія часам сведчаць сны. І, магчыма, якраз у гэтым сакрэт мастакоўскай самабытнасці – каб характар творчасці адпавядаў характару тваіх сноў” [42, с. 32].

Спынімся яшчэ на разуменні пісьменнікам **ролі паэзіі** і творчасці ўвогуле. Паводле А. Разанава, паэзія з’яўляецца не толькі прыгожым пісьменствам, але і шляхам спасціжэння рэчаіснасці, прычым гэта можа быць як знешняя навакольная рэчаіснасць, так і ўнутрычалавечая. Спазнаць паэзію можа кожны, бо яна адначасова асабовая і звышасабовая. Аснова любога твора – ідэя, увасобленая ў пэўных вобразах. Мастацкі вобраз у сваю чаргу “звязвае ў адно відавочнае і невідавочнае, ідэальнае і матэрыяльнае, тамтэйшае і тутэйшае” [44, с. 39]. Дзякуючы вобразу якраз і ажыццяўляецца сувязь твора з рэчаіснасцю, калі чытач становіцца нібы персанажам, героем гэтага твора. Вартасць вобраза таксама ў тым, што яго можна тлумачыць, самастойна асэнсоўваць і развіваць далей звязаныя з ім асацыяцыі. Паэзія звяртаецца да з’яў рэчаіснасці, раскрывае іх унутраны свет. Як адзначае пісьменнік, без іх яна была б проста вершапісаннем, рамяством. Творчасць пераўтвараецца ў рамяство і тады, калі на першы план для паэта выступае колькасць вершаў. То бок паэзія ў такім выпадку становіцца своеасаблівым навыкам, умельствам правільна падбіраць рыфмы, ужываць тропы, але сапраўднай творчасці там ужо не будзе. Падрабязней погляды А. Разанава на сутнасць паэзіі і ролю творцы мы ахарактарызуем у наступным падраздзеле.

Такім чынам, мастацкі свет А. Разанава з’яўляецца своеасаблівым і шматгранным. Можна пагадзіцца з высновамі Е. Лявонавай аб блізкасці эстэтычных поглядаў беларускага пісьменніка да мадэрнізму. В. Акудовіч нават заўважае: “Калі трохі перабольшыць, то пэўна нават можна сказаць, што ўвесь наш мадэрн пачынаецца і канчаецца творчасцю Разанава, прынамсі, беручы пад увагу перыяд да новай культурнай сітуацыі, якая пачала фармавацца напрыканцы васьмідзясятых гадоў” [447]. Тэксты паэта багатыя на адсылкі, прэцэдэнтныя імёны і пад., але не маюць гібрыдна-цытатнай прыроды; элементы гульні ўжываюцца не для іранічнага высмейвання з’яў папярэдняй культуры, а для паглыблення зместу твораў; пісьменнік з сур’ёзнасцю і адказнасцю ставіцца да Слова, падкрэслівае важнасць мастацтва ў нашым жыцці. Кожны пагодзіцца, што А. Разанаў – яскравы наватар, вынаходнік адметных жанраў, які вывеў айчынную літаратуру на сусветны ўзровень. Ягоня тэксты маюць невялікі памер, але

з’яўляюцца вельмі змястоўнымі, асацыятыўнымі і сугестыўнымі. Аднак паэт не адмяжоўваецца ад традыцыі, бачыць у ёй вытокі ўласнай творчасці: “... з Купалам, ды і ўвогуле з класікамі, я адчуваю кроўнае радство” [41, с. 3], прычым з класікамі не толькі беларускімі. І. Штэйнер, Г. Кісліцына, Е. Лявонава і інш. літаратараў бачаць ў разанаўскай творчасці перагукі з Р. М. Рыльке, Г. Апалінэрам, І. Буніным, С. Малармэ і Ш. Бадлерам, філасофіяй Ф. Ніцшэ і М. Хайдэгера. Аднак нельга сцвярджаць, што пісьменнік ніяк не звязаны з сучаснымі з’явамі ў літаратуры. Так, вялікую цікавасць выклікаюць мастацкія канцэпцыі і выставы, здзейсненыя паэтам разам В. Маркаўцом і іншымі мастакамі: “Яйкаквадраты”, “Збанабз”, “Ісвы”, “Функцыянальныя кантэксты”, “Зместаформы”. Гэтыя выставы адначасова нагадваюць праекты авангардыстаў 1920-х гг. і прадвешчаюць перформансы бумбамлітаўцаў. Найбольшую вядомасць набылі “Яйкаквадраты”. А. Разанаў, гаворачы пра іх, звяртаецца да знакамітых “Квадратаў” К. Малевіча, якія былі “цяжарныя” новым вымярэннем, новай сутнасцю. “Яйкаквадраты” і аказаліся тым новым, той наступнасцю, што нарадзілася з малевічаўскіх твораў, узбагаціўшы і паглыбіўшы змест сваіх “бацькоў”. “Яйкаквадраты” ў сваю чаргу таксама “цяжарныя” новай рэчаіснасцю, якая пакуль не выявілася: “Яны цяжарныя сёмым “яйкаквадратам”, які, відаць, будзе і прынцыпова адрознівацца ад увасобленых шасці, і з’яўляцца іхнім працягам...” [44, с. 56]. Успомнім яшчэ цікавае літаратурна-музычнае мерапрыемства “І вынайшаў я крылы – вось яны...”, што адбылося ў касцёле св. Роха ў Мінску (там тады месцілася зала камернай музыкі) з удзелам А. Разанава і нямецкага кампазітара Ё. Г. фон Врохэма, які паклаў на музыку адну з паэм беларускага пісьменніка [448, с. 1143].

Адзначым яшчэ, што Г. Кісліцына – адзін з буйнейшых айчынных даследчыкаў постмадэрнізму (а таксама аўтар першай манаграфіі па творчасці А. Разанава) – аналізуючы асаблівасці сучаснай (на 2006 год) літаратуры ў працы “Новая літаратурная сітуацыя: змена культурнай парадыгмы”, не разглядае паэта як постмадэрніста, але згадвае, па-першае, што сённяшнія пісьменнікі актыўна звяртаюцца да філасофска-медытатыўнай тэматыкі, тады як у 1970-я гг. яна была прадстаўлена найбольш яскрава толькі ў аднаго Разанава. Па-другое, дзякуючы якраз А. Разанаву (і яго цікавасці да ўсходняй філасофіі), у сучасную беларускую паэзію ўвайшла тэма смерці, прычым не ў фізіялагічным сваім аспекце, а “як пераход з рэальнасці быцця ў рэальнасць іншабыцця” [449, с. 166]. Адпаведна, А. Разанаў, будучы мадэрністам паводле ўспрыняцця свету і

творчасці, “паўплываў на фармаванне найноўшага літаратурнага дыскурсу” [447], сваёй дзейнасцю падрыхтаваўшы беларускае слоўнае мастацтва да з’яўлення і пашырэння ў тым ліку і праяў постмадэрнісцкай эстэтыкі.

2.2 Спецыфіка паэтычнага мастацтва ў разуменні Алеся Разанава

Рабіндранат Тагор у адным са сваіх вершаў, змешчаных у знакамітым зборніку “Гітанджалі”, звяртаецца да Госпада з наступным пытаннем: “Мой найвялікшы Паэце, ці Ты адчуваеш задавальненне, // калі маімі вачамі глядзіш на тварэнне сваё і калі стаіш // ля парога слыху майго і моўчкі слухаш створаную // Табой музыку вечнай гармоніі?” [4450, с. 77]. Дзе знайсці натхненне? Як правільна пабудоваць твор? Якой будзе рэакцыя чытачоў або гледачоў? Падобныя пытанні хваляюць, пэўна, любога творцу, бо кожны з іх імкнецца, каб вобраз, увасоблены на карціне, у тэксце, мармуры і інш., быў такім жа яркім, як і ва ўяўленні мастака. Радкі індыйскага паэта загучалі па-беларуску дзякуючы Алеся Разанаву, што ў сваёй публіцыстыцы і творах не раз звяртаў увагу на спецыфіку паэзіі і ролю мастака. Прааналізуем акрэсленую праблему больш дэталёва.

Пачнём з таго, што ж такое паэзія. Дзіўна, але нават пісьменнік-філосаф А. Разанаў кажа: “... я на самой справе не ведаю, што такое паэзія. Самае большае – здагадваюся” [41, с. 25]. Згодна з творцам, растлумачыць і асэнсаваць гэтае паняцце можна двума шляхамі. Першы – традыцыйны, ці “культуралагічны”, – звернуты ў мінулае і абапіраецца на ўжо вядомае, напісанае, якое і атаясамлівае з паэзіяй. То бок паэзіяй будуць, напрыклад, санеты М. Багдановіча, паэмы Я. Купалы, вершаказы А. Разанава і інш. – усе тыя тэксты, што ўжо напісаны і занялі сваё месца ў гісторыі літаратуры. Другі ж шлях прадугледжвае, што вершы – гэта не паэзія, а спроба спасціжэння і ўвасаблення паэзіі. Адпаведна, аўтар піша вершы і гэтым не стварае паэзію, а спрабуе спазнаць яе (то бок паэзія не ўзнікае па жаданні чалавека, а ўжо існуе дзесьці, незалежна ад яго). Чым больш шчырымі, дзейснымі, ісціннымі будуць вершы, тым бліжэй творца наблізіцца да жаданай мэты – лепш зразумее сутнасць паэзіі [41, с. 25].

Дзе тады існуе паэзія? Паводле А. Разанава, – у той сферы нашай рэчаіснасці, якая “безназоўная”, “невymoўная”. Вершы знаходзяцца

там, і, каб “назвацца”, увасобіцца ў славеснай форме, ім патрэбны творца: “Падазраю, што той верш, які пастукаўся ў душу паэта, які захацеў аб’явіцца, ужо існуе ў безназоўных сферах яго існасці, напісаны на безназоўнай мове. Што паэту застаецца, дык гэта ўвідавочніць яго, агучыць, «перакласці» на сваю мову” [41, с. 21]. Рэчаіснасць адна, але пісьменнікаў шмат і кожны з іх асаблівы, непаўторны, бо, у залежнасці ад таго ці іншага мастака, рэчаіснасць адгукаецца ў ім своеасабліва, непадобна да астатніх [41, с. 64]. Крытык Т. Чабан у інтэрв’ю з А. Разанавым задае пытанне, зыходзячы з прыведзенай вышэй цытаты: ці не падобны тады паэт да медыума? Аднак пісьменнік не пагаджаецца з такім атаясамліваннем, бо медыум проста механічна занатоўвае, піша, паводле разанаўскіх слоў, дыктоўку, у якой сам не ўдзельнічае; паэт жа “... уцеляняе невядомое ў вядомае, бязмоўнае – у моўнае, і яго роля ў гэтым працэсе не механічная, а пераўтваральная, творчая...” [41, с. 21]. Трэба даць магчымасць вершу самому “адгукнуцца”, прыйсці да паэта, паколькі творчасць – двухбаковы працэс, у якім задзейнічаны аўтар і твор. Адпаведна, вельмі важная роля адводзіцца асобе аўтара. Беларускі пісьменнік пагаджаецца з радкамі паэмы Я. Купалы “На Куццю”, што паэт – гэта і раб, і цар [42, с. 43], слабы і моцны адначасова. Першая іпастась праяўляецца ў тым, што мастак падобны да прыроднага радовішча, якое належыць усім, таму павінен памятаць: не марнуй, не рабуй, не крадзі [42, с. 30]. І словы гэтыя адносяцца як да яго самога, так і да ягонага таленту. У пісьменніцкай душы заўсёды адбываецца супрацьстаянне ўсёчалавечага і асабовага [42, с. 8], прычым “я” ў кожнага творцы сваё, унікальнае [42, с. 12]. Сапраўдны паэт піша не тое, што хоча, а ідзе ўслед за прыродай паэзіі, і таму ягонае “хаценне” супадае з тым, што хоча паэзія. Аднак адначасова паэт мае і вялікую ўладу, ён – пункт адліку быцця [42, с. 47], нават дэміург: “І тут выяўляецца дзіўная і нават надзвычайная роля паэта: як ён скажа – так і атрымаецца, як ён зробіць – так і будзе, і няма на зямлі вышэйшай інстанцыі, якая перааспрэчыла б яго” [42, с. 54].

Паэта заўсёды павінен вабіць няпройдзены шлях, слова, якое яшчэ не было вымаўленае і нават зусім невымоўнае; прычым трэба памятаць: праверку часам вытрымае не ўсё, напісанае на мове паэзіі, а толькі істотнае, ісціннае. З папярэдняга вынікае, што варта дбаць пра якасць тэкстаў, пазбягаючы механічнага павелічэння іх колькасці (шляхам версіфікатарства, імітацыі чыйгосьці стылю, жанру і г. д.), бо “паэтычны твор, па сутнасці, праходзіць увесь шлях развіцця – ад зерня да дрэва, ад клеткі да арганізму. У імітацыі няма шляху.

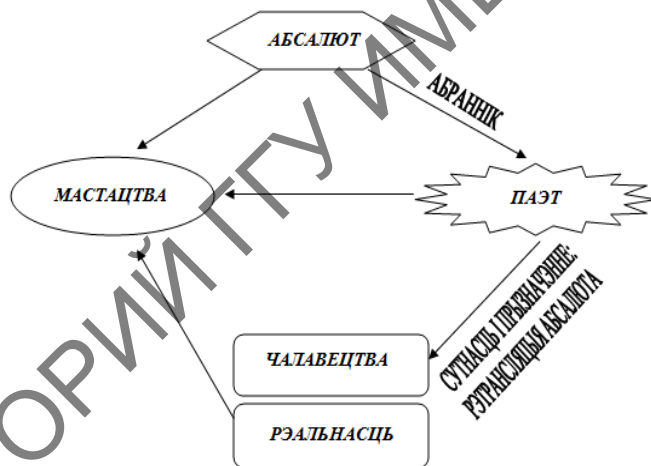
Імітатар падключаецца і праходзіць толькі нейкі ўчастак шляху, робячы выгляд, што ішоў «усю дарогу» [41, с. 24]. Безумоўна, арыентацыя на вядомых творцаў (што асабліва характэрна для паэтаў-пачаткоўцаў), папярэдняю спадчыну, запазычванне адтуль вобразаў і сюжэтаў, не з’яўляюцца забароненымі. Аднак трэба пазбягаць звычайнага капіравання, эпігонства, неабходна заўжды дадаваць да раней вядомага нешта новае. Непаўторнасць і асабовасць – вось важнейшыя прыкметы верша [41, с. 24]. Без іх, канечне, можна стварыць прыгожы тэкст з выкарыстаннем рыфмы і рытму, тропай і сінтаксічных фігур, але ўсё роўна гэта будзе не сапраўдная паэзія, а імітацыя яе, хоць і падобная на арыгінал. Такі працэс павышэння колькасці вершаў замест іх якасці А. Разанаў цікава параўноўвае з раслінай, якая буяе, “дзічэе” [42, с. 6]. Прыклад сапраўды трапны, бо пабуялая расліна насамрэч шпарка расце, мае вялізнае сцябло і лісты, а плады завязваюцца зусім дробныя ці ўвогуле адсутнічаюць. Сапраўдная ж паэзія нагадвае рачны струмень, што імкнецца адолець перашкоду плаціны [42, с. 14], то бок павінна пераўзысці звыклае, распаўсюджанае, каб дакрануцца да новага, нязвяданага. І як вада цячэ ад вытоку да сутоку, так і тэкст “запрацуе” [42, с. 15], калі ў яго закладзена патрэба ў руху, развіцці. Паэзія, якая не самапераўходзіць звыкшую рэчаіснасць, якая звяртаецца да звыклых (нават банальных) вобразаў і спосабаў адлюстравання думак, пераўтвараецца ў фразеалогію, што “пра ўсё можа нешта сказаць, але нічога не можа выказаць” [42, с. 12] (А. Разанаў так пра яе і гаворыць: “фразеалагічная” паэзія [42, с. 63]). Засцерагае пісьменнік і ад залішняй публіцыстычнасці, якая характэрна для многіх сучасных аўтараў, што актыўна звяртаюцца да сацыяльных праблем, злабаздзённых пытанняў. Безумоўна, усё гэта павінна мець сваё месца ў літаратуры, аднак вельмі часта паэзія такім чынам пераўтвараецца ў публіцыстыку, напісаную з выкарыстаннем рыфмы і мастацкіх сродкаў. Варта памятаць: публіцыстыка вырашае прыкладныя задачы (прычым даволі паспяхова), а паэзія – “звышпрыкладныя” [41, с. 21]; да таго ж публіцыстычны ракурс не з’яўляецца ўніверсальным, а некаторыя рэчы ён можа адлюстроўваць у спрошчаным, недакладным выглядзе [41, с. 16–17]. Адпаведна, трэба, каб паэтычны і публіцыстычны пачаткі “супалі”, трансфармаваліся і дапоўнілі адзін аднаго. Менавіта праз такую трансфармацыю і нараджаецца, напрыклад, грамадзянская паэзія.

Нягледзячы на важную ролю аўтара, нельга забывацца і пра чытача: “Сярод нішых відаў мастацтва слоўнае мае найбольшую

патрэбу ў сааўтары – у чытачы” [42, с. 114]. Абумоўлена гэта дэялагічнасцю паэзіі, таму ў прасторы верша чытач мае не менш правоў, чым аўтар [41, с. 18]. Любы твор звязаны з часам свайго ўзнікнення, суадносіцца з ім (паводле азначэння А. Разанава, з’яўляецца *творным*), але суадносіцца і з наступнымі эпохамі, актуальны і сучасны для чытачоў-нашчадкаў, то бок ужо сам стварае сэнс, які не быў закладзены аўтарам (ёсць *творчым*) [41, с. 27–28].

Мастацтва ва ўсе часы звязвалі з вышэйшай, Боскай сферай. Менавіта гэтым, на думку А. Разанава, абумоўлены звароты да музы, багоў у старажытных тэкстах, паколькі, як раней лічылася, без удзелу звышнатуральных сіл творчасць не адбываецца, з’яўляецца немагчымай. Аб гэтым сведчаць таксама словы Р. Тагора, працытаваныя у пачатку нашага тэксту. Сувязь з вышэйшым пачаткам захоўваецца і зараз: “Паэзія – прыкладная тэалогія: яна не вядзе гаворкі пра Бога, але ён вымаўляецца ў ёй” [42, с. 82].

Усё, ахарактарызаванае вышэй, дазваляе параўнаць разанаўскае разуменне паэта і паэзіі з уяўленнямі пісьменнікаў-мадэрністаў (гл. малюнак 1).



Малюнак 1 – Мадэрнісцкая (сімвалісцкая) карціна свету

Мастацтва як адбітак ідэальнага, “невymoўнага” свету, паэт-вяшчун, што змагаецца з хаосам і інш. – гэта тыповыя праявы мадэрнісцкага (сімвалісцкага) светабачання. Таксама пісьменнікі пачатку ХХ ст. актыўна карыстаюцца паняццем *тэургii*. Падкрэслівае яе ролю ў творчым працэсе і А. Разанаў: “Тэургічная асаблівасць паэтычнага слова ў тым, што яно вынікае з глыбіні здзяйснення, і таму яно змяшчае ў сабе элемент дзеяння” [41, с. 49], значыць, калі ў вершы

распавядаецца пра кветку, кветкай становіцца сама паэзія, калі апісваецца колер, гук, пах, то паэзія піша сапраўднымі колерам, гукам, пахам [41, с. 23].

У шматлікіх літаратурна-крытычных артыкулах, эсэ, зномах і г. д. А. Разанаў звяртаецца да творчасці папярэднікаў і пісьменнікаў сучаснасці, дзе таксама разважае ў тым ліку над спецыфікай слоўнага мастацтва і асобай творцы. Напрыклад, характарызуючы спадчыну Ф. Багушэвіча, А. Разанаў падкрэслівае наступную ўласцівасць усёй беларускай паэзіі: “... яна намагаецца выказаць невыказанае, змагчы немагчымае, растлумачыць невытлумачальнае” [41, с. 9]. Яшчэ адной айчыннай асаблівасцю з’яўляецца тое, што шмат якія творцы былі “непаэтамі” [41, с. 13], то бок акрамя паэзіі займаліся і іншым, не засяроджвалі на гэтым працэсе ўсю сваю дзейнасць (нават Я. Купала, які свой верш назваў “Я не паэта”). Таксама пісьменнік вылучае два полюсы творчасці: *экстатычны*, “ультрагукавы”, для якога характэрна натхненне і выйсце па-за сябе (Цётка, Купала); а таксама *медытатыўны*, “інфрагукавы”, звязаны з засяроджаннем і “ўвэйсцем” у сябе (Багдановіч і Колас) [42, с. 31]. Тут заўважнае падабенства з ніцшэанскімі паняццямі *апаланічнага* (гарманічнага, стваральнага) і *дыянісійскага* (экспрэсіўнага, хаатычнага) шляхоў творчасці.

Такім чынам, паэзія – з’ява няпростая, нават “нетутэйшая”. Паводле А. Разанава, адзіная яе *мэта* – сам *чалавек* [41, с. 61], а адзіная *роля* паэзіі – *быць паэзіяй* – вынікае з самой ейнай сутнасці [41, с. 14]. Менавіта сутнасць, унутраная прырода робіць паэзію разнастайнай, дазваляе ёй станавіцца “як агонь, як вада, як жалеза, але не дазваляе быць самім агнём, вадой, жалезам” [41, с. 15]. А. Разанаў характарызуе паэзію як новы стан рэчыва і рэчаіснасці, мовы і невымоўнасці, называе хлебам наддзённым, здзейсненай мовай, асаблівай ведай, паколькі яна трымаецца на ісціне і творыцца з невядомай матэрыі. “Паэзія – у спасціжэнні паэзіі...” [41, с. 25]; гэта не проста прыгожае пісьменства, а сродак асэнсавання “нябачных вымярэнняў” [41, с. 61], якія нельга растлумачыць пры дапамозе прыродазнаўчых і тэхнічных навук. І ў гэтым спасціжэнні “безназоўнага” важная роля адводзіцца пісьменніку. Варта памятаць, што паэт – не валадар над вершамі і не іх вытворца, але якраз дзякуючы мастаку яны “ўцелясняюцца”: “Паэт не творыць скарб, ён яго атрымлівае ці асягае. Ён асягае тое, што ўжо нейкім чынам ёсць, але ёсць не тут, а каб быць тут, мае патрэбу ў тым, каб уцелясніцца, і ўцелясніцца ён можа адно ў тым, у чым сумяшчаюцца далечыня і

блізіня, – у слове” [41, с. 136]. Да верша неабходна прыслухацца і зразумець, што ён хоча сказаць і як хоча ўвасобіцца ў жыццё, паколькі, як заўважае пісьменнік, кожны верш – гэта адкрыццё, прычым адкрыццё абавязкова новага, бо навошта паўтараць, імітаваць пэўныя тэксты, калі яны ўжо ёсць. А тыя з’явы безназоўнай рэчаіснасці, якія не адгукнуліся нам, застаюцца невядомымі, іх апісаць ніхто не ў стане (застаецца толькі спадзявацца на з’яўленне мастака, якому гэтыя сферы нарэшце адгукнуцца).

2.3 Каштоўнасны ўніверсум рэчаў у вершаках

Вышэй мы прыйшлі да высновы аб падабенстве поглядаў А. Разанава і мадэрністаў пач. ХХ ст. А на мадэрністскую эстэтыку, як вядома, моцна паўплывала філасофія Ф. Ніцше, А. Бергсона, феноменалогія Э. Гусэрля і псіхааналіз З. Фрэйда. У дадзеным падраздзеле мы прапануем выкарыстаць некаторыя паняцці М. Хайдэгера – аднаго з буйнейшых філосафаў ХХ ст., які развіў ідэі Э. Гусэрля і спрычыніўся да ўзнікнення экзістэнцыялізму, – у дачыненні да разанаўскіх вершакаў – адметнага жанру, у якім пісьменнік спрабуе зразумець сутнасць прадметаў і рэчаў, што акружаюць нас у штодзённым жыцці.

У вядомай кнізе *“Выток мастацкага твора”* М. Хайдэгер аналізуе спецыфіку мастацтва. Нас найперш цікавіць выказаная там філосафам думка, што творы шмат у чым падобныя да звычайных рэчаў: па-першае, іх даволі шмат і размешчаны яны паўсюль, прычым не абавязкова ў галерэях ці музеях, але і проста на вуліцы (як архітэктурныя збудаванні), не кажучы ўжо пра мастацкую літаратуру, музыку, прачытаць і пачуць якія лёгка можа кожны. Па-другое, творы перамяшчаюцца, нібы самыя звычайныя рэчы (напрыклад, калі выстава экспануецца па чарзе ў некалькіх музеях). Такую сувязь твора і рэчы, падбенства паміж імі М. Хайдэгер называе *“рэчыўнасць”* (ням. *“Dinghafte”*, рус. *“вещность”*) і разумее пад ёй *“быццё рэчы”* [51, с. 89]. Адпаведна, узнікае пытанне, *што такое рэч*, якое з’яўляецца досыць шматгранным. Рэчамі мы можам назваць усе наяўныя прадметы (камень, збан і малако ў ім, воблака, птушку і інш.), а таксама і тое, што не выяўляе сябе, то бок кантаўскія *“рэчы ў сабе”*: *“Рэчы ў сабе і рэчы, якія нам з’яўляюцца (у арыгінале – “являются”), усё існае, што ўвогуле ёсць, на мове філасофіі называецца рэччу”* [51, с. 89]. Але мы не адважымся

сказаць, напрыклад: Бог – гэта рэч, чалавек або жывёла – гэта рэч і пад. М. Хайдэгер адзначае, што рэччу мы хутчэй назавём сякеру, бот, гадзіннік, але і яны маюць свае асаблівасці. Філософ стварае наступны паняццыйны рад: *проста рэч – выраб – твор*. “Проста рэчамі мы лічым толькі камень, глыбу зямлі, кавалак дрэва. Усё нежывое, што ёсць у прыродзе і ў чалавечым выкарыстанні. Рэчы прыроды і чалавечага выкарыстання і ёсць тое, што звычайна называецца рэччу” [51, с. 91], то бок проста рэчы – гэта рэчы першасныя, менавіта на іх аснове і павінна вызначацца рэчыўнасць. Калі на проста рэч уздзеінічае чалалавек, пэўным чынам яе змяняе і нядзяляе функцыянальным прызначэннем, то рэч становіцца вырабам. Вырабам можна назваць якраз бот, гадзіннік, кавальскі молат і інш. У выпадку надзялення вырабу яшчэ эстэтычнай каштоўнасцю мы можам атрымаць мастацкі твор. Мысляр згадвае, што ўсе спробы асэнсавання рэчы можна звесці да трох наступных азначэнняў. Папершае, *рэч ёсць тое, вакол чаго сабраліся пэўныя ўласцівасці; ёсць носьбіт сваіх прыкмет*. Аднак такое тлумачэнне будзе значымым не толькі ў адносінах да ўласна рэчаў, але і адносна ўсякага існага; адпаведна, становіцца немагчымым адрозніць рэчыўнае ад нярэчыўнага. Згаданае азначэнне з’яўляецца зразумелым, штодзённым і падыходзіць да кожнай рэчы, але не спасцігае рэч у ейнай быццёвасці. Каб пазбегнуць такой супярэчнасці, трэба скасаваць усё, што можа стаць паміж намі і рэччу, адкінуць усякія спосабы спасціжэння рэчы, нашы меркаванні і ўяўленні аб ёй. Гэта чалавеку дазваляюць зрабіць пачуцці (зрок, слых, дотык і інш.), тады рэч ёсць тое, што можна ўспрыняць, усвядоміць пры дапамозе пачуццяў, *“рэч ёсць адзінства разнастайнасці, дадзенай у пачуццях”* [51, с. 99]. Аднак і такое азначэнне нельга лічыць бездакорным. Калі працуе рухавік аўтамабіля, рыпяць дзверы або дзьме вецер у коміне, то мы дакладна ўяўляем сабе, што стала прычынай гуку. Але чалавек заўсёды асэнсоўвае гукі, якія ўспрымаюцца органамі слыху, абавязкова ў сувязі з пэўнымі рэчамі; самі па сабе акустычныя асаблівасці гукаў, шумы і пад. нас мала цікавяць, з’яўляюцца другаснымі. М. Хайдэгер кажа, што, каб пачуць “чысты” шум, трэба “слухаць абстрактна” [51, с. 101], адварочвацца ад рэчаў. Бачна, што абедзве дэфініцыі нельга назваць поўнасцю дакладнымі: “Калі першае тлумачэнне зусім адштурхоўвае рэч ад нас, адстаўляе занадта далёка ўбок, то другое тлумачэнне занадта блізка прысоўвае яе да нас” [51, с. 101], г. зн. рэч знікае. Улічыць усе складанасці спрабуе трэцяе азначэнне, паводле якога *“рэч ёсць сфармаванае*

рэчыва” [51, с. 103], спалучэнне рэчыва і формы. Даследчык мяркуе, што згаданае вытлумачэнне будзе найбольш прыдатным і зручным, асабліва, калі гаворка вядзецца пра сферу мастацтва. Аднак нават такое азначэнне рэчы не з’яўляецца канчатковым і ідэальным, бо ўсё роўна нельга казаць пра дастатковасць размежавання рэчыва і формы. Па-першае, дадзеныя паняцці актыўна выкарыстоўваюцца і ў іншых сферах, а не толькі эстэтычнай; па-другое, паняцці формы і рэчыва можна прымяніць абсалютна да ўсяго. М. Хайдэгер ілюструе ўзаемасувязь рэчыва і формы на прыкладзе такіх рэчаў, як сякера, збан, боты і інш. Так, збан мае форму – пэўны абрыс. Паводле абрысу рэчыва (гліна, шкло і г. д.) размяшчаецца ў прастору; пры гэтым выбар формы і рэчыва загадзя абумоўлены функцыянальным прызначэннем збана, каб той быў трывалы і не прапускаў вадкасць. Як ужо адзначалася, такая функцыянальная рэч называецца вырабам. Прыгадаем зноў акрэслены вышэй паняццыйны рад: спачатку знаходзіцца *“проста рэч”*, спалучэнне рэчыва і формы (глыба граніту, кавалак дрэва і пад.); прамежкавае становішча займае *выраб* (рэч, апрацаваная ці зробленая чалавекам, якая выконвае пэўную службовую функцыю). У самым версе знаходзіцца мастацкі *твор*, то бок выраб, надзелены эстэтычнай вартасцю і самадастатковасцю. М. Хайдэгер звяртаецца да паняццяў рэчы і рэчыўнасці, каб асэнсаваць лепш сутнасць твора, які ў сваю чаргу дапаможа зразумець, што такое мастацтва: адлюстраванне ісціны, *несхаванасці існага* (руск. “несокрытості сущего”), бо “мастацтва дае выток ісціне” [51, с. 217]. Парадаксальна, але, “творчае не вызначыць праз рэчыўнае – затое, наадварот, зыходзячы з ведання творчага ў творы, можна накіраваць па правільным шляху пытанне аб рэчыўнасці рэчы” [51, с. 199]. Адпаведна, твор – гэта не абавязкова адбітак сапраўды існуючай рэчы, але гэта заўсёды адлюстраванне ісціны.

Нарэшце скіруем нашу ўвагу на асаблівасці адлюстравання рэчаў у творчасці А. Разанава. Названае пытанне ў айчынным літаратуразнаўстве даследуецца даволі актыўна. Пісьменнік увёў у літаратуру шмат новых жанраў, самым “рэчыўным” з якіх з’яўляецца вершаказ. Вершаказ уяўляе сабой невялікі рытмізаваны прازیчны тэкст, падзелены на некалькі асобных абзацаў-страфоідаў. У загалолак выносіцца адно (часам два) слова-вобраз, якому далей у тэксце даецца падрабязная характарыстыка праз падбор сугучных слоў. Варта адзначыць, што творы дадзенага жанру апавядаюць нам пра асаблівасці рэчаў і з’яў з гледзішча носьбіта беларускай ментальнасці. Аб’ектам аўтарскай увагі можа быць, па-першае, які-

небудзь матэрыяльны прадмет (“Верас”, “Ключ і замок”, “Свечка” і інш.), па-другое, сапраўдная з’ява, якую, аднак, нельга назваць рэччу (“Дым”, “Дождж”, “Зіма”, “Нара”, “Муха”, “Камора” і пад.), а яшчэ, па-трэцяе, – адцягненае паняцце (“Бяда і гора”, “Век”, “Будзень і свята” і інш.). Нас цікавяць вершаказы першай групы (то бок прысвечаныя матэрыяльнай рэчы), дзе таксама магчыма вылучыць некалькі разнавіднасцяў.

Так, цэнтральным вобразам нярэдка выступаюць прыродныя аб’екты (можам атаясаміць іх з хайдэгераўскімі “*проста рэчамі*”): “Дуб”, “Гліна”, “Лёд”, “Калода”, “Пень”, “Камень”, “Крэйда” і г. д. Наступную групу складаюць рэчы сялянскага побыту (*вырабы*, паводле нямецкага філосафа): “Плуг”, “Вілы”, “Жорны”, “Сякера” і інш., куды прымыкае таксама вершаказ “Зброя”. Далёкую групу можна назваць асноўнай і самай распаўсюджанай. Пераход проста рэчы (кавалка дрэва) у выраб (кадаўб, човен і пад.) дзякуючы працы рамесніка-цесляра апісаны ў вершаказе “Калода”: “Калода няўключная, але гэтая няўключнасць укладваецца ў яе, нібы яе код, і калі склад, долата і сякера, намерваючыся надаць калодзе людскі выгляд, бяруцца згладжваць і злагоджваць яе няўключнасць, калода «раскалоджваецца», пераўладкоўваецца ў нешта адрознае ад сябе – у кадаўб, а то і ў лодку” [43, с. 381]. Вышэй прыводзіўся прыклад збана, які зроблены з рэчыва-гліны, размешчанай паводле пэўнага абрысу-формы. У артыкуле М. Хайдэгера “*Рэч*” зноў праводзіцца аналогія са згаданым прадметам (праўда, нямецкае слова *der Krug* перакладаецца там на рускую мову ўжо не як збан, а як чаша). Адзначаецца, што рэчыўнасць чашы ў тым, што яна існуе як посуд, які нешта змяшчае. Але калі ў чашу ліецца, напрыклад, віно, то яно ліецца не на сценкі і дно, а ў пустату, пакуль яна не пераўтварыцца ў паўнату. Адпаведна, рэчыўнасць звязана не з матэрыялам, а з пустатой, якая здольная змяшчаць нешта. А як тады характарызаваць гліну ці аскепкі, на якія можа разбіцца посуд? Цікавыя развагі на гэты конт адлюстраваны ў адпаведных разанаўскіх вершаказах “Гліна” [43, с. 400] і “Аскепак” [43, с. 441].

Апошні кампанент паняццёвага раду М. Хайдэгера – *твор* – можна знайсці ў адзінкавых вершаказах – гэта “Ліштва”, а таксама, магчыма, “Карона” і “Звон”. Чаму ж проста рэчы і вырабы шырока прадстаўлены, а творы – у меншай ступені. Пэўна, таму, што згаданы жанр адлюстроўвае найперш архетыпы і канцэпты – культурныя коды народа, характарызуе традыцыйную беларускую карціну свету. Як вядома, на светапогляд уплываюць клімат, геаграфічнае стано-

вішча краіны, узровень развіцця эканамічных адносін, лад праўлення, культура, адметнасці побыту і г. д. Таму асновай вершаказаў сталі менавіта лес, багна, жорны, камора і інш. А. Разанаў адзначае: “Вершаказы выраслі з рэалій, якія акружаюць нас. Якія прысутнічаюць пастаянна ў нашым штодзённым жыцці, гэтыя рэаліі цесна спалучаны з рэаліямі побыту ... Гэта тое, што нас акаляе. І вось гэтая рэалія і найменне, якое яна мае, разгаварыліся ў вершаказах, яны пачалі казаць сваю біяграфію, гаварыць аб сабе ... Аказалася, што гэтыя рэаліі і – адпаведна – словы-найменні ведаюць і памятаюць шмат што. І ўмеюць сказаць тое, што проста няўзброеным вокам, без вершаказу, і не пачуеш, і не ўбачыш” [44, с. 70]. Зразумела, што выключнае значэнне для фарміравання светабачання адыгрывае і мова. Складнікі навакольнай рэчаіснасці – універсаліі – асэнсоўваюцца чалавекам і выражаюцца ў мове; але і мова таксама пэўным чынам фарміруе ментальнасць. Яскрава гэта адлюстроўваюць некалькі адметных вершаказаў, якія, хоць і напісаны па-беларуску, але параўноўваюць слоўнае афармленне аднаго і таго ж паняцця ў розных мовах (напрыклад, “Мёд”, “Сонца”, “Госць”, “Зіма” і інш.). Калі звярнуцца да гісторыі слоў (што і спрабуе зрабіць А. Разанаў), то яна можа паказаць нам цесную сувязь паміж цалкам адрознымі, як цяпер здаецца, прадметамі. Аднак адно і тое ж слова можа выяўляцца па-рознаму нават у блізкіх мовах: “У розных мовах словы асвойваюцца па рознаму, свае – па-рознаму. На адной мове – хлеб, і на другой – таксама... Але ўсё роўна гэта не тыя самыя, не аднолькавыя словы. Аднолькавымі яны становяцца, калі выпісваюцца з моўнага поля: па-за адной мовай – хлеб і па-за другой – таксама ... Смак «хлеба» і «хлеба» неаднолькавы” [52].

Як бачна, пытанне аб сутнасці рэчы, з’яўляецца даволі шматгранным і цікавым. Найбольш плённа праблема рэчы разглядаецца ў працах М. Хайдэгера, меркаванні якога мы паспрабавалі дастасаваць да вершаказаў А. Разанава. У выніку стала зразумела, што ў згаданых творах дзякуючы высокай асацыятыўнасці тэксту раскрываецца своеасаблівая “біяграфія” рэчаў. Для асэнсавання пісьменнік абірае звычайныя прадметы і з’явы, што акаляюць нас і характарызуюць штодзённае жыццё, то бок з’яўляюцца складнікамі традыцыйнай карціны свету народа. Безумоўна, сутнасць рэчы выяўляецца А. Разанавым не толькі ў вершаказах, але і іншых жанрах, а таксама ў шэрагу цікавых мастацкіх канцэпцый і выстаў – “Яйкаквадратах”, “Збанабз” і г. д.

2.4 Адметнасці інтымнай лірыкі аўтара

Творы інтымнай тэматыкі ўяўляюць выключную цікавасць, паколькі ў іх адлюстроўваюцца самыя разнастайныя эмоцыі, якія здольны перажываць чалавек, і вядзецца гаворка пра такія важныя з’явы, як любоў, сям’я, сяброўства, рэлігійныя пачуцці і інш. Найбольш жа часта ў інтымных вершах распавядаецца пра каханне, што не з’яўляецца выпадковым. Гэтае пачуццё выступае, паводле слушнай заўвагі А. Мельнікавай, “адной з фундаментальных асноў чалавечага быцця, важнейшай праявай чалавечага ... Каханне – глыбіннае экзістэнцыйнае перажыванне” [53, с. 131]. Таму іншы раз азначэнні “інтымная” і “любоўная” лірыка выкарыстоўваюцца як сінанімічныя, аднак варта іх размяжоўваць. Інтымная лірыка – больш шырокае паняцце, якое ахоплівае ўсе перажыванні, звязаныя асабістым жыццём чалавека. У залежнасці ад апісваемага пачуцця яна падзяляецца на лірыку любоўную (асноўная і самая пашыраная разнавіднасць), сямейную, рэлігійную, а таксама прысвечаную сябрам, родным мясцінам і г. д.

Калі звярнуцца да пытання аб асаблівасцях інтымнай лірыкі Алеся Разанава, то можна пабачыць, што згаданая праблема зусім не асэнсавана ў крытычнай літаратуры. Такое становішча абумоўлена, на нашу думку, дзвюма прычынамі. Па-першае, шукаючы у пісьменніка творы, якія можна аднесці да традыцыйнай любоўнай лірыкі з адпаведнымі вобразамі і тропамі, мы знойдзем толькі некалькі ранніх вершаў (“Нявыказаная балада”, “Калі мы проста былі знаёмыя...”, “Смуткуе бярозавы гай”). Па-другое, інтымную лірыку нярэдка аналізуюць з апорай на біяграфію аўтара, яго інтэрв’ю, згадкі і эпісталарый, дзе імкнуцца выявіць прататыпаў, знайсці жыццёвыя здарэнні, якія маглі паўплываць на той ці іншы вобраз. Аднак А. Разанаў з’яўляецца вельмі сціплым чалавекам, ён “аныхарэт не толькі ў творчасці, але і ў жыцці” [45, с. 236], як кажа І. Штэйнер, таму ставіцца досыць ашчадна да сваіх унутраных перажыванняў. Сапраўды, А. Разанаў успрымаецца найперш як паэт-філосаф, у творчасці якога пераважаюць інтэлектуалізм і рацыянальнасць. Сказанае вышэй, аднак, не азначае, што ў яго творчасці цалкам адсутнічае інтымная тэматыка. Пісьменнік даволі часта звяртаецца да адлюстравання самых разнастайных эмоцый, робячы гэта адметным чынам, на што мы і звернем ніжэй увагу больш падрабязна.

Як ужо згадвалася, найбольш яскравымі ўзорамі любоўнай лірыкі А. Разанава варта лічыць шэраг ранніх вершаў. Так, у “Нявыказанай

баладзе” пануе рамантычны, узвышаны настрой. Лірычны герой упэўнены, што ніколі не пакіне сваю каханую: “Куды твой шлях ні павядзе, // і я там буду” [54, с. 68], абяцае з’яўляцца ёй у снах, прыходзіць у выглядзе дажджу і ветру. Заканчваецца твор прызнаннем у каханні: “Марыя, чуй, // Марыя, стой!.. – // варожыць ноч глухая. // А ты бяжыш... // І за табой // бязмоўнае: кахаю!..” [54, с. 68]. У вершы “Смуткуе бярозавы гай” паказана, як журботны настрой закаханага перадаецца ўсяму наваколлю: “Смуткуе бярозавы гай, // і ясені курчацца ў транс...” [54, с. 67], паколькі апавядальнік шкадуе, што немагчыма адчуваць каханне ўсё жыццё. Верш “Калі мы проста былі знаёмыя...” адлюстроўвае свет вачыма закаханых. Калі паміж людзьмі яшчэ няма ніякага ўзаемага пачуцця, калі іх звязвае проста знаёмства, то яны адчуваюць і паводзяць сябе больш вольна, могуць размаўляць пра самыя агульныя рэчы, “пра клопат, пра дом, дарогу...” [54, с. 47], ім не трэба ўспамінаць мінулае і задумвацца пра будучыню. У закаханых усё значна цяжэй: яны не могуць зноў зведаць радасць першага знаёмства, адчуваюць адначасова асатоду і пакуты ад свайго пачуцця, ім цяжка адно без аднаго.

У сваёй далейшай творчасці паэт звяртаецца да тэмы кахання не так часта. Пэўна, вершы пра каханне з’яўляюцца самымі распаўсюджанымі ў сусветнай літаратуры і заўсёды з цікавасцю ўспрымаюцца чытачамі, аднак беларускі пісьменнік не абірае гэты лёгкі шлях да вядомасці. Паколькі “традыцыйных” любоўных вершаў у А. Разанава зусім няшмат, то інтымная лірыка А. Разанава засталася па-за ўвагай даследчыкаў. Выключэннем з’яўляецца манаграфія І. Штэйнера, які, асэнсоўваючы філасофію разанаўскай паэзіі, звяртаецца і да тэмы кахання. Даследчык адзначае, што ў ранні перыяд творчасці пісьменнік быў самым сапраўдным трубадурам, які складаў песні сваёй каханай [45, с. 9]. Таксама навуковец падкрэслівае, што ў творах А. Разанава даволі часта сустракаецца апісанне жаночага характа, напрыклад, у пункцірах [45, с. 237–238]. Вось адзін з такіх выпадкаў: “Нехта надзвычай знаёмы – // быццам світала ўвачу – // набліжаўся насустрач. // Ах, гэта проста // жаночая прыгажосць” [55, с. 39]. Іншыя пісьменнікі стваралі б цэлыя паэмы, характарызуючы чыносьці прыгажосць, але ўсё роўна не наблізіліся б да А. Разанава, які так трапна перадаў жаночае характа ў сваёй мініяцюры. У пункцірах знойдзем і іншыя ўзоры любоўнай лірыкі: “Адхуквае рукі // дзяўчына хлапцу: // кахае!..” [55, с. 276], “На заінелым трамвайным акне // хтось напісаў: // «Я кахаю». // Усе пазіраюць на свет // праз гэтыя словы” [55, с. 48]. Пэўныя рэчы і

з'явы аўтар характарызуе, звяртаючыся да любоўнай вобразнасці. Так, да пацалунку прыпадабняюцца і піццё сырадою са збана, і дотык марознага ветру да шчакі, і чмель, што сеў на кветку, і нават цыгарэта, якую па чарзе кураць хлопец з дзяўчынай. Своеасабліва перадаецца А. Разанавым расстанне ў адным з пункціраў, калі чалавек застаецца сам-насам з адзінотаю: “Навокал праталіны, // а сцяжыну, // якой мы хадзілі з табою, // не адпускае зіма” [55, с. 25].

У лісце да нас А. Разанаў выказаўся пра размежаванне ўсеабдымнага паняцця любові і больш прыватнага паняцця кахання: “Каханне абмежавана стасункамі асабовасцяў, праява любові, яно пачуццёвае і святым не бывае, што да любові, то яна пераўзыходзіць каханне, робіць чалавека відушчым, а мо і неўміручым, і мудрасць яднаецца з ёю. Гэта ёй адрасуе свае ўзнёслыя словы ў Першым лісце да карынцянаў апостал Павел, і паэзія, нават калі яна і гаворыць пра каханне, усё адно вынікае з яе і да яе скіроўваецца. У адным са зномаў некалі напісаў: «Любоў – дар, з а н а д т ы для асабовасці», але без яе ў чалавека няма наступнасці”. Падобную думку паэт прапанаваў і ў адным з інтэрв’ю, таксама распавядаючы пра свае адносіны да кахання: “Калі сэрца ў мяне ўзятае ад жанчыны, ад жаночага пачатку, яно не павінна сабе прызнавацца ў любові. Яно гаворыць пра свет, але ў гаворцы пра ўвесь гэты свет ужо прысутнічае, не называючыся, жанчына, каханне... Гэта больш запаветна, больш унутрана, чым дазваляе сабе так званая лірычная ці інтымная лірыка” [44, с. 144]. Далей пісьменнік узнавіў наступную біблейскую прытчу: адна жанчына пасля смерці мужа ўзяла па звычаі шлюб з ягоным братам. Калі і другі муж памёр, яна выйшла замуж за наступнага брата і такім чынам пабыла жонкаю кожнага з сямі братаў, памершы апошняй. У Хрыста спыталі, з кім застанеца жанчына на тым свеце. Але Сын Божы растлумачыў, што там няма ні мужчын, ні жанчын, а ёсць вышэйшы, Боскі пачатак [44, с. 144]. Так адбываецца і ў паэзіі, якая, адлюстроўваючы найперш гэты вышэйшы пачатак, адлюстроўвае праз яго, адпаведна, і ўсе іншыя праявы нашага жыцця.

У творах А. Разанава мы не знойдзем апісанняў жарсці альбо юрлівасці. І. Штэйнер на гэты конт заўважае, што “А. Разанаў, па сутнасці, адзіны ў сучаснай Еўропе паэт, што катэгарычна адмовіўся ад выігрышнай і актуальнай ва ўсе часы і эпохі эратычнай тэмы ў літаратуры, што ўскосна сведчыць яб ягоным памкненні вызваліцца ад усяго другаснага і *сююминутнага* ў працэсе пошукаў ісціны” (вылучана І. Штэйнерам) [45, с. 237]. Так, жаночыя вобразы ў тэкстах паэта

ўвасабляюць сабою ўзор прыгажосці, але не самаіснай, а абавязкова спалучанай з цнотай, спакоем і разважлівасцю. Напрыклад, галоўная гераіня версэта “Ганна-Марыя” сустракае двух святароў, ад якіх атрымлівае вянок з ружаў, і ўспамінае, што калісьці з ёю такое ўжо здаралася. Гэты вобраз узаўляе ў сьвядомасці чытачоў постаці святой Ганны і Дзевы Марыі, а таксама свята Дабравешчання, калі Арханёл Гаўрыіл паведаміў Багародзіцы радасную вестку; кветкі ж нагадваюць пра ружанец і адпаведную малітву. Пэўна, толькі ў версэце “Бульбіны” гаворыцца пра сварку паміж жанчынамі, але вобразы іх пісьменнік характарызуе даволі нейтральна.

Аднак інтымная тэматыка ў творчасці А. Разанава не абмяжоўваецца толькі каханнем. Так, у вершы “Сачу вясну...” апісваецца настрой лірычнага героя ад чакання надыходу свята, калі можна прачнуцца ранкам, выйсці на двор і паходзіць па вясновым крохкім лёдзе, а потым паснедаць аладкамі з кіслым малаком: “Ідубрыду... // Настрой прыўзняты, // І ўзняты сцежкі — шво на шво, // і светла мроіцца пра свята...” [54, с. 52]. Хоць святочны дзень хутка мінае, герой не пакуе з гэтай прычыны, бо праз пэўны час вернецца сюды зноў. У версэце “Алёсы” дзяўчына, якая прыехала аднекуль здалёк у сваю родную вёску, хоча захаваць у душы яе назву – Алёсы, каб тая цешыла і дапамагала жыць на чужыне. Герой яшчэ аднаго версэта (“На свята Збавення душы і цела”) таксама пасля доўгага перапынку наведаў старую бажніцу, куды не заходзіў ужо даўно. Але ўнутры нейкія нетутэйшыя хмурыя людзі слухаюць набажэнства на нязвычайнай чужой мове, таму апавядальнік з бояззю выходзіць і чакае разам са збянтэжанымі месчачкоўцамі надыходу сваёй чаргі.

Варта звярнуць увагу і на такія цікавыя, але пакуль маладаследаваны разанаўскі жанр, як злёсы. Напрыклад, твор “На першым снезе” вызначаецца даволі складанай сюжэтнасцю. Умоўна дзеянне пачынаецца, калі ідзе першы снег, на якім становяцца яскрава бачнымі ўсе адбіткі, выявы, разоры і лініі. Дзеючых асоб у злёсе некалькі, аб чым сведчыць зборны лічэбнік абое. Можна зрабіць вывад (у адпаведнасці са слоўнікавым значэннем [56, с. 23]), што герояў у творы магчыма апісаць спалучэннямі “той+той” ці “той+тая”. Спачатку герой адзін, але потым з сябе “абудзіцца рыса” [54, с. 24] дзякуючы гарачаму дотыку, і яны разам будуць адчуваць “першае шчасце” [54, с. 24]. Але гэтае шчасце не будзе доўгім, бо снег растане і рыса зноў стане нябачнай; “без прысмаку дотык” [54, с. 24] ужо не зможа яе аднавіць, а ад ранейшай гарачыні застанецца толькі вільготны след. Адпаведна, пад словам абое трэба разумець героя-

апавадальніка і рысу, што абудзілася ад ягонага дотыку. Але магчымы і іншы варыянт: у якасці другога героя выступае персаніфікаваны снег, аб чым сведчыць апошні радок: “мяне пакаштуе снег” [54, с. 24]. Гэты працэс адбываецца зноў жа праз дотык, калі снегу перадаецца гарачыня – своеасаблівы смак. Прыгадаем яшчэ злёсу “Кіслае малако”: “у немінучых словах // мікроб адкрые // кубак падсунуты да сябе // ...адкрыюся ў немінучым // мной назавуцца словы... // кубак адсунуты ад сябе” [54, с. 68]. Малако ў кубку са звычайнага напою пераўтвараецца ў сродак пазнання таямнічых рэчаіснасці і сябе самога, што з’яўляецца поўнай нечаканасцю для чалавека. У чытача ва ўяўленні адразу паўстае славуць эпізод з пірожным мадлен з эпапеі М. Пруста. У творах А. Разанава таксама знайшлі адбітак пачуцці, звязаныя з сям’ёй, роднымі і аднавяскоўцамі (напрыклад, у версэтах “Дрэвы”, “Гліняныя чалавечкі”, “У старой хаце”, “Лясная дарога” і інш.). Заўважым, што лірычны герой найчасцей успамінае не маці, а бацьку. І. Штэйнер у якасці прыкладу прыводзіць “Паэму пра рыбіну”, злёсы “Акно”, “Вестка” [45, с. 118]. Дадамо таксама злёсу “Чырвоныя рукавічкі” і прыгадаем яшчэ наступны пункт: “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?!” [55, с. 45].

Мноства самых разнастайных душэўных перажыванняў адлюстравана пісьменнікам у пункцірах, паколькі гэтыя творы ўяўляюць сабой уражанне (найперш якраз эмацыйнае) аб якой-небудзь падзеі, з’яве ці прадмеце. Напрыклад, апісваецца чалавечая *весалясць*, бо марудная чарга, што чакае таксоўку, нарэшце зрушылася з месца; *радасць*, з якой скалелыя рукі трымаюць дровы ў прадчуванні хуткага цяпла; *здзіўленне*, калі нечакана расцвіў ядловец; *жаль* ад раптоўнага пчалінага ўкусу. Лірычны герой марыць зайсці ў кожны са старых дамоў і пажыць хвіліну, хоча вярнуцца ў маленства і схавацца ў высокім быльніку. Ён шпацыруе па Вільні, углядаючыся ў шылдачкі з новымі назвамі на даўніх мурах; адчувае *раззубленасць*, бо заблукаў (ды яшчэ і *абурэнне* – ад абыякавасці мясцовых жыхароў, што не жадаюць дапамагчы); у выпадковых сустрэчных імкнецца бачыць знаёмыя постаці; мглістым вечарам успамінае колішніх паэтаў, а ўночы прачынаецца ад цікаўных поглядаў поўні ў вокны дамоў. Разам з апавадальнікам мы чуем гукі аргану ў пустой кірсе і цёхканне салаўя ў цішыні, наведваем вёску і здзіўляемся роднай гаворцы ў вуснах незнаёмых людзей, удыхаем прыемны водар кавы, што напаўняе

завулак, адчуваем *няўпэўненасць* старой перасяленкі (ці на той прыпынак прыехалі?), *шкадуем* расталы снег, ды і сябе саміх таксама.

Цікава, што ў пункцірах адлюстраванья і пачуцці неадусаўлёных прадметаў: суніцы *сарамліва* расчырванеліся, плот *спалохаўся* залевы, булкі *радуюцца*, што апынуліся ў руках дзяўчыны, дзічкам *цікава*: ці падніме хто-небудзь з зямлі, а кубачкам у крамцы *карціць*, каб іх ужо хутчэй набылі пакупнікі. І чалавек здольны зразумець гэтыя пачуцці: “Лопаетца на каштане // пупышка: // ого як няпроста // вылузватца з абалонак!.. // Ведаю, ліст” [55, с. 93].

У шмат якіх тэкстах інтымная тэматыка паядноўваецца з медытатывнай (нездарма І. Штэйнер кажа, што разанаўскі лірычны герой бярэ шлюб з Сафіяй-Мудрасцю [45, с. 237]). Так, у “Першай паэме шляху” апавядальнік ідзе прочкі са змрочнага горада і накіроўваецца кудысьці па дарозе. Мэта яго – паглядзець, што знаходзіцца па-за панурымі мурамі і вартавымі вежамі. Ён прызнаецца: “Мяне стамляе горад непрытомны” [43, с. 167] і хоча выйсці са збытаных вуліц як мага хутчэй, да сутоння. Але не паспявае, у змроку знікаюць усе абрысы, выявы і межы... Што рабіць у гэткай цемры? “Я прападаў // канала сэрца, думка западала” [43, с. 167], герой здранцвеў у распачы, не мог набрацца моцы і зрабіць куды-небудзь крок. Нарэшце наважваецца і ступае наперад, каб не толькі ўратавацца, але і атрымаць адказ на анталагічнае пытанне – “кім я ёсць?! // і кім не ёсць” [43, с. 167]. І раптоўна аднекуль з сутоння чуецца голас – голас самога сябе і знутры сябе – хто ты?! Мы бачым разгубленасць і хваляванне чалавека, які ніяк не можа зразумець, што адбываецца навокал, нібыта нават не ў сапраўднасці, а ў нейчым сне. Апавядальнік падпарадкоўваецца чарговаму пытанню – ступі далей! – і заўважае зьяненне, якому, аднак, таксама не можа назваць сваё імя. Пасля яшчэ адной марнай спробы назвацца герой апынаецца на зямлі, прыкутым да ланцуга. “Сябе не адчуваў тады, бы сам і небам і вадою станавіўся” [43, с. 169], а з цемрадзі з’яўляліся дзве цёмныя істоты-каты, налятала страшэнная віхура, стагнаў акіян і скраналіся з месца пяскі. Выратаванне можна было лёгка атрымаць – назвацца свіннёю і назвацца сабакам, але герой трымае і раз за разам адмаўляецца: я той, хто не свіння, я той, хто не сабака. Чалавек апынаецца сам-насам са спапяляльным пясчаным вірам, якога жахаецца і адчувае сваю безабароннасць. З тэксту твора знікаюць знакі прыпынку і застаюцца толькі абрывістыя словы-думкі галоўнага героя: “Вада і жахі тыцкаліся ў твар // я ў многіх тварах //

гіну не сказаўшы // трапляю ў горад // з горада іду // іду не я // пытаюся я хто ты // за шыю абдымаў ланцуг // я быў // сабака і свіння яны сцвярджалі ...” [43, с. 172]. Вяртанне прытомнасці... Страшнае відма мінула... Чуцен толькі слабы звон, звон з горада, але не варожапанурага, а таго, які з’яўляецца сваім. І па-над прасторай гучаць словы адкрыцця: “Я той хто шлях і хто на ім ідзе...” [43, с. 173]. Падобнае спалучэнне пачуццёвага і філасофскага назіраем таксама ў версэтах “Маланка”, “Птах”, злёсе “У белай кашулі”, “Паэме жніва” і інш. У апошняй, напрыклад, герой скардзіцца на адсутнасць ураджаю на ўласных палетках, наракае на свой лёс і пачынае зайздросціць суседзям, у якіх, наадварот, збожжа добра ўрадзіла.

Такім чынам, інтымная лірыка Алеся Разанава мае сваю спецыфіку. У пісьменніка даволі мала “традыцыйных” любоўных вершаў, аднак згаданае пачуццё ніколі не знікае з ягонай творчасці. Падчас сустрэчы са студэнтамі Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта ў кастрычніку 2017 г. пісьменнік нават заўважыў, што ўсе ягоныя творы – пра каханне. Яно, паводле паэта, з’яўляецца адным са складнікаў любові – усеабдымнага Боскага пачатку. Аднак у творах знайшлі адбітак і іншыя разнастайныя адчуванні, якія здольны перажываць чалавек: здзіўленне ад нечаканага адкрыцця, радасць ад наведвання родных мясцін і сустрэчы з роднымі, туга па страчаным мінулым і шчасце, выкліканае самымі простымі рэчамі; а таксама абурэнне, непакой, нават злосць і інш. Асобнага даследавання заслугоўваюць рэлігійныя перажыванні, адлюстраваныя у творах пісьменніка. Паэт заўважае, што нельга супрацьпастаўляць пачуццёвае і рацыянальнае, паколькі такі погляд будзе павярхоўным і штучным, іх трэба асэнсоўваць разам, як непадзельнае адзінства.

2.5 Нямецкая літаратура і творчасць Алеся Разанава

Пісьменнік не толькі самарэалізаваўся ў айчыннай літаратуры, але і здолеў выявіцца ў нямецкамоўным прыгожым пісьменстве. Гэтаму спрыяла перакладчыцкая дзейнасць А. Разанава, а таксама падарожжы ў Германію, Аўстрыю, Швейцарыю, дзе ён вучыў мову і асэнсоўваў тамтэйшую рэчаіснасць, у выніку чаго з’явіліся адметныя па сваім змесце і форме творы. Яны напісаныя на “свежым” матэрыяле, таму ў іх вельмі ярка адбіваюцца з’явы сучаснасці, але адначасова там можна бачыць і перагукі з ранейшымі гістарычнымі падзеямі і філасофска-эстэтычнымі кірункамі.

Да тэкстаў нямецкіх аўтараў А. Разанаў звяртаўся вельмі актыўна. У біябібліяграфічным даведніку “Беларускія пісьменнікі” адзначаецца, што першыя выкананыя А. Разанавым пераклады з’явіліся ў друку ў 1968 г. і сярод іх быў узноўлены па-беларуску нямецкамоўны верш В. Гартвіга “Мары і рэчаіснасць” [57, с. 127]. Як вядома, у 1990-я гг. А. Разанаў працаваў у часопісе “Крыніца” (быў намеснікам галоўнага рэдактара), адной з мэтаў якога быў якраз актыўны пераклад тэкстаў замежных аўтараў на беларускую мову. На старонках названага выдання былі змешчаны ў тым ліку і шматлікія пераклады, выкананыя пісьменнікам.

Так, у 1995 г. у “Крыніцы” апублікаваныя матэрыялы пра сучасную нямецкую паэтку Эльке Эрб (1938 г. н.) [58]. Асноўную частку іх падрыхтавала Н. Мацяш: у даведцы распавяла пра асабістае знаёмства з нямецкай пісьменніцай, выказала ўласныя назіранні пра спецыфіку творчага мыслення Э. Эрб, а таксама пераклала шэраг яе вершаў. Яшчэ некалькі тэкстаў, змешчаных у часопісе, пераклаў А. Разанаў (“Знадворныя прыкметы жыцця”, “Адвага”, “Што звязвае рэчаіснасць”, “Водгук”, “У думках пра бацьку”). З Э. Эрб пісьменнік быў знаёмы асабіста. Варта адзначыць, што нямецкая перакладчыца і паэтка шмат разоў наведвала Беларусь, удзельнічала ў сустрэчах аўтараў дзвюх краін і менавіта яна ў тым жа 1995 г. сама выступіла ў якасці перакладчыка твораў А. Разанава, калі ў берлінскім выдавецтве “Агога” выйшла па-нямецку кніга “Zeichen vertikaler Zeit” (“Знакі вертыкальнага часу”).

А. Разанаў не абмежаваўся тымі творами, што былі апублікаваны ў згаданым нумары часопіса. У 2000 г. з друку выйшла кніга-білінгва “кропка кропка працяжнік”, дзе паралельна змешчаны нямецкія тэксты Э. Эрб, С. Кірш, Н. Гумэльта і пераклады гэтых твораў на беларускую мову, здзейсненыя А. Разанавым. Згаданае выданне (і ўвогуле сувязі паэта з нямецкай літаратурай) падрабязна характарызуе Е. Лявонава ў шэрагу работ, у тым ліку у калектыўнай манаграфіі “Літаратурная карта Еўропы” [59]. Навуковец піша, што тэксты трох нямецкіх паэтаў, аб’яднаныя ў адной анталогіі, адносяцца да філасофскай лірыкі, якая вызначаецца дыялагічнасцю, асацыятыўнасцю і згарманізаванасцю зместу, прычым часта ў творах стройна, гарманічна ўзаемадзейнічаюць, здавалася б, несумяшчальныя паняцці. [59, с. 456]. Вершы названых аўтараў адлюстроўваюць таксама блізкае, падобнае ўспрыманне рэчаіснасці, прычым яна вельмі “рэчыўная” [59, с. 453–455]. І, як гаворыць беларускі літаратуразнаўца, эстэтычныя погляды і пошукі нямецкіх пісьменнікаў

можна аналізаваць не толькі праз зварот да арыгінальных тэкстаў, але і да перакладаў [59, с. 461]. Гэта абумоўлена, па-першае, імкненнем А. Разанава “... даносіць да чытача істотна-сутнаснае” [59, с. 461], а па-другое, блізкасцю ягонага творчага стылю да стылю Э. Эрб, Н. Гумэльта і С. Кірш. Адпаведна, беларускі пісьменнік не выступае простым “трансфарматарам” нямецкага тэксту ў беларускі, а сутворцам. Е. Лявонава падкрэслівае гэта і адзначае: “Наўрад ці будзе памылкай меркаваць, што ўласныя творчыя прынцыпы беларускага паэта не толькі абумовілі яго зварот як перакладчыка менавіта да гэтых, да гэтых аўтараў, але і цягам усёй працы над іх беларускамоўнымі перастварэннямі дазвалялі яму вырашаць многія праблемы – зместавыя, лексічныя, сінтаксічныя і да т. п., так ці іначай звязаныя з пошукам і дасягненнем мастацкай адэкватнасці. Адэкватнасці вышэйшага парадку, калі забываешся на «нямецкасць» твораў і чытаеш, імкнешся спасцігнуць іх як беларускую паэзію. І найперш – як паэзію Разанава. У гэтым сэнсе А. Разанаў – найважнейшая канстанта кнігі, прычым не толькі як перакладчык, а як творца, блізкі да перакладзеных паэтаў не так у фармальных адносінах, як па мастацкім светаадчуванні, як іх суразмоўца і сутворца, бо ягоныя ўласныя філасофска-эстэтычныя адкрыцці таксама палягаюць у інтэлектуальнай, анталогічнай сферы і суправаджаюцца найцікавейшымі жанрава-структурнымі навацямі” [59, с. 461–462]. Е. Лявонава ў сваёй працы аналізуе шэраг твораў і адлюстроўвае “перазовы” ўласных разанаўскіх вершаў са зробленымі паэтам перакладамі.

Акрамя ідэйна-тэматычных і эстэтычных паралеляў маецца і падабенства фармальнае. Напрыклад, верш “У думках пра бацьку” Э. Эрб нагадвае, на наш погляд, разанаўскую злэсу. Тэкст нямецкай пісьменніцы наступны: “бачыцца постаць яго ні на цалю // не абмалёўваецца знадворку // ні грудзі ні скронь ні плячо // без позірку яго бога // бязлюдны хаўрус” [58, с. 54]. Адпаведна, як і ў злесе, тут маецца загаловак, элементы сюжэтнасці, а радкі пішуцца з маленькай літары без знакаў прыпынку. Гэты твор і верш “Знадворныя прыкметы жыцця” (яны, дарэчы, абодва апублікаваныя не толькі ў кнізе “кропка кропка працяжнік”, але і ў згаданым вышэй нумары “Крыніцы”) прысвечаны, як піша Е. Лявонава, асэнсаванню жыцця і смерці, прычым гэтыя паняцці ўзаемазвязаныя, то бок канец адначасова выступае пачаткам чагосьці новага [59, с. 456].

У 1997 г. “Крыніца” публікуе матэрыялы пра нямецкага паэта В. Цюмлера (1955 г. н.) [4460]. А. Разанаў для часопіса падрыхтаваў падборку вершаў у сваім перакладзе (“За каменем камень”, “Замкнёнасць”, “Цуд”, “У слове” і інш. – усяго 29 твораў). Тэксты

нямецкага аўтара невялікія, пазбаўленыя рыфмы. Напрыклад: “Вітаю зямлю // гэтай раніцай, // шэрань // на голых галінах; // часіна // падзякі – // вось і не ганьбіць // нашыя цені // ноч” (“Гэтай раніцай”) [60, с. 72]. Некаторыя вершы, як разанаўскія квантэмы, напісаны без знакаў прыпынку: “рыбіна лодка адзенне // ранішні золкі // туман і добра // што падаем аж // да слова” (“Уцеха”, вылучэнне зроблена паэтам) [60, с. 74].

Расійская даследчыца Д. Дрэева адносіць творы В. Цюмлера да верлібраў і адзначае пераважнае выкарыстанне аўтарам ва ўласных творах звычайнай, паўсядзённай мовы, а не тропай [61]. Паколькі пісьменнік абірае сціслую форму выкладу, “будзённую” лексіку, то для стварэння неабходнага вобразу працуе з сінтаксічнымі канструкцыямі: часта ўжывае намінацыйныя сказы і адмаўляецца ад дзеясловаў, раздзяляе сказ ці словазлучэнне на некалькі радкоў (парцэляцыя), апускае некаторыя часткі сінтаксічнай канструкцыі (эліпсіс), устаўляе, карыстаючыся дужкамі, дадатковую інфармацыю ў выказванні (парэнтэза) і інш. Гэтым павялічваецца экспрэсіўнасць тэксту, аднак лірычнасць, “плаўнасць” яго страчваецца [61]. Д. Дрэева працуе з арыгінальнымі тэкстамі, аднак і ў беларускамоўных варыянтах мы можам знайсці названыя асаблівасці сінтаксісу. Вось верш “Мова І”, дзе няма ніводнага дзеяслова: “Мова. Цьмяна ў рацэ // дасведчанасці. Неспасціжны // абсяг. Нічыйны // захоп. Для ўсяго // адцурання, для // ахвяраванага спадаравання // з’яўлены цуд” [60, с. 71]. Бачна, што сказы кароткія і падзелены на часткі, размешчаныя на розных радках. Парцэляцыя маецца і ў “Цудзе”, дзе падзел адбываецца ў тым ліку і пасярод слова: “на нейкай мяжы не пра- // грызці, заўчасна // спынены // страх // зноўку быў большы // і небяспечны // занадта цуд” [60, с. 72]. Устаўная інфармацыя (парэнтэза) прысутнічае, напрыклад, у “Трыпціху”: “хто аднак // надпіс хацеў бы // сцерці альбо запэцкаць? (Амаль // вока тваё карціна // над доўгаю гарызанталлю?) // лаві // чыстыя гукі (супаўшы) // у мітусні!” [60, с. 73].

Са студзеня 2001 г. А. Разанаў жыве ў Германіі па запрашэнні Міжнароднага парламента пісьменнікаў, некаторы час таксама правёў у Аўстрыі і Швейцарыі. Сам пісьменнік не лічыць дадзены перыяд эміграцыйным, а называе хутчэй творчым падарожжам: “Тое, што апошнія чатыры гады і чатыры месяцы я пастаянна жыву ў Нямеччыне і Аўстрыі, не было аніякай маёй эміграцыяй. Не быў я ўцекачом і ні ў кога не прасіў прытулку. Я проста пабываў у Заходняй Еўропе на творчыя запрашэнні” [44, с. 122]. Паэт пры гэтым не парываў сувязей з Беларуссю, часта наведваў яе і прэзентаваў свае кнігі.

Спачатку А. Разанаў знаходзіўся ў нямецкім Гановеры. Чужая, новая акляючая рэчаіснасць выклікала пэўныя цяжкасці, напрыклад, мелася неабходнасць авалодвання нямецкай мовай, якая, па словах пісьменніка, тады была для яго “замкнёнай на невядома колькі ключоў” [44, с. 189]. Аднак паступова навакольнае гановерскае жыццё раскрывалася і станавілася ўсё больш зразумелым, нават атрымлівала мастацкае афармленне, вынікам чаго стала кніга “*Hannoversche Punktierung*” (“Гановерскія пункціры”, 2002). Да гэтага пісьменнікам была створана вялікая колькасць пункціраў на беларускім матэрыяле, і вось дадзены жанр быў выкарыстаны паэтам таксама ў нямецкай культурнай прасторы. Тое, што абраны менавіта пункцір, а не вершаказ, версэт і г. д., тлумачыцца, на нашу думку, яго невялікім памерам і зразумелым кожнаму зместам. Сапраўды, пэўныя ўражанні пісьменніку лягчэй занатаваць некалькімі радкамі, не звяртаючыся пры гэтым да складаных моўных канструкцый, а чытачу лягчэй стварыць вобраз ва ўласным уяўленні. Сам паэт тлумачыць зварот да пункціраў наступным чынам: “Пункціры – іх і чытаць не трэба: зірнуў і прачыталіся; пункціры – іх і пісаць не трэба: яны адшукваюцца самі. Блукаў па не вядомых раней мясцінах, заглябляўся ў раней не вядомыя краявіды, апынаўся сам-насам з выпадкам і імгненнем, і калі раптам нешта звяртала на сябе ўвагу – гэта звяртаў на сябе ўвагу пункцір. Ён тварыўся з уражанняў ды назіранняў і ў тых акалічнасцях апынаўся самым пільным і чуйным спадарожнікам і самым адпаведным жанрам” [44, с. 190]. “Гановерскія пункціры” – гэта кніга-білінгва, то бок там змяшчаюцца беларускамоўныя тэксты, напісаныя А. Разанавым, а таксама іх пераклады па-нямецку. Падобным чынам складзена яшчэ адна кніга – “*Das dritte Auge*” (“Трэцяе вока”, 2007), якая выйшла пазней ужо ў Швейцарыі. Дадзеныя выданні былі грунтоўна прааналізаваныя Т. Дубоўскай. Даследчык заўважае, што ў “Гановерскіх пункцірах” маюцца цікавыя вобразы горада: “Адметнасцю пазначаных мініяцюр з’яўляецца ўрбаністычны хранатоп, пра што сведчыць наяўнасць тапоніма ў назве паэтычнага зборніка. Аўтар апынаецца ў незнаёмай яму да гэтага часу прасторы, якую ён уважліва, крок за крокам пачынае асвойваць. Прычым прастора гэтая мае канкрэтныя межы, не адцягнена-абстрактныя, як у беларускамоўных пункцірах пісьменніка” [62]. А ў “Трэцім воку” горад з’яўляецца ўжо не галоўным, а фонам, на першы ж план выходзяць прыродныя вобразы, пэўныя рэчы і г. д., прычым цяжка адрозніць, рэчаіснасцю Швейцарыі ці Беларусі яны абумоўлены.

Але знаёмства нямецкамоўнага чытача з творчасцю А. Разанава адбылося значна раней. Яшчэ ў 1995 г. у Берліне выйшла кніга

“*Zeichen vertikaler Zeit*” (“Знакі вертыкальнага часу”), у 2002 г. – “*Tanz mit den Schlangen*” (“Танец з вужакамі”). Нарэшце, цыкл перакладных кніг завяршаюць згаданыя ўжо “Гановерскія пункціры” і “Трэцяе вока”. Перакладчыкамі твораў пісьменніка былі О. Анзуль, Э. Эרב, У. Чапега, Г. Скакун. Праца перакладчыкаў ускладнялася тым, што не заўсёды можна было падабраць поўнаасцю адэкватныя адпаведнікі беларускім словам, а таксама правільна перадаць пэўныя айчынныя рэаліі, пачуцці і перажыванні аўтара. Згадаем наступны пункт: “Накропвае дождж: // з парасонам // вітаецца парасон” [63]; пераклад твора па-нямецку наступны: “*Regen tröpfelt: // Regenschirm // grüßt Regenschirm*” [63]. Малюнак, які ўзнікае ва ўяўленні, будзе прыблізна аднолькавы што ў беларуса, што ў немца, бо дажджы ідуць усюды, і парасоны выкарыстоўваюцца ўсюды таксама. Іншая справа, напрыклад, тэкст версэта “Бязмежжа” (“*Grenzenlosigkeit*”), дзе мы ўжо бачым не прадметны малюнак, а аўтарскую рэфлексію, пачуццё, якое перакладчыкі мусяць як мага дакладней перадаць, што вымагае пошуку адпаведнай лексікі. Але ўсё роўна творы тым ці іншым чынам адрозніваюцца: “Нямецкая перакладчыца Эльке Эרב, з якой я найболей супрацоўнічаў, робіць добрыя, дыхтоўныя пераклады, усе гэты адзначаюць, хто чытаў ці слухаў. Адначасова некалькі разоў узнікала пытанне. Скажам, мы разам чытаем, я ў арыгінале, яна ў перакладзе. І слухачы гавораць – гэты розныя тэксты, зусім іншае гучанне па-беларуску і па-нямецку!” [44, с. 139]. Аднак нямецкамоўны чытач знаёмы з творчасцю пісьменніка не толькі ў перакладах. А разанаў не проста пачаў пісаць па-нямецку, але і вынайшаў адметны жанр “*Wortdichte*”, выклікаўшы тым самым вялізную цікавасць тамтэйшага літаратуразнаўства і крытыкі: “... увайшоў на поле нямецкамоўнай паэзіі і пачаў пісаць па-нямецку. Хаця, хутчэй, не пісаць, а маляваць нямецкімі словамі. Жанр, што пачаў вынікаць з гэтых маляванак, назваў «*Wortdichte*». Слова ў нечым новае для нямецкай мовы і літаратуры” [44, с. 123]. Выйшлі адпаведныя кнігі “*Wortdichte*” (2003) і “*Der Zweig zeigt dem Baum wohin er wachsen soll*” (“Галінка паказвае дрэву, куды яму расці”, 2006). Т. Дубоўская тлумачыць назву гэтага жанру праз нямецкія словы *das Wort* “слова”, *die Dichte* “гушчыня, шчыльнасць”, *der Dichter* “паэт, пісьменнік” [44, с. 191], творца згаджаецца з такім тлумачэннем і дадае яшчэ слова *Gedicht* “верш” [44, с. 191]. На беларускую мову “*Wortdichte*” перакладаецца як *вершасловы* ці *сцісласловы*. Па сваёй форме вершасловы набліжаюцца да вершаказаў, на што звяртае ўвагу сам пісьменнік: “Па сутнасці, гэты і ёсць

вершаказы, перасаджаныя з беларускай глебы ў нямецкую. Але таму што глеба аказалася іншай, яны і самі пачалі змяняцца, набываць асаблівасці, якіх не было ў беларускіх папярэднікаў” [44 с. 192]. Вершаказ уяўляе сабой невялікі твор, у цэнтры якога знаходзіцца адно (радзей два) слова-дамінанта, якому даецца ўсебаковая характарыстыка, найперш праз падбор сугучных альбо аднакарэнных слоў беларускай і іншых моў. Тое ж самае бачым і ў “Wortdichte”. Аднак нельга названыя жанры поўнасьцю атаясамліваць. Прыклад прыклад вершаслова “**Sommer**” (“Лета”):

SO, MEHR Sonne,
SO, MEHR Meer,
SO, MEHR Immer,
SO, MEHR Sehr [64, с. 12].

Як бачна з тэксту, у вортдыхтэ актыўна выкарыстоўваюцца сродкі графічнага выдзялення і асацыятыўная вобразнасць. Так, лета характарызуецца пісьменнікам з дапамогай сугучных паняццяў *Sonne* (сонца), *Meer* (мора), *So* (так), *Mehr* (больш) і г. д. У іншых тэкстах выкарыстоўваецца не толькі чаргаванне вялікіх і малых літар, але і іх размяшчэнне ў перавернутым выглядзе, малюнкі, вылучэнне, падкрэсліванне.

Яшчэ адным адрозненнем Wortdichte ад вершаказаў можна назваць параўнальна невялікі аб’ём нямецкіх тэкстаў, самыя маленькія з якіх могуць складацца ўсяго з трох радкоў (напрыклад, “**Spiegel**”, “**Wetter**”, “**Halbreim**”, “**Stroh**”). Названыя сцісласловы хутчэй набліжаюцца да квантэм. Так, сярод апошніх таксама знойдзем трохрадкоўі (“адлюстраванні множацца...”, “у нетрах сэрца...”, “насенне самародзіць...”, “я адымаецца...” і інш.), а яшчэ выкарыстанне сугучных складоў: “**ахвяры абуджаюцца // нажы // з’ядаюцца іржою // чую рэха // хлеб аржаны**” [54, с. 10]. Але ёсць і вортдыхтэ вялікага памеру: “**Mond und Sonne**” (“Месяц і сонца”), “**See und Fluss**” (“Возера і рака”), “**Berg und Grube**” (“Гара і яма”) і некаторыя іншыя, дзе аналізуюцца два пэўныя паняцці ў параўнанні паміж сабой. Менавіта ў названых тэкстах можна бачыць падабенства да вершаказаў найбольш яскрава. Прыгадаем вершаслоў “**See und Fluss**”:

Der See ist Null, der Fluss ist Eins, der See ist Seher, der Fluss ist Prophet, der Fluss ist das Muster für den Geist, der See für die Seele, der Fluss geht gern zu Fuß, der See segelt gern.

Der Fluss ist fleißig, der See wachsam, der Fluss ist von Gewinn und Verlusten ergriffen, der See hat sich ins Lesen des Buches der Segen

vertieft, der Fluss strömt zum Schluss und hat Lust, dorthin zu strömen, der See verehrt den Anfang und ist in Selbstbetrachtung versunken.

Der See sieht sich durch den Filter der Gelassenheit, der Fluss durch den Filter der Beweglichkeit, der Fluss zählt die Leistungen, der See schwimmt in Seligkeit, der See zeichnet den Kreis, der Fluss die Linie, der See halt den Bogen, der Fluss trägt den Pfeil.

“Du sollst auch künftig hier sein”, sagt der Fluss zum See, “du must auch künftig von hier fließen”, flüstert der See zum Fluss [64, с. 74].

Мы сапраўды назіраем падабенства з вершаказам, толькі пісьменнік карыстаецца сродкамі ўжо не беларускай, а нямецкай мовы. Цікава, што ёсць і падобны беларускамоўны вершаказ “Рэчка і возера”, але малюнак там будзе зусім іншым.

Факт, што замежны пісьменнік так дакладна разумее сутнасць мовы, імкнецца ўнікнуць у сэнсавую глыбіню слова, не мог не здзівіць нямецкамоўнага чытача: “Падзівіліся, здзівіліся, згадзіліся, казалі, што вось такога (творцы і твораў) у іх яшчэ не было. Хоць я ні ў якім разе не саборнічаю з нямецкімі паэтамі. Гэта было б бессэнсоўна. Яны сваю мову ведаюць дасканала, як мы сваю, у нюансах. Таму я прапанаваў сваю гульню. А з Беларусі прыехаў не сам – узяў з сабою дзялянку беларускага поля. Яго прызямліў у Нямецчыне і на ёй пачаў вырошчваць зёлкі, што сталіся там у навіну” [44, с. 123]. Як ужо згадаў пісьменнік, найбольшыя цяжкасці выклікала мова, бо “мова паэзіі і ўжытковая мова – розныя мовы, і хоць словы тыя самыя, яны адрозніваюцца паміж сабою, як глыбіня і паверхня ...” [44, с. 188]. Адзначым, што жыццё за мяжой узбагаціла лексіку і беларускіх твораў пісьменніка. У тэкстах пункціраў, напрыклад, мы сустракаем словы *кірха, кнайпа, Брэмен, Лейпцыг, Лімэригтрасэ, Маркткірха, Шпрэвю, ганOVERскі*. Калі А. Разанаў наведаў Швейцарыю, то пэўны час жыў у манастыры, што выклікала выкарыстанне слоў *манашка, капуцын* (частка адзення), *манах* і г. д.

Таксама варта звярнуцца да пэўных тыпалагічных сыходжанняў на філасофска-эстэтычным узроўні. У вершаказах і вортдыхтэ асноўная ўвага засяроджваецца найперш на рэчах і прадметах, адпаведна, зноў згадаем пра канцэпцыю рэчыўнасці М. Хайдэгера. Даследаванні Е. Лявонавай і Л. Садко паказваюць, што найбольшая ўвага рэчам надаецца якраз у нямецкамоўным прыгожым пісьменстве. Напрыклад, параўноўваючы эксперыментальную паэзію ў нямецкай і беларускай літаратурах, Л. Садко згадвае такіх твораў, як Э. Яндль, Ф. Мон, Г. Рум, Х. Хайсэнбютэль, Ц. Ульрыхс, авангардыстычныя згуртаванні “Noigandres”, “Wiener Gruppe” і інш., праводзіць паралелі з творчасцю

П. Макаля, А. Наўроцкага, Р. Барадуліна, С. Мінскевіча, З. Вішнёва і, канечне, А. Разанава [65]. Прычым ужываецца такі тэрмін, як “**канкрэтызм**”: “...тэрмін «канкрэтная паэзія», або «канкрэтызм», «канкрэтарух», стаў умоўнай назвай цэлага шэрагу разнастайных з’яў у аўстрыйскай, бразільскай, нямецкай, чэшскай, швейцарскай, італьянскай, амерыканскай літаратурах. У творчасці паэтаў-канкрэтыстаў назіраецца дамінантная тэндэнцыя – праз эксперыменты з мовай вызваліць энергію канкрэтнага слова, якое не залежыць ад граматыкі” [65]. Даследчык звяртае ўвагу на выкарыстанне паэтамі-канкрэтыстамі слоў штодзённай гутарковай мовы, пазбаўленай эўфемізмаў і купюр (т. зв. *Umgangssprache*); а таксама падкрэслівае сугестыю і эўфанію, характэрныя і для разанаўскіх твораў: “Праблематызацыя мовы, прадэманстраваная ў паэзіі А. Разанава, успрымаецца як спроба ператварыць літаратурны тэкст у бачную рэч, даступную для чалавечага ўспрымання і на эмпірычным узроўні – праз адмысловую метрыку, арыгінальную акустычную арганізацыю, сістэму асанансаў і кансанансаў, візуальную структуру верша” [65].

Пра судакрананне разанаўскіх вершасловаў з “канкрэтнай паэзіяй” піша і Е. Лявонава, дадаючы да пералічаных аўтараў яшчэ О. Гомрынгера, Г. К. Артмана, К. Байера, О. Вінера [59, с. 482–483]. Л. Садко звяртаецца і да т. зв. “графічнай паэзіі”. Такія вершы набылі асаблівае пашырэнне яшчэ ў эпоху барока і дагэтуль застаюцца папулярнымі. Тэкст у згаданых творах размяшчаецца адмысловым чынам, утвараючы пэўныя фігуры, набіраецца рознымі шрыфтамі, паядноўваецца з малюнкамі. То бок можна сапраўды сцвярджаць, што частка вортдыхтэ ўяўляе сабой прыклады графічнай паэзіі, аднак вершы беларускага пісьменніка больш “стрыманыя”, чым у нямецкамоўных твораў. Навуковец робіць выснову, што “ўнутраная форма слова, у штодзённай мове звыкла і надзейна схаваная, у тэкстах А. Разанава, роўна як і ў творах еўрапейскіх канкрэтыстаў, выходзіць на першы план пры дапамозе разнастайных прыёмаў матывавання ўнутранага зместу знешнімі прыкметамі, наладжваючы моцнае адзінства азначаемага і азначаючага” [65]. Вельмі цікавай нам падаецца думка Е. Лявонавай, якая аналізуе творчыя здабыткі А. Разанава як частку агульнаеўрапейскай **традыцыі “рэчавасці”** [59, с. 483–495] і знаходзіць падабенства з ідэямі *Ding-Gedicht* (верша аб пэўным прадмеце, вершы-рэчы) і *бідэрмаера* (ням. *Biedermeier*) – стылёвага кірунку ў нямецкамоўным мастацтве, якому ўласцівая ўвага да жыцця асобнага чалавека, навакольнай прыроды і інш., што выявіліся ў мастацкай сістэме аўстрыйскага пісьменніка А. Штыфтэра, а таксама ў многіх творах

Бадлера, стылі “новай рэчыўнасці” Р. М. Рыльке і інш. Навуковец прыходзіць да высновы, што “... рэчы, не губляючы сваёй прасторава-часовай канкрэтнасці, набываюць глыбокі, экзістэнцыяльны сэнс ... ; яны нясуць на сабе і ў сабе семантыку душэўна-духоўнага «выхавання» лірычнага героя і аўтара, праз паэтычнае ўвасабленне рэчаў спасцігаецца логіка быцця ... Рэч належыць розначасовым пластам; пры ... самадастатковасці яна тым не менш не ізалюецца ад свету, засвойвае ўсё новае, з чым сутыкаецца, ... і адкрывае гэта новае чалавеку” [59, с. 494–495]. Даследчык распавядае, што для А. Разанава, як і для Р. М. Рыльке, характэрна бачанне руху ў рэчы, адзінства рэчаіснасці, пэўная антынамічнасць, але антытэзы пры гэтым не маюць характару канфлікту. Магчыма, нейкае падабенства паміж пісьменнікамі сапраўды маецца, бо сам А. Разанаў жывіў нейкі час у Швейцарыі і Аўстрыі, нават наведваў вёску Рарон, дзе пахаваны Рыльке (гл. [44, с. 169]). Нагадаем, што М. Хайдэгер сваю філасофскую канцэпцыю называў своеасаблівым каментаром да творчасці Р. М. Рыльке.

Пасля канчатковага вяртання А. Разанава на радзіму выйшлі кнігі вершасловаў “**Der Mond denkt, die Sonne sinnt**” (“Месяц думае, сонца разважае”, 2011), “**Von nah und fern**” (“Зблізку і здалёк”, 2016), а таксама беларуска-нямецкія білінгвы “**Гліна Камень Жалеза / Lehm Stein Eisen**” (паэмныя цыклы, 2013), “**І вынайшаў я крылы – воць яны / So dachte ich mir Flügel aus – da sind sie**” (паэмы, 2014), “**На гэтай зямлі / Auf dieser Erde**” (версэты, 2015), “**Галасы тое, што ёсць, шукаюць / Die Stimmen suchen, was ist**” (пункціры, 2016). Аднак пісьменнік не лічыць, што стаў нямецкамоўным творцам. Паўторымся, што сваё знаходжанне за мяжой ён называе своеасаблівым творчым падарожжам: “Гэта сустрэчы з новымі мясцінамі, з новай рэчаіснасцю. І ў гэтай рэчаіснасці твой позірк становіцца свежым, кантрастным, больш сканцэнтраваным, ён заўважае тое, што тамтэйшыя людзі не бачаць. Гэта па-першае. Па-другое, мой побыт там – гэта палёт пчалы. На тых кветках, палях, лугах, у тых садах знаходзіць нешта, што будзе карыснае айчыннай літаратуры” [44, с. 154]. Прычым нават у час стварэння іншамоўных тэкстаў, паэт актыўна звяртаўся да роднай мовы як крыніцы натхнення: “Ад беларускага слова я, нават пішучы альбо малюючы свае нямецкія «Wortdichte», ніколі не адступаўся. Наадварот, беларускае слова было мне заўсёды асноваю і дапамогаю ... І тое, што рабіў, пісаў, маляваў нямецкімі словамі, гэтыя «Wortdichte», гэта дадатак да таго, што стваралася па-беларуску. Так

што беларуская мая творчасць, і ня толькі мая, яна пабагацее яшчэ і на нямецкі ўнёсак. Не пабяднее, а пабагацее” [44, с. 131]. Здалёк, магчыма, беларуская рэчаіснасць і менталітэт, сапраўды бачацца па-іншаму, па-іншаму разумеюцца. Письменник заўважае, што кожнае вяртанне на радзіму было своеасаблівым адкрыццём, Беларусь нібы зноўку спасцігалася пісьменнікам ад пачатку да канца.

Такім чынам, можна сцвярджаць, што Алесь Разанаў актыўна асэнсоўвае рэчаіснасць нямецкамоўных краін. Вынікам дадзенага працэсу сталі шматлікія творы, спачатку беларускамоўныя, а затым і напісаныя ўжо адразу па-нямецку. Сярод апошніх найбольш вылучаецца адметны жанр “Wortdichte” – “вершасловаў”, які прызнаецца наватарскім, нязвыклым самімі нямецкімі крытыкамі і літаратуразнаўцамі. Письменник працягвае ствараць сцісласловы і пасля вяртання ў Беларусь. Аднак у нямецкамоўных творах маецца вялікі адбітак традыцыйнай айчыннай ментальнасці і ўплыў беларускай мовы, на што звяртае ўвагу сам А. Разанаў.

2.6 Творчасць паэта ў літоўскім літаратурным працэсе

А. Разанаў зрабіў вялікі ўнёсак таксама ў развіццё літоўскай літаратуры. Як і ў выпадку з нямецкай, паэт пачынаў з перакладаў замежных аўтараў, а пазней сам стаў пісаць па-літоўску.

Письменник добра валодаў літоўскай мовай і таму мог карыстацца арыгінальнымі тэкстамі, а не падрадкоўнікамі. Калі меркаваць па звестках біябібліяграфічнага слоўніка “Беларускія пісьменнікі”, то першымі былі перакладзены вершы “Дружба” С. Нерыс і “Дзеці ля помніка Леніну” А. Бярнотаса, надрукаваныя ў ЛіМе (1972) [57, с. 128]. Зімой 1973 г. А. Разанаў паехаў у суседнюю краіну ў творчую камандзіроўку (працягвалася да лета 1974 г.), дзе “...авалодваў літоўскай мовай, перакладаў літоўскіх паэтаў ды яшчэ вышукваў рэшткі беларушчыны” [44, с. 163]. Гэтая акалічнасць дапамагла яму пры працы над згаданай вышэй двухтомнай анталогіяй “Літоўская савецкая паэзія”.

У названым выданні змешчаны вершы 86 аўтараў, перакладамі якіх займаліся 48 чалавек. А. Разанаў працаваў з тэкстамі 31 паэта, прычым творы 16 аўтараў перакладзены выключна ім. Так, у першым томе знойдзем разанаўскія пераклады з С. Нерыс (8 вершаў), К. Боруты (2), В. Мікалайціса-Пуцінаса (5), В. Анайціса (2, прычым

усе наяўныя ў анталогіі творы гэтага аўтара поўнасцю пераклаў А. Разанаў), А. Скінкіса (поўнасцю, 5), А. Вянцлавы (поўнасцю, 11), К. Корсакаса (2), А. Жукаўскаса (8), Э. Матузьявічуса (9), Э. Межэлайціса (4), П. Дравініса (поўнасцю, 4). У **другім** томе – А. Малдоніса (5), А. Пуйшытэ (поўнасцю, 2), Ю. Марцінкявічуса (1), В. Каралюса (3), Р. Скучайтэ (поўнасцю, 6), П. Рашчуса (поўнасцю, 3), І. Юшкайціса (3), А. Бярнотаса (8), А. Дабульскіса (поўнасцю, 3), Р. Кятуракіса (поўнасцю, 4), М. Марцінайціса (5), У. Шымкуса (поўнасцю, 8), Ю. Вайчунайтэ (поўнасцю, 11), П. Палілёніса (поўнасцю, 1), І. Кантаўтаса (поўнасцю, 5), А. Букантаса (поўнасцю, 5), С. Гяды (2), В. Пальчынскайтэ (3), О. Балюконітэ (поўнасцю, 6), Д. Саўкайтэ (поўнасцю, 4). Падлічым колькасць твораў: у I томе пададзены тэксты 219 вершаў (пісьменнік пераклаў з іх 60), у II томе маецца 255 твораў (і 88 перакладаў). Такім чынам, усяго анталогія змяшчае 474 тэксты, з якіх 148 перакладзены А. Разанавым.

Можна назваць і іншыя кнігі паэзіі, выдадзеныя пры ўдзеле А. Разанава: “Бяздомная любоў” А. Жукаўскаса (1974), “Трава і камень” Ю. Марцінкявічуса (1981), “Вадзяныя знакі” А. Малдоніса (1985), “Белы замак на гары” (паэзія М. Марцінайціса, С. Гяды, Э. Межэлайціса, 1992). Напрыклад, зборнік “Вадзяныя знакі” [4466] змяшчае 92 вершы, над якімі працавалі А. Разанаў (зрабіў 41 пераклад), А. Вольскі (19), В. Зуёнак (12), У. Паўлаў (2), Я. Сіпакоў (2), Х. Жычка (1), Р. Барадулін (7), Г. Бураўкін (5), Ю. Свірка (3). Са спадчыны М. Марцінайціса беларускі пісьменнік сярод іншага пераклаў шэраг балад пра Кукуціса (1984) і нават напісаў некалькі сваіх твораў з гэтым жа персанажам. Таксама маюцца яшчэ пераклады з А. Дрылінгі, В. Рэймерыса, Я. Дзегуцітэ, М. Чурлёніса, В. Марцінкуса.

Аднак А. Разанаў працаваў не толькі з літоўскай паэзіяй. У часопісе “Вясёлка” (№1 за 1981 г.) было надрукавана апавяданне К. Марукаса “У навагоднюю ноч”. З творчасці К. Саі паэт пераклаў дзіцячую аповесць-казку пра гномаў “Гэй, хавайцеся!” (1982) і п’есу “Клеменс” (1979). Акрамя таго, назавём яшчэ раман Ё. Авіжуса пра падзеі пачатку 1940-х гг. “Час, калі пусцеюць сядзібы” (1989). У зборніку “Бурштынавыя пацеркі” (1984) змешчаны наступныя разанаўскія пераклады літаратуры для дзяцей: П. Машотас “Зайка-зладзюжка” (апавяданне), “Зімою” (урывак з аповесці); Вайжгантас “Казка віленскага замка”; Ш. Рагана “Вішні” (апавяданне); К. Борута “Певень ідзе на паншчыну” (апавяданне); В. Мілюнас “Суніцы” (апавяданне); К. Марукас “Салдацкі гасцінец” (апавяданне); Р. Ланкаўскас “Стрыгунок” (апавяданне).

Вышэй ужо згадвалася пра недастатковую даследаванасць перакладчыцкай дзейнасці А. Разанава айчынным літаратура-знаўствам. Калі казаць пра літоўскую крытыку, то асноўным даследчыкам з'яўляецца А. Лапінскене, прычым яна асэнсоўвае не толькі здабыткі А. Разанава, але і ўвогуле спецыфіку літоўска-беларускіх літаратурных сувязей. Навуковец была асабіста знаёмая з пісьменнікам, таму ў сваіх работах прыводзіць шмат цікавых звестак, у тым ліку, напрыклад, згадвае, пра цяжкасці, што ўзніклі ў беларускага перакладчыка: “Увосень 1982 года, сустрэўшыся ў Мінску, гутарыла з А. Разанавым пра анталогію [*“Літоўская савецкая паэзія”*], спецыфіку перакладчыцкай работы, яе складанасці і асаблівасці. Ён здзівіў мяне тым, што не толькі валодаў літоўскай мовай, а і адчуваў яе. На пытанне, што аказалася самым няпростым пры перакладзе літоўскай паэзіі, А. Разанаў назваў архаічнасць літоўскай мовы” [67, с. 178]. Таксама адзначаецца, што пісьменнік не проста добра разумее, а адчувае літоўскую мову, лёгка працуе як з сучаснымі творамі, так і з класікай, імкнучыся пры гэтым як мага больш дакладна перадаць па-беларуску сутнасць пэўнага тэксту і асаблівасці стылю ягонага аўтара: “Рэдактар анталогіі Васіль Вітка прызнаваўся, што А. Разанаў паспяхова, прафесійна перакладае і класіку, і найноўшых паэтаў. І гэты поспех невыпадковы. А. Разанаў – таленавіты творца. Уражвае яго ўспрымальнасць, паэтычнае чуццё, здольнасць паглыбіцца ў светаадчуванне і творчы почырк таго паэта, які перакладаецца, паразумецца з самою існасцю твораў і суадпаведна ўзнавіць іх на роднай мове” [67, с. 178]. Менавіта ў перакладзе А. Лапінскене выходзілі на літоўскай мове творы самога паэта: кнігі “Паляванне ў райскай даліне” (2008) і “Падарунак хроснай маці” (2013).

Бачна, што паэт актыўна перакладаў тэксты вялікай колькасці літоўскіх аўтараў. Але ягоная сувязь з літаратурным працэсам суседняй краіны гэтым не абмяжоўваецца. У 2018 г. у віленскім выдавецтве “Номо liber” выйшаў зборнік “Lietuviški punktyrai” (“Літоўскія пункціры”), які склалі пункціры, “натхнёныя” краявідамі, жыццём і культурай Літвы і напісаныя на тамтэйшай мове. Водгукі крытыкаў пра названую кнігу апублікаваў па-беларуску часопіс “Дзеяслоў” [67].

Звернемся да згаданых вышэй водгукаў, апублікаваных у “Дзеяслове”, і паглядзім, на што канкрэтна скіроўвае ўвагу той ці іншы навуковец або пісьменнік.

Б. Ёнушкайтэ – старшыня Саюза пісьменнікаў Літвы – характарызуе перакладчыцкую дзейнасць паэта, піша, што свае літоўскія пункціры А. Разанаў пачаў публікаваць у культурніцка-літаратурных выданнях “Metai”, “Krantai”, “Naujoji Romuva”. Гаворачы

ж пра зборнік “Lietuviški punktyrai”, заўважае: “Чытаючы гэтую кнігу, немагчыма западозрыць, што пункціры напісаны не нашым суайчыннікам, не тутэйшым, так адмыслова А. Разанаў валодае літоўскай мовай, адчувае яе нюансы, яе асаблівасці, семантычныя пласты, зачароўвае гульнёю слоў” [67, с. 178].

А. Лапінскене параўноўвае “пабачанья” пісьменнікам семантычныя сувязі ў літоўскай мове са знойдзеным скарбам, які ў пункцірах спалучаецца з гукапісам і арыгінальнымі метафарамі.

Паэт У. Бразюнас падкрэслівае важнасць гукавога пачатку ў разанаўскай паэзіі, што лучыць яе з часамі глыбокай старажытнасці “У той Алесевай малельні, дзе мова судакранаецца са зместам, становячыся словам, гук вымаўляецца з асабліваю сілаю і самаздзіўленнем – нібыта гучыць і чуе сябе ўпершыню” [67, с. 181].

Крытык А. Валёніс прыпадабняе пункціры да японскіх хайку, піша, што большая частка твораў пачынаецца пэўным тэзісам, за якім далей у творы ідзе метафарычнае асэнсаванне рэальнасці. А. Валёніс прыводзіць таксама шэраг прыкладаў літоўскіх пункціраў: “Išvydau Vilnių: / ir jis / manų/ lietuviškai prakalbo” (“Убачыў Вільню: і яна ўва мне загаварыла па-літоўску”), “Eisiva mudu! / Arsikabina / Dūmas su ugnimi” (“Хадзема разам! Абдымаецца дым з агнём”) [цыт. па: 34, с. 180].

Крытык Э. Банітэ згадвае пра асноўныя моманты біяграфіі беларускага паэта і падкрэслівае адсутнасць у пункцірах лішніх сродкаў мастацкай выразнасці, бо цэнтральнае месца адводзіцца слову і яго гучанню: “У гэтым зборніку літоўскай паэзіі добра відаць, што Разанаў не захапляецца метафарамі і моўнымі аздобамі. Яму рупіць знайсці утоеную сувязь там, дзе гэта дазваляе зрабіць сама мова – так, ён збліжае фонасемантыку паасобных сегментаў пэўных слоў, і тады ў знаках моўнай рэчаіснасці выяўляюцца новыя значэнні” [67, с. 182].

Паэт Э. Ігнатавічус спыняецца на моўных асаблівасцях твораў, прычым сцвярджае, што “...у літоўскіх “пункцірах” А. Разанаў гуляе з мовай, дэканструкуе яе вальней, чым у напісаных на роднай мове «пункцірных» аналагах, дзе дамінуе лагічнае разгортванне думкі” [67, с. 183]. Таксама згадваецца выкарыстанне неалагізмаў, дыялектнай лексікі, а таксама адбываецца дыферэнцыяцыя пункціраў на некалькі відаў.

У матэрыяле “Дзеяслова” таксама адзначаецца, што праца паэта з тэкстамі на літоўскай мове пэўным чынам паўплывала і на ягоную беларускую творчасць. Калі казаць пра лексіку, то самыя яркія

прыклад такога ўплыву, на наш погляд, – слова *бажніца*, якое сугучна з літ. *bažnyčia* і сустракаецца ў пісьменніка значна часцей, чым *царква*. Неабходна таксама згадаць, што ў 2018 г. А. Разанаў за “ўвагу і любоў да літоўскай мовы, за яго пераклады літоўскай літаратуры на беларускую мову” (Б. Ёнушкайтэ) [67, с. 178] атрымаў званне ганаровага сябра Саюза пісьменнікаў Літвы; прычым такіх ганаровых сяброў там усяго трое, а прапанову аб наданні А. Разанаву гэтага звання падтрымалі адзінагалосна ўсе літоўскія пісьменнікі.

Як вядома, А. Разанаў актыўна карыстаецца ва ўласнай творчасці лексічнымі багаццямі беларускай мовы, у тым ліку размоўнымі і дыялектнымі словамі, стварае шматлікія неалагізмы. Падобнае мы можам бачыць і ў перакладах. Прывядзём у якасці прыкладаў словы, якія, паводле ТСБМ пад рэд. К. Крапівы, адносяцца да абласных, размоўных ці параўнальна рэдка ўжываюцца ў сённяшнім маўленні, а таксама наватвораў: *залева* (лівень); *наўсягды* (назаўсёды); *гурма* (натоўп); *спалымнее знічка* (згасне); *загасцілы* (які доўга быў у гасцях); *пырхацець* (пра дрэвы – шумець); *канавана*, *канавое* (вызначанае конам, лёсам); *прывечарэлы* (вечаровы); *агняны* (вогненны); *крушнія* (куча камення); *скрушны* (маркотны); *ззалелы* (пераўтвораны ў залу, попел); *мружны*, *мружна* (зжмураны, жмурачыся); *камлыга* (глыба, валун); *цемрыня* (цемра); *весне* (увесну); *пространь* (прастора); *сцярожкі* (асцярожны); *снежавы шарон* (заледзянелы снежавы покрыў); *дзячу* (дзякую); *вароны крачуць* (каркаюць); *капач* (матыка); *тло* (тлен, прах); *спрастаныя рэчкі* (выпрамленыя); *сувой* (скрутак); *акаём невідущы* (нябачны абрыс?); *нязморна* (нястомна); *шчасны* (шчаслівы); *перакльчанай кумесай* (перамяшанай кучай?); *скварны* (спякотны); *пантоплікі* (пантофлі); *акавітна* (прагна); *сінеча* (сінь); *сухмень* (спёка); *кветны* (квітнеючы); *найважкі* (самы важкі); *цемрадзь* (цемра); *жнеяр* (хлеббароб); *багаславёны* (дабраславёны); *русявы* (русы); *кажнюткі* (кожны); *вязамо* (нешта пераплеценае); *чарнарызец* (манах) і інш.

Такім чынам, А. Разанаў актыўна ўплываў на рух і развіццё літаратурнага працэсу ў Літве. Сувязь з прыгожым пісьменствам суседняй краіны ўсталявалася ў пісьменніка спачатку праз пераклады, а пазней – дзякуючы арыгінальным тэкстам, створаным па-літоўску. Калі казаць пра “Літоўскія пункціры”, то яны па форме вельмі нагадваюць сваіх беларускамоўных “братоў”, аднак увага да гучання пэўных слоў і этымалогіі збліжае іх таксама з вершаказамі.

2.7 Элементы индийской культуры і філасофіі ў творах пісьменніка

Шмат хто з даследчыкаў творчасці А. Разанава падкрэслівае цікавасць паэта да ўсходняй філасофіі і мастацтва. Так, Т. Лозка знаходзіць у тэкстах пісьменніка ўплывы даасізму і будызму [68], з японскімі хоку параўноўваюць пункціры беларускага пісьменніка Т. Аляшкевіч [69, с. 40] і Е. Лявонава, якая дадае яшчэ і танка [59, с. 446]. Сапраўды, гэтыя жанры вельмі падобныя па форме і тэматыцы, а хоку М. Басё пераклаў на нашу мову якраз А. Разанаў. Бачна, што ўвага навукоўцаў скіравана найперш на культуру Японіі і Кітая, між тым у творах паэта можна таксама пабачыць не менш цікавыя адсылкі да Індыі.

Калі самы “японскі” жанр аўтара – гэта пункцір, то самымі “індзейскімі” з’яўляюцца квантэмы і злёсы, якія ў І. Штэйнера выклікаюць асацыяцыі з індуісцкімі мантрамі [45, с. 121]. **Мантра** – гэта тэкст, шматразовае паўтарэнне якога дабратворна ўплывае на чалавека, яго энергію і інш.; магічная формула паклікання багоў, што складаецца з асаблівага набору гукаў і заснаваная на веры ў яго магічную моц [70, с. 252; 38, с. 178]. З санскрыту гэтае слова перакладаецца як “верш”, “заклён”, “чараўство” [71, с. 176]; паводле іншага тлумачэння, яно ўтварылася ад караня са значэннем “уяўляць, меркаваць” [70, с. 262]. На авестыйскай мове (старажытнай мове свяшчэнных тэкстаў зараастрызму) *maθra* значыць “боскае слова”. Тэксты мантраў зусім кароткія. І. Штэйнер, напрыклад, піша, што ў пяціскадавай Панчакшарамантры ўвасоблены ўвесь сусвет, а імёны Бога на санскрыце згадваюцца ў 16-слоўнай мантры Харэ-Крышна, самая ж галоўная, з якой утварыўся свет, – Ом – мае адзін склад [45, с. 121–122]. Мантра адрозніваецца ад малітвы тым, што тут важна дакладна ўзнаўляць гучанне кампанентаў, а пры іх перастаноўцы атрымліваецца ўжо іншая мантра, вынік і ўздзеянне якой, адпаведна, таксама будуць іншымі, прычым некаторыя склады па-за мантрай могуць не мець сэнсу, з’яўляюцца наборам гукаў [70, с. 263] (як піша І. Штэйнер, у мантры “істотны не столькі сэнс, колькі дакладнае ўвасобленне гукаў” [45, с. 121]). Напрыклад, адна з найбольш вядомых будысцкіх мантраў гучыць наступным чынам: “Ом ма ні пад ме хум” [71, с. 176]. Кожны з яе складоў мае сваё значэнне і можа тлумачыцца па-рознаму; самы распаўсюджаны пераклад: “Ом, тыскараб на лотасе” (першы, галоўны, склад дае магчымасць сузіраць батхісатву-персаніфікацыю, якая ўвасабляе сабой спачуванне) [71, с. 198–199].

Тэксты мантраў кароткія, і іх прынята шматразова запар паўтараць (т. зв. *джапа*). Цікава, што важным з’яўляецца спосаб выканання мантры: гучнае вымаўленне будзе менш эфектыўным за шаптанне, а самая лепшая джапа адбываецца ў думках [70, с. 173–174].

Квантэма – аўтарскі жанр А. Разанава, што характарызуецца невялікім памерам (найчасцей 3–4 радкі), адсутнасцю загалоўка і знакаў прыпынку, вялікай асацыятыўнасцю тэксту і варыятыўнасцю тлумачэння яго нага зместу. Напрыклад, “маланка вымалёўвае // карэнне // у цемры церам // пацеры цяпер” [72, с. 105]. Тэкст сапраўды незвычайны. Перад намі паўстае апісанне навальніцы з маланкай, што раз-пораз узнікае на цёмным небе і разыходзіцца ва ўсе бакі, быццам карані ад расліны. Жыхары цераму шэпчуць пацеры (пэўна, і грамнічную свечку запалілі), каб непагадзь хутчэй мінула. У які час адбываецца дзеянне? Чаму ў тэксце згаданы менавіта церам? Хто яго насельнікі? Адсутнасць знакаў прыпынку спрыяе ўзнікненню самых розных чытацкіх асацыяцый. І кожны радок мае сваё адметнае значэнне, прычым ніхто не забараняе нам чытаць тэкст з сярэдзіны: “*Пацеры цяпер маланка вымалёўвае. Карэнне ў цемры. Церам*”. Пагодзімся з меркаваннем І. Штэйнера пра падабенства квантэмы і мантры. Мы ведаем, што мантру прынята паўтараць запар шмат разоў, у выніку чаго атрымліваецца адзін вялікі тэкст. У такім выпадку, пэўна, пачатак і канец зыходнага тэксту перастаюць заўважацца, губляюцца ў патоку маўлення, затое ўзрастае роля гукаў-складнікаў. Т. Аляшкевіч шматбакова аналізуе фонасемантыку разанаўскіх твораў і сярод іншага вылучае характэрны для іх прыём “унутрылексічнага гукапераймання” [69, с. 111], калі словы звязваюцца шляхам паўтору пэўных гукаў. Пры яго дапамозе, напрыклад, імітуюцца гукі прыроды, навакольнага асяроддзя (даследчык прыводзіць у якасці прыкладу выразы *звоняць званы, гракае грак* і інш.). Ёсць і такія прыклады, калі сувязь паміж прадметамі і іх прыкметамі, дзеяннямі адлюстроўваецца праз сугучныя рознакарэнныя словы, неалагізмы (*мякіна мяккая, іржавы жвір, шыпыны ў шыпынінах* і інш.) [69, с. 111]. У прыведзенай квантэме заўважаецца часты паўтор гукаў [ц], [р]: **карэнне, цемра, церам, пацеры, цяпер**. Як нам падаецца, пісьменнік гэтым імкнецца перадаць шаптанне пацераў, шамаценне ружанца, якія можна пачуць, калі сціхае гром і вецер за вокнамі. Фанетычнае падабенства слоў-кампанентаў праяўляецца ў большай ці меншай ступені і ў іншых квантэмах: “**гартае грамада // ад брамы да // вартуюцца гримоты // статут тутка**” [66, с. 104], “хлеб назусім // аднойчы // дасца // зброя //

без вобразу нябыт // прыўзніме лёзы рунь” [72, с. 101], “пярэчаць рэчы // гіну ў гліну // твар // навыварат” [72, с. 102]. Зноў успамінаюцца мантры і замовы, для якіх правільнае гучанне вельмі важна, каб дасягнуць неабходных чалавеку мэтай (паляпшэнне надвор’я, пазбаўленне ад хваробы, заступніцтва вышэйшых сіл і г. д.). І. Штэйнер слушна адзначае: “А. Разанава, безумоўна, прыцягвае зыходны пастулат індуізму аб тым, што ўсе гукі і словы, якія выкарыстоўваюцца людскімі істотамі, выразна ўплываюць на матэрыю” [45, с. 121]. Творы беларускага паэта (не толькі квантэмы, але і злёсы, вершаказы, версэты, узнаўленні і інш.) вельмі сугестыўныя і таму могуць бясконца спазнавацца чытачамі, бо кожнае прачытанне тэксту выклікае новыя асацыяцыі і яскравыя вобразы. Нагадаем таксама, вяртаючыся да пункціраў, што яны ўступаюць у своеасаблівы дыялог не толькі з хоку, але і персідскімі бейтамі, і яшчэ адным індыйскім літаратурным жанрам – гатхамі [44, с. 159].

Сувязь тэкстаў А. Разанава з Індыяй праяўляецца і праз выкарыстанне адпаведных экзатычных паняццяў, назваў у тэкстах. Так, у адным з пункціраў бачым цікавае слова *ашрам*: “Маршруты варушацца: // ўводзяць // лес мурашы // ў ашрам” [55, с. 217]. Лексема ашрам (ашрама) мае некалькі значэнняў. Па-першае, так называюць адасобленае месца жыхарства пустэльнікаў, аскетаў і мудрацоў, то бок манастыр ці скіт у лесе, гарах і пад. Па-другое, рэлігіёзную арганізацыю, якая фарміруецца вакол пэўнай духоўнай асобы, мудраца і г. д. для распаўсюджвання ягоных ідэй, ладу жыцця. Па-трэцяе, ашрама – гэта чатыры стадыі жыцця індуіста, для кожнай з якіх рэгламентуюцца свае паводзіны, род заняткаў, рэлігійная літаратура [70, с. 72]. Т. Лозка, характарызуючы ўплывы даасізму, піша пра выкарыстанне паэтам зыходных даоскіх сімвалаў (гульня, люстэрка, вада, агонь) у творах і прыводзіць у якасці прыкладу вершаказ “Агонь” [68, с. 45]. Тэкст яго наступны:

*Агонь што імгненна гіне і ўзнікае нанова і ў імгненне ахоплівае
неспасцігальныя гоні сусвету.*

*Агонь робіць цвёрдае мяккім і мяккае цвёрдым, з ім радзяцца і
каваль, і ганчар.*

*Агонь – ганец новага часу, новага сягоння, ён гоіць жыццё ад
багны і ганьбы. І богаадданец, і ёгаадданец, і паганец натхняюцца ім
на геніяльныя дасягненні [73].*

Тэкст стварае яскравы малюнак языкоў полымя, што ўспыхваюць і знікаюць літаральна за імгненне, каб адразу ж з’явіцца дзесьці яшчэ. Агонь звычайна ўспрымаецца як самая банальная рэч,

але пісьменнік пераконвае чытачоў, што яна валодае звышнатуральнымі ўласцівасцямі, паколькі дазваляе пераўтвараць мяккае ў цвёрдае (гліняныя вырабы пасля абпальвання становяцца трывалымі) і цвёрдае ў мяккае (нагрэты метал становіцца прыдатным для кавання). Нас гэты тэкст цікавіць з гледзішча індыйскай культуры. У індуізме з агнём звязаны адмысловы бог Агні, які мае старажытнае індаіранскае паходжанне [70, с. 39], а таксама традыцыя крэмацыі памерлых (*анцьешці*), калі агонь дапамагае нябожчыку хутка трапіць на неба, а сям’я яго пасля крэмацыі становіцца рытуальна чыстай [70, с. 57–58]. Мы бачым у вершаказе супрацьпастаўленне *агонь – багна, ганьба*. Апошнія сімвалізуюць усё часовае, дарэмнае, агіднае, звязанае з “зямнымі” складнікамі жыцця. Агонь жа з’яўляецца з’явай нябеснай, сакральнай, вечнай. Заўважым, што асаблівае значэнне агню надаецца ў зараастрызме, які разам з індуізмам утварыўся з адзінай старажытнай індаіранскай рэлігіі. Зараастрыцы з’яўляюцца вогнепаклоннікамі: агонь лічыцца свяшчэннай прыроднай стыхіяй, паколькі быў створаны Ахура-Маздам (Богам), таму ў зараастрыскіх храмах заўсёды падтрымліваецца полымя, а яго апаганьванне ці загашванне ёсць грэх. У згаданым тэксце варта звярнуць увагу на слова *ёгаадданец*, якое, бяспрэчна, звязана з Індыйяй. *Ёга* – гэта спецыяльныя прыёмы і практыкаванні, выкананне якіх дазваляе “ачысціць” цела і свядомасць, дасягнуць стану духоўнага сузірання, унутранай завершанасці, далучэння асобы да звышасабовага, вышэйшага пачатку [71, с. 139; 37, с. 218]. Такім чынам, у дадзеным вершаказе адлюстраваная важнасць агню, яго вялікае шанаванне ва ўсіх культурах і рэлігіях. Можам згадаць біблейскую Неабпалімую Купіну, актыўнае выкарыстанне свечак у хрысціянскім богаслужэнні, падтрымліванне агню ў зараастрыскіх храмах, індуйскі абрад анцьешці і спальванне зёлак перад выявамі бостваў. Цікава, што адзін з накірункаў тыбецкай ёгі прадугледжвае магчымасць прасвятлення шляхам сузірання агню і атаясамлівання сябе з ім [71, с. 247]; чалавек тады становіцца неўспрымальны да холаду, бо дзякуючы ўласнаму “ўнутранаму жару” можа сагрэць сябе і наваколле, растапіць снег і лёд [71, с. 159].

Асабліва цікавы ў плане экзатычнай лексікі версэт “Маму Тхакур дас”. Загалолак – моцная пазіцыя тэксту – прыцягвае нашу ўвагу, паколькі нельга адразу здагадацца, аб чым вядзецца гаворка, і гэта вымушае пачаць чытаць версэт далей: “Зазванілі званочкі, усплёснуліся кімвалы, узнесліся галасы. «Харэ Крышна, Харэ Крышна, Крышна-Крышна...» – творыцца махамантра” [43, с. 325]. У свядо-

масці ўжо ўзнікае вобраз нечага індыйскага, бо Крышна – гэта адно з самых шануемых індуйскіх бостваў, цэнтральнае ў кульце крышнаізму [70, с. 243]. І своеасаблівай малітвай-услаўленнем у гэтым кульце з’яўляецца часты паўтор імя Крышны, т. зв. *махамантра* (“Харэ Крышна, Харэ Крышна, Крышна Крышна, Харэ Харэ / Харэ Рама, Харэ Рама, Рама Рама, Харэ Харэ” [70, с. 274]). То бок гаворка, пэўна, вядзецца пра набажэнства, што пацвярджаецца наступнай страфемай тэксту: “Маму Тхакур дас у аранжавым аблачэнні сядзіць, скрыжаваўшы ногі, і, пакуль раздаецца з тацы прасад, гаворыць: «Мінуліся тыя часы, калі нас можна было палічыць па пальцах, цяпер нас шмат...»” [43, с. 325]. Важнай часткай індуйскага богаслужэння з’яўляецца *пуджа*: перад выявай боства запальваюць свяцільні, раніцай звоняць у званочкі, як бы абуджаючы яго ад сну, кураць духмянымі рэчывамі і зёлкамі, прыносяць вадку для амавення, кветкі, рыс і плады [70, с. 339]. Частку названай ахвярнай ежы “ўжывае” боства, а астатняе – *прасада* – становіцца асвячоным і раздаецца вернікам [70, с. 337]. Акрамя таго, чытаюцца мантры (джапа), супольна спяваюцца гімны, каб дасягнуць еднасці з боствам, і ладзіцца сумесная трапеза [70, с. 245]. Падобнае бачым і ў разанаўскім версэце: паўтарэнне імя Крышны пад гук званочкаў і кімвалаў, з тацаў (падносаў) раздаецца асвячоная ежа, а Маму Тхакур дас – гэта святар, якога прыйшлі паслухаць людзі: “Прысутныя, што прыйшлі на гадзіну сустрэчы, слухаюць, згодна ківаюць галовамі і задаюць пытанні” [43, с. 325]. У нашым уяўленні паўстае вобраз традыцыйнага індуйскага храма, запоўненага людзьмі, са шматлікімі статуямі і калонамі, дзе разносіцца водар запаленых зёлак і чуюцца шаптанне мантраў. Аднак перадапошняя страфема нечакана разбурае створанае ў чытача ўяўленне, паколькі ўсё насамрэч адбываецца не ў Індыі: “А я згадваю тыя часы, калі Маму Тхакур дас быў проста Міша, калі нікога не трэба было лічыць ні па пальцах, ні як інакш, калі кожны быў значны не тым, што знайшлося, а тым, што шукалася, што спасцігалася і што не мела наймення ...” [43, с. 325].

Нельга не ўспомніць таксама “*Яйкакватраты Манвантары*”. Гэта 6 карцін, створаных А. Разанавым сумесна з мастаком В. Маркаўцом у 1992 г. На палотнах мы бачым квадраты з упісанымі ў іх аваламі-яйкамі. Колер элементаў чорны, белы, чырвоны. Паводле слоў паэта, “Яйкакватраты” з’яўляюцца канцэптuallyнай ідэяй і сімвалізуюць новы стан рэчаіснасці. Яны аднаасова і канкрэтныя выявы, і ўніверсальная формула, што перагукваецца з супрэматызмам, стужкай Мёбіуса, салярнымі міфамі, квантавай механікай, містэрыямі старажытнай

Грэцыі і Егіпту, нават з Ф. Скарынам [44, с. 52]. Пабачыць “Яйкаквдраты” можна на вокладках выдадзеных кніг пісьменніка. Напрыклад, “Кніга ўзнаўлення” упрыгожана “Першым яйкаквдратам”, а зборнік “Пчала пачала паломнічаць” мае выяву “Пятага яйкаквдрата”. У назве серыі карцін ужыта паняцце “*Манвантара*”. У індуізме ім характарызуецца працягласць жыцця *Ману* – агульнага продка ўсіх людзей, які быў адзіным, каго бог Вішну выратаваў ад патоку [70, с. 263]. Манвантар некалькі, і яны пастаянна змяняюць адна адну, кожная маючы, адпаведна, свой нанава створаны свет, свайго Ману, багоў і інш. Адна манвантара доўжыцца 306 720 000 гадоў, а пасля змяняецца наступнай [70, с. 261]. Чатырнаццаць манвантар складаюць *кальпу* – яшчэ адну адзінку вымярэння касмічнага часу. Кальпа ў сваю чаргу прыраўноўваецца да 1 дня існавання Брахмы [70, с. 225]. Такім чынам, як манвантары змяняюць адна адну, ствараючы новы свет, так і “Яйкаквдраты” з’явіліся наступствам супрэматычнага жывапісу, а з іх у сваю чаргу паўстане далей нешта новае, новая рэчаіснасць. Дадамо яшчэ, што з заўвагай аб своеасаблівым “разбурэнні” малевічаўскага квадрата дзеля ажыццяўлення “Яйкаквдратаў” А. Разанаў, па-першае, не згаджаецца, бо “Як «Квдраты» Малевіча, так і мае [А. Разанава – аўт.] «Яйкаквдраты» перш за ўсё канцэптуальная ідэя, якая не касуе таго, што было, а дадаецца да яго і вынікае з яго. У Малевіча яна свая, у мяне – свая, яны не пярэчаць адна адной і не выключаюць адна адну” [44, с. 54–55]. Па-другое, разважаючы далей пра разбуральны і стваральны пачаткі, пісьменнік кажа, што яны ўзаемазвязаныя між сабой, і прыводзіць для прыкладу *Трымуці* – старажытнаіндыйскі боскі вобраз, у якім злучаюцца стваральная іпастась Брахмы, захавальная іпастась Вішну і разбуральная – Шывы [44, с. 55].

У А. Разанава маюцца і пераклады твораў Рабіндраната Тагора – слаўтага паэта, першага нееўрапейца-лаўрэата Нобелеўскай прэміі па літаратуры. Атрымаў яе пісьменнік у 1913 г. за англамоўны зборнік “Тітанджалі” (“Ахвярныя песнаспевы”), дзе змешчаны 103 вершы Тагора, перакладзеныя аўтарам з бенгальскай мовы. Менавіта да названай кнігі звярнуўся Алесь Разанаў і ўзнавіў “Тітанджалі” па-беларуску; поўны тэкст зборніка выйшаў спачатку ў “Даляглядах” у 1992 г., а затым (амаль у такім жа самым варыянце з нязначнымі лексічнымі зменамі) у серыі “Паэты планеты” ў 2018 г. Чаму ж А. Разанаў абраў менавіта лірыку Р. Тагора?

Як ужо адзначалася, Кніга складаецца са 103 пранумараваных безназоўных вершаў, што не маюць рыфмы. Як бачна з падзагалоўка выдання – “Ахвярныя песнаспевы”, – вершы ўяўляюць сабой

своеасаблівую ахвяру. Адрасат яе ў зборніку найчасцей пазначаецца назоўнікам *Гасподзь, Госпадзе, Бог, Божя, Ойча*, займеннікамі *Ты, Цябе, Ён, Яго* і пад., эпітэтамі і апісальнымі канструкцыямі-перыфразамі *Мой найвялікшы Паэце; Жыццё жыцця майго; Уладарца-паэт; О мой адзіны, мой любы сябра; мой сябра; Уладар мой; о Святы; о Будзіцель; мой Цар; о Гожы; Уладца майго жыцця; Жыццё Усё* і інш. Выкарыстанне перакладчыкам слоў *Гасподзь, Ойча, ружанец, вячанне* выклікае ў чытача асацыяцыі з хрысціянскім Богам. Адначасова ў вершах гаворыцца пра *свяцільнікі*, якія пускаюць па рацэ або ставяць перад ахвярнікам храма, *вянкі-ахвяраванні*, разбураную бажніцу, дзе цэлай засталася толькі *статуя боства* і інш, што звязваецца ў нашай свядомасці ўжо з рэлігіяй індуізму. Нарэшце, знойдзем у песнаспевах і адсылкі да паганства (*пярун*, што імчыцца ў калясніцы, Бог як *Гасподзь навальніцы*). Трэба адзначыць, што бацька Р. Тагора – Дэбендранатх Тагор – быў рэлігійным рэфарматарам, які прапагандаваў адзінабожжа, адмаўляў ідалапаклонства, традыцыйны для Індыі падзел на касты, існаванне кармы і святасць Вед [64, с. 409]. Р. Тагор яшчэ болей аддаляецца ад артадаксальнага індуізму, а таксама атрымлівае грунтоўную еўрапейскую адукацыю, што спрыяе фарміраванню ў яго своеасаблівай карціны свету: “У аснове філасофскіх канцэпцый Р. Тагора ляжыць ідэя гарманічнага прымірэння супрацьлегласцей, у распрацоўцы якой ён выкарыстоўвае як традыцыйныя вучэнні індуізму, так і дасягненні еўрапейскай філасофскай думкі. Р. Тагор выкарыстоўвае ўзыходзячае да ўпанішадаў паняцце Брахмана як вышэйшай рэальнасці, «абсалютнай ісціны, безасабовага Таго, у якім няма адрозненняў таго і гэтага, добра і зла» і адзіная якасць якога – «невymoўная асалода»” (У. Эрман) [64, с. 410–411]. У. Ламшукоў сцвярджае, што зварот Р. Тагора да рэлігійнай лексікі быў абумоўлены працяглай падобнай традыцыяй індыйскай літаратуры, аднак усё-такі ў цэнтры паэтычнага свету пісьменніка стаіць чалавек: “... у «бязмежным сусвеце» паэзіі Тагора ёсць свае трывалыя каштоўнасныя арыенціры, маральна-этычныя полюсы. У цэнтры гэтага ўніверсума пастаўлены чалавек Менавіта чалавек, нягледзячы на тое, што Тагор так часта гаворыць пра Бога і багоў, багата выкарыстоўваючы мову рэлігіі і міфа. Ён тварыў у традыцыі, у якой яшчэ заставалася жывой норма рэлігійна-міфалагічнага мыслення, сакральнага міфа і містыкі. У Тагора звыклыя сакральныя катэгорыі і паняцці падвяргаюцца глыбокаму пераасэнсаванню. Чалавек – гэта бог, і ўсё яго прыроднае асяроддзе працята боскім пачаткам; усвядоміўшы сваё адзінства з усім існым, чалавек становіцца богам. Гэтая думка з’яўляецца для

творчасці Тагора цэнтральнай. У Тагора няма раз’яднанасці рэлігіі, філасофіі і эстэтыкі, бо ісціна, дабро і прыгажосць (сацьям-шывам-сундарам) – для яго непадзельнае адзінства быцця” [74, с. 624–225].

Адпаведна, ва ўсіх вершах кнігі можна бачыць чалавека, які тым ці іншым чынам звяртаецца да Госпада з просьбай або падзякай. Заўважым, што лірычных герояў, відаць, у зборніку некалькі. Вядома, што першапачаткова цыкл названых твораў быў напісаны Р. Тагорам на бенгальскай мове і потым перакладзены ім на англійскую. У пачатку беларускага выдання 2018 г. пазначана, што пераклад зроблены з арыгінальнай лонданскай публікацыі 1913 г. “Gitanjali (Song Offerings)” [50, с. 4]. У англійскай мове род у часцін мовы адсутнічае (пра бенгальскую, на жаль, патрэбнай інфармацыі мы не знайшлі). У беларускім жа варыянце частка вершаў падаецца ад мужчынскай асобы (17, 32, 43, 71 і г. д.), частка ад жаночай (вершы 41, 52, 54, 56 і інш.), а ў некаторых асобу дакладна вызначыць нельга (напрыклад, 58, 68, 69, 72, 75). Параўнаем: “Я чакаю любові, толькі адной любові, каб у рукі яе аддаць сваё сэрца. Вось чаму я **забавіўся**, вось чаму **прамарудзіў** свой час і **стаўся** вось чаму **вінаваты**” [50, с. 21] – на мужчынскую асобу тут паказваюць формы дзеясловаў *прошлага часу* і прыметніка; “Нічога я ў Цябе не **прасіла** і на вуха Табе свайго імені не **прашаптала**. Калі Ты развітваўся, я **стаяла** моўчкі каля крыніцы” [50, с. 63], “Ты зрабіў мяне **суўладальніцай** Тваіх скарбаў. Твая неабсяжная слава **весаціца** ў маім сэрцы, і воля Твая ўвасабляецца вечна ў маім жыцці” [50, с. 66] – жаночую асобу адлюстроўваюць формы *прошлага часу* дзеясловаў і *назоўнік ж. р.* *суўладальніца* (вылучэнні нашыя). Нельга дакладна вызначыць асобу, напрыклад, у наступных радках: “Няхай сальцюцца ўсе песні радасці ў апошнім маім песнаспеве; радасці, што зямлю залівае зялёным буяннем зёлка; радасці, што змушае кружыцца па ўсім неабсяжным свеце заўжды неразлучных блізнят – жыццё і смерць...” [50, с. 68]. Большасць тэкстаў напісана ад 1 асобы цяперашняга часу або ад мужчынскага імя, дзе лірычным героем з’яўляецца творца, што грае на музычным інструменце і спявае. У тэкстах неаднаразова згадваюцца прыкметы беднасці, нястачы, але лірычны герой не зважае на іх, бо ягоная асноўная мэта – ствараць песнаспевы Госпаду. Мастак адначасова моцна прагне, каб Уладар пачуў ягоныя малітвы і ў той жа час вельмі баіцца моманту, калі Той пастукае ў дзверы ўбогай хаціны. Па меркаванні Р. Тагора, Бог заўсёды дапаможа тым, хто сапраўды верыць; акрамя таго, Госпада не трэба спакушаць прыгожымі ўборамі, даяментамі, лішнімі паэтычнымі аздобамі, бо ўсё гэта марнасць:

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

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

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

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

Але раніцою, устаўшы з ложка, я ўбачыў, штопоўны дзівосных кветак мой сад [50, с. 93].

У вершах 60, 61, 62 лірычны герой глядзіць на дзяцей, што гуляюць на акіянічным узбярэжжы, на немаўля, якое спіць у калысцы або атрымлівае новую цацку. Дзеці не абцяжараны яшчэ цяжкай штодзённай працай, іх не турбуюць галеча і раскоша, таму менавіта сузіранне спакойнага дзяцінства дазваляе лірычнаму герою паўней адчуць гарманічнасць прыроды і спазнаць навакольны свет: “На акіянічным беразе, дзе мяжуе з адным неабсяжным светам другі неабсяжны свет, сустракаюцца дзеці. Нязрушны абсяг нябёсаў сінее над імі, бялее пясок, свеціць сонца, і гонкія хвалі віруюць нястомна... На акіянічным беразе, дзе мяжуе з адным неабсяжным светам другі неабсяжны свет, дзейсніцца з веку ў век вялікае набажэнства – сустрэча дзяцей” [50, с. 71]. Цікава, што блізкі вобраз стварыў у свой час І. Канчэўскі ў вершы “На матывы Р. Тагора” (1923):

Ты – Вялікі,

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

Яны будуюць заторы, кіруюць бег вады ў пракапаных дзяціннай лапатачкай каналы і дзіўна засмучоныя, калі неасцярожна плёснущая хвалька змывае ўсе іх дзіцячыя хітрыкі.

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

І тады я чую, што глядзяць на мяне з ласкай Твае вочы, і дзякую Табе, што разам з прыкрым болем Ты даў мне шчасце пазнаць Тваю сталую вечную прысутнасць на нашай шумнай дзяціннай гульні [75, с. 74].

У вершы 83 лірычны герой звяртаецца да *Маці*, прычым слова гэтае і адпаведныя займеннікі падаюцца з вялікай літары: “Зоркі нясуць аздобу для ног Тваіх – бранзалеты, скутыя са святла, але мая жамчуговая нізка будзе вісець, о Маці, у Цябе на грудзях” [50, с. 95]. Ці не з’яўляецца гэтая Маці тоеснай Госпаду, Айцу і пад., а значыць, адной з іпастасяў Брахмана? Заўважым яшчэ, што ў тэкстах 66, 87 згадваецца загадкавая *яна*, якую шукае лірычны герой.

У апошніх вершах зборніка лірычны герой адчувае хуткі скон, але смерць не з’яўляецца для чалавека нечым страшным. Наадварот, гэта шлях, што дапаможа нарэшце “адчуць страчаную асалоду зліцця з Сусветам” [50, с. 99] і пабачыць на свае вочы Уладцу жыцця:

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

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

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

Сплецены кветкі, і ўгатаваны вянок для нявесты. Пакіне пасля вячання яна свой дом і ў самоце ночы сустрэне свайго Спадара [50, с. 104].

Важна таксама звярнуць увагу на асаблівасці мовы перакладаў, выкананых А. Разанавым. Так, экзатычнай лексікі, што ва ўяўленні чытача трывала звязана з Індыяй, досыць мала: *чашачка і слодыч лотаса; цыноўка; акіян* і акіянская шыр; *марскія птушкі; ракавінкі; шаты смакоўніцы; боская птушка Вішну; шукальнікі жэмчугу* на ўзбярэжжы; *ма́йя* (г. зн. нерэальнасць свету, яго ўяўнасць); *багі*, што спяваюць, сабраўшыся на нябёсах; *боства* разбуранае бажніцы; *чырвона-рудая апратка* вандроўцы; парваныя струны *віны* (традыцыйны індыйскі музычны інструмент) [43, с. 28]. У вершах знойдзем таксама размоўныя словы, наватворы, якія часта выкарыстоўвае ў арыгінальных і перакладных творах А. Разанаў: *песнаспеў, бажніца, сквар* (спёка), *цемрыня, гурма, пачассе, хваласпеў, згук, нездаляшчы, рызманы, жарнасек, цімвян, цямрэча, мітуса, вобмаль, лайба* (лодка), *каганец, згрызоты, сутонлівы, авохці* (выклічнік), *духмянлівы, марудліва, далечыня, вандроўца, натомлены* (стомлены), *невідушчы, спачынак, памрока* (цемра), *бяскрай, знямоглы, гарацешны* (пакутлівы), *страхотны, гняўлівы, пашанота* (пашана), *пахошчы* (парфума) і інш. У тэкстах прысутнічае нават традыцыйная для А. Разанава сугучнасць слоў: “Вопратка, што акрывае мяне, – *кужаль жалобы і палатніна тлену; я ненавіджу яе і ўсё роўна з пшчотай тулю*

да сябе” [50, с. 32], “У зацені **пышна пашытых шатаў** смакоўніцы драмаў хлапчук-пастушок...” [50, с. 53].

Письменнікі звычайна абіраюць тэксты для перакладу не адвольна, а на падставе цікавага для сябе зместу, сугучнасці з уласным светапоглядам і мастацкімі ідэаламі. Калі чытаеш пераклад “Тітанджалі”, то яскрава адчуваеш разанаўскі стыль, манеру выкладу, за якімі, аднак, не губляецца індывідуальнасць Р. Тагора. Так, шмат якія цытаты можна было б пачуць і з вуснаў лірычнага героя твораў А. Разанава: “Я карпею бесперастанку, узводзячы сцены высока, і па меры таго, як яны дзень за днём умуроўваюцца ў нябёсы, я ўсё болей у іхнім усё глыбачэйшым цяні губляю сваю першародную сутнасць” [50, с. 33] (параўнаем з радкамі версэта “Пярэчанне”: “... я разбіваю душу і рукі аб камяні і сцены, якія мяне абступаюць ... Але мы твая абарона, – пярэчаць мне камяні і сцены, мы тваё вонкавае цела...” [43, с. 222]), “Мая песня скінула з сябе аздобы. Не ззяюць на ёй дыяменты, і пыльных убораў, каб ганарыцца, няма на ёй. Навошта яны?” [50, с. 11], “Не памятаю той хвіліны, калі ўпершыню я пераступіў парог жыцця. // Якая сіла прымусіла, каб я адкрыўся ў гэтым вялікім таемстве, як адкрываецца ў поўнач у лесе пупышка чароўнай кветкі?” [50, с. 108].

Як вядома, у Індыі таксама бярэ пачатак і будызм. У дадзеным падраздзеле мы не спыняемся на ім падрабязна, паколькі, папершае, будызм, хоць і ўзнік на тэрыторыі Індыі, але хутка быў выцеснены адтуль індуізмам і асноўнае распаўсюджанне атрымаў ужо ў Тыбеце, Кітаі, Японіі і г. д. Па-другое, будыйскі кампанент у творчасці А. Разанава быў разгледжаны Т. Лозка [68, с. 45–48]. Даследчык асабліваю ўвагу скіроўвае на будысцкую школу Дзэн, якая з’яўляецца адной з найбольш уплывовых у Японіі, а таксама звяртаецца да паняцця **сансары**. У рэлігійна-міфалагічных уяўленнях будызму пад сансарай разумеецца быццё, якое непазбежна звязана з пакутамі і перараджэннямі жывых істот [71, с. 222]. То бок усе істоты ў час жыцця несупынна пакутуюць, а пасля смерці пераўвасабляюцца у іншай форме (такой жа самай, як і раней, або лепшай ці горшай, што залежыць ад здзейсненых за жыццё ўчынкаў – *кармы*). Такі цыкл пераўтварэнняў не мае пачатку і ўвесь час працягваецца далей. Аднак сансара не бясконца: супрацьлегласцю яе і адначасова яе завяршэннем з’яўляецца *нірвана*, калі чалавек можа перапыніць працэс новых пераўвасабленняў. Паняцце сансары выкарыстоўваецца таксама ў джайнізме і індуізме (дзе яно якраз ўласна і ўзнікла). У апошнім сансара ўспрымаецца як свет пераўвасабленняў індывідуальнага Атмана (“я”, уласная сутнасць, існасць) у розных целах і розных

сферах быцця [70, с. 391]. Змена целаў залежыць ад кармы чалавека, а вызваленне ад сансары – *мокша* (аналаг будысцкай нірваны) – гэта “максімальная экзістэнцыяльная мэта індуіста” [70, с. 391]. Заўважым, што літаратуразнаўца Г. Кісліцына ў адной са сваіх прац піша: “Дзякуючы А. Разанаву і таму ўплыву, які мелі на яго творчасць усходнія філасофскія сістэмы, беларуская паэзія паказала смерць як пераход з рэальнасці быцця ў рэальнасць іншабыцця” [49, с. 166]. На жаль, даследчык не разгортвае далей сваю думку, але, пэўна, гаворка вядзецца менавіта пра сансару як несупынны працяг быцця чалавека ў розных іпастасях і формах. У творчасці А. Разанавы сапраўды не сустранеш традыцыйнага (фізіялагічнага, як кажа Г. Кісліцына) апісання смерці. Аднак пісьменнік часта адлюстроўвае ва ўласных тэкстах працэс пераўвасаблення чалавека, яго трансмутацыі, паказвае з’яўленне ў іншай прасторы, выкарыстоўвае вобраз дарогі і несупыннага руху па ёй. Асабліва цікавы ў гэтым плане, на нашу думку, версэт “Трансмутацыя”: пасля трансмутацыі, прычына і спосаб ажыццяўлення якой у творы не называюцца, лірычны герой высвятляе, на каго ён падобны. “Не ведаю, на каго: // хто кажа – на камень, // хто кажа – на птушку, // хто кажа – на дрэва, // хто – на самога сябе...” [43, с. 250] – тут відавочнае падабенства з індуізмам, дзе чалавек можа апынуцца пасля смерці і чалавекам, і боствам, і каменем, і пякельнай істотай. Але далей з тэксту мы даведваемся: “Блізка Вялікдзень” [43, с. 250], то бок асноўным у версэце выступае ўсё-такі хрысціянскі матыў выратавання пасля смерці, жыцця вечнага і пазбаўлення ад граху, звязаны з вялікай ахвяраю Хрыста.

Як выявілася, А. Разанаву даволі актыўна звяртаецца да індыйскай культуры і філасофіі, якой зацікавіўся недзе ў 1980-я гг. Гэта праяўляецца ў жанравай спецыфіцы пэўных твораў (найперш у жанры квантэмы, сутнасць якой “перагукваецца” з мантрай), апісанні адметных індыйскіх з’яў і філасофскіх катэгорый (ашрам, махамантра, манвантара і інш.), звароце да лексікі санскрыту (напрыклад, у шматмоўных вершаках “Мёд”, “Зіма”, “Месяц”). Таксама А. Разанаву звярнуўся да твораў Р. Тагора, якія пераклаў на беларускую мову. Выбар менавіта гэтага аўтара можна патлумачыць даволі шырокай вядомасцю яго ў свеце ў параўнанні з іншымі пісьменнікамі Індыі (як мы бачылі, ужо ў пач. XX ст. імя было вядомае на Беларусі, нават з’яўляліся творы-наследаванні; пра Р. Тагора, у прыватнасці, пісаў у адным з артыкулаў М. Багдановіч). Акрамя таго, лірычныя героі Разанавы і Тагора блізкія паміж сабой: імкнуцца спасцігнуць сэнс яшчэ не спазнанага, “не вымаўленага” і

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

Дадамо яшчэ, што І. Штэйнер пры асэнсаванні філасофіі паэзіі А. Разанава часта звяртаецца да кнігі Ф. Ніцшэ і вобраза Заратустры. У зараастрызме прарока прынята называць словам *мантра* – “складальнік мантраў”. Можам з поўным правам назваць так і беларускага паэта, творы якога – гэта своеасаблівыя мантры і гатхі, што складаюць адметную разанаўскую Веду.

2.8 Творы старажытнай грузінскай і беларускай літаратуры ў асэнсаванні Алеся Разанава

У снежні 2017 г. у Гомельскім універсітэце адбылася сустрэча з А. Разанавым, прымеркаваная, па-першае, да юбілею пісьменніка, а па-другое, – да выхаду кнігі твораў Ф. Скарыны “Маім найбольшае самі”. Старабеларускія прадмовы і пасляслоўі першадрукара загучалі на сучаснай мове менавіта дзякуючы А. Разанаву. У час прэзентацыі выдання паэт раскажаў, што зацікаўленасць даўняй літаратурай ўзнікла ў яго, калі пісьменнік знаходзіўся ў Грузіі і працаваў над перакладам тамтэйшых аўтараў па-беларуску. Паспрабуем высветліць, чаму менавіта літаратура далёкай Грузіі падштурхнула пісьменніка звярнуцца да спадчыны Ф. Скарыны К. Тураўскага, Л. Сапегі, М. Смярыцкага, С. Буднага і яшчэ многіх іншых аўтараў нашай мінуўшчыны.

Мала каму вядома, але А. Разанаў вызначаецца не толькі арыгінальнай уласнай творчасцю, але і вялікай колькасцю перакладаў, зробленых з літоўскай, латышскай, эстонскай, польскай, серба-харвацкай, македонскай, балгарскай, англійскай, нямецкай, японскай, грузінскай і інш. моў. У 1970–1980-я гг. пісьменнік працаваў у “Мастацкай літаратуры”, дзе сярод іншага рыхтаваліся і выдаваліся па-беларуску кнігі аўтараў краін СССР і замежжа. Адно з такіх выданняў – “Анталогія грузінскай паэзіі” – з’явілася ў 1989 г. А. Разанаў удзельнічаў у перакладзе тэкстаў, а таксама быў рэдактарам усяго выдання. Анталогія складаецца з двух тамоў: першы змяшчае вершы

аўтараў IX–XVIII стст., а другі – XIX і XX стст. З перакладаў, выкананых А. Разанавым, у I том уваходзяць “Увасхваленне кларджэцкіх пустыняў” *Г. Мерчулэ*; “Гімны цару Георгію”, “Да святой пасхі” *І. Мінчхі*; “Увасхваленне і ўваслаўленне грузінскай мовы” *І. Зосімэ*; “Песнаспевы святому Васілю” *І. Мтбевары*; “Перша-святарам” *І. Балнэлі*; “Песнаспеў духа” *Апізскага вершатворцы*; “Пакаемныя песнаспевы” *Давіда Будаўніка*; “Шыа-Мгвімелі”, “Багародзічны I” і “Багародзічны II” *Дзмітрыя I* – усяго 11 твораў. У II томе такіх тэкстаў значна больш: “Як лютэргі, міпяць летуценні...”, “Вяртанне ў вёску” і інш. *Ц. Гранелі* (11 вершаў); “Дажджы не стамляліся ліцца...”, “Сёння дзень майго нараджэння...” і інш. *Ш. Чантладзе* (21 верш); “Журавы”, “Мая зямля”, “Час і песня” *З. Балквядзе*; “Мінулы дзень”, “Прыходзьце, людзі...”, “Птушыны горад”, “Сон” *Э. Квітайшвілі*; “Вясновае вяртанне”, “Парафраза” і інш. (6 вершаў) *Б. Харанаулі*. Адпаведна, у першым томе маецца 11 разанаўскіх перакладаў, а ў другім – 45, усяго атрымліваецца 56 тэкстаў трынаццаці аўтараў.

У грузінскай анталогіі ёсць разанаўскія пераклады як рыфмаваных тэкстаў (“Мінулы дзень” Э. Квітайшвілі, “Журавы” З. Балквядзе, “Дажджы не стамляліся ліцца...” Ш. Чантладзе і інш.), так і нерыфмаваных (“Пакаемныя песнаспевы” Д. Будаўніка, “Вясновае вяртанне” Б. Харанаулі, “Я ішоў у бок гарадскога саду...” Ш. Чантладзе і інш.). Верш Ш. Чантладзе “Птушкі ладзяць на дрэвах...” сваёй сцісласцю і афарыстычнасцю нагадаў нам пункцір: “Птушкі ладзяць на дрэвах / старыя гнёзды. / У іхніх крыках чуваць / радасць прылёту / і смутак будучага расстання” [76, с. 281]; а яго ж верлібр “Калі я выходжу з кватэры...” гучаннем вельмі блізкі да версэта.

На старонках з выходнымі дадзенымі ў тамах анталогіі пазначана: “Укладанне, падрадкавыя пераклады і заўвагі падрыхтаваны Галоўнай рэдакцыйнай калегіяй па мастацкім перакладзе і літаратурных узаемасувязях пры Саюзе пісьменнікаў Грузіі” [76, с. 4]. Адпаведна, перакладчыкі (у іх ліку і А. Разанаў) працавалі не з арыгіналамі вершаў, а з даслоўнікамі (верагодна, рускамоўнымі), што, аднак, не перашкаджае лічыць дадзеную анталогію цікавай і каштоўнай у мастацкім плане. М. Скобла адзначае, што яна “можа служыць узорам падобнага выдання” [77].

Калі публікацыя адбылася ў 1989 г., то, магчыма, якраз у канцы 1980-х група беларускіх пісьменнікаў і прыехала на пэўны час у Грузію, каб працаваць з тэкстамі. У адным зноме з кнігі “Сума немагчымасцяў” А. Разанаў, напрыклад, апісвае свае ўражанні ад наведвання гары

Мтацмінда (знаходзіцца ў Тбілісі) і краявіду, што адкрываецца адтуль на горад. І менавіта пасля працы з грузінскай літаратурай паэт, як адзначалася ў пачатку, звярнуўся да старабеларускай спадчыны. Ужо ў 1990 г. у “Крыніцы” апублікаваны ўзноўлены ім тэкст Ф. Скарыны. На працягу 1990-х гг. у гэтым жа часопісе надрукаваныя творы К. Тураўскага, В. Цяпінскага, Л. Сапегі, Я. Ручкага і г. д. У 2005 г. выходзіць “Кніга ўзнаўленняў”, якая складаецца, калі меркаваць па змесце, з сабраных разам тэкстаў “Крыніцы”. Нарэшце, у 2017–2019 гг. з’яўляецца названая ўжо кніга “Маё найбольшае самі” і шэраг публікацый у “Дзеяслове”. Сам А. Разанаў таксама згадвае канец 1980-х гг. як пчатак працы са старажытнымі тэкстамі [44, с. 132].

Чаму ж менавіта грузінскія тэксты зацікавілі паэта даўняй літаратурай, а не літоўскія, балгарскія, сербскія і пад.? Як нам ужо вядома, у I т. анталогіі пададзены вершы аўтараў IX–XVIII стст. Нагадаем для параўнання: у анталогіі “Сербская паэзія”, дзе паэт выступіў адным з перакладчыкаў, ахопліваецца перыяд з 1945 па 1985 гг., а ў кнізе “Хай зорыць дзень”, перакладзенай з балгарскай А. Разанавым і Н. Гілевічам, падаюцца творы XIX – пач. XX стст. Відаць, найбольш старажытныя вершы трапіліся пісьменніку менавіта ў грузінскіх аўтараў. Калі мы паглядзім на ўзноўленыя А. Разанавым даўнія грузінскія і беларускія тэксты, то адразу можам пабачыць падабенства іх формы:

<...>

Найвышняя багамаці выпавядаем

цябе, нятленная Дзева,

і верым, што шана,

якую складаем твайму абразу,

як багасловы сведчаць пра гэта,

ідзе да цябе,

і што пасродкам яго падаёш

знакі дароўвання грэшнікам, як пра гэта

сведчыць відошча дваінога свету, –

святая Марыя, егіпецкая дабрадзея!

Давід Будаўнік, урывак з VII “Пакаемнага песнаспеву” [78, с. 51];

Людское іство дваякім

законам справуецца

тым,

што ад Госпада Бога,

прыроджаным, ці адвечным,

*а гэтаксама
тым, што напісаны.
Вынікае
перш-наперш з самога
людскога жыцця ўсялякі
закон і жыццём
абумоўліваецца, як гэты:
рабіць другім тое самае,
што і сам
ад іх мець жадаў бы.*

<...>

Ф. Скарына “Раней за ўсе пісанья законы” [79, с. 181].

Бачна, што перакладчык у абодвух выпадках падае тэкст у слупок і падзяляе на асобныя сэнсавыя часткі-радкі, то бок прыпадабняе да паэзіі. На жаль, мы не можам сказаць, як размяшчаецца на старонцы грузінскі арыгінал, а вось Скарынава тлумачэнне да “Другазаконня” надрукавана на ўсю шырыню старонкі, як праявічны тэкст. Аднак А. Разанаў кажа, што ў прадмовах і пасляслоўях “нешта захоўвалася нявыказанае, невымоўнае, не ўкладзенае да канца ў словы” [44, с. 132]. І дзякуючы пісьменніку яно нарэшце “ўвасобілася” якраз у выглядзе паэтычных тэкстаў. Нагадаем, што паэзія, паводле А. Разанава, – гэта невядомая сфера рэчаіснасці, інфармацыю аб якой можна атрымаць толькі праз творы, што “захацелі з’явіцца” ў нашай рэчаіснасці з дапамогай пісьменніка. Акрамя фармальнага падабенства, старажытныя грузінскія і беларускія тэксты вылучаюцца і сваёй лексікай. І ў арыгінальных вершах, і ў перакладах А. Разанаў часта выкарыстоўвае рэдкаўжывальныя цяпер у паўсядзённым маўленні літаратурныя словы, дыялектныя адзінкі, стварае ўласныя неалагізмы. Згадаем некалькі прыкладаў адметнай лексікі з «Анталогіі грузінскай паэзіі»: *бажніца* (царква); *птушкі-няюхі*; *няпамяць* (забыццё); *спех* (мітусня); *сквар* (спёка); *аскялёпкі* (аскепкі); *смужная прастора* (засмужаная); *шапа* (шафа); *мірсіцця смерць* (здаецца, мроіцца); *суздром* (цалкам, зусім); *пракаветнее смутак*; *спаконвечны*; *скрушлівы* (маркотны); *транты* (рыззё); *уцелясніца* (увасобіцца); *аўрэоля* (атачэнне); *баграніца* (чырвань); *брыдота* (нешта агіднае); *папярэдца* (папярэднік); *багамаці* (Багародзіца); *выспавядаць* (вызнаваць); *шана* (пашана); *найсвятая* (найсвяцейшая); *вокамгненне* (імгненне) і інш.

Выкажам здагадку, што праца са старажытнай літаратурай паспрыяла з’яўленню разанаўскага жанру *тварасловаў* (пазней пісьменнік стане выкарыстоўваць назву *словатвор*). Упершыню

тварасловы былі апублікаваныя ў “Крыніцы” (№№ 3, 5 за 1994 г.). Па сутнасці, гэта аўтарскія неалагізмы, прычым значная іх частка звязана менавіта з рэлігійнай сферай: *звіждаваць* – *провидеть*, *вельмічаць* – *превозносится*, *тнеча* – *тщета*, *змождзі* – *страсти лабгода* – *благо* і інш. Акрамя таго, “Крыніца” ў якасці прыкладаў ўжывання тварасловаў прыводзіць менавіта ўрыўкі біблейскіх і рэлігійных тэкстаў (таксама, відаць, падабраныя і перакладзеныя самім А. Разанавым). Пазней прыклады такіх неалагізмаў можна знайсці ў № 100 “Дзеяслова” [80] (яны, праўда, там далучаны да зномаў): *адсамнік* – *инок*, *адсамны* – *иноческий*, *адсамніцтва* – *иночество*, *звум* – *паняце*, *звумны* – *паняційны*, *злюд* – *грамадскасць*, *мир*, *злюдны* – *мирской* і г. д.

Заўважым, што і самі старабеларускія творы А. Разанаў не лічыць перакладамі ў традыцыйным сэнсе. Так, у публікацыях “Крыніцы” пазначана, што тэксты К. Тураўскага і М. Смятрыцкага пісьменнік *ператлумачыў*, Л. Сапегі, С. Буднага, В. Цяпінскага, Я. Ружыцкага – *узнавіў*, Ф. Скарыны – *перастварыў*, *узнавіў* (у розных нумарах). Творы Л. Карповіча і Л. Зізання для “Дзеяслова” паст *перастварыў*. У 2005 г. выходзіць “Кніга ўзнаўлення”, а “Маім найбольшае самі” ўжо атрымлівае падзагалавак “Кніга перастварэнняў Алеся Разанава”, хаця, напрыклад, творы Ф. Скарыны і ў часопісе, і ў абодвух зборніках тыя самыя. Вось як перакладчык характарызуе тэксты з “Кнігі ўзнаўлення”: “Я хацеў, каб гэта былі не наследаванні, напісаныя па матывах. Хацелася, каб тыя тэксты ва ўсёй сваёй паўнаце і дакладнасці прыйшлі ў наш час. Але каб гучалі так, як гучалі тады: як звон, як слова, да якога ўсе прыслухоўваюцца. Дарэчы, у працэсе працы ўзнік як бы новы жанр, жанр у жанры (як гэта ёсць, скажам, у паэзіі: эпас, лірыка). У перакладзе мы не знаходзім жанраў, але аказваецца, што яны ёсць. Я знайшоў свой жанр у перакладзе і назваў яго – *узнаўленне*. Дык вось, маім правілам было: быць максімальна дакладным. І, здабыўшы гэтую максімальную дакладнасць, даць словам, даць тэкстам максімальную свабоду” [44, с. 133–134]. Нам пашчасціла спытаць у самога пісьменніка, ці ёсць нейкая розніца паміж *узнаўленнем* і *перастварэннем*. Творца адзначыў, што, па сутнасці, гэта адно і тое ж.

Адпаведна, праца над перакладамі для “Анталогіі грузінскай паэзіі” бліжэй пазнаёміла А. Разанава з прыкладамі твораў старажытнай рэлігійнай літаратуры і падштурхнула пісьменніка звярнуцца да спадчыны Ф. Скарыны, К. Тураўскага, С. Буднага і інш. аўтараў. Плёнам названай дзейнасці стала таксама з’яўленне новых арыгінальных жанраў *узнаўленне*, *перастварэнне*, *словатвор*.

ГЛАВА 3. ПРАБЛЕМНЫЯ ДАМІНАНТЫ МАСТАЦКАГА АСЭНСАВАННЯ ГІСТОРЫІ Ў СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ АНГЛАМОЎНАЙ ЛІТАРАТУРАХ

Павышаная ўвага да тэмы гістарычных каранёў, нацыянальных вытокаў адрознівае вялікую колькасць знакавых літаратурных тэкстаў беларускіх пісьменнікаў, нават калі іх нельга аднесці да гістарычных у строім сэнсе гэтага слова. Аналіз дынамікі грамадскага развіцця праз увасабленне некалькіх пакаленняў адной сям’і, імкненне стварыць архіў нацыянальнай памяці з фрагментаў асабістых успамінаў адрозніваюць раманы “Уліс з Прускі” (2006), “Вяртанне” (2008) У. Гніламёдава, “Гаспадар-камень” (1984), “Заходнікі” (1992) Г. Далідовіча, трылогія “Пакутны век” (2006) В. Якавенкі, “Палімісэст” (2012), “Мясцовы час” (2014), “Спадчына” (2018) А. Аркуша, некаторыя творы позняга У. Арлова (“Танцы на горадам” 2018). Гістарычныя алюзіі, адгалоскі і паралелі, апеляцыі да тэмы нацыянальнай культурнай памяці становяцца магістральнай ідэяй, сюжэтнай асновай не толькі звыклых наратываў аб Вялікім Княстве Літоўскім, паўстаннях XIX стагоддзя або перыпетых савецкага перыяду, але і антыўтапічных бачанняў будучыні, а таксама падкрэслена сучасных, часта эксперыментальных твораў: “Шабаны. Гісторыя аднаго зьнікнення” 2012, “Сарматыя” (кніга года 2018) і інш.

Роля, якую ў Беларусі традыцыйна выконвае літаратура па стварэнні, падтрыманні і стымуляванні цікавасці да ўласнай гісторыі і мовы, заўсёды падкрэслівалася беларускімі пісьменнікамі. Не знікае цікавасць да дадзенай тэмы ў працах беларускіх даследчыкаў і літаратуразнаўцаў: І. Афанасьева, І. Багдановіч, У. Гніламёдава, У. Конана, М. Мікуліча, А. Мельнікавай, М. Рагачэўскай, Л. Сіньковай, М. Тычыны, І. Штэйнера [81], [82]. Цытату аб тым, што менавіта літаратура адыгрывае ці ледзь не першарадную ролю ў захаванні і ўмацаванні ўсёй ідэі беларускай нацыі, што “Беларусь заўсёды трымалася на літаратуры і паўстала зь літаратуры”, можна знайсці практычна ў кожнага айчыннага літаратуразнаўцы і пісьменніка [83, с. 9].

Л. Дайнека, І. Чарота адзначаюць першачарговую суаднесенасць літаратурнага працэсу з нацыянальным самавызначэннем [84, с. 25]. Варта ўзгадаць, што менавіта з нараджэннем паняцця нацыянальнай дзяржавы і нацыянальнай гісторыі звязваюць небывалую папулярнасць гістарычных жанраў на пачатку XIX стагоддзя. Публікацыі С. Дубаўца, В. Марціновіча, С. Санько, Н. І. Бабкова падрабязна аналізуюць

значнасць мінулага, у прыватнасці, літаратурна асэнсаванай гісторыі, для фарміравання культурнай парадыгмы і самаідэнтыфікацыі беларускага грамадства.

Гэта не выключна беларускі феномен або прыкмета рэтраграднасці і адыходу ад актуальных праблем сучаснасці, але адлюстраванне аб'ектыўнай і ўніверсальнай для кожнага народа неабходнасці ў легітымацыі, у стабільнай гістарычнай аснове для самога яго існавання. Т. Камароўская у працы “Праблема амерыканскай ідэнтычнасці ў палітычнай думцы і мастацкай літаратуры ЗША” абгрунтоўвае важнасць літаратурнага асэнсавання гісторыі для сучаснага амерыканскага грамадства [85].

Р. Даамен піша пра вызначальную ролю, якую заўсёды мела літаратура ў канструяванні шатландскай ідэнтычнасці, бо “менавіта наратыў стварае прастору, у якой нацыя канструюецца і дэканструюецца” (“the national narrative creates a space wherein the nation may be contested, deconstructed”) [86, с. 45]

Дж. Кахалан у працы “The Irish Novel: A Critical History” адзначае, што папулярнасць гістарычнага жанру - найбольш стабільная рыса ірландскай літаратуры [87, р. xxii]. Канадскія даследчыкі К. Бергер і М. Куэстэр, а таксама Л. Хатчэон і Д. Дафі аднеслі гістарычную прозу (куды К. Бергер уключыў і часткова дакументальныя творы) да аднаго з вызначальных жанраў канадскай літаратуры [88]. С. Брантлі ў даследаванні “The Historical Novel, Transnationalism, and the Postmodern Era: Presenting the Past” (2017) абгрунтоўвае значнасць гістарычнай прозы для фармавання вобразу сучаснай Канады і робіць выснову, што ў XXI стагоддзі гістарычны раман – не рэгіянальны феномен, а транснацыянальны, бо дэманструе, якім павінна ці не павінна быць грамадства: “is not just a local, regional phenomenon but has become, during the postmodern era, a transnational tool for exploring how we should think of nations and nationalism and what a society should, or should not, look like”. [89, с.1]

Сцвярджэнне аб перавазе гістарычнай тэмы над усімі іншымі (“historical turn”, “a remarkable recrudescence of the historical novel”) у сучаснай брытанскім і англафонным пісьменстве стала літаратурна-разнаўчай аксіёмай: That recent British and anglophone fiction has taken a historical turn has become an axiom of critical commentary on the contemporary British literary scene [90, с. 167], [91, с. 1]. Такім чынам, феноменам літаратуры другой паловы XX – пачатку XXI стагоддзя стала не проста адраджэнне гістарычнага рамана, але “гістарызацыя” літаратуры ў цэлым.

Многія творы Г. Свіфта, К. Ісігура, А. Аркуша, В. Казько, А. Федарэнкі і іншых варта аднесці да катэгорыі бязжанравай прозы, аднак мінулае адыгрывае настолькі важную ролю як у развіцці і станаўленні герояў, так і ў фарміраванні цэнтральнага канфлікту, што гэта дазваляе аднесці засяроджанасць на тэме памяці – як індывідуальнай, так і калектыўнай – да адметных характарыстык сур'ёзнай сучаснай літаратуры ў цэлым.

Адной з прычын падобнай тэндэнцыі з'яўляецца, па прызнанні многіх даследчыкаў, праблема крызісу ідэнтычнасці і пачуцця нацыянальнага ў сучасным грамадстве, а таксама адчуванне адарванасці і адчужанасці ад уласнай культурнай і гістарычнай спадчыны. У Брытаніі гэта выклікана ў тым ліку распаўсюджваннем посткаланіяльнага дыскурсу, які дэвальвуе большасць дасягненняў папярэдніх пакаленняў брытанцаў. У Беларусі гістарычная навука доўгі час развівалася пад строгім ідэалагічным кантролем у цені мацнейшых суседзяў, і само існаванне ўласнага незалежнага мінулага краіны дагэтуль мае патрэбу ў абароне і своеасаблівай рэапрапрыяцыі, што ў тым ліку ўключае вяртанне ў поле сваёй культуры страчаных ці забытых асобаў і іх дасягненняў.

Метады параўнальна-тыпалагічнага, кампаратывнага, матывацыйнага, герменеўтычнага аналізу тэкстаў сучасных беларускіх і англамоўных аўтараў дазваляюць вылучыць пэўныя інварыянты, праблемныя дамінанты ў спосабах рэпрэзентацыі гісторыі, якія актуалізаваліся прыкладна з 80-х гг. мінулага стагоддзі. І зараз іх значнасць толькі ўзмацняецца.

3.1 Інварыянты мастацкай рэпрэзентацыі гісторыі ў беларускай і англамоўнай прозе

Беларускі гістарычны досвед не пазбаўлены некаторых тыповых для іншых народаў рыс. Напрыклад, у айчынных пісьменнікаў нярэдка выяўляецца перакананасць у нейкай унікальнай трагедыйнасці гістарычнага шляху беларусаў. Але можна ўспомніць, што П. Кінгснорт, аўтар двух знакавых гістарычных раманаў. “Wake” (2014) і “Beast” (2016) у своеасаблівым маніфесце “Выратаваць Англію” (“Rescue England”, “Real England: The Battle Against the Bland” 2008 г.) сцвярджае: “гісторыя Англіі вачыма простых жыхароў - часта гісторыя пакутаў <...> паслухайце народныя песні, як шмат сярод іх плачаў (ён выкарыстоўвае знаёмае любому беларусу слова “lament”): “Laments for

sons or lovers taken away by the press-gang or forced to take the King's shilling. The laments of women waiting seven years for their lovers to return from the sea. The laments of the landless poor" [92, с. 281].

У трылогіі Х. Мантэл аб Т. Кромвелі гісторыя Англіі характарызуецца як "бяскончая аповесць аб няшчаснай краіне кінутых людзей", "краіне, над якой нібы вісіць Божая кара" ("England was always, the cardinal says, a miserable country, home to an outcast and abandoned people, who are working slowly towards their deliverance, and who are visited by God with special tribulations") [93, с. 115]. Вядомы пісьменнік і журналіст А. Мессі лічыць тыповасць няўдач вызначальнай рысай шатландскай пісьмовай традыцыі: "There is a Scottish tradition, <...> but it is a tradition of unresolved, and largely unsolvable, problems. It is a tradition defined not by its successes but by the typical nature of its failures" [94, с. 96]. Даследчыкі адзначаюць тэндэнцыю шатландскіх аўтараў ствараць выявы мінулага, каб іх аплакваць: the tendency of 'the Scottish imagination' to 'create pasts to mourn the loss of' [95, с. 5].

У рамане А. Энрайт *The Gathering* (2007 Booker Prize) уяўленне аб гісторыі Ірландыі як бясконцым цыкле пакут, іншасказальна апісваецца праз цыкл сямейных трагедый і самазабойстваў, гэты прыём з'яўляецца таксама звычайнай рысай мастацкага гістарызму (і сустракаецца, напрыклад, яшчэ ў сярэднявечных гістарычных баладах)

Матыў фатальнай для краіны братазабойнай барацьбы і раздробненасці эліт (князеў, шляхты і магнатаў, рэлігійных фракцый), які можна прасачыць у творах В. Караткевіча, Л. Дайнекі, К. Тарасава, Л. Рублеўскай – нязменная тэма брытанскіх гістарычных твораў ад В. Скота да раманаў Э. Грэйга ці белетрыстыкі Д. Гэблдон. Толькі калі ў нашых аўтараў дадзена праблематыка рэалізуецца ў сюжэтах аб войнах часоў Полацкага княства ці падзеле Рэчы Паспалітай, то ў шатландскіх пісьменнікаў мы сустрачым адсылкі да бітвы пры Каллодэне, трагедыі заняпаду горных кланаў і страты ўласнай каралеўскай дынастыі.

Уяўленне пра "дзве душы" беларуса, якое стала аксіёмай і глыбіннай характарыстыкай айчыннага менталітэту, сугучна вострай для ірландскіх і шатландскіх аўтараў тэме ўнутранага канфлікту паміж вернасцю ідэі незалежнасці і выгадзе служэнню імперыі; рэлігійнай апазіцыі паміж каталікамі і пратэстантамі; культурнага і моўнага супрацьстаяння паміж рэгіёнамі Highlands і Lowlands (і тут нельга не заўважыць пэўныя паралелі з рэаліямі беларускай гісторыі). Расшчапленне асобы - "schizophrenic tendency" па Фаррэду –

назваюць вызначальнай характарыстычнай нацыянальнага характару шатландцаў: “In Scotland a deep ambivalence marks our relationship with ourselves and the world beyond, one informed by the self-perceptions of both coloniser and colonised, of go-ahead and left behind” [96, с. 252]. Не варта забываць, што аўтарам адной з самых знакамітых кніг аб раздвойванні душы “Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde” (1886) быў шатландзец Р. Стівенсон.

3.2 Апазіцыя гісторыя-памяць

Яшчэ адна адметная рыса мастацкай рэпрэзентацыі мінулага у сучаснай прозе – крытычнае стаўленне да інтэлектуалізму і рацыянальнага пазнання, якое знаходзіць самыя разнастайныя мастацкія выразы: ад дыскрэдытацыі архіваў і дакументаў як крыніц аб'ектыўных гістарычных ведаў, супрацьпастаўлення афіцыйнай гісторыі памяці і сведчанням відавочцаў, да прызнання перавагі нейкага трансэндэнтнага пазнання і творчай рэканструкцыі страчаных гістарычных ведаў над навуковай рэканструкцыяй (снабачанні і ментальныя падарожжы А. Аркуша, Л. Дайнекі, П. Акрайда, гутаркі з прывідамі і ўяўленні персанажаў Х. Ментэл, С. Сэнт Джэймс, “апантанасць мінулым” герояў “Possession” А. Байет, “Chymical wedding” Л. Кларк). Нягледзячы на прыняты ў сучаснай літаратуры дастаткова высокі стандарт факталагічнай дакладнасці, гісторыя нярэдка змешваецца або падмяняецца паняццем памяці, асабістага вопыту ці творчага канструявання падзеяў. Афіцыйныя крыніцы, на якія разлічваюць героі як на найбольш дакладныя, на справе аказваюцца няпоўнымі, схільнымі да фальсіфікацыі і скажэнняў, як гэта ўсведамляе герой на прыкладзе вядомага энцыклапедычнага выдання “Памяць”. І толькі зварот падчас свайго аматарскага расследавання да жывой памяці сведак дапамагае персанажу аднавіць істотную інфармацыю для разумення таямніцы асобы героя яго даследавання, Івана Шагойкі: “ў кнізе “Памяць” дзеда няма. — Во-во. І пра тую даведку ведалі толькі сам Шагойка і бабуля” [97, с. 21].

Гісторыя, прадстаўленая ў творы як сведчанне відавочцы (нярэдка ад першай асобы), у некаторых выпадках замяшчае страчанае звяно традыцыйнай перадачы назапашанага гістарычнага вопыту ўнутры сям'і ці супольнасці за кошт асаблівасцяў ідэнтыфікацыі чытача з героем.

Л. Дайнека неаднаразова апісваў безвыніковасць спробаў вырашыць анталагічныя праблемы з дапамогай навуковых і навукападобных падыходаў, ставячы пад сумненне “усемагутную веру сваіх далёкіх папярэднікаў у несакрушальную бязмежную сілу тэхнікі і навукі” – праблематыка, якая выйдзе на першы план у гістарычнай прозе другога дзесяцігоддзя XXI стагоддзя (“Pure” Э. Мілера, 2011; “Harvest” Дж. Крэйса, 2013; “The Western Wind” С. Харві, 2018; “The Thousand Autumns of Jacob de Zoet” Д. Мітчэла, 2010).

У мастацкай выяве нацыянальнага мінулага ўсё больш праяўляецца акцэнтаванне яго чужынскасці і іншасці, незразумеласці для новага пакалення (апавяданне “Гульня словаў” З. Камінскай), што падкрэслівае разрыў з асновай, на якую традыцыйна абапіралася пачуццё прыналежнасці. Аўтары адпрэчваюць рацыяналізм акадэмічнай гісторыі, якая не змагла зберагчы спадчыну ад разбурэння, ідэалагічнага скажэння ці знікнення ў прыватных калекцыях.

3.3 Гісторыя і ідэнтычнасць

І ўсё ж, найболей значнай для сучасных аўтараў з’яўляецца праблема ідэнтычнасці, якая распрацоўваецца і развіваецца ў цеснай узаемасувязі з тэмай памяці. Як адзначае пісьменнік І. Бабкоў, “ва ўлонні літаратуры паўстаюць усе складнікі нацыянальнае сама-тоеснасці. Нацыянальная літаратура выступае на гэтай першай стадыі ня столькі ў ролі ўласна літаратурнага дыскурсу, колькі ў ролі дыскурсу агульнанацыянальнага, выступае як нацыянальны праект. Літаратура замяняе сабой нацыю” [98].

Справа нават не ў справядлівасці распаўсюджанага сцвярджэння аб карысці “урокаў мінулага”. Падобна таму як медыцынскі анамнез дапамагае растлумачыць стан фізічнага здароўя чалавека, так і веды аб папярэднім развіцці народа дазваляюць паўнаўважна інтэрпрэтаваць сучаснасць, паказваюць на вытокі грамадска-палітычных з’яў, даюць цвёрдую падставу існаванню дзяржавы і пачуццё адзінства людзям, якія яе насяляюць. Асэнсаванню гэтай ідэі прысвечаны эсэ С. Дубаўца, Г. Кісліцынай і інш.: “ніхто не адмяняў парадыгмаў мінулага, яны існуюць, утвараючы складанае вязьмо сэнсаў, стаўшыся надзейнай канструкцыяй, дзякуючы якой існуе сённяшняя культура, нікуды не знікшая, насуперак постмадэрновым дэкларацыям” [99, с. 14], [100]. Таму шырокае распаўсюджванне ў сучасных гістарычных творах атрымлівае матыў амнезіі і героя-манкурта (Л. Рублеўская), які

суправаджаецца асобасным крызісам персанажа і становіцца асновай сюжэтнай лініі, неабходнай умовай выжывання для персанажаў (беларускія гістарычныя дэтэктывы, творы А. Федарэнкі).

А. Іпатава, Л. Дайнека, звяртаючыся да барацьбы за незалежнасць сярэднявечных княстваў і гарадоў, уводзяць герояў, якія выраслі на чужыне і забыліся на родную мову. Гэта найбольш трагічныя персанажы, якія з-за няведання ідуць супраць уласнага народа: “Праз многія гады прамчыцца з войскам Налівайкі, палячы панскія сядзібы, па роднай зямлі казак Тамаш, не ведаючы, што ён з Бelay Русі” [101, с. 298].

Акцэнтаванне важнасці гістарычных ведаў адрознівае не толькі беларускіх пісьменнікаў. Героі П. Акрайда праходзяць доўгі шлях аднаўлення дзіцячых, сямейных, гістарычных успамінаў, каб прадэманстраваць, як мінулае ўтрымліваецца ў кожным моманце сучаснасці: “We can live only in the present, but the past is absorbed within that present so that all previous moments exist concurrently in every present moment” [102, с. 54].

Схільнасць шатландскіх аўтараў да персанажаў, якія страцілі памяць, адзначае К. Крэйг: “The paradox of this “renaissance” of writing in Scots is that these are novels largely concerned with individuals in crisis, who replicate the nation’s amnesiac inability to understand the relation between its past and its future” [103, с. 135]. Найбольш вядомымі прыкладамі з’яўляюцца “Lanark” А. Грэя (1981), “The Bridge” І. Бэнкса (1986), “Marabou Stork Nightmares” І. Уэлша (1995).

Кромвель, галоўны герой трылогіі Х. Мантэл, бачыць прычыну ўласнага падзення ў страце памяці аб сваіх каранях, што прывяло да жыцця небяспечнымі ілюзіямі: “Have I dreamt myself, undone myself, have I forgotten too well?” [104, с. 214]

Падобна таму, як пацыент з амнезіяй губляе сваю асобу, так і грамадства, якое не мае апоры ў мінулым, не можа вызначыцца з перспектывай развіцця. Таму, напрыклад, нават фантастычныя (анты)утопіі (“Чалавек з брыльянтавым сэрцам” Л. Дайнека, “Ген зямлі” А. Длатоўскай і інш.) хутчэй можна назваць рэтра-футурыстычным, настолькі іх падзеі прарастаюць ў мінулае і абумоўлены ім.

Мінулае змяшчае правобраз і прароцтва будучыні ў раманах “Viper wine” Г. Эйр (2014), “Спакуса” Т. Бондар (1989): “Я, бяспамятны, хачу нарэшце ўспомніць даўно мінулае і знайсці ў ім свае карані і свае пакуты. І свае спадзяванні” [105, с. 5].

К. Ісігура сцвярджае, што, пазбавіўшыся памяці аб мінулым, мы не толькі губляем будучыню, але ператвараемся ў аўтаматы,

пазбаўляемся часткі сваёй чалавечнасці (вобразы гамункулаў, механічных лялек – найважнейшая частка сучасных гатычных гістарычных раманаў): “To be deprived of our past is to be deprived of our future; without memory, we are automatons, not fully human” [106]. Тут можна ўспомніць матыў ажыўшых помнікаў, якія помсцяць жывым за адсутнасць належнай павагі (А. Аркуш, Дж. О’Конар)

У рамане “The Buried Giant” К. Ісігура на фоне хворых на амнезію жыхароў з’яўляецца вобраз людаедаў, якія нападаюць на дзяцей і знікаюць з імі ў тумане, нібы сімвал страчанай гісторыі, якая крадзе будучыню. Падобную тэму можна бачыць у альтэрнатыўнай Англіі Дж. Страуда, дзе замест развіцця і прагрэсу мы бачым краіну, акупаваную смертаноснымі помслівымі прывідамі, і грамадства, паралізаванае страхам перад мінулым: “Everything was moving backward, and the past had more power than the future—George called it Time Sickness. He reckoned that was why it felt so unnatural, so fundamentally wrong” [107, p. 201].

Нелінейнасць апавядання, перапляценне храналагічных ліній сюжэту, фантастычная ці фантасмагарычная рэальнасць спачатку гатычнага, а потым гістарычнага рамана (у тым ліку сучасных яго формаў) заклікана падкрэсліць менавіта непарыўную сувязь, знітанасць і непадзельнасць гісторыі, будучыні і сучаснасці.

Матыў амнезіі звязаны з тэма гістарычнага спазнення, згубленых магчымасцяў. Гэтая ідэя пераследуе не аднаго героя беларускай прозы: “я асуджаны! Асуджаны да канца дзён блукаць у чужым часе, пад небам, што ўяўляе сабой не больш, як столь, дзе ніколі не шэпчуцца зоркі і не ўзыходзіць здзіўлены месяц” [108, с.7]. Пры гэтым у тэкстах пераважае адчуванне згубленасці ў часе, пастаяннае невыразнае чаканне вырашальнай падзеі, якая, тым не менш, так ніколі не адбываецца. Тое, што даўно павінна было стаць гісторыяй, перажытым досведам, працягвае нагадваць пра сябе, затрымліваючы рост і рух наперад. “Увогуле здаецца, што мы народ пазагістарычны”, - кажуць героі В. Казько [109, с. 26].

Дадзеная тэма ярка выяўлена ў гістарыяцэнтрычных творах ірландскіх і шатландскіх аўтараў. Ідэя аб “выпадзенні” народа з натуральнага ходу гістарычнага працэсу прасочваецца яшчэ з творчасці У. Скота “Уэверлі, або Шэсцьдзесят гадоў таму” (“Waverley; or 'Tis Sixty Years Since”). Сама назва рамана даследчыкамі інтэрпрэтуецца як наглядны доказ перарывістасці нацыянальнай гісторыі і страты сувязі з народнай традыцыяй, “the symptoms of a failed nation and a failed culture” [103, p.124].

Адчуванне храналагічнай няправільнасці, змушанай дру-гаснасці некаторых рыс беларускага і шатландскага менталітэту на сучасным этапе з прычыны культурнай экспансіі суседніх імперый выяўлена ў ідэнтычнай характарыстыцы “second-hand” якая прысутнічае ў творчасці аўтараў абедзвюх краін: “How do you write about a second-hand society?” [94, p. 96]

Таму галоўнай задачай пісьменнікаў становіцца “правільная” літаратурная рэпрэзентацыя гісторыі, творчае выпраўленне скажэнняў як спосаб перазапуску канструктыўных грамадскіх працэсаў у краіне, натуральнае развіццё якой было штучна перапынена і парушана.

3.4 Маркеры ідэнтычнасці

Родная мова

Заканамерным вынікам увагі да праблемы ідэнтычнасці становіцца актуалізацыя найбольш архаічных, старажытных маркераў прыналежнасці: сваёй зямлі і нацыянальнай мовы.

Моўная праблема дастаткова востра стаіць ў айчынным пісьменстве. Л. Рублеўская, А. Длатоўская, В. Марціновіч успрымаюць мову як нейкі код, пароль “для сваіх”, які адразу акрэслівае ідэалагічную пазіцыю персанажаў. Свядомы выбар мовы твора – адвечная дылема, якая стаіць перад беларускімі аўтарамі.

“Лухта, хочаце друкавацца, дык пішыце па-руску <...> Вы хочаце славы альбо рабіць толькі тое, што цікава адной вам?” [110, с. 89]. “А якая Бацькаўшчына бяз матчынай мовы? – скаламбурыву Дудар” [83, с. 27]

Гэтая праблема ўздымаецца аўтарамі зусім розных пакаленняў, што адлюстроўвае яе актуальнасць, якая не змянілася за некалькі дзесяцігоддзяў.: “з горычу адзначыў Марцін, што нават тут, у сталіцы Вялікага княства Літоўскага, рэдка цяпер гучала дзяржаўная мова – беларусінская” [101, с. 76].

Творы апошняга дзесяцігоддзя ўсё часцей нагадваюць аб унутранай неаднароднасці англамоўнага свету. Традыцыйна актуальнай праблема мовы з’яўляецца для ірландскіх, уэльскіх, шатландскіх аўтараў, якія актыўна ўключаюць мясцовыя гаворкі у свае гістарычныя апавяданні, Калі раней аўтары вырашалі непазбежную для гістарычнай прозы праблему адаптацыі мовы герояў

да апісванай эпохі за кошт пазбягання відавочных анахранізмаў, ідыём або проста фармалізацыі стылю, цяпер яны ўсё смялей звяртаюцца да рэгіянальных дыялектаў, дазваляючы чытачам самастойна спраўляцца з цяжкасцямі інтэрпрэтацыі. У рамане Э. Грэйга “Fair Helen” (2013), які заснаваны на традыцыйнай шатландскай баладзе 16 стагоддзя “Fair Helen of Kirkconnel Lea”, многія дыялогі напісаны на архаізаваным варыянце шатландскага дыялекту, і адзінай саступкай чытачу з’яўляецца невялікі слоўнік у канцы кнігі.

Пісьменнікі эксперыментуюць з раннімі формамі англійскай мовы. У рамане Дж. Міка “To Calais, In Ordinary Time” (2020) пра Брытанію XIV стагоддзя аўтар выкарыстаў у гаворцы герояў тры стылі: насычаную французскімі запазычаннямі мову арыстакратаў, латынізаваную прамову клірыка і вычышчаны ад запазычанняў аўтарскі варыянт англасаксонскай для простых сялян. Эксперымент па аднаўленню данарманскага дыялекту праводзіць у рамане “Wake” П. Кінгснорт (2014).

Можа здацца нечаканай падвышаная цікавасць да нацыянальнай мовы у XX-XXI ў творах англійскіх пісьменнікаў. якія спрабуюць вярнуць маўленню сваіх герояў падкрэслена мясцовы англа-саксонскі каларыт. Але ў павышанай увазе да англійскай мовы можа быць водгалас адчування, што, стаўшы глабальнай, яна, парадаксальным чынам, перастае быць англійскай, адной з унікальных вызначальных прыкмет канкрэтнай нацыі. Стварэнне “спрадвечных”, “англа-саксонскіх”, прынцыпова і гістарычна сваіх варыянтаў мовы – гэта супрацьстаянне пагрозе размывання, нівеліроўкі нацыянальнай прыналежнасці, спроба зноўку “прысвоіць” гэты найважнейшы складнік сваёй ідэнтычнасці.

Нацыянальная прастора і праблема зямлі

Наступным істотным складнікам і маркерам нацыянальнай ідэнтычнасці ў сучаснай гістарычнай прозе становіцца зямля.

Тэма ўласнага надзела як асновы народнага духу стала хрэстаматычнай для беларускай літаратуры. У звернутых да нацыянальнай гісторыі творах А. Аркуша, В. Гніламёдава, Л. Дайнекі, В. Казько, В. Коўтун, А. Федарэнкі свой дом на сваёй зямлі, няхай гэта будзе сялянская хата ці сядзіба шляхціца (Л. Рублеўская) – гэта заповеднік народнага духу, у якім зліваецца і фальклорная сувязь з “дзядамі”, і сіла “месцаў памяці” (тэрмін П. Нара). Толькі вярнуўшыся

ў сяло, гэтае матэрыяльнае ўвасабленне духоўнай прыроднай спадчыны, могуць жыць і ствараць персанажы беларускіх аўтараў: “Высокі лес, шумі, скрыпі...” Вось, вось калі яшчэ раз яна паспраўднаму адчула, што непапраўна доўга не была дома і што гэта, урэшце, збедніла і спустошыла душу”. [111, с. 219]

Папулярнасць “сельскай” тэмы, якая ўзрастае ў апошнія дзесяцігоддзе ў брытанскай гістарычнай прозе, звязана з тым, што менавіта маляўнічы ландшафт, утульная атмасфера ферм і вёсак са сваім укладам жыцця працягваюць заставацца краевугольным каменем англійскай ідэнтычнасці на фоне ўзмацнення сучаснай палітыкі замяшчэння брытанскай нацыянальнай культуры.

Менавіта элементы ландшафту часта становяцца найбольш агульнавядомымі сімваламі краіны, У кожнай культуры ёсць набор архітэктурных (прасторавых) вобразаў, якія з’яўляюцца міжнародным увасабленнем нацыі (Белыя скалы Дуўра, Біг Бен, Лонданскі мост, Брэсцкая крэпасць, Чырвоны касцёл, Сафійскі сабор і г.д.). Калектыўная памяць (найважнейшая падстава самавызначэння) заўсёды мае моцныя канкрэтныя прасторавыя рэферэнты, што прыводзіць да з’яўлення паняццяў хранатоп або “часовая спатыялізацыя” (“the spatialization of time,”) [112]. Таму сцэнай разбурэння Мірскага замка – увасаблення ўсёй культурнай памяці Беларусі – пачынаецца антыўтопія А. Длатоўскай. Таму Аснарэўскаму, Аркушу, Муру ці Акрайду спатрэбілася ствараць альтэрнатыўную ўтапічную рэальнасць гістарычнага Гродна, Полацка, Лондана, Магілёва, у якой менавіта архітэктурныя ўвасабленні мінулых эпох супрацьстаяць несвядомасці і культурнай амнезіі сучасных людзей: сабор Св Пятра і яго фрэскі ў “Jerusalem” А. Мура, Лондан-нябесны град у “The House of Doctor Dee” П. Акрайда, горад-сон у творах Я. Аснарэўскага, А. Аркуша, С. Балахонава.

Гістарычны рэгіяналізм

З прычыны крызісу агульнай нацыянальнай самасвядомасці аўтары ўсё больш звяртаюцца да свядомасці лакальнай. Прафесар Л. Р. Цітарэнка адзначае значную долю тэрытарыяльных тыпаў нацыянальнай ідэнтычнасці сярод беларускага насельніцтва, з чым, напрыклад, звязана эвалюцыя ацэнкі паняцця “тутэйшы”, ад негатыўнага абзначэння пасіўнасці і абьякавасці мясцовага насельніцтва (“Тутэйшыя” Я. Купалы) да пераасэнсавання падобнай прывязкі да невялікай лакацыі як асновы незалежнага нацыянальнага самаадчу-

вання. У сучасных тэкстах “тутэйшасць” губляе свае негатыўныя канатацыі вечнага прыстасаванства. Гэта хутчэй апісанае І. Бабковым інстынктыўнае сцвярджэнне інтымнага адчування сувязі з зямлёй. Ахоўны механізм, які на працягу стагоддзяў дазваляў беларусам заставацца сабой, незалежна ад ненадзейных палітычных афіліяцый [113, с. 24], [114]. Іншымі словамі – гэта імкненне да рэапрапрыяцыі сваёй мовы, сваёй зямлі, усёй спадчыны, адчужанай ходам гісторыі.

Гістарычны рэгіяналізм выяўляецца ў абмежаванасці месца дзеяння лакацыяй невялікага селішча ці нават адной хаты.

Колькасць жа твораў, якія б з эпічным размахам разглядалі важныя паваротныя падзеі гісторыі або лёс выдатных асоб, змяншаецца. Да таго ж падзеі апісваюцца не панарамна, а праз прызму прыватнага жыцця, на якім гэтыя вялікія падзеі адбываюцца, што зноў жа надае апавяданню даволі інтымны, суб'ектыўны характар (раманы Х. Мантэл, “Тры жыцця Рагнеды”. К. Тарасова, творы Татарынава). Сярод айчынных аўтараў-рэгіяналістаў можна вылучыць А. Аркуша і В. Арлова, якія працуюць над развіццём полацкай прозы; Аснарэўскага, Д. Лісоўскага, якія ствараюць дыяхранічнае гістарычнае бачанне Гродна і Магілёва. Л. Рублеўская актыўна стварае міфалогію Мінска падобна да таго, як П. Акрайд ужо стварыў сваю міфалогію Лондана. В. Мажылоўскі стварае таямніча-містычную Беларусь сёл і мястэчак. Многія брытанскія пісьменнікі змяшчаюць дзеянне сваіх гістарычных твораў у безымянныя ізаляваныя паселішчы (С. Харві, Дж. Крэйс). Паняцце “тутэйшага” як правамернага спадкаемца зямлі сваіх продкаў, звыклае для беларускага чытача, зусім не чужое героям сучаснай англійскай гістарычнай прозы, якіх акружаюць векавыя дубы і “адвечны” лес. Вобразы сямейных ферм нагадваюць пра памяць шматлікіх пакаленняў і пераемнасць традыцыі Вяскова абшчына, як і кожная замкнёная супольнасць, выразна падзяляе сваіх і чужых, і таму ўяўляе сабой ідэальнае асяроддзе даследавання межаў “я”-”іншы”, без якога немагчыма фармаванне ні індывідуальнай, ні калектыўнай ідэнтычнасці. Падрабязны аналіз падобных твораў у сучаснай ірландскай літаратуры выкладзены, напрыклад, у працы Н. Грына “Farming in Modern Irish Literature”.

Як аснову канфлікту аўтары выкарыстоўваюць выразны падзел мясцовых і прышлых, права якіх на зямлю здаюцца фіктыўным менавіта з-за адсутнасці ў апошніх гістарычных сувязяў з пэўным месцам.

Варыянтам развіцця тэмы злітасці героя з ландшафтам з'яўляецца матыў аб пошуку скарбу/артэфакта, часта звязанага з пэўнай сям'ёй або легендарнай асобай.

3.5 Матыў страчаных рэліквій ці скарбу

Многія крытыкі і чытачы адзначаюць апантанасць беларускіх пісьменнікаў тэмай старажытных скарбаў: “Ну колькі ўжо ёсць беларускіх твораў, дзе так ці інакш шукаюць нейкі артэфакт, звязаны з велічнай гісторыяй Вялікага Княства <...> Гэта ўжо стала банальнасцю. І тое, што артэфакт у выніку робіцца недаступным і вабным – не спойлер, а штамп. Увогуле, здаецца, беларусы памяшаны на тэмах скарбаў. І абавязковых зваротаў да мінулага” [115]. Прычым, што больш за ўсё хвалюе і крытыкаў і чытачоў – скарб практычна нязменна аказваецца згубленым: гэта не проста рэліквія, а страчаная рэліквія. Можна без перабольшання сказаць, што ў кожным другім гістарычным творы беларускіх аўтараў можна сустрэць фразу. “Што ж, скарб забралі ў расейскую казну, яго спакавалі і павезлі ў паўночную сталіцу” [116, с. 30] У творах “Праклён Мітрапаліта Феафіла” (2012), “Зніклая казна канфедэратаў” (2018) У. Мажылоўскага, “Золата забытых магілаў” (2004), “Скокі смерці”, “Пярсцёнак апошняга імператара” (2005) Л. Рублеўскай, “Сядзіба” А. Аркуша і інш. можна часта сустрэць згадкі пра “старажытныя кнігі і старадаўнія манеты, вывезеныя разам з крыжом Еўфрасіньні Полацкай” [117, с. 139].

Матыў скарбаў нязменна аказваецца звязаны з адчуваннем незваротнай страты, Аркуш, Ялугін і інш.): “Большасць каштоўных археалагічных знаходак <...> Вярнуць іх законным гаспадарам ужо было немагчыма” [83, с. 39].

Падкрэсленая цікавасць да такога варыянту сюжэту найпрост адлюстроўвае асаблівасці ўспрымання нацыянальнай гісторыі, якая многія гады і нават стагоддзі перапісвалася, змянялася, або назаўжды знікала ў закрытых архівах.

Архітэктурныя і мастацкія шэдэўры разбураліся, і відавочным тлумачэннем уяўляецца тое, што недасяжнасць скарба адлюстроўвае мары “нацыянальнай інтэлігенцыі аб вяртанні і засваенні духоўных набыткаў народу, скрадзеных, здраджаных, занябаных” [118, с. 143]. Для пратаганіста скарб – заўсёды сімвалічны пошук самога сябе праз прыналежнасць да сям'і і традыцыі.

Скарб (артэфакт, рукапіс) з'яўляецца адным з варыянтаў сюжэтнага афармлення праблемы скрадзенай ці забытай гісторыі.

Вобраз скарба – пахаванага мінулага – становіцца ключом да разумення культурнага кода, сімвалам таго, што мы страцілі і ніколі не перастанем шукаць.: “А ў чым сэнс пошуку кубка Стэфана Баторыя? Тут проста прага да багацця? Ці гэты кубак – як сымбаль чагосьці? – Ну, складанае пытаньне. Відаць, хутчэй сымбаль”, тлумача смысл рамана “Сядзіба” А. Аркуш [119, с. 72]. “Па-першае, сымбаль вызвалення Полацку ад маскавітаў. Па-другое, сымбаль мужнасці й адвагі аднаго чалавека, які сваім учынкам змяніў, ну не хаду гісторыі, але хаду падзеяў. І па-трэцяе, гэта сымбаль роду – калі нейкая рэч перадаецца з аднаго пакалення ў другое і зьяўляецца яго галоўнай рэліквіяй” [119, с. 72].

Недаступным скарб застаецца па зусім простае прычыне: адсутнасці годных спадкаемцаў ці простага жадання зазірнуць у сябе.: “Так што кубак цяпер захоўваюць падземныя крывічы, пра якіх напісаў у сваіх “Лябірынтах” Ластоўскі, – пажартаваў Кастан. – Магчыма, гэта лепшы варыянт, – пагадзіўся я зь сябрам” [119, с. 129].

Рэліквія не можа вярнуцца, бо мы фізічна не можам яе абараніць: “А ты хацеў бы, каб кубак знайшоў сьледчы Цісовіч? <...> Ды не, якраз гэта быў бы вельмі кепскі фінал. Бо кубак далей абавязкова сплыў бы ў расейскія, можа крамлёўскія, сховы, як і сотні іншых нашых рэліквіяў” [119, с. 129].

Уваход у полацкія лабірынты і легендарныя летапісы заўсёды хаваецца (Л. Рублеўская, А. Аркуш), кубак Баторыя/ карону Вітаўта забіраюць на захоўванне вады мора ці ракі (сімвал часу). У развязцы “Кароны Вітаўта Вялікага” перамагае смерць і цемра, надзея на будучы дабрабыт памірае ў тагасветным. “безжыццявым святле бліскавіцы” [119, с. 39].

Човен раптам моцна хіснуўся. Інстынктыўна Міканор расьціснуў рукі, каб схапіцца за борт лодкі і не дазволіць ёй перакуліцца. Кубак боўтнуўся ў ваду, следам за ім паляцеў і сам Міканор [119, с. 111]

Дамінік выварочваў штурвал, над ім зіхацеў дыяментавы арэол каралеўскай кароны. <...> З чыстага зорнага неба вогненным росчыркам абрынула на катэр маланка. <...> Ахоплены агнём, катэр павольна перакуліўся ў слупах пары. Над ім вырасла гіганцкая хваля і праглынула яго [120, с. 39].

Таму і не даюцца закліятыя скарбы ў рукі лянівых і апатычных нашчадкаў, якія не задаюць нават відавочных пытанняў, і ў ацэнцы якіх гучыць суцэль заслужаная аўтарская іронія: “А табе не падаецца дзіўным, што не захаваліся звесткі пра месца пахавання такой значнай асобы ў легендах і паданнях. – Хочаш сказаць, што Ёсяслаў не памёр, а жыве па сёння? <...> – Хачу сказаць, што з полацкай гісторыяй зусім кепска, калі да сёння невядомыя такія рэчы” [119, с. 84].

Аднак нельга сказаць, што такая сітуацыя характэрна толькі для Беларусі. Напрыклад, П. Акрайд у сваёй кнізе “Foundation: The History of England From Its Earliest Beginnings to the Tudors” практычна слова ў слова паўтараюць пытанне герояў Аркуша, але ўжо ў адносінах да магілы Рычарда III, парэшткі якога выпадкова адкапалі пры будаўніцтве паркоўкі. Самае сумнае для Акрайда, што афіцыйныя гісторыкі ва ўгоду моднай ідэалогіі дэкаланізацыі больш зацікаўлены ў дэканструкцыі мінулага Брытаніі, чым у яго захаванні: “Why wasn’t one of the nation’s most famous kings given a proper and fitting burial? An academic historian might not think of it that way, but a Briton in the street might” [121]. Ужо знаёмую фразу пра вывезеныя ў ЗША неацэнныя гістарычныя дакументы мы сустракаем у А. Байет.

Дырэктар Полацкага музея-запаведніка ліхаманкава шукае 250 даляраў, каб набыць старадрук. [83, с. 87] the American–Professor Cropper–has got the manuscripts of almost all the letters in his library–and he’s the editor of the big edition of letters–so his claim makes sense [122, с. 50].

Большая частка рамана “Possession” прысвечана канкурэнцыі паміж амерыканскімі і англійскімі даследчыкамі за каштоўныя рукапісы.

Той самы закліяты артэфакт з’яўляецца сімвалічным увасабленнем права на валоданне зямлёй як сваёй спадчынай і звычайна ўключаецца ў сюжэт пошуку або выпрабаванні дастойнага (сапраўднага) нашчадка. У гэтым выпадку матыў скарба актуалізуе найболей архаічныя свае значэнні, калі зямля лічылася практычна часткай, працягам свайго гаспадара, а ўтоенае ў зямлі багацце выступае як абярэг/ сведчанне сувязі зямлі і яе ўладальніка. Герой рамана П. Кнігнарта “Wake”, які змагаецца супраць нармандскіх захопнікаў за сваю ферму, падкрэслівае адзінства кожнага з нас з месцам, дзе ён вырас, таму святomasць персанажа літаральна

зліваецца з навакольным ландшафтам: “all that i has seen and been is in this grene now and this light is all i is all i is i is i is” [123, p. 231].

Падобны стан знітанасці з навакольным светам часта апісвае Л. Дайнека, героі якога літаральна могуць размаўляць з прыродай: “Я ляжаў і чуў шум дрэў, чуў гул каранёў пад зямлёю. “Хутка зіма, – ціха перагаворваліся карані між сабою. — Хутка снег і мароз упадуць на лес. Шчыльней сціснемся, браты, і нам будзе цёпла спаць да вясны” [124, с. 195].

Непарыўная сувязь зямлі і “крыві” - нацыі - прадстаўлена ў рамане А Длатоўскай “Ген зямлі”: “Юнак нахіліўся, узяў адтуль жменю зямлі і сціснуў яе ў далоні. Паміж яго пальцаў пацяклі па скуры кроплі рудога колеру. – Феліцыян, глядзі – як кроў! Хлопец незадаволеная фыркнуў. Яму, відаць, не падабалася адчуваць на руках кроў колеру раструшчанага цэгла” [125, с. 3].

3.6 Сакральнае і нацыянальнае

Менавіта ў трактоўцы праблемы мовы і зямлі мацней за ўсё выяўляецца квазірэлігійны характар нацыянальнай тэматыкі ў сучасных гістарычных творах. Гэта адна з формаў маніфестацыі трансфармаванага пачуцця сакральнага, калі нацыянальнае адзінства заклікана замяніць або запоўніць адсутнасць адзінства веры.

Артэфакт у цэнтры сюжэтай калізіі часта надзяляецца сімволікай Святога Грааля беларускай гісторыі (нездарма гэта кубак у Аркуша, Рублеўскай) альбо апелюе да выявы боскай / каралеўскай улады як сімвала дзяржаўнасці (карона Вітаўта). І страта святыні становіцца і следствам, і прычынай заняпаду нацыянальнага: згубіўшы рэліквію, род Зяновічаў пачаў занепадаць, гэтаксама як і яго Бацькаўшчына [119, с. 73].

Спецыфічна беларускай рысай падобных сюжэтаў на сучасным этапе з’яўляецца

– збліжэнне паняццяў патрыятызму і святасці (Дайнека, Іпатава, Коўтун, св. Торвальд у Аркуша);

– увага да магілаў і месцаў пахавання герояў, у дачыненні да якіх ужываецца паняцце “пантэон”: “не захаваўся ні пантэон полацкіх князёў” [119, с. 84];

– саярная сімволіка як прыкмета героя: “Постаць яго празрыстая, як з туману. І толькі на грудзях штосьці зырка адбівае промні сонца” [119, с. 37]

Падобныя асацыяцыі можна адзначыць у творах англійскага пісьменніка П. Кінгснорта “Beast” і “Wake”, дзе з’яўляецца ў цэлым не характэрная для сучаснай англійскай літаратуры алегарычная узаемасувязь ідэй нацыянальнага адраджэння і вобразамі старажытных паганскіх (прыродных лясных) багоў.

П. Акрайд і А. Мур сімвалам і ядром англійскай ідэнтычнасці робяць гістарычныя вобразы англійскіх гарадоў, перш за ўсё, Лондана, існаванне якіх пераносіцца ў нейкую пазачасавую незнішчальную прастору вечнасці. У рамане А. Мура “Jerusalem” (2016 г.) нябеснаму граду прыпадабняецца малая радзіма аўтара, Нортгемптан. Асаблівую значнасць набываюць аюзіі на творчасць рамантыка-візіянера У. Блэйка, які ў выглядзе прывіда з’яўляецца на старонках рамана зусім як прывіды Ластоўскага ці Каліноўскага, якія дапамагаюць персанажам беларускіх твораў. Адсылкі загаловаў і асобных матываў рамана да паэмы “Milton” У. Блэйка, у сваю чаргу, закранаюць тэму страчанага раю і містычнай рэлігійнай трактоўкі выявы нябеснага Іерусаліма, які ў Блэйка быў не толькі сімвалам выратавання і вечнага жыцця, але ўвасабленнем “залатога стагоддзя” даіндустрыяльнай Англіі:

I will not cease from Mental Fight,
Nor shall my Sword sleep in my hand:
Till we have built Jerusalem,
In Englands green & pleasant Land [126].

Сакральны характар нацыянальнай ідэі можна бачыць у вобразе Святога храма які з’яўляецца цэнтрам канцэпцыі міфічнага Лондана П. Акрайда: “But this ancient, long-buried and long-forgotten London was a wonderful great city, according to the testimony of former times, where many say that the holiest temple of this country stood” [127, p. 154].

3.7 Гістарычная міфатворчасць

Значная частка аўтараў свядома ці неўсвядомлена ўводзяць у свае творы элементы міфапаэтыкі, гэта значыць пераасэнсаваных міфалагічных матываў і аюзій, напрыклад ужо згаданая сакралізацыя мовы, уяўленне пра пазачасавую незнішчальную прастору гістарычнай памяці і іншыя элементы, з якіх складаецца аўтарскі гістарычны міф.

Нобелеўскі лаўрэат В. Такарчук прыпадабляе міф глыбіннай структуры, на якую мы накладваем сваё жыццё, каб яго асэнсаваць і

зразумець. Яна адзначае, як пастмадэрністскае разбурэнне метанаратываў прывяло да адсутнасці вобразаў і спосабаў тлумачэння навакольнага асяроддзя, да сапраўднага, паняццёвага і наратыўнага вакууму, з прычыны якога чалавек не ў стане справіцца з тэмпам грамадскіх пераўтварэнняў. У нас няма мовы, думкі, метафар, каштоўнасцяў, сюжэтаў і вобразаў, гэта значыць няма жыццёва неабходных міфаў, кажа даследчыца: “we do not yet have ready narratives not only for the future, but even for a concrete now, for the ultra-rapid transformations of today’s world. We lack the language, we lack the points of view, the metaphors, the myths and new fables” [128].

Запоўніць гэтыя лакуны закліканы мастацкі гістарычны міф.

Гісторыяцэнтрныя літаратурныя творы заўсёды займалі асаблівае месца ў беларускай грамадскай прасторы ў тым ліку таму, што менавіта на літаратуру па-ранейшаму ўскладаецца адказнасць за абуджэнне пачуцця прыналежнасці, ментальнага адзінства са сваімі продкамі і сучаснікамі, гэта значыць за стварэнне аб’яднаўчага культурнага міфа. Яшчэ Арыстоцель у “Метафізіцы” пісаў, што з найстаражытнейшых часоў продкі (*para ton archaion kai rampalaion*) перадалі нам традыцыю ў форме міфа (*en mythou schemati kataleleimmena*) [129]

Брэева Т.М., Хабібуліна Л.Ф. у працы “Национальный миф в русской и английской литературе” (Казань, 2009) вылучаюць тэзу аб тым, што літаратура не толькі і не столькі адлюстроўвае існуючыя ўяўленні аб нацыянальным, але актыўна іх фармуе і з’яўляецца найважнейшым інструментам ўздзеяння на свядомасць членаў канкрэтнай супольнасці: “Асноўная сфера бытавання нацыянальнага міфа – гэта пісьмовая культура, а ў мастацкай літаратуры міфатворчасць мае найбольшыя магчымасці для самаажыццяўлення” [130, с. 6].

Міф выяўляе ўніверсальнае і вечнае ў чалавечай прыродзе і грамадстве. Па вызначэнні Х. Мантэл, гэта сакральная гісторыя, ісціна, якая праўдзівей факту: “Myth is a kind of sacred history. It seems to incarnate a truth that goes beyond fact. It appeals to our origins among the gods, before we were merely human” [131].

Напрыклад, ужо апісаная традыцыйная для беларускіх тэкстаў няўлоўнасць гістарычнага артэфакта (скарба) надае яму арэол містыкі і легендарнасці, да чаго і імкнецца большасць аўтараў: “Часам легенда пра скарб больш істотная за сам скарб. Скарб знайшлі, скарысталі – і ўсё. А легенда жыве стагодз’дзямі”; “І што ты можаш пакінуць свайму гораду? Толькі верш. Толькі міт” [119, с. 91], [132, с. 18]. Гэта захаванне сябе ў даволі тыповай для многіх краін сітуацыі страты

матэрыяльнай культуры праз войны і рэвалюцыі: “Можна зруйнаваць магілы, знішчыць курганы, ператварыць у друз храмы, замкі і палацы, але немагчыма знішчыць легенду” [119, с. 129].

Гэта яшчэ адна аксіёма, на якой будзеца сучасная гісторыяцэнтрычная проза.

П. Акрайд сцвярджае, што Англія заснавана на бачанні аб Англіі, і візіянерства - аснова нацыянальнага існавання: “the English were characterised as “seers of visions,” <...> And how could it be otherwise on an island which, in the earliest histories, was itself established upon a vision?” [133, с. 85]

Дж. Кайлін адзначае, што канцэпцыя Ірландыі існуе перш за ўсё і галоўным чынам ва ўяўленні ірландцаў: “The inhabitants of Ireland are, of course, notorious and perennial navel gazers, perpetually asking what it means to be Irish” [134, p. 35].

3.8 Адметныя характарыстыкі літаратурнага гістарычнага міфа

Гістарычны міф – гэта не адзіны наратыў, але дынамічны комплекс (павуціна) гісторый, якія дыялектычна ўзаемадзейнічаюць (працягваюць, дапаўняюць або наадварот, супрацьстаяць адзін аднаму), але ніколі не складаюцца ў стройную несупярэчлівую карціну). “You’re left with a rugged, elemental, irreducible kernel charged with the magical power of generating versions of the story” [135, p. 5]

Менавіта немагчымасць адназначна ацаніць і інтэрпрэтаваць міф – крыніца яго вітальнасці.

Прыкладам у англамоўнай літаратуры можа служыць англійскі цюдораўскі міф. Кожны год выходзіць некалькі кніг/фільмаў/перадач пра Генрыха VIII і яго жонак, але гэтая тэма ніколі не можа быць вычарпана да канца. Як выказалася Х. Мантэл, заўсёды застаецца адчуванне, што кавалачак пазла згубіўся: “Take the last days of the life of Anne Boleyn. You can tell that story and tell it. Put it through hundreds of iterations. But still, there seems to be a piece of the puzzle missing. You say, I am sure I can do better next time. You start again. You look at the result – and realise, once again, that while you were tethering part of the truth, another part has fled into the wild” [136].

Гэта знаёмая сітуацыя для беларускай літаратуры, якая зноў і зноў перапісвае гісторыю распаду ВКЛ ці паўстанне Каліноўскага, задаючы адно і тое ж пытанне: дзе мы памыліліся? У беларускай

літаратуры гэта міф аб Усяславе Чарадзеі, Рагнедзе, жонках Міндоўга, падзеле Рэчы Паспалітай, партызанскі міф з яго палярнымі ацэнкамі, і іншыя сюжэты, праз якія прапануюцца патэрны асэнсавання і ацэнкі складнікаў нацыянальнай свядомасці. Такім чынам, міф - гэта бясконцы культурны рэсурс, які ніколі не можа і не павінен быць зразумелы рацыянальна, але адчуваецца інтуітыўна. У беларускай прозе гістарычны нацыянальны міф ствараецца часцей за ўсё не ў рамках аднаго твора (як у раманах П. Акрайда ці А. Мура), але комплексам твораў з падобнай тэмай і сюжэтам, якія пры гэтым прапануюць розны погляд на адну і тую ж падзею: творы Л. Дайнекі, К. Тарасава, М. Кутузава пра часы Полацкага княства (у прыватнасці ацэнка дзеянняў князя Уладзіміра); раманы В. Іпатавай і В. Коўтун аб Ефрасінні Полацкай; раманы Л. Рублеўскай, С. Бадахонава, А. Наварыча, А. Федарэнкі, А. Аркуша, Г. Севярынец, А. Длатоўскай пра паўстанне Каліноўскага і станаўленне БССР.

Міф, як слушна адзначае С. Шыдлоўскі, гэта і аўтарскія правы на кавалачак мінулага, адказ на шматлікія прыклады “скрадзенай гісторыі”, таму Л. Рублеўская, З. Камінская, А. Лютых актыўна ўпісваюць ў беларускае мінулае вобразы выдатных мастакоў, пісьменнікаў і музыкантаў (А. Кіш, М. Агінскага і інш.), і нават самыя неверагодныя культурныя і навуковыя дасягненні накшталт механічных аўтаматонаў, сярэдневечных танкаў ці эксперыментаў па стварэнні падводных лодак ў 18 стагоддзі.

У раскрыцці тэмы нацыянальнай гісторыі пісьменнікі паслядоўна ўвасабляюць прынцып “Напачатку было Слова”, які рэалізуецца на некалькіх узроўнях.

Па-першае, самым каштоўным скарбам нязменна аказваюцца не рэчавыя скарбы, а тэкст. Ролю скарба выконвае ўмоўная кніга (полацкая бібліятэка, дзённік), якая становіцца абагульненым сімвалам страты культурнай спадчыны з прычыны шматлікіх войнаў. Героі беларускіх пісьменнікаў нязменна робяць выбар на карысць ведаў і прыярытэтам для іх заўсёды з’яўляецца пошук архіваў, таемных бібліятэк і дакументаў, “бо часам веды даражэй за любыя скарбы” [83, с. 47]. Толькі слова здольнае стварыць легенду, міт і тым самым падараваць бессмяротнасць свайму народу.

Матыў пошуку кніг для англамоўных аўтараў шмат у чым адлюстраванне трагедыю спусташэння кляштарных бібліятэк часоў Генрыха VIII. У рамане “*viper wine*” герой прысвячае свой час выратаванню пісьмовай каталіцкай спадчыны (аўтар выкарыстоўвае метафару *orphan books*), якая актыўна знішчалася пасля разрыву з

Рымам: ‘And his books! He is a man possessed. If he can come by any book, in any language, he must buy it, though there is no shelf left at home, and he can never read them all. And yet he piles them about the house, and touches them fore and aft with his loving hands < . . . > Sometimes I wish I were a book, that he might make such love to me!’ [137, p. 74]. Напісанае слова - адзіна гарантаваная форма зямной неўміручасці. “Тут быў Іван Шагойка”, – каліграфічным почыркам піша на драўляным борціку фантана герой Аркуша [97, с. 129]. Тэкст – матэрыяльны выраз памяці, часу і эпохі, таму самым каштоўным прадметам у скарбе з рамана Аркуша “Спадчына” становіцца старая пёравая ручка, галоўны інструмент працы і зброя, таму іншы яго герой Алесь Дудар найбольш узрадаваўся б, напрыклад, нейкім невядомым рукапісам ці кнігам, бо “што самым старанным чынам хаваюць у архіўных спэцсховах? Веды і памяць” [83, с. 97]. Гэта “скарб неацэнны” і адзіны, якога нават рэпрэсіі не змаглі адабраць у герояў беларускай прозы. Падобна да таго як галоўным артэфактам для большасці беларускіх герояў гістарычнай прозы з’яўляецца кніга (рукапісы Полацкай бібліятэкі, летапісы, нават проста паперы ў дайніку), таксама і герой Д. Гэлбрэйта “The Rising Sun”, страціўшы надзею на нацыянальнае адраджэнне, знаходзіць прытулак і суцяшэнне ў кнізе: “the national aspirations and the physical nation he has lost in the wake of the Union are replaced by their textual private equivalent, the book, which ‘has become a shelter, a home of sorts’ [138, p. 493].

Па-другое, у беларускіх аўтараў вобразы пісьменнікаў, летапісцаў становяцца цэнтральнымі героямі твораў. Увага сярэдняга і маладога пакалення аўтараў прыкметна змяшчаецца з палітычных фігур да людзей творчых: мастак, пісьменнік, антыквар, ювелір, што падкрэслівае перавагу сілы слова над сілай фізічнай у сучасным грамадстве. Сама гісторыя становіцца яшчэ адным наратывам, полем для творчасці і дэміургічных памкненняў героя. Сцвярджаецца, што творчая інтуіцыя і ўяўленне пісьменніка здольныя дамысліць і дабудаваць страчаныя веды.

Творчае слова аўтара робіць яго дэміургам, творцам сваёй версіі гістарычнага міфа, дазваляе дадумаць, аднавіць адсутныя кавалачкі гістарычнай мазаікі з упэўненасцю, што гэты творчы імпульс мае сілу ўвасобіць створаны вобраз, канцэпцыю ў жыццё: “Я танчу ў памяць пра Паэта, які аднойчы прачытаў мне верш і даказаў: паэзія здольная ўплываць на жыццё”; “адзінкі <...> маглі рабіць сапраўдныя чуды. Гэта калі напісанае ажывала і рабілася рэальнасцю. Дакладней, яно рэальна ўплывала на жыццё людзей”, – вераць персанажы А. Аркуша

[108, с. 36], [83, с. 30]. Творчая інтуіцыя аказваецца інструментам выяўлення гістарычнай праўды не горшым, чым канвенцыйныя метады даследавання. С. Шыдлоўскі назваў полацкую літаратуру метагістарычнай, адзначаючы першаснасць ўяўлення ў мастацкім адлюстраванні мінулага: “Полацкім аўтарам-літаратарам прыходзіцца кампенсаваць шлюб гістарычных крыніц павышанай міфатворчай актыўнасцю” [38, с. 141]. З дапамогай міфапаэтычнага наратыву аўтар інтуітыўна можа аднавіць карціну мінулага. Героі А. Аркуша спадзяюцца запоўніць пустэчы нацыянальнай гісторыі праз доступ ў нейкі нябачны паралельны сусвет гістарычных ведаў: “ёсць нейкая прастора думак” [97, с. 143]. На дадзены момант падобная міфатворчасць не з’яўляецца рысай выключна полацкай прозы, але ўніверсальным метадам для большасці пісьменнікаў, якія так ці інакш закранаюць тэму нацыянальнай памяці і нацыянальнага мінулага. Пераважае адчуванне, што свет ідэй сапраўды можа спарадзіць свет рэчаў. Так адбываецца з героем “Спадчыны”, які выбудоўвае гіпотэзу пра жыццё І. Шагойкі толькі каб потым атрымаць дакументальнае пацвярджэнне яе правільнасці: “Аказваецца, усё тое, што мы ўяўлялі сабе, хутчэй нават фантазіравалі, – праўда [97, с. 147].

Гэта амаль слова ў слова фраза, якую кажа сабе Т. Кромвель у рамане “Bring up the bodies”: “I must be quick, I must dream it for her, I shall dream it into being” [139, p. 171]. І такая пазіцыя абгрунтавана, бо кожнае дзеянне пачынаецца з думкі, і за класці плённую, прадуктыўную ідэю - гэта мэта большасці герояў: “Спачатку была думка, затым было слова, потым нарадзілася ўсё астатняе. Адказ спадабаўся Крокве” [83, с. 78].

Міф паходжання

Адным з найбольш распрацаваных напрамкаў гістарычнага міфа становіцца міф паходжання

Аўтараў гістарычнай прозы часта крытыкуюць за спрэчнае са строга навуковага пункту гледжання прызначэнне сучасных дзяржаў і народаў правапераемнікамі старажытных княстваў і каралеўстваў. Агульнай у беларускіх і брытанскіх аўтараў з’яўляецца праблема пераемнасці, калі дэканструкцыі падвяргаецца імкненне далучыць усе мінулыя “Беларусі”, “Англіі” і “Шатландыі” да сучасных існуючых дзяржаў.

Л. Сінькова, напрыклад, крытыкуе сітуацыю, калі “самае рознае полікультурнае, гетэрагеннае пісьменства ўсё часцей

пачынаюць маркіраваць як адназначна беларускае (адназначна літоўскае, украінскае, польскае): падобна да таго, як бы Пушкіна, напрыклад, маркіравалі адназначна афрыканскім пісьменнікам, ці Дастаеўскага – выключна беларускім” [140]. Але ўсё ж большасць літаратараў схільна акцэнтаваць менавіта “беларускі” складнік у прыродзе Полацкага княства, ВКЛ, і нават Вільні, бо ў дадзеным выпадку для аўтараў першарадным з’яўляецца кансалідацыйны патэнцыял падобнага гістарычнага міфа, а не тонкасці атрыбуцыі. Інакш варта падвергнуць сумневу звыклы погляд на мінулае большасці еўрапейскіх дзяржаў. Напрыклад, старажытная англійская літаратура не толькі ўзнікла за стагоддзі да ўзнікнення Аб’яднанага каралеўства, але і стваралася на англасаксонскай мове, якая незразумелая для сучасных брытанцаў, аднак нікому не прыходзіць у галаву выключаць “Беавульфа” з курсаў менавіта англійскай літаратуры. Калі ж прытрымлівацца логікі акадэмічнага пурызму, тады гісторыю і літаратуру Вялікабрытаніі нам варта адлічваць з 1801 г., а Расіі – з 1721 г., і тую ж логіку прымяніць да гістарычнага шляху, Італіі, Германіі ці Францыі. Правы сучасных егіпцянаў на спадчыну Старажытнага Егіпта куды больш сумнеўныя, чым сцвярджэнні аб беларускім кампаненце творчасці шматлікіх пісьменнікаў і паэтаў XIX стагоддзя. Складана папракаць айчынных аўтараў у тым, што мы лёгка даруем іншым краінам і народам, асабліва калі дакладна можна казаць пра эвалюцыю аднаго этнаса на той жа самай тэрыторыі.

Такі чынам, літаратурны гістарычны міф - асноўны інструмента зацвярджэння гістарычнай пераемнасці – “continuity” - як сродку легітымізацыі нацыі.

Нейкі ўніверсальны закон чалавечай прыроды патрабуе сваяцтва з традыцыяй максімальна старажытнай, “ажно ад рымскага цэсара Аўгуста. Жыгімонт Аўіуст зноў засмяўся, ужо з ноткай з’едлівасці: – Во як! Рурыка мець продкам. выходзіць, Іаану ўжо замала” [141, с. 159].

Б. Андэрсан у нататках да “Imagined Communities” піша, што хоць сучасным еўрапейскім дзяржавам крыху больш за дзвесці гадоў, яны ўспрымаюць сябе як старажытныя народы [142, 11]. Л. Іонін піша, што “падыходзіць да з’явы гістарычна - значыць бачыць у ім не толькі яго сённяшні стан, але і ўсю гісторыю, якая ляжыць за ім. У дачыненні да краін, дзяржаў і іншых грамадскіх утварэнняў гэта значыць “прылічваць” да цяперашніх усю чараду мінулых пакаленняў” [143, с. 157].

П. Кінгснорт падкрэслівае неабходнасць адчуваць бесперапыннасць нацыянальнага развіцця, “continuity of development”. Пра гэта ж гаворыць у сваім аналізе нацыятворчага патэнцыялу літаратуры І. Бабкоў: “Папярэдняя гісторыя перапісваецца ў якасці нацыянальнай” [144], [145].

Менавіта сюжэты аб пераемнасці традыцыі адказваюць патрабаванню грамадства адчуваць стабільнасць і бесперапыннасць досведу, нязменнасць у часе, спрадвечнасць, што і “складае сутнасць ідэі ідэнтычнасці”; “этнічная ці нацыянальная ідэнтычнасць не можа проста “ўзнікнуць”, але мусіць свядома канструявацца ў тым ліку з дапамогай “агульнага мінулага” [146, с. 13], [147, с. 243]. Э. Эрыксан, аўтар сучаснай канцэпцыі ідэнтычнасці, вызначаў яе як у тым ліку суб'ектыўнае адчуванне пераемнасці нейкай грамадска прынятай выявы свету, куды ўваходзіць і пераемнасць памяці [148]. Таму В. Арлоў ў артыкуле “Ад Рагвалода да БНР Дзесяць вякоў беларускай гісторыі” піша пра “Тысячагадовы гістарычны шлях Беларусі” [149, с. 31].

Менавіта ўніверсальным чалавечым запатрабаваннем у гістарычных каранях для ўсё большай колькасці мігрантаў кембрыджскі прафесар Д. Старкі тлумачыць агульнае перапісванне брытанскай (і амерыканскай) гісторыі, у выніку чаго ў Шатландыі, як высвятляецца, кіравалі афрыканскія каралі, у прыватнасці, да іх аднесены Кароль Якаў I і каралева Марыя Шатландская (кніга “The Negro Rulers of Scotland and the British Isles”. Дж Джонсон, 2020). Афрыканкай абвешчана жонка Георга III каралева Шарлота Мекленбург-Страліцкая, а таксама значная частка насельніцтва эпохі Цюдораў (“Black Tudors: The Untold Story” М. Каўфман, 2017). Сястры міласэрнасці Флорэнс Найтынгейл прапануецца замяніць на бізнес-ледзі Мэры Сікол, а імкненне даказаць правамернасць лозунгу “Black history is British history” становіцца адпраўным пунктам не толькі гістарычных перадач BBC “Horrible history”, “Britain’s Forgotten Slave Owners”, але значнай колькасці публікацый апошніх гадоў: “Black and British: A Forgotten History” Д. Алусогі (2017); “In Search of Mary Seacole: The Making of a Cultural Icon” Х. Рапапорт (2022) і інш. Адначасова выкладанне гісторыі Брытаніі ў школе засяроджваецца амаль выключна на перыядзе трансатлантычнага гандлю рабамі, што дае падставы шэрагу гісторыкаў (Д. Старкі, Ч. Мур, С. Уэб) казаць пра “адмену англійскай гісторыі” (“assault” on Britain”, “abolishing history”, “Crusade against British culture” [150], [151], [152].

Можна з поўнай падставай сцвярджаць, што менавіта гістарычны нарратыў становіцца асноўным інструментам ідэалогіі ў сучасную эпоху.

Аўтары гістарычнай прозы актыўна выкарыстоўваюць, адраджаюць і пераасэнсоўваюць асноватворныя нацыянальныя міфы. Дж. Дэй у сваім артыкуле 2019 года прызнаў, што міфы пра “англійскасць” – “English myths (and the myth of Englishness)” – літаральна дамінуюць у раманах апошніх гадоў: “Iron Towns” Э. Картрайта (2016 г.), “The Gallows Pole” Б. Майерса (прэмія В. Скотта 2018), “Lanny” М. Портэра (лонгліст Букераўскай прэміі 2019 г.), ужо згаданыя творы А. Мура, П. Акрайда, Х. Мантэл, П. Кінгснарта. Гэтыя і многія іншыя пісьменнікі звяртаюцца да фальклорнай традыцыі і выкарыстоўваюць “незвычайны, часта архаічны стыль, каб распавесці аб супольнасцях, якія сутыкнуліся са знешняй пагрозай” [153].

Брытанскія пісьменнікі звяртаюцца да легенд пра караля Артура і Брута Траянскага, легендарнага заснавальніка Брытаніі (Х. Ментэл, К. Ісігура і інш). Гістарычныя пошукі героя рамана П. Акрайда “The House of Doctor Dee” прыводзяць яго да таямнічых вытокаў Брытаніі і яе цэнтра - Лондана, у якіх сплятаюцца міфы аб Атлантыдзе і ўпадабаныя яшчэ рымскімі патрыцыямі версіі свайго паходжання ад паўбога Энея, сына Венеры, унука Юпітэра: “As Geoffrey of Monmouth reports, Brutus was descended from the demi-god Aeneas, the son of Venus, daughter of Jupiter, about the year of the world 2855. Now this Brutus built a city near the river which we call the Thames”; “island of Britain was no island at all but part of the ancient kingdom of Atlantis, which, when it sank beneath the waves, left this western part to be our kingdom.” ‘And so this lost city of London” [127, p. 155]. Падобным жа чынам С. Оўэнсан у рамане “The Wild Irish Girl” (1806) праводзіла шматлікія паралелі паміж Ірландыяй і Старажытнай Грэцыяй, падкрэсліваючы выдатныя якасці і значнасць ірландскай культуры, а, значыць, і сілу ірландскай ідэнтычнасці да прыходу англічан.

Беларускія аўтары шырока выкарыстоўваюць сармацкі міф і экзатычнасць сармацкага стылю. Перыяд згасання ВКЛ і падзелу Рэчы Паспалітай, які адлюстроўваецца з сумесцю настальгіі і іранізавання над ганарлівай шляхецкай нястрыманасцю, незвычайна папулярны сярод сучасных аўтараў (раманы А. Лютых, цыкл пра Пранціша Вырвіча). Л. Рублеўская, Л. Дайнека ўжо неаднаразова звярталіся да легенд аб гістарычных сувязях са Старажытным Рымам і Візантыяй, А. Пашкевіч у рамане “Сінь побѣдиши” таксама развівае візантыйскую тэму, але падыходзіць да яе больш палемічна, разважаючы аб нашчадках добрых і нявартых, самазваных: “у старагрэчаскіх летапісах напісана: над родам Ізмаіла запануе род русых <...> Дзякуючы Богу міласэрнаму ды клопату цара нашага

Івана Васільевіча Масква нараджаецца як новы Канстанцінопаль, новы Царгорад” [154, с. 32]. У цыкле пра Пранціша Вырвіча Л. Рублеўскай да гэтага комплексу легенд дадаецца паданне пра Палямона (рымляніна, ад якога пайшоў род літоўскіх каралёў і самога Пранціша). На гэтай жа тэорыі заснаваны раман Л. Дайнекі “Назаві сына Канстанцінам”: “пяць соцень знаных рымскіх сем’яў селі на караблі і аддалі лёс свой бурліваму мору . Галавою ў іх быў прыўкрасны князь Палемон . І пачалі яны, ратуючыся ад непазбежнай смерці, шукаць сабе новую радзіму” [155, с. 27].

Раман “Уліс з Прускі” В. Гніламёдава (2006 г.) таксама не абыходзіцца без выкладу аўтарскага генеалагічнага міфа як неабходнага фундамента манументальнай мастацкай панарамы беларускай гісторыі XX стагоддзя: “Прышлі яны сюды з-пад Карпат. Мужны і ваяўнічы быў народ, <...> Суседзі называлі іх люцічамі, лютамі, лютвою. А потым, кажуць, нармандцы з-за мора прыплылі і той лютве парадак прызначылі” [156, с. 7].

І далей у цыкле мы бачым актыўную апеляцыю да біблейскай сімволікі (сад, дрэва), архантыпічных вобразаў беларускага фальклору (хата, “бусел”, дарога). У сукупнасці ўсе гэтыя элементы надаюць апавяданню тое самае адчуванне ўкаранёнасці на сваёй зямлі, непарушнай пераемнасці беларускай культуры, разбурыць якую не могуць нават сур’ёзныя крызісы грамадзянскай і Другой сусветнай вайны. Усведамленне сваёй уласнай доўгай і багатай гісторыі - гэта тое, што не дае народу знікнуць, растварыцца ў суседзях.

А. Аркуш актыўна распрацоўвае скандынаўскі след у полацкай культуры (“*Torvaldr*” з рамана “Сядзіба”) і праз шматлікія паралелі і алузіі паказвае, што нашы невядомыя і незаслужана забытыя героі варты заняць сваё месца не толькі ў нацыянальнай, але і сусветнай гісторыі.: “Але Шагойка. Што з Шагойкам? Гэты Робін Гуд, Чынгачгук, Чэ Гевара, Мэер Ланскі, Аль Капонэ і Віктар Баранаў у адной асобе не даваў мне спакою” [97, с. 125]. Х. Мэнтэлл ў трылогіі пра Томаса Кромвеля досыць шмат увагі надае міфалагічнаму паходжанню брытанскіх каралёў ад Брута траянскага (нашчадка легендарнага Энея), і веры ў тое, што Брытанія, Лондон - гэта новая Троя: “*Trojan Brutus and his descendants ruled till the coming of the Romans. Before London быў названы Lud's Town, ён быў названы New Troy. And we were Trojans*” [93, с. 59]. Галоўны герой Кромвель разпораз у думках звяртаецца да старажытнай гісторыі пра Брута і спрабуе вызначыць яе ўплыў на папярэднія пакаленні каралёў і лёс самога Генрыха XIII. Напрыклад кароль Эдуарда – аматар астралагаў

і містыкі (astrologers, holy men and fantasies) – выбіраў вельмі непрыдатных нявест толькі таму, што адна па яго ўяўленнях вяла паходжанне ад лебедзя, а другая – ад жанчыны-змея Мелузіны. Калі кардынал Уолсі ў трылогіі Мэнтэл бездапаможна назірае як Генрых выбірае палітычна “няправільных” жонак, яго паплечнік Кромвель саркастычна цікавіцца, ці ёсць у Ганны Балейн жала і крылы (“serpent fangs, or wings”).

Стаўленне аўтараў да падобных дамаганняў дваякае. З аднаго боку адзначаецца аб'ядноўчы патэнцыял і прывабнасць падобных перакананняў для суполнасці. Такія магічна-міфалагічныя пабудовы - зручны спосаб абгрунтаваць сцвярджэнне, што для гісторыі, для нацыі важныя не столькі факты, колькі вера ў пэўныя прыгожыя ідэі. І парадокс гісторыі менавіта ў тым, што вера аказваецца дзейснейшай за логіку, бо менавіта кіраванне дачкі Ганны Балейн каралевы Лізаветы - называюць “залатым векам” англійскай гісторыі.

Адначасова аўтар, выхаваны ў сучаснай культурнай парадыгме, не можа сабе дазволіць ставіцца да падобных напаяўказачных матываў з поўнай сур'ёзнасцю і заўсёды будзе балансаваць на мяжы веры і іроніі.: “Здаду, схаваныя ў доўгія футры ды высокія рознакаляровыя шапкі-камілаўкі, ступалі баяры і асыпалі трон-пасад дажджом залатых і срэбных манетаў – трон новага нашчадка грэчаскіх і рымскіх імператараў. Аб тым, праўда, не ведалі ні ў Афінах, ні ў Рыме, ні нават у бліжэйшым Кіеве” [154, с. 60]. Таму ў Л. Дайнекі адначасова з ажыўшым і цалкам рэальным нябесным залатым арлом рымскага легіёна і караблямі Палямона з'яўляецца фантасмагарычная выява летапісца, які фіксуе абсурдную, знарочыста “народную” этымалогію імёнаў Ягайла. (“Я гай ламаў”) ці Войшалк (“вой шалёны”) як напамін пра штучнасць усёй падобнай міфалогіі [155, с. 29]. Іронія аўтара наконт падобнага паўміфічнага забытанага радаводу прысутнічае ў партрэтах Пранціша (Л. Рублеўская) і караля Генрыха (Х. Мэнтэл). Адсутнасць цэльнасці характару, унутраны разлад адлюстраваны ў першым выпадку ў вобразе радавога сімвала “Вырвічаў герба “Гіпацэнтаўр” — на якім некалькі стагоддзяў кентаўр з сімпатычным, дужа рахманым тварам замахваецца мячом на ўласны хвост, што ператварыўся ў ікластага цмока” [157, с. 2]. У другім прыкладзе кароль Генрых з'яўляецца такой жа архаічнай неймавернай істотай, што прымушае Кромвеля жартліва вылічваць, які працэнт ад сваяцтва манарха з феяй Мелузінай той павінен выплаціць італьянскім банкам: “our king is one part bastard archer, one part hidden serpent, one part Welsh, and all of him in debt to the Italian banks” [93, с. 82].

Міфалагічная канцэпцыя героя

У творах сучасных аўтараў эвалюцыянуе тыпаж галоўнага персанажа. Трагічны пафас твораў К. Тарасава і ранняга Л. Дайнекі змяняецца аптымістычным жыццесцвярджальным бачаннем перспектывы нацыянальнай гісторыі. У Л. Рублеўскай прыкметны пераход ад прапаганіста-ахвяры і ізгоя ў яе ранніх гістарычных дэтэктывах. (“Золата забытых магіл” 2003, “Дзеці Гамункулуса” 2000, “Сэрца мармуровага анёла” 2001, “Скокі смерці” 2005) да па-ранейшаму неадназначнай у маральным плане, але паспяховай і моцнай асобы з выдатнымі здольнасцямі, часта на мяжы гатычнага антыгероя, універсальнага чалавека Адраджэння і рамантычнага звышчалавека (цыкл пра Пранціша Вырвіча 2012-2020, “Гульня ў Альбарутэнію” 2012). Да падобнага тыпажа можна аднесці і Томаса Кромвеля, героя гістарычнай трылогіі Х. Мантэл.

Важнасці наяўнасці высокага грамадскага ідэалу чалавека прысвечаны раман Б. Ансуорта “Losing Nelson” (1999 г.). Запаведзь “не ствары сабе куміра” трактуецца аўтарам як непазбежнасць дэградацыі чалавека пры пакланенні нявартаму “богу”, што прадэманстравана ў сцэне, калі фанат Дэвіда Боўі (аўтар ужывае рэлігійны тэрмін 'convert' – неафіт) пералічвае запаведзі свайго куміра: “he is the person I would most have wanted to be” [158, с. 174]. Такому верніку няма патрэбы пераадольваць сябе і рабіць нешта звышнатуральнае, дастаткова аўтараць модныя лозунгі з сацыяльных платформаў, верыць у касмічную гармонію і правы жывёл: “harmony and animal rights.”

Чалавек стварае сябе па выяве свайго бажання, і знішчэнне рукатворнага ідада пагражае знішчыць і душу, якая верыла ў яго, што і адбываецца з Чарльзам. Крызіс надыходзіць, калі герой аказваецца не ў стане растлумачыць невялікі эпизод з ваеннай кампаніі Нэльсана ў Італіі. Тое, што яго ідал мог саўдзельнічаць ў подкупе і здрадзе, не толькі разбурае “боскі” статус адмірала, але апускае Чарльза ў вар’яцтва і вядзе да канчатковага распада яго асобы..

Міфалагічны час

Успрыманне часу ў сучаснай гістарычнай прозе таксама можа набываць міфалагічныя рысы. Найперш гэта тычыцца канцэпцыі “залатога веку” даіндустрыяльнай Англіі з зялёнымі палямі ці арыстакратычнай Беларусі часоў Рэчы Паспалітай. Ярчэй за ўсё

дадзеная канцэпцыя праяўляецца ў тэкстах, якія прадстаўляюць гісторыю праз прызму гатычнай стылістыкі, якая падкрэслівае не лінейна-прагрэсіўны характар развіцця грамадства, але сцвярджае ідэю рэгрэсу, якая рэалізуецца ў матыве загінулай цывілізацыі (яе ўвасабленнямі становіцца Полацкае княства, ВКЛ, праўленне каралевы Вікторыі як вяршыня росквіту імперыі, напалеонаўскія войны – час бліскучых афіцэраў, балоў, вытанчаных ледзі і сапраўдных джэнтэльменаў). Выява Англіі як краіны вечнай пакуты (“праклятай Богам”) неаднаразова ўзнікае ў творах Х. Мантэл, і менавіта на такім змрочным фоне ўзнікае “залатое стагоддзе” эпохі Цюдораў, якое адрознівалася як маштабам грамадскіх пераўтварэнняў, так і маштабам асоб Т. Мора, Эразма Ратэрамскага, кардынала Уолсі, караля Генрыха (“залатога караля” і яго “залатога кардынала”) і, вядома ж, самога Кромвеля: “If England lies under God's curse, or some evil spell, it has seemed for a time that the spell has been broken, by the golden king and his golden cardinal. But those golden years are over, and this winter the sea will freeze; the people who see it will remember it all their lives” [93, с. 101].

Міфічны час “залатога стагоддзя” даступны празарліўцу-пісьменніку ці паэту, які жыве ў прафаннай сучаснасці (творы А. Федарэнкі, В. Казько, В. Аркуша, П. Акрайда, “Танцы над горадам” В. Арлова, “Viper wine” Г. Эйр). Прасторай сапраўднага існавання, эталонам становіцца утапічная прастора гістарычнай памяці, якая захоўвае культурныя (архітэктурныя) сімвалы нацыі (“Jerusalem” А. Мура, “The House of Doctor Dee” А. Акрайда); рэальнасць творчага ўяўлення (Л. Рублеўская, А. Байет). Сучасная ж рэчаіснасць прадстаўлена месцам згасання і рэгрэсу. Даследчыца А. Трэйсі таксама звязвае павышаную ўвагу брытанскіх аўтараў да руін і разбуранай гістарычнай архітэктуры з “заняпалым” станам герояў твораў, стратай веры і заняпадам арыстакратычнай культуры [159].

Адчуванне дэградацыі, страты не толькі гістарычнай спадчыны, але і велічы, высакароднасці, якая аб'ядноўвае ўсіх гэтых пісьменнікаў, выяўляецца ў павышанай увазе да шляхецкасці і арыстакратызму не як сацыяльнай з'явы, але як мастацкаму выразу ўнутранай высакароднасці (падобная сімволіка характэрна, напрыклад, для фальклорных жанраў). Не ў апошнюю чаргу дзякуючы стварэнню “высокага” нацыянальнага міфу творчасць У. Караткевіча становіцца эталонам апісання нацыянальнай гісторыі для сучасных беларусаў.

Дадзеная асаблівасць выяўляецца не толькі ў паходжанні, але і ў выбары імён герояў, натхненнем для якіх становіцца старадаўнія

гербы і прозвішчы: Кораб, Вырвіч. К. Шалянкова называе галоўных герояў сваіх твораў “Барбара”, “Міхал”, “Караль”, “Тадэвуш Падгорскі”. Шляхецкім, у чымсьці “царскім” з’яўляецца па этымалогіі на простае першы погляд імя “Васіль Кроква” героя А. Аркуша. Запазычанне гістарычных імёнаў характэрна для “Чалавека з брыльянтавым сэрцам” Л. Дайнекі, дэтэктываў М. Адамчыка, А. Глобуса і інш.

Адрачэнне ад культуры арыстакратызму выступае як прыкмета выраджэння: “Полацк выглядаў так, нібыта былога шляхціца апранулі ў нейкае рызьзе – у абліччы адчувалася былая веліч, але “апратка” была жахлівая. Змрочнае ўражаньне ўзмацняла гарадзкая тапаніміка: усе гэтыя звыродлівыя назвы вуліц — Савецкая, Фрунзэ, Леніна, Камуністычная, Карла Маркса, Войкава. І гэта ў самым гістарычным цэнтры горада” [160, с. 14].

Кампаненты гістарычнай міфатворчасці сучаснай прозы

Такім чынам, можна вылучыць наступныя функцыі і складнікі літаратурнага гістарычнага міфа ў сучаснай прозе беларускіх і англамоўных аўтараў: У рамках літаратурнага міфа пісьменнікі фарміруюць:

1) ідэалізаваны нацыянальны ландшафт, які як у беларускіх, так і англійскіх аўтараў носіць падкрэслена гістарычны характар: старадаўнія ўчасткі Лондана Нортгемптана, Гродна, Полацка і Мінска; вобраз старадаўняй сядзібы / радавога гнязда (фермы) Рублеўскай, Аркуша, Крэйса, Свіфта.

Менавіта права на гістарычны ландшафт як матэрыяльнае увасабленне часу становіцца асноўным сведчаннем прыналежнасці і сродкам легітымацыі нацыі

Аўтарамі фарміруецца квазіплатонаўскае ўяўленне аб ідэальным ландшафтным злепку, які, нібы нейкі першаўзор нацыі, праступае праз фізічную абалонку сучаснага ландшафту (для гэтага ўводзіцца метафара палімпсэста), можа быць успрыняты з дапамогай паэтычнага творчага прасвятлення. У гэтым плане паказальным з’яўляецца вобраз старажытнага Полацка ў А. Аркуша, У. Арлова; Гродна ў Аснарэўскага. Менавіта старадаўняя выява пэўнага горада становіцца эталонам, увасабленнем залатога стагоддзя, арыенцірам і адначасова галоўным наглядным правадніком ідэі дэградацыі і распаду сучаснага грамадства і чалавека;

2) ўяўленні аб дасканалым гістарычным тыпе асобы. У беларускіх аўтараў – гэта ідэал унутранага арыстакратызму, часта рэалі-

зуюцца праз выяву шляхты і шляхецкага братэрства (цыкл пра Пранціша Вырвіча Л. Рублёўскай, апошнія раманы Л. Дайнекі). Адначасова, А. Іпатава, В. Коўтун, А. Аркуш, З. Камінская, А. Длатоўская, Л. Рублеўская імкнуцца ўкараніць творчы візіянерскі тып героя, увасоблены праз вобразы Ефрасінні Полацкай, Э. Пашкевіч, А. Кіш, вучонага-алхіміка ў Рублеўскай; музыканта, рэжысёра ці паэта (А. Аркуш, Т. Бондар). У брытанскіх аўтараў, якія значна мацней інтэграваныя ў ідэалогію постмадэрнісцкага скепсісу і нігілізму хутчэй можна казаць аб агульных кірунках пошуку героя пасля поўнай дэканструкцыі звыклага тыпу ледзі, джэнтельмена, ваяра-абаронцы (ён захоўваецца толькі ў масавым прыгодніцкім або ваенным рамане). Паказальным у гэтым плане з'яўляюцца раманы Б. Ансуорта “Losing Nelson” і Дж. О'Конара “Shadow Play”, старонкі якіх насяляюць цені і помслівыя, смяротна небяспечныя для бязвольных нашчадкаў прывіды адміралаў, віконтаў, губернатараў мінулага;

3) вобраз пагрозы ў асобе чужой агрэсіўнай культуры (крыжакі, казакі, царскія афіцэры і інш.), у апазіцыі якой выяўляюцца і зацвярджаюцца асноўныя нацыянальныя каштоўнасці сваёй традыцыі і ўласнага ладу жыцця. Распаўсюджаным з'яўляецца супрацьстаянне метафізічнага мыслення галоўнага героя і матэрыялістычнага прагматычнага погляду на гісторыю і традыцыю антаганістаў (гараджан у Крэйса, карысных шукальнікаў скарбаў у Шталенковай, Камінскай, Рублеўскай);

4) сакральны статус нацыянальнай мовы, якая і ў беларускіх, і ў англамоўных аўтараў становіцца адным з галоўных маркераў ідэнтычнасці, адрознасці, самабытнасці;

5) канэпцыі міфалагічнага часу, які праяўляецца а) ва ўяўленнях пра “залаты век гісторыі” як асновы нацыянальнай годнасці, як крыніцы натхнення і фона для выяўлення і аналізу сацыяльных і духоўных крызісаў сучаснасці б) у канцэпцыі ўтапічнай вечнай прасторы памяці як гарантыі неўміручасці сваёй культурнай традыцыі;

б) міф паходжання, які падтрымлівае неабходную для захавання нацыянальнай ідэнтычнасці ідэю пераемнасці ад максімальна старажытнай традыцыі, што з'яўляецца галоўным інструментам аб'яднання і легітымацыі існавання нацыі. Вера ў сваё доўгае і непарыўнае існаванне ў рамках нейкай гістарычнай прасторы і традыцыі – тое, што забяспечвае устойлівасць грамадства перад самымі цяжкімі крызісамі.

Крытыка літаратурнага міфа

Шэраг даследчыкаў і літаратуразнаўцаў актыўна крытыкуюць гістарычную міфатворчасць. Асабліва гэта тычыцца прыхільнікаў марксісцкага і ліберальнага падыходаў да літаратурнага гістарызму (Ф. Джэймсан, Ю. Хабермас, Т. Іглтан, С. Брантлі).

У адносінах да гістарычных твораў, якія станоўча ацэньваюць або абапіраюцца на элементы нацыянальнага гістарычнага міфа, выкарыстоўваецца слова “настальгія”, якое атрымала выключна негатыўныя канатацыі. Для Л. Хатчэон гэта сінанім паняцця “рэакцыйны” радыкальны і шавіністычны: “neoconservatively nostalgic/reactionary”, “immobilizing nostalgia”, “evasion of the present”, “idealization of a (fantasy) past”; “monolithic nostalgia that bankrupts the present” [161, p. 39-40; 209]

М. Бакардзі крытыкуе міфалагізацыю ангельскага пейзажу (і саду) у гістарычных раманах Г. Нормінтана “Ghost Portrait”; “Joseph Knight” Дж. Робертсана, “The Mulberry Empire” Ф. Хеншера як рамантызацыю імперскасці і брытанскага мінулага, заклікаючы супрацьстаяць настальгіі самой канцэпцыі англійскага пейзажа: “to counter the seeming nostalgia inherent in the image of the garden itself” [162, p. 176]. Прыстаншчам шкоднай імперскай настальгіі (“revelling in nostalgia with objects in glass cases”) аб’яўлены нават брытанскія музеі, напрыклад заснаваны ў 1872 г. лонданскі музей дзяцінства. [163].

Можна назіраць радыкальную эскалацыю той тэндэнцыі, якую яшчэ Оруэл ахарактарызаваў у сваім эсе “The Lion and the Unicorn: Socialism and the English Genius” (1941) як “дзіўная пагарда левых англійскіх інтэлектуалаў да ўсяго англійскага”, “In left-wing circles it is always felt that there is something slightly disgraceful in being an Englishman and that it is a duty to snigger at every English institution, from horse racing to suet puddings” [164].

І на сучасным этапе галоўным фокусам падобнай крытыкі становяцца менавіта нацыятворчыя гістарычныя міфы (літаратурны адказ на гэты працэс прадстаўлены, напрыклад, у рамане К. Ісігура “The Buried Giant”). Аднак дадзеныя даследчыкі ігнаруюць складанасць структуры сучаснага мастацкага міфа. Пісьменнікі выразна праводзяць мяжу паміж міфалагізаванай ідэяй краіны і рэальным мінулым. У Х. Мантэл мы бачым усё большы разлад паміж веліччу планаў рэформаў Кромвеля і іх крывавай бруднай рэалізацыяй. Беларускія аўтары маляўніча дэманструюць разыходжанне ідэі шляхецкай роўнасці

і братэрства, высакароднасці сармацкай традыцыі з рэальнымі паводзінамі канкрэтных прадстаўнікоў саслоўя, якія ўгразлі ў інтрыгах і міжусобіцах. Менавіта для размежавання гістарычнай рэальнасці і ідэалістычнай ідэі гэтай рэальнасці служаць шматлікія элементы фантастыкі, калі нацыянальную сімвалічную прастору, святыні, сустрэчы з гераічнымі асобамі выцяняюцца ў сны, містычнае залюстроўе (К. Шталянкова), тагасветны Лодан/Магілёў/Гродна/Полацк, Залу ведаў, полацкія лабірынты ці прывідны свет (Х. Мантэл).

Гатычны кампанент літаратурнага гістарычнага міфа

Элементы магічнага рэалізму, фантастыкі (або метафізікі, як яе называюць А. Аркуш і С. Шыдлоўскі); маніпуляцыі з часам, сціранне грані паміж мінулым і сучаснасцю, сном і рэальнасцю, жывымі і мёртвым – усе гэтыя рысы характэрны для мастацкіх рэпрэзентацый гісторыі ў сучаснай прозе як неабходныя прыёмы для асэнсавання цеснай узаемасувязі і абумоўленасці сучаснасці працэсамі мінулага. Не выпадкова Стокер у рамане “Shadow play” не здольны пісаць рэалістычную прозу як таго патрабуе рэдактар, а толькі “ghost stories”, якія на яго думку адзіныя могуць адлюстраваць складаную і трагічную прыроду нацыянальнага жыцця [165].

Таму інтэгральнай часткай гістарычнай міфатворчасці сучаснай прозы з’яўляецца гатычная эстэтыка або, па вызначэнні Г. В. Заломкінай, гатычны міф.

Анжэла Картэр яшчэ ў 70-я канстатавала, што наступілі часы готыкі, ‘Gothic times’ [166, p. 133]. Ф. Ботынг вылучыла готыку як вызначальную рысу сучаснай англійскай літаратуры: “gothic writing emerges as the thread that defines British literature” [167, p. 15-16].

К. Крэйг у “A Concise Companion to Contemporary British Fiction” Прыходзіць да высновы, што шатландскаму раману ў цэлым уласціва адхіленне ад рэалізму на карысць гатычнай традыцыі [103]. Даследчыкі валійскай літаратуры (Т. Браун, Д. Уолес) звязваюць гатычны характар нацыянальнай прозы XX стагоддзя, у прыватнасці матыў двойніка, адчужэння, вяртання дадому з гістарычна абумоўленай праблемай самавызначэння валійцаў, моўнай праблемай і прыналежнасцю адначасова двум ідэнтычнасцям, мясцовай і брытанскай: “a pervasive feature of Welsh writing. Wales is characterised by internal fractures and uncanny doublings which emanate not least from the uneasy history of the two languages of Wales” [168, p. 182]. Згодна Д. Пантэра і Р. Максвэла галоўная рыса гатычнага рамана – яго гістарычнасць, фіксацыя на трансгрэсіях мінулага, у якім і хаваецца прычына сюжэтнай калізій.

Звышнатуральны страх толькі вынік нязведанага, незразумелага і таму страшнага мінулага, якое паўстае супраць нас: ‘the supernatural becomes a symbol of our past rising against us, whether it be the psychological past <...> or the historical past’ [169], [170, p. 64].

В. Скот у прадмове да серыі “Waverley” адсылае да творчасці Уолпола як узора і крыніцы натхнення сваіх гістарычных раманаў [171, p. xiii]. Д. Уолес у кнізе “The Woman’s Historical Novel: British Women Writers, 1900–2000 (2005)” выводзіць генезіс жанру гістарычнай прозы з рамана гатычнага, у прыватнасці, твора Саф’іі Лі “The Recess” (1783-5). Паўсюднае пранікненне гатычных элементаў як на ўзроўні знешняй стылістыкі, так і на больш глыбокім ідэяна-тэматычным узроўні ў сучасную літаратуру дазваляе некаторым даследчыкам казаць аб фарміраванні гатычнага модусу, гэта значыць незалежнага ад жанру спосабу існавання мастацкага твора (гатычнай можа быць любая разнавіднасць літаратуры), якая пры гэтым адрозніваецца пэўным спосабам успрымання міру і адпаведнай паэтыкай [172, с. 55], [173].

Гатычны складнік у сучасных мадэлях рэпрэзентацыі гісторыі выяўляецца:

- 1) у комплексе характэрных матываў, сярод якіх
 - матыў радавых праклёнаў, злачынстваў мінулага, якія скажаюць сучаснасць;
 - матыў пошуку сапраўднага спадчынніка і барацьбы за спадчыну (сімвалічна пераасэнсаванага як спадчына гістарычная),
 - матыў духоўнага квэста і пошуку самаідэнтыфікацыі праз сапраўднае веданне сябе (веданне мінулага) і аднаўлення сямейных сувязяў (знак аднаўлення адзінства нацыі і кантакту пакаленняў);
 - матыў сыходжання ў падземелле/ або алхімічныя эксперыменты як шлях перараджэння (могілкі, склепы, сутарэнні, хімічныя лабараторыі Мілера, Харві Аркуша, Рублеўскай). Напрыклад, у рамане А. Мілера “Pure” менавіта сузіранне смерці, літаральнае “раскопванне” магіл і таямніц мінулага ратуе героя ад бессэнсоўнасці існавання. Аўтар выкарыстоўвае алюзію на евангельскую прытчу аб зернях, якім трэба памерці, каб ажыць. Ідэнтычную сцэну перараджэння з тымі ж адсылкамі мы бачым у Дж. Крэйса:

А. Мілер, “Pure” Дж. Крэйс, “Harvest”

She leads him to the northwest corner of the cemetery, <...> ‘You see?’ she says, pointing to a patch of little yellow flowers, the leaves shaped like mottled green spades, and close by, a clump of taller plants with crimson flowers. ‘The seeds were buried,’ she says. ‘Your digging has brought them to life again.’ [174, p. 150]

One picture haunts me. I was pinioned to the ground, just weighted to the ground, a seed, expecting only to be wheat and wanting only to be wheat and hoping only for the spring. The plow was heading for my back. Its blade was close. Its blade would bury me. I heard the rattle of the beam and the gritty churning of the furrow. That was the worst and best of it [175, p. 128].

У інших прыкладах мы бачым алхімічны працэс растварэння-перараджэння або духоўнага прасвятлення ў лабараторыі або цеснай цёмнай спавядальні (сімвалічнай грабніцы).

С. Харві, "The Western Wind" А. Наварыч, "Памалюся Перуну, пакланюся Вялесу..."

"I picked myself up from my knees and settled in this little booth that is just a triangle, this box-that-is-not-a-box, a box with no roof, a box made hastily and out of a sense of trial. Booth, box; both dignify it with a structure it doesn't have. Myself in a tight triangular space" [176, p. 90].

"...і на некаторы час свядомасць зноў пакідала яго, ён зноў нібы адключаўся, правальваўся скрозь бясконцае дно, але зноў капяліначка свядомасці, нібы цьмяны ўпарты светлячок, узнікала з небыцця, каб выклікаць новую хвалю пакуты, болю, нясцерпнай жады ўдыхання і немагчымасці варухнуцца, удыхнуць на поўныя грудзі" [177].

Праз гатычны матыў сямейнай таямніцы (злачынствы, праклёны) аўтары гістарыяцэнтрычнай прозы сімвалічна прасочваюць мінулыя вытокі сучасных крызісаў, а таксама жыццёвую важнасць гістарычнай памяці для жыццяздольнасці асобы героя [178]. У раманах П. Акрайда праз расследаванне таемных комнат сямейнага (бацькоўскага "гатычнага") дома персанаж можа аднавіць сямейныя сувязі, пераадолець адчужанасць і знайсці перспектыву свайго будучага жыцця. Тая ж канва ляжыць у аснове практычна ўсіх гістарычных дэтэктываў Л. Рублеўскай ("Залата забытых магіл", "Сутарэнні Ромула", "Пантофля Мнемазіны" і інш.), а таксама раманаў "The Book of Evidence" (Дж. Бэнвілль 1989), "The Butcher Boy", "Carn", "Emerald Germs of Ireland", "The Stray Sod Country" (П. Маккэб, 1992, 1989, 2001, 2010), "Room" (Э. Донохью, 2012), "Mistaken" (Н. Джордан, 2005);

2) уплыў гатыкі выяўляецца ў асаблівасцях арганізацыі мастацкай прасторы, сімвалічнай значнасці элементаў мастацкага ландшафта. Дамінантай сюжэту ў такім выпадку становіцца сучасная мадыфікацыя гатычнага замка як месца выпрабаванняў і пошуку адказаў на таямніцы сямейнай гісторыі (бацькоўская хата ў В. Казько,

А. Аркуша, В. Коўтун; шляхецкая сядзіба, парушаная царква Л. Рублеўскай, Дж. Крэйса, П. Акрайда; кабінет алхіміка ў Л. Рублеўскай, С. Харві, Г. Эйр).

3) шматлікія гатычныя элементы прысутнічаюць у вонкавым стылістычным афармленні сюжэту, напрыклад, выбары месца і часу апавядання. У беларускіх аўтараў гэта часта позняя восень, зіма, дзеянне адбываецца ў цёмны час сутак, суправаджаецца дажджом і туманам. Людзі ўяўляюцца ў выглядзе прывідаў і жывых мерцвякоў (Мінск як Аід, Наўскі павет Рублеўскай, прывіды А. Лютага, У. Мажылоўскага, Х. Мантэл і С. Сэнт Джэймс). Вялікую ролю адыгрываюць нечакана знойдзеныя рукапісы і дзённікі, лісты і фатаграфіі (праклятыя партрэты ў Л. Рублеўскай і П. Акрайда), дзённікі/рукапісы, якія хаваюць страшныя таямніцы;

4) адлюстраванне абсурднага, варожага асяроддзя, бюсілля чалавека перад сваім лёсам адлюстравана ў элементах гратэску і фантазмагорыі, якія становяцца адначасова сродкам нейтралізацыі страху праз смех. Напрыклад, жахлівая здань у рамане А. Аркуша “Сядзіба” ў сне паўстае герою ў парадыйным выглядзе: “нейкая жахлівая бабуля, дакладная кіношная баба Каргота, рабіла шабас у нас на сядзібе. <...> Тут мой дом! Ты чаму прыйшоў у мой дом? – раўла бабуленцыя як шалёная. У сьне я хацеў паказаць гэтай вядзьмарцы дамаваю кнігу, <...> Што ўсе падаткі на нерухомасьць сплочаныя і запазычаньняў няма, што лічыльнік на вадзі стайць і шлянгам мы не паліваем грады” [179, с. 104].

3.9 Гатычная эстэтыка ў раскрыцці праблемы ідэнтычнасці

Найбольшы патэнцыял гатычнага ўспрымання гісторыі заключаецца ў здольнасці звяртацца да глыбінных, у параўнанні з апавядальнымі, узроўняў: светапогляднага, разумовага, псіхалагічнага [179]. Гэта значыць, што зварот да гатычнай эстэтыкі пры распрацоўцы гістарычнай тэматыкі часцей за ўсё з’яўляецца паказальнікам змены фокуса зацікаўленасці сучасных аўтараў з вонкавай сацыяльна-эканамічнай праблематыкі да больш філасофскіх, метафізічных пытанняў, праблеме зла, уласцівага прыродзе чалавека, і яго адлюстраванню ў гістарычных падзеях; няздольнасці героя арганізаваць хаос вакол сябе.

Па меркаванню шэрагу даследчыкаў сам феномен цікавасці да гатыкі ў сучаснай культуры – сімptom страты сакральнага,

метафізічнага вымярэння рэальнасці. М. Бевіль (аўтар тэрміна гатычны пастмадэрнізм) галоўнай асаблівасцю дадзенага тыпу твораў лічыць іх укаранёнасць у іншабытным баку жыцця [180]. А. Ф. Лосеў пісаў: “што тычыцца готыкі, то яна вырастала толькі на адным элеменце <...> – на афектыўным імкненні асобы ўверх” [181, с. 354]. Д. Саўтворт канстатуе, што гатычны гістарызм дэманструе тугу па нечым большым, чым навакольная рэальнасць: “a yearning for something beyond the surface” [182, p. 30].

Г. Заломкіна звязвае цікавасць готыкі да сярэднявечча перш за ўсё асаблівасцямі светапогляду, асноўным элементам якога стала шчырая вера сярэднявечнага чалавека ў звышнатуральнае. У гэтым яна паўтарае думку вядомага брытанскага тэолага Дж. Г. Ньюмана. Ён тлумачыў узмацненне ролі пісьменства і мас медыя як інструмента грамадскага ўплыву менавіта вакуумам, які пакінуў сыход багаслоўя, і таму ягоную ролю бяруць на сябе сацыялогія, псіхалогія, біялогія і, вядома ж, літаратура. Па думцы М. Атвуд, К. Томпсана, Дж. Ліндсі, літаратура, асабліва яе фантастычныя напрамкі стала прыстанкам папулярнага багаслоўскага дыскурсу ХХ стагоддзя [183], [184].

Э. Бёрк лічыў, што звышнатуральны жах гатычнага твора спрабуе стварыць рацыяналістычны аналаг свяшчэннага жаху божай прысутнасці, Д. Варма разглядаў готыку як квазі-рэлігійнае адраджэнне ў працы “The Gothic Flame” (1957). Падобнага меркавання ў сваіх даследаваннях прытрымліваюцца С. Бэвіль, Л. П’яці-Фарнэл, У Нэльсан: “in a secular age, ‘we turn to works of the imagination to learn how our living desire to believe in a transcendent reality has survived outside our conscious awareness’. Accordingly, our ‘repressed religious impulses’ re-emerge in these mediums” [185, p. viii], [186].

П. Брантлінгер у рабоце “Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830–1914”, уводзіць тэрмін “імперская готыка”, каб апісаць светапогляд канца вікарыйнскай эпохі як варыянт эрзац-рэлігіі, сімптом крызісу і рэгрэсу грамадства [187].

Такім чынам, распаўсюджанне гатычнай эстэтыкі – прыкмета літаратуры крызісу, калі стан асобы, сям’і, грамадства успрымаецца як небяспечны.

Гатычная эстэтыка – спосаб канстатаваць разрыў сувязі не толькі з традыцыяй ці калектыўнай памяццю нацыі, але і з нейкім духоўным вымярэннем існавання чалавека выяўлены, напрыклад, у матыве мёртвага неба ў творчасці Л. Рублеўскай і В. Мажылоўскага: “Неба было празрыста-мёртвым ды самага небасхілу” [188].

К. Джэлсан уводзіць паняцце “гатычны паварот” (“Gothic flip”), калі звышнатуральнае зло ў творы раптам пераасэнсоўваецца як

унутраная пашкоджанасць чалавечай прыроды [189]. Гэта праблема, якая выходзіць на першы план у раманах Х. Мантэл, Дж. Крэйса, Л. Рублеўскай, В. Мажылоўскага:

“ў кожным хаваецца і анёл, і пакорлівая жывёла, і драпежны звер” [190, с. 1].

“у барацьбе са злом у кожнага з нас заўсёды ёсць два шляхі: шлях лёгкі – прыняць зло ў сваё сэрца, і шлях цяжкі – змагацца са злымі намерамі. І ніхто з іх не жадае паглядзець на сябе ў люстэрка і сказаць: “Браце, ты робіш не тое” [188].

Крытыкі адзначылі дваістасць выявы русалак з рамана З. Камінскай “Русалкі клічуць”. Аўтар тлумачыць, што “Такая дваістасць ёсць у кожным. Гэты шлях ад ахвяры да моцнага чалавека, які можа супрацьстаяць завядзёнцы ці думкам большасці – Ліза яго прайшла, але Алена Кіш не паспела прайсці. Таму гэта кніга пра пошукі сябе. Пра шлях, які пачынаецца там, дзе ты ня ведаеш, хто ты і што рабіць” [191]

Пісьменнікі аднадушна сцвярджаюць, што вырашэнне кожнага гістарычнага крызісу (пры абавязковых паралелях з цяперашнімі рэаліямі) павінна пачынацца з пазнання сябе і свайго мінулага кожным членам супольнасці.

Гатычная стылістыка найлепшым чынам падыходзіць для раскрыцця пытання ідэнтычнасці, а менавіта цэльнасці асобы і барацьбы з цёмным бокам сябе (траўмамі асабістага і нацыянальнага мінулага), што выяўляецца ў распаўсюджанасці і значнасці вобразаў двойніка (дапельгангера); пярэваратня (пачвары); механізма (лялькі, гамункула); люстэркаў (адлюстраванняў): “Зноў іх у пакоі было двое: Даніла, які спаў, апусціўшы галаву на брудны стол, <...> і ён, Данілаў двойнік, гаспадар яго цёмнай, жывёльнай душы, праяўлены, надзелены з некаторага часу амаль што ўсёмагутнаю ў дачыненні да яе воляю” [192, с. 48].

Вобраз пярэваратня мы бачым у апавяданнях В. Мажылоўскага (“Яд у сэрцы”, “Тайна гіблай затокі”), раманах “Спадчына” А. Аркуша, “Дагератып” Рублеўскай, “Літоўскі воўк” А. Наварыча, “Чалавек з брыльянтавым сэрцам” Л. Дайнекі, “Wolf Hall” Х. Мантэл, “Possession” А. Байет, “Ген зямлі” А. Длатоўскай, творах В. Марціновіча (два апошніх аўтара выкарыстоўваюць больш сучасным варыянт – матыў мутацыі).

Змей-пярэваратень – агульны матыў апавяданняў са зборніка “Карона Вітаўта Вялікага. Да вогненнага змея народнай міфалогіі адсылае імя Зміцер Хут, фальклорнае дэманічнае ўспрыняцце

вобразы цмока зліваецца з біблейскімі канатацыямі жаданняў і спакус, з якімі сутыкаюцца героі: “шыты золатам агнявы цмок узвіўся і бездапаможна павіс на яе локце” [120, с. 23].

Пярэваратнем у метафізічным псіхалагічным сэнсе становіцца Кромвель, якога кусае змяя. Ён не толькі не памірае, але, нібыта герой амерыканскага коміксу, набывае звышздольнасці, напрыклад хуткасць і бязлітаснасць: “He waited to die, but he never did die. If anything, he got stronger, quick to hide and quick to strike” [93, p. 82]. У апісанні героя аўтар ужывае дзеяслоў “strike”, які азначае кідок змяі.

Мяжа паміж жывым/нежывым, чалавекам і бяздушным механізмам, чалавекам і пачварай - гэта першапачатковая праблема спачатку гатычнага, а затым і гістарычнага рамана: “Людзей-клёцак выгрузалі на брудны асфальт, як мяхі. Нібыта яны ўжо не былі людзьмі” [193, с. 46]. Людзі-фантомы, людзі-манекены, якія “глядзеліся як вітрынныя экспанаты”, напаўняюць старонкі зборніка “Карона Вітаўта Вялікага” [120, с. 14]. У дадзеных матывах выяўляецца важная для гатычнай эстэтыкі тэма мяжы ўласнай ідэнтычнасці (пачвара-механізм-чалавек), сваёй і чужой культуры і гісторыі, межаў дазволенага - чалавечага і д'ябальскага, ката і ахвяры.

Тэму самавызначэння, страты або набыцця свайго “я” працягваюць шматлікія адлюстраванні-двайнікі з паралельных сюжэтных ліній мінулага/сучаснага, якія бясконца паўтараюць адзін аднаго. Звычайна творы з такой кампазіцыяй засяроджваюцца на траўматычных момантах нацыянальнай гісторыі, якія адчуваюцца як памылкі, і новаму пакаленню даецца шанс выправіць ход нацыянальнай гісторыі і накіраваць яе у канструктыўнае рэчышча. Л. Рублеўская неаднаразова выкарыстоўвае прыём кнігі ў кнізе, дзе сюжэты капіруюць адзін аднаго як чарада бясконцых адлюстраванняў.

Дваістасць і маральная амбівалентнасць нязменна адрознівае герояў Л. Дайнекі: “Як бы з дзвюх палавінак злеплены гэты князь, і цяжка ўгадаць, якой палавінаю свайго сэрца ён да Бога павернуты”; “Двух зусім розных людзей, двух Альбертаў фон Буксвагенаў, толькі што бачыў ён перад сабой. Адзін – ціхі, з ласкавай усмешкай, з цеплынёй у галубіным позірку. <...> Другі – страсны ў нянавісці, суровы, як пякельнае полымя, з пухірамі пены ў куточках вуснаў. “Які ж ён, сапраўдны епіскап Альберт?” – падумалася Генрыху” [124, с. 6], [194, с. 177].

У рамане Дж. Крэйса “Harvest” здабыццё героем смеласці і рашучасці прадстаўлена як містычнае ўз'яднанне з уласным

двайніком, страчанай часткай сябе: “I had a twin, a standing twin, who came to rescue me. This other one who had my face, who looked like me and smelled like me and sounded like me, had got me by my shoulders and I was being pulled <...> My bones solidified at last” [175, с. 128].

У трылогіі Ментэл падзенню Кромвеля папярэднічае сімвалічна намалёваная страта персанажам граніц сваёй асобы, калі паступова ён пачынае прадстаўляць сябе адным з фігурай манарха, сімвала абсалютнай улады. У тэксце гэта увасоблена праз дваістасць адлюстраванняў Томаса і Генрыха ў люстэрке, фігура аднаго зліваецца і пераплятаецца з фігурай другога: “he allows his body to confuse with that of Henry, so that their arms, lying contiguous, lose their form and become cloudy like thaw water” [104, с. 363]. Але страціўшы рэальнае бачанне сябе, Кромвель пераходзіць у разрад ценяў, чагосьці непаўнаватраснага, а, значыць, нежыццяздольнага, і за гэтым ідзе яго фізічная гібель.. Назва апошняй часткі трылогіі “The Mirror and the light” (“Люстэрка і святло”) не раз знойдзе новую сімвалічную грань адлюстравання ў сюжэце. Іранічна, што лёс Кромвеля сапраўды становіцца адлюстраваннем лёсу яго ахвяр, перш за ўсё Т. Мора і А. Балейн.

Паліцы, поўныя шклянога начыння, шматлікія вітрыны, люстэркі-парталы, шклянныя вочы як сімвал духоўнай слепаты, скажонае веданне і бачанне рэчаіснасці –звыклія спадарожнікі герояў беларускіх гістарычных дэтэктываў са зборніка “Карона Вітаўта Вялікага”: “Магда зняла са сцяны вялікае люстэрка <...> Пусціла тонкі струменьчык дыму ў свой адбітак. Дым <...> здавалася, прайшоў люстэрка наскрозь” [120, с. 17].

Актыўна распрацоўваецца матыў бяздушнай механістычнасці масавай асобы, чалавека без душы: “Марсіяне сыходзілі з трапу касмічнага карабля як робаты — усе іх рухі былі да драбніцы падобныя, нібыта адну постаць памножылі ў нейкай кампутарнай відэапраграме” [1, с. 91]. Крыху пазней гэты вобраз убірае ў сябе і абсурд, фантазмагарычнасць вар’яцкай рэальнасці, прафанацыі сакральнай прасторы: “Іх карабель прыямліўся <...> побач з былым бэрнардынскім кляштарам, дзе доўгі час была турма <...> турму закрылі, а ў бэрнардынскіх мурах была створана абласная вар’ятня” [83, с. 91].

Марсіяне ўвасабляюць абавязковыя рысы рэпрэсіўнага грамадства: па-першае, крайнюю адсталасць: “Іх амуніцыя нагадвала дасьпехі рыцараў сярэднявечча. <...> наўрад ці падобныя бляшанкі, нават з самага трывалага матэрыялу, маглі б уратаваць ад сучаснай

зброі”. Па-другое – брыдкасць і руіны, якое яно пакідае пасля сябе: “Марсіяне пачалі фатаграфавання на тле гэтых вартых жалю руінаў былой сьвятыні” [83, с. 92].

Злавесныя і смяротна небяспечныя лялькі-аўтаматы, фігуркі на старых гадзінніках, гамункулы Л. Рублеўскай, П. Акрайда і Г. Эйр, іншапланецяне і ажыўшыя помнікі Дж. О’Коннара, А. Аркуша – гэта ўсё ўвасабленні вобразаў бяздушнага істнавання, смерці, якая прыкідваецца жыццём. Элементы фантазмагорыі ў А. Аркуша будуецца нярэдка на змешванні чалавечага і механістычнага, жывога і нежывога, з дапамогай чаго дасягаецца характэрны для гатычнай эстэтыкі эффект “жудаснага” (“uncanny” або “das unheimliche”), гэта значыць чужога ў знаёмым, ажыўшай лялькі. “Але тут пугач нахіляецца ўсутыч да майго вуха і нейкім мэханічным голасам, якім гавораць уваходныя дзьверы ў пад’езд шматпавярховіка, скрыгоча” [119, с. 135];

Такім чынам, актуальнасць гатычнага модуса абуслоўлена двума галоўнымі фактарамі:

1) готыка заўсёды шукае адказ на пытанне аб сапраўднай ідэнтычнасці героя;

2) гатычная стылістыка падкрэслівае ўзаемазвязанасць мінулага і сучаснасці, бо ў аснове сюжэту абавязкова ляжыць уплыў таямніц/трансгрэсій мінулага на сучасную рэчаіснасць і, такім чынам, пастулюе непарыўную сувязі мінулага і сучаснасці.

Можна зрабіць выснову, што гістарычны мастацкі міф сучаснай літаратуры часта з’яўляецца гатычным міфам.

Такім чынам, кампаратыўнае даследаванне дазваляе выявіць у спосабах мастацкай рэпрэзентацыі гісторыі ў сучасных беларускіх і англамоўных аўтараў значную колькасць інварыянтаў, перш за ўсё на ідэйна-тэматычным узроўні:

– універсальны погляд на нацыянальнае мінулае як гісторыю трагедыі і няўдач, на аснове чаго вылучаецца пастулат аб скажэнні шляху свайго народа, згубленасці ў часе, гістарычнага спазнення, блуканні па спіралі і паўтарэнні адных і тых жа памылак (няўдалыя паўстанні, здрада, апатыя і г.д.)

– вылучэнне унутранай раздробленасці, падвоенасці як асноўнай прычыны нацыянальных няўдач (агульная рыса беларускіх, шатландскіх і ірландскіх аўтараў, персанажы якіх блукаюць між дзвюма мовамі, верамі, нацыянальнасцямі);

– сакралізацыя маркераў сваёй ідэнтычнасці (перадусім мовы, традыцыйнага ландшафта) і нават самой канцэпцыі нацыянальнага (“святая” рэліквія, мова як код і пароль, “тутэйшасць” як аснова і

гарантыя прыналежнасці). Увага да мовы уключае спробы ўзнавіць больш дасканалыя, “чыстыя”, вольныя ад запазычанняў нацыянальныя формы (Дж. Мік, Кінгснарт). У беларускіх аўтараў сама мова становіцца чароўным арэфактам, які містычна ўздзейнічае на герояў, абуджаючы ў іх памяць продкаў (Длатоўская, Камінская);

– апазіцыя розуму (акадэмічнай ці афіцыйнай гісторыі) і творчай інтуітыўнай рэканструкцыі мінулага (памяці сведкаў, уяўлення пісьменніка);

– містычная сіла рукапіснага слова. Прыярытэт вобразы над сілай зброі і прымусам, гістарычны міф як ісціна, вышэйшая за адрозныя факты;

– найвышэйшую важнасць набывае праблема ідэнтычнасці, у рамках якой першараднае значэнне атрымлівае тэма нацыянальнай мовы і нацыянальнай прасторы, асноўныя топасы і лакацыі якой выступаюць алегорыямі нацыі і гістарычнай памяці;

– жанр гістарычнай прозы выконвае замяшчальную функцыю, кампенсуючы адсутнасць платформы для абмеркавання тэматыкі, выцесненай з грамадскага мейнстрыму;

– анстатуецца разбурэнне міжпакаленніх сувязей, у сувязі з чым распаўсюджанне атрымаў матыў амнезіі, з’яўляецца герой-манкурт, які ідзе супраць свайго народа і сваёй культуры. Нацыянальнае мінулае ўспрымаецца як адчужанае, экзатычнае, незразумелае;

– у сувязі з гэтым узнікае матыў рэапрапрыацыі, увядзенне ў поле сваёй культуры страчаных элементаў (асобы дзеячоў культуры XIX стагоддзя, палітыкі часоў ВКЛ і Рэчы Паспалітай, некаторыя ландшафтныя элементы);

– у рамках гістарычнай (гісторыяцэнтрычнай) літаратуры складаецца мастацкі нацыянальны гістарычны міф;

– імкненне знайсці вытокі сваёй культуры, легітымізаваць яе праз сувязі з больш старажытнымі цывілізацыямі і народамі (міф паходжання). Сцвярджэнне пераемнасці сучаснай дзяржавы ад старажытнага героя, ідэалізаванай паўміфічнай асобы або нейкай старажытнай цывілізацыі (Брут Траянскі, Мелузін у П. Акрайда, А. Байет і Х. Ментэл, Палемон у Рублеўскай, св. Торвальд у Аркуша і інш.). Праз гэта легітымуюецца становішча сучаснага грамадства як правамернага спадчынніка і пераемніка культурна-гістарычнага досведу, грамадска-палітычных структур. Гэта механізм, які падвяргаецца найбольшай дэканструкцыі і крытыцы ў грамадска-палітычным мейнстрыме (абясцэньванне, або пераатрыбуцыя дасягненняў брытанскай культуры ў святле посткаланіяльных і феміністычных тэорый);

– матыў падтрыманьня або аднаўленьня дыялогу з продкамі (часта праз зварот да гатычнай стылістыкі).

Адчуваньні сувязі з папярэднімі пакаленьнямі, упэўненасьць у старадаўнасці культурнай традыцыі забяспечвае стабільнасьць самаідэнтыфікацыі і устойлівасьць ва ўмовах крызіса;

– гатычная традыцыя становіцца арганічнай часткай сучаснай літаратуры дзякуючы сугуччу сваёй эстэтыкі праблемнаму полю гістарычнай прозы. Матыў радавога праклёну сімвалічна нагадвае аб духоўных механізмах і законах, якія дзейнічаюць на чалавечыя лёсы не менш відавочна, чым больш звыклыя палітычная ці эканамічныя працэсы, а часта і абумоўліваюць іх. Дэманструецца, наколькі неабходна апора на мінулае для разуменьня сучаснасьці і пастраення канцэпцыі будучыні (матыў нараджэньня ці смерці нашчадка), таму сучаснаму герою даецца шанец пераадолець грахі мінулага ў творах ў паралельным сюжэтам. Готыка - найбольш прыдатны жанр для адлюстраваньня цеснага перапляцення прычынна-следчых нітак мінулага і сучаснасьці, канстатацыі праблемных момантаў сучаснасьці, карані якіх - у памылках бацькоў;

– гатычны модус дае набор неабходных элементаў для рэпрэзентацыі гісторыі з пункту гледжаньня метафізічных (аксіялагічных, анталагічных, тэлеалагічных) пытанняў.

ГЛАВА 4. БЕЛАРУСКАЯ КЛАСІЧНАЯ ПРОЗА XX СТАГОДДЗЯ ЯК КУЛЬТУРНА-ЭСТЭТЫЧНЫ ФЕНОМЕН

4.1 Творы класікаў як квінтэсэнцыя светапоглядных пошукаў нацыянальнай літаратуры

Нацыянальная літаратура – эстэтычны феномен, які функцыянуе на аснове культурных і моўных традыцый, мае сваю непаўторную адметнасць, сфарміраваную спецыфікай гістарычнага развіцця нацыі, яе псіхалогіяй, менталітэтам. Літаратура – адна з галоўных формаў духоўнага самавыяўлення нацыі, пэўная сістэма нацыяпазнання і самаідэнтыфікацыі. Яна фармулюе, захоўвае і рэтрансліруе нацыянальныя светапоглядныя, маральныя, эстэтычныя, духоўныя каштоўнасці, падтрымліваючы ў часе “нацыянальную нарматыўную тоеснасць”, па словах С. Андрусіў, нацыянальны культурны код. З другога боку, літаратура – глеба для фарміравання элементаў нацыянальнага міфа, нацыянальнай сям’ясферы. Мастацкі твор – феномен перш за ўсё эстэтычны, але ў пэўныя перыяды развіцця літаратура прымае на сябе і іншыя функцыі: філасофіі, нацыястварэння, што павышае статус прыгожага пісьменства.

Квінтэсэнцыяй светапоглядных пошукаў нацыянальнай літаратуры выступаюць творы класікаў. Значэнне творчасці класікаў не толькі ў стварэнні высакакасных мастацкіх твораў, што сталі ўзорнымі, “візітнай карткай” Беларусі. У нашым прыгожым пісьменстве знайшлі сваё ўвасабленне адметная нацыянальная філасофія і светапогляд, уяўленні пра свет, чалавека, чалавека ў свеце. Вядома, што філасофскія пошукі ў Беларусі на працягу доўгага часу развіваліся ў рэчышчы мастацкай літаратуры. А. Рагуля адзначае: “Менавіта беларускае мастацкае слова ў XX ст. узяло на сябе, акрамя вобразатворчай, яшчэ і сэнсаазначальную, сяміялагічную функцыю. <...> Кампенсацыяй, сэнсава эквівалентнай заходнееўрапейскаму фенаменалагічнаму філасофскаму руху, у Беларусі стала вербальная мастацкая фенаменалогія” [195, с.203].

В. П. Жураўлёў адзначае, што творы класікаў выступаюць важнейшым крытэрыем “у вызначэнні сапраўдных і ўяўных маральна-этычных і эстэтычных каштоўнасцей і вельмі дзейнай, аўтарытэтай, пабудзальнай і рэгулятыўнай сілай у наладжванні дыялогу паміж мастацкім побыткам мінулага і наватарскім рухам бягучай сучаснасці” [196, с. 3].

Практычна ўсе найбольш значныя пісьменнікі беларускай літаратуры перш за ўсё асэнсоўвалі і ўвасаблялі ў сваіх творах нацыянальнае жыццё, побыт, маральна-этычныя асновы, нацыянальны характар і гістарычны шлях свайго народа: Я. Купала, Я. Колас, М. Гарэцкі, К. Чорны, І. Мележ, І. Пташнікаў, А. Адамовіч, В. Адамчык, І. Чыгрынаў, В. Быкаў, У. Караткевіч і і інш. Гэтыя пісьменнікі таксама выступаюць “інфарматарамі”, па словах польскага даследчыка К. Выкі, пра нацыянальнае жыццё сваіх краін для астатняга свету. Героі названых пісьменнікаў паўстаюць як носьбіты нацыянальнай псіхалогіі і свядомасці, увасабляюць пэўныя рысы нацыянальнага характару. Як слушна адзначыла Л. Корань, менавіта “Коласава паэтызацыя зямлі і суладнага з ёю жыцця як бы акрэсліла на пачатку ХХ стагоддзя беларускі нацыянальны космас” [197, с. 6]. Можна сказаць, што народнае жыццё, сцвярджанне адвечнасці, пераемнасці быцця з’яўляецца скразным матывам беларускай літаратуры, выступае ў якасці нацыянальнага сюжэта.

Па словах А. Яскевіча, менавіта творчасць Якуба Коласа адыграла “ролю цэнтральнага стваральнага пачатку ў выпрацоўцы класічнай мовы і шматграннай гарманічнасці нацыянальнага стылю” [198, с. 162]. Станаўленне нацыянальнага класічнага стылю, што з’яўляецца адным з ключавых фактараў у развіцці літаратуры, адбываецца ў пачатку ХХ стагоддзя. А. Яскевіч падкрэслівае: “Пара выпрацоўкі класічнага нацыянальнага стылю ўяўляе сабой закладванне асноўных мастацкіх устояў літаратуры, ці, гаворачы ў тэрмінах сучаснага вычэння аб сістэмах, “кода сістэмы”, які, колькі б потым не мянялася мастацтва і ў якія новыя, адпаведныя часу формы не адзявалася, заўсёды будзе несці ў сабе яе ўнутраную нацыянальна спецыфічную сутнасць, яе аснову, яе класічную меру і заключаную ў яе прыродзе патэнцыю” [198, с. 151], а далейшае развіццё нацыянальнага мастацкага слова “самавызначаецца ў адносінах да гэтага цэласна-гарманічнага яе стану” [198, с. 153].

Ідэйны пафас беларускай класічнай літаратуры – імкненне засведчыць у свеце беларускую прысутнасць, сцвердзіць Беларусь і беларускасць, агучыць маральныя і светапоглядныя каштоўнасці, перадаць “беларускі вобраз свету”.

Зварот да выяўлення народнага жыцця, імкненне асэнсаваць, спасцігнуць карэнныя пытанні быцця народа прадвызначае своеасаблівую танальнасць такіх твораў, пэўны тып героя і канфлікта, пэўны маральны патэнцыял.

Фундаментальнасць мастацкай задумы – апісанне знакавых момантаў нацыянальнага жыцця – абумоўлівае адпаведныя прынцыпы ўвасаблення: эпічнасць, панарамнасць, маштабнасць.

4.2 Ключавыя канцэпты беларускай класічнай прозы

Пра спецыфіку мыслення пэўнай нацыі сведчыць паўтаральнасць пэўных матываў, вобразаў. Вядома, што склад канцэпта-сфер розных нацый мае шмат агульнага, але кожная нацыянальная культура вылучаецца іх унікальным наборам, а таксама мае свае арыгінальныя канцэпты. Ключавыя канцэпты беларускай класічнай прозы – канцэпты зямлі, чалавека, Бацькаўшчыны (Радзімы), роднага кута, дома.

Творам, дзе ўвасоблены Космас нацыянальнага быцця, побыт і светапогляд беларуса, выяўлены адметнасці нацыянальнага характару і хранатопу, стала паэма “Новая зямля” Якуба Коласа, якую Ул. Конан назваў “эстэтычнай экзістэнцыяй беларуса”. Універсальным беларускім мастацкім архетыпам, згодна з Ул. Конанам, з’яўляецца архетып “Роднага кута” [199, с. 24]. Вобраз “роднага кута” – скразны ў беларускай літаратуры, пачынаючы ад Ф. Скарыны. Абагулены мастацкі вобраз роднага кута вызначае спецыфіку беларускага вобраза свету, дазваляе асэнсаваць светапоглядную канцэпцыю нацыянальнага прыгожага пісьменства.

Вобраз Бацькаўшчыны, “роднага кута” ў творах беларускай літаратуры падаецца не толькі як канкрэтная, але і як пачуццёвая, псіхалагічная рэальнасць. Героя беларускай літаратуры вылучае адчуванне глыбокай прывязанасці да тэрыторыі, зямлі, на якой давялося нарадзіцца і жыць. “Мой родны кут! Як ты мне мілы! // Забыць цябе не маю сілы” [200, с. 6].

Што аформілася ў беларускай літаратуры ў топасах “родны край”, “родная зямля”, “родны дом”, “родная вёска”, “родны хутар”. “Родны кут”, “малая радзіма” – гэты комплекс пэўных фактараў, якія складаюць унутраны свет героя беларускай літаратуры. Адсюль і спецыфіка ідэалу гарманічнага ўніверсуму, сфармуляванага ў нацыянальным мастацкім слове – быць гаспадаром на сваёй зямлі і будаваць сваё жыццё ў адпаведнасці з тымі ідэаламі і прынцыпамі, якія стагоддзямі выпроўваліся супольнасцю, рэалізоўваць свой чалавечы патэнцыял. Гэты ідэал – зямны, жыццёвы, канкрэтны. Па словах А. Рагулі, “беларускі рай не быў радыкальна трансэндэнтальным, ён быў у межах дасягнення на зямлі. Тып беларускай утопіі – кансерватыўна ахоўны, «зямянскі», «гаспадарскі»” [195, с. 8].

Прывязанасць да свайго грунту, зямлі героя беларускай літаратуры і беларуса ўвогуле абумоўлена як гістарычнымі

абставінамі, так і спецыфікай этнагенезу. Беларускі этнас фарміраваўся як земляробчы, а не як качавы, таму “сілавая лінія вобраза свету ў такіх народаў укладаюцца не ў шырыню-даліну, а як у расліны – у вертыкаль” [201, с. 356].

I. Бабкоў характарызуе новую беларускую ідэнтычнасць “як прасторавую, тутэйшую”, а ў якасці яе маркераў называе “адухаўленне прыроды і натуралізацыю культуры”: “Гэтая ідэнтычнасць – тутэйшая – імкнецца легітымізаваць сябе праз апрычонасць гэтай прасторы і натуральнасць ладу жыцця...” [202, с. 147].

Архетып “роднага кута” выяўляе такую істотную і паказальную рысу ў свядомасці беларусаў, як імкненне метафізічна вызначыцца, мець акрэсленае месца ў свеце, дзе можна пачуваць сябе ўпэўнена, абаронена. Гэта ідэя – адна з цэнтральных у паэме “Новая зямля” Якуба Коласа, рамане “Зямля” Кузьмы Чорнага, творах Лукаша Калюгі.

Звычайна малой радзімай называюць месца нараджэння чалавека, мясціны, дзе прайшло яго дзяцінства або дзяцінства яго бацькоў. Урэшце, проста дарагія сэрцу мясціны. Кузьма Чорны пісаў: “Мне ўсё жыццё хопіць апісваць свае родныя Цімкавічы”. У “Дзённіку” знаходзім наступныя прызнанні: “Родныя мае мясціны. Як мая душа рвецца туды! Яна заўсёды там. Там жывуць усе мае персанажы. Усе дарогі, пейзажы, дрэвы, хаты, чалавечыя натуры, праякія я калі-небудзь пісаў. Гэта ўсё адтуль, сапраўднае” [203, с. 580].

Беларускія аўтары, як правіла, звяртаюцца да апісання родных ім мясцін: Кузьма Чорны – Цімкавіч, Міхась Зарэцкі – Магілёўшчыны, Лукаш Калюга – Койданаўшчыны (цяпер – Дзяржынскі раён Мінскай вобласці). Літаратары пазнейшага часу: I. Мележ – Гомельскага Палесся, I. Чыгрынаў – Магілёўшчыны, В. Адамчык – Гродзеншчыны, Ул. Гніламедаў – Брэстчыны.

Прывязанасць да свайго, сваёй зямлі, малой радзімы не паказная, гэта арганічны стан героя беларускай літаратуры, натуральнае самапачуванне. Разбурэнне гэтых спрадвечных асноў прыводзіць да разбурэння тоеснасці, самасці, урэшце, дэнацыяналізацыі, што прадбачылі і супраць чаго выступалі беларускія пісьменнікі.

Сакралізацыя роднага – важны аспект твораў беларускай літаратуры. Таксама надзвычай выразна гучыць матыў гунту, сувязі з родным. Вобраз роднага краю, роднага кута з’яўляецца моцным кансалідуючым фактарам для беларускай нацыі. Героі беларускай літаратуры мараць пра спакойнае самадастатковае жыццё на сваёй зямлі, пабудаванае ў адпаведнасці з беларускай самасцю. Нату-

ральнае развіццё вобраза роднага краю ў беларускай прозе – ад вобраза малой радзімы да абагуленага мастацкага вобраза Беларусі.

Ідэалы гарманічнага быцця, рэалізаваныя ў творах беларускай літаратуры, грунтуюцца на моцным інстынкце захавання жыцця ўвогуле. Творы Якуба Коласа, Максіма Гарэцкага, Кузьмы Чорнага далучалі чытача да спраўднага сэнсу быцця.

Адрыў ад роднага, ад каранёў для герояў беларускай літаратуры раўназначныя страце жыццёвай асновы. Аналагічныя матывы гучаць у паэзіі Ф. Багушэвіча (“Мая хата”, “Ахвяра”), Янкі Купалы (“Раскіданае гняздо”), М. Багдановіча (“Слуцкія ткачыкі”).

З мастацкім вобразам “роднага кута” звязаны і этычныя ўяўленні этнасу на пэўным гістарычным этапе развіцця. К. Чорны шмат і пераканаўча гаворыць ў рамане “Пошукі будучыні” пра значэнне, сутнасць Бацькаўшчыны. Пра бежанца Кастуся Лукашэвіча К. Чорны піша: “Ён страціў з-пад сваіх ног той грунт, на якім стаяў на сваёй Вілейшчыне” [204, с. 17], “родная зямля – козыр на ўвесь свет” [204, с. 54]. У рамане “Млечны шлях”: “Ён думаў пра зоры, пра тое, што на дварэ, мусіць, бралася на мароз, пра дрэва, вялікі і чорны сілуэт якога вырысоўваўся ў вакне, і пра сваю нечаканую радасць. А як жа! Ён знайшоў сваю радзіму. Ён дажыўся да вялікай радасці. Ён не мог спаць ад шчасця” [204, с. 198].

У творах беларускай літаратуры “родны кут” – свет цалкам пазітыўны. Герой аповядання Якуба Коласа “Туды, на Захад” прамаўляе: “Эх, дом! Старонка свая! Людзі свае!.. Як мілы ім гэтыя словы! Колькі глыбокага сэнсу ў іх!”, “не горне, не хіліць чужы куток” [205, с. 133]. Галоўная мара герояў твора, бежанцаў з Гродзеншчыны, якія апынуліся на Куршчыне, як мага хутчэй вярнуцца дадому. Герой Лукаша Калюгі прамаўляе: “Мілы родны кут – бацькава хата! Нельга забыцца пра яе. Магнэс – яна. З далёкіх краёў цягне к сабе, на чужыне ў думак супакой адбірае” [206, с. 42], “усё даўно знаёмае. Усё міла і дорага”, “роднае ўсё. Свая дамоўка тут” [206, с. 46].

Канцэптуальным момантам твораў Якуба Коласа, М. Гарэцкага, Кузьмы Чорнага, Лукаша Калюгі, І. Мележа з’яўляецца сцвярджэнне непадзельнасці ўнутранага свету чалавека і свайго кута, родных каранёў.

Свая зямля, “Родны кут” – цэнтр беларускага вобраза свету, што адлюстравана беларускай літаратурай. Па словах П. Бэрджыса, “зямля забяспечвала найбольш рэчыўны і фундаментальны пункт рэфэрэнцыі чалавечай дзейнасці і чалавечага сэнсу” [207, с. 62]. Разглядаючы паэму “Новая зямля” Якуба Коласа, І. Жук гаворыць пра адпаведнасць твора не менш як нацыянальным анталагічным

запатрабаваннем: “...мастацкаму ж твору калі накіравана неўміручасць, то палягае яна не ў вонкавай сферы, не ў тым, што падпарадкоўваецца закліканым на дапамогу «жыццям» вонкавага тэзаўрусу, не ў самым коле сацыяльна і культурна абумоўленых абставін ці іх выпадковым збегу, а ў глыбінных нетрах праднакіраванай анталагічнасці, г. зн. у такой якасці, калі ў ладзе індывідуальнага мастацкага мыслення вырашаліся чаканні несканчомага ліку шматлікіх папярэднікаў і прадугадваюцца вераемясныя хады мастацкіх шуканняў наступнікаў” [208, с. 133].

А. Рагуля падкрэслівае, што Якуб Колас сфармуляваў “вядуную інтэнцыю беларускай духоўнай культуры Навейшага часу” [195, с. 8]. Гэтая інтэнцыя – быць. Філасофія “сваёй зямлі” ў беларускай літаратуры заключаецца ва ўкарэненасці ў прастору, жыццёвай трываласці беларуса, абгрунтаванні права народа на сваю тэрыторыю. Т. Студзёнка адзначае: “І менавіта ў дбанні пра гістарычнае быццё, у ратавальных інтэнцыях самаідэнтыфікацыі сапраўды навідавоку, «дзе ж зямля»” [209, с. 110].

Беларуская літаратура сцвярджае нацыянальную дадзенасць беларускага народа, яго этнатарытарыяльную ўкарэненасць, імкнецца зафіксаваць нацыянальна-спецыфічны лад жыцця. А. Рагуля адзначае, што “беларуская «тутасць» (па Коласу) сэнсоўна блізкая да хайдэгераўскай тут-быцця (Dasein), да «Новай зямлі» – філасофскага трактата Тэйяра да Шардэна” [195, с. 9].

Зямля героямі Якуба Коласа ўспрымаецца як асноўная, універсальная каштоўнасць: “То – наймацнейшая аснова // І жыцця першая ўмова. // Зямля не зменіць і не здрадзіць, // Зямля паможа і дарадзіць, // Зямля дасць волю, дасць і сілы, // Зямля паслужыць да магілы, // Зямля дзяцей тваіх не кіне. // Зямля – аснова ўсёй айчыне” [200, с. 228]. У той час, калі нейкія грамадскія ці дзяржаўныя ўтварэнні ў Беларусі на працягу яе гісторыі не былі стабільнымі, зямля заставалася нязменнай каштоўнасцю пры ўсіх сацыяльных пературбацыях. І. Жук піша пра тое, што “механізм этнічнай ідэнтыфікацыі закладзены ўжо у самім канцэпце “зямля”. <...> Зямля як пэўная тэрыторыя, абжытая і асвоеная з рук і поту людзей блізкай супольнасці, ад самага пачатку выступае ядравым носбітам этнічнага самавызначэння” [208, с. 167].

Зямля забяспечвае пераемнасць быцця, яна, па словах П. Васючэнкі, “крыніца вітальнасці”. “Новай зямлі” Якуба Коласа ўласціва сакралізацыя ўзаемаадносін чалавека з навакольным асяроддзем, паэтызацыя сялянскай працы, цэльнасці духоўнага свету селяніна, яго жыццёвай сілы.

І. Жук адзначае арыгінальны характар будовы паэмы, дзе праз апісанне лёсу адной сям’і ўзнаўляецца лёс цэлай нацыі: “Сям’я... вырастае ў эпас таксама праз метафару сям’і як нацыі. Лёсы выводзяцца з сямейнай хронікі воляю аўтара ў нешта значна большае – у вялікія працэсы гісторыі...” [208, с. 139]. Вучоны піша пра ўнікальнасць паэмы Якуба Коласа ў еўрапейскім кантэксце, дзе адсутнічае “вершавана-эпічная мастацкая структура «ўласная сям’я»”: “Спаборніцаць з ім (творам – А. М.) няма каму нават у еўрапейскай літаратуры” [208, с. 139].

І. Жук у сацыяльнасці твораў Якуба Коласа (можна ўзгадаць колькі негатыўных закідаў было зроблена ў бок гэтай сацыяльнасці!) разгледзіў увасабленне агульнакультурных кодаў: “Сацыяльны дыкурс тэксту не проста адлюстроўвае мову гістарычных абставін канца XIX стагоддзя. Ён мае больш важкі эстэтычны аргумент – прарастае кодамі мастацкага эстэтычнага бачання агульнакультурных планаў” [208, с. 167].

Асэнсоўваючы паэму “Новая зямля”, І. Жук адзначыў такі канцэптуальны момант, як гістарычны падтэкст твора: “Лічу гэты момант – момант ва ўсім растваранай і ўсім эстэтызаванай гісторыі – падкрэсліць неабходным асабліва з тае прычыны, што і сама тэма шляху ў “Новай зямлі” была не проста тэмай сялянскага шляху – яна замыслялася, гістарызавалася і эстэтызавалася як тэма шляху беларускага чалавека наогул” [208, с. 152]. Падарожжа ў Вільню дзядзькам Антосем ацэньваецца І. Жуком як “выхад да трансцэндэнтных каштоўнасцяў”: “Колас марыў пра Айчыну. А Айчыны акурат і не магло існаваць у паэме без хоць якой-небудзь алюзіі на яе гістарычную трываласць” [208, с. 171]. Узыходжанне дзядзькам Антосем на гару Гедыміна трактуецца І. Жуком як “метафарычнае ўзыходжанне на сімвал сакральны – па сваю нацыянальна-гістарычную самакаштоўнасць” [208, с. 175].

Усё вышэй сказанае сведчыць пра пазачасавасць паэмы Якуба Коласа, пра яе выключны мастацкі патэнцыял, пра, згодна з І. Жуком, “прыхаваныя і нявідныя па часе матыўныя патэнцыі, вобразныя алюзіі і намёкі” [208, с. 145].

З архетыпам “роднага кута” цесна спалучаны архетып дому, хаты, свайго гнязда. Вобраз дому, які з’яўляецца “прасторавым знакам”, так званым архетыпам “культурнага поля”, валодае багатай семантыкай. Вобраз дому выступае прадметам шматлікіх навуковых даследаванняў філосафаў (М. Бахцін, Ул. Конан, І. Бабкоў), культуролагаў (А. Байбурын, Т. Валодзіна, Ул. Лобач), мовазнаўцаў

(Я. Казлоўская-Дода, С. Прохарава, С. Самахвал), літаратуразнаўцаў (П. Васючэнка, А. Петрушкевіч, А. Пяткевіч).

А. Рагуля зазначае: “У цэнтры культурнай прасторы (беларусаў – А. М.) пастаўлена хата-дзяржава-дом” [195, с.16]. Свой дом, свая хата ўспрымаюцца героямі беларускай літаратуры як кропка стабільнасці ў нестабільным свеце. Дом, родны падворак – сімвал упарадкаванага жыцця, ідэальны свет, дзе чалавек жыве ў гармоніі з сабой і з прыродай. Вобраз дому ў творах Якуба Коласа амбівалентны. У паэме “Новая зямля” ён набывае адзнакі ідылічнай прасторы, у апавяданнях ж увага канцэнтруецца на занядбанні, запушчэнні.

Дом – гэта, перш за ўсё, абароненасць, трываласць, грунт, зыходная канстанта чалавечага быцця. У катастрафічнай сітуацыі 1910–40-х гадоў (дзе сусветныя вайны, рэвалюцыі, падзел і ўз’яднанне Беларусі) дом у творах беларускай літаратуры выступае антытэзай хаосу і разбурэнню. Архетып дому – адзін са скразных у “Скарбах жыцця” М. Гарэцкага, раманах Кузьмы Чорнага.

Сымон Ракуцька, герой рамана “Пошукі будучыні” Кузьмы Чорнага, выгнаны Першай сусветнай вайной са сваіх родных мясцін, знайшоўшы сабе прытулак, пачаў перш за ўсё будаваць дом: “Так, як ніхто, ён пільнаваўся свайго гнязда, якое стала, хоць і марудна, складаў, саломіна за саломінай” [204, с. 59], “бесперапынна піў вялікую асалоду даводзіць да дасканаласці сваю новую дамоўку” [204, с. 63]. Адбудова дому – імкненне вярнуць цэльнасць, спакой, адчуванне трываласці і абароненасці. М. Бахцін пісаў пра тое, што адзінства жыцця пакаленняў вызначаецца “адзінствам месца, векавой прымацаванасцю жыцця пакаленняў да пэўнага месца” [210, с. 158].

У рамане “Вялікі дзень” Кузьмы Чорнага заўважана: “Можна ўявіць сабе, якое шчасце мець свой кут і не мець вечнай патрэбы бадзяцца на свеце...” [204, с. 274]. Родны кут успрымаецца як кропка стабільнасці ў нестабільным свеце. Уладзю Вялічку (раман “Вялікі дзень” Кузьмы Чорнага) родныя мясціны бачацца “як пункт, ад якога толькі аднаго трэба глядзець на ўвесь свет, каб даць усяму ацэнку” [204, с. 304–305]. Менавіта ў сям’і, родным доме фарміруюцца асноўныя маральныя прынцыпы і каштоўнасці.

У рамане “Вялікі дзень” Кузьма Чорны разважае: “Здаецца, там лечацца раны чалавечай душы. Здаецца, там усё існуе на вялікую радасць. Пах вільготнай зямлі, зяленіва польнага сцябла, жоўтая лагоднасць прыгрэтага сонцам малачайніку, духмянасць прэлага моху з лесу, прасвет неба паміж хвояў, птушка над дрэвам, родныя магілы на блізкім могільніку – і смутак, і радасць!” [204, с. 285].

4.3 Аўтавобраз Беларусі

Беларусь у мастацкіх творах першай трэці ХХ стагоддзя паказана як краіна шматэтнічная і поліканфесійная, што абумоўлена геапалітычным становішчам краіны. Асноўныя этнічныя групы Беларусі пачатку ХХ стагоддзя – беларусы, яўрэі, палякі, рускія, украінцы, татары. Яўрэі і татары з’явіліся на беларускіх землях яшчэ ў XIV стагоддзі. У пачатку ХХ стагоддзя яўрэі складалі каля 14 працэнтаў насельніцтва Беларусі, а ў многіх гарадах і мястэчках – больш за 50 працэнтаў жыхароў [211].

Яўрэі пастаянна ўзгадваюцца ў творах беларускіх пісьменнікаў гэтага перыяду: Ядвігін Ш. (раман “Золата”), М. Лынькоў (раман “На чырвоных лядах”, апавяданні “Гой”, “У мястэчку”, “Беня-балагол”, “Тома”), Лукаш Калюга (аповесць “Ні госць ні гаспадар”), Андрэй Мрый (раман “Запіскі Самсона Самасуя”).

Паказальна, што астатнія героі твораў, як правіла, разумеюць яўрэйскую мову (у Беларусі – ідыш). Так, Мацей Мышка, герой рамана «Віленскія камунары», гаворыць: “Я па-яўрэйску трошкі ўмею, наўчыўся змалку, гуляючы з яўрэйскімі хлапчукамі” [212, с. 204].

Як краіна поліканфесійная паўстае Беларусь з аповесці “Лабірынты” В. Ластоўскага, дзе мірна суіснуюць праваслаўе, каталіцызм, пратэстантызм (“у архіве віцебскай лютэранскай кірхі” [213, с. 52]), юдаізм (“знаў ён гэбрайскую мову і любіў час ад часу пайсці ў жыдоўскую сінагогу надыскутаваць” [213, с. 48]), уніяцтва (“бацька яго меў нейкія блізкія адносіны да васільянаў” [213, с. 48]).

Вучнямі сельскагаспадарчай школы, дзе вучыцца герой аповесці М. Гарэцкага “У чым яго крыўда?”, з’яўляюцца латыш, эстонец, данскі казак, украінец, а таксама “стоўп пальшчызны, дваранін з барысаўскай засцянкавай шляхты” [214, с. 35].

Жыхарамі мястэчка Каганцы (аповесць “Набліжэнне” Змітрака Бядулі) з’яўляюцца беларусы, яўрэі, стараверы. Герой аповесці Левін вучыўся ў хедары, сябраваў з беларускімі дзецьмі.

Сітуацыя шматэтнічнасці намалювана і ў аповесці Змітрака Бядулі “У дрымучых лясх”. У мястэчку Пасадзец жывуць беларусы, яўрэі, татары. Татарамі з’яўляюцца ўраднік Ясінскі, знахар Мунька, аўчыннік Мухля. Татары, як і яўрэі, стагоддзямі жылі у Беларусі. Як і яўрэі, яны з’явіліся на беларускіх землях у XIV стагоддзі, здолелі захаваць сваю веру ў асяроддзі хрысціян.

Натуральнасць гэтай шматкультурнасці паказана ў эпізодзе, калі маці героя, яўрэйка, вядзе хворага сына і да беларускіх знахарак, і да

татарына Мунькі, хаця замовы звязаны са сферай сакральнага. Змітрок Бядуля ўзгадвае татарскую кнігу “Кітаб”. Празаік апісвае спецыфіку святкавання як беларускіх святаў, так і яўрэйскіх, цытуе беларускія песні.

Праз Пасадзец праязджаюць “рабіны, прадаўшчыкі ікон і крыжыкаў, прадаўшчыкі бібліі і яўрэйскіх багамолляў, папы, ксяндзы...” [215, с. 465].

Змітрок Бядуля паказвае характэрны для Беларусі ўзаемаўплыў культур. Так, маці героя, яўрэйка “Хаіміха”, верыць у чарадзеіствы на Купальскую ноч: “Маці нажала крапівы, наслала ў хляве і серп уткнула ў сцяну над дзвярыма. Пры гэтым яна мне растлумачыла:

– У гэту купальскую ноч ведзьмы адбіраюць малако ў кароў. Крапіва і серп абароняць нашу Падласеньку ад благіх ведзьмаў, не тут кажучы” [215, с. 459]. Валачобнікі прыходзяць у хату да Лейзера, спяваюць яму валачобныя песні.

Змітрок Бядуля ў аповесці “У дрымучых лясах” дэманструе карціну ідылічнага, гарманічнага суіснавання на беларускіх землях прадстаўнікоў розных культур і нацыянальнасцей. Маці героя дапамагае беднай удаве Марце. Бабуля ўспамінае добрым словам разбойніка Ціхана, які адпомсціў пану за яе. Праўда, эпізадычна ўзгадвае пісьменнік і яўрэйскія пагромы.

Аўтэнтычны свет жыцця яўрэйскай сям’і намаляваны Змітраком Бядулем у аповесцях “У дрымучых лясах” і “Набліжэнне”. У аповесці “У дрымучых лясах” праявіў характар заняткаў яўрэйскага насельніцтва: дзед героя – рамеснік-меднік, бацька – возчык лому, маці – каптурніца “шыла каптуры для старых сялянак вакольных вёсак” [21, с. 468]. Героямі твора, акрамя сям’і галоўнага героя, з’яўляюцца іншыя шматлікія прадстаўнікі яўрэйскай абшчыны: шавец Ісроэль, карчомнікі, каваль Гірш-Меер, крамнік Іося. Мясцічка Пасадзец паказана як шматкультурнае: тут жывуць беларусы, яўрэі, татары.

Галоўны герой вучыцца ў хедэры, Змітрок Бядуля апісвае спецыфіку святкавання яўрэямі Беларусі сваіх рэлігійных свят (раздзел “Царыца Шабас”).

Пададзена апісанне яўрэйскай хаты (хата дзеда героя): “... не было ні яркіх карцін, апрача мізраха, што азначае ўсход сонца. Мізрах, у раме пад шклом, вісеў на ўсходняй старане. Тры разы на дзень дзед маліўся перад мізрахам, над якім быў намаляваны горад з небывалымі рознакаляровымі казачнымі дамамі з вежамі, з руінамі замка. Пад горадам было надрукавана на стараяўрэйскай мове:

«Ніколі цябе не забуду, Іерусалім». Над горадам віселі ў паветры два крылатыя львы. У пярэдніх лапах яны трымалі Маісеевы скрыжалі, на якіх залатымі літарамі былі напісаны дзесяць заповедзей» [215, с. 467].

Аднаго з герояў аповесці “Набліжэнне”, гандляра Лейбу Кантаровіча, пісьменнік называе “ненасытным кніжнікам” [216, с. 20]. Лейба штовечар чытае пяцікніжка Маісея, святую для юдэяў кнігу.

Важны ўплыў на станаўленне нацыянальнага светапогляду, самабытнай культуры, спецыфікі мыслення мае прырода, акаляючае асяроддзе. П. Бэрджыс адзначае: “Прастора феноменальная. Яна грунтуецца на ўзаемнай сувязі аб’ектаў і нашага ўспрымання аб’ектаў. Таму гісторыі прасторы і суб’ектыўнасці сузалежныя і гістарычна абумоўленыя” [207, с. 55]. Прастарава-геаграфічны фактар выступае адным з галоўных нацыянальных культурных атрыбутаў, які абумоўлівае не толькі знешні, матэрыяльны бок жыцця народу, але ў значнай ступені вызначае і спецыфіку яго ментальнай арганізацыі. Апісанні прыроды, краявідаў родных мясцін прысутнічаюць практычна ў творах усіх беларускіх празаікаў першай трэці XX стагоддзя.

Нацыянальны пейзаж выступае адной з формаў канструявання нацыянальнай ідэнтычнасці. Спецыфіка нацыянальнага менталітэту, нацыянальны вобраз свету рэканструюецца і праз расшыфроўку прасторавых сімвалаў-кодаў культуры. Сімвалы беларускай этнапрасторы – Полацк, Вільня, рака Нёман, Белавежская пушча. Так, у аповесці “Меланхоля” М. Гарэцкага адзначана: “Пішу табе з Вільні, з тэй Вільні, адкуль свяцілася магутным святлом наша старадаўняя культура [...]. Нага мая ступала ўжо па тых вуліцах, дзе за колькі сот гадоў ступаў вялікі сейбіт гуманізму і асветы доктар Скарына...” [214, с. 56–57]. Аднак І. Чарота звяртае ўвагу на феномен сумежжа, пераходнасці, неаднапрыналежнасці, спрэчнасці адназначнага прысваення сабе названых вобразаў [217].

Паказальнымі беларускімі мастацкімі архетыпамі з’яўляюцца архетыпы лесу і балота. Балота вынесена ў якасці назвы першай і найбольш удалай часткі трылогіі І Мележа – “Людзі на балоце”. У беларускай культуралогіі існуе даволі прадстаўнічы аб’ём тэкстаў, прысвечаных асэнсаванню балота як аднаго з ключавых нацыянальных мастацкіх архетыпаў. Балота вызначаецца культуралагамі як “ландшафтны знак” (І.Чарота) Беларусі. Балота ў рамане І. Мележа выступае сістэмаўтваральным структурным элементам твора. Ужо на першых старонках “Палескай хронікі” І. Мележ, апісваючы мясціны, дзе пражываюць яго героі, звяртаецца менавіта да балота. Пра што б не

пісаў І. Мележ, узгадкі пра балота пастаянна прысутнічаюць на старонках рамана: “Навокал адно гніла куп’істая дрыгва ды моклі панурья лясы” [218, с. 7]. Для герояў пісьменніка балота – звычайна асяроддзе існавання. Балота вызначае лад і стыль іх жыцця, з’яўляецца “краевугольным камнем Сусвету”, паводле У. Фолкнера, які таксама зрабіў свае родныя мясціны цэнтрам Сусвету.

Апісваючы суровыя ўмовы жыцця сваіх герояў, І. Мележ падкрэслівае, што для іх такое становішча натуральнае, яны не ведаюць і не ўяўляюць іншага: “З усіх бакоў, блізка і далёка, ведалі яны, – такія ж самыя выспы сярод бясконцых багнаў, дзікіх зараснікаў, што разлегліся на сотні вёрст з поўначы на поўдзень і з захаду на ўсход” [218, с. 7–8], “– І як ето яно: зямля без балота! – нібы не паверыла Дамеціха. – Як ето яно можа буць, штоб без балота! [218, с. 131].

Балота, нетрывалае, хісткае, звязана са спаконвечным укладам жыцця палешукоў, іх складам думак, адносінамі да свету. Жыццё сярод балот выпрацоўвае пэўныя якасці характару – цярплівасць, трываласць: “Людзям тут трэба было жыць, і яны жылі” [218, с. 8].

Сярод паказальных беларускіх мастацкіх архетыпаў вылучаюцца таксама архетыпы Шляху, дарогі: “Адвечны шлях” І. Канчэўскага, “Шляхам жыцця”, “Паязджане” Янкі Купалы. Статус нацыянальнага сімвала побач з вобразам васілька (“цвяток радзімы васілька” М. Багдановіча) набыў вобраз шыпшыны (творы Ул. Дубоўкі “О, Беларусь, мая шыпшына”, Язэпа Пушчы, Кузьмы Чорнага, Ул. Караткевіча (аповесць “Ладзя Роспачы”). У раманах “Пошукі будучыні”, “Млечны Шлях” Кузьма Чорны пастаянна звяртаецца да вобраза шыпшыны: “Без Волечкі і без шыпшыны няма для мяне і роднай бацькаўшчыны” [204, с. 53].

Сталае пражыванне этнасу ў межах адной тэрыторыі, прасторавая замкнёнасць спрыяюць фарміраванню ў свядомасці чалавека часовага, а не прасторавага ўяўлення. Прастора ў творах беларускіх пісьменнікаў, як правіла, замкнёная, лакальная, структурыраваная і вызначаная. Тое, што знаходзіцца за межамі гэтай прасторы, успрымаецца як адмоўнае, чужое, нават варожае (як, напрыклад, у апавяданні “Туды, на Запад” Якуба Коласа, незавершаным рамана Лукаша Калюгі “Пустадомкі”).

Спецыфіка мыслення вызначаецца таксама пэўнай сістэмай часовай арганізацыі. Прыродныя ўмовы абумоўліваюць характар і рытм жыццядзейнасці. У аснове “знакавых” твораў беларускай літаратуры (“Новая зямля” Якуба Коласа, “Зямля” Кузьмы Чорнага) –

дынаміка біялагічных працэсаў. У аповесці “Лявон Бушмар” Кузьма Чорны заўважае: “Людзі жылі тут павольным жыццём, спрадвечным, ціхім... Людское жыццё было, як жыццё гэтага поля навокал і гэтых лясоў. Кожны год зямля мяняла ўсё твар свой. Але праз год яна была той жа самай. І гэта трымала людзей пад нейкаю ўладаю” [219, с. 37].

Важнейшым элементам беларускай мастацкай карціны свету выступае вітальнасць. Асабліва моцна матыў вітальнасці, паэтызацыі зямлі як жыццядайнай сілы прагучаў у рамане “Зямля” Кузьмы Чорнага. На гэтае – віталістычнае – гучанне рамана Кузьмы Чорнага “Зямля” адразу ж пасля яго выхаду звярнуў увагу А. Бабарэка: “«Зямля» – хутчэй паэма прозаю, у якой праспяваны гімн жыццю на зямлі... Гэта не раман-плакат, гэта – раман драматычных песень зямлі” [220, с. 69].

Віталістычнае гучанне твораў Кузьмы Чорнага праяўляецца ў натуральнасці ва ўзнаўленні навакольнага асяроддзя, нейкай непасрэднасці бачання, пранікнёнасці апісанняў. “І тады раптам несвядома ўявілася, што гэта ж будзеш ісці ў гумно вільготнаю ад асенняга досвітку, маленькаю і густою травою на прыгуменні, закіданым сухімі лістамі з дрэваў ды трохі зацярушаным саломай. А каля гумна цераз плот відно будзе туманнае поле – зялёная жытняя рунь, а бліжэй – агароды з высечанаю капустаю. Будзе ў гумне пахнуць саломаяю, сухою мятліцаю, што ў жытніх снапах, і яшчэ нешта будзе там – ці то гэта ў зыках якіх-небудзь, ці ў выглядзе ўсяго, ці ў гэтым паху. Яно несвядома роднае, яно ахапляла ўсё жыццё, праходзіла праз яго; і ўсе радасці жыцця, і ўсякі смутак яго былі з ім, ці то гэта яно з ім. Яно вялікае, значнае, што заўсёды адчуваецца ўсякім і ніколі нікім не выказваецца ў словах, і заўсёды звязана з чалавечымі настроямі...” [221, с. 345].

Кузьме Чорнаму ўласціва ўстаноўка на прыманне і перажыванне жыцця ва ўсёй яго разнастайнасці і паўнаце. Прырода – быццё герояў Кузьмы Чорнага. Яна ператвараецца ў набытак іх унутранага свету, форму духоўнага вопыту. Адсюль такая лірычнасць, настраёнасць у апісаннях: “Надвечар неба – як кіслае малако; і на дварэ робіцца ветрана. Вецер – як цёплы дых вялікага, дурнавата-добрага стварэння” [221, с. 432].

Героі Кузьмы Чорнага жывуць у гармоніі з акаляючым асяроддзем. Стан прыроды чалавек успрымае і перажывае як свой уласны: “Адчуў ён востра-вясёлы холад яснага вечара, вялікую задумённасць нерухомых дрэў за нізкай каменнай сцяной і нейкае чулае пачуццё зямлі і ўсяго, што на ёй існуе” [221, с. 357].

Кузьма Чорны паэтызуе не толькі маляўнічыя, кідкія прыродныя з'явы, але і самыя звычайныя. Ён апявае кожнае імгненне жыцця, кожную яго праяву. Віталістычнае гучанне твораў Кузьмы Чорнага праяўляецца і ў звароце пісьменніка да адлюстравання штодзённага жыцця. Гэтая жыццёвасць, “заземленасць”, паводле В. Каваленкі, мастацкага вобраза ўласціва не толькі Кузьме Чорнаму, яна з'яўляецца характаралагічнай рысай беларускай літаратуры ўвогуле.

У цэнтры рамана “Зямля” – сялянскае жыццё, простае, будзённае, з яго звычайнымі клопатамі і турботамі. Але ў гэтай прастаце – пачаткі вечнага: “...як бы гэта тут знайшлі яны для сябе пачаткі ўсяго, чым жывуць яны” [222, с. 460].

Магутны нацыянальна-культурны пласт нясе ў сабе мастацкі свет М. Гарэцкага: гэта і спрадвечна беларуская семантыка-сімвалічная першааснова яго твораў, выяўленне глыбінных першавобразаў-архетыпаў, ментальна-псіхалагічных комплексаў, асэнсаванне сутнасана-анталагічных асноў беларускай нацыі. В. Каваленка пісаў, што адной з вызначальных інтэнцый М. Гарэцкага быў пошук “заядбаных феноменаў нацыянальнага духоўнага жыцця” [223, с. 117]. У свой час Л. Корань слухна заўважыла: “Сапраўды, дамінанта ў творчасці М. Гарэцкага выявілася дастаткова рана і пэўна. Максім Гарэцкі перадусім стаў выразнікам і творцам беларускага духу, беларускага менталітэту як аднаго з феноменаў агульначалавечай культуры” [197, с. 29].

М. Гарэцкі імкнуўся спасцігнуць і выявіць той духоўны патэнцыял, што маюць беларусы: драматызаваная аповесць “Антон”, апавяданні “Што яно”, “Роднае карэнне”, аповесць “Дзве душы”, п’еса “Жартаўлівы Пісарэвіч” і інш. Героя М. Гарэцкага цікавіць пытанне “Што за народ наш, беларусы?” [224, с. 60]. Свой народ М. Гарэцкі называў “Філосафам” і “Лірнікам”, убачыўшы ў схільнасці беларусаў да “патаемнага”, здольнасці бачыць рэчаіснасць, насычанай дзівосамі, сведчанне духоўнасці, паэтычнасці народа: “А народ мой – народ-паэт, народ-лірнік, народ, каторы ў гістарычным жыцці сваім заўсёды больш схіляўся к патрэбам душы, чымся к патрэбам цела. <...> Дзеля цела ў жыцці ён дабіваўся хлеба штодзённага, а дзеля душы ён шукаў і шукаў без канца і стварыў цікавейшую гісторыю, багатую не заваяваннямі другіх народаў, а заваяваннямі духа, заваяваннямі ў вывучэнні самога сябе...” [214, с. 257].

М. Гарэцкі ў сваіх творах (“Дзве душы”, “Антон”) піша пра адкрытасць беларуса і Захаду і Усходу, пра “дзве душы” беларуса, здольнасць зразумець памкненні і рускага, і паляка: “...чаму мне саўсім па духу і зразумела як месіянства польскага народа, так і

кіраванне да бога і чуда народа рускага па Дастаеўскаму, і гэтыя стараверы, і сектанты, духаборы і далей, і далей” [211, с. 257], “ці гэта дзве душы ўва мне – усходняя і заходняя?” [225, с. 56]. В. Каваленка падкрэслівае: “Калі для еўрапейскіх мадэрністаў дваістасць была найперш катэгорыяй мастацка-эстэтычнай, то для Я. Купалы і М. Гарэцкага яна набыла сапраўды светапоглядна-філасофскі статус, бо з’яўляецца арганічнай сутнасцю беларуса” [223, с. 127].

Са старонак аповесці “Камароўская хроніка” паўстае гісторыя моцнага сялянскага роду Задумаў (Батураў), якія жывуць у адпаведнасці са строгай сістэмай маральных правіл. Прадстаўнікі роду выступаюць носьбітамі пэўных базавых архетыпаў, пэўных архетыпных уяўленняў пра чалавека: дзед Кузьма Батура – патрыярх сямейнага роду, Вялікі Старац: “Успаміналі нябожчыка цёплым словам, хвалілі. Вылічалі гады. Сто гадоў ці болей пражыў. Добры чалавек быў, ціхі, спакойны” [226, с. 42–43]. Бацька ўвасабляе аўтарытарнасць, закон. Ганна – архетып Маці, увасабленне дабрыні, пяшчоты, спагадлівасці, захавальніцы дамашняга ачага. Сыны ўвасабляюць логіку, інтэлект, волю да дзеяння, стваральнай працы. Марынка – маладая дзяўчына-нявеста, з’яўляецца носьбітам чысціні, непасрэднасці, самаахвярнасці. Паказальна, што яе лёс складваецца трагічна: яна заўчасна памірае ў выніку няшчаснага выпадку.

М. Гарэцкі ўзнаўляе натуральную плынь сялянскага жыцця – нараджэнне, сталенне, вяселле, выхаванне дзяцей, смерць. Выяўляе сэнсавую змястоўнасць гэтага жыцця. М. Гарэцкі спрабуе спасцігнуць заканамернасці гістарычнага працэса ўвогуле, аб’ектыўны сэнс гістарычных падзей XX стагоддзя, іх духоўна-маральны аспект. Праблема лёсу нацыі – у цэнтры аповесцей М. Гарэцкага “Ціхая плынь” (1930) (ранейшыя назвы “За што?”, “Ціхія песні” (1926)), “Дзве душы”, “Камароўская хроніка”, п’ес “Жартаўлівы Пісарэвіч” (1922, 1925, 1927, 1928), “Чырвоныя ружы”, дакументальна-мастацкіх запісак “На імперыялістычнай вайне” (1914-1915, 1919-1920, 1925-1926, 1928), апавяданняў кніг “Досвіткі” (1926), “Сібірскія абразкі” (1926-1928).

“Камароўская хроніка” М. Гарэцкага – не проста апісанне і сістэматызацыя ў храналагічнай паслядоўнасці пэўных гістарычных падзей, але імкненне перш за ўсё выявіць і спасцігнуць сутнасць гэтых падзей, іх уплыў на лёс чалавека, нацыі. Ул. Конан назваў “Камароўскую хроніку” “творам небывалым ў нацыянальнай і сусветнай літаратуры”, “літаратурай новага кшталту, у якой знікаюць

межы паміж быццём і мастацтвам, літаратурай і гісторыяй, мастацкай медытацыяй і рэальнай экзістэнцыяй” [226, с. 105].

У аповесці “Камароўская хроніка” пісьменнік асэнсоўвае лёс чалавека ў адзінстве з гістарычным лёсам народа, як духоўную пераемнасць пакаленняў. М. Гарэцкі малое маштабную карціну быцця і побыту беларусаў, скрупулёзна даследуе нацыянальны характар. Жыццё нацыі ўзнаўляецца на значным гістарычным адрэзку часу – адмена прыгону, руска-японская вайна, Першая сусветная вайна, рэвалюцыя, савецка-польская вайна, 1930-я гады.

М. Гарэцкі здолеў увасобіць праз мастацкае слова беларускую самасць, сцвердзіць трываласць духоўных асноў жыцця. Быццё чалавека не абмяжоўваецца нараджэннем і смерцю, яно ўключана ў мінулае, сучаснае і будучае народа, што суадносіцца з высновамі М. Хайдэгера.

У прозе пісьменніка на шырокім сацыяльна-бытавым фоне адлюстраваны не толькі гісторыя жыцця сялянскага роду, але і рост свядомасці чалавека. М. Гарэцкі паказвае працэс нацыянальнага самаўсведамлення, станаўлення нацыянальнай інтэлігенцыі, энтузіязм маладых беларусаў адбудаваць сваю краіну, абудзіць патрыятычныя пачуцці, выхаваць усведамленне нацыянальнай годнасці: “Вучні браліся за ўсё: за ўкладанне беларускай тэрміналогіі, за апрацоўку кніжчак па сельскай гаспадарцы для сялян на беларускай мове, за выданне свайго часопісу. Гэты імпэт падаграваўся ў іх тым, што скрозь бачылі яны варожасць і пагарду да беларускае мовы” [226, с. 132].

У творах М. Гарэцкага адлюстраваны працэс станаўлення беларуса як суб’екта гісторыі. Пісьменнік стварае новы вобраз героя, прапануе новыя мадэлі паводзін. Такім чынам, беларуская славеснасць не толькі адгукаецца на тыя працэсы, якія адбываліся ў грамадстве (працэсы нацыянальнага самаўсведамлення), але і актыўна ўдзельнічае ў іх.

У творах Кузьмы Чорнага знайшлі ўвасабленне найбольш важныя, сутнасныя праяўленні нацыянальнага жыцця ва ўсёй яго паўнаце і шматстайнасці, нацыянальны светапогляд, самабытная філасофія: раманы “Зямля”, “Пошукі будучыні”, “Бацькаўшчына”, “Скіп’ёўскі лес”, “Вялікі дзень”). Творы пісьменніка 1940-х гадоў мінулага стагоддзя сведчаць, што вызначальным напрамкам, па якім рухалася яго думка ў гэты час, было асэнсаванне лёсу беларусаў ў Гісторыі і Часе. Напружаны роздум над гістарычным лёсам нацыі, яго трагедычным характарам непазбежна прыводзіць да глыбокіх фі-

ласофскіх абагульненняў. Кузьма Чорны не фіксуе асобныя моманты нацыянальнай гісторыі, а імкнецца адшукаць, па словах І. Чароты, “інтэгральны змест руху нацыянальнага жыцця” [227, с. 15].

Найлепшае і найбольш поўнае ўвасабленне тэмы пошукаў беларусамі радзімы, зямлі, Бацькаўшчыны пададзена ў рамане “Пошукі будучыні”. Празайк стварае тут маштабную карціну жыццябыцця беларусаў, адкрывае, па словах Л. Корань, “цэлы беларускі свет”. К. Чорны асэнсоўваў у сваіх творах найбольш значныя моманты нацыянальнай гісторыі першай паловы XX стагоддзя.

Беларускія філосафы, культуролагі ў якасці ключавых у фарміраванні нацыянальнага характару традыцыйна называюць драматычныя гістарычныя ўмовы. Траўматычная рэальнасць, у якой існаваў беларускі этнас на працягу апошніх стагоддзяў, мае сістэмны характар – пастаянныя войны, рэвалюцыі, змены сацыяльнага ладу.

Адпаведна, сярод пытанняў, якія знаходзіліся ў цэнтры ўвагі беларускіх пісьменнікаў першай трэці XX стагоддзя, выступае комплекс праблем, звязаных з асэнсаваннем нацыянальнай ментальнай траўмы трагізму нацыянальнай гісторыі.

Так, адной з праблем роздумаў М. Гарэцкага выступае праблема негатыўнага ўплыву на светаадчуванне чалавека прыгоннага права. Жудасныя акалічнасці жыцця сялян падчас прыгону ўзнаўляе пісьменніка ў кнізе “Досвіткі”. Трагедычным пафасам прасякнуты апавяданні М. Гарэцкага “Літоўскі хутарок”, “Рускі”, “На этапе”, “Хадзяка”, “Маці”, п’еса “Жартаўлівы Пісарэвіч”, аповесці “Дзве душы”, “На імперыялістычнай вайне”, “Скарбы жыцця”, “Ціхая плынь”.

Адной з ключавых падзей беларускай гісторыі пачатку XX стагоддзя стала Першая сусветная вайна. М. Гарэцкі быў непасрэдным удзельнікам Першай сусветнай вайны, атрымаў цяжкае раненне, бачыў усе жахі вайны. Пісьменніку належыць самая вялікая ў беларускай літаратуры колькасць твораў, прысвечаных Першай сусветнай вайне: “На імперыялістычнай вайне”, “Ціхая плынь”, “Жартаўлівы Пісарэвіч”, “Літоўскі хутарок”, “Рускі”, “Генерал”, “На этапе”, “Пакінутыя хаты”, “Палонны”. Гэтыя творы глыбока прааналізаваны нашымі даследчыкамі (А. Адамовіч, Дз. Бугаёў, Е. Лявонава, В. Локун, М. Тычына, І. Чыгрын), у тым ліку і ў кантэксце лепшых твораў заходнееўрапейскіх раманістаў пра Першую сусветную вайну, такіх, як “Агонь” А. Барбюса, пісьменнікаў “страчанага пакалення” (Э. Хэмінгуэя, Дж. Дос Пасаса, У. Фолкнера, Р. Олдынтана, Э. М. Рэмарка).

Вызначальны пафас названых твораў М. Гарэцкага – выкрыццё антычалавечай сутнасці вайны. Пісьменнік ставіцца да вайны без ілюзій, для М. Гарэцкага вайна – дзея, што не мае ніякай логікі.

Галоўны герой аповесці “На імперыялістычнай вайне” Лявон Задума пазнаў усё пекла вайны: холад у акопах, артылерыйскія атакі, голад, хваробы, раненні, разбурэнні. Пабачыў смерці, марадзёрства, гвалт. М. Гарэцкі паказвае жудасць вайны, яе алагічнасць і бязлітаснасць, яе разбуральны ўплыў на свядомасць чалавека, скалечаныя лёсы.

Лёс Беларусі і беларусаў падаецца Кузьмой Чорным як трагічная містэрыя: “Выкіданне з хаты, марнаванне маладосці, смутак у старасці, вечнае выгнанне ў жыцці на родным месцы” [204, с. 140]. Такі лёс суджаны не аднаму пакаленню беларусаў: “Яны абое належалі да таго пакалення, якое не ведала сапраўднага маленства. Але затое перад імі стаяла ўжо іхняя маладосць. А каб хто сказаў, што другое пасля іх пакаленне (іх дзеці) ўжо і маладосці мець не будуць, што іх маладосць з’есць чужы прышэлец” [204, с. 43].

У першай трэці XX стагоддзя афармляецца канцэпцыя памежнага становішча Беларусі (І. Канчэўскі, Ул. Самойла). Гэта ключавое палажэнне беларускай культуралогіі. Канцэпцыя памежнага становішча Беларусі пададзена і ў мастацкіх творах.

Так, Якуб Колас у паэме “Сымон-музыка” пісаў: “Брацце мае, беларусы! // У той кнізе людскіх спраў // Сам лёс, мабыць, для спакусы // Гэты край нам адзначаў. // Тут схадзіліся плямёны // Спрэчкі сілаю канчаць, // Каб багата адароны // Мілы край наш зваяваць, // А нас цяжка ў сэрца раніць, // Пад прыгон узяць навек, // Нашы скарбы апаганіць, // Душу вынесці на здзек, // Каб у віры той ашукі // Знішчыць нашы ўсе сляды, // Каб не ведалі і ўнукі, // Хто такія іх дзяды” [228, с. 81–82].

Канцэпцыя памежнага становішча Беларусі актыўна распрацоўвалася ў творах М. Гарэцкага. Упершыню да гэтай тэмы М. Гарэцкі звяртаецца ў апавяданні “Лірныя спеы” (1914). У аповесці “Ціхая плынь” аўтар таксама падкрэслівае: “Прытулілася тое Асмолава пры вялікім некалі шляху з Вялікага княства Літоўскага на Масковію” [214, с. 124].

Геапалітычнае становішча Беларусі абумовіла тое, што шматлікія войны вяліся менавіта на нашай тэрыторыі. У апавяданні М. Гарэцкага “Роднае карэнне” адзначана: “...шмат костчак маскоўскіх, польскіх, казацкіх палягло «паміж пустак, балот беларускай зямлі...». Шведы, французы знаходзілі сабе тут вечны спакой” [224, с. 63].

Сітуацыя памежжа і трагічныя вынікі жыцця на памежжы пададзены ў апавяданні “Літоўскі хутарок” М. Гарэцкага. Хутар пераходзіць то да немцаў, то да рускіх. Тут знаходзяцца магілы рускіх і германскіх воінаў.

Канцэпцыя памежнага становішча Беларусі (паміж Захадам і Усходам) была прынцыпова важнай і для Кузьмы Чорнага. Тэма “Захад–Усход” пастаянна гучыць на старонках раманаў “Пошукі будучыні”, “Млечны шлях”, “Вялікі дзень”. Паказальна, што пісьменнік збіраўся нават даць аднаму са сваіх раманаў назву “Захад і Усход”. Раман “Ідзі, ідзі” павінен быў называцца “Раскрыжаванне”. Кузьма Чорны ў эсэ “І вада заліта крывёю” піша: “...ляжыць яна, Беларусь, там, дзе ганаровыя дыпламаты і палітыкі, вялікія гандляры, “ апекуны культур”, заваявацелі пракладвалі шляхі для сваіх паходаў, зноходзілі месца для сваіх крывавых спатканняў” [203, с. 49].

Так, у рамане “Трыццаць год” Кузьма Чорны неаднойчы ўкажа на памежнае становішча Беларусі: “Шмат тут было навырэзана чалавечых прозвішчаў – і кірыліцаю, і лацінкаю, і прозвішчы гэтыя належалі, відаць, людзям з розных куткоў свету, бо тут быў і “Громаў”, і “Пшэвідніцкі”, і “Карнейчык”, і “Жуанеіль” [219, с. 320], “пад гэтым дахам перавярнулася бездань усялякага народу – каб траха, дык з усёй Еўропы, з усходу і захаду” [219, с. 345].

На памежны стан стан паміж Захадам і Усходам указвае і месца, дзе адбываецца дзеянне раманаў “Млечны шлях”, “Пошукі будучыні”, “Вялікі дзень”: “А тут праходзіць шаша, што паміж Масквой і Варшавай?» [204, с. 188], «сярод поля бялелася роўная істужка дарогі – гэта быў вялікі стары шлях паміж усходам і захадам. <...> Тут праехалі польскія сяляне, нашы гародзенцы, беластачане, віленцы і вілейчане” [204, с. 8]. Героямі рамана “Млечны шлях” з’яўляюцца беларусы, немцы, паляк, чэх. Вопратка герояў указвае на тое, што Беларусь паўстае як месца сутыкнення розных уплываў: “Кашуля была з саматканага палатна. <...> Боты на ім былі нямецкія” [204, с. 171], “...выцягнуў аднекуль з-пад свае адзежы нейкую зброю, падобную да вялікага фінскага нажа” [204, с. 172]. Немец апрануты ў рускі кажух.

У рамане “Пошукі будучыні” пісьменнік пастаянна падкрэслівае, што дзеянне адбываецца паміж Захадам і Усходам, а другая частка рамана называецца “Вялікае Скрыжаванне”: “Вялікі шлях з усходу на захад праходзіць каля мястэчка Сумліч” [204, с. 80].

Геаграфічнае становішча нашай краіны паўплывала на тое, што самыя разбуральныя войны ХХ стагоддзя прайшлі праз Беларусь.

Кузьма Чорны пастаянна звяртаецца да гэтай акалічнасці ў сваіх раманах 1940-х гадоў, гаворыць пра жахі шматлікіх разбурэнняў Першай і Другой сусветных войнаў, рэвалюцый, белапольскай акупацыі. “Тут жа і немцы былі, і палякі былі... А кожны прышэлец ідзе на чужую зямлю не на тое, каб што-небудзь прынесці ёй, а каб сабе з яе ўварваць” [204, с. 48].

Слушную заўвагу на гэты конт зрабіла Л. Корань: “Кузьма Чорны ніколі нідзе не піша ні пра якую з войнаў і рэвалюцый XX стагоддзя, якія руйнавалі беларускі “пасад між народамі”, як пра канкрэтную катэгарычную вежу ў гісторыі, як пра нейкі якасны зрух на шляху чалавецтва. Для Кузьмы Чорнага гэтыя з’явы – заусёды ў масоўцы, гэтыя катастрофы апаноўваюць беларускага селяніна гэтак няўхільна і бадай што рэгулярна, што ён фіксуе толькі іхнюю сутнасць і вынікі ў сваім лёсе: бежанства, страта дома, смерць блізкіх, пакуты дзяцей” [197, с. 110]. Даследчыца называе пісьменніка мастаком, які “генеруе дынамічныя, «доўгатэрміновыя», пасіянарныя мастацкія ідэі”: “Кузьма Чорны геніяльна вычуў духоўную траўму ў менталітэце беларуса XX ст. пасля вякоў нацыянальнага дысацыяльнага гвалту на мяжы генацыду” [197, с. 19].

Думка Кузьмы Чорнага скіравана на асэнсаванне ўплыву катастроф (войнаў, рэвалюцый, разбурэнняў) на менталітэт, светаадчуванне беларусаў. Для беларускай сітуацыі першай трэці XX стагоддзя войны сталі трагічнай паўсядзённасцю. Беларуская проза ў цэнтр увагі ставіць не Гісторыю, а светаадчуванне чалавека ў сітуацыі трагізму, што яднае яе са знакавымі творамі еўрапейскай літаратуры таго часу, калі паўстала новае бачанне вайны. Можна прыгадаць кнігу Мігеля дэ Унамуна “Трагічнае адчуванне жыцця ў людзей і народаў” (1912).

Трагедыя народа ў творах беларускай літаратуры першай трэці XX стагоддзя ўвасоблена не ў ваенных падзеях, а праз лёс асобнага чалавека.

Кузьма Чорны здолеў пераканаўча перадаць светаадчуванне асобы ў момант катастрофы, у сітуацыі трагічнага, апакаліптычнага перажывання гісторыі: “... страшны злодзей зноў з’явіўся і адрывае ад душы жывасілам усё, чым жыве яна. Зноў пустошаць душу! Забіваюць дых! Абкрадаюць! Жывяцца чужой душой і жыццём яе!” [204, с. 106]. Вайна пададзена як з’ява сусветнага Зла.

Кузьма Чорны падрабязна апісвае жахі разбурэнняў, татальнае знішчэнне жыцця, жыццёвай прасторы, татальнай безабароннасці чалавека. У рамане “Пошукі будучыні”: “Яго ўразіла жудасная

цішыня ўсюды. Свіранок быў адчынены, і на парозе яго спакойна сядзеў пацук і шморгаў пярэдняй лапаю сабе па носе. Хвост яго звісаў з парога на самы ганак... Гэты малюнак кальнуў Нявадаву душу мацней, як выгляд нежывога чалавека, пад вішняком. Тут ужо было не чалавечае ўладанне, тут ужо няма чаго рабіць чалавеку” [204, с. 103]. Рэчаіснасць, супрацьлеглая жыццю. У рамане “Млечны Шлях”: “Тут льга было прайсці вялікую прастору і не напаткаць чалавека і яго аселішча. Вельмі многа тут чарнелася печышчаў і асмалкаў, і ў сухія дні вецер круціў і ўзнімаў сухі попел. Многа лётала варання. І брахалі валачашчыя сабакі. Часамі было падобна, што пройдзе струмень трупнага духу” [204, с. 169]. Кузьма Чорны даводзіць, што вайна – анамальны стан свету, што вайна супярэчыць чалавечай прыродзе.

Пісьменнік засяроджваецца на перадачы жахаў, пакутаў, што церпяць людзі на вайне. Героі Кузьмы Чорнага – не воіны, не салдаты. Гэта дзеці, старыя, жанчыны, прынцыпова беззабаронныя, гэта сяляне, чыё прызначэнне – падтрыманне і забеспячэнне жыцця.

Адной з ключавых тэм нацыянальнага прыгожага пісьменства выступае тэма бежанства, выгнання. Жах бежанства, лёс беларусаў-выгнаннікаў Першай сусветнай вайны, калі больш чым два мільёны беларусаў вымушаны былі пакінуць сваю радзіму, пераканаўча апісваецца ў рамане “Бацькаўшчына” Кузьмы Чорнага: “Колы і рэшткі набытку пятрэлі паабапал гасцінца; кожны дзень паўз яго вырасталі новыя магілы з крыжамі і без іх; небаракі клаліся парыць зямлю пад енкі і слёзы сваіх родных пакутнікаў, а праз некалькі часу тыя самыя, што плакалі нядаўна, хаваючы свайго блізкага, самі развіталіся з жыццём на гэтым жа самым гасцінцы, адно што па іх не было ўжо каму плакаць” [219, с. 344].

Напружаны роздум над гістарычным лёсам нацыі, яго трагедычным характарам непазбежна прыводзіць да глыбокіх філасофскіх абагульненняў. Гэтыя высновы грунтуюцца на выпрацаваных самой нацыяй духоўных каштоўнасцях. У рамане Кузьмы Чорнага “Млечны шлях”, “Вялікі дзень”, “Пошукі будучыні” надзвычай моцна прагучала тэма Добра і Зла, выпрабавання на чалавечнасць падчас вялікіх гістарычных зрухаў. “Млечны шлях” – філасофскі раман экзістэнцыяльнага плана, дзе беларус асэнсоўваецца “сярод сваіх еўрапейскіх суседзяў” (Кузьма Чорны).

На долю беларусаў у XX стагоддзі выпалі выпрабаванні Першай і Другой сусветнай вайны, рэвалюцый, змена сацыяльнага ладу. Таму беларускія пісьменнікі так падрабязна апісваюць жахі

разбурэнняў, татальнае знішчэнне жыцця, уласнай жыццёвай прасторы. Сэнсава-змястоўным для беларускай сітуацыі і беларускай літаратуры становіцца вобраз спустошанага Дому, “раскіданага гнязда”, “чужой бацькаўшчыны”.

На трагічным характары беларускай гісторыі акцэнт увагу Змітрук Бядуля ў аповесці “У дрымучых лясах”. Пастух Юстын распавядае пра прыгон, вайну са шведамі, вайну 1812 года, паўстанне 1863 года: “Я ад яго атрымаў першыя лекцыі па гісторыі. Ён апавядаў мне пра паход Напалеона ў 1812 годзе. <...> Дзед Юстын паказаў мне курган, дзе былі пахаваны некалькі дзесяткаў французскіх салдат. <...> Нямала ён гаварыў пра паўстанне 1863 года. <...> Ён мне апавядаў пра бітву Пятра I са шведамі ў нашай мясцовасці” [215, с. 525].

На гістарычных стратах фіксуе ўвагу М. Гарэцкі ў аповесці “Ціхая плынь”: “Старыя граматы і акты гаспадарства, у кругабегі вялікіх разбурэнняў пазаглабання ў бібліятэкі чужых краёў...” [20, с. 125]. Народ забыўся на сваё велічнае мінулае: “Нейкія курганкі і могілкі; заімшэлыя каменныя крыжы... са сцёртымі ад даўніх часоў нейкімі літарамі і ўсякімі зусім незразумелымі насечкамі” [214, с. 124].

У эпапеі “Палеская хроніка” І. Мележ імкнуўся адлюстраваць жыццё беларусаў-палешукоў у часы грандыёзных сацыяльных катаклізмаў. Вядома, што пісьменнік меркаваў давесці дзеянне твора да пасляваеннага часу, вызвалення Беларусі ад нямецка-фашысцкіх захопнікаў.

І. Мележ таксама робіць акцэнт на траўматычнай рэальнасці існавання беларускага чалавека. Так, большасць герояў пісьменніка жыве ў пастаяннай нястачы, напружанні фізічных і духоўных сіл. З малку героі засвойвалі навуку, што жыццё – гэта пакуты, трыванне, праца: “Ён трываў. Гэта было ўжо не ў навіну – цярпець, адольваць стому, адганяць прываблівую спакусу пагуляць, паленавацца. Зялёны гэты хлопец ужо з найпершага маленства адчуў, што жыццё – не вясёлае, бесклапотнае свята, а найбольш доўгі і клопатны будзень, што трэба цярпець. З усіх мудрасцей жыцця ён, як адну з найпершых, уведаў – трывай, цярпі! Усім цяжка бывае, усе церпяць, цярпі і ты!” [218, с. 20], “Гэтаму яго вучыла маці, вучыў небагаты і немалы горкі вопыт. І ён цярпеў. Да думак аб чалавечай нячуласці і несправядлівасці ён звык з малых год, з чужых гаворак і з свайго вопыту” [218, с. 103].

У спадчыне народнага пісьменніка Беларусі Вячаслава Адамчыка (1933-2001) галоўнае месца справядліва належыць цыклу раманаў

“Чужая бацькаўшчына” (1977), “Год нулявы” (1982), “І скажа той, хто народзіцца” (1985), “Голас крыві брата твайго” (1990), прысвечанаму жыццю Заходняй Беларусі. У тэтралогіі пісьменніку ўдалося данесці глыбінную атмасферу жыцця Заходняй Беларусі, дакладна перадаць адметнасці побыту і светапогляду заходніх беларусаў, сутнасныя адзнакі беларускага. Праз лёсы канкрэтных герояў В. Адамчык выяўляе змястоўную філасофскую канцэпцыю нацыянальнага быцця. Пісьменнік на шырокім гістарычным і сацыяльна-бытавым фоне адлюстроўвае не толькі гісторыю жыцця сялянскага роду Корсакаў. В. Адамчык уздымаецца ад прыватнага да філасофскага асэнсавання гістарычнага лёсу свайго народа.

Дзеянне ў тэтралогіі В. Адамчыка ахоплівае 1938-1944 гады. За гэты кароткі час у жыцці Заходняй Беларусі адбыліся значныя гістарычныя падзеі, некалькі разоў змянялася ўлада: жыццё пад Польшчай, пачатак Другой сусветнай вайны, уз’яднанне Беларусі ў 1939 годзе, пачатак Вялікай айчыннай вайны, вызваленне Беларусі ад фашысцкіх захопнікаў у 1944 годзе. В. Адамчык паказвае, як гэтыя гістарычныя падзеі адбіваліся на лёсах канкрэтных людзей.

Значнасць напісанага В. Адамчыкам і ў тым, што празаік здолеў пераканаўча перадаць як маштабнасць трагедыі, якая выпала на долю беларусаў, так і маштабнасць катастрофы патапання чалавечага ў гады ліхалеццяў.

На працягу разгортвання дзеяння у тэтралогіі В. Адамчыка ўзмацняецца трагічны пафас твора, павялічваецца колькасць трагічных падзей. В. Адамчык перадае трагізм становішча герояў, немагчымасць нешта змяніць, спыніць вал няшчасцяў, несправядлівасці.

Магістральным стрыжнем заключнага рамана тэтралогіі “Голас крыві брата твайго” з’яўляецца выяўленне драматызму і трагізму падзей Другой сусветнай вайны на тэрыторыі Беларусі. Трагедыя народа тут паказана не праз апісанне батальных сцэн, а праз лёс асобнага чалавека. В. Адамчык паказвае жудасць вайны, яе алагічнасць і бязлітаснасць, яе разбуральны ўплыў на свядомасць чалавека, скалечаныя лёсы. Праз лёс асобнага чалавека, сям’і В. Адамчык выявіў драматызм і трагізм гісторыі, трагізм нацыянальнага быцця: “Колькі ж можна за сваё кароткае жыццё сядзець у азызлых сутарэннях? Каго вінаваціць? На каго наракаць? Няўжо выпала такая доля – пакутаваць і бедаваць? Дзе літасць, дзе Бог, дзе праўда? Дзе ж усё?.. І пакутую не я адзін – увесь народ. І ўжо не адзін год – цэлыя вякі” [229, с. 118–119].

У цэнтры ўвагі В. Адамчыка – менавіта канкрэтны чалавек, праз лёс якога прасочваецца лёс нацыі. І лёс гэты складваецца надзвычай драматычна, калі ад самога чалавека мала што залежыць, калі ён міма сваёй волі ўцягнуты ў трагічны вір падзей.

Неспрыяльныя гістарычныя абставіны жыцця нацыі адмоўным чынам адбіваюцца на лёсе асобнага чалавека, прадстаўніка гэтай нацыі. Статус герояў твораў В. Адамчыка напрамую залежыць ад статусу іх краіны. Адсюль і вызначэнне “чужая бацькаўшчына”.

Матыў трагізму, непераадольнасці трагічных абставін з’яўляецца пануючым у рамане “Голас крыві брата твайго”. Трэба адзначыць, што ў творы шмат ад перажытага самім пісьменнікам у гады вайны, а дзіцячыя ўспаміны вельмі трывалыя. Пісьменнік паказвае абсалютную безабароннасць чалавека на акупаваных тэрыторыях, злачынствы казакаў, якія перайшлі на бок фашыстаў, ронаўцаў: “А для гэтых ні боязі, ні брыдкасці, ні страху ўжо не было” [229, с.79]. Казакі ў рамане В. Адамчыка ні за што збіваюць, забіваюць, рабуюць, паляць вёскі, гвалцяць дзяцей: “Пан, за што гэтая брыда катуе людзей? <...> Чаму яны ваююць з людзьмі?” і [229, с. 152]. Дастаткова адной рэплікі “Жалеть здеся некого”, каб паказаць адносіны казакаў да жыхароў Верасава. Не лепш ставяцца да беларусаў і акаўцы: “Я чуў, яны нашых прывязваюць да дрэва ў мурашніку” [229, с.191].

На працягу разгортвання дзеяння рамана “Голас крыві брата твайго” забойствы і злачынствы становяцца татальнымі, звыклымі, беспакаранымі. Небяспека сыходзіць і ад знешніх ворагаў і ад “сваіх”, такіх, як Жэнік Рэпка. Ні гонар, ні чалавечае жыццё нічога не каштуе. З чалавекам можна зрабіць усё, што заўгодна.

У В. Адамчыка вельмі рэалістычнае, аб’ектыўнае ўспрыманне вайны, жыцця на акупаванай тэрыторыі: забойствы, трагедыя, пакуты, размыванне паняццяў Добра і Зла. Вуснамі Уласа Корсака В. Адамчык наступным чынам характарызуе сутнасць вайны: “Адчуванне, здаецца, першы раз такое, што яе, гэтай страшнай вайны, з чалавечай помстай, несправядлівасцю, смерцю, адчаем і адзінотай ён, Корсак, не перажыве” [229, с. 77].

Прадчуванні Уласа Корсака спраўдзіліся: казакі спяляць яго разам з тымі людзьмі, якіх ён хацеў выратаваць: “– Мужчыны, трэба ратаваць людзей! Трэба сказаць гэтым нехрысцям, што людзі ж невінаватыя... Адзін з адным біся, рэж адзін аднаго, а людзей не чапай! Людзей ды дзяцей не вінаваць ні ў чым. – Пачакай, Улас! Пашкадуй свае галавы. – Што сябе шкадаваць... Калі ўжо тут усяму цаны ды меры няма” [229, с. 150].

Пісьменнік пераканаўча паказвае працэс расчалавечвання чалавека пад уплывам сацыяльных абставін, страты маральных табу: “Няўжо час, вайна, чужая смерць, на якую кожны нагледзеўся, так змяніла, так перайначыла і знявечыла людзей”? [229, с.116]. Прычым “сваіх”, у характары якіх раней не наглядалася некіх паталагічных адхіленняў у псіхіцы.

Традыцыйна трагічнае ў літаратуры і філасофіі звязваюць з духоўным і псіхалагічным ростам асобы. У творах беларускага пісьменніка акцэнт зроблены на іншым – на негатыўным уплыве катастроф на светаадчуванне чалавека: “Рабілася шкада не толькі тых, хто загінуў у агні, а тых, хто застаўся, хто паспеў уцячы з хутароў, каб жыць і ў вечнай пакуце ўспамінаць і бачыць перад вачмі абгараныя косці дзяцей і жонак” [229, с.160]. Пісьменнік засяроджваецца на перадачы жахаў, пакутаў, што церпяць людзі ў час вайны.

Такім чынам, тэтралогія “Чужая бацькаўшчына” В. Адамчыка – твор гістарычна дакладны і завершаны ў мастацкіх адносінах. Змястоўны, псіхалагічны і наратыўны план твора звязаны з праблемай лёсу нацыі і асобнага прадстаўніка нацыі.

У класічнай беларускай прозе вербалізуюцца нацыянальна-адметныя погляды беларуса на свет, своеадметная філасофія жыцця. Беларуская літаратура сцвярджае важнасць перш за ўсё быццёвых каштоўнасцей, самога жыцця ўвогуле. Трагічная гісторыя Беларусі, шматлікія войны, што праходзілі праз нашу зямлю, спрыялі ўсведамленню жыцця як вышэйшай каштоўнасці, што і адлюстравана ў лепшых узорах беларускай літаратуры.

Вайне, якая спараджае дысгармонію, хаос, беларуская літаратура супрацьпастаўляе прыгажосць і гармонію прыроды, сапраўднасць быцця. У рамане “Пошукі будучыні” герой Кузьмы Чорнага прамаўляе: “А ўсё золата, якое толькі ёсць на свеце, – нікчэмная драбязя і непатрэбшчына перад самім жыццём” [204, с. 22]. Раскрыццё быццёвага зместу жыцця беларуса складае сэнс творчасці Кузьмы Чорнага.

Героі Кузьмы Чорнага прагнуць не багацця, не задавальнення нейкіх амбіцый. Шчасцем для іх з’яўляецца элементарнае, натуральнае – проста жыць на сваёй зямлі, працаваць, гадаваць дзяцей: “Але ж я жыў гэтулькі год у мілай мне працы, і жыццё гэтае само па сабе льга назваць шчасцем” [204, с. 74]. Як выпакутаванае, недасяжнае гучаць у Кузьмы Чорнага словы пра звычайнае мірнае жыццё, пра радасць ад штодзённага: “Снег, вецер, галасны певень, пах сена з пуні, крык зімовай птушкі, счарнелы ад прымаразкаў лісток з саду на

ветры, ясны захад сонца, пах свежага хлеба ў хаце, вымалачаны колас, узняты ветрам на бязлісты куст бэзу, зорнасць марознай ночы, бесперапынная плынь часу – дзень за днём, дзень за днём, – і пайшло яно, з вялікай радасцю аб тым малым, што толькі і патрэбна чалавеку. Ні зайздрасць і ні сквапнасць, ні злое незадавальненне, ні прыкрая паняверка, што ўсё мала і трэба больш, ні горач, што нехта вышэйшы за цябе ростам” [204, с. 41–42]. У часы ліхалеццяў, ваенных выпрабаванняў беларускія пісьменнікі імкнуліся зберагчы сапраўдныя каштоўнасці, сапраўдны сэнс быцця. Бяссэнсіцы, бесчалавечнасці вайны, яе анармальнасці Кузьма Чорны супрацьпастаўляе натуральнае, прыроднае, чалавечае. Празаік піша перш за ўсё пра чалавека, яго індывідуальны лёс, пра тыя каштоўнасці, якія трымаюць чалавека ў гэтым жыцці.

Герой Кузьмы Чорнага ўсведамляе каштоўнасць любога тварэння прыроды, што вынікае з усведамлення каштоўнасці жыцця ўвогуле, “пакланення перад жыццём”, згодна са А. Швейцэрам. З разумення ўніверсальнай каштоўнасці ўсяго існага вынікае і рацыянальнае стаўленне беларусаў да Абсалюту, усведамленне зменлівасці, рухомасці свету, прызнанне за адносным права на існаванне, талерантнасць і гуманізм. Ідэалы гарманічнага быцця, увасобленыя ў беларускай літаратуры, былі заснаваны на моцным абарончым інстынкце захавання жыцця, яны распаўсюджваліся на ўсё існае – абарона дзяцей, жыцця, прыроды.

А. Рагуля адзначыў, што “сакралізацыя ўзаемадзеяння чалавека з прыродным космасам у беларускай мастацкай культуры па сваім значэнні выходзіць за межы нацыянальных культурных патрэб. <...> У суседніх краінах пераважалі ніцшэанскія матывы «волі да ўлады», а нацыянальнае адраджэнне больш цікавілася “воляй да жыцця”. Так сцвярджаліся асновы ўніверсальнай этыкі” [230, с. 14].

І. Мележ, як і ягоныя папярэднікі, таксама сцвярджае важнасць перш за ўсё быццёвых каштоўнасцей. Пісьменнік наступным чынам перадае адчуванні Васіля ад сузірання прыроды: “Вакол панавалі цішыня і чысціня, хараство першых зазімкаў, якія асабліва хвалююць і радуюць, – і Васіль паддаваўся ўладзе гэтага хараства: недаверлівае, насцярожанае сэрца больш і больш поўнілася шчасцем. Ганна, маці, Гуз, стагі – усё было ў гэтым шчасці” [218, с. 119]. Радасць жыцця для герояў пісьменніка заключаецца ў звычайнай, спакойнай працы. Васіль, будучы ў астрогу, “балеў душою па дамоўцы, па недамалочаным жыцце, па небараку Гузу, які, можа, стаіць не дагледжаны як след, па хаце, для якой ён не прывёз дроў і якая, можа, выстыла. Не

дрэмлючы, трызніў гумном, цэпам з выслізганым далонямі цапільнам, бачыў пусты ток, убіраў ноздрамі пах даўняй трухі з застаронкаў, чуў, як шамаціць сена ў мяккіх маршчыністых губах каня. Рукі, душа яго прагнулі працы” [218, с. 103].

I. Мележ працягваў вызначальную лінію класічнай беларускай літаратуры на сцвярджанне нацыянальнай дадзенасці беларускага народа, асэнсаванне ключавых пытанняў нацыянальнага лёсу, стварыў глыбокія мастацкія характары-тыпы.

У цэнтры тэатралогіі В. Адамчыка “Чужая бацькаўшчына” – лёс сям’і Уласа Корсака. В. Адамчык узнаўляе маральныя прыярытэты беларусаў, паказвае главу сям’і шчырым і сумленным чалавекам, здольным на глыбокія пачуцці. Улас – гаспадарлівы, справядлівы, жадае жыць у згодзе з людзьмі. Моцна кахаў жонку. В. Адамчык літаральна адным сказам перадае глыбіню пачуццяў героя, боль ад страты каханай жанчыны: “Пасля Каралінінай смерці ніяк акрыяць не мог – куды ні павярніся, куды ні пайдзі – у вачах яна. То чужая бабская хустка, то каптанік, то паства, то голас – усё прыгадвалі яе, Караліну” [231, с. 55]. Калі яна памерла ў 41 год, Улас больш не браў шлюбу, бо не мог уявіць побач з сабой іншую жанчыну, не хацеў, каб у дзяцей была мачаха.

Верасаўцы шчыра вераць у Бога, не могуць прыняць і зразумець, як можна жыць без Божых заветаў: “– Ты скажы мне, пане-таварыш... няўжо праўда, што большавіке богу не вераць? – Дедушка, ні мы к богу не імеем адносіны, ні бог к нам. – Дачакаліся...” [232, с. 6]. Хрысця просіць Імполь: “Ты бога хоць не выракайся” [232, с. 157]. Героі твора імкнуцца жыць сумленна, парушэнне хрысціянскіх заветаў успрымаецца як грэх: “Адзін хіба ёсць – перад Алесяй, што адбіла Імполь, злюбілася з ім. І перад Богам, што пабраліся без шлюбу” [232, с. 236].

Да забойства Жэнікам Рэпкам асаднікаў, якія не былі “сваімі” для герояў твора, людзі ставяцца з недаўменнем і асуджэннем, называюць “наглай і нечуванай бядою”.

На старонках тэатралогіі В. Адамчыка гучаць досыць красамоўныя выказванні: “чужым не разжывешся”, “сколькі змарнавалася, шукаючы гультайскага ды лёгкага хлеба”, якія характарызуюць сялянскую этыку. Словы “чужым не разжывешся” – закон, у адпаведнасці з якім жылі героі пісьменніка, рэфрэнам праходзяць праз раманы В. Адамчыка: “Ты мо й не ведаеш, што большавіке лішняю зямлю забяруць, пароўну на ўсіх раздзеляць. – Чужое забраць лёгка, нажыць сваё цяжэй, – адсек Літавар” [232, с. 7], “на чужом не разжывешся” [232, с. 214]. Улас Корсак гаворыць: “Мне чужой зямлі не трэба, дай божа спажыць сваю” [232, с. 24].

Разам з тым В. Адамчык не закрывае вочы і на тое адмоўнае, што было ў жыцці верасаўцаў: “Трывушчымы і нязводнымі, як пырнік, бабскімі забабонамі, старавечнаю сваробаю, злымі абгаворамі, затоенай хцівасцю і зайздрасцю жыло Верасава...” [233, с. 252] І тая ж Алеся ўсведамляе глыбіню свайго злачынства, вельмі цяжка пакутуе, нясе пакаранне за свой грэх. Смерць бацькі і брата, здраду Імполья яна ўсведамляе як расплату за забойства свякрові і залоўкі: “Пэўна, за гэта да бацькі прыкінуўся грэх, бо згарэў у гумне” [229, с. 159].

Глыбіня і маштабнасць праблем, узятых класічнай беларускай літаратурай (творы М. Гарэцкага, Кузьмы Чорнага, І. Мележа, А. Адамовіча, В. Быкава, В. Адамчыка, В. Казько) дазваляе гаварыць пра яе гістарыясофскую скіраванасць. Сутнасць і значэнне мастацкай гістарыясофіі заключаецца ў тым, што мастацтва слова здольнае ахапіць для асэнсавання тую сферу, якія не даступныя навуковаму аналізу – сувязь гістарычных працэсаў і лёсу асобнага чалавека, залежнасць культурна-этычных нормаў супольнасці ад канкрэтнага часу.

4.4 Сістэма маральна-этычных каштоўнасцей

Беларускія пісьменнікі ўзнаўляюць не толькі традыцыйны лад жыцця, але і нацыянальную этыку. У прыгожым пісьменстве ХХ стагоддзя эстэтызуецца кодэкс нацыянальнай этыкі. Беларуская літаратура ўзнаўляе традыцыйную народную мараль, каштоўнасці, маральны кодэкс жыцця селяніна. Герой аповесці Лукаша Калюгі, паміраючы, дае наступныя парады сваім нашчадкам: “...каб не біліся, не сварыліся, каб злагадна, добра жылі і адзін на аднаго чужых людзей не падводзілі; дзе што сеяць, картоплю садзіць, дзе папар пушчаць абодвум год на пяць наперад вымеркаваў” [206, с. 202].

М. Гарэцкі вылучае ў сваіх героях моц сямейных сувязей, добразычлівасць, спачуванне адзін аднаму. Пісьменнік падкрэсліваецца чуласць, спагадлівасць герояў.

Скразной ідэяй творчасці Кузьмы Чорнага была ідэя чалавечнасці, сцвярджэнне ідэалаў міласэрнасці, спачування, дабрыні. Адпаведна, самымі любімымі персанажамі Кузьмы Чорнага, “рупарамі аўтарскіх ідэй”, з’яўляюцца Маня Ірмалевіч, “сястра” для герояў, Радзівон Цівунчык, “шчыры чалавечнасцю” (“Сястра”), Кравец (“Трэцяе пакаленне”), фельчар (“Пошукі будучыні”).

Адным з найважнейшых паказчыкаў чалавечай вартасці, своеасаблівым індыхатарам чалавечнасці для пісьменніка выступае

чуласць, здольнасць да суперажывання: апавядання “Дзень”, “Новыя людзі”, “У падвале”, “Парфір Кіяцкі”, “Захар Зынга”, “Сцены”, раман “Сястра”. У рамане “Млечны Шлях”, напісаным падчас выпрабаванняў Другой сусветнай вайны, Кузьма Чорны спрабуе дашукацца да дна чалавека, высветліць, наколькі чалавек з’яўляецца разумнай істотай, колькі чалавечага ў чалавеку. Уражаны зверствамі фашыстаў, пісьменнік імкнецца высветліць, ці засталася што чалавечае ў тых, хто прыйшоў забіваць, рабаваць. Нягледзячы на ўсе жахі, выпрабаванні, якія даводзіцца пераадолюваць яго героям, пісьменнік перакананы: “Як свет стаіць, то яшчэ не было вядома, каб на нянавісці вырасла шчасце. А радасць на чужой бядзе” [204, с. 124–125].

Ідэйна-светапоглядныя ўстаноўкі беларускай літаратуры выразна апелююць да хрысціянскай этыкі і маралі. Хрысціянскія матывы досыць паказальныя ў творах Кузьмы Чорнага. Да Усявышняга звяртаюцца героі рамана “Пошукі будучыні” ў хвіліны распачы і адчаю: Нявада (“Божа, памажы мне, каб усё так і было добра, тады я зберагу яе, малую, дзеля таго, што пасля настане, дзеля таго, што добрае будзе, памажы мне выратаваць яе” [204, с. 114]), Ракуцька (“Ліза асталася там, Божа найвышшы!” [204, с. 115]); героі рамана “Млечны шлях”: “Божа, – шапталі яго губы, – няхай бы ты быў і існаваў і зрабіў бы так, каб яна пад агнём даўно ўжо была нежывая” [204, с. 215].

Своеасаблівым самавыяўленнем поглядаў асобнага пісьменніка, яго светаадчування і светаразумення выступае канцэпцыя чалавека. Канцэпцыя чалавека – філасофска-этычная катэгорыя, якая характарызуецца спецыфічнасцю ўвасаблення, уключае ў сябе не толькі ўяўленні пра асабістыя якасці чалавека, але і пра яго месца і ролю ў грамадстве, узаемаадносіны з іншымі людзьмі, сэнс жыцця. Канцэпцыя чалавека ў літаратуры развіваецца і змяняецца з развіццём грамадства і мастацкай свядомасці. Асэнсаванне эстэтычна ўвасобленай канцэпцыі чалавека звязана з усведамленнем маральна-філасофскіх каардынат пэўнай нацыянальнай літаратуры і асобнага пісьменніка.

Канцэпцыя асобы дазваляе акрэсліць і асэнсаваць этычныя прыярытэты нацыянальнага прыгожага пісьменства, прааналізаваць спецыфіку мастацкага мыслення аўтара, а таксама даследаваць духоўную, эстэтычную адметнасць пэўнай культурна-гістарычнай эпохі. Адны этычныя ўстаноўкі характэрны для нацыянальнай літаратуры на ўсім працягу яе развіцця, з’яўляюцца канстантнымі, другія актуалізуюцца ў асобныя перыяды развіцця грамадства і мастацтва слова.

Найбольш распрацаванай і поўнай нават на ўзроўні мастацкай рэалізацыі з'яўляецца канцэпцыя чалавека ў творах Кузьмы Чорнага. Пэраік перакананы, што чалавек здольны пазбавіцца ўсяго, што “псуе вялікае хараство чалавека”. Кузьма Чорны сцвярджаў каштоўнасць чалавека не толькі ў філасофскім, светапоглядным, псіхалагічным аспектах.

Носьбітам ідэі пра тое, што чалавек – мэта, а не сродак, выступае герой рамана “Сястра” Ваця Браніславец, шукальнік і праўдалюб. Герой адмаўляе прымус, гвалт над асобай, якую б форму гэты гвалт ні прымаў і якімі б словамі і мэтамі не абумоўліваўся. Кузьма Чорны акцэнтуюе ўвагу на важнасці захавання ўнутранага духоўнага рэсурсу, што сведчыць пра глыбіню этыка-філасофскага падтэксту яго твораў. Браніславец перакананы, што людзям нельга навязваць нешта насуперак іх волі, пачуццям. Тым больш недаравальная жорсткасць, якая апраўдваецца высокімі ідэямі. Такім чынам, важным семантыка-стылістычным элементам рамана “Сястра” Кузьмы Чорнага з'яўляецца канцэпт свабоды выбару.

У творчасці беларускіх празаікаў адлюстраваны гуманістычныя ідэі першых дзесяцігоддзяў XX стагоддзя: статус і значэнне чалавека, яго роля ў свеце, пошукі глыбінных асноў чалавека. Дамінуючая тэндэнцыя беларускай літаратуры – нафас чалавечнасці. У мастацкай сістэме Якуба Коласа, Кузьмы Чорнага, Міхася Зарэцкага, Лукаша Калюгі асобае месца займае праблема сцвярджэння прыярытэту чалавечнасці, самакаштоўнасці асобы. Кузьма Чорны імкнуўся сцвердзіць ідэалы суперажывання, спагады, што сведчыць пра магутны маральны патэнцыял як твораў самога пісьменніка, так і беларускай літаратуры ўвогуле.

Адной з фундаментальных асноў чалавечага быцця, важнейшай праявай чалавечага духу з'яўляецца каханне. Тэма кахання праходзіць праз усю творчасць Кузьмы Чорнага: апавяданні “Пачуцці”, “Хвоі гавораць”, “Вераснёвыя ночы”, раманы “Сястра”, “Зямля”, “Пошукі будучыні”, “Млечны шлях”, “Вялікі дзень”, аповесці “Лявон Бушмар”, “Скіп'еўскі лес”.

Пісьменнік надзвычай тактоўны і цнатлівы ў перадачы самых інтымных чалавечых пачуццяў: “Калі яго рука злавіла яе плячо, яна хістанулася да яго. Як бы цвёрда ведаючы, што вызначанага не пераступіш і што ёй не можна быць далёка ад яго. І абодвум ім жыццё стала вялікім шчасцем” [204, с. 45] (раман “Пошукі будучыні”). У рамане “Вялікі дзень” пра каханне Астаповіча і “несвіжанкі” сказана наступным чынам: “У момант ясных надзей на буду-

чыню салдат клаў руку на галаву свае несвіжанкі, гладзіў яе валасы і заглядаў у вочы. Яна ціха імкнулася да яго, і вочы яе былі поўныя яснага і ціхага святла” [204, с. 276]. Такая далікатнасць, тактоўнасць у стаўленні да кахання адлюстроўвае спецыфіку нацыянальнага светапогляду. У творах Кузьмы Чорнага няма трагічнага супрацьпастаўлення рамантычнага кахання і сямейнага абавязку, драматычнага напалу страсцей. Герой Кузьмы Чорнага, як правіла, кахае адну жанчыну, застаецца верным свайму каханню на працягу ўсяго жыцця. Да канца сваіх дзён захоўвае памяць пра памерлую жонку Нявада (“Пошукі будучыні”), Астаповіч (“Вялікі дзень”).

Нягледзячы на сацыяльныя змены, якія адбываліся ў краіне, пісьменнік выступае прыхільнікам традыцыйных сямейных каштоўнасцей. Сям’я – тое, што ратавала ад духоўнай карозіі, духоўнай спустошанасці.

Каханне – глыбіннае экзістэнцыйнае перажыванне. Тэма кахання з’яўляецца скразной у трылогіі І. Мележа: “І нечакана пасля вечара на лузе адкрылася ўсё, і, убачыўшы, адчуўшы такое, збянтэжаны, уражаны, стаў як сам не свой. Свет як бы перайначыўся адразу.

Ён быў цяпер поўны цудаў і радасці, незвычайны свет, – і ўсе цуды і радасць у ім тварыла Ганна. Адны яе рукі, пераплёўшыся пальцамі з Васілёвымі, маглі рабіць яго многія ночы шчаслівым. Калі яна паслухмяна тулілася, яго поўніла дзіўнае, незразумелае і невыказна харошае тамленне ў грудзях. Туман таямнічы над балотам, ціхі шэпт груш – нават яны змяніліся, сталі інакшыя, дзівосныя дзякуючы ёй. Калі яна была побач, радасць, шырокая, бязмежная, жыла ў ім, ва ўсім, што акружала іх. У гэтай радасці ночы не плылі, а ляцелі, і світальныя зоры прыходзілі заўсёды вельмі рана. Цэлымі днямі, што б ні рабіў, Васіль зачаравана ўспамінаў Ганну, думаў пра Ганну, шукаў вачыма Ганну, чакаў ночы спаткання з Ганнай” [218, с. 29–30].

4.5 Станаўленне беларуса як суб’екта гісторыі

У беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя складваецца новы вобраз героя – актыўнага, мэтаскіраванага, здольнага да самаахвярнасці і падзвіжніцтва ў імя вышэйшых ідэй, вызвалення народа ад сацыяльнага і нацыянальнага прыгнёту (творы Якуба Коласа, М. Гарэцкага, В. Ластоўскага, Кузьмы Чорнага). Беларуская проза першай трэці XX стагоддзя не толькі прадставіла новую мадэль паводзін героя, яна адлюстравала новую сацыяльную, грамадскую і гістарычную рэальнасць – станаўленне беларуса як суб’екта гісторыі.

Працэс самаўсведамлення, індывідуалізацыі пачынаўся з Ф. Багушэвіча і Янкі Купалы. Героем твораў М. Гарэцкага становіцца ўжо інтэлігент, герой рэфлексуючы, чыё прызначэнне – асэнсаванне сябе і свету. Прызайк задумваецца над пытаннем, што такое інтэлігент, у чым заключаецца яго сацыяльная функцыя, урэшце, якую ролю адыгрывае інтэлігенцыя ў фарміраванні нацыянальнай свядомасці. Больш за тое, герой пісьменніка выступае як мэтанакіраваны суб’ект дзеяння: “Надумаўся ўзяцца за сялянскую працу, працаваць да поту, гаварыць з людзьмі, казаць ім аб вызваленні і лепшым жыцці, усведамляць іх...” [214, с. 114], “я скіну, сарву ланцугі свайго старога жыцця і зраблю жыццё новае. Зраблю!” [224, с. 58]. Паказальна, што героі М. Гарэцкага абіраюць “дзейсныя” прафесіі: каморнік, медык.

Пра станаўленне героя як суб’екта гісторыі сведчыць узнятая М. Гарэцкім тэма асабістай адказнасці чалавека за свае паводзіны, намеры (аповяданне “Роднае карэнне”, аповесць “Дзве душы”). Праблема асабістай адказнасці героя пісьменніка ахоплівае ўсе магчымыя яе разнавіднасці – адказнасць перад сабой, адказнасць перад народамі, перад будучыняй.

Паказальнай рысай герояў прызайка з’яўляецца наяўнасць выразна акрэсленай грамадзянскай пазіцыі, гатоўнасць ахвяраваць сабой, сваімі інтарэсамі на карысць народа, змагацца з сацыяльнай і нацыянальнай несправядлівасцю. М. Гарэцкі лічыць, што менавіта ад інтэлігента залежыць маральны прагрэс грамадства, герой пісьменніка ўсведамляе сваю ролю абаронцы народных інтарэсаў.

Герой М. Гарэцкага мае нават пэўную праграму сацыяльнага дзеяння. У аповесці “У чым яго крыўда” Лявон Задума ставіць перад сабой задачу “задаволіць першым яўным чынам сваё жаданне перавярнуць на свой капыл усё жыццё гэтай пустэльні...” [214, с. 12], “ён будзе кіравацца на ўсе сілы, каб бачыць яе цвярозаю, светлаю, здаволенаю жыццём” [214, с. 21]. Прадуктыўнай формай слугавання народу герой лічыць яго асвету, павышэнне агульнага культурнага ўзроўню.

Для М. Гарэцкага важным было выхаванне дзейнага чалавека, які не толькі ўсвядоміў сваю нацыянальную прыналежнасць, але і мае здольнасці да актыўнага чыну. У “Родным карэнні”: “І ведай тады, што адным енкам ды стагненнем бядзе людской не паможаш... Помні, што каб другога вызваляць, трэба самому крэпкім быць, на сілы не ўпадаць, а то і самага затопчуць...” [224, с. 79].

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

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

Сутнаснай адзнакай беларускай інтэлігенцыі з’яўляецца абарона нацыянальных інтарэсаў. Герой М. Гарэцкага – чалавек выразна акрэсленай нацыянальнай пазіцыі. Ён абірае шлях сацыяльнага і нацыянальнага вызвалення: “Працаваць і вучыцца! Так, браце. Што там хавацца, будзем самі сабою, будзем самі здабываць сваё жыццё і долю” [214, с. 40]. Героі пісьменніка не падзяляюць свой лёс і лёс радзімы. Герой “Скарбаў жыцця” прамаўляе: “О, мой край! О, мой шлях!” [234, с. 22]. М. Тычына адзначае: “Менавіта нацыянальная свядомасць і самасвядомасць павінна асэнсоўвацца як найвышэйшая прыкмета таго, што нацыя адбылася, і як гранічнае абгрунтаванне быцця той ці іншай супольнасці” [235, с. 7].

М. Гарэцкі імкнецца выхаваць у беларусаў самапавагу, веру ў сябе: “Мы працуем, мы можам, мы спрадвеку тут свае, мы маем права” [214, с. 42]. Такім чынам, беларуская проза дэманструе, што менавіта інтэлігенцыя выступала ў ролі каталізатара руху нацыянальнага і сацыяльнага вызвалення.

Пісьменнік сцвярджае думку, што шлях да нацыянальнага адраджэння звязаны з абуджэннем духоўнага патэнцыялу нацыі. Намаганні асобных людзей мабілізуюць унутраныя сілы нацыі, абуджаюць волю, накіроўваюць дзеянне. Для пераадолення духоўнай немачы, згодна з М. Гарэцкім, неабходны кардынальныя зрухі ў псіхіцы нацыі, якія забяспечылі б ёй волю да жыцця, вярнулі б яе вітальную энергію. “Руху сярод нашай праўдзівай інтэлігенцыі найбольш шкодзіць недахват волі...” [214, с. 184], “дбайце аб тым, каб у вас слова і дзела было нешта адно, каб у вас слова радзіла дзела, а дзела паддавала духу слову...” [214, с. 184], “здабывайце сабе волю, гадуйце ў сабе волю, перш-наперш будзьце вольны ў сабе” [214, с. 184].

Сваю дзейнасць герой М. Гарэцкага ўсведамляе як місію. Дз. Санюк падкрэслівае: “М. Гарэцкі ў плане “нацыянальнага месіянізму” не толькі дапаўняе постаць Я. Купалы, але і саборнічае з ім па сіле сваёй энергіі і моцы ў адносінах да нацыянальнай ідэі. Максім Гарэцкі якраз і завяршае тое, што ў самога Янкі Купалы засталася не зусім пэўным і дыскрэтным. Амбівалентнае, фрагментарна-аслабленае мысленне беларускага паэта дапаўняецца цвёрдым, валявым, энергічна-ёмістым думаннем аналітыка-празаіка” [236, с. 168].

У апавяданні “Досвіткі” прэзаік усхваляе “прарокаў волі”: “... і як выдатныя адзінкі, песняры-музыкі нашага народа, у тым чорным часе праўздзівага досвеця болем свайго сэрца ігралі страшныя песні паняволеных прарокаў волі” [224, с. 244].

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

Працэс станаўлення беларуса як суб’екта гісторыі выразна прасочваецца і ў апавяданнях “У 1920 годзе”, “Апостал”, “Незадача”, “Усебеларускі з’езд 1917 года”.

Суб’ектам дзеяння і волі выступае і герой трылогіі “На ростанях” Якуба Коласа Андрэй Лабановіч. Героя пісьменніка вылучаюць самарэфлексія, крытычныя адносіны да сацыяльнай рэчаіснасці. Вызначальнае ў роздумах Лабановіча – пошук свайго месца ў жыцці, асэнсаванне прызначэння інтэлігенцыі. Героі Якуба Коласа жадаюць “знайсці ў жыцці нешта такое, што давала б сэнс гэтаму жыццю. Трэба перш за ўсё пашырыць свой круггляд, выблытацца з павуціння, што засланыя разумнае жыццё” [237, с. 202]. Герой імкнецца да павышэння сваёй культуры, свайго ўзроўню ведаў.

Пра высокую ступень індывідуалізацыі сведчыць здольнасць героя “выклікаць да дзеяння крытычны розум”, “разважаць, дашуквацца прычын таго стану, у якім ён знаходзіцца” [237, с. 37]. Гэта традыцыйная праграма дзейнасці тагачаснага беларускага інтэлігента.

Лабановіч усведамляе сябе сынам беларускага народа. Пісьменнік прасочвае асноўныя этапы станаўлення характару героя, станаўлення яго светапогляду, абуджэння пачуцця нацыянальнай годнасці: “У ім абудзіўся цяпер... пратэст супраць зневажання і прыгнечання правоў народа, і ён, як сын гэтага народа, з кім чуў цесную сувязь, стаў на абарону яго правоў” [237, с. 83].

Істотнае месца ў разважаннях Лабановіча займаюць праблемы нацыянальнага лёсу, герой імкнецца быць запатрабаваным, карысным народу, ён прагне дзейнасці, разумее, што самазадаволенасць, духоўная лянота раўназначныя “грамадзянскай смерці”: “Трэба бліжэй стаць да народа, прыгледзецца, як ён жыве і чым ён жыве. Трэба пашырыць рамкі свае работы, трэба вывесці гэту работу за межы чыста школьных пытанняў” [237, с. 104].

Герой аповесці “У палескай глушы” Якуба Коласа Андрэй Лабановіч выразна усведамляе сваю нацыянальную прыналежнасць: “Што такое наша Беларусь? А гэта, бачыш, заходняя акраіна Расіі. Чым яна слаўная? Нічым. Вось балоты ёсць, ды яшчэ на ўвесь свет вядомая хвароба – каўтун. І мы з гэтым лёгкадумна згаджаемся, мы ўсё прымаем на веру, бо як ты сказаў праўду, над намі пануе шаблон,

шаблон пустых слоў, пустыя выразы, чужыя формы думак і чужы змест іх” [237, с. 83]. І далей герой гаворыць: “...на галаву беларускага народа, як вядома, многа выліта памыяў, годнасць яго прыніжана і мова яго асмеяна, у яго няма імя, няма твару” [237, с. 83].

У творах Якуба Коласа пададзена і цэлая праграма выхаду са стану несвабоды. Гэта перш за ўсё навука і адукацыя, а таксама сацыяльнае намаганне.

На першае месца ў сваёй публіцыстыцы В. Ластоўскі таксама ставіць пытанне пра станаўленне беларуса як суб’екта гісторыі: “Мы павінны знайсці саміх сябе ў кожнай дзедзіне духовай і матэрыяльнай творчасці, у сацыяльным укладзе, у рэлігіі і мастацтве” [213, с. 399]. В. Ластоўскі гаворыць пра неабходнасць усвядоміць “сваю індывідуальнасць (у мове, у абычаях, у мастацтве і пісьменнасці” [213, с. 384]. Сцвярджае, што толькі народ “з ярка выражанымі індывідуальнымі рысамі або ярка акрэсленымі імкненнямі” [213, с. 396] здольны стварыць уласную дзяржаву. Ён высока цаніў маральныя ідэалы, веру ў непераадольную волю чалавека да прагрэсу і светлай будучыні.

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

Скразны матыў твораў пісьменніка – ідэя жыццёбудаўніцтва. Кузьма Чорны праводзіў думку пра творчы патэнцыял, закладзены ў чалавеку, яго героя вылучае імкненне быць актыўным суб’ектам працэсу жыцця. Кузьма Чорны сцвярджае дзейсны пачатак у чалавеку: “Хацелася яму самому не стаяць каля свае будкі ціха і спакойна, а рабіць якое-небудзь дзела, якое магло б быць відавочным і карысным для ўсіх” [221, с. 75], “жалезнае, нястрымнае жаданне дзейнасці сціснула ў адзін жмут пачуцці. Хацелася Алёшу разам з усімі студэнтамі напружыць свае сілы для карыснай працы” [221, с. 226–229].

Прызнаенне чалавека, на думку Кузьмы Чорнага, – стваральная праца, “будаўніцтва жыцця”. Адпаведна, сімпатыі пісьменніка на баку людзей апантаных, няўрымслівых, якія жадаюць нешта сцвердзіць у жыцці.

І сэнс рэвалюцыі пісьменнік бачыў менавіта ў вызваленні чалавека, усведамленні ім сваёй годнасці, пазбаўленні ад пакут і прыніжанаасці: “Вы думаеце, увесь клёкат рэвалюцыі ў тым, што цяпер загадчыкам стаў іншы, чым раней быў. <...> Не, ты пакінь згінаць плечы свае ў прысутнасці каго б там ні было, сам увесь перападзіся...” [222, с. 169].

У апавяданні “На беразе” Кузьма Чорны амаль публіцыстычна непрыхавана разважае пра паляпшэнне чалавечага лёсу, вызваленне

яго сілаў для стваральнай дзейнасці: “А чалавек некалі ўзварушыць сабе на карысць усю зямлю, так, як вецер ваду. Чалавек моцны. І каб яго сілы не растрачваліся на тое непатрэбнае, што дагэтуль вядзецца на зямлі, не тое б можна было бачыць цяпер у жыцці.. ” [221, с. 70].

Гэтыя ўяўленні пражытка аб прызначэнні чалавека звязаны з яго разуменнем жыцця як вечнага руху, няспыннага працэсу абнаўлення. Каб адпавядаць жыццёвай дынаміцы, чалавеку неабходна ўвесь час удасканальвацца, не спыняцца ў сваім развіцці. Сэнс індывідуальнага існавання для пісьменніка і яго герояў заключаецца ў актыўным удзеле ў жыццёвым працэсе. Кузьма Чорны разумее жыццё як бесперапынны творчы працэс.

Кузьма Чорны выступаў супраць утылітарнага разумення чалавека, супраць пераўтварэння яго ў бяздумнага выканаўцу. Пражыткі не мог прымірыцца з “адвечнай прыгнечанасцю”, дробязнай мітуснёй і хітрыкамі. Яго памкненні былі скіраваныя як на пераўтварэнне і паляпшэнне жыцця, “ачысцення ад векавой нізасці”, так і да ўнутранага ўдасканалення.

Пісьменнік, асабліва ў 1920-я гады, рэзка выступіў супраць безапеляцыйнага падпарадкавання асобы “агульнасці”, супраць прагматызму і дагматызму ў адносінах да чалавека.

Героі твораў Кузьмы Чорнага – людзі дзейныя, актыўныя, якія пастаянна знаходзяцца ў пошуку, жадаюць удасканаліць сябе і свет. Менавіта такія дзейсныя, неабякавыя людзі і з’яўляюцца, на думку Кузьмы Чорнага, “утварыцелямі жыцця”, рухавікамі жыццёвага працэсу. Такімі і паўстаюць героі раманаў “Сястра”, “Ідзі, ідзі”. Так, пра Вацю Браніслаўца (раман “Сястра”) сказана: “Заўсёды будзе ў табе адмаўленне застыласці дасягнутага. Так будзеш гарэць ты ў вечным ператварэнні свету, каб самому ператвараць і тварыць” [222, с. 92–93]. Ваця Браніславец імкнецца нешта ўяўляць сабой, жадае “пазнаць” жыццё, вызначыць яго рухаючыя сілы і самому стаць неабходным чыннікам (адно з любімых слоў Кузьмы Чорнага) жыццёвага працэсу, падняцца “над вялікай нізасцю, што напаўняе нас з глыбіні вякоў...” [222, с. 35]. Гэта “тая тычка, на якую трэба раўняцца. Можаш да яе не дайсці, а раўняйся...” [222, с. 35].

Вацю абурала становішча, калі чалавек ператвораны ў бяздумнага выканаўцу чужых загадаў: “Ну, яно пэўна, што так, нашто думаць. Няхай нехта другі падумае. Тут справа ясна. Для гэтага ёсць правядыры, усялякія вялікія кіраўнікі, каб думаць, А наша справа маленькая – дадзена гатовая думка – от табе і ўсё. Не варушыся...” [222, с. 207–208].

Менавіта ідэя няспыннай актыўнасці чалавека ў жыццёвым працэсе з’яўляецца скразной у творах Кузьмы Чорнага. Письменнік перакананы, што творчы пачатак – вызначальны ў чалавеку. Ён не прымаў “сытай абьякавасці” тых, хто спыніліся ў сваім развіцці.

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

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

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

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

4.6 Гістарычны наратыў

Нацыянальная свядомасць фарміруецца на аснове міфаў і паданняў. Письменнікі пачатку XX стагоддзя спрабуюць выбудаваць пэўную карціну нацыянальнага быцця ў мінулым і сучасным. Рэалізацыяй гэтай задачы выступае “Кароткая гісторыя Беларусі” В. Ластоўскага,

мастацкія тэксты пісьменніка. Відавочна, што, працуючы над “Кароткай гісторыяй Беларусі”, В. Ластоўскі абавіраўся на работы папярэднікаў: Ул. Сыракомлі (“Вандроўкі па маіх былых ваколіцах”, 1853), А. Кіркора (“Літва і Русь у гістарычных і археалагічных адносінах”, 1875), нарысы па гісторыі і культуры П. Шпілеўскага (“Падарожжа па Палессю і Беларускім краі”, 1858) і іншых.

Генеалогія беларускай дзяржаўнасці выводзіцца В. Ластоўскім ад Полацкага і Тураўскага княстваў, Вялікага Княства Літоўскага. Пісьменнік звяртаецца да вобразаў полацкіх уладароў (Рагвалода, Рагнеды, Усяслава Чарадзея), сына Рагнеды і князя Уладзіміра Ізяслава, які княжыў у Заслаўі. В. Ластоўскі выбудоўвае пантэон беларускіх дзяржаўных (князь Рагвалод, Усяслаў, Рагнеда, Вітаўт, Ягайла, Кейстут, Гедымін, Жыгімонт, Леў Сапега, Радзівілы, Хадкевічы), культурных дзеячаў (Сімяон Полацкі, Пётр Мсціславец, Кірыла Тураўскі, Клімент Смаляціч, Л. Кандратовіч, Э. Ажэшка, М. Багдановіч, С. Палуян (“Памяці Сяргея Палуяна”, “Пятрок з Крошына”, “Людвік Кандратовіч”, “350-летняя гадаўшчына друку ў Маскоўшчыне”, “Шляхам творчасці”), гістарычных дзеячаў (К. Каліноўскі). В. Ластоўскі адным з першых паспрабаваў сфармуляваць беларускі пункт погляду на ўласнае мінулае (“Кароткая гісторыя Беларусі” (Вільня, 1910). У прадмове да выдання ён пісаў: “Гісторыя – гэта фундамент, на каторым будуюцца жыццё народа. І нам, каб адбудаваць сваё жыццё, трэба пачаць з фундаменту, каб будынак быў моцны. А фундамент у нас важны, гісторыя наша багатая” [238, с. 5].

Дзеянне аповесці “Лабірынты” В. Ластоўскага адбываецца ў першай сталіцы беларускай дзяржаўнасці – горадзе Полацку. Адпаведна, пісьменнік звяртаецца да значных пластоў нацыянальнай гісторыі, што звязаны з Полацкім княствам, адным з трох цэнтраў фарміравання ўсходнеславянскіх нацый.

Па словах П. Васючэнкі, “Ластоўскі цвердзіў пра існаванне грандыёзнай крыўскай цывілізацыі, больш старажытнай і дасканалай, чымся грэцкая або рымская” [239, с. 14]. Герой В. Ластоўскага сцвярджае: “...і мы, на гэтай зямлі, у гэтым краю, праходзілі ўжо раз росквіт высокай самаістай культуры...” [213, с. 50]. У якасці доказаў высокага ўзроўню развіцця Крыўскай цывілізацыі пісьменнік прыводзіць сведчанні пра веды беларусаў у галіне астраноміі, “уласныя назвы важнейшых нябесных знакаў”: Венеру называюць Чагір, “Вялікую Мядзведзіцу называюць Стажарамі; Плеяды – Сітцом, або Вуціным гняздом; Арыёнаў пояс – Кічагамі; тры гвядзы каля Млечнай дарогі называюць Праллямі, або Жалезны Абруч; у галаве Млечнай Дарогі знаюць Касьбітоў, а самую Млечную Дарогу называюць Вайсковым Станам” [213, с. 51].

У творах В. Ластоўскага элітарнае (вобразы князеў, вучоных, асветнікаў) натуральна ўключаецца ў склад нацыянальнага.

Міф пра велічнае мінулае краю пададзены ў мастацкіх творах В. Ластоўскага (аповесць “Лабірынты”, апавяданне “Прывід”). Письменнікам супрацьпастаўляюцца былая веліч і сучасны заняпад: “Бачу, цяпер у вас тут край голы, а калі я тут бывала са сваімі людзьмі, многа ўжо сот лет таму назад, бары тут, лясы шумелі. Нашы людзі прыязджалі да вас на караблях і лодках па дарагі бурштын, бабровыя, кунічныя і саболія скуры...” [213, с. 93], “здольны народ быў, прадзеда вашы” [213, с. 93].

Актуалізаваць старонкі гісторыі Полацкага княства імкнецца і Карусь Каганец. Герой п’есы “Сын Даніла” малады баярын Даніла ідзе ў паход абараняць межы Полацкага княства.

Безумоўна, літаратура пачатку ХХ стагоддзя абапіралася на набыткі папярэднікаў – паэму “Пан Тадэвуш” А. Міцкевіча, творы В. І. Дуніна–Марцінкевіча “Благаславёная сям’я”, “Люцынка, або Шведы на Літве”, “Славяне ў XIX стагоддзі”.

М. Гарэцкі таксама звяртаецца да тэмы мінуўшчыны беларускага народа (апавяданні “Князеўна”, “Войт”, усе 1913, “Лірныя спевы”, 1914). Вядома, што М. Зарэцкі працаваў над гістарычным раманам “Крывічы”, меў намер напісаць драму “Рагнеда”.

У 1920-30-я гады актуалізуюцца постаці Кастуся Каліноўскага (драма “Кастусь Каліноўскі” Я. Міровіча, паэма “Каліноўскі” Максіма Танка), Францыска Скарыны (“Скарынаў сын з Полацка” М. Грамыкі, аповесць “Францішак Скарына” С. Хурсіка). Галоўным героем вершаванага драматычнага абразка В. Ластоўскага “Адзінокі” таксама з’яўляецца Ф. Скарына.

Прадаўжальнікам мастацкіх традыцый В. Ластоўскага ў новых умовах стаў Ул. Караткевіч. Значнасць здзейсненага Ул. Караткевічам выходзіць далёка за межы літаратуры. Перш за ўсё, пісьменнік адыграў выключную ролю ў абуджэнні і выхаванні патрыятычных пачуццяў, гонару і годнасці за свой народ, мінулае. Письменнік звяртаўся да тых старонак мінулага Беларусі, якія сведчылі пра нескаронасць духу, веліч і змаганне. У адным са сваіх інтэрв’ю ён сказаў: “Выхоўваць любоў да нацыянальнай культуры можна адным толькі спосабам: выхаваннем у чалавеку гордасці за свой народ і яго дзеянні ў гісторыі. І – у сучасным – працай, часам непасільнай, па асвеце моладзі, па абуджэнні ў ёй глыбокіх ведаў аб сваіх людзях і сваім краі. Калі ўсе будуць працаваць над гэтым на грані сваіх магчымасцей – грамадства здолее ўсё” [240, с. 427]. Героямі твораў

Ул. Караткевіча з'яўляюцца людзі, якія не падпарадкоўваюцца абставінам, а абставіны падпарадкоўваюць сабе. Іх паводзіны вызначае кодэкс гонару: "...душа твая належыць толькі богу і гэтым палям, шабля – ваяводзе справядлівай вайны, жыццё – усім добрым людзям, сэрца – каханай. Але гонар і чэсць – яны належаць толькі табе і больш нікому. Цябе пастрыгаюць у мужы, каб ты быў незалежны з моцнымі, братні – з роўнымі, памяркоўны і добры з ніжэйшымі" [241, с. 81]. Яны вылучаюцца вернасцю ідэалам свабоды, праўды, справядлівасці, высакародствам памкненняў і ўчынкаў. К. Каліноўскі гаворыць: "Кожны раз чалавецтва бліжэй да шчасця на вышыню нашых магіл" [242, с. 89].

Беларусь у Ул. Караткевіча – краіна мужных, ахвярных мужчын і прыгожых, вытанчаных жанчын. Апалогіяй беларусу, які здольны пераадолець самыя неспрыяльным абставіны і выйсці пераможцам, стала аповесць "Ладдзя Роспачы". Пра Гервасія Выліваху Ул. Караткевіч пісаў як пра "абагульнены характар беларуса, якому і чорт не брат, якога і смерць не палухае, які больш за ўсё любіць Радзіму, жыццё і жанчын і ні пры якіх абставінах не ўступіць у барацьбе за іх" [Цыт па.: 243, с.18].

Услаўленнем беларусаў стала аповесць "Сівая легенда". Апавяданне ў творы вядзецца ад імя швейцарскага наёмніка Канрада Цхакена. Гэта традыцыйны прыём для мастацкай літаратуры – паказ краіны праз "погляд збоку". Беларусы ў вачах Цхакена – верныя, высакародныя, мужныя: "У іх халодныя зімы, пякучыя леты і ў крыві то мароз, то агонь. Яны верныя, як немцы, але больш за іх неразважлівыя і ярасныя ў бойцы" [244, с. 25], "клянуся касой Маці Божай, на гэтай зямлі кожны марыць аб славе" [244, с. 10]. І змагарныя: "Я ніколі не верыў людзям, якія занадта доўга церпяць. Калі іх нянавісць загарыцца, яна гарыць, пакуль не спапяліць праціўніка або самога сябе" [244, с. 19].

Аналагічныя выказванні пра беларусаў рассыпаны па іншых творах Ул. Караткевіча. Так, у рамане "Каласы пад сярпом тваім: "Высокую іхнюю годнасць нішто не магло зламаць... Быў проста рахманы і вельмі мужны народ. Добры, верны сябрам і страшны ворагам, вольналюбівы, чысты і горды" [245, с. 329].

Творы Ул. Караткевіча маюць выключны асветніцкі патэнцыял. Ён імкнецца ўкласці ў свае творы як мага больш звестак з беларускай гісторыі, культуры. Пісьменнік звяртае ўвагу на поліканфесійны характар Беларусі. Стары Вежа загадвае хрысціць аднаго ўнука ў праваслаўе, другога – у каталіцызм. Кізгайла (аповесць "Сівая

легенда”) – каталік, яго жонка – праваслаўная: “І ўсё ж у замку ёсць невялічкі касцёл, патрон якога святы Антоній, і царква Пакрова Маці Божай. Іх падзяляе палац, і з яго вядуць у храмы дзве галерэі, кожная ў свой бок. Калі палац спаляць – храмы ўбачаць адзін аднаго і вельмі здзівяцца. Зрэшты, гэта не перашкаджае абедзвюм рэлігіям спаць на адной падушцы” [244, с. 11].

Характэрнымі рысамі беларускай літаратуры з’яўляецца гістарычны наратыў, народацэнтрычны канон, сакралізацыя нацыянальнага ландшафту, нацыянальна-спецыфічнага ладу жыцця, эпічнасць, гераізацыя гісторыі, трагедыйнае гучанне, філасофізм, зварот да выпрацаваных нацыяй маральна-духоўных каштоўнасцей.

ГЛАВА 5. ЖАНОЧАЯ ТРАДЫЦЫЯ Ў АЙЧЫННАЙ ЛІТАРАТУРЫ ХХ СТАГОДДЗЯ

Гаварыць пра жаночую (акцэнт на полавай прыналежнасці) традыцыю ў беларускай літаратуры на пачатку ХХ стагоддзя не выпадае. Традыцыя (ад лац. ‘traditio’ – перадача, паданне) падразумявае пераемнасць, “культурна-мастацкі вопыт мінулых эпох, успрыняты і асвоены пісьменнікамі ў якасці актуальнага і непераходзячага каштоўнага, які стаў для іх творчым арыенцірам” [246].

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

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

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

Бясспрэчна, некаторыя з гэтых рыс заўважныя ў творчасці Цёткі і К. Буйло, а таксама ў паэтак, што прыйшлі ў літаратуру ў міжваенны перыяд [247] і ў другой палове ХХ ст. У дадзеным кантэксце нельга не браць пад увагу становішча тагачаснай жанчыны ў грамадстве, тым больш жанчыны, якая прэтэндавала на публічнасць. Згодна з І. Жаробкінай, “жанчыны-пісьменніцы ў першую чаргу ўспрымаліся культурай як жанчыны і толькі потым – як пісьменніцы” [248]. Таму ў пачатку ХХ стагоддзя, яны, як правіла,

хаваюцца за мужчынскімі псеўданімамі. Гэта тычыцца і Алаізы Пашкевіч, і Канстанцыі Буйло, крыху раней Зоф’і Тшашчкоўскай, нават Марыя Канапніцкая першапачаткова падпісала свой верш псеўданімам Марка (у гэтым кантэксце магчыма дарэчна казаць пра вымушаную традыцыю?)

У акадэмічным айчынным дыскурсе небезпадстаўна сцвярджаецца, што Цётка – пераемніца Ф. Багушэвіча, што відавочна і на ўзроўні назваў зборнікаў паэзіі, і псеўданімаў, і ўзнятых творцамі праблемаў. Разам з тым “легалізацыя” жаночасці (выраз І. Багдановіч) Алаізы Пашкевіч адбываецца праз зацікаўленасць лёсам беларускіх жанчын і дзяцей. К. Буйло, арыентуючыся на мужчынскую традыцыю ў літаратуры (найперш на Я. Купалу і Я. Коласа), здолела сваёй інтымнай лірыкай унесці ў айчынную літаратуру “цалкам новыя вобразы і матывы” [249, с. 454], пачаць “так званую дзівочую паэзію”. Сярод новых для беларускай паэзіі паэтычных вобразаў, створаных пачынаючай аўтаркай, даследчык А. Лойка вылучае “паэтычны вобраз чалавечых вачэй”, запамінальна апаэтызаваны ёю ў зборніку “Курганная кветка”. Зазначым таксама, што адна з характэрных рыс яе любоўнай паэзіі – абагаўленне каханага. Намацвалі свой шлях жанчыны-аўтаркі не толькі ў паэзіі, таксама ў праявітых і драматургічных жанрах.

5.1 Лірыка Валянціны Коўтун у кантэксце развіцця айчыннай жаночай традыцыі

Валянціна Коўтун належыць да генерацыі паэтак, што нарадзіліся і выраслі пасля Вялікай Айчыннай вайны. Яе пакаленне (Р. Баравікова і Я. Янішчыц як найбольш яркія яго прадстаўнікі), якое прынята вызначаць як “сярэдняе”, актыўна прыйшло ў літаратуру ў 60-я гады мінулага стагоддзя. Сёння, бяспрэчна, мы можам канстатаваць наяўнасць жаночай традыцыі ў айчыннай літаратуры. Колькасна яна даволі прадстаўнічая, а якасна не ўступае мужчынскай. Што да 60-х гадоў (улічваючы факт перарванасці традыцыі, немагчымасці спраўдзіцца ў творчасці шматлікім паэткам, якія заявілі пра сябе ў 20-я гады [247]), то гаворку можна весці толькі пра невялікую колькасць паэтак, якія ў большай ступені арыентаваліся на мужчынскую айчынную паэзію, вымушаны былі “ўпісвацца” ў створаную імі сістэму каардынат (і, як правіла, ацэньваліся мужчынамі-крытыкамі). У В. Коўтун і яе аднагодак

няшмат было папярэдніц у XX стагоддзі. Сярод найбольш вядомых, творчасць якіх прыпала на пачатак мінулага стагоддзя, – Цётка і К. Буйло. Найбольш яркія прадстаўніцы наступнага дзесяцігоддзя – Я. Пфляўмбаўм і Н. Арсеннева, пазней на дзесяцігоддзе заявіла пра сябе ў паэзіі Л. Геніюш. Але творчасць гэтых выбітных паэтак не сталася тым маяком, на які маглі арыентавацца жанчыны-творцы “сярэдняга пакалення”, бо не папулярывалася. Прыкладам для паэтак “сярэдняга пакалення” заставалася мужчынская літаратурная традыцыя. Не толькі айчынная. Можна ўзгадаць, да прыкладу, вершы-прысвячэнні В. Коўтун такім творцам, як Купала, Танк, Караткевіч, Мележ, а таксама Пушкін, Апалінэр, Байран.

У дадзеным артыкуле увага будзе звернута не на зборнікі, паэтыку ці жанрава-тэматычную разнастайнасць лірыкі В. Коўтун, а на жаночыя вобразы, створаныя паэткай. Наўмысна не робячы акцэнт на вызначэнні паняцця жаночая паэзія, усё ж хочацца ўзгадаць даўні, але, на наш погляд, актуальны і сёння артыкул С. Дубаўца “Тры паэзіі” [250], дзе аўтар ставіць у адзін шэраг такія паняцці, як жанчына – стыхія – паэзія, зазначаючы, што “неасабліва, праўда, надаралася жанчынам пісаць. Але глыбей за іх у самую сутнасць паэзіі ніхто, бадай, і не пранікаў. Ніводзін мужчына” [250, с. 198]. Разам з тым аўтар звятае ўвагу на той факт, што айчынная жаночая паэзія “сярэдняга пакалення” мала чым адрозніваецца ад мужчынскай: “Тая ж дэкаратыўнасць, тая ж звернутасць пачуцця «ўсярэдзіну», тая ж шоры агульнапрынятасці” [250, с. 199]. Адрознівае яе ад мужчынскай адно “настойлівы зварот да жаночых вобразаў нацыянальнае гісторыі” [250, с. 199]. Але такая ўстаноўка, на думку С. Дубаўца, скоўвае паэтак, замянае ім быць стыхійнымі, непрадказальнымі. Айчынныя паэткі самацэнзуруюцца, падганяючы сваю творчасць пад “крытэрыі часопіснага і выдавецкага рэдактара” [250, с. 200], адкідваючы ўсё “негабарытнае”. Паспрабуем на прыкладзе творчасці В. Коўтун пацвердзіць ці абвергнуць словы аўтара артыкула.

Нельга сказаць, аднак, што мужчын-пісьменнікаў зусім не цікавілі жаночыя постаці нацыянальнай гісторыі. Прынамсі, вершы-прысвячэнні Еўфрасінні Полацкай прысутнічаюць у творчай спадчыне многіх айчынных паэтаў. Але каму, як не самім жанчынам, заяўляць аб сабе “на свет цэлы”. У Л. Геніюш ёсць верш “Еўфрасіння Полацкая”, Р. Баравікова прысвяціла драматычную паэму Барбары Радзівіл і лірычны цыкл Саламеі Русецкай-Пільштыновай (“Саламея”), Л. Рублеўская ўзгадала ў сваіх вершах Рагнеду, Еўфрасінню Полацкую, Бону Сфорца і курсістак, з якімі асацыюецца Алаіза Пашкевіч. Спіс можна доўжыць...

Настойлівы, ці не вельмі, “зварот да жаночых вобразаў нацыянальнае гісторыі” характэрны і творчасці В. Коўтун. Найперш гэта Цётка, якой прысвечана паэма “На злome маланкі”, драматычная паэма “Суд Алаізы” і раман “Крыж міласэрнасці”, а таксама Еўфрасіння Полацкая (раман “Пакліканья”). Увагу паэтка прыцягваюць не толькі легендарныя беларускі з “нетрадыцыйнай” для свайго гістарычнага часу жаночасцю. Для В. Коўтун сімвалам няскоранасці ва ўсе часы для ўсіх народаў з’яўляецца “*пастушка з Францыі*” – “*тывожна-смелая*” Жанна д’Арк (“Балада белай лілеі”). Менавіта яе вобраз як прыклад нестандартнай жаночасці заклікае сучасніц паэтка актыўна выяўляць сваю грамадзянскую пазіцыю – не заставацца раўнадушнымі ў “*цэнтры атамнага гэта*” [251, с. 42]. Эмацыянальна блізкая і зразумелая, нягледзячы на “*год і нацый агароджу*” для лірычнай гераіні верша “Пласцінкі голас” яшчэ адна знакамітая французжанка – спявачка Эдзіт Піаф (“*Няўжо, Піаф, ты знала? // Толькі як? – // Што мне цяпер так светла // і прыгожа...*” [251, с. 69]). В. Коўтун сімпатызуе і жанчынам-сучасніцам з актыўнай грамадзянскай пазіцыяй, айчынным жанчынам-творцам. Пра гэта сведчаць вершы-прысвячэнні: “Еўдакіі Лось”, “Тонеж” (эпіграф да верша – “*Веры Палтаран*” [251, с. 17]). Прынамсі, паэткай у поўным сэнсе гэтага слова лічыць В. Коўтун Еўдакію Лось. Смуткуючы з нагоды яе заўчаснай смерці, аўтарка лічыць, што не кожнаму дадзена паўтарыць шлях Е. Лось, узяць высокую планку яе паэзіі:

*Дай бог, дажыць да ўзросту паэтэсы,
Дай бог да паэтэсы нам дажыць!* [251, с. 17]

Акрамя жаночых вобразаў нацыянальнай гісторыі ў вершах В. Коўтун прэзентаваны традыцыйныя сацыяльныя ролі жанчын (дачка, маці, бабуля, удава), іх узроставае класіфікацыя (дзяўчына-падлетак, дзяўчына-прыгажуня, сталая жанчына), а таксама вобразы жанчын у суаднесенасці з іх прафесійнай дзейнасцю (жанчына-медсястра, жанчына-паэтка). Звернемся непасрэдна да такой схемы аналізу жаночых вобразаў паэзіі В. Коўтун.

Вобразы дачкі, маці, бабулі, удавы прадстаўлены ў такіх вершах, як “Лісты да маці”, “Зацвітаюць сосны, зацвітаюць...”, “Трыпціх”, “Балада палескай песні”, “Казачніца”, “Арабіны”, “Удава” і некаторых іншых. Разгледзім некаторыя з іх. Так, у вершы “Лісты да маці” адначасна прысутнічае і вобраз **дачкі**, і вобраз **маці**. Лірычная гераіня-дачка асацыюецца з паэткай, што выяўляе сваю любоў і пяшчоту да самага блізкага ў свеце чалавека (“*Вясна*

здавалася б марознай, // *Калі б, жаданая, не ты.*” [252, с. 7]), маці, якая ўвасабляе сабой і малую радзіму, што “з *маленства ў сэрцы*” носіць “я”-гераіня. Маці ў згаданым вершы толькі адрасат, да якога “ляціць” “*ліст вясновы*”. Вобраз яе не раскрыты, аднак прысутнасцю маці асветлена і жыццё лірычнай гераіні і кожны радок верша. Клапатлівая **маці**, якая збірае сасновыя шышачкі, каб дужэў “*целам сын бялявы*” [252, с. 8], каб “*казкі лесу*” западалі ў яго сэрца, намалювана ў вершы “Зацвітаюць сосны, зацвітаюць...”.

Адметны і запамінальны вобраз **бабулі**-знахаркі назіраем у вершы “Казачніца”. Гераіня яго незвычайна – у гарбе, побач з зёлкамі, людскімі хваробамі і сваімі крыўдамі – “носіць” казкі. Старая ў вершы – захавальніца фальклору, мудрасці народа, якую перадае нашчадкам, ажыццяўляючы повязь пакаленняў. Казкамі старая жанчына ўпрыгожвае жыццё вясковых дзяцей, дае ім першыя ўрокі добра і зла. Непрымусовае навучанне казкамі дае свой плён:

Мы ў свет выходзілі, нібы асілкі, з казкі,

І не баяліся, што ў казачніцы горб [251, с. 9].

Вобразы **дзяўчат-падлеткаў**, верш “Раслі...”, папаўняюць галерэю жаночых вобразаў В. Коўтун, даюць уяўленне пра дзяцінства, малую радзіму паэткі, вопыт бацькоў, прыняты на веру і яшчэ не апрабаваны, не вывераны асабістым сацыякультурным/гендарным вопытам. “Вясковыя графінькі” – па-дзіцячы сарамлівыя, нясмелыя ў адносінах з супрацьлеглым полам, “*калгасных статкаў грандамі-менестрэлям*” [251, с. 60] – не прымалі чужой, больш смелай культуры ў адносінах паміж поламі, якую прэзентавала ў вясковым “кінатэатры” французскае кіно. Таму:

Графінькі нашы... Так вось і раслі

Нецалаванымі. Хаця былі ўжо людзі [251, с. 60].

Не сакрэт, што жанчына знаходзіцца ў палоне свайго цела (прынамсі, яна больш залежная ад яго, чым мужчына). Яшчэ і сёння жаночае ўяўляецца перш за ўсё як цялеснае. Прыгажосць (ці яе адсутнасць) уплывае на лёс (а нават і жыццё) яе носбіткі, можа стацца прысудам. Паказальным у гэтым сэнсе з’яўляецца верш “Старая балада”:

А ў вёсачцы,

У трыдзятым царстве

Жыла дзяўчына... Мроя...

Маладосць!

Дачка жнія і грознага Пяруна.

Бы кветкі, вусны.

Зоры – у вачах... [251, с. 61]

Прыгажосць невытлумачальная: яна адначасова вабіць, спакушае і палюхае, нясе небяспеку супрацьлегламу полу, страту самакантролю. **Дзяўчыну-прыгажуню** залічваюць у вядзьмаркі і судзяць з гэтай прычыны: судзяць не чалавека, асобу, а цела. “Паства” лічыць сябе правамоцнай пазбавіць дзяўчыну жыцця з-за хараства (“ўтаніць!”), мараль натоўпу падпарадкоўвае сабе ўсіх: мужчын і жанчын, “суседзяў” і “сваякоў”. Балада заканчваецца гімнам каханню, бо толькі яно здольнае вылучыць асобу, якая можа супрацьстаяць натоўпу. В. Коўтун рамантызуе вобразы юнакоў, гатовых абараняць дзяўчыну, захапляецца імі:

*І раптам хлопцы кінуліся ў хвалі,
Ратуючы любоў і хараство!* [251, с. 61]

Паўтаральнасць сюжэту “Старой балады” бясконца, як і каханне, і жыццё, і Сусвет. Аптымiстычна і жыццесцвярджальна гучаць апошнія радкі верша:

*Калі ж ахвяры выбірае паства,
Зноў юнакі кідаюцца ў віры!* [251, с. 61]

Вобразы жанчын у суаднесенасці з іх **прафесійнай дзейнасцю** прадстаўлены ў вершах “Медсястра” і “Амаль жартам”. На першы погляд, верш “Медсястра” прысвечаны тэме Вялікай Айчыннай вайны, дзе галоўныя дзеючыя асобы салдаты-пехацінцы, якія, нягледзячы на суровыя выпрабаванні і страты, настойліва рухаюцца на захад. Іх стаўленне да жанчыны, у прыватнасці медсястры, на вайне як мінімум паблажлівае:

*Сяржант смяўся: “Эх вы, бабы,
Ну што вы петрыце ў вайне?!”* [251, с. 36]

Насамрэч В. Коўтун, акцэнтуючы ўвагу на прафесійнай дзейнасці лірычнай гераіні, даводзіць якраз адметнасць бачання вайны жанчынай па прычыне спецыфікі яе полава-гендарнай / псіхафізіялагічнай адметнасці ад мужчын. Хто, як не жанчына, ведае сапраўдную цану чалавечаму жыццю, якое імгненна можа забраць вайна?! Праца медсястры даецца лірычнай гераіні нялёгка, бо яна блізка да сэрца прымае чужы боль: лечыць не толькі параненыя целы салдат, а і іх збалелыя душы:

*Сяржант,
Як лёгка памыліцца...
Вайна крываваю была.
І ўвесь салдацкі боль сястрыца
на плечыках сваіх нясла* [251, с. 36].

Лірычная гераіня верша “Амаль жартам” не мірыцца з агульнапрынятым меркаваннем, што бясконцы хатні жаночы клопат

на карысць сям'і адно забірае час і зусім не спрыяе творчасці. Руйнуючы антыноміі “творчасць” – “сям'я”, “творчасць” – “мацярынства”, паэтка даводзіць, што ў жанчыны хапае і часу, і цярпення, і душы, і розуму, і таленту на творчую дзейнасць. Сям'я, мацярынства (*“Не, жанчына, не бываець паэтам, – // Бо сям'я...”* [251, с. 81]) пры гэтым не могуць быць перашкодай, наадварот, яны адкрываюць жанчыне іншы погляд на свет, робяць яе творчасць адметнай:

Быць – не быць?

Жанчынай ці паэтам?

А ці можна быць нам ці не быць?!

Знікла ўсё:

напрокі,

крыўды, цела.

Запруджыніў нерушны радок.

...Хіба ж мне вось так бы ўсё балела,

Каб не вы, –

і людзі,

і сынок?! [251, с. 81].

Аўтарскае “я” ў гэтым вершы зліваецца з вобразам лірычнай гераіні, яе словы гучаць як выклік, які ўбірае ў сябе памкненні многіх жанчын, што выбралі ў якасці асноўнай для сябе творчую дзейнасць.

Больш ярка, разняволена жаночае “я” выражана ў інтымнай/любоўнай лірыцы В. Коўтун. Лірычная гераіня такіх вершаў, як “Л.”, “На сустрэчу запальваем свечку”, “На залатым асеннім лёдзе”, “Ад белай сцежкі ў бездараж бягу”, “Як востры водар мацыёлы”, “Гэтак доўга забываю вас”, “Вячэрня”, “У верасні”, “Мы з кожным годам сірацелі”, “Было табою ўсё”, “Палюбіць, калі ні ў чым не страшна”, “Ну вось і я чакаю на адлігу”, “Пашлю за рэчку ўсё-ткі маладосць” адкрытая, шчырая, з пэўным жыццёвым досведам за плячыма. Яна індывідуалізаваная, пазнавальная, прэзентуе асабіста перажытае, а не абагулены жаночы досвед; агучвае свае пачуцці, эмоцыі адносна канкрэтнай жыццёвай сітуацыі. Здаецца, тут якраз можна ўзгадаць агучаную С. Дубаўцом стыхійнасць, разняволенасць. Але даследчык у пазнейшым артыкуле “Жаночая паэзія” [253, с. 17] зазначае, што каханне, гэта тая адведзеная жанчынам-паэткам “сярэдняга пакалення” сфера, дзе ім дазволена было самавыявіцца (“разраўсьціся”). Усё ж паэткі, на наш погляд, могуць гуляць тут па сваіх правілах, бо, насамрэч, ніводзін, нават самы таленавіты паэт не можа ўцялесніцца ў жанчыну і адчуць яе эмоцыі напоўніцу, ён можа

быць толькі знешнім/староннім назіральнікам. Не надта ўжо плача лірычная гераіня інтымнай лірыкі В. Коўтун. Правільней было б сказаць, што яна засмучана недасканаласцю чалавечых адносін, у прыватнасці, немагчымасцю дасягнуць поўнай гармоніі ва ўзаемаадносінах паміж закаханымі. Яна даволі моцная, каб галасіць... Хоць часта ў інтымнай лірыцы В. Коўтун гучыць матыў расстання, болі, распачы, невырашальнага непаразумеання, калі “*істота ўся <...> // Не проста ные. // Ные і баліць*” [251, с. 67]. Адносіны лірычнай гераіні з супрацьлеглым полам нельга назваць лёгкімі і светлымі, хутчэй балючымі. Яна праходзіць усе этапы ўзаемаадносін, ад “*было табою ўсё*” [251, с. 67], або: “*яшчэ здаецца, я табой сляная*” [251, с. 66], праз “*з плячэй, прашу я, – скінь руку*” [251, с. 64], да “*адзінота мая, адзінота*” [251, с. 68]. Спрычыняецца да асэнсавання спрадвечнай дылемы “каханне” – “воля”, якое прыводзіць лірычную гераіню да разгубленасці (“*Чаму ж мне ў гэтай волі не смяецца?*” [251, с. 64]). Жыццё часта аказваецца даўжэйшым за каханне да мужчыны (а не ўвогуле каханне як магчымасць, патэнцыя чалавека), таму так цяжка знайсці сябе зноў, прывыкаць жыць “*і роднай, і чужой*”, бо “*трэба жыць*” [251, с. 65]. І гэта ёй удаецца, пра што лірычная гераіня годна прамаўляе: “*І я цяпер жывая*” [251, с. 65].

Сталая лірычная гераіня ўжо ведае цану каханню, разумее, што ў жыцці ёсць і іншыя, не менш значныя каштоўнасці, і што для поўнага шчасця заўсёды чагосьці крышачку не хапае:

Палюбіць, калі ні ў чым не страшна,

Мне цяпер, на зgone лет, страшней [251, с. 68].

“Самазабарона” кахання падчас жаночай восені, што абазначана ў ніжэй працытаваным вершы словам “*позна*”, магчыма, і ёсць праява мудрасці лірычнай гераіні, абумоўленая яе сталасцю. Разам з тым, гэтае імкненне да спакою, бязжарнасці, сведчыць пра паміранне душы, згасанне здольнасці радавацца разнастайнасці праяваў жыцця, яго паўнаце:

Зачарні цяпла майго і болю,

Пражыві, што мне ўжо не пражыць.

З гэтым: “Позна!” мы выносім з бою

Смерць сваю. Не цела, дык душы [251, с. 68].

Біблейскі міф аб другаснасці жанчыны, даволі ўплывовы і сённяя, аспрэчваецца ў вершы “Ты помніш, Эванс, Крыт?”. Аўтарка даводзіць да чытачоў думку, што жанчына не менш неабходная мужчыну, чым мужчына ёй, яны роўныя па сваёй значнасці ва ўзаемаадносінах:

Грачанка, я люблю.

Я раскрышу зямлю.

Люблю цябе адну.

Прабач, люблю... І дзе я

Ні буду – ўсю цябе

у песні пералью.

Цяпер не лёс, не маг...

Я нават не вучоны [251, с. 71].

Спасылаючыся на вядомы факт аб настойлівым, страсным, але безвыніковым імкненні Артура Эванса разгадаць крышкую пісьменнасць, што захавалася на раскапаных ім на востраве таблічках, паэтка мадэлюе сітуацыю закаханасці вучонага-археолога ў грачанку, голас якой кліча яго “*праз цэлыя вякі*” і дапамагае, калі не расшыфраваць крышкую пісьменнасць, то разгадаць усе пісьмёны любові:

І ўсё ж скажу, любоў,

што ўсе твае пісьмёны

Я разгадаў, любоў,

у гэты страсны міг... [251, с. 71]

Паэзія В. Коўтун цалкам упісваецца ў парадыгму “сярэдняга пакалення”. Яна яшчэ не зусім раскаваная і самадастатковая, але, прынамсі, у інтымнай/любоўнай лірыцы, дзе лірычная гераіня максімальна набліжаная да паэткі, В. Коўтун ужо больш разняволеная, чым пры стварэнні традыцыйных жаночых вобразаў. Паэтка даводзіць узаемазалежнасць закаханых. Не толькі жанчына мяняе волю на каханне (“Ад белай сцэжкі ў бездараж бягу...”), мужчына таксама паступаецца свабодай дзеля гэтага пачуцця (“Ты помніш, Эванс, Крыт?”). Сталасць, на думку В. Коўтун, змяншае супярэчнасці полаў, умервае пачуцці, надае меншую значнасць каханню (“Палюбіць, калі ні ў чым не страшна...”). Увасабляючы сацыяльныя ролі жанчыны, В. Коўтун прапагандуе і іх грамадзянскую значнасць, робіць акцэнт на прафесійнай дзейнасці жанчын, лічыць іх здольнымі сумяшчаць прыватнае, грамадскае і творчае.

5.2 Жаночыя вобразы рамана Валянціны Коўтун “Крыж міласэрнасці” праз прызму “жаночага чытання”: вобраз Цёткі

Вышэй згадвалася, што ў беларускай літаратуры, як і культуры наогул, шырока прадстаўлены вобразы Еўфрасінні Полацкай і Алаізы Пашкевіч (Цёткі). Кожны творца рэпрэзентуе іх па-свойму.

Гэтыя легендарныя жанчыны, кожная ў сваім часе, разбівалі традыцыйныя стэрэатыпы жаночкасці, чым і засталіся ў памяці нашчадкаў, аказвалі і аказваюць уплыў на развіццё беларускай гісторыі, культуры, свядомасці нацыі.

Перш чым звярнуцца да аналізу жаночых вобразаў раманаў В. Коўтун **“Крыж міласэрнасці”** і **“Пакліканя”**, прысвечаных адпаведна Цётцы і Еўфрасінні Полацкай, вызначымся з асноўнымі тэрмінамі, што будуць выкарыстоўвацца ў артыкуле. Тэрмін “тапалогія” ў дадзеным кантэксце падразумявае найбольш агульны, нязменны ўласцівасці жанчын, што тлумачацца некаторымі фізіялагічнымі і псіхалагічнымі іх якасцямі. Тэрмін звязаны з праблемай жаночай суб’ектыўнасці, якую даследаваў фемінісцкі літаратурны крытыцызм і якая вырашаецца 1) праз катэгорыю “інакшасці” (жанчына як “іншае” адносна мужчыны) ці 2) праз пабудову асабістай, незалежнай і ўнікальнай тапалогіі “жаночага”. Пад тэрмінам “гендар” (сацыякультурная канструкцыя полу) маюцца на ўвазе адрозненні, індывідуалізацыя, унікальнасць кожнага індывіда і яго самавыяўленне. Праяўляецца гендарнасць індывіда ў пастаянным узаемадзеянні з іншымі людзьмі: у манеры апранацца, паводзінах, мове, творчасці. Гендарныя даследаванні акцэнтуюць увагу на існаванні множнасці значэнняў паняццяў, “жаночкасць” і “мужчынскасць”, іх абумоўленасці культурай і гістарычным часам. У любым грамадстве на пэўным этапе яго развіцця прадстаўлены шэраг стэрэатыпаў “жаночкасці” / “мужчынскасці”. Пры гэтым заўсёды існуе стэрэатып, які дамінуе ў грамадстве, з’яўляецца нормай, і стэрэатыпы, што нормай не лічацца. Маецца на ўвазе знешнасць, паводзіны і сацыяльныя ролі індывідаў пэўнага полу. На пытанне, што значыць “чытаць, як жанчына”, фемінісцкі літаратурны крытыцызм падае, сярод мноства іншых, наступныя адказы: 1) чытаць, як жанчына (Д. Фатэрлей), – значыць “выяўляць новыя (і, магчыма, розныя) значэнні таго ж самага тэксту з пункту гледжання жаночага вопыту, а таксама права выбіраць, якія характарыстыкі тэксту з’яўляюцца найбольш значнымі для жанчыны-чытача. Акрамя таго, у працэсе чытання ад жанчыны-чытача не патрабуюцца ні дакладнасць, ні структурная завершанасць, якія б апраўдвалі гэты спосаб чытання...” [цыт. па: 248, с. 150]; 2) жаночае чытанне (А. Калодны) здзяйсняе працэдуру чытання тэксту такім чынам, як быццам яго “ніхто ніколі не чытаў да гэтага” [цыт. па: 248, с. 151]. Пад “гендарнай асіметрыяй” грамадства маецца на ўвазе дамінаванне мужчынскага ў жыцці і культуры.

Звернемся непасрэдна да рамана В. Коўтун **“Крыж міласэрнасці”** [254]. Цэнтральнае месца ў ім адведзена вобразу Цёткі.

Другарадныя жаночыя вобразы дапаўняюць яго, даюць магчымасць прасачыць, з якімі асобамі ідэнтыфікуе сябе, а ад каго дыстанцыянуецца “раманная” Цётка; а таксама выявіць вобраз “ідэальнай жаночкасці” для галоўнай гераіні, які ўплывае на фарміраванне яе асобы, яе гендарнасці.

Вобраз галоўнай гераіні, на наш погляд, убірае ў сябе адначасна біяграфічныя звесткі пра А. Пашкевіч і светабачанне, асабісты вопыт В. Коўтун. Аўтарка з вышыні свайго стагоддзя і тых змен, што адбыліся ў нашым грамадстве і свеце ўвогуле (і, як вынік, у свядомасці людзей), “назірае” за Цёткай і гістарычнай сітуацыяй, заўважае і размяжоўвае станоўчае і адмоўнае ў часе, падзеях і людзях. Вырашаючы сацыяльныя і нацыянальныя праблемы, рэалізоўваючы свае планы, Алаіза ў творы сутыкаецца і з праблемай гендарных узаемаадносін – суіснавання мужчынскага і жаночага на ўсіх узроўнях. Сярод мужчын абавязкова знаходзіцца той, хто бачыць у Алаізе перш за ўсё жанчыну, і толькі потым сябра, паплечніцу, творцу (Кайрыс, Гмырак, Гразноў) ці парушальніцу грамадскага спакою (Генісарэцкі).

“Жаночае чытанне” аналізуемага твора будзе параўнальным: сваё ўяўленне пра Цётку мы супаставім са створаным В. Коўтун вобразам паэтки. Калі гаварыць пра фактычную дакладнасць біяграфічных звестак у рамане, то яны не заўсёды супадаюць з рэальнымі. На гэта ў свой час ужо звяртала ўвагу Л. Арабей [255]. Дасведчанаму чытачу сапраўды цяжка пагадзіцца з некаторымі “раманнымі” фактамі жыцця А. Пашкевіч (каханне з Гмыракам, паездка ў калонію для пракажонных, сустрэча з Э. Ажэшкай у Гародні і некаторыя інш.), усё ж раман “Крыж міласэрнасці” – гэта мастацкі твор.

З аднаго боку, В. Коўтун “ажыўляе” паэтку, малое здольнай да разнастайных праяўленняў душы, без якіх, можа, яна і не магла б адбыцца як творца. З другога – аўтарка не зусім лагічная пры стварэнні вобраза, гэта тычыцца найперш асабістага жыцця А. Пашкевіч. Так, лічачы Алаізу сапраўднай каталічкай, пісьменніца даводзіць, што тая магла пайсці замуж толькі па каханні і разбівае гэтым даволі ўстойлівае ў беларускім літаратуразнаўстве меркаванне, што шлюб Цёткі са Сцяпонасам Кайрысам фіктыўны. Пры гэтым аўтарка многа ўвагі ў рамане адводзіць ўзаемаадносінам паміж Алаізай Пашкевіч і Андрэем Гмыракам. Падае іх як узаемнае каханне, каханне на ўсё жыццё, бо Алаіза і Андрэй нават паміраюць у адзін час, больш таго, яны жадаюць быць разам і ў “тонкім” свеце:

- Я ўжо не вырвуся з гэтага круга, Алаіза. А табе – вышай...
- Вырвешся, Андрэй.
- Ты чакала?..
- Чакала, бо ўсё зразумела. І прабачыла. Радуйся.

Праз дзве душы, што нарэшыце сустрэліся ў вышыні на кароткі міг, прайшло калючае жывое цяпло [254, с. 491–492].

В. Коўтун у рамане не дарэмна згадвае “мадам Блавацкую”, філасофіяй якой у пачатку мінулага стагоддзя захапляліся пэўныя грамадскія колы Пецяярбурга. Згодна з яе вучэннем, чалавек у фізічным свеце можа схаваць сваю сапраўдную сутнасць, чаго ніколі не адбываецца ў тонкім свеце. Там чалавек трапляе ў тую сферу (кола), якая адпавядае яго духоўнаму развіццю. Ці не таму Алаіза і Андрэй, а дакладней іх закаханыя душы, сустрэліся толькі на імгненне.

Цётка ў рамане захапляецца і Костусем Каранцом. Менавіта да яго на сустрэчу яна едзе ў самым пачатку рамана: *“Навошта таціца, хавацца ад сябе самой? Імчалася ж у гэты кірмашовы Пінск, як на пажар, атрымаўшы той ліст ад Костуся. Ich liebe dich!”* [254, с. 41]. Магчыма, гэта толькі прага кахання, жаданне матылька ляцець на святло. Бо ўжо літаральна праз месяц яе душу поўніць такое ж пачуццё да згаданага вышэй Андрэя Гмырака: *“Яна заповоліла хаду, адчуваючы, што загараецца цяпер яшчэ адным, незнаёмым дасюль пачуццём любові. Вялікай і ўсеабдымнай любові. Яна любіла і тую магутную вежу над усім горадам,.. і сам горад,.. і бязлітасны мокры вецер... Але найперш Андрэя... І яшчэ сябе самую, маленькую і азяблую, аслеплую ад неспадзяванага і часця сярод гэтай восеньскай сцюдзёнай ночы.*

Яна любіла. Любіла... І больш ні аб чым іншым не магла думаць” [254, с. 62–63]. Стэрэатып жанчыны-дзіцяці, якая прагне старэйшага, мацнейшага, хто б накіраваў у жыцці ў большай ці меншай ступені характэрны, на думку С. дэ Бавуар [256], усім жанчынам, ён апраўдвае іх слабасці. Не пазбаўлена гэтага часам і “раманная” Цётка, хаця ў цэлым гераіня даволі моцная, мэтанакіраваная асоба.

Праходзіць некаторы час, і незаўважна ў жыццё Алаізы “ўліваецца” Сцяпонас Кайрыс. Пачынаецца дарога, *“якая для Алаізы і Сцяпонаса аказалася вельмі доўгай”* [254, с. 147]. Вобразы мужчын – Костуся, Андрэя, Сцяпонаса – з’яўляюцца ў пачатку рамана і на працягу яго, бы тыя шкельцы ў калейдаскопе, то набліжаюцца, то аддаляюцца ад галоўнай гераіні ў залежнасці ад паваротаў яе лёсу. Трэба адзначыць, што пачуцці ў Алаізы даволі моцныя, але ўсе такія розныя. Костусь – гэта першае каханне, якое ў пэўны момант жыцця (калі па непаразуменні ўсё было скончана з Андрэем) робіцца асноўным. Андрэй – каханне-боль, каханне-пакута, якому, згодна з наканаваннем, не суджана адбыцца ў фізічным свеце. Каханне да Сцяпонаса адначасна плоцевае (*“Ахопленая агнём, здзіўлялася неча-*

канаму палу... Такое было з ёю ўпершыню... Цела... па-ранейшаму налітае гарачай нецярылівай млосцю...” [254, с. 272]) і такое, што дае ўпэўненасць, суцяшэнне, нейкую жыццёвую стабільнасць, патрэбную для грамадскай дзейнасці, творчасці. Каханне Сцяпонаса і Алаізы можна лічыць своечасовым, лёсавызначальным. І тым не менш у эпілогу зноў згадваюцца і Костусь, які з сяброўкай Алаізы Стэфай з’ехаў у Рым; і Андрэй, якога наканаванне прыводзіць да тыфозных баракаў, дзе сястрой міласэрнасці працуе Цётка. Лёс зводзіць іх разам напрыканцы жыцця, каб амаль адначасова (не ведаючы гэтага) яны маглі развітацца з ім. Супярэчлівасць вобраза Алаізы праявілася яшчэ і ў тым, што яна любіць людзей, але баіцца кахаць мужчыну рэальнага, канкрэтнага, таму выбірае адносінны “на адлепласці”, мары, лісты. Гэта тычыцца найперш яе ўзаемаадносін з Андрэем Гмыракам.

Алаіза – гераіня дзейная, актыўная. Але перш за ўсё да стэрэатыпу жанчыны адукаванай, грамадскі актыўнай, патрэбна аднесці вобразы Веры Тацішчавай і Элізы Ажэшкі. З біяграфіі А. Пашкевіч вядома, што першай яе настаўніцай была Вера Тацішчава. У рамане “Крыж міласэрнасці” Алаіза, якая ўжо атрымлівае веды ў вучылішчы Прозаравай, падтрымлівае сувязь з ёю праз ліставанне. Галоўная гераіня і тут выступае ў ролі вучаніцы курсісткі Тацішчавай, але адукацыю атрымлівае не прадметную, а жыццёвую. Варта звярнуць увагу на некаторыя радкі з пісьма настаўніцы да сваёй былой вучаніцы: “Але хіба ж не маем мы, жанчыны, права на салодкія хвіліны глупства і слабасці?” [254, с. 37]. Глупства і слабасць выступаюць як атрыбуты жаночкасці, якія ім даруюцца разумнымі і моцнымі мужчынамі. Далей у лісце Тацішчава разважае над сацыяльнымі і палітычнымі праблемамі тагачаснага грамадства, над праблемай адукацыі жанчын, якая мае “многа праціўнікаў”. Жаночае “мы” ў яе развагах распадаецца згодна з класавай прыналежнасцю. З аднаго боку “прыгожыя барынькі ў капелюшах колеру бэж з тонкай філяраванай аблямоўкай”, з другога – “хворыя цёмныя твары работніц і дзяцей” [254, с. 40]. Згаджаецца галоўная гераіня рамана і з наступным сцвярджэннем сваёй настаўніцы: “Ты, Вера Тацішчава, сама напісала, што самае галоўнае для жанчыны – гэта быць ёю” [254, с. 41]. Прыведзенае выслоўе правакуе адвечнае, але і да сённяшняга дня нявырашанае пытанне, а што значыць “быць жанчынай”? Маецца на ўвазе нейкая статычнасць, нязменнасць, нешта аднойчы і назаўсёды дадзенае (біялагічна зададзенае), незалежна ад гістарычнага часу, тыпу культуры? Гэтае пытанне вырашаецца ўсёй логікай рамана, яго сюжэтам, і ўсё ж застаецца адкрытым па той прычыне, што нельга знайсці ўніверсальны адказ на яго. Гендар з’яўляецца “нявызначанай пераменнай”

(Дж. Батлер [257]) і яго станаўленне працягваецца праз усё жыццё чалавека, адпаведна адбываецца пастаянная (часавая і ўзроставая) карэкціроўка паняцця “жаноккасці”. У культуры, на думку Б. Фрыдан, “развіццё жанчыны спыняецца на фізіялагічным узроўні і найвышэйшай яе патрэбаю лічыцца ў большасці выпадкаў патрэба ў каханні і сексуальным задавальненні. Нават патрэба ў павазе і самапавазе – імкненне дасягнуць поспеху, авалодаць ведамі, быць лепшай за іншых, набыць упэўненасць у сабе, пачуццё волі і незалежнасці – не лічыцца характэрным для жанчыны. Аднак няўменне развіць у сабе пачуццё годнасці ці самапавагі прыводзіць да комплексу непаўнацэннасці <...> не толькі ў мужчын, але і ў жанчын” [258, с. 387].

Развагі ў творы пра прызначэнне жанчыны можна вызначыць як душэўныя хістанні Алаізы, заснаваныя на разважаннях пра біялагічную сутнасць жанчыны і яе адносіны з грамадствам, якія выліваюцца ў жаданне быць карыснай, сцвердзіць сябе ў соцыуме. Аднак жаданні гераіні не супадаюць з патрабаваннямі грамадства да жанчыны на пачатку XX стагоддзя, таму шлях яе патрабуе вялікіх духоўных высілкаў.

Такім чынам, зразумець ролю жанчыны ў грамадстве як актыўную дапамагла Алаізе першая настаўніца Вера Тацішчава. Наступны этап у канструяванні адрознай ад традыцыйнай гendarнасці Цёткі – вучоба ў Пецяярбургу на курсах П.Ф. Лесгафта. Менавіта там, як вынікае з рамана, замацоўваўся погляд, што быць жанчынамі не азначае быць “пустымі ў сур’ёзным і сур’ёзнымі ў пустым”. У гэты час мы сустракаем Алаізу ў асноўным сярод мужчын, зацікаўленых у нацыянальным адраджэнні (Вацак Іваноўскі, Янук Умястоўскі, Сцяпонас Кайрыс). Але ўжо сам факт, што яна сярод мужчын адна прадстаўніца свайго полу, пацвярджае выключнасць яе сітуацыі (і гendarную асіметрыю грамадства). Сябры імкнуцца ўспрымаць гераіню на роўных. Праўда, ёсць выпадкі, калі яны паблажліва ставяцца да Алаізы, аберагаюць ад залішніх цяжкасцей, рызык, улічваючы перш за ўсё тое, што яна жанчына, а таксама стан здароўя. Напрыклад, калі ўзнікла магчымасць выдаваць газету “Свабода”, то Цётка хацела прыняць удзел у яе друкаванні нараўне з мужчынамі. Вацак адмовіў ёй: “Давяраю, цётка. Але ты – жанчына. Так-так... У ты паэтка. Пішы вершы! Усё астатняе зробім самі” [254, с. 160]. Мэўны акцэнт тут робіцца і на значнасць паэтычнага таленту Алаізы, неабходнасці аберагаць яго.

Цяжкасці станаўлення новага тыпу паводзін жанчын у соцыуме, тлумачацца несур’ёзнасцю ўспрымання іх грамадствам, прычым аднолькава і мужчынамі, і жанчынамі (да таго ж розных саслоўяў і

ўзросту). Веды і актыўнасць жанчын успрымаюцца як “новая мода, забава”, гульня: часовая, звязаная з узростам, якая абавязкова і вельмі хутка скончыцца. Гэтая гульня “мае на мэце браць прыклад з мужчыны, спробу зраўняцца з мужчынам, напрыклад, у адукацыі, прафесійнай дзейнасці, месцы ў грамадстве і г.д.” [259, с. 137]. Так, напрыклад, багамаз Васіль Гразноў (чалавек-творца, які павінен адчуваць і разумець іншага творцу) не ўспрымае Алаізу як паэтку: *“Гразноў, як, відна, і фурман, з цяжкасцю ўспрымаў жанчыну-паэтку, але слухаў моўчкі”* [254, с. 405]; *“і чым толькі ні займаюцца нашы паненкі, калі сямейнага дзела не маюць...”* [254, с. 406]; *“Гэтая дзяўчына, хоць і гаварыла цяпер пра Дзяржаўную думу, яго не раздражняла. І ўсё ж – хіба пра такое дзяўчыне думаць?”* [254, с. 408]. Паказальнымі ў гэтым плане з’яўляюцца і адносіны ротмістра Генісарэцкага да Алаізы. Ён ставіцца да паэткі, як да аб’екта, як жанчыны ў біялагічным сэнсе гэтага слова. Па-першае, ротмістр раіць А. Пашкевіч нараджаць дзяцей, а не займацца налітыкай. Па-другое, аўтарка ў творы неаднойчы апісвае позірк Генісарэцкага, якія герайна ўвесь час перахоплівае: *“Адчуўшы, як нахабны позірк жандара слізгануў па шыі, падняла руку і механічна міжволі сабрала ў жменьку расшпілены зверху каўнер кофтакі. Афіцэр адразу ж адварнуўся і ўпэўненай хадой <...> выйшаў на двор”* [254, с. 55]. Скептычна ставіцца да дзейнасці Алаізы і Кацярына Пятроўна. Нават Э. Ажэшка не прамінае запытаць: *“Замуж не пара?”* [254, с. 95].

Духоўна блізкая галоўнай герайні ў рамане Эліза Ажэшка. Яна, як і Тацішчава, паўшывала на фарміраванне гендарнасці Алаізы, дапамагла здзейсніцца ёй як жанчыне-творцы. Алаіза сустракаецца з Э. Ажэшкай у першай кнізе рамана двойчы: у Вільні і ў Гародні. Першая сустрэча адбылася, калі “вялікая гродзенская самотніца” наведла спектакль, што паставілі навучэнцы вучылішча Прозаравай па яе аповесці “Хам”. Алаіза выконвае ў ім ролю Франкі, прычым не вельмі ўдала. Другая сустрэча адбываецца па ініцыятыве Цёткі, якая едзе ў Гародню, каб папрасіць прабачэння ў знакамітай пісьменніцы за дрэннае выкананне ролі і бліжэй пазнаёміцца. Э. Ажэшка ўжо падчас другой сустрэчы пазнае ў Алаізе сябе ранейшую. У другой кнізе рамана жанчыны таксама сустракаюцца двойчы, але ўжо ў Вільні. Вызначальнай для пачынаючай пісьменніцы Алаізы з’яўляецца сустрэча з Э. Ажэшка ля касцёла святой Ганны. Жанчыны разважаюць пра творчасць, спрабуюць вызначыць яе месца ў жыцці творцы. Думкі іх супадаюць і агучаны ў рамане Э. Ажэшка: *“<...>творчасць – гэта цуд, большы за ўсе скарбы свету”* [254, с. 359]. Ён большы нават за

любоў, бо любіць можна толькі на зямлі, а творчасць “*мусіць мець сваё жыццё <...> за сценамі магіль*” [254, с. 359]. І Алаіза, і Э. Ажэшка ў канцы размовы робяць выснову, што нябачны агонь творчасці ўспыхвае толькі з кахання. Але гэта “агонь пякельны”, бо “спальвае” чалавека-творцу: яго душу, яго цела, усё яго жыццё. Творчасць адначасна дар і пракляцце, яна перашкаджае жыць – у сэнсе “быць сярэднім чалавекам”, “нормай”.

Насуперак агульнавядомаму меркаванню, што Цётка ў паэзіі прадоўжыла традыцыі Ф. Багушэвіча, творчую эстафету Алаізе Пашкевіч у рамане “Крыж міласэрнасці” перадае жанчына-творца Э. Ажэшка, якая сцвярджала “права жанчыны на каханне і актыўную грамадскую функцыю” [260, с. 239]. Такім чынам, вобраз Э. Ажэшкі з’яўляецца лёсавызначальным для Алаізы ў творчым плане, стэрэатыпам для пераймання, “ідэальнай жаночкасцю”.

5.3 Другарадныя жаночыя вобразы рамана Валянціны Коўтун “Крыж міласэрнасці” праз прызму “жаночага чытання”

Сярод другарадных жаночых вобразаў рамана В. Коўтун “Крыж міласэрнасці” [254] варта вылучыць вобразы Кацярыны Пятроўны (“Кацярыны трэцяй”), Стэфы Залускай, Уляны, нявесты ўнука Васіля Гразнова. Яны, у адрозненне ад вобразаў Цёткі, Веры Тацішчавай і Элізы Ажэшка, што разглядаліся вышэй, прадстаўляюць у творы (хоць і з пэўнымі агаворкамі) традыцыйную жаночкасць пачатку ХХ стагоддзя. Варта аднак зазначыць, што аўтарка ўнесла пэўную часавую карэкціроўку пададзеных у творы стэрэатыпаў жаночкасці, асучасніла іх, таму гэтыя стэрэатыпы нельга ў поўным сэнсе лічыць дакументамі эпохі. Усё ж яны выяўляюць агульнае стаўленне да жанчыны і яе статуса ў грамадстве і сям’і пачатку мінулага стагоддзя. У кожнай этнакультурнай супольнасці, на думку І. Чароты: “складваюцца свае, традыцыямі прадвызначаныя, адносіны да жанчыны, якія рэгламентуюць нормы яе паводзін, ролю і месца ў соцыуме, а таксама і непасрэдна ў сям’і; адпаведна, па-рознаму прадстае жанчына ў адлюстраванні нацыянальных літаратур” [261, с. 84].

Эпізодычныя вобразы жанчын у рамане ўспрымаюцца нават больш рэальнымі і рэалістычнымі, чым вобраз галоўнай гераіні. І магчы-

ма таму, што аўтарка часта пазбаўляе іх магчымасці выказацца, гэтыя вобразы даюць матэрыял для шматлікіх разваг, “чытання між радкоў”.

Стэфа – сучасніца і сяброўка Алаізы. Першапачаткова яе вобраз прэтэндуе на стэрэатып нетрадыцыйнай жаноцкасці. Яна, як і А. Пашкевіч, атрымала адукацыю, займела прафесію (курсы П.Ф. Лесгафта). Аднак рэалізавацца ў прафесійнай сферы ёй “перашкодзіла” каханне да Ёсіпа Вінклера – такім чынам “запусцілася праграма” традыцыйнай жаноцкасці, якая сталася для гераіні нялёгкім выпрабаваннем. Закаханая Стэфа “дазволіла” ўцягнуць сябе ў гульню з вобразамі – каханая, рэвалюцыянерка – што ў выніку трагічна адбылася на яе лёсе. Эвалюцыю вобраза Стэфы ў рамане можна выявіць праз наступную схему: стварэнне куміра і жаданне яму адпавядаць; радасць ад усведамлення таго, што займела “часцінку” свайго куміра – дзіця; здрада каханага (дзеля вышэйшых мэт, дзеля ідэі); смерць дзіцяці і кардынальная перамена ў поглядах на мужчын і адносінах да іх – утылітарнасць, выкарыстанне іх магчымасцей (становішча і матэрыяльных сродкаў). Прадстаўніца фемінісцкай перспектывы ў псіхааналізе, сацыёлаг па адукацыі Н. Чадароу зазначае, што ў “адпаведнасці з распаўсюджаным меркаваннем, жанчыны уяўляюць сабой рамантычную частку нашага грамадства, для каго важныя каханне, шлюб, адносіны з іншымі” [262, с. 59]. Разам з тым даследчыца прыводзіць вынікі іншых даследаванняў, згодна з якімі “ўяўны рамантызм жанчын з’яўляецца эмацыянальнай і ідэалагічнай рэакцыяй на іх вельмі рэальную эканамічную залежнасць. На ўзроўні грамадства, асабліва пры ўліку эканамічнай няроўнасці, мужчыны вельмі важныя для жанчын” [262, с. 59]. Як відаць з тэксту рамана, першапачатковы рамантызм Стэфы ў працэсе яе сталення змяняецца яўным прагматызмам. Усё ж, падаецца, душэўны надлом гераіні і, як вынік, “выкарыстанне” мужчын – гэта часовы радыкальны сродак залечвання раны. Стэфа не стала больш жорсткай. Яе адносіны да працы, да хворых не змяніліся: за работу ў псіхіятрычнай лячэбніцы яна бярэцца, як за выратаванне.

Узаемаадносіны і Алаізы, і Стэфы з супрацьлеглым полам драматычныя, нават трагічныя. Пры гэтым мы маем магчымасць назіраць за ходам думак Алаізы, пераменаў яе настрояў і пачуццяў, таму разумеем яе дзеянні, заўважаем непаслядоўнасць у адносінах з Андрэем, Костусем, Сцяпонасам. Стэфу ацэньваем у асноўным праз Алаізіна і часам аўтарскае ўспрыманне (якія розніцца). А. Пашкевіч спачатку разумее і апраўдвае сяброўку, толькі падкрэслівае хуткія перамены ў ёй: і ў знешнасці (“Пасля віленскіх летніх вакацый са

Стэфая Залускаю нешта адбылося. Яна нібыта ў адначасе пасталела, рашуча скінула з сябе сетку правінцыйнай сарамлівасці. Да таго ж дзівосна папрыгажэла. Сапраўдная красуня з вялікімі бліскучымі вачамі колеру золата і каштану [254, с. 319].), і ў паводзінах (“Завяршаўся адна тысяча дзевяцьсот чацвёрты год. Пецярбургскае студэнцтва шалела ад бясконцай мітынговай балбатні пра народнае ічасце. <...> А Стэфа хадзіла ўжо ў завадатарках” [254, с. 319]). Пазней назіральная Алаіза прыходзіць да высновы, што ў “мітынговай фееры” і дэманстрацыях наўрад ці можна адшукаць прычыну змен у характары сяброўкі, яна – “у нечым асабістым”. Так прычына – у каханні. Сустрэўшыся з “жаніхом” Стэфы Ёсіпам Вінклерам, Цётка спасцігае «простую ісціну: уся палітыка, уся “рэвалюцыя” Стэфы Залускай пачалася менавіта з гэтага русабародага дэманічнага жаніха. І цяпер ён – і яе Бог, і яе “сацыялізм”» [254, с. 320]. Алаіза вельмі добра разумела сяброўку да таго моманту, пакуль не былі закранутыя яе асабістыя інтарэсы. Яна дапамагае Стэфе, калі тая (пасля спробы самагубства) засталася адна з малой дачушкай, дапамагае прыйсці да памяці пасля смерці Волечкі – адпраўляе пажыць у сваіх бацькоў, уладкоўвае сяброўку на працу, нават пасяляе да сябе ў пакой: “...Стэфа аб’явілася ў Нова-Вілейцы... І зноў, як некалі на курсах у Лесгафта, здзівіла Алаізу рэзкаю ў сабе зменаю” [254, с. 426]. Гэтую змену сяброўка паспрабуе патлумачыць Алаізе (“ніколі ўжо ідэалісткай не буду”), але тая не зразумее яе. Аднак адзін выпадак рэзка мяняе адносіны Алаізы да Стэфы. Знаходзячыся на начным дзяжурстве ў псіхіятрычнай лячэбніцы, Цётка вымушана была пакінуць пост і пабегчы да сябе ў флігель, каб перахаваць лістоўкі. У пакой натрапіла на Стэфу з Костусем падчас іх інтымнай блізкасці. Доўга разважае над учынкам блізкіх ёй людзей Алаіза, у сне нават пачынае трызніць, ёй уяўляецца Стэфа: “Яе цёмныя вочы аб нечым пыталі, нешта прасілі, нешта паяснялі, але што – цяжка было зразумець. Як цяжка было зразумець і тое, як жа гэта можна чалавеку змяніцца так хутка...”

А можа, мая мілая Пашкевічанка, ты з самага пачатку памылілася, не разгледзела, хто ж такая ў сапраўднасці Стэфа Залуская” [254, с. 451]. Калі Цётка толькі заўважае перамены ў знешнасці, характары і паводзінах сяброўкі, то ў аўтарскіх характарыстыках прысутнічаюць негатыўныя ноткі. Стэфа асуджаецца за тое, што дазваляецца Алаізе – праяўленне пачуццёвасці. Заўважым, што Костусь у дадзенай сітуацыі аказваецца невінаватым. Алаіза бароніць яго перад сябрамі, здагадваючыся, каму той аддаў сабраныя

імі на друкарскія патрэбы грошы: *“Я думаю, Костусь мусіў іх аддаць”* [254, с. 453]. Безумоўна, цяжка апраўдаць здраду сяброўству, але нельга апраўдваць і здраду каханню. Менавіта гэта і зрабіў Костусь, бо яшчэ зусім нядаўна аўтарка зазначала – *“існавала нешта паміж імі (Алаіза і Костусем – Т.Ф.) такое, што не патрабавала слоў”* [254, с. 416]. “Нешта такое” В. Коўтун характарызуе як “сапраўднае каханне”, ці як вялікае і моцнае “пачуццё Любоўі”. Яна выносіць Стэфэ жорсткі прысуд, нават не даючы ёй апошняга слова для апраўдання. Спрацоўвае традыцыйны стэрэатып грахоўнасці жанчыны? Магчыма... Аднак хутчэй за ўсё, В. Коўтун робіць гэта наўмысна. Па-першае, каб падкрэсліць усёдаравальнасць Алаізы і, па-другое, каб “вызваліць месца” для Сцяпонаса, які не замарудзіў з’явіцца ў жыцці Алаізы.

Пасля згаданага эпизода аўтарка пакідае Стэфу, і толькі ў фінале рамана былая сяброўка трапляецца на вочы Алаізе падчас вандроўкі апошняй па Італіі. У храме яна *“змеццла, што непадалёку стаіць высокая чорнавалосая, з нізка схленай галавою жанчына, трымаючы каля сябе за ручку яшчэ зусім маленькую дзяўчынку”* [254, с. 473]. Стэфэ ўсё ж стала жонкай Костуса і маці?! А можа ўражлівай Алаізе гэта толькі здалося?! Прынамсі, распусніца Стэфэ ў фінале пераўвасабляецца ў мадонну, што абвяргае аўтарскую негатыўную ацэнку ўчынка Стэфэ. Сканструяваныя ў культуры ўяўленні пра “жаночае” праз апазіцыю мадонны і распусніцы, на думку А. Дворкін, з’яўляюцца адным з праяўленняў кантролю грамадства над жанчай цялеснасцю і сексуальнасцю. Яна звязвае гэта з эканамічнай залежнасцю жанчын, у выніку чаго жанчыны імкнуцца адпавядаць стандартам прыгажосці і жаночкасці, якія ўстанавілі мужчыны. “Іх чалавечая каштоўнасць прыраўноўваецца да «каштоўнасці» іх цела” – зазначае даследчыца [263, с. 14].

Адным з праяўленняў жаночкасці ў патрыярхатным грамадстве лічацца выключныя адносіны жанчыны да вопраткі. Апошняя з’яўляецца адным з “культурных складнікаў пола” [264, с. 21], што ўваходзяць у “гендарны дысплей”. Значнасць вопраткі для жанчыны падкрэслівае яе залежнасць і ад мужчыны (яго матэрыяльнага становішча), і ад цела, якое патрэбна ўпрыгожваць, каб падабацца мужчыну. Для гераінь В. Коўтун (Алаізы і Стэфэ) адзенне мае рознае значэнне. Першая ставіцца да яго хутчэй абыякава, ва ўсякім выпадку, Алаіза не надае яму вялікага значэння. Вопратка для яе мае найперш практычнае значэнне, напрыклад, ахова ад холаду: *“Уздыхнула: ах, якое яно ўсё ж сцяганае, гэтае яе вечнае палітэчка. Упершыню зрабілася*

сорамна. Сорамна ўсцягваць на сябе яшчэ пецярбургскае рыззё. Аднак махнула рукою, сханіла ўжо на хаду сумачку” [254, с. 355]. Для Стэфы асноўная функцыя адзення – упрыгожванне. Пасля невядомых вандровак яна заўсёды з’яўлялася ў новых уборах: “У пакойчык флігеля ступіла зусім незнаёмая, модна апранутая, упэўненая ў сабе жанчына з ярка нафарбаванымі вуснамі. Вялікія чорныя вочы з нейкім асабліва прыцягальным бляскам глядзелі на свет з-пад шыракаполага прыгожага капелюша. Годная паблажлівая ўсмішка хавалася ў высокім лісовым каўняры цёплай накідкі” [254, с. 426].

Патрыярхатнае грамадства характарызуюць таксама адносіны да жанчыны, якая нарадзіла дзіця па-за шлюбам (праблема пазашлюбнага мацярынства ўжо закраналася намі раней [265]). Заўважым, што негатыўна да такіх жанчын ставяцца і мужчыны, і жанчыны. Прыкладам такіх адносін у рамане з’яўляецца вобраз Стэфінай роднай цёткі, якая больш клапаціцца пра прыстойнасць учынка пляменніцы, чым думае, як ёй дапамагчы. Пасля нараджэння дачкі Стэфа вымушана здымаць кватэру (раней жыла ў цёткі), у чым і прызнаецца Алаізе:

– ...Дарэчы, ты... вы – да цёці? Бо куды іначай з гэтай кропелькай?

– Толькі не да цёткі! Ды тая парцалёнавая нас і не пусціць.

– Не мудруй. Пагавары лепей. Кабета яна, здаецца, добрая...

– Ага. На адлегласці. Ведала б ты ўсё – не казалася б! Мне цяпер трэба рады сярод чужых людзей шукаць [254, с. 392].

Да вобразу Стэфы Залускай у рамане вельмі блізкі вобраз нявесты ўнука багамаза Васіля Гразнова (імя яе ў творы не называецца). “Незнаёмая высокая жанчына”, у якой Гразноў бачыць жывое ўвасабленне мадонн Рафаэля, як і Стэфа, нарадзіла дзяўчынку “ад таёмнага, не асвечанага шлюбам кахання” [254, с. 382]. Дзіця памірае немаўляткам. Яго смерць, як і смерць Стэфінай дачкі, плата за грэх, за адыход ад нормы. Такім чынам, аўтарка падтрымлівае стэрэатып паводзін, характэрны для хрысціянскага патрыярхатнага грамадства і ім абумоўлены. Вобразы Стэфы і нявесты ўнука Гразнова – прыклад таго, як не патрэбна сябе паводзіць у такім грамадстве, каб не пачувацца “лішняй”.

Вобраз Уляны, у адрозненне ад Стэфы і нявесты ўнука Гразнова, не спалучае ў сабе рысы распусніцы і святой. Для характарыстыкі яе вобраза падыходзіць толькі апошні эпітэт. Яна выходзіць дзяцей, захаваўшы пры гэтым сваю цнатлівасць. Уляна – стрыечная сястра-сірата багамаза, “зусім непісьменная і не ведае ніводнай літаркі. Адно толькі з малалеткі ўсё працуе, ірве жылы ў

полі, як дарослая” [254, с. 379]. Жыццё гераіні склалася так, што яна не займела сваёй сям’і, таму выхоўвала сына і ўнука Гразнова, якія па волі лёсу раслі без мацярок. Уляна для багамаза з’яўляецца да ўсяго яшчэ і музай, натхніцелькай, яго каханнем, неспраўджаным па незразумелых прычынах. Па логіцы рэчаў Васілю і Уляне нічога не перашкаджала быць разам, таму што не было аб’ектыўных прычын (прынамсі, у творы яны не пададзены), якія б заміналі іх каханню. Прычыны хутчэй за ўсё суб’ектыўныя, творчыя, духоўныя: “Гразноў закахаўся ў сваю тоненькую і цёмнавокую стрыечную сястру ледзь не ў першы ж год яе прыезду. Закаханасць паціху пераплавілася ў горка-салодкі нясцерпны боль, у пошуках збавення ад гэтай пакуты Гразноў узяўся маляваць той самы абраз, які адабраў ягоныя сілы і здароўе. Урэшце, намалюваў яго, даўшы найпадобнай Ксені Уляніны вочы. Гразноў пражыў з Улянаю пад адным дахам амаль усё сваё маладое жыццё, але ні разу да яе не дакрануўся. І ніколі за ўсё дваццаць гадоў не чуў, каб да яе, Уляны, стукаліся па начах” [254, с. 379]. Муза і жонка для Гразнова паняцці, якія не стасуюцца. Ён уцякае ад кахання ў творчасць. У яго вобразе перададзена нейкая паталагічная боязь кахання і пастаянная прага яго (такая ў рамане і Цётка). Жанчыны для багамаза Васіля Гразнова – гэта перш за ўсё прыгожы вобраз, аб’ект для творчасці: нявеста ўнука для багамаза – аблічча з палотнаў Рафаэля: “І Гразноў ужо не мог адвесці вачэй ад яе маладога, мармурова-чыстага аблічча з вуснамі асаблівага цёмнага колеру – таямніча-завблівага, як на палотнах Рафаэля” [254, с. 381]. З Уляны ён стварае вобраз “найпадобнай Ксені”; Цётка для яго таксама правобраз святой: “Гразноў міжволі залюбаваўся прыгожым абліччам Алаізы, лавіў позірк яе сумных насцярожаных вачэй. Думаў: хіба не такое магло быць і аблічча святой Саламеі?” [254, с. 407]. Такое стаўленне Багамаза да супрацьлеглага полу адначасова ўзвышае жанчыну і прыніжае яе чалавечыя здольнасці, творчы патэнцыял, падкрэслівае яе другарадную ролю ў соцыуме, указвае на гандарную асіметрыю патрыярхатнага грамадства.

Вобраз “Кацярыны трэцяй”, адзінокай састарэлай дваранкі, якая дажывае свой век у доме на Васільеўскім востраве і ў якой кватаруе Алаіза падчас навучання на курсах П.Ф. Лесгафта, даволі супярэчлівы. Гаспадыня парадамі хоча вярнуць Алаізу ў прыватную сферу, але ўсе яе ўчынкі і жыццё ўвогуле якраз прымушаюць засумнявацца ў яе словах. У творы ёсць адна дэталю, якая вельмі добра характарызуе Кацярыну Пятроўну – “зашклёная дубовая скрынка на дзвюх ножках” [254, с. 139], запоўненая мноствам высушаных

матылёў розных памераў і афарбоўкі. Гэта адзіны прадмет, што застаўся ў памяць пра мужа, некалі славутага “вучонага-заолага”. “Скрыня з матылямі” адначасова і сімвал мінулага жыцця: шчаслівага, напоўненага, калі жывы быў муж, калі многае было наперадзе, і сімвалам духоўнай смерці гераіні. У сцэне наваднення “Кацярына трэцяя” з усіх рэчаў найбольш самааддана спрабуе выратаваць (усцягнуць на гарышча) менавіта гэтую “зашклёную матылёвую дамавіну”. Бо яна – адзіная повязь старой з мужам, значнасць яе самой: *“Я падыму, Лізанька. Ён павінен ведаць, што я ... (заплакала), што я зберагла!”* [254, с. 230]. Ды не суджана было, а хутчэй не было сэнсу ў такім учынку: *“дубовая аграмадзіна <...> грымнулася ўніз, рубам у дзверы, сыпанула вакол каляровыя асколкі шкла і адляцела ў дальшыя куткі. Дзверы адразу ж адчыніліся <...>. Пенная шэрая вада рванулася ў сенцы, падняла і закруціла ў сваім дзікім коле шафку, тут жа раструшчыла яе, як цацку, аб вушак”* [254, с. 231].

Без “скрыні з матылямі” жыццё для старой губляе сэнс: будучага няма (*“... а я з кожным годам звужаюся і укрываюся цвіллю!”* [254, с. 231]), повязь з мінулым страчана. Няма будучага ў Кацярыны Пятроўны не толькі па прычыне яе ўзросту, а яшчэ і таму, што яна не рэалізавалася як жанчына ў традыцыйным, біялагічным, сэнсе – не стала маці. Па гэтай прычыне яна вельмі балюча ўспрыняла ад’езд сваёй пляменніцы з мужам у калонію для пракажонных, а смерць пляменніцы стала для Кацярыны Пятроўны сапраўдным горам. Менавіта пасля гэтага няшчасця старая раіць Алаізе: *“Лізанька, вам трэба замуж. <...> ўрэшце ўсе нашы сцежкі ўсё роўна збягаюцца да адзінай для ўсяго жаночага роду дарогі. Праўда!”* [254, с. 211]. Старая дваранка лічыць незамужніх прадстаўніц “слабага полу” “жанчынамі без канкрэтных абавязкаў, азлобленымі і чэрствымі”, якія ад няма чаго рабіць “забіваюць” галовы адукацыяй і іншымі глупствамі. Будучы паборніцай традыцыйнай жаночасці, сама Кацярына Пятроўна не зусім ёй адпавядае – у маладосці была выкладчыцай Аляксандраўскай гімназіі. Яна разважае пра “жаночае пытанне” і лічыць, што яно “абвострана яшчэ хрысціянствам”, бо абмежаванне колькасці жонак з’яўляецца прычынай таго, што многія жанчыны застаюцца “без канкрэтных абавязкаў” – “сінімі панчохамі”. З Кацярынай Пятроўнай можна пагадзіцца ў тым, што незамужнія жанчыны застаюцца без канкрэтных абавязкаў. Толькі прычыну іх незанятасці патрэбна бачыць у гendarнай асіметрыі тагачаснага грамадства, што праяўляецца ў незапатрабаванасці жанчын (іх прафесійнай і грамадскай дзейнасці) соцыумам, у абмежаванні іх дзейнасці прыватнай сферай.

5.4 Жаночыя вобразы рамана Валянціны Коўтун “Пакліканья” праз прызму “жаночага чытання”

У рамане-жыцці В. Коўтун “Пакліканья” [266; 267] нетрадыцыйная жаноцкасць прадстаўлена вобразамі палачанкі-асветніцы Еўфрасінні Полацкай і менскай князеўны Вольгі, дачкі Расціслава Глебавіча, стрыечнага брата асветніцы (у вобраза наўрад ці ёсць прататып, бо ў гісторыі згадваецца толькі Сафія, дачка Расціслава ад другога шлюбу, дзеці якой “сядзелі на дацкім, шведскім і французскім тронах” [268, с. 19]). Зазначым адразу, што ў сваёй працы кіраваліся часопісным варыянтам твора. У пазнейшым асобным выданні рамана-жыцця [269] ярка вымаляваны як мінімум яшчэ адзін жаночы вобраз – Звеніславы-Еўпраксіі, стрыечнай сястры Еўфрасінні, і яе занадта ўжо пакручасты шлях да манаства, да Бога. Прадстаўленыя жаночыя вобразы, як і вобраз Цёткі з рамана “Крыж міласэрнасці”, даволі неадназначныя, у многім супярэчлівыя (маецца на ўвазе і іх унутраны свет, і абгрунтаванасць некаторых учынкаў), і шмат у чым падобныя да гераіні папярэдняга рамана, аб чым будзе сказана ніжэй. Пад нетрадыцыйнасцю Еўфрасінні разумеецца найперш яе свядомы адыход ад свецкага жыцця, які на той час даваў найбольшую свабоду для самарэалізацыі жанчыны як асобы, чым замужжа. Што да вобраза Вольгі, то ўцёкі ад традыцыйнай жаноцкасці выявіліся ў знішчэнні “дзявоцкай вопраткі”, пераапананні ў “ваярскія нагавіцы” і “драцяную сарочку”, абстрыганні “чорных доўгіх валасоў”, службе соцкім купецкай варты, службе ў варце манастыра. Вольга – спрэс проціборства, кіданні ў крайнасці. Нагадаем, што пад традыцыйнай жаноцкасцю маецца на ўвазе біялагічная функцыя жанчыны і звязаныя з ёю сацыяльныя ролі.

З першых старонак рамана-жыцця перад чытачом паўстае вобраз ужо немаладой ігуменні Еўфрасінні, якая плыве на караблі з Канстанцінопаля ў Святую Зямлю, у Галілею. І ўжо тут В. Коўтун падкрэслівае, што жыццёвы шлях Еўфрасінні ўвогуле і непасрэдна падарожжа ў Галілею былі напоўнены неймавернымі цяжкасцямі, што выпадаюць на долю не кожнага чалавека, бо не кожны можа іх вытрымаць, пераадолець і тым больш узвысіцца над імі. Паралельна ў творы падкрэсліваецца выключнасць галоўнай гераіні, яе выбранасць, “пакліканасць”. Яшчэ будучы Прадславай, у прарочым сне “ўбачыла зверху на снезе яркую, як надломаная бліскавіца, дарогу. Змеціла на ёй і сябе...” [266, с. 27]. Духоўныя сілы Еўфрасінні бязмежныя, нават шторм на моры (таксама незвычайны: “І ўсе адразу зразумелі, што

пачынаецца нечуваны дасюль на ўсёй Галілеі страшны шторм” [266, с. 17]) полацкая паломніца можа спыніць малітвай.

Не сакрэт, што дарога – самы лепшы час для роздуму, успамінаў. Менавіта падчас падарожжа ў Святую Зямлю ігумення ўзгадвае найбольш яркія моманты свайго жыцця. Адным з такіх успамінаў “раманнай” Еўфрасінні з’яўляецца сватанне да яе княжыча-смяляніна, якое літаратуразнаўца В. Шынкарэнка лічыць “псіхалагічна абгрунтаваным у выбары далейшага жыццёвага шляху” гераіні: “Ужо раней наважыўшыся служыць Богу, перакананая ў тым, што «слава зямная, быццам попел, расейваецца», дзяўчына разам з тым не можа не згадзіцца з развагамі жаніха і стаць міжвольнаю прычынай праліцця крыві паміж палачанскім і суседнім стальцамі. І капі гэтую хуткаімгненную – маладых людзей і астатніх прысутных – радасць перарывае нястрымны палёт здрадніцкай чырванадзюбай стралы, што скіравана ў самае сэрца найшчаслівейшага княжыча. Прадслава моцна захварэе, адчуе ў душы вялікую і непапраўную страту. Гэта і яе дзявоцтва, яе маладосць працінае тая самая страла” [270, с. 170–171]. Прыведзенае меркаванне пацвярджае абумоўленасць выбару Прадславы абставінамі (забойствам княжыча-смяляніна), а не свядомым выбарам. Замуж за смяляніна яна збіраецца ісці таксама не свядома, а таму, што не хоча быць прычынай праліцця “крыві зроднікаў”. Застаецца незразумелым, чаму Прадслава так доўга хварэе, чаму перапаўняе яе “нязбытнае адчуванне вялікай страты” [266, с. 34]? Гэта паказчык глыбокага пачуцця дзяўчыны да смяляніна?! (“Княжыч быў сапраўды гожа і нават, яшчэ зімою, двойчы прысніўся ёй – белазубы і залатавалосы” [266, с. 30]) Але чаму тады яна супраціўлялася гэтаму пачуццю? Пытанні, што ўзнікаюць пры чытанні рамана, рытарычныя, што дае падставу сумнявацца ў “псіхалагічнай абгрунтаванасці” выбару Прадславы. Гэты эпізод хутчэй блытае матывацыі, чым іх праясненне. Імкненне аўтаркі “ажывіць” гераіню, на наш погляд, не зусім ўдалае. Тым больш, што да смерці княжыча-смяляніна, як разумее ачунаўшая Прадслава, спрычыніўся яе родны дзядзька Давыд (у кнізе – запалоцкі князь Барыслаў, пазашлюбны сын Усяслава Чарадзея [269, с. 36]), кіруючыся ці палітычнымі інтарэсамі, ці пачуццямі да пляменніцы – гэст дазваляе разумець дваіста. Пісьменніца зазначае, што Прадслава змеціла “радасна-пажадлівы позірк” [266, с. 33] дзядзькі, які асэнсавала, “спасцігла” [266, с. 34] пазней.

В. Коўтун, хоць і абапіралася на дакументальна занатаваныя і агіяграфічныя звесткі, не прытрымлівалася “строгіх канонаў жыццеапісальнага жанру” [5, с. 168]. Сёння цяжка ведаць напэўна,

што ж сапраўды паўплывала на выбар Еўфрасінняй шляху служэння веры Хрыстовай. “Жыццё...” [271] асветніцы падкрэслівае менавіта свядомы выбар князеўны-палачанкі стаць Хрыстовай нявестай, пры гэтым не варта забываць, што гэтага патрабавалі каноны жанру.

Многія іншыя ўчынкі Еўфрасінні ў рамане таксама ўспрымаюцца неадназначна. Гэта тычыцца і наступнага эпізода. Маладая манахіня назірае, як па Дзвіне сплываюць платы з памерлымі ад чумы і голаду жыхарамі княства і воямі, што баранілі край ад “хана Баняка”: *“Дубовыя каўчэгі і платы з мерцвякамі ўжо сплывалі за Полацк, знікаючы разам з крыгамі за тым выгінам ракі, дзе чарод па загаду вялікага князя павінны былі спыніць, каб пахаваць нябожчыкаў на старым капішчы”* [266, с. 46]. У апошні момант Еўфрасіння, *“для сябе самой нечакана”*, апынулася ў струзе *“з князем Давыдам і святаром з Бельчыцаў”* [266, с. 47]. Што яе падштурхнула праводзіць у апошні шлях памерлых, калі не ёй гэта было даручана, а бельчыцкаму святару? Пакліканасць? Імкненне быць у цэнтры падзей? Але чамусьці далейшае развіццё сюжэту прыводзіць да высновы, што кінулася яна ў струг менавіта з-за князя Давыда, што *“зноў працяў яе чорным, прыкра-пажадлівым позіркам”* [266, с. 50], які Еўфрасіння наўмысна не заўважала, таксама як рабіла выгляд, што не чуе *“перарывісты ад грахоўнае жарсці шэпт”* [266, с. 51] дзядзькі. Адзначаная вышэй неадназначнасць (ці алагічнасць) у выяўленні вобразаў характэрна, на думку прадстаўнікоў фемінісцкага літаратурнага крытыцызму (Э. Сіксу), *“жаночаму пісьму”* (паводле: [248, с.155]).

Згодна з жанрам жыцця, які прадугледжвае не толькі ідэалізацыю героя, а і наяўнасць цудаў, звязаных з дзейнасцю святога, В. Коўтун, надзяляе Еўфрасінню здольнасцямі прарочыць і *“ўваскрашаць”* мінулае (сны-відзежы), а таксама ацяляць (вылечванне князеўны Вольгі, лячэнне хворых на пранцы ў Галілейскім шпіталі і інш.) Аднак гэткае дар Еўфрасіння выкарыстоўвае непаслядоўна. Яна можа прадбачыць маштабныя, як правіла жахлівыя, падзеі для Полаччыны. “Нязначныя” ж – не, як у выпадку са смерцю закаханага ў яе кмета Савы, ці згаданага ўжо княжыча-смяляніна. У выніку ігумення неапраўдана губляе самых блізкіх і дарагіх ёй людзей. Лечыць хворыя душы і целы многіх, але не ў стане хутка прывесці да псіхалагічнай раўнавагі сябе.

У рамане-жыцці падкрэсліваецца выключная роля Еўфрасінні як палітыка (*“Толькі пра Полацк і дбаю!”* [266, с. 89]). Да яе прыслухоўваецца полацкае веча і нават кіеўскі намеснік. Паказальным у гэтым сэнсе з’яўляецца наступны ўрываек: *“А праз два*

гады ў Полацку зноў усё памянялася: **Веча, паслухаўшы сяльцову ігуменню Еўфрасінню** (вылучана намі –Т.Ф.), *нечакана перайначыла сваю думку. Адварнуўшыся ад жорсткага Рогвалада, пракрычала вярнуць на дзяржаўны сталец менскага Глебавіча...*” [267, с. 38]. Разам з тым словы і некаторыя ўчынкі полацкай асветніцы часта супярэчлівыя, выяўляюць амбіцыі, жаданне давесці сваё “я” нярэдка насуперак абставінам і просьбам. Прыкладам можа служыць эпізод пра зварот да Еўфрасінні полацкіх баяраў з просьбай аддаць родную сястру Гардзіславу замуж у Ноўгарад. Быццам бы справядліва абараняючы асабістыя інтарэсы апошняй і яе права на выбар далейшага жыццёвага шляху (таксама палітычныя інтарэсы Полацка, а не адно полацкіх баяр), Еўфрасіння тым не менш не пытаецца ў сястры, чаго тая хоча, а адмаўляе баярам без яе ведама, бярэ на сябе адказнасць за лёс Гардзіславы: *“Пра сястру нашу, паслушніцу, у жаніха яе нябеснага запытайце. У Яго дазволу прасіце. Бо сама яна цяпер – у глыбокім посце маўчання”* [266, с. 89]. Безумоўна, пост маўчання сам па сабе сведчыць пра сталае рацённе дзяўчыны, але на памяць прыходзяць словы А. Лойкі пра “чорны фанатызм” Еўфрасінні, які выяўляўся ў словах “аз хоць пострици” [272, с. 78]. Менавіта так, згодна з “Жыціем...”, ігумення перад падарожжам у Святую зямлю пастрыгае ў манахіні пляменніц.

На працягу твора неаднойчы падкрэсліваецца прыгажосць (“*Гожая, як тая галубка...*” [1, с. 90]) і нават сексапільнасць гераіні (“*вялікія, на паўтвару, вочы*”, *вішнёва-прывабныя вусны*”), акцэнтуюцца ўвага на яе змаганні з жаданнямі плоці [266, с. 75–77]. Еўфрасінні-манашцы характэрны ўцёкі ад сексуальнасці (“жаданняў плоці”) і пастаяннае яе праяўленне ў рамане. Так, ва ўспамінах і снах ігуменні прысутнічае вобраз маладога валацужнага лучніка-гвалтаўніка, з якім яна сустрэлася ў “*заслаўскім маленстве*” на беразе Свіслачы, *“калі цялы год навучалася грэцкай мове ў пісца Данілы”* [266, с. 28]. Пра пажадлівы погляд князя Давыда мы ўжо згадвалі. І напрыканцы жыцця баліць душа палачанкі за кмета Саву, які спачатку штовечар прыходзіў у Сяльцо быццам бы з мэтай паслухаць спевы сяцёр-манашак, на самой жа справе ўбачыць ігуменню, за што быў пераведзены ў смерды. Каб неяк змякчыць становішча былога старэйшага вартаўніка вязніцы кмета Савы, Еўфрасіння бярэ яго работнікам у манастыр. Суправаджаючы манахіню да князя Расціслава ў Заслаўе, ужо манах Сава памірае ад удару нажа ўсё таго ж валацужнага лучніка, засланыячы сабою Еўфрасінню. Невядома адкуль з’явіўся лучнік праз гады якраз на заслаўскай дарозе цёмнай

дажджлівай ноччу і якраз у той час, як на ёй апынулася Еўфрасіння. Імкненне В. Коўтун падкрэсліць у творы незвычайную сілу волі гераіні, уменне перамагаць уласныя слабасці зразумелыя. Аднак кідаецца ў вочы штучнасць такіх выпрабаванняў, “іншы раз падаецца, што не заўжды пры гэтым пісьменніцай вытрымліваецца мера эстэтычнага” [270, с. 170].

Звяртае на сябе ўвагу ў рамане частае апісанне фізічнага самаадчування Еўфрасінні: “зноў упала ў глыбокі сон”, “нечакана моцна забалелі плечы”, “балюча... зудзіць зашорганая цяжкай хламідаю спіна” [266, с. 27]; “сабраўшы апошнія сілы... паднялася”, “ногі падкасіліся і яна зноў бяссіла асунулася на тапчан” [266, с. 35]; “ледзь ачуньвала пасля забойства смаляніна” [266, с. 39]; “наплыла ў бясконцае глухое бяспамяцтва”, “амаль беспрытомная” [266, с. 57]; “зусім змогшыся”, “нарэшыце адужала” [266, с. 60]; “тады, бяссілая, апусцілася на лаву каля сцяны” [266, с. 67]; “ледзь трымаючы нямогласць, Еўфрасіння...” [266, с. 69]; “доўга, аслабелая, не магла падняцца на ногі” [266, с. 72]; “асунулася, белая, што царкоўная сцяна”, “адчувала ва ўсім целе ламату і нямогласць” [266, с. 73]; “ледзь трымаючы боль, паднялася на ногі” [266, с. 77] і мн. інш. У процівагу “Жыцію...”, дзе асветніца радасна нясе свой крыж, жыццё гераіні В. Коўтун – пастаяннае пераадоленне болі і нямогласці (фізічнай і душэўнай), жыццёвых цяжкасцей і спакусы шляхам неймаверных намаганняў, напружання волі. Такі падыход да стварэння вобраза – празмерная ўвага да цялесных адчуванняў, пачуццяў гераіні – таксама з’яўляецца адной з прыкмет “жаночага пісьма”.

Раман В. Коўтун “Пакліканыя” прадстаўляе не менш дзёрзкую, чым Еўфрасіння, князеўну **Вольгу**, дачку менскага князя Расціслава, пакліканага вечам на полацкі сталец. Апасродкаванае знаёмства з ёю адбываецца яшчэ ў першай кнізе рамана. На непрытомную дзяўчыну мы глядзім вачыма Еўфрасінні, якая прыехала ацаліць менскую князеўну сваімі малітвамі (“Амаль пасярэдзіне яе (каплічкі – Т.Ф.) на застанай светлаю коўдраю шырокай лаве ляжала маладзенькая, гадоў дванаццаці, юніца ў доўгай, да самых пятаў, чорнай апратцы – княжая дачка. Здавалася – спіць” [266, с. 117].), чуюм пра яе ад бацькі [266, с. 118]. Непасрэднае знаёмства з князеўнай і эвалюцыя вобраза адбываецца ў другой кнізе рамана. Чарніца Вольга разам з цёткай-ігуменняй здзяйсняе паломніцтва ў Святую зямлю. І таксама, як Еўфрасіння, “раскручвае сувой свайго жыцця”.

Гэты супярэчлівы вобраз важны для вырашэння аўтарскай задумы твора. Неадназначнасць яго сэнсавай нагрукі заключаецца ў

тым, што пісьменніца, па-першае, рэпрэзентуе яшчэ адну прадстаўніцу нетрадыцыйнай жаноцкасці, па-другое, – адлюстроўвае складанасць пераходу ад язычніцтва да хрысціянства, барацьбу пачуццяў у душы сярэднявечавага чалавека. Язычніцтва, з яго адухаўленнем прыроды, адчуваннем токаў жыцця супрацьпастаўляецца ў творы хрысціянству. Зварот да хрысціянства прыносіў Вользе немагу, але разам з тым фізічнае выздараўленне. Вяртанне да язычніцтва – голас, магчымасць гаварыць, чуць і разумець усе галасы і зрухі прыроды, але пры гэтым быць хворай на цела. Выбар ускладнены інтымнымі адносінамі Вольгі з вешчуном Валодшам. Для яе развітацца з язычніцтвам – значыць страціць каханага. Валодша раіць Вользе атруціць Еўфрасінню, бо яна *“выцягнула з цябе (Вольгі – Т.Ф.) жыццё. Ты ўжо забыла, што мы з табою некалі ўсё чулі і бачылі! Усё было нашым...”* [267, с. 17]. Вяшчун падае Вользе *“невялікую сярэбраную бонку на ланцужку”*, унутры якой знаходзіцца *“чорная гарошына атруты”* [267 с. 17] (у кнізе гэта робіць ужо пакаёўка Вольгі Маўра [269, с. 165]). Гэта своеасаблівае змаганне вешчуна і за веру, і за каханую.

Калі ачунялая Вольга з пакаёўкай Маўрай зноў наведвае таёмнае перунова капішча, яе душу ахопліваюць страх і сумненні, яна вагаецца ў выбары веры. У такія моманты менскай князеўне з’яўляецца вобраз полацкай ігуменні, гучыць яе голас. Так, напрыклад, адбываецца падчас танцаў у карагодзе ля паганскага вогнішча, у якіх удзельнічае і Вольга: *“Успыхнула бліскавіца, высвеціўшы ў цемры прадаўгаватае, атуленае белым манаскім каптуром танкабровае аблічча полацкай манахі”* [267, с. 16]. Еўфрасіння будзе з’яўляцца ёй і надалей, як агеньчык у цемры, што ўказвае адзінаправільны шлях.

Пераход мінскай князеўны ў хрысціянства адбыўся, як вынікае з тэксту, дзякуючы “разрыву” з Валодшам – пасля яго здрады Вользе з Маўрай. Князеўна ў парыве распачы падпарадкоўваецца неўтаймоўнаму пачуццю рэўнасці. Яна жадае адпомсціць ці хаця б зрабіць балюча каханаму, таму спрабуе самастойна знішчыць перуна: *“Пад’ехаўшы да перуна бліжэй, выхапіла меч і гнеўна апусціла яго на бліскуча затлушчаную галаву. Але жалезнае лязо толькі слізганула па скамянелым дрэве”* [267, с. 25]. Калі ў яе гэта не атрымліваецца, Вольга загадвае зруйнаваць капішча і самога ідала кметам. Але і гэтага ёй мала. Пачуццё рэўнасці штурхае Вольгу на злачынства ў адносінах да пакаёўкі. Князеўна загадвае дзесяцкаму ў прысутнасці кметаў і смердаў згвалціць Маўру, быццам за тое, што яна адмовілася прыняць з рук Вольгі крыж. На самой справе гэта помста за Валодшу, за сваё абражанае каханне. Яна прымушае і ўсіх смердаў прыняць *“простыя, толькі што перавязаныя папартнікамі крыжы”* [267, с. 27].

Перад тым як нішчыць паганскае капішча, менская князёўна “паласуе” дзясочую вопратку, абстрыгае свае валасы, пераапранаецца ў “*скураныя ваярскія нагавіцы і старую драцяную сарочку з шырокімі бліскучымі наплечнікамі*” [267, с. 26], – такім чынам парываючы з жаноцкасцю ў сабе, прынамсі, знешняй. Магчыма і са сваёй “слабасцю” – каханнем да Валодшы. З усяго вышэй сказанага можна зрабіць выснову, што Вольга прымае рашэнне стаць хрысціянкай не па перакананні, а з-за няспраўджанасці кахання, расчараванасці ў каханым. І ў Полацк яна едзе не па сваёй волі, і не па просьбе Валодшы атруціць Еўфрасінню, а па загаду бацькі: “<...> *дачуўшыся пра вяртанне Вольгі да ваярскага занятку, праз пасланца гнеўна паклікаў дачку да сябе, замацаваўшы важнае слова тоўстай пячаткай*” [267, с. 30]. Яе селяць спачатку ў скрыпторыі, а пасля заканчэння будаўніцтва манастырскага будынка – у келлі. Той факт, што Вольга захоўвае “*драцяную сарочку з грубымі нагавіцамі і шалом з брамніцаю*”, сведчыць пра хісткасць перакананняў, няскоранасць мінскай князёўны, пра яе асабістыя планы на далейшае жыццё. Макорлівасць яе толькі знешняя. Тут, у манастыры, яе насцігае запозненае шкадаванне аб страчаным каханні, жаданне ўбачыцца з Валодшам. Але зноў жа супярэчаць логіцы развіцця характару гераіні яе наступныя ўчынкі. Убачыўшы выпадкова ў Сяльцы сярод рыбакоў-жмудзінцаў “*вялікага калматага смерда, які нагадаў Валодшу*” [267, с. 31], Вольга, пры ўсёй сваёй нястрымнасці ў характары, самоце і скрусе аб каханым, не наважваецца шукаць яго, не хоча ўпэўніцца, што гэта ён на самой справе. Ці, наадварот, яна памыляецца і гатова ва ўсіх бачыць Валодшу, што ў сваю чаргу надкрэслівае моц пачуцця. Чаму? У тэксе гэта тлумачыцца тым, што “*зіркасты манастыр, молячыся да самай раніцы, не спускаў з яе зацікаўленых позіркаў*” [267, с. 31]. Але Вольга дапускала і будзе дапускаць, як сведчыць тэкст, большыя вольнасці, адна вырашаючы, што ёй патрэбна рабіць, не раіцца і не аглядваецца ні на бацьку, ні на Еўфрасінню, ні тым больш на манастырскіх сяцёр. Яе далейшае жыццё багатае на незвычайныя прыгоды і таямніцы. Аргумент пра “зіркасты манастыр” не апраўданы логікай развіцця сюжэту і характару гераіні.

Даведаўшыся аб пагрозе бацьку (год 1159: веча адказвае Расціславу “Не хочам цябе!”), Вольга зноў апранае ваярскае адзенне. А, назіраючы сцэну, як “дурнік Яміна” працягвае ігуменні келіх з мядовым напоем, яна разумее, што напоў атрочаны (бо раней заўважыла знікненне “чорнай гарошыны”) і рассяжае келіх “*кароткім мечам*”, чым выратаўвае жыццё Еўфрасінні. Пасля гэтага ўчынку

Вольга-вой, “нібы прывід, стапнеў за плячыма агромністага збою гасцей” [267, с. 36]. Расціслаў, пасля перамогі Рогвалада ў супрацьстаянні князеў, паімчаў у бок Менска. У гэты час да князя-пераможцы “з шэрагу смердаў <...> з радасным енкам нечакана вылецеў <...> заслаўскі вяшчун Валодша <...> Рогвалад, імкліва выхапіўшы меч, ярасна праткнуў грудзі няшчаснага. З боку дрыгавіцкай варты пачуўся балючы дзявочы ўскрык” [267, с. 37]. Адбываецца “гульня ў хованкі”. Вольга не імкнецца наладзіць сувязі з Валодшам, тым не менш вельмі балюча ўспрымае яго забойства і знікае. Вышукі бацькі не даюць станоўчых вынікаў: “Усё паказвала на тое, што менская князеўна з абсягаў полацкай зямлі знікла” [267, с. 38]. На самой справе вяшчун толькі паранены, яго выхадзіць Еўфрасіння, якая, дзякуючы яму, ледзь не была атручаная. Адносіны паміж Валодшам і Вольгай яшчэ будуць мець свой працяг.

Праз два гады веча ў Полацку зноў “пракрычала” за Расціслава Глебавіча. А яшчэ праз год знаходзіцца і Вольга. Яна была соцкім купецкай варты ў багатых жмудзінаў з Герсікі. Менская князеўна згодна жыць у манастыры, але не хоча апранаць “манаскі покрыв” [267, с. 39]. Тады ігумення Еўфрасіння прапаноўвае ёй службу ў варце манастыра – Вольга з радасцю згаджаецца. І атрымлівае загад ісці з сёстрамі па мох для прытулку, у якім будуць утрымлівацца немаўляты. У лесе яна ў апошні раз сустрэнецца з Валодшам. Ён заслоніць сабою Вольгу ад ваўчыцы, што, абараняючы ваўчанят, нападзе на менскую князеўну, і загіне. Адкуль і па якой прычыне Валодша апынуўся ў лесе, невядома. Матывацыя ўчынкаў герояў рамана па-ранейшаму часта адсутнічае. Звяртае на сябе ўвагу і перарывістасць, нацягнутасць сюжэта рамана.

Як бачым, на працягу твора ў дзеяннях Вольгі больш праяўляюцца рысы мужчынскасці (руйнаванне капішча, ваярскі занятак і інш.), чым традыцыйнай жаночкасці. Бязвольная, падатлівая, бездапаможная, пакорлівая князеўна толькі перад вешчуном Валодшам. Можна таму яна яго ўвесь час пазбягае?

Апошні, трэці, раздзел другой кнігі рамана “Пакліканья” прадстаўляе сцішаную, пакорлівую, самаахвярную Вольгу. Падчас паломніцтва ў Іерусалім яна ратуе ўжо немалую полацкую ігуменню, якую ўкусіла змяя. Вольга высмактала яд з далоні Еўфрасінні і, як відаць з тэксту, павінна памерці (у кнізе так і стаецца [269, с. 245]). Яна ўсё часцей чуе голас памерлага язычніцкага вешчуна Валодшы. Двухсэнсоўнасць дадзенага эпизода відавочная: Валодша тут выступае і сімвалам моцнага, але няспраўджанага даўняга каханья, і сімвалам язычніцтва, памяць аб якім не згасла ў душы Вольгі.

Жанчына і творчасць... Не абмінула гэтую праблему В. Коўтун і ў рамане “Пакліканья”. Яна вырашаецца найперш вобразам Еўфрасінні. Менавіта з імем полацкай асветніцы звязваецца вядзенне згубленага, але насамрэч існаваўшага Полацкага летапісу: *“Здаецца, паклікаў нехта. Адарваўшыся ад летапісу, азірнулася, але келля, якую ўжо запаўняла дзённае святло, была пустая”* [266, с. 42]. Творчасць для ранняга Сярэднявечча – гэта і перапісанне кніг. За такім заняткам неаднойчы ў рамане паказана Еўфрасіння: *“Тады, радасная, не астыўшы ад перапісвання Святой Кнігі, пачала спускацца на круцізне...”* [266, с. 40], або *“<...> Еўфрасіння зняможана замерла пасярод скрыпторыя. На стале дагарала свечка. Тады, уздыхнуўшы, села насупраць яе, перагарнула абалонку пергамінаў, узяла ў рукі сціло. Вывела першую літару...”* [267, с. 40]. Творчасць – гэта і пафасныя, узнёслыя, велічныя малітвы Еўфрасінні, у якіх ігумення выказвае свой боль і пачуцці, свае трылогі і сумненні, просіць літасці ва Усявышняга да сябе, сваіх родных і ўсёй зямлі Полацкай. Яны паглыбляюць вобраз галоўнай гераіні рамана, яшчэ раз падкрэсліваюць яе творчыя здольнасці, увогуле аспрэчваюць думку, што сярэдневяковая жанчына самавыяўлялася адно ў прыкладным мастацтве і была захавальніцай народных песен. Вобраз князеўны Вольгі – яшчэ адно сведчанне таленавітасці і адукаванасці сярэдневяковай беларускай жанчыны. Вольга размалёўвае сцены Спаса-Успенскай царквы фрэскамі з выявай самой ігуменні: *“...Ігумення звыкла скіравалася ў царкву... У храме, відно, гарэла некалькі свечак. Ціха ўвайшла праз дзверы ўнутр і адразу ж змеціла на прысценнай лаве Вольгу... У царкве востра пахла свежай фарбай... Азірнуўшыся, міжволі адхітнулася. З шарай царкоўнай сцяны проста на яе пазірала... яна сама. Дапраўды сама яна”* [267, с. 40]. В. Коўтун [273] мэтанакіравана даводзіць думку не толькі аб жаночым аўтарстве “Жыцця...” полацкай асветніцы, а і аб жаночым аўтарстве фрэсак на сценах Спаса-Успенскай царквы ў Полацку.

Надсумоўваючы, хочацца звярнуць увагу на тапалагічнасць выяўлення характараў найперш Цёткі і Еўфрасінні (часам Вольгі). Не залежна ад таго, наколькі аддалены гераіні ў часе паміж сабой (і ад пісьменніцы таксама), наколькі розны іх узрост і занятак, у іх характарах можна выявіць мноства агульнага. Найперш, гістарычна, абедзве яны (Цётка і Еўфрасіння) асобы неардынарныя, кожная ў сваім часе. Гэта жанчыны, якія здолелі выйсці за межы тагачасных стэрэатыпаў жаночасці і тым застацца ў гісторыі нашай культуры ўвогуле і літаратуры ў прыватнасці. Блізкія яны сваім унутраным светам, які шырока прадстаўлены ў раманах. Аднак і ўчынкі іх часта

падобныя і выкліканы *падобнымі* абставінамі, хаця мэты гэтых учынкаў розныя. Так, Цётка едзе ў калонію для пракажоных, каб не толькі быць карыснай хворым, але каб вылечыць і сваю душу (дваістасць памкненняў); Еўфрасіння лечыць пракажоных у Галілейскім шпіталі, хаця гэта не ёсць мэта яе падарожжа. Ігумення робіць гэта толькі таму, што сустрэла іх на сваім шляху і што хрысціянская мараль не дазваляе ёй адварнуцца ад тых, каму патрэбная дапамога.

Галоўных гераінь лучыць і ідэйная накіраванасць твораў, якая праз іх вобразы ўвасобілася і якую агучыла В. Локун: “Як адну з галоўных у працэсе гісторыка-культурнага фармавання гуманістычных прыярытэтаў аўтарка вылучае ідэю хрысціянскай этычнай духоўнасці. Да гэтай ідэі яна наблізілася яшчэ ў рамане «Крыж міласэрнасці». Але – толькі наблізілася... Ідэя хрысціянскай самасвядомасці як асновы духоўнага абнаўлення зямлі беларускай загучала дамінантна ў рамане «Пакліканья»” [274, с. 6].

Тапалагічнасць вобразаў праяўляецца ў надзвычай сур’ёзным стаўленні гераінь да жыцця. Абедзвум характэрна пачуццё гіперадказнасці за сваю краіну: Еўфрасінні – за лёс Полацкай зямлі, Цётцы – за лёс Беларусі. Адказ ад асабістага жыцця, кахання – адно з праяўленняў такой гіперадказнасці, калі першае (у дадзеным выпадку клопат пра Радзіму, вернасць выбранаму шляху) перашкаджае другому (каханню да чалавека супрацьлеглага полу). Няўменне сумяшчаць грамадскае і асабістае характэрна гераіням абодвух твораў В. Коўтун. І Цётка, і Еўфрасіння вызначаюцца надзвычай крытычным стаўленнем да сябе, самы строгі судзя для іх – сваё сумленне. Яны самі вызначаюць для сябе межы дазволенага, самі караюць сябе: адзінотай, уцёкамі ад сябе, працаю, постамам, бяссоннем, вяр’гамі...

Звяртае на сябе ўвагу падкрэсленая выбранасць гераінь і адначасна зменшаныя ў рамане аспрэчванні выбранасці / пакліканасці якія, мабыць, варта ўспрымаць як выпрабаванні, што выпалі на долю гераінь. Еўфрасіння ўвесь час вядомая звышсілай, а не сваёй воляй і тым больш не пачуццямі, пра што сведчыць і назва рамана. Пакліканасць гераіні якраз і падкрэслівае сувязь твора з жанрам жыцця. Цётка таксама “нясе свой крыж”, крыж міласэрнасці. Яе будучае ў творы агучвае мадам Жаліхоўская, падкрэсліваючы выбранасць гераіні – Алаіза не магла загінуць раней часу (на Егіпецкім мосце ў Пецярбургу), не выканаўшы ў жыцці тое, дзеля чаго яна прыйшла ў гэты свет. Назвы абодвух раманаў сведчаць пра велічнасць жыццёвага шляху і ігуменні, і знакамітай паэткі, перадаюць яго накіраванасць. Тэксты ж часта гэтую накіраванасць і велічнасць аспрэчваюць. Вялікае

месца ў развіцці сюжэту твора адводзіцца выпадку, абставінам, што адыгрываюць немалую ролю ў пакручастых паваротах лёсу гераінь.

Гераіні, да ўсяго, натуры рызыкаўныя, адчайныя, заўсёды знаходзяцца ў цэнтры падзей, нават самых небяспечных: Еўфрасіння ідзе да паганскага капішча, дзе ледзьве не загінула, лечыць пракажоных у Галілейскім шпіталі; Алаіза хавае лістоўкі, выратоўваючы ад жандараў амаль незнаёмых людзей, што далі ёй прытулак на адну ноч, дапамагае людзям ратавацца ад пажару, працуе сястрой міласэрнасці ў тыфозных бараках і інш.). Яны – заўзятая падарожніцы: у Еўфрасінні падарожжа адно, затое машабнае, асабліва калі ўлічваць час, у якім яна жыла. Астатнія паездкі назваць падарожжамі цяжка. А гэты наведванне Заслаўя, капішча, рух паміж Сяльцом і Полацкам, паездкі да нянькі і каваля. Вольга, акрамя таго, што паломнічала разам з Еўфрасінняй, многа падарожнічала за межамі полацкай зямлі, будучы соцкім купецкай варты. Што да Цёткі, то яе мы назіраем і ў Пецярбургу, і на малой радзіме, і ў Вільні, і ў Кракаве, і на лячэнні ў Закапанэ, і ў падарожжы па Еўропе. Форма падачы матэрыялу праз разважанні і ўспаміны гераінь акурат стасуецца з дарогай, і, да ўсяго, надае творам большую філасафічнасць.

Жаночым вобразам раманаў В. Коўтун характэрна запозненае шкадаванне аб страчаным каханні. Спачатку яны, не разабраўшыся, разрываюць адносіны з каханымі (або ўмешваецца яго вялікасць выпадак), а потым праз увесь твор шкадуюць аб гэтым. Сустрэча адбываецца толькі па-за жыццём. Узгадаем, душы Алаізы і Андрэя на момант сустрэліся, каб трапіць потым кожная ў сваю сферу, свой круг. У Вольгі з Валодшам, згодна з логікай развіцця сюжэта, сустрэча павінна хутка адбыцца, бо князеўна час ад часу “перамаўляецца” з Валодшам, “які заўсёды назірае за Вольгаю з-за празрыстых аблокаў” [267, с. 12], чуе яго “далёкае і ласкавае”: “Ла...да...!”. Еўфрасіння неаднойчы на працягу рамана з пяшчотай і адначасна са шкадаваннем і горыччу з нагоды заўчаснай гібелі ўспамінае кмета Саву. Напрыклад: “Але адкуль жа ўведала мянеская юніца пра тое вечнае маўчанне? Пра далёкага кмета Саву, які і дасюль яшчэ ляжыць пад бясконцым дажджом на растоўчанай заслаўскай дарозе. Не варухнецца, захінуты трапяткой памяццю. Так ні разу і не прамовіў ёй словы любасці. Стапнеў, растварыўся ў далечы, адпакутаваў...” [267, с. 40], або: “Але цяпер, успомніўшы пра Саву, Еўфрасіння міжволі пасумнела” [267, с. 41], ці: “А можа, яе, Еўфрасінню, сапраўды паклікала ў гэты лес успамінаў душа Савы? Каб нарэшыце паспавядацца і паспавядаць. І распытаць аб усім...” [267, с. 43]. Гераіні умеюць моцна кахаць, але

не здольныя выказаць свае пачуцці абраннікам. Бясспрэчна, пісьменніца спрабуе давесці, што пачуццё кахання не абышло яе гераінь, хоча стварыць іх характары больш поўнымі, яркімі і запамінальнымі. Аднак складваецца ўражанне, што В. Коўтун не ведае, як будаваць сюжэт пры наяўнасці пачуццяў, якіх не было ў сапраўднасці ў прататыпаў яе гераінь. Магчыма таму сюжэты паўтараюцца.

У цэлым, раманы В. Коўтун “Крыж міласэрнасці” і “Пакліканя” адыгралі вялікую ролю ў міфалагізацыі беларускай гісторыі. Ужо сам факт існавання ў сучаснай беларускай літаратуры твораў такога маштабу, створаных жанчынай і ў цэнтры якіх знаходзіцца вобраз жанчыны, яшчэ раз пацвярджае таленавітасць беларускіх пісьменніц, з’яўляецца важным унёскам у айчыннае прыгожае пісьменства.

5.5 Жанчына як вытворца значэнняў жаночкасці: на прыкладзе паэтычных зборнікаў Раісы Баравіковай “Каханне” і “Люстэрка для самотнай”

Пра адметнасць і значэнне творчасці Раісы Баравіковай шмат сказана айчыннымі літаратуразнаўцамі. Дыяпазон яе творчасці надзвычай разнастайны. Пісьменніца плённа выступае ў шматлікіх жанрах, закранае розныя тэмы, працуе для рознаўзроставай аўдыторыі. І ўсё ж Р. Баравікова найперш паэтка, пяснярка кахання... Адна з самых яркіх прадстаўніц свайго пакалення ў стварэнні айчыннай любоўнай лірыкі. Яна па-свойму выяўляе тэму ўзаемаадносін паміж поламі і асэнсоўвае ў творчасці лёсы іншых жанчын – сучасніц і далёкіх папярэдніц. Вельмі добра прасочваецца ў творчасці сёлетняй юбіляркі эвалюцыя адносін паэткі да статусу жанчыны ў сучасным ёй грамадстве, што пацвярджае аналіз зборнікаў паэзіі “Каханне” (1987) і “Люстэрка для самотнай” (1992).

У анатацыі да зборніка “**Каханне**” [275], змешчанай на вокладцы, чытаем: *“Каханне – самае цудоўнае і трапяткое пачуццё, у якім чалавек выпрабавваецца на вернасць, сумленнасць і высакароднасць. Кожны матыў, кожны вобраз кнігі адлюстроўвае самыя тонкія адценні закаханай душы”*. Ад сябе хочацца дадаць – жаночай душы. Зборнік быў выдадзены, калі паэтка мела сорак гадоў. У такім узросце чалавек, не залежна ад полу, як правіла, мае жыццёвы досвед наогул і досвед міжполавых стасункаў у прыватнасці. У яго выпрацаваны ўстойлівыя ўстаноўкі адносна супрацьлеглага полу і пачуцця кахання як пэўнай

субстанцыі, катэгорыі, выведзена свая “формула кахання”, бо няма (і не можа быць у прыцыпе) ўніверсальнага азначэння гэтага пачуцця...

Як сведчаць вершы са зборніка Р. Баравіковай “Каханне”, праявы гэтага пачуцця, як і адносіны да яго лірычнай гераіні вельмі розныя. Ад “*Прымроіцца, як ясны дзень, каханне, // цьфу на яго! Яно заўжды чума*” [275, с. 125], да вечнай прагі кахання (“*хто знаў каханне, – // пакахае зноў...*” [275, с. 47]), калі сэрца заўсёды адкрытае для пачуцця і ў ім ніколі не згасае вера:

Ах, яно [сэрца] ізноўку верыць: будзе

гэткі дзень,

забыўшыся, што быў [275, с. 29].

Аўтарка мадэлюе розныя сітуацыі паміж “ёй” і “ім”, выяўляе мары і супярэчлівыя жаданні лірычнай гераіні, яе прыхаваныя страхі: прадчуванне кахання (верш “На досвідку ў лесе”), імкненне быць каханай і адзінай назаўсёды (верш “Пра рознае, ды напаўгуках”) і нежаданне заставацца такой, калі не кахае сама (верш “Успеньвае стаялую ваду...”); папрокі мужчын у карыслівасці (верш “Чаму? Навошта? – што ні дзень з пытання”) і інш.

Нягледзячы на тое, што каханне не ўяўляецца лірычнай гераіні зборніка цяжарам, яно, між тым, “*і прынізіць, і... узніме // пакуль у ім жыве душа мая*” [275, с. 29]. Няспраўджанасць кахання, расстанне, смутак, боль аднолькава дарагія лірычнай гераіні, бо значаць, што яна жывая. Між тым, нават знаходзячыся ў пачуццёвым палоне, лірычная гераіня здольная да рэфлексіі. Яна рэалістычна ацэньвае каханага, яго абагаўленне не становіцца перашкодай для пазнейшага расчаравання ў ім:

і ты, каму я ўслед глядзела,

як богу...

Дыхаць не магла.

Заняўся мітуснёй здрабнелай

з пыхлівым выглядам арла... [275, с. 113]

Матыў абагаўлення каханага не адкрыццё Р. Баравіковай, ён заўважны ўжо ў беларускай жаночай паэзіі пачатку мінулага стагоддзя. Прыклады можна знайсці ў творчасці К. Буйло – вершы “Помніш вечар?..”, “Памятны дзень” са зборніка “Курганная кветка” [276]. Гэты матыў прысутнічае таксама ў “картках, выкрадзеных з дзённіка кабеты” З. Тшашчкоўскай [277]. Уласцівы ён і паэткам “сярэдняга пакалення”, якое прадстаўляе і Р. Баравікова. Сведчаннем чаго з’яўляецца, сярод іншых, і верш “Пад шум ракі, пад шолыхі бярозы”, дзе лірычная гераіня “стварае сабе куміра” і захапляецца ім:

Усюды ты...

*і хай даруе творца
прыроды пышнай, сёння не яна
захопленасць мая, мой дол і сонца,
неперажыты дзень і даўніна [275, с. 22].*

Характэрная для лірычнай гераіні ідэалізацыя (абагаўленне) каханага абумоўлена рамантызацыяй кахання ў маладосці, сведчыць пра адсутнасць вопыту, закаханасць у створаны ўяўленнем вобраз, а не канткрэтнага прадстаўніка супрацьлеглага полу, што ў далейшым можа прывесці да расчаравання і страты пачуцця, як у вышэй згаданым вершы “Вазьмі і зразумей, дзе шчырасць”.

Закаханая жанчына ў зборніку Р. Баравіковай юная душою. Яе знешнасць, характар, як і сацыяльны статус нявызначаны, але, бяспрэчна, яна – асоба творчая. Калі згасае вечар (верш “Дзень. Вечар. Раніца”) і перад ёй толькі “Папера, стол...” [275, с. 17], лірычная гераіня дае волю фантазіі, у ёй ажывае “спакусная” мара зліцца ў “Мы” з тым, пра каго “душа няе”, але “Жыццё – тартак, // і ўсё – наадварот” [275, с. 18]); Раніца разганяе чары і усё вяртае на свае месцы:

*Прачнуўся муж, пытае: “Дзе была?”,
адказваю: “Вярнулася з аблокаў” [275, с. 18].*

Р. Баравікова па-мастацку асэнсоўвае не толькі моцны пол і прэзентуе адносіны да яго лірычнай гераіні, паэтка разважае і над жаночай сутнасцю (верш “Жанчыны”). Адносіны да жанчын у яе складаныя, супярэчлівыя. Традыцыйна лічыцца, што жанчынам уласцівыя агульныя прыкметы і інтарэсы, акцэнт пры гэтым робіцца на спрадвечных жаночых ролях у соцыуме. Адзіная ж прыкмета ў творы, што аб’ядноўвае жанчын, запатрабаванасць мужчынамі. Лірычная гераіня верша адначасова ўспрымае сябе як адну з прадстаўніц прыгожай паловы чалавецтва і супрацьпастаўляе сябе ўсім астатнім, бо ў кожнай жанчыне бачыць саперніцу. Разам з тым яна сама можа стаць саперніцай для любой іншай жанчыны, што якраз і мірыць яе і з жанчынамі, і з сабой (“Б’е ў вочы фар насмешлівых святло, // спрабую быць і мудраю, і добраю, // а ўслед, напэўна, выгукнула б: «Кобра!», // каб у самое джала не было” [275, с. 135]). Жанчын, як відаць з тэксту, аб’ядноўвае пачуццё рэўнасці, якое, згодна з грамадскімі стэрэатыпамі, ёсць праява кахання (што не адпавядае рэчаіснасці з пункту гледжання псіхалогіі), указвае на абавязковую прысутнасць мужчыны ў жыцці жанчыны, чым падкрэслівае паўнаважнасць жанчыны ў патрыярхатным грамадстве, падвышае яе статус. Рэўнасць і раз’ядноўвае. Саперніцтва жанчын разбэшчвае мужчын, таму “вернасць” пераходзіць у разрад “старамодных” паняццяў:

*Патрэбны лугу веснавому травы,
а ў мове стала лішнім слова “вернасць”,
мы сёстры аднае цяпер дзяржавы,
пад назваю даўно не новай “рэўнасць”* [275, с. 135].

У зборніку “Каханне” змешчаны вершы (“Кулёма”, “Адзінота”, “Птушачка”), у якіх Р. Баравікова прэзентуе вобразы жанчын. У выяўленні іх адначасна прачытваюцца грамадскія ўстаноўкі адносна жаночай ролі і погляды ўласна аўтарскія: згода або аспрэчванне грамадскіх нормаў. Так, у вершы “Кулёма” апавядаецца пра выпадак (час здарэння яго не канкрэтызаваны), які стаў асновай для легенды (“<...> калі ж клявалі зябліва гракі, // у сажалцы знайшлі яе пад ранне // скупыя на размовы рыбакі...” [275, с. 114]). Лірычная гераіня верша – звычайная вясковая дзяўчына, толькі непрыгожая. Кулёма – гэта мянушка. Яна выяўляе, з аднаго боку, метафарычнасць народнага мыслення (знешняе падабенства з кулём мокрай саломы: “Не дзеўка, а саломы мокрай куль” [275, с. 114]). З другога – з’яўляецца своеасаблівай дыскрымінацыяй па знешнасці. Знешняя непрывабнасць, як вынікае з тэксту, становіцца прычынай смерці дзяўчыны. Мянушка настолькі “прырасла” да гераіні верша, што ніхто не змог успомніць яе сапраўднае імя нават на пахаванні. Кулёма – гэта не толькі слова, якое можа “ўсцешыць і параніць”, гэта прысуд грамады, які паставіў дзяўчыну па-за нормай, па-за соцыумам, вызначыўшы яе вартасць праз цела і гэтым пазбавіў магчымасці будаваць сваё асабістае=сямейнае жыццё. Самагубства дзяўчыны “нарадзіла” мясцовую легенду пра тое, што ў ваколіцах “ля жытоў нязжатых, // дзе дзікае шалее васаўё, // Кулёма супыняе нежанатых, // пытаецца “Дзе прозвішча маё?” [275, с. 114]. Пытанне гучыць як папрок хлопцам, грамадству наогул, што адварнулася ад дзяўчыны. Імя страчана, прозвішча, якім надзяляе ў патрыярхатным грамадстве мужчына, не сталася магчымым займець... Жыццё ў такой сітуацыі губляе сваю каштоўнасць бо іншых варыянтаў самарэалізацыі ў тагачаснай дзяўчыны, акрамя як праз цела (у якасці жонкі і маці), амаль не было.

У вершы “Адзінота” намалюваны вобраз немаладой безыменнай жанчыны, жанчыны ў восені сваёй, калі “Кастрычнік па дарозе ў лістапад // з цікавасцю лістком у фортку гляне...” [275, с. 116]. Яна даўно “працуе ў садзе няняй...” [275, с. 116] і аддае сваю пяшчоту чужым дзецям з-за адсутнасці сваіх. Прафесійная дзейнасць гераіні, якая, на першы погляд, кампенсуе праблему мацярынства, на самой справе – абвастрае яе:

Як дзетак корміць!

Потым ім пня, –

цяпло з душы выспеўвае да грама,

і ёй здаецца, кожнае яе,

але ніхто з дзяцей не скажа: “Мама...” [275, с. 116].

Хоць аўтарка не драматызуе вобраз “няні”, усё ж ноткі суму, нявыказанасці прысутнічаюць у вершы. Меркаванне паэткі пераклікаецца з традыцыйным поглядам на ролю жанчыны ў грамадстве, які шчасце жанчыны звязвае з каханнем і мацярынствам. Але такая роля аспрэчваецца ў вершы “Птушачка”, дзе Р. Баравікова цікава абыгрывае прымаўку “Бабіна дарога ад печы да парога”, узятую ў якасці эпіграфа. Сімвалічная назва верша адлюстроўвае, акрамя створанага рукамі “цётчкі” вырабу (а яна з гліны лепіць птушачак), стан душы лірычнай гераіні, непадуладнай ніякім абмежаванням, кім бы яны не былі ўсталяваны. Менавіта таму “жыццё прайшло ў палёце, // хоць і было ў ім – печка ды парог” [275, с. 118]. У вершы “Птушачка” намалёвана жанчына, здольная на сваё асабістае, унутранае, духоўна багатае жыццё (свет фантазій, творчасць), якое падпарадкоўваецца толькі ёй. У вершы яўна прасочваецца аўтарскае захапленне лірычнай гераіняй.

На вокладцы зборніка Р. Баравіковай “**Люстэрка для самотнай**” [278] змешчана наступнае выказанне: “*Жыццё рухаецца, і хто як не жанчына ўсёй сваёй трапяткой прыродай адчувае гэты няўтольны, а часам жорсткі рух. Мінаецца маладосць, і ўсё большае смутку. Сама назва зборніка адлюстроўвае гэты праўдзівы смутак, шчыры жаль*”. Пагаджаючыся, канстатуем, што гэты зборнік паэткі зусім іншы па танальнасці, хоць і аддалены ў часе ад папярэдняга толькі пяццю гадамі. Напал пачуцця, характэрны для зборніка “Каханне”, змяняецца спакоем, роздумам, перавагай розуму над пачуццём, “замацоўвае” сталасць лірычнай гераіні. Кніга прадстаўляе новую ступень узаемаадносін паміж поламі. Гэта не толькі прага кахання, але і патрабаванне павагі, роўнасці, прызнання значнасці. Лірычная гераіня жадае шчырасці і цяпла, без якога “не можа быць кахання” [278, с. 22], а не гульні і пазёрства:

Ты халадком прываблівай дзяўчатак

і вернасцю мяне, каб не ўцякла... [278, с. 22]

Яна не хоча трапіць у сіло, але і не жадае быць “для яго турмой”, шукае раўнапраўных адносін, шукае “доўга друга”:

Турбуешся, што я адна...

Зноў кожны крок мой пад наглядам.

Як мне знаёма, і здаўна,

сіло дакучлівай улады [278, с. 98].

Лірычная гераіня не толькі адчула “дыханне здрады”, а і ўпэўнілася ў ёй (“ты – гаспадар, вяртаешся ў свой дом // на досвідку...” [278, с. 92]), перажыла прыніжэнне ад адчування таго, што сталася вартай шкадавання (“ў вачах тваёй жанчыны” [278, с. 92]), і з гэтым ёй патрэбна неяк жыць “і радавацца свежасці світаньня” [4, с. 92].

У адрозненне ад зборніка “Каханне”, дзе часта лірычная гераіня, разумеючы, што “не склалася”, аптымiстычна глядзела ў будучыню, бо жыццё прапаноўвае шмат іншых варыянтаў (“Стаю на раздарожжы маладая, // а ў маладое шмат заўжды шляхоў” [278, с. 11]). Лірычная гераіня зборніка “Люстэрка для самотнай” менш аптымiстычная, яна жыве ў дні сённашнім, зрэдку азіраючыся назад, у мінулае.

Жанчына яшчэ па-ранейшаму “лётае ў аблоках”, марыць, як некалі, “да віднаты” слухаць шэпт закаханага “аб несканчонай маладосці // яе жаночай пекнаты” [278, с. 75], але яе палёт вымяраецца імгненнем – занадта моцнае зямное прыцягненне – цяжар быту з узростам робіцца ўсё болей адчувальным (“Жанчына лётала і ценем // сплывала ў распракляты быт” [278, с. 76]). Пячатка сталасці, разумення канечнасці ўсяго зямнога, недаўгавечнасці пачуццяў (“ёсць у пачуццяў нашых межы, – // свой час згасання і агню” [278, с. 91]) усё часцей прысутнічае ў вершах. Разам з тым, менавіта сталасць адкрывае лірычнай гераіні іншы погляд на свет, на жыццё, дае спакой сэрцу, надзяляе магчымасцю радавацца “зноў любому ... дню” [278, с. 91]. Сталасць, з яе душэўным спакоем і сузіральнасцю, набліжэннем да прыроды, паэтка параўноўвае з бяспаснай парой дзяцінства:

*Ужо не соладка, ні горка,
Ні шкадавання, ні нуды,
як у дзяўчынкі, што з пагорка
ляціць, не знаючы куды... [278, с. 91]*

Такая праблема, як страта кахання ў шлюбе, таксама асэнсоўваецца ў зборніку. Яна раскрываецца на памежжы пачуцця кахання як індывідуальнага праяўлення чалавека і патрабаванняў соцыуму. Здавалася б, што прасцей: жыві разам, калі ёсць каханне, калі ж яго няма, навошта суіснаваць побач? Але тут акурат і прыхавана праблема. Адносіны да жыцця і ўзаемаадносіны паміж поламі вымяраюцца не адным пачуццём кахання, сцвярджае аўтарка. Часам да яго далучаюцца ці на яго месца становяцца адказнасць перад соцыумам і нашчадкамі, звычка жыць разам. Шлюб, сям’я, мноства гадоў побач – гэта ўжо нешта большае, чым толькі пачуццё, што не адмяняе душэўную спустошанасць:

*У васемнаццаць можна б і расстацца,
а мы даўно жывём, як спарышы...*

*Мне страшна: знаю, трэба ўзбунтавацца,
але нішто не ўздрыгвае ў душы [278, с. 92].*

Праблема адчужанасці яшчэ нядаўна блізкіх людзей асэнсоўваецца таксама ў вершы “У час вясновых шумных вод”. Ён і яна, “што варагуюць з году ў год” [278, с. 113], і разумеюць, што для іх няма вяртання “у час вясновы”, што нічога іх ужо не ўтрымлівае побач, – не могуць расстацца:

І ўжо якое там цяпло!

Як кажуць, наш цягнік праехаў...

*Ды ўпартыя, мы дзелім рэха
таго, што песняй быць магло [278, с. 113].*

Страсцю адарыла чалавека прырода, а над такімі пачуццямі, як каханне, замілаванасць, распач, спакой “папрацавалі” гісторыя і грамадства. Інстынкт працягу роду нельга параўноўваць з каханнем, як нельга параўноўваць разуменне кахання на зары чалавецтва і сёння, яно эвалюцыянуе: нешта траціць і адначасова набывае новыя рысы. Менавіта пра гэта разважае сталая, умудроная вопытам лірычная гераіня верша “Пачуццё”:

*Калі ў асенняй дымцы неба стыгне,
калі рабіны горкія гараць,
нагорнеца, навернеца, нахлыне,
і ты не знаеш, як яго назваць [278, с. 92].*

У зборніку “Люстэрка для самотнай” Р. Баравікова, як і іншыя паэтки “сярэдняга пакалення” звяртаецца да асэнсавання такой катэгорыі, як адзінота. І калі ў лірыцы В. Коўтун, да прыкладу, пачуццё адзіноты вынікае з волі, якой прагне лірычная гераіня яе вершаў і, нарэшце атрымаўшы, не ведае, што з ёй рабіць, і ўсё ж яна прывыкае жыць і “роднай”, і “чужой”. А лірычная гераіня Я. Янішчыц словы “воля” і “пакінутасць”, “непатрэбнасць” успрымае як сінонімы, то адзінота Р. Баравіковай іншага кшталту – яна дадае духоўнай моцы лірычнай гераіні. Трымаючыся годна і абяцаючы адно развітальна ўзмахнуць рукамі пры расстані, яна даволі рэзка прамаўляе ў бок таго, хто яе адпрэчыў:

*Не разблытвай мае няўвязкі
спачуваннем сваім ніколі,
не схацеў тады маёй ласкі,
адкасніся цяпер ад болю [278, с. 97].*

У супрацьлегласць каханню, якое з’яўляецца пачуццём для дваіх, боль, на думку аўтаркі, – кожны перажывае паасобку. З ім сучасная

жанчына разбіраецца сама: лечыць душу, самаўзнаўляецца, самаадраджаецца. Боль і адзінота (“*Прывыкшая здаўна да адзіноты, // я не ірвуся з-пад яе ахоў*” [278, с. 110]) не здольныя перамагчы прагу да жыцця. Лірычная гераіня верша “Маладзіка халоднае свячэнне” лічыць, што “*на зямлі няма яшчэ прычыны*” [278, с. 110] развітвацца з гэтым светам, ляцець “*з кручы дзікай стрымгалоў*” [278, с. 110]. Яна не ставіць каханне на першае месца, аддае перавагу менавіта жыццю, прымаючы як аксіёму яго самакаштоўнасць. Прыгожа, напэўна, аддаваць жыццё за каханне (верш “Апошні шлях незнаёмай”), але не заўсёды такі ўчынак належна адзеньваецца абраннікам, які “*стаў сілом, – не болей*” [278, с. 115] і не варты такой ахвяры; тым больш не здольны яе аданіць:

Даруй, як страшна сэрца б’ецца:

каханак твой – ужо вясёлы [278, с. 115].

Р. Баравікова ў зборніках “Каханне” і “Люстэрка для самотнай” асэнсоўвае лёсы неардынарных жанчын нашай гісторыі: Саламеі Русецкай-Пільштыновай і Барбары Радзівіл, каб, на думку Г. Кісліцынай “іх вуснамі гаварыць аб уласных пачуццях” [279, с. 61].

Саламея з аднайменнага лірычнага цыкла, як і лірычная гераіня зборніка “Каханне”, здольная хутка ўзнаўляцца, не перажываць няспраўджанасць кахання ці сыход каханага як найвялікшую трагедыю ўласнага жыцця, яна адкрытая для кожнага новага пачуцця з усімі яго наступствамі... Боль і адзіноту пасля смерці першага мужа Якуба Гальпіра вылечвае захапленне Пільштынам, які ўрэшце становіцца яе другім мужам. Найбольш эмацыянальна напружаныя адносіны ў Саламеі менавіта з ім. Шлях пераадолення пачуцця да другога мужа доўгі і пакутлівы, праз цяжкія і ўсёдаравальнасць (“*Прынзіць можаш... // Я цярплю абразы // і ведаю: нічым не дагаджу, // і сіл няма адсекчы ўсё адразу, // ты – неба без святла // і без дажджу*” [275, с. 160]), праз абавязак (“*Я – жонка лёс упрошваю. скарыся // І мне ў адказ: «Паўстань!» – крычыць мой лёс. //*” [275, с. 160]), праз пераадоленне псіхалагічнай і эмацыянальнай залежнасці ад мужа (“*Каханне, ты – прывабная быліна, // дзе з двух герояў нехта вечны раб*” [275, с. 160]). Праўда жыцця і адносін ўсё ж перамагае, Саламея ўрэшце прызнае яе (“*...Атрутай разлічыўся ты са мной // за ўсе турботы і за ўсё цягло*” [275, с. 163]). Ад здрады і злачынства Пільштына яна ратуецца разводам (“*Я вольная... Чуеш, каханы // абжытая хата яшчэ не жытло!*” [275, с. 158]), а пазней і ўцёкамі ў Турэччыну ад яго пераследу (“*сяду і паеду па раўніне голай. // Па раўніне голай, дзе гуляе сцюжа, // улагоджваць ветры, забываці мужа*” [275, с. 161]). І ўсё ж каханне перамагае

зноў. Неўзабаве ў сэрцы Саламеі, якая “шклінкаю халоднай адтавала, // адагравала воляй кожны кут” [275, с. 165], з’яўляецца “амарат”, у лісце да якога яна прызнаецца:

*Чым найцяжэй дарога пад гару,
тым радасней бывае на вяршыні,
з якою асалодай гавару, –
ты, – як цяпельца пасля доўгай стыні* [275, с. 165].

Не падманваючы сябе, прымаючы як непазбежнасць недаўгавечнасць пачуцця, Саламея ўспрымае яго тым больш адкрыта і радасна, каб паспець атрымаць асалоду ад яго, аджыць, аднавіць жыццёвыя сілы:

*Пачуццям лёгка паўтарыцца:
ізноў каханне – зноў і жаль* [275, с. 166].

Вобраз Барбары Радзівіл з аднайменнай драматычнай паэмы, жанчыны, якую традыцыйна лічаць шчаслівай у каханні, па-свойму адметны і даволі супярэчлівы. Звесткі пра Барбару, што дайшлі да нашых дзён (К. Шышыгіна-Патоцкая [280]), падаюць, як два бакі аднаго медаля, яе прыгажосць і распусту. Р. Баравікова не здымае гэтую супярэчнасць у сваёй паэме. І як бы аўтарка не спрабавала перадаць вышэйшасць кахання і шчасце галоўнай гераіні, многія эпізоды твора (а не толькі фінал) выяўляюць драматызм далёкіх ад нашага часу падзей. Узаемаадносіны паміж поламі, што існавалі ў грамадстве XVI стагоддзя былі далёка не на карысць жанчыны. Нават калі яна знаходзілася на самым версе сацыяльнай лесвіцы. Бо кожны чалавек, і гэта падкрэслівае стратыфікацыйнасць такой катэгорыі, як гэндар, займае неаднолькавыя пазіцыі ў розных іерархіях. Напрыклад, “дачка знакамітага баярына займае верхнюю іерархічную прыступку ў адносінах да сялян, якія належаць ёй па праву наследавання вотчыны; але яна ж можа займаць адначасова і ніжнюю ў адносінах да яе бацькоў, якія вырашаюць за яе яе лёс, выдаюць замуж і падпарадкоўваюць мужу. Такое сімвалічнае насілле «спрацоўвае» тады, калі мужчыны і жанчыны падзяляюць адны і тыя ж класіфікацыйныя катэгорыі” [281, с. 29]. У выпадку з Барбарай адбываецца тое ж самае: яе правы і статус у грамадстве, безумоўна, вышэйшыя, чым у камедыянткі Соф’і. Але для братаў – роднага Мікалая Рудога і стрыечнага Мікалая Чорнага – яна сродак для дасягнення ўлады. Гонарам яны толькі прыкрываюцца перад Жыгімонтам II Аўгустам, уздзеінічаюць на яго. Барбара такая ж бяспраўная перад імі, як і ўсе жанчыны той эпохі адносна мужчын. Нездарма ў творы падкрэсліваецца, што пасля смерці мужа яна засталася “на шыі ў брата” [278, с. 140] Мікалая Рудога. Перавага яе

перад многімі іншымі жанчынамі часова, яна толькі ў тым, што галоўная гераіня “каханая”. Такі “статус быў дакладна зафіксаваны ў грамадскай свядомасці, бо акрамя адчування псіхалагічнага камфорту ён надаваў жанчыне дадатковыя сацыяльныя балы” [282, с. 217]. Барбара, да ўсяго, яшчэ прыгожая і маладая. А гэта, на думку К. Мілет, “дадатковая катэгорыя жанчын” [283, с. 21]. Захапляе ў паэме ўчынак Жыгімонта II у адносінах да Барбары, калі не ўлічваць таго факту, што ён прымусовы. У вобразе Жыгімонта ўхваляецца мужчына, вартасць, высакароднасць якога вымяраецца адносінамі да жанчыны. Трон, улада, патрабаванні закону і грамадства да караля ігнаруюцца ім. Адыход ад нормы ў паводзінах Жыгімонта прымушае нашчадкаў пераасэнсоўваць яго ўчынак, ствараць міф пра каханне, яго ўсёпераможнасць, але, на жаль, недаўгавечнасць. Бо невядома, чым бы сталася каханне паміж Барбарай і Жыгімонтам, калі б не ўмяшалася Яе Вялікасць Смерць, без удакладнення прычыны яе прыходу. Каханне не вельмі часта спраўджваецца ў жыцці, таму цалкам зразумелыя спадзяванні герояў на тое, што яно адбудзецца ў іншым свеце, дзе існуюць душы, вольныя ад цела і яго патрабаванняў, душы, неабмежаваныя мараллю і законам. Надзея герояў драматычнай паэмы на працяг кахання па-за жыццём яшчэ раз падкрэслівае яго жыццёвую няспраўджанасць і хуткаплыннасць. Яно па-ранейшаму застаецца марай. Прыгажосць гэтага пачуцця ў яго незавершанасці.

Аналіз паэтычных зборнікаў Р. Баравіковай “Каханне” і “Люстэрка для самотнай” прыводзіць да высновы, што сацыякультурная канструкцыя чалавека гэта не вынік, а працэс: з узростам мяняецца разуменне кахання і заснаваных на гэтым пачуцці ўзаемаадносін паміж поламі. Што да стварэння паэткай вобразаў іншых жанчын, то тут, згодна з даследчыцай І. Саўкінай [284], выяўляецца наступная заканамернасць: чым яны бліжэй біяграфічна і пазітыўней з пункту гледжання сацыякультурных канвенцый, тым цяжэй аўтаркам праблематызаваць іх і выражаць праз іх сваю “самасць”.

ЗАКЛЮЧЭННЕ

Нягледзячы на досыць прадстаўнічы корпус навуковых работ, прысвечаных асэнсаванню беларускай літаратуры XX – пачатку XX стст., развіццё беларускага мастацкага слова акрэсленага часу вымагае далейшага ўдумлівага прачытання з улікам новых метадалагічных падыходаў, што і прадэманстравана ў прадстаўленых раздзелах манаграфіі.

Разглядаючы літаратурныя творы, важна звяртацца не толькі да вопыту літаратуразнаўства, але і да культуралогіі, філасофіі.

Аўтары рукапісу скіроўваюць увагу на наступныя актуальныя пытанні літаратуразнаўства: беларуская класічная проза XX стагоддзя як культурна-эстэтычны феномен, феномен кахання ў паэзіі “чыстай красы” першай трэці XX стагоддзя, праблемныя дамінанты мастацкага асэнсавання гісторыі ў сучаснай беларускай і англамоўнай літаратурах, жаночая традыцыя ў айчыннай літаратуры XX стагоддзя, некаторыя аспекты мастацкай творчасці Алеся Разанава.

У рабоце зроблены акцэнт на асэнсаванні гуманістычнай скіраванасці айчыннай літаратуры, выяўленні ўзаемаадносін паміж чалавекам і соцыумам, узаемаадносін паміж людзьмі, пытаннем параўнальнага вывучэння мастацтва слова.

А. В. Брадзіхіна дэманструе, як лірыка Максіма Багдановіча, Уладзіміра Жылкі, Змітрака Бядулі, Канстанцыі Буйло аказала вялікі ўплыў на далейшае развіццё інтымнай тэмы ў беларускім вербальным мастацтве XX стагоддзя. Менавіта гэтыя паэты паклалі пачатак шматлікім традыцыям, якія і сёння вылучаюць айчынную любоўную вершатворчасць на фоне іншых літаратур.

На шматлікіх прыкладах даказваецца, што, нярэдка маючы відавочныя прыкметы мадэрнісцкай эстэтыкі, тагачасная любоўная паэзія поўнілася дэкаданснымі настроймі, цялесна-пачуццёвымі і багемна-карчомнымі матывамі, характарызувалася павышанай суб’ектыўнасцю, наяўнасцю шматлікіх адсылак-рэмінісцэнцый да твораў сусветнай культуры, увагай да мастацкіх эксперыментаў, нечаканых тропаў, графічнай эстэтызацыяй рэчаіснасці.

А. Д. Дакукін звяртаецца да творчасці А. Разанава. Паэтнаватар і эксперыментатар, ён звяртаўся да сусветнага вопыту (ад нямецкамоўнага канкрэтызму да ўсходніх філасофскіх плыняў), але праз разнастайныя жанры і тэматычнае багацце імкнуўся паказаць найперш быццё беларуса (даўняе і сучаснае) як неад’емную частку быцця Сусвету.

В. А. Лідзянкова праводзіць кампаратыўнае даследаванне, што дазваляе выявіць у спосабах мастацкай рэпрэзентацыі гісторыі ў сучасных беларускіх і англамоўных аўтараў значную колькасць інварыянтаў, перш за ўсё на ідэйна-тэматычным узроўні і ў выкарыстанні гатычных матываў для ўвасаблення мастацкага гістарычнага міфа.

А. М. Мельнікава дэманструе, што нацыянальная літаратура – эстэтычны феномен, які функцыянуе на аснове культурных і моўных традыцый, мае сваю непаўторную адметнасць, сфарміраваную спецыфікай гістарычнага развіцця нацыі, яе псіхалогіяй, менталітэтам. Літаратура фармулюе, захоўвае і рэтрансліруе нацыянальныя светапоглядныя, маральныя, эстэтычныя, духоўныя каштоўнасці, падтрымліваючы ў часе “нацыянальную наратыўную тоеснасць”. Квінтэсэнцыяй светапоглядных пошукаў нацыянальнай літаратуры выступаюць творы класікаў.

Т. А. Фіцнер аналізуе творы Раісы Баравіковай. Адна з самых яркіх прадстаўніц свайго пакалення, паэтэса па-свойму выяўляе тэму ўзаемаадносін паміж поламі і асэнсоўвае ў творчасці лёсы іншых жанчын – сучасніц і далёкіх папярэдніц. У другой частцы раздзела даследчыца паказвае, што раманы В. Коўтун “Крыж міласэрнасці” і “Пакліканыя” адыгралі вялікую ролю ў міфалагізацыі беларускай гісторыі.

Такім чынам, манаграфія ўносіць важкі ўклад у разуменне ідэйна-эстэтычных пошукаў беларускай літаратуры ХХ– пачатку ХХІ стагоддзяў, у разуменне яе канцэптуальнага зместу, гуманістычнага пафасу, нацыянальнай спецыфікі. Яна мае праблемны характар, адкрывае перспектыўныя шляхі далейшага асэнсавання нацыянальнай літаратуры.

СПІС ВЫКАРЫСТАНЫХ КРЫНІЦ

1. Сосновский, А. В. Лики любви (Очерки половой морали) / А. В. Сосновский. – Москва : Знание, 1992 – 208 с.
2. Багдановіч, І. Э. Авангард і традыцыя: Бел. паэзія на хвалі нац. адраджэння / І. Э. Багдановіч. – Мінск : Бел. навука, 2001. – 387 с.
3. Шамякіна, Т. І. Міфалогія Беларусі: нарысы / Т. І. Шамякіна. – Мінск : Маст. літ., 2000. – 400 с.
4. Багдановіч, М. Поўны збор твораў : у 3 т. / М. Багдановіч. – 2-е выд. – Мінск : Беларус. навука, 2001. – Т. 1 : Вершы, паэмы, пераклады, наследаванні, чарнавыя накіды. – 751 с.
5. Жылка, У. Выбраныя творы / У. Жылка; уклад., прадм. і камент. М. Скоблы. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 1998. – 358 с.
6. Пацюпа, Ю. Зайгранне, або Ярныя (эратычныя) матывы ў ранняй творчасці Янкі Купалы і Максіма Багдановіча / Ю. Пацюпа // Рэспубліканскія Купалаўскія чытанні: матэрыялы навуковай канферэнцыі, Гродна, 4–6 кастрычніка 1995 г. / Гродненскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Янкі Купалы : рэдкал.: І. Жук [і інш.]. – Гродна : ГрДУ, 1996. – С. 52–60.
7. Липневич, В. Праздничный канатоходец / В. Липневич // Дружба народов. – 1997. – № 3. – С. 204–206.
8. Дранько-Майсюк, Л. Стомленасць Парыжам: вершы і эсэ / Л. Дранько-Майсюк. – Мінск : Маст. літ., 1995. – 191 с.
9. Жыбуль, В. Дыяфрагма: Збор вершаў / В. Жыбуль. – Мінск : Логвінаў, 2003. – 112 с.
10. Бядуля, З. Збор твораў: у 5 т. / З. Бядуля. – Мінск : Маст. літ., 1985. – Т. 1 : Вершы, паэмы. – 407 с.
11. Дубоўка, У. О Беларусь, мая шыпшына...: Выбранае / У. Дубоўка; уклад. Дз. М. Давідоўскага, З. К. Пазняк. – Мінск : Маст. літ., 2002. – 318 с.
12. Спрынчан, А. “У нязмерных глыбінях нязмерныя высі...” / А. Спрынчан // Крыніца. – 1997. – № 8. – С. 28–33.
13. Бельскі, А. Галасы і вобразы: літ.-крыт. артыкулы / А. Бельскі. – Мінск : Літаратура і искусство, 2008. – 287 с.
14. Пацюпа, Ю. “Летуценнем прахаджу над краем...” / Ю. Пацюпа // Літаратура і мастацтва. – 2010. – 16 ліпеня. – С. 1.
15. Бугаёў, Д. Я. Уладзімір Дубоўка: кніга пра паэта / Д. Я. Бугаёў. – Мінск: Бел. навука, 2005. – 324 с.
16. Дубоўка, М. Мае санаторыі і курорты / М. Дубоўка // Маладосць. – 1994. – № 2. – С. 201–234.

17. Дубоўка, У. Мой радавод / У. Дубоўка // “О Беларусь, мая шыпшына”: На радзіме Уладзіміра Дубоўкі / склад. І. М. Заяц, І. М. Пракаповіч. – Мінск : Тонпік, 2007. – С. 38–44.

18. Карскі, Я. Беларусы / Я. Карскі; уклад. і камент. С. Гараніна і Л. Ляўшун; навук. рэд. А. Мальдзіс; прадм. Я. Янушкевіча і К. Цвірка. – Мінск : “Беларускі кнігазбор”, 2001. – 640 с.

19. Калеснік, У. А. Ветразі Адысея : У. Жылка і рамантычная традыцыя ў беларускай паэзіі / У. А. Калеснік. – Мінск : Маст. літ., 1977. – 328 с.

20. Фромм, Э. Искусство любить / Э. Фромм. – Санкт-Петербург : Азбука, 2002. – 224 с.

21. Браздзіхіна, А. В. Сучасная беларуская інтымная лірыка: тэндэнцыі і перспектывы развіцця / А. В. Браздзіхіна. – Гомель : УА “ГДУ імя Ф. Скарыны, 2009. – 203 с.

22. Бядуля, Змітрак. Збор твораў: у 5 т. / З. Бядуля. – Мінск : Маст. літ., 1986. – Т. 3 : Аповесці. – 351 с.

23. Навуменка, І. Я. Змітрак Бядуля / І. Я. Навуменка. – 2-е выд. – Мінск : Бел. навука, 2004. – 227 с.

24. Каваленка, В. Пошукі і здзяйсненні. Творчасць Змітрака Бядулі / В. Каваленка. – Мінск : Дзяржвыд. БССР, 1963 – 212 с.

25. Каваленка, В. Шчасце – служыць народу / В. Каваленка // Бядуля, З. Збор твораў: у 5 т. – Мінск: Маст. літ., 1985. – Т. 1 : Вершы, паэмы. – С. 6–19.

26. Скрыган, Я. Ліст не будзе адасланы / Я. Скрыган // Успаміны пра Змітрака Бядулю; склад. Я. І. Садоўскі, К. А. Цвірка. – Мінск : Маст. літ., 1988. – С. 147–156.

27. Пруднікаў, П. Чараўнік слова / П. Пруднікаў // Успаміны пра Змітрака Бядулю; склад. Я. І. Садоўскі, К. А. Цвірка. – Мінск : Маст. літ., 1988. – С. 101–107.

28. Бядуля, З. Збор твораў: у 5 т. / З. Бядуля. – Мінск : Маст. літ., 1986. – Т. 2 : Вершы ў прозе. Лірычныя імпрэсіі. Апавяданні. – 351 с.

29. Луцэвіч, У. Маё знаёмства / У. Луцэвіч // Успаміны пра Змітрака Бядулю; склад. Я. І. Садоўскі, К. А. Цвірка. – Мінск : Маст. літ., 1988. – С. 21–28.

30. Макарэвіч, С. Сын класіка жыве ў Мінску / С. Макарэвіч // Літаратура і мастацтва. – 2008. – 10 кастрычніка. – С. 14.

31. Лерман-Плаўнік, С. Якім яго помню / С. Лерман-Плаўнік // Успаміны пра Змітрака Бядулю; склад. Я. І. Садоўскі, К. А. Цвірка. – Мінск : Маст. літ., 1988. – С. 8–12.

32. Азгур, З. Яму я ўдзячны / З. Азгур // Успаміны пра Змітрака Бядулю; склад. Я. І. Садоўскі, К. А. Цвірка. – Мінск : Маст. літ., 1988. – С. 38–49.

33. Крыштоп, І. С. Неарамантычныя матывы ў лірыцы Эдны Мілей і Канстанцыі Буйло: вопыт параўнальнага аналізу: аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук: 10.01.03, 10.01.01 / І. С. Крыштоп; Бел. дзярж. ун-т. – Мінск, 2017. – 24 с.

34. Буйло, К. Выбраныя творы : у 2 т. / К. Буйло. – Мінск : Маст. літ., 1981. – Т. 1 : Вершы. Паэма. – 302 с.

35. Тарасюк, Л. “Тварыць і кахаць!” : Лірыка кахання Канстанцыі Буйло / Л. Тарасюк // Роднае слова. – 1998. – №6. – С. 16–21.

36. Самыгин, С. И. Любовь глазами мужчин [Электронный ресурс] / С. И. Самыгин. – Режим доступа: http://www.plam.ru/psiholog/lyubov_glazami_muzhchiny/p10.php. – Дата доступа: 18.12.2017 г.

37. Буйло, К. Выбраныя творы : у 2 т. / К. Буйло. – Мінск : Маст. літ., 1981. – Т. 2 : Вершы. Успаміны. – 334 с.

38. Гинзбург, Л. О лирике / Л. Гинзбург. – Ленинград : ЛО “Советский писатель”, 1974. – 408 с.

39. Гачев, Г. Русский Эрос / Г. Гачев. – Москва : Интерпринт, 1994. – 279 с.

40. Буйла, К. Па пройдзенаму шляху / К. Буйла // Пяцьдзесят чатыры дарогі: аўтабіяграфіі беларускіх пісьменнікаў / пад рэд. В. Міхайлавай. – Мінск : Дзяржаўнае выдавецтва БССР; Рэдакцыя Мастацкай літаратуры, 1963. – 551 с.

41. Разанаў, А. С. З апокрыфа ў канон : гутаркі, выступленні, нататкі / А. С. Разанаў. – Мінск : І. П. Логвінаў, 2010. – 138 с.

42. Разанаў, А. С. Сума немагчымасцяў : зномы / А. С. Разанаў. – Мінск : І. П. Логвінаў, 2009. – 122 с.

43. Разанаў, А. Танец з вужакамі : выбранае / А. Разанаў. – Мінск : Маст. літ., 1999. – 462 с.

44. Разанаў, А. С. Невядомая велічыня : гутаркі, артыкулы, згадкі / А. С. Разанаў. – [б. м.] : Логвінаў, 2017. – 254 с.

45. Штэйнер, І. Ф. Уводзіны ў невымоўнае: філасофія паэзіі Алеся Разанава / І. Ф. Штэйнер. – Мінск : Выдавецкі дом “Звязда”, 2013. – 352 с.

46. Лявонава, Е. А. Агульнае і адметнае: творы бел. пісьменнікаў XX ст. у кантэксте сусвет. літ. / Е. А. Лявонава. – Мінск : Маст. літ., 2003. – 198 с.

47. Акудовіч, В. Уводзіны ў новую літаратурную сітуацыю [Электронны рэсурс] / В. Акудовіч // Фрагмэнты. – 1999. – № 3–4. – Рэжым доступу : <https://knihi.com/storage/frahmenty/7akudovich.htm>. – Дата доступу : 18.02.2020.

48. Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя. У 4 т. Т. 4, кн. 3 / НАН Беларусі, АДДЗ-не гуманітар. навук і мастацтваў, Цэнтр даслед. беларус. культуры, мовы і літ.; навук. рэд. У. В. Гніламедаў, С. С. Лаўшук. – 2-е выд. – Мінск : Беларуская навука, 2015. – 1341 с.

49. Кісліцына, Г. Новая літаратурная сітуацыя: змена культурнай парадыгмы / Г. Кісліцына. – Мінск : Логвінаў, 2006 – 205 с.

50. Тагор, Р. Гітанджалі : ахвярныя песнаспевы / Р. Тагор ; пер. з англ. А. Разанава. – Мінск : Выдавец Зміцер Колас, 2018. – 120 с.

51. Хайдеггер, М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер ; пер. с нем. А. В. Михайлова. – М. : Академический Проект, 2008 . – 528 с.

52. Разанаў, А. С. Сума немагчымасцяў : зномы [Электронны рэсурс] / А. С. Разанаў // Камунікат: беларуская інтэрнэт-бібліятэка. – Рэжым доступу : http://kamunikat.org/usie_knihi.html?pubid=16047. – Дата доступу : 02.01.2020.

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

54. Разанаў, А. С. І потым нанова пачаць : квантэмы, злёсы, вершы / А. С. Разанаў. – Мінск : І. П. Логвінаў, 2011. – 102 с.

55. Разанаў, А. С. Такая і гэтакі: талакуе з маланкай дождж : пункціры / А. Разанаў. – Мінск : Маст. літаратура, 2018. – 278 с.

56. Глумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы / уклад. І. Л. Капылоў [і інш.]; пад рэд. І. Л. Капылова. – Мінск : Беларуская Энцыклапедыя імя П. Броўкі, 2016. – 968 с.

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

58. Мацяш, Н. Эльке Эрб / Н. Мацяш, А. Разанаў // Крыніца. – 1995. – №12 (7). – С. 47–54.

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

60. Сільнова, Л. Вальтэр Цюмлер / Л. Сільнова, В. Акудовіч, А. Разанаў // Крыніца. – 1997. – №30 (4). – С. 60–74.

61. Дреева, Дж. М. Разговорность современной стихотворной речи как характерная особенность современного немецкого верлибра [Электронный ресурс] / Дж. М. Дреева. – Режим доступа :

<https://cyberleninka.ru/article/n/razgovornost-sovremennoy-stihotvornoj-rechi-kak-harakternaya-osobennost-sovremenno-go-nemetskogo-verlibra>. – Дата доступа : 19.08.2021.

62. Дубоўская, Т. А. Беларуская ментальнасць на фоне еўрапейскага кантэксту ў кнігах Алеся Разанава “Гановерскія пункціры” і “Трэцяе вока” [Электронны рэсурс] / Т. А. Дубоўская // Рэпазіторый БДПУ. – Рэжым доступу : <http://elib.bspu.by/handle/doc/8582>. – Дата доступа : 20.04.2018.

63. Rasanau, A. Пункціры = Punktierungen [Электронны рэсурс] / A. Rasanau // lyrikline.org. – Рэжым доступу : <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/punkciry-5742#>. – Дата доступа : 23.04.2018.

64. Rasanau, A. Der Mond denkt, die Sonne sinnt: Wortdichte / Ales Rasanau. – Minsk : Lohvinau, 2011. – 112 s.

65. Садко, Л. М. Белорусская экспериментальная поэзия второй половины XX – начала XXI века и немецкоязычный конкретизм : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 [Электронный ресурс] / Л. М. Садко // Электронная библиотека диссертаций и авторефератов диссертаций Национальной библиотеки Беларуси. – Режим доступа : <http://dep.nlb.by/jspui/handle/nlb/51123>. – Дата доступа : 20.03.2018.

66. Малдоніс, А. Вадзяныя знакі : вершы / А. Малдоніс. Мінск : Маст. літ., 1985 – 158 с.

67. Вялікае Княства паэзіі Алеся Разанава. Галасы з Літвы // Дзеяслоў. – 2020. – №1 (104). – С. 177-183.

68. Лозка, Т. А. Творчасць А. Разанава ў святле ўсходняй філасофіі / Т. А. Лозка // Известия Гомельского государственного университета имени Ф. Скорины. – 2006. – № 1 (34). – С. 43–48.

69. Аляшкевіч, Т. А. Фонасемантыка паэтычнага твора Алеся Разанава / Т. А. Аляшкевіч. – Мінск : Бел. навука, 2014. – 161 с.

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

71. Буддизм: словарь / Л. Л. Абаева [и др.]. – М. : Республика, 1992. – 287 с.

72. Разанаў, А. Перавыбранае / Алесь Разанаў; уклад. Г. Кісліцынай. – Мінск : Выдавец Зміцер Колас, 2017. – 112 с.

73. Разанаў, А. С. Паляванне ў райскай даліне [Электронны рэсурс] / А. С. Разанаў // Камунікат: беларуская інтэрнэт-бібліятэка. – Рэжым доступу : http://kamunikat.org/usie_knihi.html?pubid=21646. – Дата доступа : 06.05.2020.

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

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

76. Анталогія грузінскай паэзіі : У 2-х т.: Т. 2 / Рэд. А. Разанаў. – Мінск : Маст. літ., 1989. – 492 с.

77. Скобла, М. Галасы з-за небакраю [Электронны рэсурс] / М. Скобла. – Рэжым доступу : <http://vitoki.bereza-cbs.by/2020/02/01/скобла-м-галасы-з-за-небакраю-алесь-ра/>. – Дата доступу : 18.07.2021.

78. Анталогія грузінскай паэзіі : У 2-х т.: Т. 1 / Рэд. А. Разанаў. – Мінск : Маст. літ., 1989. – 286 с.

79. Скарына, Ф. Маё найбольшае самі : кніга перастварэнняў А. Разанава / Ф. Скарына. – Мінск : Маст. літ., 2017. – 223 с.

80. Разанаў, А. “Нехта яшчэ мае прыйсці ?!” : зномы / А. Разанаў // Дзеяслоў. – 2019. – № 3(100). – С. 7–27.

81. М. Рогачевская Историческая трилогия .Хилари Мантел: средневековый хронотоп и современный дискурс Языковая личность и эффективная коммуникация в современном поликультурном мире : материалы VII Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. памяти Д. О. Половцева, Минск, 28–29 окт. 2021 г. / Белорус. гос. ун-т ; редкол.: С. В. Воробьева (гл. ред.) [и др.]. – Минск : БГУ, 2021. – С. 32-36.

82. Гніламёдаў, У. Літаратура. Гісторыя. Свядомасць: гісторыка-літаратурны нарыс / У. Гніламёдаў, М. Мікуліч. - Мінск : Беларуская навука, 2017. – 385 с.

83. Аркуш, А. Захоп Беларусі марсіянамі: раман / А. Аркуш. – Полацк : Выдавецкая ініцыятыва “Полацкае ляда”, 2016. - 137 с.

84. Чарота, І. Пошук спрадвечнай існасці : Беларуская літаратура XX стагоддзя ў працэсах нацыянальнага самавызначэння / І. Чарота. – Мінск : Навука і тэхніка, 1995. – 157 с.

85. Комаровская, Т. Е. Проблемы поэтики исторического романа США XX века : монография / Т. Е. Комаровская. – Мн.: БГПУ, 2005. – 124 с.

86. Daamen, R. A Confluence of Narratives: Cultural Perspectives in Postmodernist Scottish Fiction / R. Daamen // Cultural Identity and Postmodern Writing / ed. Th. D’Haen, P. Vermueken. – Amsterdam, New York: Rodopi, 2006. – P. 119-148.

87. Cahalan, J.M. The Irish Novel: A Critical History / J. M. Cahalan. – Dublin: Gill and Macmillan, 1988. – 365 p.

88. Kuester, M. Framing truths: Parodic structures in contemporary English-Canadian historical novels / M. Kuester. – Toronto: University of Toronto Press, 1992. – 192 p.

89. Brantly S. The historical novel, Transnationalism, and the Postmodern era presenting the past / S. Brantly. – New York: Routledge, 2020. – 200 p.

90. Keen, S. The historical turn in British fiction / S. Keen // A concise companion to contemporary British fiction/ J. English (ed.) – Malden, MA & Oxford: Blackwell Publishing, 2006. – P. 167–187

91. Rousselot E. Exoticizing the past in contemporary neo-historical fiction / E. Rousselot. – Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2014. – 216 p.

92. Kingsnorth P. Confessions of a Recovering Environmentalist / P. Kingsnorth. – Faber & Faber, 2017. – 320 p.

93. Mantel, H. Wolf Hall: a Novel / H. Mantel. – Henry Holt and Co., 2010. – 532 p.

94. Massie, A. Tartan Armies / A. Massie // The London Magazine. – October, 1979. – P. 92-96.

95. Pittock, M. The Invention of Scotland: The Stuart Myth and the Scottish Identity, 1638 to the Present / M. Pittock. – London: Roulledge, 1991. – 198 p.

96. Freeman, A. Ghosts in Sunny Leith: Irvine Welsh's Trainspotting / A. Freeman // Studies in Scottish Fiction: 1945 to the Present / ed. Hagemann, S. – Frankfurt.: Peter Lang, 1996. – P. 251–262.

97. Аркуш А. Спадчына : раман / Алесь Аркуш. — Полацак : Выдавецкая ініцыятыва “Полацкае ляда”, 2018. – 148 с

98. Бабкоў І. Сярэдняя Эўропа – новая мадэрнасьць [Электронны рэсурс] / І. Бабкоў. – Рэжым доступу: <https://knihi.com/storage/fragmenty/3babkow.htm> – Дата доступу: 04.04.2022.

99. Дубавец, С. Смерць культуры: Лісты да сябе / С. Дубавец // ЛіМ. – 1993. – 5 сак. – С. 14–15.

100. Кісліцына Г. Новая літаратурная сытуацыя: зьмена культурнай парадэгмы / Г. Кісліцына. – Мінск : Логвінаў, 2006 г. – 208 с.

101. Іпатава, І. За морам Хвалынскім: аповесці і апавяданні / В. Іпатава. - Мінск : Мастацкая літаратура, 1989. – 349 с.

102. Appleyard, B. Aspects of Ackroyd / B. Appleyard // Sunday Times Magazine. – London, 9 April, 1989. – P. 50 – 54.

103. Craig, C. Devolving the Scottish Novel / C. Craig // A Concise Companion to Contemporary British Fiction / Ed. J. E. English. – Wiley-Blackwell, 2005. – 296 p.

104. Mantel, H. The mirror & the light / H. Mantel. – New York: Henry Holt, 2020. – 784 p.

105. Бондар, Т. Спакуса: раман / Таіса Бондар. – Мінск : Юнацтва, 1989. – 398 с.

106. Wood, J. Ishiguro K. Kazuo Ishiguro's folly / J. Wood, L. Menand // The Newyorker [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.newyorker.com/magazine/2015/03/23/the-uses-of-oblivion> – Mode of access: 11.05.2022.

107. Stroud, J. Lockwood & Co: The Hollow Boy / J. Stroud. – Random House, 2015. – 448 p.

108. Арлоў, У. Танцы над горадам / У. Арлоў // Дзеяслоў : літаратурна-мастацкі часопіс / заснавальнік ГА "Літаратурна-мастацкі фонд "Нёман". — 2015. — №6 (79). — С. 15 – 44.

109. Казько В. Зазірнуць у вочы свайму "Я". Аповесць / Віктар Казько // Дзеяслоў : літаратурна-мастацкі часопіс. – 2007. – №29. – С. 16-43.

110. Шталенкова, К. Губернскі дэтэктыў. Справа аб крываваых дукатах / К. Шталенкова. – Мінск : Кнігазбор, 2017. – 216 с.

111. Коўтун, В. Крыж міласэрнасці: Раман / В. Коўтун. – Мн.: Маст. літ., 1996. – 493 с.

112. Galton, A. Time flies but space does not: Limits to the spatialisation of time / A. Galton // Journal of Pragmatics. – 2011. – № 43(3). – P. 695–703.

113. Титоренко Л. Г. Концепция белорусской национальной идентичности в условиях современной многовекторности развития / Л. Г. Титоренко // Философия и социальные науки: Научный журнал. – 2010. – № 4. – С. 24 – 30.

114. Pershai, A. Localness and Mobility in Belarusian Nationalism: The Tactic of Tuteishaść* / A. Pershai // Nationalities Papers. – 2008. – № 36(1). P. 85-103.

115. Курчанкова, К. Рэцэнзія на кнігу: Алесь Аркуш “Сядзіба” [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://www.livelib.ru/review/958199-syadziba-ales-arkush> – Дата доступу: 12.02.2019.

116. Наварыч, А. Літоўскі воўк: гістарычны раман / А. Наварыч. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2005. – 283 с.

117. Казакоў, В. Крыж Еўфрасіньні / В. Казакоў // Дзеяслоў. – 2009. – №6(43). – С. 137 – 144.

118. Шыдлоўскі, С. А. Кніга з Полацка : да традыцыі полацкай метагістарычнай прозы / С.А. Шыдлоўскі // Маладосць. – 2017. – № 5. – С. 141–144.

119. Аркуш А. Сядзіба : раман / Алесь Аркуш. — Полацк : Выдавецкая ініцыятыва “Полацкае ляда”, 2017. – 140 с.

120. Адамчык, М. Каханка д'ябла або Карона Вітаўта Вялікага / М. Адамчык, М. Клімковіч // Карона Вітаўта Вялікага: Раманы, аповесці, апавяданні / Уклад.: У.Сіўчыкаў, А.Сіўчыкава. – Мн. : Маст. літ., 2004. С. 5-39.

121. Olson W. This realm, this engla land / W. Olson // The New York Times [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.nytimes.com/2013/01/20/books/review/foundation-by-peter-ackroyd.html> – Date of access: 11.05.2022.

122. Byatt A.S. Possession / A. S. Byatt. – New York: Vintage Books, 2004. – 555 p.

123. Kingsnorth P. Wake / P. Kingsnorth. – Cornerstone, 2015. – 365 p.

124. Дайнека, Л. След ваўкалака: Раман: Для ст. шк. узросту / Л. Дайнека. – Мн. : Юнацтва, 2001. – 346 с.

125. Длатоўская, А. Ген зямлі: аповесць / А. Длатоўская. – Мінск : Кнігазбор, 2017. – 131 с.

126. Blake, W. Milton [excerpt] [Electronic resource]. / W. Blake. – Mode of access: <https://poets.org/poem/milton-excerpt#:~:text=I%20will%20not%20cease%20from,six%20siblings%20died%20in%20infancy>. – Date of access: 12.05.2022.

127. Ackroyd, P. The house of Doctor Dee / P. Ackroyd. – Penguin Books, 1994. – 277 p.

128. Tokarczuk O. Nobel Lecture2018. The Tender Narrator [Electronic resource] / O. Tokarczuk. – Mode of access: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2018/tokarczuk/lecture/> – Date of access: 13.05.2022

129. Parmegianni, G. Between Thucydides and Polybius: The Golden Age of Greek Historiography / G. Parmegianni Hellenic Studies Series 64. 2014. Washington, DC: Center for Hellenic Studies. http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_ParmegianniG_ed.Between_Thucydides_and_Polybius.2014.

130. Бреева, Т. Н., Национальный миф в русской и английской литературе / Т. Н. Бреева, Л. Ф. Хабибуллина. – Казань, 2009. – 609 с.

131. Hilary Mantel on the new internationalism [Электронный ресурс] / H. Mantel. – Mode of access: <https://www.theguardian.com/books/2002/oct/12/society1#:~:text=It%20is%20our%20way%20back,before%20we%20were%20merely%20human>. – Date of access: 12.05.2022.

132. Аркуш, А. Палімпсэст: Раман / А. Аркуш. – Мінск: Галіяфы, 2012. –164 с.

133. Ackroyd P. Albion: The origins of the English imagination / P. Ackroyd. – London: Vintage, 2004. – 560 p.

134. Killeen, J. *Braindead: Locating the Gothic* . / J. Killeen // *The Emergence of Irish Gothic Fiction: History, Origins, Theories*. – Edinburgh University Press, 2014. – P. 34–78.

135. Ball, P. *The Modern Myths: Adventures in the Machinery of the Popular Imagination* / P. Ball. – University of Chicago Press, 2021. – 368 p.

136. Mantel, H. *The Reith Lectures. Resurrection: The art and craft* [Электронный ресурс] / H. Mantel. Mode of access: <https://www.bbc.co.uk/programmes/b08vkm52/episodes/player> – Date of access: 12.05.2022.

137. Eyre, H. *Viper wine* / H. Eyre. – London: Vintage Books, 2015. – 432 p.

138. Galbraith D. *The rising sun* / D. Galbraith. – Grove Press, 2001. – 535 p.

139. Mantel, H. *Bring Up the Bodies* / H. Mantel. – Henry Holt and Company, 2012. – 432 p.

140. Сінькова Л. *Беларуская літаратура ў параўнальным вывучэнні* [Электронны рэсурс] / Л. Сінькова. – Рэжым доступу: <http://lsinkova.by/155/> – Дата доступу: 13.05.2022.

141. Ялугін, Э. *Перад Патопам: гістарычны раман* / Э. Ялугін // *Дзеяслоў*. - 2013. - № 4. - С. 42-116; № 5. - С. 105-172.

142. Anderson B.R.O.G. *Imagined communities* / B.R.O.G. Anderson, London: 1982. – 224 p.

143. Ионин Л. *Новая магическая эпоха* / Л. Ионин // *Журнал “Логос”*. – 2005. – № 2 (47). – С. 156-173.

144. Kingsnorth, P. 'we imagine how it feels to be a character, why can't we imagine how the land feels?' [Electronic resource] / P. Kingsnorth. – Mode of access: <https://www.theguardian.com/books/2016/jul/23/paul-kingsnorth-imagine-how-land-feels> – Date of access: 13.05.2022.

145. Бабкоў І. *Каралеўства Беларусь. Вытлумачэньні ру[i]наў / Ігар Бабкоў*. — Мн.: Логвінаў, 2005. – 142 с.

146. Сапожнікова Р. Б. *Анализ понятия “идентичность”: теоретические и методологические основания* / Р. Б. Сапожнікова // *Вестник Томского государственного педагогического университета (Tomsk State Pedagogical University Bulletin)*. – 2005. – Вып. 1 (45). – С. 13-17.

147. Нургалиева, Ж. *Национализация истории как ключевой ресурс конструирования новой коллективной идентичности* / Ж. К. Нургалиева // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 12, Психология. Социология. Педагогика*. - 2012. - Вып. 1. - С. 236-243.

148. Erikson, E.H. Life history and the historical moment / E. H. Erikson. – New York: Norton, 1975. – 283 p.

149. Арлоў, У. Ад Рагвалода да БНР Дзесяць вякоў беларускай гісторыі / У. Арлоў // Невядомая Беларусь / Пад рэд. А. Анціпенка, В. Акудовіча. – Вільня: Паліграфічнае выкананьне ат “Vilt”, 2008. – С. 30–74.

150. The New Culture Forum [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.youtube.com/c/NewCultureForum> – Date of access: 14.05.2022.

151. Starkey, D. When history becomes propaganda [Electronic resource] / D. Starkey. Mode of access: <https://www.youtube.com/watch?v=TvwPybHC5xw> – Date of access: 14.05.2022.

152. Charles Moore on the woke “assault” on Britain [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.youtube.com/watch?v=X8nZwjyQ0pY> – Date of access: 14.05.2022.

153. Day J. To Calais, in ordinary time, by James Meek Review – a triumphant medieval fable [Электронный ресурс]. 12 Sep 2019 URL: <https://www.theguardian.com/books/2019/sep/12/to-calais-in-ordinary-time-by-james-meek-review> (дата обращения: 14.05.2022).

154. Пашкевіч, А. Сімь побѣдишч : раман, эсэ / А. Пашкевіч. – Мінск : Кнігазбор, 2012. – 260 с.

155. Дайнека, Л. Назаві сына Канстанцінам: раман / Л. Дайнека. – Мінск : Літаратура і Мастацтва, 2010. – 446 с.

156. Гніламёдаў, У. Уліс з Прускі: раман / У. Гніламёдаў. - Мінск : Мастацкая літаратура, 2006. – 380 с.

157. Рублеўская Л. Авантуры студыёзуса Выврвіча / Людміла Рублеўская. – Мінск. Выдавецкі дом “Звязда”, 2014. – 320 с.

158. Unsworth, B. Losing Nelson / B. Unsworth. – Doubleday, 1999. – 352 p.

159. Tracy, A. Patterns of Fear in the Gothic Novel, 1790-1830 / A. Tracy. – New York: Arno, 1980. – 350 p.

160. Аркуш, А. Мясцовы час: раман / Алесь Аркуш. - [Полацк] : Выдавецкая ініцыятыва "Полацкае ляда", 2014. - 145 с.

161. Hutcheon, L. A poetics of postmodernism: History, theory, fiction / L. Hutcheon. – New York: Routledge, 1988. – 268 p.

162. Boccardi, M. The contemporary British Historical Novel: Representation, Nation, empire / M. Boccardi. – Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. – 193 p.

163. Bailey, M. London's museum of childhood to be renamed the young V&A following £13m renovation [Electronic resource] / M. Bailey. –

Mode of access: <https://www.theartnewspaper.com/2021/09/29/young-vanda> – Date of access: 14.05.2022.

164. Orwell, G. The Lion and the unicorn: Socialism and the English genius [Electronic resource] / G. Orwell. – Mode of access: <https://www.orwellfoundation.com/the-orwell-foundation/orwell/essays-and-other-works/the-lion-and-the-unicorn-socialism-and-the-english-genius/> – Date of access: 14.05.2022.

165. O'Connor, J. Shadowplay / J. O'Connor. – Random House, 2019. – 310 p.

166. Carter, A. Fireworks / A. Carter. – Virago Press: London, 2006. – 160 p.

167. Botting, F. Gothic / F. Botting. – London and New York: Routledge, 1996. – 224 p.

168. Bohata, K. Unhomely Moments': Reading and Writing Nation in Welsh Female Gothic / K. Bohata // The Female Gothic: New directions / Ed. Wallace D. – New York: Palgrave Macmillan, 2009. – P. 180-195.

169. Punter, D. A new companion to the gothic / D. Punter. – Wiley Blackwell, 2015. – 568 p.

170. Maxwell R. The historical novel in Europe, 1650-1950 / R. Maxwell. – Cambridge University Press, 2012. – 332 p.

171. Scott, W. Waverley Novels, vol. I. / W. Scott. – New York: P.F. Collier. – 844 p.

172. Тюпа, В. И. Литература как род деятельности: теория художественного дискурса // Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. – Т. 1. – М.: Издательский центр "Академия", 2008. – 510 с.

173. Глухова, Е.В. Готический модус "усадебного текста" русского модернизма / Е. В. Глухова // Русская словесность. – 2020. – № 6. – С. 26-36.

174. Miller, A. Pure / A. Miller. — Sceptre, 2012. – 346 p.

175. Crace J. Harvest / J. Crace. – Nan A. Talese, 2013. – 208 p.

176. Harvey, S. The Western Wind / S. Harvey. – Waterville, ME: Thorndike Press, a part of Gale, a Cengage Company, 2019. – 294 p.

177. Наварыч А. "Памалюся Перуну, пакланюся Вялесу..." [Электронны рэсурс] / А. Наварыч. – Рэжым доступу: <https://www.rulit.me/books/pamalyusya-perunu-paklanyusya-vyalesu-read-301034-4.html> – Дата доступу: 15.05.2022).

178. Fahey, T. A Dark Domesticity: Echoes of Folklore in Irish Contemporary Gothic / T. Fahey // The Gothic and the Everyday. The

Palgrave Gothic Series / eds. Piatti-Farnell, L., Beville, M. – Palgrave Macmillan, London, 2014. P. 152–169.

179. Заломкина Г. В. Готический миф / Г. В. Заломкина - Самара: Самарский государственный университет, 2010. - 347 с.

180. Beville, M. Gothic-postmodernism: Voicing the terrors of Postmodernity / M. Beville. – Rodopi, 2009. – 217 p.

181. Лосев, А. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. - Москва : Культура, Академический проект, 2017. - 646 с.

182. Southward, D. Defeat is Good for Art: The Metamodern impulse in Gothic metafiction / D. Southward // Studies in Gothic Fiction. – 2015. – № 4 (1/2). – P. 30-41.

183. Atwood, M. 'aliens have taken the place of Angels' [Electronic resource] / M. Atwood. – Mode of access: <https://www.theguardian.com/film/2005/jun/17/sciencefictionfantasyandhorror.margaretatwood> – Date of access: 16.05.2022.

184. Newman, J.H. The idea of a university / J. Newman. – University of Notre Dame Press, 1982. – 328 p.

185. Nelson, V. The Secret Life of Puppets / V. Nelsom. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001. – 350 p.

186. Varma D.P. The Gothic Flame: Being a history of the Gothic novel in England / D. P. Varma. – Russell & Russell Publishers, 1966. – 264 p.

187. Brantlinger P. Rule of darkness: British literature and imperialism 1830-1914 / P. Brantlinger. – Ithaca: Cornell University Press, 1990. – 336 p.

188. Мажылоўскі, У. Зніклая казна канфедэратаў : прыгодніцкая аповесць / У. Мажылоўскі // Польша : літаратурна-мастацкі і грамадска-палітычны часопіс. – 2018. – № 10. – С. 3–31.

189. Gelsone, K. The Gothic Flip: Using the Supernatural to Fight for Morality / K. Gelsone. – CUNY Academic Works, 2010. – p. 42.

190. Рублеўская, Л. Авантуры Пранціша Вырвіча, Шкаляра і Шпега: Раман Прыгодніцкі і Фантасмагарычны / Л. Рублеўская. – Редакцыя Газеты "Звязда", 2012. – 269 с.

191. Гурневіч, Д. Менская рэкліамшчыца напісала містычна-дэтэктыўную аповесць пра Алену Кіш [Электронны рэсурс] / Д. Гурневіч. – Рэжым доступу: <https://www.svaboda.org/a/28998179.html> – Дата доступу: 17.05.2022.

192. Бондар, Т. Павуцінне: Раман-містэрыя / Т. Бондар. - Мн. : Маст. літ., 2004. – 222 с.

193. Рублеўская, Л. Сутарэнні Ромула. Раманы / Л. Рублеўская. – М.: Кнігазбор, 2012. – 520 с.

194. Дайнека, Л. Меч князя Вячкі: Раман: Для ст. шк. узросту / Л. Дайнека. – Мінск : Юнацтва, 2000. – 332 с.

195. Рагуля, А. Зерне хараства: культурфіласофскія нататкі / А. Рагуля. – Мінск : Выд. В. Хурсік, 2013. – 272 с.

196. Беларуская літаратурная класіка і сучаснасць: праблемы характаралогіі / В. П. Жураўлёў [і інш.] ; навук. рэд. В. П. Жураўлёў / Нац. акад. навук Беларусі, Цэнтр даслед. беларус. культуры, мовы і літ., філ. «Інстытут мовы і літаратуры імя Якуба Коласа і Янкі Купалы». – Мінск : Беларус. навука, 2013. – 367 с.

197. Корань, Л. Цукровы пеўнік : літ.-крыт. арт. / Л. Корань. – Мінск : Маст. літ., 1996. – 286 с.

198. Яскевіч, А. Наватарскія тэндэнцыі ў беларускай літаратуры пачатку 20 стагоддзя / А. Яскевіч // Нараджэнне новага мастацтва : Сацыялістычны рэалізм – заканамернасць гістарычнага развіцця беларускай літаратуры / Л. Гаранін, А. Яскевіч, А. Матрунёнак. – Мінск : Навука і тэхніка, 1980. – С. 133–201.

199. 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.; рэд. А. Анціпенка [і інш.] – Мінск, 1993. – С. 18–29. – (Беларусіка-Albaruthenica ; кн. 2).

200. Колас, Я. Збор твораў : у 20 т. / Якуб Колас. – Мінск : Беларус. навука, 2009. – т. 8 : паэма «Новая зямля». – 347 с.

201. Будний, В. Порівняльне літаратурознаўство / В. Будний, М. Ільницький. – Київ : Видавничий дім «Кіево-Могилянська академія», 2008. – 430 с.

202. Бабкоў, І. Генэалёгія беларускай ідэі / І. Бабкоў // Arche. – 2005. – № 3. – С. 136–165.

203. Чорны, К. Збор твораў: у 8 т. / К. Чорны. – Мінск.: Маст. літ., 1975. – Т. 8 : Публіцыстыка 1923 – 1944. Дзённік. Летапіс жыцця і творчасці. – 608 с.

204. Чорны, К. Збор твораў: у 8 т. / К. Чорны. – Мінск : Маст. літ., 1973. – Т. 6 : Раманы «Пошукі будучыні», «Млечны шлях», «Вялікі дзень», аповесць «Скіп’еўскі лес». – 520 с.

205. Колас, Я. Зб. тв. : у 20 т. / Якуб Колас. – Мінск : беларуская навука, 2009. – Т. 6 : Апавяданні (1925-1951), раннія праязныя творы (1900–1906), пераклады (1907); рэд. тома

С. А. Андраюк, Т. С. Голуб ; падрыхт. тэкстаў і камет. К. А. Казыра, В. У. Карачун, А. І. Шамякінай ; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мовы і літ. імя Я. Коласа і Я. Купалы. – 574 с.

206. Калюга, Л. Творы : раман, аповесці, апавяданні, лісты / Л. Калюга ; уклад., прадм. Я. Р. Лецкі ; камент. Н. В. Гаўрош, Т. М. Трыпуцінай. – Мінск : Маст. літ., 1992. – 607 с.

207. Бэрджыс, Э. Эўрапейскія межы: гісторыя прасторы / прастора гісторыі / Э. Бэрджыс // Фрагмэнты. – 2000. – № 3–4. – С. 42–67.

208. Жук, І. В. Прыхінуцца да крыніцы / І. Жук. – Гродна: Гр. ДУ, 2017. – 235 с.

209. Студзёнка, Т. Сімвал радасці: раман «Зямля» Кузьмы Чорнага / Т. Студзёнка // Беларуская думка. – 2009. – № 9. – С. 106–111.

210. Бахтин, М. М. Эпос и роман / М. М. Бахтин. – Санкт-Петербург : «Азбука», 2000. – 304 с.

211. Рубінчык, В. На яўрэйскія тэмы / В. Рубінчык. – Мінск : Шах-плюс, 2011. – 84 с.

212. Ластоўскі, В. Выбраныя творы / В. Ластоўскі ; уклад., прадмова і камент. Я. Янушкевіча. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 1997 – 512 с.

213. Гарэцкі, М. Збор твораў: у 4 т. / М. Гарэцкі. – Мінск : Маст. літ., 1985. – Т. 3 : На імерыялістычнай вайне; Віленскія камунары. – 399 с.

214. Гарэцкі, М. Збор твораў : у 4 т. / М. Гарэцкі. – Мінск : Маст. літ., 1985. – Т. 2 : Аповесці, драматычныя абразкі. – 416 с.

215. Бядуля, Зм. Збор твораў : у 4 т. / Змітрок Бядуля. – Мінск : Дзяржаўнае выдавецтва БССР, 1953. – Т. 4 : Язэп Крушынскі. У дрымучых лясках – 576 с.

216. Бядуля, Зм. Набліжэнне / Зм. Бядуля. – Менск : Дзяржаўнае выдавецтва Беларусі, 1936. – 242 с.

217. Чарота, І. Пошук спрадвечнай існасці: Беларуская літаратура XX стагоддзя ў працэсах нацыянальнага самавызначэння / І. Чарота. – Мінск : Навука і тэхніка, 1995. – 159 с.

218. Мележ, І. Збор твораў : у 10 т. / І. Мележ. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1981. – Т. 5 : Людзі на балоце : раман з “Палескай хронікі”. – 415 с.

219. Чорны, К. Збор твораў: у 8 т. / К. Чорны. – Мінск : Маст. літ., 1973. – Т. 4 : Аповесці «Лявон Бушмар», «Вясна», раманы «Ідзі, ідзі», «Бацькаўшчына». – 485 с.

220. Бабарэка, А. «Зямля» Кузьмы Чорнага / А. Бабарэка // Узвышша. – 1929. – № 4. – С. 67–79.

221. Чорны, К. Збор твораў: у 8 т. / К. Чорны. – Мінск : Маст. літ., 1972. – Т. 1 : Апавяданні 1923 – 1927 гг. – 544 с.

222. Чорны, К. Збор твораў: у 8 т. / К. Чорны. – Мінск : Маст. літ., 1973. – Т. 3 : Раманы «Сястра», «Зямля». – 533 с.

223. Коваленко, В. Трагическая мечта о буйном колошении... Философия национальной жизни в творчестве М. Горьцкого / В. Коваленко // Нёман. – 1995. – № 3. – С. 115–129.

224. Гарэцкі, М. Збор твораў : у 4 т. / М. Гарэцкі. – Мінск : Маст. літ., 1985. – Т. 1 : Апавяданні. – 446 с.

225. Гарэцкі, М. Творы : Дзве душы : аповесць, апавяданні. Жартаўлівы Пісарэвіч : п'еса. Літаратурная крытыка і публіцыстыка. Лісты / М. Гарэцкі. – Мінск : Маст. літ., 1990. – 629 с.

226. Гарэцкі, М. Збор твораў: у 4 т. – Мінск : Маст. літ., 1986. – Т. 4 : Камароўская хроніка : Аповесць ; Летаніс жыцця і творчасці. – 384 с.

227. Чарота, І. Вечныя праблемы і пошук універсальных метафар / І. Чарота // І. Андрыч Мост на Дрыне. Пракляты двор : Раман. Апавяданні; пер. з сербскахарв. – Мінск : Маст. літ., 1993. – С. 5–18.

228. Колас, Я. Збор твораў : у 20 т. / Якуб Колас. – Мінск : Беларус. навука, 2009. – Т. 9 : Паэма «Сымон-музыка». – 431 с.

229. Адамчык, В. Голас крывы брата твайго / В. Адамчык. – Мінск : Маст. літ., 1983. – 396 с.

230. Рагуля, А. Культура ўтапічнага мыслення і выбар нацыянальнага шляху / А. Рагуля // Беларуская думка XX стагоддзя. Філасофія, рэлігія, культура : анталогія. – Варшава, 1998. – С. 623–624.

231. Адамчык, В. Год нулявы / В. Адамчык. – Мінск : Маст. літ., 1983. – 396 с.

232. Адамчык, В. І скажа той, хто народзіцца / В. Адамчык. – Мінск: Маст. літ., 1987. – 319 с.

233. Адамчык, В. Выбраныя творы: у 2 т. / В. Адамчык. – Мінск : Маст. літ., 1983. – Т. 1: Чужая бацькаўшчына : Раман ; Апавяданні. – 397 с.

234. Гарэцкі, М. Скарбы жыцця / М. Гарэцкі // Полымя. – 1993. – № 2. – С. 16–34.

235. Тычына, М. Народ і вайна / М. Тычына. – Мінск : Беларус. навука, 2015. – 433 с.

236. Санюк, Дз. Феномен нацыянальнага месіянізму ў творчасці М. Гарэцкага / Дз. Санюк // Гарэцкія чытанні : матэрыялы дакладаў і паведамленняў. – Мінск : Дзяржаўны музей гісторыі беларускай літаратуры, 2010. – С. 167–177.

237. Колас, Я. Збор твораў : у 20 т. / Якуб Колас. – Мінск : Беларус. навука, 2011. – Т. 13 : Трылогія «На ростанях». Кніга першая і другая. – 457 с.

238. Ластоўскі, В. Кароткая гісторыя Беларусі / В. Ластоўскі. – Мінск : Універсітэцкае, 1993 – 126 с.

239. Васючэнка, П. Вацлаў Ластоўскі / П. Васючэнка // Л. Баршчэўскі, П. Васючэнка, М. Тычына Беларуская літаратура і свет: ад эпохі рамантызму да нашых дзён: папулярныя нарысы. – Мінск : Радыёла-плюс, 2006. – С. 327–329.

240. Караткевіч, У. Збор твораў: у 8 т. / У. Караткевіч. – Мінск : Маст. літ., 1991. – Т. 8, кн. 2 : 3 жыццяпісу, нарысы, эсэ, публіцыстыка, постаці, крытычныя творы, інтэрв'ю, летапіс жыцця і творчасці. – 495 с.

241. Караткевіч, У. Збор твораў : у 8 т. / У. Караткевіч. – Мінск : Маст. літ., 1989. – Т. 4. : Каласы пад сярпом тваім : раман, кн. 1. – 399 с.

242. Караткевіч, У. Збор твораў : у 8 т. / У. Караткевіч. – Мінск : Маст. літ., 1990. – Т. 8, кн. 1. П'есы. Нарысы. – 591 с.

243. Верабей, А. Летапісец народнага лёсу / А. Верабей // Уладзімір Караткевіч. Выбраныя творы. – Мінск : “Беларускі кнігахбор”, 2005. – 672 с.

244. Караткевіч, У. Збор твораў : у 8 т. / У. Караткевіч. – Мінск : Маст. літ., 1988. – Т. 2. : Аповесці, апавяданні. – 511 с.

245. Караткевіч, У. Збор твораў : у 8 т. / У. Караткевіч. – Мінск : Маст. літ., 1989. – Т. 5. : Каласы пад сярпом тваім : раман, кн. 2 ; Зброя : аповесць. – 527 с.

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

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

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

249. Лойка, А.А. Гісторыя беларускай літаратуры. Дакастрычніцкі перыяд. У 2 ч. Ч.2: Падруч. для філал. фак. ВДУ / А.А. Лойка. – 2-е выд., дапрац. і дап. – Мінск: Вышэйшая школа, 1989. – 480 с.

250. Дубавец, С. Тры паэзіі // Практыкаванні: Проза, эсэ, крытыка / С. Дубавец. – Мінск : Маст. літ., 1992. – С. 195–206.

251. Коўтун, В. Лісты да цябе: Вершы, паэмы / В. Коўтун. – Мінск : Маст. літ., 1998. – 174 с.

252. Коўтун, В. На ўзлёце дня. Вершы і паэмы / В. Коўтун. – Мінск : Маст. літ., 1997. – 96 с.
253. Дубавец, С. Жаночая паэзія // Вершы. Бібліятэчка часопісу “Дзеяслоў”. – Вып. 5. / С. Дубавец. – Мінск : Медисонт, 2007. – С. 13–23.
254. Коўтун, В. Крыж міласэрнасці : Раман : Для ст. шк. Узросту / В. Коўтун. – Мінск : Маст., літ., 1996. – 493 с.
255. Арабей, Л. Стану песняй... Жыццё і творчасць Цёткі. Дакументальная аповесць / Л. Арабей. – Мінск : Маст. літ., 1990. – 270 с.
256. Бовуар, де С. Второй пол / С. де Бовуар. Т.1 и 2 : Пер. с фран. / Общ.ред и вступ.ст. С.Г. Айвазовой, коммент. М.В. Аристовой. – М. : Прогресс; СПб. : Алетейя, 1997. – 832 с.
257. Батлер, Дж. Гендерное беспокойство (гл. 1. Субъекты пола / гендера / желания) // Антология гендерных исследований / Дж. Батлер. Сб. пер. Сост. и коммент. Е.И. Гаповой и А.Р. Усмановой. – Мн. : ПроPILEI, 2000. – С. 297–346.
258. Фридан, Б. Загадка женственности / Б. Фридан / Пер. с англ. / Вступ. ст. О. Ворониной. – М. : Издательская группа «Прогресс», «Литера», 1993. – 496 с.
259. Таратута, Е. Ирония и скепсис в изображении женщины-этансірее (на примере сочинений И.С. Тургенева) / Е. Таратута // Потолок пола : Сборник научных и публицистических статей / Под ред. Т.В. Барчуновой. – Новосибирск : РЦГО, 1998. – С. 137–148.
260. Хмяльніцкі, М. Канцэпт кахання ў аповесці Э.Ажэшкі «Хам» / М. Хмяльніцкі // Зборнік дакладаў і паведамленняў Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі (1999 г.) / Літаратурны музей Максіма Багдановіча; Склад., Т.Э. Шаляговіч, І.В. Мышкавец. – Мінск, 2001. – С. 238–241.
261. Чарота, І. Маці і богамаці як архетыпы ў мастацкім светаадлюстраванні Максіма Багдановіча / І. Чарота // Зборнік дакладаў і паведамленняў Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі (1999 г.) / Літаратурны музей Максіма Багдановіча; Склад., Т.Э. Шаляговіч, І.В. Мышкавец. – Мінск, 2001. – С. 82–96.
262. Чодороу, Н. Воспроизводство материнства : психоанализ и социология пола (часть III. Половая идентификация и воспроизводство материнства) / Н. Чодороу // Антология гендерных исследований. Сб. пер. / Сост. и коммент. Е.И. Гаповой и А.Р. Усмановой. – Мн. : ПроPILEI, 2000. – С. 29–76.
263. Дворкин, А. Гиноцид, или китайское бинтование ног / А. Дворкин // Антология гендерных исследований. Сб. пер. / Сост. и коммент. Е.И. Гаповой и А.Р. Усмановой. – Минск : ПроPILEI, 2000. – С. 7–28.

264. Пушкарёва, Н. Гендерныя даследаванні : рожненне, становленне, метады і перспектывы ў сістэме гістарычных навук / Н. Пушкарёва // Жэнка. Гендер. Культур. – М. : МЦГІ, 1999. – С. 15–34.

265. Фіцнер, Т. Праблема гендэрных узаемаадносін у творчасці класікаў беларускай літаратуры ХХ стагоддзя / Т. Фіцнер // Роднае слова. – 2010. – № 1. – С. 20–23.

266. Коўтун, В. “Пакліканья” (Раман. Кніга першая) / В. Коўтун. – Палымя. – 2002. – № 2. – С. 17–124.

267. Коўтун, В. “Пакліканья” (Раман. Кніга другая) / В. Коўтун. – Палымя. – 2003. – № 8. – С. 11–65.

268. Арлоў, У. Таямніцы полацкай гісторыі / У. Арлоў // Электронны рэсурс. – Рэжым доступу: <http://www.rulit.me/books/taumnicu-polackaj-gistoryi-read-350504-21.html>. – Дата доступу: 24.03.2016 г.

269. Коўтун, Валянціна. Пакліканья : раман-жыццё / Валянціна Коўтун. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2007. – 247 с.

270. Шынкарэнка, В.К. Часам пакліканья / В. Шынкарэнка // Матэрыялы II міжнароднай навуковай канферэнцыі “Скарына і наш час” (16–17 мая 2002 г.). – У 2 частках. Ч. 1. – Гомель, 2002. – С. 168–173.

271. Аповесць жыцця і смерці святой... Еўфрасінні // Кніга жыцця і хаджэнняў: Пер. са старажытнарус., старабеларус. і польск. / Уклад., прадм. і каментарыі А. Мельнікава. – Мінск : Маст. літ., 1994. – С. 42–57.

272. Лойка, А.А. Старабеларуская літаратура : Падручнік / А.А. Лойка. – Мінск : Выш. шк., 2001. – 319 с.

273. Коўтун, В. Стала песняю ў народзе. Асоба і творчасць Цёткі ў кантэксте станаўлення беларускай класікі / В. Коўтун. – Мінск: Народная асвета, 2000. – 143 с.

274. Локун, В. У палоне высокага духу / В. Локун // ЛіМ. – 2003. – 16 мая. – С. 6.

275. Баравікова, Р. Каханне: Кн. Лірыкі / Р. Баравікова. – Мінск : Маст. літ., 1987. – 174 с.

276. Буйло, К. Курганная кветка: Вершы, драматычныя паэмы. Факсімільнае выданне / К. Буйло. – Мінск : Маст. літ., 1989. – 88 с.

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

278. Баравікова, Р. Люстэрка для самотнай: Вершы, пераклады і драматычная паэма / Р. Баравікова. – Мінск : Маст. літ., 1992. – 206 с.

279. Кісліцына, Г. Раіса Баравікова як секс-сімвал беларускай літаратуры Г. Кісліцына // Крыніца. – 1996. – №№ 5–6. – С. 57–61.

280. Шышыгіна-Патоцкая, К. Чорная дама Нясвіжскага замка / К. Шышыгіна-Патоцкая. – Мінск : Полымя, 1992. – 36 с.

281. Пушкарева, Н. Гендерные исследования: рождение, становление, методы и перспективы в системе исторических наук / Н. Пушкарёва // Женщина. Гендер. Культура. – М.: МЦГИ, 1999. – С. 15–34.

282. Ровенская, Т. «Виновата ли я...?» или феномен гендерной вины (на материале женской прозы 80-х – начала 90-х годов) / Т. Ровенская // Гендерные исследования. – 1999. – № 3. – С. 214–224.

283. Мілет, К. Тэорыя сэксуальнай палітыкі / К. Мілет // АРСНЕ: Кабеты. – 1999. – № 3. – С. 6–41.

284. Савкина, И. «Чужое – мое сокровище». женские мемуары как автобиография («Воспоминания» С.В. Капнист-Скалон) / И. Савкина // Гендерные исследования. – 1999. – № 2. – С. 178–205.

Навуковае выданне

**Брадзіхіна Ала Васільеўна,
Дакукін Аляксандр Дзмітрыевіч,
Лідзянкова Вольга Аляксандраўна і іншыя**

**БЕЛАРУСКАЯ ЛІТАРАТУРА
ЯК САЦЫЯКУЛЬТУРНЫ ФЕНОМЕН:
МАСТАЦКІЯ ДАМІНАНТЫ,
ЖАНРАВЫ ГЕНЕЗІС**

Пад рэдакцыяй В. А. Лідзянковай

Падпісана да друку 01.06.2023. Фармат 60x84 1/16.

Папера афсетная. Рызаграфія.

Ум. друк. арк. 15,58. Ул.-выд. арк. 17,03.

Тыраж 22 экз. Заказ 306.

Выдавец і паліграфічнае выкананне:
установа адукацыі

“Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Францыска Скарыны”.

Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі выдаўца, вырабніка,
распаўсюджвальніка друкаваных выданняў № 3/1452 ад 17.04.2017.

Спецыяльны дазвол (ліцэнзія) № 02330 / 450 ад 18.12.2013.

Вул. Савецкая, 104, 246028, Гомель.

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ