

**Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь
Установа адукацыі
“Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт
імя Францыска Скарыны”**

А. В. БРАДЗІХІНА

***Сучасная беларуская інтымная лірыка:
тэндэнцыі і перспектывы развіцця***

**Гомель
2009**

УДК 821.161.3 – 1.09“19”(075.8)

ББК 83.3(4бєі)6 – 453я73

З-691

Рэцэнзенты:

І.М. Афанасьеў, дацэнт, кандыдат філалагічных навук;
кафедра беларускай літаратуры ўстановы адукацыі “Гомельскі
дзяржаўны ўніверсітэт імя Францыска Скарыны”

Рэкамендаваны да выдання навукова-метадычным саветам
установы адукацыі “Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя
Францыска Скарыны”

Брадзіхіна А.В.

Сучасная беларуская інтымная лірыка: тэндэнцыі і
перспектывы развіцця / А.В. Брадзіхіна. Мін-ва адук. РБ. – Гомель:
УА “ГДУ імя Ф.Скарыны”, 2009. – 204 с.

У манаграфіі вырашаюцца важныя тэарэтычныя праблемы,
звязаныя з такой мастацкай з’явай, як інтымнай лірыка, і
акрэсліваюцца спецыфічныя яе адметнасці; выяўляюцца асноўныя
тэндэнцыі развіцця, заканамернасці і комплекс дыферэнцыяльных
рыс, якія фарміруюць аблічча сённяшняй айчыннай любоўнай
лірыкі. Праз разгляд творчасці асобных прадстаўнікоў сённяшняга
вербальнага мастацтва (Р.Баравіковай, Л.Дранько-Майсюка,
А.Барскага, Я.Чыквіна, У.Арлова і інш.) вызначаецца мастацкая
спецыфіка ўвасаблення кахання ў сучаснай беларускай паэзіі ў
еўрапейскім культурным кантэксце з улікам маральна-філасофскіх і
ідэйна-эстэтычных арыентацый творцаў, веравызнання, і
нацыянальнага характару.

Кніга адрасавана літаратуразнаўцам, выкладчыкам і студэнтам
вну.

УДК 821.161.3 – 1.09“19”(075.8)

© А.В. Брадзіхіна, 2009

© УА “ГДУ імя Ф. Скарыны”, 2009

УСТУП

Заканамерны ў грамадстве тэхнагеннай цывілізацыі анаміійны стан соцыуму і маральна-псіхалагічны крызіс свядомасці асобы на мяжы тысячагоддзяў вымагаюць актыўнага перагляду аксіялагічных прывярытэтаў. Пошук шляхоў да гарманізацыі, духоўна-цялеснай сіметрыі індывіда патрабуе пільнай увагі да сёння непаўнавартаснай – атрафіраванай у працэсе антрапалагічнага развіцця з яго спажывецкай арыентаванасцю, – але важнай, нават вызначальнай, структурнай часткі арганізацыі чалавечай істоты – духоўнай. У гэтым сэнсе літаратура ўвогуле і найбольш сугестыўная яе частка – паэзія – у прыватнасці выступаюць не проста як мастацкае мадэляванне жыцця, а, з’яўляючыся знешне пасіўнымі, непрыкметнымі і адначасова дзейснымі маральнымі імператывамі, адыгрываюць вялікае значэнне ў фарміраванні ўнутранага свету чалавека.

У сваю чаргу, інтымная лірыка, карыстаючыся вялікай папулярнасцю ў чытацкай (асабліва жаночай) аўдыторыі, незалежна ад узросту і адукацыйнага ўзроўню, мае найбольшыя патэнцыі эмацыянальна-пачуццёвага ўздзеяння на чалавечую свядомасць, бо суадносіцца з жыццёвым вопытам і ўнутранымі перажываннямі амаль кожнай асобы. І гэта невыпадкова, бо адной з эмацыянальна-каштоўнасных сутнасцей, што канстытуіруе індывіда як цэласную і самадастатковую асобу, было і застаецца каханне.

Творчае ўвасабленне згаданага пачуцця ў практыцы сусветнага мастацтва слова мае кантынуальны характар, што дазваляе гаварыць пра яго заўсёдную актуальнасць. Пры гэтым “вечнасць” любоўнай тэматыкі не абазначае аднолькавасці, аднапланавасці, статычнасці адлюстравання пачуцця ў вербальным мастацтве. Нягледзячы на ўстойлівасць, “канстантнасць” прадмета адлюстравання, на кожным этапе культурнага развіцця прыгожае пісьменства падае прыклады адметнага філасофска-аксіялагічнага, праблемна-зместавага і фармальна-стылёвага выяўлення кахання і звязаных з ім праблем і канфліктаў. Прычына не толькі ў шматаблічнасці кахання, разнастайнасці яго варыянтаў, унікальнасці ўспрымання для кожнага індывіда. Р.Уэлек і О.Уорэн

сцвярджаюць: “Гісторыя пачуцця ўяўляе для даследавання значныя цяжкасці, паколькі пачуццё няўлоўнае і адначасова аднастайнае. <...> Несумненна, аднак, што пачуццё змяняецца, прынамсі спосабы і сродкі яго выражэння” [1, с. 131]. Сапраўды, гісторыя развіцця айчынай любоўнай лірыкі выразна дэманструе залежнасць мастацкіх падыходаў ва ўвасабленні інтымных перажыванняў адуальнай ідэалагічнай дамінанты, рэгулятываў палавой маралі і культурна-эстэтычнай сітуацыі эпохі.

Заканамерна, што ў старажытнабеларускай літаратуры, як моцным сродку распаўсюджання і папулярызавання хрысціянскіх пастулатаў, тэма кахання амаль не закраналася. Аднак ужо польскамоўныя вершы С.Полацкага, напісаныя, па словах Л.Званаровай, пад уплывам “рыцарскай культуры польскай шляхты” [2, с. 352], поўняцца пачуццёвасцю і апяваннем жаночага характа. У XVIII ст. у практыцы школьнага вершапісання ўзнікае так званая “любоўная” паэзія, якая часам набывае форму “кантаў студных” (непрыстойных), што дэтэрмінавана адмаўленнем старых, строгіх царкоўна-рэлігійных дагматаў і ўзмацненнем свецкага пачатку ў літаратуры.

XIX стагоддзе, як рамантычны этап нацыянальнай самаідэнтыфікацыі і антрапацэнтрычнай скіраванасці, легітымізуе прысутнасць пачуццёвых матываў у культурнай сферы. Польскамоўная літаратура XIX ст. падае нам прыклады высокамастацкіх лірычных вершаў любоўнай тэматыкі. Вядомы цыкл адэскіх, або эратычных, санетаў А.Міцкевіча ўтрымлівае скразныя матывы боскага паходжання каханай, захаплення ўсяго свету яе характам, любоўнага шаленства, катарсісу і інш. Прататыпам створанага паэтам вобраза адначасова рэальнай і незямной жанчыны з’яўляецца Марыля Верашчака, аднак сапраўднае яе імя схавана за ўмоўным літаратурным імем петраркаўскай Лауры. Такая мастацкая “падмена” мае ў сваёй аснове рэальныя падставы – боязь скампраметаваць замужнюю жанчыну. Згаданы вышэй выбар А.Міцкевічам умоўнай маскі для свайго прадмета захаплення – не толькі сведчанне мастацкіх густаў і прыхільнасцей аўтара, але і даволі ўдалая спроба пашырэння літаратурнага кантэксту, наданне імені каханай сімвалічнага гучання. Мастацкі “псеўданім” Лаура ў адукаванага чытача выклікае шэраг прадвызначаных асацыяцый, увасабляе, як і для

Петраркі, недасягальнасць любай і веліч і непарушнасць пачуцця лірычнага героя да яе.

Цыкл, як і належыць гэтай форме арганізацыі мастацкага матэрыялу, мае сваю ўнутраную логіку. Успаміны пра гісторыю кахання, сілу любоўнай жарсці (I – VII санеты) перацякаюць у творы, поўныя бязмежнай тугі лірычнага героя і драматычных матываў расстання з каханай (VIII – XIV вершы). XV, XVI і XVII санеты (“Дзень добры”, “Дабранач” і “Добры вечар”), храналагічна ахопліваючы суткі, сімвалічна сцвярджаюць заўсёднасць і паўсюднасць прысутнасці каханай для лірычнага героя і вечнасць яго пачуцця. Апошнія пяць санетаў уяўляюць сабой інтымна-філасофскія рэфлексіі паэта. У кантэксце аналізу кампазіцыі цыкла варта прывесці словы У.Мархеля, які слухна зазначае, што адэскія санеты можна разглядаць, як “біяграфію інтымных узлётаў лірычнага героя і яго натхнёнага пасталення” [3, с. 82].

Будучы паэтам-рамантыкам, у любоўнай лірыцы А.Міцкевіч звяртаецца да класіцыстычных прыёмаў. У адэскіх санетах выразна адчуваецца ўплыў рэнесанснай эстэтыкі: наследаванне Петрарку, выкарыстанне вобразаў антычнай міфалогіі, італьянская разнавіднасць кампазіцыі і інш.

Аднак неабходна заўважыць, што паэзія кахання беларускіх польскамоўных пісьменнікаў XIX ст. мае пераважна схільнасць да ліра-эпікі. Жанр балады, у аснову сюжэта якой пакладзены любоўныя калізій, звязваецца найперш з імёнамі ўжо згаданага А.Міцкевіча, Я.Чачота, Т.Зана, Я.Баршчэўскага, Т.Лады-Заблоцкага, А.Ходзькі і інш. Нягледзячы на пэўную абмежаванасць вырашэння канфлікту, зададзеную канонамі жанру, у баладыстыцы пазамінулага стагоддзя назіраецца даволі шырокая рэпрэзентацыя любоўнай тэмы. Гэта і распаўсюджаныя ў вуснай народнай паэзіі ідэя непазбежнага пакарання за парушэнне вернасці, здраду свайму пачуццю (“Свіцязянка” А.Міцкевіча, “Бекеш” Я.Чачота, “Русалка-спакусніца” Я.Баршчэўскага), праблема кахання і злачынства (“Свіцязь” Я.Чачота, “Свіцязь” Т.Зана, “Маліны” А.Ходзькі); і сентыменталісцкія ўзоры гіпербалізацыі пачуццяў (“Фантазія” Я.Баршчэўскага) ці гісторыі-ідыліі (“Калдычэўскі шчупак” Я.Чачота); і класіцыстычная праблема сутыкнення грамадзянска-патрыятычнага абавязку і жадання асабістага шчасця (“Наваградскі замак” Я.Чачота); і вечная тэма велічы кахання, што мацней за смерць (“Дзве бярозы” Я.Баршчэўскага, “Рамантычнасць”

А.Міцкевіча). Цікавым уяўляецца і шэраг тэкстаў, заснаваных на мастацкім пераасэнсаванні хрысціянскіх пастулатаў. Сярод такіх твораў трэба назваць “Свіцязь” Т.Зана, у якім, у адрозненне ад аднайменных балад А.Міцкевіча і Я.Чачота, прычыны патаплення цэлага горада звязваюцца з найцяжэйшым смяротным грахам – ганарлівасцю. За падобнае парушэнне норм хрысціянскай этыкі пакарана і гераіня балады “Люблю я” А.Міцкевіча. Непрыкаяная душа ганарлівай Марылі пасля яе смерці асуджана на стогадовыя пакуты і блуканні паміж тым і гэтым светам. Акрамя таго, у баладзе Т.Зана даецца даволі глыбокае разуменне самой сутнасці кахання, звездзенае да формулы: “...хто шчыра кахае, <...> // Той кепскага ў сэрцы не мае, // Той ліха не ўчыніць нікому” [4, с. 208].

З’яўленне першага ўзору арыгінальнай беларускай інтымнай лірыкі звязваюць з творчасцю Я.Баршчэўскага, які сваім дыдактычным вершам “Ах, чым жа твая, дзеванька, галоўка занята...” зацвердзіў месца любоўных пачуццяў у беларускамоўнай паэзіі пазамінулага стагоддзя. Невысокі па сваіх мастацкіх вартасцях, названы твор, па меркаванні многіх даследчыкаў, можна разглядаць як пісьменніцкае імкненне далучыцца да традыцый еўрапейскай літаратуры, як “своеасаблівую рэакцыю на «эротыкі» да «анакрэонтыкі» Францішка Князьніна” [5, с. 19] (М.Хаустовіч). Зазначым, аднак, што падкрэслена дыдактычны характар твора, ды і сама ідэя дакору ў адрас простага дзяўчыны за падмену сапраўднага пачуцця ўяўнымі каштоўнасцямі, звязанымі з матэрыяльнымі дабротамі, не дазваляюць гаварыць пра дамінаванне інтымнай тэматыкі ў вершы і, як вынік, указваюць на прыналежнасць яго да так званай эталагічнай лірыкі.

Падобных беларускамоўных твораў з любоўнымі матывамі, але арганізаваных з дапамогай іншай тэматыкі ў айчыннай літаратуры пазамінулага стагоддзя няма. Так, з шэрагу ўласных вершаў Я.Чачота, змешчаных у адной з кніг “Песенек сялянскіх з-над Нёмана і Дзвіны”, адсутнасцю сентэнцый, адкрытых павучанняў відавочна выбіваецца мініяцюра “Доўга спала дзеванька...”. Названым вершам, напісаным у адпаведнасці з народна-песеннай паэтыкай, паэт найперш сцвярджае думку аб неабходнасці выхавання працавітасці ў селяніна і толькі ў другую чаргу – аб каханні як аб актыўнай сіле, што ўзмацняе фізічныя і духоўныя магчымасці чалавека.

У пэўным сэнсе далучаны да любоўнай праблематыкі і адзіны верш К.Каліноўскага “Марыська чарнаброва, галубка мая...”, які на працягу доўгага часу па прычыне яго двухадраснасці ўспрымаўся як узор грамадзянскай лірыкі. Іншымі даследчыкамі выказвалася думка аб двух розных вершах, памылкова аб’яднаных у адзін твор. Аднак цэльнасць асобы рэвалюцыянера, для якога асабістае шчасце і шчасце народа было непадзельным, існаванне рэальнага адрасата (Марыі Ямант) у многім тлумачаць такое дзіўнае спалучэнне ў перадсмяротным вершы-развітанні К.Каліноўскага.

Нават у “адваката народнага” Ф.Багушэвіча з’яўляецца грамадзянска-патрыятычны верш “З кірмашу”, прасякнуты гарачымі пачуццямі да каханай М.Бурачка – Людвісі.

Пашырэнне абсягаў інтымнай лірыкі ў к. XIX – пач. XX ст. звязана з агульнымі заканамернасцямі развіцця літаратурнага працэсу ўвогуле і паэзіі ў прыватнасці: лірызацыяй, паглыбленнем суб’ектыўнага пачатку, узмацненнем гуманістычнага пафасу. Адсутнасць уласнай мастацкай традыцыі ў многім тлумачыць з’яўленне спрошчаных, найўных інтымных вершаў А.Гурыновіча, не менш слабых з мастацкага боку, дэкларацыйных вершаў прановы “савецкі” тып узаемаадносін мужчыны і жанчыны Ц.Гартнага.

Разам з тым сапраўдным дасягненнем тагачаснай літаратуры выглядае высокая і ўзнёслая, шчырая і пранікнёная лірыка кахання К.Буйло. Рамантычнае ўвасабленне пачуцця ў цэнтры з гераіняй-марай, пазбаўленай індывідуальных рыс і псіхалагічнай канкрэтызацыі, характарызуе любоўную лірыку З.Бядулі.

Вызначальнымі для ўсёй беларускай літаратуры постацямі ў апяванні хваляючых пачуццяў выступаюць Я.Купала і М.Багдановіч. У ранняй творчасці першага каханне разглядаецца самадастатковай з’явай, са спасціжэннем якой узнікае гармонія. Паэт перадае ідэальнае і зямное пачуццё адначасова (нізка “Для яе”), стварае пантэістычны гімн кахання (“Абнімі”, “Яна і я”), увасабляе народны ідэал любові (“Дзяўчынцы”). Як і Я.Купалу, М.Багдановічу ўласцівы “шляхетны а далікатны характар беларускага яру, які распаўсюджваецца на ўсе наступныя пакаленні нашых паэтаў” [6, с. 59], – сцвярджае Ю.Пацюпа. У разуменні “Максіма-кніжніка” каханне – гэта ўзаемаповязь радасці і смутку. Паэт упершыню ў беларускай паэзіі глыбока раскрывае праблему кахання і смерці. Моцны філасофскі пачатак, арыентацыя на сусветную культурную традыцыю, навацыйнае раскрыццё калізій і

напаўненне вобразаў – усё гэта стала падставай для ўспрымання М.Багдановіча як творцы, які мае вырашальнае значэнне ў станаўленні беларускай любоўнай лірыкі.

Стрыманай, сціплай, паэтычна “заземленай”, цалкам адпаведнай беларускай нацыянальнай ментальнасці, уяўляецца паэзія кахання Я.Коласа. Колькасна нешматлікая, яго лірыка пра каханне пазбаўлена традыцыйнага паэтычнага ўзвышэння, пачуццё часта мае падкрэслена будзённае ўвасабленне. Лірычны герой не здольны выстаўляць напаказ свае перажыванні, яны выражаюцца стрымана і сціпла.

Абвяргаючы шырока распаўсюджаны літаратурны міф аб амаль поўнай адсутнасці ў Я.Коласа вершаў інтымнага гучання, адзначым, што толькі яго любоўныя вершы-прысвечэнні налічваюць некалькі адрасатаў. Больш дзесятка інтымных твораў прысвечана жонцы пісьменніка Марыі Дзмітрыеўне Міцкевіч. Шэраг поўных закаханасці вершаў адрасаваны паэтцы і перакладчыцы яго твораў на рускую мову С.Сомавай, з якой Я.Колас пазнаёміўся ў Ташкенце ў 1942 г. Больш дзесяці лірычных твораў прысвечана Н.І. Чакалінскай, сям’я якой жыла па суседству з сям’ёй Я.Коласа ў 30-я гг. Згаданыя інтымныя вершы з’явіліся ў перыядычным друку толькі ў к. XX – пач. XXI стст. і таму дагэтуль невядомыя шырокай грамадскасці. Сказанае вышэй сведчыць пра мэтазгоднасць звароту да гэтай абмінутае даследчыцкай увагай часткі спадчыны пісьменніка. Думаецца, у будучым даследчыкаў чакаюць новыя адкрыцці на шляху вывучэння любоўнай лірыкі нашага класіка. Яго захапленне Аляксандрай Антонаўнай Кетлер, “былінкай”, як называў яе Я.Колас, нарадзіла шэраг інтымных вершаў, якія захоўваюцца ў асабістым архіве А.Кетлер і якія яна завяшчала музею паэта з умовай абнародаваць іх не раней, як праз дзесяць гадоў пасля яе смерці.

У перыяд існавання Савецкай дзяржавы з яе метадамі калектыўнага выхавання строгія патрабаванні да літаратуры абавязковага спалучэння ў ёй асабістага і сацыяльнага, безумоўна, не маглі не адбіцца на якасці вершаў нават прызнаных майстроў слова. Нягледзячы на гэта, беларуская савецкая паэзія ўсё ж пакінула нашчадкам шэраг вершаў, якія і сёння застаюцца высокімі ўзорамі інтымнай лірыкі: “Бывай” А.Куляшова, “Пахне чабор” П.Броўкі, “Белыя яблыні” П.Панчанкі, “Мужчына. Жанчына. Чаканне...” А.Вярцінскага, “Жанчына” Я.Сіпакова і інш. Адметнай

у ідэйным і вобразна-выяўленчым планах уяўляецца інтымная лірыка М.Танка. У давераснёўскі перыяд пісьменнік апявае каханне сціплае, прыземлена-вясковае, але натуральнае ў сваёй маральнай чысціні і цэласнасці, асацыятыўна далучанае да водару журавінавага цвету (зборнікі “Журавінавы цвет” і “Пад мачтай”). Схільнасць паэта да верлібра, што ў дачыненні да інтымнай лірыкі праявіла сябе з 50 – 60-х гг., заўважны ўплыў на яго вершатворчасць лепшых узораў рускай і польскай класікі, увядзенне ў любоўны верш гумарыстычных элементаў дазваляюць гаварыць пра паэзію кахання М.Танка як навацыйную з’яву ў тагачасным літаратурным працэсе.

Беларуская інтымная лірыка на сучасным этапе – складаная і неаднародная мастацкая сістэма, што ўтрымлівае ў сабе шырокі спектр плыней і тэндэнцый, кіруецца рознымі мастацка-эстэтычнымі канцэпцыямі, анталагічнымі і маральна-этычнымі арыентацыямі. Тым не менш сур’ёзнага сістэмна-комплекснага даследавання айчыннай любоўнай вершатворчасці, у якім арганічна паядноўваліся б знешні і ўнутраны падыходы да вывучэння літаратуры, дагэтуль здзейснена не было. І хоць паэзія кахання асобных аўтараў даволі часта трапляла ў фокус увагі крытыкаў і літаратуразнаўцаў, яна разглядалася пераважна ізалявана, без уліку агульных імператываў развіцця сучаснай інтымнай лірыкі, вытокаў творчай індывідуальнасці, яе светапоглядных пазіцый, а таксама далучанасці да сусветных традыцый.

Менавіта скіраванасцю на шматузроўневы ахоп лірычных тэкстаў пра каханне абумоўлена спецыфіка даследавання, якое вядзецца ў адносінах да кожнага творцы ў трох асноўных накірунках: генезіс, тэндэнцыі развіцця, кантэкст. Высветленне літаратурнай генеалогіі прадугледжвае пошук уплываў і ўздзеянняў на фарміраванне і станаўленне паэтычнага таленту, што адначасова дазваляе падкрэсліць самабытнасць, арыгінальнасць мастацкай індывідуальнасці, а таксама глыбей спасцігнуць механізм крэатыўнага пачатку. Другі накірунак даследавання звязаны з выяўленнем асноўных заканамернасцей развіцця сучаснай любоўнай лірыкі. Паняцце “кантэкст” разумеецца аўтарам манаграфіі даволі шырока і прадугледжвае філасофскі, псіхалагічны, эстэтычны, культуралагічны і літаратурны аспекты.

1 ПАЭЗІЯ КАХАННЯ: АСПЕКТЫ ТЭОРЫ І ВЕРЫФІКАЦЫІ

1.1 Інтымная лірыка як адметная мастацкая з’ява

У працэсе светаспасціжэння першачарговая роля, як правіла, належыць складаным і шматгранным стасункам паміж асобай і быццём, што звычайна разгортваюцца ў трох асноўных напрамках: сацыяльнае жыццё індывіда, яго сувязь з колам прыватных асоб, узаемазалежнасць чалавека і прыроды. Адпаведна гэтаму ў сучасным прыгожым пісьменстве вылучаюцца тры разнавіднасці лірыкі: грамадзянская, інтымная, пейзажная. Умоўнасць такога падзелу, у аснову якога пакладзена найперш прыкмета зместу, хісткасць межаў паміж асобнымі відамі пацвярджаецца эмпірычнай праверкай, што выяўляе наяўнасць шматлікай колькасці вершаў змешанага тыпу як у класічнай спадчыне, так і ў сучаснай паэзіі. У якасці прыкладу “камбінаваных” твораў могуць выступаць вершы Я.Купалы “Зіма”, “Зімовая ноч”, “Крым”, “Спадчына” і інш., дзе праз замілаванасць пейзажам выяўляюцца патрыятычныя пачуцці.

Многія даследчыкі вылучаюць яшчэ адзін від лірыкі – філасофскую (і нават яе разнавіднасці: уласна філасофскую, навуковую і медытатыўную), якая адлюстроўвае рэфлексію асобы ў імкненні спасцігнуць таямніцы светабудовы, асновы быцця і свядомасці чалавека, дапамагае асэнсаваць феномены часу, вечнасці, смерці, выяўляе напружаны роздум пра прызначэнне чалавека на зямлі. Нягледзячы на тое, што “ледзьве не ў кожным лірычным творы прысутнічае медытатыўны пачатак” [7, с. 135], не ўласцівая лірыцы дыскурсіўнасць, рацыянальнасць такіх вершаў доўгі час выклікала спрэчкі сярод літаратуразнаўцаў. Неабходна зазначыць, што эскалацыя вершаў уласна філасофскага зместу ў апошнія дзесяцігоддзі мінулага стагоддзя аформілася ў інтэлектуальна-філасофскі кірунак і ў айчынным мастацтве слова, які рэпрэзентуюць М.Танк, А.Разанаў, Н.Артымовіч, Г.Булыка, Я.Юхнавец, М.Баярын, І.Бабкоў, У.Арлоў, Г.Дубянецкая і інш.

У працэсе даследавання лірыкі кахання ўзнікае шэраг тэарэтычных пытанняў, звязаных з неакрэсленасцю,

некарэктнасцю, неразмежаванасцю пэўных паняццяў або неадназначным вытлумачэннем адпаведных літаратурных з’яў. Адно з іх абумоўлена распаўсюджаным меркаваннем, заснаваным на атаясамліванні тэрмінаў “інтымная” і “любоўная” лірыка. На наш погляд, калі першы з іх мае шырокую семантыку і можа выкарыстоўвацца для выражэння даволі вялікага спектра пачуццяў, то другі з’яўляецца яго састаўной часткай і правамерны ў дачыненні ўвасаблення толькі калізій кахання. Інтымная паэзія скіравана на перадачу перажыванняў асобы, выкліканых яе адносінамі з колам іншых людзей па вузкачалавечай лініі. Праявы сяброўства, кахання, маральнага хараства, духоўнай роднасці, добрабычлівасці, глыбока асабістыя думкі знаходзяць сваё адлюстраванне ў творах такога гучання. Паняцце “інтымная” лірыка ўбірае ў сябе паняцце “любоўная” як адно з праяўленняў размаітай гамы пачуццяў. Так, вершы М.Багдановіча пра трапяткое юнацкае пачуццё (“Першая любоў”), аб “рупным каханні” будучай маці да свайго дзіцяці (“Да вагітнай”) і поўны глыбокага смутку верш, прасякнуты прадчуваннем блізкай смерці (“Не куй ты, шэрая зязюля...”), адносяцца да інтымнай лірыкі ў аднолькавай ступені, у той час як у тэматычны абсяг любоўнай паэзіі ўваходзіць толькі першы. Адсюль вынікае, што тэрмін “інтымная” паэзія можа выступаць субстытутам азначэнню “любоўная”. Тым не менш не ўяўляецца мэтазгодным цалкам ідэнтыфікаваць любоўную лірыку з інтымнай. У адносінах да твораў аб узаемадачыненнях паміж мужчынам і жанчынай названыя паняцці можна традыцыйна кваліфікаваць як сінанімічныя, усё ж не адмаўляючы іх відавочную сэнсавую і функцыянальную адрознасць.

Аднак цяжкасці, звязаныя з вызначэннем асаблівасцей такога віду лірыкі, як інтымная, не вычэрпваюцца праблемай тэрміналогіі. У шматгадовай дыскусіі адносна дыферэнцыраванага падыходу да мужчынскай і жаночай паэтычнай творчасці, здаецца, даўно пастаўлена кропка: прыкмета полу, гендэр аўтара на якасць вершаў істотна не ўплывае. Можна цалкам пагадзіцца з высновай аб адсутнасці такога падзелу, калі справа тычыцца паэзіі ўвогуле. Аднак зусім іншы выгляд набывае праблема ў ракурсе выяўлення пачуцця кахання. Анатамічнае, фізіялагічнае, псіхалагічнае адрозненне мужчыны і жанчыны, таксама як і адметнае ўспрыняцце імі супрацьлеглага полу аспрэчыць цяжка. Гэта пацверджана

навукай, зафіксавана ў фальклоры і міфалогіі, адлюстравана ў творах мастацтва і філасофскіх трактатах.

Вядома, што палярнасць двух пачаткаў – мужчынскага і жаночага – і разуменне гармоніі як зліцця, яднання, злучэння іх у адно цэлае – цэнтральная тэма і падмурак усходніх філасофій. Палавая бінарная апазіцыя была акрэслена яшчэ ў Старажытным Кітаі праз паняцці *інь* – *янь*, а ў культурнай прасторы Індыі ў якасці такіх пачаткаў выступалі *ха* і *тха*. Трэба сказаць, што гэта думка ў гісторыі філасофіі і культуры носіць кантынуальны характар. Мае рацыю Т.Шамякіна, калі даводзіць: “Усе філосафы старажытнасці, а за імі і сучасныя сышліся на тым, што мужчынскі пол (шырэі – Дух) – носьбіт зменлівасці, рэвалюцыйнасці, прагрэсу, руху наперад, шукання новага; жаночы (шырэі – Матэрыя, Цела, – а таксама – Душа, Псіхэя) – носьбіт устойлівасці, парадку, кансерватызму” [8, с. 245]. Досыць цікавая спроба вывятлення розніцы ў псіхалагічным адчуванні мужчыны і жанчыны ў час блізкасці прадстаўлена сучасным рускім філосафам і пісьменнікам 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” [9, с. 242]. Унутраны стан жанчыны, па меркаванні Г.Гачава, цалкам супрацьлеглы. Ён бліскі да “зачаравання, выкрадання, лёгкасці, узлятання, узняцця, узнясення, кружэння, – словам, паветранасці і вогненасці” [9, с. 243].

Лагічнай будзе выснова аб тым, што ўвасабленне, перадача пачуцця кахання ў творчасці мужчыны і жанчыны – з’явы істотна адрозныя. Палярнасць выяўлення любоўных перажыванняў прадстаўнікамі розных полаў выяўляецца нават на знеўнім узроўні, у наступных мастацкіх праявах. Так, атрыбутыўнай адзнакай мужчынскай лірыкі кахання з’яўляецца апяванне хараства любай, захапленне яе пекнасцю, зграбнасцю, знешняй прыгажосцю, стварэнне дэталёвых партрэтных характарыстык, у той час як у інтымнай паэзіі жанчыны ўвага акцэнтуюцца на словах, паводзінах, учынках, дзеяннях прадмета захаплення. Сутнасна непадобным з’яўляецца і апісанне пачуццёва-пажадлівых карцін. Так, калі мужчына прама ці ўскосна апісвае сам акт фізічнай блізкасці, то жанчына засяроджваецца на яе прэлюдыі. Прэрагатывай мужчынскай паэзіі становіцца стварэнне зборных вобразаў,

любаваанне прыгажосцю жанчын пэўнай мясцовасці, а таксама апяванне імя каханай, што ў любоўных вершах, напісаных жанчынамі, амаль не фіксуецца. Сказанае вышэй дазваляе меркаваць, што падзел любоўнай паэзіі на мужчынскую і жаночую небеспадстаўны і ў пэўным сэнсе мае права на існаванне.

Спецыфіка любоўнага жанру разам з лірычным суб'ектам (носьбітам перажывання) вымагае наяўнасці лірычнага аб'екта – часцей за ўсё асобы супрацьлеглага полу, на якую гэта пачуццё накіравана. У адрозненне ад іншых разнавіднасцей лірыкі (грамадзянскай, пейзажнай, філасофскай), у інтымнай паэзіі лірычны аб'ект не з'яўляецца пасіўным вобразам. Ён не толькі ўздзейнічае на дыялектыку пачуцця суб'екта, а і дапаўняе яго сваімі перажываннямі і дзякуючы сваёй актыўнай ролі ў вершы набывае статус другога лірычнага персанажа. Часам “дадатковы” герой (гераіня), уключыўшыся ў дыялог, прадстаўляе рэцыпіенту магчымасць пачуць двухгалоссе, асэнсаваць розныя погляды, успрыняць нараджэнне прыхільнасці з абодвух бакоў у іх непарыўнасці. Неабходна зазначыць, што дыялагізм такіх твораў пераважна ўяўны, імпліцытна экспрэсіўны, бо лірычны род па сваёй сутнасці маналагічны. Выказванне лірычнага аб'екта ў гэтым выпадку ўжо прапушчана праз эмацыянальна-пачуццёвую сферу асноўнага лірычнага героя і якасна набліжаецца да ўскоснай мовы. Аднак прысутнасць лірычнага аб'екта ў інтымнай паэзіі носіць неабавязковы, факультатыўны характар. Мастацкі верш часам фіксуе толькі квінтэсенцыю пачуцця кахання, перадае яго чыстае, абстрактнае выяўленне без прамога ўказання на наяўнасць адрасата. У іншых выпадках прадмет захаплення, якому прысвячае твор засяроджаны на сваім унутраным стане паэт, усё ж праступае ў вершы, але яго вобраз можа падавацца расплывіста і аморфна. У залежнасці ад наяўнасці адрасата паспрабуем падзяліць лірычныя інтымныя творы на некалькі груп. Трэба заўважыць, што тут маецца на ўвазе *знешняя* адрасаванасць у адрозненне ад ужо закладзенай у аснову мастацкага тэксту *ўнутранай* адрасаванасці, скіраванай на чытача.

Да **першай** групы можна аднесці любоўныя вершы *без адрасата*, у якіх пэўны лірычны аб'ект фармальна адсутнічае, хаця прататып, першавобраз яго (яе) у рэальным жыцці, безумоўна, існуе. У дадзеным выпадку адбываецца своеасаблівая аберацыя канкрэтнага пачуцця, пераключэнне ўвагі мастака на іншыя аб'екты

паэтычнага натхнення. Гэта можа быць аўтарскае назіранне з уласцівай яму дэскрыпцый рэалій жывой і нежывой прыроды, суаднесенае з асабістым лёсам або народжанае ўласнымі перажываннямі. На прыналежнасць такіх вершаў да любоўнай паэзіі, як правіла, указваюць толькі рамачныя кампаненты тэксту (загалолак, прысвячэнне). Лірыку акрэсленага гучання ўмоўна назавем *дэаб'ектнай*. Яскравы прыклад твора-сузірання – вядомы верш М.Багдановіча з нізкі “Эрас”:

У космах схаваліся кветы чырвоныя,
Кветы чырвоныя,
Неапылёныя.
Хцівасць жадання іх томіць таёмная,
Томіць таёмная,
Сіла няскромная.
Але дарэмна ў іх сокі б'юць шпаркія,
Сокі б'юць шпаркія,
Свежыя, яркія.
Звянуць яны, тыя кветы чырвоныя,
Кветы чырвоныя,
Неапылёнымі [10, с. 202].

У прыведзеным вершы беларускага класіка не наглядаецца ні аб'екта захаплення, што стаў магутным штуршком да напісання твора яскрава эратычнага характару, ні героя (суб'екта), калі, вядома, не прыняць за яго “кветы чырвоныя”, а сам твор не інтэрпрэтаваць як алегорыю.

У абсяг дэаб'ектнай лірыкі таксама ўваходзяць творы, фокус увагі ў якіх скіраваны на чужое пачуццё. Цэнтральнае месца тут займаюць два вобразы – Яго і Яе, а ў пэўнай падзейнасці верша нават угадваюцца некаторыя элементы сюжэта. У якасці лірычных герояў у падобных творах могуць выступаць сімвалічныя і алегарычныя вобразы. Так, скажам, у лірычным вершы Я.Купалы “Явар і каліна” пяшчота кахання ўвасабляецца ў традыцыйных фальклорных персанажах расліннага царства. Аўтар звяртаецца да прыёму своеасаблівай эмпатыі, нібы пераносячы сябе ў створаны вобраз, уласныя думкі матэрыялізуе ў іншай іпастасі, імкнучыся спасцігнуць сітуацыю і сутнасць канфлікту знутры.

Акрамя таго, даволі распаўсюджаным ў мастацтве слова падвідам любоўнага твора, які не прадугледжвае непасрэднай прысутнасці ў ім партнёра па эмацыянальна-псіхалагічным перажыванні, з'яўляецца верш-роздум, развага, што стаіць на мяжы інтымнай і ўласна філасофскай лірыкі. Творца імкнецца абстрагавацца ад жыццёвых рэалій і спасцігнуць існасць кахання і звязаных з ім феноменаў (зрады, рэўнасці, адзіноты, гонару і інш.) абстрагавана, абагульнена, падключыўшы не толькі пачуцці, інтуіцыю, але і логіку, розум. Прыкладам можа служыць наступная дэцыма А.Вярцінскага:

Любоў нараджае не толькі дзяцей.
Любоў нараджае не толькі надзеі.
Любоў апрача дзяцей і надзей
прыносіць сумненні і падзенні.
Аддаўшы сябе сваёй сяўбе,
свету явіўшы плады залатыя,
самазнішчае яна сябе,
і разам з ёю знішчаюцца тыя,
хто яе носіць [11, с. 212].

Нягледзячы на тое, што вершы-філасафемы ёсць прэрагатыва паэтаў рацыянальна-аналітычнага складу, да якіх, безумоўна, належыць і А.Вярцінскі, творы падобнага кшталту сустракаюцца ў любоўнай лірыцы амаль кожнага мастака слова.

Яшчэ адной разнавіднасцю дэаб'ектнай лірыкі, ужо не так шырока прадстаўленай у айчыннай паэзіі, могуць служыць вершы-рэфлексіі, дзе лірычны герой, заглыбляючыся ў свае перажыванні, быццам бы забывае пра аб'ект свайго жадання. У якасці ілюстрацыі можа выступаць верш “Я кахаў” У.Жылкі:

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 загінуў, 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 [12, с. 26].

Як бачым, у цэнтры твора – эмоцыі і пачуцці лірычнага “я” паэта. Яго ўнутраны свет выступае самадастатковым, аўтаркічным і даволі замкнёным для таго, каб выпраменьваць энергію эрасу вакол сябе. Суб’ект цалкам паглынуты рэтраспектыўным самааналізам. У яго працэсе выяўляецца прага вяртання героем не любай яму жанчыны, да вобраза якой аўтар зусім не апелюе, а ўжо перажытага ім, спазнанага ў мінулым крылатага стану закаханасці, ранейшай здольнасці кахаць.

Несумненна, што любоўныя вершы без адрасата ўключаюць у сябе менавіта тыя лірычныя творы, дзе няма аднаго канкрэтнага аб’екта пачуццяў. Гэта значыць, названую групу таксама рэпрэзентуюць вершы інтымнага гучання, народжаныя спантаннасцю выхаду і адвольнасцю, шматскіраванасцю паэтычнай энергіі, што адпаведна выклікае павелічэнне колькасці адрасатаў у мастацкай прасторы кожнага з твораў. Усё зазначанае дазваляе ўмоўна назваць такі від лірыкі *поліаб’ектнай*.

Прыхаваць, зацяніць сапраўдны прадмет свайго захаплення аўтар можа пры дапамозе зборнага або абагульненага вобраза. У першым выпадку мастак слова фармальна змяшчае адзін жаночы вобраз у цэнтры лірычнага твора, аднак фактычна ім ствараецца верш-любаванне лепшымі рысамі слабой паловы чалавецтва пэўнай мясцовасці (часцей за ўсё роднага паэту кутка) ці беларускіх прыгажунь увогуле. Як правіла, гэта ідэальны вобраз, фармальна выражаны адзіночным лікам. Да прыкладу, верш “Белавежанка” А.Барскага пабудаваны пры дапамозе такога прыёму:

Цябе стварыў бог,
Калі цешыўся моцна
Радасцю нейкай.
З галінкі яловай
Даў табе вейкі,
Вочы – з азёраў двух сініх,
Зубкі – з інею,
Косы – з саломы пшанічнай,
Голас – з песні крынічнай,

Сэрца – з бур навальнічных,
Душу – з цішы вячэрняй,
Якая не знае межаў [13, с. 23].

Нярэдка сустракаюцца і абагульненыя вобразы, якія ўвасабляюць тыповую прадстаўніцу канкрэтнай групы (сацыяльнай, прафесійнай, узроставай і г.д.) і таксама граматычна выражаныя адзіночным лікам. У адрозненне ад зборнага поліаб'екта, нярэдка гэта падкрэслена рэальны вобраз, пададзены ў будзённых рэаліях. Відавочна, што жняя з хрэстаматыйнага купалаўскага верша не з'яўляецца канкрэтным аб'ектам пачуцця, а ўвасабляе сабой кожную беларускую дзяўчыну. Дадзеную думку пацвярджаюць апошнія радкі верша: “Гэта жнейка наша // Ёй нашаей старонцы” [14, с. 33]. Лірычныя творы са зборным і абагульненым поліаб'ектам, як правіла, належаць пісьменнікам-мужчынам. У жаночай паэзіі такія вобразы, як было заўважана вышэй, амаль не фіксуюцца.

Да поліаб'ектнай інтымнай лірыкі таксама будзе правамерным далучыць даволі разнастайную падгрупу вершаў, дзе аўтар шляхам узбуйнення адрасата да калектыўнага вобраза стварае ілюзію адсутнасці адзінага пэўнага аб'екта пачуцця. У якасці прыкладу працытуем урывак з верша Я. Купалы “Да дзяўчатак”:

Ой, дзеванькі-любанькі!

Люблю, люблю вас,

Я ў вашых, галубанькі,

Сетачках увяз.

<...>

Нападае часценька

Нейка дзіўна млосць,

І так шчасна-шчасненька

Хочацца чагось.

Вочы неўспадзевачкі

Ўсё туды бягуць,

Дзе сонейкі-дзевачкі,

Любачкі жывуць [14, с. 243 – 244].

У приведзеным тэксце наглядаецца стыхійнасць, няпэўнасць, нерасчлняльнасць любоўнага памкнення героя ў адносінах да кожнай з дзяўчатак, хаця відавочна, што лірычны суб'ект валодае моцнай прыцягальнай энергетыкай. Непасрэдна адзіны прадмет пачуцця ў вершы адсутнічае, яго замяняе поліаб'ект – сумарны, шматаблічны, сукупны. Трэба сказаць, што сярод апісанага падвяду лірыкі з непадзельным, сінтэзаваным аб'ектам пачуцця сустракаецца і такі інварыянт, дзе лірычны герой з актыўнага захоплення ўдзельніка ператвараецца ў старонняга ўраўнаважанага назіральніка. У такіх творах інтымнага характару суб'ект не імкнецца да стасункаў з жанчынамі (мужчынамі), што сталі крыніцай перажывання, а застаецца нібы па-за падзеямі, збоку. Пры гэтым прадмет увагі, як правіла, выпадковы, далёкі, чужы герою. Скажам, лірычны персанаж Я.Чыквіна ўспрымае вячэрні Беласток наступным чынам: “Паненкі свецяць нібы лампы Алядына. // Ці як бутэлькі моцнага віна. // У званах спадніц // Нагамі звоняць песні гошчы нявінніц” [15, с. 35]. Лірычны суб'ект, набліжаючыся да аўтара, можа знаходзіцца не толькі збоку, але і звыш, над падзеямі. У такім выпадку поліаб'ект набывае сваё максімальнае колькаснае выражэнне, бо ўключае ў сябе кожную асобу жаночага полу. У выніку твор прымае прыкметны разважна-дыскурсіўны характар. Да прыкладу, дзяўчаты, якія сняць “тайны свой мужчынскі ідэал” [16, с. 98], або жанчыны, “што пасля пацалунка мужчыны // Не зведалі асалоды пацалунка дзіця”, [16, с. 84] Г.Бураўкіна – вобразы менавіта такога кшталту.

Нарэшце ў вершы можа быць некалькі адзінкавых аб'ектаў, створаных шляхам размеркавання, рассеявання, драбнення цэласнага пачуцця або, наадварот, народжаных палярнымі, супрацьлеглымі эмоцыямі. Яшчэ адзін лірычны твор Г.Бураўкіна “Непрыгожых жанчын не бывае...” мае адразу два знешне непадобныя, нават кантрастныя, аб'екты. Гэта – “Асляпляльная, // Баявая, // Як маланка, // Як выклік нудзе” і “Сарамяжліва- // Снегавая, // Як лілея на ціхай вадзе” [16, с. 68]), што, на думку паэта, якраз пацвярджае змешчаны ў назве афарызм. Неабходна ўдакладніць: вершы, дзе наглядаецца вылучэнне вобразаў з пэўнай мікра- ці макрагрупы, колькасна нешматлікія і ў айчыннай інтымнай лірыцы сустракаюцца спарадычна.

Такім чынам, сярод любоўных вершаў без адрасата выразна вылучаюцца дзве асноўныя падгрупы – дэаб'ектныя і

поліаб'ектныя. Першая з іх, у сваю чаргу, ахоплівае лірычныя творы з элементамі сюжэта, вершы-сузіранні, філасафемы і рэфлексіі. Індыкатарам і прыкметай для тыпалогіі другой падгрупы з'яўляецца спецыфічны поліаб'ект, які мае наступныя мадыфікацыі: зборны, абагульнены, сумарна-цэласны, а таксама сінхронна-атамарны вобраз.

Другую групу складаюць *адрасаваныя* творы, у якіх, праступаючы больш ці менш ясна, прысутнічае вобраз абранніцы (абранніка). Паводле наяўнасці адзінага лірычнага аб'екта такі пласт паэзіі можна інакш назваць *монааб'ектным*. Пры гэтым трэба ўлічваць, што яго функцыі не зводзяцца да непасрэднай, канкрэтнай адрасаванасці, якая выражаецца вершамі-зваротамі, прысвячэннямі, просьбамі, пасланнямі і г.д. Яна можа мець і форму ўспамінаў, споведзяў, маналогаў, аднак у іх абавязкова павінна прадставаць асоба, што выклікала творчае натхненне. Нягледзячы на відавочную нешматлікасць аб'ектных форм (заўсёды адзін вобраз), монааб'ектная лірыка не з'яўляецца аднародным масівам, маналітным утварэннем у адносінах да адрасата. Арыенцірам для тыпалогіі ў гэтым выпадку выступае ступень пазнавальнасці прататыпа.

Успрымаючы сваё пачуццё як найвялікшую каштоўнасць, паэт часта імкнецца ўзвысіць прадмет свайго захаплення праз апяванне яе (яго) сапраўднага імя. Звычайна яно дае назву вершу, цыклу, кнізе, але можа служыць і асновай для вытворных ад яго мастацкіх тропаў. Скажам, як у вершы А.Барскага “Чаму ў гэты ясны дзень...”: “Я стану на калені // І дамалюю // **Ніна Лізу**” [17, 38].

Іншай матывацыяй кіруюцца аўтары, якія замест сапраўдных імёнаў каханых карыстаюцца выдуманымі. Жаданне схаваць сваё пачуццё ад любога чалавека, немагчымасць па шэрагу прычын выказаць сваю прыхільнасць публічна, боязь насмешкі, адмовы, што балюча раніць самалюбства, прымушае творцаў звяртацца да своеасаблівых “псеўданімаў”. Замена рэальных імёнаў жанчын фіктыўнымі была распаўсюджана яшчэ ў антычнасці. Уласна, жанр любоўнай элегіі нават ля самых сваіх вытокаў прадугледжваў наяўнасць пэўнай умоўнай маскі для каханай паэта. Вядома, што Дэлію – музу Тыбула – у сапраўднасці звалі Планія, а Цынція (Кінфія) – адрасат любоўных элегій Праперцыя – у жыцці мела імя Госція [18, с. 183].

Часам паэта не задавальняюць звычайныя імёны ў якасці “псеўданіма-маскі”, і фантазія мастака спараджае адмысловыя адпаведнікі з сімвалічным сэнсам. Гэта могуць быць і празрыстыя метафары (блокаўская Чароўная Дама), і лёгка пазнавальныя алюзіі (Лаура ў А.Міцкевіча), і знарок ускладнення асацыяцыі, дэшыфраваць якія чытачу даволі цяжка (напрыклад, А. сучаснага беларускага паэта Л.Дранько-Майсюка). Ствараючы туманную заслону, флёр таямнічасці вакол жаданай асобы, аўтар можа ўвогуле пазбягаць уласных імёнаў, карыстаючыся займеннікамі або нейтральнымі словамі, тыпу *дзяўчына, жанчына, каханая, любая* і інш. Вопыт паказвае, што такі прыём практыкуецца ў любоўнай паэзіі найбольш часта.

Зразумела, што па прычыне адсутнасці катэгарычных адрозненняў паміж згаданымі падвідамі дэаб’ектнай, поліаб’ектнай ці манааб’ектнай лірыкі ў сусветнай практыцы вершапісання нярэдка сустракаюцца творы-кантамінацыі.

Безумоўна, у колькасных адносінах манааб’ектныя вершы традыцыйна дамінуюць на працягу ўсёй гісторыі развіцця літаратуры. Дэаб’ектная лірыка ёсць заканамерная ўласцівасць некаторых нерэалістычных мастацкіх накірункаў (напрыклад, імпрэсіянізму ці сімвалізму). Аднак калі значную частку сваёй крэатыўнай энергіі паэт аддае любоўным творам без адрасата, то можна меркаваць, што светаадчуванне такога аўтара вызначае інтравертнасць, павышаная закрытасць, замкнутасць, пэўны эгацэнтрызм мыслення. У падобным выпадку лірычны герой верша ці цэлага цыкла засяроджаны на ўласным унутраным стане, а высокаразвітая эмацыянальнасць яго застаецца адмежаванай, аўтаномнай.

Заканамерна, што манааб’ектныя вершы, як і належыць лірыцы, выказваюцца ад першай асобы. Гэта дазваляе стварыць большую ілюзію праўдападобнасці ў перадачы знешняга дзеяння псіхалагічнай карціны, спантаннага ўнутранага стану герояў, узмацніць праз уласна перажытае персанажам мастацкае ўражанне ад твора. Форма выражэння думак ад трэцяй асобы, якая даволі часта сустракаецца ў дэаб’ектнай і поліаб’ектнай лірыцы, праз пэўную абстрагаванасць і абагульненасць дае аўтару багатыя магчымасці ў дэталёвым выяўленні складаных унутраных працэсаў, найтанчэйшых зрухаў душы, ілюстрацыі эмоцый і хваляванняў

сэрца не аднаго, а адразу некалькіх герояў, што ў значнай ступені набліжае такія творы да ліра-эпасу.

Паэтычнай традыцыяй спрадвеку выпрацавана багатая сістэма жанраў з не менш разнастайным арсеналам вобразна-выяўленчых сродкаў, што прызначаны для перадачы менавіта любоўных пачуццяў і перажыванняў. З антычнай спадчыны гэта найперш эпіталама і гіменей – вясельныя песні ў гонар жаніха і нявесты, а таксама разнавіднасці букалічнай паэзіі – ідылія, эклога, пастараль, што поруч з паказам бестурботнага жыцця на ўлонні прыроды абавязкова павінны былі ўтрымліваць любоўны канфлікт, які шчасліва вырашаўся ў развязцы твора.

Сярэдневяковая паэзія інтымнага гучання прапануе сваю жанравую сістэму, дзе розніцу паміж асобнымі жанрамі складаюць толькі час і месца выканання песні. Скажам, альбы – гэта ранішнія песні, серэнады – вячэрнія, баркаролы – песні, якія выконваюць весляры-гандальеры і інш. Гаворачы пра мастацкія здабыткі любоўнага меласу, нельга абмінуць увагай і раманс, што ўжо ў французскай паэзіі XVI ст. вызначаецца як невялікая лірычная песня пра каханне. Такое разуменне раманса бытвала і ва ўсходнеславянскіх літаратурах XIX ст., дзе ён атрымаў шырокае распаўсюджанне. Многія цвёрдыя формы верша ўзніклі і выкарыстоўваліся для выражэння эмоцый, выкліканых жаночай магіяй і хараством. Скажам, першапачатковае прызначэнне санета і трыялета звязвалася менавіта з любоўнымі перажываннямі, аднак ужо ў эпоху Рэнесанса тэматычныя абмежаванні для названых вышэй форм перасталі існаваць.

Творы пераважна інтымнага кшталту складалі і так званую альбомную лірыку XVIII – XIX ст., што часцей за ўсё мела вузкі, прыватны характар. Адной з яе разнавіднасцей лічыўся мадрыгал, які ўяўляў сабой верш-камплімент, прысвечаны жанчыне. Дзеля справядлівасці трэба адзначыць, што ў большасці сваёй такія творы мелі невысокі мастацкі ўзровень і не атрымалі далейшага пашырэння.

Узоры ўласна інтымных жанраў ёсць і ў вопыце ўсходняга вершаскладання. Так, класічная газель была прыналежнасцю выключна любоўнай паэзіі, і толькі з пранікненнем у еўрапейскую творчую прастору яна пачала плённа выкарыстоўвацца ў іншых тэматычных сферах.

За доўгі час свайго існавання інтымная лірыка выпрацавала і ўласную разгалінаваную вобразна-сімвалічную і стылістычную сістэму, а таксама ўстойлівы слоўнік любоўных паэтычных формул. Лексічныя адзінкі, наяўнасць якіх у вершы карэлюе ў свядомасці чытача з той ці іншай разнавіднасцю лірыкі, яшчэ В.Гофман прапанаваў назваць *словамі-сігналамі*. Аналізуючы паэтычную фразеалогію любоўнай элегіі пач. XIX ст., Л.Гінзбург піша: “Слёзы, мары, кіпарысы, урны, маладосць, радасць – усё гэта таксама сваго роду стылістычныя “сігналы”. Яны адносна адназначныя (наколькі можа быць адназначным паэтычнае слова), і яны вядуць за сабой шэраг прадвызначаных асацыяцый, што вызначаюцца ў першую чаргу не дадзеным кантэкстам, але зададзеным паэту і чытачу кантэкстам стылю” [19, с. 27]. Як бачым, любоўныя творы маюць свае неад’емныя атрыбуты: матывы пакуты, хваробы, барацьбы, смерці, адзіноты, сну, шчасця, палону і інш.; касмічныя, прыродныя вобразы і вобразы стыхій (зорак, ночы, кветак, агню, вады, сонца, месяца і інш.); парушэнне раўнавагі прасторава-часовага кантынууму мастацкай рэальнасці; экспрэсіўныя сінтаксічныя фігуры і пунктуацыйныя знакі: апасіяпеза (абарванасць выказвання), эліпсіс, сілепсіс, паўторы, ампліфікацыя, антытэза, створаныя рознымі спосабамі паўзы, шматлікія рытарычныя пытанні, клічнікі, працяжнікі і інш.

Зразумела, што гладкія, дакладна вывераныя вершы пра каханне нараджаюцца не ў параксізме пачуцця, а, з’яўляючыся заканамерным вынікам эстэтычнай рэфлексіі, узнікаюць на пэўнай адлегласці ад перажытага. У гэтым сэнсе заўважаецца сувязь паміж часовай дыстанцыяй і настраёнасцю твораў. Так, чым больш аддалены па часе знешнія падзеі, якія выклікалі асацыяцыі, ад моманту напісання твора, тым больш сумнай становіцца танальнасць лірычнага верша. З псіхалагічнага пункта погляду гэта патлумачыць нескладана. Найперш разлука, добраахвотная ці вымушаная, як вядома, абвастрае пачуцці. І калі пры гэтым каханне яшчэ пануе ў душы чалавека, ён не губляе надзеі на сустрэчу і працяг любоўных адносін. Калі ж праз гады расстання творчая асоба зноў вяртаецца ў думках да перажытага, то гэта сведчыць аб глыбокіх пачуццях, і немагчымасць адрадіць былое спараджае вершы, поўныя смутку і стойкага песімізму. Аднак трэба агаварыцца, што падобная заканамернасць з’яўляецца хутчэй тэндэнцыяй, чым правілам, і ў эмацыянальным вырашэнні

канкрэтнай сітуацыі многае залежыць ад індывідуальнага аўтарскага светаадчування.

Нягледзячы на імператыўны характар традыцыі ў інтымнай лірыцы, натуральна тое, што сучасныя паэты шукаюць новыя жанравыя і вобразна-выяўленчыя магчымасці. Побач з ужо звыклым стварэннем аўтарскіх неалагізмаў, выпадкамі аграматызму – свядомага парушэння марфалагічных, сінтаксічных, стылістычных норм – у сённяшнім мастацтве слова сустракаюцца цікавыя эксперыменты, якія часам супярэчаць агульнапрынятым канонам. У прыватнасці, гэта выкарыстанне вынайздзенай стагоддзем раней так званай “мудрагелістай” мовы (“заумі”), дзе словы часткова ці цалкам дэсемантызуюцца, а роля выражэння сэнсу ўскладаецца на асобныя гукаспалучэнні ці паўторы. Да прыкладу, жартоўна-інтымны верш беластоцкага паэта Я.Чыквіна, што пабудаваны на наўмысна падкрэсленых алітэрацыях разам з элементамі інфантальнага стылю і прымітывізмам пачуцця, – выразны прыклад падобнага эксперыменту:

–Ты – цаца!
–І ты – цаца!
–Хоцца кахацца?
–Давай, Каця!
Цыцы выцвілі.
Цап
І
Мац, мац.
Кіця падае
Жаць.
Благадаць.
–Ах, ах, ах!
Пажарх!
Лоб у лоб
Ляжаць.
Цё
Зацвіло [15, с. 34].

Аднак трэба зазначыць, што эўрыстычна арыентаваныя літаратурныя спробы, якія нярэдка з’яўляюцца ў сучаснай лірыцы пра каханне разам з багата прадстаўленымі і цвёрда ўсталяванымі

сусветнай і нацыянальнай традыцыямі мастацкімі формамі, знаходзяцца на стадыі, хаця часам і таленавітых, але практыкаванняў.

1.2 Феномен кахання ў сучасным філасофскім дыскурсе

Даследуючы інтымную лірыку, нельга абысціся без карэляцыйнага вызначэння такіх паняццяў, як “эрас”, “любоў”, “каханне”. Дакладнае вытлумачэнне *эрасу* далі яшчэ антычныя мысляры, ахарактарызаваўшы яго як моцную цягу супрацьлеглых пачаткаў, разлітую па ўсёй прыродзе. Вуснамі Эрыксімаха ў платонаўскім дыялогу “Пір” сцвярджаецца, што “жыве ён не толькі ў чалавечай душы і не толькі ў яе імкненні да прыгожых людзей, але і ў многіх іншых яе парываннях, ды і ўвогуле ў многім іншым на свеце – у целах любых жывёл, у раслінах, ва ўсім, можна сказаць, існым, бо ён бог вялікі, надзвычайны і ўсёабдымны, што спрычыняецца да ўсіх спраў людзей і багоў” [20, с. 94]. Эрас разглядаецца як рухавік, прызначаны ўпарадкаваць увесь Космас, абсалютная субстанцыя, што прыцягвае, злучае палярныя рэаліі жывой і нежывой прыроды: “...і прамень сонца з зямлёй, і думку з прадметам, і мужчыну з жанчынай” [9, с. 12]. Эрас не з’яўляецца пачуццём, гэта, паводле Т.Шамякінай, “Прынцып Праўлення Жыцця” [8, с. 246]. Ён выступае найбольш агульнай катэгорыяй, якая ўключае і любоў, і каханне, і секс – розныя ярусы эрасу, прыватныя яго праявы.

Асэнсаванне феноменаў любові і кахання як яе варыянта займае ў гісторыі філасофіі даволі важнае месца. Бадай, няма ніводнага сур’ёзнага філосафа, які так ці інакш не закранаў бы гэтую тэму ў сваіх працах. У розныя эпохі адметныя класіфікацыі **любові** ў шырокім сэнсе слова былі прадстаўлены Максімам Іспаведнікам, Аўрэліем Аўгусцінам, М.Фічына, А.Хейнлінкам, Р.Дэкартам, А.Стэндалем, У.Салаўёвым і інш. У філасофскіх сістэмах пералічаных аўтараў любоў інтэрпрэтуецца як галоўная перадумова фарміравання індывідуальнасці, стымул і крыніца энергіі чалавечай дзейнасці ўвогуле.

Найбольш паслядоўная і дакладная тыпалогія гэтага пачуцця належыць сучаснаму філосафу А.А.Івіну, які імкнуўся вылучыць не

толькі адценні перажывання, а і размясціць іх па меры значнасці і важкасці ў жыцці чалавека [21]. У адрозненне ад звыклых лінейных схем, дадзеная класіфікацыя падаецца ў выглядзе дзевяці колаў, кожнае з якіх утрымлівае, спалучае блізкія віды любові. У цэнтры гэтай пабудовы А.А.Івін змяшчае эратычнае каханне і любоў да самога сябе. Апошнія, знешнія, кола складаюць ужо, уласна кажучы, не разнавіднасці любові, а рознага кшталту прыхільнасці і ўпадобы, скажам, цяга да ежы, звычка да брыдкаслоўя. Вартым увагі падаецца і тое, што рух ад ядра да перыферыі падпарадкаваны пэўным прынцыпам, своеасаблівай рэдукцыі. Па меры аддалення ад цэнтра паслабляецца эмацыянальнасць і канкрэтнасць пачуцця, падае інтэнсіўнасць любові, паніжаецца яе экстэнсіянал, больш выражанымі і распаўсюджанымі становяцца прыхільнасці, палярна супрацьлеглыя канкрэтным відам. Шматграннасць і адначасова няўлоўнасць, цякучасць прадмета даследавання не дазваляе аўтару ў межах прыведзенай канструкцыі зрабіць паглыбленага аналізу, аднак схема вычленення падвідаў і модусаў любові, пададзеная ім у якасці прыкладу, уяўляецца нам прымальнай. Пры гэтым неабходна адзначыць, што ўсё ж і такая разгалінаваная структура не прэтэндуе на ўсёахопнасць. Адносіны паміж паламі ў ёй зведзены толькі да аднаго тыпу – эратычнага кахання, а яго поліфанізм ускладаецца на ролю модусаў і модусаў модусаў, зусім не асветленых даследчыкам.

Сучасная філасофія, абагульняючы папярэдні вопыт, дае сваю трактоўку і **каханню**. Яно разумеецца як адна з фундаментальных якасцей чалавечай істоты поруч з сумленнем, розумам, гонарам, свабодай. Узнікненне і інтэнсіўнасць кахання тлумачыцца не вартасцямі абранніка, а здольнасцю кахаць, якая з'яўляецца рэдкай чалавечай уласцівасцю, бо для яе актуалізацыі патрэбна ўнутраная свабода, гатоўнасць да ўчынку. Калі паўсядзённае ўяўленне аб шчасці звычайна суадносіцца з лёгкаім бяхсмарным існаваннем і ўніканнем цяжкасцей, то шчырае каханне прадугледжвае жыццё ў пастаяннай самаадказнасці, клопатах і трывогах. “Асалода – антыпод кахання” [22, с. 218], – зазначае А.Рубеніс. Несумяшчальнасць, неадпаведнасць паміж будзённым шчасцем і пакутамі кахання прыводзіць да таго, што большасць людзей задавальняецца толькі імітацыяй любові, яе сурагатам, своеасаблівымі “падробкамі”, якія амерыканскі сацыёлаг Э.Фром у кнізе “Мастацтва кахаць” назваў формамі псеўдакахання. Разам з

тым існась кахання – парадокс. Чым больш складанасцей, перашкод, забаронаў, тым мацней разгараецца пачуццё. Падобныя калізіі ляжаць і ў аснове трывалай сувязі кахання і смерці. Акрамя таго, каханне вызначаецца праз катэгорыю таямніцы, пад чым філасофія разумее відавочныя, элементарныя веды, якія, знаходзячыся на паверхні, застаюцца неспасцігальнымі, недасяжнымі для мноства людзей. Такая феноменальнасць пачуцця, унікальнасць яго як эмацыянальна-псіхалагічнай з’явы дазволілі У.Салаўёву гаварыць аб яго патэнцыйнасці, але нерэалізаванасці ў гісторыі чалавецтва. “Каханне для чалавека, – піша рускі філосаф, – ёсць пакуль тым жа, чым быў розум для свету жывёльнага: яно існуе ў сваіх зародках ці задатках, але яшчэ не на самой справе” [23, с. 40].

Акрамя такога катэгарычнага погляду, існуе другі, згодна з якім, каханне падразумявае шматлікую колькасць варыянтаў выяўлення, якія аб’ядноўваюцца ў пэўныя тыпы. Сучасныя антрапалагічныя навукі прадстаўляюць шырокую альтэрнатыву тыпалогій любові і кахання, і гэты факт сам па сабе ўзнямае праблему найбольш шырокага і адначасова простага і паслядоўнага падыходу да феномена з’явы. У пошуках універсальнай класіфікацыі рацыянальным уяўляецца зварот да элінскай філасофскай думкі, якая сфарміравала светаадчуванне ўсёй заходняй айкумены і так ці інакш адбілася на поглядах пазнейшых мысляроў. Старажытныя грэкі адрознівалі некалькі відаў любові, што адпаведна зафіксавана ўжо самой старажытнагрэчаскай мовай праз выкарыстанне розных найменняў для выражэння самых тонкіх адценняў пачуцця.

Найперш гэта *эрас* (erōs) – каханне, заснаванае на прыцягненні супрацьлегласцей. Гэта пажадлівасць, стыхійная жарсць, скіраваная звычайна на фізічнае авалодванне. Як і любая страсць, каханне-эрас – адно з самых недаўгачасных пачуццяў. Яно ніколі не здымае першапачаткова закладзенага канфлікту, ніколі не спрыяе гармоніі ўнутранага свету чалавека.

Словам *філія* (philia) эліны абазначалі глыбокае сяброўства, абумоўленае ўзаемнай сімпатыяй. У адрозненне ад эрасу, гэта каханне па прынцыпу падобнасці, якое ўзрастае з агульнасці поглядаў на свет, супадзення аксіялагічных прыярытэтаў, унутранай блізкасці і ўзаемаразумення. Стан “філія” найбольш дакладна будзе акрэсліць як душэўны спакой, што дасягаецца ўжо толькі прысутнасцю прадмета захаплення (“філэтон”). Такі абмен

слабымі і моцнымі рысамі натуры мае і негатыўны бок. Адшукаўшы паплечніка, роднасную душу, чалавек яшчэ больш упэўніваецца ва ўяўнай правільнасці сваіх перакананняў, акумулюе памылковыя думкі. Увогуле, філія мае шырокі спектр значэнняў, яе функцыі не лакалізуюцца колам адносін паміж паламі. Так, разнавіднасцямі філіі лічыліся любоў да свайго роднага горада (філаполі), да радзімы (філапатрыя), да прыгожага (філакалія), любоў да працы (філапанія) і інш. Старажытныя грэкі ўпершыню вылучылі і канкрэтныя антанімічныя паняцці многім відам любові.

Узаемаадносіны паміж бацькамі і дзецьмі ўскладаліся на ролю **сторгэ** (storge) – любові-пяшчоты, заснаванай на прынцыпе няроўнасці. Звязаная з непарушнымі радавымі сувязямі, гэта любоў суправаджаецца трывалым пачуццём надзейнасці і ўпэўненасці, спакою і даверу. Тэрмін “сторгэ” прымяняўся і для абазначэння пачуцця, што яднае мужа і жонку, грамадзян і айчыну.

Нарэшце, **агапэ** (agapē) – ахвярнае, самаадданае каханне, якое ўзнікае з пераканання ў выключнасці абранніка. Гэтае пачуццё чалавек можа разумна абгрунтаваць, бо з ім несумяшчальныя ні спантаннасць, ні звычка. Можна сказаць, што агапэ – каханне-эвалюцыя, якое ў перспектыве рухае партнёраў ад супрацьлегласці да тоеснасці, ад дысанансу да цэласнасці, гармоніі.

Акрамя чатырох асноўных відаў любові старажытныя антычныя мысляры адрознівалі і другарадныя, менш вядомыя шырокаму чытачу. Напрыклад, каханне-гульню, якое мела на мэце дасягненне асалоды і не вылучалася глыбінёй пачуццяў, эліны абазначылі тэрмінам **людус** (ludus). **Манію** (mania) грэкі інтэрпрэтуюць як каханне-апантанасць, блізкае да шаленства, што характарызуецца няўпэўненасцю і залежнасцю ад абранага аб’екта пачуцця. Мэтанакіраваная інтрыга, каханне па разліку, якое цвёрда кантралюецца свядомасцю, атрымала назву **прагма** (pragma).

1.3 Мастацкія крытэрыі прыгожага і агіднага ў адлюстраванні любоўных пачуццяў

Відавочна, што геданічнае светаадчуванне элінаў было прасякнута адкрытай пачуццёвасцю і адначасова непасрэднай наіўнасцю. Любаярлівасць і імкненне да фізічнай асалоды згодна з тагачаснай мараллю лічыліся натуральнымі, як ежа ці пітво. Таму

выглядае лагічным, што менавіта грэкам належыць пальма першынства сярод еўрапейцаў у вынаходніцтве эратычнай літаратуры, цэнтрам распаўсюджання якой была грэчаская калонія Сібарыс. Тагачасная любоўная лірыка, якой апекавалася асобная муза – Эрата, была ўжо не пазбаўлена псіхалагічнага падыходу, аднак ёй яшчэ бракавала рамантычнага разумення кахання. Да таго ж антычныя творцы уніфікавалі паняцці “секс” і “эротыка” ў іх сучаснай трактоўцы. У абсяг эратычнай паэзіі ўваходзілі і культавыя непрыстойныя двухрадкоўі (прыапея), і вульгарна-натуралістычныя творы ў прозе і паэзіі (пэгнія), і вершы гомасексуальнага характару (пайдзія).

Сучаснае грамадства, размяжоўваючы літаратуру парнаграфічную і эратычную, звязвае з сексам найперш “пачуццёвую асалоду ў акце цялесных зносін полаў і кола тых нашых пачуццяў, імкненняў і ідэй, што знаходзяцца вакол савакуплення як мэты” [9, с. 9]. Калі галоўнымі прыкметамі парнаграфіі выступае вычарпальная гіперрэальнасць, анатамізм, то эротыку характарызуе недагаворанасць, прыхаванасць. Першасная галізна не спакушае – абвастрае пачуццёвасць сам працэс здымання покрыва. Так, мастацтва “рэтрусэ” (дэманстрацыя жаночай ножкі) у час сексуальнага анахарэзу і аскетычнай маралі Сярэднявечча з’яўлялася па сваёй сутнасці глыбока эратычным.

Вытокі парнаграфічнага адлюстравання ўзыходзяць да культуры Старажытнага Рыма, што прадудцыруецца ўжо самой лацінскай мовай з яе цягай да дакладнасці сэнсавыяўлення і канкрэтыкай семантыкі. Сведчаннем таму з’яўляецца пераважная колькасць сексалагічных і медыцынскіх тэрмінаў, што трывала замацаваліся ў навуцы і па сённяшні дзень. У адрозненне ад латыні, старажытнагрэчаская мова пазбягала прамых найменняў органаў і дзеянняў, звязаных з дзетанараджэннем, карыстаючыся эўфемізмамі, своеасаблівымі шыфрамі, кодавымі знакамі. Французскі пісьменнік і знаўца антычнасці П.Кіньяр піша: “Грэкі праяўлялі надзвычайную сарамлівасць (euphèmie) у назвах фаласа: яны абазначалі яго словамі Physis (прырода), Charis (радасць),Pragma (рэч) ці Deina (цудоўны кат)” [18, с. 123].

Калі не браць пад увагу немастацкае адлюстраванне (парнаграфію), то ў сучаснай інтымнай лірыцы можна прасачыць наступныя сублімаваныя формы выражэння любоўнага перажывання: пераламленне падсвядомай энергіі *куніда*, духоўнай

міжполавай схільнасці, і ўвасабленне *libida* ў вузкім (фрэйдаўскім) сэнсе слова як фізічнай, плоцевай цягі. У вершах першай групы культывуецца каханне як “веяние нездешней радости” (паводле У.Салаўёва), рафінаванае цнатлівае пачуццё, народжанае ўнутранай блізкасцю. Падобныя інтымныя перажыванні становяцца дамінантай лірыкі такіх беларускіх паэтаў апошняй трэці XX – пач. XXI стст., як С.Грахоўскі, Н.Гілевіч, Л.Галубовіч, В.Ярац, ранні У.Някляеў, Я.Янішчыц, Н.Мацяш, В.Аксак, Л.Рублеўская і інш. Адзінаскіраванасць памкненняў, глыбокае ўнутранае паразуменне паміж закаханымі ў гэтых вершах з’яўляюцца мэтай і сэнсам жыцця лірычных герояў, а перакананне ў “незямным” паходжанні любові і / ці яе аб’екта дае магчымасць выяўляць пачуцці пры амаль поўнай адсутнасці малюнкаў фізічнага яднання.

Апафеоз цялеснага жадання, вір пачуццёвай асалоды – галоўны атрыбут любоўнай паэзіі другога накірунку. У сваю чаргу, пры апісанні фізіялагічнага акта кахання ў аснову стварэння мастацкіх тропаў можа быць пакладзены прынцып прыгожага, што дазваляе назваць лірыку такога кшталту *эратычнай*. Калі на пачатку XX стагоддзя ў айчынай паэзіі падобныя вершы сустракаліся хаця б спарадычна, то ў савецкі час ідэалогія палавой стэрыльнасці літаратуры не дапускала магчымасці з’яўлення нават высокамастацкіх, эстэтычных твораў з наяўнасцю пачуццёва-пажадлівых матываў (безумоўна, размова не тычыцца адзінкавых выключэнняў). Сёння эратычная плынь беларускай інтымнай лірыкі прадстаўлена шматлікай колькасцю імёнаў. Сярод іх найперш трэба назваць А.Барскага, Д.Бічэль-Загнетава, Р.Баравікову, Л.Дранько-Майсюка, У.Арлова, С.Сокалава-Воюша, Э.Акуліна, В.Аксак, Л.Сом і інш.

У іншых выпадках паэтычны інструментарый выбіраецца аўтарам згодна з прынцыпам ганебнага, часам нават грубаватага, што слухна адлюстроўвае запазычаны з медыцыны тэрмін *брутальная* паэзія. Тыповым узорам такога віду любоўнай лірыкі можна лічыць многія вершы С.Адамовіча. Яго сюжэтныя творы, што будуюцца па схеме “віно – паэзія – секс да знямогі”, выглядаюць адкрыта натуралістычнымі і часам нават агрэсіўнымі. Жыццё ўспрымаецца лірычным героем шэрагам разнастайных фізіялагічных актаў (“Суму актаў мы завершым // актам паглынання ежы” [24, с. 107]), а пачуццёвае жаданне трактуецца як гульня гармонаў. Пры такім светаўяўленні ўжо не выклікае

здзіўлення замена “я” жанчыны вобразам цела, якое прагне мужчынскай увагі. Адпаведна для героя прыгажосць каханай заключаецца ў ступені яе тэмпераментнасці, у няздольнасці супраціўляцца сваім інстынктыўным імпульсам.

Слаўлю я цела: вось яно
перамяшчаецца з гонарам,
рук пара і пара ног,
галава і тулава з органамі.
На целе станік і майтачкі,
дзье складачкі вэртыкальна,
згуляем зь целам у мячык мы,
а потым пойдзем у спальню [24, с. 156].

Такая канцэпцыя “свабоднай любові” ў многім нагадвае вядомую тэорыю “шклянкі вады”, што набыла надзвычайную папулярнасць у першыя паслярэвалюцыйныя гады ў Савецкай дзяржаве. Падобная паэтычная філасофія несумненна выклікала б агіду, калі б не татальная іронія, якая выдае супраціўленне персанажа абсурду, крывадушнасці і рыгарызму соцыуму, дзе доўгі час “сексу не было”. Разуменячы характар сваёй інтымнай лірыкі як выклік, эпатаж, С.Адамовіч свядома называе лірычнага суб’екта “брутальным героем” і адпаведным чынам характарызуе яго псіхалогію: “...я блытаю часамі // жывую кроў з віном” [24, с. 78].

У авангардна-постмадэрнісцкай культурнай прасторы 90-х гг. XX стагоддзя таксама назіраецца тэндэнцыя да брутальнага выяўлення любоўных перажыванняў. Зазначым, што ў большасці выпадкаў вершы маладых літаратараў не прэтэндуюць на сапраўдную інтымнасць. Будучы герметычнымі, яны толькі ўскосна, прыхавана прадстаўляюць панараму душы лірычнага “я” і не імкнуцца да раскрыцця глабальных, “вечных” тэм. Іронія, карнавалізацыя, гульня выступаюць мэтай і сродкамі сённяшняга авангарду. Менавіта такім успрымаецца верш “Зраднікі” А.Бахарэвіча: “Ты здраджвала мне // З асалодай салодкай // Смажылі сала // Гайдалася лодка” [25, с. 35].

Найбольш экстравагантным выглядае ўвасабленне “некрафілічнай” тэмы ў інтымна-брутальнай паэзіі беларускіх постмадэрністаў. Да шэрагу такіх вершаў можна далучыць “Я складаю ў торбу твае вочы...” Зм.Вішнёва, яго ж “Некрафілічнае

каханне як лозунг”, “Замарыў паэт Марыю...” Ус.Гарачкі, “Аўторак пяты” А.Бахарэвіча, “Крыўда” В.Морт і інш. Хаця мы не схільныя ўслед за В.Акудовічам сцвярджаць наяўнасць у творах маладых літаратараў вялікага спектра “інтэлігібельнай і сацыяльнай праблематыкі, натуральнай для ўсялякага маладога чалавека (ад кахання да палітычнага супраціву і духоўнага бунту)” [26, с. 253], зазначым, што з асобных вершаў відавочна праступае пэўная філасофія:

Дзяўчына,
У вас крывыя ногі!
Так, так:
У мяне брудная куртка
І няголены твар.
Але куртку –
Можна памыць.
А ногі... [25, с. 65] (Ус.Гарачка)

Гаворачы пра адкрытую сексуальнасць у сучаснай беларускай паэзіі, нельга абмінуць і кнігу Р.Барадуліна “Здубавецьця” з яе фальклорным пачаткам і акцэнтам на сферы матэрыяльна-цялеснага нізу. Відавочная арыентацыя зборніка на вусную народную творчасць побач з пазначэннем Р.Барадуліным свайго аўтарства ставіць праблему выяўлення спецыфікі падыходу паэта да першаматэрыялу. Іншымі словамі, актуальным падаецца пытанне аб вызначэнні кнігі як збору этнаграфічных матэрыялаў або літаратурнай іх апрацоўкі, мастацкай стылізацыі ці арыгінальнага твора на аснове нацыянальнага фальклору. Аднак у любым выпадку, нягледзячы на фрывольныя сюжэты і ненарматыўную лексіку, моцная повязь з народнай стыхіяй не дазваляе разглядаць выключна ў межах брутальнай лірыкі творы, кшталту:

А калі ты бондал,
Дык набі мне бочку,
Я табе заплачу,
Падняўшы сарочку [27, с. 144].

Цесная знітаванасць з той плынню вуснапаэтычнай традыцыі, якую Р. Барадулін не схільны лічыць “фалічным фальклорам” [27, с. 6], жартаўліва-іранічны характар, прынцыповая адсутнасць амаралізму спрыяюць успрымання твораў “Здубавецця” жывымі і натуральнымі, а прыёмаў, выкарыстаных паэтам, – апраўданымі. Як і слаўтыя “Запаветныя казкі” А. Афанасьева, кніга беларускага паэта з’яўляецца “зборнікам таго боку <...> народнага гумару, якому дагэтуль не было месца ў друку” [28, с. 17].

У сённяшняй брутальнай паэзіі адметнай з’явай стаў і вершаваны цыкл В. Шніпа “Чырвоны ліхтар”. І змястоўнае, і фармальнае парушэнне паэтам традыцыйных канонаў балады дазволіла сучаснаму айчыннаму крытыку і літаратуразнаўцу І. Штэйнеру вызначыць жанр згаданых твораў як “антыбалады” [29, с. 99]. Сапраўды, у адрозненне ад класічнага хранатопу, прасторавае поле шніпаўскіх твораў абмяжоўваецца самым дном агрэсіўных гарадскіх джунгляў з іх жывёльнымі законамі: прытонамі, гатэлямі, рэстаранамі, інтэрнатамі. Матывы суіцыду, помсты, турэмнага жыцця, забойства, сексу, венерычных захворванняў выступаюць як заканамерныя ў асяроддзі прастытутаў, наркаманаў, “ціхіх” і “буйных” алкаголікаў і “шпаны” – падлеткаў з гіпертрафаванай эндакрыннай сістэмай. Лагічна ўвечывае карціну вобраз лірычнага героя – семнаццацігадовага “блатняка”-падлетка, які адпаведна законам зграі, найчасцей ужывае слова “мы”.

Савецкая рэчаіснасць з яе строгімі догмамі ідэйнага выхавання і маральнай дасканаласці і магнетычнае прыцягненне жыцця іншага, замежнага, відавочна, абумоўліваюць фарміраванне парадаксальнага светапогляду лірычнага героя. З “чырвонага” жыцця з’яўляецца вобраз “чорнага аўто” і напамін пра вайну ў Афганістане. “Жалезная заслона” спараджае імкненне любым чынам з’ехаць за мяжу. У гэтым сэнсе шлюб для персанажаў (часцей жаночага полу) выступае адным са сродкаў дасягнення жаданай мэты. Увогуле ўтылітарнае разуменне героямі шчасця рэалізуецца праз нацыянальны і сацыяльны мезальянс.

Адметнае і парадаксальнае ў зборніку стаўленне да прыгажосці. Прыгажосць, як ні дзіўна, цесна звязана з разбуральнай сілай, з энтрапійнымі працэсамі. Пацверджаннем сказанаму могуць служыць аўтарскія параўнанні, якім аддаецца перавага сярод мастацкіх тропаў і на якія ўскладаецца найбольшая сэнсавая і

эмацыянальная нагрузка. Маладосць і прыгажосць трывала звязваюцца паэтам з вобразамі кінжала, нагана, даляраў, пляшкі, што падкрэслівае нязвыкласць пісьменніцкага ўяўлення аб эстэтычным ідэале. Не менш дзіўнымі выглядаюць і сродкі стварэння вобраза лірычнай гераіні, апісанне знешняга хараства жанчыны.

Кожнае мімалётнае захапленне аўтапсіхалагічнага ці ролевага персанажа знаходзіць сваё ўвасабленне на паперы. Такім чынам ствараецца цэлая галерэя лірычных гераінь, што складаюць разам абагульнены і непрывабны вобраз. Нягледзячы на тое, што дзейная асоба кожнай канкрэтнай гісторыі мае сваё ўласнае імя, у асноўным гэта дэперсаналізаваныя вобразы, жанчыны без твараў. У іх вонкавым выглядзе ўвагі паэта заслугоўваюць толькі часткі цела “ніжэй таліі”. Так, у абліччы прыгажунь акцэнт робіцца на абрысах ног. Адпаведна гэтаму “падбіраецца” адзенне: калготы, міні-спадніца, джынсы, але абавязкова цесныя. Згодна з лацінскай прымаўкай “*Parvus pes – barathrum grande*” (ножка дзяўчыны – вялікая бездань), ногі абуджаюць фантазію і часта служаць заклікам да дзеяння. Падобнае развіццё падзей выглядае заканамерным, бо ў такім выглядзе жанчына прыдатная толькі для спаталення мужчынскай пажадлівасці. Грубае фізічнае каханне, выкліканае жывёльным інстынктам, нараджае шматлікія асацыяцыі з адценнем міксантрапізму: “Ён цябе ў пад’ездзе падпільнуе // І наскочыць, як на кошку кот” [30, с. 10].

Створаны свет філістэраў, дзе “жыццё, як туман”, дзе няма нічога святога, патрабуе адпаведнага моўнага выражэння. Таму на старонках кнігі натуральным выглядаюць і слэнг падлеткаў, і турэмны жаргон, і фрывольныя ненарматыўныя выразы.

Аднак брутальныя карціны складаюць толькі знешні, павярхоўны пласт шніпаўскіх твораў. Пры ўважлівым прачытанні кнігі заўважаецца часавая разарванасць, дыскрэтнасць мастацкага свету. Рэтраспектыўны погляд у юнацтва дапаўняецца прыкметамі сённяшняга дня, якія падаюцца праз свядомасць дарослага чалавека. Такім чынам, відавочныя два ўзроўні зносін лірычнага суб’екта і герояў сюжэтных вершаў: “удзельнік” (суадносіны “я – ты”) і “назіральнік” (адносіны “ён – ты”, “ты – яна”). Гэта наводзіць на думку пра наяўнасць двух лірычных персанажаў у зборніку. Першы – гэта разбітны эгаістычны юнак з парадаксальным мысленнем, што з’яўляецца суб’ектам ролевай лірыкі. Другі –

сціплы няшчасны “тутэйшы паэт”, які шукае сваё месца ў жыцці і супрацьстаіць варожаму агрэсіўнаму свету. Праўда, патэнцыйнасць, нерэалізаванасць гэтага змагання нараджае ў яго душы палярныя пачуцці смутку і гонару.

Спроба схавацца за трагедыямі чужых чалавечых лёсаў, пасіўныя паводзіны робяць аблічча другога лірычнага героя незаўважным і аморфным. Псіхалагічны партрэт яго раскрываецца праз дзве ўлюбёныя аўтарам сінтаксічныя формулы: “я б, каб...” і “мог, калі б...”. Ранейшыя жаданні перарабіць свет да лепшага натываюцца на жыццёвыя перашкоды, змаганне з якімі бачыцца герою барацьбою з ветракамі. Нежаданне і немагчымасць нешта змяніць, маральная стомленасць прыглушаюць ваяўнічыя настроі лірычнага суб’екта і прымушаюць яго быць толькі пабочным назіральнікам. Стыль яго жыцця – плыць у сваім рэчышчы. Аднак індывідуальныя паводзіны героя не адпавядаюць стану яго душы. Таму зрэдку рэцыпіенту прадстаўляецца магчымасць пачуць яго шчыры голас: “не ў джынсах шчасце”, “не люблю я блуду”. Не пазбягае аўтар і сентэнцый, хаця яны прымаюць ужо звыклую форму ўмоўнага ладу:

У пятнаццаць гадоў ты жанчынаю стала,
А магла ты і сёння дзяўчынкаю быць [30, с. 28].

Папярэджанні, павучанні найчасцей сустракаюцца ў вершах-“антысповедзях”. Сумныя гісторыі жыцця, якія з’яўляюцца вынікам маральнай дэградацыі, перадаюцца аўтарам з болем і спачуваннем. Паэт нібы спавядаецца замест героя, каб заслужыць яму ачышчэнне ад грахоў. Увасабленнем хрысціянскай маралі, прыкладам духоўнай чысціні выступае вобраз маці, побач з якой заўсёды мроіцца лік Бога. Ідэалізацыя светлага дзяцінства рэзка кантрастуе з духоўным падзеннем сучаснікаў, што цалкам залежыць ад парушэння матчыных заветаў. І, як вынік, найстрашнейшым боскім пакараннем такім героям служыць смерць чалавека, што падарыў ім жыццё.

Магчыма, паэта можна было б абвінаваціць у мізагініі (жанчынаненавісніцтве), калі б поруч з непрывабным вобразам жанчыны не лунала Яна, жанчына-мара. З’яўленне Яе абяцае выратаванне, а жыццё набывае сэнс:

...І хоць на міг з'яўляўся сэнс у тым,
Што мы жывём у гэтым свеце воўчым,
І гэты свет навокал, нібы дым [30, с. 31].

Аднак, узнікшы на момант, жанчына-надзея расплываецца, нібы той дым. Застаюцца матывы адзіноты, разгубленасці, расчаравання ў каханні. Каханне лічыцца слабасцю ці адмаўляецца наогул, як прывід, прыдуманы паэтамі, або нікому не патрэбны архаізм. Меркаванні пра адсутнасць кахання ў чалавечай прыродзе не новыя, але заўсёды актуальныя. Блізкія думкі знаходзім у працах У.Салаўёва, які лічыў, што сапраўднага кахання яшчэ не сустракалася ў гісторыі чалавецтва. Сказанае вышэй дазваляе сцвярджаць, што пры наяўнасці інтымнага пачатку “антыбалады” В.Шніпа суадносяцца з паэзіяй кахання толькі ўскосна, бо характар пачуцця ў зборніку можна трактаваць, паводле І.Штэйнера, як “жабрацкую любоў” [29, с. 101]. Такое стаўленне да адвечных каштоўнасцей тлумачыць агульную настраёнасць зборніка, дзе магістральным пачуццём выступае сум. У гэтым сэнсе пераканаўчым здаецца абранне В.Шніпам менавіта жанру балады, які патэнцыйна прыдатны для раскрыцця ўсяго спектра адценняў душэўнага стану яго герояў.

Хаця сексуальны акт у вершах дэманструецца даволі часта, ён мае другаснае значэнне. Хутчэй гэта фон, “аздабленне” дзеля данясення галоўнай ідэі, якая выцякае з аўтарскіх рэфлексій над жыццём. Гратэскны партрэт савецкага чалавека, які малюе сабе будучыню змрочнай і панурай, арганічна падпарадкаваны філасофскай канцэпцыі зборніка. Бо яго будучыня – гэта наша сёння. Праблема будучага і сённяшняга жыцця вырашаецца ў кнізе праз суадносіны злачынства і пакарання. Адпаведна ўласціваму зборніку павучальнаму сэнсу, паміж імі назіраецца каўзальная сувязь. Пакаранне непазбежна, – лічыць паэт, – нават калі яно адцягнутае ў часе і незвычайнае па форме. Формы пакарання даволі разнастайныя. Тыповым з'яўляецца дзяржаўна-грамадскі варыянт – пазбаўленне волі:

Падарыў табе ён завушніцы,
Крадзеныя ў антыкварнай краме.
І цяпер далёка ад сталіцы
Піша пісьмы адзінокай маме [30, с. 30].

Аднак тое, што зазвычай выступае канцом, фіналам падзей, у В.Шніпа часта з'яўляецца толькі страшным пачаткам, пасля якога ідзе жахлівы працяг – жаданне помсты і смерць. Добраахвотнаму выбару смерці папярэднічае страта веры, усведамленне бессэнсоўнасці існавання. Найбольш “мяккі” від фізічнай адплаты – хваробы. Згубіўшы маладосць і здароўе, героі асуджаны на адзіноту і душэўную спустошанасць. Рукою Немезіды здзяйсняецца і маральная кара, перажыць якую часам больш складана, чым фізічныя пакуты. Неўладкаванасць у асабістым жыцці, адзінота ёсць наступствы экзальтаванай пачуццёвасці, неўпарадкаваных сексуальных сувязей. Героі з парушанай шкалой каштоўнасцей, якія прагнуць раптоўнага багацця або заможнага, матэрыяльна ўладкаванага жыцця ў не абавязкова развітай, але замежнай (чамусьці заўсёды паўднёвай) краіне, караюць сябе ўласнай рукою. З ад’ездам за мяжу іх уяўленні аб зямным раі крута змяняюцца:

Хутка завязе цябе ў Анголу
Твой адзіны, нібы ноч, мужчына.
І ты пройдзеш там кахання школу,
Белая савецкая жанчына [30, с. 25].

Песімістычныя настроі аўтара праяўляюцца і ў адносінах да тых, хто застаўся. Яны, скалечаныя дэфіцытам дабрыні, пакараны таксама.

Хаця такі погляд на адвечную праблему злачынства і пакарання не пазбаўлены схематызму, логіка, безумоўна, у ім праглядаецца. Усё вернецца. Жыццё, як вядома, ідзе па крузе. Гэтай думцы падпарадкаваны не толькі змест зборніка, але і яе фармальны бок. Паводле прынцыпу кальцавой кампазіцыі будзецца і пераважная большасць вершаў, і ўласна кніга. Так, “менскі пан”, лірычны герой апошняга верша (“Я сёння маю грошы...”), падаецца сінтэтычным вобразам. Праз яго аблічча праглядаюць рысы ранейшага, “прыгожага, як наган”, юнака, што рашуча раіць яго не гнявіць.

У гэтым сэнсе важна адзначыць, што з усіх смяротных грахоў найцяжэйшым В.Шніпу ўяўляецца не ганарлівасць, як лічыць хрысціянская этыка, а гнеў, першапачатковая злосць, накіраваная на бліжняга. Вытокі гэтай думкі знаходзяцца ў працах нямецкага містыка-пантэіста эпохі Адраджэння Я.Бёмэ. Ён абвясціў каханне і

гнеў рухавікамі чалавечай гісторыі, дзе яны пераўтвараюцца адпаведна ў дабро і зло. Пазней гэта канструктыўная ідэя, трансфармаваная З.Фрэйдам у вучэнне аб Эрасе і Танатасе, удасканальваецца і набывае папулярнасць. Зыход жа перманентнай барацьбы двух інстыктаў, ад якога залежыць лёс чалавецтва, дагэтуль прадказаць ніхто не ў сілах. Не бярэ на сябе адказнасць за вырашэнне гэтага пытання і В.Шніп.

Як бачым, аўтар прадстаўляе ў зборніку свет татальнай дысгармоніі ў спалучэнні з лірычнай асобай, не здольнай змяніць парадак рэчаў. І хоць гэта напачатку шакіруе чытача, думаецца, паэт разлічваў – і не дарэмна – на “эфект адваротнага ўздзеяння”, які б’е, хоць і балюча, але без промаху.

Аднак вядома, што паўнаўтвараснае каханне арганічна спалучае ў сабе і духоўны, і цялесны пачаткі. Яшчэ старажытны міф аб Амуры і Псіхеі называе іх дачкой Пажадлівасць. Па гэтай прычыне натуральнай і найбольш плённай выглядае літаратурная тэндэнцыя, што арыентуецца на ўсебаковае выяўленне любові, у якой перакрываюцца пачуццёвасць і нявіннасць, пажадлівасць і духоўная тонкасць, палым’янасць і цнатлівасць.

1.4 Спецыфіка нацыянальнага эрасу

Зразумела, што кожнай нацыянальнай культуры ўласціва сваё разуменне стыхіі эрасу, якое выцякае з асаблівасцей менталітэту народа, а таксама можа абумоўлівацца рэлігійнай і палітычнай ідэалогіяй. Яшчэ Стэндаль у псіха-сацыялагічным трактаце “Аб каханні” (1822) акрэсліў спецыфічныя рысы кахання асобных этнасаў, звязаўшы іх з адметнасцямі геаграфічнага клімату той ці іншай краіны. Уласна, сувязі любові з нацыянальным характарам ён прысвяціў другую кнігу названай працы. Аналізуючы своеасаблівасць падыходу да адносін паміж паламі сваіх суайчыннікаў, Стэндаль адзначае дробнасць і неарыгінальнасць страці французай, якая мае на мэце заваяваць, а не захаваць пачуццё. Фанабэралінасць, спалучаная з фізічным жаданнем, – агульная формула французскага кахання. Дасціпна і не без іроніі ён заўважае легкадумнасць Францыі ў яе імкненні ўзгадніць неадольную цягу з вытанчанасцю і элегантнасцю. “Я як быццам

бачу чалавека, – піша Стэндаль, – які выкідваецца ў акно і ўсё-такі стараецца, каб у яго была элегантная поза, калі ён апынецца на маставой” [31, с. 132]. Італьянскае каханне, згодна з пісьменнікам, вызначаецца палымянай жарсцю і разам з тым недаверлівасцю; у Англіі прэваліруюць разважнасць і высакамернасць; іспанцаў характарызуе суровасць і дзікая гордасць. Панарама пададзеных Стэндалем нацыянальных відаў кахання даволі шырокая. У сваіх разважаннях ён выходзіць далёка за межы еўрапейскай прасторы, закранаючы адметнасці поглядаў на любоў у Злучаных Штатах і Аравіі. Больш таго, пільнае вока пісьменніка адрознівае вузкалакальныя нюансы ў праявах пачуцця насельнікаў асобных гарадоў і рэгіёнаў: Рыма, Фларэнцыі, Праванса. Аднак, на жаль, пасвойму непаўторная стыхія славянскага эрасу па нейкіх прычынах не трапіла пад увагу пісьменніка.

З усіх апісаных Стэндалем нацыянальных сістэм кахання найбольш блізкай славянскай традыцыі з’яўляецца любоў нямецкага народа, якая жывіцца ўяўленнямі і фантазіяй і часам даходзіць да гераізму. Падабенства германскага і славянскага кахання, дзе духоўнае засланне цялеснае, заўважае і Г.Гачаў, які, напэўна, упершыню ажыццявіў спробу комплекснага культуралагічнага аналізу праблем *рускага* эрасу на літаратурным і гістарычным матэрыяле. Падзяліўшы народы на жывёльныя і драўняныя (“древесные”), аўтар выводзіць стойкасць і цяроплівасць рускага чалавека, спакойны і заповолены ўклад яго жыцця менавіта ад уздзеяння дрэва. Ад дрэва, якое ў адрозненне ад жывёлы не мае яскрава выражанай прыкметы полу, ідзе і заглушаная пачуццёвасць, пэўнае адмаўленне цялеснай асалоды на карысць духоўнай радасці. “Для таго каб увесць Эрас мог супасці з плоццю, – тлумачыць пісьменнік, – чалавечае цела, гэты ўрачысты плод роднай зямлі, павінна сачыцца сонцам, быць насычана ўсімі стыхіямі нацыянальнага космасу, быць боскім, – тады і спазнанне яго будзе поўным свяшчэннадзействам” [9, с. 16]. Як бачым, нацыянальную спецыфіку кахання даследчык ставіць у прамую залежнасць ад кліматычных умоў. Такім чынам, названыя праявы любові ў пэўнай ступені ўласцівы і беларускаму народу, што этнагенетычна звязваецца з паняццем *драўнянасці*.

Згаданы дуалізм, дысгармонія душы і цела прыводзіць да самадданасці і гатоўнасці ахвяраваць сабой, якая вызначае рускае каханне. Да таго ж псіхалагічная няздольнасць сарамліва-халоднай

рускай жанчыны аддацца стыхіі гарачых пачуццяў, спалучаная з хрысціянскім перакананнем аб грахоўнасці такога ўчынку, становіцца прычынай немагчымасці спраўджанасці яе памкненняў, што, у сваю чаргу, робіць каханне велічынёй канстантнай і нязменнай. Праз усю рускую літаратуру праходзіць ідэя любові няздзейсненай, трагічнай, неразделенай. Класічная традыцыя прапаведуе каханне як пустату, вакуум, расстанне. Гэта ператварае адносіны ва ўзаемае бясконцае катаванне, пакуты, што, як ні дзіўна, і прыносіць асалоду каханым. Таму, калі доўгачаканая вулканічная жарсць усё ж авалодвае рускай жанчынай, то гэта ўспрымаецца як “падзея, катастрофа, грэх і смерць” [9, с. 97]. Узнікшае пачуццё віны партнёры імкнуцца кампенсавачь заўсёднай канфліктнасцю і нават лютай барацьбой, а да сладастраснасці прымешваецца раздражненне, што надае ёй прысмак нянавісці.

Да таго ж рускаму мужчыну не хапае моцы і цвёрдасці ва ўладаранні жанчынай. Яго каханне да жанчыны, паводле Г.Гачава, мае такую ж прыроду, як і любоў да радзімы. Нездарма ўлюбёнае слова каханых у рускай мове “родная”, “родимая” [9, с. 21], адзначае даследчык. Мужчына ў адносінах да любай нерашучы і безыніцыятыўны, “ён гатовы палка кахаць, але хутчэй у марах, у фантазіі. Калі ж трэба праявіць характар на справе, ён марудзіць, маралізуе і гатовы бегчы ад жанчыны, якую ён кахае” [32, с. 70]. Падобныя думкі знайшлі сваё адлюстраванне і ў філасофскіх поглядах М.Бярдзьева, яго выказваннях аб “вечно бабьем” у рускім характары. Гэта тыповая нацыянальная рыса праяўляецца не толькі ў працэсе заваёўвання жанчыны, але і ў трывала ўсталяваных адносінах. Ад сваёй каханай мужчына чакае не гарачага тэмпераменту і палымянай жарсці, а заспакаення і суцяшэння. Адчуванне дзяцінства дарослы чалавек перажывае выключна з любай, і яна адказвае яго запатрабаванням, яе пачуццё – мацярынскае. Такім чынам, рускае каханне абавязкова мае афарбоўку літасцінасці, міласэрнасці, спагады; гэта каханне-жаль, *caritas*. На пазітыўныя вынікі цеснай повязі кахання-эрасу і кахання-жалю неаднаразова ўказваў і ўжо згаданы М.Бярдзьеў.

Калі ў выяўленні нацыянальных адметнасцей кахання зыходзіць толькі з літаратурных узораў, то атрыманая карціна будзе ўсё ж вызначацца пэўнай ідэалізацыяй і суб’ектывізмам, што выцякае з накладання індывідуальнага на генетычнае. Таму для стварэння цэласнага вобраза мэтазгодна таксама апеляваць да

вуснай народнай творчасці, якая, больш поўна капіруючы жыццё, з'яўляецца выразнікам “чыстага” менталітэту без дамешкаў палітычных ідэалогій, уплываў навуковых канцэпцый і індывідуальных светапоглядных арыентацый.

У фальклоры сфера матэрыяльна-цялеснага нізу прадстаўлена больш натуральна і раскавана ў параўнанні з прафесійнай літаратурай. Аднак фрывольныя вобразы, сексуальная разняволенасць і гіперактыўнасць фальклорнага свету не тоесныя мадэлі штодзённых паводзін селяніна. “Мы бачым вясёлае свята плоці, – адзначае А.Тапаркоў, – увасобленую мару аб свабодзе і пераадоленні ўсіх сацыяльных, рэлігійных і маральных абмежаванняў” [33, с. 13]. Акрамя таго, адпаведна міфалагічна-рэлігійнай свядомасці народа, звышнатуральная пачуццёвасць у вуснай паэтычнай творчасці служыла і ўтылітарным мэтам, звязаным з рытуальна-магічнымі і сацыяльна-псіхалагічнымі функцыямі. Так, пад час сяўбы для ўздзеяння на ўрадлівасць глебы селянін распранаўся, імітуючы савакупленне з зямлёй. Тут трэба нагадаць, што ў земляробчых народаў зямля атаясамлівалася з жаночым улоннем. Гэтаму ўяўленню адпаведна падпарадкаваны шэраг абрадаў і прыкмет. Да прыкладу, рытуальны акт знаходжання “вянка нівы” ў час дажынак сімвалізаваў вяртанне цнатлівасці зямлі. Зазначанае ўскосна пацвярджае думку аб нівеліроўцы пачуццяў да маці, радзімы і жанчыны ў рускім светапоглядзе і псіхалогіі.

Увогуле, у вусных творах і народных павер'ях велікарусаў жанчыне адведзена не меншае месца, чым мужчыне. Ужо ў самых архаічных тэкстах, дзе персаніфікуюцца органы, якія ўдзельнічаюць у стварэнні новага жыцця, культавымі выступаюць і мужчынскі, і жаночы пачаткі. Прыкметна, што даволі часта адносіны паміж імі зводзяцца да бойкі, вайны, барацьбы. Пры гэтым, як адзначае большасць даследчыкаў усходнеславянскага фальклору, ініцыятыва і дамінуючая роля ў любоўнай гульні належыць жанчыне. Яе дзейнасць і свабода, а часам і агрэсіўнасць, у тэкстах эратычнага характару супрацьпастаўляецца мужчынскай залежнасці і пасіўнасці.

Шырока выкарыстоўваецца ў народных песнях і прыпеўках эратычнага зместу матыў усёпаглынальнага і бязмежнага жаночага ўлоння. Гіпербалізаваны жаночы дзетародны орган пагражае мужчыне смерцю (праглынуць ці патапіць), што выклікае ў яго

пачуццё страху перад усёмагутным жаночым пачаткам. Такая алегорыя выразна адлюстроўвае боязь і нерашучасць мужчыны ў адносінах сам-насам з жанчынай як спецыфічную рысу рускага менталітэту.

Многае са сказанага вышэй уласціва і *беларускаму* нацыянальнаму характару. Аднак пры ўсёй агульнасці поглядаў на сексуальна-палавыя адносіны ўсходнеславянскіх народаў, абумоўленай этнічнай блізкасцю, працяглай дзяржаўнай супольнасцю і ўзаемаўплывамі, беларускае каханне мае і свой адметны нацыянальны каларыт. Найперш інтымны свет беларуса вызначаецца большай стрыманасцю і цнатлівасцю ў параўнанні са сваімі суседзямі. Праведзенае “Нашай нівай” (№8. 1992) апытанне адносна спецыфікі беларускай эротыкі найбольш вядомых і паважаных дзеячоў мастацтва, навукі, палітыкі лішні раз пацвярджае гэтую аксіёму. Нават у канцы XX стагоддзя, у час легалізацыі эратычнай сферы, два з дзесяці апытаных не захацелі выказаць свае думкі наконт пастаўленай праблемы, а трое ўвогуле адмовілі беларусам ў існаванні эротыкі. Думаецца, тут спрацаваў ахоўны механізм утойвання праяў сваёй пачуццёвасці, засвоены яшчэ з часоў паганства.

У айчыннай фальклорнай традыцыі такая прыхаванасць перажыванняў выяўляецца праз своеасаблівыя сімвалы і коды, звязаныя з эратычнымі памкненнямі і натуральнай функцыяй полу. Да прыкладу, сімвалічнае мысленне нашых продкаў разам з генетычнай цнатлівасцю нараджае поўны сціпласці паэтычны малюнак першай шлюбнай ночы:

Прыляцеў, мамка, шэршань
Дай уткнуў жала.
Сэрца маё задрыжала.
Дзеўку не за пуп, да за чэрава
Укусіў па сераду [34, с. 7].

Найменні органаў, звязаных з дзетанараджэннем, у вербальных частках абрадаў і вуснай паэзіі таксама падпадаюць пад працэс метафарызацыі: “ступа”, “таўкач”, “ягадка”, “тупая ігла” і інш. Калі ж пры апісанні фізіялагічнага акта кахання ці іншых з’яў народнага жыцця і побыту ў фальклорных тэкстах усё ж ужываецца

ненарматыўная лексіка, то ў большасці сваёй яна мае небеларускае паходжанне, запазычваецца з іншых моў, пераважна з рускай.

Панаванне свабоднага эрасу на Купалле, які не меў нават адцення рыгарызму, было ледзьве не адзіным перыядам разняволення і парушэння звыклага маральнага кодэксу нашых продкаў. У запісах П.Бяссонава паведамляецца, што “вядомае параўнальнай чысцінёй і цнатлівасцю сямейнае жыццё Белай Русі, калі і дапускае прабелы і плямы з непрыемнымі наступствамі, то менавіта і пераважна на Купалле... Увечары 23 ліпеня савакупленне па магчымасці ўсіх жыхароў з хат і вёсак, якія застаюцца пагэтаму амаль пустыя, у поле, на горку, да ручая, да вялікай ракі, а дзе ўсё гэта ёсць – злучэнне ўсіх разам... <...> У іншы ўсякі час, як маларусы, так і беларусы ў асаблівасці надзвычай цнатлівыя” [35, с. 196].

Нягледзячы на выбуховую сексуальнасць купальска-пятроўскага цыкла, звязаную, як ужо адзначалася, з земляробчай магіяй, дзявочая нявіннасць на Беларусі панілася высока. Аб гэтым сведчыць цэлы пласт пазаабрадавай любоўнай песеннасці, дзе вар’іруюцца матывы матчыных перасцярог, легкадумнасці маладой дзяўчыны, спакусы і яе наступстваў, і, урэшце, “страты вянка” як сімвала цноты. Народнае асуджэнне такіх дзяўчат праяўлялася ў іх суровым, да пагібелі, пакаранні, што прадугледжвалася развязкай дзеяння песні. Ганьба чакала і нявесту, калі пасля першай шлюбнай ночы высвятлялася, што яна не захавала да вяселля сваёй нескранутасці. У такім выпадку на маладую і яе бацьку адзявалі хамут, а песні, якія суправаджалі гэта дзеянне, насілі кплівы і непрыстойны характар. Цікава, што ў беларускай вясельнай абраднасці надавалася значэнне і нявіннасці жаніха, які, паводле Я.Карскага, мог сесці на “дзежу” толькі будучы цнатлівым [36, с. 361], што яскрава пацвярджае генетычную сарамлівасць, стрыманасць беларускай эротыкі.

Узвышанае каханне беларускай дзяўчыны ў любоўным меласе дасягае вялікай моцы. Аб’ектыўныя перашкоды ў выглядзе маці, сястры жаданай асобы, а таксама паходжанне каханага, што робіць немагчымым з’яднанне, прыводзяць гераіню да распачы, а часам і да самагубства. Разам з тым вядомая беларуская цяроўнасць увасабляецца ў вобразе маладой жонкі, якая, пакутуючы ад пабояў мужа, не жадае смерці яму, а свядома прыносіць у ахвяру сваё жыццё. Аднак даволі часта сітуацыя разгортваецца ў адваротным

кірунку, і ў ролі крыўдзіцеля выступае жонка. Пры гэтым муж надзяляецца пэўнымі інфантальнымі рысамі. Замест таго, каб пакараць злую жонку, ён пралівае слёзы ў адзіноце, наракаючы на свой лёс. Трэба сказаць, што беларуская мужчынская псіхалогія яшчэ ў большай ступені, чым руская, вызначаецца поўнай адданасцю, прыхільнасцю да вобраза маці:

А цёшча мне міла –
Ля чужога прывету,
А жонка мне міла,
Як белянкі цвет,
А мамка мне міла
Мілей усяго свету [36, с. 444].

Пачуцці да жанчыны, маці і да Радзімы ў беларускім светаадчуванні можна разглядаць як блізкія, але не адэкватныя. Гэта зафіксавана ўжо самой беларускай мовай праз выкарыстанне розных найменняў для выражэння адценняў пачуцця – любоў і каханне – у адрозненне ад рускага слова “любовь” з яго шырокім спектрам значэнняў.

Адаючы даніну значнасці ўплыву традыцыйнага калектыўнага светапогляду на каханне, неабходна падкрэсліць, што ў індывідуальнай рэалізацыі пачуцця яго ўсё ж нельга разглядаць як рэгулятыў, матрыцу, стэрэатып, паводле якога будуюцца адносіны ў кожным канкрэтным выпадку. Бо на працягу тысячагоддзяў дзівосны свет любові для мільёнаў закаханых сэрцаў набываў свае непаўторныя абрысы, што забяспечвалася выключнасцю, унікальнасцю кожнай чалавечай асобы.

2 ІНТЫМНАЯ ПАЭЗІЯ БЕЛАСТОЧЧЫНЫ: СІНТЭЗ РОЗНЫХ КУЛЬТУР

Літаратурнае жыццё на Беласточчыне, што канцэнтруецца ў межах аб'яднання “Белавежа”, – адметная з’ява ў сучасным айчынным мастацтве слова. Геаграфічнае становішча рэгіёна і моўна-культурная сітуацыя на працягу апошніх шасцідзесяці гадоў спрыялі плённаму пранікненню ў прыгожае пісьменства краю, і найперш у паэзію, павеваў заходнееўрапейскай літаратуры. Гэта выразна адбілася як на змесце, так і форме вершаў польскіх беларусаў. Інтэлектуалізацыя і філасафічнасць, разбурэнне традыцыйнага сінтаксісу, адсутнасць ці нерэгулярнасць рыфмы, асацыятыўная ланцуговасць, якія ў нашай краіне і да сённяшняга дня лічацца прэрагатавай авангарднай паэзіі, у беластоцкай лірыцы ўспрымаюцца звыклымі, бо культывуюцца амаль паўстагоддзя. Разам з тым, развіваючыся аўтаномна, лірыка “белавежцаў” захавала лепшыя нацыянальныя культурныя традыцыі.

Зразумела, што сінтэз набыткаў розных мастацкіх кірункаў, перасячэнне шматстайных культурных пластоў не маглі не адбіцца на своеасаблівасці, арыгінальнасці і інтымнай лірыкі беластоцкіх аўтараў. Творцы дэманструюць шырокую гаму любоўных пачуццяў і перажыванняў, а таксама адметныя падыходы да іх адлюстравання. Да прыкладу, А.Анішэўская рэпрэзентуе поўную сімвалаў і знакаў, стрыманую і разам з тым глыбокую паэзію кахання. Шчырай, па-дзіцячы чыстай і наіўнай прадстае інтымная вершатворчасць Ж.Мартынюк. В.Анішчук падае чытачу свой варыянт мастацкага ўвасаблення хвалюючых узаемаадносін паміж мужчынам і жанчынай. Яе лірыка любоўнага гучання рашучая і мужная, з кароткімі, часам набліжанымі да брахікалана, радкамі, што і стварае адпаведны эфект.

Не меншае месца займаюць інтымныя перажыванні і ў “мужчынскай” паэзіі “белавежцаў”. Рэалізуючы свой творчы пачатак у межах традыцыйнай сілаба-танічнай сістэмы вершаскладання і класічных формаў, В.Швед рамантычна прыўзнямае высокае пачуццё над жыццёвымі клопатамі і

штодзённай мітуснёй. Для У.Гайдука, які ўмее слухаць святую песню зямлі, а ў паэзіі, па ўласным прызнанні, “не любіць крыку” [37, с. 13], жанчына роўная багіні. Яна – пачатак жыцця, штуршок для спасціжэння “сэнсутварэння”. Закаханыя ў многіх вершах аўтара прадстаюць непадзельным “мы”, “як Адам і Ева” [37, с. 35], для якіх першабытным казачным раем-сезамам становіцца пушча.

Сакралізацыя кахання ў любоўных творах В.Стахвюка суправаджаецца матывамі азоранасці, таінства, а таксама скразным вобразам Ліліт як увасабленнем чыстага хараства і любові ва ўсіх яе іпастасях. Чароўнае ўздзеянне прыгажосці і кахання распаўсюджваецца татальна, цалкам запаўняе ўнутраную і знешнюю прастору індывіда. Абвострана, амаль на фізіялагічным узроўні, успрымаючы імпульсы і праявы пачуцця, душа героя здольная падзяліцца-размножыцца на “мільярды паўнакроўных // я // што звышбытам // напоўнілі прастор // святога кахання” [38, с. 54] і такім чынам далучыцца да сусветнае любові (верш “азораны ласкаю...”). Пры гэтым у каханні аўтар выразна размяжоўвае два пачаткі: ідэальны і прыродны, духоўны і цялесны, што ў маральна-этычным аспекце адпавядаюць дабру і злу, “рэверсу і аверсу жыцця”. У такім бачанні выразна адчуваецца водгалас платонаўскай думкі аб дзвюх Афразітах – зямной (Пандэмас) і нябеснай (Ураніі):

іх бачыў дзве
у белым і багровым
абедзве жаноча бажаство
адтуль штодня
перад
выбарам

дабра
і зла
дарогі трэцяе
няма [38, с. 65]

Згаданая рамантычная кантрастнасць адпаведным чынам адбіваецца і на мастацкім вырашэнні вобраза лірычнага суб’екта ў лірыцы кахання. Гэта звычайны, “рэальны” мужчына, якім апаноўваюць сумненні ў пакутлівым выбары паміж поклічам жарсці (дэманіцамі) і пяшчотай чыстай любові (анёлам). Аўтар

адстойвае неабходнасць духоўнага кахання і адмаўляе грахоўную асалоду, што зводзіцца да асуджэння выпадковай фізічнай блізкасці. Аднак часам такое залішне прамое, катэгарычнае і спрошчанае разуменне супярэчнасцей і складанасцей любові і маралі прыводзіць да даволі празрыстага, амаль дыдактычнага, увасаблення ідэі, якое выбіваецца з агульнай мастацкай канцэпцыі пісьменніка (“ты...”, “клубіцца прастора...”, “на каленях ідзеш...”).

2.1 Літаратурная генеалогія А.Барскага

У інтымнай паэзіі “белавежцаў” адметнае месца належыць падкрэслена эратычнай вершатворчасці А.Барскага. У кантэксте вызначэння літаратурнай генеалогіі аўтара найперш трэба адзначыць, што яго любоўная лірыка прасякнута духам антычнасці і напоўнена знешнімі атрыбутамі старажытнагрэчаскай паэзіі. Паслядоўнае ўжыванне пісьменнікам міфалагічных вобразаў і класічных літаратурных матываў і сюжэтаў, “эліністычнае” светаўспрыманне яго лірычнага героя даюць падставы сцвярджаць, што антычнае прыгожае пісьменства пэўным чынам паўплывала на фарміраванне і станаўленне паэтычнага таленту А.Барскага.

Як вядома, грэчаскае мастацтва класічнай пары ўяўляе сабой пошук усеагульнай гармоніі, спалучэнне рэалістычнага і ілюзорна-фантастычнага погляду на свет, міфалагічнае тлумачэнне рэчаіснасці. Дамінантай у блізкім да эліністычнага светаўспрыманні лірычнага героя А.Барскага з’яўляецца амбівалентнасць. Каханне ў яго адчуванні – пачуццё адначасова шэрае і каляровае, салодкае і балючае, пачатак і канец, “нараджэнне жыцця і смяртэльнасць агоніі”, распуста і цнота. Падобныя матывы, упершыню выкарыстаныя Сапфо, у шматлікіх перапевах сустракаюцца ў старажытных грэкаў. Так, у Пасідзіпа: “Пусть нами правит один **сладостно-горький** Эрот” [39, с. 129]. Вядомае катулаўскае “і ненавіджу яе і кахаю” ў старажытнагрэчаскай любоўнай паэзіі выступае апагеем трагічнага распаду цэласнага пачуцця. У сучаснага паэта пошук гармоніі ў каханні, пераадоўванне раздвоенасці праз шматлікія рэфлексіі асобы абячае ўзгодненасць, суладнасць сэрца і розуму. У выніку лірычны герой прыходзіць да высновы, што ў супярэчнасцях, антыноміях і заключаецца сутнасць жыцця, што раздвоенасць і ёсць

аснова шчасця. Такім чынам, наблізіўшыся на нейкі момант да гармоніі, ён асуджаны на заўсёдны яе пошук.

У вершах А.Барскага надзвычай адчувальная язычніцкая аўра. Пры гэтым політэізм аўтара не абмежаваны ў часе і прасторы. У межах аднаго верша мірна суіснуюць і паганскі лясун, і пегасаўскі конь, і нават Хрыстос. Больш таго, для паэта сонца, вецер, неба, зоркі выступаюць як пантэістычныя з’явы. Яны персаніфікуюцца, надзяляюцца якасцямі вышэйшых істот, спалучаючы рысы антычных і паганскіх багоў. Найбольш цікавы ў адносінах да мастацкай касмагоніі пісьменніка вобраз сонца. Як вядома, славянскі Ярыла, што меў непасрэднае дачыненне да “саярных” бостваў, звязваўся з фалічным культам. Звычайны атрыбут Эраста, паводле ўяўлення паэтаў эпохі элінізму, – лук, стрэлы якога выклікаюць жар кахання. Створаны А.Барскім бог кахання – Сонца – убірае, сінтэзуе ў сабе функцыі і знешнія адзнакі абодвух. Пры гэтым ён можа змяшчацца ўнутры чалавека, калі ў душы такой асобы валадарыць любоў.

*Лук сонца выгнуўся, напружыў,
І стрэлы сонца паляцелі на зямлю.
А май у бэзе, фіялетава і дужы,
Пахучасць сінюю даў роснаму галлю.*

І як вынік:

*Свет агарнула крыламі каханне,
І сонцам, бэзам, песняй стаўся я [13, с. 51].*

Сонца і промні часта ўзвядзены да сімвалаў, а эпітэт “сонечны” набывае значэнне “эратычны”. Трэба заўважыць, што семантычнае поле кахання паэт запаўняе пераважна “вогненна-светлавымі” паняццямі: жарынка – агонь – полымя – пажар – зорка – лазер. Сістэматычнае ўжыванне аўтарам тропаў, кшталту “дотык, як лазер”, “полымя экстазаў”, “промні – погляд” сведчыць, што ў мове кахання семіятычнае значэнне набывае позірк, пастава, голас, вочы, валасы, адзенне і нават інтэр’ер. Адухоўлены інтэр’ер, які выступае жывым сведкам акта фізічнай блізкасці і адпаведным чынам рэагуе на падзеі, сваімі вытокамі сягае да любоўнай лірыкі Гая Валерыя Катула:

Ты влюбился и совестно признаться.
Не проводишь ты ночи в одиночку.
Молча спальня твоя вопит об этом,
Вся в цветах и пропахшая бальзамом,
И подушка, помятая изрядно,
И кровати расшатанной, на ножках
Не стоящей, скрипенье и дрожанье
Не поможет молчать и отпираться [40, с. 156].

Даволі часта згаданыя вобразы і дэталі А.Барскі падае ў дынаміцы, руху з мэтай дасягнуць патрэбнага эфекту пяшчотнага дотыку ці пажадлівага вызвалення ад непатрэбнай закаханым вопраткі. Распрацаваны антычнымі мастакамі матыў распранання паэт па-майстэрску пераносіць на навакольную прыроду, што надае яго пейзажам адкрыта эратычную афарбоўку. Як, скажам, у выпадку з небам:

Гляджу я небу пад сукенку,
аж шапка на зямлю ўпала,
і не магу я надзівіцца,
і не магу навесяліцца.
Гляджу, гляджу,
і ўсё мне мала;
яно прыкрыла стужкай белай –
дарогай млечнай – частку цела,
але і так не мала відна
дэталей гоных і ўстыдных [41, с. 140].

Напоўненасць эратычным святлом робіць пейзажы А.Барскага адметнымі і пазнавальнымі. У той жа час адчуваецца апраўданасць такога прыёму, арганічнасць злучэння *erōs* і *physis*, што з'яўляецца натуральным і нават абавязковым для некаторых традыцыйных жанраў антычнай любоўнай паэзіі (ідыліі, эклогі, пастаралі і інш.). У пейзажных замалёўках, гаворачы словамі паэта, “вусны не лішнія”. Вусны мастак ператварае ў яркую эратычную дэталю, робячы характэрны для яго творчасці перанос на неадушаўлёныя прадметы. У той жа час такая адзнака кахання, як пацалунак, выглядае сціпла і цнатліва. Лірычны герой сарамліва адводзіць вочы ад закаханых пар у Парыжы:

І як цалуюцца, устыд агорне
душу і сэрца славяніна –
мы ж прыкрываем ноччу чорнай
свой пацалуначак з дзяўчынай [41, с. 119].

Парушэнне класічнай карэляцыі ў падкрэслена эратычнай вершатворчасці паэта выглядала б нечакана, калі не ўлічваць традыцыйных маральных імператываў беларуса. Як правіла, прызначэнне пацалунку ў А.Барскага не індывідуалізаванае, абагульненае, шырокае. Так, перапоўнены шчасцем лірычны суб'ект “гатовы цалаваць кагосьці”. “Кагосьці” ў дадзеным выпадку тоеснае “ўсяму свету”. Часам зліццё вуснаў увогуле выносіцца ў грамадзянскую і прыродаапісальную лірыку, а герой цалуюцца з “вясёлкай, як з дзяўчынай” (верш “Вербы заплакалі ля сваіх ступеняў...”).

Шчодро дарыць пацалункі, абуджаючы пачуццёвасць, даручана ветру. Гэтаму свавольніку аўтар дазваляе цалаваць кветкі і бярозы, у яго вусны ўкладвае “оду аб прывабнасці ўзлоння”. Як і сонца, вецер паўстае вобразам яскравай эратычнай скіраванасці. Увогуле, сонца і вецер, адвечныя і неразлучныя спадарожнікі, трывала замацоўваюцца паэтам як эмблема роднага краю. Удадай, на наш погляд, з’яўляецца неадназначная метафара “на арфе павучыння **грае** вецер”, якую, згодна з Ю.Пацюпам [6, с. 56], нельга не прачытаць у пачуццёва-пажадлівым сэнсе. У антычных майстроў прыгожага пісьменства вецер не проста эратычны элемент, а і носьбіт пэўнага набору якасцей і функцый, уласцівых богу кахання. Так, Івік цалкам атаясамлівае Эрас з ветрам, з бурным віхорам.

Наогул, эротыка ў творцы цесна звязана з роднымі краявідамі, каханне магчыма толькі на ўлонні прыроды. Незадаволенасць жыццём у вялікім горадзе, моцнае адчуванне сваіх каранёў прыводзіць да ідэалізацыі вясковага свету, да намаганняў паэта зліцца з прыродай ў адзінае цэлае. Тут нельга не згадаць букалічную паэзію Феакрыта, Біёна, Мосха. Мастак свядома ўзмацняе падабенства разгорнутым пастаральным малюнкам, героі якога “ў пастушых вопратках убогіх // пасвілі сваё каханне” [41, с. 121]. Розніца толькі ў тым, што прадметам увагі вершаў-ідылій быў яркі спякотны поўдзень, а А.Барскі прыкрывае сваё каханне смугою змяркання. Такая еднасць з акаляючым светам у спалучэнні з

вакхальнымі матывамі, даволі пашыранымі ў антычным мастацтве, нараджае нечаканыя асацыяцыі:

Сосны, як зялёныя бакалы,
рукой зямлі да сонца ўзняты,
даліце ў грудзі мне запалу,
даліце мне мускатаў вінных,
пайду жывіцай перапіты,
хачу зноў сп’яна пераблытаць
ногі бярозы і дзяўчыны [41, с. 153].

Падобнае ідылічнае жыццё ў гармоніі з прыродай выступае вынікам своеасаблівай ізаляцыі ад грамадства. Спасціжэнне грэкамі сакрэтаў маракходства нарадзіла новы матыў у паэзіі кахання – матыў адасаблення з каханай сярод стыхій вады. Неаднаразова паўтораны А.Барскім, гэты матыў гучыць зусім не па-эпігонску. Творчая фантазія аўтара змяшчае “востраў шчасця” на сярэдзіне жытнёвага поля:

Я вясло прынясу, дарагая, –
вясло з тонкай сталі адбітай,
і тады паплывём па загоне
на востраў нашага шчасця [42, с. 81].

Шматзначны, сімвалічны вобраз берага, што нават пакладзены ў аснову назвы аднаго з паэтычных зборнікаў пісьменніка (“Мой бераг”), арганічна ўплятаецца ў мастацкую тканіну вершаў. З аднаго боку, бераг – стваральнік меж і перашкод прасторы, з другога – ён паўстае ціхім прыстанішчам, утульным куточкам спакою і шчасця.

Плённа распрацоўвае А.Барскі і амаль забыты ў айчыннай літаратуры з часоў М.Багдановіча матыў цяжарнасці. Трапяткія, пяшчотныя, далікатныя вершы аб жанчыне, што пад сэрцам носіць дзіця, змяняюцца філасофскімі развагамі з налётам дыдактызму, “бо лёгка быць чулым каханкам // і спяваць ад змяркання да ранка // ды цяжка быць бацькам” [41, с. 129]. Матыў цяжарнасці часта ўвогуле выносіцца А.Барскім па-за межы тэмы кахання. Вобразы даліны, цяжарнай наліўным калоссем, цяжарных баб – елак, відавочна, стаяць у адным шэрагу з “беременным городом” Феагніда. У

пераважнай большасці выпадкаў фертыльнымі здольнасцямі паэт надзяляе зямлю, у выніку чаго наскрозь прасякнуты эротыкай працэс сяўбы. Зразумела, нельга не заўважыць фальклорных вытокаў такога бачання. Але тут слушна было б звярнуць увагу на антычныя культы і святы. Побач з оргіявымі культамі Афразіты і Фаласа, флараліямі і вакханаліямі імя багіні земляробства і ўрадлівасці Дэметры, багіні з больш “сур’ёзнымі” функцыямі, на першы погляд выглядае неадарэчна. Аднак вядома, што Элеўсінскія містэрыі, асеннія святы ў гонар багіні земляробства, заключаліся ў сімвалічным палавым акце жраца Зеўса і статуі багіні, пасля чаго народу прад’яўлялася калоссе як доказ таму, што маці збажыны імгненна аплоднілася і нарадзіла яго.

Бадай ці не самым дзіўным у мастацкім свеце А.Барскага ўспрымаецца разгляд праз прызму эротыкі такой істоты, як карова (вершы “Ад рання сівога...”, “Вечар прыгнаў каровы з луга...” са зборніка “Жнівень слоў”). Ва ўяўленні сучаснага чытача атрактыўнасцю (прыцягальнасцю) звычайна валодае жанчына, а эратызм каровы ўспрымаецца, як парадокс, калі не сказаць абразы. Відавочна, такую незвычайную паралель нельга тлумачыць толькі экзатычнай “вясковай эротыкай”. Варта толькі прыгадаць творы адпаведнага гучання Анакрэонта альбо Алкмана. Ці хаця б успомніць старажытны міф аб прыгажуні Іа, у якую закахаўся Зеўс, і, каб уберагчы сваю каханую ад помсты Геры, ператварыў яе ў карову. І толькі “на берагах жыватворнага Ніла Зеўс вярнуў ёй мінулае аблічча, і нарадзіўся ў яе сын Эпаф” [43, с. 32].

Не менш цікавым у гэтым сэнсе прадстаюць і метамарфозы царыцы Крыта Пасіфаі. Французскі даследчык П.Кіньяр у прысвечанай антычнаму мастацтву кнізе “Секс і страх” перадае легенду аб Пасіфаі наступным чынам: “Жонка Міноса, царыца Крыта закахалася ў боскага быка, што падарыў цару Пасейдон. Пасіфая накіроўваецца да “вынаходніка” Дэдала. Яна просіць яго зрабіць штучную цялушку, у якой яна магла б змясціцца так, каб бык падмануўся і савакупіўся з ёю. Тады Пасіфая спазнае сладастраснасць жывёл (*ferinas voluptates*), не дазволеныя людзям жаданні (*libidines illisitas*). Цялушка Пасіфаі – траянскі конь пажадлівасці” [18, с. 98].

Трэба зазначыць, што не толькі карова, а і кабыліца ў акрэслены перыяд антычнай эпохі з’яўляліся ўзорам дасканалай прыгажосці і маглі пазычыць дзяўчыне лепшыя якасці. Натуральна,

такога роду параўнанні расцэньваліся хутчэй за ўсё як кампліментарныя. Так, у Гарацыя:

И в тот час, когда любострастья пламень,
Что в обычный срок кобылицу бесит,
Распалит тебя, ты возроптешь плача,
В горьком сознанье... [40, с. 200].

Як вядома, найвышэйшае праяўленне пачуцця ў антычнасці ёсць абагаўленне сваёй каханай, надзяленне яе рысамі, уласцівымі насельнікам Алімпа. У якасці тыповай партрэтнай характарыстыкі старажытнагрэчаскай прыгажуні могуць служыць наступныя радкі Руфіна: “Ты обладаешь устами Пифо, красотою Киприды, // Блещешь, как Горы весны, как Каллиопа поёшь” [39, с. 212]. Гэты ўлюбёны элінамі прыём трансфармуецца А.Барскім з улікам багоў яго паэтычнага сусвету:

Ты створана небам,
Шчодрай яго жменяй,
Людзі ні пры чым тут,
Людзі – старана.
Пахнеш навальніцай,
Сонечным праменнем
Ва ўсім свеце гэтым
Толькі ты адна [13, с. 110].

Тут патрабуецца невялікі каментарый. Вядома, што ў эпоху класічнай Грэцыі жанчына стала лічыцца істотай больш прыніжанай, бяспраўнай. Цалкам выключаная з грамадскага жыцця, яна ўспрымалася толькі механізмам для нараджэння дзяцей. Аднак літаратура захавала нямала жаночых вобразаў, якім прысвечаны вершы, перапоўненыя пажадлівасцю і адкрытым захапленнем. Парадокса тут няма. Часцей за ўсё ў першым выпадку замест “жанчына” трэба чытаць “мужава жонка”, а ў другім – “палюбоўніца, каханка”. Паэт не толькі кідаў да ног каханай плён сваёй творчасці, а часта падпарадкоўваў уласнае жыццё яе капрызам і прыхамацям. Пры гэтым жаданае імя давала назву кнізе: “Нано” Мімнерма, “Лявонціян” Гермесіянакта, “Ліда” Анцімаха. На сённяшні дзень нязвыкла хіба толькі тое, што антычныя паэты не

ўтойваюць імёнаў сваіх гераінь. Адметна, што пераважная большасць інтымных вершаў А.Барскага адрасуецца ўласнай жонцы, імя якой – Ніна – апяваецца паэтам. Герой успрымае яе багіняй, Мадоннай (“Ніна Лізай”), яго пачуцці да любай набліжаюцца да пакланення.

Цікавым падаецца і выкарыстанне А.Барскім анакрэантычнага матыву, заснаванага на жаданні ператварыцца ў які-небудзь прадмет, каб быць як мага бліжэй да каханай. Такім прадметам невыпадкова абраны яблык. Паэт, відавочна, разлічвае на ланцуг асацыяцый чытача, узнаўленне ў яго свядомасці сімвалічных яблыка разладу, яблыка спакусы. Апрача таго, эфект узмацнення зменаў, у якіх угадваецца эратычны падтэкст: “цвет, адцвіўшы на галіне” – “я поўны сонечным праменнем” – “я ссаў з зямлі радзімай сокі” – “ад вятроў-гуляк я п’яны”. Лагічнай выглядае і заключная метамарфоза:

Прыйдзі, дзяўчына, пад галіны,
і я табе ў рукі рыну;
...вазьмі ў рукі, у калені,
грудзьмі і тварам прытуліся,
а ў сына я ператваруся [41, с. 109].

Такі падыход ужо знаёмы нам з паэтыкі творцаў эліністычнай пары, дзе яблык хоць і з’яўляецца сімвалам, але традыцыйна, яшчэ ад суда Парыса, мае практычнае прымяненне. У элегіі Калімаха аб Аконціі і Кідзіпе менавіта гэты плод паслужыў сродкам заручын закаханых.

Калі характарызаваць творчы метады А.Барскага, то, магчыма, вытокі яго трэба шукаць у літаратуры сентыменталізму. Менавіта філасофска-эстэтычная канцэпцыя апошняй найбольш паслядоўна і сістэмна выявілася ў паэзіі згаданага аўтара, аднак не ў першапачатковым яе варыянце, замацаваным у вербальным мастацтве XVIII ст., а ў значна мадэрнізаваным, прыстасаваным да сучасных рэалій выглядзе.

Вызначальная для сентыменталістаў ідэя аб перавазе пачуццяў над розумам выступае светапогляднай асновай творчасці сучаснага паэта (“Калі не верыш у рэальнасць цудаў...”, “Як шчасце пагладзіла...”, “Луўр” (“Розум мастацтву не патрэбен...”) і інш.). Для А.Барскага, як і калісьці для Ж.Ж. Русо, каштоўнасць

чалавечай асобы вымяраецца не інтэлектам, не колькасцю і якасцю набытых ёю ведаў, а багаццем унутранага свету, шматграннасцю і тонкасцю перажыванняў, духоўнасцю, што ў цэлым выяўляюць яе індывідуальнасць. Рацыяналістычны свет, вынаходніцтвы прагрэсу і навукі ў сваёй большасці, на думку аўтара, прызначаны для паляпшэння матэрыяльнага камфорту чалавецтва, безагляднае імкненне да якога парушае сіметрыю яго духоўна-цялеснага развіцця і, як вынік, аспрэчвае вартасць канкрэтнага індывіда і соцыуму ў цэлым. Да таго ж лірычны суб'ект часта сумняваецца ў спароджаных розумам агульнавядомых абстрактных ідэях, нават самага высакароднага характару:

Братэрства, роўнасць...
Як ідэяў многа,
Ды ўсё пустое,
Толькі галаслоўнасць роляў... [44, с. 54].

У гэтым сэнсе паэт, арыентуючыся ў сваім меркаванні на сучасныя яму рэаліі (80-я гг. XX ст.), адыходзіць ад пазіцыі сентыменталістаў, якія лічылі дэклараванне роўнасці, дэмакратызму адным з асноўных апірышчаў мастацтва. Ён метафарычна ўвасабляе ідэі, што на працягу свайго развіцця акумулявала чалавечая цывілізацыя, у вобразе магільнага кургана, у той час як пачуццёвы вопыт набывае выгляд кургана, “навек расцвіўшага” (“Кахаць без пары...”).

Дамінаванне суб'ектыўнага пачатку ў лірыцы А.Барскага назіраецца не толькі ў аксіялагічным, але і ў гнэсалагічным аспекце. Аўтар упэўнены ў малаэфектыўнасці разумовага спосабу адэкватнага спазнання рэчаіснасці, бо “адкрыццяў больш // І больш таёмнага на свеце” [44, с. 99]. Сутнасць космасу і чалавека патрабуе разгадкі з дапамогай “шчырай песні сэрца” [13, с. 32], а “слова [logos. – А.Б.] – другараднасць” [13, с. 32]. Такое “азоранае” знутры спасціжэнне свету даступна толькі людзям з чуйнай, паэтычнай і чыстай душой. Менавіта каб зберагчы яе, лірычны герой не жадае мець дакладна-навуковых адказаў на ўсе пытанні (“Ляжу я на зямлі...”, “Малюся...” і інш.), а таксама прагне захаваць уменне падзіцячы наіўна здзіўляцца характву звычайнага, штодзённага (“Айчына поўная...”, “Прыйдзі сюды, і цешся, як маленькі...”, “Зпад снегу зноў...” і інш.). Урэшце, ад веры ў цуд залежыць, на

думку аўтара, і шчырасць паэтычнага радка, асабліва калі справа тычыцца інтымнай і пейзажнай лірыкі:

Калі не верыш у рэальнасць цудаў,
дык не пішы ты аб прыродзе,
і аб каханні,
бо розумам не зразумееш іх істоты... [41, с. 32]

Абодва згаданыя паняцці, пакладзеныя ў аснову дзвюх магістральных тэм яго творчасці, – традыцыйныя аб’екты літаратуры сентыменталізму. У лірыцы А.Барскага яны выступаюць науменальнымі з’явамі, не паддаючыся рацыянальнаму асэнсаванню.

Часам здаецца, што ў сваім адмаўленні значэння розуму паэт дасягае крайняй мяжы. Да прыкладу, ён заяўляе: “Розум мастацтву не патрэбен” [41, с. 118]. Аднак менавіта такое бачанне вызначае незвычайную здольнасць лірычнага героя пачуццёва, а не толькі лагічна-суха адзначаючы дасканаласць ліній, любавання творамі мастацтва. Насуперак гэтаму паэтычная фантазія, чуйнасць успрымання персанажа А.Барскага дазваляе паўнаўвасаляцца ацаніць сусветна вядомы шэдэўр, “удыхнуць жыццё” ў “Венеру, адкрыўшую грудзі, // без рук, без далоняў, // з цёплым узгоркам узлоння” [41, с. 118]. Гэты прынцып адлюстравання рэчаіснасці спрацоўвае і ў адваротным накірунку, пры апісанні жаночага характа. Так, сялянка бачыцца паэту мадоннай, якая сышла з фрэскі старажытнай капліцы; грудзі каханай выступаюць іканапісным узорам, які можа ўразіць нават Рублёва, і інш.

Тым не менш неправамерна гаварыць аб спрошчаным падыходзе аўтара да вырашэння праблемы карэляцыі пачуццяў і розуму. Нягледзячы на відавочную перавагу суб’ектыўнага пачатку ў лірыцы А.Барскага, ён імкнецца прымірыць абодва бакі гэтай апазіцыі, раўнапраўна аб’ядноўваючы іх у чалавеку і пры гэтым удакладняючы сэнс паняцця “розум” як непарыўна звязанага з катэгорыяй прыгожага (верш “Я стараўся праславіць...”). Іншымі словамі, разумнае ў мастацкай сістэме творцы – гэта тое, што актыўна і рэальна, а не абстрактна спрыяе дасягненню гармоніі, дасканаласці.

Разам з тым у шэрагу філасофска-медытатыўных вершаў разглядаецца паняцце інстынкту як трэцяй, небяспечнай для

чалавека сілы, што супрацьстаіць і пачуццям (“Малюся...”), і розуму (“Як жа лёгка дрэва зламаць...”). Адзначаная дэталёва бачыцца немалаважнай для асэнсавання другой скразной праблемы лірыкі А.Барскага – ключавога ў сентыменталісцкай парадыгме пытання супрацьпастаўлення натуры і цывілізацыі. На першы погляд акрэсленая антытэза вырашаецца даволі традыцыйна і адназначна, праз заклік “назад, да прыроды”. На гэта ўказвае і адметны падыход паэта да ўвасаблення гістарычнай тэмы. Ён амаль унікае ўласцівых такой разнавіднасці лірыкі партрэтна-псіхалагічных вершаў, прысвечаных славутым гістарычным асобам, апелюючы да мастацкага аналізу характару самой эпохі. Выклікае цікавасць і храналагічны зрэз, да якога неаднаразова звяртаецца аўтар, – эра першабытнага чалавека (“Даследчыкі гісторыі прылад...”, “Касцёр распалім ад агню святога...”, “Першы паэт”, “Продку майму...” і інш.). Урэшце думка аб перавазе status naturalis над status civilis, што адпаведна трансфармуецца ў паэтычнай сістэме А.Барскага ў вясковую і гарадскую прастору, выказваецца прама:

Ведай, продак, табе я зайздошчу:
стаяў ты бліжэй да натуры,
<...>

Табе маткай была прырода,
і хатай была прырода,
і хлебам была прырода,
і песняй была прырода,
і сам ты быў шчырай прыродай.

Нам сёння забракла прыроды,
вакол нас акружылі машыны,
<...>

І мы машынамі сталі [41, с. 36].

Тым не менш пазіцыю творцы, думаецца, нельга прасталінейна тлумачыць як заклік да інвалюцыі, імкненне ў пячоры, да дзікунства, што вынікала з ранніх трактатаў Русо. Паэт цалкам усведамляе неабарачальнасць гістарычнага працэсу, а таксама немагчымасць і непажаданасць вяртання да дацывілізаванага стану: “Адкінуць горад // І спаліць музеі, // І любавання // Вечнай прыгажосцю луга – // Таго схацець, // Дык

значыць быць шаленцам...” [44, с. 81]. Разумеючы глыбокія карані канфлікту паміж бія- і наасферай, А.Барскі па-сентыменталісцку дыдактычна канстатуе памылковасць выбару чалавецтвам шляху тэхнічна-навуковага развіцця – па сутнасці, бездарожжа, – што асуджае яго на вечнае блуканне ў пошуках сябе (верш “Усе прэтэнзіі, усе хістанні...”). Пры гэтым наступствы згаданага супрацьстаяння не звужаюцца ў філасофска-эстэтычнай канцэпцыі паэта да экалагічных матываў, адлюстравання катастрофічных вынікаў экспансіі антрапійнага свету ў прыродны. Разбуральнае ўздзеянне прагрэсу на духоўнасць, якой, на думку аўтара, адводзіцца перыферыйнае месца ў сістэме “штодзённых” каштоўнасцей асобы тэхнагеннага свету, абумоўлівае настойлівы пошук ім “загубленага Бога” [44, с. 10], іншымі словамі, спосабаў і сродкаў удасканалення чалавечай натуры. Выйсце цывілізацыі з тупіка бачыцца ў вяртанні да “крыніц [сімвал катарсісу, ачышчэння. – А.Б.], // Даўно перасохлых ад прагрэсаў” [44, с. 68], да “прыстані сваёй” [13, с. 20] – вясковага ціхамірнага жыцця ў гармоніі з прыродай.

Аднак такі магчымы прагноз будучыні не з’яўляецца паказчыкам найўнасці светапогляднай канцэпцыі аўтара. Хутчэй кардынальны варыянт павароту гісторыі, пададзены ў лірыцы А.Барскага, выглядае імкненнем стварыць свет прыгожай паэтычнай мары, ідэалу, бо творца не цешыцца ілюзіямі адносна спраўджанасці, рэальнасці ажыццяўлення свайго жадання. Пацверджанне таму – цэлы шэраг вершаў, скразнымі матывамі якіх становяцца матывы віны, прабачэння, болю ад немагчымасці вяртання ў “сельскія выраі” (“Каб мог жыццё пачаць аднова...”, “Не лёгка мне – дрэву...”, “Даўно дзяцінства наша...”, “Вяртанне” і інш.). Драматызм іх гучання ўзмацняецца праз праекцыю прыватнага характару, адлюстраванне пакут лірычнага героя-селяніна, вымушанага жыць сярод бетонных гмахаў і пакрытых асфальтам вуліц.

Такім чынам, матыў вяртання, з’яўляючыся атрыбутыўнай адзнакай паэтычнай сістэмы А.Барскага, мае своеасаблівую інтэрпрэтацыю. Ён не выступае рухам адваротнага накірунку ні ў прасторавым, ні ў часавым вымярэннях. Лірычны герой імкнецца якраз наперад, да гарманічнага суладдзя мікра- і макракосму, тым самым указваючы чалавецтву магчымы шлях да шчасця. Аднак апошні не набывае лінейна-вектарнай траекторыі, а ўяўляе сабой

рух па крузе, які, у разуменні аўтара, мае перспектывы характар. Іншымі словамі, неаднойчы адзначаны крытыкай уласцівы ўсёй “белавежскай” паэзіі “комплекс Адысея” трансфармуецца ў А.Барскага ў, так бы мовіць, “комплекс Магелана”: кіруючыся наперад, шукаючы новае, можна вярнуцца назад, да вытокаў.

“Колазваротнай” канцэпцыі падпарадкавана і пабудова многіх вобразна-мастацкіх адзінак, што працуюць на раскрыццё праблемы супрацьстаяння натуре і цывілізацыі. Гэта і “скошаны колас”, які не здольны вярнуцца ў поле, але патэнцыйна можа ўзысці на гэтай глебе ў будучым (верш “Вяртанне”); і адарваная ад хмары кропля, што з туманнаю парай усё ж уздымаецца ў неба (“Не лёгка мне – дрэву...”); ды, урэшце, і ўласна метафара вяртання – вырай, які мае цыклічны характар.

Імкнучыся да поўнай еднасці з прыродай, да натуральнага “ўзаемаарастварэння” (“Я пушчай тут – а пушча мной...” [45, с. 33]), лірычны герой пераасэнсоўвае свае ўяўленні пра смерць, успрымае яе як сродак поўнага яднання з прыродай, вяртання ва ўлонне зямлі з мэтай наступнага адраджэння (вершы “Адну толькі маю зямлю...”, “Паклон прыміце шчыры...” і інш.). Знікненне з жыцця ў гэтым кантэксце не выступае з’явай трагічнай. Паэт нават прапаноўвае даволі цікавы матыў “смерці наадварот”:

...каб мы радзіліся старымі
і паступова маладзелі,
і паступова дзецінелі.
І каб змяніліся ў збожжа
або у птушкі,
або у кветкі,
і каб квітнелі на палетках,
і каб жыццё было прыгодай,
і каб ніхто не мог дазнацца –
дзе чалавек і дзе прырода [41, с. 84].

Другі спосаб зліцця з натурай у лірыцы А.Барскага – пераўвасабленне героя ў адну з яе разнастайных з’яў праз пераадоленне замкнёнай чалавечай абалонкі. Так, лірычны персанаж часта выступае ў прыродных вобразах яблыка, ліста, дрэва, каня, сонца, бэзу ці марыць быць “крыкам птушыным”, хлебам, “іржаным звычайным”, шчырым “смехам ці плачам” [45, с.

34]. Аднак у большасці выпадкаў метамарфозы не тычацца рэінкарнацыі – надзвычай папулярнага матыву ў сучаснай вітальна-танатычнай паэзіі. Хутчэй мы маем справу з так званым неасінкрэтычным суб’ектам, у якім “я” і “не-я” існуюць адначасова знітавана і паасобку.

“Раздвоенае адзінства” вызначае сутнасць і традыцыйнага лірычнага героя паэзіі А.Барскага, якая адпавядае паняццю індывідуальны “цвішэнізм” у яго першапачатковым значэнні (“міжбыццё”). Разам з тым аўтарам адмаўляецца сацыяльны цвішэнізм (у філасофскім разуменні тэрміна), звязаны з нестабільнасцю, дысгарманічнасцю, стратай спрадвечных каштоўнасцей сучасным чалавекам і дэтэрмінаваны “памежнасцю” грамадска-палітычнай сітуацыі:

Мы ходзім на граніцы
сну і явы.
Глядзім з краіны цемры
у каляровы свет жаданняў...
<...>
Якія ж мы малыя чалавечкі,
прахожыя у часе, госці –
з сэрцам малым,
з вялікай злосцю! [45, с. 31 – 32]

Дуальнасць натуры лірычнага суб’екта, што ўзмацняецца яго сенсуалісцкім падыходам да асэнсавання рэчаіснасці, праступае ў сумненнях, ваганнях, унутраных супярэчнасцях і перажываннях, бесперапынным шуканні ісціны, сэнсу і мэты жыцця і вызначае дамінантны настрой вершатворчасці А.Барскага – “радасны смутак” або “сумная радасць” (вершы “Лістом паперы лягла зіма...”, “Далёкі сіні лес...”, “Ці гэта была песня...” і інш.).

Уяўленне пра цвішэнісцкую сутнасць свайго аўтапсіхалагічнага героя ў многім абумоўлівае і парушэнне паэтам аднаго з асноўных пастулатаў сентыменталізму – ідэалізацыі станоўчага персанажа і, як вынік, аднамернасці, спрошчанасці яго характару. Лірычны суб’ект А.Барскага – унутрана даволі складаная і багатая асоба. Нягледзячы на выхаваўчую каштоўнасць героя, ён утрымлівае “і светлага і чорнага <...> пароўну” [44, с. 98], у той час як узорам дасканаласці ў паэзіі мастака слова выступаюць

выключна прыродныя вобразы. Менавіта з дапамогай апошніх ён рэпрэзентуе альтэрнатыўную існым ідэальную мадэль грамадства і дзяржавы, паэтычнае ўвасабленне якой мае некалькі метафарычных вектараў: палетак, пушча, пчаліны вулей (вершы “Колас”, “У бялізне імглы...”, “У гэтай вялікай майстэрні...”, “Пчала ўзнялася, узяла курс на промень...” і інш.). Пры пэўных адрозненнях гэтых сістэм, іх дасканаласць забяспечваецца праз асноўныя, па меркаванні творцы, складнікі гармоніі і шчасця: абавязак, шчырасць, братэрства, свабоду, альтруізм:

Вось тут, у палетку свабоды,
і абавязак, і шырасць,
і дружба калоссяў кроўная.
І сонца,
і ветру,
і глебы
заўсёды ўсім пароўну.
Вазьмі раздзялі ты шчасце
на так ідэальныя долі,
як дзеліць яго між калоссяў
поле [42, с. 32].

Толькі ў натуральным асяроддзі гэтыя каштоўнасныя катэгорыі набываюць сваё рэальнае, а не абстрактнае, намінальнае, як у антрапійным свеце, увасабленне. Таму з роднай прыродай у вершатворчасці паэта трывала звязваецца мара і надзея на выратаванне чалавечага роду і адраджэнне сапраўднага гуманізму. Разуменне вечнасці, пазачасавасці акаляючага свету, і найперш Белавежы, у спалучэнні мізэрнасцю, кароткатэрміновасцю жыцця кожнага асобна ўзятага індывіда вызначаюць натурфіласофскую канцэпцыю лірыкі А.Барскага, якую можна сфармуляваць праз трансфармаваны вядомы лацінскі выраз: “*Natura longa, vita brevis*”. Згаданыя вышэй акалічнасці, у сваю чаргу, спараджаюць матыў вучнёўства чалавека ў прыроды, засваенне ім асноўных прынцыпаў гарманічнага існавання: імкнення да “відушчасці” характа і чысціні, любові да свабоды, “адкрытасці, пашаны // Да ўсяго на свеце” [44, с. 93].

Аднак, нягледзячы на тое, што герой-язычнік успрымае пушчу настаўнікам і богам, пакланяецца “таемным крыніцам, // І

мурашкам, казяўкам і гномам” [44, с. 39], яго камунікатыўныя сувязі з прыродай можна кваліфікаваць як суб’ект-суб’ектныя. Паэт у аднолькавай ступені адмаўляе і ўласцівыя найўнаму светаразуменню адносіны падпарадкавання ў дачыненні да навакольнай рэчаіснасці, і характэрныя сучаснаму грамадству імкненні да панавання над ёй. Толькі праз парытэтны, раўнапраўны дыялог, на яго думку, магчыма суладдзе прыроды і чалавека, бо апошні адначасова “пясчынка і планета” [44, с. 64]. Герой адчувае рэальную супрацьпастаўленасць уласнай экзістэнцыі знешняму свету і, адпаведна, складанасць пераадолення мяжы паміж імі (“Свет, у якім я жыву...”), што замянае натуральнаму гарманічнаму існаванню. Тым не менш яго імкненне “жыць са светам так, // Як роўны жыве з роўным” [44, с. 74], патэнцыйна ажыццявімае, бо, нягледзячы на цвішэнісцкае становішча нападгараджаніна, лірычны суб’ект усё ж непарыўна знітаваны, моцна звязаны з зямлёй. Прыналежнасць вясковай прасторы з’яўляецца атрыбутыўнай іманентнай якасцю яго істоты: у яго “сэрцы // Жыве неба” і “зямля струменіцца // У жылах кроўных” [44, с. 98].

Часам гэтакім імкненне да раўнапраўнаўсці героя з універсумам набывае касмічныя маштабы, змяняе фізічную і духоўную сутнасць першага. Менавіта ўздзеянне роднай прыроды, без далучанасці да якой асоба страчвае сваю паўнаўдаснасць, надае звышнатуральныя сілы лірычнаму суб’екту, робіць яго звышістотай, адначасова канкрэтнай асобай і чалавекам *увогуле*, поўнаасцю свабодным; волатам, здольным дастаць “да сонца й зямлі <...> адначасна рукамі” [13, с. 21]; царом зямлі, роўным Богу (вершы “Касу мне пакляпаць...”, “Стаю пад небам...”, “А неба ў Бандарах...”, “Зубчатаю сцяной...” і інш.). Аднак гэтакім адчуванне абсалютнай волі – і знешняй, і ўнутранай – трактуецца героем (і ў гэтым дадатковае сведчанне глыбокай духоўнасці гэтай асобы) як вялікая адказнасць:

На гэтым свеце ты за ўсіх у адказе,
Ў табе жыве самоты мнагалюднасць
І сілы патрабуеш, моцы пераможнай,
Каб свет не знішчыць, толькі даць
падмогу.
Жыві і радуйся чужою прыгажосцю,
І акрыляйся ты чымсьці шчасцем.

Няма тваёй брыдоты, гора гіне,
Калі смяюцца клёны і бярозы [44, с. 43].

Як бачым, акрэсленая вышэй канцэпцыя аўтарскага ідэалу не замыкаецца на маральна-этычным аспекце асэнсавання законаў універсуму, навакольная рэчаіснасць нярэдка становіцца аб'ектам уласна эстэтычнай рэфлексіі. Так, прыродны свет для лірычнага героя-паэта выступае ўзорам дасканалай прыгажосці, эталонам абсалютнай красы. Створаныя А.Барскім сентыментальныя краявіды – гэта поўныя хараства, амаль казачныя малюнкi прыроды, у якіх дамінуе стан спакою, замірання, затухання, закалыхвання, запаволенасці, чароўнасці, заварожанасці (“Вербы выплакалі ля сваіх ступеняў...”, “Нядзеля, зноў восень у пушчы ў гасцях...”, “Быў добры вечар...”, “Я сын зямлі беластоцкай...”, “Красавік” і інш.). У такім ураўнаважаным, гарманічным свеце “ніхто не <...> лішні” [42, с. 28]. Заканамерна, што агульная гукавая афарбоўка падобных лірычных тэкстаў прыглушаная. У пэўным сэнсе паэт стварае апафеоз цішыні, якая выступае своеасаблівай музыкай, нясе шмат сэнсаў, даступных разуменню толькі чуйнай, паэтычна адоранай асобы. Увогуле, адсутнасць гукаў, на думку аўтара, можа быць больш дзейснай і эфектыўнай у дасягненні пэўнай мэты або мары, чым голасны, гучны заклік: “Дайце малую цішу – // заглушу какафонію горада, // дайце вялікую цішу – заглушу узрывы напалмаў, // дайце магутную цішу – заглушу боль уласнага сэрца” [41, с. 158].

Не дзіўна і тое, што ў прыродаапісальных вершах А.Барскага амаль не сустракаецца яркіх, кідкіх фарбаў. Невыпадковая ў гэтым сэнсе і назва аднаго з цыклаў пейзажных замалёвак аўтара – “Акварэлі”. Яго лірыку, прысвечаную апяванню родных краявідаў, так бы мовіць, увенчвае “зялёна-сіні штандар” [41, с. 150]. Акрамя прамога значэння колераў прыведзенай палітры, што дамінуе ў блізкім паэту з дзяцінства пейзажы, згаданыя тоны і іх адценні часта нясуць сімвалічную нагрузку. Пры гэтым семантыка абодвух выступае амаль тоеснай (іх дыферэнцыяцыя адбываецца выключна ў любоўнай лірыцы). Трэба зазначыць, што пры неўласцівай індывідуальнаму паэтычнаму стылю А.Барскага сінестэзіі толькі эпітэты-каларатывы часам дастасоўваюцца да паняццяў любога парадку. Так, у яго лірыцы можна сустрэць *зялёную ўсмішку, сіняе-сіняе шчасце, зялёную мрою, зялёнае ці блакітнае сэрца, зялёную*

песню, зялёны шчэбет і інш. Падобныя асацыяцыі, безумоўна, маюць сімвалічнае гучанне і патрабуюць дэшыфроўкі з дапамогай кантэксту. У найбольш агульным выглядзе сэнсава-эмацыянальная полівалентнасць зялёнага і сіняга колераў зводзіцца да паняццяў шчасця, ідэалу, гармоніі, надзеі, сяброўства, дзяцінства, весялосці, пяшчоты, мроі, цяпла (!), адраджэння.

Аднак насуперак эстэтычнай парадыгме сентыменталізму, дзе пейзаж, як правіла, выконвае функцыю псіхалагізму, у паэзіі А.Барскага прырода не ілюструе перажывання і думкі лірычнага героя, не залежыць ад яго настрою. Яна ўвасабляе сабой заўсёднае, вечнае хараство, якое існуе нават у момант душэўнага крызісу персанажа і тым самым спрыяе дасягненню ім унутранай згоды і ладу. Калі ж паэт часам прама звязвае стан лірычнага суб'екта і акаляючай яго рэчаіснасці, то робіць гэта амаль у традыцыях імпрэсіянісцкага прыёму “пейзажу душы” (верш “Пейзаж майго сэрца...”) ці трансфармуючы яго ў своеасаблівы “крайд кахання” (верш “Мая ты. Ё гэтых словах вечнасць...”).

Увогуле, цесная знітанасць інтымнай і пейзажна-патрыятычнай тэматыкі – характэрная рыса паэзіі А.Барскага. Паказальным у гэтым сэнсе з'яўляецца цыкл “Настальгіі”, дзе вобразы радзімы і любай жанчыны (як калісьці ў славутых санетах А.Міцкевіча) мысляцца як непарыўныя: “Не здолею без Дарагой // Зняць з сэрца камень // І ўдыхнуць у грудзі // Нарвенскія шыры” [17, с. 48]. Гэтая сувязь ва ўяўленні сучаснага творцы дэтэрмінавана разуменнем кахання як натуральнага стану чалавечай істоты (верш “Каханне прыйшло, як прыходзіць вясення бура...”) і штодзённай у яго патрэбе (верш “Хай сто разоў...”). Больш таго, мастацкі космас А.Барскага поўніцца любоўю і існуе па яе законах. Тут “ветры цалуюць <...> кожную кветку” [13, с. 35], “вусны чароту // Цалуюцца з ветрам” [44, с. 19], “халоднай далоняй кастрычнік абняў // гарачыя грудзі асенніх рабін” [41, с. 175] і нават лес палаваны небяспечнай, ва ўспрымання чытача, бліскавіцай (верш “Далёкі сіні лес...”). І закаханыя – толькі адзінкавая з'ява цэласнага свету, падпарадкаванага фэсту любові:

Ад палёў мы сябе не аддзелім,
Не пакінем ніколі дубровы.
Лес начлегі лісцём нам пасцэле,
Закалыша лірычнаю мовай.

І мы станемся часткай пейзажу,
Цішынёй вераснёвай, чырвонай... [44, с. 44].

Адсюль становіцца зразумелай наяўнасць у паэзіі А.Барскага вялікай колькасці вершаў, што паводле сваіх жанравых прыкмет набліжаюцца да ідыліі (“Калі станеш па грудзі ў жыцце...”, “Хавайся за дрэвамі ў пушчы...”, “Лес павісне ўніз верхавінамі...”, “Над далінай туман...” і інш.). Спецыфіка апошняй прадугледжвае паказ бестурботнага жыцця закаханых герояў на ўлонні прыроды і ў гармоніі з ёй. Але ў адрозненне ад ідылій мінулых стагоддзяў, тут часам з’яўляецца напамін пра “канфлікты горкія і непаразуменні” [13, с. 90]. Пры гэтым драматычныя калізій ў інтымнай лірыцы паэта ўзгадваюцца пераважна ў межах абстрактнага роздуму. Іншымі словамі, адсутнічае іх псіхалагічная матывацыя і суаднесенасць са знешнімі рэаліямі. Думаецца, у большай ступені такая адметнасць звязана з арыгінальнымі ўяўленнямі лірычнага героя пра шчасце. З аднаго боку, яно трактуецца як утопія, хімера, нешта надуманае, мройнае, не перажытае на ўласным пачуццёвым вопыце, і яго поўнае дасягненне бачыцца немагчымым і небяспечным, бо гэта “драўляны конь Троі” [41, с. 75] (верш “Няма абсалютнага шчасця...”). З другога – уяўляецца рэальным, але ў такім выпадку герой разумее, што кожная праява рэчаіснасці ўтрымлівае ў сабе сваю супрацьлегласць, і таму на свядомым узроўні імкнецца адразу ўключыць у гэтае паняцце не толькі вышэйшае задавальненне, але і кроплю горычы:

Забытыя жалі,
Патанулі ў шчасці бяздонным,
Хай жыццё будзе з клопатам,
З болем,
Ды і з радаснай добрай прыгодай,
Трэба многа наесціся солі,
Каб добра адчуць слодыч мёду [17, с. 46].

Магчыма, акрэсленая аберацыя агульнапрынятага ўяўлення пра шчасце адбываецца таму, што згаданы феномен у дачыненні да любоўных перажыванняў у лірыцы А.Барскага лакалізуецца ў будучыні і амаль не суадносіцца з цяперашнім часам. Так, у аўтарскай канцэпцыі шчасця кахання надаецца працэсуальнае

значэнне, адводзіцца роля шляху да вышэйшай радасці (“Каханне прыйшло...”, “А хочаш, буду тваім берагам...”, “Якая ж сонечнасць у шыбах...” і інш.). Як правіла, гэта дарога ўвышыню, у небесную прастору, да “зорнай акавіты” [41, с. 24].

Існуе і іншая, даволі складаная, ступень карэляцыі паміж згаданымі паняццямі, на якой адбываецца чаргаванне іх родававідавых адносін. Згодна з гэтым, або любоў выступае важным складнікам аксіялагічна-эмацыянальнага пазітыўнага максімуму, або кожны пражыты закаханымі дзень (гадзіна, хвіліна) становіцца асобным маленькім шчасцем: “І колькі песень у вясны за пазухай, // Столькі і шчасцяў, // Даных нам сягоння” [44, с. 60].

Адыход ад канонаў ідыліі назіраецца і ў мастацкім падыходзе А.Барскага да адлюстравання стасункаў закаханых герояў і прыроды. Нягледзячы на перакананасць аўтара ў тым, што “не перагоніш // ні ў чым натуры” [41, с. 170] і што “закон натуры справядлівы, // ніхто закону не абыдзе” [42, с. 83], становіцца відавочнай наступная ў яго паэтычнай сістэме аксіёма: любоў – вечная і яшчэ больш магутная, чым прырода, сіла. На падставе гэтага ўзнікае і неаднаразова паўтараецца даволі цікавы матыў ашукання натуры, што падуладна толькі людзям, сэрцы якіх перапоўнены пачуццямі:

Мы дарогу свайго кахання
закруглім у кола
і будзем ісці па ім безупынна,
каб не дайсці да канца і краю,
і так ашукаем суровасць натуры [42, с. 84].

Як бачым, рух па крузе ўяўляецца перспектыўным і ў любоўных вершах, дзе нават пашыраецца яго семантыка. Ён выступае не толькі гарантам бяскончасці і неўміручасці пачуцця, што вынікае з працытаванага верша, але і становіцца сімвалам вернасці, адданасці, непарыўнасці і ўзаемазалежнасці лёсаў закаханых, бо любая жанчына для героя – “пачатак і <...> канец” [13, с. 114]. Да таго ж паэт, насуперак даследаванням сучаснай псіхалогіі, верыць у магчымасць вяртання і аднаўлення кахання (“Вярнулася каханне...”, “З табой да сонца мы завандравалі...” і інш.). Акрэсленая мадэль замкнёнага кола, уласцівая пейзажнай, патрыятычнай і інтымнай лірыцы паэта, думаецца, цалкам

адпавядае асноўнай мэце яго творчасці – вярнуць на “кругі свае” адвечныя і ў пэўным сэнсе занядбаныя сённяшнім, апантаным ідэяй матэрыяльнага дабрабыту, соцыумам каштоўнасці – каханне і любоў да навакольнага свету.

Са сказанага вышэй вынікае, што паводле даволі арыгінальнай філасофска-эстэтычнай канцэпцыі А.Барскі можа стаць пачынальнікам новай традыцыі ў сучасным беларускім вербальным мастацтве, спецыфіка якой адпавядае тэрміну “неасентыменталізм”. Нягледзячы на рэгулярнае выкарыстанне пісьменнікам сюжэтаў, вобразаў, матываў антычнай міфалогіі і літаратуры, яго інтымна-эратычную лірыку ў поўным сэнсе *анталагічнай* назваць нельга. Згаданае паняцце яшчэ з пушкінскіх часоў замацавана за творамі, якія вызначаюцца “характарам антычнасці”. Акрэслены тып мастацкай дзейнасці прадугледжвае перайманне, стылізацыю і ўспрыняцце асобнага вершаванага тэксту фрагментам, урыўкам цэласнай паэтычнай “карціны старажытнасці” (М.Дарвін) [46, с. 448].

Свядомая рэцэпцыя антычнай спадчыны заўважаецца ў А.Барскага найперш на знешнім узроўні. Пры гэтым плённа засвоеныя і трансфармаваныя паэтам на свой густ традыцыйныя для эліністычнай культуры мастацка-вобразныя структуры часта звязваюцца з літаратурнай умоўнасцю, маюць другарадны, службовы характар. Думаецца, у большай ступені прааналізаваныя ўплывы з’яўляюцца ўскоснымі, апасродкаванымі, бо прайшлі праз некалькі эстэтычных сістэм. Такое відавочнае падабенства – вынік арганічна засвоенай шматвяковай культуры чалавецтва, адзнака яе заўсёднай прысутнасці ў сучаснай мастацкай прасторы.

2.2 Я.Чыквін і А.Фет: да праблемы тыпалагічных сыходжанняў і літаратурных кантактаў

Іншыя эстэтычныя арыентацыі назіраюцца ў інтымнай лірыцы Я.Чыквіна. Фарміраванне творчай індывідуальнасці гэтага адметнага пісьменніка Беласточчыны айчынныя крытыкі звязваюць пераважна з уздзеяннем еўрапейскай і рускай класікі, асабліва А.Фета. Пераклады вершаў вядомага аўтара, габілітацыйная дысертацыя, прысвечаная яго творчасці, з’яўляюцца яскравым пацверджаннем духоўнай роднасці пісьменнікаў, блізкасці іх

паэтычнага светаадчування. Не адмаўляючы ўплыву “спевака прыроды і кахання”, беларускі мастак слова, каб засцерагчы чытача ад залішне прамога вытлумачэння падобнага ўздзеяння, прызнаецца: “Усё ж канкрэтна вызначыць, <...> што ад іншых пранікае ў маю паэзію, мне вельмі цяжка. Як растлумачыць, напрыклад, тое, што ў чужых тэкстах некаторыя звароты, якіясьці паэтычныя вобразы альбо іхнія мікраэлементы ці яшчэ нешта іншае раптам пранізвае нас сваёй нечаканасцю, асляпляе прыгажосцю і пабуджае да вельмі аддаленых асацыяцый, цалкам, як гаворыцца, з іншай бочкі. Калі вось з такой літаратурнай успышкі ўзнікае верш, то як, ідучы назад, мае патрапіць даследчык на схаваны недзе там гэты “запальнік”?” [47, с. 164]. Такім чынам, у механізме творчага працэсу рухавіком, па меркаванні паэта, з’яўляецца падсвядомасць, крэатыўны пачатак якой ёсць тым самым сувязным звяном, што лучыць яго вершы з творамі славытых папярэднікаў. Адшуканне такіх зыходных пунктаў палягае ў сферы псіхалогіі, філасофіі, рэлігіі і ўласна паэтычнага светаўспрымання. Не ставячы перад сабой глабальных задач, паспрабуем вызначыць, у якой ступені паэзія рускага класіка паўплывала на музу Я.Чыквіна.

Філасофскае асэнсаванне феномена кахання ў Расіі другой паловы XIX ст. грунтавалася на ідэях неаплатанізму з яго імкненнем да сінтэзу эрасу і агапэ, да аб’яднання ў адно цэлае філасофскага, рэлігійнага, псіхалагічнага і эстэтычнага аспектаў кахання. Філасофска-платанічны накірунак тэорыі кахання рэпрэзентавалі У.Салаўёў, М.Бярдзьеў, З.Гіпіус, Л.Карсавін і інш. Яны адстойвалі “канцэпцыю індывідуальнага кахання, ідэю ўзнаўлення пры дапамозе кахання цэласнасці чалавечай асобы, пераадолення эгаізму, маральнага адраджэння чалавека на глебе гарманізацыі духоўнага і цялеснага пачаткаў” [32, с. 73]. А.Фет, нягледзячы на ўплыў філасофіі А.Шапэнгаўэра, у цэлым прымаў асноўныя палажэнні рускіх мысляроў, аб чым можна меркаваць з яго лірыкі. Нават у сваім філасофскім эсе “Аб пацалунку” ён даводзіць, што “раздзеленая на дзве паловы істота <...> вымушана шукаць свайго ўз’яднання” [48, с. 95]. Блізкае да фетаўскага разуменне сутнасці кахання ўласціва і Я.Чыквіну:

Мне здалося: **ты сталася мною.**

Свіслач плыла нам з левага боку.

Маім голасам ты сказала, што любіш

Ісці, калі ёсць выразная мэта [49, с. 121].

Аднак, трэба зазначыць, што беларускі паэт не абмяжоўваецца тэорыяй аб простым злучэнні адарваных адна ад адной мужчынскай і жаночай частак, а развівае яе ў духу М.Бярдзьева. Па яго меркаванні, каханне – больш складаная субстанцыя, што ўяўляе сабой чатырохчленнае злучэнне: “...мужчынскага пачатку аднаго з жаночым пачаткам другога і жаночага пачатку гэтага з мужчынскім пачаткам таго” [32, с. 82]:

Вісла плыла нам з правага боку.

Мне здалася: **я стаўся табою.**

І я чуў, як ты, не сказаўшы, сказала,

Што любіш ісці бязмэтна са мною [49, с. 121].

Адштурхоўваючыся ад філасофскай дэфініцыі кахання, А.Фет выводзіць паэтычнае азначэнне пачуцця. Згодна з ім, каханне – эквівалент жыцця, моцная стваральная сіла, якая гарантуе індывідуальную неўміручасць. І разам з тым, адпаведна дваістасці фетаўскага светабачання, гэта безабароннае перад агрэсіўным светам пачуццё. У аксіялагічным сэнсе каханне ўзначальвае лагічны шэраг адвечных каштоўнасцей (“блаженный мир любви, добра и красоты” [50, с. 251]). Беларускі аўтар, ствараючы ў сваім вершы падобны ланцуг, імкнецца дапоўніць думку свайго творчага настаўніка. Ён надае каханню гнасеалагічны характар, разглядае яго як сродак спасціжэння іншых таямніц свету (“Хараства, добра і праўды // Дай мне, грэшнаму, пазнаці” [15, с. 40]). У той жа час сам феномен кахання з’яўляецца для Я.Чыквіна загадкай, цудатворным пачуццём, яно – “вектар і фундамент жыцця” [47, с. 162]. Разумеючы складанасць і шматмернасць любові, сучасны паэт дэманструе здольнасць псіхалагічна дакладна выявіць розныя яе іпастасі: першае каханне, асабліва шчымлівую на фоне змяркання познюю захопленасць, каханне-цягу, нават каханне па звычцы. Аднак такога шырокага спектра пачуццяў з найдрабнейшымі пераходамі аднаго ў другое, з усімі нюансамі і тонкасцямі, як у рускага класіка, у паэзіі Я.Чыквіна няма.

Узводзячы каханне ў абсалют, А.Фет надае жанчыне боскае паходжанне, змяшчае яе ў цэнтры Сусвету, што сведчыць аб

самадастатковасці яго пачуцця. Эфект узмацняецца выкарыстаннем
улюбёнага паэтам сродку – анафары:

Только в мире и есть, что душистый
Милой головки убор.
Только в мире и есть этот чистый
Влево бегущий пробор [50, с. 265].

Я.Чыквін ідзе ў гэтым памкненні яшчэ далей. Ён стварае
своеасабліваю касмагонію і адметную рэлігію, згодна з якой свет
народжаны жаночай любоўю. Жанчына ў ёй набывае функцыі
дэміурга, увасабляе першапачатак і канец жыцця:

Па-за ласкаю тваёю
Нават сонца не зазьяе.
Ты ствараеш свет і ночы
Нараджэння, пахавання [15, с. 40].

Выхаваны ў духу хрысціянскай этыкі, паэт, як бачым, у
адносінах да кахання выступае тым не менш адэптам язычніцкіх
ідэй. Яшчэ старажытныя грэкі лічылі стварэнне свету справай
Эрасу – магутнейшай сілы, якая гарманізавала жыццё і пабуджала
яго элементы да шлюбных стасункаў. У славянскай касмагоніі свет
таксама абавязаны сваім узнікненнем любові – Ладзе. У такім
разуменні ролі рэлігіі ў каханні выразна адчуваецца водгалас
гегелеўскай думкі аб бяссілі хрысціянскай любові з прычыны
несумяшчэння ў ёй зямнога з боскім. Для лірычнага героя
Я.Чыквіна супярэчнасці паміж зямным каханнем ва ўсіх яго
праявах і любоўю да Бога невырашальныя. Па гэтай прычыне ён
унікае хрысціянскай маралі і прымае паганскія ўяўленні аб
спалучэнні духоўнага і цялеснага пачаткаў у каханні:

Мне, грэшнаму, нельга там [у царкве – А. Б.] паявіцца,
святых ўбачаць голае цела
дзяўчыны ў вачах маіх,
у вачах – кахання бліскавіцы.
З іконай сваёю ў царкву не прыходзяць [51, с. 62].

Цікава, што непасрэдна выява аголенай жанчыны чытачу не прадстаўлена, яна паўстае адлюстраваннем, адбіткам. Абрысы каханай не абмалёўваюцца адкрыта, а хаваюцца пад флёрам пачуцця – “заслоны дымнай” [52, с. 89]. Увогуле, эратычную плынь паэзіі Я.Чыквіна вызначаюць такія адзнакі імпрэсіянізму, як няпэўнасць, расплывістасць, недагаворанасць. Паэт выхоплівае пэўныя дэталі, якія надаюць звычайнаму вобразу жанчыны эратызм і адначасова робяць яе аблічча контурна-размытым. Рэцыпіенту прадстаўляецца магчымасць, адпаведна свайму густу і ўяўленню, дадумаць вобраз шчодро-акруглай, гітарна-спакушальнай прыгажуні. Часам шлях стварэння эратычнага вобраза грунтуецца на падобнай да фетаўскага лапідарнага стылю фрагментарнасці, дзе магістральнае значэнне адводзіцца акцэнтам:

Ішла з-над рэчкі. Закаханая.
Губы. Грудзі. Ногі [51, с. 63].

Зыбкасць, няўлоўнасць адчуваецца і ў вобразе “ценю заплаканай жанчыны”, што ўзнікае ў зборніку “Свет першы і апошні”. Блізкі вобраз, аднак з іншай эмацыянальнай нагрузкай, сустракаем і ў А.Фета (“Пред тенью милою коленипреклоненный // В слезах молитвенных я сердцем оживу” [50, с. 251]). Ствараючы эффект ценю, рускі майстар слова ўмела дэкаруе рэчаіснасць пры дапамозе святла, змроку і ветру. Яго знакамітае “дрожанье – колыханье – мерцанье” з’яўляецца імкненнем пазбегнуць прамых ліній, дакладных абрысаў. Аналагічныя спробы стварыць эффект пленэрнасці ўласцівыя і творчай манеры Я.Чыквіна:

Наша ноч ужо бяжыць
Светацнем, гукаграннем...
Цёмны дзень тваёй душы
Ў ціхім сонным калыханні [51, с. 36].

Лагічны працяг такога бачання – адлюстраванне акта кахання ў выглядзе “сплеченых двух ценяў” [15, с. 42]. Аднак найчасцей гармонія яднання целаў падаецца аўтарам у сімвалічным плане: “вясло апускай у цячэнне” [51, с. 64], “мішэнь спрагнелая джала” [15, с. 43].

Трэба зазначыць, што складаныя, шматузроўневыя сімвалы ў лірыцы абодвух паэтаў не паддаюцца аднаварыянтнай дэшыфроўцы. Семантыка вобразаў-сімвалаў у творчасці А.Фета, згодна з дуалізмам аўтарскага светапогляду, носіць амбівалентны характар. Так, у вобразе агню рускі паэт не толькі развівае традыцыйнае ўяўленне аб параксізме жадання, пажадлівасці, а і выяўляе іншае, кантрастнае значэнне, звязанае з трагедычным пачаткам. Гэта тлумачыцца моцна ўскалыхнуўшым душу паэта момантам біяграфіі – заўчаснай смерцю яго каханай Марыі Лазіч. Поруч са стыхіяй агню нястрыманасць памкненняў лірычных герояў перадаецца пісьменнікам праз вобраз вады, якая адначасова можа выступаць і сімвалам расстання каханых, назаўсёднага разыходжання іх лёсаў (“и страсти роковой вздымаются потоки” [50, с. 273]; “А там придет волна – и грянет между нами” [50, с. 249]).

Такога ўзаемапранікнення, дыфузіі дзвюх супрацьлеглых стыхій у паэзіі сучаснага творцы не назіраецца. Трапна ахарактарызаваны С.Яновічам як “лірык інтэлекту”, Я.Чыквін лагічна размяжоўвае шматлікія варыянтныя значэнні вышэй названых сімвалаў паводле псіхаэмацыянальных асаблівасцей. Адпаведна гэтаму вада выступае жаночым пачаткам, а агонь у самых розных яго іпастасях – мужчынскім. Каханая “з расы ранняй і туману” [51, с. 46] уяўляецца лірычнаму герою “ажыўляльнай вадой” [15, с. 121], якая дзіўным чынам запальвае ў мужчыне сакральны агонь кахання. З другога боку, стыхія воднага эрасу можа быць небяспечнай, утрымліваць у сабе латэнтныя працэсы растварэння, патаплення, зліцця, пагражаючы асобе знішчэннем. Таму невыпадковым падаецца з’яўленне вобраза “тапельца ў цінах” [53, с. 29].

Як вядома, у паэзіі амплітуда эмацыянальна-сімвалічных вытлумачэнняў вобраза ночы надзвычай шырокая. Скажам, для А.Пушкіна ноч выступае часам роздуму, для Г.Ахматавай яна абавязкова ўтрымлівае ў сабе знакі трылогі. Паказальна, што ацэнка ночы ў паэзіі А.Фета і Я.Чыквіна блізкая, нават адэкватная. Ноч – пара сутак, падуладная кахання, і толькі невялікая частка яе можа быць аддадзена сну як працягу альбо рэху рэальнага існавання. Паэты трансфармуюць агульнавядомую тэорыю аб двух пануючых інстынктах – Эрасе і Танатасе, адводзячы сну ролю трэцяга вядучага кампанента. Збліжэнне эрасу і сну грунтуецца на іх

агульнай здольнасці паралізаваць волю і розум чалавека, якая была заўважана яшчэ старажытнымі мудрацамі. Французскі знаўца антычнасці П.Кіньяр паведамляе: “Існуюць тры крылатыя фігуры – Гіпнос, Эрот, Танат. <...> У Старажытнай жа Грэцыі яны складалі адну, адзіную ўласцівасць, адначасова і неадчувальную і ўсёпранікальную, наведваць душу чалавека. Гэтыя тры крылатыя боствы кіравалі адным і тым жа выкраданнем, не звязаным з фізічнай прысутнасцю і сацыяльным статусам” [18, с. 53].

У творах А.Фета сон не з’яўляецца перашкодай для пачуцця любові. Стан кахання лірычнага героя натуральна пераходзіць ў іншы, ірэальны свет, свет пазітыўны і ўсёмагутны, куды вяртаецца нават адабраная смерцю каханая. Беларускі ж паэт, наадварот, успрымае сон як варожую сілу, што хоць часова, ды выкрадае ў героя абранніцу (“Сном раз’яднаная з светам маім, // спіш бессаромна” [45, с. 183]). Наогул, стыхія сну для лірычнага суб’екта А.Фета – гэта райскае месца, напоўненае хараством і гармоніяй (“Я знаю край, где все, что может сниться, // Трепещет въявь” [50, с. 248]). Пошук ідылічнага месца звязаны са сном і ў Я.Чыквіна. Аднак, у адрозненне ад рускага паэта, гэты свет застаецца для лірычнага героя недасягальным:

...Што ёсць іншы свет, недзе там, за сёмай ракой:
Рухліва-прынадны і першаісна-боска-напеўны,
Дзе ў жывых кругах нагрэтага святла
Расхінутыя свету па-дзіцячы душы;
Куды, аднак, ніколі не ступіць мне, нават у снах [53, с. 21].

Мяжа паміж сном і явай, рэальнасцю і трызненнем у паэзіі Я.Чыквіна даволі ўмоўная. Увогуле, катэгорыя сну ў яго творчасці са сваёй адмысловай логікай і ланцугова-асацыятыўнымі (даразанаўскімі) сюжэтамі набліжаецца да сюррэалістычнага бачання. Сімптаматычным у гэтым сэнсе з’яўляецца верш у прозе “Геаметрыя пятніцы” са зборніка “Кругавая чара”, дзе стасункі героя са светам выглядаюць як узаемадачынненні дзвюх цэласных адзінак і адбываюцца амаль на роўных:

*“Сяджу на ложку, як на беразе рэчкі – і ўглядаюся ў свой сон.
Адтуль глядзіць на мяне, як на сваю памылку, як на звераянёк,
бязвонкавая рэчаіснасць; глядзіць і трымае за прыдуркаваты
рукаў, сцягае з мяне апошнюю маю сарочку, каб вышыванкаю*

аздобіць ацёклае лютэрка свайго існавання ў выглядзе апухлага азерца, не большага за тое вядро, што стаяла калісь у нас пры калодзежы і ў ім плавалі жывыя вочы кабылы, якая насіла мяне на сваіх плячах па зялёна-пясчаным свеце сваіх польных выкрунтасаў. Вада амывае маю душэўную непагоду, а я – у падзяку – злёгка казычу вуснамі яе цудадзейнае цела ... ох!” [15, с. 19].

Хаця пры першасным прачытанні такі ўскладнены верш можа ўспрымацца як знарок створаны рэбус, думаецца, што наўрад ці мастак слова кадзіруе свой твор. Асацыяцыі тут разгортваюцца натуральна. Мудрагелістыя вобразы праз стан паэтычнага натхнення быццам бы выносяцца з глыбіні падсвядомасці ў некранутым, нязменным выглядзе, бо, згодна з філасофска-эстэтычнымі пастулатамі сюррэалізму, логіка мастацкага ўяўлення тоесная логіцы сну [54, с. 120].

Логіка сну – адзін з бакоў так званай многавартаснай, ці полівалентнай, логікі вобразна-паэтычнага свету Я.Чыквіна, дзе натуральна спалучаюцца пачуццёвы і эмпірычны, інтуітыўны і лагічны моманты. Несумненную цікавасць выклікае прырода такога спосабу разважання, наяўнасць або адсутнасць у ім строгіх законаў і пэўных алгарытмаў. Нягледзячы на тое, што ўласна логіка належыць да атрыбутаў рацыянальнага мыслення, логіка мастацкага светаўспрымання арганічна суадносіцца не толькі са сферай свядомасці, але і працэсамі падсвядомага, а таксама ўласцівымі крэатыўнаму намаганню праявамі звышсвядомасці. Думаецца, вытокі полівалентнай логікі беластоцкага паэта знаходзяцца якраз на перакрываванні ўсіх трох іпастасей выяўлення псіхічнага.

На ўзроўні інтэлектуальнага пачатку, цвярозага розуму ў творчасці Я.Чыквіна нараджаецца заўважаная многімі даследчыкамі экзістэнцыяльная ідэя аб дысгарманічнай, абсурднай пабудове свету з яго імкненнем да энтрапіі і самаразбурэння. Пры гэтым лірычны герой, не могучы і не жадаючы канчаткова змірыцца з такім станам рэчаў, знаходзіцца ў разладзе з эпохай, соцыумам, часам нават з прыродай, з уласным узростам, якія выступаюць аб’ектыўнымі перашкодамі на шляху да пераадолення чалавекам адзіноты:

О, як гады празрыстыя ляцяць,
Калі, у позні час жыцця,

Любоў шалёная прыходзіць.

<...>

Але няма спагады ў прыродзе.

На свеце радасці няма.

Ёсць толькі полымя адно, гарачае,

Якім гарыць і неба, і зямля [53, с. 23].

Трэба заўважыць, што светаадчуванне лірычнага суб'екта суадносіцца з пастулатамі менавіта сталага экзістэнцыялізму, перыяду так званага “бунту”, паводле вызначэння А. Камю. Уступаючы ў канфлікт з рэчаіснасцю, герой Я. Чыквіна не толькі індывідуальна назірае за нарастаннем хаатычных з’яў, але і аказвае ім своеасаблівае супраціўленне. Такі пратэст можа насіць пасіўны і неўсвядомлены асобай характар (“Ці паспеем мы з табою, двое, уцячы?” [15, с. 45]), часам выяўляцца прыхавана і набываць выгляд рытарычных пытанняў (“Ці доўга нам суджана, Божа, маўчаць?” [15, с. 22]). У апошніх зборніках паэта непрыманне бездухоўнасці і сусветнага зла выліваецца ў свядомае адкрытае супрацьстаянне, хаця яно выражаецца не столькі ў дзеянні, колькі ў вербальнай форме:

Колькі подласці, здрады, балота!

Не люблю, не магу, не прымаю!

Не хачу са злом мірыцца,

не хачу быць цыферыядай,

не хачу заморскага шчасця,

не хачу падкантрольнага раю!

Ці тое было напачатку? [55, с. 51]

Пры гэтым творчасць Я. Чыквіна праблематычна характарызаваць як “паэзію змагання”, бо яго халодны розум вымушаны прызнаць марнасць і бяссілле намаганняў асобнага чалавека. Мастак-філосаф асэнсоўвае нетрываласць, эфемернасць жыцця, неаднойчы ўвасабляючы яго ў вобразе няпэўнага следу на вадзе, што знікае хутка і незваротна; або свячы, якая сваім ненадзейным святлом імкнецца разagnaць цемру. Драматызм вершаў дыянісійскага гучання грунтуецца менавіта на спасціжэнні homo sapiens, у адрозненне ад іншых, не надзеленых свядомасцю, істот, мізэрнасці і спыннасці свайго існавання. Тут трэба

агаварыцца, што мы не схільны далучаць беластоцкага аўтара адзіна да адэптаў экзістэнцыялізму. У гэтым сэнсе цалкам слушным падаецца наступнае выказванне У.Калесніка: “Я.Чыквін бярэ ад індывідуалісцкіх, супярэчлівых творчых пастулатаў неамадэрнізму толькі тое, што адпавядае яго таленту і светаўспрымання” [56, с. 20].

Так, у асэнсаванні судачыненняў лірычнага персанажа з іншымі прадстаўнікамі жывой прыроды паэт адступае ад прынцыпу эгацэнтрызму, які мае статус дамінуючага ў згаданым мастацка-філасофскім кірунку. Герой вершаў неаднаразова падкрэслівае сваё “фларальнае” паходжанне, называючы нерукатворныя з’явы, і ў першую чаргу дрэвы, сваёй сям’ёй. Больш таго, ён адчувае сябе натуральнай часцінкай космасу, дзе ўсе праявы арганічнага і неарганічнага свету маюць аднолькавую каштоўнасць, тоесную чалавеку структуру, агульную генеалогію: “ды разам мы – // сонца прабоцкага адзіны подых!” [53, с. 48]

У такім аўтарскім перакананні заўважаецца выразная арыентаванасць на гілазізм, згодна з якім прынцыповыя адрозненні паміж з’явамі жывой і нежывой прыроды здымаюцца, а наяўнасць душы лічыцца ўсеагульнай уласцівасцю макра- і мікракосму [57, с. 247 – 248]. Я.Чыквін дадае да названай канцэпцыі ідэю прысутнасці розуму і пачуццяў у матэрыяльных целах (вершы “Прыдарожны бар”, “Сонечная мяса”, “Жальба неадпаведнасці”, “Неспакметна выглянуўшы ў вечнасць...” і інш.), а таксама іх падуладнасці фізіялагічным працэсам:

Старэе дзень і з ім старэе ўсё кругом:

Вада ў калодзежы, калодзеж і чарпальнае вядро,

Сцяжына да вады і проста сцежка ў дом.

<...>

Ідзі пастарэлі і пастарэла радасць, боль душы,

І пастарэла крыху пустата цішы,

І цалкам пастарэлі гімнаў клавішы [15, с. 17].

Як бачым, ідэя раўнацэннасці распаўсюджваецца і на ідэальныя, абстрактныя паняцці. Часам аўтар дасягае эфекту ўзаемадзеяння асобы з нематэрыяльнымі субстанцыямі пры дапамозе трансгрэсіі – пераадолення непераходнай мяжы, што аддзяляе рэальнасць ад іншасвету. Скажам, у вершы “Трое нас.

Трое вас”, дзе паралельна з чалавечымі істотамі выступаюць “любоў, вясная спіраль // Ды мройная магчымасць” [15, с. 45], ужо наглядаецца памкненне і прарыў у невядомае, хоць у гэтым выпадку ён мае патэнцыйны характар.

Маргінальная прастора, што ўзнікае праз трансгрэсіўны зрух, ствараецца паэтам у вершы “Неспакметна выглянуўшы ў вечнасць...” Балансуючы паміж сферай сапраўднага, якую рэпрэзентуе герой-назіральнік, і ірэальным светам, прадстаўленым “кінутымі паняй” рэчамі, карціна паступова набывае фантасмагарычны выгляд, афармляецца ў прывідны вобраз адсутнай жанчыны. Зразумела, што творы такога кшталту не паддаюцца аднаварыянтнай дэшыфроўцы, патрабуючы сугестыўнага ўспрыняцця. Нягледзячы на ўмелае ўпляценне ў паэтычную матэрыю ўласна філасофскіх тэрмінаў (рэчы-ў-сабе, самасць, сімулякр), закліканых абвясціць прымат разумовага пачатку над пачуццёвым, будзе памылковым прыняць за першаштуршок, крыніцу паходжання вершаў з гілазаізмічным ухілам толькі свядомасць.

У творчым падыходзе Я.Чыквіна да адухоўленага жыцця аднолькава значных у сусвеце прадметаў і з’яў уражвае вобраз вока, якое, пазнаючы навакольную рэчаіснасць, існуе самастойна, ізалявана ад арганізма і адначасова выступае яго неад’емнай часткай. Верш “Божая кароўка”, дзе з’яўляецца згаданы вобраз, безумоўна, інспіраваны звышсвядомасцю, інтуітыўнай азоранасцю, што дазволіла аўтару стварыць сінхранічную шматвектарную праекцыю жывой прасторы. Удзел звышсвядомага пацвярджаецца ўзнікненнем у працэсе разгортвання паэтычнай думкі феномена “трэцяга вока”, а таксама заўвагай пра перажыты лірычным героем маргінальны стан. Толькі чалавек, “выйшаўшы на белы дзень пасля амаль смяротнай траўмы” [55, с. 24], можа так прагна, кожным нервам, адчуваць найтанчэйшыя кванты жыцця:

І як бы трэцім вокам бачыў, што жыццё бурліла
на усіх паверхах,
судакраналася і з кожнага яго найменшага скрылёчка
ва ўсе напрамкі пасылаўся той жа таямнічы імпульс,
вестка-радасць існавання, што ў ім не згасла.
А жывога шмат вірліла ўкола пад высокім небам
і мяжы ніякай не было між імі [55, с. 24].

Не менш цікавым і з мастацкага, і з філасофскага пункта погляду ў вершатворчасці Я.Чыквіна выглядае ўзбуйненне вобраза да максімальна выяўленай жывой біясферы – носьбіта, як і кожны яе дробны элемент, сусветнай душы. Адным з магчымых спосабаў спасціжэння істоты-свету можна лічыць ужо згаданы аўтарскі зварот да сну – памежнай з’явы, дзе фіксуюцца падсвядомыя памкненні і тыя псіхаэмацыянальныя асаблівасці, што не паддаюцца кантролю розуму.

Такім чынам, антрапійны, жывёльна-раслінны і рэчыўна-прадметны светы, выступаючы ў мастацкай канцэпцыі Я.Чыквіна як надзеленыя душой іпастасі аднолькава важнага і агульнага для іх жыцця, здольныя адчуваць радасць, асалоду ад свайго біялагічнага існавання: “І нат вераб’яня // У свеце вялікім каштана // Ад быцця дараванага п’янае” [55, с. 52]. Пры гэтым лірычны персанаж, адпаведна неамадэрнісцкаму адчуванню, не зважаючы на павароты лёсу, прамаўляе: “Бо шчасце быць на свеце нешчаслівым!” [53, с. 46] У гэтай узрушанай і адначасова прадуманай фразе відавочна вылучаюцца тры семантычна значныя сегменты. У залежнасці ад расстаноўкі акцэнтаў існуе спакуса прачытаць радок як у пазітыўным, так і ў негатыўным сэнсе. Аналагічным чынам пабудаваны і сам верш “Страла немінучасці”, дзе першыя дзве часткі сцвярджаюць марнасць з’яўлення героя на свет, а апошняя – усё ж пераконвае ў яго бязмежнай удзячнасці за сваё нараджэнне. Пераадольваючы ідэю бессэнсоўнасці, дарэмнасці чалавечага існавання, што маніфэставалася раннім экзістэнцыялізмам перыяду “абсурду”, лірычны суб’ект знаходзіць мэту і сэнс жыцця ў тым, каб спасцігнуць ісціну “і таямніцу” выявіць “жыцця – каб жыць” [53, с. 5].

Такая нязвыклая рацыяналізацыя прыгожага значна ўскладняе ўспрыманне вершаў беларускага паэта. І хоць падпарадкаванасць эмацыянальнага разумоваму не з’яўляецца характэрнай прыкметай лірыкі, нельга не пагадзіцца з думкай П.Брунэля, К.Пішуа і А.Русо аб тым, што “чысты мысляр і чысты паэт існуюць толькі ў чалавечым уяўленні” [58, с. 123]. З другога боку, абсалютызаваць выключную перавагу розуму над пачуццём у творчасці Я.Чыквіна немэтазгодна, бо моцнае пачуццё ніколі цалкам не трапляе пад уладу інтэлекту, не паддаецца рацыянальнай выверанасці. Так, скажам, стан кахання, і гэта ў паэтычным творы даводзіць сам

аўтар, “нельга выказаць разумным словам, // Бо тое ўсё перадаецца дотыкам, у жэсце, пацалунку” [15, с. 42]. У гэтым святле падаецца арганічным атаясамліванне аўтарам кахання з шаленствам, хваробай, шчасцем.

Несумненна тое, што А.Фет першачарговае значэнне надае эмацыянальна-пачуццёваму ўспрымання. Не прэтэндуючы на рацыянальнае асэнсаванне свету, глыбокае спазнанне сутнасці быцця (“Жизнь – запутанность и сложность” [50, с. 278]), рускі мастак слова зводзіць ролю розуму ў адносінах паміж мужчынам і жанчынай да мінімуму:

Размышлять не время, видно,
Как в ушах и сердце шумно;
Рассуждать сегодня – стыдно,
А безумствовать – разумно [50, с. 278].

Па гэтай прычыне шэраг асацыяцый, выкліканых каханнем, са з’явамі, што не кантралююцца свядомасцю, у яго значна шырэйшы. Тут і ап’яненне, атручэнне, мроя, і ўжо заўважаныя ў Я.Чыквіна хвароба, шаленства, шчасце.

Трэба сказаць, што апошняе абодва паэты рэпрэзентуюць як аднамомантную, надзвычай кароткую, нетрывалую, эфемерную абстракцыю. Гэта той самы “светлы міг”, затрымаць які магчыма толькі ўяўным вяртаннем у былое, у маладосць. Адсюль прыхільнасць абодвух аўтараў да вершаў-успамінаў, якія, хоць і з’яўляюцца ўсяго толькі паліятывам, нясуць у сабе непераадольную ў сваім жаданні адзіную магчымасць перажыць гэтае імгненне ізноў.

Вобраз прывіднага, хімерычнага шчасця арганічна ўплятаецца ў мастацкую тканіну твораў рускага і беларускага аўтараў з агульнай настраёвасцю тугі і суму. Аднак глыбокі песімізм у якасці пафаснай дамінанты ні А.Фету, ні Я.Чыквіну не ўласцівы. Стан душы іх лірычных суб’ектаў было б больш дакладным акрэсліць як “салодкі смутак”. У лірычнага героя А.Фета горыч і боль страты змякчаюцца паняццем вечнасці кахання, што мацней за смерць. Пераадольванне татальнай самоты героем Я.Чыквіна можна патлумачыць іманентнымі псіхічнымі працэсамі лірычнага “я” паэта – асобы з моцнай воляй і глыбокай верай у лепшае.

Можна меркаваць, што выяўленыя намі алюзіі даюць сур'ёзныя падставы гаварыць пра блізкасць лірыкі Я.Чыквіна да творчасці слаўтага рускага класіка. Аднак аналагічныя феномены ў паэзіі абодвух аўтараў мэтазгодна кваліфікаваць найперш як тыпалагічныя сыходжанні, дэтэрмінаваныя падабенствам, пэўнай сугучнасцю іх філасофска-эстэтычных поглядаў. Кантактныя ж адносіны, у прыватнасці ўплывы, з'яўляюцца хутчэй за ўсё ўскоснымі, і падмуркам ім служыць найперш падсвядомае перажыванне беларускім пісьменнікам калісьці прачытаных радкоў, дзіўны водсвет таленту яго літаратурнага куміра.

Неабходна адзначыць і тое, што пры ўсёй блізкасці духоўна-эмацыянальнага стану лірычных герояў абодвух паэтаў вырашэнне тэм, вобразаў, канфліктаў у творчасці кожнага з іх даволі часта арыгінальнае. Гэта абумоўлена як адрозненнямі ў нацыянальна-свядомасным, псіхалагічным складзе саміх аўтараў, так і ў суаднесенасці напісанага імі са сваім часам, пэўнай эпохай. Арыентуючыся на лепшыя з твораў папярэдніка, звяртаючыся да ўжо распрацаваных у яго лірыцы матываў, дэталеў і вобразаў беларускі паэт не дубліруе свайго літаратурнага настаўніка, не імкнецца выступіць у якасці няхай і высокамастацкай, але толькі копіі.

3 ГАННА АХМАТАВА І РАІСА БАРАВІКОВА: ПЕРАЕМНАСЦЬ ТРАДЫЦЫЙ

Літаратурная генеалогія Раісы Баравіковай, у чым неаднаразова прызнаецца і сама аўтарка (“ЛіМ”. 27.01.1995, “Крыніца”. №5-6. 1996), узыходзіць да рускай паэзіі “срэбнага веку”, і ў першую чаргу да творчасці Ганны Ахматавай. Уздзеянне лірыкі Г.Ахматавай на паэзію Р.Баравіковай грунтуецца не так на ўнутранай блізкасці, тоеснасці светаўспрымання, як на іншадумстве, непадобнасці псіхатыпу. Жыццёвая пазіцыя лірычнай гераіні рускай паэткі, дзе апорнымі пунктамі з’яўляюцца моц, воля, велічнасць і гордасць, прыцягвае, вабіць сучасную аўтарку і нараджае імкненне пераадолець зададзеную полам слабасць і дасягнуць ідэалу дасканаласці, што, паводле яе меркаванняў, увасабляе сабой жанчына Г.Ахматавай.

Калі гаварыць дакладна, то лірычнае “я” як рускай, так і беларускай пісьменніц прадстаўлена ў вялікай колькасці жаночых іпастасей, у тым ліку алегарычных вобразаў, а арыенцірам для тыпалогіі можа выступаць вектар любоўных адносін. Так, у адных выпадках ён накіраваны на лірычную гераіню, а ў другіх – зыходзіць ад яе. Часам гэтыя пачуцці сустракаюцца ў межах аднаго верша, што надае класічнаму любоўнаму трохкутніку незвычайны разамкнёны выгляд, форму своеасаблівай ламанай лініі: ён кахае яе, яна – іншага, які застаецца безуважным да яе пачуцця. Варыянт узаемнага кахання, калі “крепко спаяна // на двоих одна душа” [59, с. 148], амаль выпадае з асацыятыўнага поля абедзвюх аўтарак. Рэдкія вершы бяхмарнага з’яднання двух сэрцаў маюць адценне няпэўнасці, нетрываласці, эфемернасці, выклікаюць адчуванне недаўгавечнасці, часовасці пачуцця, “любви воздушной и минутной” [59, с. 29].

Заўсёдны спадарожнік нераздзеленага кахання – душэўны стан адзіноты. Перажыванне яе як непазбежнага выніку любоўнага рамана ўласціва абедзвюм паэткам. Аднак гераіня Г.Ахматавай не засяроджваецца на сваёй пакінутасці, адзінота для яе – штуршок, стымул да актыўнага ўнутранага дзеяння, падключэнне і

абвастрэнне іншых якасцей. Перадусім – гонару і пачуцця ўласнай годнасці: “Меня покинул в новолунье // Мой друг любимый. Ну так что ж!” [59, с. 42]. Як бачым, душэўны стан адзіноты ў чыстым выглядзе, без дамешкаў, рускай паэткай не аналізуецца. Яна нібы наўмысна ўнікае слова “самотность” ў сваіх вершах.

Паэзія ж Р.Баравіковай – шэраг бясконцых рэфлексій на тэму любоўнага вакууму. Ад зборніка да зборніка аўтарка паглыбляецца не толькі ў сутнасць з’явы, але і разглядае яе працэсуальна, вылучаючы структурныя часткі. Так, першай прыступкай да адзіноты паэтка называе “знявер”, які можа прывесці да адчужанасці, а тая, у сваю чаргу, – да адзіноты. Часам матыў набліжаецца да вобраза, адцягненае – да матэрыяльнага, і адзінота пачынае ўспрымацца адухоўленай, антрапамарфічнай істотай і нават надзяляецца адпаведнымі нормаў і звычкамі.

Акрамя адсутнасці фізічнай (расстання) і духоўнай (непаразумення), Р.Баравікова разглядае аднолькава ўласціваю і лірычнай гераіні Г.Ахматавай унутраную, лёсам альбо генетычна зададзеную, адзіноту душы, калі чалавек чужы самому сабе, і выратаваць ад якой не пад сілу нават каханню:

Для адзіночкі душ няма жылля,
любоў для іх – дадатак адзіночкі,
як шчыра прагнуць ласкі і цяпла
і як сумуюць пры цяпле тым потым [60, с. 89].

У ранніх зборніках сучаснай аўтаркі пошукі лекаў ад душэўнай пустаты ставяць гераіню ў тупік, прыводзяць да роспачы. Яна ўсяляк спрабуе, намагаецца знайсці суцэльнае ў рабоце, бясконцых хатніх справах, шчырым клопаце пра блізкіх ёй людзей, але такія правізарныя меры ніколі не прытупляюць душэўнага разладу. Толькі змяніўшы ракурс пошукаў выратавання са знешніх паводзін на ўнутраныя зрухі, жанчына Р.Баравіковай знаходзіць гармонію праз адкрыццё сваёй далучанасці да ўсяго жывога:

...сабе я б адчувала адзінокай,
каб не было ні дрэў, ні аблачын... [61, с. 21]

Яшчэ адна выява адзіночкі ў лірыцы абедзвюх паэтак, якая аказвае ці не найбольшае эмацыянальнае ўздзеянне на чытача, –

гэта адзінота ўдваіх, холад і аддаленасць душ пры знешнім захаванні ладу і згоды, часцей між мужам і жонкай. Складаныя жыццёвыя перыпетыі лірычных гераінь пераконваюць іх, што шлюб ужо сам па сабе праграмуе такое становішча. Аўтарытарнае разуменне сям'і мужчынам сустракае пазіцыю супраціўлення з боку жанчыны, якая часцей за ўсё праяўляецца не ў адкрытай непакорнасці, а ў паступовым згасанні любоўнага агеньчыка і далейшым працягу шлюбных адносін па інерцыі. У гэтым выпадку замужжа здаецца турмой, няволяй, муж – катом, а сама лірычная гераіня ўяўляе сябе вязніцай, паланянкай, якая марыць аб волі. Такія стасункі, безумоўна, доўга захоўваюцца не могуць і часта прыводзяць да ўзнікнення іншага, пазашлюбнага кахання. Пры гэтым адзюльтэр не бачыцца парушэннем устаноўленых грамадствам рэгулятываў, што тлумачыцца амаль па-філасофску, у духу рускіх мысляроў пачатку ХХ ст.: “Працяг шлюбу, калі кахання няма, амаральны, толькі каханне ўсё апраўдвае” [62, с. 269]. Менавіта па гэтай прычыне ў інтымнай лірыцы Г.Ахматавай гучыць думка аб няспраўджаным шлюбе як найлепшым выйсці для закаханых. Цікава, што да высновы аб несумяшчальнасці шлюбу і кахання прыходзіць і герой-мужчына ахматаўскай лірыкі:

Если б ты была моей женой,
Сразу б я тебя возненавидел,
Проклял трижды и навек забыл –
И безмерно счастлив был с другою [63, с. 69].

Шматлікія ўзоры ролевай лірыкі, дзе пачуцці і ўражанні выказваюцца ад імя мужчыны (“Я видел поле после града...”, “Если бы ты музыкой была...”, “На столике чай, печения сдобные...” і інш.), выдаюць імкненне прадстаўніцы рускай літаратуры глыбей пранікнуць у склад мужчынскай псіхалогіі, убачыць крызіс любоўных адносін Яго вачыма. Аднак прынцыповай розніцы паміж светаадчуваннем героя-суб’екта і героя-аб’екта ў паэзіі Г.Ахматавай не назіраецца. Так, мужчына з вершаў пра “ашуканае шчасце” і ў беларускай, і ў рускай паэтак, паводле трапнага выказвання Л.Рублеўскай, – “антыгерой” [64, с. 245]. Ён нахабна-рызыкаўны, фанабэрыста-абыякавы і самаўпэўнена-спакойны. Ён хлусіць, абражае, насміхаецца. Ён здраднік, сладастраснік і эгаіст. Ён прагматык у каханні і баязлівец пры развітанні. Гэта мужчына-

госць, які ненадоўга завітаў у жыццё; прахожы, які толькі на імгненне судакранаецца з Яе лёсам. І дзіўна, што менавіта такі мужчына магнетычна прыцягвае, бясконца вабіць лірычных гераінь:

Несносен ты и своенравен,
Но почему-то всех милей [63, с. 23].

Аднак гэта “нездаровае” каханне – хутчэй за ўсё разнавіднасць эрасу – пакідае “впечатление борьбы”, змагання, дзе мужчына ўяўляецца ворагам, а страсці дасягаюць такога напалу, што для дваіх “эта земля мала” [59, с. 114]. Падобная думка выказваецца і Р.Баравіковай, але не з такой вулканічнай энергіяй і цвёрдасцю волі, як у яе творчай настаўніцы. Уласцівая айчыннай аўтарцы амбівалентнасць пачуццяў збліжаецца з народнай афарыстычнай формулай “і з табой гора, і без цябе бяда”: “...і ў вышыні той, знаеш, – пуста, // і мала ўжо адной зямлі” [60, с. 87].

Побач з антыгероем на старонках кніг Г.Ахматавай і Р.Баравіковай выступае і мужчына-ідэал. Для рускай паэткі гэта можа быць і рэальны чалавек, “сильный и свободный” [59, с. 151], веліч якога ўвасабляецца ў вобразах князя, караля, царэвіча. Галоўнае для “рускай Сапфо” – парытэтных адносіны, яго вартасць і роўнасць ёй – гордай “царственнай” асобе. Мастацкае ўяўленне Р.Баравіковай малюе сапраўднага мужчыну як мужага, справядлівага і мудрага, здольнага вырашаць і абараняць. Гэта можа быць паляўнічы ці “іншапланетны” прынец, але заўсёды – асоба віртуальная, выдуманая, прымроеная. Неабходна заўважыць, што ў абедзвюх паэтак такі аб’ект захаплення прадстаўляе, паводле мадыфікаванай М.Бярдзевым думкі У.Салаўёва, вобраз Вечнай Мужнасці, эратычнае боства, ідэальны пачатак. Якраз на каханне-культ, каханне-самаахвярнасць здольныя лірычныя гераіні пісьменніц.

Канцэпцыя кахання беларускай аўтаркі ў такіх гранічна шчырых вершах грунтуецца на прынцыпах, блізкіх філасофіі У.Салаўёва. Яно найперш разумеецца як пераадольванне эгаізму. Самадданасць і самаахвярнасць жанчыны Р.Баравіковай дасягае вяршыні чалавечых магчымасцей. Для яе закон кахання – аддаць усю душу. За любога яна згодна цярпець пакуты і нястачу, перажываць прыніжэнне, з “сабачай вернасцю” чакаць яго вяртання

і нават прыняць смерць. Яна здольная на самаадмаўленне, добраахвотнае падпарадкаванне, так бы мовіць, вытанчанае рабства. Адначасова абсалютызуючы прадмет свайго пакланення, ставячы яго ў цэнтр сусвету, на месца (а то і вышэй) Бога, лірычная гераіня сучаснай паэткі надае свайму каханню канфесійнае значэнне, спасцігаючы яго сэнс як еўхарыстыю.

Гераіні Г.Ахматавай таксама дадзена перажыць высокія пачуцці, аднак самаахвярнасць яе іншага парадку. У яе гімнах Афразіце чуецца водгалас карытатыўнага кахання, хрысціянскага разумення любові як *caritas*, што ставілася ў аснову асноў усёй філасофскай сістэмы артадаксальна-багаслоўскага напрамку рускай класічнай думкі (П.Фларэнскі, С.Булгакаў, М.Лоскі і інш.). Міласэрнасць, спагада, жаль, як асноўныя праяўленні такога тыпу кахання, не суадносяцца з кіпеннем страстей і непрадказальнасцю ўчынкаў. У адрозненне ад кахання-эрасу, *caritas* не патрабуе ўзаемнасці. Яно ў пэўным сэнсе атаясамліваецца з любоўю да Радзімы, аб чым сведчыць і прызнанне з вуснаў лірычнай гераіні: “...твое умудренное // Сердце – солнце отчизны моей!” [59, с. 169].

Творы-апалогіі мужчыну, што апяваюць каханне, якое прадугледжвае адмаўленне свайго “я”, прызнанне вяршэнства мужчыны і васальнай залежнасці жанчыны, адзінкавыя ў лірыцы рускай аўтаркі. Гэта можна патлумачыць яе ўнутраным складам, дзе прыроджанае харызматычнае лідэрства не дазваляе пераступіць мяжу прыніжэння, пераадолець псіхалагічны комплекс, назва якому – жаночая гордасць. Пра гэта гаворыць і лаканізм, кампактнасць думкі ў такіх вершах, дзе ўсялякія падрабязнасці ўспрымаюцца ёй як лішнія. Прыкладам можа служыць наступная лірычная мініяцюра, што складаецца ўсяго з двух радкоў:

От других мне хвала – что зола,
От тебя и хула – похвала [59, с. 192].

Будучы шчырымі і натуральнымі, вершы Г.Ахматавай такога кшталту пакідаюць дзіўнае ўражанне: нават калі Яна адчувае сябе рабыняй – між радкоў бачыцца царыца.

Лірычная гераіня Р.Баравіковай з яе сакральнай любоўю, у адрозненне ад славутай папярэдніцы, усё ж прагне ўзаемнасці, хаця б і характэрнага для ўсходнеславянскага менталітэту “патрыятычнага” пачуцця да жанчыны. “Не стала я тваёй зямлёй”

[60, с. 57], – у час расстання прамаўляе яна. Гэта ідэнтыфікацыя жанчыны з маці-зямлёй спараджае яе імкненне апекаваць слабога і бездапаможнага, як дзіця, люблага, абараняць каханне ад чужога вока і такім чынам ускладаць на сябе пэўныя спрадвечна мужчынскія функцыі.

Згаданая вышэй адданасць і самаадрачэнне можа несці і разбуральны пачатак: вычарпаць, дарэшты спустошыць душу (верш “Перажыла адліжны тыдзень...” са зборніка “Каханне” Р.Баравіковай) і знявечыць цела (“От любви твоей загадочной...” Г.Ахматавай). Да таго ж відавочнае несупадзенне мары і явы, разыходжанне паміж уяўленнем і жыццём прыводзіць паэтак да высновы, што вобраз каханага – прыгожы падман, дзе рэальнае выдаецца за жаданае; казачны міф, які кожны чалавек стварае на свой густ. Таму выглядае лагічным, што раней (у Г.Ахматавай) ці пазней (у Р.Баравіковай), але няўхільна для лірычных гераінь надыходзіць абуджэнне, прасвятленне, звяржэнне ідалаў і расчараванне ў кумірах. Паветраныя замкі руйнуюцца, жыццё скідае маскі, былы каханы агаляе сваю сапраўдную сутнасць (“Вы, мілы, далёка не бог!” [61, с. 36]) – і ўрэшце адносіны перарываюцца.

Канчатковая стадыя дэструкцыі кахання – расставанне, разлука – магістральная тэма інтымнай лірыкі абедзвюх паэтак. М.Скатаў, аналізуючы вершатворчасць Г.Ахматавай, слухна адзначае, што яе лірычныя вопыты “ўяўляюць сабой звод пятых актаў трагедыі” [65, с. 11]. Відавочна, што ў любоўнай паэзіі рускай аўтаркі, як і ў яе таленавітай паслядоўніцы, разрыў паміж каханымі даследуецца дасканала, з уласцівым абедзвюм паэткам памкненнем да яснасці, геаметрычна дакладнага стылю ў выяўленні сваіх думак.

Роскід пачуццяў у інтымнай лірыцы Г.Ахматавай і Р.Баравіковай – ад абагаўлення да агіды – не зводзіцца толькі да славутага жаночага непастаянства. Псіхолагамі даўно вызначана, што ў працэсе расставання індывід унутрана перажывае некалькі этапаў, якім адпавядаюць пэўныя душэўныя станы: гнеў, адмаўленне, кампраміс, дэпрэсія, пакора. І Г.Ахматава, і Р.Баравікова, тонкай жаночай інтуіцыяй і чуйнасцю выяўляючы самыя дробныя нюансы ўнутраных зрухаў, праходзяць у шматлікіх гісторыях кахання ўсе пяць узроўняў. Пры гэтым айчынным паэткай падкрэсліваецца і момант напярэдадні расстання, своеасабліва ўверцюра да разлукі.

Першасная, непасрэдная рэакцыя на пакінутасць, як ужо адзначалася вышэй, – *гнеў*, імпульсіўны парыў. У вершах гэтай падгрупы найбольш адчувальнае рэха гісторый усіх забытых і расчараваных жанчын – так званая поліфанія, якая ўзмацняе аб’ектыўнае гучанне і эмацыянальную пранікнёнасць такіх твораў. Акрамя жорсткіх слоў і нават праклёнаў у адрас былога каханага, абедзвюх лірычных гераінь яднае мужнасць і стойкасць у перажыванні нягод, што прымушае вочы быць сухімі, а галаву трымаць паднятай высока:

Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки.
Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки [59, с. 30].

Падобнае ўздзеянне сінтэзу напружанасці пачуцця з валявой стрыманасцю ў Г.Ахматавай часта ўзмацняецца заўважаным І.Бродскім “эфектам перахоплення горла”, калі паэтка знарок скарачае апошні радок катрэна на адзін альбо некалькі складоў. Трэба заўважыць, што тонкае выкарыстанне ахматаўскага прыёму ўраджае чытача і ў вершах беларускай аўтаркі:

Голас мой, не дрыжы.
Вочы... а вы – глядзіце:
Парасткі першай ілжы –
Бомба ў зеніце! [61, с. 39]

Другі крок расставання – душэўны стан *адмаўлення* – перадаецца пісьменніцамі з дапамогай не менш эmfатычных радкоў. Але па прычыне няўлоўнага пераходу абурэння ў непрыманне і адрачэнне апісанні такога пачуцця сустракаюцца пераважна ў вершах-кантамінацыях, дзе лаканічна падаецца панарама дыялектыкі душы лірычнай гераіні ў працэсе разрыву любоўных адносін (“А ты думал – я тожэ такая...” Г.Ахматавай, “У лёгкіх рухах чуе здраду...” Р.Баравіковай і інш.).

У адрозненне ад папярэдніх тыпаў твораў, даволі роўнымі па танальнасці выглядаюць вершы, дзе дамінуючым псіхалагічным станам з’яўляюцца пошукі *кампрамісу*. Такія творы дэманструюць прынцыповую, сутнасную непадобнасць аўтарскіх пазіцый. Калі

прыцягальная сваёй жаноцкасцю гераіня Р.Баравіковай шукае кампраміс з былым прадметам захаплення, імкнецца вярнуць незваротнае, свядома прымаючы падман за каханне, то моцная асоба-індывідуаліст – жанчына Г.Ахматавай – прагне ладу са сваім alter ego. Адсутнасць ваганняў, цвёрдая ўпэўненасць спрыяюць узнаўленню згоды з самой сабой ахматаўскай гераіні. Сумненне ў сваёй праваце і перакананасць у нявартасці выяўлення межаў віны кожнага з партнёраў падкрэсліваюць высакароднасць і ўсёдаравальнасць лірычнай гераіні сучаснай паэткі. Аднак такая “слабасць” каштуе шмат, патрабуе вялікай унутранай моцы, бо “быць слабою цяжэй, чым жывучай” [60, с. 92].

Дэпрэсія, як і страта цікавасці да асалоды жыцця – агеданія, у межах светаадчування Г.Ахматавай адносяцца да рэальных катэгорый. Парадаксальна, але сум, распач, боль – натуральны стан і крыніца сілы славітай рускай паэткі. Яна ўслаўляе бяду і, здаецца, атрымлівае ад гэтага непараўнальнае задавальненне, “упіваецца” сваімі пакутамі. Тут цікава адзначыць поўнае супадзенне псіхалогіі створанага ў паэзіі “я” і ўласнага духоўнага вопыту, біяграфічных рэалій самой аўтаркі. Так, муж Г.Ахматавай М.Гумілёў успамінае: “А казалось, кому как не ей быть счастливой? У нее было все, о чем другие только мечтают. Но она проводила целые дни, лежа на диване, томясь и вздыхая. Она всегда умудрялась тосковать и горевать и чувствовать себя несчастной. Я шутя советовал ей подписываться не Ахматовой, а Анна Горенко. Горе – лучше не придумать” [66, с. 340].

Такі ж заўсёдны голас “салодкай тугі” і ў Р.Баравіковай, але, у параўнанні з яе творчай настаўніцай, ён значна слабейшы. Думаецца, гэта можна патлумачыць тым, што ўспрымання быцця ў яго катастрафічнасці, уласцівае “памежнаму” чалавеку, у рускай аўтаркі – прыроджаная якасць, сутнасць яе натуры, а ў беларускай – прыдбаная, набытая пры “дапамозе” горкага жыццёвага вопыту. Дакладней будзе сказаць, яна “прывыкла да нягод” [60, с. 63].

У сувязі з гэтым узнікае пытанне аб разуменні шчасця ў сістэме маральна-духоўных каштоўнасцей паэтак. Шчасце і такі яго інварыянт, як шчаслівае каханне, у абедзвюх аўтарак вызначаецца негатыўна. Гэта небяспечны груз, цяжар для душы. І калі Р.Баравікова асцерагаецца, баіцца гэтага амаль нязвяданага стану, то ахматаўская гераіня ўпэўнена, што ўтульнасць спакойнага кахання і будзённае шчасце – нясцерпная нудота, катаванне і нават

прадвесце старасці: “...от счастья и славы // Безнадежно дряхлеют сердца” [59, с. 61]. Сучасная аўтарка падае і іншую трактоўку шчасця, звязаную з надзеяй, прадчуваннем узнікнення новага ці адраджэння былога кахання. Менавіта стан **чакання** ў інтымнай лірыцы Р.Баравіковай набліжаецца і прыпадабняецца да шчасця. Дарэчы, гэта і ўлюбёная яе рыфма да слова “каханне”, у адрозненне ад класічнага семантычнага супрацьстаяння “кровь – любовь”, што з’яўляецца канстантным сугуччам у ахматаўскай сістэме версіфікацыі.

Як бачым, Эрата Г.Ахматавай жывіцца болем і пакутамі. “Моею Музой оказалась мука” [63, с. 83], – заяўляе паэтка. Падобнае, хаця і апасродкаванае, прызнанне ёсць і ў яе паслядоўніцы: “Мне не škода души, // кто не плача – хіба запяе?” [60, с. 21]. Нягледзячы на гэта, сказанае вышэй дазваляе зрабіць выснову: вершы Р.Баравіковай нясуць жыццесцвярджальны пачатак у параўнанні са знешне халоднай і анемічнай стыхіяй лірыкі Г.Ахматавай. Іншымі словамі, калі ў рускай аўтаркі назіраецца драматычная дысгармонія крэатыўнага пачатку яе паэзіі, то ў сучаснай пісьменніцы творчай дамінантай з’яўляецца пераважна элегічны модус мастацкасці.

На апошнім этапе расставання стомленасць любоўнымі калізіямі спрыяе ўзнікненню **пакоры**, якая ў абедзвюх паэтак звязваецца з палёгкай, вызваленнем сэрца ад ланцугоў “хворага” кахання. Усталяванне спакою ў душы звязана ў лірычных гераінь найперш з падключэннем да пачуццёвай сферы рацыянальнага элементу, што вядзе да спасціжэння імі звышзададзенасці падзей і асэнсавання абсалютнай ролі лёсу ў існаванні чалавечай асобы. Лёс, Сусветная Воля, якая часта атаясамліваецца з вобразам Божым, выступае рэжысёрам чалавечага жыцця, а людзі – марыянеткамі, што толькі ў выключных выпадках могуць зрабіць нечаканы ход. Скажам, як у Р.Баравіковай:

...дзе лёс вучыў пакутаваць і плакаць,
смяяцца навучылася душа [61, с. 73].

Ахматаўская гераіня ў сваіх лірычных маналогам рашаецца яшчэ на большае. З уласцівай ёй дзёрзкасцю і нават выклікам яна ставіць пад сумненне кананічную ісціну “Бог ёсць Любоў”, мяркуючы, што Гасподзь можа гаіць нанесеныя каханнем раны

праз вызваленне душы ад любові і запаўнення яе халоднай пустатой:

Мир родной, понятный и телесный
Для меня, незрячей, оживи.
Исцелил мне душу Царь Небесный
Ледяным покоем нелюбви [59, с. 105].

Гэта тыповы для светапогляднай пазіцыі Г.Ахматавай узор разважання. Несумненна, мае рацыю сучасны рускі псіхолаг А.Афанасьёў, калі сцвярджае, што “скепсіс кладзецца ў аснову асноў «ахматаўскай» філасофскай сістэмы” [66, с. 346]. Пацверджаннем гэтай думкі можа служыць той факт, што без асаблівай павагі ставіцца паэтка і да іншых аксіём, у прыватнасці, да Вечнасці (“Без особенных примет дыра, // С неприглядной кличкой – бесконечность” [63, с. 79]) і нават да смерці, адмаўляючы ёй у існаванні ў звыклым сэнсе. Імкнучыся даць дакладнае азначэнне феномену смерці, руская аўтарка, як і пры вытлумачэнні іншых абстракцый, сутыкаецца з сітуацыяй, калі яе логіка саступае імпрэсіі:

Я была на краю чего-то,
Чему верного нет названья...
Зазывающая дремота,
От себя самой ускользанье... [59, с. 219]

Пры гэтым семантыка смерці ў лірыцы Г.Ахматавай характарызуецца дуалізмам аўтарскага пункта погляду. Паэтка вылучае смерць фізічную – разбурэнне матэрыяльнай абалонкі, цела чалавека – і смерць духоўную, пад чым перш за ўсё разумеецца знікненне гераіні з памяці любімай істоты ў выніку памірання кахання і канчатковага разрыву адносін.

Смерць фізічная – даволі частая госця на старонках ахматаўскіх кніг і нават скразны матыў некаторых цыклаў вершаў. Яна ніколі не пужае лірычную гераіню, бо ўспрымаецца ўсяго толькі часовым расстаннем з блізкімі людзьмі. Трыумфальнае шэсце смерці падкрэсліваецца тым, што нярэдка гераіня рускай паэткі знаходзіцца на парозе свету цемры ці ўвогуле прадстае ў вобразе нябожчыцы, а героі-каханкі яе сюжэтных вершаў у большасці выпадкаў паміраюць. Хваравітая цяга да смерці

адпаведна адбіваецца і на паэтыцы вершаў. Да прыкладу, краявіды ва ўспрыманні Г.Ахматавай, у прыватнасці, у позняй лірыцы і ліра-эпіцы, змрочныя, цёмныя, так бы мовіць, “магільныя”. “Небо синее в крови”, “белый траур черемух”, “снежный прах” – тыповыя атрыбуты ахматаўскага пейзажу. Як ні дзіўна, падобныя карціны прыроды валодаюць парадаксальнай прыцягальнасцю, нязвыклай чароўнасцю – усім тым, што прынята называць “адмоўнай абаяльнасцю”.

Трэба адзначыць, што матыў смерці ў паэзіі Р.Баравіковай носіць факультатыўны характар. Аднак, як і ў Г.Ахматавай, смерць выступае ў дзвюх іпастасях: матэрыяльнай і ідэальнай. Смерць фізічную айчынная аўтарка трактуе адпаведна фальклорным традыцыям як вечны вырай, смерць духу мысліцца як расстанне: “адлегласць без сустрэч – яна што смерць” [61, с. 22]. У адрозненне ад славутай папярэдніцы, жыццялюбства, характэрнае светаадчуванню Р.Баравіковай, нараджае аптымістычныя і поўныя хараства краявіды. Свет прыроды ў беларускай паэткі выступае аналогіяй свету чалавека і існуе па законах кахання. Прадметы жывой і нежывой прыроды перажываюць сустрэчы і расставанні, маўклівую адчужанасць і шал пачуцця:

Хвалю ўстрыжыў ветраны ранак,
а размыты і згорблены бераг ракі,
як ужо некаханы каханак,
што пра гэта не знаючы, просіць рукі... [60, с. 12]

Да таго ж сучасная аўтарка падае прыклады насычаных палкай пачуццёвасцю і тонкай эротыкай апавядальных вершаў-алегорый, у якіх галоўнымі дзеючымі асобамі з’яўляюцца служкі Флары (верш “Калінавік” са зборніка “Слухаю сэрца”). Ноткі разладу ў гэты добразычлівы свет уносіць толькі восеньскі пейзаж. У эмацыянальным напаўненні вобраза восені паэткі адзінадушныя: гэта няўцешная ў сваім горы жанчына, якая плача наўзрыд з прычыны таго, што смерць адабрала яе каханага. І калі Г.Ахматава мае на ўвазе смерць фізічную, то пакінутая мужчынам восень Р.Баравіковай пакутуе ад смерці душы.

Агульнавядома, што жаночая душа хавае безліч загадак і таямніц. Адна з іх – ператварэнне мілай, пяшчотнай, самадданай жанчыны ў абыякавую, ганарлівую, наравістую істоту, калі толькі

вектар кахання накіроўваецца ў яе бок. Такія метамарфозы лірычных гераінь, што ўяўляюць каханне як гульню, забаву, жарт, з'яўляюцца тэматычнай дамінантай другой групы інтымных вершаў. Пры гэтым вылучаецца некалькі варыянтаў адносінаў: у адных любоўных гісторыях пачуццё жанчыны ўжо прайшло, рассяялася, у другіх – яна не здольна на яго адказаць, каб і хацела. Каханне ўвогуле можа быць патэнцыйным, але нерэалізаваным з абодвух бакоў, калі “душа души не закрутила, // да сэрца сэрца не лягло” [60, с. 60]. Аднак у любым выпадку мужчына ўспрымаецца як надакучлівы авадзень і выступае цацкай у гульнях жанчын. Абедзве гераіні ў падобных вершах свабодалюбівыя і саманадзейныя, любяць выхваляцца сваімі любоўнымі перамогамі. Аднак і ў гэтай сітуацыі паміж іх характарамі, што рэгулююць паводзіны, існуе прынцыповая розніца: жанчына Р.Баравіковай нават у такім спажывецкім каханні, дакладней, у яго адсутнасці, выглядае больш мяккай і далікатнай у параўнанні з “жалезнай” гераіняй Г.Ахматавай.

Лірычнае “я” рускай паэткі – заваёўніца-амазонка, раўнадушная і бязлітасная, халодная і ганарлівая. Яе забаўляе ўлада над пяшчотным, рахманым мужчынам, яго ўсёдаравальнасць, рабская скоранасць і моц пачуцця. Яе каханне – флірт, гульня, што стаіць у адным шэрагу з шахматамі і тэнісам, і разам з тым вампірычнае пачуццё. Правілы гульні аўтарка часткова захоўвае і ў жыцці. Сведчанне таму – шматлікія пераадрасоўкі, перапрысвячэнні яе любоўных вершаў. Для тых, хто трапіў у сіло ахматаўскай гераіні, выйсце адно – шаленства ці смерць. Вытокі такога самавызначэння рускай паэткі ляжаць у яе ранняй лірыцы. Будучы маладой дзяўчынай, у 21 год яна пісала:

Я смертельна для тех, кто нежен и юн.
Я птица печали. Я – Гамаюн [63, с. 13].

Вобраз птушкі Гамаюн (дарэчы, выкарыстаны ўслед за сваёй творчай настаўніцай і сучаснай паэткай у паэме “Двое на зямлі”) ускосна прысутнічае і ў іншых творах Г.Ахматавай. Сярод іх найбольш кранальны верш, заснаваны на рэальных падзеях – самагубстве з-за неразделенага кахання маладога вайскоўца М.А.Ліндэберга (“Высокие своды костела...” са зборніка “Четки”). Лірычная гераіня верша – “томно-порочная” ракавая жанчына.

Згодна з З.Фрэйдам, менавіта такія рысы жаночай асобы з'яўляюцца крытэрыем выбару і ўмовай для зараджэння кахання ў мужчын. У вобразе ахматаўскай гераіні спалучаюцца дзве асноўныя ўмовы ўзнікнення кахання: “умова пацярпеўшага трэцяга”, калі жанчына ўжо злучана пэўнымі адносінамі з іншым мужчынам, і нявернасць і заганнысць, што невытлумачальна прыцягвае моцную палову чалавецтва.

Інтуітыўна гэту аксіёму спасцігае і айчынная аўтарка. “Не бяруць слухмяных у палон” [61, с. 68], – настаўляе яна гераіню ролевага верша. Жанчына Р.Баравіковай таксама спакушае і разбівае сэрцы, пакідае і здраджвае, прыносячы боль і пакуты мужчынам. У адрозненне ад лірычнага “я” рускай паэткі, яна валодае характэрнай жаночай якасцю – какецтвам. Імкнучыся спадабацца, гераіня прыхарошваецца перад люстрам, перажывае за свой убор. Да таго ж яе турбуе вынік няўмольнага бегу часу – узрост, пра які часта згадваецца ў вершах. Аднак стаўленне жанчыны да свайго ўзросту мяжуе з іроніяй: “Папялушцы ўжо даўно за трыццаць” [61, с. 56], “яму – ўсе дваццаць, мне – ледзь-ледзь пад сорок” [60, с. 39].

У ахматаўскай лірычнай гераіні няма нават ценю какецтва. Яна не стварае ілюзій, не выкарыстоўвае жаночыя хітрыкі з мэтай выглядаць больш прывабна ці маладзей. Да таго ж у знешнасці жанчыны знарок выстаўляюцца прыкметы старасці, нязграбнасць, неахайнасць у адзенні: “В этом сером, будничном платье, // На стоптанных каблуках” [59, с. 64].

Аднак “жаночая” паэзія тым і адрозніваецца ад “мужчынскай”, што ўнутраная прырода жанчыны праступае нават праз створаны суровы вобраз. Пакрыўдзіўшы, яна тут жа раскайваецца, у нягодах закаханага, але не любімага ёю, схільна абвінавачваць сябе і часам пакутуе ад сваёй празмернай гордасці. Перажываннем аб’екта захаплення, што не можа адказаць узаемнасцю, надаваў увагу яшчэ М.Бярдзьеў. Ён тонка заўважыў: “...самае цяжкае і пакутнае не неразделенае каханне, як звычайна думаюць, а каханне, якое нельга раздзяліць. А ў большасці выпадкаў каханне нельга раздзяліць. Тут прымешваецца пачуццё віны” [62, 270].

Арыгінальнае вытлумачэнне комплексу віны ў Г.Ахматавай зводзіцца да самапакарання. Гэта можа быць пакаранне каханнем са зменай ролей, калі яна прагне ўжо абыхавага да яе страсці былога

некаханага, ці згрызотамі сумлення, якое ператвараецца ў жахлівага ката і па начах патрабуе належнай яму даніны:

Три раза пытать приходила.
Я с криком тоски просыпалась
И видела тонкие руки
И темный насмешливый рот [59, с. 39].

Аднак заўсёды самапакаранне лірычнай гераіні Г.Ахматавай утрымлівае прыхаваны павучальны сэнс. Часам дыдактызм ляжыць на паверхні, а твор па форме нагадвае прыпавесць з традыцыйнай мараллю (“В тот давний год, когда зажглась любовь...” са зборніка “Anno Domini”).

Матыў віны ў Р.Баравіковай нараджаецца не на разумовым, а выключна на эмацыянальным узроўні. “Няма віны – ніколі не вініся,” – заклікае паэтка і тут жа парушае абвешчаны прынцып. Яе комплекс віны спраўна спрацоўвае і ў выпадках, калі яна ненаўмысна прыносіць каханым пакуты і боль, і калі ініцыятыва разрыву належыць мужчыне.

Такім чынам, паводле Р.Баравіковай і Г.Ахматавай, каханне прымае дзве магчымыя формы, што афарыстычна выказвае гераіня аднайменнага драматычнага вершаванага цыкла сучаснай паэткі Саламея:

Каханне, ты – прывабная быліна,
Дзе з двух герояў нехта вечны раб [61, с. 160].

Сутнасць жа кахання абедзве аўтаркі вызначаюць як таямніцу таямніц, пабудаваную на антыноміях, супрацьлегласцях, парадоксах. З аднаго боку, яно ўтрымлівае ў сабе станоўчую энергію і ўяўляецца дарункам лёсу, цудам, што пераўтварае чалавека і пашырае яго магчымасці, з другога – выступае хмелем, атручэннем, разбуральнай хваробай, якая безупынна прагрэсіруе. Падобнае філасофскае вытлумачэнне феномена кахання падавалася яшчэ нямецкім рамантыкам Навалісам. Акружыўшы любоў арэолам таямнічасці і чараўніцтва, ён назваў высокае пачуццё хваробай духу і падкрэсліваў яго хранічную незадаволенасць і заўсёдную цягу да смерці.

Поруч з вобразна-асацыятыўнымі творамі, прысвечанымі асэнсаванню кахання як адцягненага, абстрактнага паняцця, Г.Ахматава рэпрэзентуе і вершаваныя філасафемы, дзе імкнецца правесці мяжу паміж закаханасцю, страсцю, пажаднасцю, сяброўствам і каханнем, разглядаючы іх як адрозныя віды блізкасці людзей. Акрамя таго, паэтка спрабуе высветліць змены псіхалагічных станаў, перапады настрояў закаханага чалавека ў адпаведнасці з нарастаннем, развіццём, рухам яго пачуцця. Трэба сказаць, што ў такіх вершах руская аўтарка, крыху акрэсліўшы ідэю, не столькі клапаціцца пра данясенне свайго глыбіннага разумення ці вырашэнне праблемы, колькі ставіць пыталнікі, прымушаючы да роздуму, ці ўвогуле канстатуе факты.

Р.Баравікова ў спасціжэнні існасці кахання разам з агульнавядомымі ісцінамі выказвае даволі арыгінальныя думкі. Яна блізка падыходзіць да вызначэння першавытокаў пачуцця, што выцякае з рэдкай чалавечай якасці – здольнасці кахаць, якой напоўніцу адорана лірычная гераіня сучаснай паэткі. Айчынная аўтарка выказвае і глыбокую думку аб прынцыповай немагчымасці адраджэння ўжо згаслага кахання нават пры ўмове вяртання любога чалавека. Да таго ж цікавым выглядае і дэфініцыя найвышэйшай ступені кахання як сінтэзу аб'ектыўнага і суб'ектыўнага, рацыянальнага і духоўнага, думкі і пачуцця.

І разважанні, і адчуванні лірычнай гераіні звычайна агучваюцца, што выліваецца ў бясконцыя прызнанні, пытанні, шматлікія дыялогі закаханых, дзе словы маюць вагу і ўплываюць на адносіны. Як і ў яе сlynнай папярэдніцы, размовы ў інтымных вершах могуць мець не толькі вербальнае выражэнне. Лірычныя гераіні дасканалы валодаюць мовай поглядаў, жэстаў і нават слёз. Пры гэтым жанчына Г.Ахматавай аддае перавагу менавіта такой форме зносін, лічачы недаказанасць, маўчанне больш красамоўным, чым словы.

І ў рускай, і ў беларускай паэтак разуменне месца кахання ў сістэме каштоўнасцей і яго ролі ў жыцці супадае амаль цалкам: жыццё без кахання не можа быць паўнацэнным. Менавіта каханне гарантуе жыццю пасмяротны працяг. Вартым уяўляецца і ўвасабленне Г.Ахматавай кахання як жыцця ў вузкім сэнсе слова, так бы мовіць, “жыцця ў жыцці” са сваім нараджэннем і паміраннем. З гэтага вынікае, што чалавек за адведзены

біялагічным існаваннем час пражывае мноства “жыццяў-любовей”, кожны раз пачынаючы з чыстай старонкі.

Р.Баравікова, прымаючы ахматаўскую думку аб цыклічнасці гісторый кахання ў жыцці, творча яе інтэрпрэтуе. Стан кахання ў беларускай паэткі выступае сінонімам маладосці, а яго адсутнасць атаясамліваецца са сталасцю:

Нас маладосць адорвае каханнем,
Каханне нас вяртае ў маладосць [61, с. 47].

Як вынік, лірычная гераіня прагне пастаяннага знаходжання ў палоне пачуцця з мэтай яшчэ і яшчэ раз перажыць юнацтва. Каханне ж разглядаецца ёю як сакрэт вечнай маладосці.

Прадэманстраваная гульня часам з’яўляецца характэрнай адметнасцю любоўнай лірыкі абедзвюх аўтарак. Час у вершах і паэмах можа вымярацца эпохальна і каляндарна, быць канкрэтным і абстрактным, выступаць умоўным ці рэальным. Пры гэтым і ў рускай, і ў беларускай паэтак назіраецца цяга да канкрэтызацыі мастацкага часу шляхам пазначэння дакладных дат або ўказання цыклічнага адрэзка. Так, для інтымнай лірыкі Г.Ахматавай тыповымі з’яўляюцца назвы і радкі “9 декабря 1913 года”, “Двадцать первое. Ночь. Понедельник...”, “Через 23 года”. Значнае месца займаюць часавыя каардынаты і ў паэзіі Р.Баравіковай: “11 мая”, “Дзень. Вечар. Раніца”, “У дваццаць нуль-нуль на развілцы...” і інш.

Павышаная ўвага да тэмпаральных атрыбутаў звязана з індывідуалізацыяй эмацыянальна-псіхалагічнага сэнсу адрэзкаў сутак ці перыядаў года, што, на думку рускага літаратуразнаўцы А.Есіна, абумоўліваецца “ўзрастаючай арыгінальнасцю канцэпцый свету і чалавека ў кожнага пісьменніка” [67, с. 59]. Пору года самі па сабе ва ўспрыманні лірычных гераінь не маюць зададзенага традыцыйнай сімвалічнага значэння. Скажам, вясна, насуперак распаўсюджанаму меркаванню, можа служыць фонам для расстання, а зіма, наадварот, увасабляць росквіт кахання. Пазначаныя вышэй сезоны ў наступных вершах могуць мець дыяметральна супрацьлеглыя паэтычныя вытлумачэнні. Іншымі словамі, месяцы і пору года ў любоўнай лірыцы абедзвюх аўтарак суадносяцца з пэўнымі гісторыямі кахання, а ў некаторых выпадках выступаюць іх лірычным эквівалентам. Пры гэтым яны набываюць

эмацыянальную афарбоўку ў залежнасці ад настрою, які валодае лірычнай гераіняй на канкрэтным этапе адносін. Акрамя “пачуццёвага” вымярэння, цыклічныя адрэзкі часу ў абедзвюх паэтах могуць трансфармавацца і выяўляць прасторавае значэнне: “...цябе пакідаю ў вясне, // а сама адыходжу ў восень” [60, с. 54] у Р.Баравіковай або “Тот август поднялся над нами, // Как огненный серафим” [59, с. 171] у Г.Ахматавай.

Такая незвычайная прасторава-часавая мадэль мастацкага свету, калі “и время прочь, и пространство прочь” [59, с. 269], можа ўзнікнуць толькі ў сэрцы, перапоўненым каханнем, бо ў ім “свет рэальны – гіне” [61, с. 70]. Для паэтаў супярэчлівая прырода любові, дзе спалучаецца міг і бясконцасць, стваральная сіла прасторы і разбуральная энергія часу, – адзіна магчымы сродак спазнання вялікіх таямніц і загадак, што не паддаюцца разумоваму асэнсаванню. Аналізуючы патэнцыі кахання, сучасны мексіканскі паэт і мысляр А.Пас дае названай з’яве дакладную фармуліроўку: “Каханне – гэта ўспышка; яна дорыць нам не вечнасць, а выбух напружанасці, тое імгненне, калі прыадкрываецца брама часу і прасторы: *тут* ператвараецца ў *там*, а *зараз* – у *заўсёды*” [68, с. 235]. Такім чынам, хранатоп кахання ў лірыцы Г.Ахматавай і Р.Баравіковай лепш ахарактарызаваць як самастойную адзінку вымярэння, “пятое время года” [59, с. 107], якое выступае сувязным звязом, своеасаблівым акном у іншыя Сусветы.

Абедзве аўтаркі ў сваім уяўленні ствараюць адрозныя ад рэальнага прывідныя светы, дзе хроніка кахання і жыцця набывае іншы накірунак. Матыў варыянтнасці быцця, пражывання чужога лёсу ў беларускай аўтаркі рэалізуецца праз погляд у магчымае будучае – экстрапаляцыю, дзе прадстае мара-ідылія, якая застаецца няздзейсненай. Руская паэтка ў мастацкім вырашэнні матыву падмены жыцця дэманструе даволі шырокі падыход. У яе вершах існуе і паралельны свет, дзе час для гераіні супадае з цяперашнім, а падзеі змяняюцца ў бок да лепшага (“Может быть где-нибудь вместе живем, // Бродим по мягкому лугу” [63, с. 75]), і “антысвет”, у якім прадметы і ўчынкі пазначаны знакам “мінус”. У такім выпадку разважанні лірычнага “я” засноўваюцца на характэрным для рускага мыслення прынцыпе ад “не”:

Таинственной невестречи
Пустынны торжества,

Несказанные речи,
Безмолвные слова [59, с. 270].

Г.Ахматава дадае да ўжо прыдуманых чалавецтвам свае “негатыўныя” словы – “непосылка”, “невстреча”, на якія неаднаразова звярталі ўвагу крытыкі. Услед за славутай паэткай словы з адмоўнымі прэфіксамі і часціцамі сістэматычна ўжывае і Р.Баравікова. Але, нягледзячы на знешняе падабенства, яе “не” ніколі не выводзіць герояў за межы рэальнага свету. Пры гэтым словы з негатыўнымі прыстаўкамі абазначаюць больш мяккія паняцці ў параўнанні з іх “прамымі” сінонімамі:

Незгаворліваю непакорай
неапраўданы сцішваю боль [61, с. 33].

У інтымнай лірыцы рускай аўтаркі стан кахання дапамагае чалавеку раскрыць і ўвабраць у сябе ўсё багацце акаляючага свету, ставячы знак роўнасці паміж трансцэндэнтным і іманентным пачаткам ва універсуме. Такім чынам Г.Ахматава рэалізуе ўласцівы для паэтыкі акмеізму “люстры” прынцып, які дапаўняеца непасрэднай прысутнасцю на старонках яе кніг вобраза люстэрка. Са старажытных міфаў вядома, што люстэрка адсылае чалавека да іншага, ірэальнага свету. Блізкае семантычнае нападзенне мае названы вобраз і ў паэзіі Г.Ахматавай. Яе “зазеркалье” з’яўляецца тым самым падсвядомым светам, дзе месціцца душа, і куды гераіня звяртаецца за дапамогай, парадай, хоць іншы раз і не атрымліваючы яе: “И в зеркале двойник не хочет мне помочь” [59, с. 217].

Як бачым, унутраны голас ахматаўскай жанчыны мае візуальна даступны выгляд, набывае рысы яе адлюстравання. І, наадварот, у аб’ектыўнай рэчаіснасці гераіня часта бесцясная. Яна наведвае каханага ў вобразе ценю, промня, абяцае прыходзіць ў снах, прызначае спатканні ў музыцы і вершах, застаецца да канца жыцця ў яго памяці. Матыў нематэрыяльных зносін нярэдка ўжывае і Р.Баравікова. Аднак у творах беларускай паэткі неадступным ценом, што праследуе жанчыну ва ўспамінах і падчас начнога адпачынку, у большасці выпадкаў выступае мужчына. Ахматаўскія ж персанажы-нябожчыкі з’яўляюцца пераважна ў выглядзе прывідаў, якіх “ажыўляе” яе памяць. У такіх творах руская аўтарка

стварае вобраз аднаго са сваіх лірычных двойнікоў, атаясамліваючы сябе з дачкой Эдыпа – Антыгонай.

Метамарфозы лірычных гераінь не абмяжоўваюцца схемай “цялеснае – духоўнае”. Паэткі выкарыстоўваюць прыём своеасаблівай рэінкарнацыі, перасяляючы душы гераінь у іншыя жывыя істоты, перш за ўсё ў птушак. Цікавымі ў абедзвюх пісьменніц уяўляюцца і вершы ў духу багдановічаўскай “Зоркі Венеры”, дзе раздзеленых адлегласцю каханых звязваюць зоркі (“Во сне” з цыкла “Шиповник цветет” Г.Ахматавай) або яднае пагляд у цемру, “халодны змрок” (“Простая песенка” Р.Баравіковай).

Люстраному свету, свету двойнікоў надае жыццёвую верагоднасць і ўменне рускай аўтаркі пісаць “зеркальным пісьмом” [59, с. 339]. Поўныя парадоксаў афарызмы, што будуюцца паводле законаў хіязму, як і вобраз люстэрка, праўда, пераважна з утылітарным прызначэннем, пераймае ад сваёй творчай настаўніцы і Р.Баравікова. Варта зазначыць, што пад хіязмам разумеецца кампазіцыйная фігура, заснаваная на сінтаксічным паралелізме, дзе другі радок або сказ адрозніваецца ад першага адваротным парадкам членаў, так званай люстраной сіметрыяй.

Столько просьб у любимой всегда!

У разлюбленной просьб не бывает [59, с. 54]. (Г.Ахматова)

Мы ўсе бяжым адтуль, дзе любяць нас,

вяртаемся туды, дзе нас любілі [60, с. 90]. (Р.Баравікова)

Ствараючы ўласцівыя жаночаму мысленню парадоксы, спалучаючы неспалучальнае, абедзве аўтаркі разам з распаўсюджанымі мастацкімі сродкамі – антытэзай, аксюмаранам, анафарай – ужываюць і такія прыёмы, як таўталагія (“Небо бело страшной белизною” [63, с. 27]; “Быць урадліваму ўраджаю” [60, с. 70]), сінкрэтычны эпітэт, калі прытрымліваюцца класіфікацыі А.Весьлоўскага (“В той тишине, почти что виноградной” [63, с. 77]; “светлы памерамі дом” [61, с. 102]). Акрамя таго, паэтычны інструментарый рускай аўтаркі ўключае марфалагічныя аграматызмы (“...нас разлученней // В этом мире никто не бывал” [59, с. 275], параўнанні, метафары, пабудаваныя не па прынцыпу падобнасці, як звычайна, а заснаваныя на кантрасце:

В белом пламени клонится куст
Ледяных ослепительных роз [59, с. 155].

І кантрастнасць, і наяўнасць двайнікоў спараджае поўны супрацьлегласцей, амбівалентны вобраз “полумонахини – полублудницы”. Менавіта такая характарыстыка, дадзеная гераіні Г.Ахматавай Б.Эйхенбаумам, пазней будзе выкарыстана А.Жданавым у яго гнеўных прамовах. У гэтым даволі экспрэсіўным азначэнні, безумоўна, ёсць доля ісціны, што пацвярджае і сама паэтка. “Чужих мужей вернейшая подруга” [59, с. 216], – ствараючы вобраз лірычнай гераіні, пісала яна. Аднак, варта зазначыць, што “распуста” ахматаўскай жанчыны мае на дзіва бясполоую прыроду.

Вершы “рускай Сапфо” аб фізічнай блізкасці, плоцевым каханні не ўтрымліваюць нават намёку на эротыку. І хаця ініцыятыва, актыўнасць у любоўнай страсці звычайна зыходзіць ад мужчыны, лірычныя героі яе твораў пераважна безлібідныя, а іх цяга хутчэй нагадвае адчужанае любаванне: “Так глядят кошек или птиц // Так на наездниц смотрят стройных” [59, с. 47]. Больш таго, з мэтай падкрэсліць платанічныя адносіны аўтарская фантазія надае аднаму з герояў-прывідаў выгляд прыгожай дзяўчыны (верш “Всем обещаньям вопреки...” з “Черных песен”). Разам з тым жанчына Г.Ахматавай не саступае мужчыне ў абьякавасці да пачуццёвых праяў. Вузкая спадніца – ледзьве не адзіны прыклад імкнення гераіні прывабіць упадабанага чалавека – толькі дадае ёй строгасці, а ў жэсце грэблівага хавання зацалаваных пальцаў увогуле ўгадваецца асоба халодная, калі не сказаць фрыгідная.

Адсутнасць любаярлівага запалу і яскравай пачуццёвасці зусім не адмаўляе ахматаўскай гераіні ў разуменні і прыманні зямнога, цялеснага кахання, дзе месца страсці адводзіцца пяшчоце. Апошняя, у залежнасці ад абставін, успрымаецца па-рознаму, з уласцівай жанчынам палярнасцю: “тихая” – “жгучая”.

Трэба сказаць, што апісанаму вышэй тыпу пачуццёвасці дадзена трапная характарыстыка самой Г.Ахматавай: “...я дышу луною” [59, с. 52]. Месяц з яго безжыццёвым святлом, адпаведна традыцыйнаму міфалагічнаму і паэтычнаму вытлумачэнню, сімвалізуе духоўны пачатак, у процілегласць сонечнаму –

плоцеваму. У такім жа кантэксце чытаюцца словы Г.Кісліцынай, якая назвала Р.Баравікову “секс-сімвалам” айчыннай літаратуры: “Безумоўна, самай сонечнай паэткай Беларусі была і застаецца дагэтуль Ра-іса Баравікова, імя якой абяцае рай і нагадвае аб старажытнаегіпецкім богу сонца Ра” [69, с. 58].

Сапраўды, інтымная лірыка сучаснай паэткі наскрозь эратычная ў сваёй гранічнай шчырасці, непрыхаванасці жаданняў, агаленні душы. Герой-мужчына ў такіх творах Р.Баравіковай валодае ўсімі адзнакамі сексуальнай прыцягальнасці: стрыманай сілай, уладнай упэўненасцю і прыхаванай тэмпераментнасцю. Заканамерна, што побач з ім – слабая і безабаронная, яшчэ больш эратычная ў сваёй “бессаромнай сарамлівасці”, жанчына.

Палкасць страсці лірычнай гераіні ў спалучэнні з пачуццёвай “назіральнасцю” самой аўтаркі спараджаюць вершы, дзе праз інтымныя дэталі і дробязі ствараюцца поўныя характава малюнкi фізічнага яднання:

Плыве, як цень, плячо к плячу,
мацней абдымкі,
і я – губамі падлічу
твае радзімкі [60, с. 90].

Аднак, у адрозненне ад “мужчынскай” лірыкі такога кшталту, якая апісвае пераважна апагей кахання, апявае сам факт блізкасці, жаночая натура Р.Баравіковай канцэнтруе ўвагу на яе прэлюдыі. У гэтым выпадку закаханая знаходзіцца ў шматабяцальным бязважкім стане прадчування, чакання зліцця целаў у непарыўнае цэлае, што прыносіць ёй найвышэйшую асалоду: “Цяжэюць грудзі ад жадання” [60, с. 43], “...а ўжо хацелі ласкі плечы // пад мяккай сховаю тканін” [61, с. 49] і інш.

Жывучы зямной любоўю, лірычная гераіня Р.Баравіковай разумее сваю грэшнасць і нават спрабуе вытлумачыць яе прыроду: “Жанчына я. І ў гэтым грэх!” [60, с. 22]. Адшукваючы ўнутраныя прычыны плоцевых памкненняў, якія не паддаюцца кантролю розуму, яна хавае сур’ёзныя развагі пад наўмысна жартаўлівымі словамі. Гэта падкрэслівае разгубленасць і забытанасць душэўнага стану гераіні, выкліканую несупадзеннем, парушанай раўнавагай паміж патрабаваннямі хрысціянскай рэлігіі і поклічамі яе сэрца.

Вобраз “нищей грешницы” даволі часта сустракаецца і ў Г.Ахматавай, аднак у яе вершах ён дзіўным чынам дапаўняецца адначасовым успрыманням жанчыны сябе і шчырай праведніцай. Лірычная гераіня па-філасофску ставіцца да спакусы, якая, згодна з яе меркаваннем, мае сэнс толькі ў адносінах да святых і не звязваецца з грэшным жыццём. Шматлікія рэмінісцэнцыі, алюзіі, цытаты з Бібліі ў спалучэнні са свядомым невыкананнем праваслаўных імператываў выводзяць веру ахматаўскай гераіні за межы кананічнай рэлігіі:

Я всем прощение дарую
И в Воскресение Христа
Меня предавших в лоб целую,
А не предавшего – в уста [59, с. 240].

Такая знешняя малавернасць, насамрэч, мае глыбокія карані набожнасці і выдае ў ёй хутчэй старазапаветную прарочыцу, чым праваслаўную верніцу. Унутранае адчуванне сваёй канфесійнай прыналежнасці ўдакладняецца вобразам багамольнай жанчыны, якая, чытаючы пасланні апосталаў, усё ж закладвае “красный кленовый лист” [59, с. 83] на Песні Песень.

“Прарочыца, распусніца, вьсталка” [61, с. 165], – характарызуе Саламею, гераіню аднайменнага драматычнага вершаванага цыкла, Р.Баравікова, і гэта цалкам адпавядае светаўспрыняццю лірычнага “я” яе аўтапсіхалагічнай інтымнай паэзіі. Нельга не заўважыць блізкасць створанага сучаснай аўтаркай вобраза да апісанай вышэй жанчыны Г.Ахматавай. Як і ў яе слынай папярэдніцы, у айчыннай паэткі назіраюцца шматлікія прамыя і асацыятыўныя адсылкі да біблейскіх тэкстаў. Скажам, матывы яблыка і яблыні ў абедзвюх пісьменніц трывала звязваюцца з пачуццёвым каханнем, а ўжыванне Р.Баравіковай вобраза лілеі, што служыць упрыгожваннем ложа міласці, ніяк нельга вытлумачыць толькі сентыментальнымі аздобамі ці нацыянальнай традыцыяй. Паказальна, што Г.Ахматава, выкарыстоўваючы ў ранняй лірыцы гэты ж вобраз, суадносіць яго з цнатлівай дзяўчынай, тым самым нанова ажыўляючы сімволіку неўміручай Песні Песень, дзе чытаем:

Я – раўнінны нарцыс Саронскі,

я – лілея з даліны!
Як лілея сярод бадзякоў –
каханая сярод сябровак!
Як яблыня сярод лясных дрэў –
каханы мой сярод хлопцаў.
У шатах я люблю яе сядзець,
і плады з яе рот мне салодзяць [70, с. 16].

Касандраўскі ж пачатак даволі моцна заяўляе аб сабе ў творчасці рускай паэткі і завяршае лагічны шэраг непахісных ісцін: лёс, Бог, прадчуванне. Высока развітая інтуіцыя, шостае пачуццё гераіні-аўтаркі асабліва дзейсныя пры надыходзе нягод, што пераконвае яе ў фатальнасці сваёй асобы, якая прыцягвае няшчасці, часта становячыся прычынай смерці блізкіх людзей: “Я гибель наклікала милым, // И гибли один за другим” [59, с. 168]. У сталых зборніках Р.Баравіковай часта з’яўляецца формула “я ведаю”. Аднак яе сціо – непасрэдны вынік ці жыццёвых урокаў, вопыту, ці менавіта прадчування, якім свядома надзяляюцца толькі гераіні сюжэтных твораў.

Трэба заўважыць, што ў абедзвюх пісьменніц “органам” прадчування з’яўляецца сэрца, дзе, адпаведна праваслаўнай багаслоўскай традыцыі, канцэнтруюцца ўсе разумова-псіхалагічныя патэнцыі чалавека. Так, філосаф-багаслоў Б.Вышаслаўцаў сцвярджае: “Біблія прыпісвае сэрцу ўсе функцыі свядомасці: мысленне, рашэнне волі, адчуванне, праявы любові, праявы сумлення; больш таго, сэрца з’яўляецца цэнтрам жыцця ўвогуле – фізічнага, духоўнага і душэўнага. Яно ёсць цэнтрам перш за ўсё, цэнтрам ва ўсіх сэнсах” [71, с. 272]. Разуменне вобраза сэрца ў непарыўнай сувязі з псіхасаматыкай дазваляе паэткам віртуозна фіксаваць тонкія, складаныя для перадачы словамі душэўныя перажыванні: “А в груди моей уже не слышно // Трепетания стрелок” [59, с. 48] у Г.Ахматавай або “...то з мяне мяне вымаюць // вочы чорныя твае” [61, с. 8] у Р.Баравіковай. У такіх апісаннях мастацкі эфект ствараецца за кошт фізічна адчувальных душэўных станаў і, наадварот, выяўлення своеасаблівага розуму цела.

Прадкаванні, прароцтвы ў творчасці абедзвюх аўтараў гучаць таксама з вуснаў іншых персанажаў у адносінах да лірычных гераінь і, як правіла, збываюцца. Так, старац-вяшчун у адным з ранніх вершаў Г.Ахматавай прадракае маладой жанчыне лёс

Хрыстовай нявесты, жыццё ў беднасці і нястачах. Матыў аскезы, манаства пазней наогул стане скразным у лірыцы рускай паэткі, часам дасягаючы крайняй ступені – адрачэння, пустэльніцтва:

Земной отрадой сердца не томи,
Не пристращайся ни к жене, ни к дому,
У своего ребенка хлеб возьми,
Чтобы отдать его чужому [59, с. 146].

У такім выпадку духоўны пачатак займае ўсю мастацкую сферу аўтаркі, нараджаючы вершы-малітвы, споведзі, супышэнні, пакаянні, якія нясуць ідэі хрысціянскай усёдаравальнасці і любові да бліжняга. Пры гэтым нябесная, серафічная любоў прымаецца за натуральны стан чалавека, а зямное каханне ёю, вястункай Божай, застаецца нязведаным (верш “Я любімага нигде не встретила...”).

Лірычную гераіню Р.Баравіковай у творах падобнага кшталту ў поўным сэнсе назваць манашкай нельга, яна выглядае хутчэй свецкай, але ўсё ж праведніцай, за якой “даўно не водзяцца грахі” [60, с. 45] і якая прызначае мужчыне парадаксальна-самаахвярнае пакаранне сваёй вернасцю. Трэба зазначыць, што ўсёдаравальнасць як характэрная рыса ментальнасці беларуса ў айчынай паэткі адначасова звязана з рэлігійным і нацыянальным вытокамі, а вера ў Бога цесна знітавана з патрыятычнымі пачуццямі: “...дазвольце небам васілька // перажагнаць вас на разлуку” [60, с. 22].

Аскетызм манаства і пустэльніцтва ў творчасці Г.Ахматавай лагічна працягвае матыў бяздомнасці, беспрытульнасці яе лірычнай гераіні. К.Чукоўскі, назваўшы сваю сучасніцу “прыроднай качэўніцай”, пісаў: “Самі гэтыя словы “абстаноўка”, “утульнасць”, “камфорт” былі ёй арганічна чужымі – і ў жыцці і ў створанай ёю паэзіі” [72, с. 293]. У адрозненне ад сваёй творчай настаўніцы, наяўнасць сямейнага агменю, прыгажосць і цеплыня дому для жанчыны Р.Баравіковай – неабходная ўмова існавання. Толькі ў адзінкавых выпадках яна адчувае сябе беспрытульнай пры наяўнасці вялікага і светлага дома, што выклікана ўнутраным разладам, душэўнай дысгармоніяй.

Аднак ў абедзвюх паэтак прысутнічае імкненне напоўніць лірычныя творы матэрыяльнымі прадметамі, рэчамі, якія ўраўнаважваюць сваёй устойлівасцю хуткаплынны бег жыцця і зменлівасць пачуццяў. І ў адрас Г.Ахматавай, і ў адносінах да яе паслядоўніцы крытыкамі неаднаразова адзначалася адсутнасць у іх

вершах алегарычных, сімвалічных сэнсаў рэчаў. Сапраўды, адпаведна праграмнаму прынцыпу акмеізму, замест якога ў дадзеным выпадку лепш ужыць сінанімічны тэрмін “кларызм” (ад фр. *clarte* – яснасць), сімвал павінен замяняцца прадметнасцю.

У лірыцы абедзвюх аўтарак рэчы выконваюць разнастайныя функцыі, і найперш – сюжэтна-кампазіцыйную, калі яны ствараюць фон для знешняга дзеяння ці ўвогуле выступаюць яго рухавіком. У рускай паэткі апісанні акаляючых прадметаў, знаходзячыся ў слабой пазіцыі – у канцы страфы, удакладняюць, праясняюць учынкi і пачуццi персанажаў, а, трапляючы ў моцнае становішча – на пачатак верша, апярэджваюць падзеі і адцягваюць увагу, што спрыяе эффекту нечаканасці развіцця думкі, рэзкаму яе павароту. Гэты прыём аднолькава ўдаецца і беларускай паэтцы. Параўнаем:

Где-то кошки жалобно мяукают,
Звук шагов я издали ловлю...
Хорошо слова твои баюкают:
Третий месяц я от них не сплю [59, с. 59].
(Г.Ахматава)

Не адцвітала доўга бульба ў полі,
хоць на спякоту шчодры жнівень быў,
ты абяцаў не забываць ніколі
спатканняў нашых, дык чаму ж забыў? [61, с. 21].
(Р.Баравікова)

Інтэнсіўнымі ў абедзвюх аўтарак рэчы могуць быць і ў якасці мастацкіх дэталей, што ствараюцца пераважна з дапамогай буйнога плана. У гэтым выпадку яны маўкліва ўздзейнічаюць на псіхалагічны стан гераіні, падтрымліваючы яе або застаючыся варожымі, скажам, як “равнодушно-желтый огонь свечей” [59, с. 31] у Г.Ахматавай. Да таго ж прадметы і з’явы навакольнай рэчаіснасці часам выступаюць хоць і не сімваламі, але знакамі пэўнай гісторыі кахання. Да прыкладу, ліпа з вершаванага цыкла Р.Баравіковай “Ліпа цвіце”. Знакаваасць рэчаў у творчасці рускай паэткі звязваецца з іх характаралагічнай функцыяй, адсылкай да вобразаў гаспадароў, уладароў гэтых прадметаў, што дазваляе даследчыкам даволі дакладна высвятляць адрасатаў яе інтымных вершаў. Так, пярсцёнак і крыж у лірыцы Г.Ахматавай

асацыіруюцца з вобразамі Б.Анрэпа, чырвонае віно – з А.Лур’е, а белыя нарцысы ўказваюць на М.Нядобрава. Рэчыўнымі знакамі поўніцца і “Паэма без героя” пісьменніцы. Трэба сказаць, што менавіта такія аскетычны густ, “непростая простота”, паводле К.Чукоўскага, у спалучэнні з ашчадным выбарам тропай, іх лаканічнасцю і яснасцю, складае стылёвую дамінанту вершатворчасці выбітнай рускай паэткі, якая паслужыла арыенцірам і пуцяводнай зоркай у творчых пошуках Р.Баравіковай.

Такім чынам, са сказанага вышэй вынікае, што ўплыў ахматаўскай мастацкай школы на лірыку сучаснай беларускай пісьменніцы даволі адчувальны. Вытокі такога ўздзеяння палягаюць у блізкасці, у нечым амаль тоеснасці, светаўспрымання іх лірычных гераінь. Яны аднолькава, у духу нямецкага рамантыка Наваліса, разумеюць сутнасць кахання, уяўляючы яго адначасова і разбуральнай хваробай, і дарункам лёсу. Будучы парадаксальным і містычным пачуццём, любоў, на думку абедзвюх паэтак, непарыўна знітавана са смерцю. Цалкам супадаюць у святдомасці лірычных гераінь Г.Ахматавай і Р.Баравіковай погляды на каханне як на найвышэйшую аксіялагічную катэгорыю, а таксама на знешнія формы, шматварыянтнасць выяўлення пачуцця, што пры гэтым заўсёды прадугледжваюць аднабаковую сувязь.

Моманты судакранання, адэкватнасць светапоглядных і творчых паэтычных арыентацый рускай і беларускай аўтарак заканамерна прыводзіць да звароту і пераасэнсавання апошняй узораў лірыкі і адпаведных мастацка-вобразных сродкаў з паэтычнага арсеналу яе літаратурнай настаўніцы. Так, вынікам святдомай рэцэпцыі вершаванай спадчыны “рускай Сапфо” ў творчасці Р.Баравіковай сталі скразныя матывы адзіноты, шлюбнай няволі, апраўданасці адзюльтэра, віны, нематэрыяльных зносін закаханых і, нарэшце, расставання з усімі ўласцівымі яму этапамі: гневам, адмаўленнем, кампрамісам, дэпрэсіяй, пакорай. Уплыў паэзіі Г.Ахматавай на лірыку сучаснай пісьменніцы не менш выразна назіраецца і на стылёвым узроўні. Пабудаваныя па прынцыпу антытэзы, аксюмарана, хіязму парадаксальныя афарызмы; ужыванне таўталагіі, сінкрэтычнага эпітэта (паводле класіфікацыі А.Весялоўскага); прадметнасць, рэчыўнасць мастацкага свету; кампазіцыйная пабудова многіх вершаў – усё гэта

яскравае сведчанне творчай пераемнасці Р.Баравіковай традыцый шматграннай версіфікацыйнай сістэмы яе творчай папярэдніцы.

Разам з тым адчувальная іманентная, сутнасная непадобнасць псіхалогіі лірычных гераінь дзвюх паэтак. Яна дэтэрмінавана найперш рознымі тыпамі пачуццёвасці: “месяцовым” – у рускай аўтаркі і “сонечным” – беларускай. Калі валявая, халодная, суровая, гордая жанчына Г.Ахматавай у сваіх думках і ўчынках кіруецца розумам, то па-жаночку мяккая і далікатная гераіня Р.Баравіковай свае паводзіны падпарадкоўвае эмоцыям.

Заканамерна, што блізкасць светаўспрыманняў пры непадобнасці псіхатыпу пры аднолькавых сітуацыйных мадэлях нараджаюць розныя спосабы іх вырашэння. Таму ў пераважнай большасці выпадкаў Р.Баравікова арыгінальна інтэрпрэтуе думкі сваёй літаратурнай настаўніцы ў адпаведнасці з уласнай псіхалогіяй і жыццёвым вопытам. Сярод такіх прынцыповых разыходжанняў найперш трэба назваць стварэнне паэткамі ідэальнага вобраза мужчыны, адрознае ўспрыняцце імі самаахвярнасці ў каханні, амаль супрацьлеглыя дзеянні гераінь у працэсе расставання з любым і інш.

Як бачым, відавочная захопленасць Р.Баравіковай сілай таленту, паэтычным майстэрствам рускай пісьменніцы не зводзіцца да прымітыўных запазычванняў і сляпога пераймання. Айчынная паэтка здолела стварыць адметны і самадастатковы паэтычны свет любові і кахання, што мы і паспрабавалі высветліць у працэсе параўнальна-дыяхранічнага доследу інтымнай лірыкі абедзвюх аўтарак. Бо, згодна з кумірам і сучаснікам Г.Ахматавай А.Блокам, “...паэты цікавыя тым, чым яны адрозніваюцца адзін ад аднаго, а не тым, у чым падобныя адзін да аднаго” [73, с. 158].

4 РЭЦЭПЦЫЯ СПАДЧЫНЫ “ВЫКЛЯТЫХ” ПАЭТАЎ У ЛЮБОЎНАЙ ЛІРЫЦЫ Л. ДРАНЬКО-МАЙСЮКА

У творчай самаідэнтыфікацыі сучаснага беларускага паэта “сярэдняга” пакалення Л.Дранько-Майсюка зыходным пунктам выступае найперш эстэтыка французскага мадэрнізму. Аўтар адкрыта, часам празмерна настойліва, дэманструе ўласную прыхільнасць да лірыкі П.Верлена, С.Малармэ, А.Рэмбо, неаднаразова называючы іх у ліку сваіх настаўнікаў. Пры даследаванні згаданых тыпалагічных сыходжанняў паўстае пытанне аб правамернасці вызначэння ўплываў франкамоўных пісьменнікаў на вершатворчасць беларускамоўнага аўтара. На карысць мэтазгоднасці названых параўнанняў гаворыць той факт, што айчыны паэт знаёміўся з творчасцю сваіх літаратурных куміраў у перакладах і што захапленне французскім імпрэсіянізмам і сімвалізмам пачалося задоўга да таго, як ён на належным узроўні авалодаў мовай арыгіналу, вынікам чаго сталі беларускія версіі аўтэнтычных вершаў П.Верлена ў выкананні Л.Дранько-Майсюка. Прычым складана сказаць, якія канкрэтна адаптаваныя варыянты паўплывалі на творчасць айчыннага мастака слова, таму для аб’ектывізацыі карціны ў працэсе аналізу паспрабуем ахапіць па магчымасці найбольшую колькасць перакладаў кожнага верша.

Лірычную спадчыну П.Верлена, С.Малармэ, А.Рэмбо Л.Дранько-Майсюк успрымае не толькі ў якасці літаратурных узораў, але і шляхам алюзій, рэмінісцэнцый, цытавання арганічна ўводзіць у свае тэксты, перш за ўсё творы інтымнага характару. Гэта спрыяе найлепшаму ўвасабленню сімвалісцкага прынцыпу “жыццятворчасці”, згодна з якім асобы біяграфічнага (эмпірычнага) аўтара і лірычнага героя прыцягваюцца, прыпадабняюцца, нават у пэўным сэнсе атаясамліваюцца. Падобная карэляцыя адначасова заключаецца ў “стварэнні паэтычных паводзін” [74, с. 30] у рэальным жыцці паэта і ў максімальным набліжэнні літаратурнага персанажа да яго стваральніка, што, паводле Л.Дранько-Майсюка, павінна стаць гарантам творчага поспеху.

Такім чынам, сусветная літаратурная прастора займае значнае месца ў створаным беларускім пісьменнікам мастацкім свеце. Разам з тым “літаратура ў літаратуры” надае своеасаблівасць стылю Л.Дранько-Майсюка не столькі прысутнасцю, колькі адметнасцю

функцыянальнай ролі, што непасрэдна выклікана відавочнымі ўплывамі французскага мадэрнізму. Пры абсалютнай непадобнасці паэтычнага почырку П.Верлена, С.Малармэ і А.Рэмбо ўсе яны рознымі спосабамі намагаліся стварыць іншую, паралельную рэчаіснасць, імкнуліся пераадолець межы рэальнасці і выйсці ў трансцэндэнтны свет, пранікнуць у недасягальную для розуму сутнасць з’яў, спасцігнуць якую можна толькі праз інтуіцыю. Скажам, сугестыўная сіла ўздзеяння слова П.Верлена грунтавалася на ўзнікненні так званага “пейзажу душы”, дыфузіі суб’ектыўнага і аб’ектыўнага, узаемапранікненні макра- і мікракосму. Працэс плюральнага мадэлявання сусветаў у А.Рэмбо быў падпарадкаваны ідэі паслядоўнай разладжанасці пачуццяў, якая павінна прывесці да творчай азоранасці. Пад ёй аўтар разумеў хаатычныя галюцынацыі, алагічныя фантазмагорыі, што вырасталі да памераў пачварнага іншабысця. Паэтычны ж погляд С.Малармэ быў скіраваны ў глыбіню рэчаў, застаючыся ва ўніверсуме. У пошуку першапрычыны ўсяго існага праз выкарыстанне непадуладнай ніякім законам іманентнай звышлогікі С.Малармэ сканструяваў свет выпадковасцей, надаўшы яму статус заканамернасці. Л.Дранько-Майсюк пры дапамозе цеснага перапляцення свайго мастацкага свету з яго ўмоўным існаваннем лірычнага героя, якое выступае ў творах рэальнасцю, і свету “літаратуры ў літаратуры” – другаснага, чужога мастацкага свету, што ўспрымаецца ірэальным, – ідзе ўслед за сваімі настаўнікамі. Яго паэтычны космас заснаваны на эфекце трансмутацыі часу і прасторы.

З’явы сусветнай культуры, маючы шырокую геаграфію – ад Парыжа да Масквы – і вялікія храналагічныя рамкі – ад антычнасці да нашых дзён, – могуць існаваць у творчасці беларускага аўтара, асабліва ў ранніх зборніках, самастойна, захоўваючы прасторавачасавую логіку. У гэтым выпадку яны нясуць фонавую ролю, атачаюць сюжэт ці перажыванне і выяўляюцца, як вышэй ужо зазначалася, у шматлікіх алузіях, рэмінісцэнцыях, адкрытым і прыхаваным цытаванні. Такі, падобны да А.Рэмбо, літаратурны дыялог, складае адну з дамінантных рыс пазнавальнага стылю Л.Дранько-Майсюка, што адчувае і сам сучасны аўтар, клапацячыся, каб яго творчыя намаганні “ў сваёй цытатнай празмернасці не сышлі да цэнтоннага пісьма” [75, с. 16]. Аднак ужо ў кнігах “Акропаль” і “Стомленасць Парыжам”, дзе дамінуе любоўная тэматыка, з паглыбленнем лірычнага пачатку другасны

літаратурны свет губляе свой пасіўны, залежны характар і ў рознай ступені ўплывае на падзеі і пачуцці. Так, персаналіі літаратуры могуць выступаць у якасці суразмоўцаў ці дарадчыкаў (“Інтрадукцыя” або верш “Паэты любя, вы ўсё маглі...” са зборніка “Стомленасць Парыжам”), уздзейнічаць на змену думак і настрояў (вершы “Я перамог антычную галечу...”, “Я прачытаў: адзін мастак...” і інш.), а таксама актыўна ўмешвацца ў жыццё лірычнага героя, парушаючы прасторава-часавую раўнавагу:

Ты ў горадзе, і мой раўнівы зрок
Эпохі блытае, ныйначай –
Я не хачу, каб у трамваі Блок
Цябе, прыгожую, убачыў.

У рэўнасці маёй жыве сакрэт,
З якім – не трэба славы большай.
Я не хачу, каб любі мой паэт
Табою павялічыў боль свой [75, с. 60].

Мастацкая дэфармацыя часу ў творчасці Л.Дранько-Майсюка існуе не толькі ў адносінах да скрыжавання першаснага (“сапраўднага”) і другаснага (ірэальнага) літаратурных светаў, але выяўляецца і ў межах адной мастацкай плоскасці. У гэтым выпадку яна набывае выгляд формулы “назад, у будучыню”, праступаючы то праз цьмянае назіранне, “як просяцца ў зямлю // Бяссмертнікі – сухія імартэлі” [75, с. 55], то праз прамое, нават дэкларацыйнае, абвяшчэнне: “...будучыня, калі яна існуе, то існуе толькі ў мінулым” [76, с. 182]. Такому вольнаму абыходжанню з часам беларускі пісьменнік абавязаны яшчэ аднаму свайму літаратурнаму куміру Гіёму Апалінэру, які здолеў “улагодзіць час, прыручыць яго, нібыта птушку, і ператварыць у свайго надзейнага слугу, каб пры неабходнасці ў адну і тую ж хвіліну не метафарычна, а фізічна знаходзіцца скрозь і мець з гэтага асалоду!..” [75, с. 121 – 122]. Адаючы даніну згаданаму ўплыву, адзначым, што навацці французскага пісьменніка ў галіне мастацкага часу зводзіліся пераважна да выкарыстання прыёму сімулятаннай кампазіцыі твора, г.зн. адначасоваму паказу несупастаўляльна розных, паралельных падзей. Айчынны аўтар, адштурхоўваючыся ад

запаветаў майстра, стварае свой, адметны прасторава-часавы кантынуум мастацкай рэальнасці.

Метамарфозы прасторы ў творчасці сучаснага паэта ўраўнаважваюцца сапраўднымі геаграфічнымі рэаліямі, канкрэтнымі краявідамі, што дакладна адпавядаюць жыццёвай сітуацыі. У параўнанні з урбаністычнымі замалёўкамі французскіх мадэрністаў, якія правільна пазначыць словам “уражанне”, герой-вандроўнік Л.Дранько-Майсюка выглядае хутчэй гідом, што прадумана водзіць чытача па славутых мясцінах той ці іншай краіны. Які б горад ні знаходзіўся ў цэнтры ўвагі лірычнага персанажа – Парыж, Берлін, Прага, Мінск ці родны Давыд-Гарадок – яго паэтычнае ўвасабленне нагадвае, хоць і цікавы, але даведнік, і абавязкова суправаджаецца ўжываннем імёнаў, лічбаў, тапонімаў, гідронімаў і практычнымі парадкамі. Нягледзячы на колькаснае прэваліраванне рэалістычных гарадскіх пейзажаў у творчасці сучаснага паэта, неабходна адзначыць таксама наяўнасць імпрэсіяністычных замалёвак у зборніках “Акропаль” і “Стомленасць Парыжам”. У падобных урыўках айчынны мастак слова плённа выкарыстоўвае набыткі перадмадэрнізму, і найперш эфект пленэрнасці, няпэўнасць, неакрэсленасць формы, нюансіроўку колераў, ужыванне дзеясловаў са статычным значэннем: “Яны скіравалі на вуліцу Банапарта і пайшлі па сонечным тратуары, агорнутыя залаціста-блакітнымі рэфлексамі. Святло, выявіўшы сваю дамінанту, змякчыла абрысы дрэў, будынкаў, людзей. Крайвід займеў сцішаныя лініі, далікатнае віельнае гучанне. Цені зрабіліся каляровымі, пад лёгкім ветрам яны шамацелі, нібыта крэпдэшын. Залаціста-блакітнае паступова сыходзіла ў аднатонна сінюю далеч” [75, с. 151]. Трэба сказаць, што і ў выразна арыентаваных апісаннях імпрэсіянізм Л.Дранько-Майсюка не выходзіць за межы стылёвай адметнасці, не ператвараецца ва ўласцівасць творчага метаду. Паводле Л.Андрэева, такая з’ява ўспрымаецца арганічнай, “калі можна гаварыць аб другаснасці імпрэсіяністычных тэндэнцый, аб перайманні” [77, с. 66].

Гаворачы пра прасторава-часавыя каардынаты ў творчасці сучаснага пісьменніка, зазначым, што без удзелу “літаратуры ў літаратуры”, у межах адной мастацкай плоскасці можа адбывацца і трансмутацыя прасторы, канструяванне новай рэальнасці. У гэтым выпадку Свіслач выглядае, як Венецыя, у абрысах Менска

ўгадваюцца парызжскія контуры, а Гарынь мяняе накірунак цячэння і ўпадае ў Міжземнае мора. Пры дапамозе таго ж прыёму трансмутацыі прасторы настуркавыя басаножкі А. – любай жанчыны героя, што засталася ў Мінску, – дзіўным чынам матэрыялізуецца на нагах дзягілеўскай рабыні – парызжскай прыгажуні, а змяшэнне часоў візуалізуе каханую Непрыкаянага Паляка Януша Лонскага на карціне Тулуз-Латрэка. Такая дэфармацыя рэчаіснасці магчыма толькі пад уздзеяннем кахання, якое раскрывае невядомыя фізічныя і душэўныя патэнцыі чалавека, даруе яму шосты орган пачуццяў – “дадатковы зрок” [75, с. 117]. Менавіта ім спароджаны і фантасмагарычныя карціны, дзіўныя ператварэнні, што час ад часу з’яўляюцца ў творах Л.Дранько-Майсюка. Да прыкладу, фізічная дыфузія каханых, шпацыр па трамвайных дахах, жанчына-вавёрка з ластаўкай на плячы і крумкачамі над галавой парушаюць звыклае ўяўленне аб логіцы прычынна-выніковых сувязей светабудовы. Хаця ў параўнанні з туманымі, містычнымі галюцынацыямі, ліхаманкавымі трызненнямі французскіх мадэрністаў метамарфозы ў тэкстах сучаснага пісьменніка выглядаюць больш сціпла, можна адзначыць аднолькавы механізм іх узнікнення, акрэслены яшчэ К.Юнгам як “сны наяве”.

У эга-эсэ “Стомленасць Парыжам” беларускі мастак слова нават спрабуе прадэманстраваць працэс пераходу пасіўнага начнога адпачынку ў сон актыўны. Калі ў забытым і алагічным сне лірычнага героя вылучыць асноўныя сюжэтныя моманты, ён будзе выглядаць наступным чынам: пажар – цётка – падпальшчыкі – загад спаліць родную хату – з’яўленне цудоўнай А. Сон як мастацкі прыём, акрамя свайго прамога значэння, заўсёды мае сімвалічны ці хаця б алегарычны падтэкст. Сімвалічна-псіхалагічных інтэрпрэтацый першых двух элементаў сну персанажа ў кантэксце твора можа быць некалькі. Скажам, “жарсць – пяшчота”, калі мець на ўвазе гісторыю кахання героя, або “ад’езд – настальгія” ў адносінах да расстання з радзімай. Каб пазбегнуць так званай “дэградацыі сімвала”, зазначым, што семантычная полівалентнасць ключавых кампанентаў сну лірычнага суб’екта не вычэрпваецца пададзенымі вытлумачэннямі. Аднак апошнія тры элементы, дастаткова трывалыя і празрыстыя, можна звесці да найбольш агульнага сэнсавага ўзроўню і трактаваць як “зло (ва ўсіх яго праяўленнях) – страх – выратаванне”. Матыў выратавальнай сілы

любай лірычнага суб'екта мае працяг і ў “сне наяве” ў выглядзе луўрскага голуба – парыжскага правадніка героя, што, вымаўляючы імёны жанчын, якія “жывуць у паэзіі Апалінэра” [75, с. 149], вяртае лірычнага персанажа да вобраза яго каханай. У адрозненне ад сваіх літаратурных настаўнікаў, Л.Дранько-Майсюк не толькі выразна размяжоўвае сон актыўны і пасіўны, але і спрабуе прааналізаваць характар іх узаемаадносін: “Паміж гэтым сном і далейшай маёй сустрэчай з белым луўрскім голубам існавала такая ж сувязь, што заўсёды існуе паміж магілай і помнікам над ёю. Сувязь няўтульнага спакою” [75, с. 149].

Адметна, што ў паэзіі айчыннага мастака слова з катэгорыямі часу і прасторы цесна звязаны вобразы лірычнай гераіні і лірычнага персанажа. Расстаючыся з каханым, таемная А. пакідае яму водар сваёй сукенкі і прастору – надзейныя сродкі супакаення ў адзіноце. Неад'емным жа атрыбутам самой гераіні выступае плынь часу, якая падпарадкоўваецца яе пачуццёвым памкненням:

І час не знаў – стаяць яму ці бегчы,
Табой адной захоплены, калі
Усё мянялася і нам на плечы
Пакуты салаўіныя ляглі [75, с. 33].

Такое незвычайнае яднанне, маўклівая дамова жанчыны і Хронасу, што ў традыцыйным уяўленні звязваецца з разбурэннем, дэструкцыяй – мужчынскім пачаткам, з'явілася яшчэ ў філасофіі тантрызму, дзе, згодна з А.Рубенісам, “галоўная роля належыць багіні часу Калі, якая бесперапынна стварае ўсё акаляючае праз нас і для нас. Яна адкрываецца, паказвае сябе праз кожную жанчыну – носьбітку боскай энергіі” [22, с. 215]. У выніку такой іерархіі актыўным, дзейным выступае жаночы пачатак, а пасіўным, залежным – мужчынскі. Сапраўды, у дыялектыцы ўзаемаадносін герояў, гісторыі іх кахання роля вядучага добраахвотна адводзіцца чароўнай А. Яна – лідэр, абаронца, уладальніца думак і намераў героя. Адпаведная сузалежнасць дачыненняў паміж каханымі назіраецца ў творчасці П.Верлена. Аднак найбольш яркага ўвасаблення матыву су-падпарадкавання мужчыны жанчыне – яго пуцяводнай зорцы – паэт дасягнуў у зборніку “Добрая песня”, прысвечаным Мацільдэ Матэ дэ Флервіль:

Один, дорогою проклятой,
Я шел, не ведая куда...
Теперь твой облик – мой вожатый!
<...>
Мой только шаг в равнине целой
Звучал, и даль пуста была...
Ты мне сказала: “Дальше, смело!” [78, с. 113]
(верш “Один, дорогою проклятой...”, пер. В.Брусавы)

У дадзеным кантэксце нельга не заўважыць, што *жоўты* колер цудоўнай А. трактуецца эксперыментальнай псіхалогіяй як сімвал актыўнасці і напружання па прычыне прыналежнасці да цёплых колераў. *Сіні* – колер лірычнага героя – той жа навукай суадносіцца з працэсамі дысіміляцыі, пасіўнасці, расслаблення [79, с. 549]. Пры гэтым невыпадковым выглядае і размеркаванне айчынным мастаком слова сваіх улюбёных колераў па вертыкальнай восі: “Твой жоўты колер пазалоціць высі, // Мой сіні колер абцяжарыць дол” [75, 29]. У “Навуковай эстэтыцы” матэматыка Ш.Анры, што меў непасрэднае дачыненне да тэорыі неаімпрэсіянізму, рух уверх, дарэчы, як і жоўты колер, адпавядае радасці, а імкненне ўніз – смутку [77, с. 24].

Калі ў першых зборніках беларускага паэта колеры не маюць выразнай сімвалічнай функцыі, а ўжываюцца пераважна ў сваіх прамых, канкрэтных значэннях, то пазней, у творах, прысвечаных чароўнай А., аўтар дэманструе віртуознае валоданне палітрай фарбаў. Каханнем спароджана і сенсорная унікальнасць лірычнага героя, суб’ектыўнае ўспрыманне прадметаў праз чужародныя, звычайна не ўласцівыя ім адценні спектра. Так, *сіні пясок, чырвоны кот, рудая ноч, мядовае змярканне* прэтэндуюць не толькі на адкрытае, непрыхаванае значэнне, але і заключаюць у сабе несумненную сімвалічную характарыстыку вобразаў. Улічваючы выпадковасць, адвольнасць, арыгінальнасць дадзеных асацыяцый, растлумачыць іх сэнсава-эмацыянальную мнагазначнасць магчыма толькі пры дапамозе кантэксту. Заўважым, што наўмысная неадпаведнасць колеравых асацыяцый ёсць сіметрычная з’ява для ўсіх “выклятых” паэтаў. Аднак у большай ступені падобны прыём знайшоў сваё ўвасабленне ў творчасці А.Рэмбо. Яго *фіялетавае лісце, зялёныя вусны, белы захад, ружовы і аранжавы пясок* разлічаны пераважна на пошук эмацыянальнага або інтуітыўнага

ключа, не паддаючыся разумоваму спасціжэнню, рацыянальнаму аналізу.

Да таго ж уражанне складанасці, сэнсавай цмянасці, замглёнасці ўзмацняецца паслядоўным выкарыстаннем як французскімі, так і беларускім аўтарам *сінесцізіі*, заснаванай на сумарнасці рознага кшталту светаадчуванняў, наданні слыхавым эфектам візуальных характарыстык, дотыкавым працэсам – акустычных якасцей, на матэрыялізацыі водару, смаку і г.д. Таму ўспрымаецца заканамернасцю тое, што ўслед за *кветкавай цішынёй, малінавым смехам, духмянымі зоркамі* С.Малармэ ў творах сучаснага мастака слова з’яўляюцца *бяздонны шум, сіні ластаўчын ускрык, шматколерная цішыня, сухое святло, звонкая сукенка*, а цудоўная А. здольная *абдымаць* каханага *голосам*, у якім *квітнеюць астры*. Названыя праявы сенсорнай унікальнасці ва ўсіх чатырох паэтаў служаць агульнай мэце, лаканічна сфармуляванай А.Рэмбо праз патрабаванне-параду стварыць “такую поэзію, которая когда-нибудь станет доступной для всех пяти чувств” [80, с. 436].

Выключнай індывідуальнасцю крэатыўнага пачатку вылучаецца і знакамёты санет А.Рэмбо “Галосныя”, дзе аўтар разглядае семантыку колераў праз прызму вакалізму. Гэты даволі экстравагантны верш, што ў тагачасным культурным асяроддзі ўспрымаўся своеасаблівым літаратурным выклікам, даў магутны штуршок для даследаванняў у накірунку “колерагуку”. Так, сучасны рускі літаратуразнаўца А.Жураўлёў шляхам эмпірычнай праверкі прыйшоў да высновы: “...гука-колеравыя адпаведнасці існуюць... І пэўна, што, перш за ўсё, гэта цікавая адметнасць гукаў павінна праявіцца ў паэзіі” [81, 2]. Паводле А.Жураўлева, *А* суадносіцца ў падсвядомасці чалавека з чырванню, *О* падразумявае белы і жоўты тоны, *І* скіроўвае на ўзнаўленне ва ўяўленні сіняга колеру, *Е (Э)* – жоўта-зялёнага, а *У* – адценняў сіне-зялёнай палітры. З *Ы* звязаны цёмна-карычневая і чорная колеравая гама. Як бачым, выяўленая эксперыентам афарбоўка галосных ва ўспрымання пераважнай колькасці людзей не супадае з варыянтам, прапанаваным французскім пісьменнікам. Аднак, нягледзячы на індывідуальна-аўтарскае вырашэнне праблемы “колерагуку”, неабходна канстатаваць прызнанне паэтамі-сімвалістамі арганічнай сувязі паміж зрокавым і слыхавым кампанентамі тэксту, у першую чаргу ўлічваючы павышаную, нават гіпертрафіраваную, цікавасць

згаданых творцаў да вонкавай, гукавой абалонкі слова. Ужо С.Малармэ ў сваім артыкуле “Крызіс верша” тонка заўважыў: “Побач з непрагледным *змрокам цемра* мала згушчае фарбы, і якое расчараванне выклікае тая скажонасць, што надае словам супрацьлеглае гучанне: *золак* – цёмны, *вечар* – светлы” [82, с. 110]. Зразумела, што такое яснае і лагічна абгрунтаванае разуменне гука-колеравых аналогій уласціва далёка не кожнаму мастаку слова. Аднак калі чалавек сапраўды адораны паэтычным талентам, ён бессвядома выкарыстоўвае патэнцыйныя магчымасці гуку для стварэння адпаведнай моманту маляўнічай карціны. Каб узмацніць эмацыянальна-псіхалагічнае ўздзеянне на чытача, “у вершы павінны быць падобраны такія словы, у якіх шмат гукаў адпаведнага колеру” [81, с. 2]. Такія творы выйграюць у мастацкай выразнасці і спрыяюць павелічэнню сугестыўнага ўздзеяння.

Зробленыя намі элементарныя падлікі на прыкладзе тэкстаў Л.Дранько-Майсюка сведчаць, што аўтар, валодаючы зайздросным адчуваннем роднай мовы, творча працягвае традыцыі сваіх папярэднікаў і плённа выкарыстоўвае аптычныя эфекты галосных гукаў. Да прыкладу, у першым катрэне верша “Калі званілі ў Кафедральным...”, дзе ствараецца лёгка ўяўны вобраз сіне-зялёнай Свіслачы, гук *У* замест сярэднестатыстычных 8 – 9% складае каля 20%, г.зн. перавышае норму амаль у 2,5 разы. Сімптаматычным з’яўляецца і тое, што блакіт петуній і вачэй маці паэта ў лірычным творы “Ты ўчора вінаградзінкай была...” перадаецца з дапамогай фанемы *І*, якая ўжываецца тут ў 1,5 разы часцей, чым у звычайным маўленні. Найбольшая ўвага ў творчасці Л.Дранько-Майсюка адводзіцца ўвасабленню ўсіх адценняў жоўтай гамы, непарыўна звязанай ва ўяўленні лірычнага героя з цудоўнай А. Калі разгледзець верш “Мой сон пусты – як ваза, у якой...” у рэчышчы спектральнага аналізу, становіцца зразумелым суправаджэнне першых дзвюх строф, вытрыманых ў даволі нейтральным колеравым тоне, адпаведным гукавым акампанентам. Ніводная з галосных фанем у гэтым урыўку значна не пераўзыходзіць сваёй звычайнай частотнасці:

Мой сон пусты, як ваза, у якой
Даўно няма ні кветак, ні сцяблінак,
Няма вады і сонечных іскрынак,
Тых самых – з аксамітнаю луской...

Прысніся. Ты не снілася ні разу.
Да вазы прыхініся галавой.
Я ведаю любімы колер твой,
І гэты колер хай напоўніць вазу [75, с. 29].

У прыведзеных радках увага паэта акцэнтуюцца не столькі на колеравай палітры, колькі на сімволіцы. У кантэксце першых строф ваза выступае празрыстым эквівалентам сну, што падрыхтоўвае чытача да ўспрымання трэцяга катрэна, дзе колер цудоўнай А. акрэсліваецца ўжо пэўна. Уся астатняя частка верша мае жоўтую афарбоўку праз свядомае запаўненне ўяўнай вазы кветкамі адпаведных адценняў – шольсіяй, настуркамі, календулай, браткамі – і праз прысутнасць у паэтычнай структуры твора дадатковых, дугарадных мастацкіх вобразаў гэтай жа гамы.

Твой колер – жоўты. Сіні колер – мой –
Мяне гняце, са мной не размаўляе,
А жоўты колер – ён найменш стамляе,
Хоць поўны нечаканасці любой.

Я знаю ўсё па матчыным гародзе:
Там раніцаю шольсія ў акно
Мне кідае з расою кімано,
І сонца іерогліф узыходзіць.

Настуркі мне захоўваюць эмаль,
Календула мне дорыць залатоўкі,
А ўсе чарнічна-жоўтыя галоўкі
Сямейных братак – неспакой і жаль...

Мой сон пусты, і я прашу: “Прысніся” –
І стаўлю вазу чыстую на стол...
Твой жоўты колер пазалоціць высі,
Мой сіні колер абцяжарыць дол [75, с. 29].

Суадносна з семантыкай арганізавана і вакальнае суправаджэнне верша. У працытаваных строфах галосныя *О* і *Е(Э)*, якія асацыятыўна дапасоўваюцца да жоўтага колеру, папераменна

перавышаюць сваю норму амаль удвая. Пры гэтым для перадачы зіхоткага, асляпляльнага святла сонца аўтарам выкарыстоўваецца менавіта гук **О** і яго здольнасць адлюстроўваць бела-жоўтае адценне (21,4% замест 11%). Апісанне ж кветак у пятым катрэне карэлюе з “жоўта-зялёнай” літарай **Е** (фанемай **Э**), што абумоўлена павелічэннем яе частотнасці больш чым у 1,5 разы. У трэцяй страфе, якая заключае ў сабе інтанацыйную і вобразную кульмінацыю твора, эфект акампанементу галосных дасягае сваёй вышэйшай адзнакі: **О** замест сярэднестатыстычных 11% займае 28,5%, а **Е** – 23,8% замест 10%. Да таго ж слова “колер” паўтараецца беларускім паэтам сем разоў. Наўмыснасць таўталогіі ў гэтым і іншых вершах звязана з асаблівасцю пабудовы большасці лірычных твораў Л.Дранько-Майсюка. Несумненна, што адметная кампазіцыя асобнага, аўтаномнага верша сучаснага паэта, калі ключавое слова аднаго катрэна становіцца адпраўным пунктам, першым словам наступнага або выступае скразным матывам твора, калі “адна фраза нараджае другую, адна метафара водсветам пазнаецца ў другой” [83, с. 245], ёсць вынік мастацкага засваення версіфікацыйнай тэхнікі П.Верлена і С.Малармэ. Так, з мэтай узмацнення ўражання, стварэння патрэбнага настрою Бедны Леліян часам свядома нагрувашчвае аднакаранёвыя ці нават аднолькавыя словы. Невыпадкава гэтую асаблівасць пісьма імкнучца захаваць амаль усе перакладчыкі П.Верлена.

*Душе грустнее и грустней –
Моя душа грустит о ней* [78, с. 140].
(пер. А.Гелескула)

*Душе какие муки, муки
Быть с нею, с нею* быть в разлуке! [78, с. 141]
(пер. Ф.Салагуба)

Прынцып бесперапыннага ланцуга думак, “вязі слоў” уласцівы творчасці С.Малармэ. У такіх вершах французскі паэт адмаўляецца ад знакаў прыпынку, тым самым дазваляючы чытачу самому вар’іраваць іх расстаноўку, іншымі словамі, на свой густ камбінаваць значэнні і ўспрымаць ідэю адпаведна ўласнаму ўяўленню. Асобныя абрыўкі фраз і стыхійная дыфузія думак набываюць цэласнасць, зводзяцца ў адно пры дапамозе асіміляцыі,

узаемаўплыву сімвалічных адзінак, “міражу фактаў”, своеасаблівай ілюзіі, што ўзнікае толькі на імгненне. Аднак калі ў С.Малармэ немагчыма адшукаць дакладнае месца пераходу, размежаваць заканчэнне папярэдняй думкі і пачатак новай, то ў вершах Л.Дранько-Майсюка такое нанізванне, своеасаблівае “кароткае замыканне” відавочнае:

Над нашым пацалункам першым
Плыў **дым** сямейнага кастра:
Не палюбоўніца – сястра!
А я? А я твой брат старэйшы.

Дым не здагадваўся, што горкі, –
І галаву тваю абвіў,
І дзве **маслінавыя зоркі**
Па-над каўнерыкам лавіў.

І ўбачыў я, што на **масліны**
Праз **дым** і золата слязы
Ляглі калючыя сцябліны,
Завязаныя на вузлы... [75, с. 26]

Матыў жоўтага колеру можа выкарыстоўвацца сучасным аўтарам у прамым сэнсе, выступаючы партрэтнай дэталлю вобраза каханай, звязанай з адценнем яе валасоў. Светлы колер жаночых валасоў хвалюе і паэтычную фантазію С.Малармэ, які з замілаваннем апявае яго ў вобразах золата, ільну, ззяння, сонечнага прамення, кароны, німба. Аднак даволі часта жоўты колер абстрагуецца, становіцца сяміятычным элементам, знакам “найпранікнёнага кахання” [75, с. 65]. Нельга не заўважыць, што вобраз чароўнай А. з яе “туманам у лімонных валасах” [75, с. 20] у многім нагадвае Незнаёмку А.Блока. Па гэтай прычыне “даліна ў лімонным агні” Л.Дранько-Майсюка набывае дадатковы сэнс у кантэксте блокаўскага “горизонта в огне”, які, па меркаванні многіх даследчыкаў, у ранняй лірыцы рускага паэта звязваецца са знакам трывогі.

Сярод іншых партрэтных дэталеў значнай увагі ўсіх чатырох аўтараў заслугоўваюць вусны аб’ектаў захаплення іх герояў. Услед за П.Верленам, жыццёвым і творчым дэвізам якога быў бадлераўскі

запавет “Ап’яняйцеся!”, беларускі мастак слова вакхічны матыў “алкагольнага шчасця” суадносіць з вобразам вуснаў любай жанчыны, што ўтрымліваюць тонкі водар віна. Якраз з дапамогай гэтага вобраза паэтам перадаецца лёгкае, светлае, без прысмаку горычы, каханне:

Што ж цябе, дарагая, страшыць?

Ну, адкуль ён, адкуль ён, страх?

На віне пацалункі нашы,

Дзякуй Богу, не на слязах [75, с. 39].

У такім жа ракурсе бачыцца і ўвасабленне Л.Дранько-Майсюком яго гераіні ў выглядзе апошняй вінаградзінкі над халоднаю альтанкай. Аднак калі дапусціць думку аб свядомым ужыванні пісьменнікам універсальных, а не выпадковых сімвалаў (паводле класіфікацыі Э.Фрома), то трактоўка іншасказальнасці падтэкстаў твора можа быць іншай. Згодна са “Слоўнікам сімвалаў” Х.Э. Керлота, вінаград суадносіцца з сімвалам урадлівасці і адначасова ахвяры [79, с. 113], а альтанка ў найбольш агульным сэнсе выступае адпаведнікам жаночкасці [79, с. 94]. Такое суседства сімвалічных адзінак натуральным чынам арганізуецца ў новае, большае па аб’ёму сімвалічнае ўтварэнне, інтэрпрэтаваць якое неабходна з улікам усіх прыведзеных значэнняў.

Арганічнае суіснаванне ў паэзіі сучаснага мастака слова алкаголю і кахання грунтуецца не толькі на перайманні светапоглядных арыентацый літаратурнага куміра. Блізкасць названых матываў у творчасці Л.Дранько-Майсюка знаходзіць сваё апірышча ў падабенстве іх унутранай сутнасці, спалучэнні ў ёй супрацьлеглых субстанцый – актыўнай і пасіўнай. Так, наяўнасць кахання падразумявае бінарную апазіцыю “мужчына – жанчына”. Мастацкае ўспрыманне алкаголю традыцыйна звязваецца з яднаннем палярных стыхій агню і вады. Агонь, у сваю чаргу, з’яўляецца эквівалентам мужчынскага пачатку, а вада – жаночага. Такім чынам, кола замыкаецца, а матывы алкаголю і кахання выступаюць раўназначнымі. Пра гэта сведчыць і імкненне лірычнага персанажа айчыннага аўтара апусціць у віно забытыя каханай завушніцы – непасрэдны і заўсёдны атрибут жанчыны (верш “Завушніцы”).

Трэба сказаць, што асобныя аксесуары жаночага ўбрання ў вобразнай сістэме інтымнай лірыкі Л.Дранько-Майсюка адыгрываюць істотную ролю. Асацыятыўна дапасаваныя да выпадковых раманаў-прыгодаў пярсцёнкі, завушніцы, ланцужкі (звычайна ў множным ліку) набываюць метанімічную функцыю, указваючы на мімалётнасць і хуткаплыннасць захапленняў героя. Пры гэтым у адносінах да цудоўнай А. праз выкарыстанне аўтарам прыёму пачуццёвай падмены якраз прадметы становяцца сродкам часовага замяшчэння любай, своеасаблівым неадушаўлёным субстытутам яе асобы. Так, гранатавыя каралі і ў адсутнасць лірычнай гераіні працягваюць захоўваць яе цеплыню і пяшчоту. Кажучы словамі В.Русілки, яны “нясуць адбітак высокага «эратычнага павоя», фетышызуюцца да знака пачуцця” [83, с. 248]. Сапраўды, каралі, пацеркі па прычыне асацыяцыі з шыяй – астралагічным двайніком полу – з’яўляюцца сімвалам эратычнай сувязі [79, с. 355]. Да ліку фетышаў можна далучыць і настуркавыя басаножкі, якія дзякуючы фантазіі лірычнага персанажа надзелены атрактыўнымі (сексуальна прыцягальнымі) прыкметамі. Глыбокія карані такіх уяўленняў можна патлумачыць сімвалічнай функцыяй жаночага абутку ў традыцыйнай абраднасці і вуснай народнай паэзіі беларусаў. Паводле Т.Валодзінай, “жаночая генітальная сімволіка характэрна таксама для абутку” [84, с. 33]. Сярод французскіх пісьменнікаў паслядоўнае стварэнне вобразаў-фетышаў уласціва С.Малармэ. Напрыклад, такой адметнасцю вылучаецца ў яго мастацкай сістэме веер. Названы аксесуар валодае здольнасцю захоўваць водар сваёй уладальніцы і праз пахавыя асацыяцыі навяваць лірычнаму суб’екту яскравыя ўспаміны. Веер можа нават рэгенерыраваць момант былых адносін, маючы “склонность // Вновь малым оживить ту искорку огня // Любви природную всю нашу монотонность” [80, с. 484]. З’яўляючыся неад’емным атрыбутам жанчыны і прадметам пакланення героя, веер тым не менш мае даволі цям’яны сімвалічны сэнс, які ў найбольш агульным сэнсе звязваецца са зменлівасцю, непастаянствам.

Узнікненне ў мастацкай прасторы верша рэальнай кнігі сучаснага аўтара “Тут”, якая служыць своеасаблівым п’едэсталам для караляў, выглядае сэнсава значнай дэталлю, што звязваецца, на наш погляд, не толькі з цягай аўтара да самалюбавання, але і з імкненнем фармальна ўз’яднаць у адным вобразе паэзію і каханне.

Іерархія каштоўнасцей героя ў адносінах да любові і мастацтва мае нетрывалую, няўстойлівую структуру, якая не дазваляе дакладна вызначыць прыярытэтную ролю ў ёй адной са згаданых з’яў. Іншымі словамі, Л.Дранько-Майсюк то ўзвышае аб’ект свайго паэтычнага захаплення над значэннем творчага акта, то аддае перавагу крэатыўнай дзейнасці. Часам абодва паняцці збліжаюцца, пераплятаюцца і нават праз абмен толькі ім уласцівымі рысамі ўзаемна трансфармуюцца. Падобны якасны пераход ад пачуцця да мастацтва відавочны і ў стварэнні для цудоўнай А. адмысловага метафарычнага імя – “мая верленінка”, і ў цвёрдым перакананні героя, што для дасягнення абсалютнай радасці “жанчына мусіць палюбіць у мастаку мастака, а пасля ўжо мужчыну” [75, с. 117].

Уяўленне аб каханні і паэзіі як аб двух кампанентах цэласнай субстанцыі ўласціва і С.Малармэ. Аднак калі ў беларускага пісьменніка адбываецца своеасаблівае “алітаратурванне” кахання, то ў французскага аўтара згаданы матыў мае адваротна прапарцыянальнае вырашэнне. Да прыкладу, С.Малармэ, адпаведна пастулатам сімвалізму, ужывае лінгвістычны тэрмін у нязвыклым кантэксце. Скрызная фраза яго “Дэмана аналогіі” – “Пенультьема умерла” [80, с. 512] – у свядомасці філалагічна непадрыхтаванага чытача набывае ўзвышана-трагічную афарбоўку, узмоцненую заменай агульнага назоўніка ўласным. Насамрэч пенульцьема – гэта перадапошні склад у слове. Хаця дэфініцыя тэрміна пададзена самім паэтам у працэсе разгортвання асацыяцый, названае словазлучэнне праз услухоўванне ў яго гукавую абалонку не губляе магічнага сэнсу незваротнай страты.

Да таго ж ва ўспрыманні сучаснага аўтара праблема дэтэрмінаванасці нараджэння мастацкага тэксту і пачуцця да жанчыны характарызуецца дуалістычным падыходам. З аднаго боку, у творчасці бачыцца крыніца для спасціжэння душы каханай, што дазваляе дасягнуць максімальнага паразумення з ёй. З другога – наяўнасцю ці адсутнасцю ў дадзены момант любоўнай магнасці абумоўліваецца напал паэтычнага натхнення. Тантэцыя эрасу становіцца першапрычынай, зыходным стымулам крэатыўнага штуршка. У працэсе сублімацыі каханне ператвараецца ў своеасаблівае пажыўнае рэчыва, якое жывіць творчасць, забяспечвае яе нармальнае функцыянаванне. У такім выпадку Муза беларускага паэта, што ўвасоблена ў вобразе жывой жанчыны – цудоўнай А., выступае ў якасці пэўнай ахвяры на алтар мастацтва:

Залатою на постаці, ломкай,
Той, якую Паэзія жне,
Я цябе называю саломкай,
Што кладзецца на вусны мае [75, с. 37].

Пры гэтым мастацтва як прадукт кахання і адначасова яго выток разумеецца ў шырокім сэнсе, уключаючы таксама музычную стыхію, што непасрэдна далучана і да вобраза каханай асобы героя Л.Дранько-Майсюка, і да “слитой из созвучий” [78, с. 169] Child Wife П.Верлена. Увогуле, захапленне музычнасцю, якая з’яўляецца адной з найбольш яскравых рыс лірыкі беларускага аўтара, ёсць вынік прамога ўплыву сістэм версіфікацыі П.Верлена і С.Малармэ. Аналізуючы мелодыку вершаваных твораў згаданых пісьменнікаў, трэба мець на ўвазе відавочную адрознасць іх падыходаў да арганізацыі тэксту. Так, рускі гісторык мастацтва і літаратурны крытык У.Вейдле ў сваёй грунтоўнай працы “Эмбрыялогія паэзіі” слухна заўважыў: “Верлен без роздуму аддаваў першынства напеўнасці, меладычнасці верша, у чым ён быў выключным майстрам; у той час як С.Малармэ клапаціўся не аб мелодыі, а аб тым, каб словы загаварылі той другой мовай, якая рашуча адмовілася ад прадметных значэнняў і якая ёсць дастатковай і неабходнай для іх *сэнсавай* музыкі” [85, с. 67].

Не выклікае сумненняў, што шмат у чым верленаўская вершаваная музыка паспрыяла інтэнсіўнаму памкненню айчыннага мастака слова да ўдасканалення мілагучнасці радка. Эўфанія рэалізуецца ім найперш праз атрыбутыўныя адзнакі сапраўднай паэзіі: знешнюю плаўнасць, нязмушаную натуральнасць і лёгкасць вымаўлення, уніканне нагрувашчванняў і сістэматычных збегаў зычных. Шматразовае ўжыванне сучасным творцам аднаго плаўнага пры частковым ці поўным ігнараванні другога, здаўна прынятае за аснову, падмурак музычнасці, нельга прасталінейна зводзіць да звычайнай алітэрацыі, бо задача апошняй заключаецца найперш у стварэнні акустычнага эфекту, гукавога акампанементу з’явы. Названы прыём у Л.Дранько-Майсюка даволі часта не звязаны з фонавым суправаджэннем, а матываваны спробай гарманізаваць унутраныя адчуванні са знешняй іх перадачай у мастацкім тэксце.

Паводле У.Вейдле, для славянскага маўлення паўтор фанемы *Л* у яе мяккім і цвёрдым варыянтах разам з няўхільным павышэннем плаўнасці, мілагучнасці выклікае ўражанне пяшчоты, ласкавасці, любові, нават калі словы з адпаведнай семантыкай у вершы не прысутнічаюць. Пры гэтым беларускім мастаком тонка адчуваюцца нюансы выяўленчых магчымасцей [л] і [л’], згодна з чым выразна размяжоўваюцца функцыі дадзеных гукаў. Так, у кантэксте абагаўлення каханай А., узвышэння яе да чыстага ідэалу, мары, незямной істоты, якое ў выніку прыводзіць да недасягальнасці, пэўнай духоўнай аддаленасці, своеасаблівага адчужэння, нават раз’яднанасці, абрана вывераная славесная інструментоўка пераважна з цвёрдым, “строгім”, “урачыстым” *Л*:

Ты ўчора вінаградзінкай была
Апошняя над халоднаю *аль*танкай,
А сёння ты высокая *малан*ка –
Ахоўніца нябеснага стала [86, с. 42].

У прыведзеным урыўку аўтар акцэнтуюе ўвагу на гук *Л* шляхам ужывання яго ў моцнай пазіцыі – у рыфме. Немалаважным здаецца і той факт, што пераважная большасць складоў з названай фанемай з’яўляюцца тут націскнымі.

Зусім па-іншаму выглядаюць поўныя пяшчоты радкі, дзе цудоўная А. прадстае жывой, зямной жанчынай. Кожны паэтычны зварот да яе з дапамогай па-майстэрску арганізаванага гучання мяккага *Л* выпраменьвае трапяткую ласкавасць. Цела каханай ператвараецца ў “*пялё*сткі, *лі*сце і сцяб*лі*ну” [75, с. 58]; сівы скрыпач іграе пра заповітнае імя “са стом*ле*насцю *лю*бай у паг*ля*дзе” [75, с. 62]; страх яе набывае эпітэт “*лі*лейны”, а праз “дал*і*ну ў *лі*монным агні” [75, с. 42] шматгранна праступае жаданы вобраз. Уздзеянне гэтых *ле – лё – лі – ля – лю*, у значнай ступені ўзмоцненае паўторамі, у абавязковым парадку знаходзіць на паўсвядомы водгук у душы чытача.

Паводле У.Вейдле, эфекту зладжанасці, гармоніі слоў спрыяюць паўторы любых гукаспалучэнняў, калі яны з’яўляюцца часткамі сэнсавай дамінанты, ключавой лексемы пэўнага адрэзка паэтычнай фразы, хаця часцей за ўсё не прадугледжваюць гукапераймання. Не знайшоўшы сярод традыцыйных азначэнняў цалкам адэкватнага тэрміна, даследчык прапануе вышэй акрэсленай

з’яве сваю назву, што, на яго думку, найбольш адпавядае яе сутнасці, – “прыпадобненая мілагучнасць” (“уподобительное благогласие”). Адштурхоўваючыся ад тэорыі Б.Тамашэўскага, ён фармулюе своеасаблівы закон, якому “прыпадобненая мілагучнасць” падпарадкоўваецца: “Словы, сплеченыя (або толькі набліжаныя адно да аднаго) сваімі гукамі, збліжаюцца і сплятаюцца таксама і сэнсамі ці часткай сваіх сэнсаў. <...> ...сэнсы <...> гэтых слоў утвараюць агульную слаба расчлянёную сэнсавую пляму, перастаючы быць сэнсамі слоў і становячыся сэнсамі іх гучанняў” [85, с. 110]. Так, “слова «ветер» стала ветрам у вершы, дзякуючы руху верша і суседству якіх-небудзь «ветвей», «веяний», «приветов»” [85, с. 101].

Няцяжка заўважыць, што Л.Дранько-Майсюк надае даволі многа ўвагі прыпадабненню, прыцягненню сэнсава і гукава роднасных слоў для стварэння вобраза-канцэнтрату. Яго *пчолы* з *плачам* удоў, *галінка глогу*, *ашчэраная пашча*, пагрозная *струна*, *забыты ў альвеоле боль*, які *б’е ў паднябенне*, *трызненне ў рыфму* – яскравыя прыклады “прыпадобненай мілагучнасці”. Майстэрскае валоданне мастака названым прыёмам распаўсюджваецца таксама на больш доўгія адрэзкі паэтычнага маўлення, спрыяючы эффекту своеасаблівай фанетычна-семантычнай падтрымкі яго сегментаў. Нярэдка ў лірыцы айчыннага творцы закон “прыпадобненай мілагучнасці” праяўляецца ў маштабах адной ці нават некалькіх строф. Скажам, у вершы “Я перамог антычную галечу...” матыў расчаравання, выкліканы стратай былой каханай і нязбыўнасцю мары на працяг адносін, узмацняецца выразнай інструментоўкай на *Н* у катрэне-кульмінацыі. Пры гэтым найбольшае ўздзеянне звязана са скразным ужываннем гукаспалучэнняў *не-ні*, што ўваходзяць у склад слоў, якія часта не маюць нават адцення адмаўлення ці суму, але тым не менш ствараюць адпаведны настрой:

І вось адплата *мне* – расчараванне,
Дыханне ўкрыта пыльнаю мукой,
І асуджаны на вечнае выгнанне
У ноч душы, у *кніжны неспакой* [75, с. 70].

Такім чынам утвараюцца унісонныя перазовы, унутранае рэха, падкрэсленае і падтрыманае дадатковым, другарадным фактарам –

адзінаццаціразовым выкарыстаннем згаданых гукаспалучэнняў у іншых строфах верша.

Акрамя пільнага клопату аб меладычным суладдзі, гарманічным спалучэнні драбнейшых адзінак маўлення ў вершы, Л.Дранько-Майсюк даволі многа ўвагі надае і гукасэнсавай музыцы, жыццядайнасць плёну якой адстойваў сваімі лірычнымі творамі С.Малармэ. Гэты прыём выяўляецца ў актуалізацыі ўнутраных патэнцый фанем, перш за ўсё галосных, для перадачы таго ці іншага сэнсу і настрою праз апеляванне да падсвядомасці чытача. Згодна з У.Вейдле, у паэтычнай фразе аўтаномна ўзятыя фанемы, у залежнасці ад спецыфікі гучання, рэгістру, могуць валодаць пэўнай сэнсавай энтэлехіяй (актыўнасцю, мэтаскіраванасцю). Пры гэтым найбольш выразнымі даследчык лічыць галосныя *У* і *І*, а ў ліку сродкаў абуджэння такіх латэнтных магчымасцей называе паўторы, інтанацыю, рытм, адпаведнасць семантыкі характару гуку.

Аналізуючы функцыі [у], рускі літаратуразнаўца прыходзіць да высновы: “Многія, разважаючы аб розных мовах, знаходзілі гук гэты «змрочным», – па-руску хочацца яго назваць *угрюмым, хмурым, сумрачным* [Курсіў наш. – А.Б.]. З яго ж дапамогай назваць, што менавіта для ўражання, якое ён робіць, і характэрна” [85, с. 156]. Выказаная думка, трэба зазначыць, тычыцца найперш мастацкага стылю, а не ўласцівасцей мовы ўвогуле, дзе на першым плане ставіцца дыферэнцыяльная функцыя гуку, а таму патэнцыйны сэнс фанемы часта ідзе насуперак пазагукавому. У такім святле падаецца цікавай адметнасць беларускай мовы яшчэ з самых вытокаў прадудыраваць узнікненне цэлага шэрагу слоў, у якіх назіраецца з’ява гукасэнсу: *сум, смутак, туга, жудасць, вусціішнасць, журба, скруха, панурасць, нудлівасць, хмурнасць, пакута* і інш. Адлюстроўваючы спектр пададзеных значэнняў у пэўным лірычным творы, лексічныя адзінкі з галоснай *У* відавочна выйграюць у мастацкай выразнасці.

Л.Дранько-Майсюк у нізцы “Вершаў для А.” шляхам выверанай слоўнай селекцыі дэманструе сваю здольнасць адчуваць важную ролю гукасэнсу ў творы. Нярэдка ён выкарыстоўвае з’яву гукасэнсу адначасова на некалькіх узроўнях, чым значна павялічвае вобразна-выяўленчую выразнасць твора. Да прыкладу, у вершы “Патухла свечка летняя. Даволі!” для перадачы матыву разладу, крыўды і непаразумення паміж партнёрамі задзейнічаны як

галосныя (інтанацыйна і праз аднолькавыя паўторы), так і зычныя, дакладней, разнастайныя іх збегі:

Каханая, ты на *струне* пагрознай
Губляеш голас, *астрамі* жывы;
Ты *патрабуеш гутаркі сур'ёзнай*
І хутка *будзеш* зваць мяне на “вы” [75, с. 40].

Меладычны па сваіх артыкуляцыйна-акустычных якасцях зварот персанажа да жанчыны – “каханая” – кантрастуе і тым самым абвастрае рэзкае гучанне радкоў, што перадаюць душэўную дысгармонію. Незваротнасць сэнсу *губляеш* падхопліваецца словам *гутаркі* і глухім рэхам слова *хутка*, а імператыўнае значэнне *патрабуеш* падсвечваецца, нягледзячы на прысутнасць адцення надзеі ў яе семантыцы, лексмай *будзеш*, што ў дадзеным кантэксце каштоўная для пісьменніка перш за ўсё знешняй абалонкай. Падпарадкаванне сэнсу гукавому ладу, не тоеснае аднак яго адмаўленню, відавочнае і ва ўвядзенні ў паэтычны тэкст слова “астры”. Не адпавядаючы па свайму значэнню раскрыццю матыву гневу, яны прыцягнулі ўвагу аўтара не столькі адмысловасцю метафарычнага вобраза або пашырэннем яго за кошт аўтарэмінісцэнцыі, колькі грозным збегам зычных *стр* у шэрагу іншых *стр, гр-зн, г-бл, тр-б, т-рк*.

Безумоўна, найбольшае ўражанне выклікаюць вершы, дзе знешняя эўфанія, “прыпадобненая мілагучнасць” і ўнутраны гукасэнс па-майстэрску аб’яднаны з удалымі мастацка-вобразнымі структурамі. Аднак важным уяўляецца той факт, што бясконцае будаванне схем і дыяграм не гарантуе спасціжэння сутнасці паэзіі. Каб стварыць сапраўды таленавітыя радкі, віртуознага рамесніцтва мала, трэба ўмець напоўніць іх жыццём, надзяліць душой. Найбольш трапна гэту ісціну калісьці агучыў В.Розанаў: “Зрабіцца пісьменнікам – абсалютна немагчыма” [87, с. 117]. І яшчэ дакладней: “*Душы ў вас няма, спадары: і не атрымліваецца літаратуры*” [87, с. 168].

Не аспрэчвае дадзеных тэзісаў і У.Вейдле, як і не лічыць строгім законам ужыванне ўсімі паэтамі гука-сэнсавых аналогій і працэс абавязковага ўзмацнення ўздзеяння на чытача дамінантнай лексемы за кошт суседніх, сугучных слоў. З уласцівай яму глыбінёй даследчык неаднаразова падкрэслівае акцыдэнтную патэнцыйнасць

уплыву фанемы на семантыку, што можа зусім не выкарыстоўвацца творцам. Яскравым пацверджаннем таму можа служыць верш “Каханка” Л.Дранько-Майсюка, дзе шматлікія паўторы мяккага *Л* не маюць на мэце адлюстраванне пяшчоты і любові і нават супярэчаць сваім латэнтным здольнасцям. Нягледзячы на тое, што ў кантэксце твора апісанне жанчыны ўспрымаецца хутчэй як іранічнае (“І містыкі ніякай не было // Ці жарцікаў на ўзроўні Макаёнка” [86, с. 26]) ці нават прыхавана-цынічнае (“Прымятая, аднак усё ж трава // З тым водарам банальна-незвычайным, // Якога часам прагне галава” [86, с. 27]), для лірычнага суб’екта асоба супрацьлеглага полу звычайна ўяўляецца таямніцай. Каб найдаўжэй захаваць сілу яго пачуцця, яна павінна застацца неспасцігнутай ісцінай, “непрачытанай кнігай” нават для мастака-варажбіта. Менавіта імкненнем да ўзмацнення загадкавасці аб’екта галоўнай для персанажа гісторыі кахання выклікана свядомае наданне сваёй гераіні ці не самага адмысловага ў сённяшняй айчыннай лірыцы туманна-няўлоўнага псеўданіма – А. Узнікненне ў сучаснай постмадэрнісцкай прасторы пэўнай рэакцыі на згаданую ўмоўную маску сведчыць пра яе адметнасць, арыгінальнасць. Маецца на ўвазе кніга А.Хадановіча “Старыя вершы”, у склад якой уваходзяць цыклы “Вершы для К.”, “Вершы для Н.Н.”, “Вершы для Н.” і ўрэшце “Вершы й лісты для А.”, што ўспрымаецца гульнёй-рэмінісцэнцыяй, асацыятыўным узнаўленнем знаёмай чытачу нізкі любоўных твораў Л.Дранько-Майсюка.

Адпаведным арэолам ахутвае сучасны паэт і прататып літаратурнага вобраза. У адным з інтэрв’ю творца прызнаецца: “Гэта тая залатая канкрэтнасць, якая для мяне ўжо стала таямніцай, цудоўнай загадкай. Такое здараецца” [88, с. 13]. Стварэнне Л.Дранько-Майсюком рамантычнага флёру таямнічасці вакол прадмета захаплення прадстае несумненным і беспамылковым спосабам прыцягнуць увагу чытачоў, выклікаць палеміку адносна “жыццёвай сапраўднасці” аб’екта пачуцця і тым самым падагрэць інтарэс да сваёй вершатворчасці. Яскравым пацверджаннем служаць неаднаразовыя намёкі мастака слова на рэальнасць правобраза любоўных “Вершаў для А.”. Сімптаматычным з’яўляецца і той факт, што метафарычнае выказванне лірычнага героя “У стомленасці ёсць тваё імя” [75, с. 62] дапаўняецца падобным прызнаннем эмпірычнага аўтара на конт узнікнення назвы эга-эсэ “Стомленасць Парыжам” [89].

Улічваючы празрыстасць дадзенай падказкі і ўспрымаючы яе як своеасаблівы ключ для дэшыфроўкі, няцяжка здагадацца пра сапраўднае імя прататыпа гераіні. Гэта дае падставы прасачыць механізм узнікнення анамастычнай метафары, інтэрпрэтуючы яе як крыптанім, утвораны з галоснай літары (ці ўсіх галосных) дакладнага імя. Зварот да вакальнага боку апошняга падкрэсліваецца пісьменнікам праз адметны ракурс успрымання іншых жаночых імёнаў, узвышэнне ў літаральным сэнсе ўлюбёнага графічнага знака ў мастацкім тэксце: “Голуб, варухнуўшы крыламі, павярнуўся на ўсход, злавіў на шаўкавістае волле світальную палоску жоўтага кадмію і стаў называць імёны жанчын, тыя шчаслівыя імёны, якія живуць у паэзіі Апалінэра – Марыя, Леа, Фердзіна, Анні, Міа, Марэя, Іста, Лары, Івета, Луіза, Жаклін.

Я слухаў уважліва, але чуў толькі літару «а», таму візуальна-графічнае выяўленне гэтых цудоўных імёнаў у маім успрыманні атрымалася такім: мАрыя, леА, фердзінаА, Анні, міА, мАрэя, істаА, лАры, іветаА, луізаА, жАклін” [75, с. 149].

Пры гэтым нельга ігнараваць і магчымасць выпадковага, асацыятыўна не далучанага да гукавой і графічнай абалонкі сапраўднага імя, абрання паэтам літары А для ўмоўнай маскі аб’екта пачуцця. Аднак і ў першым, і ў другім выпадку крыптанім хутчэй за ўсё напоўнены дадатковым сімвалічным значэннем, закліканым перадаць веліч і моц пачуцця героя, надзвычайную важнасць ролі і месца каханай у яго жыцці. У святле агульнапрынятай інтэрпрэтацыі сімвалаў выбар названага пісьмовага знака выглядае даволі ўдалым. Так, алхімія, надзяляючы кожную літару характэрным сэнсам, вытлумачала А як пачатак усіх рэчаў [79, с. 75]. Блізкай, звязанай з першапрычынай усяго існага, семантыкай валодае літара А і ў традыцыйнай сімволіцы [79, с. 77].

Не менш складаным у творчасці беларускага майстра прыгожай пісьменнасці ўспрымаецца і матыў стомленасці. Першапачатковае яго з’яўленне выклікана імкненнем праз свядомую гульню слоў стварыць адмысловы мастацкі код імя каханай. Пасля адкрытай дэманстрацыі аўтарам непарыўнасці вобраза цудоўнай А. і названага матыву (верш “У стомленасці ёсць тваё імя...”) кожная згадка ў тэксце слова “стомленасць” ці вытворных ад яго служыць чытачу сігналам-знакам, які ўзнаўляе ва ўяўленні вобраз любой лірычнага героя. Цікава, што і ў А.Рэмбо, і ў П.Верлена матыў стомленасці таксама звязаны з каханнем, прычым

з фізічным яго бокам, пажадлівасцю, эратычным імпульсам. Аднак вытлумачыць такое знешняе супадзенне, вонкавае падабенства літаратурнымі кантактамі ці запазычваннем было б, па меншай меры, павярхоўным, спрошчаным. Стомленасць у лірыцы і “прозапаэзіі” Л.Дранько-Майсюка – катэгорыя арыгінальная і шматузроўневая. У адносінах да чалавека яна можа набываць як прамое, так і сімвалічнае значэнне. Апошняе, дарэчы, пры размаітасці варыянтаў заўсёды мае пазітыўную скіраванасць, светлую, святочную эмацыянальную ўстаноўку. Парадаксальна, але даволі часта стомленасць выступае эквівалентам своеасаблівай перашкоды для разбуральных знешніх (фізіялагічных) і ўнутраных (духоўных) працэсаў. Апафеоз стомленасці адкрыта гучыць у наступных радках-маніфестацыях: “...душа стамілася старэць // І пачала паэзію знаходзіць” [75, с. 55]. Або: “Мая душа не плача, а пяе, // Бо стомлена не лёсам, а табою” [75, с. 63]. Як бачым, такі вынік няспыннай працы душы адначасова становіцца штуршком да абуджэння паэтычнага зроку, а таксама высвечвае новыя грані пачуцця. Пры гэтым стомленасць, як і жанчына, для суб’екта наколькі зразумелая, настолькі і невытлумачальная катэгорыя. Таму падаецца заканамерным шматразовае ўжыванне айчынным аўтарам названага матыву ў якасці футуралагічнага прагнозу, своеасаблівага гараскопа:

Паэт сказаў: “Стамляецца метал...
Святло стамляецца, і Апалон стамляецца,
Арлы стамляюцца, вартуючы амфал,
А хараство ніколі не стамляецца” [75, с. 55].

Здольнасцю прадчуваць, прадказваць у пэўнай ступені надзелены і лірычны герой П.Верлена. Яна выяўляецца найперш ва ўгадванні патэнцыйных змен, будучых ці магчымых метамарфоз з’яў і рэчаў. Так, французскі пісьменнік упэўнены: “В плоде таится червь, в дремоте – пробуждение, // Отчаянье – в любви; увьы – таков закон” [78, с. 73]. З апошняй трансфармацыяй пачуцця як непазбежнасцю лічыцца і лірычны суб’ект Л.Дранько-Майсюка. Па яго меркаванні, светлыя пачаткі радасці (кахання) у большасці выпадкаў прыводзяць да сумнай завершанасці (верш “Калі званілі ў Кафедральным...”). Не надта адрозніваецца адносна акрэсленай праблемы і жыццёвая пазіцыя самога аўтара: “Вынік кахання –

заўсёды вялікае расчараванне. А пачатак – вялікае свята. Вось у гэтым сэнсе каханне і ёсць пачуццё тупіковае” [89].

З такога шчырага прызнання вынікае, што гарманічнае яднанне душ і целаў для персанажа сучаснага паэта – з’ява кароткачасовая, абавязкова асуджаная на паражэнне. Пацверджаннем гэтай думцы служыць метафарычны вобраз крохкага “крыштальнага горла кахання” і вымярэнне працягласці пачуцця хіба толькі адным уздыхам-імгненнем. Вобраз “хрупкой любові-первоцвета” і разуменне яе як эфемернай, нетрывалай субстанцыі ўласціва і П.Верлену. Аднолькава выяўляюцца ў абодвух паэтаў і складаныя супярэчнасці пачуцця, што часцей за ўсё сыходзяцца ў перасячэннях двух відаў: каханне-шчасце (радасць, Рай, асалода) і каханне-пакута (хвароба, апантанасць, крыж). І калі ў паэзіі французскага аўтара пануе менавіта апошняе, то беларускі мастак слова аддае перавагу ўвасабленню першай разнавіднасці.

Неабходна адзначыць і істотную адрознасць падыходаў пісьменнікаў да спасціжэння сутнасці пачуцця. Хаця ў вершах П.Верлена так званага рэалістычнага перыяду падаецца даволі глыбокі аналіз кахання, усё ж яно застаецца для паэта містычным дзеяннем, невытлумачальным феноменам. Зусім па-іншаму ўспрымаецца даследаванне хвалюючых узаемаадносін паміж мужчынам і жанчынай Л.Дранько-Майсюком. Нягледзячы на пэўную завуалюванасць думкі, знешнія сумненні героя (“Мне зразумела ўсё і ўсё не ясна...” [75, с. 19]), у працэсе ўважлівага прачытання вершаванай і прэзаічнай мемуарыстыкі сучаснага паэта ўзнікае цвёрдае перакананне ў наяўнасці лагічнай, стройнай сістэмы разважанняў яго персанажа. Ён бачыць у любові науменальную з’яву, падуладную рацыянальнаму асэнсаванню. Акрэсленыя вышэй разнавіднасці кахання аўтар-герой лічыць асноўнымі структураўтваральнымі элементамі пачуцця, у дынаміцы якога яны абавязкова захоўваюць сваю паслядоўнасць. Адначасова айчынным мастак слова карэкціруе тэрміны “каханне” і “закаханасць”, унікаючы ўказанай яшчэ Э.Фромам распаўсюджанай памылкі пра блытаніну ў названых паняццях.

Такім чынам, пачатак узаемадачынненняў паміж партнёрамі Л.Дранько-Майсюк называе *каханнем-святam*, або *закаханасцю*, “з якой імгненна ўзнікае натхненне, нараджаецца паэзія, уваскрасае творчасць і ўсіх людзей хочацца любіць” [90, с. 24]. Апафеоз

такому ўсёахопнаму пачуццю грунтуецца на яго адпаведнасці геданістычнаму ідэалу шчасця і лагічным разуменні максімуму фізічнай аддачы пры мінімуме ўкладзеных душэўных сіл. Не менш каштоўным для лірычнага суб'екта з'яўляецца і захаванне душэўнай раўнавагі, бо закаханасць – гэта хваляванне вады на паверхні, калі ў глыбі валадарыць холад, цемра, цішыня і спакой. Падобная расстаноўка аксіялагічных акцэнтаў збліжае каханне-свята з старажытнагрэчаскім *ludus* (каханнем-гульнёй) у яго першапачатковым значэнні, звязаным з неглыбокімі пачуццямі і імкненнем да асалоды як самамэты. Амаль дакладным адпаведнікам закаханасці ў інтэрпрэтацыі Л.Дранько-Майсюка з'яўляецца і *каханне-магнасць* Стэндаля. Пад ім французскі мастак-філосаф разумее флірт, сумесь халоднага рацыяналізму з вытанчай дасціпнасцю, што “панавала ў Парыжы ў 1760 годзе” [31, с. 9]. Сапраўды, уплыў эстэтычных густаў і нарматыўных прынцыпаў гэтыкі галантнага веку праз стварэнне цмяна-салодкага наркатычнага туману, “які супакойліва ахутвае і хоць крыху адключае ад рэальнасці” [91, с. 206], неаднаразова зазначаўся даследчыкамі. Нельга не заўважыць, што беларускі паэт адкрыта дэманструе сваю прыхільнасць да нораваў эпохі XVIII ст. Тэатральнасць, дэкаратыўнасць і легкадумнасць кахання таго часу, што амаль цалкам супадае з мадэллю паводзін лірычнага героя, лаканічна перададзена сучасным рускім філосафам, сацыёлагам і журналістам А.Сасноўскім: “Нібы калючкі ружы, каханне павінна наносіць толькі імгненны боль, а не нібы кінжал у шалёнай руцэ – небяспечныя для жыцця раны, яшчэ менш забіваць” [92, с. 133].

Панаванне духу галантнага веку ў творчасці Л.Дранько-Майсюка ёсць таксама рэцэпцыя некаторых матываў лірыкі “выклятых” паэтаў. Найбольш яскрава каларыт эпохі XVIII ст. выявіўся ў П.Верлена. Паслядоўна выкарыстоўваючы вобразы антычных багоў і герояў, персанажаў італьянскай камедыі масак (Каламбіны, П'еро, Арлекіна і інш.) і пяшчотную колеравую гаму ракако, ён нават стварае асобны цыкл вершаў з адпаведнай назвай “Галантныя празднества”. Аднак карнавалізацыя, бурная веселосць, кідкая раскоша ў вершах згаданай нізкі французскага аўтара служаць увасабленню празрыстай ідэі аб штучнасці, надуманасці, карыкатурнасці такой бутафорскай любові людзей-лялек, крывадушнасці нораваў удзельнікаў “спектакля” ў выкананні імі ўсталяваных правілаў і адведзеных ролей.

Лжецы пленительные и плутовки
Прелестные – беседуем шутя.
В любовь не очень верим мы, хотя
Легко сдаемся на её уловки [78, с. 89].
 (“На прогулке”, пер. А.Эфрон)

Мастацкая ідэя “балю ў часе чумы” падкрэсліваецца натуралістычнымі падрабязнасцямі, якія павінны выклікаць у чытача агіду да грубай, мёртвай лялечнай любові, і глыбокім смуткам герояў, што праступае на іх тварах, не можа схавацца за знешняй шалёнай весялосцю. Увенчваецца карціна сімвалічным вобразам статуі Амура, скінутага з п’едэстала на зямлю. У расквечанай, святочнай панараме прыватнага Парыжа Л.Дранько-Майсюка таксама прысутнічаюць падобныя да верленаўскіх энтрапійныя матывы футуралагічнага кшталту. Варварскае выкраданне помніка Апалінэру становіцца знакавым у святле настойліва-ўпэўненых выказванняў Януша Лонскага пра тое, што “Парыж хутка будзе разбураны!”, і тлумачыцца самім Непрыкаяным Палякам як пачатак здзяйснення яго сумнага прароцтва. Гэтым, поўным хаосу, руйнавання і знішчэння Прыгажосці, эпізодам беларускі паэт заканчвае сваё эга-эсэ “Стомленасць Парыжам” невыпадкова, каб у пасляслоўі ўсё ж натуральным хараством хаця б у паэтычным уяўленні ўратаваць будучыню еўрапейскай культуры. Фінальнае пераможнае шэсце Прыгажосці ў пэўным сэнсе апраўдвае наяўнасць у творчасці сучаснага аўтара малюнкаў “балю ў часе чумы”. У адрозненне ад П.Верлена, які ў вырашэнні згаданага матыву праз прыхаваныя дыдактычныя ноткі акцэнтуюе ўвагу на абсурднасці экзальтавана-відовішчнай скіраванасці грамадскай свядомасці, герой Л.Дранько-Майсюка атрымлівае асалоду ад свайго падкрэсленага эстэцтва ў агульнай дысгармоніі свету. Аднак і ў першым, і ў другім выпадку інтэрпрэтацыя алагічнага “балявання”, відавочна, павінна ўлічваць традыцыйнае напэўненне названага сімвала. Так, аналізуючы пушкінскі “Пир во время чумы”, Ю.Лотман адзначае: “Весялосць балю – бунт... асноўны яго сэнс – непрызнанне ўлады Чумы, бунт супраць Страху” [93, с. 142].

Калі не прымаць ідэю супраціўлення лірычнага героя агрэсіўнай рэчаіснасці, а трактаваць творчую канцэпцыю

беларускага паэта як “эстэцтва дзеля эстэцтва”, то душэўная абьякавасць, эмацыянальная індыферэнтнасць персанажа да грамадскіх калізій будзе выглядаць, па меншай меры, дзівацтвам. Яго “не палохае валютны лёд // У магазінах камерцыйных” [75, с. 59], не хвалюе “жыцця нахіл, // Што з ворывам чарнобыльскім нароўні” [75, с. 72]. Нарэшце, увогуле не цікавяць татальныя катаклізмы: “Імперыя разбураецца, але гэта не галоўная навіна” [75, с. 7]. Свядомае ігнараванне сацыяльных праблем і адначасовае напаўненне мастацкай прасторы твораў вытанчаным характвам, трапна ахарактарызаванае Г.Кісліцынай як унутраная эміграцыя ў Зачараванае Каралеўства [94, с. 47], выдаюць высакароднае імкненне аўтара паставіць Прыгажосць на службу менавіта таму грамадству, ад супярэчнасцей якога герой так старанна адмяжоўваецца. Іншымі словамі, Л.Дранько-Майсюк стварае хоць і ўтапічную, але прыгожую мару – мадэль рэальнасці, дзе пануючая ўлада грошаў замяняецца эстэтычнымі каштоўнасцямі, дзе кніга раўнацэнная “цікетцы” аквілегіі, гальштук Апалінэра – ласкавай усмешцы, дзе “паэзіі адведзена роля залатога гадзінніка, назаўсёды згубленага ў густой траве цывілізацыі” [74, с. 29]. Такое бачанне свету абумоўлена відавочным імпрэсіяністычным пачаткам творчасці беларускага паэта. У дадзеным выпадку можна гаварыць не толькі пра стылёвы ўзровень засваення аўтарам набыткаў імпрэсіянізму, што найярчэй выявіўся ў яго вершатворчасці і “прозапаэзіі”, а наогул пра адпаведнасць такому тыпу светаўспрымання – аптымістычнаму, светламу па сваёй сутнасці. Л.Андрэеў, праводзячы паралель паміж выяўленчым мастацтвам і прыгожай пісьменнасцю, зазначае: “...імпрэсіянізм, спазнаючы свет рэальны, адкрываючы яго, яго ж пераўтвараў, ідэалізаваў, рамантызаваў. З жывапісу імпрэсіяністаў знікла не толькі чорная фарба, але і цёмныя бакі жыцця. Свет іх жывапісу, канечне, рэальны, але гэта свет – светлы, святочны” [77, с. 28].

Магчыма, каб унікнуць празмернай саладжавасці сваіх любоўных вершаў, Л.Дранько-Майсюк імкнецца надаць ім пікантнае адценне-прысмак праз увядзенне неэстэтычных элементаў зніжана-побытавага, банальна-спрошчанага і нават скептычна-цынічнага кшталту. Аднак не заўсёды, трэба прызнаць, творца дасягае жаданага эфекту. “Паслякропальскі” перыяд, звязаны з узмацненнем грамадзянскага пафасу, ахарактызуецца ўжо не толькі “асобнымі (не)свядомымі «зрывамі» ў неэстэтычнае”

[95, с. 28], паводле Т.Баркоўскай, а ўяўляе сабой паступовы адыход сучаснага паэта ад ранейшай вытанчанай рафінаванасці верша. У зборніку “Паэтаграфічны раман” з яго агульнай дэпрэсійнай настраёвасцю з’яўляюцца стылістычна зніжаныя вобразы “камарына-слязлівае нацыі” [74, с. 50], люднага, гнойнага Менску, халопскіх кустоў як метафары радзімы і нават ужываецца ненарматыўная лексіка.

Суседства ў мастацкай прасторы некаторых твораў Л.Дранько-Майсюка анатамічна-фізіялагічных і натуралістычных падрабязнасцей з казачна-святочнымі, прыўзнята-ідылічнымі элементамі надаюць такім малюнкам пэўную бурлескна-іроікамічную афарбоўку. Да прыкладу, белы луўрскі голуб “павіс над карцінаю, як марыянетачны анёл, і вісеў датуль, пакуль не запляміў ахоўны ліст вадзяністым слядком мускатнага арэха” [75, с. 149]. “Комичные интимные подробности жизни” [78, с. 370] – даволі абжыты аб’ект адлюстравання і ў лірычных вершах П.Верлена і С.Малармэ. Аднак, нягледзячы на меншую, па меркаванні самога беларускага паэта, яго залежнасць ад літаратурных прынцыпаў А.Рэмбо, менавіта ў творчасці гэтага французскага аўтара назіраецца паслядоўнае ўвасабленне “нізкіх” тэм у высокім стылі. Аднолькава здольны заўважаць у акаляючым свеце хараство і брыдоту, А.Рэмбо стварае шэраг вершаў з адценнем мізагініі, лейтматывам якіх выступае фізічная і духоўная Антыпрыгажосць жанчыны. Скажам, у санеце “Венера Анадиомена” заўсёдную крыніцу захаплення мужчын-паэтаў – жаночае цела – пісьменнік з дапамогай гратэску, гіпербалы і наўмыснай акцэнтацыі ператварае ў пачварна-агіднае тулава.

Зразумела, Л.Дранько-Майсюку не ўласціва такое падкрэслена натуралістычнае і нерамантычнае стаўленне да слабой паловы чалавецтва. Аднак нельга не адчуць двухсэнсоўнасці ў прызнанні лірычнага суб’екта эндакрынолагу аб тым, што А. “у горле залатою голкаю // Спынілася і зазвінела” [75, с. 61]. Рэха паэзіі А.Рэмбо гучыць і ў падсмейванні героя з жанчын, якія з першымі промнямі сонца губляюць сваю прывабнасць (паэма “Паўночны завулак”), ці з непрыбранай, а таму і звычайнай, “незагадкавай” былой каханай, што адчайна шукае каля люстэрка выратавальны воблік. Відавочная перавага ў партрэце-характары чароўнай А. адзнак хараства, а не прыгажосці ў святле зробленага лірычным героем адкрыцця (“Прыгажосць – люстэрка маладосці, а хараство – старасці” [75, с.

15]) ужо непасрэдна выяўляе яго “цудоўны”, “глыбока схаваны” цынiзм, які падаецца “пад маскай кахання” [75, с. 11 – 12].

Такая парадаксальнасць паэтычнай думкі адпаведным чынам адбiваецца і на стылёвым узроўні. *Аксюмараны*, пабудаваныя на далёкіх, нечаканых асацыяцыях (*шалёны спакой, снежаньскае цяпло, хваробы золата пустое*), пэўным чынам пашыраюць, “абнаўляюць” семантычную прастору вобраза і адначасова дазваляюць дасягнуць уласцівага лірыцы “выклятых” паэтаў эфекту ўскладненасці, “цэмянасці” мастацкага тэксту. Як вядома, мэтаскіраванае стварэнне іншай, прынцыпова адрознай ад ранейшых літаратурных канонаў, паэтычнай мовы было неад’емнай часткай сімвалісцкага спосабу адлюстравання рэчаіснасці. На прыкладзе творчых пошукаў рускіх сімвалістаў А.Клінг прыходзіць да высновы, што “...навацыі часта мелі знешні характар. Недахоп навізны кампенсавалася мноствам *экзатызмаў* <...> У іншых выпадках звычайныя словы ставіліся ў нязвыклы кантэкст. Гэта і было адным са спосабаў абнаўлення паэтычнага слоўніка, што дазваляла яго ўспрымаць як незвычайны” [96, с. 341].

Ужыванне сучасным аўтарам слоў у *нязвыклым кантэксце* – асноўны мастацкі прыём, які дазваляе дасягнуць наўмыснай адмысловасці, нязбітасці, пазнавальнасці яго паэтычнай манеры. Знешне эклектычныя словазлучэнні, пры першасным прачытанні ўспрымаючыся дэкаратыўнымі аздобамі (*акварэльная скруха, вераб’іная галгофа, вінаградны воск кахання, шампанскі далягляд*), насамрэч даволі часта з’яўляюцца матывавана апраўданымі. Пры належнай інтуіцыі і пільнасці чытача масткі знешне згубленай асацыятыўнай сувязі паміж мастацкімі адзінкамі лёгка паддаюцца рэканструкцыі. Зазначым, што працэс стварэння нечакана-парадаксальных метафарычных адзінак у інтымнай лірыцы Л.Дранько-Майсюка падпарадкаваны некалькім прынцыпам. Найперш – выкарыстанню ў паэтычнай мове так званых празаізмаў (*неба агарод сферычны, гастронамная раніца, анёл таршэрнай цемнаты*), прафесіяналізмаў і разнастайных навуковых тэрмінаў (*перыкардная пустата цягнення, алькоў святодасці, эндагамія трывожных думак*), а таксама літаральнага зрашчэння ў адно слова-аказіяналізм, як правіла, эпітэт, пераважна лагічна звязаных лексем (*тысячакрыкі тэатр гандлю, мяккадывановы наплыў сонца, жэтэмная галубка*).

Пры гэтым адэкватнасць некаторых індывідуальна-аўтарскіх тропаў Л.Дранько-Майсюка і французскіх паэтаў наводзіць на думку аб іх прамым запазычванні, свядомым перайманні сучасным мастаком слова. Параўнаем мастацкі вобраз *лилейных рук* у П.Верлена і *лілейнага ценю* ў Л.Дранько-Майсюка або яго *астральны одум і сінядымную вежу з астральным молчаньем і розовослезной звездой* ў А.Рэмбо. Зразумела, што прыведзеныя паэтычныя копііносяць прыватны характар. Аднак дакладная адпаведнасць светаўспрыманняў лірычных герояў, эстэтычных ацэнак, спосабаў і сродкаў стварэння мастацкіх вобразаў беларускага творцы і С.Малармэ сведчыць пра “дзіўнае супадзенне” іх стылёвых канцэпцый. “Амбразіяўскі запал і музычная замілаванасць – шляхі да шляхетнасці й боства! – пяюць ува мне ў прамяністым кастальскім экстазе! І мне, закаханаму ў ружы, у золата сонца, у доўгія косы й суладнасць рыданняў жанок, захацелася ўсё паяднаць у паэзіі пацалунку” [97, с. 104]. Прыведзены ўрывак з “Літаратурнай сімфоніі” С.Малармэ, амаль кожнае слова з якога ў інтымнай лірыцы Л.Дранько-Майсюка разраслося ў асобную тэму, з’яўляецца яскравым пацверджаннем выказанаму вышэй меркаванню. З іншага боку, падкрэсленая цяга беларускага аўтара да вучнёўства дазваляе разглядаць падобныя супадзенні як прыхаваныя рэмінісцэнцыі – адсылкі да вопыту “выклятых” паэтаў, прызначаныя асацыятыўна ўзбагаціць канкрэтны вобраз шляхам пашырэння кантэксту.

Мэце стварэння прыгожай “вопраткі” для лірычна-эмацыянальнай думкі падпарадкавана і перанасычанасць любоўных вершаў сучаснага пісьменніка *экзатызмамі* (*інталія напроку, малопійны агонь, стан атараксіі, калафонская смала*). Насуперак абвешчанаму ў кнізе “Тут” прынцыпу – “Паэт шукае простыя, зразумелыя словы” [76, с. 5] – аўтар сістэматычна выкарыстоўвае малавядомыя ці зусім не вядомыя шырокаму чытачу словы іншамоўнага паходжання. Прычым творца, відавочна, не разлічвае на лагічнае ці інтуітыўнае спасціжэнне такіх метафар. Яго цікавіць найперш ірацыянальнасць, незразумеласць сэнсу, спалучаная з эфектнасцю, вытанчанай элігантнасцю гукавага складу, – магічная энергія слова. Імкнучыся адшукаць першавытокі сваёй прыхільнасці да іншамоўнай лексікі, Л.Дранько-Майсюк прызнаецца: “У дзяцінстве мяне па-асабліваму ўражвалі такія словы, як біблія, ікона, царква, дыякан, аналой, школа <...> Таксама

мне вельмі падабаліся кветкі, назвы якіх мелі зноў жа грэцкае паходжанне, – меліса, ляўконія, астры, бальзаміна, флэксy, хрызантэмы” [90, с. 25].

Як бачым, дамінаванне экзатызмаў расліннага паходжання псіхалагічна абумоўлена магнетычным прыцягненнем гучнасці, нязвыкласці для славянскага слыху іх назваў. Гэтым вытлумачваюцца і асобныя прыклады надання паэтычным “аздобам” чыста дэкаратыўных функцый. Аднак і ў такіх выпадках яны адыгрываюць пэўную сэнсавую ролю, маючы задачай прыхарошыць, расфарбаваць будзённа-шэры свет для свята-фэсту з назвай Каханне. Рэчаіснасць, набліжаючыся да гарманічнага ўнутранага стану пачуццёва ўсхваляванага героя, паспяхова эстэтызуецца. І тады віяланчэль атрасае “з паперы нотную расу” [75, с. 164], “на гіяцынтаў букет // Льецца святло іпакрэны” [75, с. 95], “кашаль, глухнучы, брыльянтам свеціць // У аправе горла” [75, с. 95], што выклікае неадназначную рэакцыю ў крытыкаў і літаратуразнаўцаў. Калі знешне звышпрыгожая мастацкая рэальнасць выглядае “клумбай, усаджанай пустазеллем” (Дз.Серабракоў) [98, с. 30], то сутнаснае разуменне эстэтычнага як разнавіднасці агульначалавечага ў сістэме поглядаў Л.Дранько-Майсюка (У.Гніламёдаў) [99, с. 24] дазваляе ўспрымаць “залішнія” хараство арганічным. Увогуле, сярод шматлікіх даследчыцкіх спроб даць лаканічную характарыстыку паэтычнай манеры беларускага аўтара найбольш трапнае азначэнне належыць У.Конану, які сінтэз мудрагелістасці, пышнасці і рафінаванасці формы яго любоўных твораў назваў “мэдэрнісцкім барока” [100].

Адметна, што мастацкае асэнсаванне беларускім паэтам расліннага свету рэалізуецца ў некалькіх ракурсах. Кветкі ў творчасці Л.Дранько-Майсюка найперш ствараюць своеасаблівы акампанемент любоўнаму перажыванню, надаюць яму ідылічны, святочны выгляд, на фоне якога разгортваецца падзея. Пераканаць чытача ў найвышэйшай ступені духоўнага яднання каханых дазваляе ўдала знойдзены аўтарам прыём агульнага для дваіх сну, напоўненага хараством адных і тых жа кветак.

У стомленасці ёсць тваё імя.
Стамляючыся ноч тваю сустрэну...
Ты кветкі сніш, якія сню і я –
Лілею каралеўную й вербену [75, с. 62].

Даволі часта кветкі ўспрымаюцца сімвалічнай дэкларацыяй аўтарскай філасофіі, заснаванай на абсалютызацыі іх ролі у біялагічным і асобасным фарміраванні персанажа. “Маё жыццё пачалося з кветак. Іншых дзяцей шчаслівыя мамы знаходзілі ў капустце, мяне ж мая мама знайшла ў кветках” [90, с. 25], – дасціпна прамаўляе пісьменнік у адным з інтэрв’ю. “Красой ахвярнай кветкі ратавалі // Мой талент кволы, мой адчайны крок” [76, с. 15], – працягвае яго лірычны герой. Калі ў творчасці Л.Дранько-Майсюка культ кветак існуе пераважна на ўзроўні мікракосму, то падобны матыў у С.Малармэ рэалізуецца ў маштабах Сусвету. Французскі паэт стварае арыгінальную касмагонію, згодна з якой кветкі нараджаюцца Жанчынай-Прамаці (Багародзіцай? Флорай? Афрадзітай?) у першы дзень зямлі. Не закранаючы ў сваёй лірыцы пытання генезісу “жывых зорак”, сучасны аўтар усё ж дэманструе іх сакральную існасць і непасрэдны ўдзел у лёсе чалавецтва праз увасабленне ў згаданых вобразах абстрактных філасофскіх ідэй. Да прыкладу, у найбольш агульным сэнсе кветкі звязваюцца з надзеяй, адраджэннем, выратаваннем асобнага індывіда і свету ў цэлым, што гарантуе працяг жыцця на планеце Зямля. Разам з тым кветкі – сімвал простага і вечнага, наглядны ўзор дасканаласці. Адпаведнікам недасягальнай чыстай прыгажосці, роўным слаўтаму блакіту, яны выступаюць і ў С.Малармэ. Нягледзячы на перыферычную ролю кветак у творчасці Л.Дранько-Майсюка апошняга перыяду, менавіта ў кнізе “Паэтаграфічны раман” з’яўляецца новая, даволі цікавая інтэрпрэтацыя згаданага вобраза як крытэрыю ісціны. Так, кветкі над Гарынню даюць лірычнаму герою разуменне таго, што “белае – не зусім белае, а чырвонае – не зусім чырвонае...” [74, с. 93]

Яшчэ адзін погляд беларускага паэта на фларальныя вобразы грунтуецца на парытэтных адносінах героя і кветак. Уяўленне аб курцінных раслінах як аб надзеленых душой жывых істотах, раўнапраўных персаніфікаваных насельніках зямлі заканамерна прыводзіць пісьменніка да стварэння своеасаблівай аўтаномнай айкумены – тэрыторыі, заселенай разнастайнымі краскамі. Самадастатковы свет “гароднага Эдэму”, жыхаром якога з’яўляецца і сам персанаж, гарманічна існуе па законах кахання і прыгажосці. І калі ў адрас жанчын з вуснаў лірычнага суб’екта часам гучаць выкліканыя духоўнымі ваганнямі, унутранымі сумненнямі

“прыхавана цынічныя” радкі, то кветкі, па яго меркаванні, істоты бездакорныя. Гэта асобы “блакітнай крыві”, і, як сапраўдныя арыстакраткі, яны вартыя ўвасаблення на партрэтах-“цікетках” славымі ва ўсім свеце і зусім не вядомымі мясцовымі мастакамі. Далучаючыся да захаплення апошніх “жывымі зоркамі”, Л.Дранько-Майсюк у “Пасляслоўі” да эга-эсэ “Стомленасць Парыжам” таксама спрабуе напісаць дэталёвыя славесныя партрэты-апалогіі давыд-гарадоцкім кветкам, стварае своеасаблівыя паэтычныя “цікеткі”. Да прыкладу: “Я прывёз Кларкію. Пчала цалуе мініяцюрны крыж – пялёсткі ружовай Кларкіі... Пчаліны пацалунак, убачаны ў дзяцінстве, і ў старасці будзе пахнуць грэчкаю і забытымі вуллямі” [75, с. 184]. Цікава, што пасля з’едліва-сарданічнага верша “Што гавораць паэты пра кветкі” – пародыі на “Кветкі” С.Малармэ – у А.Рэмбо з’яўляецца лірычны абразок з аднайменнай назвай, дзе аўтар падае вытанчаны славесны малюнак (“цікетку”) вадзяной ружы і наперстаўкі, выпісваючы яго паступова, разготваючы рыса за рысай шляхам максімальнага набліжэння да аб’екта.

Адметна і тое, што і Л.Дранько-Майсюком, і “выклятымі” паэтамі ствараецца “цікетачная” галерэя пераважна жаночых партрэтаў. Пры гэтым мастацкая трансфармацыя **кветка** → **жанчына** ў сучаснага аўтара даволі часта выяўляецца традыцыйна, з дапамогай персаніфікацыі. Да прыкладу, у эга-эсэ “Ратаванне Грэцыяй” у межах аднаго сказа падаецца маленькая драма няшчаснага кахання паміраючай вербены да абыякавага да яе пачуцця п’янага Палевіка [86, с. 9]. У іншых выпадках праблема карэляцыі пералічаных вобразаў вырашаецца ў сімвалічным ключы. Паказальны ў гэтым сэнсе верш у прозе “Як пакахаць Ружу” са зборніка “Тут”. Нельга не заўважыць яго падабенства да праявінай мініяцюры лірычнага характару “Н” А.Рэмбо з яе асноўнай, заключанай у апошнім радку, ідэяй – “Ищите Гортензию” [80, с. 415], сэнс якой празрыста праступае ў святле вядомай французскай фраземы. Адваротная метамарфоза **жанчына** → **кветка** – надзвычай папулярны прыём ва ўсіх чатырох паэтаў. Слова Г.Булыкі аб тым, што лірычная гераіня Л.Дранько-Майсюка “мае расліннае паходжанне” [101, с. 41], аднолькава слушна гучаць і ў дачыненні да “выклятых” паэтаў. Так, цнатлівая Ірадыяда С.Малармэ ўяўляецца яму кветкай, якая цвіце толькі для сябе [80, с. 470], а кірмашовая актрыса – гартэнзіяй на тонкай сцябліне [80, с.

522]. А.Рэмбо сваю Афелію малюе ў выглядзе лілеі, што плыве па чорнай роўнядзі ракі [80, с. 326]. П.Верлену ў вершы “Вяргіня” праз узаемнае паралельнае параўнанне нават удалася двойная мадыфікацыя *жанчына* ↔ *кветка*. Свядомае імкненне сучаснага аўтара да падобнага эфекту адчуваецца ў вызначэнні ім “чыста сваёй тэмы ў паэзіі”: “...у ружы бачыць жанчыну, у жанчыне – ружу; душы пакідаць каханне, а роздуму – адзіноту” [88].

Калі працягваць развагі пра вытокі фларальных вобразаў Л.Дранько-Майсюка, то не лішнім будзе ўзгадаць імя славутага мастака-імпрэсіяніста Анры Маціса. Даючы даволі глыбокі тыпалагічны аналіз жывапісу французскага і лірыкі айчыннага творцаў у артыкуле “Акропаль па-беларуску, ці Ратаванне прыгажосцю” (Полымя. №3. 1995), В.Русілка выпусціла з-пад увагі істотнае падабенства ў іх манеры адлюстравання герояў-аб’ектаў. Так, эфірныя, незямныя жанчыны-расліны Л.Дранько-Майсюка відавочна нагадваюць батанізаваныя вобразы людзей мараканскага цыклу А.Маціса. У гэты ж перыяд французскі мастак паслядоўна стварае на сваіх палотнах “зямны парадыз” – магчыма, правобраз, побач з уласна біяграфічнымі рэаліямі, “гароднага Эдэму” беларускага паэта. У райскім садзе апошняга цудоўная А. займае адметнае месца. Гэта не проста апранутая ў лугавую сукенку і настуркавыя басаножкі кветкавая німфа з гіяцынтавымі валасамі, у голасе якой квітнеюць астры. Яна, па меркаванні героя-аўтара, – уладальніцтва хараства, ёй, як сапраўднай каралеве, падпарадкаваны лёсы падданных, у тым ліку закаханага лірычнага персанажа.

Твая рука расу ляўконій
Захоўваючы ў халадку,
Да сімфанічнага спакою
Выводзіла маю руку.

<...>

І лінію трымала лёсу
Майго... І ад яе цяпла
Цвіла мядовая меліса

І сальвія ў Гарынь цякла [75, с. 48].

Разуменнем непарыўнай лучнасці любай з раслінным светам у пэўнай ступені інспіраваны асобныя выпадкі надання Л.Дранько-

Майсюком вобразам кветак эратычнай афарбоўкі: “Астра хавалася ў блакітны цені і свяцілася праз яго, як праз тонкі шыфон, і была вільготная, як жаданае лона” [75, с. 102]. Пры ўсёй нязвыкласці для беларускай традыцыі адкрыта сексуальнай падачы такіх апісанняў-нацюрмортаў апошнія, трэба зазначыць, не з’яўляюцца іннавацыйнымі для практыкі еўрапейскага вершапісання. Яшчэ ў антычным мастацтве слова кветкі суадносіліся з жаночымі палавымі органамі. У рускім сімвалізме шырокае распаўсюджанне меў працэс адваротнай сувязі: напаўненне цялесна-пачуццёвых малюнкаў вобразамі фларальнага паходжання. Так, сімвалы чорнай і пунсавай ружы, схаванай пад плюшчом заповітнай нішы, цудадзеянага нектару, патаемнага вянка ў адпаведным кантэксте інтэрпрэтаваліся як эратычныя. Мэтаскіраванае засваенне айчынным паэтам мастацкіх традыцый суседняй літаратуры было не заўсёды плённым. Крытыкі неаднойчы ўказвалі на двухсэнсоўнасць улюбёнай аўтарскай метафары “адамов стебель”, якая пры перакладзе на беларускую мову набывае катэгорыю жаночага роду. Дарэчы, казуснымі ў якасці фалічных сімвалаў успрымаюцца і “падсвечнік бронзавы і свечка залатая” [75, с. 94] Л.Дранько-Майсюка пры ўмове іх свядомага надзялення сексуальным адценнем. Паводле формы відавочна, што падсвечнік суадносіцца з жаночым пачаткам, а свечка — з мужчынскім. Граматычныя паказчыкі і ўтылітарныя функцыі палярна змяняюць палавую прыкмету названых сімвалаў, дазваляючы трактаваць іх як “андрагінныя”.

Стварэнне эратычных планаў у П.Верлена і С.Малармэ таксама не абыходзіцца без “раслінных” тропаў. Апяваючы субтыльную прыгажосць жаночых грудзей, французскія паэты паслядоўна ўвасаблялі іх у выглядзе дзіўных крохкіх кветак, схаваных пад зашнураваным карсажам (“На вершине снеговой // Куши роз без терний” [78, с. 323]). Эпітэтам “рамонкавыя” карыстаецца і сучасны творца пры пажадлівым апісанні грудзей “дзягілеўскай рабыні”. Не менш закранаюць пачуццёвыя струны герояў П.Верлена і Л.Дранько-Майсюка прыцягальным водарам расы-дыхання вусны жанчын, якія таксама ўяўляюцца ім ружовым лісцем ці пялёсткамі духмяных кветак. У гэтым сэнсе здаецца невыпадковым, што па-мужчынску эратычная рыфма “каханне — дыханне” выступае ўстойлівым сугуччам у сістэме версіфікацыі беларускага аўтара.

Трэба сказаць, што калі прыёмам і сродкам стварэння цялесна-пачуццёвых малюнкаў крытыкамі зрэзчас і надавалася ўвага, то функцыянальная роля эротыкі, яе спецыфічныя адметнасці і псіхалагічная абумоўленасць пансексуальнага светабачання лірычнага персанажа Л.Дранько-Майсюка даследчыкамі яго інтымнай творчасці амаль не закраналіся. Названыя адзнакі можна разглядаць у якасці дыферэнцыяльных пры характарыстыцы прынцыпова адрозных паводзінскіх сітуацый, выкліканых энергіяй любоўнай магнасці.

Эрас у сучаснага паэта, як правіла, канкрэтны і, паводле слухнай заўвагі В.Русілка, мякка-асцярожны, мала напружаны, затое прыгожы [83]. Гэтая магістральная плынь тонкага, у нечым эстэцкага, адлюстравання праяў звышасабістай сферы – своеасаблівая “эротыка захаплення” – дэтэрмінавана пакланеннем лірычнага “я” жаночаму харакству, бліжкім да так званага мінедзінста – культу Чароўнай дамы ў мастацтве Сярэднявечча. Любаванне персанажа прыгажосцю каханай хоць і падаецца “цялеснымі вачыма”, але ўражвае сваёй халоднай чысцінёй, адсутнасцю любаярлівага запалу. “Пачынаю разумець: мне патрэбна твая заўсёдная прысутнасць, тваё вечна новае цела – дасканалае, як арфічны палёт лебедзя; наіўнае, як маладзіковая сляза; капрызлівае, як вузел, у які непарыўна спляліся гітарныя струны і шыпшынавыя сцябліны” [86, с. 11], – з пяшчотнай замілаванасцю прамаўляе лірычны герой. *Элавая чарацінка, флейтавая трыцінка, клавесінная струна, німфічная глыбіня* – тыповыя сімвалы схільнай да недагаворанасці і эўфемізмаў “эротыкі захаплення” Л.Дранько-Майсюка. Сцэны інтымнай блізкасці таксама могуць падавацца ім апасродкавана, ускосна, праз інтэнсіўна-насычаныя мастацкія дэталі. Так, забытыя на століку завушніцы ці гранатавыя каралі, якія асацыятыўна выклікаюць вобраз распранутай жанчыны, служаць стварэнню поўнай цнатлівай прыгажосці карціны. Далікатна-пяшчотная, без вулканічных выбухаў і экстатычных станаў, эротыка ўласціва і лірыцы С.Малармэ, і, асабліва, творчасці П.Верлена (вершы “Паккой”, “Ракавіны”, “Одна ее рука, изящна и смугла...” і інш.). Аднак трэба агаварыцца, што падобныя з’явы належаць хутчэй да канвергентных. Не ўяўляецца мэтазгодным прымаць іх за ўплывы ці перайманні.

Зрэдку ў “прозапаэзіі” Л.Дранько-Майсюка сустракаюцца і пікантна-пажадлівыя малюнкі, хаця яны, безумоўна, пазбаўлены такой актыўнай тэмпераментнасці і адкрытай сексуальнасці, як у А.Рэмбо. Фізіялагічны акт кахання ў творчасці беларускага аўтара ў гэтым выпадку не толькі праступае ва ўскосных намёках, але і ўвасабляецца непасрэдна, прама: “...чорная ружа, поўная гасціннай расы, авалодала адамавай сцяблінай і не супакоілася да тае пары, пакуль не напілася навальнічнага нектару” [75, с. 177]. Сімвалічная форма такога апісання і пасіўная роля ў ім мужчыны, з аднаго боку, пазбаўляюць эротыку грубасці і натуралізму, з другога – зніжаюць яго мастацкія вартасці праз “вялы, ленаваты” характар эрасу, у якім, паводле В.Русілки, “мала напружання і супярэчнасцей” [83, с. 248].

Часам у лірыцы сучаснага пісьменніка заўважаецца рэдукцыя фалацэнтрычнага пачатку. У падобных выпадках палавая інтэнцыя ўжо не займае ключавога месца ў жыцці персанажа. У кантэксце яго заўвагі адносна ўласнага ўзросту “мужчынскае незалежнасці, калі жанчына, нават каханая, патрэбная не заўсёды, а толькі ў пэўны момант радасці” [75, с. 113], наступныя думкі і дзеянні героя ў дачыненні да слабой паловы чалавецтва выглядаюць інерцыйнай звыклай лініі паводзін. Як вынік паслаблення сексуальнай энергетыкі лірычнага суб’екта чытаюцца і суха-прагматычныя замалёўкі мілавання каханых. “Спатканне. Гвалт пацалункаў і слоў. «Я аддам табе ўсю сябе, усю – да кропелькі...» І зноў, зноў пацалункі. Пасля – рэфлексіўны адпачынак” [75, с. 10]. Відавочна, што такая “цвяроза-вывераная” эротыка ў большай ступені нагадвае аўтаматычную, аднастайна-механічную работу, чым любоўную ўсхваляванасць апантанага жарсцю закаханага.

Увогуле, схільнасць да выкарыстання эратычных элементаў Л.Дранько-Майсюком матывавана рознаўзроўневымі механізмамі псіхалагічнай рэгуляцыі яго лірычнага героя. Найперш ён успрымае эротыку як катарсіс, надзяляючы яе адпаведным эпітэтам – “ачышчальная”, што выглядае своеасаблівым (пад)свядомым імкненнем апраўдаць свае шматлікія сексуальныя прыгоды перад чытачом або ўласным сумленнем. Гэтай жа мэце падпарадкавана наяўнасць у тэкстах неаднаразовых указанняў на духоўны характар яго эрасу, разуменне фізічнай блізкасці важным складнікам высока гарманічнага пачуцця, патрабаванне “закаханай суладнасці душ і закаханай суладнасці целаў” [86, с. 19]. У каўзальнай сувязі з

духоўнасцю эратычных памкненняў персанажа знаходзіцца яго вера ў магчымасць пазбаўлення ад фізічных хвароб і вырашэння псіхалагічных праблем праз пачуццёва-сексуальныя адносіны. Эротыка ў інтымнай творчасці Л.Дранько-Майсюка – “бальзам адзіны, // <...> Які дапамагае не старэць” [75, с. 94], які “паможа... паразумецца” [75, с. 78] і вярнуць былую радасць і цеплыню. Іншымі словамі, яна разглядаецца як сродак рэгенерацыі любові, маладосці і здароўя.

Вышэй адзначалася знешняя, навязаная лірычным суб’ектам псіхалагічная матывацыя яго вострай увагі да цялесна-пачуццёвай сферы. Глыбокая, унутраная абумоўленасць пансексуальнага светабачання героя часта грунтуецца на пераадоленні ім комплексу няўпэўненасці, імкненні да мужчынскага самасцвярджэння. Так, абранне ў якасці пачуццёвай дамінанты лёгкага флірту, “кахання з першага дотыку” [102], “паказная”, знарочыста-нязмушаная разняволенасць у паводзінах з выпадковай парыжскай прыгажуняй выдаюць няўпэўненасць персанажа ў сваіх сілах, у сваёй “андрапрыцыгальнасці”. Падобная сітуацыя цалкам укладваецца ў апісаную Э.Фромам схему ўзнікнення аднаго з тыпаў донжуанства: “Вельмі часта, калі мужчынскія рысы характару паслаблены, таму што ў эмацыянальных адносінах індывід застаўся дзіцём, ён пастараецца кампенсаваць іх адсутнасць асаблівай увагай да сваёй ролі мужчыны ў сексе. У выніку атрымоўваецца донжуан, якому неабходна даказаць сваю мужчынскую зухаватасць у сексе, таму што ён не ўпэўнены ў мужчынскіх якасцях свайго характару” [103, с. 108].

У кантэксце прыведзенай цытаты сімптоматычным падаецца і даволі частае выкарыстанне Л.Дранько-Майсюком матыву падпарадкавальнай ролі мужчыны ў дынаміцы гісторыі кахання, аб чым падрабязна гаварылася вышэй, і павышаная трывога героя, звязаная з надыходам пэўнай узроставай мяжы, і ўласцівыя яму ўнутраныя адчуванні бязважкасці, лунання, акрыленасці, выкліканыя эратычнымі імпульсамі. “Маё цела набыло **наветраныя** контуры. Адной-адзінаю хваляй бітумная Сена лёгка б змыла мяне з Пон дэ Ар, але, прабіўшыся праз рымскі цяжар Новага моста, яна не заўважыла маёй **бесцялеснасці**. Каб не рукі дзягілеўскай рабыні, я **адарваўся б ад зямлі** і стаў бы толькі адценнем у фарфорава-шэрым святле, што атуляла майго знаёмага букініста і яго вечныя кнігі” [75, с. 176]. Нагадаем, што рускі

пісьменнік і філосаф Г.Гачаў лічыў падобны стан адметнасцю менавіта жаночай псіхікі [9, с. 243]. Ён жа сцвярджаў і відавочную наяўнасць жаночых рыс характару ў асоб, прафесійна далучаных да мастацтва слова (лірычны герой Л.Дранько-Майсюка якраз паэт): “Словатворцы ж – натуры жаночкія <...> ...сапраўдны мужчына гаворыць мала” [9, с. 136]. Калі да сказанага вышэй дадаць паслядоўную, падкрэсленую дэманстрацыю персанажам сваёй маскуліннасці праз апалогію магутнай сіле эрасу, то адпаведнасць яго донжуанства тыпу, акрэсленаму Э.Фромам, будзе выглядаць даволі праўдападобнай.

Хвіліны лепшыя мае –
Калі, *заўсёды малады,*
Мой госць няшчотны спазнае.
Твае галіны і плады [75, с. 67].

Дарэчы, матыў мужчынскага самасцвярджэння з’яўляецца вядучым у прысвечаным Эжэні Кранц цыкле “Песні да яе” П.Верлена. Названыя прыёмы можна расцэньваць і як самалюбаванне, хаця апошняе непасрэдна тычыцца апісанага Э.Фромам тыпу донжуана, выступае дамінантай яго псіхалагічнай арганізацыі. Паслядоўніца З.Фрэйда К.Хорні характэрную падобным індывідам стратэгію паводзін лічыла “спосабам абароны ныючага нарцысічнага рубца” [104, с. 138].

Уласцівыя лірыцы Л.Дранько-Майсюка элементы нарцысізму неаднойчы адзначаліся даследчыкамі яго творчасці і ў адносінах да лірычнага героя, і ў дачыненні да самога паэта. Пры гэтым большасць літаратуразнаўцаў мела на ўвазе так званы “дабраякасны нарцысізм” (паводле Э.Фрома), калі асоба адчувае сваю выключнасць, абранніцтва ў сувязі з плёнам уласных дасягненняў. Прыватнымі прыёмамі рэалізацыі такога віду нарцысізму ў мастацкіх тэкстах сучаснага пісьменніка называліся шматлікія факты самацытавання, самавытлумачэння, самарэцэнзавання. Аднак нельга не заўважыць, што аўтацытацыя і ацэнка мастаком уласных вершаў пэўным чынам звязана з вобразам цудоўнай А. Яна выступае першым слухачом і крытыкам толькі што народжаных твораў, якія адначасова служаць ёй сродкамі супакаення. Радком-заклінаннем “Прысніся. Ты не снілася ні разу...” герой выклікае з’яўленне каханай у яго сне. Як бачым, акрамя свайго прамога

прызначэння – узбагачэння вобразнасці за кошт адсылкі да першакрыніцы, аўтацытата мае тут функцыю яднання закаханых, своеасаблівага пасрэдніка іх глыбокай унутранай блізкасці, акрэслівае прастору, дзе перасякаюцца сферы духоўных інтарэсаў герояў. Іншымі словамі, цытацыя і рэцэнзаваанне ў многіх творах сучасным аўтарам самога сябе суадносяцца з нарцысічным светаўспрыманням толькі ўскосна і часта выглядаюць па-мастацку апраўданымі. У большай ступені недарэчнымі падаюцца радкі непрыхаванага самаўсхвалення, узвышэння свайго паэтычнага таленту: “Не ведаў, не знаў, што чакае Акропаль, // Яшчэ не прадбачваў *свай* *вышын*...” [75, с. 46]. Або: “Так я пісаў за тыдзень ці за два // *Да слоў, пазначаных пячаткай майстра*...” [75, с. 73].

Зрэдку ў лірыцы беларускага пісьменніка сустракаюцца вершы, спароджаныя актывізацыяй “злаякаснага нарцысізму”, калі аб’ектам любавання становяцца не вынікі ўласных намаганняў, а якасці, першапачаткова дадзеныя чалавеку, скажам, яго знешнасць ці здароўе. Да прыкладу, менавіта такім выглядае наступны аўтапартрэт: “Маё дыханне, поўнае мелісы, // Ляўконія плыве ў мае сляды” [75, с. 70]. Аднолькава выяўлены “злаякасны нарцысізм” і ў творчасці П.Верлена, і ў С.Малармэ. Параўнаем: “Крещенный вечною росой, весь в позолоте, // Рассвета чистого из бездны голубой, // Подобный ангелу, люблю и гибну разом” [80, с. 456] (С.Малармэ, пер. А.Рэвіча); “Я к вам пришел, покрыт предутренней росой, // С челом, обвеянным дыханием ветров” [78, с. 162] (П.Верлен, пер. Ф.Салагуба).

Увогуле, у філасофіі і псіхааналізе нарцысізм – паняцце, якое ўключае ў сябе надзвычай шырокі спектр значэнняў – ад сімвала чалавечага самапазнання да натуральнай для кожнага індывіда або паталагічнай формы самаўлюбёнасці [57, с. 658 –660]. Таму, у цэлым прымаючы думку аб наяўнасці нарцысічнага пачатку ў лірычнага героя Л.Дранько-Майсюка і яго ўраўнаважанні самаіроніяй, мяркуем, што ўжыванне тэрміна ў дадзеным выпадку патрабуе ўдакладнення, карэкціроўкі. У дачыненні да творчасці айчыннага аўтара пад нарцысізмам найперш варта разумець такую яго іпастась, як эгацэнтрызм – гранічна суб’ектыўны погляд на свет, дзе цэнтральнае месца адводзіцца перажыванням персанажа. Яго захопленасць уласнай персонай рэалізуецца шляхам апявання ў інтымных вершах свайго прозвішча і імя, а таксама праз

засяроджаныя рэфлексіі пісьменніка, пераважна ў крызісных для кахання сітуацыях, над душэўным станам лірычнага суб'екта без уліку эмоцый і пачуццяў гераіні. Часам творчыя вынікі нарцысічнай арыентацыі фармулююцца адкрыта: “Каханая парой такой // З маёй паэзіі знікае” [75, с. 64].

Выключна намінальная прысутнасць вобраза цудоўнай А. у прысвечаных ёй творах асабліва заўважаецца ў пачатковы перыяд развіцця любоўнага рамана персанажаў. Так, большасць дэаб'ектных вершаў-рэфлексій у зборніку датуецца чэрвенем-жніўнем 1991 года (“Над Прыпяццю і над Гарынняю...”, “Зноў хваля, ператвораная ў камень...”, “О, Vita!.. На сардэчныя скрыжалі...” і інш.). З іншага боку, з'яўленне твораў такога кшталту ў Л.Дранько-Майсюка можа быць абумоўлена ўплывамі лірыкі П.Верлена перыяду “Рамансаў без слоў”, дзе адсутнасць прадмета жаданняў ёсць заканамернай уласцівасцю, дэтэрмінаванай імпрэсіяністычнай манерай пісьма. Ускосна пацвярджае гэту думку ў адным з названых вершаў і сучасны мастак слова:

Пяю рамансы ў элегічнай яме,
Як ты вучыў, — без слоў [75, с. 24].

Менавіта пераадоленне асобай свайго нарцысізму Э.Фром лічыў асноўнай умовай дасягнення ёю здольнасці кахаць [103, с. 192]. Немагчымасць ці нежаданне лірычнага героя Л.Дранько-Майсюка перанесці каштоўнасці цэнтр з “Я” на “Не-Я” звязана з бояззю доўгатэрміновых і трывалых любоўных адносін. “А мне ж усё сур'ёзнае — пакута, // Тугая канапляная пятля” [75, с. 40], — прызнаецца ён, жадаючы перапыніць наспелую размову з каханай. Тым самым перавага аддаецца так званым любоўным паводзінам замест глыбокіх пачуццяў да жанчыны, размаітая гама якіх зводзіцца лірычным суб'ектам да аднаго “негатыўнага” варыянта — **кахання-хваробы**. На думку паэта, яно мае моцны разбуральны пачатак у фізічным і духоўным сэнсе, у творчых і сацыяльных адносінах. “Невідущая, сляпая стыхія кахання мяне заўсёды палохае. У ёй тояцца небяспечныя вынікі, вар'яцтва, салодкае імкненне да самагубства; у ёй тоіцца смерць творчасці. Такое каханне (каханне-хвароба!) стварае культ толькі аднаго чалавека і прымушае не бачыць іншых людзей...” [90, с. 24] — упэўнены пісьменнік.

Апантанасць індывіда пачуццём і поўная залежнасць ад аб'екта свайго захаплення ў аднолькавай ступені характарызуе і старажытнагрэчаскае каханне-манію. Аднак, у адрозненне ад антычных мысляроў, што не ўключалі *mania* ў лік чатырох асноўных відаў любові, Л.Дранько-Майсюк бачыць у ім безальтэрнатыўную другую фазу пачуцця. Таму, як ні парадаксальна, але, па яго меркаванні, пачатак (каханне-свята) так і павінен застацца пачаткам, не падразумяваючы працягу. Іншымі словамі, унікнуўшы першай памылкі ў змешванні тэрмінаў і ўнутранага зместу пачуццяў “каханне” і “закаханасць”, аб чым было сказана вышэй, сучаснаму паэту не ўдалося пазбегнуць другой. Згодна з Э.Фромам, яна звязана з ілюзіяй, “што каханне абавязкова азначае адсутнасць канфлікту” [103, с. 176]. Падобная светапоглядная пазіцыя абумоўлівае факт свядомага абрання лірычным “я”, па сутнасці, бесперспектыўнага кахання як адзіна магчымага варыянта пачуцця, што не выклікае цяжкіх для асобы наступстваў у выглядзе дэструктыўных псіхалагічных працэсаў. Аднак часам у абачлівага і нерашучага героя заўважаецца падсвядомая прага шлюбных адносін, якая праступае ў марах, што не прадугледжваюць свайго здзяйснення. Так, у вершы “На вуліцы Сухой у змроку радасным...” летуценныя выказванні пра далейшае шчаслівае сумеснае жыццё, сямейны агмень і будучых дзяцей, фармальна ўкладзеныя ў вусны жанчыны, у аднолькавай ступені належаць і лірычнаму суб'екту:

Не ведаю – маё яно ці ўкрадзена,
Але ж прыйшло такое разуменне:
Жанчына хоча больш, чым Богам дадзена,
Мужчына тое ж хоча, толькі меней [75, с. 87].

Падобны даволі нечаканы матыў упершыню нараджаецца са з'яўленнем у жыцці персанажа цудоўнай А. і сведчыць пра якасныя зрухі ў яго светаўспрыманні. Новае, нязведанае раней пачуццё, якое пакуль не асэнсоўваецца героем, пэўным чынам змяняе, нават ламае, звыклую, цвёрда засвоеную ім сістэму аксіялагічных прыярытэтаў. “Дзе каханне, а дзе закаханасць // Аніяк не хачу зразумець” [75, с. 37], – губляецца ён у сваіх азначэннях. Крызіс эгацэнтрызму суб'екта ўзмацняецца па меры выпявання яго пачуцця. Яшчэ не ператвараючыся ў альтруізм, уласцівы персанажу

нарцысизм набывае прынцыпова новую іпастась, яскрава выяўленую ў антычным міфе пра Нарцыса.

Найбольш вядомы сённяшняму шырокаму чытачу варыянт згаданага міфа, адпаведна якому Нарцыс быў пакараны Афродзітай за самаўлюбёнасць і пакуты некаханай ім німфы Рэха, насамрэч з'яўляецца прафанацыяй старажытнай першакрыніцы. Французскі знаўца антычнасці П.Кін'яр зазначае: “Не разумею, чаму сучасныя людзі вырашылі, што Нарцыс закахаўся ў самога сябе і быў за гэта пакараны. Яны не маглi ўзяць гэту легенду ў грэкаў. Гэтак жа як не маглi знайсці яе і ў рымлянаў” [18, с. 130]. Далей даследчык прыводзіць тры варыянты аўтэнтчнага міфа, і ўсе яны маюць мала агульнага са станам самаўлюбёнасці. Найбольш цікавы ў адносінах да лірычнага героя Л.Дранько-Майсюка пададзены Паўсаніем варыянт, згодна з якім Нарцыс прымае свой адбітак у ручаі за выяву адабранай смерцю яго любімай сястры-блізняткі. Прыведзеная інтэрпрэтацыя міфа з'яўляецца паэтычнай версіяй адной з філасофскіх трактовак нарцысизму, прапанаванай З.Фрэйдам. Маецца на ўвазе нарцысічны выбар прадмета захаплення, заснаваны на падабенстве аб'екта і суб'екта любові. У асобе цудоўнай А. персанаж найперш бачыць блізкую, роднасную душу, адпаведна называючы яе “пяшчотнай сястрой”. Пры гэтым узнікненне такога ўспрымання каханай хутчэй за ўсё звязана са своеасаблівым самападманам. Спачатку яно выступае эўфемізмам, які прытупляе згрызоты сумлення, выкліканыя амаральнымі ў адносінах да інстытута шлюбу ўчынкамі і паводзінамі герояў.

Над нашым пацалункам першым
Плыў дым сямейнага кастра:
Не палюбоўніца – сястра!
А я? А я твой брат старэйшы [75, с. 26].

Аднак у працэсе выпявання і на апагеі кахання, калі голас сумлення патанае ў віры пачуцця, ужыванне слова “сястра” ўжо не мае функцыі псіхалагічнага прыёму, а ў пэўным сэнсе характарызуе сутнасную адметнасць пачуцця, абумоўленую падабенствам духоўнай арганізацыі герояў – “канцэртнай ластаўкі” і “самотнага паэта”. Арганічнасць вобраза каханай-сястры ў апяванні такога віду любові яскрава выяўляе лірыка П.Верлена: “Хотя бы для того, чтоб нас развлечь, порой // Должна любовница казаться нам сестрой”

[78, с. 16]. Знешняя матывацыя прыведзенай паэтычнай метамарфозы пазней неаднаразова ўдакладняецца думкай пра духоўную роднасць партнёраў, калі “душы – сестры у нас” [78, с. 138], або пра наяўнасць у іх агульнай, адной на дваіх, душы: “Слышэн плач душы тоскливой – // Ах, не *нашей* ли души?” [78, с. 142].

Апісанае вышэй шматузроўневае пачуццё ўяўляе сабой нечаканы сінтэз, дзіўнае спалучэнне некалькіх відаў любові. Калі прынцып падобнасці і сяброўская блізкасць указваюць на антычную *philia*, то па шэрагу іншых прыкмет яно нагадвае старажытнарымскае *pietas*. Прычым апошняе разумеецца не ў першапачатковым сэнсе, які прадугледжваў аднабаковую сувязь, а ў значэнні, замацаваным за гэтым тэрмінам у еўрапейскім філасофскім дыскурсе Новага часу, што надзвычай выразна характарызуюць утвораныя ад лацінскага караня англійскія словы *piety* (набожнасць) і *pity* (жаль, літасць). Мексіканскі паэт і мысляр А.Пас вытлумачвае *pietas* наступным чынам: “Сыноўская, братэрская, бацькоўская любоў – гэта не любоў, гэта *шанаванне* ў самым старажытным і рэлігійным сэнсе слова. *Шанаванне* – *pietas*. <...> *Pietas* – набожнасць, тое, як у Рыме ставіліся да багоў. Шанаванне разумеецца і як спагада, а яна для хрысціян – разнавіднасць міласэрнасці. <...> Набожнасць, ці любоў да Бога, па меркаванні тэолагаў, нараджаецца з адчування сіроцтва: стварэнне Божае адчувае сябе кінутым у свет і шукае свайго Творцу” [68, с. 226 – 227]. У інтымнай лірыцы беларускага і французскага пісьменнікаў складанае пачуццё *pietas* высвечваецца рознымі гранямі. Так, у паэзіі П.Верлена разам з яскрава выяўленым вобразам пакінутага любімай сястрой сіраты (“Зарок”) заўважаецца прысутнасць, асабліва ў зборніку “Добрая песня”, матыву абагаўлення каханай, кананізацыі жанчыны, прыпадабнення яе да Абсалюту (“Святая ль в своем ореоле...”, “Она прелестна в свете нежном...”, “Поскольку брезжит день, поскольку вновь сиянье...” і інш.). Акрамя таго, у французскага мастака слова нават назіраюцца спробы даць паэтычную дэфініцыю свайму пачуццю, асноўнымі рысамі якога называюцца “...состраданье к бедам, // Сближение душ в несчастье // И сестринское участие” [78, с. 196], што дазваляе кваліфікаваць яго як *pietas*.

У адрозненне ад свайго творчага настаўніка, Л.Дранько-Майсюк паслядоўна адзначае толькі разуменне героем нябеснай, незямной існасці жанчыны. Яна – недашаптаная “малітва да Бога”

[75, с. 93], “высокая маланка, // Ахоўніца нябеснага стала” [75, с. 42]. Пры гэтым, не здолеўшы вытлумачыць прыроду свайго дзіўнага пачуцця да “палюбоўніцы-сястры”, лірычны суб’ект вылучае ў ім два супрацьлеглыя вышэйшыя пачаткі – анёльскі і д’ябальскі, якія канцэнтруюцца ў асобе каханай. Так, у адносінах да цудоўнай А. беларускім паэтам неаднаразова ўжываецца адмысловае спалучэнне “зялёны блакіт”, што ў кантэксце яго заўвагі-тлумачэння арыгінальнай сімволікі колераў (сіні – Божай маці, зялёны – д’ябла [75, с. 130]) набывае празрысты сэнс. Не аспрэчвае думку аб суіснаванні ў любові дзвюх антаганічных стыхій і П.Верлен, лічачы такую адметнасць арганічна ўласцівай як жанчыне, так і сутнасці самога пачуцця:

Любовь, любовь неутомима!
Как дьявол – яростью томима,
Мила – как вздохи херувима! [78, с. 333]
 (“Пралог”, пер. В.Брусава)

Думаецца, успрыманне лірычнай гераіні адначасова “ангелом и душегубом” у абодвух паэтаў звязана з адвечным пошукам мужчынамі недасягальнага жаночага ідэалу, які, па меркаванні псіхолага-практыка В.Йонена, заключаецца ў жаданні “таямнічага спалучэння святасці і распусцы, <...> заганаасці і па-дзіцячы чыстай духоўнасці” [105, с. 90]. Паводле разважанняў даследчыка, менавіта заснаваны на сумяшчэнні несумяшчальнага двухаблічны вобраз-фантом з’яўляецца падмуркам уласцівага мужчынам перманентнага ўнутранага канфлікту паміж ілюзіямі і рэальнасцю, у выніку чаго суб’ект падсвядома накіроўвае свае пошукі на розных жанчын [105, с. 95]. Аднак, будучы па натуры тонкім рамантыкам, персанаж Л.Дранько-Майсюка здолеў для сябе вырашыць падобную калізію шляхам надання сваёй каханай і спакушальнай эратычнасці, і высокай чысціні. Такім чынам беларускі пісьменнік стварае арыгінальны вобраз цудоўнай А. – зямной багіні, жанчыны-мары, якая пры гэтым застаецца рэальным чалавекам. Каханне да яе становіцца для персанажа своеасаблівай верай, што прадстаўляе яму магчымасць перажыць увесь уяўны спектр пачуццяў – “ад ласкі да пакуты” [75, с. 77], набыць упэўненасць і прагу да жыцця, адчуць яго паўнату, цэласнасць і сэнс.

Мне шчасце дадзена магчымае
І з ім такое адкрыццё, –
Што толькі з гэтаю жанчынаю
Спазнаю поўнае жыццё;
Што толькі з ёю мне адкрыюцца
Глыбіні, цёмныя дасюль,
І думкі чысцінёю ўмьнюцца,
І стане светла адусюль... [75, с. 57]

Ачышчальная сіла веры не дазваляе герою ісці на кампраміс са сваімі ранейшымі аднамомантнымі эратычнымі жаданнямі, атавізмамі яго донжуанства. Хаця паняцце вернасці ў свядомасці персанажа яшчэ не маркіруецца, ён катэгарычна адмаўляе які б то ні было падман у каханні. Увабраўшы ў сябе лепшыя рысы слабой паловы чалавецтва, любая замяняе герою ўсіх жанчын у свеце. Ён са здзіўленнем заўважае: “Я жыву поўным жыццём тады, калі з’яўляецца жанчына. І я ўбачыў *рубёж* гэтага жыцця, калі з’явілася яна” [75, с. 10 – 11]. Вобраз цудоўнай А. для лірычнага суб’екта выступае “мяжой на даляглядзе” не толькі ў сэнсе пастаянства яго пачуццёвых інтэнцый. Гэта складаная метафара па сваёй сутнасці прыпадабняецца да матэматычнага азначэння граніцы, да якой можна максімальна наблізіцца, але дасягнуць яе немагчыма. З аднаго боку, яна выяўляе імкненне героя зразумець каханую, што ў выніку прыводзіць да асэнсавання ім бясплённасці сваіх намаганняў у дасканалым спазнанні напauзьмнога-напauнябеснага ідэалу. З другога – акрэслівае трансфармацыю ўкаранёнага ў свядомасці персанажа я-цэнтрызму ў эгаальтруізм (паводле Ю.Рурыкава [106, с. 155]) – найвышэйшую для яго, але не абсалютную, ступень рэалізацыі здольнасці кахаць.

Пры гэтым “любоўны монатэізм”, зацікаўленасць у адзінай, выключнай ва ўяўленні лірычнага суб’екта асобе прыводзіць да прыняцця той эмацыянальнай залежнасці ад каханай, якая раней палыхала і нават страшыла яго. Аднак насуперак чаканням героя падобны стан не перашкаджае яму тварыць, востра адчуваць прыгажосць у акаляючым свеце і атрымліваць асалоду ад жыцця. Больш таго, цудоўная А. для персанажа – “ад нямоты збавенне”, яго “пурпуровы ўзвіў” [75, с. 93]. Незаменнай крыніцай натхнення, адзінай музай каханага-паэта пачувае сябе і сама гераіня: “Божа! Гэтай вясной я магла б назаўсёды пакінуць Беларусь! Мы не

сустрэліся б, і *ты не напісаў бы ніводнага верша...*” [75, с. 7] Насамрэч такая сітуацыя, па меркаванні псіхолагаў, для індывіда моцнага полу выглядае цалкам натуральнай і нават тыповай. “Ці не тут – у бясконцым канфлікце паміж цягай да жанчыны і страхам перад ёй – тоіцца адзін з важнейшых вытокаў мужчынскага творчага пачатку?” [104, с. 126] – небеспадстаўна задаецца пытаннем К.Хорні і ў ходзе даследавання прыходзіць да станоўчага адказу. Для лірычнага героя-паэта Л.Дранько-Майсюка страх знаходзіцца ў дыялектычнай супрацьлегласці з каханнем, але і разам з ім выступае рухаючай крэатыўнай сілай.

Скразны ў інтымнай лірыцы Л.Дранько-Майсюка матыў страху, што заўважаецца ледзьве не ў кожным яго творы з нізкі “Маёй цудоўнай А.”, рэалізуецца як праз абстрактную філасофскую ідэю, прадмет пастаянных рэфлексій і роздумаў персанажа, так і ў канкрэтных вобразах-сімвалах. Трэба сказаць, што С.Малармэ і П.Верлен, часта звяртаючыся ў сваіх вершах да згаданага матыву, непасрэдна звязвалі ўзнікненне страху з няздольнасцю чалавечай істоты, яе абмежаванасцю дасягнуць ідэалу ў пакутлівым творчым пошуку. Адсюль памкненне французскіх аўтараў надаць яму касмічныя маштабы праз выкарыстанне не зусім сінанімічных абстрактных паняццяў **Бясілле, Нядужасць, Нязмога, Немагчымасць**. Услед за сваімі літаратурнымі настаўнікамі Л.Дранько-Майсюк падае ўласную версію вытлумачэння феномена страху, атаясамліваючы яго з **неспакоем**. Калі для С.Малармэ адваротным полюсам страху-нядужасці з’яўляецца славыты блакіт, што ўтрымлівае, паводле А.Хадановіча, “усе складнікі агульнавядомага “трохкутніка” Ісціна-Дабро-Прыгажосць” [107, с. 139], то ў беларускага пісьменніка падобнай апазіцыяй выступае душэўны спакой, у якім мастак найперш бачыць сакрэт хараства. Спакой разумеецца лірычным героем Л.Дранько-Майсюка як вышэйшая аксіялагічная катэгорыя. Дзеля яго персанаж здольны ахвяраваць маладосцю, радасцю, паэзіяй і нават каханнем:

Сваё апошняе каханне,
Незразумелае такое,
Адаць магчыма за **жаданне**
Жыць, як парнасец, у спакоі [74, с. 44].

Іншымі словамі, у сваіх поглядах на ідэал прыгажосці і суадносіны яе са страхам айчынны аўтар арыентуецца на пазіцыі старажытных грэкаў. Такую нязвычайную сувязь тлумачыць сучасны беларускі філосаф У.Мартынаў: “...антычная культура ў працэсе свайго існавання выпрацавала шэраг такіх блізкіх па сэнсе паняццяў, як “эўціомія”, “атараксія”, “аўтаркія”, што праліваюць святло на старажытнагрэчаскае разуменне прыгажосці. Сутнасная характарыстыка гэтых паняццяў азначае стан душэўнага спакою, непарушнасці як вышэйшай каштоўнасці быцця. Шлях да бясстраснага, ціхамірнага светаўспрымання, да асобнай самадастатковасці палягае праз спазнанне свету, пераадоленне страху, вызваленне ад трывог” [108, с. 176 – 177].

Усё ж нельга не заўважыць і істотную адрознасць у спасціжэнні французскімі і беларускімі паэтамі акрэсленай вышэй катэгорыі. Страх-нядужасць у С.Малармэ і часткова ў П.Верлена мае **субстанцыянальны** характар, што, згодна з сучаснай філасофіяй, абумоўлены судакрананнем чалавека-мысляра з трансцэндэнтнай рэальнасцю. Наступны ўрывак з “Літаратурнай сімфоніі” першага з узгаданых творцаў найлепшым чынам дэманструе субстанцыянальны страх асобы ў яе імкненні спасцігнуць “звышнатуральнае”, не падуладнае асэнсаванню абмежаванымі чалавечымі здольнасцямі. “Сучасная муза Нязмогі, якая мне цягам гадоў заступае дарогу да вернае скарбніцы Рытмаў, прысуджаючы да салодкай пакуты бяздзейна, бясконца чытаць <...> найвышэйшых майстроў, чыёй прыгажосцю я рынуты ў роспач; мая варагіня, мая варажбітка з падступным напоем – п’янкою атрутай журбы, табе прысвячу дзеля глумы і кпінаў ці – хто яго ведае? – дзеля прызнання ў любові – вось гэтыя радкі майго жыцця, што скла-ліся ў лагодныя часы, калі твой подых мне не надаваў нянавісці да існага, не нёс няплённага кахання да нябыту” [97, с. 100]. Наяўнасць страху ў героя Л.Дранько-Майсюка выклікана ўсведамленнем сябе як чалавечай істоты з абмежаваным жыццёвым прасцягам і таму з’яўляецца вынікам **экзістэнцыяльнага** выяўлення.

Экзістэнцыяльны страх-неспакой – вызначальная катэгорыя ў разуменні сутнасці любові лірычным суб’ектам беларускага аўтара. Менавіта станам небяспекі, боязі дэтэрмінавана сітуацыя паслядоўнага выбару персанажам першай фазы пачуцця да жанчыны – кахання-свята (ludus). Неспакой, з’яўляючыся для героя

дыскамфортным, негатыўным душэўным станам, цесна звязваецца ім з каханнем-хваробай. У той жа час з уласна закаханасцю знітаваны, па меркаванні мастака, “геаметрычны спакой” [86, с. 13], перажываючы які, суб’ект пачувае сябе ўтульна. Такім чынам, галоўным страхам, што безупынна атручвае жыццё персанажу сучаснага паэта, з’яўляецца **страх пакахаць**, які часам нагадвае фобію і яскрава ўвасабляецца ў вобразе магільнага каменя. Аднак, імкнучыся захаваць душэўную незалежнасць праз адну з індукцыраваных страхам стратэгий абароны [109, с. 65] – падмену адзінага цэласнага пачуцця шэрагам дробных любоўных раманаў, лірычны герой насамрэч атрымлівае толькі ілюзію свабоды і не набывае жаданага стану атараксіі. Мексіканскі філосаф А.Пас лаганічна, але глыбока акрэслівае гэтую знешне парадаксальную з’яву: “Каханне суровае, гэта форма аскетызму (як і распуста, калі змяніць знак на супрацьлеглы)” [68, с. 230]. Іншымі словамі, і першае, і другое абмяжоўваюць волю, скоўваюць размах памкненняў індывіда да атрымання асалоды. Так, калі адзінаскіраванасць кахання катэгарычна не можа дазволіць чалавеку іншага, акрамя абранага, аб’екта пачуцця, то шматвектарнасць распусты стварае сталёвыя межы-ланцугі, што не даюць магчымасці суб’екту вырвацца з зачараванага кола хуткаплынных рамантычных прыгод і засяродзіць увагу на адной жанчыне, займець трывалую прыхільнасць, прырасці душой.

Аднак з раптоўным, нечаканым для сябе, адкрыццём новага, яшчэ не асэнсаванага пачуцця да цудоўнай А., якое не ўкладаецца ў яго звычайную, прагматычна-дакладную схему кахання, лірычны герой імкнецца пераадолець ранейшы страх-неспакой, узбагачаючы яго станоўчымі эмоцыямі і адшукваючы ў ім светлыя фарбы. Як вынік – з’яўленне ў вершах аксюмараных тропаў, тыпу *вясёлы страх, шалёны спакой, цудоўны страх, рамансны неспакой, ясны страх* і інш. У рэшце рэшт персанаж увогуле адмаўляе прысутнасць у яго такога душэўнага стану: “...страху няма ў любові, калі яна дасканалая” [75, с. 8]. Нягледзячы на падобнае прызнанне, лірычны суб’ект не пазбаўляецца свайго неспакою. Яго страх цалкам не знікае са з’яўленнем кахання да цудоўнай А., ён хутчэй радыкальна трансфармуецца. **Страх пакахаць** якасна мадыфікуецца ў **страх згубіць** сваё пачуццё і разам з ім любую асобу. У “Інтрадукцыі” – дзённіку гісторыі кахання – запіс за 2 снежня 1991 года абмяжоўваецца толькі адной хвалюючай героя

праблемай: “Яна можа знікнуць гэтак жа, як учора ў святле сафітаў знікалі Яе шафранавыя ўборы” [75, с. 13]. Ранейшае цвёрдае перакананне ў хуткаплыннасці, нявечнасці кахання толькі ўзмацняе трывогу і неспакой. Адметна, што і ў паэзіі П.Верлена з яго разуменнем любові як часовага, нетрывалага пачуцця страх згубіць каханую, шматкроць памножаны няўпэўненасцю ў сабе і нявер’ем у магчымасць шчасця, выяўлены найбольш яскрава. Так, інспіраванае страхам сумненне – цэлая тэма ў межах зборніка “Добрая песня” французскага аўтара (вершы “Два месяца уже и долгих две недели...”, “Лети ты, песенка, скорей...”, “Поскольку брезжет день...” і інш.).

У інтымнай паэзіі Л.Дранько-Майсюка назіраецца два абліччы страху – мужчынскае і жаночае – і адпаведна два яго носыбіты. Пры гэтым, баючыся адкрыта выявіць перманентны страх свайго героя, аўтар нібы знарок унікае прамых указанняў, дакладных найменняў яго панічнага душэўнага стану. Акрэслены вышэй неспакой персанажа ці то выразна праступае з падтэксту праз агульную настраёнасць твора, ці то падаецца апасродкавана, ускосна. Разам з тым страх-неспакой – атрыбутыўная адзнака вобраза гераіні. Яе “лілейны страх”, адпаведна эгацэнтрычнаму светаўспрыманню лірычнага суб’екта, разглядаецца праз прызму яго перажыванняў і выступае амбівалентнай стыхіяй. Так, неспакой цудоўнай А. можа быць пазітыўным, надаваць вастрэню пачуццям персанажа, спрыяць узнікненню дадатковай пяшчоты да любай. Падставай для канструктыўных змен з’яўляецца якасная метамарфоза вобраза каханай у свядомасці героя: ператварэнне яе ў слабую і безабаронную істоту праз наяўнасць “чыстага страху”. Аднак відавочная бясплённасць намаганняў лірычнага суб’екта вызваліць цудоўную А. ад трывожнага неспакою прыводзіць яго ў роспач. У выніку яе страх становіцца невыноснай пакутай для героя, набывае негатыўнае адценне:

І гэтакі ж страх (балючая страшынка) –
Цяжар найбольшы для маіх плячэй.
Усё аддаў бы і на ўсё рашыўся,
Каб толькі знік ён з дарагіх вачэй [75, с. 42].

У дадатак неспакой любай шматкроць памнажае, акумулюе страх лірычнага героя, які нястомна шукае шляхі пераадолення

гэтага дысгарманічнага, разбуральнага для цэласнасці асоб кожнага з закаханых, адчування. Такія свядомыя індукцыраваныя страхам рэакцыі персанажа, скіраваныя на дасягненне душэўнага спакою, могуць мець некалькі варыянтаў. Сярод спосабаў пазбаўлення ад панічнага ўнутранага стану аўтар называе цярпенне, прамоўленыя цудоўнай А. словы пяшчоты, стыхію мастацтва, а таксама хвіліны імгненнай радасці – фізічнай блізкасці закаханых, якія ўяўляюцца суб'екту доказам трываласці іх вялікага і ўзнёслага пачуцця. Адметнае месца ў дасягненні героем душэўнай раўнавагі належыць ночы. Пасля пакутлівага расстання з каханай гэта адзіны час сутак, які дорыць персанажу жаданы спакой-забыццё, што затуманьвае розум і сцішвае боль. Аднак у перыяд разнастайных любоўных прыгодаў ноч атрымлівае дыяметральна супрацьлеглае эмацыянальнае напаўненне і звязваецца з абвастрэннем страху ў адносінах да парушэння маральных асноў інстытута шлюбу. Дэтэрмінаваны адзюльтэрам, стан трывогі і боязі героя інтымных вершаў Л.Дранько-Майсюка мае розныя ўвасабленні ў залежнасці ад аб'екта яго пачуццёвых інтэнцый.

Так, у “даакропальскай” лірыцы паэта, калі ў жыцці персанажа пераважаюць выпадковыя любоўныя захапленні, у большасці сваёй эратычна-геданістычнага характару, скразным выступае запазычаны ў П.Верлена матыў чорнага сну, што пастаянна праследуе суб'екта па начах (верш “Черный сон мои дни...”). Ён выкліканы несупадзеннем паводзін персанажа з усвядомленымі ім традыцыйнымі маральнымі рэгулятывамі. У сувязі з гэтым страх набывае выкліканыя голасам сумлення дадатковыя адценні: пачуццё віны і ўнутраных сумненняў у праваце і дазволенасці сваіх учынкаў. Нягледзячы на згаданыя акалічнасці, герой працягвае любоўныя вандроўкі “ад вуснаў і да вуснаў” [75, с. 71], цалкам падпарадкоўваецца сваім аднамомантным інстынктыўным імпульсам, ператвараючы асалоду і спакусу ў жыццёвую праграму. Тым самым персанаж дэманструе выразны ўзор “імпрэсіяністычных паводзін”. Характарызуючы англійскі імпрэсіянізм, Л.Андрэеў зазначае: “Імпрэсіяністычныя паводзіны” – гэта жыццё ў імя пачуцця, гэта “новы геданізм”, які адраджае далёка не новы амаралізм і эстэцтва” [77, с. 243 – 244]. Аўтар сапраўды “ўмее прыгожа, эстэтычна абставіць сітуацыю класічнага адзюльтэра” [83, с. 247], што падкрэслівае і В.Русілка, а яго герой напоўніцу, як у апошні дзень, упіваецца радасцямі

зямнога жыцця. Блізкае па духу да азначанага стану і сімвалічнае мастацтва. Паводле Ю.Борава, тут “асоба спяшаецца <...> нацешыцца пачуццёвасцю нават “цаною страты” [110, с. 332].

Зразумела, такі пікавы, вяршынный стан вымагае максімальнага выкарыстання магчымасцей арганізма, найперш яго псіхічных рэсурсаў. Натуральна і тое, што бясконца доўжыцца падобная эйфарыя не можа. Нават мэтаскіраванае вызнаванне асалоды ў выніку перанасычэння хаця б на падсвядомым узроўні павінна даць унутраную расколіну. Такое, выкліканае няздольнасцю ўтаймаваць інстынкты, душэўнае спусташэнне, крызіс асобы ў сваім гранічным выяўленні перажывалі і А.Рэмбо, і П.Верлен, што досыць выразна характарызуе знакамітая фраза апошняга: “Я – римский мир периода упадка” [78, с. 266]. Стомленасць асалодай, вычарпанасць душэўных сіл у выніку ліхаманкавай пагоні за эмоцыямі назіраецца ў лірычнага “я” Л.Дранько-Майсюка ў меншай ступені, але і ў яго ўнутраны разлад немінучы. Менавіта па гэтай прычыне з надыходам цемры страх не адпускае сваю ахвяру, працягвае атручваць ёй жыццё. Часам начны кашмар вырастае да гіганцкіх памераў, персаніфікуецца, уступаючы з персанажам у маўклівую барацьбу:

Агорне ноч. Не бойся ночи!
І страх, што месціцца ў душы,
Як ворага свайго, па-воўчы
Зубамі люта задуюшы.
Ці маладога, ці старога –
Цябе заўсёднага сюд-тут
Той страх палохае хваробай,
Страшнейшаю за Страшны суд [76, с. 63].

У гэтым выпадку выратаванне звязваецца героем з устойлівымі сямейнымі адносінамі, а зварот да адвечных хрысціянскіх каштоўнасцей, як і матыў Страшнага суда, надае такой пераацэнцы ўласных учынкаў адценне пакаяння. Згаданыя перамены ў вызначэнні аксіялагічных прыярытэтаў – яскравая адзнака кнігі “Тут” беларускага паэта, што выразна набліжае яе да зборнікаў прапаведніцкіх, маральна-дыдактычных твораў “Мудрасць”, “Любоў”, “Шчасце” П.Верлена. Аднак калі рэлігійныя ідэі і духоўнае перастварэнне ў П.Верлена з’яўляюцца

канцэптуальнай асновай названых вышэй зборнікаў, то пакаянне ў кнізе “Тут” Л.Дранько-Майсюка носіць свецкі і кароткатэрміновы характар. Хвіліны прасвятлення абавязкова змяняюцца чарговай пазашлюбнай сувяззю, што адкрывае персанажу спакусны шлях у палюбоўны рай.

Такі дуалізм аўтарскай пазіцыі ў адносінах да традыцыйнай маралі тлумачыцца разыходжаннем паміж яго выхаваннем у адпаведнасці з біблейскімі заветамі і свядомым непрыманням многіх хрысціянскіх імператываў. Цікава, што ў большай ці меншай ступені адхіленні ад усталяваных грамадствам нарматыўных прынцыпаў у звыклым сэнсе гэтага слова назіраюцца і ў французскіх мадэрністаў, бо ва ўсіх трох пісьменнікаў рэлігійнае пытанне таксама вырашаецца неадназначна. Малавернасць героя Л.Дранько-Майсюка, які не носіць крыжа, не моліцца і раз на год наведвае царкву [76, с. 31], абумоўлівае імкненне запоўніць унутраную пустату, душэўны вакуум, што збліжае яго з персанажам-богашукальнікам А.Рэмбо. Пры гэтым рэзка, нават у межах аднаго зборніка, перамены суб’екта беларускага аўтара ў адносінах да Бога выразна нагадваюць ваганні лірычнага “я” П.Верлена. Увогуле, уся інтымная лірыка Л.Дранько-Майсюка ўяўляе сабой незвычайную рэлігійную кантамінацыю. Аднак гэта не арганічнае суіснаванне мона- і політэізму, уласцівае менталітэту беларуса, а настойлівы пошук свайго, адметнага боства, якое б адпавядала эмпірычна засвоеным маральным арыенцірам героя. Моцная ў вершах айчыннага аўтара і язычніцкая плынь, прычым як славянскага, так і антычнага паходжання.

Менавіта апошняя становіцца вызначальнай у самаапраўданні лірычным суб’ектам сваіх шматлікіх мімалётных любоўных захапленняў. Парушэнне хрысціянскіх догмаў ураўнаважваецца для героя ўсведамленнем уласнай прыналежнасці да духоўнай культуры эліністычнай эпохі з яе пермісіўнай (цяглівай) палавой мараллю. Калі антычныя сюжэты і вобразы ў французскіх мадэрністаў выступаюць толькі класічнымі і эфектнымі сродкамі для данясення галоўнай ідэі верша, то ў Л.Дранько-Майсюка яны ўтвараюць атмасферу, паветра, якім дышае персанаж. Яго разуменне маралі падпарадкоўваецца блізкаму да поглядаў А.Рэмбо ўяўленню пра натуральнасць для чалавека пажадлівага кахання, спалучэння ў ім духоўнага і фізічнага аспектаў. Зыходзячы з гэтай устаноўкі, беларускі пісьменнік стварае ў сваім мастацкім свеце

незвычайны любоўны трохкутнік са сцёртымі вугламі – ідылічны ўзор адзюльтэра, калі, паводле В.Русілка, “усім добра – і каханкам, і іх “законным”, і нават дзеткам” [83, с. 247].

Аднак адносіны да парушэння хрысціянскіх пастулатаў і звязаны з ім характар страху кардынальна мяняюцца з узнікненнем у жыцці героя цудоўнай А. У кнізе “Стомленасць Парыжам” яго страх абумоўлены пераважна прагматычнымі прычынамі, найперш пагрозай раскрыцця пазашлюбнай сувязі. Разглядаючы сям’ю як нешта аб’ектыўна зададзенае, звыклае і будзённае, аўтар увасабляе складанае становішча закаханых у вобразах сямейных галер, завязанай на вузлы калючай сцябліны і струны сямейнай рызыкі, што надзвычай выразна перадаюць напружанасць, перашкоды і фатальнасць зыходу любоўнага рамана. Акрамя таго, раней уласцівыя персанажу пакуты сумлення адыходзяць на перыферыю, а ўзровень вінаватасці за свае дзеянні набліжаецца да мінімуму. Такая неадпаведная сітуацыі рэакцыя найперш выклікана перакананасцю ў чысціні сваёй грахоўнай любові і яе аб’екта, што падкрэсліваецца зваротам пісьменніка да хрысціянскай сімволікі і вобразатворчасці. Аднак хаця храмы, саборы, цэрквы, іконы прысутнічаюць на старонках зборніка даволі часта, ім адводзіцца другарадная, службовая роля. Як і іншыя алузіі – адсылкі да біблейскіх міфаў (*пацалункавы ерусалім, евангельская прахалода, віфлеемскі снег*), яны ствараюць аўру серафічнай любові лірычнага суб’екта і перадаюць душэўную цноту каханай жанчыны.

Сапраўднасць і шчырасць кахання героя ўскосна праступае з яго імкнення схваць ці заглушыць сваю рэўнасць, якая ў папярэдніх любоўных гісторыях увогуле не маркіравалася. На пачатку рамана персанаж свядома дзеліць цудоўную А. з яе мужам, хаця і марыць “мець абедзвюх рук спакой – // Трывожнай, што ў маёй далоні, // І той руці, што не ў маёй” [75, с. 49]. На апагеі кахання ён непараўнальна ўзвышае сваё пачуццё над “хімерай” шлюбнага абранніка яго любай (верш “Не веру, што ён лепшы за мяне...”). Цікава, што тут з’яўляецца даволі арыгінальны і парадаксальны матыў здрады палюбоўніку з мужам, якую герой гатовы дараваць сваёй каханай.

Жаночы страх у гэтай гісторыі кахання мае зусім іншае аблічча. Ён дэтэрмінаваны як знешнімі, так і ўнутранымі прычынамі. Апісанае вышэй пачуццё віны ў цудоўнай А. павялічваецца яе гендэрным статусам у духоўна-сацыяльнай

камунікацыі. Гераіня яшчэ больш востра перажывае сваё “грэхападзенне”. Агульнавядома, што ў перасячэнні мяжы дазволенага інерцыя традыцыйнага ўспрымання больш строгая якраз у адносінах да жанчыны. Іманентная матывацыя страху звязана ў жаночай натуры асобы з яе прыроджанай сарамлівасцю. “Пачуццё сорама, – зазначае сучасны рускі філосаф Б.Маркаў, – асаблівая “тонкая” разнавіднасць страху <...> Сорам – стан прамежкавы паміж страхам і віной” [111, с. 158]. Аднак, як гэта ні дзіўна, але бясконцыя намаганні лірычнага суб’екта дапамагчы сваёй любай пераадолець неспакой могуць стацца для яго негатыўнымі вынікамі. Бо яшчэ з часоў антычнасці заўважана, што якраз на падобнай сумесі пачуццяў у жанчыны грунтуецца вастрыва і трываласць фізічнага, плоцевага жадання. Пацвярджае гэта і наступная думка Г.Гачава: “Страх – спалох – першая фаза эратычнага пачуцця ў жанчыны” [9, с. 249].

Такім чынам, усё сказанае вышэй дазваляе сцвярджаць, што ўплыў лірыкі П.Верлена, С.Малармэ і А.Рэмбо на інтымную паэзію беларускага аўтара відавочны. Аднак, нягледзячы на паслядоўнае вывядзенне Л.Дранько-Майсюком сваёй літаратурнай генеалогіі найперш ад творчых набыткаў “выклятых” паэтаў, засваенне ім эстэтыкі французскага мадэрнізму абмяжоўваецца пераважна стылёвым узроўнем.

Віртуозна валодаючы палітрай фарбаў, айчынны мастак слова ўслед за П.Верленам з дапамогай нюансаў, адценняў, паўтонаў стварае запамінальныя імпрэсіяністычныя малюнкі і часта надае колерам знакавы і сімвалічны характар. Характэрная для ўсіх трох французскіх паэтаў наўмысная неадпаведнасць колеравых асацыяцый і сенсорная унікальнасць знаходзіць сваё ўвасабленне ў культываванні імі сінестэзіі, якую плённа выкарыстоўвае і сучасны аўтар. Акрамя таго, ці не самым цікавым аспектам каларыстыкі Л.Дранько-Майсюка з’яўляецца тонкае, магчыма, падсвядомае, адчуванне ім гука-колеравых аналогій, заснаванае на прызнанай усімі паэтамі-сімвалістамі арганічнай сувязі паміж зрокавым і слыхавым кампанентамі тэксту. Гэтыя прыёмы, як і аксюмараннасць, паслядоўнае ўжыванне слоў у нязвыклым кантэксце, а таксама экзатызмаў і варварызмаў, ва ўсіх чатырох паэтаў спрыяюць эффекту ўскладненасці, “цям’янасці” мастацкага тэксту. Не менш выразна праступае і трывалае засваенне айчынным

мастаком версіфікацыйнай тэхнікі і асноўных прыёмаў кампазіцыйнай будовы твораў П.Верлена і С.Малармэ (таўталогіі, семантычна-сімвалічнай падтрымкі элементаў тэксту, асацыятыўнай ланцуговасці і інш.). Акрамя таго, увагі Л.Дранько-Майсюка заслугоўвае як знешняя напеўнасць, меладычнасць радка П.Верлена, што рэалізуецца шляхам ужывання эўфаніі і “прыпадобненай мілагучнасці” (згодна з тэрмінам У.Вейдле), так і ўнутраная музыка С.Малармэ, якая грунтуецца на сэнсавай энтэлехіі гукаў, іх патэнцыйнай магчымасці перадаваць тую ці іншую семантыку, танальнасць, настрой.

Аднак, нягледзячы на колькасць і шырыню ахопу Л.Дранько-Майсюком прыёмаў мадэрнісцкай культуры, якасць гэтых запазычванняў дае падставы сцвярджаць, што пісьменніка нельга назваць усяго толькі вытанчаным стылізатарам. Плённа развіваючы традыцыі імпрэсіянізму і сімвалізму, беларускі аўтар апелюе да нацыянальнага духоўнага вопыту. Ён часта падае ўласныя інтэрпрэтацыі сімвалаў і варыянты тропай, тым самым не губляючы арыгінальнасці ў выяўленні свайго творчага пачатку.

Што тычыць канцэптуальнай асновы і духу “выклятых” паэтаў у творчасці Л.Дранько-Майсюка, то, паводле Л.Рублеўскай, “герой верша не належыць да «праклятых паэтаў», як называў сябе і сваё творчае пакаленне Верлен. Ён не выяўляе трагічнай раздвоенасці сябе як асобы і як паэта...” [112, с. 6 – 7] Пры ўсёй слушнасці прыведзенай думкі зазначым, што асобныя іманентныя рысы светаўспрымання вядомых французскіх аўтараў, адметнасцей іх светапоглядных і паэтычных сістэм з’яўляюцца неад’емнымі атрыбутамі мастацкай рэальнасці Л.Дранько-Майсюка. Так, вызначальнымі для беларускага пісьменніка з’яўляецца сімвалісцкі прынцып “жыццятворчасці” і імкненне стварыць ідэальную мадэль звышпрыгожай, святочнай мастацкай рэальнасці, што яскрава сведчыць пра яго імпрэсіяністычнае светаўспрыманне. Падобныя сувязі рэалізуюцца і ў прыватным, больш вузкім аспекце. Асэнсаванне Л.Дранько-Майсюком сутнасці такіх феноменаў, як каханне, страх, паэзія, быццё ёсць вынікам відавочнай рэцэпцыі творчай спадчыны “выклятых” паэтаў.

5 ІНТЫМНА-ФІЛАСОФСКІЯ РЭФЛЕКСІ Ў ПАЭЗІІ У.АРЛОВА

Напрыканцы ХХ стагоддзя ў айчыннай літаратуры назіраецца тэндэнцыя актыўнага абнаўлення традыцыйнай жанравай сістэмы шляхам вынаходніцтва новых фармальных адзінак. Сярод іх трэба назваць “версэты”, “вершаказы”, “пункціры”, “квантэмы” і “зномы” А.Разанава, “адзор’і” К.Камейшы, “кроплі” С.Законнікава, “бліскавінкі” М.Пазнякова, “вершаняты” Г.Каржанеўскай, “pager-вершы” Г.Лабадзенкі, “жарынкi” А.Мінкіна, “трыленсы” А.Нікуліна, “гучанкі” А.Гучка, “лагізмы” Міхася Башуры, “марскія шпількі” Г.Ціханавай, “парцэлы” А.Макарцова, “антырымы” А.Хадановіча і інш. Аднак трэба зазначыць, што па сваёй зместава-фармальнай структуры толькі некаторыя жанравыя ўтварэнні насамрэч выглядаюць навацыйнымі. Пераважная большасць узгаданых форм з’яўляецца, па сутнасці, філасофскімі верлібрызаванымі ці рыфмаванымі мініяцюрамі і не прэтэндуе на сапраўдную навізну.

Да ліку творцаў, якія здолелі стварыць арыгінальна-аўтарскія жанравыя адзінкі, трэба далучыць і У.Арлова, творчая сціпласць якога не дазволіла надзяліць уласнае вынаходніцтва кідкай назвай (вершы “Паром праз Ла-Манш”, “Парыжанка з Кноса”, “Бібліятэка імя Скарыны ў Лондане”, “Бэзавы адвячорак на краі стагоддзя” з кнігі “Фаўна сноў” і інш.). Гэтая акалічнасць дала падставу для прыхаванай навуковай палемікі. Так, канстатууючы ўзнікненне новай зместава-фармальнай з’явы, Л.Сільнова лічыць яе разнавіднасцю свабоднага верша, хаця ўрэшце падае магчымую назву для такіх твораў – “вершаванні” [113, с.7]. П.Васючэнка, глыбока прааналізаваўшы жанравую спецыфіку зборніка “Фаўна сноў” і пераканальна давеўшы арыгінальнасць і жыццяздольнасць новай паэтычнай формы, прапануе ўласны тэрмін – “вершатэксты” [114, с. 316]. Больш удалым, на нашу думку, выглядае азначэнне апошняга, бо нават у пададзеным Л.Сільновай кантэксте

“вандраванні – вершаванні”, гэтае слова нязменна выклікае асацыяцыю з працэсам рыфмоўкі.

Адрасаваныя У.Арлову нараканні на непаэтычнасць “вершатэкстаў” (калі карыстацца тэрмінам П.Васючэнкі), іх празмерную рацыянальнасць, на толькі знешняе захаванне вершаванай формы, думаецца, беспадстаўныя. Хаця аднасьць новага жанру з прозай відавочная (наяўнасць пэўнай сюжэтнай лініі, галоўных і другарадных персанажаў, элементаў традыцыйнай кампазіцыі і да т.п.), хутчэй гэта творы медытатыўна-псіхалагічнага характару. Медытацыя ў дадзеным выпадку разумеецца ў першасным, літаральным значэнні, трактуецца як эмацыянальны роздум. Іншымі словамі, праблематыка і паэтыка “вершатэкстаў” абумоўлена дуальнай карэляцыяй згаданых пачаткаў. У сваю чаргу, такое арганічнае спалучэнне дазваляе пашырыць інфармацыйнае поле твора, робіць яго шматтэмным. Нярэдка “вершатэкст” уяўляе сабой кантамінацыю, утрымлівае адзнакі ўсіх чатырох разнавіднасцей лірыкі паводле яе традыцыйнага падзелу на грамадзянскую, пейзажную, філасофскую і інтымную з выразным дамінаваннем апошняй (“Паром праз Ла-Манш”, “Фаўна сноў”, “Урыра ерорс”, “Кактэйль «Дзяцінства»” і інш.).

Больш таго, створаны У.Арловым новы жанр пераадольвае межы ўласна мастацкага твора, што выглядае натуральным у культурнай сітуацыі постмадэрну. У “вершатэкстах” суседнічаюць суб’ектыўныя ўражанні і навуковыя дэфініцыі, апісанне побытавых дэталей і папулярная інтэрпрэтацыя сапраўдных гістарычных фактаў з указаннем іх дакладных дат, падарожныя нататкі і філасофскія развагі, элементы грамадска-палітычнай аналітыкі і эстэтыка-літаратуразнаўчыя назіранні. Гэта ўплывае і на аб’ём тэксту, досыць вялікі для твора лірычнага роду з яго іманентнай цягай да лаканічнасці.

Сінкрэтызм мастацкага, філасофскага, публіцыстычнага і навуковага пачаткаў можна прадэманстраваць на прыкладзе ключавога “вершатэксту”, які даў назву зборніку, – “Фаўна сноў”. Тут прыкметы мемуарнай літаратуры – згадкі пра глыбока крануўшую дзіцячую душу недарэчную смерць зайца Колі і ўспамін пра ўлюбёныя кнігі па гісторыі – змяняюцца філасофскімі развагамі пра сутнасць такіх феноменаў, як каханне і сон; побач з нечаканым супастаўленнем старажытнарымскай гісторыі з падзеямі

XIX ст. на Беларусі, якія ўзнікаюць у тэксце праз аўтарэмінісцэнцыю (апавяданне “Пяць мужчын у леснічоўцы”), змяшчаюцца афарыстычныя заўвагі адносна славутых постацей айчыннай і сусветнай літаратуры. Аб’ядноўваецца ўся гэта размаітая інфармацыя інтымнымі перажываннямі лірычнага героя і густоўнымі эратычнымі апісаннямі.

Пры гэтым у творы назіраецца даволі вялікая колькасць дзеючых асоб. Тут і “нецвярозы тутэйшы паэт Анатоль, // падобны з твару да Гіёма Апалінэра” [115, с.37], і “падобны да самога сябе // цвярозы прэзаік Адам” [115, с.37], маскоўскі лазутчык і “драўляныя статуі святых апосталаў Пятра і Паўла, якія гавораць на дзесяці мовах” [115, с.38], “канцлер Вялікага Княства Літоўскага Леў Сапега” і “жаўтатвары Акутагава, // падобны да в’етнамскага студэнта” [115, с.39], “чапурысты, як травеньскі грак, // Карл Густаў Юнг” [115, с.39] і “жанчына з тэракотавай амфарай на плячы” [115, с.39] і інш. Аднак нягледзячы на прысутнасць такога мноства персанажаў і міні-сюжэтаў, у “вершатэксце” ўсё ж пануе лірычная стыхія.

Акрамя наяўнасці “Я”-героя, надзеленага нават партрэтнымі дэталямі эмпірычнага аўтара, найперш у вынайдженым У.Арловым жанры заўважаецца ўніканне характэрнага для эпасу лінейнага дэтэрмінізму (безумоўна, размова не тычыцца некласічных мадэлей). Думкі паэта часта губляюць упарадкаванасць, рухаючыся па шляху асацыяцый, што ўнутрана ўласціва лірычнаму роду. З іншага боку, гэтая з’ява не падпадае пад азначэнне “асацыятыўная вобразнасць” у яго традыцыйным сэнсе. Найбольш трапна мастацкую тэхніку У.Арлова вызначыў П.Васючэнка, які “заўважыў лабірынтападобную структуру гэтых рэчаў. Схема жанравага пошуку нагадвае ў яго [У.Арлова. – А.Б.] разгалінаваную сістэму з атожылкамі-капілярамі” [116, с.13]. Трэба заўважыць, што ўскосна пацвярджае думку даследчыка і сама назва зборніка, дзе ўпершыню з’явіліся творы новага жанру. Праз акрэсленую ў ёй прастору У.Арлоў здолеў не толькі атрымаць “афіцыйны дазвол” у патэнцыйнага чытача на паралагізмы, але і адлюстраваў уласны спосаб мастацкага мыслення. Сапраўды, пераважная большасць “вершатэкстаў” грунтуецца на логіцы сноў з яе шматвектарнымі сэнсавымі сутарэннямі.

Гэты прынцып спрацоўвае і на ўзроўні паэтыкі. Кампазіцыю многіх “вершатэкстаў”, у адрозненне ад змешчаных у кнізе

верлібраў, можна ўмоўна назваць кальцавой. Так, даволі часта інтэлігібельны аб'ект, узгаданы ў пачатку твора ці, прынамсі, у яго першай палове, узнікае і ў фінальнай частцы тэксту. Гаворачы метафарычна, блукаючы па шматлікіх сэнсавых танэлях, герой не знаходзіць выйсця з лабірынта, а вяртаецца да яго ўваходу. Тым самым забяспечваецца адкрытасць канцоўкі, а чытач запрашаецца да інтэлектуальнага саўдзелу ў пошуках адказаў на адвечныя пытанні (“У Каралевы”, “Мансарда”, “Архіварыус Война”, “Паром праз Ла-Манш”, “Парыжанка з Кноса” і інш.)

Не менш забытаны і сінтаксіс “вершатэкстаў”. Яго звышскладанасць часам даводзіцца да крайняй мяжы. Да прыкладу, верш-сказ “Кактэйль «Дзяцінства»” займае тры часопісныя старонкі [117]. Аднак менавіта праз сінтаксічныя канструкцыі і графічную разбіўку тэксту ствараецца адмысловы рытмічны малюнак, што выступае яшчэ адным аргументам на карысць ідэнтыфікацыі “вершатэкстаў” як з’явы паэтычнай. У гэтым сэнсе сімптаматычнай выглядае тоеснасць некаторых сегментаў тэксту ў праяўленай кнізе “Божая кароўка зь Пятай авэню” [118] і зборніку “Фаўна сноў”. Пры іх супастаўленні можна заўважыць, што графічны падзел дазваляе заахваліць тэмп аповеду, ствараючы ў “вершатэкстах” эфект медытацыі. Акрамя таго, такія ўрыўкі досыць часта суправаджаюцца розным сінтаксічна-інтанацыйным і пунктуацыйным афармленнем. Як, скажам, у двух варыянтах аповеду пра сустрэчу з мексіканскай студэнткай – у эсе “Беларусізацыя Брытаніі” і вершы “1 красавіка 1995 года”. Выкарыстаўшы атрыбутыўную для жанру “вершатэкстаў” рытарычную фігуру – тмезіс (устаўку), – У.Арлоў дасягае інтанацыі даверу і стварае максімальную ілюзію натуральнага, жывога маўлення. Такія змешчаныя ў дужках уводныя канструкцыі, як правіла, утрымліваюць іранічна-гумарыстычную заўвагу-характарыстыку і могуць сустракацца ў вершы гэтага жанру да дзесяці разоў, арганізуючы адпаведную танальнасць твора.

Такім чынам, на падставе разгледжаных вершаў У.Арлова правамерна гаварыць аб узнікненні ў айчыннай літаратуры новага паэтычнага жанру. Паводле некаторых яго асноўных прыкмет – прадэманстраванага вышэй тэматычнага эклектызму, міждысцыплінарнага характару крэатыўнага доследу, разняволенасці і нязмушанасці стылю – можна прапанаваць яму альтэрнатыўную назву – “эсэізаваная лірыка”. Як было зазначана

вышэй, у аснову такіх тэкстаў пакладзены інтымна-філасофскія рэфлексіі паэта, засяроджанасць на сферы ўласнай свядомасці і нават падсвядомасці.

Уяўленне чалавека пра самога сябе, пошук свайго прызначэння і месца ў свеце невыпадкова яшчэ ад старажытных часоў складаюць магістральную тэндэнцыю мастацкай рэфлексіі ў інтэлектуальна-філасофскай плыні прыгожага пісьменства. Вектары вырашэння загадкі светаўладкавання і заканамернасцей упарадкавання яго элементаў найперш палягаюць у плоскасці, абазначанай антычным імператывам *nosce ipsum*. Разуменне ўнутраных інтэнцый чалавека ў якасці адной з дэтэрмінантаў акаляючай рэчаіснасці ўласціва і сучаснай філасофіі: “Як бачна з гісторыі, крыніцай культурнага выбуху з’яўляюцца не толькі новыя тэхналогіі, але і ідэі, і перш за ўсё ўяўленні чалавека пра самога сябе, яго мэты і ідэалы, якія хаця і не спраўджваюцца цалкам, аднак істотна вызначаюць сацыяльныя, эканамічныя і культурныя заваёвы чалавецтва” [111, с. 116].

У гэтым кантэксце феномен сну, застаючыся адной са знешніх праяў непадуладнай рэгуляцыі часткі псіхікі – сферы падсвядомага, даследаванне якой выступае найбольш прыдатным для спасціжэння космасу чалавека, трывала прыцягвае цікавасць паэта-філосафа У.Арлова. Маючы мноства двайнікоў, лірычны герой творцы ў пошуках “я-сапраўднага” часта трапляе на тэрыторыю сну, якая выступае ў мастацкай сістэме аўтара іншай, паралельнай сапраўднаму свету, прасторай. Цікава, што ў створанай паэтам поліантычнай парадыгме гэты феномен не адыгрывае ролю традыцыйнага для вербальнага мастацтва медыуму ў бінарнай апазіцыі “жыццё – смерць” (такі матыў сустракаецца толькі аднойчы, у вершы “Рэцэпт неўміручасці”), а ўяўляецца як раўнапраўная ім трэцяя рэальнасць.

Суадносіны паміж гэтымі сферамі даволі складаныя. З аднаго боку, фізічная смерць губляе сваю магутнасць у іншапрасторы снабчання, з другога – жыццё выступае “нечытэльнымі чарнавікамі”, своеасаблівай рэпетыцыяй, дзе з дапамогай розуму герой вучыцца “бясконцаму дасканаламу сну” [115, с. 31] (верш “Бэзавы адвячорак на краі стагоддзя”). Адсюль вынікае, што тэрыторыя сну, паводле У.Арлова, – свет не ілюзорнага, а рэальнага існавання, бо менавіта тут найбольш адэкватна выяўлена сапраўдная існасць, экзістэнцыя героя. Больш таго, у вершы

“Госць” статус першаснасці-другаснасці лірычных суб’ектаў дзённай і начной рэальнасцей, размеркаванне паміж імі роляў арыгінала і двойніка, героя і яго ценю застаюцца нявызначанымі.

Паводле трапнага выказвання П.Васючэнкі адносна кнігі “Фаўна сноў” У.Арлова, форма літаратурнага сну, якая арганізуе паэтыку зборніка, дазваляе максімальна раскрыць і асобу аўтара, паколькі “мае прыкметы падвойнай сублімацыі. Бо да таго першабытнага матэрыялу, што выштурхоўваецца з нетраў несвядомага, дадаецца плён інтэлектуальнай, другаснай сублімацыі, звязаны з несвядомымі, неабышчальнымі творчымі праектамі, літаратурнымі марамі, асацыяцыямі” [114, с. 312]. Акрэсленая даследчыкам змена якасці крэатыўнага пачатку ў другой кнізе паэта выклікае і трансфармацыю ў ёй спецыфікі мастацкай умоўнасці. Так, калі ў зборніку “Там, за дзвярыма” дамінавала *фантастыка*, то ў кнізе “Фаўна сноў” пераважае *фантазія*. Яна можа спараджацца свядомым жаданнем героя (“калі ўмела прымружыць вочы...” [115, с. 53]; “варта заплюшчыць вочы...” [117, с. 84]) або ўзнікаць незалежна ад яго волі ў час начнога адпачынку. Адпаведна многія вершы з першага зборніка, дзе ірэальнае падаецца як сапраўднае, па спосабу мастацкага адлюстравання падобны да прытчы, а па змесце, хаця і не называюцца начнымі мроямі, нагадваюць кашмарныя, жахлівыя сны (“Падарожнікі”, “Капішча”, “Спілавалі дрэва...” і інш.). Створаная ў іх атмасфера містычнасці амаль знікае ў наступнай кнізе паэта. Праз акрэсленую альтэрнатыўную рэальнасць – “сонную свядомасць” [115, с.46] – аўтар як бы атрымлівае “афіцыйны” дазвол у чытача на нерацыянальныя метамарфозы, і ў тым ліку на свой улюбёны прыём – маніпуляцыі з часам.

Нелінейная тэмпаральнасць вершатворчасці У.Арлова праяўляецца тут найперш праз актуалізацыю тэхнічных вынаходніцтваў сучаснасці ў мінулым. Такая сувязь часавых пластоў часта ажыццяўляецца амаль у духу вядомага пісьменніка-фантаста Ж.Клейна (апавяданне “Развілка ў часе”), праз тэлефон. З дапамогай яго можна дазваніцца і яшчэ жывым продкам у даўно забытыя стагоддзі, і ў іншасвет, куды яны трапілі пасля сваёй смерці. Аднак згаданы сродак камунікацыі ў такіх “вершаснах” не губляе сваёй звыклай, утылітарнай функцыі, не выступае чарадзейнай рэччу, створанай па ўзору народных або літаратурных казак, як у творах “Кола”, “Кніга”, “Манета” і інш.

Свет рэчаў у паэзіі У.Арлова можа набываць статус самастойнага вымярэння, незаўважнага для звычайнай асобы жыцця, якое існуе ў візуальнай прасторы чалавека, але замірае ў яго прысутнасці. Падобны матыў займае важнае месца ў эстэтычна-філасофскай канцэпцыі аўтара, бо маркіруецца ў ключавых вершах яго зборнікаў – “Там, за дзвярыма” і “Фаўна сноў”. Невыпадкава і тое, што ў творчасці мастака слова досыць вялікая ўвага надаецца дэталёвым апісаннем абстаноўкі. Часам інтэр’ер увагуле становіцца ідэйна-структурным прынцыпам арганізацыі вершаў (“Абсталёўваю...”, “Мая полацкая канапа” і інш.).

На першы погляд простая, амаль па-дзіцячы наіўная ідэя таемнага жыцця рэчаў у паэзіі У.Арлова набывае нечаканую інтэрпрэтацыю, звязаную са шматступенчатай іерархічнасцю пабудовы універсуму:

Стаюся за дзвярыма, пакуль пакой
мой не пачне жыць сваім жыццём, па-
куль не пачую адтуль дробныя крокі,
прыцішаны стукат, шамаценне кніжных
старонак.

<...>

весела мне: спіць яшчэ думка пра
таго, хто чакае цярпліва дня свайго там,
за нашымі дзвярыма [119, с. 48].

Складанасць гэтай структуры мегакосму прадугледжвае і прысутнасць прамежкавых рэальнасцей, адной з якіх уяўляецца свет “штучных” людзей – скульптур, манекенаў, статуй. Такія вобразы-маргіналіі, народжаныя аднолькава прасторай рэчыўнай і чалавечай, напоўніцу не належаць ніводнай з іх. Выступаючы алегорыяй бездухоўнасці, унутранай пустэчы (вершы “Горад”, “Спілавалі дрэва...”), яны дазваляюць “я-герою” не толькі канстатаваць акрэсленыя вышэй праблемы сучаснага соцыуму, але і асэнсаваць сваю самотнасць у горадзе “збуцвелых манекенаў”, дзе адзінай блізкай істотай ён называе “сяброўку-яшчарку” [115, с. 55]. Магчыма, усведамленне героем уласнай адзіноты з’яўляецца адной з прычын прысутнасці вялікай колькасці вобразаў-двайнікоў у паэзіі творцы (як тут не ўзгадаць жарт у адрас эмпірычнага аўтара:

вядомую гісторыю-показку пра Валеру – жывое ўвасабленне яго літаратурных адбіткаў-копій).

Пагроза-небяспека зліцца з масай “знешніх падабенстваў”, “мадэдей”, “муляжоў” людзей, боязь спусташэння ўласнай душы прыводзяць лірычнага героя да пошуку маральнага апірышча, якое ён знаходзіць у каханні (верш “Майстэрня”). Менавіта яно, паводле У.Арлова, набываючы вышэйшую аксіялагічную значнасць, захоўвае чалавечае ў чалавеку:

Баюся гасіць святло, бо ведаю: па-
тухне яно, і абступаць мяне скульпту-
ры – нясцерпна холадна і самотна ім
у цемры без цёплых чалавечых рук і
вачэй.

Так было і раней, але тады ў ту-
маным цемрыве ратавалі мяне твае
словы, твае рукі і твае вусны, цяпер жа
абдымкі раскрывае мне насустрач толь-
кі масянжовая Маргарыта [119, с. 13].

Мяжа перасячэння двух светаў – людзей і іх выяў – часта сціраецца, асабліва калі героі-двайнікі першапачаткова мелі канкрэтных прататыпаў у рэальным жыцці, а зараз частку іх душы, на думку паэта, захоўваюць старадаўнія ці нават сучасныя партрэты і скульптуры (вершы “Ефрасіння”, “Набліжэнне”, “Бібліятэка імя Скарыны ў Лондане”, “Брытанскі музей” і інш.). Пры гэтым многія са згаданых твораў утрымліваюць латэнтныя, прыхаваныя намёкі на вядомыя міфалагічныя сюжэты. Так, у выкліканым расстаннем з любай ператварэнні закаханага ў адну з нерухомах каменных статуй угадваюцца алузіі, звязаныя з антычным міфам пра Арфея і біблейскім – пра жонку Лота (верш “Майстэрня”). Не менш выразна адчуваецца ўплыў старадаўняй гісторыі пра Пігмаліёна і Галатэю ў вершы “Набліжэнне”, дзе каханне паміж жывапіснай выявай жанчыны і лірычным героем здольнае парушыць перашкоду паміж светамі і адмяніць законы фізікі, засведчыўшы ўзаематрансфармацыю матэрыі і духу: “Нам засталося нядоўга чакаць – // блізка ўжо дзень, калі наведнікі ўба- // чаць на гэтым партрэце нас абаіх ці пу- // сты інтэр’ер” [119, с. 66].

Неаднойчы паэт прама апелюе да таго ці іншага старажытнагрэчаскага міфа (вершы “Сізіф”, “Арфей”, “Мінатаўр”). У культуралагічным аспекце апошні традыцыйна ўспрымаецца як мадэль-аксіёма, што не патрабуе тлумачэнняў учынкаў герояў і агаворак пра мэтазгоднасць іх паводзін. Як можна заўважыць, у згаданых творах У.Арлова фэбулы міфаў таксама застаюцца нязменнымі, указваючы на той факт, што своеасаблівасць іх трактоўкі аўтарам не звязана з надзвычай папулярным у сённяшнім вербальным мастацтве прыёмам дэкананізацыі. Хутчэй у архетыпічным, калектыўна-бессвядомым сюжэце творца імкнецца адшукаць псіхалагічную абгрунтаванасць, прыватна-чалавечую матывацыю. У гэтым сэнсе найбольш цікавай уяўляецца інтэрпрэтацыя паэтам вобраза Арфея. У адрозненне ад класічнага сюжэта, дзе парушэнне забароны глядзець назад тлумачыцца бояззю героя згубіць заблукаўшую Эўрыдыку, г.зн. яго чалавечай слабасцю, у Арфея У.Арлова парадаксальнае, на першы погляд, рашэнне азірнуцца – гэта свядомы акт, выбар, здзейснены вялікімі намаганнямі волі:

Я азірнуся...
Я азірнуся – каб побач былі мы да-
веку.
Вы будзеце думаць:
ён легкадумны,
ён маладушны,
ён знелюбіў Эўрыдыку...

Той, хто кахае, напэўна, мяне зразумее [119, с. 84].

Пры гэтым аповед у кожным з вершаў вядзецца ад першай асобы, дзякуючы чаму ствараецца так званы неасінкрэтычны суб’ект, які адначасова ўтрымлівае рысы міфалагічнага персанажа і аўтапсіхалагічнага лірычнага героя. Адметным выглядае і механізм яго ўзнікнення. Калі апісаныя вышэй мастацкія формы *alter ego* (у іншасветах сну, рэчаў, мінулага і інш.) грунтуюцца на прынцыпах *morfining* (трасфармацыя) ці *travesty* (узаемапераход), то, ствараючы дваінікоў міфалагічна-літаратурнага характару, паэт карыстаецца іншым спосабам іх увасаблення – *masking* (пераапананне). Акрамя

вобразаў-блізнят аўтапсіхалагічнага і ролевага герояў, у вершах “Сізіф” і “Мінатаўр” назіраецца сітуацыя антынамічна-сінанімічнай здвоенасці прадстаўнікоў міфалагічнага і рэальнага свету. З аднаго боку, абодва персанажы супрацьпастаўлены людзям і таму бязмежна адзінокія. З другога – і Мінатаўр, які вымушаны забіваць прадстаўнікоў роду чалавечага, і асуджаны на цяжкую, але бязмэтную працу Сізіф выступаюць ахвярамі заведзенага ў свеце парадку, тым самым з’яўляючыся адбіткамі-копіямі кожнага члена соцыуму. Жыццё апошніх “розніцца з сённяшняй доляй маёй [Сізіфа. – А.Б.] не больш // чым алівы плады між сабою” [119, с. 37], а блізкасць унутранай сутнасці Мінатаўра да цёмных бакоў душы чалавечай бачыцца пэту большай, “чым падобныя дрэвы адно на другое” [119, с. 88].

Узнікненне падобных вобразаў у літаратуры “пераходнага перыяду” (М.Тычына) заканамерна. Сацыякультурная сітуацыя мяжы тысячагоддзяў, як і кожная пераломная эпоха, што характарызуецца няўстойлівасцю грамадскай свядомасці, актуалізуе ў літаратуры праблему раздвоенасці. Згаданы феномен выяўляецца ў вершатворчасці У.Арлова як на ўзроўні стварэння альтэрнатыўных існай рэальнасцей, так і ў наяўнасці шматлікіх вобразаў двойнікоў. Першыя, як правіла, узнікаюць шляхам аўтарскіх маніпуляцый з часам. У выніку губляецца традыцыйная карэляцыя сістэм заўсёдна зменлівага быцця (мінулага, сучаснага, будучыні), якія выступаюць не толькі адносна аўтаномнымі, самастойнымі, хоць і цесна звязанымі, светамі, але і мяняюць звыклы храналагічны парадак, спараджаючы часавую інверсію (вершы “Ростань”, “Абсталёўваю...”, “Човен” і інш.), ці існуюць паралельна, наладжваючы між сабой кантакты (“Вакно”, “Аднойчы даўно...” і інш.).

Адной з найбольш цікавых праяў ужо згаданай нелінейнай тэмпаральнасці мастацкага свету У.Арлова выступае няўхільнае прыцягненне, узаемны рух насустрач і перасячэнне дзвюх часавых рэальнасцей – сучаснасці і даўніны, у многім тоесных паняццям жыцця і смерці (вершы “Шлях”, “Надзея” і інш.). Гэта нараджае матывы адваротнага разгортвання падзей у сукупнасці з надзеленым звышчалавечымі магчымасцямі героем, здольным пранікаць у свет мінулага, і нябачнай для большасці людзей прысутнасці памерлых продкаў у сённяшняй рэчаіснасці. Нягледзячы на ненатуральнасць такіх сувязей, неадпаведнасць іх

рацыянальнаму ўспрыманню, лірычны суб'ект перакананы ў рэальнасці існавання фантастычнага пачатку. Так, парушэнне медыума-перашкоды паміж дзвюма рэчаіснасцямі (герой разбівае шкло, расчыняе акно і г.д.), што павінна нейтралізаваць прысутнасць патубаковага свету, “нячыстай” сілы, не мяняе парадку рэчаў:

Мне кажуць: ты забыўся расчыніць
аканіцы, расчыні іх і ўбачыш зусім інак-
шае.

Расчыню, усцешаны парадаю, ака-
ніцы – убачу: сабраўшы хатулёк, ся-
дзіць на палку дзед, пляце рэзгіны і –
глядзіць на мяне [119, с. 40].

Відавочна, што адзіна сапраўднай выступае не акаляючая лірычнага персанажа рэальнасць, якую ён успрымае неадэкватнай самой сабе і яго ўласнаму жыццёваму адрэзку, а свет мінуўшчыны. Усемагутны герой здольны існаваць ва ўсіх трох сістэмах адначасова ці знаходзіцца па-над часам, выступаючы валадаром кірункаў яго руху. Так, ён круціць “рукавятку” жорнаў – алегарычнага ўвасаблення машыны часу, выпрабоўваючы тры светы на жыццяздольнасць. У выніку рознагалоссе мінулага змяняецца нематой сучаснасці і будучыні, што, у сваю чаргу, актуалізуе мнеманічныя матывы і падкрэслівае аксіялагічную значнасць для чалавецтва захавання памяці (верш “Жорны”). Сімвалічным аналагам апошняй пазней стане ўдала знойдзены вобраз – “букет залатых бяссмертнікаў” [117, с. 85].

Паэт рэпрэзентуе і больш кардынальную дэканструкцыю часу: яго заміранне, знікненне і нараджэнне, лакуны ў плыні падзей і інш. Гульня з трэцім вымярэннем, якая канчаткова парушае звыклую логіку, выклікае ў чытача асацыяцыю з картачным пасьянсам:

Нешта дзеецца з часам:
стагоддзі набываюць
розную працягласць і шчыльнасць і,
што самае небяспечнае,
пачынаюць дыфузіраваць,
у выніку чаго

твой 1994-ты можа апынуцца дзе-небудзь
паміж Вялікай французскай рэвалюцыяй
і Луі Філіпам... [115, с. 20]

Лірычны суб'ект можа не толькі здзяйсняць вандроўкі ў часе, але і мець своеасаблівых двойнікоў у кожнай эпосе і іншапрасторы дзякуючы працэсу рэінкарнацыі, надзвычай распаўсюджанага матыву ў паэзіі аўтара. Праўда, не заўсёды перараджэнне героя мае ўдалы фінал. Апынуўшыся рыбаю з чалавечай душою, ён ператвараецца ў трагічную маргінальную істоту, выкінутую морам на пясок і непрыстасаваную да існавання на зямлі (верш “Пляж”). У пэўным сэнсе, нягледзячы на ўплыў усходняй філасофіі, аўтар ускосна трансфармуе тут нацыянальны міфалагічны вобраз чужога ў абодвух светах і асуджанага на адзіноту ваўкалака, які даволі часта прасвечвае і праз іншыя метафарычныя адзінкі (чалавекаптушкі, Мінатаўр і інш.).

Прадэманстраваная вышэй пранікальнасць і адноснасць часу ў мастацкім свеце У.Арлова забяспечваецца некалькімі фактарамі, галоўным з якіх выступае каханне, бо “першы дотык змяшае вымярэнні й эпохі, // дзе мы існуем // ва ўсіх ранейшых і будучых увасабленнях” [115, с. 40]. На думку аўтара, гэтае пачуццё роўнавялікае вечнасці і, займаючы пазачасавае становішча, цалкам падпарадкоўвае сабе плынь Хронасу (вершы “Над возерам”, “Першая жанчына”, “Мансарда” і інш.). Даволі цікавая роля адведзена феномену кахання і ў створанай паэтам поліантычнай парадыгме. Яно з’яўляецца самастойнай метафізічнай прасторай, аўтаномным сусветам, што супастаўляецца, а часам супрацьпастаўляецца абыякавай рэчаіснасці “не-кахання” або нават рэчаіснасці закаханых, якая не атаясамліваецца і не заўсёды супадае ў сваіх абрысах са светам любові.

Акрамя таго, каханне само па сабе з’яўляецца універсумам, іманентна ўтрымліваючы дзве антынамічныя рэчаіснасці, пад чым паэт разумее светы Яго і Яе. Іншымі словамі, мікрасветы лірычнага героя і гераіні выступаюць не проста двойнікамі-адбіткамі макрасвету, а яго раўнапраўнымі адпаведнікамі, альтэрнатыўнымі рэальнасцямі (вершы “Ростань”, “Брытанскі музей”, “Доўгае развітанне” і інш.). У большасці сваёй гэтыя сферы існуюць паралельна, бо спробы пераадолення непераходнай мяжы паміж імі надзвычай балючыя:

Буду жыць, набыўшы чаканы спа-
кой, і ўбачу аднойчы у вакне, як ідзеш
ты па вуліцы –
з іншага горада,
з іншага часу –
там, за шклом, за празрыстаю тонкай
мяжою між нашымі светамі.

Знікнеш пад выгбаю – на імгнен-
не ці назаўсёды.

Кропля крыві ўпадзе на асколкі
спакою і шкла [119, с. 12].

Складанасць уз'яднання сусветаў Яго і Яе можа суправаджацца і матывам пражывання чужога жыцця. Сапраўднае існаванне ў такім выпадку разгортваецца ў агульным на дваіх сне, прастора якога ператвараецца ў тэрыторыю кахання (верш “Цягнік”).

Увогуле, любоўная лірыка У.Арлова характарызуецца размытасцю, неакрэсленасцю вобраза жанчыны. Тым не менш яе заўсёдная нябачная прысутнасць заўважаецца не толькі ў творах уласна інтымнай праблематыкі. Паэт стварае сваю ідэальную, выключную гераіню, увасабляючы ў яе вобразе ўвесь свет разрозненых жанчын: яе “ўсмяшка свіціцца скрозь іхнія ўсмяшкі”, яе “цела свіціцца скрозь іхнія целы сузор’ямі радзімак” [119, с. 64]. У гэтым сэнсе яна не спараджае ўласных копій, а сама з’яўляецца вобразам-мегадвайніком і метадвайніком адначасова.

У адрозненне ад жанчыны, лірычны суб’ект даволі часта мае вобразы-блізняты ці знаходзіцца ў стане раздвоенасці. Адным са спосабаў пранікнення ў альтэрнатыўныя светы выступаюць вандроўкі яго астральнага цела, празрыстая і эфемерная існасць якога дазваляе прапускаяць скрозь сябе зорнае святло (вершы “Капішча”, “Ефрасіння” і інш.). Але, выпраўляючыся ў такія “рызыкаўныя экспедыцыі”, герой усё ж усведамляе небяспеку не вярнуцца з блукання па іншасветах (як тое здарылася з героямі твораў “Душа не ў сваім целе” Я.Баршчэўскага і “Бесапатам” Ю.Станкевіча). Таму аўтар прадстаўляе матэрыялізаваны і нават

персаніфікаваны адпаведнік душы персанажа – яблыню (верш “Яблыня”).

Феномен раздвоенасці рэалізуецца ў творчасці У.Арлова не толькі па мяжы “душа – цела”. Амаль рамантычная палярызацыя мары-ідэалу і недасканалай рэальнасці, якая ўласціва светаўспрымання лірычнага героя ў многіх вершах (“Дом”, “Лёхі”, “Парцалянавы домік”), абумоўлівае яго дваістую сутнасць. Часам гэтая неаднароднасць свядомасці пазбаўлена містычна-фантастычнага дамешку, бо двойнік увасабляецца ў выглядзе ўнутранага голасу (вершы “Адмаўленні”, “Галасы”, “Каханне” і інш.).

У іншых выпадках, як у вершы “Крыгаход”, адбываецца гранічнае раздрабненне асобы героя, кожная частка якой сплывае ў невараць разам з ільдзінамі крыгаходу, а таксама з’яўляецца вобраз, што ўмоўна можна назваць “я-іншы”. Неаднойчы паўтораны, ён знойдзе свой працяг у вершах “Двое”, “Нехта іншы”, “Пачынаю чужыя думкі...” і інш. Блізкі да акрэсленага і вобраз “я-для-людзей” (верш “Гасне памяць пра мяне...”), існаванне шматлікіх іпастасей якога дэтэрмінавана колькасцю асоб, з якімі персанаж меў зносіны і кожная з якіх утрымлівае ў сваёй свядомасці адметнае ўражанне-адбітак пра героя.

Вынікі біфуркацыйных працэсаў, што адбываюцца ва ўнутраным свеце лірычнага суб’екта, у многім адпавядаюць, карыстаючыся словам псіхолага А.Улыбінай, паняццю “...множай ці дысацыіраванай асобы. У сваёй клінічнай форме такія пацыенты ўяўляюць сабой як бы некалькіх людзей у адным целе. Гэтыя людзі нічога не ведаюць адзін пра аднаго, і калі адзін выходзіць на паверхню, то носьбіт дысацыіраванай псіхікі цалкам забывае пра іншыя свае Я. Спецыялісты сцвярджаюць, што ў жыцці дысацыіраваныя асобы ў чыстым выглядзе сустракаюцца значна радзей, чым у мастацтве” [120, с. 259]. Аднак дысацыіраваная асоба лірычнага героя перш за ўсё служыць сцвярджэнню канкрэтнай філасофскай ідэі, заснаванай на славутай формуле Геракліта: нельга двойчы пачаць дзень адным і тым жа чалавекам, бо адведзены лёсам адрэзак існавання на зямлі складаецца з бясконцага мноства кароткіх момантаў, кожны з якіх перажывае ўжо н о в ы чалавек. У такой сітуацыі нятоеснасці ўласнай асобе заканамерна, што матыў спазнання сябе і пошук “я-сапраўднага” складае магістральную праблему інтэлектуальнай інтымна-медытатыўнай лірыкі аўтара.

Такім чынам, вобраз лірычнага героя ў дакладным літаратуразнаўчым сэнсе гэтага слова ў паэзіі У.Арлова мае даволі незвычайнае аблічча. Ён з'яўляецца сумарным вобразам партрэтна-псіхалагічных рыс суб'ектаў асобных вершаў, кожны з якіх, у сваю чаргу, складаецца з мноства двайнікоў, фрагментаў-пазлаў, што толькі пры пэўнай упарадкаванасці арганізуюцца ў цэласную карціну. Поўнае спасціжэнне свайго сапраўднага “я” для лірычнага героя У.Арлова з'яўляецца эвентуальнай магчымасцю, здольнай ажыццявіцца толькі пры ўмове ўздання герояў-двайнікоў. І калі ў кнізе “Там, за дзвярыма” дэкларуецца нерэальнасць спазнання персанажам уласнай душы (вершы “Каханне”, “Пляж”), паглыбленне ў якую толькі аддаляе чалавека ад разумення сваёй сутнасці, ці толькі дапускаецца магчымасць падобнага ўз'яднання ў будучым (верш “Двое”), то ў зборніку “Фаўна сноў” лірычны герой і яго двайнік нарэшце супадаюць у адной асобе (вершы “Бібліятэка імя Скарыны ў Лондане”, “Бэзавы адвячорак на краі стагоддзя”).

Папулярны ў сучаснай літаратуры пошук новых формаў і сродкаў мастацкага самавыяўлення ўласцівы і лірыцы У.Арлова, які ў пашырэнні абсягаў інтымнага верша пайшоў далей, яшчэ ў 90-я гг. стварыўшы новы жанр, праўда, не суправадзіўшы сваё вынаходніцтва кідкай назвай. І калі ў зб. “Фаўна сноў” “вершатэксты” (тэрмін П.Васючэнкі) чаргаваліся з верлібрамі, то новы зборнік “Паром праз Ля-Манш” амаль цалкам складаецца са згаданых арыгінальна-аўтарскіх адзінак. Паводле комплексу прыкмет (тэматычнага эклектызму, сінкрэтызму мастацкага, філасофскага, публіцыстычнага і навуковага пачаткаў, свабоднага стылю і інш.) можна прапанаваць яму альтэрнатыўную назву – “эсэізаваўная лірыка”. Пра перспектывы вынайздзенай У.Арловым ідэйна-фармальнай адзінкі гаворыць факт яе запатрабаванасці ў інтымнай паэзіі многіх аўтараў (зб. “Віно з Каліфорніі” В.Аксак, верш “У тым горадзе...” са зб. “Свабода Слова Зіма” Л.Сом, верш “Каханне” са зб. “Зеленавокія воі і іх прыгажуні” Л.Сільной, верш “Зьнесеныя ветрам” А.Хадановіча і інш.).

6 АДМЕТНАСЦІ І ПЕРСПЕКТЫВЫ РАЗВІЦЦЯ ІНТЫМНАЙ ЛІРЫКІ Ў ХХІ СТАГОДДЗІ

Вербальнае мастацтва, нават пры ўмове адлюстравання самога сябе, было і застаецца амальгамай сучаснай яму рэчаіснасці (хаця б на ўзроўні спецыфікі мысленчай дзейнасці крэатыўнай асобы, адметнасцей яе светаўспрымання, маральных імператываў і г.д.). У акрэсленым кантэксце выклікае цікавасць аблічча паэзіі кахання пачатку трэцяга тысячагоддзя як сімптаматычнай з’явы ў спазнанні ментальнасці сучаснага чалавека.

Сярод заўважных прыкмет сучаснай культурнай сітуацыі можна назваць парушэнне традыцыйнай камунікатыўнай мадэлі паміж аўтарам і імпліцытным адрасатам. Не абмінуў згаданы працэс і любоўную лірыку ХХІ ст., дзе ён выяўлены найперш праз імкненне пэўным чынам схваць сваё пачуццё ад патэнцыйнага чытача. Псіхалагічна гэта абумоўлена супрацьстаяннем-канфліктам натуральнага для кожнага паэта жадання выказацца, застаўшыся максімальна шчырым, са стомленасцю і насцярожанасцю, што з’яўляюцца атрыбутыўнымі прыкметамі светаадчування “памежнага” чалавека. Спосабы і сродкі рэалізацыі такой творчай стратэгіі могуць быць самыя розныя.

Найперш трэба адзначыць тэндэнцыю да герметызацыі любоўнага верша, якая назіраецца не толькі ў аўтараў, чыёй паэзіі ўвогуле ўласціва сэнсавая цьмянасць і падкрэсленая інтэлектуалізацыя, але і ў творцаў, так бы мовіць, даволі “ясных”. Падобная адметнасць вызначае лірычныя тэксты пра каханне І.Бабкова (зб. “Герой вайны за празрыстаць”), А.Аркуша (зб. “Прывід Вясны”), І.Багдановіч (нізка “Вінагроздзя кахання”), В.Шніпа (нізка “Першы тыдзень без цябе”), Л.Раманавай (нешматлікія любоўныя вершы ў зб. “Птушкі і рыбы”) і інш. Цяжка сказаць пра ўсвядомленасць ці ненаўмыснасць акрэсленага спосабу

мастацкага ўвасаблення свайго “я” ў кожным канкрэтным выпадку, але яго сутнасць можна сфармуляваць словамі В.Шніпа:

Пра што мае вершы? Пра што я пішу?
Я Богу пра вершы свае адкажу,
Я Богу за вершы свае адкажу,
А вам не скажу,
а вам не скажу... [121, с. 310]

Другі спосаб тычыцца замкнёнасці, своеасаблівай аўтаркічнасці ўнутранага свету многіх аўтараў, прымервання масак, хавання сваіх пачуццяў за гумарам, за гісторыямі “чужога” кахання, што становіцца мастацка-вобразнай дамінантай цэлых цыклаў і нават зборнікаў любоўнай лірыкі. Паказальным у гэтым сэнсе можа служыць выданне адразу некалькіх кніг, дзе назіраецца з’ява часавай аберацыі, а лірычныя гераіні выступаюць у ролях сярэднявечных Чароўных Дам – аб’ектаў кахання высакародных рыцараў (зб. “Рыцарскія хронікі”, “Над замкавай вежай” Л.Рублеўскай, “Сармацкі альбом” І.Багдановіч, шэраг вершаў са зб. “Каралева прыйдзе ноччу” Л.Сом і “Зеленавокія воі і іх прыгажуні” Л.Сільновай). Паэткі рэпрэзентуюць вобраз самотнай і поўнай годнасці панны ў замкавай вежы, роўнай свайму каханаму-князю, які трымаецца на зямлі толькі яе любоўю.

Цікавым бачыцца і заснаваны на эмпатыі прыём пераасэнсавання міфалагічных гісторый любоўнага характару (нізка “Метакаханне” Г.Булыка, вершы “воля выбару...” Л.Рублеўскай, “Санэт XVIII стагоддзя” Ю.Пацюпы, “Рай” Э.Акуліна, “Адаму”, “Спаткання раптоўнага сфінксы...” Т.Барысюк і інш.). Своеасаблівасць іх трактоўкі аўтарамі не палягае ў рэчышчы ўжо звыклага для айчыннага вербальнага мастацтва прынцыпу дэкананізацыі. Знешне верш захоўвае прыкметы аўтапсіхалагічнай лірыкі і прамаўляецца ад першай асобы. Такім чынам ствараецца сінкрэтычнае адзінства, узнікае новы, даволі папулярны ў пачатку ХХІ ст., суб’ект – міфалагічны персанаж і лірычны герой адначасова.

Яшчэ адным сродкам ухіліца ад прамога выяўлення сваіх пачуццяў з’яўляецца наданне інтымнаму вершу гумарыстычнага характару. Пры гэтым на змену класічнаму любоўнаму жарту ХХ ст., што быў запатрабаваны ў творчасці М.Танка, А.Вярцінскага, Г.Бураўкіна і інш., у лірыцы паэтаў сённяшніх прыходзіць

“шчырым пафігізмам прасякнутая іронія” [122, с. 58]. Нельга не заўважыць, што інтымныя вершы менавіта такога кшталту складаюць важную плынь у зборніках В.Трэнас (“Цуд канфіскаванага дзяцінства”), А.Хадановіча (“Сто лі100ў на tut.by”, “Бэрлібры: гісторыя ў чатырох фільмах”), В.Жыбуля (“Дыяфрагма”), Джэці (“За здаровы лад жыцця”), В.Морт (“Я тоненькая як твае вейкі”), Ус.Гарачкі (“Пралетарскія песні”) і інш. У якасці прыкладу іранічнага мыслення працытуем наступныя радкі:

Як бы я цябе кахаў
І расчулена ўздыхаў,
Назваў цябе адзінай,
Ды сабака забрахаў.

Як бы я цябе любіў,
Толькі словы – бы згубіў.
Гэта ён ва ўсім павінны:
З панталыку мяне збіў [123, с. 14].
(Ус. Гарачка)

Аднак наўрад ці гульнёвы пачатак ёсць толькі дэманстрацыя сваёй прыналежнасці да постмадэрнісцкага мастацтва, прыхільнасць да эстэтыкі якога сапраўды праглядаецца ў большасці з названых творцаў. Пазіцыя іранічнага скепсісу не азначае і адмаўленне кахання як духоўна-эмацыянальнай з’явы, бо гэтаму супярэчыць ужо сам зварот да любоўнай праблематыкі. Хутчэй такія вершы трэба разглядаць як зрух эстэтычных акцэнтаў, пратэст супраць рамантычна-сентыментальных уздыхаў па каханні, што атаясамліваюцца са штучнай позай, няшчырасцю яго выяўлення: “п1шы мне вершы // кажы мне словы // тольк1 ня трэба // л1рык1” [124, с. 19]. У пэўным сэнсе гэтая рэакцыя (у айчыннай літаратуры нават запозненая), па словах Р.Барта, натуральная для сучаснага чалавека: “Дыскрэдытаваную сучаснай грамадскай думкай любоўную сентыментальнасць закаханы суб’ект павінен прызнаваць у сабе як радыкальную трансгрэсію, што робіць яго самотным і безабаронным; дзякуючы цяперашняй інверсіі каштоўнасцей, якраз у гэтай сентыментальнасці і заключаецца непрыстойнасць кахання” [125, с. 213].

Шырокараспаўсюджаным прыёмам выступаюць і метамарфозы суб'ектаў кахання, што само па сабе з'ява не новая ў вербальным мастацтве інтымнага характару. Аднак трэба адзначыць адметнасць пераўвасабленняў герояў ХХІ ст., якія прадстаюць у нетрадыцыйных для любоўнай лірыкі абліччах. Так, не могуць не ўразіць поўныя драматызму “драпежныя” вобразы самотнай ваўчыхі (зб. “Валавуд” В.Куртаніч), гераіні-змяі (зб. “Над замкавай вежай” Л.Рублеўскай) і нават жанчыны-ваўкалака (зб. “Падданыя кахання” З.Дудзюк). Побач з прыведзенымі трансфармацыямі, у якіх, безумоўна, угадваюцца фальклорна-міфалагічныя вытокі, нярэдка ў сучаснай паэзіі пераўтварэнні, заснаваныя на гранічна суб'ектыўных асацыяцыях, кшталту “я – баче 1 ты баче” [124, с. 27] (“PAGER-вершы” Г.Лабадзенкі), “ты – мая зорка, а я – твая чорная дзірка” [126, с. 55] (зб. “Дыяфрагма” В.Жыбуля) або “Не прыслоняйся! // Я – дзверы ў вагонах метро” [127, с. 37] (зб. “Я тоненькая як твае вейкі” В.Морт). Нарэшце, самы папулярны прыём у сённяшняй любоўнай лірыцы – увасабленне закаханых у выглядзе дзвюх рыбін (вершы У.Арлова, Л.Сільновай, Л.Раманавай, В.Куртаніч, Ус.Гарачкі, В.Жыбуля і інш.), што падаецца цалкам заканамерным, калі ўлічыць іманентную скіраванасць такой вобразна-мастацкай структуры на раскрыццё адной з актуальных праблем зносін паміж мужчынам і жанчынай – мовы кахання.

Нельга не заўважыць прыкметнай тэндэнцыі да ігнаравання вербальнага кампаненту ў стасунках паміж закаханымі. У сувязі з гэтым на старонках многіх зборнікаў інтымнай лірыкі прама ці ўскосна ўздымаецца на першы погляд правакацыйнае пытанне: “Але скажыце: // Навошта любові вершы?” [123, с.50]. Насамрэч актуалізацыя закліку да паэтаў “маўчаць аб каханні” тычыцца не перспектывы існавання любоўнай вершатворчасці, а заўсёднай і ўжо згаданай вышэй праблемы “шчырасці сублімацыі”, што, паводле Б.Вышаслаўцава, ёсць “крытэрыі сапраўднай каштоўнасці, «мастацкай праўды»” [71, с. 55]. Іншымі словамі, такім незвычайным чынам – ад супраціўнага – уздымаецца праблема сутыкнення інтымнай і “псеўдаінтымнай” лірыкі, рэальнай і абстрактнай аксіялагічнай значнасці самога пачуцця, верыфікацыйнай ці фальсіфікацыйнай арыентаванасці слова. Недарэмна ў раскрыцці гэтай ідэі паўтараецца вобраз творцы-нарцыса, працэс напісання любоўных вершаў для якога выступае

актам самалюбавання, засяроджанасці на сваім “Эга” (вершы “Як тысячы гадоў таму...” В.Русілка, “ап’янены ад суму паэт любавайся сабой...” В.Трэнас):

Як тысячы гадоў таму,
Паэт спявае пра каханне.
Гучаць гарачыя прызнанні,
Як тысячы гадоў таму.
Ды Богам дадзена яму
Любіць сябе ў зачараванні.
А вам – гарачыя прызнанні,
Як тысячы гадоў таму [128, с. 66].

Тут дарэчы будзе назваць і такую рысу сучаснай лірыкі, ды і ўвогуле літаратуры, як цяга да мініяцюрных форм, што часам вызначае паэтыку цэлых інтымных зборнікаў (“Вершаняты” Г.Каржанеўскай, “Лісты да цябе”, “Промнік позірку твайго” А.Зэкава, “Даты” Ус.Гарачкі, “PAGER-вершы” Г.Лабадзенкі, “Вершы ад А.” А.Спрычан і інш.). У любоўнай паэзіі акрэсленая адметнасць спалучаецца з лаканізмам выяўлення сваіх пачуццяў, патрабаваннем вялікай ідэйна-асацыятыўнай напоўненасці мікраверша, а не стварэння фрагмента, замалёўкі, адзінкавага вобраза, афарызма, як, скажам, у пейзажнай ці філасофскай лірыцы. Узгадаем вядомае двухрадкоўе Р.Барадуліна – паэму, паводле ўласна аўтарскага жанравага вызначэння: “Мне цябе не стае // Тае...” [129, с. 329]. Падобныя сэнсава ёмістыя мініяцюры складаюць важную плынь у сённяшняй інтымнай паэзіі: “Мне так баляць // Мае забітыя жаданні, // Што нават страшна // Ад з’яўлення новых” [128, с. 5] (В.Русілка, зб. “Ажына”); “З табою // ўдваіх // нас болей, // чым іх” [126, с. 98] (В.Жыбуль, зб. “Дыяфрагма”); “ліпаю запахла ў снежні // за межамі кахання // нічога болей // не засталася” [130, с. 75] (Л.Раманава, зб. “Птушкі і рыбы”) і шмат іншых.

Акрамя таго, у інтымнай лірыцы новага стагоддзя слоўная формула “я цябе кахаю” губляе сваё сакральнае значэнне. Зразумела, уніканне ў мастацкай рэальнасці прамых прызнанняў абумоўлена лёгкасцю, будзённасцю, часта беспрычыннасцю прамаўлення любоўных клятваў у рэальнасці эмпірычнай. Дэвальвацыя гэтай фразы ў свядомасці сучаснага чалавека

падкрэсліваецца і на стылёвым узроўні. Перадусім гэта замена слоў кахання іх іншамоўнымі адпаведнікамі (I love you, *жэ тэм*, amo te), стварэнне ўласных інтымных вершаў на англійскай мове (Т.Барысюк, В.Морт) або ўвасабленне іх лацінскай графікай (А.Хадановіч, В.Стахвюк, В.Трэнас, Г.Лабадзенка). Заўважаецца, праўда, адвольнасць, а часам непаслядоўнасць, варыянтаў перадачы аднаго і таго ж гука ў гэтых лірычных тэкстах. Складана меркаваць пра эфектыўнасць такіх спосабаў увасаблення паэтычнай думкі, але падыходы ў іх успрыняцці могуць быць розныя: ад канстатацыі зараджэння новай эстэтыкі або прыхаванай дыдактычнай задачы вярнуць словам кахання каштоўнасць, аднавіць іх сапраўдны, першародны сэнс да даніны модзе, дэманстрацыі аўтарамі сваёй адукаванасці ці проста гульні.

Інтымная паэзія пачатку ХХІ ст., трансфармуючы многія агульнапрынятыя ўяўленні аб увасабленні пачуцця кахання ў лірычным тэксце, рэпрэзентуе якасна адрозныя ад ранейшых паводзінскія мадэлі лірычных герояў у сітуацыі любоўнага канфлікту. Традыцыйная ва ўсёй сусветнай літаратуры яго метафара – вайна – адступае на другі план, а часам трактуецца як непрымальны для цывілізаванага чалавека стан адносін: “Пераблытаўшы каханьне з вайной, // не здзіўляйся спускашэнню душы, // Бо паўсюль замест падвойных вяршынь // Атрымаеш прайзвішчы двубой” [131, с. 106] (Л.Сом, зб. “Свабода Слова Зіма”). Брутальнасць вырашэння тэмы кахання 90-х гг., прыёмы трэшавай стылістыкі, мэтай якіх быў эпатаж, а вытокам – аберацыйная рэакцыя на ідэалогію палавой стэрыльнасці савецкай літаратуры і адначасова маральна-духоўную энтрапію тагачаснага соцыуму (нагадаем “Я складаю ў торбу твае вочы...”, “Некрафілічнае каханне як лозунг” Зм.Вішнёва, “Замарыў паэт Марыю...” Ус.Гарачкі, “Аўторак пяты” А.Бахарэвіча і інш.), таксама паступова адыходзяць у нябыт. Сутнасць любоўных сутыкненняў сённяшніх герояў даволі трапна адлюстроўвае наступны верш А.Хадановіча:

Недалёка з гульнямі да бяды,
гульні ж алімпійскія, як рубель:
е2-е4 – і ў тры хады
патапіў трохпалубны карабель.

А яна пад ветразем без вады

адарыла позіркам, як рублём,
кročыла – і ты ад яе хады
патануў трохпалубным караблём [132, с. 12].

І хоць каханне яшчэ часам успрымаецца “кывавай карыдай”, што прызначаецца лірычнаму суб’екту любай жанчынай (Г.Лабадзенка), якая да таго ж можа “расстраляць яго сваім позіркам” і “дабіць сваімі вуснамі” (В.Жыбуль), сутнасць такога знешняга канфлікту хутчэй нагадвае “марскі бой”. Зыход яго заўсёды мірны, а пацярпець у выніку можа толькі папера. Магчыма, паслабленне разбуральнага пачатку ў сённяшняй лірыцы звязана з тым, што ініцыятарам “вайны-гульні” пераважна выступае Яна.

У сваю чаргу, у фемінным любоўным дыскурсе таксама назіраецца пэўная мадыфікацыя вобраза жанчыны. Гэта стварэнне мэтаскіраванай асобы, здольнай абараняць сваё пачуццё, а пры адсутнасці ўзаемнасці – супрацьстаяць адзіноце, бо ёй “надакучыла быць слабою” [133, с. 42], і яна кіруецца дэвізам “але я імкнуся (гэта значыць даб’юся)” [122, с. 60]:

Ты – не мой каханы,
так, памылка.
*Мой каханы не прыносіць болю,
мой каханы не ілжэ ніколі,
ён ахоўнік і майго спакою,
сэрца любай не дзярэ, бы голкай...*

Быляжанку тую б задаволіў,
а мяне не варты. Анікольнікі.
І таму апошняя адсылка:
я каханай буду

не табою [134, с. 26]. (В.Куртаніч)

Актыўнасць і ўнутраная моц лірычнай гераіні можа быць як яўнай (вершы В.Куртаніч, Г.Булыка, Г.Каржанеўскай, В.Аксак, Л.Сільновай, Л.Сом, С.Явар, С.Шах, В.Трэнас), так і латэнтнай (творчасць Л.Рублеўскай, І.Багдановіч, А.Спрыначан, Джэці, В.Морт і інш.). Іншымі словамі, шэрагі “слязлівых ахвяр”, або “разумзанных Фрузаў”, калі скарыстацца тэрміналогіяй С.Дубаўца [135, с. 19], сёння відавочна радзеюць.

Такая “я-канцэпцыя” лірычнай гераіні цалкам апраўдана для літаратуры, дзе адбываецца працэс ураўнаважвання гендэрнай дыспрапорцыі, або асіметрыі, асабліва прыкметны ў любоўнай лірыцы, што ўспрымаецца сёння (прынамсі колькасна) пераважна жаночай сферай дзейнасці. “Ваяўнічы” наступ слабога полу адчувальны і ў назвах многіх кніг ХХІ ст., аўтарамі якіх з’яўляюцца жанчыны. “Blonde attack” або “Жанчыны выходзяць з-пад кантролю” – надзвычай паказальны факт. Псіхалагічны партрэт сённяшняй пакрыўджанай мужчынам лірычнай гераіні хутчэй нагадвае амазонку: “Я склала зброю. Стаптала боты. // Зламала кіпці. Пайшла дадому” [122, с. 89]. Таму і стан пакінутасці для яе не падстава для дэпрэсіі, а чарговая перадышка, бо хутка зноў “пачынаюцца ловы // пачынаюцца ловы” [122, с. 16].

Зусім па-іншаму ў інтымных гінатэкстах фарміруецца вобраз лірычнага аб’екта. Найперш заўважаецца тэндэнцыя да яго дэгераізацыі, г.зн. замяшчэння вобразам “антыгероя”. У культуралогіі, як вядома, пад гэтым паняццем разумеюць пратаганіста з сумнеўнай сістэмай каштоўнасцей, шэрую, не здольную на смеласць і высакародства, асобу. Апісанне такіх тыпаў у сучаснай жаночай лірыцы набывае як прыватную праекцыю – у выглядзе выкрывальнай характарыстыкі сутнасці каханага (часцей былога), – так і агульназначную, сацыяльную, бо “даўно бракуе рыцарскіх традыцый” [136, с. 70] (Г.Каржанеўская, З.Дудзюк, В.Куртаніч, В.Трэнас, В.Морт, Джэці і інш.). Неаднаразова нават падаюцца яскравыя, цэласныя партрэты-дэфініцыі такога кшталту “герояў-палюбоўнікаў”:

... то йдзе прытомны,
мой Адзін-адзіны
са словамі, як вёрткія вузы,
з усмешкамі, як слізкія смаўжы,
з вачыма, як халодныя глыжы,
і на вяроўцы лёс вядзе ваўчыны [134, с. 50].

Сярод радыкальна-нязвычайных прыёмаў стварэння новага персанажа ў інтымнай лірыцы можна назваць наданне яму рыс Трыкстэра. І тады: “...знаёмцеся, мой герой – // Пэдра Пабітая Пыса” [137, с. 16].

Цікава, што аналагічныя думкі адносна спецыфікі героя сучаснай паэзіі гучаць і ў многіх паэтаў-мужчын. “Захварэў герой на гераін. // Гераін героя перамог. // Жыў адзін, ну і сканаў адзін. // Час не гераічны, бачыць Бог” [138, с. 61], – сцвярджае А.Глобус. “Па святах трох1 мы мужчынк1” [124, с. 12], – на іншы лад паўтарае Г.Лабадзенка. “Засынаюць прынцы, пысамі ў тортах” [132, с. 49], – дадае А.Хадановіч.

Разам з тым у мужчынскай інтымнай лірыцы кардынальна адрозніваецца ўвасабленне вобраза любай жанчыны. Каницэпцыя гераіні тут вырашаецца пераважна праз яе традыцыйнае ўзвышэнне і абагаўленне. Мастацкая рэалізацыя гэтага прынцыпу часта прадугледжвае праяўленне, так бы мовіць, “сіндрома Галатэі” – супадзенне рэальнага і ідэальнага вобраза ў адной асобе, стварэнне ажыццёўленай мроі (У.Арлоў, Э.Акулін, Я.Лайкоў, А.Хадановіч). Больш таго, у поўнай адпаведнасці з класічнай практыкай любоўнай вершатворчасці, каханая можа паядноўваць у сабе рысы ўсіх жанчын свету, выступаючы мегавобразам і метавобразам адначасова (У.Арлоў, А.Зэкаў). Такая пазіцыя ў многім абумоўлівае агульную гарманічную, а часам ідылічную, атмасферу лірычных тэкстаў пра каханне (В.Ярац, Э.Акулін, У.Арлоў, А.Зэкаў, Я.Лайкоў, Г.Лабадзенка і інш.). У параўнанні з фемінным любоўным дыскурсам, дзе спарадычна праступае драматычны модус мастацкасці, выкліканы душэўным разладам гераінь, інтымную лірыку паэтаў-мужчын характарызуе ўнутраная бесканфліктнасць (калі, вядома, разумець канфлікт як разбуральную з’яву).

Трэба сказаць, што паэткамі таксама ствараецца ідэальны вобраз каханага як альтэрнатыва “антыгерою”, але сферы функцыянавання гэтых суб’ектаў выразна падзелены. Непераадольная мяжа праходзіць паміж рэальнай і віртуальнай прасторами (такое адасабленне ў прыведзеным вышэй вершы В.Куртаніч абазначана нават графічна). Першая выступае тэрыторыяй чакання і адзіноты. Другая, што суадносіцца ў свядомасці гераінь са сном, марай, фантазіяй, паэзіяй ці іншым часам, атаясамліваецца са светам, дзе жыве Ён – “прывідны хлопчык” (Л.Сом), “несустрэты рыцар” (Л.Рублеўская), “чараўнік верасовы”, “сфантазіраваны рыцар” (І.Багдановіч), “неіснуючы сябра” (В.Трэнас). Не дзіўна, што і каханне даволі часта

суправаджаецца эпітэтам “непражытае”, “няздзейсненае”, “няспраўджанае”:

Мае рамантычныя, гжэчныя, годныя,
Вы не адшукалі мяне.
Таму маё сэрца ды вочы халодныя,
Іх болей нішто не кране [131, с. 78]. (Л.Сом “Гэроі”)

Насуперак вядомаму стэрэатыпу, шэраг аўтараў складае свае любоўныя вершы ў гонар каханай-жонкі (Э.Акулін, А.Зэкаў, В.Шніп, Я.Лайкоў і інш.). Правільнасць інтэрпрэтацыі адрасата забяспечваецца не толькі кантэкстам верша, дзе ўказваецца імя і сацыяльны статус гераіні, але і з дапамогай рамачных кампанентаў твора – загалоўка (назвы) ці прысвячэння.

Згаданыя прыёмы надаюць вершу форму паслання, дамінантную ў многіх зборніках інтымнага характару (“Лісты да цябе” А.Зэкава, “Сто лі100ў на tut.by” А.Хадановіча, “PAGER-вершы” Г.Лабадзенкі), што дае падставу гаварыць пра адраджэнне амаль забытай разнавіднасці лірыкі – альбомнай. Праўда, у XXI ст. яе жанравая сістэма значна пашырае свае абсягі. Гэта не толькі мадрыгал (А.Зэкаў), але і інтэрнэт-ліст (А.Хадановіч), pager-накцюрн, SMS-пасланне (Г.Лабадзенка), а таксама шматлікія калыханкі – любоўныя, філасофскія, іранічныя і нават жажлівыя (А.Хадановіч, Джэці, Ус.Гарачка, В.Трэнас, Г.Лабадзенка і інш.).

Увогуле, пранікненне ў мастацкую прастору любоўнага верша прыкмет тэхнагеннай цывілізацыі, навуковай лексікі, тэрміналагізацыя тропай – адна з дыферэнцыяльных рыс сённяшняй любоўнай паэзіі. Такая тэндэнцыя актуалізавалася яшчэ ў 90-я гг. XX ст., калі выразы, кшталту “перыкардная пустата цярдця”, “адажыю надзеі”, “амальгама абавязку” (Л.Дранько-Майсюк) ці “ногі – кантактная міна”, “у пачуццях нашых – інфляцыя” (Э.Акулін) сталі рэгулярна ўжывацца ў творах інтымнай лірыкі, што, з аднаго боку, надавала ёй вобразна-стылістычную навізну, з другога – не заўсёды арганічна ўпісвалася ў эмацыянальна-пачуццёвы кантэкст верша.

Калісьці ў інтымнай паэзіі М.Танка адным з такіх эксперыментаў стаў верлібр, патэнцыйна прыдатны для ўвасаблення дыскурсіўнага, а не экспрэсіўнага пачатку. Сёння верлібраў любоўнага характару не піша толькі лянiвы, што ў пэўнай

ступені дэтэрмінавана імкненнем да інтэлектуалізацыі і філасафічнасці верша, а таксама акрэсленым вышэй пранікненнем навукі ў літаратуру. Фармальныя эксперыменты ХХІ ст. вядуцца пераважна ў кірунку жанравай дыфузіі, зрашчэння двух, а то і трох розных архітэктанічных форм. Прыкладам можа служыць цыкл Ю.Пацюпы “Юрлівыя санеты”, які з’яўляецца даволі ўдалай спробай спалучыць у структуры санета адзінкі некалькіх жанраў, адначасова не губляючы кампазіцыйных і зместавых патрабаванняў да кожнага з іх (санет-газель-туюг “Эпікурэйства”, санет-брахікалан “Шчадрыца”, драпа-санет “Самнамбулізм” [139]). Імкненне з’яднаць у адзінае мастацкае цэлае верлібр, акраверш і таўтаграму (дакладней, “мінітаўтаўтаграму”) вызначае пэтыку цыкла “Першы тыдзень без цябе” В.Шніпа.

Прынцып узаемапранікнення назіраецца і ў адносінах да зместава адрозных відаў лірычных плыней (інтымнай, пейзажнай, грамадзянскай, філасофскай). Маецца на ўвазе не толькі папулярная на працягу апошніх дзесяцігоддзяў праекцыя традыцыйных вобразаў-сімвалаў, паняццёвага апарату, сутнасна прызначанага для выражэння любоўных пачуццяў, на іншыя тэматычныя сферы (“Дзеўка-зіма прыйшла белатварай марай // і цалуе ўзасмак белазубай згубай” [132, с. 89]), але і выкарыстанне тэмы адносін паміж мужчынам і жанчынай для данясення пэўных сацыяльных, філасофскіх, нацыянальна-патрыятычных ідэй (В.Шніп, У.Арлоў, В.Аксак, Л.Сільнова, Джэці і інш.). Нягледзячы на тое, што такі верш арганізоўваецца дзякуючы менавіта любоўнай тэматыцы, аб’ект кахання непасрэдна ў творы не прысутнічае, бо часцей за ўсё яму адведзена другарадная, фонавая функцыя ці роля рэцыпіента:

Рана ці позна зіма праміне,
Быццам святло загарыцца ў вакне
Ціхай кватэры, дзе ты не памрэш,
Быццам бы мой недапісаны верш,
Верш, што табе я адной прысвяціў,
Быццам бы свечку ў царкве запаліў.
Рана ці позна зіма праміне,
Рана ці позна не будзе мяне,
Вецер снягамі мой шлях замяце,
Шлях мой вясною праз снег прарасце,

Быццам святло загарыцца ў вакне
Ціхай кватэры, дзе ты без мяне
Будзеш чытаць мой зажураны верш,
Верш, у якім ты, як рыфма, живеш...
Рана ці позна зіма праміне [140, с.49]. (В.Шніп)

Аднак калі разглядаць гэты тэкст з боку яго прыналежнасці да філасофскай ці пейзажнай лірыкі, дзе вобраз каханай існуе натуральна і нязмушана, “як рыфма” ў вершы, то трэба, наадварот, канстатаваць заўсёдную і паўсюдную прысутнасць любой жанчыны ў духоўным жыцці персанажа. Для апісання гэтай сітуацыі можна скарыстацца метафарай шклянкі, якая, у залежнасці ад ракурсу погляду, або напалову пустая, або напалову поўная. Іншымі словамі, у дачыненні да такіх твораў правамерна гаварыць пра парадаксальны факт адсутнасці / нябачнай прысутнасці вобраза каханай.

Падсумоўваючы сказанае вышэй, можна зазначыць, што ўзмацненне асобаснага, суб’ектыўнага пачатку, што выступае атрыбутыўнай прыкметай сучаснай лірыкі, пачынаючы з 80-х – 90-х гг., у новым стагоддзі нярэдка дасягае сваёй крайняй мяжы, фарміруючы эгапазіцыю творцы. Гэта, у сваю чаргу, дазваляе гаварыць аб павышэнні ролі так званай “аўтакамунікацыі” (Лютман), што рэалізуецца ў інтымнай лірыцы ў дачыненні як да ўнутранай адрасаванасці, выяўленай на ўзроўні “камунікатар – рэцыпіент”, так і да знешняй – праз мінімалізацыю вербальных сродкаў у зносінах паміж лірычным суб’ектам і аб’ектам верша.

У дачыненні да форм мадыфікацыі лірычнага персанажа ХХІ стагоддзя можна гаварыць пра факт адсутнасці прататыпа ідэальнага героя ў інтымнай лірыцы сучасных паэтаў, што, аднак, не супадае з ўяўленнямі творцаў-мужчын пра аб’екты іх пачуццёвых інтэнцый, рэпрэзентацыя якіх пераважна адбываецца ў традыцыйным для любоўнай паэзіі рэчышчы.

Выразная тэндэнцыя пошуку новых зместава-фармальных сродкаў сведчыць на карысць таго, што інтымная паэзія на сучасным этапе губляе статус аднаго з самых кансерватыўных відаў лірыкі і ўяўляе сабой сістэму, адкрытую для навацый і эксперыментаў у духу запатрабаванняў часу.

ЗАКЛЮЧЭННЕ

У сувязі з тым, што даследаванні інтымнай паэзіі ў XX стагоддзі вяліся пераважна ў межах аналізу лірыкі як роду літаратуры, г.зн. на перыферычным узроўні, некаторыя тэарэтычныя пытанні на сучасным этапе патрабуюць дэталёвага разгляду. Найперш гэта праблемы тэрміналогіі (карэляцыі паняццяў “інтымная” і “любоўная” лірыка). Так, традыцыйнае атаясамліванне тэрмінаў “інтымная” і “любоўная” лірыка правамерна толькі ў адносінах да пачуцця кахання як мастацкага субстрату абедзвюх з’яў. Паняцце “любоўная” лірыка не можа выступаць субстытутам азначэнню “інтымная”, бо арганічна ўваходзіць у семантычную сферу апошняга ў якасці яе элемента, структурнай часткі. Пры гэтым уласна паэзія кахання – з’ява шматаблічная і неаднародная. Разнастайнасць мадыфікацый лірычнага аб’екта (знешняга адрасата) – намінальная адсутнасць, аморфнасць ці актыўная, самастойная роля, якая функцыянальна набліжае яго да другараднага вобраза-суб’екта, – дазваляе вылучыць у інтымнай лірыцы некалькі груп. *Дэаб’ектная* любоўная паэзія грунтуецца на своеасаблівай аберацыі канкрэтнага пачуцця і ахоплівае вершы-сузіранні, рэфлексіі, філасафемы, а таксама сюжэтныя лірычныя творы. *Поляаб’ектную* лірыку рэпрэзентуюць вершы, народжаныя шматскіраванасцю паэтычнай энергіі. Прыкметай для тыпалогіі другой групы з’яўляецца трансфармацыя форм поляаб’екта, што выступае зборным, абагульненым, сумарна-цэласным і сінхронна-атамарным. Ступень пазнавальнасці прататыпа пакладзена ў аснову падзелу *монааб’ектнай* лірыкі. Аўтар можа апяваць сапраўднае імя прадмета захаплення, яго псеўданім, карыстацца метафарычнай умоўнай маскай ці ўжываць займеннікі.

Беларуская любоўная лірыка – частка агульнасусветнага культурнага працэсу, якая абапіраецца на еўрапейскія мастацка-эстэтычныя традыцыі і выяўляе разнастайнасць шляхоў узнікнення аналагічных феноменаў на дыяхранічным узроўні. Да прыкладу, светаадчуванне А.Барскага відавочна фарміравалася пад уздзеяннем антычнай культуры. Аднак у поўным сэнсе яго інтымна-эратычную лірыку назваць анталагічнай нельга. У большай ступені выяўленыя ўплывы маюць знешні, мастацка-вобразны ўзровень засваення традыцый, а таксама ўскосны, апасродкаваны характар, бо прайшлі праз некалькі эстэтычных сістэм.

Станаўленне творчай асобы Я.Чыквіна звязваецца з творчасцю рускіх і еўрапейскіх класікаў, з шэрагу якіх асобна вылучаецца імя А.Фета. Аналагічныя феномены ў паэзіі абодвух аўтараў мэтазгодна кваліфікаваць найперш як тыпалагічныя сыходжанні, дэтэрмінаваныя аднолькаваецю, тоеснасцю іх філасофска-эстэтычных поглядаў. Кантактныя адносіны – уплывы – з’яўляюцца хутчэй за ўсё ўскоснымі, і падмуркам ім служыць найперш падсвядомае перажыванне беларускім пісьменнікам засвоенага ім мастацка-эстэтычнага вопыту А.Фета.

Літаратурная генеалогія Р.Баравіковай узыходзіць да рускай паэзіі “срэбнага веку”, найперш да творчасці Г.Ахматавай, і мае характар свядомага наследавання. Пры гэтым сутнасць непадобнасць псіхалогіі лірычных гераінь дэтэрмінавана рознымі тыпамі пачуццёвасці: “месяцовым” – рускай аўтаркі і “сонечным” – беларускай. Блізкасць светаўспрымання пры непадобнасці псіхатыпу нараджае аднолькавыя сітуацыйныя мадэлі і адначасова розныя спосабы іх вырашэння, што дазваляе ўспрымаць любоўную лірыку Р.Баравіковай арыгінальнай з’явай.

У творчай самаідэнтыфікацыі Л.Дранько-Майсюка зыходным пунктам выступае эстэтыка французскага мадэрнізму. Аднак прамое і свядомае пераасэнсаванне ім творчых набыткаў “выклятых” паэтаў абмяжоўваецца пераважна стылёвым узроўнем. Пры гэтым асобныя іманентныя рысы светаўспрымання французскіх аўтараў, адметнасцей іх светапоглядных і паэтычных сістэм з’яўляюцца неад’емнымі атрыбутамі мастацкай рэальнасці Л.Дранько-Майсюка.

Трэба зазначыць, што плённае засваенне сучаснымі айчыннымі аўтарамі набыткаў сусветнага вопыту не зводзіцца да прымітыўнай

імітацыі і сляпога пераймання. Кожны з іх здолеў стварыць адметны і самадастатковы паэтычны свет любові і кахання, дзе арганічна знітаваны індывідуальны, нацыянальны і агульначалавечы пачаткі.

Інтымная лірыка апошніх дзесяцігоддзяў у асэнсаванні феномена кахання арыентуецца пераважна на дыкурс неаплатанізму з яго сінтэзам усходніх дактрын з грэчаскай філасофіяй і вытлумачэннем любові як сродку ўзнаўлення цэласнасці чалавечай асобы. На мастацкую рэалізацыю пачуцця кахання ўплывае і дуалізм веравызнання, цесная знітанасць у свядомасці беларуса хрысціянскага і язычніцкага пачаткаў, а таксама абумоўленая менталітэтам спецыфіка нацыянальнага эрасу. Традыцыйныя маральныя імператывы беларуса найперш праяўляюцца ў стрыманасці, прыхаванасці выражэння пачуццяў праз своеасаблівыя сімвалы і коды; у самаадданай ахвярнасці; нерашучасці і пасіўнасці асобы мужчынскага полу ў каханні; блізкасці любоўных перажыванняў да патрыятычных пачуццяў, што надае беларускай інтымнай лірыцы свой непаўторны характар.

Пры гэтым адметнае аблічча мае і сучасная беларуская інтымная лірыка, якая ўяўляе сабой адкрытую мастацкую сістэму, знаходзіцца ў бесперапынным руху і абнаўленні і валодае комплексам дыферэнцыяльных рыс. Дамінантамі яе развіцця з'яўляюцца

- прынцыповая замкнёнасць унутранага свету, прыхаванасць пачуцця эмпірычнага аўтара, што выяўляецца як у пашырэнні дэаб'ектнай і поліаб'ектнай лірыкі, так і ў наступных прыёмах:
 - А) тэндэнцыі да герметызацыі любоўнага верша;
 - Б) прымерванні масак;
 - В) пераасэнсаванні міфалагічных гісторый любоўнага характару;
 - Г) наданні інтымнаму вершу гумарыстычнага характару;
 - Д) нетрадыцыйных для любоўнай лірыкі метамарфозах суб'ектаў кахання;
- інтэлектуалізацыя, філасафічнасць і псіхалагізм, што абумоўліваюць плюралізм у асэнсаванні феномена кахання, адэкватнае мастацкае ўвасабленне розных яго іпастасей (erōs, philia, storge, agapē, caritas, ludus, mania, pietas, pragma);

- тэндэнцыя да ігнаравання вербальнага кампаненту ў стасунках паміж закаханымі;
- рэпрэзентацыя якая іншых паводзінскіх мадэлей лірычных герояў;
- актыўны пошук новых жанрава-кампазіцыйных і фармальна-стылёвых магчымасцей, які вядзецца найперш праз актуалізацыю форм класічнай еўрапейскай і ўсходняй паэзіі, а таксама праз жанравы сінкрэтызм, дыфузію архітэктанічных форм, тэрміналагізацыю і пражызацыю тропаў;
- разняволенасць у выяўленні перажыванняў, рэабілітацыя зямнога, плоцевага кахання, адсутнасць “забароненых” тэм; спарадычнае скажэнне духоўна-цясной раўнавагі, узмацненне брутальных матываў як аберацыйнай рэакцыі на маральна-духоўную энтрапію сучаснага соц്യуму, імкненне да ідэалу шляхам негатыўнага досведу;
- кантамінацыя інструментарыя зместава адрозных відаў лірычных плыней (інтымнай, пейзажнай, грамадзянскай, філасофскай), праекцыя традыцыйных вобразаў-сімвалаў, устойлівых любоўных формул на іншыя тэматычныя сферы і выкарыстанне тэмы адносін паміж мужчынам і жанчынай для данясення пэўных сацыяльных, філасофскіх, нацыянальна-патрыятычных ідэй.

СПІС ВЫКАРЫСТАНЫХ КРЫНІЦ

- 1 Уэллек, Р. Теория литературы [Тэкст] / Р. Уэллек, О. Уоррен. – М. : Прогресс, 1978. – 325 с.
- 2 Званарова, Л. Нататкі пра самасвядомасць Сімяона Полацкага [Тэкст] / Л. Званарова // Беларусіка-Albarutenika: у 2 кн. Кн. 2 Фармаванне і развіццё нацыянальнай самасвядомасці беларусаў: / пад рэд. А. Асіпенка [і інш.]. – Мн. : Нацыянальны навукова-асветны цэнтр імя Ф.Скарыны, 1993. – С. 351 – 354.
- 3 Мархель, У. І. “Ты як здароўе...”: Адам Міцкевіч і тэндэнцыі адраджэння беларускай літаратуры [Тэкст] / У. І. Мархель. – Мн. : Беларуская навука, 1998. – 125 с.
- 4 Філаматы і філарэты : зборнік [уклад., пер. і камент. К.Цвіркі]. – Мн. : Беларускі кнігазбор, 1998. – 400 с.
- 5 Хаўстовіч, М. Паэт і казачнік з азёрнага краю [Тэкст] / М. Хаўстовіч // Баршчэўскі Я. Выбраныя творы [уклад., прадм. і камент. М. Хаўстовіча]. – Мн. : Беларускі кнігазбор, 1998. – С. 5 – 28.
- 6 Пацюпа, Ю. Зайгранне, або Ярныя (эратычныя) матывы ў ранняй творчасці Я.Купалы і М.Багдановіча [Тэкст] / Ю. Пацюпа // Рэспубліканскія Купалаўскія чытанні: Матэрыялы навук. канф., Гродна, 4 – 6 кастр. 1995 г. – Гродна, 1996. – с. 52 – 61.
- 7 Хализев, В. Е. Лирика [Тэкст] / В. Е. Хализев // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / под ред. Л.В.Чернец. – М. : Высшая школа; Издательский центр “Академия”, 1999. – С. 133 – 141.
- 8 Шамякіна, Т. І. Міфалогія Беларусі [Тэкст] : нарысы / Т. І. Шамякіна. – Мн. : Маст. літ., 2000. – 400 с.

- 9 Гачев, Г. Русский Эрос [Текст] / Г. Гачев. – М. : Интерпринт, 1994. – 279 с.
- 10 Багдановіч, М. Поўны збор твораў: у 3 т. Т. 1. – Вершы, паэмы, пераклады, наследаванні, чарнавыя накіды [Тэкст] / М. Багдановіч. – 2-е выд. – Мн. : Бел. навука, 2001. – 752 с.
- 11 Вярцінскі, А. Хлопчык глядзіць... [Тэкст] : выбраныя вершы і паэмы / А. Вярцінскі. – Мн. : Маст. літ., 1992. – 318 с.
- 12 Жылка, Ул. Выбраныя творы [Тэкст] / Ул. Жылка. – Мн. : Беларускі кнігазбор, 1998. – 358 с.
- 13 Барскі, А. Лірычны пульс: Вершы. – Мн.: Маст. літ., 1987. – 135 с.
- 14 Купала, Я. Поўны збор твораў: у 9 т. Т. 1. – Вершы, пераклады 1904 – 1907 [Тэкст] / рэд. тома У. В. Гніламёдаў. – Мн. : Маст. літ., 1995. – 462 с.
- 15 Чыквін, Я. Кругавая чара [Тэкст] / Я. Чыквін. – Беласток: БЛА “Белавежа”, 1992. – 48 с.
- 16 Бураўкін, Г. Чытаю тайнапіс вачэй: Вершы пра каханне [Тэкст] / Г. Бураўкін. – Мн. : Юнацтва, 2001. – 158 с.
- 17 Барскі, А. Вершы [Тэкст] / А. Барскі // Белавежа. Літаратурны альманах. – Беласток : БГКТ, 1987. – 159 с.
- 18 Киньяр, П. Секс и страх [Тэкст]: эссе / П. Киньяр. – М. : Текст, 2000. – 188 с.
- 19 Гинзбург, Л. О лирике [Текст] / Л. Гинзбург. – Л. : ЛО “Советский писатель”, 1974. – 408 с.
- 20 Платон. Федон, Пир, Федр, Парменид [Текст] / Платон; под ред. А. Ф. Лосева [и др.]. – М. : Изд-во “Мысль”, 1999. – 528 с.
- 21 Ивин, А. А. Многообразный мир любви [Текст] / А. А. Ивин // Философия любви: в 2 ч. Ч. 1. – М. : Политиздат, 1990. – С. 380 – 509.
- 22 Рубенис, А. Сущность любви – тема философского размышления [Текст] / А. Рубенис // Философия любви: в 2 ч. Ч. 1. – М. : Политиздат, 1990. – С. 205 – 229.
- 23 Соловьёв, В. Смысл любви [Текст] / В. Соловьёв // Русский эрос или философия любви в России. – М. : Прогресс, 1991. – С. 19 – 77.
- 24 Адамовіч, С. Плавільшчыкі расы [Тэкст] : выбраныя вершы / С. Адамовіч. – Мн. : Наша ніва, 1999. – 200 с.
- 25 Тазік беларускі [Тэкст] : зб. вершаў / В. В. Акудовіч, З. Ю. Вішнёў і інш. – Мн. : Бярвіта, 1998. – 96 с.

- 26 Акудовіч, В. Верашчака з яйкаў клёкатамуса [Тэкст] / В. Акудовіч // Вішнёў, З. Тамбурны маскіт / З. Вішнёў. – СПб. : Невский Простор, 2001. – С. 252 – 254.
- 27 Барадулін, Р. Здубавецыця [Тэкст] / Р. Барадулін. – Мн. : ТАА “Паліфакт”, 1996. – 158 с.
- 28 Афанасьев, А. Русские заветные сказки [Текст] : сказки / А.Афанасьев / сост., предисл. и прим. Ю.Г.Круглова. – Мн. : Бел.-австрал. Агенство “Дайджест”, 1992. – 256 с.
- 29 Штэйнер, І. Déjà vu, або Успамін пра будучыню: літаратурна-крытычныя артыкулы [Тэкст] / І. Штэйнер. – Мн. : ЛІМФ “Нёман”, 2003. – 144 с.
- 30 Шніп, В. Чырвоны ліхтар [Тэкст] / В. Шніп. – “Полацкае ляда”, 2000. – 55 с.
- 31 Стендаль. О любви [Тэкст] / Стендаль; пер. М.Левберг и П.Губера. – Мн. : Выш. школа, 1979. – 232 с.
- 32 Шестаков, В. П. Эсхатология и утопия. Очерки русской философии и культуры [Текст] : учебное пособие / В. П. Шестаков. – М. : ВЛАДос, 1995. – 208 с.
- 33 Топорков, А. Эротика в русском фольклоре [Текст] / А. Топорков // Русский эротический фольклор. Песни. Обряды и обрядовый фольклор. Народный театр. Заговоры. Загадки. Частушки / сост., науч. ред. А. Л. Топорков. – М. : Ладомир, 1995. – 840 с.
- 34 Лобач, У. Беларуская эротыка: Хорошанька прытанцуй, каго любіш – пацалуй [Тэкст] / У. Лобач // Новая зямля. – 1994. – 31 сакавіка. – С. 7.
- 35 Казакова, І. В. Сімволіка і семантыка славянскіх міфалагем (на матэрыяле беларускага фальклору) [Тэкст] / І. В. Казакова. – Мн., 1999.
- 36 Карскі, Я. Беларусы [Тэкст] / Я. Карскі / уклад. і камент. С. Гараніна і Л. Ляўшун; навук. рэд. А. Мальдзіс. – Мн. : Беларускі кнігазбор, 2001. – 640 с.
- 37 Гайдук, У. Пах аернага хлеба [Тэкст] / У. Гайдук. – Беласток : БЛА “Белавежа”, 1997. – 37 с.
- 38 Стахвюк, В. Багровы цень [Тэкст] / В. Стахвюк. – Беласток : БЛА “Белавежа”, 2002. – 74 с.
- 39 Античная поэзия. Всемирная библиотека поэзии [Текст] / сост. Т. А. Мирошниченко. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1997. – 416 с.

- 40 Ты моей ночи утеха: Античная любовная лирика [Текст] / сост. С. Прокопович. – М. : Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2000. – 336 с.
- 41 Барскі, А. Жнівень слоў [Тэкст] / А. Барскі. – Беласток : БГКТ, 1967. – 196 с.
- 42 Барскі А. Мой бераг [Тэкст] / А. Барскі. – Мн. : Маст. літ., 1975. – 96 с.
- 43 Кун, Н.А. Легенды и мифы Древней Греции и Древнего Рима [Текст] / Н. А. Кун, А. А. Нейхардт. – СПб. : Литера, 1998. – 608 с.
- 44 Барскі А. Блізкасць далёкага [Тэкст] / А. Барскі. – Беласток: БГКТ, 1983. – 109 с.
- 45 Барскі, А. Вершы [Тэкст] / А. Барскі // Белавежа №2. Літаратурны альманах. – Беласток : БГКТ, 1971. –196 с.
- 46 Дарвин, М. Н. Фрагмент [Текст] / М. Н. Дарвин // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / под ред. Л. В.Чернец. – М. : Высшая школа; Издательский центр “Академия”, 1999. – С. 446 – 451.
- 47 Немагчыма ўступіць у адну і тую ж раку двойчы [з Янам Чыквіным гутарыць Тэрэса Занеўская] // Сляза пякучая Айчыны: Творчы партрэт Яна Чыквіна. – Беласток : БЛА “Белавежа”, 2000. – с. 154 – 167.
- 48 Фет, А. О поцелуе / [Текст] А. Фет // Русский эрос или философия любви в России. – М. : Прогресс, 1991. – С. 92 – 95.
- 49 Чыквін, Я. Вершы [Тэкст] / Я. Чыквін // Полымя. – 2000. – №5. – с. 119 – 121.
- 50 Ночи безумные: Русская любовная лирика XIX века [Текст] / составитель Б. Евсеев. – М. : ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс , 1999. – 416 с.
- 51 Чыквін, Я. Светлы міг [Тэкст] : вершы / Я. Чыквін. – Мн. : Маст. літ., 1989.
- 52 Чыквін, Я. Вершы [Тэкст] / Я. Чыквін // Белавежа №3. Літаратурны альманах. – Беласток : БГКТ, 1980. – 240 с.
- 53 Чыквін, Я. Свет першы і апошні [Тэкст] / Я. Чыквін. – Беласток : БЛА “Белавежа”, 1997. – 51 с.
- 54 Лявонава, Е. Плыні і постаці: 3 гісторыі сусветнай літаратуры другой паловы XIX – XX стагоддзяў [Тэкст] / Е. Лявонава. – Мн., 1998. – 336 с.
- 55 Чыквін, Я. Крэйдавае кола [Тэкст] / Я. Чыквін. – Беласток : БЛА “Белавежа”, 2002. – 72 с.

- 56 Калеснік, У. Два светы Яна Чыквіна [Тэкст] / У. Калеснік // Сляза пякучая Айчыны: Творчы партрэт Яна Чыквіна. – Беласток : БЛА “Белавежа”, 2000. – с. 12 – 41.
- 57 Новейший философский словарь : 2-е изд., переработ. и дополн. [Тэкст] / составитель и гл. научн. ред. А. А. Грицанов – Мн. : Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. – 1280 с.
- 58 Брунэль, П. Што такое параўнальнае літаратуразнаўства? [Тэкст] / П. Брунэль, К. Пішуа, А. Русо. – Мн. : Эўрофорум, 1996. – 240 с.
- 59 Ахматова, А. Сочинения : в 2 т. Т. 1 [Текст] / рэд. тома Н. Н. Кудрявцева. – М. : Правда, 1990. – 448 с.
- 60 Баравікова, Р. Адгукнуся голасам жалейкі [Тэкст] : вершы / Р. Баравікова. – Мн. : Маст. літ., 1984. – 95 с.
- 61 Баравікова, Р. Каханне [Тэкст] : кн. лірыкі / Р. Баравікова . – Мн. : Маст. літ., 1987. – 174 с.
- 62 Бердяев, Н. Размышление об Эросе [Текст] / Н. Бердяев // Русский Эрос, или Философия любви в России. – М. : Прогресс, 1991. – С.266 – 283.
- 63 Ахматова, А. Сочинения : в 2 т. Т. 2 [Текст] / рэд. тома Н. Н. Кудрявцева. – М. : Правда, 1990. – 432 с.
- 64 Рублеўская, Л. Люстэрка для антыгероя [Тэкст] / Л. Рублеўская // Польша. – 1994. – № 5. – С. 244 – 247.
- 65 Скатов, Н. Книга женской души: О поэзии Анны Ахматовой [Текст] / Н. Скатов // Ахматова, А. Сочинения : в 2 т. Т. 1 / рэд. тома Н. Н. Кудрявцева. – М. : Правда, 1990. – С. 3 – 16.
- 66 Афанасьев, А. Синтаксис любви [Текст] / А. Афанасьев. – М. : Остожье, 2000. – 493 с.
- 67 Есин, А. Б. Время и пространство // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины [Текст] / А. Б. Есин / под ред. Л.В.Чернец. – М. : Высшая школа; Издательский центр “Академия”, 1999. – С. 47 – 62.
- 68 Пас, О. Солнечная система [Текст] / О. Пас // Иностранная литература. – 1997. – №7. – С. 224 – 235.
- 69 Кісліцына, Г. Раіса Баравікова як секс-сімвал беларускай літаратуры [Тэкст] / Г. Кісліцына // Крыніца. – 1996. – №5 – 6.
- 70 Найвышэйшая песня Саламонава: Біблейская кніга / пер. на бел. мову В.Сёмухі. – Мн. : Маст. літ., 1994. – 77 с.

- 71 Вышеславцев, Б. П. Этика преображенного Эроса [Текст] / Б. П. Вышеславцев. – М. : Республика, 1994. – 368 с.
- 72 Чуковский, К. И. Современники: Портреты и этюды [Текст] / К. И. Чуковский. – Мн. : Нар. асвета, 1985. – 575 с.
- 73 Чернец, Л. Литературное произведение как художественное единство [Текст] / Л. Чернец // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / под ред. Л.В.Чернец. – М. : Высшая школа; Издательский центр “Академия”, 1999. – С. 153 – 177.
- 74 Дранько-Майсюк, Л. Паэтаграфічны раман [Тэкст] : вершы, проза / Л. Дранько-Майсюк. – Мн. : Кніга, 2002. – 111 с.
- 75 Дранько-Майсюк, Л. Стомленасць Парыжам [Тэкст] : вершы і эсэ / Л. Дранько-Майсюк. – Мн. : Маст. літ., 1995. – 191 с.
- 76 Дранько-Майсюк, Л. Тут [Тэкст] : вершы, паэмы, эсэ / Л. Дранько-Майсюк. – Мн. : Маст. літ., 1990. – 214с.
- 77 Андреев, Л. Г. Импрессионизм [Текст] / Л. Г. Андреев. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980. – 250 с.
- 78 Верлен, П. Романсы без слов [Текст] / П. Верлен. – СПб. : Терция, Кристалл, 1998. – 448 с.
- 79 Керлот, Х. Э. Словарь символов [Текст] / Х. Э. Керлот. – М. : REFL-book, 1994. – 608 с.
- 80 Верлен, П. Стихотворения, проза [Текст] / Верлен Поль, Рембо Артюр, Малларме Стефан; под ред. И. Б.Бачкало [и др.]. – М. : РИПОЛ КЛАССИК, 1998. – 736 с.
- 81 Журавлев, А. П. Цветная музыка стиха [Текст] / А. П. Журавлев // aquagum.ru
- 82 Малармэ, С. Крызіс верша [Тэкст] / С. Малармэ; пер. М.Шакеля // Крыніца. – 1999. – №4 – 5. – С. 105 – 115.
- 83 Русілка, В. Акропаль па-беларуску, ці Ратаванне Прыгажосцю [Тэкст] / В. Русілка // Полымя. – 1995. – № 3. – С. 243 – 248.
- 84 Валодзіна, Т. Жаночы “ніз” у традыцыйнай культуры беларусаў [Тэкст] / Т. Валодзіна // Terra Alba. Homo venetius: Сэксуальная прастора беларускай культуры: у 2 т. Т.2. / пад рэд. С. І. Даніленкі; Магілёўс. т-ва гуманіт. інтэлектуал. і культур. ініцыятыў “Брама”. – Мн. : Экаперспектыва, 2001. – С. 30 – 44.
- 85 Вейдле, В. В. Эмбриология поэзии: статьи по поэтике и теории искусства [Текст] / В. В. Вейдле. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 456 с.

- 86 Дранько-Майсюк, Л. Акропаль [Тэкст] : паэзія, эсэ / Л. Дранько-Майсюк. – Мн. : Маст. літ., 1994. – 190 с.
- 87 Розанов, В. Опавшие листья [Текст] / В. Розанов. – М. : ООО «Издательство АСТ», 2001. – 591 с.
- 88 Шыманскі, М. “А хараство ніколі не стамляецца” [Тэкст] / М. Шыманскі // Рэспубліка. – 1998. – 23 студзеня. – С. 13.
- 89 Казлова, А. “На вуліцы першага пацалунку” [Тэкст] / А. Казлова // Рэспубліка. – 1996. – 12 верасня. – С. 6.
- 90 Шымановіч, В. “Мяне мая мама знайшла ў кветках...” [Тэкст] / В. Шымановіч // Беларусь. – 1998 – № 3. – С. 24 – 25.
- 91 Липневич, В. Праздничный канатоходец [Текст] / В. Липневич // Дружба народов. – 1997. – №3. – с.204 – 206.
- 92 Сосновский, А. В. Лики любви (Очерки истории половой морали) [Текст] / А. В. Сосновский. – М. : Знание, 1992. – 208 с.
- 93 Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история [Текст] / Ю. М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
- 94 Кісліцына, Г. BLONDE ATTACK [Тэкст] / Г. Кісліцына. – Мн. : Другі фронт мастацтваў, 2003. – 143с.
- 95 Баркоўская (Барысюк), Т. Творчы партрэт як адбітак стылю: Л.Дранько-Майсюк [Тэкст] / Т. Баркоўская (Барысюк)// Крыніца. – 2001. – №7 (67). – С. 27 – 29.
- 96 Клинг, О. А. Словарь поэтический [Текст] / О. А. Клинг // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / под ред. Л. В.Чернец. – М. : Высш. шк.; Издательский центр “Академия”, 1999. – С. 336 – 350.
- 97 Малармэ, С. Літаратурная сімфонія [Тэкст] / С. Малармэ / пер. А.Хадановіча // Крыніца. – 1999. – №4 – 5. – С. 100 – 104.
- 98 Серабракоў, Дз. Парыж не стаміўся Л.Дранько-Майсюком! [Тэкст] / Дз. Серабракоў // Крыніца. – 2001. – №7 (67). – С. 30 – 32.
- 99 Гніламёдаў, У. Постаць паэта [Тэкст] / У. Гніламёдаў // Крыніца. – 2001. – №7 (67). – С. 22 – 27.
- 100 Конан, У. “Стомлены эстэт з “Чырвонай кнігі” [Тэкст] : бліц-крытыка / У. Конан // ЛіМ. – 1998. – 30 студзеня. – С.7.
- 101 Булыка, Г. Стамлёны вандроўнік [Тэкст] / Г. Булыка // Крыніца. – 2001. – №7 (67). – С. 37 – 41.

- 102 Падаляк, Т. Калі раптам з'явіцца Айседора Дункан і папросіць напісаць для яе нізку вершаў... Што адкажа Леанід Дранько-Майсюк?.. [Тэкст] : [гутарка з Л. Дранько-Майсюком] // Звязда. – 1997. – 7 кастрычніка. – С.4.
- 103 Фромм, Э. Искусство любить [Текст] / Э. Фромм; под ред. Д. А. Леонтьева. – 2-е изд. – СПб. : Азбука, 2002. – 224 с.
- 104 Хорни, К. Страх перед женщиной [Текст] / К. Хорни // Психология и психоанализ любви. – Самара : Издательский Дом БАХРАХ-М, 2002. – С. 124 – 138.
- 105 Йонен, В. Блудницы и святые [Текст] / В. Йонен // Психология и психоанализ любви. – Самара : Издательский Дом БАХРАХ-М., 2002. – С. 79 – 112.
- 106 Рюриков, Ю. Б. Типология любви [Текст] / Ю. Б. Рюриков // Психология и психоанализ любви / Ю. Б. Рюриков. – Самара : Издательский Дом БАХРАХ-М, 2002. – С. 141 – 155.
- 107 Хадановіч, А. Ключы ад форта Малармэ [Тэкст] / А. Хадановіч // Крыніца. – 1999. – №4 – 5. – С. 137 – 144.
- 108 Мартынов, В. Ф. Философия красоты [Текст] / В. Ф. Мартынов. – Мн. : ТетраСистемс, 1999. – 336с.
- 109 Йонен, В. Психология мужчины [Текст] / В. Йонен // Психология и психоанализ любви. – Самара : Издательский Дом БАХРАХ-М, 2002. – С. 49 – 79.
- 110 Боров, Ю. Б. Эстетика: в 2-х т. Т. 2 [Текст] / Ю. Б. Боров. – Смоленск : Русич, 1997. – С. 397 – 412.
- 111 Марков, Б. В. Философская антропология: очерки истории и теории [Текст] / Б. В. Марков. – СПб. : Изд-во “Лань”, 1997. – 384 с.
- 112 Рублеўская, Л. Рэцэнзія ў настуркавых басаножках [Тэкст] / Л. Рублеўская // ЛіМ. – 1996. – 29 лістапада. – С. 6 – 7.
- 113 Сільнова, Л. Краіна Беларусь у фантастычных вершаваннях [Тэкст] / Л. Сільнова // ЛіМ. – 1996. – 22 сакавіка. – С. 6 – 7.
- 114 Васючэнка, П. Тэрыторыя мрояў [Тэкст] / П. Васючэнка // Полымя. – 1997. – №1. – С. 312 – 316.
- 115 Арлоў, У. Фаўна сноў [Тэкст] / У.Арлоў. – Мн. : Маст. літ., 1995. – 95 с.
- 116 Васючэнка, П. Адлюстраванні першатвора : Літаратура ў філалагемах і пятрогліфах [Тэкст] / П. Васючэнка. – Мн. : “Логвінаў”, 2004. – 144 с.

- 117 Арлоў, У. Букет залатых бяссмертнаў [Тэкст] : вершы / У. Арлоў // Дзеяслоў. – 2003. – №5. – С. 83 – 88.
- 118 Арлоў, У. Божая кароўка зь Пятай авэню [Тэкст] : эсэ / У. Арлоў. – Мн. : “Наша ніва”, 1998. – 186 с.
- 119 Арлоў, У. Там, за дзвярыма [Тэкст] / У. Арлоў. – Мн. : Маст. літ., 1991. – 94 с.
- 120 Улыбина, Е. Страх и смерть желания [Тэкст] / Е. Улыбина. – М. : Модерн-А; СПб. : Академия Исследований Культуры, 2003. – 320 с.
- 121 Шніп, В. А. Балада камянёў [Тэкст] : паэзія і проза / В. Шніп. – Мн. : Маст. літ., 2006. – 318 с.
- 122 Трэнас, В. Цуд канфіскаванага дзяцінства [Тэкст] : вершы / В. Трэнас. – Мн. : І. П. Логвінаў, 2005. – 94 с.
- 123 Гарачка, У. Пралетарскія песні [Тэкст] : вершы / У. Гарачка. – Мн. : Логвінаў, 2004. – 72 с.
- 124 Лабадзенка, Г. рагер-вершы [Тэкст] : начная лірыка / Г. Лабадзенка. – Вільня : “Gudas”, 2005. – 100 с.
- 125 Барт, Р. Фрагменты речі влюбленнага [Тэкст] / Р. Барт. – М. : «Ad Marginem», 2002. – 431 с.
- 126 Жыбуль, В. Дыяфрагма [Тэкст] : збор вершаў / В. Жыбуль. – Мн. : Логвінаў, 2003. – 112 с.
- 127 Морт, В. Я тоненькая як твае вейкі [Тэкст] : тэксты / В. Морт. – Мн. : І.П.Логвінаў, 2005. – 111 с.
- 128 Русілка, В. Ажына [Тэкст] : вершы / В. Русілка. – Мн. : Маст. літ., 2004. – 70 с.
- 129 Яна і Я : Вершы і песні пра каханне [Тэкст] / уклад. Ул. Сіўчыкаў, Р.Шастак. – Мн. : ПУП “Радыеёла-плюс”, 2005. – 512 с.
- 130 Раманава, Л. Птушкі і рыбы [Тэкст] : паэзія / Л. Раманава. – Мн. : “Беларускі кнігазбор”, 2004. – 91 с.
- 131 Сом, Л. Свабода Слова Зіма [Тэкст] : вершы / Л. Сом. – Мн. : Логвінаў, 2005. – 130 с.
- 132 Хадановіч, А. Сто лі100ў на tut.by [Тэкст] : паэзія / А. Хадановіч. – Мн. : Логвінаў, 2007. – 136 с.
- 133 Каржанеўская, Г. Вершаняты [Тэкст] / Г. Каржанеўская. – Мн. : “Беллітфонд”, 2005. – 120 с.
- 134 Куртаніч, В. Валавуд [Тэкст] : вершы / В. Куртаніч. – Мн. : “Беларускі кнігазбор”, 2002. – 84 с.

- 135 Дубавец, С. Вершы [Тэкст] / С. Дубавец. – Мн. : Медысонт, 2007. – 224 с.
- 136 Багдановіч, І. Сармацкі альбом [Тэкст] : вершы / І. Багдановіч. – Мн. : «URSUS», 2004. – 84 с.
- 137 Джэці (Вера Бурлак). За здаровы лад жыцця [Тэкст] : вершы / Джэці (Вера Бурлак). – Мн. : І. П.Логвінаў, 2003. – 102 с.
- 138 Глобус, А. Не сумуй без мяне, мая любая Вільня : Вершы [Тэкст] / А. Глобус // Дзеяслоў. – 2003. – №6. – с.60 – 63.
- 139 Пацюпа, Ю. Мэзальянсы, або Юрлівыя санэты [Тэкст] / Ю.Пацюпа // ARCHE-Скарына. – 2001. – №1 (15) – С. 89 – 103.
- 140 Рублеўская, Л. Над замкавай вежай [Тэкст] / В. Шніп, Л. Рублеўская. – Маладэчна, 2003. – 126 с.