

**Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь**

**Установа адукацыі  
“Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт  
імя Францыска Скарыны”**

**А.В. БРАДЗІХІНА**

**ЗМЕСТАВА-ФАРМАЛЬНЫЯ ПОШУКІ  
СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ЛІРЫКІ**

**КУРС ЛЕКЦЫЙ ПА СПЕЦКУРСЕ**

*для студэнтаў 3 курса спецыяльнасці*

*I – 21 05 01 – “Беларуская філалогія”*

*спецыялізацыі I – 21 05 01 02 – “Літаратуразнаўства”*

*і I – 21 05 02 – “Руская філалогія”*

*са спецыялізацыяй I – 21 05 02 07 – “Беларуская мова і  
літаратура”*

**Гомель 2006**

## ЗМЕСТ

Уводзіны	3
Тэма 1 Сучасная беларуская паэзія: стан, тэндэнцыі развіцця, перспектывы	5
Тэма 2 Філасофска-інтэлектуальны кірунак у сучаснай беларускай лірыцы	14
Тэма 3 Сучасная пейзажная лірыка	30
Тэма 4 Інтымная лірыка на мяжы тысячагоддзяў	46
Тэма 5 Кампаратывістыка: паняцце, прынцыпы, законы	
Лекцыя 1	64
Лекцыя 2	81
Тэма 6 Міфалагічныя і біблейскія матывы ў сучаснай паэзіі	106
Тэма 7 Эксперыментальныя з’явы ў маладой паэзіі мяжы тысячагоддзяў	120

## УВОДЗІНЫ

Сучасная беларуская паэзія, як і літаратура ў цэлым, – новы, прынцыпова адрозны ад папярэдняга, палітычна заангажаванага, перыяду этап развіцця прыгожага пісьменства. Сённяшняю лірыку найперш характарызуе зварот да адвечных чалавечых каштоўнасцей, што ў час паступовай маральнай дэградацыі грамадства выглядае надзвычай актуальным. Аблічча сучаснай паэзіі вызначаюць такія адметнасці, як узмацненне асобнага пачатку, эстэтычная арыгінальнасць, інтэлектуалізацыя і філасафічнасць, трагедыя-драматычнае светаадчуванне, прытчывасць, цяга да мініяцюрных, лаканічных форм, полістылістычнасць і жанравы сінкрэтызм, што сведчыць пра яе арыгінальнасць і патэнцыйную запатрабаванасць грамадствам. Пры гэтым вершаваная мастацкая прадукцыя, да таго ж беларускамоўная, не карыстаецца ў масавага чытача павышаным попытам. Папулярываецца айчынную літаратуру, і паэзію ў прыватнасці, закліканы сённяшнія студэнты-філолагі – будучыя настаўнікі беларускай мовы і літаратуры.

Беларуская лірыка на мяжы тысячагоддзяў – неаднародная і разнастайная як у ідэяна-тэматычных, так і ў жанрава-стылёвых аспектах сістэма. Рухомасць і адкрытасць літаратурнага працэсу на сучасным этапе прыводзіць да таго, што грунтоўныя працы, прысвечаныя яго асэнсаванню (Гніламёдаў У. Сучасная беларуская паэзія. – Мн., 1983; Бельскі А. Сучасная беларуская літаратура. – Мн., 1997), надзвычай хутка становяцца з’явамі мінулага і ўжо не адлюстроўваюць культурнай сітуацыі ў яе цэласнасці.

Курс лекцый, што прадстаўлены ў гэтым выданні, змяшчае ў сабе матэрыял аб асноўных заканамернасцях літаратурнага працэсу к. 20 – пач. 21 стст. праз разгляд дзейнасці найбольш значных і ўплывовых постацей перыяду. Пры гэтым найбольшая ўвага надаецца вершатворчасці паэтаў так званага “сярэдняга” пакалення і маладой беларускай лірыцы па прычыне недастатковай іх асветленасці ў школьным курсе роднай літаратуры.

У межах адведзенай вучэбным планам колькасці гадзін курс лекцый уключае ў сябе шэраг пытанняў па наступных накірунках:

- дамінантныя тэндэнцыі развіцця сучаснай беларускай лірыкі;
- вядучыя кірункі ў абнаўленні тэматыкі і жанрава-стылёвыя эксперыменты сённяшняй паэзіі;

- ідэйна-мастацкія пошукі найбольш значных аўтараў эпохі і асноўныя адметнасці канкрэтных мастацкіх твораў і літаратурных з’яў к. 20 – пач. 21 стст.;

- асноўныя паралелі (уплывы і традыцыі) у развіцці нацыянальнай літаратуры і іншых славянскіх і заходнееўрапейскіх літаратур;

- агляд найбольш значных літаратуразнаўчых і крытычных даследаванняў, прысвечаных сучаснай лірыцы.

Адрасаваны студэнтам філалагічных спецыяльнасцей.

## ТЭМА 1 СУЧАСНАЯ БЕЛАРУСКАЯ ПАЭЗІЯ: СТАН, ТЭНДЭНЦЫІ РАЗВІЦЦЯ, ПЕРСПЕКТЫВЫ

- 1 Лірыка як адзін з асноўных родаў літаратуры.
- 2 Паняцце лірычнага героя і тыпалогія лірычных твораў.
- 3 Спецыфічныя рысы і стылістычныя тэндэнцыі сучаснай беларускай лірыкі.

### 1 Лірыка як адзін з асноўных родаў літаратуры

*Лірыка* (ад грэч. *lyra* – муз. інструмент або *lyricos* – той, хто спявае) – род мастацкай літаратуры, у якім рэчаіснасць адлюстроўваецца праз суб’ектыўнае выяўленне пачуццяў чалавека. Прадметам увагі ў лірыцы выступае ўнутраны свет асобы, яе духоўнае жыццё, думкі і ідэі, выкліканыя рознымі падзеямі. Пры гэтым перажыванне ў мастацкім творы не мае статычнага характару, яно выяўляецца працэсуальна. Іншымі словамі, калі ў эпасе галоўнае – сюжэтнасць, развіццё падзей, то ў лірыцы акцэнт робіцца на дынаміцы пачуцця.

Нярэдка знешнія з’явы, што выступаюць штуршком да напісання лірычнага твора, нязначныя, але яны, выклікаючы мноства асацыяцый, становяцца прадметам паэтычнай рэфлексіі. У гэтым сэнсе для спецыяліста-літаратара важным момантам даследавання лірычнага верша выступае вывучэнне гісторыі яго стварэння.

Пачуцці, заключаныя ў лірычным творы (замілаванасць пейзажам, гонар за радзіму, каханне і інш.), датычацца не толькі аднаго паэта, але і характэрныя, тыповыя для шырокага кола асоб. Адсюль вынікае, што побач з суб’ектыўным пачаткам лірыка нясе ў сабе аб’ектыўныя ўяўленні аб свеце.

Слова “лірыка” часам ужываецца як сінонім тэрміна “паэзія”. Сапраўды, часцей за ўсё лірычнае перажыванне перадаецца ў вершаванай форме, аднак можа быць адлюстравана і ў прозе (жанры лірычнага эсэ, імпрэсіі, абразка і інш.). Як бачым, лірычныя вершы з’яўляюцца сферай перасячэння згаданых паняццяў.

Важная прыкмета лірыкі – *экспрэсіўнасць*. Мова лірычнага твора вызначаецца павышанай эмацыянальнасцю, набліжаецца да жывой, усхваляванай мовы чалавека. Пры гэтым лірычны верш адрозніваецца ўнутраным адзінствам. Перабой розных псіхалагічных станаў у ім недапушчальны. Патрабаванне адной танальнасці,

аднаго настрою вымагае лаканізму формы. Як правіла, вялікіх па памеры лірычных твораў не бывае, хаця ў практыцы сусветнага вершапісання сустракаецца жанр лірычнай паэмы: напрыклад, паэма “Яна і я” Я. Купалы, “Патрыятычная песня” П. Панчанкі, “Паэма без героя” Г. Ахматавай і інш.

Лірычная экспрэсія ўплывае і на падбор слоў, і на сінтаксічныя канструкцыі, і на фанетыка-рытмічную пабудову тэксту. Вялікую ролю адыгрывае ў лірычнай паэзіі рытм. Ён надае твору музычнасць і з’яўляецца сам па сабе змястоўным. Найбольшае эмацыянальнае ўздзеянне на чытача аказваюць лірычныя творы, дзе асноўнай ідэі, псіхалагічнаму стану, заключанаму ў вершы, падпарадкоўваецца яго рытмічная арганізацыя. Скажам, элегічны, сумны настрой выразней перадаюць радкі, напісаныя трохскладовым метрам (дактылем, амфібрахіем, анапестам), хуткасць, дынамізм – двухскладовым (харэем, ямбам) у спалучэнні з невялікай колькасцю стоп. Парушэнне гэтага прынцыпу часта адмоўна адбіваецца на адпаведнасці, правільнасці ўспрымання чытачом зместу твора. Да прыкладу, верш Л. Дранько-Майсюка “Жыццё Сцяпана Гаўрусёва...” прысвечаны трагічнай тэматыцы, памяці пісьменніка, але напісаны бойкім чатырохтопным ямбам.

Жыццё Сцяпана Гаўрусёва  
Вадой Дняпра і родным словам  
Было прасвечана да дна.

Часта лагічная ўпарадкаванасць выказванняў адыходзіць на перыферыю, саступае алагічным, хаатычным фразам. У большай ступені такая адметнасць уласціва паэзіі 20 ст., а падмурак падобнага спосабу выражэння лірычнай думкі быў закладзены сімвалістамі. У беларускай практыцы вершапісання падобныя прыёмы пачалі культывавацца адносна нядаўна і дагэтуль спарадычна, таму яны трывала звязваюцца з авангардным накірункам. У другой палове мінулага стагоддзя М. Танк, арыентуючыся на набыткі заходнееўрапейскага мастацтва слова, пачаў выкарыстоўваць элементы мадэрнісцкага стылю ў сваіх верлібрах. Магчыма, толькі ў беларускай паэзіі Беласточчыны разбурэнне традыцыйнага сінтаксісу, адсутнасць ці нерэгулярнасць рыфмы, асацыятыўная ланцюговасць успрымаюцца звыклымі, што абумоў-

лена геаграфічным становішчам рэгіёна і асаблівасцямі моўна-культурнай сітуацыі.

Аднак форма лірычнага твора не мае самадастатковага значэння. Сіла эмацыянальнага ўздзеяння верша вызначаецца перш за ўсё яго зместам. Менавіта ў ім спрэсаваны чалавечыя думкі і пачуцці.

Эспрэсіўнасць спрыяе і другой неад'емнай адметнасці лірыкі – *сугестыўнасці*, пад чым разумеецца максімальная ўнушальнасць, заражальная сіла твора. У эпасе і драме можна прымаць або не прымаць героя і яго погляды, іранізаваць ці спачуваць яму, г.зн. успрыняць твора адбываецца з пэўнай дыстанцыі. Цалкам жа ўспрыняць лірычны твор – гэта адчуць настрой паэта, пранікнуцца думкамі аўтара, перажыць яго пачуцці як асабістыя. У гэтым і ёсць абаяльнасць лірыкі і адначасова складанасць яе разумення.

## 2 Паняцце лірычнага героя і тыпалогія лірычных твораў

Наяўнасць *лірычнага героя* – адна з адметных рыс лірыкі. Тэрмін гэты ўведзены Ю. Тынянавым у артыкуле “Блок” (1921) і ўжываецца ў сучасным літаратуразнаўстве побач з сінанімічнымі найменнямі “лірычнае “я”, “лірычны суб’ект” і “лірычны персанаж”. Лірычны герой – гэта носьбіт перажывання. Часцей за ўсё яго вобраз вымалёўваецца паступова, раскрываючы асобныя рысы, не з аднаго, а з шэрагу (цыкла) вершаў або нават творчасці ў цэлым. Лірычны герой цесна звязаны са светаадчуваннем, рэфлексіяй паэта над уласным духоўна-біяграфічным вопытам. Даволі часта яго немагчыма адрозніць ад асобы эмпірычнага аўтара. Лірыка, дзе лірычны суб’ект максімальна набліжаны да асобы творцы, атрымала назву *аўтапсіхалагічная*. Скажам, вершы М. Багдановіча “Я бальны, бескрылаты паэт...”, “Цёмнавокая пані, канец!..” відавочна адлюстроўваюць біяграфічныя рэаліі і перажыванні самога пісьменніка. Першы выяўляе смутак паэта, звязаны з прадчуваннем блізкай смерці, другі, прысвечаны Г. Какуевай, напісаны з нагоды яе замужжа. Аднак лірычнае перажыванне не тоеснае пачуццям паэта як біяграфічнай асобы. Аўтар можа адлюстроўваць сітуацыі, якія ў рэальным жыцці не перажываў, г. зн. звяртацца да творчай фантазіі, дапускаць мастацкі вымысел. У некаторых выпадках, асабліва ў грамадзянскай або любоўнай лірыцы, пісьменнік, свядома надзяляючы лірычнага героя тымі ці

іншымі якасцямі, уплывае на ўспрыняцце ўласнага вобраза, стварае сабе жаданы імідж, бо большасць філалагічна непадрыхтаваных чытачоў схільна праецыраваць думкі і ўчынкі героя на асобу паэта. Таму нельга прасталінейна атаясамліваць эмпірычнага аўтара са створаным ім вобразам. Лірычны герой – гэта вобраз, што, як і ўсе літаратурныя вобразы, з’яўляецца абагульненым, тыпізаваным.

Такім чынам, лірычныя перажыванні могуць належаць як самому паэту, так і асобам, зусім да яго не падобным (гэта і адмоўныя героі, персанажы іншага полу, нябожчыкі, рэчы і г. д.) Лірыку, дзе перадаюцца пачуцці асобы, адрознай ад аўтара, называюць *ролевай*. Прыкладам ролевай лірыкі з’яўляецца верш Я. Купалы “Я – калгасніца...”, дзе пісьменнік выяўляе свае пачуцці ад імя жанчыны:

Я – калгасніца  
Маладая.  
Жыву весела,  
Ані дбаю.

Стан чалавечай свядомасці ўвасабляецца ў лірыцы рознымі спосабамі. Верш можа ўяўляць сабой спавядальны маналог, даносіць думкі непасрэдна, прама, а можа перадаваць пачуцці ўскосна, праз адлюстраванне сітуацый, з’яў, рэчаў, якія выклікалі гэтыя перажыванні. Калі ў цэнтры такога твора – дэскрыпцыя знешняй рэальнасці, то ён належыць да *апісальнай* лірыкі. Даволі часта апісальным спосабам выяўлення сваіх пачуццяў паэты карыстаюцца ў пейзажных вершах, хаця праз дэскрыпцыю могуць перадавацца і перажыванні, звязаныя з каханнем, і маральна-этычныя праблемы. У іншых выпадках верш можа мець зачаткі сюжэта, г.зн. уключаць шырокі паказ з’яў і падзей, што спрычыніліся, стымулявалі ўзнікненне твора. Такая разнавіднасць лірыкі атрымала назву *апавядальная*. Да прыкладу, “Алеся”, “Мая жонка”, “Лён”, “Выпраўляла маці сына...” Я. Купалы з’яўляюцца тыповымі ўзорамі такога спосабу данясення галоўнай ідэі. Аднак канкрэтнасць, падзейнасць маюць тут другаснае значэнне, а галоўнае адводзіцца “вобразу-перажыванню”. Часам ускоснае выяўленне перажыванняў можа сустракацца ў вершах-кантамінацыях, дзе спалучаюцца элементы апісальнай і апавядальнай лірыкі:



Па арэшніку звонкі смех.  
 Едзем двое ў лес зімовы.  
 Толькі падае ціха снег,  
 Снег блакітны  
 І снег ружовы.

Сёння гэтка дзівосны дзень!  
 Лес кашлаты да неба вырас.  
 Толькі песня згубілася дзе?  
 Дзе падзеўся духмяны верас?

Час ад часу губляем след  
 І маўчым. Ды навошта

слова,

Калі падае ціха снег,  
 Снег блакітны

І снег ружовы. (“Двое” Я. Янішчыц)

Амаль у кожным лірычным творы ёсць медытатыўны пачатак, псіхалагічна напружаны роздум. У апісальнай лірыцы медытацыя заключана ў падтэксце. Па гэтай прычыне лірычны род не сумяшчаецца з нейтральным тонам выказвання, як, скажам, многія эпічныя творы.

У працэсе светаспасціжэння першачарговая роля належыць складаным і шматгранным стасункам паміж асобай і быццём, якія звычайна разгортваюцца ў трох асноўных напрамках: сацыяльнае жыццё індывіда, сувязь яго 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, і хісткасць межаў паміж асобнымі відамі пацвярджаецца наяўнасцю шматлікай колькасці вершаў змешанага, “камбінаванага” тыпу. Напрыклад, вершы Я. Купалы “Зіма”, “Зімовая ноч”, “Крым”, “Спадчына”, дзе праз замілаванасць пейзажам выяўляюцца патрыятычныя пачуцці, аднолькава належаць грамадзянскай і пейзажнай лірыцы.

Многія даследчыкі вылучаюць яшчэ адзін від лірыкі – *філасофскую*, якая адлюстроўвае рэфлексію асобы ў імкненні

спасцігнуць таямніцы светабудовы, 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” (В. Халізеў), 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, Г. Дубянецкая і інш.

### **3 Спецыфічныя рысы і стылістычныя тэндэнцыі сучаснай беларускай лірыкі**

Мадэрнізацыя свядомасці ў постсавецкай культурнай прасторы ў многім абумоўліваецца катэгарычным адмаўленнем мастакамі слова ідэалагічнай рыторыкі, псеўдаграмадзянскасці, дагматыкі савецкага часу. На сучасным этапе ў прыгожым пісьменстве магістральная роля належыць сцвярджэнню вечных, агульначалавечых і нацыянальных каштоўнасцей. “Афіцыйнае” вяртанне ў сферу мастацтва і жыцця паняццяў *вера*, *Бог* адбілася ў паэзіі пашырэннем *рэлігійных і хрысціянска-філасофскіх матываў*, якія займаюць важнае месца ў творчасці Р. Барадуліна, В. Шніпа, С. Законнікава, Г. Тварановіч, В. Аксак, Т. Бондар і інш. Акрамя біблейскіх сюжэтаў і вобразаў, паэты паслядоўна звяртаюцца да антычнай міфалогіі, а таксама выкарыстоўваюць багаты вопыт *народнай міфасвядомасці*, тым самым далучаючыся да першакрыніц, асноў беларускай духоўнасці. Паказальнай у гэтым сэнсе з’яўляецца творчасць Р. Барадуліна, А. Сыса, А. Мінкіна, М. Скоблы і інш. З імкненнем да захавання нацыянальнай памяці звязана і цікавасць сучасных аўтараў (Н. Гілевіча, А. Разанава, Я. Сіпакова, Л. Рублеўскай, Н. Мацяш, І. Багдановіч і інш.) да *гістарычнай тэматыкі*. Пры гэтым шматаспектнасць яе ўвааб’яўлення – ад рамантызацыі далёкага мінулага да рэалістычнага паказу падзей і постацей даўніны – сведчыць пра перасэнсаванне вобразаў нашых слаўтых продкаў і разбурэнне ранейшых стэрэатыпаў у асвятленні гістарычных калізій.

Пошук нацыянальнай ідэі і адраджэнне самасвядомасці беларусаў характарызуюць *патрыятычна-публіцыстычную паэтычную плынь*, што набыла асаблівую папулярнасць у 90-я гг. Яе рэпрэзентуюць Н. Гілевіч, Г. Бураўкін, А. Сыс, В. Куртаніч, В. Шніп, Л. Рублеўская, С. Сокалаў-Воюш і інш. Публіцыстычнасць стылю ўласціва і вершам з *экалагічнымі матывамі*, пашырэнне якіх дэтэрмінавана пагрозлівым дысанансам сучаснага чалавека і прыроды, парушэннем гармоніі паміж бія- і наасферай (Р. Барадулін, Ю. Свірка, А. Пісьмянкоў, А. Сыс, Э. Акулін і інш.), а таксама творах *чарнобыльскай тэматыкі*, з'яўленне якіх стала балючым водгукам на трагедыю нацыянальнага маштабу (М. Мятліцкі, Р. Барадулін, А. Вялюгін, С. Законнікаў, У. Някляеў і інш.).

Атрыбутыўнай адзнакай сённяшняй лірыкі выступае адлюстраванне гарадскіх рэалій як натуральнага, а не варажэга асяродку чалавечага існавання. *Урбаністычная тэматыка* стала неад'емнай часткай паэтычнага свету Г. Булыка, Л. Дранько-Майсюка, А. Глобуса, Л. Рублеўскай, І. Багдановіч і інш. Разам з тым традыцыйныя для беларускай традыцыі вершапісання *тэмы вёскі* і настальгіі па ёй, жывапісання прыроды і ўвасаблення прыгажосці родных краявідаў, жахаў і наступстваў *вайны* (прычым як Вялікай айчыннай, так і вайны ў Афганістане), *кахання* і інтымных перажыванняў асобы, якія знаходзяць сваё ўвасабленне ў лірыцы ледзьве не кожнага аўтара, займаюць трывалыя пазіцыі і ў сучаснай паэзіі.

Як бачым, беларуская паэзія сёння – з'ява шматаблічная і неаднародная. У сваёй кнізе “Ад даўніны да сучаснасці” У. Гніламедаў вылучае шэсць асноўных мастацка-стылёвых плыней ў сучаснай лірыцы – лірыка-апавядальную, рамантычную, публіцыстычную, мастацка-сінкрэтычную, філасофска-аналітычную, універсальна-інтэлектуальную – і адзначае іх кантактнасць, дыфузію, узаемапранікальнасць. Тым не менш у агульным выглядзе можна сфармуляваць дамінанты развіцця беларускай лірыкі на сучасным этапе. Гэта:

- узмацненне асобнага пачатку, суб'ектыўна-выяўленчага фактару;
- дэкананізацыя традыцыйных форм, эстэтычная арыгінальнасць (жанрава-эстэтычны сінкрэтызм, сінтэз паэзіі і прозы, вынаход-

ніцтва новых фармальных адзінак), што значна ўскладняе вызначэнне жанравай прыроды твора;

- арыентацыя на сусветныя культурныя традыцыі, і ў прыватнасці, еўрапейскі мадэрнізм і постмадэрнізм, што спрыяе актывізацыі класічных еўрапейскіх і ўсходніх форм лірыкі;

- інтэлектуалізацыя і філасафічнасць; шырокае выкарыстанне форм мастацкай умоўнасці (прытчы, парабалы і інш.)

- шматтэмнасць, якая часта праяўляецца ў межах аднаго верша;

- цяга да мініяцюрных, лаканічных форм верша, адсутнасць буйных вершаваных форм (рэдкае выключэнне – раман у вершах Н. Гілевіча “Лодачка”);

- трагедыяна-драматычнае светаадчуванне, уласцівае “памежнаму чалавеку”;

- полістылістычнасць (спалучэнне ў паэзіі канкрэтнага аўтара прыёмаў розных мастацкіх стылей – рэалізму, неарамантызму, імпрэсіянізму, сімвалізму, постмадэрнізму, экзістэнцыялізму і інш.).

Неабходна зазначыць, што даследаванне сучаснага літаратурнага працэсу ўскладняецца яго зменнасцю, рухомасцю і адкрытасцю для засваення набыткаў сусветнага вербальнага дыскурсу.

## Літаратура

1 Арочка, М. Права на дзівосны спляў [Тэкст] / М. Арочка // Польша. – 1992. – №8. – С. 217 – 234.

2 Бельскі, А. Сучасная беларуская літаратура [Тэкст] / А. Бельскі. – Мн., 1997. – 254 с.

3 Бельскі, А. Сучасная літаратура Беларусі [Тэкст] / А. Бельскі. – Мн., 2000. – 127 с.

4 Бельскі, А. Краса і смутак [Тэкст] / А. Бельскі. – Мн., 2000. – 237 с.

5 Бечык, В. Л. Лірыка [Тэкст] / В. Л. Бечык // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі: у 5 т. Т. 3. – Мн., 1986.

6 Бройтман, С. Н. Лирический субъект [Текст] / С. Н. Бройтман // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / Под ред. Л.В.Чернец. – М. : Высш. шк.; Издательский центр “Академия”, 1999. – С. 141 – 153.

7 Гинзбург, Л. О лирике [Текст] / Л. Гинзбург. – Л. : ЛО “Советский писатель”, 1974. – 408 с.

8 Гинзбург, Л. О старом и новом [Текст] / Л. Гинзбург. – Л. : ЛО “Советский писатель”, 1982. – 423 с.

9 Гісторыя беларускай літаратуры XX ст.: у 4 т. Т. 4, ч. 1, 2 [Тэкст]. – Мн., 2004.

10 Гніламёдаў, У. Публіцыстыка і медытацыі [Тэкст] / У. Гніламёдаў // Польша. – 1991. – №3. – с.227 – 247.

11 Гніламёдаў, У. Паэзія і вера [Тэкст] / У. Гніламёдаў // Польша. – 1994. – №11. – С. 231 – 236.

12 Гніламёдаў, У. Ад даўніны да сучаснасці [Тэкст] / У. Гніламёдаў. – Мн., 2001.

13 Гуляев, Н. А. Теория литературы [Текст] / Н. А. Гуляев. – М., 1985. – 271 с.

14 Данільчык, А. “Чароўны міг радка...” [Тэкст] / А. Данільчык // Маладосць. – 1993. – №7. – С. 228 – 234.

15 Поспелов, Г. Н. Лирика [Текст] / Г. Н. Поспелов. – М., 1976. – 208 с.

16 Сулова, Н. В. Новейший литературоведческий словарь-справочник для ученика и учителя [Текст] / Н. В. Сулова, Т. Н. Усольцева. – Мозырь, 2003.

17 Тычына, М. Лекі ад амнезіі: Сучасная тэматыка ў сучаснай літаратуры [Тэкст] / М. Тычына // Роднае слова. – 1994. – № 2, 3.

18 Тычына, М. Песні Арфея: Агляд сучаснай беларускай літаратуры [Тэкст] / М. Тычына // Роднае слова. – 1994. – №1.

19 Уэллек, Р. Теория литературы [Текст] / Р. Уэллек, О. Уоррен. – М. : Прогресс, 1978. – 325 с.

20 Хализев, В. Е. Лирика [Текст] / В. Е. Хализев // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / Под ред. Л.В.Чернец. – М. : Высш. шк.; Издательский центр “Академия”, 1999. – С. 133 – 141.

21 Яцухна, В. І. Тэорыя літаратуры: вучэбны дапаможнік для студэнтаў-філолагаў ВНУ: у 2 ч. Ч. 2 [Тэкст] / В. І. Яцухна. – Гомель: УА “ГДУ імя Ф.Скарыны”, 2003. – 151 с.

## ТЭМА 2 ФІЛАСОФСКА-ІНТЭЛЕКТУАЛЬНЫ КІРУНАК У СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ЛІРЫЦЫ

- 1 Філасофская лірыка: паняцце, разнавіднасці, жанравая сістэма.
- 2 Агульная характарыстыка сучаснай беларускай філасофскай паэзіі.
- 3 Інтэлектуальна-філасофская паэзія А.Разанава.

### 1 Філасофская лірыка: паняцце, разнавіднасці, жанравая сістэма

Існуюць дзве формы пазнання рэчаіснасці — навуковая і мастацкая. Імкненне мастакоў слова да філасофскага асэнсавання свету з'яўляецца рысай не толькі сучаснай лірыкі. Філасофія і паэзія актыўна ўзаемадзейнічалі яшчэ ў старажытныя часы. Пачынаючы з антычнасці, філасофскія трактаты мелі вершаваную форму, пазней абвясчэнне аўтарам уласных творчых прынцыпаў ці фармуліроўка літаратурна-эстэтычнай праграмы адбывалася пры дапамозе паэтычных сродкаў выражэння (“Аб прыродзе рэчаў” Лукрэцыя, “Георгікі” Вергілія, “Паэтычнае мастацтва” Н. Буало, “Мастацтва паэзіі” П. Верлена і інш.). У эпоху класіцызму філасофскімі лічыліся творы, напісаныя на “важныя” тэмы: жыцця і смерці, кахання, грамадзянскага абавязку і інш. Ужо рамантыкі не толькі зрабілі філасофскую паэзію масавай, але і далі гэтаму прынцыпу тэарэтычнае абгрунтаванне.

Паскоранае развіццё навукі і тэхнікі ў другой палове 20 ст. вылучыла на першы план асобу, ад якой сталі патрабавацца не толькі прафесійныя ўменні, але і грунтоўныя веды. Адпаведна і мастакі слова аказаліся далучанымі да навуковага патэнцыялу, што не магло не адбіцца на творах мастацтва. Паэты ўсё больш імкнуліся разгледзець асобу на фоне грамадска-гістарычнага жыцця, пранікнуць у свядомасць чалавека, спасцігнуць яго псіхалогію, асэнсаваць адцягненыя, глабальныя праблемы, што з'яўляюцца прадметам даследавання філасофскай навукі.

Філасофская паэзія мае прадметам адлюстравання феномены, з'явы, ідэі, якія цікавяць мысліцеляў на працягу існавання чалавецтва. Менавіта адпаведны *змест*, а не толькі форма (рэфлексіі, роздуму, развагі) становіцца падставай для характарыстыкі верша як твора філасофскай лірыкі. У гэтым сэнсе

неабходна адрозніваць філасафічнасць у лірыцы і філасофскую лірыку. Да прыкладу, верш “Як пакахаць Ружу” Л. Дранько-Майсюка – яскравы прыклад філасофскай лірыкі, бо каханне і звязаныя з ім феномены спасцігаюцца абагульнена, сутнасна, маштабна. Філасофскі падыход у асэнсаванні з’яў рэчаіснасці, філасафічнасць у паэзіі выразна дэманструе наступны верш Я. Чыквіна, дзе пачуццё кахання аналізуецца на мікраўзроўні, як канкрэтнае пачуццё канкрэтных людзей-герояў.

Шэрая гадзіна. Вочы ў вочы.  
Два анёлы ўжо без крылаў.  
Дзьве душы... Ах, Госпадзе памілуй!  
Міласьці нябеснай і тартарскай змрочы.

Бачаць усё праз вечнасці вакно.  
Чуюць усё і ўсіх, бо ж не іначай.  
Іх жа – аніхто не бача,  
Двух анёлаў – смутку і яснот.

Тысячы гадоў так, як адзін прасьцяг.  
Дзьве душы, анёлы два ў нірване  
Марна сузіраюць марнасці жыцця –  
Гэта я і ты ў адлюстраванні.

Неабходна зазначыць, што філасофскі падыход у асэнсаванні той ці іншай праблемы не з’яўляецца недахопам, паказчыкам мастацкай недасканаласці твора ці недастатковасці глыбіні думкі ў параўнанні з вершам філасофскай лірыкі. Твор філасофскай лірыкі і верш, у якім назіраецца філасафічнасць адлюстравання прыватнага пытання, – гэта творы *рознага* зместу.

У сучаснай “паэзіі думкі” ў залежнасці ад ідэйнай устаноўкі вылучаюць некалькі разнавіднасцей: уласна філасофскую, навуковую і медытатыўную лірыку. **Уласна філасофская** скіравана на пазнанне асноў быцця і свядомасці чалавека, спасціжэнне ісціны, агульнай ідэі. Прадметам яе ўвагі становіцца сукупнасць бінарных апазіцый: жыццё – смерць, рух – статыка, імгненне – вечнасць, дух – плоць, пустата – паражнеча, глыбіня – паверхня, цэласнасць – разасобленасць, прыгожае – пачварнае і інш.

*Навуковая* ў паэтычнай форме тлумачыць з’явы, цікавыя з навуковага пункта погляду (адкрыцці, гіпотэзы, тэорыі, вынаходніцтвы). Тэрмін “навуковая паэзія” належыць французскаму пісьменніку Р. Гілю (“Трактат пра слова”, 1896). Надзвычай папулярная ў антычнай і сярэднявечнай літаратуры, навуковая паэзія доўгі час не была запатрабаванай у еўрапейскім мастацтве слова. У айчыннай лірыцы мінулага стагоддзя яна зноў набывае актуальнасць гучання (творы М. Танка, А. Русецкага, А. Разанава, Г. Булыкі і інш.)

*Медытатыўная* асэнсоўвае заканамернасці жыццёвых рэалій у суаднесенасці са свядомасцю чалавека. Гэта найбольш распаўсюджаны від лірыкі ў практыцы айчыннага вершапісання на працягу ўсёй гісторыі яго развіцця. У адрозненне ад рускай філасофскай лірыкі, яна характарызуецца большай эмацыянальнасцю і адсутнасцю вырашэння “глабальных” праблем. Беларуская філасофская паэтычная традыцыя бярэ свае вытокі яшчэ ад С. Полацкага. Найбольш яскравымі яе прадстаўнікамі можна лічыць Я. Лучыну, М. Багдановіча, Я. Купалу, У. Дубоўку, У. Жылку, А. Куляшова, М. Танка, М. Стральцова, А. Русецкага, П. Макаля і інш.

Сусветная філасофская паэзія прадстаўляе багаты традыцыйны арсенал *жанраў*, у аснове якіх ляжаць глыбокі роздум, развага, рэфлексія, іншымі словамі, прыкметны рацыянальны, дыскурсіўны пачатак. Гэта і *дума*, дзе паэт разважае над нейкай сацыяльна-філасофскай праблемай, і *медытацыя*, у якой магістральнае значэнне адводзіцца асэнсаванню так званых “вечных” тэм. Да жанраў лірычнай філасофскай мініяцюры належыць *афарызм*, што сваімі вытокамі ўзыходзіць да навуковых і публіцыстычных твораў, *стансы* з іх лаканізмам выказвання і праекцыяй абстрактных ісцін на рэальнае жыццё, *рубай* – верш класічнай усходняй паэзіі, які мае адметную кампазіцыю з нечаканай канцоўкай. Тым не менш некаторыя сучасныя паэты ў працэсе філасофскага спасціжэння рэчаіснасці ствараюць уласныя жанравыя сістэмы. Так, арыгінальная сістэма жанраў, вынайздзеная А. Разанавым, уключае ў сябе *версэты*, *вершаказы*, *квантэмы*, *зномы*, *пункціры*. Пры гэтым першыя чатыры фармальныя адзінкі непасрэдна датычацца філасофскай лірыкі.



## 2 Дамінанты развіцця сучаснай беларускай філасофскай паэзіі

Сістэматычнае з'яўленне вершаў філасофска-аналітычнага складу ў апошнія дзесяцігоддзі мінулага стагоддзя аформілася ў інтэлектуальна-філасофскі кірунак і ў айчынным мастацтве слова. Сённяшняю “паэзію думкі” характарызуюць такія адметнасці, як:

- “інтэлектуалізацыя эмоцый і эмацыяналізацыя інтэлекту” (В.Кузняцоў);

- рух думкі ад канкрэтыкі да абстрактнага;  
- зместавая ўскладненасць, зашыфраванасць вобраза;  
- збліжэнне вобразаў з навуковымі паняццямі, тэрміналагізацыя тропаў;

- ланцуговая асацыятыўнасць;  
- рытмічная раскаванасць, верлібрызацыя, празаізацыя;  
- шырокае выкарыстанне ўмоўных форм мастацкага абагульнення – прыёмаў фантастыкі, сімволікі, прытчавасці, алегорыі, гіпербалы, парабалы і інш.;

- схільнасць да мінімалізацыі сродкаў рэпрэзентацыі тэмы – так званых “мінус-прыёмаў” (Ю. Лотман);

- мадэрнізацыя стылю: частковая ці поўная адсутнасць знакаў прыпынку, арыгінальнасць архітэктонікі;

- мадыфікацыя ці фармальная адсутнасць вобраза лірычнага героя;

- дэфармацыя хранатопу мастацкай рэальнасці.

Зразумела, што згаданыя асаблівасці з'яўляюцца хутчэй тэндэнцыяй, чым правілам. Асобныя рысы ці ўвесь іх комплекс неаднолькава праступаюць у творчасці канкрэтнага пісьменніка, што дазваляе кожнаму аўтару не губляць самабытнасці і арыгінальнасці ў выяўленні свайго лірычнага “я”.

Сярод мастацка-стылёвых плыней, вылучаных у сучаснай паэзіі У. Гніламёдавым, дзве непасрэдна датычацца філасофскай лірыкі, што сведчыць пра яе запатрабаванасць у сённяшнім мастацтве слова. Так, *філасофска-аналітычную* плынь рэпрэзентуюць сваёй творчасцю такія аўтары, як А. Вярцінскі, Я. Сіпакоў, А. Каско, Л. Галубовіч, У. Арлоў, Н. Артымовіч і інш. *Універсальна-інтэлектуальная* плынь прадстаўлена паэзіяй А. Разанавы, А. Глобуса, М. Купрэва, Г. Булыка, М. Баярына, Л. Дранько-Майсюка, Я. Юхнаўца і інш.

Зборнікі навуковай паэзіі “Сінтэз” (1986) і “Турмалін” (1994) **Г. Булыка** вызначаюцца не толькі тэматычнай навізнай, але і спосабам падачы ідэі. Аб’ектам філасофскай рэфлексіі становяцца хімічныя працэсы, фізічныя з’явы, матэматычныя паняцці. Ва ўсходнеславянскай традыцыі ўвагу хімічным працэсам надаваў у сваёй літаратурнай творчасці яшчэ М. Ламаносаў – вучоны, мысліцель, пісьменнік.

Ужо назвы вершаў **Г. Булыка** сведчаць пра арыгінальнасць выяўлення паэткай свайго крэатыўнага пачатку: “Бурштын”, “Лазурит”, “Паралельнасць”, “Свінец”, “Золата”, “Мармур”, “Лёд”, “Камень”, “Ёд”, “Алмаз”, “Сыпучасць і цякучасць”, “Матэматычны трыпціх” і інш. Уменне бачыць у будзённых рэчах дзівосы, незвычайныя цуды, глыбіня думкі і дакладнасць, трапнасць асацыяцый, магчыма, абумоўлены першай адукацыяй аўтаркі – вучобай на хімічным факультэце БДУ.

Пры гэтым свет рэчаў і рэчываў мае сваю дынаміку, прасторава-часовае адлюстраванне і ўспрымаецца паэткай у філасофскай, эстэтычнай, маральна-этычнай, гістарычнай перспектывах. Да прыкладу, у вершах “Гліняны хлеб”, “Камень”, “Гарт”, “Драўляны век” праз адпаведныя з’явы разглядаецца мінулае народа. Адметна, што ў спасціжэнні гісторыі **Г. Булыка** не ідзе традыцыйным шляхам рамантызацыі паваротных момантаў этнагенезу. Яна не разглядае гісторыю войнаў, дзяржаў, бітваў. Паэтку цікавіць гісторыя чалавечых ведаў і культуры.

У вершы “Агонь” праз зрокава-дакладны малюнак гарэння полымя перадаецца драма чалавечай душы. Нягледзячы на тое, што ў выглядзе жывой істоты, героя верша, выступае агонь і дэталёва апісваецца фізічна-хімічны працэс гарэння, а герой-чалавек у творы фармальна адсутнічае, па-за радкамі ўгадваецца цэлая гісторыя разбітага сэрца. Такім чынам, рэчыўны свет разглядаецца аўтаркай ва ўзаема сувязях з комплексам важных праблем антрапійнага (чалавечага) свету.

У кнігах **У. Арлова** “Там, за дзвярыма” (1991) і “Фаўна сноў” (1995) выразна вылучаюцца дзве зместава-фармальныя плыні. Узоры яго філасофскай лірыкі напісаны ў жанры верлібра (“Азярына”, “Студня”, “Сустрэчныя”, “Манета”, “Пакой” і інш.), што надае рацыянальным, дыскурсіўным па змесце вершам паэтычнае гучанне. Другая, большая ў колькасных адносінах, група – празаізаваныя творы медытатыўна-псіхалагічнага характару

(“Паром праз Ла-Манш”, “Парыжанка з Кноса”, “Двое вар’ятаў”, “Архіварыус Война” і інш.). У асобную групу можна вылучыць вершы, якія паводле механізму будовы нагадваюць сны (“Падарожнікі”, “Цягнік”, “Горад”, “Майстэрня” і інш.).

Неадпаведнасць традыцыйным жанрам у спалучэнні з наяўнасцю многіх адзнак праявінай формы выклікала палеміку сярод літаратуразнаўцаў адносна жанравага вызначэння яго твораў: версэты (У. Конан), вершы ў прозе (С. Кавалёў, Т. Баркоўская), “вершаванні” (Л. Сільнова), “вершатэксты” (П. Васючэнка), верлібры (У. Верына), што сведчыць пра арыгінальнасць жанравай сістэмы У. Арлова і вынаходніцтва ім новых, арыгінальных фармальных адзінак.

У філасофскай паэзіі творцы шырока выкарыстоўваецца прыём рэінкарнацыі, выхаду ў трансцэндэнтны свет, скажэнне прасторава-часавай мадэлі рэальнасці, падаюцца ўласныя інтэрпрэтацыі міфалагічных сюжэтаў, ствараюцца вобразы-архетыпы (гадзіннік, тэлефон, жанчына, музей, люстра – азярына – калодзеж, човен і інш.), што надае ёй адметны, пазнавальны характар.

### **3 Інтэлектуальна-філасофская паэзія А. Разанава**

А. Разанаў – самы яскравы прадстаўнік інтэлектуальна-філасофскай плыні сучаснай беларускай паэзіі, у якой мастацкае бачанне свету арганічна паяднана з яго навукова-філасофскім разуменнем. За 34 гады творчай працы выйшла 12 кніг: “Адраджэнне” (1970), “Назаўжды” (1974), “Каардынаты быцця” (1976), “Шлях – 360” (1981), “Вастрыё стралы” (1988), “У горадзе валадарыць Рагвалод” (1992), “Паляванне ў райскай даліне” (1995), “Рэчаіснасць” (1998), кніга выбранага “Танец з вужакамі” (1999), кніга паэм “Гліна. Жалеза. Камень” (2000), “Лясная дарога” (2005), “Кніга знаўленняў” (2005).

Пачынаў А. Разанаў як традыцыяналіст, прынамсі, у галіне формы, аднак арыгінальнасць яго філасофскага мыслення нават у ранні перыяд вылучалася на фоне беларускай медытатыўнай традыцыі (Я. Купалы, Я. Коласа, М. Багдановіча, А. Куляшова, М. Танка, М. Стральцова), хаця шмат увабрала ў сябе і ад яе. Не менш паўплывалі на станаўленне маладога паэта здабыткі заходне-еўрапейскага авангарду і ўсходняй філасофіі.

З пачатку 80-х гг. фарміруюцца пазнавальныя рысы стылю А. Разанава, большасць якіх вызначае і яго сённяшняю вершатворчасць. Маецца на ўвазе скандэнсаванасць філасофскага зместу і афарыстычнасць выказвання, ускладненасць думкі, вобразная асацыятыўнасць, шматзначнасць сэнсаў, ірацыяналізм, спалучэнне рэалізму і ўмоўнасці, калейдаскапічнасць, мазаічнасць верша. Раскаванаць паэтычнага стылю, схільнасць да асацыятыўна-вобразнага пісьма, а таксама адмова ад прынцыпу адлюстравання і замена яго прынцыпам стварэння новай рэальнасці ўказваюць на мадэрнісцкія рысы ў творчасці А. Разанава.

Яго вершы не маюць нічога агульнага са станам філасофскай засяроджанасці, сузірання. А. Разанава цікавіць пошук, рух, аналіз той ці іншай з’явы. Пры гэтым, калі ў першых зборніках вектар пошуку быў скіраваны ўглыб уласнай асобы, і такім чынам аўтар імкнуўся пазнаць свет, то ў пазнейшы перыяд дослед арыентаваны на сусвет, праз які пазнае сябе суб’ект. Дарэчы, лірычны герой у многіх творах настолькі пазбаўлены канкрэтных рыс, што часам у крытыцы вядуцца размовы пра яго адсутнасць.

Адметнасць *светаўспрымання* паэта – сумненне, разуменне множнасці ісціны, што абумоўлівае сітуацыю адкрытага тэксту. Магістральнай *тэмай* паэзіі А. Разанава выступае філасофія быцця ў дыялектычнай непарыўнасці і ўзаемаперацякальнасці бінарных апазіцый. *Мэтай* яго творчасці з’яўляецца доказ паэтам геніяльнасці мовы свайго народа, а галоўную *адметнасць* яго паэзіі складае філасофска-эстэтычны універсалізм.

Пошук аўтарам новых рэальнасцей прыводзіць да ўскладнення паэтычнай мовы твораў, а незвычайнасць ідэйна-зместавай напоўненасці вершаў, не ўкладаючыся ў межы традыцыйных фармальна-структурных адзінак, вымагае стварэння арыгінальнай жанравай сістэмы. Плённасць вынайздзеных паэтам форм (версэтаў, вершаказаў, квантэм, пункціраў, зномаў) пацвярджаецца іх запатрабаванасцю многімі сучаснымі творцамі (У. Арловым, А. Мінкіным, В. Дранчуком, Хв. Кашкурэвічам, І. Бабковым, В. Слінко і інш.).

*Версэты* – блізкія да прытчаў вершы, дзе перавага аддаецца быццёнаму, сутнаснаму, а ўмоўнасць спалучаецца з рэальнасцю. Рытміка і рыфмоўка такіх твораў свабодная, раскаваная. Па сваёй будове яны складаюцца з некалькіх афарыстычных перыядаў, што знешне нагадваюць строфы верша і ўяўляюць сабой групу сказаў, у кожную з якіх закладзена пэўная адносна самастойная ідэя. Час і

прастора ў такіх творах прысутнічаюць у дэфармаваным выглядзе – як прастора ўсёбыцця і час знікнення, пераўтварэння, азарэння.

Ні змрок, ні святло.  
Ні ўчора, ні сёння.  
Не ведаюць дрэвы, ці ім зеля-  
нець далей, ці скідаць лістоту.  
Не разумеюць вароны, ці ім куды  
адлятаць, ці сядзець на дрэвах.

Суседзі сабраліся пераязджаць, ды  
раптам адумаліся і заносаць рэчы  
назад – у старую кватэру.

Усе – перашкода ўсім.  
Словы не маюць, куды казацца.  
Цені, што падалі ад людзей,  
супадаюць з людзьмі.  
На рэчаіснасці пляма. (“Рэчаіснасць”)

Адыход ад рэалій сучаснасці ідзе ў версэце не па прамой, а па парабале, якая вяртае думку зноў да сучаснасці.

Як і прытчы, версэты пазбаўлены апісальнасці мастацкай прозы: прырода і рэчы нагадваюцца толькі па неабходнасці, дзеянне адбываецца быццам без дэкарацый, а дзеючыя асобы не маюць ні знешніх рыс, ні характару. І прытчы, і версэты з’яўляюцца творамі дыдактычна-алегарычнага жанру, хоць і істотна адрозніваюцца паміж сабой. Па-першае, сістэма версэта адкрытая. Па-другое, версэт мае паэтычную форму. Па-трэцяе, апавяданне ў большасці версэтаў ідзе ад першай асобы, не тоеснай асобе лірычнага “я” ў звыклым сэнсе. Гэта дазваляе аўтару мадэляваць паэтычную сітуацыю такім чынам, што рэальнасць і ўмоўнасць становяцца непадзельнымі.

Рака разлілася і падплыла да самых  
падворкаў, і рыба, якая раней не хацела  
лавіцца ні ў якія хітрыя сеткі, цяпер  
сама давалася ў рукі.  
Нутром адчуваючы, што насампраўдзе  
так не павіна быць, што гэта нейкае

ашуканства, людзі ў кашы, у мяшкі,  
у начоўкі паспешліва набіралі ахвотнай,  
быццам сп'янемай, рыбы, што  
не знаходзіла месца сабе ў вадзе.

І сам я, выпхнуты з чыстых глыбокіх  
віроў на паверхню, курчуся разам  
з астатнімі рыбінамі ў пакутах, усёй  
сваёй безгалосай істотай крычучы:  
“Людзі, глядзіце, глядзіце, людзі,  
калі набліжаецца згуба, яна пасылае  
перад сабой цуд”. (“Цуд”)

У версэце можа быць пэўны сюжэт, праўда, вельмі ўмоўны, а таксама зачаткі традыцыйнай кампазіцыі, прысутнасць асобных яе элементаў: экспазіцыі, завязкі, развіцця дзеяння, кульмінацыі, развязкі. Адною з характэрных рыс кампазіцыйнай пабудовы версэта з'яўляецца наяўнасць у ім адносна самастойнага сказавыніку, які, аднак, нельга назваць падагульняючай маральнай высновай, якая перакрэсліла б перакананне паэта ў няпэўнасці адшукваемых ісцін. Сістэма версэта адкрытая, а сказ-вынік нясе на сабе функцыю ключа, арыенціра для далейшых разваг.

Для разанаўскіх версэтаў характэрна ўжыванне так званых “мінус-прыёмаў”, што стварае знешнюю прастату тэксту пры яго зместавай ускладненасці. Звычайныя фразы ператвараюцца аўтарам у словы з вялікай сілай эмацыянальнага ўздзеяння, якую нельга перадаць на мове лагічных паняццяў. Простыя зямныя рэчы ўспрымаюцца як абагульненыя сімвалы жыцця перш за ўсё таму, што яны падаюцца ў дынаміцы, у руху. Так, горад, які вандруе, ужо не горад, і дарога, якая рухаецца, ужо не дарога.

Дынаміка версэтаў вызначаецца шматлікай колькасцю дзеясловаў, з якіх у большасці выпадкаў пачынаецца радок у перыядзе, што адпаведна цягне за сабой частае ўжыванне інверсіі; а таксама паслядоўным выкарыстаннем градацыі і разнастайных формаў сінтаксічна-інтанацыйнага паралелізму.

Арыгінальны жанр версэта, што вырас са свабоднага верша, прычым з верлібра з прыкметамі тонікі, шмат у чым захавалі яго тыповыя рысы. Так, вынясенне ў пачатак радка слоў з павышанай сэнсавай нагруквай, ужыванне сінтаксічных і лексічных анафар,

падпарадкаванне рытмічнага малюнка зместу – асноўныя прыёмы разанаўскіх версэтаў.

*Вершаказы* – творы, паэтычныя па змесце і праявічныя па форме, хаця падзел на перыяды-строфы захоўваецца і ў гэтым жанры. Вершаказы – своеасаблівыя казанні аб жыцці рэчаў, у якіх паэт імкнецца выявіць патаемныя сэнсы слова праз услухоўванне ў яго *гукавы склад*. Вершаказы маюць спецыфічны спосаб рыфмоўкі – “дамінанту”. Гэта ключавое слова (ці два словы), якому падпарадкоўваецца ўвесь вершаказ. Звычайна яно выносіцца ў назву твора і сцягвае, збірае вакол сябе ўсе астатнія словы.

Менавіта да яго аўтар адшуквае асацыяцыі шляхам пранікнення ў самыя глыбіні мовы. Гук у вершаказах адыгрывае надзвычай важную ролю. Па сутнасці, вершаказ – гэта гукаадлюстраванне той ці іншай з’явы або рэчы, а вобразы ствараюцца праз гукі і іх камбінацыі.

*Хлеб святы, хлеб вялебны, і ўсё,  
што спалучана з ім, што “злепена” з ім,  
адбываецца, як абрад, як набажэнства,  
як малебен.*

*Хлеб хвалебны: яго шануюць і хваляць  
усе плямёны – і дулебы, і вялеты,  
і лахвічы... (“Хлеб”)*

Вершаказы, як і квантэмы, разлічаны на слыхавое ўспрыманне. Недарэмна яны лічацца самымі “філалагічнымі” творамі аўтара. Гісторыі рэчаў звернуты ў мінулае, калі чалавек мог разумець голас рэчаў, голас прыроды, з якой не выдзяляў сябе, калі слова было раўназначным свайму першароднаму, сапраўднаму сэнсу. Чаму так ці інакш людзі назвалі рэч ці з’яву прыроды? Чаму вадзі назвалі вадзі, а зямлю зямлём, а не наадварот? Чаму блізкія гукавой абалонкай словы часта маюць надта далёкія значэнні? Ці былі назвы выпадковымі збегамі зычных, ці іх гукавыя выявы прадвызначаны звыш? Падобныя пытанні складаюць унутраны змест не толькі разанаўскіх вершаказаў, але і даўно цікавяць навуку: філалагія, філосафія, культуралагія. Так, яшчэ ў 70-80-я гады 20 ст. у філалагіі вылучылася нават асобная галіна – фонасемантыка, прадметам вывучэння якой з’яўляецца гук як сэнсаносьбіт.

Значэнне надаецца не проста слову, якое само па сабе ўтварае вобраз, але і караню, асобным гукам і іх спалучэнням, якія яго складаюць. Іншымі словамі, у вершаках фанетыка становіцца паэтыкай. У вершаказе паэт імкнецца паэтычна асэнсаваць як мага большую колькасць слоў, што складаюцца з гукавых спалучэнняў слова-дамінанты. Такі прыём не тоесны, аднак, звычайнай алітэрацыі, чыя задача зводзіцца найперш да слыхавога акампанементу з’яве. Праз узаемадзеянне сугучных лексічных адзінак праступае арыгінальная аўтарская філасофія, светаўспрыманне сучаснага чалавека, спасціжэнне ім глыбокай сутнасці той ці іншай рэчы.

Калі здараецца *кескае* – б’ецца люстэрка ці гляк,  
тады ўзнікаюць **аскепкі** – *аспекты* пытання,  
якія забылі само пытанне, *складнікі спектру*,  
якія згубілі сам *спектр*.  
І як бы пасля іх не *склеівалі* і не *склепвалі*, яны ўжо  
не змогуць вярнуцца ў колішнюю самаадсутнасць, яны  
ўжо не змогуць прыняцца ў ранейшую цэласнасць...  
 (“Аскепкі”)

А. Разанаў выкарыстоўвае *тры разнавіднасці* згаданага жанру. Найперш аб’ектам рэфлексіі, самаросшуку можа з’яўляцца адна рэч, а твор адпаведна мець адну дамінантную рыфму. Напрыклад, “Жорны”, “Верацяно”, “Баразна”, “Ліхтар”, “Шалі” і інш. Другую групу складаюць пабудаваныя па прынцыпу антытэзы, супрацьпастаўлення вершаказы, якія ўтрымліваюць адпаведна дзве дамінантныя рыфмы. Да прыкладу, “Ключ і замок”, “Аладка і блін”, “Здароўе і хвароба”, “Лінія і рыса” і інш. У трэцім відзе вершаказаў слова даследуецца ў іншамойных кантэкстах, у судакрананні са словамі іншых, пераважна блізкароднасных, моў. У гэтым выпадку пісьменнік праз перазовы і адметныя нюансы ў гучанні мае магчымасць прасачыць, як праз мову выяўляецца лёс, гісторыя, менталітэт таго ці іншага народа. Прыкладамі такіх вершаказаў могуць служыць “Мора”, “Мароз”, “Муха”, “Малако”, “Гарох”, “Вілы” і інш.

Свет у вершаках успрымаецца як тэкст, што набліжае творы гэтага жанру да постмадэрнісцкай эстэтыкі. Калі ў версэтах яшчэ можна акрэсліць тое, што мы разумеем пад тэрмінам “лірычны герой”, то ў вершаках у традыцыйным сэнсе заўважаецца поўная яго адсутнасць. Няма ў згаданым жанры катэгорый прасторы і часу.



Новая рэчыўная вобразнасць і ёсць аб’ект паэтычнай увагі аўтара. А. Разанаў прыходзіць да разумення, што ў бліжнім рэчыўным свеце столькі ж загадак, колькі і ў далёкім космасе. У сусвеце ўсё ўзаемазвязана – праз вялікае пазнаецца малое, праз побыт – быццё. Усё, што створана чалавекам, нясе ў сабе часцінку яго душы.

Такая ўвага да рэчыўнага свету лучыць творы беларускага паэта з еўрапейскай філасофска-літаратурнай традыцыяй “рэчыўнасці”, і найперш Dinggedicht, самым яркім прадстаўніком якой быў аўстрыйскі паэт Р.М. Рыльке. Тэарэтычнае абгрунтаванне згаданая традыцыя займела ў працы нямецкага філосафа-фенаменалага Марціна Хайдэгера “Выток мастацкага твора” (1935), а сваімі вытокамі сягае да платонаўскай тэорыі “рэчаў у сабе”.

Канцэпцыя рэчы ў А. Разанава і Р.М. Рыльке маюць шмат кропак судакранання. Гэта ўсведамленне руху ў рэчы; разуменне цэласнасці рэчаіснасці, а таксама наяўнасці душы і пачуццяў у рэчы; сцвярджэнне роўнасці чалавека і Бога. Пры гэтым абодва паэты ў сферу рэчаў уключаюць побытава-звыклія прадметы (уласна рэчы), жывыя істоты, рэчы прыродныя, рэчы-з’явы, “самыя высокія і апошнія рэчы” (паводле М.Хайдэгера) – чалавека і Бога. І А. Разанаў і Р.М. Рыльке бачаць задачу мастака ў тым, каб праз канкрэтныя выявы канкрэтных рэчаў спасцігаць логіку быцця ў яго раўнавазе з побытам, бо рэч – частка таго і іншага; маючы свой век, яна яднае цяперашняе, мінулае і будучае.

*Квантэмы* – своеасаблівы жанр верлібравай мініяцюры, монастрафічныя вершы-медытацыі, у аснове якіх імпульс, “квант” паэтычнай энергіі. У іх аўтар не толькі пазбягае эпітэтаў і метафар, але і зводзіць колькасць слоў да мінімуму. У квантэмах адсутнічае прычынна-выніковая сувязь, знакі прыпынку, няма межаў паміж лагічна завершанымі кавалкамі тэксту. Асацыяцыі нечаканыя і настолькі далёкія, што ствараецца ўражанне: словы існуюць самастойна, паасобку.

сцізорыку карціць  
з крыніцы прысак  
збяруцца ўраз  
абразы  
месца досыць

Шматзначныя, філасафічныя, яны з'яўляюцца самымі загадкавымі творамі А. Разанава, якія часта крытыкавалі за празмерную абстрактнасць і прадказвалі нядоўгае жыццё. Так, па словах В. Віткі, яны нагадваюць “рассыпаны друкарскі набор”, успрымаюцца “рахітычнай істотай, вырашчанай ў колбе”. Аднак катэгарычнасць і суб'ектыўнасць такіх меркаванняў аспрэчваецца шматлікай колькасцю прыхільнікаў і прадаўжальнікаў новага жанру ў генерацыі маладых паэтаў.

Аўтар, відавочна, разлічвае на ўнутраную паэтызацыю, парадаксальнасць думкі, збліжэнне празмерна далёкіх слоў і сэнсаў, спалучэнне надзвычайнай экспрэсіі з моўнай эканоміяй, што дазволіла У. Калесніку адзначыць у якасці станоўчых рыс квантэм спалучэнне інфармацыйнасці і цьмянасці: “Яна, як носьбіт лёсаў свету і чалавека, павінна заставацца няяснай, быццам сама доля і ідэал, што вабіць недасяжным. Не ператвараць загадкавае ў прасцецкае і яснае, а весці да плённага суіснавання двух пачаткаў – вось яе прызначэнне. У загадкавай цьмянасці – невычэрпнасць і паэтычнасць”.

Увага да ўнутранай формы слова, яе гукавой абалонкі яднае квантэмы А. Разанава з яго вершаказамі. Больш таго, вершаказы могуць праясняць сэнс некаторых квантэм. Розніца паміж вершаказам і квантэмай не ў аб'ёме і рытмічнай арганізацыі твора, а ў аб'екце адлюстравання. Гісторыі рэчаў знаходзяцца па-за прасторава-часавымі каардынатамі, у квантэмах прастора і час кандэнсуюцца да апорных слоў-вобразаў, утвараючы пэўны момант жыцця, момант пераўтварэння, зліцця мінулага і сучаснага.

Квантэмы А. Разанава – гэта спроба выявіць, наколькі лаканічнай можа быць форма, застаючыся пры гэтым напоўненай глыбокім зместам своеасаблівай “мікрапаэмай”. У адной з філасафем А. Разанаў выказаў сваё разуменне прызначэння квантэмы: “У мікрасвеце мініяцюр не менш таямніц і магчымасцей, чым у мікрасвеце іншых жанраў. У мініяцюры пачынае “гучаць”, робіцца сутнасным не толькі асобнае слова, але і асобная літара, гук. Гук – “электрон” верша. Мініяцюра прадбачыць паэму: як зерне больш колас, чым сцябло, так і яна больш мікрапаэма, чым мікраверш”.

**Пункціры** – верлібравая мініяцюра (3 – 9 радкоў), у аснову якой кладзецца толькі адна думка, назіранне, вобраз. Яны не прэтэндуюць на паўнату, цэласнасць погляду на свет, што адпавядае самой назве жанру. Пункцірам уласціва лёгкасць, празрыстасць, лаканізм, засяроджанасць на канкрэтнай падзеі, адсутнасць цьмянасці,

незразумеласці. Лагічна большасць з іх пабудавана на парадоксах, якія падкідвае нам рэчаіснасць. У параўнанні з вершаказамі і квантэмамі, дзе пануе стыхія гуку, пункціры скіраваны на стварэнне візуальнага, даступнага зроку малюнка, хаця часам і не пазбаўленага філасофскага роздуму. У гэтым сэнсе яны нагадваюць класічныя формы ўсходняй мініяцюры – хоку і танка, адпаведна выкарыстоўваючы іх выяўленчыя магчымасці. Асноўнымі сродкамі стварэння вобраза тут з’яўляюцца мастацкая дэталі і буйны план:

Як паніжэлі  
платы і вароты!..  
Завулак  
у снежных гурбах.

Вось ужо і скончыўся лівень!..  
А ліст кляновы лісту  
перадае ўсё кроплі.

**Зномы** – гэта праявіныя назіранні-эсэ, у якіх заключана паэтычная філасофія. Ім уласціва своеасаблівая мелодыка, свабодная кампазіцыя, бессюжэтнасць, невялікі аб’ём. Парабаліч-насць мыслення згортвае думкі амаль да афарызма.

Назву свайго жанру пісьменнік выводзіць ад слова *зно*, якое тлумачыць наступным чынам: “Той, хто спазнае, і тое, што спазнаецца, твораць новую рэчаіснасць – *зно*. У ёй знікае падзел на суб’ект і аб’ект, і яна новая не таму, што настае пасля нечага, а таму, што ніколі не была старой”. Мэта напісання зномаў – выкладанне ўласных творчых прынцыпаў, асабістага светаразуме-ня. Зномы прысвечаны розным тэмам: абагульненню фактаў побы-тавага жыцця, тонкім назіранням літаратара, вытлумачэнню адцяг-неных філасофскіх паняццяў. У межах адной праблемна-тэматыч-най групы твораў сустракаюцца скразныя матывы, што сведчыць аб імкненні паэта адшукаць усё новыя варыянты адказаў і дазваляе аб’яднаць такія творы ў цыклы. Так, назіранні за працэсам творча-сці выліваюцца ў цыклы мініяцюр, прысвечаных праблеме трады-цыі і наватарства, катэгорыям прыгожага і пачварнага, суаднесе-насці зместу і формы, пытанням аб прыродзе мастацкага слова.

Рытмічны малюнак у зномах ствараецца за кошт анафары, граматыка-сінтаксічнага паралелізму суадносных канструкцый, нерэгулярных гукавых паўтораў, а таксама шляхам выраўнівання ў перыядзе колькасці слоў, складоў або націскаў.

...Традыцыйнае вядзе дыялог з тым,  
што ўжо было, – са сферай вядомага, авангарднае –  
са сферай невядомага, з тым, што можа быць;

традыцыйнае карыстаецца сфармуляванымі правіламі і  
прыёмамі, авангарднае фармулюе іх;

традыцыйнае лічыць, што яно ведае, што такое мастацтва, і  
атаясамлівае творы мастацтва з самім мастацтвам,  
авангарднае так не лічыць і так не робіць;

традыцыйнае творыць якасць колькасці, авангарднае –  
колькасць якасці.

### Літаратура

- 1 Бельскі, А. Сучасная беларуская літаратура [Тэкст] / А. Бельскі. – Мн., 1997. – 254 с.
- 2 Бельскі, А. Сучасная літаратура Беларусі [Тэкст] / А. Бельскі. – Мн., 2000. – 127 с.
- 3 Бельскі, А. Краса і смутак [Тэкст] / А. Бельскі. – Мн., 2000. – 237 с.
- 4 Васючэнка, П. Тэрыторыя мрояў [Тэкст] / П. Васючэнка // Польша. – 1997. – №1.
- 5 Верына, У. Эвалюцыя паэтычнай сістэмы А.Разанава [Тэкст] / У. Верына // Веснік БДУ. – Сер. 4. – 1999. – №1.
- 6 Верына, У. Замова, малітоўна-літургічны, біблейскі верш і сучасны беларускі верлібр [Тэкст] / У. Верына // Роднае слова. – 2002. – №5.
- 7 Гарадніцкі, Я. Сцежкі [Тэкст] / Я. Гарадніцкі // Маладосць. – 1984. – №1.
- 8 Гарадніцкі, Я. “І верад свой я ў слова пераклаў...” [Тэкст] / Я. Гарадніцкі // Роднае слова. – 1992. – №1.
- 9 Гинзбург, Л. О старом и новом [Текст] / Л. Гинзбург. – Л. : ЛО “Советский писатель”, 1982. – 423 с.
- 10 Гісторыя беларускай літаратуры ХХ ст.: у 4 т. Т. 4, ч. 1, 2 [Тэкст]. – Мн., 2004.
- 11 Гніламёдаў, У. Публіцыстыка і медытацыі [Тэкст] / У. Гніламёдаў // Польша. – 1991. – №3.
- 12 Гніламёдаў, У. Сінкрэтызм і інтэлектуальнасць [Тэкст] / У. Гніламёдаў // Польша. – 1991. – №4.

13 Гніламёдаў, У. Ад даўніны да сучаснасці [Тэкст] / У. Гніламёдаў. – Мн., 2001.

14 Дарняк, Ю. Беларуская медытатыўная лірыка [Тэкст] / Ю. Дарняк // Рэспубліканскія Купалаўскія чытанні, 24 кастр. 2003 г.: матэрыялы навук. канф. – Гродна: ГрДУ, 2003. – С. 254 – 259.

15 Кабаковіч, А. Беларускі свабодны верш [Тэкст] / А. Кабаковіч. – Мн., 1984.

16 Кавалёў, С. Як пакахаць ружу [Тэкст] / С. Кавалёў. – Мн., 1989. – С. 65 – 72.

17 Кавалёў, С. Уцёкі насустрач [Тэкст] / С. Кавалёў // ЛіМ. – 1992. – 3 красавіка.

18 Кісліцына, Г. З жыцця рэчаў [Тэкст] / Г. Кісліцына // Полымя. – 1994. – №3.

19 Кісліцына, Г. Алесь Разанаў: праблема мастацкай свядомасці [Тэкст] / Г. Кісліцына. – Мн., 1997.

20 Кісліцына, Г. Лірычная мініяцюра як жанр беларускай літаратуры [Тэкст] / Г. Кісліцына. – Мн., 2000.

21 Конан, У. Усё чалавечае [Тэкст] / У. Конан. – Мн., 1983.

22 Конан, У. Памяць пра вечнае [Тэкст] / У. Конан // ЛіМ. – 1992. – 27 лістапада.

23 Коней, Я. Інтэграцыйны прынцып адрозненняў Алеся Разанава [Тэкст] / Я. Коней // Першацвет. – 1999. – №7 – 8.

24 Ламека, Н. Зямлі вяртаючы нябёсы...: Творчасць Алеся Разанава ў кантэксце сусветнай культуры [Тэкст] / Н. Ламека // Роднае слова. – 2004. – №2.

25 Лявонава, Е. Плыні і постаці: З гісторыі сусветнай літаратуры другой паловы XIX – XX стагоддзяў [Тэкст] / Е. Лявонава. – Мн., 1998.

26 Лявонава, Е. Палову жыцця падаюся ў свет, палову – варочаюся са свету [Тэкст] / Е. Лявонава // Роднае слова. – 1997. – №12.

27 Ненадавец, А. Збіраецца час, збіраюцца знакі [Тэкст] / А. Ненадавец // ЛіМ. – 2000. – 8 верасня.

28 Павловский, А. А. Советская философская поэзия [Текст] / А. А. Павловский. – Л., 1984.

29 Пашкоў, Г. Песня Праметэям [Тэкст] / Г. Пашкоў // Беларусь. – 1981. – №11.

30 Поспелов, Г. Н. Лирика: среди литературных родов [Текст] / Г. Н. Поспелов. – М., 1978.

31 Русілка, В. Вучыць чалавечнасці [Тэкст] / В. Русілка // Польша. – 1997. – №5.

32 Сільнова, Л. Краіна Беларусь у фантастычных вершаваннях [Тэкст] / Л. Сільнова // ЛіМ. – 1996. – 22 сакавіка.

33 Тычына, М. Змена квадры [Тэкст] / М. Тычына. – Мн., 1983.

34 Шылец, А. Філасофска-эстэтычная значнасць рэчыўнага свету мастацкага твора [Тэкст] / А. Шылец // Міжнар. навук. канф. “Рэгіянальныя асаблівасці фальклору і літаратуры славянскіх народаў”, 23 – 24 красавіка 2004 г.: матэрыялы. – Гомель: УА “ГДУ імя Ф. Скарыны”, 2004.

35 Шынкарэнка, В. З верай у чалавечнасць [Тэкст] / В. Шынкарэнка. – Гомель, 2001. – С.186 – 192.

### ТЭМА 3 СУЧАСНАЯ ПЕЙЗАЖНАЯ ЛІРЫКА

- 1 Пейзажная лірыка: спецыфіка жанру.
- 2 Агульная характарыстыка сучаснай прыродаапісальнай лірыкі.
- 3 Урбаністычная паэзія к. 20 – пач. 21 стст.
- 4 Жанр усходняй вершаванай мініяцюры ў пейзажнай лірыцы мяжы тысячагоддзяў.

#### 1 Пейзажная лірыка: спецыфіка жанру

Пры разглядзе такога віду паэзіі, як пейзажная, найперш паўстае пытанне аб суадносінах тэрмінаў “прыродаапісальная” і “пейзажная” лірыка. Паняцці пейзажу і прыроды ў літаратуразнаўчым ужытку трэба размяжоўваць. Пейзаж, у адрозненне ад інтэр’еру, г. зн. апісання ўнутраных памяшканняў, – шырокае паняцце, што падразумявае адлюстраванне любой незамкнёнай прасторы, у якую могуць уключацца як прыродныя аб’екты, так і вобразы рэчаў, створаных чалавекам. Пейзаж і інтэр’ер у сукупнасці якраз і ўтвараюць знешнюю ў адносінах да чалавека мастацкую рэчаіснасць тэксту. Такім чынам, у літаратуразнаўстве паняцце “прырода” ўваходзіць у семантычную сферу тэрміна “пейзаж” у якасці яе элемента, структурнай часткі.

Літаратурны пейзаж мае разгалінаваную *тыпалогію*. У залежнасці ад прадмета, фактуры апісання адрозніваюць дзікі і культурны; гарадскі (урбаністычны) і вясковы; лясны, стэпавы, марскі, горны,

экзатычны і іншыя віды пейзажаў. Пры гэтым у мастацкім тэксце апісанне прыроды рэдка бывае пейзажам увогуле. Як правіла, ён мае **нацыянальныя** адметнасці, выяўляе патрыятычныя пачуцці. Нацыянальная своеасаблівасць праяўляецца і ў выкарыстанні пейзажных вобразаў у літаратурным партрэце, асабліва ў творах вуснай народнай паэзіі. Напрыклад, калі для ўсходняй паэзіі характэрна прыпадабненне прыгажуні да поўні, месяца, то для паўночных народаў вобразам для абазначэння характэрнага жанчыны выступае сонца.

Лірычны пейзажны твор уяўляе сабой карціну, прычым, па словах В.Бялінскага, галоўнае ў ім “не сама карціна, а пачуццё, якое яна выклікае ў нас”. Таму ў прыродаапісальнай паэзіі пейзаж, як правіла, экспрэсіўны і адухоўлены, а таксама часта суаднесены з унутраным светам чалавека шляхам алегорыі, псіхалагічнага паралелізму і іншых сродкаў. У імпрэсіянізме увогуле ствараецца так званы “пейзаж душы”, калі паміж з’явамі прыроды і эмацыянальным станам асобы не існуе прынцыповай розніцы.

Функцыі пейзажу ў мастацкім тэксце даволі разнастайныя, і ў межах аднаго твора апісанне прыроды часта поліфункцыянальнае. У лірыцы гэта:

- **форма псіхалагізму**, калі пейзаж перадае ўнутраны стан лірычнага героя або стварае пэўны эмацыянальны фон, псіхалагічны настрой для ўспрыняцця тэксту;

- прырода выступае **аб’ектам філасофскай рэфлексіі**, праз яе аўтар даносіць уласную канцэпцыю быцця;

- **сюжэтабудаўнічая функцыя**, якая праяўляецца ў жанрах букалічнай паэзіі (ідыліі, экалогі, пастаралі) з яе паказам ціхамірнага жыцця на ўлонні прыроды; радзей у апавядальнай лірыцы ці ліра-эпіцы рэалізуецца **функцыя сюжэтнай матывіроўкі**; сюжэтная матывіроўка прадугледжвае рэзкую змену падзей, абумоўленасць ходу дзеяння метэаралагічнымі абставінамі (бура, навальніца, завіруха), што больш выразна праступае ў эпасе ці драме; у лірыцы па прычыне неразвітасці сюжэту гэтая функцыя не працуе ў поўнай меры.

- **абазначэнне месца і часу дзеяння**: праз пейзаж чытач можа ўявіць сабе, дзе адбываюцца падзеі (у лесе, горадзе, на рацэ і інш.) і калі гэта адбываецца (час сутак, пара года).

- **пейзаж як форма прысутнасці аўтара**, апасродкаванае выражэнне сваіх поглядаў праз актыўнасць вобраза прыроды. У

адрозненне ад псіхалагічнай функцыі тут пейзаж выступае героем, пэўным чынам рэагуе на сітуацыю. У большай ступені такая функцыя ўласціва публіцыстычнай, экалагічнай лірыцы.

- пейзажныя вобразы выступаюць **будаўнічым матэрыялам для стварэння тропай**: метафар, эпітэтаў, параўнанняў, сімвалаў і інш.

Як ужо зазначалася вышэй, у канкрэтным лірычным творы пейзаж выконвае некалькі функцый. Да прыкладу, у вершы І. Пракаповіча “Я іду дарогай да вяршыні горнай...” прырода выступае формай псіхалагізму і адначасова ўказвае на час і месца дзеяння.

Я іду дарогай да вяршыні горнай, –  
На дарожных знаках – колер фарбы чорнай.

Над дарогай нізка сівы лунь лятае,  
Нейкія праклёны мне ён намаўляе.

Нейкую трывогу шэпча ліст у лесе,  
І змяя чамусьці на дарогу лезе.

На суку дубовым сойка песню вяжа.  
Не хачу і слухаць – праўды не раскажа.

Над дарогай голле хіляць вербалозы.  
На галінках росы, як чыесьці слёзы.

Сімволіка пейзажу надзвычай складаная. Калі паэт свядома выкарыстоўвае універсальныя, традыцыйныя, а не выпадковыя сімвалы, то ў іх інтэрпрэтацыі неабходнымі ўмовамі становяцца наступныя: адрозненне паміж дамінантнымі і выпадковымі кампанентамі; сімвалізм узроўню (нармальны, ніжэйшы, вышэйшы); від паверхні (масіўная, пакатая і інш.); сімвалізм арыенціроўкі (месцазнаходжанне другарадных элементаў адносна восей гарызонта); пазіцыйнае месцазнаходжанне пейзажнага малюнка адносна ўсёй выявы; натуральныя і штучныя элементы; дамінаванне колеру ці дысгармонія колераў; урадлівасць ці неўрадлівасць; яркасць – цемра; парадак – хаос і інш. Так, паводле слоўніка сімвалаў Х. Э. Керлота, нізкаразмешчаныя прадметы могуць мець тры значэнні ў залежнасці ад кантэксту: грэхападзенне і пекла, грунтоўнасць, мацярынства. Стромкасць, круча паверхні, згодна са



“Слоўнікам сімвалаў”, сімвалізуе прымітыўнасць і дэградацыю. Роўная паверхня – апакаліптычны канец, імкненне да ўлады і смерці. Схільнасць пісьменніка да касмічных пейзажаў указвае на сексуальны падтэкст і інш.

Шырокі дыяпазон *вобразна-выяўленчай* сістэмы пейзажнай лірыкі ахоплівае мікравобразы (травінка, кветка, дрэва і інш.), вялікія прыродныя аб’екты (лес, луг, рака і інш.) і касмічныя вобразы (сонца, поўня, зоркі, мора, неба, аблогі, пустэльні і інш.). Важнае месца ў аналізе пейзажнага твора належыць разгляду колеравай гамы, гукавых эфектаў, дэкарацыі рэчаіснасці пры дапамозе святла і ценяў.

Як правіла, сучасныя паэты ствараюць вершы, прысвечаныя роднай прыродзе, у традыцыйных жанрах, пераважна ў межах звычайнай сілаба-танічнай сістэмы. Аднак у шэрагу выпадкаў пейзажныя замалёўкі набываюць верлібрызаваную форму. Так, у прыродаапісальным вершы “Сам-насам” Ю. Голуба назіраецца раскаванасць рытмікі і адсутнасць рыфмаў.

Знікла раптоўна  
з жыта  
касынка валошкі.  
Дажджы гвалтам  
заглушылі  
голас зязюлі.  
І патанулі зоры  
ў чорным прадонні  
неба.  
Заплюшчваю вочы  
і чую:  
восень гартае  
каляндар адзіноты.

За доўгі час свайго існавання пейзажная лірыка выпрацавала ўласную *жанравую сістэму*. Патрабаванню абавязковага ўвасаблення прыродна-геаграфічнай панарамы падпарадкоўваюцца многія жанры антычнай паэзіі (буколіка, эклога, пастараль, ідылія), усходняй лірыкі (хоку, танка), а таксама класічнага вершапісання (акварэль, замалёўка, эцюд (эскіз) і інш.). Пры гэтым неабходна зазначыць, што першапачаткова прызначаныя для адлюстравання ландшафтных краявідаў паэтычныя формы і жанры ў працэсе

развіцця вербальнага мастацтва пашырылі сферу свайго выкарыстання і на сённяшнім этапе часта ўжываюцца і ў іншых відах лірыкі. Да прыкладу, абранне паэтам жанру ідыліі для паказу сацыяльна-палітычных арыентацый напаяўняе змест твора грамадзянскім пафасам; хоку і танка аднолькава запатрабаваны інтымнай і філасофскай паэзіяй і г.д.

## **2 Агульная характарыстыка сучаснай прыродаапісальнай лірыкі**

Сённяшняя пейзажная паэзія, прадстаўленая вялікай колькасцю імёнаў і твораў, характарызуецца элегічнасцю гучання і драматычнасцю малюнкаў, выкліканых наступствамі парушэння раўнавагі паміж соцыумам і прыродай; рэдукцыяй пейзажных матываў у творах мадэрнісцкага і постмадэрнісцкага кірункаў; перавагай традыцыйных сілаба-танічных форм ва ўвасабленні родных краявідаў; актывізацыяй форм усходняй вершаванай мініяцюры; пашырэннем урбаністычных матываў. Не менш выразна назіраецца тэндэнцыя збліжэння прыродаапісальнай паэзіі з іншымі відамі лірыкі, у сувязі з чым у ёй вылучаюцца некалькі зместава-стылёвых плыней:

### **1) уласна прыродаапісальная.**

Такія вершы народжаны любаваннем краявідамі роднай ці замежнай краіны (прыроднымі, вясковымі, гарадскімі), эстэтычным ракурсам успрымання навакольнай рэчаіснасці. Зазначым, што прыродаапісальныя вершы ёсць у творчым арсенале амаль кожнага паэта. Нярэдка ў іх прысутнічаюць і міфалагічна ўвасобленыя сілы прыроды.

Да прыкладу, тонкі малюнак летняга вечару, захаду сонца здолеў стварыць А. Дэбіш.

Вечарэ. Стомленыя хмары  
Гурбамі ляцяць на вадапой,  
Каб у пешчах цеплыні і пары  
Адшукаць да раніцы спакой.

Ловяць мошак ластаўкі і злёту  
У хмызняк ныраюць па чарзе.  
Злоўленае сеткаю чароту

Сонца б'ецца рыбай на вадзе.

## 2) пейзажна-патрыятычная.

У падобных творах паэтызуецца не толькі непаўторнае характэрава беларускай прыроды, але і выяўляецца пачуццё любові і гонару за сваю радзіму. Творы з падобным пафасам прадстаўляюць Р. Барадулін, Г. Бураўкін, К. Камейша, В. Гардзеі, А. Пісьмянкоў, Л. Галубовіч, М. Скобла, Э. Акулін і інш.

## 3) пейзажна-публіцыстычная.

У другой палове 20 ст. бескантрольнае развіццё НТП і шэраг дзяржаўных мерапрыемстваў па падпарадкаванню сіл прыроды прывялі да экалагічных кантрастаў, прыродных анамалій, парушэння гармоніі паміж бія- і наасферай. Водгукам на гэтыя падзеі стала экалагічная паэзія, якую хвалюе дысананс прыроды і чалавека. Яна прапаведуе разумнасць стаўлення да прыродных багаццяў, апелюе да духоўна-маральнай сферы сучаснікаў. Ва ўяўленні многіх паэтаў катастрофічнае становішча прыроды знаходзіцца ў каўзуальнай залежнасці ад нацыянальна-грамадскіх працэсаў. Вершы экалагічнага гучання рэпрэзентуюць Р. Барадулін, Н. Гілевіч, Ю. Свірка, Ю. Голуб, А. Пісьмянкоў, А. Сыс, Э. Акулін, А. Глобус і інш.

Жахлівыя наступствы выбуху на Чарнобыльскай АЭС – страта здароўя, жылля, малой радзімы, паступовае і нябачнае атручванне чалавечага арганізма радыенуклідамі, марадзёрства і спекуляцыя на трагедыі нацыянальнага маштабу – не маглі не закрануць душы і сэрцы мастакоў слова.

Тэма Чарнобыля – адна з магістральных у сённяшнім мастацтве слова (М. Мятліцкі, А. Вялюгін, Р. Барадулін, Н. Гілевіч, Г. Бураўкін, Д. Бічэль, С. Законнікаў, У. Някляеў, Э. Акулін і інш.). Ужо ў 1993 г. выходзіць зборнік паэзіі на чарнобыльскую тэму “Зорка Палын”, у які ўвайшлі творы звыш 60 паэтаў, а ў 1996 г. – зборнік “Прайсці праз зону”, аўтары якога неаднаразова пабывалі ў раёне бедства. Экзістэнцыйная трагедыйнасць, зварот да біблейска-хрысціянскіх матываў, сурова-напружаны публіцыстычны пафас, зварот да маральна-духоўных асноў быцця народа вызначаюць мастацкі свет вершаў, прысвечаных трагедыі. У Чарнобыльскім безжыццёва-панурым пейзажы дамінуюць змрочныя, шэра-чорныя фарбы, адсутнасць гукаў (“мёртвая цішыня”) ці, наадварот, гукавы кантраст, замена традыцыйнай літаратурнай сімволікі каларатываў

яе фальклорнымі адпаведнікамі, якія перадаюць цяжкі псіхаэмацыянальны стан асобы. Так, зіхотка-асляпляльны, ярка-жоўты колер, што ў літаратурна-паэтычным асэнсаванні атаясамліваецца з сонцам, каханнем, вясной, росквітам, г.зн. цяплом, актыўнасцю, напружаннем, адраджэннем, у вершах чарнобыльскай тэматыкі выступае колерам магіл і радыяцыйнага выпраменьвання, г.зн. бяды, гора, расстання, вусцішы.

У межах тэмы выразна вылучаюцца наступныя *матывы*:

- пачуццё безвыходнасці, страху, трывогі;
- вобраз-матыў мёртвай, атручанай зямлі;
- матыў бежанства, выгнання з роднай зямлі;
- пошук першавытокаў зла;
- матыў згубленага дзяцінства;
- матыў надзеі, веры ў выратаванне.

#### **4) пейзажна-філасофская.**

Пейзаж як аб'ект напружанага роздуму, рэфлексіі выступае падмуркам для стварэння натурфіласофскіх вершаў, у якіх творца імкнецца разгадаць таямніцы прыроды, зразумець яе мудрасць (Р. Барадулін, В. Шніп, Ю. Голуб, А. Разанаў, Г. Булыка і інш.). У іншых выпадках пейзажу надаецца службовая роля ў спасціжэнні паэтам асноў быцця, уласнай душы, жыццёвых заканамернасцей. Такім, да прыкладу, з'яўляецца верш С. Законнікава "Чорны крыж":

Нечакана ўдарылі аднекуль  
Шротам снегавым наўзмаш вятры...  
Нагадаў мне зноўку чалавека  
Чорны крыж  
на згорбленай гары.

Быццам гэта я расправіў плечы  
Над сваёй расстайнаю вярстой,  
Ахінаючы сабой навечна  
Белы свет

і невядомы – той...

**3 Урбаністычная паэзія к. 20 – пач. 21 стст.**

З 80-90-х гг. 20 ст. у беларускай паэзіі пачынае актыўна распрацоўвацца урбаністычная тэматыка. Уласна кажучы, не кожны твор, дзе ўзгадваюцца гарадскія рэаліі, з’яўляецца урбаністычным. Прыкладам могуць служыць шматлікія вершы сучасных мастакоў слова, лірычны герой якіх, чалавек вясковага паходжання, пачувае сябе ў горадзе чужародным элементам, “сенам на асфальце”:

Ты гэты горад не любіў ніколі,  
Бо шэры ён, як крушня ў полі,  
Дзе толькі, часам, груганы і вецер,  
Як мроі, пралятуць.

(“Балада горада”, В. Шніп)

Лірычныя творы прыцыпова іншага гучання прадстаўляе пакаленне аўтараў, якое нарадзілася сярод бетонных гмахаў і пакрытых асфальтам вуліц. У сваіх вершах яны імкнуцца ўвасобіць космас горада, апаэтызаваць яго культурныя традыцыі, раскрыць псіхалогію жыхароў. Нягледзячы на тое, што урбаністычная лірыка прадстаўлена вялікай колькасцю імёнаў (А. Глобус, Г. Булыка, І. Багдановіч, А. Разанаў, У. Някляеў, Л. Дранько-Майсюк, А. Мінкін, Л. Рублеўская, У. Сіўчыкаў, У. Сцяпан і інш.), немэтазгодна адназначна сцвярджаць наяўнасць сфарміраванай плыні падобнага накірунку і ўсебаковае адлюстраванне гарадской тэмы ў сённяшняй паэзіі. Цяжкасці ў мастацкім асваенні гарадской прасторы сучаснымі творцамі абумоўлены найперш адсутнасцю (ці, дакладней, перарванасцю) нацыянальнай паэтычнай урбаністычнай традыцыі (М. Багдановіч – У. Жылка – А. Вярцінскі – М. Стральцоў).

Тым не менш аўтары к. 20 – пач. 21 стст. дэманструюць даволі цікавыя і арыгінальныя падыходы ў раскрыцці згаданай тэмы. У пацверджанне выказанай думкі можна прывесці словы крытыка і літаратуразнаўцы, даследчыка спецыфікі пейзажнай лірыкі, А. Бельскага: “Гарадскі пейзаж у сучаснай паэзіі набывае прыкметную мастацкую шматпланавасць: ён вызначаецца разнастайнасцю эстэтычных характарыстык і прыкмет, прасторава-часавых станаў, форм руху і г.д. А гэта азначае, што паэты маюць горад у розныя поры года і сутак, у хвіліны разнастайных прыродных з’яў, паказваюць яго панарамна і зблізку, выбіраючы пэўную лакальную

мясцовасць, куток гарадскога свету, увасабляюць пры гэтым розныя пачуццёвыя матывы”.

Паказальнай у святле сказанага вышэй з’яўляецца вершатворчасць **А. Глобуса** (зборнікі “Парк” (1988) і “Скрыжаванне” (1993)). А. Глобус – майстар стварэння гарадскіх пейзажаў, якія ўспрымаюцца амаль візуальна. Асноўнымі рысамі урбаністычнай лірыкі паэта выступаюць увага да прадметнасці, дэталізацыя, лаканізм, напаяненне малюнка атрыбутамі тэхнагеннай цывілізацыі (вершы “Меліярацыя”, “Белдзяржрэклама”, “Сталіца”, “Горад”, “Парк”, “19.30 – «Калыханка»” і інш.). Сярод характэрных тропаў аўтара – паслядоўнае ўжыванне *метаметафары*, якая прадугледжвае нечаканае сумяшчэнне прыроды і навукі, біялагічнага і механічнага: “паралонавыя аблогі”, “гумовакрылыя стрыжы”, “дзюралевае неба”, “кафельная чайка”, “верталётны рой” і інш. Каларыстыка лірычных твораў паэта вызначаецца экспрэсіўнасцю, нюансіроўкай адценняў, эфектам руху святла і ценю, сімвалічнай нагружанасцю фарбаў. Адметнай з’яўляецца і форма ўвасаблення паэтычнай думкі. Так, у А. Глобуса класічны жанр санета набывае новае зместавае напаяненне:

Мне падабаецца: мікрараён –  
Жалезны дух у канструктыўным целе,  
Дзіцячы пляц і школьны стадыён...  
Мне падабаюцца шурпатыя панелі.

Люблю метро, асветлены вагон  
І колы, што на грукат захварэлі.  
Люблю, калі састаў бярэ разгон  
У доўгім, як працоўны дзень, тунелі.

Мне да душы падмуркі ў катлаване,  
Абмазанія ў чорную смалу.  
Мне да душы ісці па рыштаваннях

На самы найвышэйшы дах. Люблю  
Убачыць на дарожным скрыжаванні  
Расыпаную з кузава зямлю. (“Сталіца”)

Адносна якасці урбаністычнай лірыкі А. Глобуса ў крытыцы выказваліся розныя меркаванні. Так, Т. Чабан у стварэнні паэтам дэталёвых карцін гарадскіх краявідаў схільна бачыць апісальнасць, недасканаласць, павярхоўнасць, а большасць вершаў лічыць “замалёўкамі, эскізамі, нацюрмортамі, якія часам цешаць і дзівяць вока, але нічога не гавораць душы”. С. Кавалёў, адзначаючы знешнюю прастату і ўнутраную складанасць паэзіі А. Глобуса, падкрэслівае адметнасць творчага падыходу пісьменніка да першаматэрыялу: “... можна апісваць менавіта самі думкі і пачуцці ў іх гатовым выглядзе, <...> а можна «ствараць» сітуацыі, з’явы рэчы, якія гэтыя пачуцці выклікаюць, на іх ускласці ўвесь сэнсавы цяжар. <...> Адам Глобус – прыхільнік другога спосабу”. Горад выступае натуральным асяродкам існавання лірычнага героя, таму мастацкія дэталі з’яўляюцца не толькі фонам, але і становяцца семіятычнымі (знакавымі) элементамі, апасродкавана адлюстроўваюць унутраны свет, псіхалогію персанажа. Гэта сведчыць пра спецыфічнае гарадское светаадчуванне, праявамі якога ў паэтычным стылі аўтара выступаюць адсутнасць вобраза чалавека, эмацыянальная стрыманасць, скупасць і ўскоснасць выяўлення пачуццяў.

Напоўненасць гарадской прасторы рэчамі і прадметамі ўласціва і урбаністычнай лірыцы **Г. Булыка** (зборнікі “Сінтэз” (1986) і “Турмалін” (1994)). Аднак, у адрозненне ад А. Глобуса, яе гарадскія краявіды не маюць дэкаратыўнай функцыі, а выяўляюць філасофскія пошукі паэткі.

Плошча – шкло ветравое.

Надзея шкляная.

Летні лёд вітражоў.

Заблуканы скразняк.

І куды ён імкнецца?

Каго ён шукае?

Не знаходзіць нідзе.

Не сустрэне ніяк. (“Менскі скразняк”)

Творчую манеру Г. Булыка ў такіх вершах характарызуе асацыятыўная вобразнасць, моцны рацыянальны пачатак, тэрміналагізацыя і тэхнізацыя тропаў. У поглядах паэткі на гарадскую рэчаіснасць важнае месца адводзіцца архітэктурна-гістарычнай і псіхала-

гічнай праекцыі. Апошняя звязана з адчуваннем дваістасці, супярэчнасцей жыцця мегаполіса.

Яшчэ ў большай ступені драматычныя калізій урбанізаванага грамадства, цесна знітаваныя з нацыянальна-адраджэнскімі матывамі, праступаюць у паэзіі **Л. Рублеўскай**. У большай ступені гэта тычыцца першых зборнікаў аўтаркі – “Крокі па старых лесвіцах” (1990), “Адукацыя” (1990), “Замак месячнага сям’ява” (1992). Успрымаючы горад гістарычна – цэнтрам духоўнасці, нацыянальнай культуры, захавання традыцый – аўтарка з горыччу канстатуе іншамоўнасць (“немату”), абьякавасць, адзіноту, бяспамяцтва як яго неад’емных атрыбутаў на мяжы тысячагоддзяў. Тым не менш шлях да адраджэння-выратавання краіны яна звязвае менавіта з гарадской прасторай.

Арыгінальнасць урбаністычнай лірыцы **Л. Дранько-Майсюка** надае яе спалучэнне з любоўнай тэматыкай. Гарадскія пейзажы ў зборніках “Акропаль” (1994) і “Стомленасць Парыжам” (1995) выпісаны ў рамантычна-ўзнёслым ключы і, як правіла, маюць другаснае, службовае значэнне. Паэт плённа выкарыстоўвае стылістычныя прыёмы мадэрнізму (і найперш імпрэсіянізму і сімвалізму), а таксама ў процівагу абагульненасці урбаністычных краявідаў большасці калег па пяру выкарыстоўвае прыём геаграфічнай канкрэтызацыі (“На вуліцы Сухой у змроку радасным...”, “Калі званілі ў Кафедральным...”, “Нам да Марыі Магдалены...”, “Пра вуліцу Уманскага хто б ведаў...” і інш.):

Мы йшлі далей, і колер фіялетава  
Усё гусцеў і не рабіўся іншы,  
І на Тэатр музычнае камедыі  
Ляцелі фіялетава вiшні.

(“На вуліцы Сухой у змроку радасным...”)

Такім чынам, агульныя адметнасці сучаснай урбаністычнай лірыкі можна сфармуляваць словамі А. Бельскага: “...адыход ад традыцыйнай апісальнай выяўленчасці і рух да лаканічнасці, скандэнсаванасці, ёмістасці паэтычнай мовы, узмацнення асацыятыўнасці думкі, інтэлектуальнасці тэксту ... інфармацыйна-дынамічны стыль пісьма”.



#### 4 Жанр усходняй вершаванай мініяцюры ў пейзажнай лірыцы мяжы тысячагоддзяў

У апошнія дзесяцігоддзі прыкметна ўзрастае цікавасць беларускіх паэтаў да мастацкай спадчыны ўсходняй культуры. Сярод шматлікіх жанраў усходняй вершаванай мініяцюры (рубай, туюг, газель, танка, хоку і інш.) найбольш часта айчыннымі мастакамі слова ўжываецца хоку (хайку). Гэта монастрафічны сілабічны нерыфмаваны трохрадковы верш у японскай паэзіі, які структурна з'яўляецца скарочанай формай танкі. У хоку строга захоўваецца пэўная колькасць складоў у радках: у першым і трэцім – пяць складоў, у другім – сем. У творах гэтага жанру звычайна размова ідзе пра якую-небудзь пару года. Так, класічныя кнігі хоку падзяляліся на чатыры раздзелы: зіма, вясна, лета, восень. Меліся нават стандартныя “сезонныя” словы, якія ўмоўна абазначалі адну і тую ж пару года і ў вершах іншых раздзелаў не ўжываліся.

Часцей за ўсё ў мініяцюры падаецца канкрэтная выява рэальнага свету, якая не дапускае іншага вытлумачэння, шукання падвойнага сэнсу. Хаця, трэба зазначыць, сам верш можа быць і разгорнутай метафарай, значэнне якой заключана ў падтэксце.

Хоку вучыць шукаць патаемнае хараство ў звычайным, незаўважным, простым, паўсядзённым. Іншымі словамі, прапаноўвае пановаму паглядзець на тую карціну, якую кожны бачыў дзесяткі разоў. Задачай гэтага жанру выступае адлюстраванне чалавека і прыроды ў іх арганічным адзінстве.

Хоку – гэта жывапіс словам, славесны малюнак, які, аднак, пададзены не статычна, а ў руху, і можа мець некалькі перспектыв. Прычым карціна не адлюстроўваецца ў поўным аб'ёме – перад чытачом прадстае толькі яе кульмінацыйны момант. Недарэмна класічныя японскія хоку часта пісаліся па матывах палотнаў вядомых жывапісцаў ці выкарыстоўваліся ў якасці лаканічнага подпісу да малюнка. Нечаканасць погляду на рэчаіснасць і завершанасць карціне кампазіцыйна надае апошні радок.

Адпаведна задачам, стыль хоку характарызуюць:

- 1) **Вобразная лаканічнасць.** Вельмі трапнае азначэнне жанру ў сувязі са згаданым патрабаваннем належыць Рамону Гомесу дэ ла Серна, які назваў хоку паэтычнай тэлеграмай.
- 2) **Дакладнасць** паэтычнага выказвання і **скупасць мовы**, г.зн. адсутнасць, па магчымасці, эпітэтаў і метафар, культываванне

“мінус-прыёмаў”, або так званых анатропных радкоў. Дарэчы, механізм пабудовы тропай ва ўсходняй культуры адрозніваецца ад заходняй. Так, усходняя мастацкая традыцыя пры стварэнні метафара выкарыстоўвае падабенства па адной прыкмеце паміж прадметамі. У японскай паэзіі цалкам дапушчальна сказаць “дзяўчына стройная, як слуп”. У еўрапейскай літаратуры метафара прадугледжвае, як мінімум, тры кропкі судакранання паміж з’явамі, што супастаўляюцца. Так, традыцыйнае ва ўсходнеславянскім мастацтве слова параўнанне дзяўчыны з бярозкай грунтуецца на агульных для іх прыкметах стройнасці, маладосці, гібкасці, свежасці.

3) Галоўным вобразна-выяўленчым сродкам з’яўляецца **мастацкая дэталі**. Майстар усходняй мініяцюры бачыць свет з максімальным набліжэннем, удумлівым назіраннем, пільным вокам выхопліваючы прыгажосць, пазнаючы яе, фіксуючы момант. Зразумець эфектыўнасць гэтага мастацкага прыёму дапамогуць словы А. П. Чэхава, які ў адным са сваіх пісэм брату Аляксандру пісаў: “...у тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звездочкой мелькало стёклышко от разбитой бутылки и покатила шаром чёрная тень от собаки или волка...”

4) У меншай ступені хоку ўласціва **гіпербала і літота**.

У сучаснай беларускай паэзіі жанр хоку набывае ўсё большую папулярнасць. Сімптаматычна, што яго прыхільнікамі становяцца і творцы эксперыментальнага кірунку, і пісьменнікі, якія працуюць пераважна ў межах традыцыйнай паэтыкі. Прыкметны пласт лірыкі складае хоку ў А. Глобуса, В. Шніпа, У. Арлова, М. Шайбака, У. Сіўчыкава, У. Сцяпана і інш.

Эстэтычныя патрабаванні да хоку ў японскай паэзіі надзвычай складаныя. Іх даволі цяжка засвоіць чалавеку з еўрапейскім менталітэтам. Гэта дае падставы некаторым крытыкам гаварыць аб неправамернасці ці немэтазгоднасці культывавання хоку мастакамі заходняй айкумены. Тым не менш важна сказаць, што на беларускай глебе гэты жанр займеў адметныя нацыянальныя рысы, якія выразна праступаюць у мініяцюрах айчынных творцаў. Найперш аб’ектам паэтычна-філасофскага сузірання часта становіцца пейзаж, дзе ўгадваюцца непаўторныя беларускія абрысы:

Колькі кастрыцы!  
На белым грыбе сьлімак  
адпачывае.

Над канюшынай  
цяжка гудзе чорны чмель  
Шмат працы яму (М. Шайбак)

Увогуле, нацыянальна-патрыятычная тэматыка – неад’емная рыса беларускіх мініяцюр, якая асэнсоўваецца не толькі на эмацыянальна-лірычным узроўні (як таго патрабуе спецыфіка хоку), але і набывае філасофскае ці публіцыстычнае гучанне:

Шукаю ўначы  
на хвалях эфіру  
родную мову.

На мапу гляджу:  
вось родныя мясьціны,  
Так недалёка.

(М.Шайбак)

У паэтычных спробах айчынных аўтараў хоку ствараецца не толькі зрокавы малюнак, але ў залежнасці ад адчування, якое стала сэнсавай дамінантай у вершы, могуць перадавацца слыхавыя, дотыкавыя, пахавыя, смакавыя эфекты, а таксама адлюстроўвацца стан душы лірычнага героя. Безумоўна, часцей за ўсё паэты выкарыстоўваюць візуальны малюнак:

Раніца ў шыбу  
ціха пастукалася...  
Пара над кавай.

У прыведзенай мініяцюры А. Глобус пры дапамозе мастацкай дэталі і прыёму акцэнтацыі стварае дакладную зрокавую карціну халоднай, ціхай раніцы ў гарадской кватэры. Удалым можна лічыць і яго наступнае трохрадکوўе: “У пясочніцы // алавяны салдацік // пад дажджом заснуў”. Тут лаканічна пададзена цэлая гісторыя: сонца, вуліца, дзеці, цацкі, нечакана-раптоўны дождж, у спешцы забыты салдацік.

Па-майстэрску ствараюцца аўтарам мастацкія малюнкi праз слыхавыя эфекты: “Сьпяць дарожнікі, // ложка ў шклянцы на сталe // ўсё зьвініць-зьвініць”. Апасродкавана, праз гук, у творы выяўляецца рух цягніка і перадаецца адчуванне доўгага падарожжа. А. Глобус пераканаўча адлюстроўвае і чалавечыя пачуцці або душэўныя станы, якія выводзяцца ўскосна з яркавых мастацкіх дэталей: “Чорная кава // астыла канчаткова, // нарэшце – крокі” (чаканне) або “Я забіў жучка, // а спытай мяне – нашто? // І не адкажу” (недарэчнасць, разгубленасць).

Часам пісьменнік выкарыстоўвае перанос слова на памежжы радкоў, што разбурае цэласнасць малюнка і інтанацыйнага раду.

Такім жа чынам нярэдка імкнецца да лапідарнасці і У. Сіўчыкаў. Сярод недахопаў яго хоку можна назваць паэтызацыю неэстэтычных з’яў (“Прачнуўся ўранку. // Млосна. Смага. Горкі пах. // Стол непрыбраны”), што ўспрымаецца хутчэй пародыяй на ўсходнюю мініяцюру, а таксама такія ўстойлівыя ў мастацкай сістэме аўтара вобразныя структуры, як “рубераід”, “бензінавыя вясёлкі”, “цеплаэлектрацэнтраль” і інш. Парушэннем жанравай спецыфікі хоку можна лічыць і схільнасць да метафарызацыі У. Сцяпана: “Полымя-лісьцік // з кноту галіны ляціць // у восеньскі змрок”. Хоку У. Арлова характарызуе філасофская заглыбленасць, дыскурсіўнасць.

Як бачым, традыцыі хоку нярэдка ігнаруюцца айчыннымі паэтамі, што збядняе мастацкі змест мініяцюры і прыводзіць да засваення толькі знешніх, фармальных паказчыкаў жанру. Слова С. Кавалёва адносна хібаў вершатворчасці М. Шайбака ў аднолькавай ступені слушна гучаць і ў дачыненні да большасці сучасных творцаў: “У М. Шайбака яно [хоку. – А.Б.] наблізілася фактычна да звычайнага верлібра, захаваўшы вонкава свае тры радкі і семнаццаць складоў, – значна спрасцілася як знакавая сістэма, свядома ці падсвядома аўтар адмовіўся ад супастаўлення далёкіх паміж сабой асацыятыўных радоў і супастаўляе толькі паралельна-суседнія, што аблегчыла чытачу ўспрыманне, але зрабіла сам верш празмерна інфарматыўна-адкрытым”.

## Літаратура

- 1 Адам Глобус [Тэкст]: [Тэма нумара] // АРСНЕ. – 2000. – №5.
- 2 Бельскі, А. Музыка фарбаў і пачуццяў [Тэкст] / А. Бельскі // Полымя. – 1996. – № 9.
- 3 Бельскі, А. Крылы маладосці: Маладая беларуская паэзія [Тэкст] / А. Бельскі // Роднае слова. – 1991. – №№ 2 – 3.
- 4 Бельскі, А. Свет ад травы да зор. Беларуская паэзія: сістэма вобразаў прыроды, паэтыка пейзажу [Тэкст] / А. Бельскі. – Мн., 1998.
- 5 Бельскі, А. Сучасная беларуская літаратура [Тэкст] / А. Бельскі. – Мн., 1997.
- 6 Бельскі, А. Краса і смутак [Тэкст] / А. Бельскі. – Мн., 2000.
- 7 Данільчык, А. “Чароўны міг радка...” [Тэкст] / А. Данільчык // Маладосць. – 1993. – №7.

8 Жыбуль, В. “Аблада адчуванняў ачмурэлых...”: таўтаграма ў беларускай паэзіі [Тэкст] / В. Жыбуль // Роднае слова. – 2005. – № 8. – С. 34 – 37.

9 Кавалёў, С. Як пакахаць ружу [Тэкст] / С. Кавалёў. – Мн., 1989.

10 Керлот, Х. Э. Словарь символов [Текст] / Х. Э. Керлот. – М. : REFL-book, 1994. – 608 с.

11 Кісліцына, Г. Сыны: творчасць Адама Глобуса і Міраслава Шайбака [Тэкст] / Г. Кісліцына // Роднае слова. – 2003. – № 8.

12 Минкин, О. А. Глобус. Парк [Текст] / О. Минкин // Неман. – 1989. – № 9.

13 Себина, Е. Н. Пейзаж [Текст] / Е. Н. Себина // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / под ред. Л.В.Чернец. – М.: Высш. шк., 1999. – С. 228 – 239.

14 Сіўчыкаў, У. Элегіі ў сталічным парку [Тэкст] / У. Сіўчыкаў // Маладосць. – 1989. – №3.

15 Скобла, М. Пад апякунствам нябёсаў [Тэкст] / М. Скобла // ЛіМ. – 1995. – 27 кастрычніка.

16 Шамякіна, Т. І. Міфалогія Беларусі (нарысы) [Тэкст] / Т. І. Шамякіна. – Мінск : Маст. літ., 2000. – 400 с.

17 Шынкарэнка, В. З верай у чалавечнасць [Тэкст] / В. Шынкарэнка. – Гомель, 2001.

18 Чабан, Т. “Калі маўчыць душа...” [Тэкст] / Т. Чабан // Маладосць. – 1989. – №4.

19 Яфімаў, Ф. “Сумавалі вершы па кнізе...” [Тэкст] / Ф. Яфімаў // ЛіМ. – 1995. – 15 верасня.

20 Яцухна, В.І. Тэорыя літаратуры: вучэбны дапаможнік для студэнтаў-філолагаў ВНУ [Тэкст] / В. І. Яцухна: у 2 ч. Ч. 2. – Гомель : УА “ГДУ імя Ф.Скарыны”, 2003. – 151 с.

## ТЭМА 4 ІНТЫМНАЯ ЛІРЫКА НА МЯЖЫ ТЫСЯЧАГОДЗЯЎ

- 1 Інтымная лірыка як адметная мастацкая з’ява.
- 2 Класіфікацыя інтымных твораў у залежнасці ад форм мадыфікацыі адрасата.
- 3 Агульная характарыстыка сучаснай інтымнай паэзіі.
- 4 Асноўныя плыні ў сённяшняй любоўнай лірыцы.

### 1 Інтымная лірыка як адметная мастацкая з’ява

У працэсе даследавання лірыкі кахання ўзнікае шэраг тэарэтычных пытанняў, звязаных з неакрэсленасцю ці некарэктнасцю пэўных паняццяў або неадназначным вытлумачэннем адпаведных літаратурных з’яў. Адно з іх абумоўлена шырока распаўсюджаным меркаваннем, заснаваным на атаясамліванні тэрмінаў “інтымная” і “любоўная” лірыка. Згаданыя паняцці дакладна супадаюць выключна ў адносінах да кахання як мастацкага субстрату абедзвюх з’яў. Сфера інтымнага ўтрымлівае ў сабе шырокую гаму перажыванняў і ўбірае ў сябе любоў як адно з праяўленняў размаітай гамы пачуццяў.

Інтымная паэзія скіравана на перадачу перажыванняў асобы, выкліканых яе адносінамі з колам іншых людзей па вузкачалавечай лініі. Праявы сяброўства, кахання, маральнага характа, духоўнай роднасці, добразычлівасці, глыбока асабістыя думкі знаходзяць сваё адлюстраванне ў творах такога гучання. 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 кувай 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 цалкам ідэнтыфікаваць любоўную лірыку з інтымнай не ўяўляецца мэтазгодным. Аднак у адносінах да твораў аб узаемадачынэннях паміж мужчынам і жанчынай названыя паняцці можна традыцыйна кваліфікаваць як сінанімічныя, усё ж не адмаўляючы іх відавочную сэнсавую і функцыянальную адрознасць.

Другая праблема звязана з палемікай адносна дыферэнцыраванага падыходу да мужчынскай і жаночай лірыкі. Падзел паэзіі

на “мужчинскую” і “жаночую” ў агульным сэнсе немэтазгодны. 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 фальклору 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, Псіхея) – носьбіт устойлівасці, парадку, кансерватызму”. Досыць цікавая спроба высвятлення 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”. Унутраны стан жанчыны, па меркаванні Г. Гачава, цалкам супрацьлеглы. Ён блізкі да “зачаравання, выкрадання, лёгкасці, узлятання, узняцця, узнясення, кружэння, – словам, паветранасці і вогненасці”. Лагічнай будзе выснова аб тым, што ўвасабленне, перадача пачуцця кахання ў творчасці мужчыны і жанчыны – з’явы істотна адрозныя.

У дачыненні да адлюстравання ўзаемаадносін полаў такі падзел паэзіі ў пэўным сэнсе правамерны, бо гендэр творцы выступае першаасновай мастацкага падыходу да ўвасаблення пачуцця кахання. Сапраўды, 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 акцэнтуюецца 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, любаванне прыгажосцю жанчын пэўнай мясцовасці, а таксама апяванне імя каханай, што ў любоўных вершах, напісаных жанчынамі, амаль не фіксуецца.

Паэтычнай традыцыяй спрадвеку выпрацавана багатая **сістэма жанраў**, прызначаных для выражэння менавіта любоўных пачуццяў і перажыванняў. З антычнай спадчыны гэта найперш *эпіталама* і *гіменей*, а таксама *ідылія*, *эклога*, *пастараль*, што поруч з паказам бестурботнага жыцця на ўлонні прыроды абавязкова павінны былі ўтрымліваць любоўны канфлікт. У сярэднявеквым меласе інтымнага гучання значная роля належыць *серэнадам*, *альбам*, *баркаролам*, пазней – *рамансу*. Многія цвёрдыя формы верша ўзніклі і выкарыстоўваліся для перадачы эмоцый, выкліканых жаночай магіяй і хараством. Скажам, першапачатковае прызначэнне *санета* і *трыялета* звязвалася менавіта з любоўнымі перажываннямі, аднак ужо ў эпоху Рэнэсанса тэматычныя абмежаванні для названых вышэй форм перасталі існаваць. 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. Творы пераважна інтымнага кшталту складалі і так званую *альбомную лірыку* 18 – 19 стст., што часцей за ўсё мела вузкі, прыватны характар. Адной з яе разнавіднасцей лічыўся *мадрыгал*, які ўяўляў сабой верш-камплімент, прысвечаны жанчыне.

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. 19 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 вызнача-



юцца ў першую чаргу не дадзеным кантэкстам, але зададзеным паэту і чытачу кантэкстам стылю”.

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, награвашчванне рытарычных пытанняў, клічнікаў, працяжнікаў і інш.

## 2 Класіфікацыя інтымных твораў у залежнасці ад форм мадыфікацыі адрасата

Спецыфіка любоўнага жанру разам з лірычным суб’ектам (носьбітам перажывання) вымагае наяўнасці лірычнага аб’екта – асобы, 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 такім чынам набывае статус другога лірычнага персанажа. 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. Калі прадмет захаплення, якому прысвячае твор засяроджаны на сваім унутраным стане паэт, усё ж праступае ў вершы, вобраз яго можа падавацца расплывіста і аморфна.

У залежнасці ад наяўнасці адрасата лірычныя інтымныя творы падзяляюцца 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.

Лірыка, дзе канкрэтны лірычны аб'ект адсутнічае ўвогуле, называецца *дэаб'ектнай*. У сваю чаргу яна ўключае:

1) **вершы-сузіранні**, што часцей за ўсё вызначаюцца адсутнасцю як аб'екта, так і суб'екта (героя) і заснаваныя на дэскрыпцыі рэальнай жывой і нежывой прыроды (“У космах схаваліся кветы чырвоныя...”, “Срэбныя змеі” М. Багдановіча, “Целуемыя хрупкаю рукой...” П. Верлена і інш.). Так, у вершы М. Багдановіча “У космах схаваліся кветы чырвоныя...” не наглядаецца ні аб'екта захаплення, што стаў магутным штуршком да напісання твора яркага эратычнага характару, ні героя (суб'екта), калі, вядома, не прыняць за яго “кветы чырвоныя”, а сам твор не інтэрпрэтаваць як алегорыю. Відавочная ў вершы і суаднесенасць з асабістым лёсам эмпірычнага аўтара і яго ўласнымі перажываннямі.

2) **лірычныя творы з элементамі сюжэта**, дзе цэнтральнае месца адводзіцца апяванню чужога пачуцця (“Явар і каліна” Я. Купалы, “Мужчына. Жанчына. Чаканне...” А. Вярцінскага, “Яны” Я. Палонскага і інш.). 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.

3) **вершы-філасафемы**, у якіх творца імкнецца падключыць да спасціжэння існасці кахання не толькі пачуцці, інтуіцыю, але і логіку, розум (“Любоў нараджае не толькі дзяцей...” А. Вярцінскага, “Што ёсць сэнс? Няўжо адзіна справа...” Н. Мацяш, “Не допускаю я прэград слиянню...” У. Шэкспіра, “Наканаванне” Ф. Цютчава і інш.). Гэта вершы-роздумы, што стаяць на мяжы інтымнай і ўласна філасофскай лірыкі.

4) **вершы-рэфлексіі**, дзе герой паглынуты самааналізам, уласнымі перажываннямі і нібы забывае пра аб'ект жадання (“Я кахаў” У. Жылкі, “Першая любоў” М. Багдановіча, “Каханне” А. Апухціна, “Зноў хваля, ператвораная ў камень...” Л. Дранько-Майсюка і інш.). Так, у цэнтры верша “Я кахаў” У. Жылкі – 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. Павелічэнне колькасці адрасатаў у мастацкай прасторы кожнага з твораў дазваляе назваць такі від лірыкі *поліаб'ектнай*. Прыкметай для тыпалогіі другой падгрупы з'яўляецца спецыфічны поліаб'ект, які мае наступныя мадыфікацыі:

1) **зборны**, г.зн. у цэнтры лірычнага твора фармальна змяшчаецца адзін жаночы вобраз, аднак фактычна ствараецца верш-любаванне лепшымі рысамі слабой паловы чалавецтва пэўнага горада, мясцовасці, краіны (“Мая дзяўчынка” Я. Купалы, “Белавежанка” А. Барскага і інш.).

2) **абагульнены**, тыповы вобраз, які ўвасабляе прадстаўніцу канкрэтнай групы (“Жня” Я. Купалы; “О, гэта аповесць звычайна й каротка...” У. Жылкі і інш.). 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 // Ў нашаей старонцы”.

3) **сумарна-цэласны**, дзе шляхам узбуйнення адрасата да калектыўнага вобраза ствараецца ілюзія адсутнасці адзінага пэўнага аб'екта захаплення (“Да дзяўчатак” Я. Купалы, “Утрапенне” Я. Чыквіна, “О нимфы златокудрые, в ущелье...” Лопэ дэ Вега, “Развітанне” Я. Баратынскага і інш.). Да прыкладу, у вершы “Да дзяўчатак” Я. Купалы наглядаецца стыхійнасць, няпэўнасць, нерасчлянальнасць любоўнага памкнення героя ў адносінах да кожнай з дзяўчатак, хаця відавочна, што лірычны суб'ект валодае моцнай энергетыкай. Непасрэдна адзіны прадмет пачуцця ў вершы адсутнічае, яго замяняе поліаб'ект – сумарны, шматаблічны, сукупны.

Трэба сказаць, што сярод апісанага падвіду лірыкі з непадзельным, сінтэзаваным аб'ектам пачуцця сустракаецца і такі інварыянт,

дзе лірычны герой з актыўнага захопленнага ўдзельніка ператварання 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 званых спадніц // Нагамі звоняць песні гошья нявінніц”.

Гранічна набліжаючыся да аўтара, набываючы пэўныя рысы героя-апавядальніка, лірычны суб'ект, 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” або жанчыны, “што пасля пацалунка мужчыны // Не зведалі асалоды пацалунка дзіця” з верша “Шкадную жанчын...” Г. Бураўкіна – вобразы менавіта такога кшталту.

4) **сінхронна-атамарны вобраз**, што прадугледжвае наяўнасць некалькіх адзінкавых аб'ектаў, створаных шляхам размеркавання, расейвання цэласнага пачуцця або, наадварот, народжаных палярнымі эмоцыямі (“Непрыгожых жанчын не бывае...” Г. Бураўкіна, “Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...” А. Пушкіна, “Люблю я красавицу...” Я. Баратынскага і інш). Так, верш 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”, што, на думку паэта, якраз пацвярджае змешчаны ў назве афарызм.

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

Найбольш распаўсюджаным тыпам інтымных твораў з'яўляецца **адрасаваная**, або **монааб'ектная** лірыка, у якой, праступаючы больш ці менш ясна, прысутнічае вобраз абранніцы (абранніка). Нягледзячы на відавочную нешматлікасць аб'ектных форм (заўсёды адзін вобраз), монааб'ектная лірыка не з'яўляецца аднародным масівам, маналітным утварэннем і ў адносінах да адрасата. Арыен-

цірам для тыпалогіі ў гэтым выпадку выступае ступень пазнавальнасці прататыпа.

1) Часта паэт імкнецца ўзвысіць прадмет свайго захаплення праз **апяванне яе 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*”.

2) У іншых выпадках творца выкарыстоўвае **фіктыўнае імя**, своеасаблівую ўмоўную маску для прадмета захаплення. Такая з’ява матывавана жаданнем схавачь сваё пачуццё ад любога чалавека, немагчымасцю па шэрагу прычын выказаць сваю прыхільнасць публічна, боязю насмешкі, адмовы, якая балюча раніць самалюбства, што 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.

3) Часам фантазія мастака не задавальняецца звычайнымі імёнамі ў якасці “псеўданімаў”, а нараджае адмысловыя адпаведнікі з закладзеным у іх **сімвалічным сэнсам**. Гэта могуць быць і празрыстыя метафары (блокаўская Прыўкрасная Дама), і лёгка пазнавальныя алюзіі (Лаура ў А. Міцкевіча), і знарк ускладнення асацыяцыі, дэшыфраваць якія чытачу даволі цяжка (напрыклад, **А.** сучаснага беларускага паэта Л. Дранько-Майсюка).

4) Ствараючы флёр таямнічасці вакол жаданай асобы, аўтар можа ўвогуле пазбягаць уласных імёнаў, карыстаючыся **займеннікамі** ці нейтральнымі словамі, тыпу *каханая, любая, дзяўчына, жанчына* і інш. Вопыт паказвае, што такі прыём практыкуецца ў любоўнай паэзіі найбольш часта.

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 ліраэпасу.

### 3 Агульная характарыстыка сучаснай інтымнай паэзіі

Сучасная інтымная лірыка – адкрытая мастацкая сістэма, якая знаходзіцца ў бесперапынным руху і абнаўленні і валодае **комплексам дыферэнцыяльных рыс**, што фарміруюць яе аблічча.

1) Інтэлектуалізацыя, філасафічнасць і псіхалагізм інтымнай лірыкі, што абумоўліваюць плюралізм у поглядах на асэнсаванне феномена кахання, які выражаецца ў мастацкім увасабленні розных яго іпастасей (*erōs, philia, storge, agapē, caritas, ludus, mania, pietas, pragma*);

Згаданыя тэрміны пазычаны сучаснымі мысліцелямі ў антычных філосафаў. Дасягненні элінскай філасофскай думкі пакладзены ў аснову многіх класіфікацый любові, што сведчыць пра універсальнасць такой тыпалогіі. Старажытныя грэкі адрознівалі некалькі відаў любові: *эрас* – каханне-жарсць, заснаванае на прыцягненні супрацьлегласцей; *філія* – глыбокае сяброўства, абумоўленае ўзаемнай сімпатыяй; *сторгэ* – любоў-пяшчоту, што грунтуецца на прынцыпе няроўнасці; *агапэ* – несумяшчальнае са спантаннасцю і звычайнай ахвярнае, самаадданае каханне. Сярод другарадных відаў вылучаюцца *людус* (каханне-гульня), *манія* (каханне-апантанасць) і *прагма* (каханне па разліку).

Сучасны мексіканскі пісьменнік і філосаф А. Пас вытлумачвае такі від любові, як *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”.

Міласэрнасць, спагада, жаль – асноўныя праяўленні любові-*caritas*, яна не суадносяцца з кіпеннем страсцей і непрадказальнасцю ўчынкаў і не патрабуе ўзаемнасці.

2) Разняволенасць у выяўленні перажыванняў як рэакцыя на палавую “стэрыльнасць” ідэалагічна заангажаванай савецкай літаратуры, рэабілітацыя зямнога, плоцевага кахання, адсутнасць “забароненых” тэм;

3) Спарадычнае скажэнне духоўна-цялеснай раўнавагі, узмацненне брутальных матываў як своеасаблівай рэакцыі на маральна-духоўную энтрапію сучаснага соцыуму, імкненне да ідэалу шляхам негатыўнага досведу;

4) Актыўны пошук новых жанрава-кампазіцыйных і фармальна-стылёвых магчымасцей.

Нягледзячы на імператыўны характар традыцыі ў інтымнай лірыцы, натуральна тое, што сучасныя паэты для выяўлення сваёй творчай індывідуальнасці ствараюць навацыйныя вершаваныя формы і выкарыстоўваюць нязвыклія вобразы і мастацкія сродкі. Побач са 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 вынайдзенай 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 “Фліртусь”, што пабудаваны на наўмысна падкрэсленых алітэрацыях разам з элементамі інфантальнага стылю і прымітывізмам пачуцця, – выразны прыклад падобнага эксперыменту.

У пошуку новых выяўленчых сродкаў паэты звяртаюцца да тэрміналагізацыі, “тэхнізацыі” і прэзаізацыі трыпаў. У сённяшняй любоўнай лірыцы ўжо не шакуюць выразы, тыпу *перыкардная пустата цярпення, адажыю надзеі, амальгама абавязку* (Л. Дранько-Майсюк), *інфляцыя пачуццяў, вызваляе ад адзення, як дрот ад ізаляцыі* (Э. Акулін) і інш. Да ліку эксперыментальных з’яў у фармальна-стылёвым накірунку, акрамя актывізацыі ў любоўнай паэзіі класічных еўрапейскіх і ўсходніх відаў верша, можна далучыць і своеасаблівы жанравы сімбіёз, зрашчэнне двух, а то і трох розных архітэктанічных форм. Найбольш цікавай у гэтым сэнсе ўяўляецца спроба Ю. Пацюпы спалучыць у структуры санета адзнакі некалькіх жанраў, адначасова не губляючы кампазіцыйных і зместавых патрабаванняў да кожнага з іх. Прыкладамі могуць служыць яго санет-газель-туюг “Эпікурэйства”, санет-брахікалан “Шчадрыца”, драпа-санет “Самнамбулізм”. Аднак трэба зазначыць, што такія 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.

5) Кантамінацыя паэтычных інструментарыяў зместава адрозных відаў лірычных плыней (інтымнай, пейзажнай, грамадзянскай, філасофскай), праекцыя традыцыйных вобразаў-сімвалаў, паняццёвага апарату, сутнасна прызначанага для выражэння любоўных пачуццяў, на іншыя тэматычныя сферы. Да прыкладу, перанос эратычных матываў у пейзажную лірыку характэрны для творчасці А. Барскага:

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.



Беларуская інтымная лірыка на сучасным этапе – складаная і неаднародная мастацкая сістэма, што ўтрымлівае ў сабе вялікі спектр плыней і тэндэнцый, кіруецца рознымі мастацка-эстэтычнымі канцэпцыямі, анталагічна-філасофскімі і маральна-этычнымі ўстаноўкамі.

У асэнсаванні феномена кахання сучасныя паэты арыентуюцца пераважна на *дыскурс неаплатанізму* з яго сінтэзам усходніх дактрын з грэчаскай філасофіяй. Сваімі вытокамі дадзеная канцэпцыя сягае да платонаўскай тэорыі аб андрагіннасці. У дыялогу “Пір” Платон сцвярджае, што калісьці людзі мелі не такі выгляд, як зараз. У іх было дзве галавы, чатыры рукі, чатыры нагі, два твары, па дзве пары вушэй і вачэй і г.д. Гэта рабіла іх моцнымі настолькі, што яны пачалі нават пагражаць багам. Зеўс вымушаны быў раздзяліць кожную з істот на дзве часткі. Пры гэтым пачвары былі не двух, а трох полаў: аднаполюя мужчынскія, аднаполюя жаночыя і разнаполюя (андрагіны). Пры раздзяленні з аднаполай мужчынскай істоты атрымлівалася два мужчыны, жаночай – дзве жанчыны, з разнаполай – мужчына і жанчына. Штучна і гвалтоўна разлучаныя са сваёй палавінай, людзі ўсё жыццё імкнуцца адшукаць сваю другую частку, што ўдаецца далёка не кожнаму. Гэтым, дарэчы, антычныя мысліцелі тлумачылі і наяўнасць разнаполага і аднаполага кахання.

Філасофска-платанічны накірунак тэорыі кахання з яго ідэяй аб’яднання ў адно цэлае філасофскага, рэлігійнага, псіхалагічнага і эстэтычнага аспектаў кахання ў рускай філасофіі пач. 20 ст. рэпрэзентавалі У. Салаўёў, М. Бярдзьеў, З. Гіпіус, Л. Карсавін і інш. Яны адстойвалі “канцэпцыю індывідуальнага кахання, ідэю ўзнаўлення пры дапамозе кахання цэласнасці чалавечай асобы, пераадоўвання эгаізму, маральнага адраджэння чалавека на глебе гарманізацыі духоўнага і цялеснага пачаткаў” (гл.: Шестаков В. Эсхатология и утопия. М., 1995). Згаданыя палажэнні з’яўляюцца філасофскім базісам разумення кахання большасцю сучасных творцаў.

На мастацкую рэалізацыю пачуцця кахання ўплывае і дуалістычнае *веравызнанне*, цесная знітаванасць у свядомасці беларуса хрысціянскага і язычніцкага пачаткаў, а таксама *спецыфіка нацыянальнага эрасу*, звязаная з адметным менталітэтам. Традыцыйныя маральныя імператывы беларуса найперш праяўляюцца ў стрыманасці, прыхаванасці выражэння пачуццяў праз своеасаблівыя сімвалы і коды; у самаадданасці і самаахвярнасці; нерашучасці і пасіўна-

сці асобы мужчынскага полу ў каханні; блізкасці любоўных перажыванняў да патрыятычных пачуццяў, што надае беларускай інтымнай лірыцы свой непаўторны характар.

#### 4 Асноўныя плыні ў сённяшняй любоўнай лірыцы

У сучаснай інтымнай лірыцы можна прасачыць наступныя сублімаваныя формы выражэння любоўнага перажывання: пераламленне падсвядомай энергіі *куніда*, духоўнай міжполавай схільнасці, і ўвасабленне *лібіда* 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 к. 20 – пач. 21 стст., як С. Грахоўскі, Н. Гілевіч, Л. Галубовіч, В. Ярац, ранні У. Някляеў, Я. Янішчыц, Н. Мацяш, В. Аксак, Л. Рублеўская і інш. Адзінаскіраванае памкненне ў 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 твораў можа быць пакладзены прынцып прыгожага, што дазваляе назваць лірыку такога кшталту *эратычнай*. Калі на пачатку 20 стагоддзя ў айчыннай 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. Дзеля справядлівасці зазначым, што былі і выключэнні – скажам, нізка “Перахопленае дыханне” са зборніка “Чалавечы знак” (1968) А. Вярцінскага. 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 і інш. Да прыкладу:

Божа, як яна прыгожа  
аддаваць умее вусны...  
Да світанку плысці ложку  
поймай сноў яе распусных.

У смузе прасцін адліжнай  
Ногі – лебедзі ў тумане...  
Божа, як я ненавіджу  
жарсці крык яе гартанны.

На мяжы з жыццярастаннем  
не цалуюць так умела...  
Божа, выратуй Каханнем  
храм яе пустога цела .

(Э. Акулін, з нізкі “Эра сноў”).

У іншых выпадках паэтычны інструментарый выбіраецца аўтарам згодна з прынцыпам ганебнага, часам 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 // актамі паглынання ежы”), 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,  
дзьева складачкі вэртыкальна,  
згуляем зь целам у мячык мы,  
а потым пойдзем у спальню.

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”. Разумеючы 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”.

У сённяшняй постмадэрнісцкай культурнай прасторы 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”.

Найбольш экстравагантным выглядае ўвасабленне “некрафілічнай” тэмы ў інтымна-брутальнай паэзіі 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 “праблематыкі, натуральнай для ўсялякага маладога чалавека (ад кахання да палітычнага супраціву і духоўнага бунту)”, 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... (Ус. Гарачка)

Гаворачы пра адкрытую сексуальнасць у сучаснай беларускай паэзіі, нельга абмінуць і кнігу Р. Барадуліна “Здубавецця” з яе фальклорным пачаткам і акцэнтам на сферы матэрыяльнага-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.

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

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”. Утылітарнае разуменне шчасця ролевымі брутальнымі персанажамі гарадскога дна і парадаксальна-агрэсіўнае ўяўленне аб прыгажосці, якая звязваецца з вобразамі кінжала, нагана, пляшкі, даляраў, грубае фізічнае каханне і блізкае да філасофіі У. Салаўёва нявер’е ў магчымасць рэалізацыі высокага пачуцця характарызуюць зборнік “Чырвоны ліхтар”. З’яўленне “антыбалад” В. Шніпа выклікана

катэгарычным адмаўленнем паэтам аксіялагічнага крызісу грамадскай свядомасці, своеасаблівай рэакцыяй на маральна-духоўную энтрапію сучаснага соцыуму. Гэта пацвярджаецца дыскрэтнасцю мастацкага часу і наяўнасцю двух лірычных герояў: разбітнага эгаістычнага юнака з “савецкага” жыцця і сціплага няшчаснага тутэйшага паэта ў сённяшняй рэчаіснасці. Свет татальнай дысгармоніі ў спалучэнні з маральна стомленай лірычнай асобай, не здольнай змяніць парадак рэчаў, стварае пэўную дыдактычнасць, сентэнцыйнасць у данясенні галоўнай ідэі, якая ўвасабляецца праз каўзальную залежнасць паміж злачынствам і пакараннем.

Табе семнаццаць, а яму ўжо сорок,  
І ты магла яго дачкою быць,  
Хадзіць у школу з дзённікам пяцёрка  
І камсамолаўскі значок насіць.

Карнавалізацыя, іронія, гульня, што выдаюць супраціўленне герояў абсурду і рыгарызму соцыуму, пошук ідэалу праз негатыўны досвед у многім тлумачаць узмацненне брутальнай плыні ў сучаснай паэзіі.

### Літаратура

- 1 Баркоўская (Барысюк), Т. Храм для анёла [Тэкст] / Т. Баркоўская // ЛіМ. – 2000. – 1 снежня.
- 2 Барысюк, Т. Ад “Чырвонага ліхтара” да “Інквізіцыі” В.Шніпа [Тэкст] / Т. Баркоўская // Маладосць. – 2003. – № 6.
- 3 Бельскі, А. Музыка фарбаў і пачуццяў [Тэкст] / А. Бельскі // Польша. – 1996. – № 9.
- 4 Бельскі, А. Сучасная беларуская літаратура [Тэкст] / А. Бельскі. – Мн., 1997.
- 5 Бельскі, А. Краса і смутак [Тэкст] / А. Бельскі. – Мн., 2000.
- 6 Брадзіхіна, А. Прамень святла ў “чырвоным тумане” [Тэкст] / А. Брадзіхіна // Польша. – 2001. – № 10.
- 7 Брадзіхіна, А. В. Інтымная лірыка: асаблівасці жанру [Тэкст] / А. В. Брадзіхіна // Навук. чытанні “Слова і час”: [прысвеч. памяці прафесара У.В.Анічэнкі: зб. навук. артык.]: у 2 ч. Ч. 1. – Гомель: УА “ГДУ імя Ф.Скарыны”, 2003. – С. 191 – 200.

8 Брадзіхіна, А. В. Інтымная лірыка як адметная мастацкая з’ява [Тэкст] / А. В. Брадзіхіна // Весці Акад. навук Беларусі. Сер. гуманітар. навук. – 2003. – № 4. – С. 102 – 107.

9 Брадзіхіна, А. В. Спецыфіка нацыянальнага эрасу: рускі і беларускі аспект [Тэкст] / А. В. Брадзіхіна // VI Навук. чытанні [прысвеч. 120-годдзю з дня нараджэння акадэміка НАН Беларусі С. М. Некрашэвіча: зб. навук. арт.]. – Гомель: УА “ГДУ імя Ф. Скарыны”, 2003. – С. 274 – 279.

10 Вейdle, В. В. Эмбрыялогія поэзіі: статьи по поэтике и теории искусства [Текст] / В. В. Вейdle. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 456 с.

11 Гачев, Г. Русский Эрос [Текст] / Г. Гачев. – М. : Интерпринт, 1994. – 279 с.

12 Гинзбург, Л. О лирике [Текст] / Л. Гинзбург. – Л. : ЛО “Советский писатель”, 1974. – 408 с.

13 Ивин, А. А. Многообразный мир любви [Текст] / А. А. Ивин // Философия любви: в 2 ч. Ч. 1. – М. : Политиздат, 1990. – С. 380 – 509.

14 Лобач, У. Беларуская эротыка: Харошанька прытанцуй, каго любіш – пацалуй [Тэкст] / У. Лобач // Новая зямля. – 1994. – 31 сакавіка. – С. 7.

15 Рубенис, А. Сущность любви – тема философского размышления [Текст] / А. Рубенис // Философия любви: в 2 ч. Ч. 1. – М. : Политиздат, 1990. – С. 205 – 229.

16 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.

17 Скобла, М. Пад апякунствам нябёсаў [Тэкст] / М. Скобла // ЛіМ. – 1995. – 27 кастрычніка.

18 Уэллек, Р. Теория литературы [Текст] / Р. Уэллек, О. Уоррен. – М. : Прогресс, 1978. – 325 с.

19 Шамякіна, Т. І. Міфалогія Беларусі: нарысы [Тэкст] / Т. І. Шамякіна. – Мінск : Маст. літ., 2000. – 400 с.

20 Штэйнер, І. Déjà vu, або Успамін пра будучыню: літаратурнакрытычныя артыкулы [Тэкст] / І. Штэйнер. – Мн. : ЛМФ “Нёман”, 2003.

## **ТЭМА 5 КАМПАРАТЫВІСТЫКА: ПАНЯЦЦЕ, ПРЫНЦЫПЫ, ЗАКОНЫ**

### **ЛЕКЦЫЯ 1**

- 1 Кампаратывістыка як адметная галіна літаратуразнаўства.
- 2 Практычныя прынцыпы вывучэння аналагічных феноменаў і асноўныя метады кампаратывістыкі.
- 3 Антычныя традыцыі ў эратычнай лірыцы А. Барскага.

### **1 Кампаратывістыка як адметная галіна літаратуразнаўства**

Папулярны ў апошнія дзесяцігоддзі разгляд нацыянальных літаратур у кантэксце сусветнай дазваляе пазбегнуць ізаляванасці, аднабаковасці ў ацэнках сучаснага айчыннага прыгожага пісьменства, сцвярджае высокі ўзровень яго развіцця і лучнасць з літаратурамі свету. Высвятленнем сувязей паміж рознымі культурнымі прасторамі займаецца адметная галіна літаратуразнаўства – кампаратывістыка (параўнальнае літаратуразнаўства).

Кампаратывістыка – раздзел літаратуразнаўства, аб'ектам вывучэння якога з'яўляецца супастаўленне літаратуры з іншымі выяўленчымі формамі і галінамі ведаў – жывапісам, музыкай, філасофіяй, гісторыяй і інш. – (калі разглядаць паняцце ў шырокім сэнсе), а таксама супастаўленне літаратурных з'яў – блізкіх і далёкіх у часе, якія належаць адной традыцыі і розным культурным прасторам – (у вузкім сэнсе).

Складанасць у авалодванні вышэйназванай навукай і ў тым, што кампаратывіст павінен валодаць пэўным наборам неабходных якасцей, сярод якіх – пасіўнае, а па магчымасці, актыўнае валоданне больш як адной замежнай мовай. Адпаведна ў краінах, дзе родная мова нацыі дубліруецца мовай міжнароднай культуры, да якіх належаць і Беларусь, ва ўмовах прыроджанага двухмоўя (білінгвізму), з'яўляюцца дадатковыя магчымасці для кампаратывісцкай дзейнасці.

Параўнальнае літаратуразнаўства ўзнікла ў пачатку 19 ст. у Францыі, калі сталі актыўна пашырацца навуковыя тэорыі, заснаваныя на ідэалагічным і сацыяльным касмапалітызме. На працягу пазамінулага стагоддзя кампаратывістыку жывілі гуманістычныя ілюзіі пра братняе збліжэнне народаў. Ля вытокаў



развіцця гэтай навукі стаялі Дзю Бэле, Франсуа Наэль, Абэль Вільмэн, Жан-Жак Ампер, Вілем дэ Клерк, Аляксандр Весялоўскі. У беларускім літаратуразнаўстве на далучанасць айчыннай літаратуры да сусветнага кантэксту першымі звярнулі ўвагу М. Багдановіч (артыкул “За тры гады”, 1913) і В. Ластоўскі (артыкул “Па свайму шляху”, 1914). У сучаснай айчыннай філалагічнай навуцы праблемамі параўнальнага вывучэння плённа займаюцца А. Мальдзіс, М. Тычына, В. Рагойша, Е. Лявонава, Л. Корань, П. Васючэнка, Г. Адамовіч, Г. Тварановіч і інш.

Свайго росквіту кампаратывістыка дасягае ў другой палове 20 ст., што абумоўлена пашырэннем камунікатыўных магчымасцей чалавецтва (развіццё авіяцыі, гуказапісу, вынаходніцтва тэлефона, інтэрнета і г.д.). На сучасным этапе аформіліся дзве школы параўнальнага літаратуразнаўства – французская (П. Брунэль, К. Пішуа, А.-М. Русо і інш.) і амерыканская (Р. Уэлек, О. Уорэн і інш.), уяўленні якіх разыходзяцца па многіх прынцыповых пытаннях.

Даследаванне аналогій у розных літаратурах, вызначэнне падабенстваў і адрозненняў – яшчэ не параўнальнае літаратуразнаўства, а толькі яго падрыхтоўчы этап. Шляхам параўнання з іншымі культурамаі сцвярджаюцца агульныя заканамернасці творчай эвалюцыі пісьменніка, развіцця канкрэтнай літаратуры і, як вынік, сусветнага вербальнага мастацтва. Яшчэ Буфон казаў: “Калі б не існавала жывёлаў, то і чалавека мы б ведалі значна горш”. Дарэчы, параўнальная анатомія, фізіялогія, эмбрыялогія ўзніклі значна раней, у 17 ст. Іншымі словамі, асноўны метады кампаратывістыкі – **параўнанне**, якому ў кампаратывістыцы адводзіцца эўрыстычная роля. Вывучэнне каўзуальнай (прычынна-выніковай) сувязі паміж вытокамі і ўплывам, іх узаемадзеяння, выяўленне заканамернасцей традыцыі дазваляе вызначыць арыгінальны ўнёсак кожнай нацыянальнай літаратуры ў сусветную скарбонку. Пры гэтым важным становіцца не толькі высвятленне аналогій, але і абавязковае падкрэсліванне самабытнага нацыянальнага і індывідуальнага пачаткаў. Кампаратывісты імкнуцца пазнаёміць сваіх суродзічаў са здабыткамі іншых культур і адрадіць дзякуючы гэтаму ўласную літаратуру, таму **нацыянальны элемент** – неад’емная частка кампаратывістыкі.

Зразумела, што чытаць літаратуру на мове арыгінала – найкарацейшы і найдакладнейшы шлях да яе вывучэння. Аднак

большая частка насельніцтва блага ведае замежныя мовы. Таму асноўным сродкам азнаямлення з шэдэўрамі сусветнай літаратуры застаюцца пераклады. Вывучэнне міжнародных літаратурных сувязей ажыццяўляецца прагрэсіўнымі пісьменнікамі шляхам *перакладу твораў*. Такіх пісьменнікаў Поль Ван Тыгем назваў “пасярэднікамі”, якія дзейнічаюць паміж вытворцам-адпраўляльнікам і спажыўцом-атрымальнікам. Найбольшую дакладнасць гарантуюць пераклады, зробленыя непасрэдна з арыгінала, хаця іх таксама нельга назваць тоеснымі аўтэнтычнаму варыянту. Да прыкладу, параўнаем розныя пераклады вядомай “Майскай песні” Ё.В. Гётэ:

Как все ликует,  
Поет и звенит!  
В цвету долина,  
В огне зенит!

Трепещет каждый  
На ветке лист,  
Не молкнет в рощах  
Веселый свист.

Как эту радость  
В груди вместить! –  
Смотреть! и слушать!  
Дышать! и жить!

Любовь, роскошен  
Твой щедрый пир!  
Твое творенье –  
Безмерный мир!  
(пер. А. Глобы)

Які ўрачысты  
Прастор наўкруг!  
Зіхоча сонца!  
Смяецца луг!

З галінкі кожнай –  
Пялёсткаў цуд  
І стогалосы  
Птушыны гуд,

Пяшчота, радасць  
З усіх грудзей.  
О свет, о сонца!  
О ўзлёт надзей!

О дарагая!  
Бы залаты  
Світальны воблак  
Чаруеш ты!  
(пер. А. Лойкі)

Майстэрства і талент перакладчыка тут адыгрывае вялікую ролю. Наколькі важнае месца належыць пісьменніку-“пасярэдніку”, можна зразумець з таго факта, што доўгі час французы бачылі ў асобе Шэкспіра проста дзівака, а паэзію Пушкіна яшчэ нядаўна лічылі дарэмным крэмзаннем паперы. Прычынай такога стаўлення да творчасці класікаў была невысокая якасць перакладаў іх твораў. Здараецца і так, што арыгінальны шэдэўр робіцца не менш

выдатным творам на мове перакладу. У гэтым выпадку ў свеце пачынаюць існаваць два шэдэўры. Да прыкладу, такімі можна лічыць п'есы Шэкспіра, перакладзеныя Шлегелем. Таму пільнай увагі пры даследаванні пераўвасобленага на іншую мову твора патрабуе вывучэнне асобы перакладчыка. Пераклады, мова якіх цалкам падпарадкавала сабе мову аўтэнтычных твораў, атрымалі назву “*прыгожыя неадпаведнікі*”.

Гісторыя сведчыць, што многія значныя творы па розных прычынах выдаваліся аўтарамі за межамі сваёй радзімы. У гэтым сэнсе неабходна адзначыць, што нацыянальная прыналежнасць пісьменніка не заўсёды супадае з мовай яго твораў. Прыкладам можа служыць творчасць А. Міцкевіча, У. Набокава і інш. Многія класікі таксама спрабавалі свае сілы на іншых, не родных, мовах. Так, Вальтэр напісаў шэраг твораў на англійскай мове, Рыльке у свой час спрабаваў адшукаць французскую музу. Цікавыя і факты двух-, трохмоўнай творчасці, што гістарычна суправаджала развіццё беларускага мастацтва слова.

Важнае месца ў даследаванні параўнальнага літаратуразнаўства належыць і *адаптацыям* – пераўвасобленню эпічных ці ліра-эпічных твораў для тэатра, кіно, тэлебачання. Ім уласцівы падобныя да перакладаў адметнасці і ўмовы даследавання. Акрамя таго, тут кампаратывіст павінен звярнуць увагу на элементы фантазіі і домыслу і пачуццё меры ў іх выкарыстанні.

Прадметам даследавання кампаратывістыкі з'яўляюцца як *камунікатывыя*, або *кантактныя, сувязі* (уплыў, выток, наследаванне, генезіс, запазычванне, рэцэпцыя, плагіят, традыцыя і інш.), так і *тыпалагічныя сыходжанні* (тыпалагічная блізкасць, гісторыка-генетычныя паралелі, духоўная блізкасць і інш.). Знешнія, выпадковыя супадзенні ў абсяг даследавання параўнальнага літаратуразнаўства не ўваходзяць.

**Уплыў** – тонкі механізм, праз які твор становіцца своеасаблівым штуршком да ўзнікнення іншага твора. Гэта тэрмін з шырокай семантыкай. Паводле даследчыкаў *амерыканскай школы*, уплыў можа ўключаць у сябе адрозныя паняцці: свядомае наследаванне і падсвядомае перажыванне калісьці прачытаных радкоў, пазычанне найдрабнейшых дэталяў і прымітыўную імітацыю, простую выпадковасць і духоўнае падабенства аўтараў.

Дж. Эліёт лічыць мэтазгодным прымяняць у гэтым сэнсе паняцце “стымул” ад захаплення творчасцю іншага пісьменніка, і

яшчэ ў большай ступені ад “адчування магутнага падабенства ці, хутчэй, ад адмысловай асабістай блізкасці з іншым пісьменнікам”. Знаёмства з творчасцю таго ці іншага аўтара можа выклікаць пачуццё, якое раптоўна, нібы маланка, працінае чалавека або прыходзіць да яго паступова, пасля доўгага і ўважлівага знаёмства з мастацкімі набыткамі пісьменніка. Тым не менш “стымул” для маладога літаратара нясе пазітыўны сэнс, бо пераўтварае яго “з носьбіта простага спалучэння пазычаных пачуццяў у сапраўдную асобу”. Трэба сказаць, што літаратурныя аўтарытэты ўплываюць не толькі на пачаткоўцаў. У любым узросце і на кожным этапе творчага развіцця пісьменнік можа адкрыць нешта новае для сябе праз далучэнне да набыткаў сусветнай культуры.

*Французскія кампаратывісты* звязваюць з паняццем уплыву толькі кантактныя адносіны, лічачы знешняе супадзенне і тыпалагічную блізкасць прадметам даследавання агульнага літаратурна-знаўства.

Пошукі ўплываў прадугледжваюць напрамак дзейнасці ад вытворцы да спажыўца, а ў выяўленні творчых **вытокаў** вектар даследавання скіроўваецца ў адваротны бок, што патрабуе ад кампаратывіста яшчэ большай пільнасці, інтуіцыі і крытычнай праніклінасці. Сукупнасць **вытокаў** вызначае літаратурную генеалогію таго ці іншага пісьменніка. Скажам, творчы генезіс беларускай паэтыкі Л. Рублеўскай звязваецца з цэлым колам яе літаратурных настаўнікаў, сярод якіх важнае месца займаюць У. Караткевіч, О’Генры, Карэл Чапек, Джон Кольер, Аляксандр Грын, Эдгар По, Адольф Бекер і інш.

Уплыў можа ўспрымацца і вузка, як адзінкавае ўздзеянне, у адрозненне ад **наследавання**, што мае сістэматычны характар. Наследаванне таксама можа рэалізоўвацца рознымі шляхамі. Яшчэ Наваліс, вылучаючы сімптоматычнае і генетычнае наследаванне, надаваў першаму з іх другараднае значэнне, звязанае з простым падваеннем твора, у той час калі другое лічыў арыгінальнай з’явай.

Ад уплыву трэба адрозніваць і **плагіят** – механічнае паўтарэнне, эпigonства, да якога звяртаюцца пісьменнікі са слабым натхненнем.

**Запазычванне** – гэта выкарыстанне пісьменнікам адзінкавых сюжэтаў, матываў, тэкставых фрагментаў папярэднікаў.

**Тыпалагічная блізкасць** – гэта наяўнасць аналагічных феноменаў, канвергентных з’яў, што адначасова ці на розных этапах узніклі ў літаратурах розных краін, але безадносна да ўзаемадзеян-

няў. Як правіла, гэта абумоўлена аднолькаваасцю сацыяльна-эканамічных варункаў, блізкасцю ідэйна-палітычных філасофій, тоеснасцю развіцця навуковых тэорый і інш. Прычынамі адметнасці, арыгінальнасці розных літаратур выступаюць нацыянальная ўдача, мова, усведамленне гістарычнай мінуўшчыны краіны, актыўны зварот да ўласнай фальклорнай спадчыны і інш.

Параўнальнае літаратуразнаўства вывучае аналагічныя феномены як на *сінхранічным* (што маюць месца ў аднолькавай прамежак часу), так і на *дыяхранічным* (на працягу некалькіх паслядоўных перыядаў) узроўнях. Дыяхранічнае існаванне літаратурных жанраў ёсць доказ існавання пэўнай **традыцыі**.

Часцей за ўсё сучасная форма твора захоўваецца з часоў старажытнасці ці сярэднявечча. Прыкладамі могуць служыць жанры оды, санета, трыялета, рандо і інш. Тым не менш з цягам часу з многімі жанрамі адбываліся значныя метамарфозы (сатыра, балада і інш.). Прасачыць узнікненне таго ці іншага жанру даволі складана, бо монагенезіс у гісторыі сусветнага мастацтва слова выступае даволі рэдкай з'явай (Вальтэр Скот як заснавальнік гістарычнага рамана). Як правіла, даследчык мае справу з полігенезісам (вясковы раман Жорж Санд, Готфгельфа, Джорджа Эліэта).

Пад **рэцэпцыяй** разумеюць свядомае пазычанне і прыстасаванне пэўных культурных формаў, якія ўзніклі ў іншай краіне ці ў іншую эпоху.

Сучасная беларуская даследчыца Г. Тварановіч прапануе яшчэ адно, досыць шырокае, паняцце – “тыпалогія сутнасцей”, якое тлумачыць як “сходжанні ўнутранага плана”: “Дадзены ўзровень даследавання дазваляе пераадолець знешнюю адрознасць у змястоўнай і мастацкай фактуры, кампазіцыйнай, рытмічнай арганізацыі твораў, каб спасцігнуць тое ўсечалавечае цэлае, што лучыць творчасць вялікіх майстроў слова” (Гл.: Тварановіч Г. Беларуская літаратура: паўднёваславянскі кантэкст, Мн., 1996).

Незалежна ад прадмета і методыкі даследавання да кампаратывіста ставяцца наступныя **патрабаванні**:

- пільная ўвага і пачуццё меры, каб выяўленне ўплываў і сувязей не падмянялася вылучэннем фальшывых падобнасцей і знешніх супадзенняў. Скажам, падобнасць сюжэтаў “Рамэа і Джульеты” з усходняй казкай “Лейла і Меджнун”, калі закаханыя належаць да двух варожых сем'яў і толькі смерць можа вырашыць

канфлікт, выклікана тым, што гэта тыповая сітуацыя чалавечага лёсу.

- параўноўваць параўнальнае.

## **2 Практычныя прынцыпы вывучэння аналагічных феноменаў і асноўныя метады кампаратывістыкі**

Вывучэнне асобы пісьменніка, яго светапоглядных арыентацый становіцца неад'емнай часткай параўнальнага літаратуразнаўства. Крыніцамі такой інфармацыі могуць стаць інтэрв'ю, дзённікі, аўтабіяграфіі, эпістальная спадчына, мемуары аўтара, успаміны яго сучаснікаў і інш.

Даследуючы аналагічныя феномены, кампаратывіст павінен улічваць наступныя **фактары**:

1) *Сацыякультурнае асяроддзе*, з якім звязана канкрэтная літаратура. Гэта падразумявае вывучэнне паходжання і ўмоў выхавання аўтара (арыстакратычнае, шляхецкае, сялянскае), месцапражывання (горад ці вёска), а таксама профілю і ўзроўню адукацыі.

2) *Грамадска-палітычныя і ідэалагічныя дамінанты аўтараў*. Трэба сказаць, што ў літаратуры ўласна палітычныя ідэі прысутнічалі заўсёды – ад Платона да Маркса. Кампаратывістыку цікавіць мастацкае вырашэнне канкрэтных сацыяльных праблем, такіх як нявольніцтва, расавая дыскрымінацыя, акупацыі, бунты, грамадзянскія войны, праблема фемінізму, праблема дзіцяці і інш.

3) *Навуковыя канцэпцыі, якіх прытрымліваліся пісьменнікі*. Пра прысутнасць навуковых ідэй у літаратуры можна гаварыць, пачынаючы ўжо з часоў антычнасці (да прыкладу, “Аб прыродзе рэчаў” Лукрэцыя). У эпоху Новага часу такія сувязі нараджаюць новы літаратурны жанр – фантастыку. У XX ст. вынаходніцтва камп'ютэрных тэхналогій, асваенне касмічных прастораў, набыткі псіхіятрыі, псіхааналізу моцна ўплываюць на развіццё сусветнага вербальнага мастацтва.

4) *Маральна-этычныя імператывы*. У большай ступені гэта датычыць як праявічых, так і паэтычных твораў інтымнага характару. Важным становіцца выяўленне каштоўнасцей прыярытэтаў, адметнасцей поглядаў пісьменніка на каханне, мараль, гонар,

вернасць, высакароднасць і інш. і карэляцыя іх з тымі ці іншымі дзеяннямі, учынкамі.

5) *Канфесійную прыналежнасць аўтараў і іх пазіцыю ў адносінах да рэлігіі ўвогуле.* Пытанні рэлігійнага кшталту часта становяцца сутнасцю літаратурных твораў. Пры гэтым нельга абмінаць увагай і літаратуру “ерэтычнага”, апакрыфічнага альбо выразна атэістычнага характару, якая формай палемікі, частковага ці поўнага адмаўлення сцвярджае свае адносіны да філасофска-багаслоўскіх праблем. Так, Дантэ Аліг’еры, Ж. Ж. Русо, В. Гюго, Ф. Дастаеўскі і многія іншыя рознымі спосабамі імкнуліся да асэнсавання вышэйшых, боскіх ісцін. З кожнай рэлігійнай плыню звязаны пэўныя моўныя штампы, танальнасць, структура малітвы або заклінанняў, што знаходзяць выражэнне ў адпаведнай рыторыцы ці паэтыцы (жанры летуценняў, сузіранняў, медытацый і інш.).

6) *Філасофскі базіс творчасці канкрэтных пісьменнікаў.* Іншымі словамі, высвятленне пытання, якія філосафы выклікалі захапленне гэтых літаратараў, а якія – разыходжанні ў поглядах.

7) *Псіхалагічныя ўстаноўкі і адметнасці.* Гэтае надзвычайна складанае патрабаванне прадугледжвае не толькі даследаванне асаблівасцей эмацыйнай сферы, але і шчырасці аўтараў. Апошняе пытанне мае дыскусійны характар і многімі даследчыкамі дагэтуль вырашаецца даволі катэгарычна: карпатлівая, руплівая праца над вершам ці ўскладненасць яго формы атаясамліваецца імі з выштукаванасцю, ненатуральнасцю, майстравітасцю. З падобных меркаванняў вынікае, што права на жыццё маюць творы толькі рэалістычных мастацкіх кірункаў. Зразумела, такі падыход да вывучэння шчырасці спрошчаны і павярхоўны. Вывучэнне пытання шчырасці найперш датычыць тых аўтараў, у якіх назіраецца прамое і свядомае наследаванне папярэднікам.

8) *Склад бібліятэкі, суму прачытаных пісьменнікам кніг і значнасць для яго кожнай з іх.* У высвятленні вытокаў творчай індывідуальнасці, уплываў на мастака слова таго ці іншага аўтара трэба звярнуць увагу і на той факт, чые тэксты ён перакладаў, бо жаданне пераўвасобіць на родную мову той ці іншы твор узнікае, як правіла, на глебе духоўнага сваяцтва ці псіхалагічнай блізкасці аўтараў. Так, Бадлер у лісце да Тарэ Буржэ пісаў: “Дык варта і мяне вінаваціць у капіянні Эдгара По! А ці ведае Вашаць, чаму я так старанна перакладаў По? Таму што ён падобны на мяне. Адкрыўшы ўпершыню яго кнігу, я з жудасцю і захапленнем убачыў перад

сабой не толькі задуманыя мной сюжэты, але і фразы, над якімі я разважаў: По пісаў гэта на 20 гадоў раней за мяне”.

9) *Гісторыю з’яўлення твора*, што падразумявае ўключэнне элементаў тэксталагіі: вывучэнне прататыпаў вобразаў, першама-тэрыялу тэмы і ідэі, дакументаў і інш.

10) *Мастацка-эстэтычныя пазіцыі і культурную сітуацыю эпохі*. Вызначэнне прыкмет таго ці іншага мастацкага кірунку або стылёвай плыні ў творчасці канкрэтнага пісьменніка, іх сукупнасць, спалучэнне, дамінанты. Кампаратывісты канстатуюць і наяўнасць сувязі паміж геаметрычнымі формамі і творчым напрамкам. Так, круг лічыўся адзнакай класіцызму, эліпс – барока, арабеска алпавядала ракако і інш.

11) *Нацыянальны характар*, што прадугледжвае асэнсаванне спецыфікі менталітэту народа, да якога належыць аўтар і сувязі яго творчасці з фальклорам.

12) *Комплекс узаемадачынненняў з іншымі відамі мастацтва*.

Гэта ўбірае ў сябе далучэнне да літаратурнай гісторыі кніжных і музычных ілюстрацый, выяўленне падабенстваў, аналогій у паэзіі і музыцы, тэатры і архітэктуры, літаратуры і жывапісе.

У вывучэнні мастацкага тэксту неабходна паядноўваць знешні падыход з унутраным. Першы прадугледжвае вывучэнне ідэі і тэмы як яе нулявой ступені. Да прыкладу, на нейтральнай тэме заняпаду могуць развіцца ідэі прагрэсу (адмаўлення і супраціву заняпаду) альбо дэкадэнцкія ідэі яго сцверджання і вітання. Галоўная памылка тут – зводзіць да адной ці некалькіх тэм шматколернае палатно твора. Таму неабходна разглядаць так званыя тэматычныя комплексы, ці, паводле Леві-Строса, “пакет стасункаў”, ва ўзаемасувязі тэм, непадзельна спалучаных у сістэме тэксту. Іншымі словамі, “хірургічна” выдаленне пэўнай тэмы з сукупнасці і канстатацыя яе наяўнасці ў некалькіх творах з’яўляецца спрошчаным і нават шкодным падыходам, уласцівым псеўдакампаратывістыцы.

Даследаванне **тэматыкі** закранае некалькі ўзроўняў:

- *аўтарская тэматыка*, дзе важная роля належыць псіхакрытыцы; даследчыку нельга замыкацца толькі ў пошуку ўражанняў, сучасных моманту напісання твора і аўтабіяграфічных дзіцячых успамінаў; трэба, каб аналіз выявіў несвядомыя працэсы, якія кіравалі пісьменнікам;



- *тэматыка эпохі*, якая адлюстроўвае ідэалы часу і можа быць абумоўлена палітычным, сацыяльным, а таксама літаратурна-мастацкім кантэкстамі;

- *традыцыйная, або вечная, тэматыка*, увасабленне якой у практыцы сусветнага вершапісання і пражытнага мастацтва слова ад зараджэння і да сённяшняга дня мае кантынуальны і актуальны характар.

Тэматыка прадугледжвае і даследаванне матываў, пад якім разумеецца найменшая часцінка тэматычнага матэрыялу. Найпершай яго адзнакай з'яўляецца канкрэтнасць, супрацьлеглая абстрактнасці і абагульненасці тэмы.

Тэматыка цесна звязана і з **паэтыкай**, што выступае прадметам даследавання пры ўнутраным падыходзе да літаратурнага тэксту. Небеспадстаўна Ж. Ж. Русо сцвярджаў: “Форма – феерверк глыбіняў”. Любая тэма ўвасабляецца ў паэтыцы і часта вымагае выкарыстання таго ці іншага жанру, у адрозненне ад віду, што заснаваны выключна на фармальных прыкметах.

Паэтыка – галіна тэхнічная, аднак такая праца патрабуе не толькі скрупулёзных статыстычных падлікаў і халоднага, амаль матэматычнага аналізу пэўнага тэксту, але і замілавання прыгожым стылем, адчування ўнутранага жыцця твора. 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”. І яшчэ дакладней: “Душы ў вас няма, спадары: і не атрымліваецца літаратуры”.

Аб'ектам увагі параўнальнай паэтыкі выступаюць не розныя паэтычныя школы, а індывідуальныя “почыркi”, мастацкія манеры канкрэтных пісьменнікаў. Пры гэтым вывучэнне тэхнікі творчасці ўключае ў сябе даследаванне адметнасцей кампазіцыі, вызначэнне канстантаў і варыянтаў літаратурнай марфалогіі – жанраў, відаў, форм, аналіз вобразна-выяўленчай сістэмы, катэгорый часу і прасторы, слоўніка і інш.

Сённяшняя беларуская лірыка – частка агульнасусветнага культурнага працэсу, якая абапіраецца на еўрапейскія мастацка-эстэтычныя традыцыі. Характар узнікнення аналагічных феноменаў на дыяхранічным узроўні – у класічнай еўрапейскай паэзіі і сучаснай беларускай лірыцы – даволі разнастайны.

### 3 Антычныя традыцыі ў эратычнай лірыцы А.Барскага

Светаадчуванне сучаснага беластоцкага паэта А. Барскага відавочна фарміравалася пад уздзеяннем антычнай культуры. Яго падкрэслена эратычная любоўная лірыка прасякнута духам антычнасці і напоўнена знешнімі атрыбутамі старажытнагрэчаскай паэзіі.

Найбольш яркая рэцэпцыя элінскай спадчыны прасочваецца ў паэта на знешнім узроўні – паслядоўным выкарыстанні антычных любоўных матываў і вобразаў. 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 у адзінае цэлае, і адпаведна ўзнікае матыў **адасаблення з каханай сярод стыхіі вады**. Згаданы матыў нараджаецца ў антычнай паэзіі даволі рана, разам са спасціжэннем грэкамі сакрэтаў мараходства. Прычым у беларускага мастака слова ён мае выразны нацыянальны каларыт. 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.

Шматзначны, сімвалічны вобраз берага, што нават пакладзены ў аснову назвы аднаго з паэтычных зборнікаў беластоцкага мастака слова (“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.

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 перапiты,  
хачу зноў сп'яна пераблытаць  
ногі бярозы і дзяўчыны.

Даволі часта вобразы і дэталі падаюцца А. Барскім у дынаміцы, руху з мэтай дасягнуць патрэбнага эфекту пяшчотнага дотыку ці пажадлівага вызвалення ад непатрэбнай закаханым вопраткі. Распрацаваны антычнымі мастакамі **матыў распранання**, паэт паймаў пераносіць на навакольную прыроду, што надае яго пейзажам адкрыта эратычную афарбоўку і робіць іх адметнымі і пазнавальнымі.

Гляджу я небу пад сукенку,  
нібы мурашка пад паненку,  
калі яна ў ліпнёвы ранак  
выйдзе на луг, над рэчкай стане.  
Эх любата, ачараванне!

Не дзіўна, што персаніфікаваным носьбітам кахання ў А. Барскага выступае **вечер**. Удалай з'яўляецца неадназначная метафара “на арфе павучыння *грае* вечер”, якую, згодна з Ю. Пацюпам (Пацюпа Ю. Зайгранне, або Ярныя (эратычныя) матывы ў ранняй творчасці Я. Купалы і М. Багдановіча // Рэспубліканскія Купалаўскія чытанні: Матэрыялы навук. канф. – Гродна, 1996.), нельга не прачытаць у пачуццёва-пажадлівым сэнсе. У антычных майстроў слова вечер не проста эратычны элемент, а і носьбіт пэўнага набору якасцей і функцый, уласцівых богу кахання. Так, Івік цалкам атаясамлівае Эрас з ветрам, з бурным вихорам.

Плённа распрацоўвае А. Барскі і амаль забыты ў айчыннай літаратуры з часоў М. Багдановіча **матыў цяжарнасці**. Праўда, у такіх вершах выразна адчуваецца подых сучаснасці, сувязь з маральна-этычнай і сацыяльнай праблематыкай. У адрозненне ад твораў антычных мастакоў, дзе цяжарнасць разглядаецца пераважна ў эстэтычным ракурсе, вершам А. Барскага часта ўласцівы філасофскія развагі з налётам дыдактызму: “бо лёгка быць чулым каханкам // і спяваць ад змяркання да ранка // ды цяжка быць бацькам”. Цікава, што і такая адзнака кахання, як пацалунак, у адпаведнасці з традыцыйным маральным імператывам беларуса, выглядае сціпла і цнатліва, калі дзеючымі асобамі з'яўляюцца людзі:

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

У той жа час падкрэслена пачуццёвым выступае зліццё вуснаў у прыродаапісальнай і патрыятычнай лірыцы, дзе прызначэнне пацалунку не індывідуалізаванае, абагульненае, шырокае. Так, перапоўнены шчасцем лірычны суб'ект “гатовы цалаваць кагосьці” (тоеснае “ўсяму свету”) або цалуецца з “вясёлкай, як з дзяўчынай” (верш “Вербы выплакалі ля сваіх ступеняў...”).

Матыў цяжарнасці таксама часта выносіцца А. Барскім па-за межы тэмы каханьня. Вобразы даліны, цяжарнай наліўным калоссем, цяжарных баб – елак, відавочна, стаяць у адным шэрагу з “беременным городом” Феагніда. У пераважнай большасці выпадкаў фертільнымі здольнасцямі паэт надзяляе зямлю, і ў выніку чаго наскрозь прасякнуты эротыкай працэс сяўбы. Зразумела, нельга не заўважыць фальклорных вытокаў такога бачання. Але тут слухна было б звярнуць увагу на антычныя культы і святы. Побач з оргіевымі кльтамі Афрадзіты і Фаласа, флараліямі і вакханаліямі імя багіні земляробства і ўрадлівасці Дземетры, багіні з больш “сур’ёзнымі” функцыямі, на першы погляд выглядае недарэчна. 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.

Цікавым падаецца і выкарыстанне А. Барскім анакрэантычнага матыву, заснаванага на **жаданні прыняць форму блізкага любай прадмета**. Такім прадметам невыпадкова абраны **яблык**. Паэт, відавочна, разлічвае на ланцуг асацыяцый чытача, узнаўленне ў яго свядомасці сімвалічных яблыка разладу, яблыка спакусы. Апрача таго, эфект узмацняецца зменамі, 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.

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.

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 асаблівай прыцягальнасцю, атрактыўнасцю звычайна валодае жанчына, а эратызм каровы можа ўспрымацца, як абраза. 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”.

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”.

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...

Увогуле, у паэзіі А. Барскага назіраецца тэндэнцыя да пераносу пачуццёва-пажадлівых малюнкаў у пейзажныя творы (“Гляджу я небу пад сукенку...”, “Я так блізка зямлі...”, “Вербы выплакалі ля сваіх ступеняў...”), што сведчыць аб якаснай трансфармацыі аўтарам жанраў ідыліі, эклогі, пастаралі Біёна, Феакрыта, Мосха. Мастак свядома ўзмацняе падабенства разгорнутым пастаральным малюнкам, героі якога “ў пастушых вопратках убогіх // пасвілі сваё каханне”. Розніца толькі ў тым, што прадметам увагі вершаў-ідылій быў яркі спякотны поўдзень, а А. Барскі прыкрывае сваё каханне смугою змяркання.

Адчувальная язычніцкая аўра і блізкае антычнаму міфалагічнае тлумачэнне рэчаіснасці абумоўліваюць з’яўленне ўласнага эратычнага боства – Сонца, што сінтэзуе функцыянальныя рысы элінскага Амура і славянскага Ярылы. 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 беластоцкага пісьменніка вобраз сонца. Як вядома, славянскі Ярыла, што меў непасрэднае дачыненне да “саярных” бостваў, звязваўся з фалічным культам. Звычайны атрибут Эрата, 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, фіялетаваы і дужы,  
Пахучасць сінюю даў роснаму галлю.*

І як вынік:

*Свет агарнула крыламі каханне,  
І сонцам, бэзам, песняй стаўся я.*

Сонца, промні часта ўзвядлічваюцца да сімвалаў, а эпітэт “сонечны” набывае значэнне “эратычны”. Трэба заўважыць, што семантычнае поле каханья паэт запаўняе пераважна “вогненна-светлавымі” паняццямі: жарынка – агонь – полымя – пажар – зорка – лазер.

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

Ты створана небам,  
Шчодрой яго жменяй,  
Людзі ні пры чым тут,  
Людзі – старана.  
Пахнеш навальніцай,  
Сонечным праменнем  
Ва ўсім свеце гэтым  
Толькі ты адна.

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. Парадоксу 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 багінняй, Мадоннай (“Ніна Лізай”), яго пачуцці да любай набліжаюцца да пакланення.

Амбівалентнасць – дамінанта светаўспрымання лірычнага героя – выяўляецца і ў блізкай да поглядаў Пасідзіпа, Сапфо, Катула яго канцэпцыі кахання, што абумоўлівае настойлівы пошук персанажам духоўна-цялеснай гармоніі. Як вядома, грэчаскае мастацтва класічнай пары ўяўляе сабой пошук усеагульнай гармоніі, спалучэнне рэалістычнага і ілюзорна-фантастычнага погляду на свет. 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”. Вядомае катулаўскае “і ненавіджу яе і кахаю” ў старажытнагрэчаскай любоўнай паэзіі выступае апагеям трагічнага распаду цэласнага пачуцця. У сучаснага паэта пошук гармоніі ў каханні, пераадольванне раздвоенасці праз шматлікія рэфлексіі асобы абяцае 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.

Тым не менш інтымную лірыку А. Барскага ў поўным сэнсе *анталагічнай* назваць нельга, бо акрэслены тып мастацкай дзейнасці прадугледжвае найперш успрыняцце асобнага вершаванага тэксту фрагментам, урыўкам цэласнай паэтычнай “карціны старажытнасці” (М. Дарвін). У большай ступені прааналізаваныя ўплывы з’яўляюцца ўскоснымі, апасродкаванымі, бо прайшлі праз некалькі эстэтычных сістэм. Аднак выразны нацыянальны элемент у паэзіі А. Барскага дазваляе гаварыць аб арыгінальнай мадыфікацыі, плённым развіцці ім традыцый папярэднікаў.

## Літаратура

- 1 Бадак, А. Лірычны пульс паэта [Тэкст] / А. Бадак // Роднае слова. – 1994. – № 4.
- 2 Брадзіхіна, А. В. Трымацца свайго берагу [Тэкст] / А. В. Брадзіхіна // Известия ГГУ им. Ф. Скорины. Белорусская литература. – 2001. – №4 (7). – С. 30 – 33.



3 Брунэль, П. Што такое параўнальнае літаратурнае літаратурнае?  
[Тэкст] / П. Брунэль, К. Пішуа, А. Русо. – Мн. : Эўрофорум,  
1996. – 240 с.

4 Гніламёдаў, У. Літаратурнае жыццё на Беласточчыне [Тэкст] /  
У. Гніламёдаў // Полымя. – 1995. – №3.

5 Івашын, В. У кантэксце мастацкіх культур [Тэкст] / В. Івашын  
// Полымя. – 1998. – № 12.

6 Казбярук, У. “З зямлёю роднаю ў вечным ладзе...”: А.Барскі  
[Тэкст] / У. Казбярук // ЛіМ. – 2000. – 10 лістапада.

7 Колесник, В. Близость дальнего [Текст] / В. Колесник //  
Неман. – 1994. – № 11.

8 Лявонава, Е. “Ад мовы да мовы мастцілася кладка...” [Тэкст] /  
Е. Лявонава // Полымя. – 2005. – № 3.

9 Раманчук, А. Вялікае бачыцца здалёк: Беларуская літаратура  
Беласточчыны [Тэкст] / А. Раманчук // Роднае слова. – 2000. – №12.

10 Рублеўская, Л. Беларускі міф як вобраз нацыі: Беластоцкая  
паэзія апошніх гадоў [Тэкст] / Л. Рублеўская // Полымя. – 1999. – № 8.

11 Уэллек, Р. Теория литературы [Текст] / Р. Уэллек, О. Уоррен.  
– М. : Прогресс, 1978. – 325 с.

12 Чыгрын, С. Пад дзіўны гоман Белавежскай пушчы: Беларус-  
кая літаратурная плынь у Польшчы [Тэкст] / С. Чыгрын // Роднае  
слова. – 1995. – №№ 2, 3.

## ЛЕКЦЫЯ 2

1 Інтымная паэзія Я. Чыквіна ў кантэксце творчасці А. Фета.

2 Г. Ахматава і Р. Баравікова: пераемнасць традыцый.

3 Рэцэпцыя спадчыны “выклятых” паэтаў у любоўнай лірыцы  
Л. Дранько-Майсюка.

### **1 Інтымная паэзія Я. Чыквіна ў кантэксце творчасці А. Фета**

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 мэтазгод-  
на кваліфікаваць найперш як тыпалагічныя сыходжанні, дэтэрміна-  
ваныя аднолькаваасцю, тоеснасцю іх *філасофска-эстэтычных*  
*поглядаў*. Філасофскае асэнсаванне феномена кахання ў Расіі

другой паловы 19 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. А. Фет, нягледзячы на ўплыў філасофіі А. Шапэнгаўэра, у цэлым прымаў асноўныя палажэнні рускіх мысліцеляў, аб чым можна меркаваць з яго лірыкі. Ужо ў эсе “Аб пацалунку” А. Фета заўважаецца арыентацыя на неаплатанічны дыскурс з яго канцэпцыяй узнаўлення цэласнасці чалавечай асобы і яе маральнага адраджэння праз каханне. Ён даводзіць, што “раззеленая на дзве паловы істота <...> вымушана шукаць свайго ўз'яднання”. 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.

Я. Чыквін развівае думку рускага паэта ў духу М. Бярдзьева, мяркуючы, што каханне – больш складаная субстанцыя, якая ўяўляе сабой чатырохчленнае злучэнне: “...мужчынскага пачатку аднаго з жаночым пачаткам другога і жаночага пачатку гэтага з мужчынскім пачаткам таго”:

Вісла плыла нам з правага боку.  
Мне здалося: *я стаўся табою.*  
*І я чуў, як ты, не сказаўшы, сказала,*  
Што любіш ісці бязмэтна са мною.  
 (“Водгулле”)

Разуменне кахання элементам аксіялагічнай сістэмы (“блаженный мир любви, добра и красоты” А. Фета) знайшло свой працяг і ў паэзіі сучаснага аўтара, які, ствараючы падобны ланцуг, нават надае любові гнасеалагічны характар, разглядае яе як сродак спасціжэння іншых таямніц свету (“Хараства, дабра і праўды // Дай мне, грэшнаму, пазнаці”).

У паэзіі А. Фета каханне ўспрымаецца моцнай стваральнай сілай, якая гарантуе асобе індывідуальную неўміручасць, і адначасова безабаронным перад агрэсіўным светам пачуццём. Феномен кахання для Я. Чыквіна з'яўляецца “вектарам і фундаментам жыцця”, а

таксама загадкай, цудатворным пачуццём. 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.

У мастацкай касмагоніі абодвух паэтаў жанчына мае нябеснае паходжанне, змяшчаецца ў цэнтры Сусвету. Самадастатковасць пачуцця лірычнага героя А. Фета грунтуецца на разуменні кахання абсалютам і адпаведнага абагаўлення жанчыны. Эфект узмацняецца выкарыстаннем улюбёнага паэтам сродку – анафары:

Только в мире и есть, что тенистый  
Дремлющих кленов шатер.  
Только в мире и есть, что лучистый  
Детски задумчивый взор.  
Только в мире и есть, что душистый  
Милой головки убор.  
Только в мире и есть этот чистый  
Влево бегущий пробор.

Я. Чыквін стварае адметную рэлігію, згодна з якой свет народжаны жаночай любоўю. Жанчына ў ёй набывае функцыі Творцы, дэміурга, увасабляе першапачатак і канец жыцця:

Круглабёдрая мадонна,  
Паўнагрудая славянка,  
<...>  
Па-за ласкаю тваёю  
Нават сонца не зазьяе.  
Ты ствараеш свет і ночы  
Нараджэння, пахавання. (“Малітва”)

Пры гэтым сучасны мастак-філосаф, у адносінах да кахання выступаючы адэптам язычніцкіх ідэй, прымае гегелеўскую думку аб бяссілли 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 невыра-

шальныя. 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.

У адносінах да ўвасаблення інтымных пачуццяў і іх аб'ектаў падобная ў творцаў і эстэтычная канцэпцыя, дзе дамінуюць *адзнакі імпрэсіянізму*: няпэўнасць, расплывістасць, недагаворанасць, фрагментарнасць, эффект пленэрнасці (дэкарацыі рэчаіснасці пры дапамозе святла і ценяў). Як бачым, у прыведзеным вершы выява аголенай жанчыны не абмалёўваецца адкрыта, а паўстае адлюстраваннем, адбіткам. Паэт выхоплівае пэўныя дэталі, якія надаюць звычайнаму вобразу жанчыны эратызм і адначасова робяць яе аблічча контурна-размытым. Чытачу 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.”

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 коленапреклонённый // В слезах молитвенных я сердцем оживу”). 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. (“Шепот, робкое дыханье...”). Аналагічныя спробы стварыць эффект пленэрнасці ўласцівыя і творчай манеры Я. Чыквіна:

Наша ноч ужо бяжыць  
Светаценом, гукаграннем...  
Цёмны дзень тваёй душы  
Ў ціхім сонным калыханні.

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

Семантыка традыцыйных любоўных *вобразаў-сімвалаў агню і вады* мае ў паэтаў адрознае вырашэнне. У А. Фета, згодна з дуалізмам аўтарскага светапогляду, яна 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”; “А там придёт волна – и грянет между нами”).

Такога ўзаемапранікнення, дыфузіі дзвюх супрацьлеглых стыхій у паэзіі “лірыка інтэлекту” (С. Яновіч) Я. Чыквіна не назіраецца. Ён 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 раннай і туману” ўяўляецца лірычнаму герою “ажыўляльнай вадой”, 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”.

Адэкватнасць *сімвалікі сну* ў творцаў грунтуецца на разуменні імі Эраса, Танатаса і Гіпнаса трыма феноменамі, здольнымі паралізаваць волю і розум чалавека, што было заўважана яшчэ старажытнымі мудрацамі. Французскі даследчык 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”. У творах А. Фета сон не з’яўляецца перашкодай для пачуцця любові.

Стан каханна лірычнага героя натуральна пераходзіць у 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”).

Стыхія сну для лірычнага суб’екта А. Фета – гэта райскае месца, напоўненае хараством і гармоніяй (“Я знаю край, где всё, что может сниться, // Трепещет въявь”). 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.

Не прэтэндуючы на рацыянальнае асэнсаванне свету, глыбокае спазнанне сутнасці быцця (“Жизнь – запутанность и сложность!..”), рускі мастак слова зводзіць ролю розуму ў адносінах паміж мужчынам і жанчынай да мінімуму, не імкнецца спасцігнуць законы сну – пазітыўнага ірэальнага свету, па меркаванні лірычнага суб’екта.

Логіка сну – адзін з бакоў “мнагавартаснай логікі” (У. Калеснік) сучаснага паэта, бытаванне якой ажыццяўляецца на ўзроўні падсвядомасці. Умоўнасць мяжы паміж рэальнасцю і трызненнем, ланцуговая асацыятыўнасць паэтыкі сну Я. Чыквіна надае ёй сюррэалістычныя адзнакі (“Геаметрыя пятніцы”). У згаданым вершы ў прозе са зборніка “Кругавая чара” 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 люстэрка 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-пячаным свеце сваіх польных выкрунтасаў.*

*Вада амывае маю душэўную непагоду, а я – у падзяку – злёгка казычу вуснамі яе цудадзейнае цела ... ох!*

Хаця пры першасным прачытанні такі ўскладнены верш можа ўспрымацца як знарок створаны рэбус, мастак слова наўрад ці 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.

Падсвядомасцю інспіраваны і многія інтымныя вершы беластоцкага аўтара (“Трое нас. Трое вас”, “Неспакметна выглянуўшы ў вечнасць...”, “Прыдарожны бар”, “Сонечная мяса”, “Жальба неадпаведнасці”), дзе антрапійны, жывёльна-рашлінны і рэчыўна-прадметны светы выступаюць раўнапраўнымі носьбітамі сусветнай душы. Герой такіх вершаў неаднаразова падкрэслівае сваё “фларальнае” паходжанне, называючы нерукатворныя з’явы, і найперш 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!” У такім аўтарскім перакананні заўважаецца выразная арыентаванасць на **гілазаізм**, згодна з якім прынцыповыя адрозненні паміж з’явамі жывой і нежывой прыроды здымаюцца, а наяўнасць душы лічыцца ўсеагульнай уласцівасцю макра- і мікракосму. Я. Чыквін дадае да названай канцэпцыі ідэю прысутнасці розуму і пачуццяў у матэрыяльных целах, 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.

<...>

Ідэі пастарэлі і пастарэла радасць, боль душы,

І пастарэла крыху пустата цішы,

І цалкам пастарэлі гімнаў клавішы.

Як бачым, ідэя раўнацэннасці распаўсюджваецца і на ідэальныя, абстрактныя паняцці. Узаемадзеянне асобы з нематэрыяльнымі субстанцыямі ў такіх творах ажыццяўляецца пры дапамозе трансгрэсіі – пераадолення непераходнай мяжы, што аддзяляе рэальнасць ад ін-

шасвету. Скажам, у вершы “Трое нас. Трое вас”, дзе паралельна з чалавечымі істотамі выступаюць “любоў, вясновая спіраль // Ды мройная магчымасць”, 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 фантазмагарычны выгляд, афармляецца ў прывідны вобраз адсутнай жанчыны. Зразумела, што творы такога кшталту не паддаюцца аднаварыянтнай дэшыфроўцы, патрабуючы сугестыўнага ўспрыняцця.

Тым не менш і ў А. Фета, і ў Я. Чыквіна каханне атаясамліваецца з эмацыянальна-духоўнымі з’явамі: шаленствам, мрояй, хваробай, шчасцем. Апошняе разумеецца эфемернай абстракцыяй, “светлым мігам”, затрымаць які магчыма толькі ўяўным вяртаннем у былое, што тлумачыць прыхільнасць аўтараў да вершаў-успамінаў з агульнай настраёвасцю “салодкага смутку”. Іншымі словамі, глыбокі песімізм у якасці пафаснай дамінанты ні А. Фету, ні Я. Чыквіну не ўласцівы. У лірычнага героя А.Фета горыч і боль страты змякчаюцца паняццем вечнасці кахання, мацнейшага за смерць. Пераадольванне татальнай самоты персанажам Я. Чыквіна звязваецца з яго глыбокай верай у лепшае.

Такім чынам, пры блізкасці светапогляду і эмацыянальнага стану лірычных герояў вырашэнне вобразаў і канфліктаў у лірыцы кожнага з паэтаў арыгінальнае. Гэта абумоўлена і адрозненнямі ў нацыянальна-свядомасным, псіхалагічным складзе аўтараў, і ў суаднеснасці напісанага імі са сваёй эпохай. Паэзію А. Фета і Я. Чыквіна яднае тыпалагічная блізкасць. Кантактныя ж адносіны – уплывы – вынік падсвядомага пераасэнсавання Я.Чыквіным мастацкага вопыту яго літаратурнага куміра.

## **2 Г. Ахматава і Р. Баравікова: пераемнасць традыцый**

Літаратурная генеалогія Раісы Баравіковай узыходзіць да рускай паэзіі “срэбнага веку”, і ў першую чаргу да творчасці Ганны Ахматавай. У інтымнай лірыцы абедзвюх аўтараў рэпрэзентуецца вялікая колькасць жаночых іпастасей, а арыенцірам для іх тыпалогіі



мога выступаць вектар любоўных адносін – скіраванасць яго на гераіню або на аб’ект яе пачуццёвых інтэнцый. Пры гэтым варыянт узаемнага кахання амаль выпадае з асацыятыўнага поля паэтак.

У вершах першай групы адзінота ўспрымаецца як непазбежны вынік любоўнага рамана нават пры ўмове завяршэння яго шлюбам. Калі для Г. Ахматавай гэты стан з’яўляецца стымулам да актыўнага ўнутранага дзеяння, падключэння і абвастрэння іншых якасцей, перадусім – гонару і пачуцця ўласнай годнасці (“Меня покинул в новолунье // Мой друг любимый. Ну так что ж!”), то бясконцыя рэфлексіі, аналіз структуры і дынамікі адзіноты гераіняй Р. Баравіковай сведчаць пра яе засяроджанасць на праблеме любоўнага вакууму. Лагічна дыферэнцыруючы згаданы стан, паэткі вылучаюць фізічную (расстанне), духоўную (непаразуменне) і іманентную, генетычна зададзеную адзіноту індывіда:

Для адзінокіх душ няма жытла,  
любоў для іх – дадатак адзіноты,  
як шчыра прагнуць ласкі і цяпла  
і як сумуюць пры цяпле тым потым.

Найбольшае эмацыянальнае ўздзеянне на чытача аказвае 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. Менавіта таму не адзюльтэр, а шлюб без кахання бачыцца парушэннем грамадскіх рэгулятываў, што тлумачыцца амаль па-філасофску, у духу рускіх мысляроў пач. 20 ст.: “Працяг шлюбу, калі кахання няма, амаральны, толькі каханне ўсё апраўдвае”.

Заканамерна, што вобраз мужчыны ў вершах пра “ашуканае шчасце” набывае рысы “антыгероя” (Л. Рублеўская), які, аднак, валодае дзіўным магнетычным прыцягненнем для лірычных гераінь.

Несносен ты и своенравен,  
Но почему-то всех милей.

Пошук гармоніі ў любові нараджае і палярны акрэсленаму вобраз “мужчыны-ідэала”. Уяўляючы яго вобразам Вечнай мужа-сці (М. Бярдзьеў), эратычным боствам, Р. Баравікова сцвярджае несапраўднасць, віртуальнасць такога героя, а Г. Ахматава верыць у рэальнасць існавання мужчыны-мары. Тым не менш у адносінах да абодвух вобразаў гераіні здольныя на вышэйшую ступень пачуцця – каханне-самаахвярнасць. У Р. Баравіковай яно грунтуецца на прынцыпах, блізкіх філасофіі У. Салаўёва, звязваецца з пераадоўваннем эгаізму. Яна надае свайму пачуццю канфесійнае значэнне, спасцігае яго сэнс як еўхарыстыю. Самадданасць і самаахвярнасць жанчыны Р. Баравіковай дасягае вяршыні чалавечых магчымасцей. Яна здольная на самаадмаўленне, добраахвотнае падпарадкаванне, своеасаблівае вытанчанае рабства.

Міласэрнасць, спагада, жаль – асноўныя праявы карытатыўнай любові гераіні Г. Ахматавай, што ўспрымаецца водгаласам ідэй рускіх філосафаў артадаксальна-багаслоўскага напрамку (П. Фларэнскага, С. Булгакава, М. Лоскага і інш.). У адрозненне ад кахан-ня-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!”

Разам з тым самаадрачэнне можа несці і разбуральны пачатак, спрыяць разрыву (“Перажыла адліжны тыдзень...” Р. Баравіковай, “От любви твоей загадочной...” Г. Ахматавай). Канчатковая стадыя дэструкцыі кахання – расставанне – магістральная тэма інтымнай лірыкі абедзвюх паэтак, якая даследуецца дасканала, з дапамогай тонкай жаночай інтуіцыі і чуйнасці. Псіхолагамі даўно вызначана, што ў працэсе расставання індывід унутрана перажывае некалькі этапаў, якім адпавядаюць пэўныя душэўныя станы: гнеў, адмаўленне, кампраміс, дэпрэсія, пакора. У вершах, дзе дамінуючым пачуццём выступае *гнеў* – першасная рэакцыя на пакінутасць – найбольш адчувальнае рэха гісторый усіх забытых жанчын – так званая поліфанія. Эмацыянальнае ўздзеянне сінтэзу напружанасці пачуцця з валявой стрыманасцю часта ўзмацняецца “эфектам перахоплення гора” (І. Бродскі), калі паэткі знарок скарачаюць апошні радок катрэна на адзін ці некалькі складоў (“Песня последней встречи” Г. Ахматавай, “Голас мой, не дрыжы...” Р. Баравіковай).

Голас мой, не дрыжы.  
Вочы... а вы – глядзіце:  
Парасткі першай ілжы –  
Бомба ў зеніце!

Стан *адмаўлення* сустракаецца пераважна ў вершах-кантамінацыях, дзе лаканічна падаецца панарама дыялектыкі душы гераіні ў працэсе расставання (“А ты думал – я тожэ такая...” Г. Ахматавай, “У лёгкіх рухах чуе здраду...” Р. Баравіковай). Прынцыповая непадобнасць аўтарскіх пазіцый праступае ў працэсе пошукаў *кампрамісу*. Калі жаночкая 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*. Разумеючы *дэпрэсію* і агеданію як рэалітэтыўныя катэгорыі, Г. Ахматава ўслаўляе бяду, а сум, роспач, боль лічыць сваім натуральным станам і крыніцай сілы. Значна слабейшы голас “салодкай тугі” ў Р. Баравіковай, бо ўспрыманне быцця ў яго катастрафічнасці, уласцівае “памежнаму” чалавеку, у рускай аўтаркі – прыроджаная якасць, а ў беларускай – прыдбаная. Такая настраёнасць тлумачыць і негатыўнае вызначэнне шчасця ў сістэме маральна-духоўных каштоўнасцей паэтак, якое выступае для лірычных гераінь небяспечным грузам, цяжарам для душы. Аднак калі ў Г. Ахматавай назіраецца драматычная дысгармонія крэатыўнага пачатку яе паэзіі, то ў сучаснай пісьменніцы творчай дамінантай з’яўляецца элегічны модус мастацкасці. Узнікненне *пакоры* на апошнім этапе расставання ёсць вынік спасціжэння гераінямі звышзададзенасці лёсу, які атаясамліваецца з вобразам Божым.

Погляд жанчын на каханне як на гульню-жарт з’яўляюцца тэматычнай дамінантай другой групы інтымных вершаў. Выступаючы заваёўніцамі-амазонкамі, якіх забаўляе ўлада над рахманым, пакорлівым мужчынам, яны ўсё ж перажываюць пачуццё віны перад партнёрам за немагчымасць раздзяліць яго пачуццё. Акрэслены яшчэ М. Бярдзевым комплекс віны за няздольнасць адказаць узаемнасцю найбольш востра праяўляецца ў жаночай натуры. Філософ тонка заўважыў: “...самае цяжкае і пакутнае не нераззеленае каханне, як звычайна думаюць, а каханне, якое нельга раздзяліць. А ў большасці выпадкаў каханне нельга раздзяліць. Тут прымешваецца пачуццё віны”. Згаданы стан

у Г. Ахматавай заўсёды ўтрымлівае прыхаваны дыдактызм: гэта пакаранне каханнем са зменай ролей ці згрызотамі сумлення:

Три раза пытать приходила.  
Я с криком тоски просыпалась  
И видела тонкие руки  
И темный насмешливый рот.

Матыў віны ў гераіні Р. Баравіковай нараджаецца выключна на эмацыянальным узроўні і спрацоўвае нават у тых выпадках, калі ініцыятыва разрыву належыць мужчыне. “Няма віны – ніколі не вініся,” – заклікае паэтка і тут жа парушае абвешчаны прынцып.

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

Каханне, ты – прывабная быліна,  
Дзе з двух герояў нехта вечны раб.

Цалкам супадаюць і блізкія да канцэпцыі Наваліса погляды гераінь на сутнасць кахання. Яно ўяўляецца адначасова разбуральнай хваробай і дарункам лёсу, парадаксальным і містычным феноменам, непарыўна знітаным са смерцю. Да таго ж айчынная аўтарка выказвае глыбокія думкі аб першавытоках пачуцця – здольнасці кахаць – і аб прынцыповай немагчымасці адраджэння ўжо згаслай любові нават пры ўмове вяртання аб’екта жадання, падае дэфініцыю найвышэйшай ступені кахання як сінтэзу рацыянальнага і духоўнага.

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.

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.

Падобная гульня часам, індывідуалізацыя эмацыянальна-псіхалагічнага сэнсу перыядаў сутак ці года, скажэнне прасторава-часавай мадэлі рэальнасці – ярскія адметнасці любоўнай лірыкі абедзвюх аўтарак. Для паэтак 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. Хранатоп кахання ў іх творах выступае як самастойная адзінка вымярэння, “пятое время года” (Г. Ахматава), што з’яўляецца акном у іншыя Сусветы, нараджае матыў варыянтнасці быцця, плюральнага мадэлявання сусветаў. Руская паэтка шляхам выкарыстання слоў з адмоўнымі прэфіксамі стварае і своеасаблівы “антысвет”, дзе прадметы і ўчынкі пазначаны знакам “мінус”, а разважанні лірычнага “я” засноўваюцца на характэрным для рускага мыслення прынцыпе ад “не”:

Тайнственной невстречи  
Пустынны торжества,  
Несказанные речи,  
Безмолвные слова.

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.

Ставячы знак роўнасці паміж трансцэндэнтным і іманентным пачаткам ва універсуме, Г. Ахматава рэалізуе ўласцівы паэтыцы акмеізму “люстраны” прыцып, што дапаўняецца непасрэднай прысутнасцю вобраза люстэрка з яго ірэальным светам “двайнікоў”. 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”. Згаданы прыцып дзейнічае і на ўзроўні паэтыкі. Пісьменніцы ствараюць “афарыстычныя парадоксы” найперш пры дапамозе хіязму, а таксама антытэзы, аксюмарана, таўталогіі, сінкрэтычных эпітэтаў (А. Весялоўскі). 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. (Г. Ахматава)

Мы ўсе бязым адтуль, дзе любяць нас,  
вяртаемся туды, дзе нас любілі. (Р. Баравікова)

Лагічным выглядае з’яўленне амбівалентнага вобраза “полумонахіні-полублудніцы”, які выразна характарызуе безлібіднасць лірыкі кахання Г. Ахматавай, дэтэрмінаваную “месяцовым” тыпам пачуццёвасці яе гераіні. У адрозненне ад рускай аўтаркі, эратычная плынь “самай сонечнай паэткі Беларусі” (Г. Кісліцына) займае ў яе творчасці даволі важкае месца.

Плыве, як цень, плячо к плячу,  
мацней абдымкі,  
і я – губамі падлічу  
твае радзімкі.

Пошукі вытокаў грэшнасці зямнога існавання (“Жанчына я. І ў гэтым грэх!”) і ажыўленне ў творах сімволікі “Песні Песень” сведчыць пра канфесійнае самавызначэнне лірычных гераінь як старазапаветных прарочыц. Адметнасці выяўлення касандраўскага пачатку трывала звязваюцца ў абедзвюх аўтарах з вобразам сэрца, дзе, у адпаведнасці з праваслаўнай багаслоўскай традыцыяй

(Б. Вышаслаўцаў), канцэнтруюцца ўсе разумова-псіхалагічныя патэнцыі чалавека. 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 стрекоз” у Г. Ахматавай або “...то з мяне мяне вымаюць // вочы чорныя твае” ў Р. Баравіковай. У прыведзеных апісаннях мастацкі эфект стварэння за кошт фізічна адчувальных душэўных станаў і, наадварот, выяўлення своеасаблівага розуму цела.

Асноўнымі асаблівасцямі вершаў такога гучання ў Г. Ахматавай з’яўляецца матыў аскезы і манаства, а ў Р. Баравіковай – уласцівы беларускаму менталітэту сінтэз рэлігійных і патрыятычных пачуццяў (“Дарог раскручваем клубок...”). Пры гэтым рэчыўнасць мастацкага свету характэрна абедзвюм паэткам. Наданне прадметам і з’явам навакольнай рэчаіснасці сюжэтна-кампазіцыйнай і характаралагічнай (знакавай) функцыі ў спалучэнні з ашчадным выбарам тропаў, іх лаканічнасцю і яснасцю, складае стылёвую дамінанту вершатворчасці выбітнай рускай паэткі, якая паслужыла арыенцірам у творчых пошуках Р. Баравіковай. Вытокі такога ўздзеяння палягаюць у блізкасці светаўспрымання пры непадобнасці псіхатыпу іх лірычных гераінь. Р. Баравікова арыгінальна інтэрпрэтуе думкі сваёй літаратурнай настаўніцы ў адпаведнасці з уласнай псіхалогіяй і жыццёвым вопытам, што дазваляе ўспрымаць яе любоўную лірыку як арыгінальную з’яву.

### **3 Рэцэпцыя спадчыны “выклятых” паэтаў у любоўнай лірыцы Л. Дранько-Майсюка**

У творчай самаідэнтыфікацыі Л. Дранько-Майсюка зыходным пунктам выступае эстэтыка французскага мадэрнізму. Аднак прамае і свядомае пераасэнсаванне ім творчых набыткаў “выклятых” паэтаў (П. Верлена, А. Рэмбо, С. Малармэ) абмяжоўваецца пераважна стылёвым узроўнем. Віртуозна валодаючы палітрай фарбаў, айчыны мастак слова ўслед за П. Верленам з дапамогай нюансаў, паўтонаў стварае запамінальныя імпрэсіяністычныя малюнкi, у якіх плённа выкарыстоўвае эфект пленэрнасці, няпэўнасць, неакрэсленасць формы, нюансіроўку колераў, ужыванне дзеясловаў са статычным значэннем: “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”.

Калі ў першых зборніках Л. Дранько-Майсюка колеры не маюць выразнай сімвалічнай функцыі, а ўжываюцца пераважна ў сваіх прамых, канкрэтных значэннях, то пазней, у прысвечаных чароўнай А. кнігах “Акропаль” і “Стомленасць Парыжам” фарбам часта надаецца знакавы і сімвалічны характар. Каханнем спароджана і сенсорная унікальнасць лірычнага героя, суб’ектыўнае ўспрыманне прадметаў праз чужародныя, звычайна не ўласцівыя ім адценні спектра, што нагружае вобраз дадатковым сімвалічным значэннем (*сіні пясок, чырвоны кот, рудая ноч, мядовае змярканне*). 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.

Як і французскія мадэрністы, сучасны аўтар плённа выкарыстоўвае прыём *сінестэзіі*, заснаваны 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, шматколёрная цішыня, сухое святло, звонкая сукенка*, а цудоўная А. здольная *абдымаць каханага голасам, у якім квітнеюць астры*. Названія 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”.

Акрамя таго, ці не самым цікавым аспектам каларыстыкі Л. Дранько-Майсюка з’яўляецца тонкае, магчыма, падсвядомае, адчуванне ім гука-колеравых аналогій, што ўзмацняе эмацыянальна-псіхалагічнае ўздзеянне верша на чытача. Навукова агбрунтаваная сучасным рускім літаратуразнаўцам А. Жураўлёвым латэнтная



здольнасць галосных гукаў ствараць пэўныя аптычныя эфекты, так званы эфект “колерагуку”, заснаваны на заўважанай яшчэ паэтамі-сімвалістамі арганічнай сувязі паміж зрокавым і слыхавым кампанентамі тэксту.

Не менш выразна праступае і трывалае засваенне айчынным мастаком версіфікацыйнай тэхнікі і прыёмаў кампазіцыйнай будовы твораў П. Верлена і С. Малармэ (таўталогіі, семантычна-сімвалічнай падтрымкі элементаў тэксту, асацыятыўнай ланцуговасці). Так, з мэтай узмацнення ўражання, стварэння патрэбнага настрою Бедны Леліян часам свядома нагрувашчвае аднакаранёвыя ці нават аднолькавыя словы. Невыпадкова гэтую асаблівасць пісьма імкнуцца захаваць амаль усе перакладчыкі П. Верлена: “**Душе грустнее и грустней** – // **Моя душа грустит о ней**” (пер. А. Гелескула); “**Душе какие муки, муки // Быть с нею, с нею быть в разлуке!**” (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...

Уласцівая ўсім чатыром паэтам здольнасць заўважаць у акаляючым свеце характава і брыдоту адбіваецца і на стылёвым узроўні. У выніку ў іх лірыцы пастаянна прысутнічаюць выкліканыя далёкімі, нечаканымі асацыяцыямі метафары і эпітэты, пабудаваныя па прынцыпу **аксюмарана** (*шалёны спакой, снежаньскае цяпло, хваробы золата пустое*). Такія тропы пэўным чынам пашыраюць, “абнаўляюць” семантычную прастору вобраза і адначасова дазваляюць дасягнуць уласцівага лірыцы “выклятых” паэтаў эфекту ўскладненасці, “цмянасці” мастацкага тэксту. Як вядома, мэтакіраванае 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 “...навацый часта мелі знешні характар. Недахоп навізны кампенсаваліся 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”.

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 каханья, шампанскі далягляд*), насамрэч даволі часта з’яўляюцца матывавана апраўданымі. 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 цярпення, алькоў свядомасці, 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. 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*). Прычым творца, відавочна, не разлічвае на лагічнае ці інтуітыўнае спасціжэнне такіх метафар. Яго цікавіць найперш ірацыянальнасць, незразумеласць сэнсу, спалучаная з эфектнасцю, вытанчанай элегантнасцю гукавога складу, – магічная энергія слова. Названыя адметнасці разам з “пышнасцю”, квяцістасцю тропаў дазваляюць вызначыць паэтычную манеру Л. Дранько-Майсюка як **“мадэрнісцкае барока”** (У. Конан).

Сярод іншамоўнай лексікі ў сучаснага творцы дамінуюць экзатызмы расліннага паходжання, што псіхалагічна абумоўлена магнетычным прыцягненнем гучнасці, нязвыкласці для славянскага слыху іх назваў. Запаўненне мастацкай прасторы вершаў курціннымі раслінамі інспіравана і ўплывамі творчасці “выклятых” паэтаў, і ўласнымі біяграфічнымі рэаліямі сучаснага пісьменніка. “Маё жыццё пачалося з кветак. Іншых дзяцей шчаслівыя мамы знаходзілі ў капусце, мяне ж мая мама знайшла ў кветках”, – дасціпна прамаўляе пісьменнік у адным з інтэрв’ю. Акрамя дэкаратыўнай, вобразы кветак выконваюць некалькі функцый. Найперш яны выступаюць сімвалічнай дэкларацыяй аўтарскай філасофіі. 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 – крытэры

ісціны, а таксама сімвал простага і вечнага, наглядны ўзор дасканаласці. Адпаведнікам недасягальнай чыстай прыгажосці, роўным славутаму блакіту, яны выступаюць і ў С. Малармэ.

У лірыцы Л. Дранько-Майсюка кветкі ўспрымаюцца жывымі істотамі, раўнапраўнымі чалавеку насельнікамі зямлі, карэлюючы з вобразамі жанчын (“Як пакахаць Ружу”, эсэ “Стомленасць Парыжам”). Разам з краскамі жыхарамі прадстаўленага паэтам ідылічнага, гарманічнага сусвету “гароднага Эдэму” з’яўляюцца лірычны герой і цудоўная А., якая таксама мае фларальнае паходжанне. У “Пасляслоўі” да эга-эсэ “Стомленасць Парыжам” Л. Дранько-Майсюк спрабуе напісаць дэтальныя славесныя партрэты-апалогіі давыд-гарадоцкім кветкам, стварае своеасаблівыя паэтычныя “цікеткі”. Да прыкладу:

*“Я прывёз Цынію.*

*На яе тэатральнае жабо чорны царкоўны матыль стрэсвае  
вітразны пыл...*

*Я прывёз Мелісу.*

*Белыя кветкі і светла-зялёныя сцябліны жывыя цвярозым  
жаданнем паэта ліць з кубка віно ў акіян”.*

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. 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 праявічай мініяцюры лірычнага характару “Н” А. Рэмбо з яе асноўнай, заключанай у апошнім радку, ідэяй – “Ищите Гортензию”, сэнс якой празрыста праступае ў святле вядомай французскай фраземы.

Адваротная метамарфоза **жанчына** → **кветка** – надзвычай папулярны прыём ва ўсіх чатырох паэтаў. Слова Г. Булыка аб тым, што лірычная гераіня Л. Дранько-Майсюка “мае расліннае паходжанне”, аднолькава слушна гучаць і ў дачыненні да “выклятых”

паэтаў. Так, цнатлівая Ірадыяда С. Малармэ ўяўляецца яму кветкай, якая цвіце толькі для сябе, а кірмашовая актрыса – гартэнзіяй на тонкай сцябліне. А. Рэмбо сваю Афелію малюе ў выглядзе лілеі, што плыве па чорнай роўнядзі ракі.

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”.

Поўны тонкага характа вобраз каханай ствараецца мастаком і пры дапамозе аксесуараў жаночага ўбрання, што часам набываюць статус фетышаў (гранатавыя каралі, завушніцы, настуркавыя басаножкі). Сярод французскіх пісьменнікаў паслядоўнае стварэнне вобразаў-фетышаў уласціва С. Малармэ. Напрыклад, такой адметнасцю вылучаецца ў яго мастацкай сістэме веер, які валодае здольнасцю захоўваць водар сваёй уладальніцы, праз пахавыя асацыяцыі навяваць лірычнаму суб’екту яскравыя ўспаміны і можа нават рэгенерыраваць момант былых адносін. Пры гэтым ён мае даволі цямяны сімвалічны сэнс і ў найбольш агульным сэнсе звязваецца са зменлівасцю, непастаянствам.

Арэол таямнічасці гераіні і яе прататыпу надае туманна-няўлоўны псеўданім – А. – і яго адмысловая сувязь з матывам стомленасці (“У стомленасці ёсць тваё імя...”, “Паэт сказаў: “Стамляецца метал...””), што заўсёды мае пазітыўную ўстаноўку. Такі ключ-падказка дазваляе інтэрпрэтаваць умоўную маску 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 жывуць 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, лeА, фeрдзіна, Анні, міА, мАрэя, іста, лАры, іветА, луіза, жАклін”.*

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. Так, алхімія, надзяляючы кожную літару характэрным сэнсам, вытлумачала **А** як пачатак усіх рэчаў. Блізкай, звязанай з першапрычынай усяго існага, семантыкай валодае літара **А** і ў традыцыйнай сімволіцы.

Не менш складаным у творчасці беларускага майстра слова ўспрымаецца і матыў стомленасці. Першапачатковае яго з’яўленне выклікана імкненнем праз свядомую гульню слоў стварыць адмысловы мастацкі код імя каханай. 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 вонкавае падабенства літаратурнымі кантактамі было б, па меншай меры, павярхоўным. 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, заўсёды мае пазітыўную скіраванасць, светлую, святочную эмацыянальную ўстаноўку. Апафеоз стомленасці адкрыта гучыць у наступных радках: “...душа стамілася старэць // І пачала паэзію знаходзіць”. Або: “Мая душа не плача, а пяе, // Бо стомлена не лёсам, а табою”. Як бачым, такі вынік няспынай 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”.

Апошняя пацвярджаецца зменай уяўленняў суб’екта аб сутнасці кахання пад уплывам пачуцця да цудоўнай А., што не адпавядае засвоенай ім сістэме поглядаў. Згодна з аўтарам-героем, каханне мае дзве разнавіднасці, якія адначасова з’яўляюцца этапамі развіцця любоўнага рамана. Перавага аддаецца пачатку адносін – *каханню-святу*, блізкаму да антычнага ludus і стэндалеўскай магнасці. Гэта любоўныя паводзіны, вытанчаная гульня ў духу этыкі галантнага веку. Негатыўныя эмоцыі нясе безальтэрнатывная другая фаза пачуцця – *каханне-хвароба* з яе разбуральным характарам, апантанасцю і поўнай залежнасцю ад аб’екта захаплення, што амаль супадае са старажытнагрэчаскім паняццем mania. У многім боязь трывалых любоўных адносін тлумачыцца ўласцівым лірычнаму герою эгацэнтрызмам, што радыкальна трансфармуецца са з’яўленнем цудоўнай А. Новае, нязвычайнае пачуццё да “палюбоўніцы-сястры” – pietas – дэтэрмінавана нарцысічным выбарам прадмета захаплення, заснаваным на падабенстве аб’екта і суб’екта любові. У зборніку “Добрая песня” П. Верлена таксама дамінуе пачуццё pietas, вызначальнымі рысамі якога выступаюць шанаванне, набожнасць, літасць. Гэта абумоўлівае і перавагу ў творчасці Л. Дранько-Майсюка, як і ў П.Верлена, тонкай, эстэцкай, схільнай да недагаворанасці “эротыкі захаплення”, і разуменне яе як катарсісу, і неаднаразовыя ўказанні на духоўны характар яго эрасу (“Завушніцы”, “Ратаванне Грэцыяй”, “Інтрадукцыя”). Са зрухамі ў поглядах персанажа на каханне звязваюцца змены яго экзістэнцыяльнага страху-неспакою. Так, уласцівы герою страх пакахаць якасна мадыфікуецца ў страх згубіць сваё пачуццё і любую асобу.

Падобнае сакральнае каханне адкрывае невядомыя патэнцыі арганізма, даруе чалавеку “дадатковы зрок”. Творчае перайманне беларускім паэтам магістральнай для “выклятых” паэтаў ідэі спасціжэння іншасвету праз прарыў у стыхію падсвядомага грунтуецца на эфекце трансмутацыі часу і прасторы”. Альтэрнатывная рэальнасць ў творах Л. Дранько-Майсюка ствараецца праз скрыжаванне літаратурнай і жыццёвай плоскасцей і шляхам дэфармацыі традыцыйнага мастацкага хранатопу (“Інтрадукцыя”, “Мы дажылі да першае зімы...”). Сучасны паэт асэнсоўвае ўзаемазвяззі кахання з

іншымі феноменамі. Услед за П. Верленам беларускі мастак слова паслядоўна ўжывае вакхічны матыў “алкагольнага шчасця”, арганічна злучаючы захмеленасць з любоўю. Аднак калі французскім пісьменнікам матыў ап’янення прадугледжваў максімальнае спазнанне даступнага чалавеку стану экзальтацыі, то ў сучаснага паэта гэты вобраз з’яўляецца дэнататам лёгкага, без прысмаку горычы, каханна (“Ты, – памножаная на неба...”). Л. Дранько-Майсюк трансфармуе і ўяўленні С. Малармэ аб каханні і паэзіі як аб двух кампанентах цэласнай субстанцыі шляхам своеасаблівага “алітаратурвання” любові і развівае згаданую думку, дэманструючы дуалістычны падыход у дэтэрмінаванасці нараджэння мастацкага тэксту і пачуцця да жанчыны.

Асобныя іманентныя рысы светаўспрымання французскіх аўтараў усё ж з’яўляюцца неад’емнымі атрыбутамі мастацкай рэальнасці Л. Дранько-Майсюка. Так, вызначальнымі для беларускага пісьменніка з’яўляецца сімвалісцкі прынцып “жыццятворчасці”, што грунтуецца на максімальным збліжэнні асобы эмпірычнага аўтара з яго лірычным героем. Імкненне айчыннага паэта стварыць ідэальную мадэль звышпрыгожай, святочнай мастацкай рэальнасці, вызнаванне “новага геданізму” яскрава сведчыць пра яго імпрэсіяністычнае светаўспрыманне. Аднак некаторыя аналогіі ў любоўнай лірыцы паэтаў (матыў стомленасці, характар эротыкі, нарцысічны аўтапартрэт) можна аднесці да разраду канвергентных. Падобныя сіметрычныя з’явы, заснаваныя на знешнім падабенстве, дэтэрмінаваны духоўнай блізкасцю аўтараў, а не непасрэднымі ўздзеяннямі. Нягледзячы на колькасць і шырыню ахопу Л. Дранько-Майсюком прыёмаў мадэрнісцкай культуры, якасць гэтых запазычванняў дае падставы сцвярджаць, што паэт не губляе арыгінальнасці ў выяўленні свайго крэатыўнага пачатку.

## Літаратура

1 Брадзіхіна, А. В. Сумоёе галасоў нязвычайных: А. Фет і Я. Чыквін [Тэкст] / А. В. Брадзіхіна // Беларуская літаратура. Вып. 23. – Гомель, 2003.

2 Брадзіхіна, А. В. Фларальныя вобразы ў паэтыцы Л. Дранько-Майсюка [Тэкст] / А. В. Брадзіхіна // Известия ГГУ им. Ф.Скорины. – 2004. – №5 (26).



3 Брадзіхіна, А. Пераемнасць традыцый: інтымная лірыка Г. Ахматавай і Р. Баравіковай [Тэкст] / А. Брадзіхіна // Польша. – 2003. – № 1.

4 Брадзіхіна, А. В. Прасторава-часавы кантынуум мастацкай рэальнасці Л.Дранько-Майсюка ў кантэксце французскага мадэрнізму [Тэкст] / А. В. Брадзіхіна // Научн. конф. “Слово и время” [посвящ. 60-летию Н.Н.Воинова: материалы]: в 2 ч. Ч. 1. – Гомель, 2003.

5 Брадзіхіна, А. В. Мастацкая трансфармацыя імя каханай у паэзіі Л.Дранько-Майсюка [Тэкст] / А. В. Брадзіхіна // Міжнар. навук. конф. “Традыцыі матэрыяльнай і духоўнай культуры Усходняга Палесся” [мат-лы]: в 2 ч. Ч. 1. – Гомель, 2004.

6 Брадзіхіна, А. В. Прыгожае і агіднае ў мастацкай сістэме Л.Дранько-Майсюка [Тэкст] / А. В. Брадзіхіна // Міжнар. навук. конф. “Рэгіянальныя асаблівасці фальклору і літаратуры славянскіх народаў” [мат-лы]. – Гомель, 2004.

7 Брадзіхіна, А. В. Спецыфічныя адметнасці і псіхалагічная матывацыя эротыкі ў творчасці Л.Дранько-Майсюка [Тэкст] / А. В. Брадзіхіна // Слово в культуре: сб. научн. ст.: в 2 ч. Ч. 2. – Гомель, 2004.

8 Гісторыя беларускай літаратуры XX ст.: у 4 т. Т. 4, ч. 2 [Тэкст]. – Мн., 2004.

9 Гніламёдаў, У. Літаратурнае жыццё на Беласточчыне [Тэкст] / У. Гніламёдаў // Польша. – 1995. – № 3.

10 Зарэмба, Л. “Прышла ка мне... муза...”: Творчы партрэт Яна Чыквіна [Тэкст] / Л. Зарэмба // Роднае слова. – 1999. – № 4.

11 Казлова, А. “На вуліцы першага пацалунку” [Тэкст] / А. Казлова // Рэспубліка. – 1996. – 12 верасня.

12 Кісліцына, Г. Пад небам кахання: Штрыхі да творчасці Р. Баравіковай [Тэкст] / Г. Кісліцына // Роднае слова. – 1997. – № 5.

13 Кісліцына, Г. BLONDE ATTACK [Тэкст] / Г. Кісліцына. – Мінск : Другі фронт мастацтваў, 2003. – 143с.

14 Конан, У. “Стомлены эстэт з “Чырвонай кнігі” [Тэкст] / Бліцкрытыка // ЛіМ. – 1998. – 30 студзеня.

15 Куртаніч, В. Пацалунак Вечнаму жаніху [Тэкст] / В. Куртаніч // Культура. – 14 – 20 лютага. – 1996.

16 Липневич, В. Праздничны канатоходец [Тэкст] / В. Липневич // Дружба народов. – 1997. – №3.

17 Раманчук, А. Вялікае бачыцца здалёк: Беларуская літаратура Беласточчыны [Тэкст] / А. Раманчук // Роднае слова. – 2000. – № 12.

18 Рублеўская, Л. Люстэрка для антыгероя [Тэкст] / Л. Рублеўская // Польша. – 1994. – № 5. – С. 244 – 247.

19 Рублеўская, Л. Рэцэнзія ў настуркавых басаножках [Тэкст] / Л. Рублеўская // ЛіМ. – 1996. – 29 лістапада.

20 Рублеўская, Л. Беларускі міф як вобраз нацыі: Беластоцкая паэзія апошніх гадоў [Тэкст] / Л. Рублеўская // Польшча. – 1999. – № 8.

21 Русілка, В. Акропаль па-беларуску, ці Ратаванне Прыгажосцю [Тэкст] / В. Русілка // Польшча. – 1995. – № 3.

22 Ты: Л. Дранько-Майсюк [Тэкст] // Крыніца. – 2001. – № 7 (67).

23 Ты: Раіса Баравікова [Тэкст] // Крыніца. – 1996. – № 5 – 6.

24 Ты: Ян Чыквін [Тэкст] // Крыніца. – 1997. – № 4.

25 Чыгрын, С. Пад дзіўны гоман Белавежскай пушчы: Беларуская літаратурная плынь у Польшчы [Тэкст] / С. Чыгрын // Роднае слова. – 1995. – №№ 2, 3.

26 Шымановіч, В. “Мяне мая мама знайшла ў кветках...” [Тэкст] / В. Шымановіч // Беларусь. – 1998 – № 3.

27 Шыманскі, М. “А хараство ніколі не стамляецца” [Тэкст] / М. Шыманскі // Рэспубліка. – 1998. – 23 студзеня.

28 Шынкарэнка, В. 3 верай у чалавечнасць [Тэкст] / В. Шынкарэнка. – Гомель, 2001.

## **ТЭМА 6 МІФАЛАГІЧНЫЯ І БІБЛЕЙСКІЯ МАТЫВЫ Ў СУЧАСНАЙ ПАЭЗІІ**

1 Нацыянальная традыцыя ў сучаснай духоўнай паэзіі.

2 Рэлігійна-хрысціянскія і біблейска-філасофскія матывы ў сучаснай беларускай лірыцы.

3 Міфалагічныя матывы ў беларускай паэзіі мяжы тысячагоддзяў.

### **1 Нацыянальная традыцыя ў сучаснай духоўнай паэзіі**

Далучэнне айчынай літаратуры да духоўна-хрысціянскіх каштоўнасцей адбываецца ці не з першых крокаў яе зараджэння – старажытнага перыяду, дзе мастацтва слова не толькі мела царкоўна-рэлігійную скіраванасць, а і выступала сродкам ідэалагічнай барацьбы як з вызнаваннем грамадствам язычніцкіх бостваў, так і ў супрацьстаянні розных канфесій. Творы Кірылы Тураўскага, Францыска Скарыны, Сымона Буднага, Мялеція Смятрыцкага, Сімяона Полацкага і іншых слаўтых пісьменнікаў так ці інакш былі зарыентаваны на сцвярджэнне хрысціянскіх ідэалаў. Паводле У.

Конана, “хрысціянiзацыя” лiтаратуры адбывалася галоўным чынам на ўзроўні засваення выяўленчых сродкаў бiблейскай паэтыкі i рыторыкі, часта шляхам прамога альбо скрытага наследавання”.

Новая беларуская лiтаратура характарызуецца ўзмацненнем свецкага пачатку ў лiтаратуры i, як вынiк, iншымi падыходамi ў асэнсаваннi рэлігійных пытанняў. У. Конан, аналізуючы бiблейскія вытокі лiтаратуры к. 19 – пач. 20 стст., вылучае ў ёй тры плыні. Так, распачатая ананiмным творам “Уваскрэсенне Хрыстова...” традыцыя абрадава-карнавальнага камiзму з амбiвалентным значэннем у адлюстраваннi рэлігійных матываў арыгiнальна выявілася ў творчасцi В. Дунiна-Марцiнкевiча, Ф. Багушэвiча, Я. Купалы, Я. Коласа, Ядвiгiна Ш. i iншых пiсьменнiкаў. Другая плынь мела элегiчны, песенна-малiтоўны характар i знайшла сваё ўвасабленне ў творах В. Дунiна-Марцiнкевiча, Я. Лучыны, Ф. Багушэвiча, Я. Купалы, Я. Коласа, М. Багдановiча, А. Гаруна, З. Бядулі, У. Дубоўкi, У. Жылкi i iнш. Трэцяя, заснаваная на евангельскай прытчы пра Лазара Беднага, сфармiравалася ў “нашанiўскай” паэзiі i ўяўляла сабой “плач па роднай старонцы” ў жанры песняў-трэнаў. Пры гэтым вобраз-архетып Лазара Беднага часта страчваў бiблейска-хрысціянскія прыкметы i трансфармаваўся з улiкам гiстарычна-нацыянальнага кантэксту i народнай культуры. Аднак сувязь лiтаратуры к. 19 – пач. 20 стст. з багаслоўскай традыцыяй адбiлася пераважна на ўзроўні танальнасцi i агульных архетыпаў.

Са сказанага вышэй вынiкае, што арыентацыя мастацтва слова на хрысціянскую культуру можа мець некалькi перспектывы. Найперш гэта духоўна-хрысціянская паэзiя, дзе перасэнсоўваецца бiблейская сiмволіка, а пытаннi рэлігійнага кшталту становяцца сутнасцю лiтаратурных твораў.

У другім выпадку паэзiя суадносіцца з фiласофска-багаслоўскімі праблемамі толькi ўскосна i праецыруе iх на актуалiі сучаснага ёй жыцця. У такіх творах могуць шырока выкарыстоўвацца бiблейскія сюжэты i вобразы альбо адпаведная сувязь можа ўгадвацца толькi на ўзроўні алюзiй ці ледзьве пазнавальных у сваіх мадыфікацыях вобразаў-архетыпаў, аднак гэта не адмаўляе свецкага характару вершаў. Твор увогуле можа лучыць з хрысціянскай скiраванасцю толькi агульнасць духоўнай канцэпцыі, пошуку iдэалу ці, наадварот, фармальныя прыкметы – iмiтацыя жанраў, стылістыкі, iнтанацыі. Пры гэтым часта багаслоўскія пастулаты iнтэрпрэтуюцца пiсьменнiкам з улiкам уласных светапоглядных пазiцый,

усвядомленых навукова-філасофскіх канцэпцый ці эмпірычнага вопыту, а царкоўна-рэлігійныя, сакральныя вобразы нават маюць супрацьлеглае традыцыйнаму напаўненне, што надае мастацкаму тэксту рысы апокрыфу.

Нарэшце літаратура атэістычнага характару, якая формай палемікі, частковага ці поўнага адмаўлення сцвярджае сваю сувязь з філасофска-багаслоўскімі праблемамі.

У гэтым сэнсе здаецца неадназначным меркаванне аб поўнай адсутнасці хрысціянскіх матываў у беларускай савецкай літаратуры, за выключэннем асобных заходнебеларускіх аўтараў і эміграцыйнай паэзіі. Так, А. Бельскі піша: “У савецкім грамадстве доўгія гады панавала ваяўнічае адмаўленне Бога, рэлігіі, царквы, таму і літаратура выяўляла адэкватны атэістычны светапогляд. Зрэшты, вобраз Бога прысутнічаў у мастацкай свядомасці паэтаў “нашаніўскай” пары, калісьці ў заходнебеларускай літаратуры Андрэй Зязюля і Казімір Сваяк сцвярджалі рэлігійны кірунак творчасці, а ў паэзіі беларускай эміграцыі слова “Бог” заўсёды пісалася з вялікай літары”.

Безумоўна, палітыка духоўнага нігілізму і жорсткая цэнзура савецкага часу абмяжоўвала з’яўленне ў вербальным мастацтве рэлігійных ідэй, біблейскіх алюзій і вобразаў. Так, вядомы факт абездухоўлення паэтычнага эпасу Я. Коласа, замена слова *Бог лёсам*, выпраўленне *Божага свету* на *гэты свет* і г.д. Тым не менш творы з хрысціянскімі матывамі не толькі ствараліся “ў стол”, як зборнік малітоўнай лірыкі “Крык” В. Супруна, што з’явіўся ў друку толькі ў 1993 г., праз пяцьдзсят гадоў пасля напісання, але часам даходзілі да шырокай грамадскасці. Большасць з іх звязваліся з біблейска-хрысціянскай традыцыяй толькі на ўзроўні архетыпаў, спраецыраваных на тагачасныя грамадска-гістарычныя рэаліі, ці праз гратэскава-карнавальны гумарыстычны смех, што, паводле У. Конана, памылкова былі аднесены савецкай крытыкай да атэістычных (п’есы К. Крапівы, А. Макаёнка). Аднак побач з імі ўсё ж з’яўляліся вершы з адкрытым рэлігійным пачаткам (творчасць У. Караткевіча, М. Танка, Н. Гілевіча, А. Разанава і інш.), што дазваляе гаварыць аб замаруджанасці, але не поўным спыненні хрысціянскай традыцыі ў айчыннай літаратуры. Гэтай думкі прытрымліваецца і Н. Панасюк, якая піша: “Хрысціянскія традыцыі пачаткова візантыйскага, а пазней таксама рымскага (лацінскага) абраду можна заўважыць у літаратуры кожнай эпохі, нават у

савецкі перыяд”. Прыкладам, толькі У. Караткевіч пакінуў шэраг балад і вершаў з выразнай арыентацыяй на біблейска-хрысціянскую сімваліку і вобразатворчасць (“На Беларусі Бог жыве”, “Мова”, “Амаль хрысціянскі тост пра ворагаў”, “Балада пра архангелаў”, “З амбона хтось крычаў пра шлях да раю...” і інш.).

“На Беларусі Бог жыве” –  
Так кажа мой прости народ.  
Тую праўду сцвярджае раса ў траве  
І адвечны зор карагод.

Пашырэнне рэлігійна-хрысціянскіх матываў у сучаснай паэзіі абумоўлена як аб’ектыўнымі прычынамі – легітымізацыяй рэлігіі і свабодай веравызнання ў краіне, так і імкненнем запоўніць духоўны вакуум, што ўзнік у грамадстве мяжы тысячагоддзяў. Пры гэтым сённяшня лірыка развіваецца ў рэчышчы нацыянальнай традыцыі духоўна-хрысціянскай паэзіі і захоўвае яе галоўныя асаблівасці. Так, яе дамінантай становіцца ўскосная сувязь з філасофска-багаслоўскімі праблемамі, данясенне праз біблейскія вобразы і архетыпы грамадзянска-патрыятычных і нацыянальна-адраджэнскіх ідэй. Другая важная адметнасць – арганічны сінтэз хрысціянскіх і фальклорных вобразаў, што сваімі вытокамі палягае яшчэ ў творчасці К. Тураўскага.

Паводле У. Конана, у сучаснай беларускай літаратуры вылучаюцца тры плыні паэзіі, у якой прысутнічаюць рэлігійныя матывы. Першую рэпрэзентуюць пісьменнікі старэйшага пакалення, арыентаваныя раней на камуністычныя ідэалы і атэізм. Пераасэнсаванне ўласнай сістэмы каштоўнасцей і непрымання татальнай бездухоўнасці соцыуму ў постсавецкую эпоху дэтэрмінавала рэзкі паварот у іх свядомасці да рэлігіі і хрысціянскай этыкі. Другая плынь уяўляе сабой адраджэнскую паэзію сярэдняга пакалення літаратараў. Трэцюю прадстаўляюць маладыя паэты, аб’яднаныя вакол часопіса “Першацвет”, у творчасці якіх заўважаецца неарамантычная тэндэнцыя вяртання сучаснай моладзі хрысціянскіх гуманістычных каштоўнасцей.

**2 Рэлігійна-хрысціянскія і біблейска-філасофскія матывы ў сучаснай беларускай лірыцы**

У сучаснай паэзіі біблейска-хрысціянскія матывы адкрыта ці латэнтна прысутнічаюць у творчасці ледзьве не кожнага аўтара. Найбольш ярскае выяўленне яны знайшлі ў творчасці Зніча (А. Бамбеля, “Малітва за Беларусь, 1989), В. Аксак (“Цвітар”, 1992; “Капліца”, 1994), І. Багдановіч (зборнік “Вялікдзень”, 1993), Д. Бічэль (“Божа мой, Божа”, 1993), В. Шніпа (“На рэштках Храма”, 1994), Н. Гілевіча (“На высокім алтары”, 1994), А. Разанавы (“Паляванне ў райскай даліне”, 1995), Р. Барадуліна (“Евангелле ад Мамы”, 1995), Л. Раманавой (“Аддай асалоду Богу”, 1997), Г. Тварановіч (“Ускраек тысячагоддзя”, 1996; “Чацвёртая стража”, 2004) і інш.

Пры гэтым з’явы хрысціянскай культуры праступаюць найбольш паслядоўна і шматгранна менавіта ў вершаваным мастацтве. Паэты паспяхова асвойваюць формы малітвы, споведзі, псалма, песні-трэну (плачу), медытацыі, літургічнага верша, водпаведзі; выкарыстоўваюць рэлігійную рыторыку, паэтыку, сімваліку і вобразатворчасць. Так, вобразы Бога, анёла, Храма, Крыжа, Святла, сонца; матывы веры, біблейскіх заветаў, цяжкіх дарогі, Галгофы; архетыпы Раю і Пекла, Акавіты (Жывой Воды), Лазара Беднага Страшнага Суда складаюць асноўны змест паэзіі хрысціянскай скіраванасці.

Узорам уласна духоўнай лірыкі, дзе спасцігаюцца трансцэндэнтныя асновы быцця, услаўляецца Гасподзь, можа служыць цыкл “Маліцца са святым Францішкам з Асызу (1182 – 1226), які пры жыцці найболей быў падобным да Езуса Хрыстуса” са зборніка “Снапок” Д. Бічэль.

Далучы мяне, Божа, да волі Тваёй,  
да любові Тваёй,  
да святла Твайго,  
сеяць дазволь дабрыню ў зласлівых сэрцы,  
з ласкі Твае дазволь выбачаць тым,  
хто ненавідзіць Цябе,  
і памірыцца з ворагамі Тваімі.  
Дазволь дарогу тым паказаць,  
якія заблудзіць,  
вывесці тых да святла,  
хто ў цемры,

умацаваць веру ў тым,  
хто сумнявацца ў Табе пачаў.

<...>

О, Божа!

Аддаючы, мы вяртаем.

Сябе забываючы, сябе знаходзім.

Іншым даруючы, прабачэнне маем.

Далучаемся да жыцця вечнага,

калі паміраем... (“Малітва”)

Падобныя літаратурныя імітацыі малітоўнага або літургічнага верша, як правіла, напісаны верлібрам і ў сучаснай літаратуры сустракаюцца спарадычна.

У большай ступені сённяшняй айчыннай лірыцы ўласцівы разгляд рэлігійна-хрысціянскіх праблем у агульначалавечым, нацыянальна-рэгіянальным аспектах і духоўна-асобасным развіцці канкрэтнага чалавека.

Адвечныя пытанні аб суіснаванні і ўзаемаабумоўленасці добра і зла, граху і цноты, жыцця і смерці, духу і плоці, хараства і брыдоты часта маюць інтымна-асабістую рэалізацыю, суадносяцца з пакутлівымі пошукамі душы лірычнага “я”. Такое бачанне пераважае ў лірыцы В. Аксак, Г. Тварановіч, Р. Барадуліна.

Поўная драматызму паэзія **В. Аксак** – сакральная споведзь Дзеве Марыі і Ўсявышняму, у якой яна шукае душэўную раўнавагу і гармонію, зладжанасць з акаляючым светам. Яе самотная лірычная гераіня вывярае свае штодзённыя ўчынкі і думкі суадносна з біблейскімі заповедзямі, а сваё зямное жыццё ўспрымае падрыхтоўкай да вечнага існавання. Лірычныя вершы паэткі ўяўляюць сабой рэфлексіі, роздумы над праведнасцю і грахоўнасцю ўчынкаў пражытага дня, што абавязкова выносяцца на Суд Божы (“О, Дзева-Маці...”, “Строфы” і інш.).

О, Дзева-Маці,

ў споведзі Табе

штодня правіны несканчоныя складаю

з усёй смяротнай схільнасцю жальбе

і грэхайнай прагнасцю адчаю.

<...>

Вакол царквы, панікляя, кружляю,

жагнаюся з трымценнем і парог  
пераступаю, споўненая жалю,

што ўсё не так,  
як звечара ўяўляю,  
збудзіўшы сонца,  
дзеямі здзяйсняю.

Дослед уласнай душы і прага катарсісу становіцца цэнтральнай праблемай і ў паэзіі *Г. Тварановіч*. Яе вершы-маналогіі звернуты да самой сябе і выяўляюць пошук Бога ва ўласнай душы, дзе адбываецца адвечная барацьба цноты і граху, пекла і раю (“Паядынак”).

Пекла й рай,  
Дабро й зло,  
Цемра й святло –  
Усё гэта я,  
Тое ражно,  
Што папярок устае  
Боскай святой задумы  
Аб чалавеку (“Паядынак”).

Уласна споведзь, у адрозненне ад В. Аксак, выступае ў лірыцы Г. Тварановіч таемствам, якое давяраецца толькі Госпаду. Адпаведна кампазіцыя верша “Да споведзі” мае адкрыты фінал. Твор як быццам абарваны на паўслове, а далейшыя падзеі застаюцца закрытымі для чытача.

Туга і скруха. Раніцою зноў  
апрыклую душу нясу ў Храм.  
Слабізнаю жыццёваю, бы здрадай,  
вінюся прад Самім Жыццём.

Над прорваю – масток надзеі.  
Нерашучы, дрогкі крок  
апераджае мілажальнасць.  
Схіляюся над аналоем.

Сцішанасць інтанацыі пры невымернай любові да свету і людзей надае малітвам гераіні асаблівую сілу, здольную павялічыць светлы



пачатак на зямлі. Цудадзейнасць такіх слоў замяшчаецца пераадоленнем эгаізму ў чалавеку, шчырай просьбай за шчасце іншага.

А можа вось зараз  
толькі кволаю просьбай,  
адно нясмелым зваротам  
тваім – да Божае ласкі  
і трымаецца хтосьці,  
над прастранню лёсу...

Скразны ў лірыцы паэты вобраз-сімвал Крыжа выступае абярэгам, сімвалам святога пачатку, да якога імкнецца дакрануцца душой лірычная гераіня.

У творчасці І. Багдановіч, Л. Рублеўскай, Зніча, І. Пракаповіча, Д. Бічэль зварот да Бога мае іншую матывацыю. Ён прасякнуты грамадзянска-патрыятычнымі пачуццямі і заснаваны на архетыпічным вобразе Лазара Беднага.

Спалучэнне маральна-этычнай, нацыянальна-адраджэнскай і грамадска-палітычнай праблематыкі як арганічна ўласціваю практыцы айчыннага вершапісання сітуацыю і яе вырашэнне праз хрысціянскія і міфалагічныя матывы адзначае У. Конан: “Да такога ж духоўнага, а праз яго да эканамічнага і сацыяльна-палітычнага адраджэння беларусаў клікалі ягоныя прарокі – паэты, пісьменнікі “Нашай нівы”.

Так, Крыж у *Л. Рублеўскай* з’яўляецца сімвалам пакуты, адыходу ў вечнасць. Вобраз распятай Беларусі і матыў віны народа (“у далоні Раозімы ўсе мы забівалі цвікі...”), здрадніцтва яе сыноў перадаецца праз біблейскія матыў прадажніцтва Іуды. Прачулыя звароты паэты да Бога таксама маюць на мэце ўваскрасенне, адраджэнне краіны (“Хто выдумаў, што чалавек...”): “*А нам бы шчасця – хоць крыху, // хоць трошкі шанцу, Божа!*”

Малітоўныя просьбы даць долю, шчасце Айчыне гучаць і ў вершах І. Багдановіч “\*\*\*Над Бацькаўшчынай сумнай і прыгожай”, Р. Барадуліна “Беларусь на крыжы” і “Маленне за Беларусь”, Зніча “На скон народа” і “Святы покрыў над Беларуссю” і інш. У апошнім з названых твораў распяцце набывае канкрэтнае значэнне, выступае крыжом Лазара Богшы – нацыянальнага скарбу, які, нягледзячы на змешчанае на ім пракляцце, быў выкрадзены.

Полівалентны сімвал крыжа Ефрасінні Полацкай з'яўляецца і ў лірыцы Д. Бічэль. У найбольш агульным сэнсе ў сённяшняй духоўнай паэзіі ён звязваецца з заступніцтвам, абаронай і выратаваннем Радзімы, а таксама напамінам пра грабежніцтва, знішчэнне беларускай культуры.

Лёс Бацькаўшчыны непарыўна звязаны з духоўна-хрысціянскімі матывамі і ў **І. Пракаповіча** (“Крызіс... Эпоха...”, “Памяць”, “Настальгія”, “Па свеце колькі ні блукай...”, “Я перад вамі вінаваты...” і інш.). Яго паэтычныя водпаведзі вызначаюцца публіцыстычным напалам, палемічнай вастрынёй і горкай іроніяй.

Так, у напісаным у форме водпаведзі вершы “Я перад вамі вінаваты...” пераасэнсоўваецца вобраз-архетып Страшнага Суда і сцвярджаюцца асноўныя хрысціянскія пастулаты.

Я перад вамі вінаваты,  
што парушаю ваш спакой,  
што гавару пра Курапаты  
і пра палын над галавой.  
Я вінаваты перад вамі,  
што вам ніколі не маніў.  
Пад беларускімі сцягамі  
Айчыну помніў і любіў.  
Не злодзей я, а вы – не суддзі,  
хоць і выносіце прысуд.  
За костку псіна звягаць будзе,  
а кат-суддзя крычаць: “Ату!”  
Адзіны суд мне – лёс Айчыны.  
І ёй прысвечаны мой шлях.  
Пражыць не пасынкам, а сынам.  
З цяплом і праўдай у вачах.

Агульначалавечае гучанне набываюць тэалагічныя матывы ў паэзіі В. Шніпа, Л. Раманавай, І. Сідарука. У такіх творах разуменне мяжы чалавечага граху, экалагічнай катастрофы і самаразбурэння свету ў яго маральна-духоўнай дэградацыі нараджае вобразы-архетыпы Страчанага Раю і Апакаліпсісу.

Максімалісцкае ўспрыманне навакольнага свету **Л. Раманавай** абумоўлівае згушчанасць фарбаў і награвашванне адмоўных

эмоцый у апісанні паэткай эсхаталагічных карцін, у мастацкай рэальнасці якіх мяжуе трызненне і ява (“Канец свету”):

А пазней будзе рушыцца неба...  
Захлынецца ў полымі свет.  
Можа, гэтак будзе ляцець камета?  
І ад нашай зямлі –  
Толькі след застанеца.  
Пылам касмічным...

Верлібры **В. Шніпа** “прысніўся сон...”, “зямля ў смецці, дамы ў смецці...”, “Смерць” з нізкі “Пакуль гарыць свечка”, напісаныя ў форме малітвы і прытчы, таксама прадстаўляюць малюнкi Апакаліпсіса, што суправаджаюцца адпаведнымі вобразамі адмоўнай маркіраванасці (смерць без уваскрасення, забруджаная зямля, языкі Іуды (лісты асіны), чорная птушка, цень гнязда, ненараджэнне):

зямля ў смецці дамы ў смецці  
і магілы шаноўных грамадзян  
таксама засыпаны смеццем  
і я таксама ў смецці  
і невядома дзе дзень  
і невядома дзе ноч  
і няма ў каго спытаць  
і толькі звар’яцелы вецер  
дзьме ў перасохлы калодзеж.

У вершы **І. Сідарука** “...і пайшоў з неба вогненны дождж” эсхаталагічныя матывы пераплятаюцца з экалагічнымі і маральна-этычнымі. Нязменнасць чалавека ў яго заганнасці ад часоў Адама і да сённяшняга дня – цэнтральная ідэя верша. Твор выступае стылёвай імітацыяй біблейскага верша і выкарыстоўвае яго выяўленчыя сродкі. Сакральная лічба тры з’яўляецца цэнтральнай у вобразнай сістэме і кампазіцыйнай структуры верша:

...і пайшоў з неба вогненны дождж  
...і кінуліся ўсе ў браніраваны лаз

...і засталіся на зямлі тры апаленых.

I фінал:

...і першую яміну пясок зацярушыў

...і згарнулася ў другой вужака

...і плявалі ў трэцюю пуставокія далакопы.

Працытаваны твор І. Сідарука з'яўляецца цікавым для сучаснай беларускай літаратуры вопытам, бо сцвярджае зварот постмадэрнісцкай культурнай прасторы да асэнсавання хрысціянска-біблейскіх матываў. Згодна з У. Конанам, “з гэтай класічнай, у аснове сваёй хрысціянскай, палярызацыі эстэтычных катэгорыяў і адпаведных архетыпаў выпадае постмадэрнісцкая літаратура і, шырэй, культура, арыентаваная на эстэтызацыю нізкага, агіднага. Тут Трыстэр [дэманічны або камічны дублёр героя. – А.Б.] заняў ранейшае месца героя. Дэгенерацыя культуры пачалася бадай што ў пачатку 20 стагоддзя, а ў яго канцы захапіла масавыя формы творчасці, нават прэтэндуе на элітарны ўзровень”.

Даючы агульную характарыстыку сучаснай духоўна-хрысціянскай паэзіі, Л. Гарэлік сцвярджае яе галоўную адметнасць: у ёй “адчуваюцца амаль маладнякоўская схільнасць да планетарызму, памкненне абняць неабдымнае, зліцца з космасам, растварыцца ў вечнасці, і разам з тым засведчана няпэўнасць, раздвоенасць душы лірычнага героя”.

### **3 Міфалагічныя матывы ў беларускай паэзіі мяжы тысячагоддзяў**

Міфалагічнае светаадчуванне нашых продкаў грунтавалася на непасрэднай наіўнасці, веры ў адухоўленасць сусвету, гарманічным суіснаванні ў ім жывога і нежывога пачаткаў, амбівалентнасці, магчымасці пераўтварэнняў. Цікавасць да язычніцкай свядомасці, асэнсавання вытокаў духоўнай культуры беларусаў звязваецца найперш з творчасцю сучасных неарамантыкаў, хаця ў апошнія дзесяцігоддзі фальклорна-міфалагічныя матывы паслядоўна ўжываюцца творцамі самых розных мастацка-эстэтычных арыентацый: Р. Барадзіным, Я. Сіпаковым, А. Разанавым, А. Мінкіным, А. Сысам, В. Шніпам, А. Дэбішам, М. Скоблам і інш. Пры гэтым кожны з паэтаў кіруецца адметнай матывацыяй і, адпаведна,

прынцыпамі паэтычнага ўвасаблення згаданых матываў ва ўласнай вершатворчасці.

Так, з'яўленне нізкі міфалагічнага характару ў паэзіі А. Глобуса (вершы “Кветка”, “Варона”, “Валун”, “Нараджэнне” і інш.) крытыкі адзінадушна і небеспадстаўна абвясцілі данінай модзе, бо сэнсавасімвалічны поліфанізм у ёй звужаецца да дэкаратыўнай функцыі.

У паэзіі А. Разанава, адпаведна асаблівасцям мастацкага светаўспрымання аўтара, міфалагізм выступае катэгорыяй філасофскай, праз яго глыбока асэнсоўваюцца сутнасныя анталагічныя праблемы. Спектр прыёмаў у творах падобнага характару (“Гліна”, “Змеі”, “Танец з вужакамі”, “Відушчы камень” і інш.), паводле А. Бельскага, уключае “сэнсаўтваральныя архетыпы, міфалагемы, міфалагічныя антыноміі” і інш.

Выкарыстанне народнай міфалогіі ў рамантычнай паэзіі **А. Мінкіна** (кнігі “Сурма”, 1985; “Расколiна”, 1991) найперш падпарадкавана адлюстраванню праблем сучаснасці. Міфалагемы ў творчасці аўтара, як правіла, утрымліваюць адкрыты ці прыхаваны алегарычны сэнс. Так, у вершы “Вадзянік” праз міфапаэтычныя вобразы раскрываюцца экалагічныя праблемы, супрацьпастаўляюцца натуральная, першародная чысціня прыроднага свету і яго катастрафічны стан сёння:

А зараз няма таго смаку ў вадзе,  
І рэчка змялела, і гай парадзеў,  
Засыпаў бульдозер лагчыны, раўкі,  
Абрынуўся бераг высокі ракі,  
І дзеўкі-русалкі ад бруднай вады  
Даўно паўцякалі, сплылі хто-куды.

Сярод шматлікіх вобразаў беларускай міфалогіі (дамавік, агнявік, пугач, хохлік, Белабог і інш.) цэнтральнае месца ў паэзіі А. Мінкіна займае апошні (верш “Пасланец Белабога”, паэма “Апошняе казанне Белабога”), які ўвасабляе сабой светлы пачатак, увасабленне добра, і непасрэдным чынам звязваецца з нацыянальна-адраджэнскімі праблемамі. Засяляючы свой мастацкі свет язычніцкімі істотамі, паэт імкнецца стварыць і ўласнааўтарскую (містыфікавана міфалагічную) прастору. Гэта краіна Нівеч, якая выразна адлюстроўвае трагізм светаадчування аўтара, бо, па словах

В. Шынкарэнка, яна “кожнаму абяцае супакаенне і бяследна паглынае ўсё”.

Калі ў творчасці А. Мінкіна заўважаецца выразная арыентацыя на традыцыі М. Багдановіча, то лірыка **А. Сыса** (зборнікі “Агмень”, 1988; “Пан Лес”, 1989) відавочна стваралася пад уплывам ранняга Купалы. Як і ў А. Мінкіна, у паэта заўважаецца цесная знітаванасць міфалагічнага і нацыянальна-патрыятычнага пачатку з публіцыстычнай дамінантай яго выяўлення, што падкрэслівае рамантычна-бунтарскую скіраванасць вершатворчасці А. Сыса. Асаблівасцю лірыкі аўтара з’яўляецца і спалучэнне элементаў язычніцкай і хрысціянскай веры ў прасторавым полі аднаго верша, а таксама схільнасць да стварэння ўласных міфалагем. Названыя адметнасці яскрава ўвасоблены ў вершы А. Сыса “Бажавоўк”:

І ўратаваны, з неба Дух  
зноў сыдзе чалавекам,  
зноў будзе жыць сярод падлюг  
ды іх марыянетак.

Ён бажавоўкам праслыве,  
прыблудным патарочам,  
ніхто яго не праміне,  
не плюнуць каб у вочы.

Нельга не адзначыць і і прытчавасць вершаў з міфалагічнымі матывамі А. Сыса. Пры гэтым лірычны герой здольны да пераўтварэння ў іншыя істоты і нематэрыяльныя існасці (“Воўк”, “Вужака”, “Вяпрук” і інш.).

Такім чынам, зварот сучасных паэтаў да нацыянальнай міфалогіі дэтэрмінаваны пошукам асноў беларускай духоўнасці, імкненнем да спасціжэння сутнасных асноў быцця і шляхоў да адраджэння-выратавання нацыі.

## Літаратура

1 Барсток, М. Уваходзіны: рэц. на кнігу А.Сыса “Пан Лес” [Тэкст] / М. Барсток // Польшыя. – 1990. – № 5.

2 Бельскі, А. Сучасная беларуская літаратура [Тэкст] / А. Бельскі. – Мн., 1997.

3 Бельскі А. Сучасная літаратура Беларусі [Тэкст] / А. Бельскі. – Мн., 2000.

4 Бельскі, А. Краса і смутак [Тэкст] / А. Бельскі. – Мн., 2000.

5 Верына, У. Замова, малітоўна-літургічны, біблейскі верш і сучасны беларускі верлібр [Тэкст] / У. Верына // Роднае слова. – 2002. – № 5.

6 Гарадніцкі, Я. Храм на беразе мора [Тэкст] / Я. Гарадніцкі // ЛіМ. – 2004. – 6 жніўня.

7 Гарэлік, Л. Да Бога звернутае слова: Хрысціянскія матывы ў сучаснай паэзіі [Тэкст] / Л. Гарэлік // Польшыя. – 2000. – № 12.

8 Гісторыя беларускай літаратуры XX ст.: у 4 т. Т. 4, ч. 1, 2 [Тэкст]. – Мн., 2004.

9 Гніламёдаў, У. Паэзія і вера [Тэкст] / У. Гніламёдаў // Польшыя. – 1994. – № 11.

10 Кавалёў, С. Як пакахаць ружу [Тэкст] / С. Кавалёў. – Мн., 1989.

11 Конан, У. Памяць пра вечнае [Тэкст] / У. Конан // ЛіМ. – 1992. – 27 лістапада.

12 Конан, У. У пошуку страчанага раю (Міфалагічныя і біблейскія матывы ў літаратуры XX стагоддзя) [Тэкст] / У. Конан // Польшыя. – 2004. – № 4.

13 Мацяш, Н. Ліст да сябра: Г.Тварановіч [Тэкст] / Н. Мацяш // Польшыя. – 2000. – № 11.

14 Панасюк, Н. Аб зямным і вечным [Тэкст] / Н. Панасюк // ЛіМ. – 1999. – 30 красавіка.

15 Шынкарэнка, В. З верай у чалавечнасць [Тэкст] / В. Шынкарэнка. – Гомель, 2001.

16 Яскевіч, А. Беларуска душа [Тэкст] / А. Яскевіч // Крыніца. – 1998. – № 3.

17 Яскевіч, А. Адраджэнне духоўнай паэзіі [Тэкст] / А. Яскевіч // Польшыя. – 1998. – № 10.

## ТЭМА 7 ЭКСПЕРЫМЕНТАЛЬНЫЯ З’ЯВЫ Ё МАЛАДОЙ ПАЭЗІІ МЯЖЫ ТЫСЯЧАГОДЗЯЎ

- 1 Сучасная культурная сітуацыя: постмадэрнізм і авангард.
- 2 Літаратурныя эксперыменты суполкі “Бум-Бам-Літ”.
- 3 Эстэтычныя арыентацыі лірыкі А.Хадановіча.

### 1 Сучасная культурная сітуацыя: постмадэрнізм і авангард

Постмадэрнізм – надзвычай цікавае і разам з тым цьмянае паняцце. Складанасць яго азначэння найперш абумоўлена тым, што ё сучаснай літаратуразнаўчай навуцы адсутнічае адзіны падыход да асэнсавання гэтай з’явы. Іншымі словамі, актуальным падаецца пытанне аб вытлумачэнні постмадэрнізму як арыгінальнага тыпу светаўспрымання, літаратурнага накірунку ці мастацкага стылю. Справа ўскладняецца той акалічнасцю, што ё айчынным вербальным мастацтвам, і найперш вершатворчасці, “чыстых” постмадэрнісцкіх твораў амаль не сустракаецца. Мае месца хутчэй больш ці менш паслядоўнае выкарыстанне прыёмаў эстэтыкі і пастулатаў філасофіі “пост” і арганічнае спалучэнне іх з рысамі авангардна-мадэрнісцкага эстэтычнага дыскурсу. Таму неабходна выразна размяжоўваць змест названых паняццяў, якія паводле пэўных мастацка-філасофскіх крытэрыяў могуць выступаць нават супрацьлеглымі, палярнымі.

Так, калі пошукі мадэрністамі прынцыпова новых выяўленчых магчымасцей грунтаваліся на прынцыпе “ўсё наперадзе”, то постмадэрністы абвясчаюць вычарпанасць літаратуры, у якой ужо ўсё створана, напісана; іх дэвізам становіцца фраза “ўсё скончана”. Адпаведна гэтаму мадэрністы ствараюць альтэрнатыву, адмяжоўваюцца ад класічнай традыцыі, супрацьстаяць ёй, у той час як постмадэрністы, імкнучыся актуалізаваць мінулае, свядома звяртаюцца да літаратурнай спадчыны як да асноўнай крыніцы вобразаў, матываў, сюжэтаў. Згаданая інтэртэкстуальнасць вымагае ад аўтара шырокай эрудыцыі і глыбокай дасведчанасці, абазнанасці ў гісторыі сусветнай культуры. Гэтую адметнасць трапна агучыў беларускі даследчык філасофіі мастацтва М. Шчур: “...у адрозненне ад мадэрнізму, які ёсць мастацтвам хуліганаў і недавучак, постмадэрнізм ёсць мастацтвам зубрылаў”. Арыентацыя постмадэрністаў на назапашаны стагоддзямі літаратурны досвед звязана з



сакралізацыяй і фетышызацыяй імі тэксту, разуменне яго як мэты, насуперак творцам авангардна-мадэрніскага кірунку, якія ўспрымаюць тэкст у якасці сродку. Адмаўленне мадэрністамі ўсіх папярэдніх мастацка-эстэтычных стыляў і напрамкаў кантрастуе з іх раўнапраўнасцю, парытэтнасцю, дэклараванай постмадэрнізмам. Пры гэтым з агульнага спісу не выключаецца і сацыялістычны рэалізм, своеасаблівай рэакцыяй на які даследчыкі тлумачаць узнікненне твораў постмадэрніскага характару ў нашай краіне.

Авангард і постмадэрнізм рэпрэзентуюць розныя формы мадыфікацыі асобы творцы і чытача. Калі першы кірунак характарызуецца гранічнай суб'ектыўнасцю, падкрэсленай роляй аўтара, а чытача бачыць пасіўным / варожым рэцыпіентам, то другі абвясчае “смерць аўтара”, самавольства чытача, саўдзел яго ў творчым акце. Акрамя таго, авангардная літаратура, як правіла, разлічана на сярэднестатыстычную аўдыторыю, а спецыфіка постмадэрніскай эстэтыкі прадугледжвае ўсеагульную ўвагу, спалучэнне масавасці і элітарнасці, стварэнне тэксту, што зацікавіць чытача любога ўзроўню і адукацыі. Нарэшце, мадэрнізм і постмадэрнізм абапіраюцца на супрацьлеглыя эстэтычныя мадэлі – адпаведна дрэва і рызома. Семантычная фігура дрэва прадугледжвае ўпарадкаванасць, арганізацыю, іерархічнасць Космасу, выступае вертыкальнай мадэллю свету, падначаленай ідэі цэнтрацыі і ацэнкі праяў рэчаіснасці праз бінарныя апазіцыі. Рызома, метафарычным азначэннем якой выступае трава, у найбольш агульным выглядзе ўяўляе сабой патэнцыйную бясконцасць варыянтаў развіцця і інтэрпрэтацыі тэксту, яго крэатыўную рухомасць, самаарганізацыю пры захаванні мастацкай цэласнасці.

Такім чынам, на сучасным этапе неабходна канстатаваць арганічнае суіснаванне і ўзаемапранікненне мастацкіх сістэм авангарду і постмадэрнізму, якое выяўляецца не толькі ў маштабах творчасці канкрэтнага аўтара, але і ў межах адной мастацкай адзінкі. Гэта лішні раз пацвярджае думку пра нелінейнасць развіцця літаратуры, адсутнасць строгага парадку ў змене мастацкіх кірункаў, метадаў, стылей, якія маюць здольнасць “вяртацца”, актуалізавацца ў іншым часе і прасторы. Адсюль вынікае і той факт, што ні постмадэрнізм, ні авангард не могуць мець гістарычнай канкрэтыкі, узнікнуць і функцыянаваць у пэўны перыяд, строга прывязвацца да дакладна вызначанай эпохі. Такая акалічнасць дазваляе даследчыкам (яшчэ ад тэарэтыка і практыка

постмадэрнізму У. Эка) сцвярджаць наяўнасць тэкстаў постмадэрнісцкага характару ў гісторыі літаратуры мінулых стагоддзяў. Так, М. Тычына першымі беларускімі постмадэрністамі называе Ф. Скарыну і М. Гусоўскага, спасылаючыся на поліцытатнасць іх твораў. С.Балахонаў, абаяраючыся найперш на адметны парадыйна-іранічны пафас тэкстаў, знаходзіць выразныя элементы постмадэрнісцкага пісьма ў некаторых творах Сімяона Полацкага, Я. Баршчэўскага, Ф. Багушэвіча, В. Ластоўскага, У. Караткевіча і інш. З другога боку, сказанае вышэй указвае на прыярытэтнае меркаванне літаратуразнаўцаў пра постмадэрнізм як пра тып светаадчування ці культурную сітуацыю і неправамернасць яго атаясамлівання з літаратурным кірункам ці іх сукупнасцю. Гаворачы словамі С. Балахонава, “кожная эпоха мае свой постмадэрнізм”.

Уласна кажучы, тэрмін “постмадэрнізм” упершыню быў выкарыстаны ў 1917 г. у кнізе Р. Ранвіца “Крызіс еўрапейскай культуры”, аднак сённяшняе значэнне замацавалася за ім толькі ў 1959 г. Гэтая, распаўсюджаная на ўсе віды дзейнасці, з’ява грунтуецца на канцэпцыях постфіласофіі і мае адметную эстэтыку. Важнейшымі прыкметамі постмадэрнісцкага тэксту з’яўляюцца наступныя.

1) *Інтэртэкстуальнасць* – выкарыстанне літаратурнай спадчыны ў якасці крыніцы сюжэтаў, калізій, вобразаў, матываў. Іншымі словамі, постмадэрнісцкая літаратура ў якасці аб’екта адлюстравання абірае не рэальнасць (аб’ектыўную ці суб’ектыўную), а самую сябе. Класічны(я) твор(ы) падлягае дэканструкцыі – перараскладанню на першаэлементы і далейшаму іх пераўтварэнню. Яўныя ці прыхаваныя цытаты пры іх угадванні, пазнаванні чытачом выступаюць семіятычнымі (знакавымі) элементамі і набываюць новыя інтэрпрэтацыі. Такая стылёвая адметнасць грунтуецца на адным з асноўных пастулатаў тэорыі постмадэрнізму – “свет як тэкст”.

2) Пераасэнсаванне класічных тэкстаў адбываецца ў плоскасці спецыфічнага тыпу парадзіравання і іранізавання, так званага *пастыша*. Галоўныя яго адрозненні ад традыцыйнай пародыі ў полівалентнасці і эмацыянальнай нейтральнасці, у адсутнасці энергіі адмаўлення і пафаса сцвярджэння. Гэты адметны тып іроніі пазбягае дыдактычнай устаноўкі і не падразумявае прапанову станоўчай альтэрнатывы аб’екту травесційнага “зазямлення”. У

адносінах да пастыша можна гаварыць аб квазі-парадыдным эфекце, калі кожны з “тэкстуальных светаў” у межах твора “іранічна пераадольвае” (Ч. Джэнкс) усе іншыя і, у сваю чаргу, “іранічна пераадольваецца” кожным з іх. Пры гэтым ніводнаму не аддаецца аксіялагічны (каштоўнасны) прыярытэт. Увогуле, усёпранікальная **іронія** – нязменны, канстантны кампанент кожнага постмадэрнісцкага твора.

3) Прынцыповая **электычнасць, фрагментарнасць, мазаічнасць, калажнасць** тэксту, спалучэнне ў яго межах “нізкіх” і “высокіх” жанраў звязана з постмадэрнісцкім канцэптам “свет як хаос”. З апошнім звязана і **“постмадэрнісцкая чуйнасць”** – адметнасць светаадчування, якая ўтрымлівае ўстаноўку на ўспрыманне рэальнасці як хаатычна-семіятычнай (знакавай). Не менш важным становіцца **полістылістычнасць** – камбінаванне розных мастацкіх кодаў (стылей, манер) як раўнапраўных.

4) Гэта абумоўлівае і **шматузроўненасць** арганізацыі, шмаслойнасць постмадэрнісцкага твора. Спалучэнне займальнасці і інтэлектуальнасці разлічана на масавага і элітарнага чытача адначасова. Лёгкасць успрымання рэцыпіентам тэксту на першым узроўні карэлюе з патрэбай разумовых высілкаў для дэшыфроўкі складаных сімвалаў і “кодаў” на другім узроўні. Такі твор С. Балахонаў дасціпна параўнаў з тортам, “які смачны для ўсіх, але толькі некаторыя, зьеўшы кавалачак, могуць пасяля назваць усе ягоныя складнікі”.

5) **Эпатаж** як мэта і сродак творчасці прыводзіць да рэабілітацыі ранейшых эстэтычных і маральных табу. Павышаная цікавасць да агіднага, забароненага, агрэсіўнага, брутальнага, маргінальнага, цёмнага тлумачыцца важнасцю асэнсавання таго, што ўяўляе небяспеку для чалавецтва, пагражае яму знікненнем або, наадварот, утрымлівае ў сабе шматабяцальныя перспектывы.

6) Абсалютызацыя такога тыпу дзейнасці, як **гульня**: гульня ў тэкст, гульня з тэкстам, гульня з чытачом, тэатралізацыя тэксту, карнавалізацыя. У постмадэрнісцкім творы могуць спалучацца (супадаць) рэальнае і віртуальнае, розныя часавыя пласты, мастацтва і рэчаіснасць. Часта адбываецца выхад па-за межы тэксту ў сферу акцыі, перфоменса, хэпенінга.

7) **Адмаўленне ад жанравай нарматыўнасці**, што прыводзіць да стварэння новых гібрыдных літаратурных форм, а таксама тэкстаў на мяжы літаратуры і іншых навук: культуралогіі,

сацыялогіі, філасофіі, псіхааналізу, літаратуразнаўства і інш. Гэта спрыяе росквіту традыцыйна перыферычных жанраў: эсэ, трактата, рэцэнзіі, слоўніка, каментара і інш.

8) Прынцыповая асістэматычнасць, незавершанасць, **адкрытасць тэксту**, якая заснавана на татальным рэлятывізме, ідэі адсутнасці ісціны ў апошняй інстанцыі, множнасці інтэрпрэтацый твора, магчымасці любых накірункаў і паваротаў. Найбольш прыдатныя сімвалы для яе ўвасаблення ў тэксце – лабірынт, кніга, бібліятэка, разбітае люстэрка, сад, сетка, карта, падарожжа і інш.

9) **“Смерць аўтара”**, асоба якога дэцэнтруецца. Часцей за ўсё гэта з’ява рэалізуецца праз зварот да аўтарскай маскі або “рассейванне”, “драбненне”, “размнажэнне” яго ў працэсе цытатнага пісьма.

Культура постмадэрнізму мае мноства плыней, ніводная з якіх не займае цэнтральнага становішча, і дапускае свабоду творчых пошукаў. Трэба адрозніваць постмадэрнісцкую літаратуру і масавую літаратуру эпохі постмадэрна, якая паразітуе на вынаходніцтвах і адкрыццях першай. Напрыканцы неабходна заўважыць, што постмадэрнісцкая эстэтыка і філасофія паўплывала на развіццё ўсяго сучаснага мастацтва слова, у тым ліку рэалістычнага.

## 2 Літаратурныя эксперыменты суполкі “Бум-Бам-Літ”

Літаратурная суполка “Бум-Бам-Літ” была арганізавана ў 1995 г. Сярод яе найбольш актыўных удзельнікаў (“слупоў”) можна назваць Зм. Вішнёва, А. Бахарэвіча, А. Туровіча, Ю. Барысевіча, В. Жыбуля, Ус. Гарачку, С. Мінскевіча, І. Сіна і інш. У 1999 г. адбыўся раскол “Бум-Бам-Літа”, і некалькі яго былых сяброў заснавалі новую суполку “Шмэрцверк” (Schmerzwerk) – “Завод па вытворчасці болю”. Другая частка ўдзельнікаў руху пэўны час працягвала дзейнасць, захоўваючы старую назву.

Ігнараванне рускамоўнай аўдыторыі ранейшымі літаратарамі-традыцыяналістамі ББЛ лічыла вялікай перашкодай у папулярнасці айчыннай літаратуры, зацікаўленасці ў ёй шырокіх мас. Сваёй першаступеннай задачай бумбамлітаўцы ставілі вызваленне культуры ад ланцугоў вузканацыянальнага мыслення, завязванне дыялогу паміж беларускамоўнымі і рускамоўнымі коламі

грамадства, а таксама пашырэнне ўплыву айчыннай літаратуры за межамі краіны. У адпаведнасці з такім намерам абіраліся “новыя” сродкі ўздзеяння на шырокую грамадскую свядомасць. Не менш важнай для руху ББЛ становіцца ідэя адмаўлення ад друкаванага слова як непатрэбнага сучаснаму соцыуму анахранізму, перакананасць у “вычарпанасці” выдавецкай справы ў сувязі з абмежаваннямі ёю творчай свабоды асобы.

Каб зацікавіць сваімі творамі іншамоўную (беларускую ці замежную) аўдыторыю, а таксама людзей, далёкіх ад думкі пра наведванне кнігарні ці бібліятэкі, бумбамлітаўцамі выкарыстоўваліся разнастайныя формы “жывой камунікацыі”: перфоменсы (невялікія спектаклі з удзелам паэзіі, музыкі, кіно, танца і інш., дзе вызначальным становіцца не вынік, а ўласна працэс творчасці, прычым цела аўтара выступае мастацкім аб’ектам), тэатралізаваныя выступленні, літаратурна-музычныя кампазіцыі, пантаміма, творы, дзе спалучаліся літаратура і выяўленчае мастацтва. На сваіх імпрэзах удзельнікі руху чыталі выпадковым слухачам свае нявыдадзеныя (часта і ненапісаныя) творы. Пошукі новых шляхоў для пераадолення чалавечай абьякавасці, суперажывання аўдыторыі, якая не ўспрымае паэзію на зрок і слых, вяліся нават на фізіялагічным узроўні. “Трэба навязаць новыя кантакты са свядомасцю чытача больш марудным, але і больш эфектыўным шляхам, – праз яго цела”, – піша тэарэтык ББЛ Ю. Барысевіч. На імпрэзе “Міжсусветны дзень “Бум-Бам-Літа”, аблеплены гарчычнікамі, ён цытаваў надрукаваны на іх тэкст, ажыццявіўшы на практыцы дэклараваны тэзіс.

Акрамя збліжэння літаратуры і фармакалогіі, бумбамлітаўцы выкарыстоўвалі і іншыя, даступныя кожнаму, спосабы данясення тэксту. Напаўкулінарны-напаўлітаратурны верш Ус. Гарачкі пра пульхную кабету, складзены з некалькіх дзесяткаў пірожных-літар, якія пасля прачытання ўжываліся натуральным чынам творцам разам з чытачамі, – яскравая спроба стварыць “такую літаратуру, якую можна не толькі чытаць або слухаць, але і есці (дарэчы, такая літаратура аднолькава б уражвала і людзей, і жывёлаў)”. Слушнасць прыведзеных словаў Ю. Барысевіч пацвярджае вядомым афарызмам: найкарацейшы шлях да сэрца чалавека ляжыць праз яго страўнік.

Сінтэз мастацтва слова з фізкультурай быў прадэманстраваны на фестывалі “Art-прагноз ‘96”, дзе былі выстаўлены пудовая гіра з

надпісам *My name is...*, а таксама пара баксёрскіх пальчатак з надпісам “Так!” і “Не!” Трэба сказаць, што падобныя акцыі і перфоменсы не абмяжоўваліся забаўна-пацяшальнымі мэтамі, яны заўсёды ўтрымлівалі ў сабе прыхаваны алегарычна-філасофскі сэнс. Першы “твор” сімвалізаваў цяжкае бярэмя ўласнага імя, другі – моцнае, нароўні з ударамі баксёра, уздзеянне на чалавека згаданых слоў. Зразумела, інтэрпрэтацыі сэнсу не вычэрпваюцца адзіным вытлумачэннем. Мастацтва эпохі постмадэрна культывуе бясконцаць варыянтаў прачытання / успрымання твора ў адпаведнасці з фантазіяй і ўяўленнем рэцыпіента, які прымае непасрэдны ўдзел у стварэнні мастацкай адзінкі. На імпрэзе “*Bum-Bum-Lit über alles!*” Зм. Вішнёў раздаваў свае вершы, нагавораныя ў пустыя пляшкі, і чытач, такім чынам, мог “вычытаць” у гэтым эфемерным творы ўсё, што заўгодна.

Невыпадкова, што адным са сваіх галоўных дасягненняў ББЛ лічыць прызнанне перфоменса паўнаважным літаратурным жанрам. Вынаходніцтвам суполкі стаў і жанр аўдыёперфоменсаў, да якога належыць насычаны спецэфектамі альбом “Тазікі” (1998), запісаны васьмю аўтарамі па прынцыпу “Меней словаў – болей гукаў!”. У яго ўвайшлі такія творы, як “Вылазка мерцвяка”, “Празрысты чалавек”, “Галава як мячык” і інш.

Папулярываець уласна літаратуру, на думку бумбамлітаўцаў, закліканы творы прынцыпова новай арганізацыі, напісаныя нелінейным спосабам з выкарыстаннем эксперыментальнай мовы. “Каб далёкім ад літаратуры людзям было цікава слухаць вершы ці прозу, – піша Ю. Барысевіч, – трэба ўводзіць у тэкст якія-небудзь дзіўныя гукі- і словазлучэнні, не разлічаныя на рацыянальнае ўспрыманне, – медытатыўныя алагічныя формулы, падобныя да мантраў ці птушынага спева”. Арыентуючыся на набыткі дадаізму і ўзяўшы за ўзор “лепет немаўляці”, Зм. Вішнёў, паводле В. Акудовіча, “нагружае фанетычнае вымярэнне вербальнага дыскурсу абсалютнай каштоўнасцю”. Часта аўтар будзе твор у адпаведнасці з фанетыка-асацыятыўным прынцыпам, ігнаруючы семантычны элемент. Рэч у тэкстах Зм. Вішнёва губляе рэпрэзентацыйную функцыю (адсутнасць сімволікі, знаканасці, падтэкставасці) і выступае сімуляцыяй матэрыяльнага свету (“Тэнііды футурузныя”, “Фтырус”, “Клёкатамус але таматны соус” і інш.).

В. Жыбуль таксама прапануе тэксты, напісаныя знарок так, каб іх не зразумелі (часам сэнс слоў не разумеюць і самі аўтары).

З’яўленне такіх тэкстаў у паэзіі неагенерацыі, і найперш ва ўласнай творчасці (“Трасфіліпупцыя”, “Мымры, мямлі, румзы, жмінды, цямці-лямці, цюхці!..” і інш.), ён тлумачыць тым фактам, што вершы, як правіла, прыцягваюць увагу або глыбінёй думкі, або поўнай яе адсутнасцю, парадаксальнай абсурднасцю. Эксперыментальную мову бумбамлітаўцаў Дз. Серабракоў прапанаваў назваць “рычанкай” ці “скуголіцай” побач з традыцыйнымі варыянтамі літаратурнай мовы – “наркамаўкай” і “тарашкевіцай”. У адрозненне ад апошніх яна, на думку сяброў суполкі, прэтэндуе на статус міжнароднай: творы, напісаныя ў такім стылі, з’яўляюцца *тэкстамі-касмапалітамі*, бо не патрабуюць перакладу. Іх можа чытаць кожны іншаземец, адшукваючы новыя сэнсы – не выключана, што выкарыстаныя сугуччы будуць выпадкова падобныя да слоў, якія існуюць у яго мове. Да прыкладу: “ібо-бо-бо-бі-бо // агу-ый // агу-ый агу-ый // агу-ый // выпаўз з цемрачы // да вялізнага мбэ // мбэ стаіць // каля небастыка мбэ // мбэ а побач // не подлы гримз-ук // а маду і уані // агу-ый агу-ый агу-ый” (Зм. Вішнёў).

Фетыш бумбамлітаўцаў – складны тазік – стаў сімвалам талерантнасці і касмапалітызму беларускай літаратуры, якая “ўсё жыццё ваюе альбо з немцамі, альбо з маскалямі”. Першы сумесны зборнік сяброў руху “Тазік беларускі” (1998) ужо сваёй назвай адсылае да багушэвічаўскіх “Дудкі” і “Смыка”, яд якіх выводзіцца стогадовая традыцыя абуджэння *нацыянальнай свядомасці* беларусаў. Мэта ББЛ, па словах Ю. Барысевіча, – “разняволенне *нацыянальнай падсвядомасці* – таямнічых і магутных вобразаў, якія раней можна было сустрэць хіба ў вечных снах, што вандруюць па нашай зямлі”.

Адсюль імкненне да разбурэння маральных табу і стэрэатыпаў, пошук балючых нерваў грамадскай свядомасці, радыкальная правакацыя, што тлумачаць панаванне ў творах неагенерацыі раней забароненых тэм, эпатаж, выкарыстанне прыёмаў трэшавай стылістыкі, якая эстэтызуе водар крыві і дэкларуе сваю “немастацкасць”. І гэта не дзіўна, бо гульня са смерцю заўсёды цікавіла эксперыментальнае мастацтва. Сёння некрафілічная тэматыка набывае шырокую папулярнасць ва ўсім свеце (Гл.: Ю. Барысевіч. Некрафілія і патрыятызм. Крыніца. №4–5 (59). 2000). Неабьякавае да яе і новае пакаленне беларускіх творцаў. Феномен засілля смерці ў творчасці сучасных аўтараў можна прадэман-

страваць на прыкладзе паэзіі Зм. Вішнёва (“вось боўтаюся на вяроўцы...”, “я вязу на пахаванне вянок...”, “Некрафілічнае каханне як лозунг”, “Людамакі п’юць мае мозгі” і інш.).

Акрамя герояў-нябожчыкаў, у вершах бумбамлітаўцаў часта надаецца ўвага “расчляненню” мастацкага аб’екта, праз якое асобныя часткі цела становяцца самастойнымі вобразамі; пластычнай хірургіі, адмысловаму мадэляванню целаў (“Дзедава нага”, “Шлях у Еўропу” Ус. Гарачкі, “галава як мячык надзіманы...”, “мая адрэзаная мурынская рука...” Зм. Вішнёва і інш.). Паводле Г. Кісліцынай, гэта выклікана пошукамі “новай цялеснасці, якую трэба ўспрымаць як вынік бяссілля ідэалагічных канцэпцый, з аднаго боку, і бездухоўнасці матэрыялізму – з другога”. Ю. Барысевіч, звяртаючыся да набыткаў псіхааналізу, з’яўленне карцін падобнага кшталту тлумачыць тым, што “аўтар нічога не выціскае ў падсвядомасць, нават наадварот – прызнаецца ў такіх маральных заганах, у такіх крыважэрных фантазіях, якіх у яго насамрэч ніколі не было”. Гэтым, на думку пісьменніка, альтэрнатыўная літаратура адрозніваецца ад традыцыйнай, дзе крываваыя сцэны забойстваў і жорсткіх катаванняў заўсёды падразумявалі выхаваўчы сэнс.

Такім чынам бумбамлітаўцы на практыцы дэмаструюць адзін з асноўных пастулатаў культуры эпохі постмадэрна, згодна з якім “немастацкія” з’явы – брыдкае, агіднае – абвяшчаюцца крытэрыем мастацтва. Так, мастацкім вобразам у іх творах становіцца смецце, паразіты (клапы, блыхі, бацылы, мухі, казюркі, глісты), узнікаюць матывы, звязаныя з натуральнымі фізіялагічнымі патрэбамі чалавека (“Я люблю здаваць аналіз калу...” В. Жыбуля) і інш.

Перфоменсы таксама нярэдка грунтуюцца на сітуацыях, якія датычацца экзістэнцыйных межаў чалавечага існавання (серыя перфоменсаў “Ілля Сін памёр” І. Сіна, “Спецбрыгада афрыканскіх братоў” Зм. Вішнёва), ці прадстаўляюць гледачу “часткі аўтарскага цела”. Так, на прэзентацыі кнігі А. Бахарэвіча “У Сіметрычнай краіне” бумбамлітаўцы частавалі прысутных “мазгамі” аўтара, зробленымі з мяснога фаршу, трускалак і пральнага парашку. Іншы прыклад – “фаршыраваная нага” Зм. Вішнёва, зробленая з фаршу, ячменных камякоў і пачаку дражджэй, якая выстаўлялася ў Магілёве 24 мая 2000 г.

Галоўная мэта такіх дзеянняў – абудзіць, разварушыць аўдыторыю, прымусіць яе суперажываць, хаця б праз рэакцыю смеху,



аднак, трэба заўважыць, часцей за ўсё ў гэтых сітуацыях мы маем справу з чорным гумарам. Эпатаж бумбамлітаўцаў звязаны з імкненнем да пераадолення “безжыццёвасці” беларускай савецкай літаратуры і дасягнення “сапраўднага рэалізму”. У чорны колер афарбаваны смех і ў творах, дзе аб’ектам асмяяння становіцца традыцыйнае нацыянальнае мастацтва слова. Сумна вядомы верш А. Бахарэвіча “Янкабрыль” з яго жорсткай канцоўкай паводле задумы не меў прыватнай скіраванасці; пад “Янкамбрылём” падразумяваўся тут абагульнены вобраз беларускай класічнай літаратуры. Тым не менш у непадрыхтаванага чытача ён наўрад ці выклікаў адэкватную рэакцыю. Больш “мяккімі” варыянтамі бахарэвічаўскага героя ўспрымаюцца “птушка-брылюшка” Зм. Вішнёва і “Нілгевіч” Ус. Гарачкі. Перфоменс Ю. Барысевіча “Эксгумацыя Янкі Купалы” ці “акцыя супольнага пажырання трупа Цёткі, здзейсненая сябрамі літаб’яднання “Бум-Бам-Літ” на Маскоўскіх могілках” (І. Сін) таксама не маюць персанальнага характару, аднак падобныя кпіны не могуць не ўразіць сваім “мастацкім цынیزмам”.

Нягледзячы на тое, што чорны гумар з’яўляецца шырока распаўсюджаным прыёмам постмадэрнісцкай эстэтыкі, адмысловы тып іроніі, уласцівай постмадэрнісцкай свядомасці, у многіх творах бумбамлітаўцаў замяняецца сарказмам зусім іншага гатунку. Прыведзеныя вышэй прыклады выразна дэманструюць наяўнасць энергіі адмаўлення (у дадзеным выпадку папярэдняй культуры) і нават прапанову “пазітыўнай” альтэрнатывы аб’екту смеху. Агрэсіўны характар творчасці суполкі адзначае і Г. Кісліцына: “Пад знешняй “гульнівасцю” творчасці “Бум-Бам-Літа” праглядае даволі ваяўнічы змест. Менш за ўсё гэта нагадвае знакамітую “гульнію” постмадэрнізму”.

В. Акудовіч сцвярджае адваротнае: “Бумбамлітавец і постмадэрніст – браты-блізняты. За гэта сведчыць і той факт, што амаль кожны бумбамлітавец мае (ці збіраецца прыдбаць) свой літаратурны маніфест”. У гэтай сувязі паўстае пытанне, звязанае з вызначэннем мастацка-эстэтычных арыентацый аб’яднання і размежаваннем постмадэрнісцкіх і авангардна-мадэрнісцкіх тэндэнцый у яго межах.

Актыўная форма агрэсіі выяўляецца ў матывах разбурэння. Тыповым іх увасабленнем могуць служыць радкі з твораў Зм. Вішнёва: “Дайце! дайце! тралейбус з кулямётам! // дайце!

дайте! паравоз з гарматай!” (верш “алюмініевыя кактусы...”). Або: “душыць буду пад музыку Феранца Ліста // буду лютаваць пад сонечныя блісы // буду катаваць валютнага ліса” (верш “на тарпедным бронецягніку прышвартуюся...”). Такі захопніцка-разбуральны падыход да класічнай культуры, як і адпрэчванне традыцыйнай літаратуры, не адпавядае пастулатам постмадэрнізму, ды і першапачатковаму лозунгу суполкі: “Бум-Бам-Літ” ні з кім не варагуе”, а сацрэалізм “усяго адзін з эстэтычных дыскурсаў” (В. Акудовіч). Не стасуецца з постэстэтыкай і адсутнасць простага, арыентаванай на масавага чытача, формы твораў удзельнікаў руху. Іх блізкія да вар’яцтва мастацкія практыкі хутчэй нагадваюць пошукі новых выяўленчых магчымасцей творцамі авангарднага кірунку пачатку 20 ст. На карысць мадэрнісцкай арыентацыі гаворыць і адмаўленне бумбамлітаўцамі тэксту ў процівагу яго абагаўленню постмадэрністамі.

Трэба сказаць, прыкметы постмадэрнісцкага стылю (гульня, калаж, цытаванне, эпатаж, містыфікацыя і г.д.) усё ж акрэсліваюцца ў іх творчасці таксама досыць выразна. Некаторыя тэксты і перформенсы нават уяўляюць сабой тыповыя ўзоры постмадэрнісцкай культуры і дэманструюць поўную адпаведнасць стылістыцы яго асобных плыней, і найперш лірыка-постфіласофскага постмадэрнізму (сац-арта і канцэптуалізму). Так, тыповым прыкладам *сац-арта*, які грунтуецца на дэканструкцыі мовы, штампаў і клішэ савецкай масавай культуры, кпінах з дробнапралетарскіх інтарэсаў, з’яўляюцца кнігі “Прыкры крык” (2001) В. Жыбуля, “Пралетарскія песні” (2004) Ус. Гарачкі і інш. У якасці ілюстрацыі можа выступаць верш Ус. Гарачкі “Дзень на вуліцы...”, дзе інтэрпрэтуецца шырока распаўсюджаны ў савецкай паэзіі вобраз “усмешлівага партрэта Ільіча”, а іронія вынікае з неадпаведнасці рэчаіснасці ўяўным ідэалам:

Дзень на вуліцы,  
Ноч на двары –  
Ленін са сцяны ўсміхаецца.  
Бацька напіўся,  
Дзеці плачуць –  
Ільіч са сцяны смяецца.  
Палец пакажу,  
Дулю скручу –  
Правадыр са сцяны рагоча.

**Канцэптуалізм** найбольш паслядоўна праявіўся ў творчасці Зм. Вішнёва. Гэта мастацкая плынь прадугледжвае выхад за межы аднаго з відаў мастацтва і нават самога мастацтва ў сферу яго функцыянавання. Гульня з чытачом мае ў канцэптуалізме пазатэкставы, надтэкставы, “тэатралізаваны” характар, што ажыццяўляецца праз акцыю, перфоманс, хэпенінг.

Цікавым падаецца і выкарыстанне прыёмаў **алеаторыкі**, эстэтыка якой грунтуецца на філасофскай катэгорыі выпадковасці. Так, на імпрэзе, прысвечанай памяці Гіёма Апалінэра (1997), Ю. Барысевіч выстаўляў набор ігральных картаў, прыдатных для стварэння мастацкіх тэкстаў. На кожнай карце была напісана нейкая фраза без канца і без пачатку, і пры любым раскладзе можна было атрымаць непаўторны твор.

Іншымі словамі, у адносінах да творчасці кожнага з маладых аўтараў праяўляецца феномен дыфузіі мастацка-філасофскіх дыскурсаў, і найперш – авангарду і постмадэрнізму. Аморфнасць і эклектычнасць ББЛ абумоўлена і адсутнасцю адзінай эстэтычнай праграмы. “Унікальнасць канцэпцыі [суполкі. – А. Б.] у поўнай яе адсутнасці”, – піша А. Туровіч. Імкненню пашырыць арсенал сродкаў постмадэрнісцкай культуры падпарадкавана адна з першапачатковых задач руху, згодна з якой кожны яго ўдзельнік павінен вынайсці новы спосаб пісьма альбо чытання. У выніку з’явіліся наступныя творчыя канцэпцыі:

1) **Транслагізм**. На думку яго стваральнікаў С. Мінскевіча і А. Туровіча, гэта літаратурна-мастацкі метады, які “стварае (сэнсавыя, пачуццёвыя, абстрактныя...) лабірынты пранікнення скрозь бясконцамерны тунэльны тэкстасвет, дзе тунэлі безупынна то адчыняюцца, то зачыняюцца; спалучае асацыяцыямі розныя ўзроўні звывшматэрыяльнасці”. Так, усялякі збег літараў абавязкова мае некалькі сэнсаў – калі не ў роднай, дык у іншых мовах. На гэтай падставе можна злучыць паміж сабой усе тэксты і мовы, што існуюць у свеце. У адрозненне ад фанетыка-асацыятыўнага пісьма, пра якое вялася гаворка вышэй, мы маем справу не з моўным нігілізмам, а яго антыподам – моўным абсалютызмам. Большасць транслагічных тэкстаў па сваёй сутнасці з’яўляюцца паліндромамі, каламбурамі, шарадамі, анаграмамі ці творами, зашыфраванымі іншымі спосабамі. Таму гэта **тэксты-патрыёты**. “Замежніку, каб зразумець іх, трэба перакласці самога сябе ў семантычную прастору беларускай культуры”, – зазначае Ю. Барысевіч.

Кіаблок цяцьля ан бане,  
Нейкасон ціцьсьве каяр,  
Неезеля шапа таплянэ,  
Ан лепо юцьсе авыяр.  
(аблокі ляцяць на неба...)

Прыкметы транслагізму заўважаюцца і ў паліндромных паэмах В. Жыбуля (“Рогі гор”, “Кацёл клёцак”, “Палігон ног і лап”), вершы А. Бахарэвіча “У Сымэтрычнай краіне...” і інш.

2) **Логафармізм**. Заснавальнік гэтага літаратурна-мастацкага метаду – А. Кавалеўскі. У логафармічных творах павінны гарманічна спалучацца ўзаемазалежныя і ўзаемаўплываючыя слова і форма, прычым пад формай разумеецца зрокавае ўспрыманне і непасрэднае графічнае ўвасабленне мастацкага твора. У выніку тэкст, як у літаратуры эпохі барока, губляе сваю лінейнасць і можа набываць выгляд геаметрычнай фігуры, схемы, малюнка. Гэта дазволіць выклікаць у чытача шэраг паступова ўзнікаючых асацыяцый.

3) **Афрыканізм**. Даволі цьмяны маніфест афрыканізму належыць Зм. Вішнёву: “3. Афрыкозныя творы – самыя моцныя кракадзілы на прасторах сусвету! 4. Афрыканізм – у пэўнай ступені балотная з’ява, у якой булькочуць крывыя крывавыя рукі і вострыя шаблі” і г.д. Мастацкая практыка дазваляе вылучыць яго асноўныя рысы: фанетыка-асацыятыўнае пісьмо, бязладную какафонію гукаў, гіпертрафаваныя вобразы, дэканструкцыю семантыкі, эгацэнтрычнасць, энергічны, тэмпераментны стыль, сінестэзію (паводле В. Акудовіча, “Зміцер Вішнёў бачыць вушамі, а вачыма чуе”), “афрыканскія” матывы. Яго мэта – пераадолець звычайныя межы мастацтва і маўлення. П. Васючэнка даволі цікава тлумачыць узнікненне афрыканізму ў нашай літаратуры як рэакцыю на заўсёдную яе цягу да еўрапейскай культуры.

4) **Нац-арт**. Гэты тэрмін па аналогіі з сац-артам быў ужыты І. Сінам у адносінах да некаторых твораў А. Бахарэвіча. Нац-арт грунтуецца на адмаўленні нацыянальных пафасных абстракцый, кпінах з дробнапатрыятычных ідэй, выкарыстоўвае клішэ і штампы прапагандысцкай савецкай грамадзянскай лірыкі.

О, мілая сэрцу нямецкая мова!  
Багацьце тваіх невычэрпных крыніц

Для моцнага – новых памкненняў аснова  
Для кволага ты – і апора, і зьніч.  
(“Нямецкая мова” А. Бахарэвіча)

Асобныя ўзоры стылю нац-арта падае і Ус. Гарачка (“Наказ Гіла Нілевіча Толіку”).

5) *Тэхнарамантызм*. Так назваў В. Жыбуль ранні перыяд сваёй творчасці, якая выяўляе сінтэз навукі і мастацтва. Да прыкладу, ён здолеў зарыфмаваць паміж сабой усе элементы табліцы Мендзялеева.

6) *Шызарэалізм*, у якім, на думку яго “вынаходніка” Ю. Барысевіча, паядноўваюцца элементы постмадэрнізму і рэалізму. Да згаданага кірунку аўтар далучае шырокае кола твораў бумбамлітаўцаў і нават асобныя яго плыні (транслагізм). Галоўныя прыкметы такіх твораў – бясконцы ўнутраны дыялог з самім сабой; фрагментарнасць адлюстравання рэчаіснасці, прычым навакольны свет успрымаецца амаль літаральна; іранічнасць, што дазваляе самыя розныя прачытанні тэксту; антрапацэнтрычнасць (“рэанімацыя аўтара”), якая, па сутнасці, адпавядае пошукам постмадэрністаў “другой хвалі” (90-х гг.). У паэтыцы твораў вызначальным становіцца апрадмечванне ўстойлівых канструкцый (слоў, фраз, цытат) і пошук пераносных сэнсаў у адназначных семантычных адзінках, замена падзейнага сюжэта на вобразны, дзе плынь асацыяцый развіваецца ў адпаведнасці з логікай сноў, выкарыстанне травесці і іроікамізму і інш.

Літаратурная грамадскасць па-рознаму ставіцца да эксперыментальнай творчасці бумбамлітаўцаў. В. Акудовіч бачыць у ёй “увесь спектр інтэлігібельнай і сацыяльнай праблематыкі, натуральнай для ўсялякага маладога чалавека”. Г. Кісліцына, наадварот, разглядае яе як “спробу стварыць ілюзію руху нацыянальнай літаратуры”, сімуляцыю навуковага дыскурсу і ўвогуле антыэстэтычную з’яву. Думаецца, бруталізацыя і антыэстэтыка ў паэзіі неагенерацыі, якія выглядаюць найбольш палемічнымі, выкліканы супраціўленнем аўтараў абсурду і рыгарызму соцыуму, пошукам ідэалу праз негатыўны досвед.

### 3 Эстэтычныя арыентацыі лірыкі А.Хадановіча

Найбольш паслядоўна прыкметы постмадэрнісцкай эстэтыкі і стылістыкі выявіліся ў творчасці аўтара трох кніг паэзіі – “Старыя вершы” (2003), “Лісты з-пад коўдры” (2004), “Землякі, альбо Беларускія лімэрыкі” (2005) – А. Хадановіча. “Постмадэрнасць Хадановіча, – зазначае вядомы сучасны ўкраінскі пісьменнік Ю. Андруховіч, – уласна кажучы, ляжыць на паверхні, дакладней – аж крычыць з яе. Найперш як падкрэсленая каляжнасць, цытатнасць, пародыяцэнтрычнасць”. Сапраўды, інтэртэкстуальнасць – адна з вызначальных рыс паэзіі А. Хадановіча. Творы вялікіх папярэднікаў падлягаюць дэканструкцыі, своеасаблівай перабудове і пры дапамозе пастышызацыі набываюць новую інтэрпрэтацыю. Па словах Г. Кісліцынай, тэксты А. Хадановіча “паволе ўспрымання на чытацкім узроўні бліжэй за ўсё стаяць да крыжаванак, дзе два-тры неразгаданыя словы не псуюць настрою, а выклікаюць жаданне зазірнуць у слоўнік”. Акрамя шматлікіх цытат (яўных і прыхаваных), рэмінісцэнцый, алюзій, змешчаных у межах аднаго тэксту, у яго паэзіі сустракаюцца і так званыя рэмейкі – творы, узнікненне якіх звязваецца з адным, добра вядомым чытачу, класічным тэкстам (“Хлопчык і копчык”, “Трывожнае шчасце”, “Крынскія санеты”, “Сны літаратара” і інш.). Пры відавочнай інтэлектуальнасці творчасці паэта, якую адзначаюць большасць даследчыкаў, яго вершы валодаюць надзвычай прыцягальнымі для сучаснага чытача якасцямі – займальнасцю, знешняй прастатой, гульнівасцю.

Імкненню стварыць камічны эфект падпарадкавана выкарыстанне аўтарам усіх відаў амонімаў, каламбура як асноўных сродкаў пабудовы тропаў: “я абіраю вольнасць // як абіраюць бульбу”. Або: “Вы мне казалі «спадар» і «выкалі». // Цемра навокал – хоць вока выкалі”. Адметнасць іроніі А. Хадановіча праяўляецца і ў апрадмечванні фразем. Да прыкладу, у вершы “Трызьненне сівой кабылы” ўстойлівы выраз набывае прамое значэнне, і чытачу прадстаўляецца магчымасць пачуць няўцямныя, але высокія мроі і жаданні сівой кабылы Нюсі, яе скаргі на поўнае “праблем” жыццё.

Малы гаспадар у школе  
ня быў – захварэў на герпэс...  
А я ня буду ніколі,

ніколі ня буду на гербе з  
гатоваю ў бітву зданью –  
і плачу ўначы пра нешта.

Часам гульня-пошук парадаксальных сувязей паміж словамі паводле іх гучання ці напісання набліжаецца да эстэтыкі “слоўніка-жартоўніка”: “знэрваваны дачакаецца нірван // заклапочаны пазбавіцца клапоў” (верш “сто дваццаць гадоў садуму”). Увогуле, А. Хадановіч надзвычай уважліва ставіцца да гукапісу (алітэрацыі, асанансу), аднак не з мэтай стварыць слыхавы акампанемент твора, а каб падкрэсліць сэнсавую неадпаведнасць слоў. Не меншая роля ў сумяшчэнні несумяшчальнага, што адлюстроўвае постмадэрнісцкі прынцып полістылістычнасці, належыць “недарэчнаму” выкарыстанню экзатызмаў, макаранічнай мовы, прастамоўных выказаў альбо слэнгу (“будзе рады палкоўнік маркес // і астатнія пацаны”).

Тым не менш нельга прасталінейна сцвярджаць пра механічнае запазычванне і непрадуктыўнае ўжыванне паэтам прыёмаў постмадэрнісцкай культуры. Кажучы словамі Ю. Андруховіча, у адносінах да творчасці А. Хадановіча мэтазгодна гаварыць “пра «постмадэрнізм» як самадастатковую рэфлексію, вечнае распазнаванне сябе і свайго месца”. Па сутнасці, пад інтэлектуальнасцю яго паэзіі трэба разумець не столькі шырокую эрудыцыю аўтара, абазнанасць творцы ў айчыннай і сусветнай літаратуры, якая праяўляецца ў цэнтонным пісьме, шматлікіх алюзіях і рэмінісцэнцыях, колькі адметнасць адлюстравання ім экзістэнцыйных праблем. Апошнія вырашаюцца пісьменнікам ў адпаведнасці з пастулатамі постфіласофіі – без прэтэнзій на спазнанне абсалютнай ісціны.

Згодна з гэтым прынцыпам мяняецца традыцыйны герой літаратуры. У А. Хадановіча яго дзеянні і думкі губляюць выхаваўчы змест, а сам персанаж не далучаецца да ліку станоўчых або адмоўных, таму што ён набывае негераічнае аблічча, іранізуе з (псеўда-) важнасці, з (псеўда-) значнасці сваёй персоны. Пры гэтым ён заўсёды лагічна працягвае шэраг нацыянальных герояў, нават калі выглядае як “Гары Потэр, выдатнік у гуманітарным ліцэі, // пераможца на алімпіядах па бел-чырвона- // белай магіі...”

У адрозненне ад бумбамлітаўцаў, вершатворчасць якіх пераважна вербалізаваная, а часам зусім пазбаўленая асноўных рытмаўтваральных кампанентаў, А. Хадановіч культывуе класічныя

формы верша (санет, альбу, сірвэнт, лімэрык, вершаваны дзённік-эпістальны). Постмадэрнісцкая дэкананізацыя жанраў праяўляецца ў яго творчасці ў мадыфікацыі згаданых вершаваных форм, напаўненні іх не ўласцівым жанру зместам. Паводле Г. Кісліцынай, санеты А. Хадановіча ўтрымліваюць “аскепікі самых розных эпох – ад егіпецкіх мітаў да *modern sagen*, сучасных страшылак”. Цяга да пераасэнсавання паэтам класічных форм дала падставу даследчыцы абазначыць яго творчую манеру як “постмадэрнісцкі класіцызм”.

Асобна трэба сказаць пра *лімерыкі* А. Хадановіча, якія не толькі склалі яго трэцюю кнігу, але і ўпершыню займелі месца ў беларускай культурнай прасторы. Лімерык – гэта монастрафічны верш у англійскай паэзіі, заснаваны на прынцыпе абсурду і таму пазбаўлены дыдактычнасці. Гэта напісаная анапестам пяцірадковая страфа з рыфмоўкай *aabba*, дзе першы, другі і пяты радкі складаюцца з трох стопаў, а трэці і чацвёрты – з дзвюх. У першым радку звычайна называецца герой, яму папярэднічае эпітэт-прыметнік, які выступае яго асноўнай характарыстыкай і з якога далей вынікае нонсэнс, а таксама ўказваецца геаграфічная назва, што становіцца першай рыфмай. Астатнія радкі – лаканічны і смешны апавед пра пэўны выпадак з жыцця героя. Асаблівая сэнсавая нагрузка ў лімерыку ўскладаецца на рыфмы, якія, папершае, павінны быць нечаканымі, па-другое, – дакладнымі, што для А. Хадановіча з яго схільнасцю да каламбураў, тонкай іроніяй і майстэрскай версіфікацыяй не з’яўляецца цяжкасцю.

У адрозненне ад класічных лімерыкаў Эдварда Ліра (“першаадкрывальніка” жанру), дзе прасторавая каардыната (геаграфічная назва) мела ўмоўны характар, а час выступаў усеагульнай катэгорыяй, у мініяцюрах А.Хадановіча часта апісваюцца рэаліі, звязаныя з канкрэтным месцам і канкрэтным момантам гісторыі – сучаснасці або нядаўняй мінуўшчыны, савецкай эпохі. У якасці ілюстрацыі можна назваць наступныя: “Прававерны раскольнік з-пад Веткі...”, РНЕшнік-суворавец з Кобрына...”, “Рамантычны гандляр з Камароўкі”..., “У мазгох мысляра зь Мельнікайтэ...” (маецца на ўвазе В. Акудовіч) і інш. Не абмінае ўвагай аўтар і “герояў” новага часу, дасціпна раскрываючы іх псіхалогію (культуртрэгер, гопнікі, найнавейшы расеец, мафіёзныя хлопцы), а таксама “старую гвардыю” (камсамольскі ваяк, чарнасоценец, партызан, будаўнік камунізму).



Увогуле, кола герояў лімерыкаў даволі шырокае. Найперш А. Хадановіч падае ў гумарыстычных абразках абагульненыя тыпы прадстаўнікоў розных прафесій. У яго кнізе дзейнічаюць мадэльер, выкладчык, участковы, пчаляр, рэстаўратар, гоншчык, дэгустатар і інш. Асобнае месца займаюць літаратары і, адпаведна, тэма мастацтва:

Шанавальнік пісьменства з Асвеі  
том пра снежань чытаў і завеі.  
Так героям яго  
спачуваў, – ого-го! –  
Што баяўся – парык пасівец.

Сярод скразных тэм і праблем зборніка можна назваць нацыянальна-патрыятычную, рэлігійную, маральна-этычную, грамадска-палітычную, якія часта пераплятаюцца ў межах адной мініяцюры. Каханне таксама падлягае іранізаванню і абсурдызацыі і таму часта падмяняецца “сексуальнай заклапочанасцю”:

Німфаманка-юрлівіца з Зэльвы  
стрэла малпу-самца сярод сэльвы.  
Ледзь зрабіла аванс,  
ён увёў яе у транс  
запытаннем: “Ці мадмуазель Вы?”

Нязвыклія, недарэчныя, у адпаведнасці з патрабаваннямі жанру, паводзіны тыповых прадстаўнікоў грамадства часам уражваюць сваёй жыццёвай верагоднасцю ў сённяшніх рэаліях, дзе абсурд набывае значэнне нормы:

Мафіёзныя хлопцы з Дуброўна  
канкурэнтам адпомсцілі кроўна:  
падагрэтай смалой,  
потым бензапілой...  
Карацей, пагулялі цудоўна!

Апошні з працытаваных тэкстаў належыць, паводле слоў самога аўтара, да так званых “цынічных” лімерыкаў, альбо сучасных

страшылак, якія складаюць асобны цыкл. Паводзіны герояў у такіх творах выглядаюць найбольш “экстрэмальна”, а катэгорыя смерці таксама асэнсоўваецца праз постмадэрнісцкую іронію.

Для выяўлення сваёй мастацкай індывідуальнасці А. Хадановіч звяртаецца і да новых вершаваных форм. Маюцца на ўвазе змешчаныя ў цыкле “Good porning!” **антырымы** – арыгінальны аўтарскі жанр паэтычнай мініяцюры. У ім спалучаюцца прыкметы ўсходняга хоку, разанаўскай квантэмы, брахікалана і таўтаграмы, дакладней, супертаўтаграмы (тэрмін С. Федзіна), у кожным слове якой паўтараюцца некалькі пачатковых літар. В. Жыбуль свярджае дакладнасць вынайзенага А. Хадановічам тэрміна: “Калі звычайны (традыцыйны) верш заснаваны на р ы ф м е – гукавым паўторы з а - к л ю ч н ы х частак вершаванага радка (у сілабіцы) ці рытмараду (у сілаба-тоніцы), то антырым, наадварот, характарызуецца паўторам п а ч а т к о в ы х частак вершаваных радкоў [антырыфмай. – А.Б.]”.

Антырымы – гэта нерыфмаваныя трохрадкові, што складаюцца з трох слоў (калі не ўлічваць службовыя часціны мовы). Важную ролю ў такіх мініяцюрах адыгрывае рамачны кампанент тэксту – загаловак, які задае кантэкст успрымання твора.

### ***Раскоша***

раскашляўся  
расскуголіўся  
раскашэліўся

### ***Вопратка***

вопрамецьцю  
вобзем і ўся  
водпаведзь

### ***Казарма***

казаньні  
казюрак і  
казлоў

Антырымы характарызуюцца лаканічнасцю, вобразнай асацыятыўнасцю, філасофскай іранічнасцю. Апошняя дасягаецца за кошт таго, што, гаворачы словамі І. Шаўляковай, “глыбокае нішто” ўшаноўваецца як “глыбокае нешта”: “вар’ятаў // варта // вартаваць” (“Вартасьці”). Або: “мытнікі // на мыліцах // мыслення” (“Мы”).

У пэўным сэнсе іранічная і сама форма цыкла: антырымы змешчаны ў алфавітным парадку, што можна інтэрпрэтаваць як намер аўтара стварыць “азбуку сучаснага мыслення”, “азбуку літаратара-постмадэрніста”, “азбуку абсурду” і г.д.

Адметнасцю ўсёй паэзіі А. Хадановіча з’яўляецца пазітыўная ўстаноўка, аптымістычная настраёнасць, жыццялюбства. Творчае крэда аўтара заключана ў наступных радках з верша “Мастацтва выжывання”: Жыві, колькі стане сілаў. // (Жыцьцё – вялікі прыкол!). Найбольш трапна нязвыкласць, выключнасць асобы з

такім светаўспрыманнем у сучаснай культурнай прасторы агучыла Г. Кісліцына: “Сярод бесцясных постацяў постмадэрновай літаратуры гэты паэт здаецца “ненармальна” жывым, вясёлым і ўлюбёным у свой час”.

## Літаратура

- 1 Акудовіч, В. Верашчака з яйкаў клёкатамуса [Тэкст] / В. Акудовіч // Вішнёў, З. Тамбурны маскіт / З. Вішнёў. – СПб : Невский Простор, 2001. – С. 252 – 254.
- 2 Андрэй Хадановіч [Тэкст] // АРСНЕ. – 2002. – № 3.
- 3 Балахонаў, С. “Архіпеляг постмадэрн”, або Аналізу халодная сьвяза [Тэкст] / С. Балахонаў // АРСНЕ. – 2003. – №3.
- 4 Барысевіч, Ю. Цела і тэкст [Тэкст] / Ю. Барысевіч. – Мн. : БГАКЦ, 1998. – 162 с.
- 5 Барысевіч, Ю. Некрафілія і патрыятызм [Тэкст] / Ю. Барысевіч // Крыніца. – 2000. – № 4–5.
- 6 Бацюкоў, А. Штурханьне ўбок [Тэкст] / А. Бацюкоў // АРСНЕ. – 2003. – № 1.
- 7 Болачка, М. Атлант XXI стагоддзя [Тэкст] / М. Болачка // Дзеяслоў. – 2004. – № 12.
- 8 Борев, Ю. Б. Эстетика: в 2-х т. Т. 2 [Текст] / Ю. Б. Борев. – Смоленск : Русич, 1997. — С. 397 – 412.
- 9 “Бум-Бам-Літ” [Тэкст] // Крыніца. – 2001. – № 10.
- 10 Кавалеўскі, А. Пачатак логафармізму [Тэкст] / А. Кавалеўскі // Першацвет. – 1999. – № 7 – 8.
- 11 Кісліцына, Г. Новы лад! “Полацкае ляда” [Тэкст] / Г. Кісліцына // Маладосць. – 1994. – № 10.
- 12 Кісліцына, Г. BLONDE ATTACK [Тэкст] / Г. Кісліцына. – Мінск : Другі фронт мастацтваў, 2003. – 143 с.
- 13 Кісліцына, Г. Дыстрыбутар харызмы [Тэкст] / Г. Кісліцына // Хадановіч, А. Старыя вершы / А. Хадановіч. – Мн. : І.П.Логвінаў, 2003. – 120 с.
- 14 Лявонава, Е. Плыні і постаці: 3 гісторыі сусветнай літаратуры другой паловы XIX – XX стагоддзяў [Тэкст] / Е. Лявонава. – Мн., 1998.
- 15 Мастацтва дзеяння, альбо Знайсці сваю прастору [Тэкст] // Першацвет. – 1999. – № 10 – 11.

- 16 Постмадэрнізм [Тэкст] // АРСНЕ. – 1999. – № 1.
- 17 Пятроўскі, В. Трызненні постмадэрніста [Тэкст] / В. Пятроўскі // ЛіМ. – 1997. – 27 чэрвеня.
- 18 Сабуць, А. Партрэт беларускага паэта-авангардыста [Тэкст] / А. Сабуць // Рэспубліканскія Купалаўскія чытанні [матэрыялы]. – Гродна : ГрДУ, 2003.
- 19 Тазік беларускі: 3б. вершаў [Тэкст]. – Мінск, 1998.
- 20 Усціненка, У. “Новая кніжка «Старых вершаў»” [Тэкст] / У. Усціненка // ЛіМ. – 2003. – 29 жніўня.
- 21 Хадановіч, А. «Сваёй задачай лічу разбурэнне стэрэатыпаў...» [Тэкст] / А. Хадановіч // Дзеяслоў. – 2003. – № 5.
- 22 Шаўлякова, І. Рэстаўрацыя шчырасці [Тэкст] / І. Шаўлякова // Дзеяслоў. – 2003. – № 6.