

Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь

Установа адукацыі
“Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт
імя Францыска Скарыны”

А. В. БРАДЗІХІНА

90-60-90
**(Сучасны літаратурны працэс:
на шляху да ідэалу)**

Зборнік навукова-крытычных артыкулаў

Гомель
ГДУ імя Ф.Скарыны
2014

УДК 821.161.3'06:82.09
ББК 83.3 (4 Бел=411.3)6–02
Б 87

Рэцэнзенты:
д-р філал. навук М. А. Тычына;
канд. філал. навук, А. П. Бязлепкіна

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

Брадзіхіна, А. В.

Б 87 90-60-90 (Сучасны літаратурны працэс: на шляху да
ідэалу): зб. навук.-крыт. арт. / А. В. Брадзіхіна; М-ва адукацыі
РБ; Гом. дзярж. ўн-т імя Ф. Скарыны. – Гомель: ГДУ
імя Ф. Скарыны, 2014. – 200 с.
ISBN 978-985-439-931-7

У зборніку артыкулаў праз разгляд творчасці найбольш яскравых
прадстаўнікоў беларускай літаратуры мяжы тысячагоддзяў асэнсоўваюцца
разнастайныя аспекты функцыянавання сучаснага мастацтва слова,
звязаныя з вектарамі пісьменніцкіх пошукаў на жанравым, стылёвым і
геройным узроўнях. Асабліва ўвага надаецца такой мастацкай з’яве, як
інтымная лірыка, яе вытокамі і перспектывам развіцця.

Адрасуецца літаратуразнаўцам, выкладчыкам і студэнтам вучы і
шырокаму колу зацікаўленых чытачоў.

УДК 821.161.3'06:82.09
ББК 83.3 (4 Бел=411.3)6–02

ISBN 978-985-439-931-7

© Брадзіхіна А. В., 2014
© Давыдоўская Л. У., афармленне
вокладкі, 2014
© УА “Гомельскі дзяржаўны
ўніверсітэт імя Ф. Скарыны”, 2014

ЗМЕСТ

ПУНКТ АДЛІКУ.....	5
Адметнасці рэалізацыі любоўнай тэмы ў беларускай паэзіі	
XIX стагоддзя.....	5
Мастацкая спецыфіка інтымнай лірыкі Якуба Коласа.....	17
Мастацкая інтэрпрэтацыя тэмы кахання ў лірыцы Максіма	
Танка.....	25
АДЗІНКА ВЫМЯРЭННЯ – КАХАННЕ.....	42
Ці лёгка называцца Дон Жуанам? (Страх і яго мадыфікацыі ў	
лірыцы Л. Дранько-Майсюка).....	42
Пераемнасць традыцый: інтымная лірыка Г. Ахматавай і	
Р. Баравіковай.....	56
Адметнасці суб'ектна-аб'ектнай арганізацыі лірыкі	
Л. Рублеўскай	83
Спосабы рэпрэзентацыі і вырашэння экзістэнцыйных праблем	
у паэзіі В. Куртаніч.....	91
Адметнасці ўвасаблення тэмы кахання ў мастацкай сістэме	
Г. Булыка.....	100
Дарослыя гульні: новая эра (адметнасці развіцця інтымнай	
лірыкі ў XXI стагоддзі).....	106

ТЭОРЫЯ ВЕРАГОДНАСЦІ..... 121

Новы сентыменталізм: лірыка А. Барскага 121

Асноўныя тэндэнцыі развіцця сучаснай рэчыўнай паэзіі..... 134

“Я-герой” паэзіі У. Арлова: гнасеалагічны аспект..... 138

Спосабы рэалізацыі сюжэтнай мадэлі рабінзанады ў
беларускай літаратурнай прасторы..... 145

Жанравыя мадыфікацыі жаночага рамана ў прозе
В. Куртаніч..... 152

Жанр белетрызаваанай біяграфіі ў творчасці В. Карамазава..... 156

Мастацкая мадэль свету ў паэзіі Яна Чыквіна ў кантэксце ідэі
вітальнасці..... 164

**СУДЛІТЭКСПЕРТЫЗА: РЭЦЭНЗІІ І ЛІТАРАТУРНАЯ
КРЫТЫКА..... 170**

Забіць у сабе бонзу (А. Паплаўскі)..... 170

Тэатральны раман, альбо Як прыгатаваць настой ад
бяспамяцтва (Я. Коней)..... 172

Гульні без правіл: два плюсы і адзін мінус (С. Мінскевіч)..... 174

Magister ludi і бурымэ (Ю. Каляда)..... 177

“Дабрыня мацней за тамагаўкі...” (У. Саламаха)..... 180

“Рэверс і аверс жыцця” (В. Стахвюк)..... 182

Прамень святла ў “чырвоным” тумане (В. Шніп)..... 190

Паляванне на апошнюю жанчыну (А. Жук)..... 196

ПУНКТ АДЛІКУ

АДМЕТНАСЦІ РЭАЛІЗАЦЫІ ЛЮБОЎНАЙ ТЭМЫ Ў БЕЛАРУСКАЙ ПАЭЗІІ ХІХ СТАГОДДЗЯ

Каханне належыць да так званых вечных тэм вербальнага мастацтва, літаратурнае ўвасабленне якіх, аднак, не характарызавалася падабенствам, аднапланавасцю на розных этапах культурна-гістарычнага развіцця. Прычына не толькі ў шматаблічнасці кахання, разнастайнасці яго варыянтаў, унікальнасці ўспрымання для кожнага індывіда. Р. Уэлэк і О. Уорэн сцвярджаюць: “Гісторыя пачуцця ўяўляе для даследавання значныя цяжкасці, паколькі пачуццё няўлоўнае і адначасова аднастайнае. <...> Несумненна, аднак, што пачуццё змяняецца, прынамсі спосабы і сродкі яго выражэння” [1, с. 131]. Сапраўды, гісторыя развіцця айчыннай любоўнай лірыкі выразна дэманструе залежнасць мастацкіх падыходаў у адлюстраванні інтымных перажыванняў ад агульнай ідэалагічнай дамінанты, рэгулятываў палавой маралі і культурна-эстэтычнай сітуацыі пэўнай эпохі.

У параўнанні са старажытнабеларускай літаратурай, што служыла моцным сродкам распаўсюджвання і папулярызавання хрысціянскіх пастулатаў, ХІХ стагоддзе, як важнейшы этап нацыянальнай самаідэнтыфікацыі і антрапацэнтрычнай скіраванасці, з аднаго боку, легітымізавала прысутнасць пачуццёвых матываў у культурнай сферы, з другога – арыентуючыся на тагачасныя асветніцкія запатрабаванні, звязаныя з фарміраваннем грамадскай думкі, выхаваннем патрыятызму і вызначэннем беларусамі сваёй ролі ў гістарычным працэсе, усё яшчэ адводзіла інтымнай паэзіі перыферыйнае месца, а таму абумовіла і невялікую колькасць лірычных тэкстаў такога кшталту. У большай ступені апошняе было характэрна беларускамоўнай паэтычнай творчасці, дзе амаль да канца стагоддзя любоўная тэма не набыла паўнаважнасці гучання, выяўляючыся на ўзроўні асобных, часам другарадных (у межах пэўнага верша), матываў, падпарадкаваных кардынальна іншай мастацкай задачы пісьменніка. Так, уласцівы лірычнаму твору К. Каліноўскага “Марыська чарнаброва, галубка

мая...” бунтарскі сацыяльна-рэлігійны пафас цесна знітаваны з вобразам каханай героя, развітанне з якой перарастае тут у зварот да цэлага народа. Зацяняе любоўныя інтэнцыі і адкрытая дыдактычнасць, нават сентэнцыйнасць, вершаў маральна-этычнай праблематыкі Я. Баршчэўскага (“Дзеванька”) і Я. Чачота (“Каб цябе спаліла маланка...”, “Доўга спала дзеванька...”, “А мая ж ты кветачка...”). Часам вобраз жанчыны або калізіі кахання ўвогуле падаюцца ў камічным, пераважна сатырычным, святле (“Ён і яна” Ф. Тапчэўскага, “Маладыя маладзіцы...”, “Шчабячэце, як сарокі...”, “Ой, гаспадыня чорна, як камін...” Я. Чачота, “Сватаная”, “Адказ Юрцы на «Панскае ігрышча»” Ф. Багушэвіча), што само па сабе адмаўляе такім вершам у інтымнасці.

Нарэшце нярэдка на першы план у вершы выходзяць гендарныя праблемы: узаемаадносіны ў сям’і, як правіла, сялянскай, сацыяльны статус жанчыны (“Сірата” В. Каратынскага, “Мейсца нячыстае” А. Гурыновіча, “Удава”, “З кірмашу” Ф. Багушэвіча). Нават тым нешматлікім беларускамоўным творам, дзе каханне становіцца дамінантнай тэмай, да прыкладу, “Заходзіць сонца за горы...” Я. Лучыны (урывак страчанай паэмы “Гануся”, што быў надрукаваны ў газеце “Минский листок” як асобны верш), “Песні Мікіты” з драматычнага верша “Яжовыя” Я. Чачота, відавочна не стае эмпірыкі, адчувальнага асабістага вопыту паэтаў у якасці лірычнай асновы. Гэтыя творы хутчэй схематычныя, таму гаварыць пра сапраўдную пачуццёвасць, аднаўленне эмоцый у іх жывым выглядзе ў дадзеным выпадку не даводзіцца.

Біяграфічныя вытокі, аднак, многія даследчыкі з лёгкай рукі аўтара першага жыццяпісу Я. Баршчэўскага Р. Падбярэскага, бачаць у згаданым вышэй вершы “Дзеванька” (“Ах, чым жа твая, дзеванька, галоўка занята?..”), бо ён створаны ў той перыяд, калі Я. Баршчэўскі быў безнадзейна закаханы ў адрасата – дзяўчыну па прозвішчы Максімовіч, што адпаведным чынам адбілася на настраёвасці твора. Асноўная праблема тут – супрацьпастаўленне матэрыяльных выгодаў і шчырага кахання. Лірычны герой даволі рэзка асуджае дзяўчыну за яе легкадумнасць і ахвяраванне годнасцю і сапраўдным пачуццём у пошуках лепшай долі.

Прывучыла ты двух хлопцаў, як пташак у сеці.

Яны к табе ўдзень і ўночы рады прыляцеці.

І ты к ім лятаеш,

Панскі двор пабуджаеш
На вялікі смех.

<...>

Мадамай табе не быць,
Дзяцей табе не ўчыць,
Віць ты не ўмееш [2, с. 31].

Цяжка не пагадзіцца з М. Хаўстовічам, які назваў гэты верш пэўнай містыфікацыяй. Бо “сапраўды дзіўным было б, каб закаханы паэт, шляхціц, асуджаў дзяўчыну-сялянку за тое, што яна кахае хлопца не са свайго асяроддзя” [3, с. 15]. Дададзім, што і сацыяльны статус Максімавічанкі выклікае палеміку: прыгонная сялянка (У. Мархель), дваровая служанка (А. Лойка), маладая панна (Р. Падбярэскі, Ю. Барташэвіч). Акрамя таго, падобныя матывы даволі распаўсюджаны ў вуснай народнай паэзіі. Надзвычай блізкі па ідэйным напаміненні і нават вобразна-выяўленчых сродках верш ёсць і сярод беларускамоўных стылізацый Я. Чачота:

Каб цябе спаліла маланка,
Што грош любіш, не Сцяпанка!
Недарма дворскі хлеб ела,
Паняю быць захацела! [4, с. 52]

Невысокі па сваіх мастацкіх вартасцях верш “Дзеванька” патрабуе падкрэсленай увагі па той прычыне, што ў айчыннай літаратуразнаўчай навуцы яго прынята лічыць першай аўтэнтчнай спробай у беларускай інтымнай лірыцы. І хаця паводле часу напісання верша (1809 г.) і ўскоснай прысутнасці матываў кахання гэтае сцверджанне справядлівае, то ідэйна-эстэтычная скіраванасць твора і форма данясення аўтарскай думкі ўсё ж вымушаюць далучыць яго не да любоўнай паэзіі, што ўспрымаецца ў якасці рэакцыі на “«эротыкі» да «анакрэонтыкі» Францішка Князьніна” [3, с. 15], а да так званай эталагічнай лірыкі.

Полілінгвізм як адметная рыса літаратурнага працэсу XIX стагоддзя дазваляе разглядаць у межах айчыннага вербальнага мастацтва і польскамоўны корпус тэкстаў, часта па многіх эстэтыка-філасофскіх прыкметах супрацьпастаўлены беларускамоўнаму. Па словах М. Хаўстовіча, “беларускае прыгожае

пісьменства першае паловы XIX ст. выяўляла сябе як дзве разрозненыя мастацкія сістэмы. Першая – польскамоўная – выступала як прафесійная літаратура, арыентаваная на пэўную мастацкую і моўную культуру. Другая – беларускамоўная – працягвала традыцыі народнага вершаскладання” [5, с. 29]. Аднак трэба зазначыць, што ў адносінах да інтымнай паэзіі апазіцыя “шляхецкі (рыцарска-сармацкі) этычны кодэкс – традыцыйнае народнае светаразуменне” не супадае ў абрысах адпаведна з польскамоўнай і беларускамоўнай творчасцю.

Так, даволі вялікае кола рамантычна-сентыментальных вершаў, напісаных на мове тагачаснай шляхты, апявае сялянскае, вясковае каханне. Як правіла, гэта ўзоры апавядальнай лірыкі з ролевым суб’ектам, стылізаваныя пад фальклорныя творы або з выкарыстаннем элементаў народна-песеннай паэтыкі (“Туга” Р. Зянькевіча, “Песня свата на сялянскім вяселлі” І. Кулакоўскага, “Сонца”, “Праснічка” Я. Чачота, “Купала” А. Петрашкевіча, “Два каханні” В. Каратынскага, “Абразок” Я. Лучыны, “Ціха над рэчкай дрэва вякуе...” А. Гурыновіча і інш.). Сярод найбольш папулярных матываў тут – матывы чакання дзяўчынай мілага з дарогі / вайны, прагі шлюбу, а таксама неабходнасці заслужыць каханне сваімі станоўчымі якасцямі: працалюбствам, цнотай, чуйнасцю, дабрынёй (такі від пачуцця старажытных грэкі называлі прагмай).

Рыцарская тэматыка ў інтымнай лірыцы XIX стагоддзя рэалізуецца пераважна праз зварот да вобраза Прыўкраснай Дамы, што надзяляецца боскай сутнасцю, нябеснымі характарыстыкамі, выступае незямной і рэальнай жанчынай адначасова. Найбольш яскрава гэты комплекс мастацка-вобразных структур праглядаецца ў цыкле “Адэскія санеты” А. Міцкевіча, вершах “Зачараваны край” Я. Баршчэўскага, “Раманс” Ф. К. Агінскага, “Да К.” К. Э. Вайніловіча, “Баркарола” Ю. Корсака, “Яна ці помніць? Дзякую з глыбіняў духа...” Э. Жалігоўскага, “Усюды ты” Г. Шапялёвіча, “Ад’езд” А. Янушкевіча, “З гісторыі жыцця і песні” Я. Лучыны, “Скуль вы, былога салодкія гукі...” А. Гурыновіча, “У лодцы” А. М-скага (цікава, што за мужчынскім псеўданімам любоўнага верша хаваецца Зоф’я Манькоўская) і інш. Але лірычныя героі тут не здзяйсняюць подзвігаў у імя каханай, яны часцей схільны рэфлексаваць і наракаць на свой горкі лёс, што разлучыў іх з любай: “Скуль вы былога салодкія гукі. // Што ж я вас чую ноччу,

уранні? // Зноўку пакуты, слёзы і мукі // Зноў гарачэе, чую, каханне” [6, с. 117]. Дамінантны эмацыйна-псіхалагічны стан у такіх лірычных творах можна вызначыць як *ubi sunt* (туга па страчанаму). Нярэдка ўзмацняецца ён і матывамі выгнанніцтва, беспрытульнасці, адчаю, чакання смерці. Слёзы закаханага мужчыны ўспрымаюцца ў такім выпадку праявай своеасаблівага катарсісу, спробай ачышчэння душы ад скрухі і самоты, а адвечная праблема “каханне і смерць” набывае выгляд формулы “каханне або смерць”:

Як хутка прамільгнула мара залатая!
Я плачу! Ці расінка ўпала мне з нябёсаў?
Ты ўчула, неба, што ў мяне журба цяжкая,
Над маім ты плачаш лёсам.

Мне верыцца, калі смяртэльна ты пануры,
Палёжку неба прынясе табе слязамі;
Ды я ўжо чую спеў салоўкі між лясамі –
І ў душы сціхаюць буры.

Салоўка, як жыццё закончыцца імкліва
І дух мой адляціць да вечнасці дадому,
Ты заспявай, бо над магілай так чуліва
Болей не спяваць нікому [6, с. 255].
(Т. Лада-Заблоцкі, “Вілія”)

Адметна, што ў тых творах, дзе дзейнічаюць старадаўнія воі-рыцары, адносіны да жанчыны далёкія ад узвышэння і абагаўлення. Так, ужо сама назва верша-песні “Жахлівы падзел здабычы” са “Спеваў пра даўніх ліцвінаў да 1434 года” Я. Чачота даволі красамоўная. Не могучы падзяліць палонную “гожанькую панну”, воі прымаюць “саламонава рашэнне”: “Ухапіў адзін з іх // Меч свой у хвіліну // І рассек з размаху // Напалам дзяўчыну” [7, с. 70]. Не менш драматычныя калізіі разгортваюцца ў баладзе “Ляшка” Т. Лады-Заблоцкага, дзе гераіня, не жадаючы мірыцца са сваім паднявольным становішчам, падманвае ворага і здзяйсняе самагубства. Падобны вобраз невысакароднага паводле сваіх маральных якасцей рыцара ўвасоблены і ў баладзе Я. Чачота “Мышанка”.

Сутыкненне шляхецкага і сялянскага назіраецца ў паэтычных творах, у аснове якіх ляжыць праблема сацыяльнага мезальянсу, што, на думку творцаў, не мае перспектывы. Так, прыгонная дзяўчына адмаўляецца ад багацця і свабоды на карысць кахання ў вершы “Не хачу” А. Гурыновіча. У. Сыракомля стварае з’едліва-сатырычны абразок “Да ***”, дзе сцвярджае немагчымасць пачуццёвых адносінаў паміж паннай, што прывыкла да раскошы, і селянінам. Нават калі такая сувязь мае месца, як у баладзе “Рыбка” А. Міцкевіча, то фінал яе трагічны. Падманутая каханым, які бярэ шлюб з князеўнай, Крыся, застаўшыся з немаўляці і не могучы вытрымаць здрады і ганьбы, кідаецца са стромы ў вір ракі.

Як бачым, праблема кахання і багацця распрацавана і ў ліра-эпіцы XIX стагоддзя. Варта прыгадаць балады “Свіцязь” Я. Чачота і “Свіцязь-возера” Т. Зана, “Роспач” Я. Баршчэўскага і інш. У аснову першых дзвюх пакладзена вядомае паданне пра затапленне возера Свіцязь. Прычым калі ў Я. Чачота дзяўчына выступае ахвярай скапнасці бацькі (“Аддам у замужжа дачку я // Таму, хто шмат золата мае” [4, с. 141]), у выніку чаго здзяйсняецца забойства, то Т. Зан выкарыстоўвае больш тонкую матывацыю. У баладзе апошняга менавіта ганарлівасць Праксы (а гэта, паводле хрысціянскай этыкі, найцяжэйшы з усіх смяротных грахоў) становіцца прычынай суромага пакарання ўсіх жыхароў горада, што дыдактычна тлумачыцца пісьменнікам у фінале балады: “Хвала вам, цнатлівыя пані, // Вы варты высокага слова, // Бо цнота – красы ёсць аснова” [8, с. 212].

“Роспач” Я. Баршчэўскага ўяўляе сабой так званую “жахлівую баладу”, змрочна-містычная атмасфера якой адчувальна з самых першых радкоў. Баярын, прайграўшы маёнтак і грошы ў карты, прыходзіць у дом чарнакніжніка з просьбай дапамагчы ажаніцца з дачкой багатага ваяводы Альдай. Жахлівы каларыт ствараецца праз дэталёвае апісанне магільных пейзажаў, прыём нечаканасці, вобразную сістэму прывідаў-зданяў, а таксама прыём градацыі, паступовае ператварэнне Альды ў пачвару: спачатку баярын заўважае змяю замест пояса, затым жамчугі ператвараюцца ў чарвей, валасы жанчыны – у клубок змей, аднак, падбадзёраны яе словамі, герой яшчэ верыць у поспех сваёй дамовы з д’яблам. Урэшце на цвінтары з’яўляюцца пачварныя здані-нябожчыкі, і баярын памірае. Дарэчы, градацыя выкарыстоўваецца ў творы

двойчы: “відушчасці” героя папярэднічае разуменне існасці Альды чытачом, боязь ёю крыжа, святла, халоднасць і бледнасць. Увогуле, хтанічныя істоты ў творах з баладным субстратам даволі часта ажыццяўляюць сувязь паміж закаханымі. Так, да прыкладу, у творы “Труган” У. Сыракомлі менавіта гэтая містычная птушка з чалавечай рукой у дзюбе становіцца сімвалам страты надзеі: “Ой, руку я ўжо пазнала! // Той, чыя – не ўстане: // Гэты персцень даравала // Міламу ў расстанні...” [9, с. 47].

У гэтым кантэксце варта адзначыць яшчэ адзін цікавы любоўны матыў паэзіі XIX стагоддзя – каханне паміж чалавекам і інфернальнай істотай. Вытокі балады “Зорка Лятавец” Ю. Корсака, на думку І. Штэйнера, “схаваны ў славутых біблейскіх радках аб прыўкрасных *дщерях человеческих*, на якіх звярнулі ўвагу прапаўшыя анёлы” [10, с. 64]. Гераіня шчыра закахалася ў “Гнанага з Нябёс Анёла” [6, с. 235], хаця пачуццё гэтае мяжуе са страхам, бо яна прадчувае цёмную сутнасць люблага: “Ды ў цябе ёсць пэўна штосьці // Ад пякельнае загубы” [6, с. 235]. Нягледзячы на тое, што любоў у рамантычным светаадчуванні набывае асаблівую каштоўнасць, за сваю містычную вандроўку з каханым да зор, згодна з народным і хрысціянскім этычным кодэксам, дзяўчына жорстка пакарана пакутлівай хваробай і смерцю.

Самай папулярнай сярод міфалагічных істот у паэтычных творах з любоўнымі калізіямі з’яўляецца русалка ці, як варыянт, Лясная дзева, Марская каралева (“Свіцязянка” А. Міцкевіча, “Русалка-спакусніца”, “Фантазія”, “Рыбак”, “Зачараваны край” Я. Баршчэўскага, “Русалкі” А. Грот-Спасоўскага, “Да Нёмана” Ю. Корсака, “Абразок” Я. Лучыны і інш.). Адметна, што ў гэтых творах русалкі прывабліваюць мужчын не смехам, як у рускай літаратурнай традыцыі, і не спевамі, што характэрна еўрапейскаму вербальнаму мастацтву. Спакушаюць яны пераважна сваімі грацыёзнымі рухамі:

Косы іх з золата, снежныя ўлонні
Сэрца чыё не зламаюць?
Рух іх пажадлівы, воч іх бяздонні
Вабяць кагосьці, шукаюць.
Сотню разоў мо яны за гадзіну
Злучацца, то разбягуцца,

Сотню разоў мо на траў зеляніну
Мякка, ляніва кладуцца [6, с. 103].
(А. Грот-Спасоўскі, “Русалкі”)

Або:
Русалка кружыць і вабіць так,
Каб закахаўся ў яе юнак:
То сядзе ў лісцік, то скача з дрэў,
Як салавейкі пяшчотны спеў.

Гуляе з кветкай, а кроплі расы,
Як перлы, ніжа ў валасы [2, с. 48].
(Я. Баршчэўскі, “Зачараваны край”)

Каханне да гэтых істот звычайна пагражае мужчынам небяспекай, як у фальклорных павер’ях, але часам функцыі літаратурных русалак палярна адрозніваюцца ад народных уяўленняў. Больш за тое, у паэзіі XIX стагоддзя інфернальнае можа трансфармавацца ў сакральнае. Так, створаны А. Міцкевічам арыгінальны вобраз свіцязянкеі з аднайменнай балады выступае ўвасабленнем справядлівасці і маральнасці, сапраўднай рамантычнай гераіні, здольнай караць толькі ў выпадку парушэння клятвы “пеклам і раем у верным каханні” [11, с. 77]. А ў баладзе “Свіцязь” далучанасць гэтай істоты да хрысціянскага свету фармулюецца прамі: “Праз вусны мае ён вам, Бог літасцівы, // Раскрыць хоча возера былі” [11, с. 73]. Трэба сказаць, што містычнымі характарыстыкамі, рысамі чараўніцы ў інтымнай лірыцы пазамінулага стагоддзя часта надзяляецца і звычайная жанчына (вершы “Партрэт Стэфы” В. Дуніна-Марцінкевіча, “Узнагарода за здраду” Л. Зянковіча, “Зося, дзяўчына-свавольніца” І. Ходзькі, “Бірута – жонка Кейстута” Я. Чачота і інш.).

Аблічча літаратуры, у тым ліку інтымнай лірыкі, любой эпохі не ў апошнюю чаргу вызначаецца праз спецыфіку вобразна-сімвалічнага поля, а таксама ўстойлівага слоўніка 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*. Іншымі словамі, паэзія кахання мае сваю атрыбутыку на кожным этапе культурна-эстэтычнага развіцця і ў кожнай нацыянальнай

прасторы, што дазваляе ўспрымаць інтымную лірыку пэўнага стагоддзя як цэласную мастацкую сістэму. Так, аналізуючы паэтычную фразеалогію рускай любоўнай элегіі пачатку XIX стагоддзя, Л. Гінзбург піша: “Слёзы, мары, кіпарысы, урны, маладосць, радасць – усё гэта таксама сваго роду стылістычныя «сігналы». Яны адносна адназначныя (наколькі можа быць адназначным паэтычнае слова), і яны вядуць за сабой шэраг прадвызначаных асацыяцый, што вызначаюцца ў першую чаргу не дадзеным кантэкстам, але зададзеным паэту і чытачу кантэкстам стылю” [12, с. 27].

Калі складаць падобны ланцуг “сігналаў” для беларускай інтымнай лірыкі пазамінулага стагоддзя, то можна вызначыць наступныя дамінанты: зоркі, месяц, човен (лодка), возера або рака, слёзы, маладосць, лёс, наканаванасць, Бог, зямны рай і страчаны рай, бура, ружа або шыршына, салавей, сон, магіла, хворае сэрца, шлюб. Так, зоркі ў любоўных вершах успрымаюцца не толькі ў якасці дэкаратыўнага элемента або аднаго з самых распаўсюджаных метафарычных найменняў каханай. Нярэдка паэты надаюць ім функцыю яднання закаханых у разлуцы, што пазней будзе па-майстэрску ўвасоблена М. Багдановічам у яго славутым “Рамансе” (“Зорка Венера ўзышла над зямлёю...”). У якасці ілюстрацыі падобнага вырашэння вобраза назавем вершы “Смутац на чужыне” В. Дуніна-Марцінкевіча, “Да ***” (“Ніколі, нідзе не магу я расстацца з табою!..”) А. Міцкевіча, “Баркарола” Ю. Корсака.

Папулярнасць вобраза чоўна (лодкі) у любоўнай лірыцы XIX стагоддзя невыпадковая, бо можна з поўным правам гаварыць, што паэзія гэтага перыяду – гэта паэзія воднай стыхіі. Прысутнасць ракі або возера заўважаецца ў вялікай колькасці вершаў з матывамі кахання: “Да Нёмана” А. Міцкевіча, “Смутац на чужыне”, “Партрэт Стэфы” В. Дуніна-Марцінкевіча, “Зачараваны край” Я. Баршчэўскага, “Да Нёмана” Ю. Корсака, “Санет” (“Навей, каханка-муза, аб Дзвіне ўспаміны...”) А. Крумана, “Вілія” Т. Лады-Заблоцкага, “Усюды ты” Г. Шапялёвіча, “Баркарола” Ю. Корсака, “У лодцы” А. М-скага, “Дзве заранкі”, “Абразок”, “З гісторыі жыцця і песні” Я. Лучыны і шмат іншых. Менавіта на берагах вадаёмаў лірычных герояў наведваюць Музы, вобразы якіх, дарэчы, у большасці выпадкаў не зліваюцца з вобразамі каханых жанчын.

Паказальна, што адзін з папулярных тагачасных літаратурных часопісаў меў назву “Рубон” (гістарычнае найменне Заходняй Дзвіны).

Такая падкрэсленая ўвага да родных краявідаў не толькі даніна сентыменталізму. Беларускае прыгожае пісьменства XIX стагоддзя з яго мастацка-эстэтычным сінкрэтызмам пакінула ўзоры любоўнай лірыкі самай рознай стылістыкі – ад класіцыстычнага петракізму і пачуццёвай буколікі да містычна-фантастычнага рамантызму, які ўнікаў толькі экзатычных і арыентальных матываў у паэзіі кахання (ці не адзіны прыклад – верш “Пышны малюнак” Я. Лучыны, дзе апяваецца прыгажосць грузінскай дзяўчыны). Тут правамерна гаварыць пра фарміраванне даволі ўстойлівай традыцыі спалучэння патрыятычнага і любоўнага пачаткаў, яскрава выяўленай нават у сучаснай вершатворчасці. Прычым карэляцыя паміж імі можа зводзіцца да набліжэння, нават атаясамлівання (“Адэскія санеты” А. Міцкевіча, вершы “Уцеха” Я. Чачота, “Да Юлі”, “Зачараваны край” Я. Баршчэўскага, “Смута на чужыне” В. Дуніна-Марцінкевіча, “Вязень” Т. Зана, “Да панны А. Д.” Ю. Ляскоўскага, “Мазурка” Р. Суходольскага і інш.), або праблемы выбару, у якім перавага аддаецца любові да Айчыны (балада “Наваградскі замак” Я. Чачота):

Ах, ганьба таму, хто пачуццям адданы,
Свой край на дзяўчыну мяняе.
Каханкаю першаю нашай – айчына,
Ёй служым, яе мы шануем,
Другая ж каханка – вядома ж, дзяўчына,
Якую кахаем, мілуем [4, с. 95].

Эскалацыя ў любоўнай паэзіі комплексу вобразна-выяўленчых структур, звязаных з абсалютам (Бог, анёл, лёс, рай, наканаванасць, доля і да т. п.) абумоўлена распаўсюджанасцю правідэнцыялізму як тэалагічна-філасофскай асновы светапогляду, уяўленнем пра каханне ці яго адсутнасць у якасці выніку вышэйшай наканаванасці, а таму жыццёвыя выпрабаванні бачацца лірычным героям хаця і пакутлівымі, але не настолькі важнымі, бо “мне шлюб даў Бог з тваёй душою” [13, с. 83] (А. Міцкевіч). Паводле сваёй аксіялагічнай значнасці каханне тут становіцца роўнавялікім

самому жыццю (“Трэба кахаць!” В. Дуніна-Марцінкевіча, “Бярозка” В. Каратынскага): “Што каханнем называем, // Тое шчэ й жыццём завецца” [6, с. 193]; крыніцай ўсіх даброт, здольнай спараджаць толькі ўсеагульную любоў (“Няновая думка” Я. П. Вуля, “Свіцязь-возера” Т. Зана, “З гісторыі жыцця і песні” Я. Лучыны), і адкрывае дарогу на нябёсы (“Трэба кахаць!” В. Дуніна-Марцінкевіча, “Люблю я” А. Міцкевіча):

Што нашае жыццё ў апатычным стане?
Адвечная нуда, смяротнае кананне;
Адно каханне чалавека ажыўляе,
І ўцякае сум, і неба нас вітае.
Значыць, нам каханне трэба,
Каб знайсці дарогу ў неба [14, с. 418].
(В. Дунін-Марцінкевіч, “Трэба кахаць!”)

Такім чынам, нягледзячы на тое, што інтымная паэзія XIX стагоддзя даволі неаднародная і стракатая на вобразна-выяўленчым узроўні, прадстаўленая разнастайнымі стылёвымі ўзорамі – ад класіцыстычнага петракізму і пачуццёвай буколікі да містычна-фантастычнага рамантызму, відавочна, што яна ўяўляе сабой цэласную мастацкую сістэму, якая, у сваю чаргу складаецца з дзвюх адрозных, але не супрацьпастаўленых эстэтыка-філасофскіх падсістэм – беларускамоўнай і польскамоўнай любоўнай лірыкі. Комплекс адметных мастацкіх атрыбутаў паэзіі кахання гэтага перыяду рэпрэзентаваны найперш устойлівым падыходам яднання патрыятычнага і любоўнага пачатку, выразным дамінаваннем вобразна-сімвалічных структур, звязаных з воднай стыхіяй, а таксама з Абсалютам ці інфернальным, якое мае здольнасць трансфармавацца ў сакральнае. Любоўная паэзія XIX стагоддзя запачаткавала многія традыцыі ва ўвасабленні феномена кахання, якія атрымалі сваё развіццё ў наступныя літаратурныя эпохі.

Спіс выкарыстаных крыніц

1 Уэллек, Р. Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен . – М.: Прогресс, 1978. – 325 с.

2 Баршчэўскі, Ян. Выбраныя творы / уклад., прадм. і камент. М. Хаўстовіча. – Мінск: “Беларускі кнігазбор”, 1998. – 480 с.

3 Хаўстовіч, М. В. На парозе забытае святыні: творчасць Яна Баршчэўскага / М. В. Хаўстовіч. – Мінск: ВТАА “Права і эканоміка”, 2002. – 186 с.

4 Чачот, Ян. Наваградскі замак: творы / уклад., пер., прадм. і камент. К. Цвіркі. – Мінск: Маст. літ., 1989. – 327 с.

5 Хаўстовіч, М. В. Гісторыя беларускай літаратуры 30–40-х гг. XIX ст.: дапаможнік для студэнтаў філал. спец. вышэйш навуч. Устаноў / М. Хаўстовіч. – Мінск: БДУ, 2001. – 171 с.

6 Раса нябёсаў на зямлі тутэйшай; Беларуская польскамоўная паэзія XIX стагоддзя: вершы / уклад., прадм. і камент. У. Мархеля. – Мінск: ППП імя Я. Коласа, 1998. – 622 с.

7 “Спевы пра даўніх ліцвінаў да 1434 года” Яна Чачота – гістарычны эпас беларусаў / уклад. В. Ліцвінкі; пер. К. Цвіркі, С. Судніка; камент. С. Судніка. – Мінск: УП “Тэхнапрынт”, 2004. – 124 с.

8 Філаматы і філарэты: зборнік / уклад., пер., прадм. К. Цвіркі. – Мінск: “Беларускі кнігазбор”, 1998. – 400 с.

9 Сыракомля, У. Добрыя весці : паэзія, проза, крытыка / уклад. і камент. У. Мархеля, К. Цвіркі; прадм. К. Цвіркі. – Мінск: Маст. літ., 1993. – 526 с.

10 Штэйнер, І. Ф. Шматмоўная літаратура Беларусі XIX стагоддзя / І. Ф. Штэйнер. – Мінск: Бел. навука, 2002. – 171 с.

11 Міцкевіч, А. Выбраныя творы / уклад., прадм. і камент. К. Цвіркі. – Мінск: “Беларускі кнігазбор”, 2003. – 640 с.

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

13 Яна і Я: вершы і песні пра каханне / уклад. Ул. Сіўчыкаў, Р. Шастак. – Мінск: ПУП “Радыёла-плюс”, 2005. – 512 с.

14 Дунін-Марцінкевіч, В. Творы / уклад., прадм. і камент. Я. Янушкевіча. – Мінск: Маст. літ., 1984. – 527 с.

МАСТАЦКАЯ СПЕЦЫФІКА ІНТЫМНАЙ ЛІРЫКІ ЯКУБА КОЛАСА

Інтымная лірыка Якуба Коласа пры агульнай перманентнай увазе айчыннага літаратуразнаўства да спадчыны класіка не становілася аб'ектам спецыяльнага даследавання. Выключэнне складае хіба толькі артыкул М. Цікоцкага, прысвечаны лінгвістычным назіранням над стылістыкай асобных любоўных вершаў песняра (“Роднае слова”. 2006. № 11). У савецкі час гэтая далікатная тэма, якая не ўпісвалася ў агульную манументальную канцэпцыю вобраза сялянскага паэта, старанна замоўчвалася, больш за тое, агульнапрынятым лічыўся тэзіс, што ў спадчыне Якуба Коласа адсутнічаюць аўтабіяграфічныя вершы інтымнага характару. В. Міцкевіч, унучка паэта, і Д. Міцкевіч, ягоны старэйшы сын, сведчаць: “У шматлікіх пісьмах Коласа да некаторых жанчын можна знайсці прызнанні ў закаханасці, часта заканчваюцца лісты словамі «люблю», «цалую» і г. д. У свой час многае з такога было апушчана, у прыватнасці, пры публікацыі пісем Коласа да Святланы Сомавай” [1, с. 299]. Аднак справа не толькі ў ідэалагічна бездакорным іміджы паэта, якога патрабавалі рэаліі эпохі. Сам Канстанцін Міхайлавіч прызнаваўся ў другаснасці інтымнага ў параўнанні з грамадзянскім: “Я саромеўся тых вершаў. Завёў нават на іх запісную кніжку і навідавоку не пакідаў, пісаў яе ў пільчаку. У друк нічога не падаваў, няёмка адбіраць месца ў газеце і час у людзей на сваё, што толькі мне належала. Я дзівіўся, не дабіраў ладу, як гэта можна адважыцца друкаваць вершы пра каханне?” [2, с. 180]. І хаця гэтыя словы тычацца толькі цыкла вершаў, прысвечанага будучай жонцы пісьменніка Марыі Дзмітрыеўне Каменскай, можна меркаваць, па якой прычыне з ранняга перыяду творчасці захаваліся літаральна адзінкавыя ўзоры інтымнай лірыкі паэта ці творы з ледзьве маркіраванымі любоўнымі матывамі (“Образ далёкий, образ желанный...” (1905), “Каханне” (1907), , “Пясняр вясны” (1909), “Дзе б я ні быў, што б ні думаў...” (1910), “Заход сонца” (1911), “Дзяўчыне” (1912), “Я хачу аб табе...” (1914) і інш.).

Цікавасць да інтымнага пачатку ў жыцці і вершатворчасці класіка ўзнікла ў 1990–2000-я гг., а асабліва ўзмацнілася пасля выхаду падрыхтаванай супрацоўнікамі Дзяржаўнага літаратурна-

мемарыяльнага музея Якуба Коласа кнігі “Песня натхнення” (2007), якая змяшчала 54 вершы, прысвечаныя розным жанчынам, і якая, на жаль, ужо сёння з’яўляецца бібліяграфічнай рэдкасцю. Нарэшце, публікацыя ў 2008 годзе шчырых і ў многім нечаканых мемуараў малодшага сына пісьменніка Міхася Міцкевіча “Пад бацькоўскім дахам” (“Дзеяслоў”. 2008. № 32) сталася ледзьве не літаратурнай сенсацияй. Гэтыя матэрыялы адкрылі беларусам новыя, не вядомыя шырокай публіцы старонкі жыцця Якуба Коласа і пэўным чынам праяснілі пытанне адрасатаў яго інтымнай лірыкі.

Але нават такая колькасць нешматлікая вершаваная спадчына (каля дзявяноста даступных сёння твораў) дае падставы зрабіць пэўныя назіранні, якія будуць карыснымі для цэласнага ўяўлення пра Канстанціна Міхайлавіча як асобу і пра яго паэзію.

Першае, што заўважаецца пры прачытанні інтымнай лірыкі Якуба Коласа, – экзістэнцыйная адзінота яго лірычнага героя, якая праступае амаль ва ўсіх вершах незалежна ад перыяду іх напісання і адрасатаў паэтычных пасланняў. Заканамерна, што падобныя матывы прасочваюцца ў творах, прысвечаных расстанню, часовай ці заўсёднай разлуцы закаханых (“На развітанні”, “Песня аб песні”, “Пясняр вясны”, “На ростанках”, “Былінцы” (“Хацеў, каб усё было ясна, лагодна...”)) і інш.), і ўзмацняюцца матывамі распачы і скрухі ў творах, напісаных на смерць любай жонкі паэта, Марыі Дзмітрыеўны (“На ростанях”, “У родных мясцінах”, “Ці дома я, ці я ў паходзе...”, “М. Д. М.” (“Ляжыш ты ў зямлі, мая зорка...”)) і інш.). Разам з тым суб’ект пачуваецца ўнутрана самотным безадносна да нейкіх знешніх падзей, яму накіраваны “лёс сірочы” [3, с. 64] (“Былінцы” (“Завяў лапчасты ліст на дубе...”)), “Ён жыў адзін, адзін душою” [4, с. 236] (“Пясняр вясны”), выказвае “Лучшие чувства души одинокой” [4, с. 392] (“Живая могила”). Падобнае адчуванне з’яўляецца настраёвым лейтматывам не толькі любоўных вершаў, але менавіта тут яно набывае новае гучанне: нават наяўнасць духоўнай блізкасці не выратаўвае ад задушлівай адзіноцы, як у вершы, напісаным праз год пасля вяселля:

Я хачу аб табе
З кім хоць слоўка сказаць,
Сэрца гора, тугу
І сумненні прагнаць.

Але ж толькі няма
З кім мне сум падзяліць,
І я мушу адзін
Перажыць, перабыць [5, с. 49].
(“Я хачу аб табе...”, 1914)

Лірычны герой не схільны вінаваціць абставіны ці іншых людзей у сваіх жыццёвых няўдачах. Яго пазіцыя выразна праступае ўжо ў раннім вершы “Дзяўчыне” (1912): “Не кажы, што злыя людзі // І што свет паганы: // Сэрца крыўду ўсю забудзе, // Час загоіць раны” [5, с. 32]. Увогуле, матыў віны вырашаецца ў інтымнай паэзіі Якуба Коласа досыць паказальна для разумення ўсёй яго канцэпцыі кахання і адметнасцей мастацкага ўвасаблення вобраза жанчыны. Так, у аўтапсіхалагічным лірычным творы, прысвечаным “Былінцы” – Аляксандры Антонаўне Кетлер-Яцкевіч, апошняму захапленню народнага паэта, ён, адзначаючы халоднасць і няшчырасць сваёй абранніцы, падкрэслівае: “Ды так мне і трэба, старому дурніцы, – // Нашто было мары юнацкасці сніць? // А мілай Былінкі, мае чараўніцы, // Ніколі і ў мыслях не буду вініць” [3, с. 41]. Калі разглядаць гэтую сітуацыю ў кантэксце ўспамінаў Міхася Міцкевіча пра даволі прагматычнае стаўленне Алесі да пачуццяў Якуба Коласа, то агульнапрынятае ўяўленне пра прыземленасць, адсутнасць характэрнай вершам такога гучання ўзнёсласці ў яго любоўнай лірыцы можна смела аспрэчыць. Так, сын народнага песняра ўзгадвае: “<...> Алеся далёка не бескарысліва адносілася да паэта. Адноўчы яна прыйшла за «данінаю», як трапна сказала братава Зарына, ды так, каб госця пачула. <...> Другі раз яна прыйшла па грошы на кратавае футра. Нявесткі чулі, як яна казала: «Мала! Мала! Мала! » Канешне, яна атрымала колькі было трэба, але бацька грашыма не раскідваўся. Магчыма, таму яна прыляпіла яму мянушку ці што – Жадаба. Ён не пакрыўдзіўся і іншы раз падпісваўся гэтай мянушкай [маюцца на ўвазе вершы “Алесі Я.–К.” (“Няхай сабе я «безабразны...»”), “Я малюся ветру”, “А. А. К.–Я.” (“Хвілінку за хвілінкай...”). – А. Б.]” [6, с. 288].

У інтымнай лірыцы пісьменніка насамрэч шмат побытавага, характэрных рэчаў-дэталей, асабліва ў вершах з ролевым героем (як, да прыкладу, у творы “Каханне”, прастора якога напоўнена

матэрыяльнымі і нематэрыяльнымі праявамі жыцця батрака) ці адрасаваных жонцы Марыі Дзмітрыеўне (“На пералётах”, “У родных мясцінах” і інш.). Тым не менш жанчына ў Якуба Коласа – аб’ект паэтычнага ўзвышэння і сакралізацыі, сімвал цнатлівага і светлага пачуцця: “Образ далёкий, образ желанный” (гэта пра Ядвігу Ігнатаўну Баранцэвіч, першае каханне паэта); “мілая пташына” [4, с. 238] (гэта Аляксандры Георгіеўне Зотавай-Рамановіч у адказ на яе: “Ведаеце, Якуб! Я выходжу замуж”); “краска-зорка” [5, с. 174], “Дарагое імя – // Казка дзён былых” [5, с. 171] (Наталлі Іванаўне Чакалінскай, сям’я якой жыла па суседстве з сям’ёй Я. Коласа ў 30-я гг.), “цвет-краса Святлана” [7, с. 122], “мая зорка // Вясна апошняя мая” [7, с. 131], “Я ж тую руку з сэрцам шчырым // Благаслаўляў, як Божы дар” [7, с. 120] (Святлане Аляксандраўне Сомавай, паэтцы і перакладчыцы, літкансультанту Саюза пісьменнікаў Узбекістана); “Мая і радасць і турбота” [3, с. 56], “душа, украса гэтых дзён” [3, с. 20], “агоньчык ветлы той, // Што зоркай ззяе ў паднябессі – // Далёкай, чыстай і святой” [3, с. 20], “апошні мой прамень” [3, с. 22], “Былінкі, мае чараўніцы” [3, с. 41] (Аляксандры Антонаўне Кетлер-Яцкевіч, галоўнаму бухгалтару газеты “Советская Белоруссия”). Як бачым, большасць створаных пісьменнікам незямных жанчын мае рэальных прататыпаў. Але нават у алегарычным зборным вобразе народных настаўніц адчуваецца замілаванне, пяшчота і павага паэта:

Мілыя кветачкі, ясныя зоркі!
Я б перанёс вас на горы, узгоркі,
Каб вы ўсім відны былі;
Каб, пазіраючы, як вы прыгожы,
Сталі душой мы і сэрцам пахожы
На вас, мае дзеткі зямлі [5, с. 41].
(“Кветкі. Народным настаўніцам”)

Агульнапрызнаны факт, што ў творчасці Якуба Коласа – як паэтычнай, так і пражытнай – няма ніводнага адмоўнага жаночага вобраза. Адметна, што не толькі ў лірыцы, але і ў жыцці, маючы шырокую перапіску з жанчынамі, паэт не пераступаў мяжы высакароднасці: як сведчыць В. Міцкевіч, “ні да адной з іх не было

звароту на «ты»» [1, с. 300]. І хаця самыя ўзнёслыя, на наш погляд, вершы адрасуюцца С. Сомавай – самыя прачулыя і кранальныя прысвечаны Марыі Дзмітрыеўне Міцкевіч (“Майму другу”, “М. Д. М” (“Я хачу прыгадаць...”), “Маёй Марусі”, “Мае мары”, “На ростанях” і інш.). Называючы яе сваім верным сябрам, “яснюсенькай зоркай”, “сваёй святыняй”, “лепшым Божым стварэннем”, паэт вызначае тым самым адметны характар пачуцця лірычнага героя. Адсутнасць вулканічных узлётаў, выбухаў жарсці, ідэя паплечніцтва, што яднала закаханых, дазваляюць трактаваць гэты від любові як філія – глыбокае сяброўства, абумоўленае ўзаемнай сімпатыяй. Гэта каханне па прынцыпу падобнасці, якое ўзрастае з агульнасці поглядаў на свет, супадзення аксіялагічных прыярытэтаў, унутранай блізкасці і ўзаемаразумення: “Пакідалі мы дзве каляіны, // Але песня адна ў іх гучыць” [7, с. 61]. Стан філія найбольш дакладна будзе акрэсліць як душэўны спакой, што дасягаецца ўжо толькі прысутнасцю прадмета захаплення. Таму і заканамерны скразны матыў сіроцтва, пакінутасці ў пасмяротных вершах-прысвечэннях жонцы. У гэты ж час упершыню ў лірыцы Якуба Коласа з’яўляюцца матывы расчаравання ў каханні, усведамлення канчатковай неўладкаванасці ўласнага лёсу, хаця паранейшаму віны жанчын у такім становішчы рэчаў паэт не бачыць, на што ўказвае і рамачны кампанент тэксту – яго назва:

Мой лепшы друг згас у пуці.
Глядзець на рэчы можна розна.
Другога ж друга шукаць позна,
І друга мне ўжо не знайсці [7, с. 169–170].
 (“Самому сабе”)

Або:

Я зачыню наглуха ў сэрца дзверы
І волі звадлівым пачуццям больш не дам –
Няхай загоіцца хоць той глыбокі шрам,
Што болямі, пакутамі прамерыў [7, с. 173].
 (“Я зачыню наглуха ў сэрца дзверы...”)

Цікава, што з іншымі адрасатамі інтымнай паэзіі аўтапсіхалагічнага лірычнага суб’екта таксама звязвае каханне-сяброўства. У адносінах да А. Кетлер гэта выразна праступае

ў вершах (“Другу Былінцы”, “А. А. К.–Я.-Б” (“Не скончана песня, а гуслі разбіты...”)) і інш.), у дачыненні да С. Сомавай – у эпістальнай спадчыне Якуба Коласа праз тыповыя звароты і подпісы: “Милая, дорогая Светланочка, мой далекий прекрасный друг” [8, с. 120]; “Жду Ваших писем, сообщений, Вас самих. Крепко жму руку и целую Вас, мой далекий, дорогой друг” [8, с. 127]. Цнатлівасць, высакароднасць такіх адносін неаднойчы падкрэсліваецца прама:

Пралёг паміж намі рубеж невідомы –
На ростані ЧЫСТЫХ дарог,
А думкі вандруюць далёка ад дому –
Няхай жа рассудзіць нас Бог! [3, с. 60]
 (“А. А. К.–Я.-Б.”)

Даволі часта любоўныя вершы дэкаруюцца святочнымі, вытанчанымі пейзажнымі панарамамі. У гэтым сэнсе заслугоўвае ўвагі створаны ў астрозе ранні верш народнага пісьменніка “Заход сонца” (1911), падобны да напісанага прыкладна ў гэты час славутага раманса “Зорка Венера” М. Багдановіча. У Якуба Коласа сродкам яднання і непарыўнай духоўнай сувязі разлучаных закаханых з’яўляецца “апошні погляд сонца” [5, с. 8]. Пры такой натуральнасці для мастацка-эстэтычнай сістэмы Якуба Коласа прыроднай стыхіі, чуйнасці яго лірычнага героя да яе самых няўлоўных зменаў і праяў не дзіўна, што вобразным адпаведнікам кахання нязменна – ад ранніх вершаў да позняй лірыкі – становяцца не характэрныя для традыцый любоўнай паэзіі выяўленчыя адзінкі хваробы, палону, сну, барацьбы, шчасця, агню і да т. п. (якія, калі і з’яўляюцца ў творах, то займаюць перыферыйнае месца), а вобраз вясны. Апошні знітаваны з феноменам кахання на розных узроўнях: метафарычным (“А ў душы вясна настане // Сэрца зноў палюбіць” [5, с. 32]), праз паралелізм (“Завяў лапчасты ліст на дубе – // Не прычакаць яму вясны! // Не аб табе, ой, не, Якубе, // Былінка марыць і сніць сны!” [3, с. 63]), наймення-персаніфікацыі (“Я шмат пісаў, складаў ёй оды // Маёй красе, маёй Вясне” [7, с. 122], – пра С. Сомаву; “Бо як у пошласці тапіць святыню, // Апошнюю вясну маю, княгіню?” [3, с. 20] – пра А. Кетлер),

урэшце, алегарычным. Так, ужо ранні верш “Пясняр вясны” (1909), які з’явіўся ў якасці рэакцыі на расставанне з А. Зотавай і бачыцца нам ключавым, знакавым для вызначэння вектараў далейшага развіцця тэмы вясны-любові, утрымлівае іншасказальную сітуацыю разрыву жаўранка са сваёй каханай. Відавочна, “пясняр вясны” – ёсць alter ego самога паэта.

У цэлым інтымная лірыка Якуба Коласа скрушлівая і пакутная, нават матыў расстання, страты адносін стала асацыіруецца тут з вобразамі магілы, кургана, пахавання (“Пясняр вясны”, “На астатак”, “Дзве мінуты” і інш.). Тым не менш у паэта сустракаецца шэраг вершаў, прасякнутых добрым гумарам (“Алесі Я-Ч – К- Р” (“Скажу, Алеська, Вам на вуха...”)) ці самаіроніяй:

Я чалавек не без загану,
І вы з мяне пасмеяцеся:
У сэрцы я нашу Святлану,
І поўніць мыслі мне Алеся [7, с. 169].
 (“Маім каханым”)

Не менш цікавымі ўяўляюцца і своеасаблівыя творы-падманкі (“Маёй каханцы”, “Першае знаёмства”), логіка разортвання перажывання і кампазіцыя якіх да самага фіналу прымушаюць чытача ўспрымаць іх у кантэксце выяўлення інтымнага пачуцця, хаця аб’ектам захаплення ў першым выступае сасна, у другім аўтар апісвае сустрэчу з паліцыяй.

Сказанае вышэй сведчыць пра мэтазгоднасць і перспектыўнасць звароту да такой абмінутаі даследчыцкай увагай часткі спадчыны нашага класіка, як інтымная лірыка. У творах падобнага гучання (а яны пераважна маюць рэальных адрасатаў) мы бачым іншага Коласа – тонкага лірыка, захопленага характам жанчыны, вобраз якой узвышаецца, набываючы сакральныя рысы. Думаецца, у будучыні літаратуразнаўцаў чакаюць новыя адкрыцці на шляху вывучэння любоўнай лірыкі народнага паэта, бо шырокай публіцы дагэтуль не прадстаўлены шэраг дакументаў (у прыватнасці перапіска з А. Кетлер-Яцкевіч) і вершаў.

Спіс выкарыстаных крыніц

1 Міцкевіч, В. Гісторыя адной перапіскі / В. Міцкевіч, Д. Міцкевіч // Польша. – 1996. – № 8. – С. 298 – 309.

2 Лужанін, М. Колас расказвае пра сябе: аповесць-эсэ / М. Лужанін. – Мінск: Маст. літ., 1982. – 446 с.

3 Колас, Я. Збор твораў: у 20 т. Т. 4. – Вершы (1946–1956), Апавяданні вершам (1907–1929, 1938), Вершаваныя казкі (1917, 1926, 1929, 1956), Паэма «Міхасёвы прыгоды» (1933, 1935), У сааўтарстве (1936–1949) / Якуб Колас; рэд. тома М. А. Тычына; падрыхт. тэкстаў і камент. Т. С. Голуб, А. І. Шамякінай; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мовы і літ. імя Я. Коласа і Я. Купалы. – Мінск: Беларус. навука, 2008. – 582 с.

4 Колас, Я. Збор твораў: у 20 т. Т. 1. – Вершы (1898–1910) / Якуб Колас; рэд. тома М. І. Мушынскі; падрыхт. тэкстаў і камент. К. А. Казыра, Т. Р. Строевай; прадм. М. І. Мушынскага; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мовы і літ. імя Я. Купалы. – Мінск: Беларус. навука, 2007. – 622 с.

5 Колас, Я. Збор твораў: у 20 т. Т. 2. – Вершы (1911–1938) / Якуб Колас; рэд. тома У. В. Гніламёдаў; падрыхт. тэкстаў і камент. С. В. Забродскай, К. А. Казыра; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мовы і літ. імя Я. Купалы. – Мінск: Беларус. навука, 2007. – 440 с.

6 Міцкевіч, М. Пад бацькоўскім дахам / М. Міцкевіч // Дзеяслоў. – 2008. – №32. – С. 271 – 288.

7 Колас, Я. Збор твораў: у 20 т. Т. 3. – Вершы (1939–1945) / Якуб Колас; рэд. тома Т. С. Голуб, М. І. Мушынскі; падрыхт. тэкстаў і камент. В. У. Карачун; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мовы і літ. імя Я. Купалы. – Мінск: Беларус. навука, 2008. – 518 с.

8 Колас, Я. Збор твораў: у 20 т. Т. 19. – Лісты (1943–1953) / Якуб Колас; рэд. тома Т. С. Голуб, М. І. Мушынскі; падрыхт. тэкстаў і камент. А. А. Васілевіч; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мовы і літ. імя Я. Коласа і Я. Купалы. – Мінск: Беларус. навука, 2012. – 959 с.

МАСТАЦКАЯ ІНТЭРПРЭТАЦЫЯ ТЭМЫ КАХАННЯ Ў ЛІРЫЦЫ МАКСІМА ТАНКА

Інтымная лірыка складала важкую плынь у творчасці Максіма Танка пачынаючы ад юнацкіх вершаў са зборнікаў “На этапах” (1936) і “Журавінавы цвет” (1937) да кніг 90-х гг. “Мой каўчэг” (1994) і “Errata” (якая выйшла ўжо пасля смерці паэта, у 1996 годзе). Падкрэсліваючы, што “вершы [М. Танка. – А. Б.] пра дружбу і каханне <...> вызначаюцца вялікімі паэтычнымі вартасцямі” [1, с. 149], даследчыкі савецкага часу адводзілі ім перыферыйнае месца – як правіла, прысвячалі літаральна некалькі абзацаў ці старонак у сваіх манаграфіях (“Паэзія Максіма Танка” Д. Бугаёва, “Паэтыка Максіма Танка” В. Рагойшы, “Максім Танк: нарыс жыцця і творчасці” У. Калесніка, “Максім Танк: Жыццё ў паэзіі” М. Арочкі). Прычым фокус увагі літаратуразнаўцаў абмяжоўваўся толькі некалькімі аспектамі: вершамі народнага складу ці фальклорнымі стылізацыямі, так званым “партрэтным жывапісам” жаночых вобразаў у мастацтве (“У Луўры”, “Неферціці”, “Венера Мілоская”, “Готыка «Святой Анны»” і пад.) і творах, дзе “каханне асвятляецца агнём ахвярнага вызваленчай барацьбы, марамі пра свабоду і шчасце радзімы” [2, с. 34].

І хаця цесная знітаванасць інтымнага і сацыяльнага пачаткаў насамрэч уласціва лірыцы М. Танка 1930-х – пач. 50-х гг., вершаў падобнага характару можна налічыць у яго спадчыне ўсяго каля двух дзясяткаў, а з 60-х гг. яны знікаюць са зборнікаў зусім, нягледзячы на тое, што лірычны герой паэта абвяшчае сваімі крыламі “парыў да сонца, да свабоды” і “да цябе каханне” [3, с. 299]. Большасць такіх сінтэтычных па сваёй праблематыцы твораў вострымі драматычнымі калізіямі, наяўнасцю элементаў сюжэта, трагічнасцю развязак, ролевымі героямі хутчэй нагадваюць грамадзянскія, палітычныя ці партызанскія балады (“Жаць ідзе батрачка рана...”, “Два арлы”, “З поля полем ідучы...”, “На вясковай вуліцы”, “З тых дзён”, “Калі мяне любіць, калі ўспамінае...” і інш.). Скрызны матыў тут – раненне ці гібель героя і трэны-плачы яго каханай:

Ён з прабітай рукою ляжыць
Пасля слаўнага боя,
Пяцікрылая зорка гарыць
На грудзях у героя [2, с. 299].
(“З тых дзён”)

Яшчэ адзін аспект, пра які часам згадваюць, хаця і не разгорнута, даследчыкі савецкага часу, – высмейванне “ваяўнічых маралістаў, якімі на справе аказваюцца педанты, бюракраты ад маралі, нудлівыя старцы, педантычныя крытыкі і распусныя снобы-паэты” (У. Калеснік) [2, с. 119], “ханжаска-крывадушных поснікаў, якія звычайна падымаюць вэрхал, убачыўшы, як хлопец пацалаваў дзяўчыну” (Д. Бугаёў) [1, с. 143]. М. Танк уздымае складаную праблему антрападыцзі (апраўдання чалавека), якую вырашае досыць катэгарычна (“За пацалункі, і за вочы...”, “Хай пішуць распуснікі...”, “У гэты вечар”, “Чакаючы цябе” і інш.). Карэляцыя феноменаў кахання і граху, на яго думку, мае палярызаваную структуру, гэтыя паняцці ўзаемавыключальныя, збліжэнне іх ненатуральнае, ненармальнае для існасці чалавека, бо ў такім выпадку ён выбірае не жыццё – смерць: “За твой панадны стан дзявочы // Цябе чамусьці праклінаюць // Усе, хто ненавідзіць ззянне // І над калыскай ясных зораў...” [4, с. 152]. Нягледзячы на тое, што ў М. Танка заўсёды былі складаныя, прасякнутыя іроніяй, адносіны да рэлігіі і толькі на схіле гадоў паэт пачаў пісаць слова “Бог” з вялікай літары (“Малю: не спяшы, Літасцівы, з’явіцца...”, “Supplicatio”, “Добра”, “Пух тапаліны” і інш.), яго ўяўленні пра духоўнае і плоцевае сугучныя з раннехрысціянскімі ідэаламі, выяўленымі ў славунай “Найвышэйшай песні Саламонавай”. Паэт не падзяляе каханне на грахоўнае і безграхоўнае, гэта заўсёды свяшчэнны акт, бо толькі ён гарантуе працяг жыцця, а значыць – вечнае існаванне чалавецтва. І невыпадкова ў вершы “Сентыментальная трагедыя” (1956) драматызм жыцця сучаснікаў, якія “Гавораць адно пра свае працадні // І рэдка калі – пра каханне” [5, с. 57], і фальшывасць выяўлення іх вобразаў у савецкай літаратуры (“Ідуць яны, бедныя, так іх шкада, // З паэмы адной у другую” [5, с. 57]) М. Танк бачыць якраз у бясполавасці, у ханжастве тагачаснай маралі:

І слёзы цякуць з маіх чулых вачэй.
О, колькі трагедыі на свеце!
І дзіву даюся: як гэта яшчэ
У нас нараджаюцца дзеці? [5, с. 57]

Вобраз жанчыны таксама нярэдка сакралізуецца, прычым сакралізуецца менавіта ў зямных праявах, набываючы, цалкам у духу М. Багдановіча, рысы Мадонны (“Ноч без цябе”, “За пацалункі, і за вочы...”, “Мадонны на арэлях” і інш.). У гэтым кантэксце варта ўспрымаць і вядомы верш-малітву “Ave Maria”, які ў свой час атрымліваў самыя розныя ацэнкі даследчыкаў: з аднаго боку, у творы бачылася сцвярджэнне “гуманістычных каштоўнасцей”, якім “пагражаюць крайнасці ўласніцкай цывілізацыі – хрысціянскі ідэал пустэльніцтва” (У. Калеснік) [2, с. 135], з другога – ён называўся адным з “самых простых і трывіяльных” [6, с. 52] вершаў М. Танка (А. Макмілін). Думаецца, галоўнае ў гэтым хрэстаматычным лірычным творы не ваяўнічы антырэлігійны пафас. “Бітва” паміж служэннем зямному і нябеснаму тут хаця і ажыццяўляецца, але, відавочна, не мае разбуральна-пераўтваральнай энергетыкі. Верш уяўляе сабой не проста стваральную малітву, а псалом у гонар найвышэйшага стварэння Прыроды – жанчыны і найвялікшага цуду – яе хараства. І ўяўленне пра гэтае хараства ў паэтычнай канцэпцыі М. Танка здымае апазіцыю “нябеснае – зямное”, бо яго Мадонна суадносіцца не з суровым аскетызмам, а з адданым каханнем (што, як было зазначана вышэй, заўсёды безграхоўнае) і лагічным яго працягам – мацярынствам.

Захапленне-любаванне жанчынай – асноўнае пачуццё не толькі ў вершы “Ave Maria”, але і лейтматыў усёй творчасці паэта. Прычым у замілаваным поглядзе лірычнага героя няма ні каліва жарсці, гэта любаванне эстэтычна жаночай прыгажосцю як творам мастацтва. Недарэмна ў М. Танка ёсць цэлы шэраг вершаў, дзе славуця скульптурныя ці архітэктурныя шэдэўры, карціны, міфалагічныя гераіні разглядаюцца праз прызму жаночага хараства (“На крутым пастаменце з граніту...”, “У Луўры”, “Неферціці”, “Венера Мілоская”, “Готыка «Святой Анны»”, “Пігмаліён”, “Карыфская ваза” і інш.):

На фарфоравай талерцы
Танцуюць німфы.
Сяджу і люблюся.
Пытаюцца, чаму не ем.
Трэба быць людаядам,
Каб з такой талеркі есці [7, с. 174]
(“У гасцях”)

У святле сказанага вышэй факт наяўнасці ў інтымнай вершатворчасці паэта вялікай колькасці адрасатаў не надае яго лірычнаму герою рыс донжуана. Хаця ў цэлым паэзія М. Танка – гэта паэзія жаночых імёнаў, сярод якіх, дарэчы, няма экзатычных: Кацярына, Надзея, Анэтка, Эржыка, Галіна, Зоя, Мар’я, Айгерым, Марыя, Алеся, Васіліка, Ганна, Ірынка, Мая, Эльвіра, Чыліта і, безумоўна, Любоў. Апошняе, што належыць жонцы паэта – Любові Андрэеўне Асаевіч, абыгрываецца паэтам з асаблівай пяшчотай: “Любоў мая, Любачка, Любка. // А Любчаў, Любаней – больш ста. // Прылюбчыкаў, Любчыкаў – лубка. // Ну проста – адна любата!” [5, с. 265].

Прычым партрэты гераінь рэдка падаюцца статычнымі, М. Танка цікавіць рух, зграбнасць, грацыя. Помнячы антычную мудрасць: “Сапраўдная багіня пазнаецца па паходцы”, – паэт акцэнтуюе ўвагу на ножках, “што ў бегу зямлі не кранаюць” [5, с. 150], на музычнасці “хады тваёй стаката” [7, с. 166], на яе чароўнай бязважкасці: “І, разбуджаныя тваёй лёгкай хадой, // На лугах веснавых травы, кветкі звіняць” [3, с. 231]. Любаванне жаночым цэлам як мастацкім палатном найбольш яскрава праяўляецца ў танцы (“Мая”, “Танец са збаном”, “Хустка” і інш.) і ў хатняй ці сялянскай працы. Што б ні рабіла дзяўчына – прышывала б гузік (“Прышыўка гузіка”), жала каласы (“З каласамі”), зграбала б пакошаныя травы (“На сенажаці”), насіла поўныя вёдры са студні (“Дарога ўдаль бясконца вядзе...”, “На дарозе памяці маёй...”), дапамагала б каханаму цягнуць невад з уловам (“Я свой парус узняў, і знікае...”), бяліла б хату (“Яна хату бяліла”), – кожны яе рух вывераны і гарманічны, што надае ёй прывабнасці, а часам – нават эратызму, як у вершах “На праполцы”, “На сенажаці”, “Збор аеру” і інш.

Матыў любавання-зачаравання нярэдка звязаны з сарамлівасцю, страхам мужчыны перад жанчынай ці нават абумоўлены гэтым станам. Не дзіўна, што М. Танк у сваёй інтымнай паэзіі даволі скупы на прамыя прызнанні. Калі нясмелыя словы кахання і гучаць з вуснаў героя, то пераважна ў альбомных вершах, як у прысвечаным Францішцы Адамаўне Мерышчакоўскай польскамоўным творы “***Са... сіё тоспо...” ці тэкстах жартоўнага характару, да прыкладу, “«Ай!» – люблю”, дзе абыгрываецца аманімія беларускага выклічніка і кітайскага слова “кахаю”. Іншымі словамі, інтымная лірыка паэта не медытатыўная, перажыванні героя часцей падаюцца праз сітуацыю, апісанне, дэталі. Вытанчаныя, прачулыя, нават узнёслыя, вершы-прызнанні з’яўляюцца ў сталага М. Танка, хаця і тут творца будзе ўнікаць прамога наймення сваім пачуццям:

Твае вусны былі
На ўсе раны
Гаючымі лісцямі,
Хоць часамі вяртаўся да іх я
Не варты спагады.
(Даруй мне і гэты грэх,
Як даравала ранейшыя.) [8, с. 159].
 (“Самыя незабыўныя сны...”)

У пэўным сэнсе сарамлівасцю абумоўлена і ўзнікненне цэлага шэрагу вершаў, дзе закаханы хавае сваю разгубленасць за гумарам. Недарэмна лірычны герой ранніх вершаў, перапоўнены любоўнымі пачуццямі, характарызуе свой стан наступным чынам: “Здарылася са мной дзіўнае, смешнае, – // не раскажаў бы таварышам у цэлі, // бо нат калоссе, ў полі найменшае, // смехам сваім каласістым шумела б” [4, с. 82] (“Вясной”).

Танкаўскім гумарам – мяккім, абаяльным – падсвечваецца цэлая плынь яго інтымнай паэзіі. Часам ён грунтуецца на нечаканых, нават парадаксальных, супастаўленнях – скажам, калізій кахання і звязаных з ім феноменаў са сферай пенітэнцыярнай сістэмы (“Непадсудная”, “Скарга ў міліцыю”, “Перад самагубствам”, “Я не пайду”, “***– Ты зноў прыйшоў?..” і інш.). Як гэта ні дзіўна, але падобныя “суровыя” метафары

глядзяцца ў М. Танка даволі арганічна, гумар не перакрэслівае пяшчоты, якую выпраменьваюць любоўныя вершы, не замянае даверу і шчырасці выяўлення пачуцця. Магчыма, гэта абумоўлена максімальнай набліжанасцю ў такіх аўтапсіхалагічных вершах лірычнага героя да самога паэта. Д. Бугаёў успамінае: “Жарты Яўгена Іванавіча звычайна былі дасціпнымі, нярэдка нечакана-парадаксальнымі, як тая згадка пра чуму, але добра клаліся на сітуацыю, нараджаліся ёю. І ніколі яны не выглядалі натужна-вымучанымі” [9, с. 270]. Прынцып нечаканасці можа арганізоўваць тэкст і на кампазіцыйным узроўні, праз рэзкі паварот накірунку лірычнай рэфлексіі, што стварае адпаведны гумарыстычны эфект. Менавіта такім чынам пабудаваны вершы “Я знаю яе”, “Свавольнай была маладая суседка...”, “Дамовіліся...”, “Стары закон” ці створаны ў духу бёрнсаўскага “Фіндлея” твор-дыялог “Ноччу”.

Яшчэ адзін улюбёны прыём паэта ў інтымных вершах гумарыстычнага характару – наданне прадметным рэаліям не ўласцівых ім функцый. Рэч у такіх творах надзяляецца звышважнай роляй у адносінах і пачуццях закаханых, становіцца цэнтральным аб’ектам і збірае вакол сябе факты і сітуацыі на падставе прычынна-выніковай, асацыятыўнай ці кумулятыўнай сувязі (“Тапор”, “Скарга ў міліцыю”, “Падарунак”, “О, як жа падобны вячэрнія зоры...” і інш.):

Ва ўсім, вядома, вінават адзін тапор:
Я не пайшоў бы, каб не ён, у цёмны бор.

Не высек бы хваіны гулкай і з яе
Не змог бы змайстраваць цымбалы я свае.
А не было б цымбалаў гэтых – хто б пазваў,
Каб на вяселлі я “Лявоніху” іграў?

А не іграў бы – не паднесла б мне яна
З усмешкай ветліваю хмельнага віна

І пад вясёлы смех і чарак перазвон
Не захапіла б майго сэрца ў палон.

Цяпер штоноч іду, крадуся ў яе двор...
Ва ўсім, вядома, вінават адзін тапор [5, с. 140].
(“Тапор”)

Рэчыўную канкрэтыку, дэталізаванасць мастацкай прасторы вершаў М. Танка адзначалі амаль усе даследчыкі яго творчасці. У інтымнай лірыцы паэта рэч, як правіла, поліфункцыянальная. Пры гэтым найбольш распаўсюджаную для твораў лірычнага роду характаралагічную функцыю выконваюць толькі традыцыйныя атрыбуты жаночага ўбрання (хустка, сукенка) і аксесуары (бранзалеты, пярсцёнак, завушніцы), але яны недастаткова індывідуалізаваныя. Найбольш часта прадметныя рэаліі адыгрываюць ролю сувязі паміж часавымі пластамі сённяшняга і мінулага, вяртаючы лірычнага героя ў шчаслівую пару маладосці і кахання. Становячыся штуршком да ўспаміну, самыя, здавалася б, непрыкметныя дэталі ў выглядзе “расплёсканай з вёдзер вады” [5, с. 47], арэхаў (“Збор арэхаў”, “Цот ці лішка”, “Лузанцы”), каравая (“Каравай”) здольныя актывізаваць яго трывалую рэчыўную памяць. У гэтым выпадку яны выступаюць калі не сімвалам, то знакам пэўнай любоўнай гісторыі.

У адрозненне ад пейзажных вобразаў, якім нярэдка адводзіцца роля сведкаў сустрэчы закаханых, маўклівых назіральнікаў, рэчы з’яўляюцца паўнаважымі героямі вершаў і не застаюцца пасіўнымі. М. Танк мадыфікуе анакрэантычны матыў, заснаваны на жаданні ператварыцца ў які-небудзь прадмет, каб быць як мага бліжэй да каханай, дадаючы пачуццё зайздрасці і рэўнасці закаханага да пэўнай рэчы, адоранай увагай і пяшчотай яго абранніцы (“Каля мора”, “Гляджу на цябе...”, “О, як жа падобны вясёлыя зоры...”, “Нерынга”, “Шары” і інш.):

І вусны, якія мне спаць не даюць,
Стараюцца шар васільковы надзьмуць.

І вось ён, вясёлы, над кронамі дрэў,
Пад самае майскае сонца ўзляцеў.

Ты рада, смяешся. Мне ж крыўдна да слёз:
Ён столькі тваіх пацалункаў панёс!.. [5, с. 141] (“Шары”)

Нягледзячы на тое, што матыў падарункаў з'яўляецца адным з самых распаўсюджаных у інтымнай паэзіі М. Танка, часцей за ўсё ў гэтай практычнай функцыі выступаюць нематэрыяльныя аб'екты: ружа вятроў – самая незвычайная кветка (“Ружа вятроў”), букет, складзены са сцяблінкі голасу каханай, пажоўклых лістоў цішыні і ценю тубярозы (“У магазіне кветак”), сакавіковы грабянец, сарваны са страхі (“Сакавіковы грабянец”). Урэшце лірычны герой прыходзіць да высновы, што “Свет, у якім мы жывём, – не наш. // Яго даўно закаханыя параздвалі // Сваім Дульцынеям, Джульетам” [8, с. 87]. Калі рэч і становіцца падарункам, як у вершы “Завушніцы”, то набывае чарадзейныя магчымасці, здольнасць перадаць гарачае закліццё-прызнанне ў любові.

Невытлумачальная, містычная сутнасць кахання ў мастацкай сістэме М. Танка спараджае зварот да звышнатуральнага і ў стварэнні вобразаў жанчыны і мужчыны. Апошні хаця і канстатуе гатоўнасць прадаць сваю душу д'яблу дзеля любай (“Заклінанне”, “Што ж сягоння ты міма прайшла?..”) і прадчувае сустрэчу з ёй у прарочым сне (“Хоць безліч сцежак на зямлі...”) або варожыць на будучыню (“Каторую ноч...”, “Каторы дзень”, “Ты павіталася...” і інш.), выглядае цвярозым рацыяналістам у параўнанні з той, чыя касмічная сіла хараства мацней за прыгненне Месяца (“Касмічна-альбомнае”), той, якой няма месца ні ў Раі, ні ў Пекле (“Чакаючы цябе”) і чыя вядзьмарская сутнасць нарэшце акрэсліваецца прама (“На мятле”). Жанчына для лірычнага героя М. Танка не проста загадка – чараўніца, імя якой – “Здзіўленне” і “Нечаканасць” [8, с. 197], і менавіта гэтым абумоўлена немагчымасць поўнага спазнання яе глыбокай існасці. Яго вабіць супярэчлівасць, няўлоўнасць, ірацыянальнасць каханай, надзеленай гэтымі якасцямі матухнай-прыродай (“Эх, каб знаць-дазнацца...”, “Хто размеркаваў так на свеце...”, “Твой цень”, “Ты заўсёды...”, “Ты была стакрылай птушкай...”, “Адкуль у цябе столькі радасці...” і інш.):

Ты заўсёды
Няўлоўнай была:
То веснім звонам
Паміж радасцю і смуткам,

То промнем святла
Паміж быццём і небыццём,
То рэхам
Паміж мінулым і будучым,
То жывым серабром,
Што працякае праз пальцы рук,
Калі цябе абдымаю [10, с. 130 – 131].
(“Ты заўсёды...”)

Магчыма, менавіта марнымі спробамі спасцігнуць унутраны свет любай і вытлумачваецца наяўнасць у інтымнай лірыцы паэта досыць вялікай колькасці вершаў, напісаных ад імя жанчыны (“Абяцаў мне”, “Відаць, не пазнала б цябе я ніколі...”, “Калі мяне любіць”, “Танкастволы клён”, “Нашто?”, “Пагроза”, “Сварка” і інш.).

Заканамерна, што каханне як феномен таксама ўспрымаецца з’явай, непадуладнай рацыянальнаму асэнсаванню. Маючы ў айчыннай літаратуры заслужаную і трывалую рэпутацыю творцы інтэлектуальнага кірунку, так званай паэзіі думкі, М. Танк, тым не менш, пакінуў толькі адзінкі вершаў-філасафем, дзе любоў і звязаныя з ёй эмацыянальна-пачуццёвыя катэгорыі становяцца аб’ектамі роздуму, развагі, інтэнсіўнай мысленчай рэфлексіі. Адзіная праблема, што знайшла больш-менш паслядоўнае развіццё на старонках зборнікаў пісьменніка, – карэляцыя паняццяў кахання і вечнасці (“*Ludzie porzuwają się wiekowiecznie miłość...*”, “***–Буду вечна кахаць...”, “З усіх дагавораў на свеце...”). Яшчэ ў ранняй лірыцы абвергнуўшы вядомую ісціну *ars longa vita brevis* (створаныя ў імя любові творы мастацтва не могуць увасобіць часавую бясконцасць пачуцця, бо “Вечнае нельга закаваць // у тое, што надрывае час і абпальвае сонца” [4, с. 358]), у сталым узросце, у 80-я гг., М. Танк застаецца верным сваім перакананням: “З усіх дагавораў на свеце // Найбольш веру я // Ў даўгавечнасць // Адных дагавораў любові” [7, с. 307].

Спрабуючы даць дэфініцыю кахання, паэт часцей за ўсё апелюе да архетыповых асацыяцый. Тэмпаральная атрыбутыка інтымных вершаў мае традыцыйны народна-песенны характар: дзеянне, як правіла, адбываецца ноччу (“Як задрэмлюць”, “Бура. Ноч. Ні бог, ні чорт сягоння...”, “Ой, хорошыя ночы...”, “Казала,

на далонях ты...”, “Калі разбіўся месяц...”, “Ноччу” і інш.) і вясной (“Што ж, дзяўчына, ты сумуеш без пары...”, “На кліч зары”, “У вясенні дзень”, “Не сумуй жа, браце мой” і інш.). Апошняя набывае ў паэта шырокае значэнне, становячыся не толькі часавым адрэзкам, але і метафарычным увасабленнем жанчыны, любові, маладосці, сустрэчы-спаткання, бесклапотнага шчасця. Найбольш цікавай уяўляецца інтэрпрэтацыя вобраза агню ў разнастайных яго праявах. Сярод усіх стыхій менавіта агонь у мастацкай сістэме М. Танка нязменна звязваецца з каханнем і здольны толькі саграваць і пераплаўляць, а не спапяляць; ён заўсёды бліжэй да жыццядайнага сонца, чым да разбуральнага пажару. Гэта ўніверсальны вобраз, які паслядоўна выкарыстоўваецца паэтам і для апісання вачэй любай як абавязковай часткі яе партрэта (“З каласамі”, “Вясной”, “За пацалункі, і за вочы...”, “Здаецца, ўсё са мной, як некалі...”, “Яна хату бяліла” і шмат іншых), і для ўвасаблення адчуванняў і пачуццяў да яе лірычнага героя (“Тэмпература сэрца”, “Кожны раз, калі ты...”, “О, як жа падобны вячэрнія зоры...”), і нават для абазначэння Эрасу (“Люблю я ўсе агні...”) у тым сэнсе паняцця, які ўкладвалі ў яго яшчэ антычныя мысляры. Гэта рухавік, прызначаны ўпарадкаваць, гарманізаваць увесь Космас, абсалютная субстанцыя, што прыцягвае, злучае палярныя рэаліі жывой і нежывой прыроды: “<...> і прамень сонца з зямлёй, і думку з прадметам, і мужчыну з жанчынай” (Г. Гачаў) [11, с. 12]. Урэшце сваю прыхільнасць да згаданага вобраза паэт вытлумачвае ў заключным вершы зборніка “Хай будзе святло”:

Хіба таму,
Што ўсё бясконца дарагое мне гарэла,
І я самаспаленне выбраў,
Але каб і агню, з якім дружу,
Няшмат было работы,
Я вусны спапялю, цалуючы цябе,
А вочы высушу, ўглядаючыся ў сонца,
А пальцы рук абвуглю да касцей,
Узводзячы падмурак будучыні,
А голас свой пералію ў звон песні [8, с. 252].
 (“Хіба таму...”)

Зварот да архетыповых мадэлей у інтымнай лірыцы М. Танка нярэдка ажыццяўляецца і праз пераасэнсаванне вядомых міфалагічных вобразаў, найперш Адама і Евы, шляхам праекцыі іх на гісторыю кахання лірычнага героя. Прычым комплекс матываў, традыцыйна звязаных з гэтым біблейскім сюжэтам, набывае ў паэта арыгінальныя інтэрпрэтацыі. Так, вобраз яблыка хаця і суадносіцца са спакусай, але не ўтрымлівае звыклых негатыўных канатацый, становячыся сімвалам кахання (“Быццам чырванагрудыя зяблікі...”), пазнання добра і зла (“Калі разбіўся месяц...”) і вечнай маладосці жанчыны (“Не вер найвярнейшым сяброўкам...”). Больш за тое, лірычны герой не толькі ўвасабляе першачалавека, але можа прымяраць на сябе абліччы змея і анёла (“Каб цябе ўгаварыць...”). Эдэм, у сваю чаргу, захоўваючы рысы ідылічнага пейзажу, губляе свае лакальныя характарыстыкі з непранікальнымі межамі, нават у вершах-успамінах не ператвараючыся ў Страчаны Рай. Закаханыя здольныя самі ствараць сваю сакральную тэрыторыю, нават калі гэта прастора суседскага саду (“Ты помніш”, “Гэты яблык”, “Каб цябе ўгаварыць...”). Калі матыў выгнання з Эдэму і гучыць у паэзіі М. Танка, ён толькі ўзмацняе блізкасць і сувязь паміж лірычным героем і яго любай:

Мы звязаны з табой
Вузламі ўсіх дарог,
Вятрамі і дажджамі,
Галінамі ўсіх дрэў,
Сцяблінамі ўсіх траў,
Надзеямі і снамі,
Быццём і небыццём,
Таемнасцю начэй
І нат выгнаннем з раю... [7, с. 88]

(“Мы звязаны з табой...”)

Трываласць іх кахання, роднаснасць душ падкрэсліваецца паэтам неаднаразова, асабліва ў позніх вершах (“Ты бачыш. Чаму ж я не бачу?..”, “Можа, таму, што мы...”, “З альбома Л.” і інш.). А калі ўлічыць трапную заўвагу В. Віткі адосна лірыкі М. Танка: “Усё жыццё ён фактычна пісаў дзённік у вершах, дзённік душы, які вызначаўся маштабнасцю яго індывідуальнасці, яго асабістага «Я»”

[12, с. 18], – то можна з упэўненасцю гаварыць не толькі пра аўтапсіхалагічны характар яго героя, але і пра адрасата такіх вершаў – жонку Любоў Андрэеўну.

Цікавым падаецца яшчэ адно назіранне: “Як паказваюць факты, паэт быў звязаны з ёй [з Любоўю Андрэеўнай. – А. Б.] настолькі, што, здавалася, залежаў ледзь не ва ўсім. Іх сумоўе сунімала ягоныя боль і недамогі, гаіла раны, цешыла надзеямі і спадзяваннямі на дабро і ладнасць” [13, с. 55]. Сказанае вышэй дазваляе праясніць на першы погляд супярэчлівы вобраз лірычнага персанажа М. Танка. З аднаго боку, гэта моцны, мужны чалавек, ахоўнік і абаронца далікатнай, пяшчотнай жанчыны, які нават у дробязях па-рыцарску аберагае яе ад жыццёвых цяжкасцей і нягод (“Мы берагам мора ішлі...”, “Я чакаў вясны”, “У навальніцу”, “У завею”, “Няўжо ты аб гэтым не знаеш...”, “Як хутка дождж перагрымеў!..”, “Табе” і інш.), з другога – не яна, а якраз ён моцна залежыць ад любай. Толькі ў прысутнасці яе свет ззяе ўсімі фарбамі, а жыццё набывае акрэслены сэнс. Асабліва выразна гэты матыў гучыць у позніх вершах паэта “Просьба”, “Нашто, скажы, свет гэты ганіць...”, “Мог, змораны, часам не пачуць...”, “Без цябе”, “Было самотна...” і інш.:

Без цябе ўсе мае дні –
глухія і будныя.

<...>

Без цябе ўсе вятры –
колкія і паўночныя.

<...>

Без цябе

ўсе дарогі вядуць на выгнанне [7, с. 9 – 10].

(“Без цябе”)

Лірычны герой усведамляе, што ўлада каханай над ім усемагутная: толькі Яна здольная замяніць гаючыя лекі (“Ты мусіш прыехаць”), Яе голас можа вярнуць люблага на правільную дарогу (“Дарагая мая”), – і робіць заканамерную выснову: “Знаць, без цябе я быў бы небыццём” [7, с. 26]. Расстанне, нават кароткачасовае, адгукаецца ў яго сэрцы болей, выклікае стан разгубленасці і бездапаможнасці. Таму так бясконца цягнуцца хвіліны да

спаткання з каханай, парушаючы ход часу (“Дарагая мая”), і звыклы парадак светаўладкавання ператвараецца ў хаос (“Каляндарны запіс”), а ад самой сустрэчы “залежыць: Жыць? Не жыць?” [7, с. 26]. Чаканне – самы пакутлівы стан для героя – дазваляюць аблегчыць толькі лісты-пасланні, у тым ліку нематэрыяльныя (гэты скразны вобраз арганізуе мастацкую структуру некалькіх дзясяткаў вершаў).

Відавочная і ідэя сяброўства, паплечніцтва, згаданая вышэй роднаснасць душ лірычнага героя і яго каханай, якая маркіруецца ў інтымнай паэзіі М. Танка досыць выразна (“Ты сёння далёка”, “У навальніцу”, “Табе”, “У прынесенай гронцы...” і інш.). Пры ўсім розначытанні класічнай антычнай тэрміналогіі сучаснымі філосафамі і псіхолагамі згаданы вышэй тып стасункаў можна ідэнтыфікаваць як складанае спалучэнне *storge* і *philia*, што гарантуе даўгавечнасць такіх адносінаў і ўскосна пацвярджае акрэсленыя самім паэтам уяўленні пра працягласць любові. Пад сторгэ тут разумеецца, кажучы словамі Ю. Рурыкава, “каханне-пяшчота, сямейная любоў, поўная мяккай увагі да каханага” [14, с. 142]; пад філія – “любоў-сяброўства, больш духоўнае і больш спакойнае пачуццё” [14, с. 141].

Трывалая сувязь закаханых падкрэсліваецца і тым, што побач з любай бязмежная рэчаіснасць для героя часам сціскаецца ў адну кропку – Яе вочы ці голас, і тады нават самыя маляўнічыя пейзажы ўспрымаюцца непатрэбнымі дэкарацыямі (“Дзе нам з табою сустрэцца”, “Кірункі свету”, “Прызнанне”, “З кожнай далёкай вандроўкі...” і інш.). Аднак у цэлым М. Танк не пазбягае прыродаапісальнага кампанента ў інтымнай паэзіі, найбольш часта звяртаючыся да касмічных вобразаў (“Ёсць тры сцяжынкі-дарожкі...”, “Касмічна-альбомнае”, “Сцежка месяца”, “Заліла верхаводка...” і інш.), ці ствараючы вершы-ідыліі (“Салаўёў шал у дуброве...”, “Дарога ўдаль бясконца вядзе...”, “Як хутка дождж перагрымеў!...” і інш.). В. Рагойша, аналізуючы паэтыку ранняй творчасці паэта, зазначаў, што ў яго “добра развіты мастацкі слых і зрок” [15, с. 49]. Што да апошняга, то ў любоўнай лірыцы М. Танка часам гранічна суб’ектыўныя колеравыя асацыяцыі і візуальныя эфекты не дадаюць арганічнасці вобразу (“Ды на ліха дала ёй ночка цёмная бровы, // Залатым напайўшы вочы цветам ліновым” [4, с. 109]; “сіня-залаты чарот” [4, с. 121]; “Букет пралесак

залаціцца” [3, с. 47] і інш.). Падобны спосаб стварэння зрокавага малюнка вытлумачваецца не толькі прыхільнасцю да імпрэсіяністычнага адлюстравання, але, магчыма, і ў пэўным сэнсе фізіялагічнымі адметнасцямі аўтара [Гл.: 13, с. 54].

Разам з тым атрыбутыўнай прыкметай любоўнага лірычнага тэксту М. Танка выступае стыхія гуку. Гоман лесу, шум пушчы, звон салаўіны, спеў хваль, грукат і грымоты буры, водгукі рэха, гром лавіны, перашумы ручаіны, свіст ветру, гожаыя песні дзяўчат – падобным слыхавым акампанентам напаўняецца прастора многіх інтымных вершаў. Нават канцэрт пількаўскіх жаб – іх рулады, перакумкаванне, туркатанне і рогат – становіцца прадметам апявання (“Спозненная ода”). Цалкам заканамерна, што і ў партрэце жанчыны акцэнт робіцца на яе звонкім голасе, прачулай песні, серабрыстым смеху (“Айгерым”, “Рэха”, “Сушацца сеткі рыбацкія...”, “Сайн-Шанд” і інш.). Урэшце лірычны герой прызнаецца:

Калі б я забыў тваёй песні гук,
Спагаду і ласку, цяпло тваіх рук,
Захоплены нейкай красою ўяўнай, –
Са спіска жывых мяне выкінь сама,
Каб я не вярнуўся, як сын марнатраўны,
Якому ў жыцці даравання няма.
 (“Калі б я забыў”)

Пазбаўленне лірычнага героя магчымасці чуць голас любай выступае найцяжэйшым пакараннем, стратай узаемаразумення і вымяраецца бяскрайнім акіянам (“Маўчанне тваё...”), “кіламетрамі маўчання” [7, с. 12], успрымаецца казематамі (“Ты схавалася...”), ледавіковым перыядам (“Што выклікала яе гнеў...”). Увасабленне кахання ў яго будзённых праявах, захаванне пачуцця ў сямейных адносінах, праз месяцы і гады аднастайных клопатаў, сварак і прымірэнняў, хвароб і вымушаных расстанняў – адметная старонка позняй лірыкі М. Танка (“Лістападам”, “Пасля сваркі”, “Табе”, “Ізноў вяртаюся я да ўспамінаў...” і інш.). Але і гэтыя вершы пераконваюць, што каханне і ў жыцці, і ў мастацкай сістэме паэта непадуладнае нават смерці:

Як жа сталася гэтак,
Што пры любой прыгодзе
Мы пакляліся разам
Бурны Сцікс пераходзіць, –

Ты адна не чакала,
Калі сцішацца воды,
Небяспеку забыўшы,
Пайшла ў пошуках броду.

Цяпер клічу цябе я,
Адзіноцтвам праняты.
Хто з нас клятву парушыў,
Хто найбольш вінаваты?

Пэўна – я, бо не ўбачыў
Праз начную заслону,
Як да берага бура
Гнала лодку Харона.

(“Як жа сталася гэтак...”)

Такім чынам, інтымная лірыка М. Танка ўяўляе сабой арыгінальную з’яву, якая паводле ідэйна-праблемнага напаўнення і фармальна-структурнага вырашэння істотна вылучаецца на фоне савецкай любоўнай паэзіі. Пакінуўшы тэму ахвярнага змагання закаханых за вызваленне Радзімы ролевым героям, паэт здолеў стварыць цэлую галерэю вобразаў Мадонн, народжаных пачуццём любавання-захаплення зямной жаночай прыгажосцю і верай у любоў як вечны працяг жыцця. Прычым у партрэце любай увага акцэнтуюцца на трох дэталях – вачах, хадзе і голасе, што складаюць, на думку лірычнага героя, асновы прывабнасці. Ідэя недасягальнасці поўнага спазнання жанчыны прыводзіць да паслядоўнага яе ўвасаблення ў вобразе чараўніцы, надзеленай звышнатуральнымі магчымасцямі. Пры вытлумачэнні сутнасці феномена кахання М. Танк не звяртаецца да інтэлектуальна-філасофскіх разваг, а часцей апелюе да архетыповых мадэлей. Прычым тып любові ў аўтапсіхалагічных вершах, прысвечаных жонцы паэта Любові Андрэеўне, можна вызначыць даволі

дакладна: гэта складаная кантамінацыя *storge* і *philia*, адносіны, якія характарызуюцца перспектыўнасцю і даўгавечнасцю. Шчырасці выяўлення пачуццяў, рэалістычнасці і натуральнасці сітуацый і калізій спрыяе і дэталізаванасць, рэчыўнасць мастацкага свету інтымнай лірыкі М. Танка, узбагачанай не толькі эмоцыяй слязы, але і ўсміешкі.

Спіс выкарыстаных крыніц

1 Бугаёў, Д. Паэзія Максіма Танка / Бугаёў Д. – Мінск: “Навука і тэхніка”, 1964. – 159 с.

2 Калеснік, У. Максім Танк. Нарыс жыцця і творчасці / У. Калеснік. – Мінск: Маст. літ., 1981. – 189 с.

3 Танк, М. Збор твораў: у 13-ці т. Т. 2. – Вершы (1939–1954) / Максім Танк; НАН Беларусі, Ін-т літаратуры імя Я. Купалы; рэд тома Д. Я. Бугаёў; падрыхт. тэкстаў і камент. С. У. Калядка. – Мінск: “Беларуская навука”, 2006. – 566 с.

4 Танк, М. Збор твораў: у 13-ці т. Т. 1. – Вершы (1930–1939) / Максім Танк; НАН Беларусі, Ін-т літаратуры імя Я. Купалы; рэд тома А. Л. Верабей; падрыхт. тэкстаў і камент. С. У. Калядка, Т. У. Мархель; прадм. В. В. Зуёнка. – Мінск: “Беларуская навука”, 2006. – 374 с.

5 Танк, М. Збор твораў: у 13-ці т. Т. 3. – Вершы (1954–1964) / Максім Танк; НАН Беларусі, Ін-т літаратуры імя Я. Купалы; рэд тома В. П. Рагойша; падрыхт. тэкстаў і камент. С. У. Калядка, В. У. Карачун. – Мінск: “Беларуская навука”, 2007. – 447 с.

6 Макмілін, А. Беларуская літаратура ў 50 – 60-я гады ХХ стагоддзя: манаграфія / А. Макмілін; пер. з англ. А. Літвіноўскай. – Мінск: “Беларускі кнігазбор”, 2001. – 332 с.

7 Танк, М. Збор твораў: у 13-ці т. Т. 5. – Вершы (1972–1982) / Максім Танк; НАН Беларусі, Ін-т мовы і літаратуры імя Я. Коласа і Я. Купалы; рэд тома В. П. Рагойша; падрыхт. тэкстаў і камент. В. У. Карачун, Т. У. Мархель. – Мінск: “Беларуская навука”, 2008. – 448 с.

8 Танк, М. Збор твораў: у 13-ці т. Т. 4. – Вершы (1964–1972) / Максім Танк; НАН Беларусі, Ін-т літаратуры імя Я. Купалы; рэд

тома В. П. Рагойша; падрыхт. тэкстаў і камент. В. У. Карачун. – Мінск: “Беларуская навука”, 2007. – 384 с.

9 Бугаёў, Дз. Спавядальнае слова: літаратурная крытыка, успаміны / Дз. Бугаёў. – Мінск: Маст. літ., 2001. – 327.

10 Танк, М. Збор твораў: у 13-ці т. Т. 6. – Вершы (1983–1995) / Максім Танк; НАН Беларусі, Ін-т мовы і літаратуры імя Я. Коласа і Я. Купалы; рэд тома В. П. Жураўлёў; падрыхт. тэкстаў і камент. Т. У. Мархель. – Мінск: “Беларуская навука”, 2008. – 454 с.

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

12 Вітка, В. Заповітная пушча Максіма Танка / В. Вітка // Крыніца. – 1995. – № 10. – С. 14–24.

13 Мікуліч, М. Максім Танк: На скразняках стагоддзя / М. Мікуліч. – Мінск: Маст. літ., 1999. – 254 с.

14 Рюриков, Ю. Б. Типология любви / Ю. Б. Рюриков // Психология и психоанализ любви; под ред. Д. Я. Райгородского. – Самара: Издательский Дом БАХРАХ-М, 2002. – 688 с.

15 Рагойша, В. Паэтыка Максіма Танка / В. Рагойша. – Мінск: Выд. БДУ імя У. І. Леніна, 1968. – 228 с.

АДЗІНКА ВЫМЯРЭННЯ – КАХАННЕ

ЦІ ЛЁГКА БЫЦЬ ДОН ЖУАНАМ?

(Страх і яго мадыфікацыі ў лірыцы Л. Дранько-Майсюка)

Гармонія з акаляючым светам героя-донжуана Л. Дранько-Майсюка ў спалучэнні са створанай паэтам звышпрыгожай мастацкай рэальнасцю спарадзіла шырокараспаўсюджанае меркаванне аб “лёгкасці”, неабцяжаранасці ўнутранымі драматычнымі калізіямі кахання яго лірычнага персанажа, а праз гэта – аб непраўдападобнасці любоўных сітуацый і псіхалагічнай недакладнасці вобразаў. Тым не менш, калі не ўлічваць кідкую, святочную атрыбутыку, няцяжка заўважыць, што матыў страху – вызначальная прычына ўнутраных і знешніх канфліктаў – заўважаецца ледзьве не ў кожным творы з нізкі “Маёй цудоўнай А.”. Ён рэалізуецца як праз абстрактную філасофскую ідэю, прадмет пастаянных рэфлексій і роздумаў персанажа, так і ў канкрэтных вобразах-сімвалах.

Трэба сказаць, што літаратурныя куміры беларускага пісьменніка С. Малармэ і П. Верлен, часта звяртаючыся ў сваіх вершах да згаданага матыву, непасрэдна звязвалі ўзнікненне страху з няздольнасцю чалавечай істоты, яе абмежаванасцю дасягнуць ідэалу ў пакутлівым творчым пошуку. Адсюль памкненне французскіх аўтараў надаць яму касмічныя маштабы праз выкарыстанне не зусім сінанімічных абстрактных паняццяў **Бяссілле, Нядужасць, Нязмога, Немагчымасць**. Услед за сваімі творчымі настаўнікамі Л.Дранько-Майсюк падае ўласную версію вытлумачэння феномена страху, атаясамліваючы яго з **неспакоем**. Калі для С. Малармэ адваротным полюсам страху-нядужасці з’яўляецца славыты блакіт, што ўтрымлівае, паводле А. Хадановіча, “усе складнікі агульнавядомага «трохкутніка» Ісціна-Дабро-Прыгажосць” [1, с. 139], то ў беларускага пісьменніка падобнай апазіцыяй выступае душэўны спакой, у якім мастак найперш бачыць сакрэт хараства. Спакой разумеецца лірычным героем Л. Дранько-Майсюка як вышэйшая аксіялагічная катэгорыя. Дзеля яго персанаж здольны ахвяраваць маладосцю, радасцю, паэзіяй і нават каханнем:

Сваё апошняе каханне,
Незразумелае такое,
Аддаць магчыма за **жаданне**
Жыць, як парнасец, у спакоі [2, с. 44].

Іншымі словамі, у сваіх поглядах на ідэал прыгажосці і суадносіны яе са страхам айчынны аўтар арыентуецца на пазіцыі старажытных грэкаў. У пэўнай ступені такую нязвыклую сувязь дапамогуць растлумачыць наступныя словы сучаснага беларускага філосафа У. Мартынава: “<...> антычная культура ў працэсе свайго існавання выпрацавала шэраг такіх блізкіх па сэнсе паняццяў, як «эўціомія», «атараксія», «аўтаркія», што праліваюць святло на старажытнагрэчаскае разуменне прыгажосці. Сутнасная характарыстыка гэтых паняццяў азначае стан душэўнага спакою, непарушнасці як вышэйшай каштоўнасці быцця. Шлях да бясстраснага, ціхамірнага светаўспрымання, да асобнай самадастатковасці палягае праз спазнанне свету, пераадоленне страху, вызваленне ад трывог” [3, с. 176–177].

Усё ж нельга не заўважыць і істотную адрознасць у спасціжэнні французскімі і беларускімі паэтамі акрэсленай вышэй катэгорыі. Страх-нядужасць у С. Малармэ і часткова ў П. Верлена мае **субстанцыянальны** характар, што, згодна з сучаснай філасофіяй, абумоўлены судакрананнем чалавека-мысляра з трансцэндэнтнай рэальнасцю. Наступны ўрывак з “Літаратурнай сімфоніі” першага з узгаданых творцаў найлепшым чынам дэманструе субстанцыянальны страх асобы ў яе імкненні спасцігнуць “звышнатуральнае”, не падуладнае асэнсаванню абмежаванымі чалавечымі здольнасцямі. “Сучасная муза Нязмогі, якая мне цягам гадоў заступае дарогу да вернае скарбніцы Рытмаў, прысуджаючы да салодкай пакуты бяздзейна, бясконца чытаць... найвышэйшых майстроў, чыёй прыгажосцю я рынуты ў распач; мая варагіня, мая варажбітка з падступным напоем – п’янкою атрутай журбы, табе прысвячу дзеля глумы і кпінаў ці – хто яго ведае? – дзеля прызнання ў любові – вось гэтыя радкі майго жыцця, што склаліся ў лагодныя часы, калі твой подых мне не надаваў нянавісці да існага, не нёс няплённага кахання да нябыту” [4, с. 100]. Рэхам гучаць і словы П. Верлена: “<...> на пути к величью – Невозможность” [5, с. 12]. Наяўнасць страху ў героя Л. Дранько-

Майсюка выклікана ўсведамленнем сябе як чалавечай істоты з абмежаваным жыццёвым прасцягам і таму з'яўляецца вынікам **экзістэнцыяльнага** выяўлення.

Варта падкрэсліць, што экзістэнцыяльны страх-неспакой – вызначальная катэгорыя ў разуменні сутнасці любові лірычным суб'ектам беларускага аўтара. Менавіта станам небяспекі, боязі дэтэрмінавана акрэсленая пісьменнікам арыгінальная структура пачуцця (успрымання кахання-свята як яго пачатковага этапа, што пры далейшым развіцці адносінаў абавязкова пераходзіць у каханне-хваробу), а таксама сітуацыя паслядоўнага выбару персанажам першай яго фазы. Неспакой, з'яўляючыся для героя дыскамфортным, негатыўным душэўным станам, цесна звязваецца ім з каханнем-хваробай. У той жа час з уласна закаханасцю знітаваны, па меркаванні мастака, “геаметрычны спакой” [6, с. 13], перажываючы які суб'ект пачувае сябе ўтульна. Пры гэтым сэнс эпітэта “геаметрычны” выразна праступае ў кантэксце ранняй “прозапаэзіі”, дзе ён набывае разумовы, разважна-дыскурсіўны характар: “Выдыхнутае прыродай, чалавечае цела – антыгеаметрычнае. Геаметрычны – чалавечы дух. Ён стварае геаметрыю. Будуе, напрыклад, дом – вобраз ідэальнай геаметрыі...” [7, с. 205]. Геаметрычнымі, г. зн. трывала, рацыянальна выверанымі, у лірычнага “Я” Л. Дранько-Майсюка могуць быць нават выкліканыя невырашальнасцю дyleмы “сям’я – адзюльтэр” слёзы, якія “прадзіраюць амальгаму абавязку і бесклапотнасці” [8, с. 8].

Такім чынам, галоўным страхам, што безупынна атручвае жыццё персанажу сучаснага паэта, з'яўляецца **страх пакахаць**, які часам нагадвае фобію і яскрава ўвасабляецца ў вобразе магільнага каменя. Аднак, імкнучыся захаваць душэўную незалежнасць праз адну з індукцыраваных страхам стратэгіяў абароны – падмену адзінага цэласнага пачуцця шэрагам дробных любоўных раманаў, лірычны герой насамрэч атрымлівае толькі ілюзію свабоды і не набывае жаданага стану атараксіі. Мексіканскі філосаф А. Пас лаканічна, але глыбока акрэслівае гэтую знешне парадаксальную з'яву: “Каханне суровае, гэта форма аскетызму (як і распуста, калі змяніць знак на супрацьлеглы)” [9, с. 230]. Іншымі словамі, і першае, і другое абмяжоўваюць волю, скоўваюць размах памкненняў індывіда да атрымання асалоды. Так, калі

адзінаскіраванасць кахання катэгарычна не можа дазволіць чалавеку іншага, акрамя абранага, аб'екта пачуцця, то шматвектарнасць распусты стварае сталёвыя межы-ланцугі, што не даюць магчымасці суб'екту вырвацца з зачараванага кола хуткаплынных рамантычных прыгод і засяродзіць увагу на адной жанчыне, займець трывалую прыхільнасць, прырасці душой.

Аднак з нечаканым для сябе адкрыццём новага, яшчэ не асэнсаванага, пачуцця да цудоўнай А., якое не ўкладаецца ў яго звычайную, прагматычна-дакладную схему кахання, лірычны герой імкнецца пераадолець ранейшы страх-неспакой, узбагачаючы яго станоўчымі эмоцыямі і адшукваючы ў ім светлыя фарбы. Як вынік – з'яўленне ў вершах тропай, пабудаваных па прынцыпу аксюмарана, тыпу вясёлы страх, шалёны спакой, цудоўны страх, рамансны неспакой і інш. У рэшце рэшт персанаж увогуле адмаўляе прысутнасць у яго такога душэўнага стану: “<...> страху няма ў любові, калі яна дасканалая” [8, с. 8].

І ўсё ж нягледзячы на падобнае прызнанне, лірычны суб'ект цалкам не пазбаўляецца свайго неспакою. Яго страх не знікае са з'яўленнем кахання да цудоўнай А., ён хутчэй радыкальна трансфармуецца. **Страх пакахаць** якаясна мадыфікуецца ў **страх згубіць** сваё пачуццё і разам з ім любую асобу. У “Інтрадукцыі” – дзённіку гісторыі кахання – запіс за 2 снежня 1991 года абмяжоўваецца толькі адной хвалюючай героя праблемай: “Яна [Цудоўная А. – А. Б.] можа знікнуць гэтак жа, як учора ў святле сафітаў знікалі Яе шафранавыя ўборы” [8, с. 13]. Ранейшае цвёрдае перакананне ў хуткаплыннасці, нявечнасці кахання толькі ўзмацняе трывогу і неспакой. Адметна, што і ў паэзіі П. Верлена з яго разуменнем любові як часовага, нетрывалага пачуцця страх згубіць каханую, шматкроць памножаны няўпэўненасцю ў сабе і нявер'ем у магчымасць шчасця, выяўлены найбольш яскрава. Так, інспіраванае страхам сумненне – цэлая тэма ў межах зборніка “Добрая песня” французскага аўтара, што ўяўляе сабою своеасаблівы шлюбны падарунак нявесце:

Отсутствие! о ты, тягчайшая из мук!
Ее ли тщетных слов утихомирит звук
И чувств самообман? Усталые надежды
Пытаемся рядить в непрочные одежды

Предвидений благих и опресненных дум,
Но – горечи вослед – тебе пронзает ум
Сомнение одно, язвящее, как жало,
Мгновенное, как вихрь и как удар кинжала,
Отравленной стреле из лука дикаря
Подобное... Как знать, быть может, и не зря
Проклятая тебя догадка осенила? [5, с. 109]

(пер. А. Эфрон)

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

І гэтакі ж страх (балючая страшынка) –
Цяжар найбольшы для маіх плячэй.
Усё аддаў бы і на ўсё рашыўся,
Каб толькі знік ён з дарагіх вачэй [8, с. 42].

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

пераадолення гэтага дысгарманічнага, разбуральнага для цэласнасці асоб кожнага з закаханых, адчування. Такія свядомыя індукцыраваныя страхам рэакцыі персанажа, скіраваныя на дасягненне душэўнага спакою, могуць мець некалькі варыянтаў. Найпершым сярод спосабаў пазбаўлення ад панічнага ўнутранага стану аўтар называе цярпенне. Дзейным выратавальным сродкам служаць і словы ўпэўненасці, прымірэння, суцяшэння або пяшчоты, прамоўленыя цудоўнай А., а таксама хвіліны імгненнай радасці – фізічнай блізкасці закаханых, якія ўяўляюцца суб’екту доказам трываласці іх вялікага і ўзнёслага пачуцця. Гераіні ж для супакоення часта дастаткова простае прысутнасці яе люблага побач з ёй. Калі названыя прыёмы сябе не апраўдваюць, то на дапамогу прыходзіць стыхія музычнага ці паэтычнага мастацтва: “Чорная лілея габоя кладзецца на гітару, а ручаінкавыя смыкі вяртаюцца да сваіх струн, – і самы час прыгадаць, як ты палохаешся майго раптоўнага смутку, майго доўгага маўчання; самы час цябе супакоіць, разгарнуўшы санатную прозу Блока: «Со мной бывает вот что: я – весь страсть, обожание, самое полное и самое чистое; вдруг все проходит – является скука, апатия (мне незачем рисоваться), а иногда отчаянная беспредметная тоска»” [8, с. 163].

Адметнае месца ў дасягненні лірычным героем душэўнай раўнавагі належыць ночы. Пасля пакутлівага расстання з каханай гэта адзіны час сутак, які дорыць персанажу жаданы спакой-забыццё, што затуманьвае розум і сцішвае боль. Аднак у перыяд разнастайных любоўных прыгодаў ноч атрымлівае дыяметральна супрацьлеглае эмацыйнае напаўненне і звязваецца з абвастрэннем страху ў адносінах да парушэння маральных асноў інстытута шлюбу. Дэтэрмінаваны адзюльтэрам, стан трывогі і боязі героя інтымных вершаў Л. Дранько-Майсюка мае розныя мадыфікацыі ў залежнасці ад аб’екта яго пачуццёвых інтэнцый.

Так, у “даакропальскай” лірыцы паэта, калі ў жыцці персанажа пераважаюць выпадковыя любоўныя захапленні, у большасці сваёй эратычна-геданістычнага характару, скразным выступае матыў чорнага сну, што пастаянна праследуе суб’екта па начах. Ён выкліканы несупадзеннем паводзін персанажа з усвядомленымі ім традыцыйнымі маральнымі рэгулятывамі. У сувязі з гэтым страх набывае выкліканыя голасам сумлення дадатковыя адценні: пачуццё віны і ўнутраных сумненняў

у праваце і дазволенасці сваіх учынкаў. Нягледзячы на згаданыя акалічнасці, герой працягвае любоўныя вандроўкі “ад вуснаў і да вуснаў” [8, с. 71], цалкам падпарадкоўваецца сваім аднамомантным інстынктыўным імпульсам, ператвараючы асалоду і спакусу ў жыццёвую праграму.

Зразумела, такі пікавы, вяршынный стан вымагае максімальнага выкарыстання магчымасцей арганізма, найперш яго псіхічных рэсурсаў. Натуральна і тое, што бясконца доўжыцца падобная эйфарыя не можа. Згодна з вядомым афарызмам “калі дарэшты вычарпаны мы, мы лічым, што вычарпаны ўцехі”, нават мэтаскіраванае вызнаванне асалоды ў выніку перанасычэння хаця б на падсвядомым узроўні павінна даць унутраную расколіну. Такое, выкліканае няздольнасцю ўтаймаваць інстынкты, душэўнае спусташэнне, крызіс асобы ў сваім гранічным выяўленні перажывалі і А. Рэмбо, і П. Верлен, што досыць выразна характарызуе знакамітая фраза апошняга: “Я – римский мир периода упадка” [5, с. 266]. Стомленасць асалодай, вычарпанасць душэўных сіл у выніку ліхаманкавай пагоні за эмоцыямі і штучнага нагнятання любоўных перажыванняў назіраецца ў лірычнага “Я” Л. Дранько-Майсюка ў меншай ступені, але і ў яго ўнутраны разлад немінучы. Менавіта па гэтай прычыне з надыходам цемры страх не адпускае сваю ахвяру, працягвае атручваць ёй жыццё. Часам начны кашмар вырастае да гіганцкіх памераў, ахоплівае ўсю асобасную сферу героя, персаніфікуецца, уступаючы з героем у маўклівую барацьбу:

Агорне ноч. Не бойся ночи!
І страх, што месціцца ў душы,
Як ворага свайго, па-воўчы
Зубамі люта задушы.
Ці маладога, ці старога –
Цябе заўсёднага сюд-тут
Той страх палохае хваробай,
Страшнейшаю за Страшны суд [7, с. 63].

У гэтым выпадку выратаванне звязваецца героем толькі з устойлівымі сямейнымі адносінамі, а зварот да адвечных хрысціянскіх каштоўнасцей, як і матыў Страшнага суда, надае

такой пераацэнцы ўласных учынкаў адценне пакаяння. Калі дэвіз дзеёнага існавання персанажа “прыгожая жанчына побач – я забываю пра сям’ю” [7, с. 86], то вынікам яго начнога духоўнага перараджэння з’яўляецца ўсведамленне наступнай думкі: “Я не бачу сябе без сям’і, я не чую сябе ў адзіноце” [7, с. 50]. Згаданыя перамены ў вызначэнні аксіялагічных прыярытэтаў – яскравая адзнака кнігі “Тут” беларускага паэта, што надзвычай выразна набліжае яе да зборнікаў “Мудрасць”, “Любоў”, “Шчасце” П. Верлена. У гэтых кнігах прапаведніцкіх твораў маральна-дыдактычнага характару з уласцівым ім загадным ладам французскі пісьменнік адмаўляе сваё ранейшае грэшнае жыццё. Усведамляючы ўласныя памылкі і аблуды, ён звяртаецца да Бога, імкнецца спасцігнуць шлях праведных думак і ўчынкаў. Услед за сваім літаратурным настаўнікам айчынны паэт стварае шэраг уласных вершаў-сентэнцый (“Жыць так патрэбна, як раней жылі, // Шануючы і хорам свой, і сорам” [7, с. 43]), споведзей (“<...> душа мая, смеццем поўная, // Што не вымесці, не спаліць” [7, с. 23]) і нават малітваў:

Дай Божа,
Каб мой сын быў здаровы.
Дай Божа,
Каб мая маці была здаровая.
Дай Божа,
Каб мой бацька быў здаровы.
Дай Божа,
Каб мая жонка была здаровая.
Дай Божа,
Каб здаровай была зямля.
Амін [7, с. 46].

Аднак калі рэлігійныя ідэі і духоўнае перастварэнне ў П. Верлена з’яўляюцца канцэптуальнай асновай названых вышэй зборнікаў, то пакаянне ў кнізе “Тут” Л. Дранько-Майсюка носіць свецкі і кароткатэрміновы характар. Хвіліны прасвятлення – смерці Дон Жуана “ад справядлівай рукі Дон Кіхота” [7, с. 62] – абавязкова змяняюцца чарговай пазашлюбнай сувяззю, што адкрывае персанажу спакусны шлях у палюбоўны рай.

Такі дуалізм аўтарскай пазіцыі ў адносінах да традыцыйнай маралі тлумачыцца разыходжаннем паміж яго выхаваннем у адпаведнасці з біблейскімі заветамі і свядомым непрыманням многіх хрысціянскіх імператываў. Цікава, што ў большай ці меншай ступені адхіленні ад усталяваных грамадствам нарматыўных прынцыпаў у звыклым сэнсе гэтага слова назіраюцца і ў французскіх мадэрністаў, бо ва ўсіх трох пісьменнікаў рэлігійнае пытанне таксама вырашаецца неадназначна.

Так, паслядоўны атэіст і матэрыяліст С. Малармэ, увасабляючы вобраз мёртвых нябёс і асуджаючы ненатуральнасць аскетызму і манаства, нястомна шукае ідэальны пачатак праз зварот да матэрыяльнага і тым самым змешвае супрацьлеглыя субстанцыі. “Раз небеса мертвы, к материи взываю: // Дай мне забыть мой Грех, мой Идеал, Мечту” [10, с. 460], – усклікае паэт у сваім праграмным вершы “Блакит”.

Надзвычай складаныя адносіны да Бога назіраюцца ў творчасці П. Верлена. Першапачатковае абсалютнае яго непрымання ў зборніках “Сатурнічныя вершы” і “Рамансы без слоў” ва ўжо згаданых кнігах каталіцкіх вершаў пераходзіць у фанатычную веру, якая, у сваю чаргу, у лірыцы апошніх гадоў змяняецца расчараваннем у былых ідэалах.

На земле себе найдем
Вечное жилище, –
Мы не на небо пойдем –
Только на кладбище [5, с. 323].
(пер. Ф. Салагуба)

Катэгарычны бунтар і багаборца, А. Рэмбо адчувае сябе заложнікам прызначанага яму бацькамі хрышчэння (“Адно лета ў пекле”) і стварае шэраг паэтычных замалёвак “придурковатой веры”, твораў антырэлігійнага характару (“Вячэрняя малітва”, “Беднякі ў царкве”, “Першыя прычасці”, “Праведнік” і інш.). Адначасова герой-паэт з’яўляецца пакутным богашукальнікам. Адмаўляючы палавую стэрыльнасць хрысціянства, аўтар усё ж не становіцца язычнікам, хаця пэўныя прывілеі паганства яго прыцягваюць: “Ад не грозит язычникам” [10, с. 429]. Яго рэлігія монатэістычная, і ў ёй валадарыць Любоў, што разумецца далёка не

ў біблейскім сэнсе. Бог для французскага пісьменніка – хутчэй Каханне, якое ўвасабляецца ў адпаведных вобразах розных старажытных міфалогій (Афрадзіты, Венеры, Астарты, Генія). Яно тоеснае натуральна-наіўнаму, духоўнаму і плоцеваму пачуццю, уласціваму чалавецтву ў яго “дзіцячыя дні”. А. Рэмбо абагаўляе не канкрэтную асобу, а любоў саму па сабе. Менавіта таму ў яго творчасці тэма кахання мае касмічнае, экзатэрычнае вырашэнне, у той час як прыватная яе рэалізацыя амаль адсутнічае. Толькі любоў, па меркаванні паэта, можа выкупіць усе грахі чалавецтва за ўвесь шлях яго развіцця:

Отверзлись небеса, и тайны больше нет;
Воспрянул человек, узрев желанный свет
В неисчерпаемом роскошестве природы;
И человек поет, поют леса и воды
Торжественную песнь о том, что лишь любовь
Способна искупить отравленную кровь [10, с. 324].
(пер. В. Мікушэвіча)

Малавернасць героя Л. Дранько-Майсюка, які не носіць крыжа, не моліцца і раз на год наведвае царкву [7, с. 31], абумоўлівае яго імкненне запоўніць унутраную пустату, душэўны вакуум, што збліжае яго з персанажам-богашукальнікам А. Рэмбо. Пры гэтым рэзкія, нават у межах аднаго зборніка, перамены суб’екта беларускага аўтара ў адносінах да Бога выразна нагадваюць ваганні лірычнага “Я” П. Верлена. Увогуле, уся інтымная (у шырокім сэнсе) лірыка Л. Дранько-Майсюка ўяўляе сабой незвычайную рэлігійную кантамінацыю. Аднак гэта не арганічнае суіснаванне мона- і політэізму, уласцівае менталітэту беларуса, а настойлівы пошук свайго, адметнага боства, якое б адпавядала эмпірычна засвоеным маральным арыенцірам героя. Так, у паэта заўважаюцца, асабліва ў “пасляакропальскі” перыяд, элементы атэістычнага разумення свету, прысутнічаюць згадкі пра мусульманства і іудаізм. Не менш выразны ў яго творчасці хрысціянскі пачатак, нават выбар адной з канфесій – лютэранскай. Моцная ў вершах айчыннага аўтара і язычніцкая плынь, прычым як славянскага, так і антычнага паходжання.

Менавіта апошняя становіцца вызначальнай у самаапраўданні лірычным суб'ектам сваіх шматлікіх мімалётных любоўных захапленняў. Парушэнне хрысціянскіх догмаў ураўнаважваецца для героя самаўсведамленнем уласнай прыналежнасці да духоўнай культуры эліністычнай эпохі з яе пермісіўнай (цягпíмай) палавой мараллю. Калі антычныя сюжэты і вобразы ў французскіх мадэрністаў выступаюць толькі класічнымі і эфектнымі сродкамі для данясення галоўнай ідэі верша, то ў паэзіі Л. Дранько-Майсюка яны ўтвараюць атмасферу, паветра, якім дыхае персанаж. Так, на правакацыйнае пытанне Т. Падаляк аб нормах лірычнага героя, які здольны да пралюбадзейства, пісьменнік без збянтэжанасці адказвае: “Я живу паводле правілаў антычнай Грэцыі, дзе хараство жанчыны лічылася найвышэйшай мерай. Прыгожай жанчыне было дазволена ўсё...” [11, с. 6].

Прыведзеная аўтарская думка-тэзіс неаднаразова знаходзіць пацверджанне ў разважаннях і паводзінах суб'екта. У яго позірку – “рымскі дамінат паганства” [8, с. 7], а адзінкай вымярэння свету ён лічыць колькасць прывабных і непрывабных жанчын. Герой выводзіць своеасаблівую тэарэтычную формулу: “чым больш прыгажунь, тым багацейшы горад” [8, с. 114]. Менавіта гэтая акалічнасць абумоўлівае камфортнасць яго самаадчування. Увага персанажа пастаянна факусуецца на колькасных суадносінах пекнаты і нязграбнасці: “непрыгожых жанчын навокал пабольшала” [8, с. 144] або “ў гэтым феміністычным балагане гукаў я спрабую пачуць <...> хоць адну прывабную жанчыну” [8, с. 141]. Фразы падобнага кшталту чытаюцца як метафарычнае ўвасабленне яго настрою і ступені ўнутранай гармоніі.

Урэшце Грэцыя ўяўляецца абсалютам, вышэйшым пачаткам, што можа дараваць грахі, пазбавіць ад страху і здзейсніць цуд. Для героя-аўтара гэта “святочная прарадзіма”, якой адрасуюцца яго надзвычай паэтычныя малітвы: “Пані Грэцыя, даруй нам і, як вуснам даеш каханыя вусны, – дай нашым душам цудоўнае” [6, с. 7].

У святле сказанага вышэй зазначым, што, нягледзячы на адмаўленне сучаснай маралі, успрыманне яе як штучнай, надуманай катэгорыі, персанажа нельга абвінаваціць у амаральнасці, у анамічным скажэнні асобы. У яго с в а ё разуменне маралі, што падпарадкоўваецца блізкаму да поглядаў А. Рэмбо

ўяўленню пра натуральнасць для чалавека пажадлівага кахання, спалучэння ў ім духоўнага і фізічнага аспектаў. Зыходзячы менавіта з гэтай устаноўкі, беларускі пісьменнік стварае ў сваім мастацкім свеце незвычайны любоўны трохкутнік са сцёртымі вугламі – ідылічны ўзор адзюльтэра, калі, паводле В. Русілка, “усім добра – і каханкам, і іх «законным», і нават дзеткам” [12, с. 247].

Аднак адносіны да парушэння хрысціянскіх пастулатаў і звязаны з ім характар страху кардынальна мяняюцца з узнікненнем у жыцці героя цудоўнай А. У кнізе “Стомленасць Парыжам” яго страх абумоўлены пераважна прагматычнымі прычынамі, найперш пагрозай раскрыцця пазашлюбнай сувязі. Разглядаючы сям’ю як нешта аб’ектыўна зададзенае, звыклае, заўсёднае і будзённае, аўтар увасабляе складанае становішча закаханых у вобразах сямейных галер, завязанай на вузлы калючай сцябліны і струны сямейнай рызыкі, што надзвычай выразна перадаюць напружанасць, перашкоды і фатальнасць зыходу любоўнага рамана.

Акрамя таго, раней уласцівыя персанажу пакуты сумлення адыходзяць на перыферыю, а ўзровень вінаватасці за свае дзеянні набліжаецца да мінімуму. Такая неадпаведная сітуацыя рэакцыя выклікана нараджэннем незвычайных для лірычнага “Я” перажыванняў, найбольшай актуалізацыяй яго патэнцыйнай здольнасці кахаць. Перакананасць у чысціні сваёй грахоўнай любові і яе аб’екта падкрэсліваецца зваротам пісьменніка да хрысціянскай сімволікі і вобразатворчасці. Аднак хаця храмы, саборы, цэрквы, іконы прысутнічаюць на старонках зборніка даволі часта, ім адводзіцца другарадная, службовая роля. Як і іншыя алюзіі – адсылкі да біблейскіх міфаў (пацалункавы ерусалім, евангельская прахалода, віфлеемскі снег), яны ствараюць аўру серафічнай любові лірычнага суб’екта і перадаюць душэўную цноту каханай жанчыны.

Сапраўднасць і шчырасць кахання героя ўскосна праступае з яго імкнення схваць ці заглушыць сваю рэўнасць, якая ў папярэдніх любоўных гісторыях увогуле не маркіравалася. На пачатку рамана персанаж свядома дзеліць цудоўную А. з яе мужам, хаця і марыць “мець абедзвюх рук спакой – // Трывожнай, што ў маёй далоні, // І той рукі, што не ў маёй” [8, с. 49]. На апошнім кахання ён непараўнальна ўзвышае сваё пачуццё над “хімерай”

шлюбнага абранніка яго любай (верш “Не веру, што ён лепшы за мяне...”). Цікава, што тут з’яўляецца даволі арыгінальны і парадаксальны матыў здрады палюбоўніку з мужам, якую герой гатовы дараваць сваёй каханай.

Жаночы страх у гэтай гісторыі кахання мае зусім іншае аблічча. Ён дэтэрмінаваны як знешнімі, так і ўнутранымі прычынамі. Апісанае вышэй пачуццё віны ў цудоўнай А. павялічваецца яе гendarным статусам у духоўна-сацыяльнай камунікацыі. Гераіня яшчэ больш востра перажывае сваё “грэхападзенне”. Агульнавядома, што ў перасячэнні мяжы дазволенага інерцыя традыцыйнага ўспрымання больш строгая якраз у адносінах да жанчыны. Менавіта ад такога трывожнага неспакою, хоць і не заўсёды паспяхова, імкнецца пазбавіць каханую лірычны персанаж.

Іманентная матывацыя страху звязана ў жаночай натуре асобы з яе прыроджанай сарамлівасцю. “Пачуццё сораму, – зазначае сучасны рускі філосаф Б. Маркаў, – асаблівая «тонкая» разнавіднасць страху... Сорам – стан прамежкавы паміж страхам і віной” [13, с. 158]. Аднак, як гэта ні дзіўна, але бясконцыя намаганні лірычнага суб’екта дапамагчы сваёй любай пераадолець неспакой могуць стацца для яго негатыўнымі вынікамі. Бо яшчэ з часоў антычнасці заўважана, што якраз на падобнай сумесі пачуццяў у жанчыны грунтуецца вастрыня і трываласць фізічнага, плоцевага жадання. Пацвярджае гэта і наступная думка Г. Гачава: “Страх – спалох – першая фаза эратычнага пачуцця ў жанчыны” [14, с. 249].

Апісаная вышэй дзіўная знітаванасць страху з каханнем, што характарызуе любоўную лірыку сучаснага аўтара, па меркаванні псіхолагаў, для індывіда “моцнага” полу выглядае цалкам натуральнай і нават тыповай. “Ці не тут – у бясконцым канфлікце паміж цягай да жанчыны і страхам перад ёй – тоіцца адзін з важнейшых вытокаў мужчынскага творчага пачатку?” [15, с. 126] – небеспадстаўна задаецца пытаннем К. Хорні і ў ходзе даследавання прыходзіць да станоўчага адказу. Менавіта таму для лірычнага героя-паэта Л. Дранько-Майсюка страх знаходзіцца ў дыялектычнай супрацьлегласці з каханнем, але і разам з ім выступае рухаючай крэатыўнай сілай.

Спіс выкарыстаных крыніц

- 1 Хадановіч, А. Ключы ад форта Малармэ / А. Хадановіч // Крыніца. – 1999. – № 4 – 5. – С. 137 – 144.
- 2 Дранько-Майсюк, Л. Паэтаграфічны раман: вершы, проза / Л. Дранько-Майсюк. – Мінск: Кніга, 2002. – 111 с.
- 3 Мартынов, В. Ф. Философия красоты / В. Ф. Мартынов. – Мінск: ТетраСистемс, 1999. – 336 с.
- 4 Малармэ, С. Літаратурная сімфонія / С. Малармэ; пер. А.Хадановіча // Крыніца. – 1999. – № 4 – 5. – С. 100 – 104.
- 5 Верлен, П. Романсы без слов / П. Верлен. – СПб.: Терция, Кристалл, 1998. – 448 с.
- 6 Дранько-Майсюк, Л. Акропаль: Паэзія. Эсэ / Л. Дранько-Майсюк. – Мінск: Маст. літ., 1994. – 190 с.
- 7 Дранько-Майсюк, Л. Тут: вершы, паэмы, эсэ / Л. Дранько-Майсюк. – Мінск: Маст. літ., 1990. – 214 с.
- 8 Дранько-Майсюк, Л. Стомленасць Парыжам: вершы і эсэ / Л. Дранько-Майсюк. – Мінск: Маст. літ., 1995. – 191 с.
- 9 Пас, О. Солнечная система / О. Пас // Иностранная литература. – 1997. – №7. – С. 224 – 235.
- 10 Верлен, П. Стихотворения, проза / П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме; пер. с франц. – М.: «РИПОЛ КЛАССИК», 1998. – 736 с.
- 11 Падаляк, Т. “Як гэта недарэчна – калі паэту больш за 40 гадоў!..” / Т. Падаляк // Звязда. – 6 студзеня. – 1996. – С. 6.
- 12 Русілка, В. Акропаль па-беларуску, ці Ратаванне Прыгажосцю / В. Русілка // Полымя. – 1995. – № 3. – С. 243 – 248.
- 13 Марков, Б. В. Философская антропология: очерки истории и теории / Б. В. Марков. – СПб.: Издательство «Лань», 1997. – 384 с.
- 14 Гачев, Г. Русский Эрос / Г. Гачев. – М.: Интерпринт, 1994. – 279 с.
- 15 Хорни, К. Страх перед женщиной / К. Хорни // Психология и психоанализ любви; под ред. Д. Я. Райгородского. – Самара: Издательский Дом БАХРАХ-М, 2002. – 688 с.

(Дзеяслоў. – 2006. – №1 (20). – С. 304 – 309)

ПЕРАЕМНАСЦЬ ТРАДЫЦЫЙ: ІНТЫМНАЯ ЛІРЫКА Г. АХМАТАВАЙ І Р. БАРАВІКОВАЙ

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

Калі гаварыць дакладна, то лірычнае “я” як рускай, так і беларускай пісьменніц прадстаўлена ў вялікай колькасці жаночых іпастасей, у тым ліку алегарычных вобразаў, а арыенцірам для тыпалогіі можа выступаць вектар любоўных адносін. Так, у адных выпадках ён накіраваны на лірычную гераіню, а ў другіх – зыходзіць ад яе. Часам гэтыя пачуцці сустракаюцца ў межах аднаго верша, што надае класічнаму любоўнаму трохкутніку незвычайны разамкнёны выгляд, форму своеасаблівай ламанай лініі: ён кахае яе, яна – іншага, які застаецца безуважным да яе пачуцця. Варыянт узаемнага кахання, калі “крепко спаяна // на двоих одна душа” [1, с. 148], амаль выпадае з асацыятыўнага поля абедзвюх аўтарак. Рэдкія вершы бяхмарнага з’яднання двух сэрцаў маюць адценне няпэўнасці, нетрываласці, эфемернасці, выклікаюць адчуванне недаўгавечнасці, часовасці пачуцця, “любви воздушной и минутной” [1, с. 29].

Заўсёды спадарожнік нераздзеленага кахання – душэўны стан адзіноты. Перажыванне яе як непазбежнага выніку любоўнага рамана ўласціва абедзвюм паэткам. Аднак гераіня Г. Ахматавай не засяроджваецца на сваёй пакінутасці, адзінота для яе – штуршок, стымул да актыўнага ўнутранага дзеяння, падключэнне і абвастрэнне іншых якасцей. Перадусім – гонару і пачуцця ўласнай годнасці: “Меня покинул в новолунье // Мой друг любимый. Ну так что ж!” [1, с. 42]. Як бачым, душэўны стан адзіноты ў чыстым

выглядзе, без дамешкаў, рускай паэткай не аналізуецца. Яна нібы наўмысна ўнікае слова “самотнасць” ў сваіх вершах.

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

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

Для адзіночкіх душ няма жытла,
любоў для іх – дадатак адзіноцкі,
як шчыра прагнуць ласкі і цяпла
і як сумуюць пры цяпле тым потым [2, с. 89].

У ранніх зборніках сучаснай аўтаркі пошукі лекаў ад душэўнай пустаты ставяць гераіню ў тупік, прыводзяць да роспачы. Яна ўсяляк спрабуе, намагаецца знайсці суцэльнае ў рабоце, бясконцых хатніх справах, шчырым клопаце пра блізкіх ёй людзей, але такія правізарныя меры ніколі не прытупляюць душэўнага разладу. Толькі змяніўшы ракурс пошукаў выратавання са знешніх паводзін на ўнутраныя зрухі, жанчына Р. Баравіковай знаходзіць гармонію праз адкрыццё сваёй далучанасці да ўсяго жывога: “<...> сябе я б адчувала адзіночкай, // каб не было ні дрэў, ні аблачын...” [3, с. 21].

Яшчэ адна выява адзіноцкі ў лірыцы абедзвюх паэтак, якая аказвае ці не найбольшае эмацыянальнае ўздзеянне на чытача, – гэта адзіноцка ўдвух, 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 агенчыка і далейшым працягу шлюбных адносін па інерцыі. У гэтым выпадку

замужжа здаецца турмой, няволяй, муж – катом, а сама лірычная гераіня ўяўляе сябе вязніцай, паланянкай, якая марыць аб волі. Такія стасункі, безумоўна, доўга захоўвацца не могуць і часта прыводзяць да ўзнёснення іншага, пазашлюбнага кахання. Пры гэтым адзюльтэр не бачыцца парушэннем устаноўленых грамадствам рэгулятываў, што тлумачыцца амаль па-філасофску, у духу рускіх мысляроў пачатку XX ст.: “Працяг шлюбу, калі кахання няма, амаральны, толькі каханне ўсё апраўдвае” [4, с. 269]. Менавіта па гэтай прычыне ў інтымнай лірыцы Г. Ахматавай гучыць думка аб няспраўджаным шлюбе як найлепшым выйсці для закаханых. Цікава, што да высновы аб несумяшчальнасці шлюбу і кахання прыходзіць і герой-мужчына ахматаўскай лірыкі:

Если б ты была моей женой,
Сразу б я тебя возненавидел,
Проклял трижды и навек забыл –
И безмерно счастлив был с другою [5, с. 69].

Шматлікія ўзоры ролевай лірыкі, дзе пачуцці і ўражанні выказваюцца ад імя мужчыны (“Я видел поле после града...”, “Если бы ты музыкой была...”, “На столике чай, печения сдобные...” і інш.), выдаюць імкненне прадстаўніцы рускай літаратуры глыбей пранікнуць у склад мужчынскай псіхалогіі, убачыць крызіс любоўных адносін Яго вачыма. Аднак прынцыповай розніцы паміж светаадчуваннем героя-суб’екта і героя-аб’екта ў паэзіі Г. Ахматавай не назіраецца. Так, мужчына з вершаў пра “ашуканае шчасце” і ў беларускай, і ў рускай паэтак, паводле трапнага выказвання Л. Рублеўскай, – “антыгерой” [6, с. 245]. Ён нахабна-рызыкаўны, фанабэрыста-абыякавы і самаўпэўнена-спакойны. Ён хлусіць, абражае, насміхаецца. Ён здраднік, сладастраснік і эгаіст. Ён прагматык у каханні і баязлівец пры развітанні. Гэта мужчына-госць, які ненадоўга завітаў у жыццё; прахожы, які толькі на імгненне судакранаецца з Яе лёсам. І дзіўна, што менавіта такі мужчына магнетычна прыцягвае, бясконца вабіць лірычных гераінь: “Несносен ты и своенравен, // Но почему-то всех милей” [5, с. 23].

Аднак гэта “нездаровае” каханне – хутчэй за ўсё разнавіднасць эрасу – пакідае “впечатление борьбы”, змагання, дзе мужчына ўяўляецца ворагам, а страсці дасягаюць такога нападу, што для дваіх “эта земля мала” [1, с. 114]. Падобная думка выказваецца і Р. Баравіковай, але не з такой вулканічнай энергіяй і

цвёрдасцю волі, як у яе творчай настаўніцы. Уласцівая айчыннай аўтарцы амбівалентнасць пачуццяў збліжаецца з народнай афарыстычнай формулай “і з табой гора, і без цябе бяда”: “<...> і ў вышыні той, знаеш, – пуста, // і мала ўжо адной зямлі” [2, с. 87].

Побач з антыгероем на старонках кніг Г. Ахматавай і Р. Баравіковай выступае і мужчына-ідэал. Для рускай паэткі гэта можа быць і рэальны чалавек, “сильный и свободный” [1, с. 151], веліч якога ўвасабляецца ў вобразах князя, караля, царэвіча. Галоўнае для “рускай Сапфо” – парытэтныя адносіны, яго вартасць і роўнасць ёй – гордай “царственнай” асобе. Мастацкае ўяўленне Р. Баравіковай малюе сапраўднага мужчыну як мужа, справядлівага і мудрага, здольнага вырашаць і абараняць. Гэта можа быць паляўнічы ці “іншапланетны” прынц, але заўсёды – асоба віртуальная, выдуманая, прымроеная. Неабходна заўважыць, што ў абедзвюх паэтак такі аб’ект захаплення прадстаўляе, паводле мадыфікаванай М. Бярдзевым думкі У. Салаўёва, вобраз Вечнай Мужнасці, эратычнае боства, ідэальны пачатак. Якраз на каханне-культ, каханне-самаахвярнасць здольныя лірычныя гераіні пісьменніц.

Канцэпцыя кахання беларускай аўтаркі ў такіх гранічна шчырых вершах грунтуецца на прынцыпах, блізкіх філасофіі У. Салаўёва. Яно найперш разумеецца як пераадольванне эгаізму. Самадданасць і самаахвярнасць жанчыны Р. Баравіковай дасягае вяршыні чалавечых магчымасцей. Для яе закон кахання – аддаць усю душу. За любога яна згодна цяпець пакуты і нястачу, перажываць прыніжэнне, з “сабачай вернасцю” чакаць яго вяртання і нават прыняць смерць. Яна здольная на самаадмаўленне, добраахвотнае падпарадкаванне, так бы мовіць, вытанчанае рабства. Адначасова абсалютызуючы прадмет свайго пакланення, ставячы яго ў цэнтр сусвету, на месца (а то і вышэй) Бога, лірычная гераіня сучаснай паэткі надае свайму каханню канфесійнае значэнне, спасцігаючы яго сэнс як еўхарыстыю.

Гераіні Г. Ахматавай таксама дадзена перажыць высокія пачуцці, аднак самаахвярнасць яе іншага парадку. У яе гімнах Афразіце чуецца водгалас карытатыўнага кахання, хрысціянскага разумення любові як *caritas*, што ставілася ў аснову асноў усёй філасофскай сістэмы артадаксальна-багаслоўскага напрамку рускай класічнай думкі (П. Фларэнскі, С. Булгакаў, М. Лоскі і інш.). Міласэрнасць, спагада, жаль, як асноўныя праяўленні такога тыпу

кахання, не суадносяцца з кіпеннем страсцей і непрадказальнасцю ўчынкаў. У адрозненне ад кахання-эрасу, *caritas* не патрабуе ўзаемнасці. Яно ў пэўным сэнсе атаясамліваецца з любоўю да Радзімы, аб чым сведчыць і прызнанне з вуснаў лірычнай гераіні: “<...> твое умудренное // Сердце – солнце отчизны моей!” [1, с. 169].

Творы-апалогіі мужчыну, што апяваюць каханне, якое прадугледжвае адмаўленне свайго “я”, прызнанне вяршэнства мужчыны і васальнай залежнасці жанчыны, адзінкавыя ў лірыцы рускай аўтаркі. Гэта можна патлумачыць яе ўнутраным складам, дзе прыроджанае харызматычнае лідарства не дазваляе пераступіць мяжу прыніжэння, пераадолець псіхалагічны комплекс, назва якому – жаночая гордасць. Пра гэта гаворыць і лаканізм, кампактнасць думкі ў такіх вершах, дзе ўсялякія падрабязнасці ўспрымаюцца ёй як лішнія. Прыкладам можа служыць наступная лірычная мініяцюра, што складаецца ўсяго з двух радкоў: “От других мне хвала – что зола, // От тебя и хула – похвала” [1, с. 192]. Будучы шчырымі і натуральнымі, вершы Г. Ахматавай такога кшталту пакідаюць дзіўнае ўражанне: нават калі Яна адчувае сябе рабыняй – між радкоў бачыцца царыца.

Лірычная гераіня Р. Баравіковай з яе сакральнай любоўю, у адрозненне ад славутай папярэдніцы, усё ж прагне ўзаемнасці, хаця б і характэрнага для ўсходнеславянскага менталітэту “патрыятычнага” пачуцця да жанчыны. “Не стала я тваёй зямлёй” [2, с. 57], – у час расстання прамаўляе яна. Гэта ідэнтыфікацыя жанчыны з маці-зямлёй спараджае яе імкненне апекаваць слабoga і бездапаможнага, як дзіця, любoga, абараняць каханне ад чужога вока і такім чынам ускладаць на сябе пэўныя спрадвечна мужчынскія функцыі.

Згаданая вышэй адданасць і самаадрачэнне можа несці і разбуральны пачатак: вычарпаць, дарэшты спустошыць душу (верш “Перажыла адліжны тыдзень...” са зборніка “Каханне” Р. Баравіковай) і знявечыць цела (“От любви твоей загадочной...” Г. Ахматавай). Да таго ж відавочнае несупадзенне мары і явы, разыходжанне паміж уяўленнем і жыццём прыводзіць паэтак да высновы, што вобраз каханага – прыгожы падман, дзе рэальнае выдаецца за жаданае; казачны міф, які кожны чалавек стварае на свой густ. Таму выглядае лагічным, што раней (у Г. Ахматавай) ці пазней (у Р. Баравіковай), але няўхільна для лірычных гераінь

надыходзіць абуджэнне, прасвятленне, звяржэнне ідалаў і расчараванне ў кумірах. Паветраныя замкі руйнуюцца, жыццё скідае маскі, былы каханы агаляе сваю сапраўдную сутнасць (“Вы, мілы, далёка не бог!” [3, с. 36]) – і ўрэшце адносіны перарываюцца.

Канчатковая стадыя дэструкцыі кахання – расставанне, разлука – магістральная тэма інтымнай лірыкі абедзвюх паэтак. М. Скатаў, аналізуючы вершатворчасць Г. Ахматавай, слухна адзначае, што яе лірычныя вопыты “ўяўляюць сабой звод пятых актаў трагедыі” [7, с. 11]. Відавочна, што ў любоўнай паэзіі рускай аўтаркі, як і ў яе таленавітай паслядоўніцы, разрыў паміж каханымі даследуецца дасканаласцю, з уласцівым абедзвюм паэткам памкненнем да яснасці, геаметрычна дакладнага стылю ў выяўленні сваіх думак.

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

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

Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки.
Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки [1, с. 30].

Падобнае ўздзеянне сінтэзу напружанасці пачуцця з валявой стрыманасцю ў Г. Ахматавай часта ўзмацняецца заўважаным І. Бродскім “эфектам перахоплення горла”, калі паэтка знарок

скарачае апошні радок катрэна на адзін альбо некалькі складоў. Трэба заўважыць, што тонкае выкарыстанне ахматаўскага прыёму ўражвае чытача і ў вершах беларускай аўтаркі:

Голас мой, не дрыжы.
Вочы... а вы – глядзіце:
Парасткі першай ілжы –
Бомба ў зеніце! [3, с. 39]

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

У адрозненне ад папярэдніх тыпаў твораў, даволі роўнымі па танальнасці выглядаюць вершы, дзе дамінуючым псіхалагічным станам з’яўляюцца пошукі *кампрамісу*. Такія творы дэманструюць прынцыповую, сутнасную непадобнасць аўтарскіх пазіцый. Калі прыцягальная сваёй жаночкасцю гераіня Р. Баравіковай шукае кампраміс з былым прадметам захаплення, імкнецца вярнуць незваротнае, свядома прымаючы падман за каханне, то моцная асоба-індывідуаліст – жанчына Г. Ахматавай – прагне ладу са сваім alter ego. Адсутнасць ваганняў, цвёрдая ўпэўненасць спрыяюць узнаўленню згоды з самой сабой ахматаўскай гераіні. Сумненне ў сваёй праваце і перакананасць у нявартасці выяўлення межаў віны кожнага з партнёраў падкрэсліваюць высакароднасць і ўсёдаравальнасць лірычнай гераіні сучаснай паэткі. Аднак такая “слабасць” каштуе шмат, патрабуе вялікай унутранай моцы, бо “быць слабою цяжэй, чым жывучай” [2, с. 92].

Дэпрэсія, як і страта цікавасці да асалоды жыцця – ангеданія, у межах светаадчування Г. Ахматавай адносяцца да рэлятыўных катэгорый. Парадаксальна, але сум, распач, боль – натуральны стан і крыніца сілы слаўтай рускай паэткі. Яна ўслаўляе бяду і, здаецца, атрымлівае ад гэтага непараўнальнае задавальненне, “упіваецца” сваімі пакутамі. Тут цікава адзначыць поўнае супадзенне псіхалогіі створанага ў паэзіі “я” і ўласнага духоўнага вопыту, біяграфічных рэалій самой аўтаркі. Так, муж Г. Ахматавай М. Гумілёў успамінае: “А казалось, кому как не ей быть счастливой? У нее было все, о чем

другие только мечтают. Но она проводила целые дни, лежа на диване, томясь и вздыхая. Она всегда умудрялась тосковать и горевать и чувствовать себя несчастной. Я шутя советовал ей подписываться не Ахматовой, а Анна Горенко. Горе – лучше не придумать” [8, с. 340].

Такі ж заўсёдны голас “салодкай тугі” і ў Р. Баравіковай, але, у параўнанні з яе творчай настаўніцай, ён значна слабейшы. Думаецца, гэта можна патлумачыць тым, што ўспрымання быцця ў яго катастрафічнасці, уласцівае “памежнаму” чалавеку, у рускай аўтаркі – прыроджаная якасць, сутнасць яе натуры, а ў беларускай – прыдбаная, набытая пры “дапамозе” горкага жыццёвага вопыту. Дакладней будзе сказаць, яна “прывыкла да нягод” [2, с. 63].

У сувязі з гэтым узнікае пытанне аб разуменні шчасця ў сістэме маральна-духоўных каштоўнасцей паэтак. Шчасце і такі яго інварыянт, як шчаслівае каханне, у абедзвюх аўтарак вызначаецца негатыўна. Гэта небяспечны груз, цяжар для душы. І калі Р. Баравікова асцерагаецца, баіцца гэтага амаль нязведанага стану, то ахматаўская гераіня ўпэўнена, што ўтульнасць спакойнага кахання і будзённае шчасце – нясцерпная нудота, катаванне і нават прадвесце старасці: “<...> от счастья и славы // Безнадёжно дряхлеют сердца” [1, с. 61]. Сучасная аўтарка падае і іншую трактоўку шчасця, звязаную з надзеяй, прадчуваннем узнікнення новага ці адраджэння былога кахання. Менавіта стан **чакання** ў інтымнай лірыцы Р. Баравіковай набліжаецца і прыпадабняецца да шчасця. Дарэчы, гэта і ўлюбёная яе рыфма да слова “каханне”, у адрозненне ад класічнага семантычнага супрацьстаяння “кровь – любовь”, што з’яўляецца канстантным сугуччам у ахматаўскай сістэме версіфікацыі.

Як бачым, Эрата Г. Ахматавай жывіцца болем і пакутамі. “Моею Музой оказалась мука” [5, с. 83], – заяўляе паэтка. Падобнае, хаця і апасродкаванае, прызнанне ёсць і ў яе паслядоўніцы: “Мне не škода души, // хто не плача – хіба запяе?” [2, с. 21]. Нягледзячы на гэта, сказанае вышэй дазваляе зрабіць выснову: вершы Р. Баравіковай нясуць жыццесцвярджальны пачатак у параўнанні са знешне халоднай і анемічнай стыхіяй лірыкі Г. Ахматавай. Іншымі словамі, калі ў рускай аўтаркі назіраецца драматычная дысгармонія крэатыўнага пачатку яе паэзіі, то ў сучаснай пісьменніцы творчай дамінантай з’яўляецца пераважна элегічны модус мастацкасці.

На апошнім этапе расставання стомленасць любоўнымі калізіямі спрыяе ўзнікненню **пакоры**, якая ў абедзвюх паэтах звязваецца з палёгкай, вызваленнем сэрца ад ланцугоў “хворага” кахання. Усталяванне спакою ў душы звязана ў лірычных гераінь найперш з падключэннем да пачуццёвай сферы рацыянальнага элементу, што вядзе да спасціжэння імі звышзададзенасці падзей і асэнсавання абсалютнай ролі лёсу ў існаванні чалавечай асобы. Лёс, Сусветная Воля, якая часта атаясамліваецца з вобразам Божым, выступае рэжысёрам чалавечага жыцця, а людзі – марыянеткамі, што толькі ў выключных выпадках могуць зрабіць нечаканы ход. Скажам, як у Р. Баравіковай: “<...> дзе лёс вучыў пакутаваць і плакаць, // смяяцца навучылася душа” [3, с. 73].

Ахматаўская гераіня ў сваіх лірычных маналогам рашаецца яшчэ на большае. З уласцівай ёй дзёрзкасцю і нават выклікам яна ставіць пад сумненне кананічную ісціну “Бог ёсць Любоў”, мяркуючы, што Гасподзь можа гаіць нанесеныя каханнем раны праз вызваленне душы ад любові і запаўнення яе халоднай пустатой:

Мир родной, понятный и телесный
Для меня, незрячей, оживи.
Исцелил мне душу Царь Небесный
Ледяным покоем нелюбви [1, с. 105].

Гэта тыповы для светапогляднай пазіцыі Г. Ахматавай узор разважання. Несумненна, мае рацыю сучасны рускі псіхолаг А. Афанасьёў, калі сцвярджае, што “скепсіс кладзецца ў аснову асноў «ахматаўскай» філасофскай сістэмы” [8, с. 346]. Пацверджаннем гэтай думкі можа служыць той факт, што без асаблівай павагі ставіцца паэтка і да іншых аксіём, у прыватнасці, да Вечнасці (“Без особенных примет дыра, // С неприглядной кличкой – бесконечность” [5, с. 79]) і нават да смерці, адмаўляючы ёй у існаванні ў звыклым сэнсе. Імкнучыся даць дакладнае азначэнне феномену смерці, руская аўтарка, як і пры вытлумачэнні іншых абстракцый, сутыкаецца з сітуацыяй, калі яе логіка саступае імпрэсіі:

Я была на краю чего-то,
Чему верного нет названья...
Зазывающая дремота,
От себя самой ускользанье... [1, с. 219]

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

Смерць фізічная – даволі частая госця на старонках ахматаўскіх кніг і нават скразны матыў некаторых цыклаў вершаў. Яна ніколі не пужае лірычную гераіню, бо ўспрымаецца ўсяго толькі часовым расстаннем з блізкімі людзьмі. Трыумфальнае шэсце смерці падкрэсліваецца тым, што нярэдка гераіня рускай паэткі знаходзіцца на парозе свету цемры ці ўвогуле прадстае ў вобразе нябожчыцы, а героі-каханкі яе сюжэтных вершаў у большасці выпадкаў паміраюць. Хваравітая цяга да смерці адпаведна адбіваецца і на паэтыцы вершаў. Да прыкладу, краявіды ва ўспрыманні Г. Ахматавай, у прыватнасці, у позняй лірыцы і ліра-эпіцы, змрочныя, цёмныя, так бы мовіць, “магільныя”. “Небо синее в крови”, “белый траур черемух”, “снежный прах” – тыповыя атрыбуты ахматаўскага пейзажу. Як ні дзіўна, падобныя карціны прыроды валодаюць парадаксальнай прыцягальнасцю, нязвыклай чароўнасцю – усім тым, што прынята называць “адмоўнай абаяльнасцю”.

Трэба адзначыць, што матыў смерці ў паэзіі Р. Баравіковай носіць факультатывны характар. Аднак, як і ў Г. Ахматавай, смерць выступае ў дзвюх іпастасях: матэрыяльнай і ідэальнай. Смерць фізічную айчынная аўтарка трактуе адпаведна фальклонным традыцыям як вечны вырай, смерць духу мысліцца як расстанне: “адлегласць без сустрэч – яна што смерць” [3, с. 22]. У адрозненне ад славутай папярэдніцы, жыццялюбства, характэрнае светаадчуванню Р. Баравіковай, нараджае аптымістычныя і поўныя хараства краявіды. Свет прыроды ў беларускай паэткі выступае аналогіяй свету чалавека і існуе па законах кахання. Прадметы жывой і нежывой прыроды перажываюць сустрэчы і расставанні, маўклівую адчужанасць і шал пачуцця:

Хвалю ўстрывожыў ветраны ранак,
а размыты і згорблены бераг ракі,
як ужо некаханы каханак,
што пра гэта не знаючы, просіць рукі... [2, с. 12]

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

Агульнавядома, што жаночая душа хавае безліч загадак і таямніц. Адна з іх – ператварэнне мілай, пяшчотнай, самадданай жанчыны ў абьякавую, ганарлівую, наравістую істоту, калі толькі вектар кахання накіроўваецца ў яе бок. Такія метамарфозы лірычных гераінь, што ўяўляюць каханне як гульню, забаву, жарт, з’яўляюцца тэматычнай дамінантай другой групы інтымных вершаў. Пры гэтым вылучаецца некалькі варыянтаў адносінаў: у адных любоўных гісторыях пачуццё жанчыны ўжо прайшло, рассялася, у другіх – яна не здольна на яго адказаць, каб і хацела. Каханне ўвогуле можа быць патэнцыйным, але нерэалізаваным з абодвух бакоў, калі “душа душы не закруціла, // да сэрца сэрца не лягло” [2, с. 60]. Аднак у любым выпадку мужчына ўспрымаецца як надакучлівы апазаван і выступае цацкай у гульнях жанчын. Абедзве гераіні ў падобных вершах свабодалюбівыя і саманадзейныя, любяць выхваляцца сваімі любоўнымі перамогамі. Аднак і ў гэтай сітуацыі паміж іх характарамі, што рэгулююць паводзіны, існуе прынцыповая розніца: жанчына Р. Баравіковай нават у такім спажывецкім каханні, дакладней, у яго адсутнасці, выглядае больш мяккай і далікатнай у параўнанні з “жалезнай” гераіняй Г. Ахматавай.

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

такога самавызначэння рускай паэткі ляжаць у яе ранняя лірыцы. Будучы маладой дзяўчынай, у 21 год яна пісала:

Я смертельна для тех, кто нежен и юн.
Я птица печали. Я – Гамаюн [5, с. 13].

Вобраз птушкі Гамаюн (дарэчы, выкарыстаны ўслед за сваёй творчай настаўніцай і сучаснай паэткай у паэме “Двое на зямлі”) ускосна прысутнічае і ў іншых творах Г. Ахматавай. Сярод іх найбольш кранальны верш, заснаваны на рэальных падзеях – самагубстве з-за неразделенага кахання маладога вайскоўца М. А. Ліндэберга (“Высокие своды костела...” са зборніка “Четки”). Лірычная гераіня верша – “томно-порочная” ракавая жанчына. Згодна з З. Фрэйдам, менавіта такія рысы жаночай асобы з’яўляюцца крытэрыем выбару і ўмовай для зараджэння кахання ў мужчын. У вобразе ахматаўскай гераіні спалучаюцца дзве асноўныя ўмовы ўзнікнення кахання: “умова пацярпеўшага трэцяга”, калі жанчына ўжо злучана пэўнымі адносінамі з іншым мужчынам, і нявернасць і заганнысць, што невытлумачальна прыцягвае моцную палову чалавецтва.

Інтуітыўна гэту аксіёму спасцігае і айчынная аўтарка. “Не бяруць слухмяных у палон” [3, с. 68], – настаўляе яна гераіню ролевага верша. Жанчына Р. Баравіковай таксама спакушае і разбівае сэрцы, пакідае і здраджвае, прыносячы боль і пакуты мужчынам. У адрозненне ад лірычнага “я” рускай паэткі, яна валодае характэрнай жаночай якасцю – какецтвам. Імкнучыся спадабацца, гераіня прыхарошваецца перад люстрам, перажывае за свой убор. Да таго ж яе турбуе вынік няўмольнага бегу часу – узрост, пра які часта згадваецца ў вершах. Аднак стаўленне жанчыны да свайго ўзросту мяжуе з іроніяй: “Папялушцы ўжо даўно за трыццаць” [3, с. 56], “яму – ўсе дваццаць, мне – ледзь-ледзь пад сорок” [2, с. 39].

У ахматаўскай лірычнай гераіні няма нават ценю какецтва. Яна не стварае ілюзій, не выкарыстоўвае жаночыя хітрыкі з мэтай выглядаць больш прывабна ці маладзей. Да таго ж у знешнасці жанчыны знарок выстаўляюцца прыкметы старасці, нязграбнасць, неахайнасць у адзенні: “В этом сером, будничном платье, // На стоптанных каблуках” [1, с. 64].

Аднак “жаночая” паэзія тым і адрозніваецца ад “мужчынскай”, што ўнутраная прырода жанчыны праступае нават праз створаны суровы вобраз. Пакрыўдзіўшы, яна тут жа раскайваецца, у нягодах закаханага, але не любімага ёю, схільна абвінавачваць сябе і часам пакутуе ад сваёй празмернай гордасці. Перажываннем аб’екта захаплення, што не можа адказаць узаемнасцю, надаваў увагу яшчэ М. Бярдзьеў. Ён тонка заўважыў: “<...> самае цяжкае і пакутнае не нераздзеленае каханне, як звычайна думаюць, а каханне, якое нельга раздзяліць. А ў большасці выпадкаў каханне нельга раздзяліць. Тут прымешваецца пачуццё віны” [4, с. 270].

Арыгінальнае вытлумачэнне комплексу віны ў Г. Ахматавай зводзіцца да самапакарання. Гэта можа быць пакаранне каханнем са зменай ролей, калі яна прагне ўжо абьявага да яе страсці былога некаханага, ці згрызотамі сумлення, якое ператвараецца ў жахлівага ката і па начах патрабуе належнай яму даніны:

Три раза пытать приходила.
Я с криком тоски просыпалась
И видела тонкие руки
И темный насмешливый рот [1, с. 39].

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

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

Такім чынам, паводле Р. Баравіковай і Г. Ахматавай, каханне прымае дзве магчымыя формы, што афарыстычна выказвае гераіня аднайменнага драматычнага вершаванага цыкла сучаснай паэткі Саламея: “Каханне, ты – прывабная быліна, // Дзе з двух герояў нехта вечны раб” [3, с. 160].

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

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

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

І разважанні, і адчуванні лірычнай гераіні звычайна агучваюцца, што выліваецца ў бясконцыя прызнанні, пытанні, шматлікія дыялогі закаханых, дзе словы маюць вагу і ўплываюць на адносіны. Як і ў яе слыннай папярэдніцы, размовы ў інтымных вершах могуць мець не толькі вербальнае выражэнне. Лірычныя

гераіні дасканала валодаюць мовай поглядаў, жэстаў і нават слёз. Пры гэтым жанчына Г. Ахматавай аддае перавагу менавіта такой форме зносін, лічачы недаказанасць, маўчанне больш красамоўным, чым словы.

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

Р. Баравікова, прымаючы ахматаўскую думку аб цыклічнасці гісторыі 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” [3, с. 47]. Як вынік, лірычная гераіня прагне пастаяннага знаходжання ў палоне пачуцця з мэтай яшчэ і яшчэ раз перажыць юнацтва. Каханне ж разглядаецца ёю як сакрэт вечнай маладосці.

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

Павышаная ўвага да тэмпаральных атрыбутаў звязана з індывідуалізацыяй эмацыянальна-псіхалагічнага сэнсу адрэзкаў сутак ці перыядаў года, што, на думку рускага літаратуразнаўцы А. Есіна, абумоўліваецца “ўзрастаючай арыгінальнасцю канцэпцый свету і чалавека ў кожнага пісьменніка” [9, с. 59]. Пору года самі па

сабе ва ўспрыманні лірычных гераінь не маюць зададзенага традыцыйнай сімвалічнага значэння. Скажам, вясна, насуперак распаўсюджанаму меркаванню, можа служыць фонам для расстання, а зіма, наадварот, увасабляць росквіт кахання. Пазначаныя вышэй сезоны ў наступных вершах могуць мець дыяметральна супрацьлеглыя паэтычныя вытлумачэнні. Іншымі словамі, месяцы і поры года ў любоўнай лірыцы абедзвюх аўтарак суадносяцца з пэўнымі гісторыямі кахання, а ў некаторых выпадках выступаюць іх лірычным эквівалентам. Пры гэтым яны набываюць эмацыянальную афарбоўку ў залежнасці ад настрою, які валодае лірычнай гераіняй на канкрэтным этапе адносін. Акрамя “пачуццёвага” вымярэння, цыклічныя адрэзкі часу ў абедзвюх паэтак могуць трансфармавацца і выяўляць прасторавае значэнне: “<...> цябе пакідаю ў вясне, // а сама адыходжу ў восень” [2, с. 54] у Р. Баравіковай або “Тот август поднялся над нами, // Как огненный серафим” [59, с. 171] у Г. Ахматавай.

Такая незвычайная прасторава-часавая мадэль мастацкага свету, калі “и время прочь, и пространство прочь” [1, с. 269], можа ўзнікнуць толькі ў сэрцы, перапоўненым каханням, бо ў ім “свет рэальны – гіне” [3, с. 70]. 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. Аналізуючы патэнцыі кахання, сучасны мексіканскі паэт і мысляр А. Пас дае названай з’яве дакладную фармуліроўку: “Каханне – гэта ўспышка; яна дорыць нам не вечнасць, а выбух напружанасці, тое імгненне, калі прыадкрываецца брама часу і прасторы: *тут* ператвараецца ў *там*, а *зараз* – у *заўсёды*” [10, с. 235]. Такім чынам, хранатоп кахання ў лірыцы Г. Ахматавай і Р. Баравіковай лепш ахарактарызаваць як самастойную адзінку вымярэння, “пятое время года” [1, с. 107], якое выступае сувязным звяном, своеасаблівым акном у іншыя Сусветы.

Абедзве аўтаркі ў сваім уяўленні ствараюць адрозныя ад рэальнага прывідныя светы, дзе хроніка кахання і жыцця набывае іншыя накірунак. Матыў варыянтнасці быцця, пражывання чужога лёсу ў беларускай аўтаркі рэалізуецца праз погляд у магчымае будучае – экстрапаляцыю, дзе прадстае мара-ідылія, якая застаецца няздзейсненай. Руская паэтка ў мастацкім вырашэнні матыву

падмены жыцця дэманструе даволі шырокі падыход. У яе вершах існуе і паралельны свет, дзе час для гераіні супадае з цяперашнім, а падзеі змяняюцца ў бок да лепшага (“Может быть где-нибудь вместе живем, // Бродим по мягкому лугу” [63, с. 75]), і “антысвет”, у якім прадметы і ўчынкі пазначаны знакам “мінус”. У такім выпадку разважанні лірычнага “я” засноўваюцца на характэрным для рускага мыслення прынцеце ад “не”:

Таинственной неустречи
Пустынны торжества,
Несказанные речи,
Безмолвные слова [1, с. 270].

Г. Ахматава дадае да ўжо прыдуманых чалавецтвам свае “негатыўныя” словы – “непосылка”, “неустреча”, на якія неаднаразова звярталі ўвагу крытыкі. Услед за славутай паэткай словы з адмоўнымі прэфіксамі і часціцамі сістэматычна ўжывае і Р. Баравікова. Але, нягледзячы на знешняе падабенства, яе “не” ніколі не выводзіць герояў за межы рэальнага свету. Пры гэтым словы з негатыўнымі прыстаўкамі абазначаюць больш мяккія паняцці ў параўнанні з іх “прамымі” сінонімамі: “Незгаворліваю непакорай // неапраўданы сцішваю боль” [3, с. 33].

У інтымнай лірыцы рускай аўтаркі стан кахання дапамагае чалавеку раскрыць і ўвабраць у сябе ўсё багацце акаляючага свету, ставячы знак роўнасці паміж трансцэндэнтным і іманентным пачаткам ва ўніверсуме. Такім чынам Г. Ахматава рэалізуе ўласцівы для паэтыкі акмеізму “люстрыны” прынецп, які дапаўняецца непасрэднай прысутнасцю на старонках яе кніг вобраза люстэрка. Са старажытных міфаў вядома, што люстэрка адсылае чалавека да іншага, ірэальнага свету. Блізкае семантычнае нападўненне мае названы вобраз і ў паэзіі Г. Ахматавай. Яе “зазеркалье” з’яўляецца тым самым падсвядомым светам, дзе месціцца душа, і куды гераіня звяртаецца за дапамогай, парадай, хоць іншы раз і не атрымліваючы яе: “И в зеркале двойник не хочет мне помочь” [1, с. 217].

Як бачым, унутраны голас ахматаўскай жанчыны мае візуальна даступны выгляд, набывае рысы яе адлюстравання. І, наадварот, у аб’ектыўнай рэчаіснасці гераіня часта бесцялесная.

Яна наведвае каханага ў вобразе ценю, промня, абяцае прыходзіць ў снах, прызначае спатканні ў музыцы і вершах, застаецца да канца жыцця ў яго памяці. Матыў нематэрыяльных зносін нярэдка ўжывае і Р. Баравікова. Аднак у творах беларускай паэткі неадступным ценем, што праследуе жанчыну ва ўспамінах і падчас начнога адпачынку, у большасці выпадкаў выступае мужчына. Ахматаўскія ж персанажы-нябожчыкі з'яўляюцца пераважна ў выглядзе прывідаў, якіх “ажыўляе” яе памяць. У такіх творах руская аўтарка стварае вобраз аднаго са сваіх лірычных двойнікоў, атаясамліваючы сябе з дачкой Эдыпа – Антыгонай.

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

Люстраному свету, свету двойнікоў надае жыццёвую верагоднасць і ўменне рускай аўтаркі пісаць “зеркальным пісьмом” [1, с. 339]. Поўныя парадоксаў афарызмы, што будуюцца паводле законаў хіязму, як і вобраз люстэрка, праўда, пераважна з утылітарным прызначэннем, пераймае ад сваёй творчай настаўніцы і Р. Баравікова. Варта зазначыць, што пад хіязмам разумеецца кампазіцыйная фігура, заснаваная на сінтаксічным паралелізме, дзе другі радок або сказ адрозніваецца ад першага адваротным парадкам членаў, так званай люстраной сіметрыяй.

Столько просьб у любимой всегда!

У разлюбленной просьб не бывает [1, с. 54].

(Г. Ахматова)

Мы ўсе бяжым адтуль, дзе любяць нас,
вяртаемся туды, дзе нас любілі [2, с. 90].

(Р. Баравікова)

Ствараючы ўласцівыя жаночаму мысленню парадоксы, спалучаючы неспалучальнае, абедзве аўтаркі разам з распаўсюджанымі мастацкімі сродкамі – антытэзай, аксюмаранам, анафарай – ужываюць і такія прыёмы, як таўталогія (“Небо бело страшной белизною” [5, с. 27]; “Быць урадліваму ўраджаю” [2, с. 70]), сінкрэтычны эпітэт, калі прытрымлівацца класіфікацыі А. Весялоўскага (“В той тишине, почти что виноградной” [5, с. 77]; “светлы памерамі дом” [3, с. 102]). Акрамя таго, паэтычны інструментарый рускай аўтаркі ўключае марфалагічныя аграматызмы (“<...> нас разлученней // В этом мире никто не бывал” [1, с. 275], параўнанні, метафары, пабудаваныя не па прынцыпу падобнасці, як звычайна, а заснаваныя на кантрасце: “В белом пламени клонится куст // Ледяных ослепительных роз” [1, с. 155].

І кантрастнасць, і наяўнасць двойнікоў спараджае поўны супрацьлегласцей, амбівалентны вобраз “полумонахини – полублудницы”. Менавіта такая характарыстыка, дадзеная гераіні Г. Ахматавай Б. Эйхенбаумам, пазней будзе выкарыстана А. Жданавым у яго гнеўных прамовах. У гэтым даволі экспрэсіўным азначэнні, безумоўна, ёсць доля ісціны, што пацвярджае і сама паэтка. “Чужих мужей вернейшая подруга” [1, с. 216], – ствараючы вобраз лірычнай гераіні, пісала яна. Аднак, варта зазначыць, што “распуста” ахматаўскай жанчыны мае на дзіва бясполоую прыроду.

Вершы “рускай Сапфо” аб фізічнай блізкасці, плоцевым каханні не ўтрымліваюць нават намёку на эротыку. І хаця ініцыятыва, актыўнасць у любоўнай страсці звычайна зыходзіць ад мужчыны, лірычныя героі яе твораў пераважна безлібідныя, а іх цяга хутчэй нагадвае адчужанае любаванне: “Так гладят кошек или птиц // Так на наездниц смотрят стройных” [1, с. 47]. Больш таго, з мэтай падкрэсліць платанічныя адносіны аўтарская фантазія надае аднаму з герояў-прывідаў выгляд прыгожай дзяўчыны (верш “Всем обещаньям вопреки...” з “Черных песен”). Разам з тым жанчына Г. Ахматавай не саступае мужчыне ў абьякавасці да пачуццёвых праяў. Вузкая спадніца – ледзьве не адзіны прыклад імкнення гераіні прывабіць упадабанага чалавека – толькі дадае ёй строгасці, а ў жэсце грэблівага хавання зацалаваных пальцаў увогуле ўгадваецца асоба халодная, калі не сказаць фрыгідная.

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

Трэба сказаць, што апісанаму вышэй тыпу пачуццёвасці дадзена трапная характарыстыка самой Г. Ахматавай: “<...> я дышу луною” [1, с. 52]. Месяц з яго безжыццёвым святлом, адпаведна традыцыйнаму міфалагічнаму і паэтычнаму вытлумачэнню, сімвалізуе духоўны пачатак, у процілегласць сонечнаму – плоцеваму. У такім жа кантэксце чытаюцца словы Г. Кісліцынай, якая назвала Р. Баравікову “секс-сімвалам” айчыннай літаратуры: “Безумоўна, самай сонечнай паэткай Беларусі была і застаецца дагэтуль Ра-іса Баравікова, імя якой абяцае рай і нагадвае аб старажытнаегіпецкім богу сонца Ра” [11, с. 58].

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

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

Плыве, як цень, плячо к плячу,
мацней абдымкі,
і я – губамі падлічу
твае радзімкі [2, с. 90].

Аднак, у адрозненне ад “мужчынскай” лірыкі такога кшталту, якая апісвае пераважна апагей кахання, апявае сам факт блізкасці, жаночая натура Р. Баравіковай канцэнтруе ўвагу на яе прэлюдыі. У гэтым выпадку закаханая знаходзіцца ў шматабяцальным бязважкім стане прадчування, чакання зліцця целаў у непарыўнае цэлае, што прыносіць ёй найвышэйшую асалоду: “Цяжэюць грудзі ад

жадання” [2, с. 43], “<...> а ўжо хацелі ласкі плечы // пад мяккай сховаю тканін” [3, с. 49] і інш.

Жывучы зямной любоўю, лірычная гераіня Р. Баравіковай разумее сваю грэшнасць і нават спрабуе вытлумачыць яе прыроду: “Жанчына я. І ў гэтым грэх!” [2, с. 22]. Адшукваючы ўнутраныя прычыны плоцевых памкненняў, якія не паддаюцца кантролю розуму, яна хавае сур’ёзныя развагі пад наўмысна жартаўлівымі словамі. Гэта падкрэслівае разгубленасць і забытанасць душэўнага стану гераіні, выкліканую несупадзеннем, парушанай раўнавагай паміж патрабаваннямі хрысціянскай рэлігіі і поклічамі яе сэрца.

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

Я всем прощение дарую
И в Воскресение Христа
Меня предавших в лоб целую,
А не предавшего – в уста [1, с. 240].

Такая знешняя малавернасць, насамрэч, мае глыбокія карані набожнасці і выдае ў ёй хутчэй старазапаветную прарочыцу, чым праваслаўную верніцу. Унутранае адчуванне сваёй канфесійнай прыналежнасці ўдакладняецца вобразам багамольнай жанчыны, якая, чытаючы пасланні апосталаў, усё ж закладвае “красный кленовый лист” [1, с. 83] на Песні Песень.

“Прарочыца, распусніца, вьсталка” [3, с. 165], – характарызуе Саламею, гераіню аднайменнага драматычнага вершаванага цыкла, Р. Баравікова, і гэта цалкам адпавядае светаўспрыняццю лірычнага “я” яе аўтапсіхалагічнай інтымнай паэзіі. Нельга не заўважыць блізкасць створанага сучаснай аўтаркай вобраза да апісанай вышэй жанчыны Г. Ахматавай. Як і ў яе слынным папярэдніцы, у айчыннай паэткі назіраюцца шматлікія прамыя і

асацыятыўныя адсылкі да біблейскіх тэкстаў. Скажам, матывы яблыка і яблыні ў абедзвюх пісьменніц трывала звязваюцца з пачуццёвым каханнем, а ўжыванне Р. Баравіковай вобраза лілеі, што служыць упрыгожваннем ложа міласці, ніяк нельга вытлумачыць толькі сентыментальнымі аздобамі ці нацыянальнай традыцыяй. Паказальна, што Г. Ахматава, выкарыстоўваючы ў ранняй лірыцы гэты ж вобраз, суадносіць яго з цнатлівай дзяўчынай, тым самым нанова ажыўляючы сімволіку неўміручай Песні Песень, дзе чытаем:

Я – раўнінны нарцыс Саронскі,
я – лілея з даліны!
Як лілея сярод бадзякоў –
каханая сярод сябровак!
Як яблыня сярод лясных дрэў –
каханы мой сярод хлопцаў.
У шатах я люблю яе сядзець,
і плады з яе рот мне салодзяць [12, с. 16].

Касандраўскі ж пачатак даволі моцна заяўляе аб сабе ў творчасці рускай паэтки і завяршае лагічны шэраг непакісных ісцін: лёс, Бог, прадчуванне. Высока развітая інтуіцыя, шостае пачуццё гераіні-аўтаркі асабліва дзейсныя пры надыходзе нягод, што пераконвае яе ў фатальнасці сваёй асобы, якая прыцягвае няшчасці, часта становячыся прычынай смерці блізкіх людзей: “Я гибель наклікала милым, // И гибли один за другим” [1, с. 168]. У сталых зборніках Р. Баравіковай часта з’яўляецца формула “я ведаю”. Аднак яе scіo – непасрэдны вынік ці жыццёвых урокаў, вопыту, ці менавіта прадчування, якім свядома надзяляюцца толькі гераіні сюжэтных твораў.

Трэба заўважыць, што ў абедзвюх пісьменніц “органам” прадчування з’яўляецца сэрца, дзе, адпаведна праваслаўнай багаслоўскай традыцыі, канцэнтруюцца ўсе разумова-псіхалагічныя патэнцыі чалавека. Так, філосаф-багаслоў Б. Вышаслаўцаў сцвярджае: “Біблія прыпісвае сэрцу ўсе функцыі свядомасці: мысленне, рашэнне волі, адчуванне, праявы любові, праявы сумлення; больш таго, сэрца з’яўляецца цэнтрам жыцця ўвогуле – фізічнага, духоўнага і душэўнага. Яно ёсць цэнтрам перш за ўсё,

цэнтрам ва ўсіх сэнсах” [13, с. 272]. Разуменне вобраза сэрца ў непарыўнай сувязі з псіхасаматыкай дазваляе паэткам віртуозна фіксаваць тонкія, складаныя для перадачы словамі душэўныя перажыванні: “А в груди моей уже не слышно // Трепетания стрекоз” [1, с. 48] у Г. Ахматавай або “<...> то з мяне мяне вымаюць // вочы чорныя твае” [3, с. 8] у Р. Баравіковай. У такіх апісаннях мастацкі эфект ствараецца за кошт фізічна адчувальных душэўных станаў і, наадварот, выяўлення своеасаблівага розуму цела.

Прадказанні, прароцтвы ў творчасці абедзвюх аўтарак гучаць таксама з вуснаў іншых персанажаў у адносінах да лірычных гераінь і, як правіла, збываюцца. Так, старац-вяшчун у адным з ранніх вершаў Г. Ахматавай прадракае маладой жанчыне лёс Хрыстовай нявесты, жыццё ў беднасці і нястачах. Матыў аскезы, манаства пазней наогул стане скразным у лірыцы рускай паэткі, часам дасягаючы крайняй ступені – адрачэння, пустэльніцтва:

Земной отрадой сердца не томи,
Не пристращайся ни к жене, ни к дому,
У своего ребенка хлеб возьми,
Чтобы отдать его чужому [1, с. 146].

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

Лірычную гераіню Р. Баравіковай у творах падобнага кшталту ў поўным сэнсе назваць манашкай нельга, яна выглядае хутчэй свецкай, але ўсё ж праведніцай, за якой “даўно не водзяцца грахі” [2, с. 45] і якая прызначае мужчыну парадаксальна-самаахвярнае пакаранне сваёй вернасцю. Трэба зазначыць, што ўсёдаравальнасць як характэрная рыса ментальнасці беларуса ў айчыннай паэткі адначасова звязана з рэлігійным і нацыянальным вытокамі, а вера ў Бога цесна знітавана з патрыятычнымі пачуццямі: “<...> дазвольце небам васілька // перажагнаць вас на разлуку” [2, с. 22].

Аскетызм манаства і пустэльніцтва ў творчасці Г. Ахматавай лагічна працягвае матыў бяздомнасці, беспрытульнасці яе лірычнай

гераіні. К. Чукоўскі, назваўшы сваю сучасніцу “прыроднай качэўніцай”, пісаў: “Самі гэтыя словы «абстаноўка», «утульнасць», «камфорт» былі ёй арганічна чужымі – і ў жыцці і ў створанай ёю паэзіі” [14, с. 293]. У адрозненне ад сваёй творчай настаўніцы, наяўнасць сямейнага агменю, прыгажосць і цеплыня дому для жанчыны Р. Баравіковай – неабходная ўмова існавання. Толькі ў адзінкавых выпадках яна адчувае сябе беспрытульнай пры наяўнасці вялікага і светлага дома, што выклікана ўнутраным разладам, душэўнай дысгармоніяй.

Аднак ў абедзвюх паэтах прысутнічае імкненне напоўніць лірычныя творы матэрыяльнымі прадметамі, рэчамі, якія ўраўнаважваюць сваёй устойлівасцю хуткаплынны бег жыцця і зменлівасць пачуццяў. І ў адрас Г. Ахматавай, і ў адносінах да яе паслядоўніцы крытыкамі неаднаразова адзначалася адсутнасць у іх вершах алегарычных, сімвалічных сэнсаў рэчаў. Сапраўды, адпаведна праграмнаму прынцыпу акмеізму, замест якога ў дадзеным выпадку лепш ужыць сінанімічны тэрмін “кларызм” (ад фр. *clarte* – яснасць), сімвал павінен замяняцца прадметнасцю.

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

Где-то кошки жалобно мяукают,
Звук шагов я издали ловлю...
Хорошо слова твои баюкают:
Третий месяц я от них не сплю [1, с. 59].
(Г. Ахматова)

Не адцвітала доўга бульба ў полі,
хоць на спякоту шчодры жнівень быў,
ты абяцаў не забываць ніколі
спатканняў нашых, дык чаму ж забыў? [3, с. 21].
(Р. Баравікова)

Інтэнсіўнымі ў абедзвюх аўтарак рэчы могуць быць і ў якасці мастацкіх дэталяў, што ствараюцца пераважна з дапамогай буйнога плана. У гэтым выпадку яны маўкліва ўздзейнічаюць на псіхалагічны стан гераіні, падтрымліваючы яе або застаючыся варожымі, скажам, як “равнодушно-желтый огонь свечей” [1, с. 31] у Г. Ахматавай. Да таго ж прадметы і з’явы навакольнай рэчаіснасці часам выступаюць хоць і не сімваламі, але знакамі пэўнай гісторыі кахання. Да прыкладу, ліпа з вершаванага цыкла Р. Баравіковай “Ліпа цвіце”. Знакаваць рэчаў у творчасці рускай паэткі звязваецца з іх характаралагічнай функцыяй, адсылкай да вобразаў гаспадароў, уладароў гэтых прадметаў, што дазваляе даследчыкам даволі дакладна высвятляць адрасатаў яе інтымных вершаў. Так, пярсцёнак і крыж у лірыцы Г. Ахматавай асацыіруюцца з вобразам Б. Анрэпа, чырвонае віно – з А. Лур’е, а белыя нарцысы ўказваюць на М. Нядобрава. Рэчыўнымі знакамі поўніцца і “Паэма без героя” пісьменніцы. Трэба сказаць, што менавіта такія аскетычны густ, “непростая простота”, паводле К. Чукоўскага, у спалучэнні з ашчадным выбарам тропаў, іх лаканічнасцю і яснасцю, складае стылёвую дамінанту вершатворчасці выбітнай рускай паэткі, якая паслужыла арыенцірам і пуцяводнай зоркай у творчых пошуках Р. Баравіковай.

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

Моманты судакранання, адэкватнасць светапоглядных і творчых паэтычных арыентацый рускай і беларускай аўтарак заканамерна прыводзіць да звароту і пераасэнсавання апошняй узораў лірыкі і адпаведных мастацка-вобразных сродкаў з

паэтычнага арсеналу яе літаратурнай настаўніцы. Так, вынікам свядомай рэцэпцыі вершаванай спадчыны “рускай Сапфо” ў творчасці Р. Баравіковай сталі скразныя матывы адзіноты, шлюбнай няволі, апраўданасці адзюльтэра, віны, нематэрыяльных зносін закаханых і, нарэшце, расставання з усімі ўласцівымі яму этапамі: гневам, адмаўленнем, кампрамісам, дэпрэсіяй, пакорай. Уплыў паэзіі Г. Ахматавай на лірыку сучаснай пісьменніцы не менш выразна назіраецца і на стылёвым узроўні. Пабудаваныя па прынцыпу антытэзы, аксюмарана, хіязму парадаксальныя афарызмы; ужыванне таўталагіі, сінкрэтычнага эпітэта (паводле класіфікацыі А. Весялоўскага); прадметнасць, рэчыўнасць мастацкага свету; кампазіцыйная пабудова многіх вершаў – усё гэта яскравае сведчанне творчай пераемнасці Р. Баравіковай традыцый шматграннай версіфікацыйнай сістэмы яе творчай папярэдніцы.

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

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

Як бачым, відавочная захопленасць Р. Баравіковай сілай таленту, паэтычным майстэрствам рускай пісьменніцы не зводзіцца да прымітыўных запазычванняў і сляпога пераймання. Айчынная паэтка здолела стварыць адметны і самадастатковы паэтычны свет любові і кахання, што мы і паспрабавалі высветліць у працэсе параўнальна-дыяхранічнага доследу інтымнай лірыкі абедзвюх аўтарак. Бо, згодна з кумірам і сучаснікам Г. Ахматавай А. Блокам,

“<...> паэты цікавыя тым, чым яны адрозніваюцца адзін ад аднаго, а не тым, у чым падобныя адзін да аднаго” [15, с. 158].

Спіс выкарыстаных крыніц

- 1 Ахматова, А. Сочинения: В 2 т. Т. 1 / А. Ахматова; ред. тома Н. Н. Кудрявцева. – М.: Правда, 1990. – 448 с.
- 2 Баравікова, Р. Адгукнуся голасам жалейкі: вершы / Р. Баравікова. – Мінск: Маст. літ., 1984. – 95 с.
- 3 Баравікова, Р. Каханне: кн. лірыкі / Р. Баравікова. – Мінск: Маст. літ., 1987. – 174 с.
- 4 Бердяев, Н. Размышление об Эросе / Н. Бердяев // Русский Эрос, или Философия любви в России; под ред. В. П. Шестакова. – М.: Прогресс, 1991. – 448 с.
- 5 Ахматова, А. Сочинения: В 2 т. Т. 2 / А. Ахматова; ред. тома Н. Н. Кудрявцева. – М.: Правда, 1990. – 432 с.
- 6 Рублеўская, Л. Люстэрка для антыгероя / Л. Рублеўская // Полымя. – 1994. – № 5. – С. 244–247.
- 7 Скатов, Н. Книга женской души: О поэзии Анны Ахматовой / Н. Скатов // Ахматова, А. Сочинения: В 2 т. Т. 1; ред. тома Н. Н. Кудрявцева. – М.: Правда, 1990. – С. 3–16.
- 8 Афанасьев, А. Синтаксис любви / А. Афанасьев. – М.: Остожье, 2000. – 493 с.
- 9 Есин, А. Б. Время и пространство / А. Б. Есин // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / под ред. Л. В. Чернец. – М.: Высш. шк.; Издательский центр “Академия”, 1999. – С. 47–62.
- 10 Пас, О. Солнечная система / О. Пас // Иностранная литература. – 1997. – № 7. – С. 224–235.
- 11 Кісліцына, Г. Раіса Баравікова як секс-сімвал беларускай літаратуры / Г. Кісліцына // Крыніца. – 1996. – № 5–6.
- 12 Найвышэйшая песня Саламонава: Біблейская кніга / пер. на бел. мову В. Сёмухі. – Мінск: Маст. літ., 1994. – 77 с.
- 13 Вышеславцев, Б. П. Этика преображенного Эроса / Б. П. Вышеславцев; вступ. ст., сост. и коммент. В. В. Сапова. – М.: Республика, 1994. – 368 с.

14 Чуковский, К. И. Современники: Портреты и этюды / К. И. Чуковский. – Мінск: Нар. асвета, 1985. – 575 с.

15 Чернец, Л. Литературное произведение как художественное единство / Л. Чернец // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / под ред. Л. В. Чернец. – М.: Высш. шк.; Издательский центр “Академия”, 1999. – С. 153 – 177.

(Полымя. – № 1. – 2003. – С. 202 – 214)

АДМЕТНАСЦІ СУБ’ЕКТНА-АБ’ЕКТНАЙ АРГАНІЗАЦЫІ ЛІРЫКІ Л. РУБЛЕЎСКАЙ

Праблема літаратурнага (у тым ліку лірычнага) героя як спецыфічнай крыніцы кагнітыўных матрыц, здольных актыўна фарміраваць сістэму каштоўнасцей і паводзінскія мадэлі пэўнага грамадства, невыпадкова з’яўляецца адной з цэнтральных у гуманітарнай навуцы на працягу ўсёй гісторыі яе развіцця. Асаблівую значнасць гэтае пытанне набывае на мяжы тысячагоддзяў, у эпоху перагляду аксіялагічных прыярытэтаў і пошукаў духоўных арыенціраў, прадстаўленую “феноменам пераходнага перыяду” (М. Тычына) у вербальным мастацтве. “Ніколі яшчэ вобраз-персанаж не быў такім размытым, зыбкім, *няўлоўным* – не толькі для чытача, але і для самога аўтара” [1, с. 14], – зазначае І. Шаўлякова. Асаблівую цікавасць у гэтым сэнсе набываюць мастацкія тэксты аўтараў, што свядома скіраваны на міфатворчасць. Па словах Л. Рублеўскай, якая кіруецца менавіта такой эстэтычнай устаноўкай, “толькі тая літаратура ўплывае на чалавека, якая звязаная з падсвядомым, з архетыпамі, і сама з’яўляецца міфам” [2, с. 10].

У сучасным літаратуразнаўстве ўжо замацавалася вызначэнне паэзіі Л. Рублеўскай як своеасаблівага гімна жаночасці. “<...> магчыма, – сцвярджае А. Макмілін, – найбольш палыміяна гучыць у творчасці Л. Рублеўскай матыў адчування сябе жанчынай”

[3, с. 277]. Пры выразнай жановасці лірычнай гераіні традыцыйныя маркеры гінатэксту ў вершатворчасці пісьменніцы значна паслаблены. Найперш заўважаецца амаль поўная адсутнасць аўтапсіхалагічных вершаў любоўнага характару. Лірычная гераіня паэткі – “кніжніца, дзівачка” [4, с. 4], якая не схільная да сентыментаў і паміж пачуццямі (emotio) і ведамі (ratio) выбірае апошнія. Больш за тое, у аксіялагічнай сістэме Л. Рублеўскай каханню належыць далёка не цэнтральнае месца. Так, героі яе “Балады пра недаступную прыгажосць” заслугоўваюць пракляцце за ўзвышэнне пачуцця да жанчыны над больш важнымі якасцямі: годнасцю, любоўю да Радзімы і маці.

Тыя нешматлікія інтымныя творы, пераважна ў межах сярэднявечна-рыцарскай тэматыкі, што сустракаюцца ў зборніках паэткі (“Паўстане з хваляў часу Авалон...”, “Успамін”, “Княгіня”, “Злодзей”, “Два рыцары” і інш.), хаця ўсё яшчэ не губляюць адзнак лірычнага роду, маюць зачаткі сюжэта. У іншых выпадках падзейная плынь разгортваецца настолькі, што створаная Л. Рублеўскай фабула ўвасабляецца ў баладным жанры (“Балада пра чорны шоўк і белыя карункі”, “Балада пра недаступную прыгажосць”, “Сёмая жонка, альбо Сон стамлёнай гараджанкі” і інш.). Пры гэтым у дадзеным выпадку больш мэтазгодна гаварыць не пра ролевых суб’ектаў, сістэма ўяўленняў якіх пра сябе і свет істотна адрозніваецца ад пазіцыі пісьменніцы, а пра своеасаблівых двайнікоў (пані, княгіні, Чароўнай Дамы і інш.), створаных праз прыём аўтарскай маскі.

Матыў трагічнай раздвоенасці – адзін з цэнтральных у неарамантычнай палярызаваанай мастацкай мадэлі свету Л. Рублеўскай – у інтымнай лірыцы нярэдка набывае выгляд супрацьпастаўлення, сутыкнення і нават неабходнасці выбару паміж шлюбам і каханнем. Пакуты двайнога жыцця, існавання лірычнай гераіні ў дзвюх іпастасях – як жонкі нялюбага воя і каханай “рыцара песні” (паэта, мастака, музыкі), натуральна, спараджаюць папулярны еўрапейскі баладны матыў – уцёкаў.

Вобраз жахлівай пагоні, што пераследуе, адсочвае чалавека (“Княгіня”, “Злодзей”, “Не дагналі”, “Уцёкі” і інш.), нягледзячы на “матэрыялістычную” прыроду, відавочна, адсылае да паймаўскай выкарыстанай яшчэ У. Караткевічам у апавесці “Дзікае паляванне караля Стаха” міфалагемы аскарэя. Суаднесенаць

з гэтым дэманічным нардычным культам пагоні нябожчыкаў робіць празрыстай думку пісьменніцы аб нізкасці, амаральнасці помсты як з'явы і духоўнай змярцвеласці князя, жорсткасць і немінучасць расправы якога ламае жыццё не толькі ўцекачу, але і ўласнай жонцы:

Я помню музыку,
Які за агністыя вочы, за песні з нябёс
Зрабіўся ахвярай –
было паляванне вялікім.
Ён смела ўцякаў –
і загінуў без крыку, без слёз.
Нічога мой князь не сказаў ні тады мне, ні
потым.
Ды лютні сваёй не знайшла я аднойчы
нідзе...
Прысады палаца
схавалі мой скрышлівы роздум,
Каханне ж схаваць –
толькі ў лесе, зямлі ці вадзе [4, с. 10].
(“Княгіня”)

Увогуле сюжэты апаਵядальнай лірыкі Л. Рублеўскай нярэдка заканчваюцца смерцю герояў, а вершы, нават на сучасную тэматыку, часта маюць адпаведны містычны антураж і мінорнае гучанне. Магільныя пейзажы, цемра і шэрасць, атмасфера запусцення, разбуранасці, занябанасці (недарэмна ўлюбёнымі эпітэтамі паэтки з'яўляюцца “апошні” і “забыты”) ствараюць вобраз Беларусі як “зачараванага царства”, што “сном адвечным спіць” (М. Багдановіч): “Паламаныя крыжы. // Абамшэлыя глыжы. // Штучных кветак мёртвы шэпат. // Шэры мокры саван неба” [6, с. 122]. У “плачах” лірычнай гераіні ранніх зборнікаў (“Адукацыя”, “Крокі па старых лесвіцах”, “Замак месячнага сям'ява”), тым не менш, не адчуваецца інтанацый адчаю, галашэння. Характэрная для вершаў Л. Рублеўскай “адмоўная” стылістыка – нагнятанне слоў з прэфіксамі і часціцамі з семантыкай адсутнасці (не-, ні-, без-) – таксама суадносіцца хутчэй з вядомым мастацкім прыёмам сцвярджэння праз адмаўленне:

Там маім не крыкнуць дзецям –
не шуміце, не чапайце.
Там ніхто не пасмяецца
з беларускай нашай мовы.
Там яшчэ не збудаваці ні халупы, ні палаца.
І туды не далядаюць
словы, стрэлы і прамовы [6, с. 118].
(“Месца для прагулак”)

Іншымі словамі, гэта не трэны слабой жанчыны па “забітай краіне” (верш “Налі старой мальвазіі, браток...”), а выразная грамадзянская пазіцыя адказнасці за лёс сваёй радзімы. Так узнікае яшчэ адзін літаратурна-міфалагічны двойнік – Плачка, якая сее крык, нібы праменне, здольнае абудзіць беларусаў-вояў і вярнуць “відушчасць” народу, у якім, на думку Л. Рублеўскай, дрэмле вялікі патэнцыял імкнення да волі (“Трывожны час”, “Мой край”, “Сакрэт прыгажосці”, “Яшчэ ў жыцці я столькі не пабачыла...”, “Князьёвая гара” і інш.). Таму пра татальны песімізм грамадзянскай лірыкі пісьменніцы і суцэльны “рэквіем па нашых мёртвых душах” гаварыць немэтазгодна.

Падобная місія – нагадаць суайчыннікам пра гонар і годнасць – належыць у лірыцы Л. Рублеўскай і паэту. Тут ствараецца і пазачасавы партрэт “выклятага”, незразуметага народам творцы-прарока-пасіянара (“Паэт і ўлада”, “Пясняр”, “Невядомая паэтка”, “Шлях пясчаны, пыльны, доўгі...” і інш.), і падаецца мноства канкрэтна-гістарычных увасабленняў гэтага вобраза (“Каханне Адама Міцкевіча”, “Балада пра Франца Савіча”, “Максіму”, “Ля бюста Пашкевічанкі” і інш.), які нясе святло нават коштам ахвяры: “Непатрэбныя вершы згараць. // І святло разальецца няўрымсна // па вашаму дому” [4, с. 8]. Сродкамі ўздзеяння на грамадскую свядомасць выступаюць і зварот да гераічнага мінулага краіны, і пошук прычын нацыянальных няўдач, і нават прамыя павучанні, папрокі, лозунгі да аб’яднання беларусаў у магутную супольнасць.

Мімікрыя соцыуму, абьякавасць, манкурцтва, боязь беларусаў быць беларусамі спараджаюць у ранніх зборніках Л. Рублеўскай публіцыстычныя заклікі ад імя абагульненага “мы” і дыдактычныя абвінавачванні ў адрас суайчыннікаў. Да самых вялікіх чалавечых

заганаў пісьменніца далучае рабскую пакору-бяздзейснасць-пасіўнасць-бязвольнасць і немату-бязмоўнасць-“маўчанне ягнятаў” [6, с. 115] (зб. “Адукацыя”, “Крокі па старых лесвіцах”, “Замак месячнага сям’я”), у пазнейшых кнігах – ганарлівасць (зб. “Застаюся” і “Балаган”) і славалюбства (зб. “Рыцарскія хронікі”). Апошняе звязана з якаснымі зрухамі ў светаўспрыманні лірычнай гераіні зборнікаў 2000-х гг., для якой веды страчваюць статус абсалютнай каштоўнасці, таму розум саступае хрысціянскай веры і прыходзіць усведамленне пра наяўнасць рысы, за якую чалавеку зазірнуць не дазволена – так званыя забароненыя веды. Трэба сказаць, што біблейска-рэлігійная сімволіка (крыж, анёл, храм, звон і да т. п.) стала прысутнічала ўжо ў ранняй лірыцы Л. Рублеўскай, але там яна мела пераважна дэкаратыўную функцыю вобразнага выяўлення-ілюстрацыі пэўных грамадзянскіх ідэй.

Тым не менш пэўна па-ранейшаму імкнецца спасцігнуць складаныя філасофскія катэгорыі жыцця і смерці, сцвярджаючы ідэю адноснасці ісціны. Так, апазіцыя паміж гэтымі паняццямі нярэдка здымаецца, а то і замяняецца на адносіны люстраной тоеснасці, падабенства (“Жыццё прыцісне, як магільная зямля...”, “Не падкажуць на развітанне...”, “Алюзіі. Замак Эшэр”, і інш.). Падлягае мадыфікацыям і міфалагічная прастора, звязаная з вітальна-танатычнымі ўяўленнямі: “<...> заўсёды глядзеў на зямлю, // гэта значыць – // на смерць, // цвярдую, пляскатую смерць // для лістоў і людзей” [7, с. 31]. Так, традыцыйна зямля суадносіцца з тэрыторыяй жывых, а нябёсы ці падземны свет, у залежнасці ад асаблівасцей пэўнай культуры, – з уладаннямі смерці. Тэмпаральныя атрыбуты таксама мяняюць у вершатворчасці Л. Рублеўскай свае сталыя якасці. Найбольш часта пісьменніца звяртаецца да асэнсавання катэгорыі вечнасці, якая губляе сваю маштабнасць і велічнасць, бо “ўсё мінае, нават небыццё” [6, с. 124] (“Скокі смерці”, “Апошняя душа”, “Скіфы”, “Ну што ёсць Вечнасць? Неўявіма...” і інш.). Своеасаблівая “дэвальвацыя” вечнасці абумоўлена яе трывалай сувяззю ў свядомасці людзей з катэгорыяй смерці, чаму лірычная гераіня спрабуе супрацьпаставіць велічнасць жыцця, што прыводзіць яе да высноў, характэрных вітальнай паэзіі: “Нас ніхто не пераможа” [6, с. 118]. Або: “А значыць – будзе жыць Беларусь, // таму што ў прызначаную пару // сыдзе з крыжа Хрыстос” [4, с. 13]. І нават

больш глабальных: “Настане справядлівасць на зямлі // маленькай недагледжанай планеце” [5, с. 30].

З іншага боку, Беларусь у творчасці Л. Рублеўскай паўстае не толькі як “зачараваны край”, але і як “зямля пад белым крылом завеі” (відавочная алюзія на У. Караткевіча). Цемра ў вершах паэткі не ператвараецца ў змрок, бо драматычныя калізіі разгортваюцца, як правіла, на фоне начнога зімовага пейзажу, выкананага ў чорна-белай і срэбнай каларыстыцы і падсвечанага зоркамі, месяцам (поўняй, ветахам, маладзіком) і водбліскамі белага снегу. Такая падкрэсленая ўвага да вобраза-сімвала месяца, дзякуючы сваёй здольнасці адлюстроўваць святло сонца звязанага з ідэяй адбіткаў-двойнікоў, цалкам укладваецца ў мастацкую канцэпцыю аўтаркі. Як вядома, у традыцыйных міфалагічных уяўленнях месяц суадносіўся з жаночым пачаткам, з цнатлівасцю, пасіўнасцю і халоднасцю [8]. У лірыцы Л. Рублеўскай ён набывае арыгінальную інтэрпрэтацыю, увасобленую ў вобразах срэбнага рыцара (верш “Замак месячнага саява”) або Рыцара Месяца (верш “Два рыцары”):

Ён не зброю, а лютню плашчом захінуў,
Ён не золата сыпле, а вершы.
Не жанчын ён шукае – жанчыну, адну.
І не рыцарству – Богу належыць.
Рыцар Месяца, строгі і сумны ваяр,
Не забіў ты нідзе і нікога [5, с. 13].

Гуманнасці і рамантычнасці Рыцара Месяца супрацьпастаўляецца разбуральная сіла вобраза Чароўнай Дамы, які губляе сваю прыцягальнасць і дыскрэдытуецца ў вачах чытача: “А ўстанеш – зноў на бліскучы шлем // Пальчатку чэпіш дурніцы, // Якая цябе называе «леў» // І ходзіць у касцёл маліцца” [5, с. 7] (“Рыцар”). Адпаведна рыцарскія двубоі ў імя любай жанчыны трактуюцца не з пазіцый маралі сярэднявечча – як подзвігі, а як банальнае забойства, што прыкрываецца высакароднымі мэтамі. Сутнасць такіх турніраў праясняе самы ёмісты сімвал у творчасці пісьменніцы – балаган, што ў шырокім сэнсе ўяўляе сабой фальшывую сутнасць свету, які “рассыпаецца дробнасцю светаў, // Вялікасцю хрусткай // карон маскарадных” [7, с. 6] і “існуе на спадмане” [7, с. 6]. Раздваенне, прымерванне масак – іманентная

ўласцівае чалавечай асобы (“Дыялогі з Сартрам”, “Халодны сум. Сціскаецца ланцуг...”, “Хай нікому больш і ніколі...”, “Двухтварасць”, “Алюзіі” і інш.), а таму так важна для гераіні-паэтка аддзяліць бутафорскае і сапраўднае, “святую праўду” і яе скажоную амальгаму.

Гераіні-жанчыны ў Л. Рублеўскай нярэдка надзяляюцца жорсткасцю, прагнуць улады, перадусім – над мужчынскімі сэрцамі (“Паляванне каралевы Боны” “Балада пра недаступную прыгажосць”, “Воўк” і інш.) або аддаюць перавагу грамадскім інтарэсам над асабістымі (“Курсісткі”, “Старасвецкае каханне”, “Ефрасіння”, “Ля бюста Пашкевічанкі” і інш.), ахвяруючы асабістым жыццём у якасці жонкі і маці. Такія непадобныя тыпы (а ў адным з інтэрв’ю пісьменніца прызнаецца, што піша “пра сябе – у любым гісторыка-сімвалічным антуражы” [2, с. 4]) аднае, тым не менш, наяўнасць валявога характару, няздольнасць “змірыцца // з лёсам ціхай Папялушкі” [6, с. 118]. Гэтыя якасці характару, відавочна, суадносяцца з праявамі жаночай гордасці, абсалютызацыя якой найбольш яскрава паўстае ў вершы “Рагнеда”, дзе вобраз слаўтай князёўны, якой не хапіла мужнасці забіць нялюбага ворага-чужынца, што гвалтоўна зрабіў яе сваёй жонкай, выклікае не захапленне, а неразуменне і непрыняцце аўтапсіхалагічнай лірычнай гераіні. Урэшце Л. Рублеўская прама прадстаўляе ідэальны вобраз, у якім канцэнтруюцца найлепшыя якасці жанчыны:

Прабачце, паненка,
у строях шляхетных, цнатлівых,
З бялюткім праборам у гладкіх, як лён, валасах.
Былі вы з гасцямі прыветнай, прыстойна-маўклівай.
І думка адна пра каханне навеивала страх.
<...>
І я ці змагу на калені ў царкве апусціцца
Так проста і шчыра, ці маўзеру ў вока зірнуць,
І, нат не збялеўшы, чужынцу шпурнуць завушніцы
і шлюбны пярсцёнак – а годнасці – не забяруць [7, с. 30].
(“Партрэт бабулі”)

Пры гэтым усе гераіні Л. Рублеўскай – індывідуалісткі з усведамленнем выключнасці сваёй жыццёвай ролі, якія пачуваюцца некамафортна ў недасканалым свеце, а таму бясконца

самотныя ў сваёй інакшасці; самадастатковыя асобы, што няўхільна вядзе да адасаблення ад соцыуму, і ў выніку – да адзіноты (“Пані”, “Самыя доўгія ночы...”, “Невядомая паэтка”, “Шчаслівая”, “Жыццё прыцісне, як магільная зямля...”, “Ад самоты ні талент, ні Бог не ратунак...” і шмат іншых). Аднак, па прызнанні паэткі, “усё цяжэй сваю адрозненасць трываць, // Сваю няздольнасць далучыцца да грамадства” [7, с. 4]. Невыноснасць уседамлення сябе лішняй прымушае лірычную гераіню час ад часу па-жаночку шукаць свой “ціхі востраў” – увасабленне прытулку, спакою, Эдэма на зямлі (“Вечар у сямейным коле”, “Выснова дня: ён мог бы і не быць...”, “Старым сябрам”, “Дождж зязюляй шэрай праляцеў...” і інш.). У гэтым кантэксце варта згадаць яшчэ адзін, больш канкрэтны, локус – кутнюю вежу замка, што становіцца сімвалам гранічнай шчырасці, праўды (“Партрэт бабулі”, “Кола”, “Сёмая жонка, альбо Сон стамлёнай гараджанкі” і інш.).

І хаця Л. Рублеўская звяртаецца да даволі вялікай колькасці жаночых архетыпаў, што так ці інакш выступаюць двойнікамі, гістарычнымі, літаратурнымі або міфалагічнымі “люстрамі” аўтаркі: панны ў бядзе (Арыядна, Даная), дзяўчыны-летуценніцы (Аліса з Залюстрэчча), панны-ваяўніцы (Брунгільда, Артэміда), вечнай нявесты (Ліліт), ракавой жанчыны, грэшніцы, спакусніцы (Саламея, Магдалена), цнатлівай дзевы (Марыя, Эсмеральда) – унутранае аблічча яе лірычнай гераіні ў найбольш агульным выглядзе рэпрэзентуюць вобразы Сафіі (увасабленне мудрасці, логікі і інтуіцыі адначасова) і Весты-Гестыі (цэласнай натуры, самотніцы, якая прысвяціла сябе пошуку іншага Сэнсу).

Такім чынам, лірыка Л. Рублеўскай мае даволі складаную суб’ектна-аб’ектную арганізацыю, звязаную з выкарыстаннем шматлікіх гісторыка-культурных двойнікоў-масак аўтаркі з выразнай інтэнцыяй у мінулае, што, відавочна, сведчыць пра тэндэнцыю да герметызацыі верша. Ментальная мадэль рэальнасці, прадстаўленая ў лірыцы пісьменніцы, сістэма яе ўяўленняў пра знешні і ўнутраны свет праступае праз цэлую галерэю жаночых вобразаў-сімвалаў, вызначальным сярод якіх выступае складаны архетып Гестыі-Сафіі. У гендарным аспекце можна заўважыць, што большасць вершаў пісьменніцы прысвечаны не традыцыйнай для феміннай лірыкі праблеме жаночай долі, а рэпрэзентацыі гісторыі жаночай волі.

Спіс выкарыстаных крыніц

1 Шаўлякова, І. Л. Сапраўдныя хронікі Поўні: артыкулы і рэцэнзіі / І. Л. Шаўлякова. – Мінск: Літаратура і Мастацтва, 2011. – 184 с.

2 З табою: З Людмілай Рублеўскай гутарыць Галіна Булыка: [інтэрв’ю] / Г. Булыка // Крыніца. – 2000. – № 11–12 (60). – С. 4–16.

3 Макмілін, А. Пісьменства ў халодным клімаце: Беларуская літаратура ад 70-х гг. XX ст. да нашых дзён / Арнольд Макмілін. – Białystok: Wydawnictwo Orthdruk, 2011. – 910 с.

4 Рублеўская, Л. І. Застаюся: вершы / Л. І. Рублеўская, В. А. Шніп. – Мінск: ТФ “Тэмікс”, 1996. – 52 с.

5 Рублеўская, Л. Рыцарскія хронікі: вершы / Л. Рублеўская, В. Шніп. – Маладэчна: Бібліятэчка часопіса “КУФЭРАК Віленшчыны”, 2001. – 81 с.

6 Рублеўская, Л. Над замкавай вежай: вершы / Л. Рублеўская, В. Шніп. – Маладэчна: Бібліятэчка часопіса “КУФЭРАК Віленшчыны”, 2003. – 126 с.

7 Рублеўская, Л. Балаган: вершы / Л. Рублеўская. – Полацк-Мінск: Выдавецкая суполка “Полацкае лядо”, 2000. – 55 с.

8 Трессідер, Д. Словарь символов / Д. Трессідер [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gumer.info/bibliotek/Buks/Culture/JekTresidder/311.php>. – Дата доступа : 15.09.2012

СПОСАБЫ РЭПРЭЗЕНТАЦЫІ І ВЫРАШЭННЯ ЭКЗІСТЭНЦЫЙНЫХ ПРАБЛЕМ У ПАЭЗІІ В. КУРТАНІЧ

Калі разумець паняцце “экзистэнцыйныя праблемы” як гранічныя пытанні, што тычацца ўнутранага існавання і перажыванняў асобы ў пошуках вечнага сэнсу і найчасцей зводзяцца да мяжы свядомага-бессвядомага (жыццё – смерць, шчасце – пакута, каханне – расчараванне, страхі – надзеі і да т. п.), то становіцца відавочным, што найбольш выразна – праз сублимацыю – яны выяўляюцца ў акце творчасці, у тым ліку паэтычнай. Адметна, што ў лірыцы нашай сучаснасці і зямлячкі В. Куртаніч увесь гэты багаты комплекс вострых супярэчнасцей і

ўзаемадачынненняў рэалізуецца пераважна ў сферы не філасофскай, а інтымна-любоўнай тэматыкі.

Пры гэтым само каханне, як гэта ні дзіўна, выступае ў вершах падобнага кшталту другараднай падзеяй, а найбольш глыбокаму асэнсаванню падлягаюць этапы “да-сустрэчы” (у ранніх зборніках) і “пасля-расстання” (у зб. “Валавуд”). Іншымі словамі, перыяд пачуццёвага яднання лірычнай гераіні і яе любога ў вершатворчасці В. Куртаніч у пераважнай большасці выпадкаў не адлюстраваны і застаецца “па-за сцэнай”, успрымаецца своеасаблівым прабелам, лакунай у плыні разгортвання адносінаў. Магчыма, таму спробы спасціжэння кахання як феномена абмяжоўваюцца паўтарэннем тэзіса пра прынцыповую немагчымасць вяртання ўжо згаслага пачуцця (вершы “Віланела”, “Мае ночы”, “У літары кожнай, у фіялеце...”, “Валошкі” і інш.) або канстатацыяй яго абсалютнай аксіялагічнай значнасці ў жыцці лірычнай гераіні (“У неба – літанне, мой гонар сляпы...”, “Мае ночы”, “Табе кахання майго замала?..”, “Я аддала б за цябе паўсвету...”, “Працяг”, “Я ведаю, што дадзены быў выбар...” і інш.). За магчымасць кахаць і быць каханай лірычная гераіня ранніх зборнікаў гатова не толькі аддаць “паўсвету // Палову болю палову шчасця” [1, с. 30] і іншыя даброты жыцця, але і ахвяраваць апошнім. Больш за тое, яна свядома асуджае сябе на бясконцае ганьбаванне ў патубаковым свеце, на тое, што ў філасофска-багаслоўскай традыцыі прынята называць “вечнай смерцю” – антыподам райскаму “вечнаму жыццю”:

Няхай убяромся за тое ў поўсць

І пекла не абмінем.

Божа,

Калі ўсё ж ты недзе ёсць,

То дай ЯГО толькі мне! [1, с. 23]

(“У неба – літанне, мой гонар сляпы...”)

Разам з тым канатацыі створанага тут пісьменніцай вобраза ўспрымаюцца не толькі ў хрысціянскім, але і ў паганскім аспекце, адсылаючы да самага трагічнага ў беларускім міфалагічным пантэоне вобраза – ваўкалака, што выступае сімвалам татальнай адзіноты і надае вершу яшчэ больш драматызму. І калі падобная парадаксальнасць у прыведзеным урыўку толькі ўгадваецца,

праяўляецца на ўзроўні алюзіі, то ў шэрагу іншых твораў (“Мае ночы”, “Табе кахання майго замала?..”, “Працяг” і інш.) яна трансляецца прама. Так, не адмаўляючы кананічную ісціну “Бог ёсць любоў”, В. Куртаніч ставіць на адну прыступку з Усявышнім аб’ект пачуццёвых інтэнцый яе лірычнай гераіні, які “даражэй за спакой і свабоду” [1, с. 16], “сонцу роўны” [1, с. 28], які “ад вялікага Белабога” [1, с. 29]. І хаця жанчына ўсведамляе, што каханы “не Госпад, толькі – гаспадзін” [2, с. 49], надзяляе яго рысамі першага: “Ды ўратуй тады мяне, Ойча, // бо пагэтуль яго раба” [2, с. 42].

Такое рэлігійнае пачуццё-шанаванне ў спалучэнні з адсутнасцю ўзаемнасці, г. зн. аднабаковасцю сувязі, цалкам адпавядае антычнаму паняццю *pietas*: “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. <...> Набожнасць, ці любоў да Бога, па меркаванні тэолагаў, нараджаецца з адчування сіроцтва: стварэнне Божае адчувае сябе кінутым у свет і шукае свайго Творцу” [3, с. 226–227] (А. Пас). Калі ў зборніку “Птушыным шляхам” лірычная гераіня яшчэ прагне парытэтных стасункаў з каханым, бачыць у ім паплечніка (“Зямля”), то ўжо ў кнізе “Начное сонца”, а пазней – і ў “Валавудзе”, найважнейшым для яе становіцца “не роўнасць – роднасць” [2, с. 32] і адпаведна ўзнікаюць характэрныя матывы сіроцтва і братэрскіх адносін (вершы “Мы чужыя яшчэ...”, “Я пачынаю новае жыццё...”, “Паспее шаргатлівая трава...”, “Новы вопыт прыходзіць з болем...” і інш.).

Выразна падзяляючы каханне і любоў, фізічнае і духоўнае, В. Куртаніч прыходзіць да высновы, што пачуццёвая жарсць нашмат бліжэй стаіць да нянавісці, чым да яе антыпода:

А цела? Што яму? –

яно як цела

ў спакуслівай шчыруе харашбе.

і ненавідзіць так яно цябе,

нібыта я ўвесць свет у табе

схацела... [2, с. 34]

(“Размова”)

Апазіцыя паміж гэтымі катэгорыямі можа здымацца не толькі часткова, але і цалкам, як, скажам у вершы “Дзе ў гэтым свеце – зло, а дзе – дабро...”, і тады лірычная гераіня разважае наступным чынам: “Магчыма, што нянавісць й ёсць любоў...” [2, с. 58] – усведамляючы, аднак, істотную розніцу: нянавісць больш трывалая, вострая, моцная і яркая за каханне паводле сілы сваіх праяў (творы “Табе кахання майго замала?..”, “Песімістычны верш”). Таму не дзіўна, што гэтае пачуццё арганізуе ўвесь эмацыянальны лад зборніка “Валавуд”, які прысвечаны перыяду расстання былых закаханых, а сама гераіня пераўтвараецца ў самотную ваўчыцу, што прагне помсты, бо, як зазначыла паэтка яшчэ ў першым зборніку, нянавісць забівае жанчыну (верш “Пакута – падсячы мае крылы...”).

Гэты сімвал становіцца ўвасабленнем суцэльнай адзіноты, безнадзейнасці, наканаванасці, непазбежнасці, прысуду, нядолі, а ў больш шырокім сэнсе – лёсу. Пошук мастацка-вобразных структур з падобнай семантыкай ажыццяўляўся паэткай і раней: гэта і “Мой ветрам гнаны ліст” [1, с. 9] (“Мой ветраліст”), і лёс-паляўнічы (“На зямлі пануе навальніца...”), і шлях, з якога нельга збочыць (“Вечар...”), – але такі ёмісты ў сваёй фатальнасці сімвал, як ваўчыца, упершыню з’явіўся толькі ў зборніку “Валавуд”. Цікава, што прадвызначанасці быцця ў зборніках “Птушыным шляхам” і “Начное сонца” супрацьпастаўляюцца толькі вобразы ветру, які ператворыцца ў пазнейшай лірыцы ў пусты скразняк, ды птушкі, што выступае ўвасабленнем свабоды, не падуладнай суду. Разам з тым воля ў большасці выпадкаў трактуецца паэткай не як магчымасць выбару (у філасофскім сэнсе) і не як разрыў надакучлівых, вычарпаных адносін паміж мужчынам і жанчынай (у інтымнай лірыцы), а як здольнасць не кахаць, адсутнасць усхваляваных пачуццяў, душэўны спакой-абыякавасць (“Ты кажаш, што ты бор...”, “Мы чужыя яшчэ...”, “Не пакіну табе сябе...”, “Кветкі”, “Саламінка”, “Размова” і інш.).

У святле сказанага вышэй неабходна ўдакладніць неаднойчы выказаны даследчыкамі творчасці В. Куртаніч (А. Бельскім, І. Штэйнерам, С. Явар і інш.) тэзіс пра спалучэнне язычніцкага і хрысціянскага пачаткаў у яе лірыцы. Калі першы выяўляецца досыць выразна праз фальклорную стылізацыю, паслядоўнае выкарыстанне традыцыйнага матыўна-вобразнага комплексу плачаў-трэнаў, што дазволіла С. Явар паставіць вершы паэтки побач

з народнымі песнямі-галашэннямі [4, с. 6], то другі прызначаны для стварэння адмысловай аўтарскай рэальнасці, дзе інтэртэкст (цытаты, алюзіі, перафразы, рэмінісцэнцыі і да т. п.) становіцца часткай экзістэнцыйнага досведу. І. Штэйнер зазначае: “Біблейскія матывы будуць даволі адчувальна сказвацца ў паэзіі В. Куртаніч. Так, усхліп гераіні «Усё міне...» – гэта перафраз славутага саламонаўскага надпісу на пярсцёнку – «Усё мінае»; сем шчаслівых і сем нешчаслівых гадоў выклікаюць асацыяцыі з сямю ўраджайнымі і сямю бясхлебнымі гадамі, прадказанымі Іосіфам фараону; яе гераіня *заклікае вартаваць чалавечае ішчасце праз біблейскія карані*” [5, с. 167]. Аднак біблейска-хрысціянская вобразнасць, нягледзячы на такое яе майстэрскае выкарыстанне паэткай, хутчэй з’яўляецца мастацкім прыёмам, дэкаратыўнымі дэталямі ў аўтарскай мадэлі рэальнасці, чым адзнакай духоўнай паэзіі ў яе традыцыйным сэнсе. І разбуральная энергія нянавісці ва ўсіх яе наступствах (гнеў, лютая злосць, помста), і фаталізм, прадвызначанасць лёсу, і замена формулы “верую” на “ведаю” (“Я ведаю”, “Я разумею, што дадзены звыш...”, “Крыгалом”), і адзначанае вышэй уяўленне пра каханне і месца люблага, і прысутнасць матываў рэінкарнацыі, варажбы, праклёну, замовы, любжаў, што чаргуюцца з малітвамі, вобразаў Белабога, Крышны, “тыбецкага анёлка”, а таксама крука, чорнага вужакі і інш. сведчаць пра мікст самых розных рэлігій у светапогляднай канцэпцыі лірычнай гераіні. Калі дадаць сюды спробы рэміфалагізацыі і аўтарскай міфатворчасці, стварэнне ёю містычнага ўсёмагутнага духа-заступніка знявераных у каханні Валавуда, грознага бога жарсці і пакарання за здраду, то можна ў пэўным сэнсе гаварыць і пра скразны ў лірыцы В. Куртаніч матыў богашукальніцтва:

Валавуд – гэта рэўнасць,
Валавуд – гэта гуд,
Валавуд – гэта крэўнасць
хаатычных пакут.
Валавуд – гэта болем
апавіты наноў
мой – працяты пад столлю –
сон без думак і сноў.
<...>

Каб здаваўся залішнім
абняможны стогн,
Валавуд сяння выйшаў
гневам спеліць праклён [2, с. 14–15].
 (“Валавуд – гэта рэўнасць...”)

Пры гэтым сімволіка двух ключавых вобразаў – Валавуда і ваўчыхі – паводле іх дэструктыўных функцый прачытваецца ў самых розных рэлігійна-багаслоўскіх дыскурсах. Першы сумяшчае ў сабе рысы Зеўса ў абліччы быка ў міфе пра выкраданне Еўропы і егіпецкага Бухіса – бога вайны, які меў аблічча гэтай жа жывёлы. Яшчэ шырэй тэалагічныя асацыяцыі, звязаныя з вобразам ваўчыхі, – ад антычнасці (цэлы комплекс сюжэтаў) і егіпецкага правадніка на той свет і боства вайны Упуаўта да славянскай міфалогіі (ужо згаданы ваўкалак) і зораастрызму, дзе воўк выступае спараджэннем дэваў (дэманаў):

Маю бяду завуць Раксана.
На белы-белы карабель
паднебны
пакладзіце саван,
каб ёй у тым саване сацьмець.

Маю бяду завуць Ружана.
Галавакружнай ружы пах
хай не расквечвае
заранак.

Каб пах у ейнай ружы – спрах!

<...>

Маю бяду завуць Аксана.

Хай Валавуд яе

заб’е! [2, с. 13 – 14]

(“Праклён”)

Помста і праклён – мэта гэтых містычных істот, выкліканая, аднак, не злавеснай іх сутнасцю, а вынікам нясцерпных пакутаў пакінутай жанчыны, што ператварылі закаханых у ворагаў, а іх адносіны – у смяротныя для аднаго з бакоў ловы, у вайну, дзе няма

пераможцаў, “дзе вынік дасканалы: ўнічыю...” [2, с. 35]. Невыпадкова эмацыйна-псіхалагічныя дамінанты ўсёй вершаванасці В. Куртаніч – уласцівыя разбітаму сэрцу роспач, боль, пакута, расчараванне, страх, абурэнне, глыбінны адчай, прадчуванне бяды: “Новы вопыт прыходзіць з болем // Ён прыносіць свае пакуты. // Ён даводзіць, што сэрца скрутак // не крывёй набрынялы, – табою...” [2, с. 31]. Падобная гама пачуццяў выразна сведчыць пра драматычны модус мастацкасці лірыкі паэткі.

Пры гэтым былы каханы набывае рысы не адмоўнага персанажа, а хутчэй “антыгероя”, не здольнага да мужчынскага ўчынку; асобы з сумнеўнай сістэмай каштоўнасцей, “са словамі, як вёрткія вужы, // з усмешкамі, як слізкія смаўжы, // з вачыма, як халодныя глыжы, // і на вяроўцы лёс вядзе ваўчыны” [2, с. 50]; чалавека, які гандлюе пачуццямі, а таму яго самога можна, як рэч, падарыць суперніцы (“Я падару цябе другой...”). Трэба сказаць, што ўвасабленне падобнага персанажа ў жаночай інтымнай лірыцы XXI стагоддзя з’яўляецца адной з самых заўважных тэндэнцый [Гл.: 6, с. 307–308].

Заканамерна, што адно цэнтральных экзістэнцыйных пытанняў у паэзіі В. Куртаніч – “жыццё ў прадчуванні смерці” [1, с. 63]. Лірычная гераіня разумее будучыню як скон ці “вырай, дзе не выжыць <...>, не ўваскрэснуць” [1, с. 56] (“Пакута...”, “На будучыню”), часта ўяўляе сябе нябожчыцай, зазірае за мяжу нябыту (“Маё магічнае дзесяць”, “Працяг”, “Сэрца не маю...”, “Вечар...”, “Жвір” і шмат іншых), а славутая формула “каханне і смерць”, як правіла, спрацоўвае ў ролевых вершах, дзе вясельныя матывы спалучаецца з пахавальнымі (“Зямля сваю раскрыла пашчу...”, “Прывітанне, мой незнаёмы!” і інш.). Адпаведна ў лірыцы пісьменніцы ўзнікаюць не толькі так званыя магільныя пейзажы, але і інтэр’еры: “Хата – труна, // дзе мярцвячынай тне. // І ўваскрасіць ні адзіны не зможа. // Раптам... жа... сэрца... з’аб’ецца... ўва... мне... // Прыйдзе Каханы і – // рукі мне зложа” [1, с. 32].

Смерць, падсвядомасць (сны), творчасць выступаюць паняццямі аднаго парадку, а сама жанчына нярэдка ператвараецца ў вядзьмарку, якая здольная вяртацца ў сны любога пасля скону, набываючы выгляд змяі ці ваўчыхі, ці пісаць яму лісты “кроўю з

венаў астылых” [2, с. 43] (“Прыйдзе восень самотная...”, “Дзе ў гэтым свеце – зло...”). Падобныя “драпежныя” метамарфозы-пераўвасабленні суб’ектаў кахання – з’ява даволі распаўсюджаная ў лірычных інтымных гінатэкстах ХХІ стагоддзя [Гл.: 6, с. 304], але настолькі пераканаўчая і яскрава выяўленая эмпатыя, як у паэзіі В. Куртаніч, сустракаецца адносна рэдка:

Выць воўкам
мулка ды золка,
ў горле спярша
медзь ды іржа;
зеў дагары –
дзікая глыб,
дыбаю поўсць –
дзікая злосць;
лытак натуг –
вынайдзен гук,
а-ууууу... [2, с. 71 – 72]
(«Выць воўкам...»)

Магутная энергетыка, што зыходзіць ад радкоў В. Куртаніч, павышаная сугестыўнасць яе вершаў не ў апошнюю чаргу тлумачыцца ўменнем пісьменніцы дасягнуць гармоніі яркага, амаль барабаннага, рытму (такту) і кампактнасці фразы (сінтаксічнай арганізацыі), гукавога ладу і выверанага сэнсава-вобразнага раду, што ў спалучэнні, як вядома, здольныя ўздзейнічаць не толькі на свядомасць, але і на падсвядомасць рэцыпіента.

Увогуле, лірыка паэткі поўніцца не так зрокавымі, як акустычнымі эфектамі. Разумеючы спакой і шчасце як імкненне ад какафоніі да суладдзя гукаў (“Валошкі...”), лірычная гераіня ранніх зборнікаў аддае перавагу маўчанню ў стасунках паміж закаханымі і размове вуснаў, памяці, рук і вачэй, ігнаруючы вербальны кампанент: “Халоднаю жыць // Буду да скону // без слоў і жаданняў” [1, с. 32]. Выключэнне складае хіба толькі слова пісьмовае (ліст, верш), якое суадносіцца са шчырасцю пачуццяў. Прамоўленае для яе – небяспечная, разбуральная стыхія, гэта словы пагрозы, праклёну, гневу, маны. Адметна, што, разважаючы над універсальнымі філасофскімі дылемамі “праўда і хлусня”,

“вернасць і здрада”, паэтка засяроджваецца толькі на негатыўным баку гэтых апазіцый, абмінаючы сваёй увагай яго антыпод. Таму не дзіўна, што ў апошнім зборніку з вуснаў лірычнай гераіні часцей гучыць адчайны рык, стогн, крык, скавытанне, енк.

Такім чынам, паэзія В. Куртаніч, паводле суб’ектна-аб’ектнай арганізацыі адпавядаючы асноўным тэндэнцыям развіцця інтымнай лірыкі ХХІ стагоддзя, валодае павышанай сугестыўнасцю і з’яўляецца даволі арыгінальнай у плане вырашэння экзістэнцыйных праблем. У асэнсаванні бінарных апазіцый “каханне – нянавісць”, “жыццё – смерць”, “вернасць – здрада”, “праўда – мана”, “шчасце – пакута” найперш заўважаецца акцэнт толькі на адным полюсе прапорцыі, які спасцігаецца з пазіцый барацьбы хрысціянскага і нехрысціянскага пачаткаў у спалучэнні са з’явай аўтарскай міфатворчасці і набывае асаблівую экспрэсію дзякуючы адмысловай рытмічнай, фанетычнай і сінтаксічнай арганізацыі верша.

Спіс выкарыстаных крыніц

- 1 Куртаніч, В. Птушыным шляхам / В. Куртаніч. – Мінск: “Мастацкая літаратура”, 1990. – 71 с.
- 2 Куртаніч, В. Валавуд / В. Куртаніч. – Мінск: “Беларускі кнігазбор”, 2002. – 84 с.
- 3 Пас, О. Солнечная система / О. Пас // Иностранная литература. – 1997. – № 7. – С. 224–235.
- 4 Явар, С. Ваўчыны лёс / С. Явар // Літаратура і мастацтва. – 2003. – 7 сакавіка. – С. 6 – 7.
- 5 Штэйнер, І. Alma mater universitatis: / І. Ф. Штэйнер; М-ва адукацыі РБ; Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2010. – 198 с.
- 6 Бразіхіна, А. Дарослыя гульні: новая эра: Адметнасці развіцця інтымнай лірыкі ў ХХІ стагоддзі / А. Бразіхіна // Дзеяслоў. – 2013. – № 1 (62). – С. 302–310.

АДМЕТНАСЦІ ЎВАСАБЛЕННЯ ТЭМЫ КАХАННЯ Ў МАСТАЦКАЙ СІСТЭМЕ Г. БУЛЫКА

У свядомасці шырокага чытача імя Г. Булыка трывала звязваецца з філасофска-інтэлектуальнай плынню ў сучаснай лірыцы, дакладней, з адной з яе разнавіднасцей – навуковай. Апяванне хімічна-фізічных працэсаў, увага да матэматычных паняццяў, стварэнне адмысловага свету рэчаў і рэчываў у многім абумоўліваюць арыгінальнасць крэатыўнага пачатку аўтаркі, забяспечваюць пазнавальнасць радка і дазваляюць гаварыць пра яе схільнасць да метарэалістычнай эстэтыкі. Нягледзячы на распаўсюджанасць у лірыцы Г. Булыка гэтых, даволі рэдкіх і ў сённяшняй літаратуры (а асабліва ў творчасці жанчын), аб’ектаў паэтычнага натхнення, трэба заўважыць, што побач з рацыянальна-дыскурсіўным пачаткам мастацкі свет аўтаркі арганізуе і пачуццёвы.

Каханне і звязаныя з ім феномены з’яўляюцца атрыбутамі нават “навуковых” вершаў, дзе прысутнічаюць на ўзроўні матыву і выконваюць службовую ролю ў спасціжэнні паэткай глыбокай унутранай сутнасці той ці іншай рэчы або рэчыва (“Алмаз”, “Горны лён”, “Біруза” і інш.). Скажам, якасці, уласцівыя такому матэрыялу, як азбест – будзённыя і праязныя ва ўспрыманні шараговага чытача – апяваюцца і ўзвышаюцца дзякуючы мастацка-вобразным структурам, характэрным для любоўнай лірыкі:

Нацятыя ў памеранні адным,
Сціскаліся каменныя кудзелі
У ніткі, што не тлелі ў агні,
А, як душа ў каханні,
Маладзелі [1, с. 14].

Дзеля забеспячэння правільнасці інтэрпрэтацыі сваіх метафар паэтка карыстаецца своеасаблівымі прыёмамі – падказкамі для чытача: падрадкавымі спасылкамі-тлумачэннямі, як у вершы “Горны лён” (“Адна з назваў азбесту” [1, с. 14]) або нецытатнымі эпіграфамі, як у вершы “Біруза” (“Існуе легенда, паводле якой біруза ўтварылася з костак тых, хто загінуў ад кахання” [2, с. 11]).

З другога боку, многія з “рэчыўных” вершаў можна назваць такімі толькі ўмоўна, бо аб’ектам філасофскай рэфлексіі ў іх становяцца не фізічныя ці хімічныя працэсы, а перш за ўсё чалавечыя пачуцці, важныя праблемы антрапійнага свету. Паказальным у гэтым сэнсе з’яўляецца верш “Агонь”, дзе праз зрокава-дакладны малюнак гарэння полымя перадаецца драма чалавечай душы. Нягледзячы на тое, што ў выглядзе жывой істоты, героя, выступае агонь, а чалавек у творы фармальна адсутнічае, па-за радкамі ўгадваецца цэлая гісторыя разбітага сэрца.

Часам падобныя вершы, памылкова аднесеныя даследчыкамі да навуковай паэзіі – найперш з-за тэрмінаў, пакладзеных у назву твора і аснову яго вобразнасці, – паводле свайго зместу цалкам адпавядаюць такой разнавіднасці лірыкі, як інтымная. Традыцыя тэрміналагізацыі і тэхнізацыі тропаў, якую працягвае Г. Булыка, у беларускай любоўнай паэзіі бярэ свой пачатак яшчэ ў творчасці А. Вярцінскага. Матэматычныя паняцці арганізуюць выключна знешні ўзровень тэкстаў паэтыкі “Камбінаторыка” і “Паралельнасць” (як тут не ўзгадаць вобраз паралельных прамых названага вышэй аўтара, якія дзякуючы каханню набываюць здольнасць перасякацца), становяцца толькі сродкамі, разгорнутымі метафарами для данясення асноўнай ідэі:

Пішу табе ліст

на адной з найцудоўнейшых моў.

Хачу, каб у ім водгук сэрца жывога пачуўся.

Ды як на паперы бясконцую гаму пачуццяў

Мне ўкласці ў нейкае мноства канечнае слоў [1, с. 42]

(верш “Камбінаторыка”)

Такая адметнасць увасаблення любоўнай тэмы дэтэрмінавана закрытасцю, замкнёнасцю ўнутранага свету аўтаркі, што пазней, у зборніку “Турмалін”, а асабліва ў нізцы “Метакаханне” (“Дзеяслоў”. № 3. 2003), акрэсліцца яшчэ больш выразна праз з’яўленне ў яе творчасці герметычных, сэнсава цямных лірычных тэкстаў з адсутнасцю адрасата і зашыфраванасцю вобразаў. Разам з тым у дэбютнай кнізе Г. Булыка прадстаўлена нямала аўтапсіхалагічных інтымных вершаў, напісаных у традыцыйнай манеры (“А вокны расчынены насцеж у водар начны...”, “Руцэ ў

руцэ спакойна і трывожна...”, “Як мне ўберагчы цябе ад болю...”, “Post scriptum” і інш.). Многія з іх (“Макрамэ”, “Чаканне аўтобуса”, “Гэта восень, звычайная восень...” і інш.), поўныя паэтычных клішэ і сентэнцый, заснаваныя на апісальнасці ці гульні слоў, можна было б адназначна далучыць да творчых няўдач аўтаркі, калі б не матэматычная выверанасць пабудовы яе зборнікаў, дзе кожны наступны лірычны тэкст абавязкова падхоплівае адзін з матываў або стылістыку папярэдняга; і вершаў, у якіх форма цалкам вызначаецца зместам. Да прыкладу, амаль каламбурная рыфмоўка (лена – поліэтылену – каленам – фенам – Лена – Селена і г. д.) і іранічная манера змешчаных побач у кнізе “Сінтэз” твораў “Алегра” і “Чаканне аўтобуса” закліканы перадаць атмасферу гульні пачуццямі.

Падкрэсленая ўвага Г. Булыкі да рэчыўнай прасторы заўважаецца і ў інтымных вершах традыцыйнага характару. Пэўныя прадметы, якія неаднаразова згадваюцца паэткай, складаюць не толькі “інтэр’ер” твора, а і дазваляюць праясніць сутнасць феномена любові ў яе філасофска-эстэтычнай сістэме. Да прыкладу, сродкі камунікацыі (ліст, тэлефон) маюць негатыўную семантыку, звязваюцца з фізічным ці духоўным расстаннем закаханых (“Камбінаторыка”, “Макрамэ”, “Гэта восень, звычайная восень...” і інш.), пярсцёнак, наадварот, выступае сімвалам вернасці, яднання (“Ён пакуль безыменны...”, “Post scriptum”, “Срэбра” і інш.). Дарэчы, катэгорыі “вера” і “вернасць” у светаўспрыманні аўтаркі карэлююць і часам атаясамліваюцца.

Кантэкст, у якім сістэматычна ўжываецца апошні з названых рэчыўных вобразаў у зборніку “Сінтэз” (“Не ззяў, а непрыкметна *цвіў* пярсцёнак, // *Як у жыцці каханне і дабро*” [1, с. 30], “Гэта потым – аднойчы *каханне ў душы прарасце...*” [1, с. 76]), іманентна ўтрымлівае дэфініцыю самога пачуцця, указвае на яго натуральны, прыродны, у пэўным сэнсе фларальны генезіс.

Адной з самых красамоўных рэчаў (калі разумець гэтае паняцце ў адпаведнасці з канцэпцыяй М. Хайдэгера, якой, відаць па ўсім, прытрымліваецца і Г. Булыка) у вытлумачэнні сутнасці кахання з’яўляецца знічка (“Як хутка зорка падала ў завеі...”, “Руцэ ў руцэ спакойна і трывожна...”). З дапамогай гэтага амбівалентнага вобраза-сімвала, што ўвасабляе ахвяру і надзею адначасова, у невялікім па памеры вершы паэтка здолела раскрыць свой погляд

на філасофскія катэгорыі вечнасці і жыцця, сэнсам, ды і ўвогуле галоўнай праявай якога становіцца менавіта каханне:

Як хутка зорка падала ў завеі
Сузор'яў белых. Лёс прызначыў ёй
Усім каханым свету быць надзеяй
Адну хвіліну вечнасці сваёй.

Імгненне лёсу – для сусвету мала,
І ўсё ж адносна вечнасці страла.
Пакуль вісела зорка – існавала,
Імгненне, калі падала – жыла [1, с. 72].

Асэнсаванне часавых межаў жыцця і кахання Г. Булыка працягвае і ў наступнай філасафеме “Гэта дробязі – рэўнасць, злосць...”, дзе развіваецца матыў вечнасці абсалютнай і адноснай, маркіраваны ў працытаваным вышэй вершы. З аднаго боку, менавіта любоў (а не інстынкт) даруе чалавеку неўміручасць (“Свет <...> // Прачытае маё каханне // У нашчадка ў сінх вачах” [1, 73]), з другога – кожнай асобе гарантавана яе індывідуальная вечнасць – жыццё (“Навучуся кахаць навечна, // Хай «навечна» – пакуль мы ёсць” [1, с. 73]).

У зборніку “Турмалін” плынь часу выступае ўжо цэнтральнай філасофскай катэгорыяй, што ў межах інтымнай лірыкі праяўляецца ва ўзмацненні матыву чакання (вершы “Чаканне”, “Зала чакання”, “Ювелір” і інш.). Гэты доўгатэрміновы і, ва ўспрыманні большасці людзей, пакутлівы стан арганізуе лад жыцця лірычнай гераіні і становіцца для яе важней за само каханне. Каштоўнасць пачуцця, якое не выпактавана доўгімі гадамі адзіноты, не выпеставана дзённымі марамі і начнымі мроямі (чытай: не заслужана), значна зніжаецца: “*Імкнуцца долу спелыя караты, // Як пачуццё, якога не чакаў*” [2, с. 13]. Іншымі словамі, у другой кнізе аўтаркай адмаўляецца раптоўнасць, імгненнасць узнікнення жарсці і, як вынік, адбываецца рацыяналізацыя феномена кахання ў яе мастацкай сістэме.

Безумоўна, перад намі не “псіхалагічна-рацыяналістычнае азначэнне” [3, с. 114], дадзенае гэтаму пачуццю Р. Дэкартам, аднак не заўважыць пэўнага дыялогу паміж навуковай дэфініцыяй любові

мысляра XVII стагоддзя і філасофскімі высновамі сучаснай паэткі немагчыма. Натуральнае, “живое” паходжанне кахання замяняецца на запраграмаванае, рацыянальнае разуменне яго сутнасці, а знешнія рэаліі навакольнай рэчаіснасці і экзістэнцыйнае існаванне лірычнай гераіні ўспрымаюцца, адпаведна, адзіным і цэласным механізмам: “Я нанова живу // ў механічным напружаным свеце, // Што двухвострым сталістым гудзеннем // напята ўва мне” [2, с. 57]. Не дзіўна, што метафарай такога “штучнага”, “рукатворнага” мастацкага Космасу, у аснову структуры якога, дарэчы, пакладзена кола, становіцца гадзіннік (вершы “Гадзіннікавая мастэрня”, “Спружына”, “Пясковы гадзіннік”, “Плынь” і інш.).

Ідэя механічнага сусвету, як і ўвага да тэмпаральных атрыбутаў, знаходзіць свой працяг і ў цыкле вершаў “Метакаханне”, што складаюць партрэтна-псіхалагічныя вершы, прысвечаныя вядомым з гісторыі ці міфалогіі жаночым вобразам (“Клію”, “Каліпса”, “Клеопатра” і інш.). Адмысловая назва нізкі з яе прамым указаннем на далучанасць прадстаўленых тут твораў да інтымнай тэматыкі першапачаткова выклікае ў рэцыпіента шэраг прадвызначаных асацыяцый. Аднак нават самы ўважлівы чытач, які прызвычаіўся ўспрымаць лірычны верш у якасці самадастатковай, адасобленай мастацкай адзінкі ці, прынамсі, з улікам кантэкстуальных сувязей усяго цыкла, не знойдзе ў ім увасаблення любоўнай тэмы ні на зместавым, ні на выяўленчым узроўні. Больш таго, некаторыя цэнтральныя вобразы нізкі – гераіні аднайменных вершаў Клію (муза гісторыі), Дэметра (багіня – апякунка земляробства), Еўфрасінія Полацкая – у святломасці многіх людзей зусім не суадносяцца з праявамі пачуццёвасці.

Вырашэнню гэтага эстэтычнага канфлікту спрыяе асэнсаванне ўжо згаданай назвы цыкла, якая выконвае тут функцыю своеасаблівай падказкі, што раней ускладалася Г. Булыка на эпіграфы і спасылкі-каментары. Менавіта загалоўак нізкі, дакладней, прэфікс *мета-*, які звычайнае слова трансфармуе ў наватвор (тэрмін? троп?), і задае шырокі культурны кантэкст, неабходны для адэкватнай інтэрпрэтацыі твораў. Указваючы на іманентную прысутнасць у іх тэмы кахання, паэтка заклікае чытача да інтэлектуальнага саўдзелу ў пераасэнсаванні вядомых міфалагічных ці гістарычных вобразаў. Глыбокае пранікненне ў “біяграфіі” гераінь дазваляе высветліць, што не толькі выкананне

высокай місіі (грамадзянскай, палітычнай, духоўнай, цудадзейнай і да т. п.), але і пачуцці, уласцівыя звычайнай жанчыне, складалі сутнасць і сэнс іх жыцця.

Менавіта на гэтай старонцы шляхам выкарыстання адметнага прыёму пуанціраванасці засяроджвае ўвагу чытача Г. Булыка. Да прыкладу, не пазбаўляючы Клію велічнага аблічча Музы гісторыі, праз адлюстраванне адзінкавага, выхапленага з агульнай карціны фрагмента рэчаіснасці паэтцы ўдаецца ўвасобіць трагічны вобраз самотнай жанчыны на руінах Пампеі. Дастварыць малюнак, дапісаць “перадгісторыю” гераіні даручана чытачу, здольнаму непасрэдна апеляваць да той часткі міфа, што распаўядае пра каханне Клію да Піера, імя якога ў тэксе нават не ўпамінаецца. Іншымі словамі, паэтка спрабуе пераадолець інерцыю традыцыйнага, аднабаковага ўспрымання сваіх гераінь, псіхалагічна дакладна абгрунтаваць іх учынкi, “ажывіць” гэтыя вобразы ў “механічным” сусвеце чалавечых стэрэатыпаў. Апошні, як бачым, набывае ў нізцы “Метакаханне” іншую, чым у папярэднім зборніку, афарбоўку. Так, у адвечным і актуальным у светапогляднай сістэме Г. Булыка супрацьстаянні пачуццёвасці і розуму перамагае першая: “Бяз бою змагае адзін пацалунак // Стамлёную мудрасць // людзей і прыроды” [4, с. 5].

Пакладзеная ў аснову вершаў цыкла ўнутраная рэфлексія, характэрны ім спосаб прамаўлення ад першай асобы, накладваючыся на шырокавядомы ў гісторыі культуры сюжэт, спрыяе ўзнікненню новага тыпу лірычнага героя, якія яднае ў сабе рысы аўтапсіхалагічнага і ролевага персанажаў адначасова. Трэба сказаць, што падобны механізм трансфармацыі міфа ўвогуле ўласцівы сучаснай паэзіі, да прыкладу творчасці У. Арлова, Л. Рублеўскай, Ю. Пацюпы і інш.).

Невыпадковым бачыцца і выбар паэткай сваіх гераінь, жанчын з вялікай сілай духу, глыбокім розумам і магутнай энергетыкай, імёны якіх захаваліся ў памяці чалавецтва на тысячагоддзі. Вобраз моцнай жанчыны прыцягваў паэтку і раней (“Першая эмансіпэ”, “Локан Аньезі”, “Ліліт”, “Паэтка” і інш.). Паказальна, што ў адным шэрагу з антычнымі багіняй і музай, апошняй егіпецкай царыцай, беларускай князеўнай Г. Булыка выводзіць і вобразы прадстаўніц уласнага роду, якія маюць цалкам рэальных прататыпаў (“Сямейныя хронікі. Жаночая лінія”). Аднак пры яўным захапленні

сваімі гераінямі заўсёдная і вострая праблема, звязаная з супрацьпастаўленнем асабістага і грамадскага ў жыцці жанчыны, яе самарэалізацыяй, разуменнем шчасця і асэнсаваннем свайго прызначэння на зямлі, вырашаецца ў цыкле амаль у духу рускага мысляра пачатку XX стагоддзя У. Салаўёва праз сцвярджэнне вобраза вечнай Жаноцкасці, Сафіі: “У полымі апошняга палацу // Шукае выйсьця // Вечная жанчына” [4, с. 10]. Гэты сімвал, з’яўляючыся адным з ключавых у філасофска-эстэтычнай сістэме Г. Булыка, дазваляе адкрыць новыя ракурсы ўспрымання яе дыскурсіўных вершаў.

Спіс выкарыстаных крыніц

1 Булыка, Г. Сінтэз: вершы / Г. Булыка. – Мінск: Маст. літ., 1986. – 86 с.

2 Булыка, Г. Турмалін: вершы / Г. Булыка. – Мінск: Маст. літ., 1994. – 94 с.

3 Нарский, И. С. Тема любви в философской культуре Нового времени / И. С. Нарский // Философия любви: в 2 ч. Ч. 1 / под общ. ред. Д. П. Горского. – М.: Политиздат, 1990. – С. 110–149.

4 Булыка, Г. Механічны сусвет: 3 нізкі вершаў “Метакаханьне”: вершы / Г. Булыка // Дзеяслоў. – 2003. – № 3. – С. 3–10.

ДАРОСЛЫЯ ГУЛЬНІ: НОВАЯ ЭРА

(адметнасці развіцця інтымнай лірыкі ў XXI стагоддзі)

Няспынныя пошукі мыслярамі прычын узнікнення кахання спарадзілі шэраг гіпотэз у самых розных галінах ведаў – ад філасофіі да хіміі. Адна з самых паэтычных версій вырашэння гэтай праблемы была сфармулявана яшчэ ў элінскую эпоху. Паводле антычнай міфалогіі – прызнанай крыніцы вобразных мадэлей агульначалавечых універсальных і архетыпаў, свавольства ці забава бога-дзіцяці Амура (Эрота) выклікае шэраг наступстваў у выглядзе

параненых ці разбітых сэрцаў. Іншымі словамі, каханне, лічылі старажытныя грэкі ды рымляне, пачынаецца з гульні.

Сучасная антрапалагічная навука таксама дапускае магчымасць трактоўкі кахання ў якасці феномена, які канстытуіруецца праз катэгарыяльны апарат гульні. Калі ўлічыць, што апошня — гэта самакаштоўная дзейнасць, якая дае магчымасць рэалізацыі індывіду па-за яго сацыяльнымі ролямі і дорыць вострыя эмацыянальныя перажыванні ў працэсе камунікацыі, пазбаўляе стэрэатыпаў на карысць крэатыўнасці і свабоды, прадугледжвае замену рэальнасці прасторай уяўлення, а парушэнне правіл цягне за сабой выхад з кола ўдзельнікаў, то такая інтэрпрэтацыя не падаецца штучнай.

У акрэсленым кантэксце выклікае цікавасць аблічча паэзіі кахання пачатку трэцяга тысячагоддзя як сімптаматычнай з’явы ў спазнанні ментальнасці сучаснага чалавека. Паспрабуем вызначыць, як выглядае сённяшні *homo ludens*.

Гульня 1. “Хованкі”

Як ні дзіўна, у любоўнай лірыцы XXI ст. назіраецца імкненне пэўным чынам схаваць сваё пачуццё ад патэнцыйнага чытача. Псіхалагічна гэта абумоўлена супрацьстаяннем-канфліктам натуральнага для кожнага паэта жадання выказацца, застаўшыся максімальна шчырым, са стомленасцю і насцярожанасцю, што з’яўляюцца атрыбутыўнымі прыкметамі светаадчування “памежнага” чалавека. Спосабы і сродкі рэалізацыі такой творчай стратэгіі могуць быць самыя розныя.

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

Пра што мае вершы? Пра што я пішу?
Я Богу пра вершы свае адкажу,
Я Богу за вершы свае адкажу,
А вам не скажу,
а вам не скажу... [1, с. 310]

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

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

Яшчэ адным сродкам ухіліца ад прамога выяўлення сваіх пачуццяў з’яўляецца наданне інтымнаму вершу гумарыстычнага характару. Пры гэтым на змену класічнаму любоўнаму жарту XX ст., што быў запатрабаваны ў творчасці М. Танка, А. Вярцінскага, Г. Бураўкіна і інш., у лірыцы паэтаў сённяшніх прыходзіць “шчырым пафігізмам прасякнутая іронія” [2, с. 58].

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

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

Як бы я цябе любіў,
Толькі словы – бы згубіў.
Гэта ён ва ўсім павінны:
З панталыку мяне збіў [3, с. 14].
(Ус. Гарачка)

Аднак наўрад ці гульнёвы пачатак ёсць толькі дэманстрацыя сваёй прыналежнасці да постмадэрнісцкага мастацтва, прыхільнасць да эстэтыкі якога ў рознай ступені праглядаецца ў большасці з названых творцаў. Пазіцыя іранічнага скепсісу не азначае і адмаўленне кахання як духоўна-эмацыянальнай з’явы, бо гэтаму супярэчыць ужо сам зварот да любоўнай праблематыкі. Хутчэй такія вершы трэба разглядаць як зрух эстэтычных акцэнтаў, пратэст супраць рамантычна-сентыментальных уздыхаў па каханні, што атаясамліваюцца са штучнай позай, няшчырасцю яго выяўлення: “пішы мне вершы // кажы мне словы // толькі ня трэба // лірыкі” [4, с. 19]. У пэўным сэнсе гэтая рэакцыя (у айчынай літаратуры нават запозная), па словах Р. Барта, натуральная для сучаснага чалавека: “Дыскрэдытаваную сучаснай грамадскай думкай любоўную сентыментальнасць закаханы суб’ект павінен прызнаваць у сабе як радыкальную трансгрэсію, што робіць яго самотным і безабаронным; дзякуючы цяперашняй інверсіі каштоўнасцей, якраз у гэтай сентыментальнасці і заключаецца непрыстойнасць кахання” [5, с. 213].

Шырокараспаўсюджаным прыёмам выступаюць і метамарфозы суб'ектаў кахання, што само па сабе з'ява не новая ў вербальным мастацтве інтымнага характару. Аднак трэба адзначыць адметнасць пераўвасабленняў герояў ХХІ ст., якія прадстаюць у нетрадыцыйных для любоўнай лірыкі абліччах. Так, не могуць не ўразіць поўныя драматызму “драпежныя” вобразы самотнай ваўчыхі (зб. “Валавуд” В. Куртаніч), гераіні-змяі (зб. “Над замкавай вежай” Л. Рублеўскай) і нават жанчыны-ваўкалака (зб. “Падданыя кахання” З. Дудзюк). Побач з прыведзенымі трансфармацыямі, у якіх, безумоўна, угадваюцца фальклорна-міфалагічныя вытокі, нярэдка ў сучаснай паэзіі пераўтварэнні, заснаваныя на гранічна суб'ектыўных асацыяцыях, кшталту “я – баче 1 ты баче” [4, с. 27] (“PAGER-вершы” Г. Лабадзенкі), “ты – мая зорка, а я – твая чорная дзірка” [6, с. 55] (зб. “Дыяфрагма” В. Жыбуля) або “Не прыслоняцца! // Я – дзверы ў вагонах метро” [7, с. 37] (зб. “Я тоненькая як твае вейкі” В. Морт). Нарэшце, самы папулярны прыём у сённяшняй любоўнай лірыцы – увасабленне закаханых у выглядзе дзвюх рыбін (вершы У. Арлова, Л. Сільновай, Л. Раманавай, В. Куртаніч, Ус. Гарачкі, В. Жыбуля і інш.), што падаецца цалкам заканамерным, калі ўлічыць іманентную скіраванасць такой вобразна-мастацкай структуры на раскрыццё адной з актуальных праблем зносін паміж мужчынам і жанчынай – мовы кахання.

Гульня 2. “Маўчанка”

Нельга не заўважыць прыкметнай тэндэнцыі да ігнаравання вербальнага кампаненту ў стасунках паміж закаханымі. У сувязі з гэтым на старонках многіх зборнікаў інтымнай лірыкі прама ці ўскосна ўздымаецца на першы погляд правакацыйнае пытанне: “Але скажыце: // Навошта любові вершы?” [3, с. 50]. Насамрэч актуалізацыя закліку да паэтаў “маўчаць аб каханні” тычыцца не перспектывы існавання любоўнай вершатворчасці, а заўсёднай і ўжо згаданай вышэй праблемы “шчырасці сублімацыі”, што, паводле Б. Вышаслаўцава, ёсць “крытэрыі сапраўднай каштоўнасці, «мастацкай праўды»” [8, с. 55]. Іншымі словамі, такім незвычайным чынам – ад супраціўнага – уздымаецца праблема сутыкнення інтымнай і “псеўдаінтымнай” лірыкі, рэальнай і абстрактнай аксіялагічнай значнасці самога пачуцця,

верыфікацыйнай ці фальсіфікацыйнай арыентаванасці слова. Недарэмна ў раскрыцці гэтай ідэі паўтараецца вобраз творцы-нарцыса, працэс напісання любоўных вершаў для якога выступае актам самалюбавання, засяроджанасці на сваім “Эга” (вершы “Як тысячы гадоў таму...” В. Русілка, “ап’янелы ад суму паэт любавайся сабой...” В. Трэнас):

Як тысячы гадоў таму,
Паэт спявае пра каханне.
Гучаць гарачыя прызнанні,
Як тысячы гадоў таму.
Ды Богам дадзена яму
Любіць сябе ў зачараванні.
А вам – гарачыя прызнанні,
Як тысячы гадоў таму [9, с. 66].

Тут дарэчы будзе назваць і такую рысу сучаснай лірыкі, ды і ўвогуле літаратуры, як цяга да мініяцюрных форм, што часам вызначае паэтыку цэлых інтымных зборнікаў (“Вершаняты” Г. Каржанеўскай, “Лісты да цябе” А. Зэкава, “Даты” Ус. Гарачкі, “PAGER-вершы” Г. Лабадзенкі і інш.). У любоўнай паэзіі акрэсленая адметнасць спалучаецца з лаканізмам выяўлення сваіх пачуццяў, патрабаваннем вялікай ідэйна-асацыятыўнай напоўненасці мікраверша, а не стварэння фрагмента, замалёўкі, адзінкавага вобраза, афарызма, як, скажам, у пейзажнай ці філасофскай лірыцы. Узгадаем вядомае двухрадкоўе Р. Барадуліна – паэму, паводле ўласна аўтарскага жанравага вызначэння: “Мне цябе не стае // Тае...” [10, с. 329]. Падобныя сэнсава ёмістыя мініяцюры складаюць важную плынь у сённяшняй інтымнай паэзіі: “Мне так баляць // Мае забітыя жаданні, // Што нават страшна // Ад з’яўлення новых” [9, с. 5] (В. Русілка, зб. “Ажына”); “З табою // ўдваіх // нас болей, // чым іх” [6, с. 98] (В. Жыбуль, зб. “Дыяфрагма”); “ліпаю запахла ў снежні // за межамі кахання // нічога болей // не засталася” [11, с. 75] (Л. Раманава, зб. “Птушкі і рыбы”) і шмат іншых.

Акрамя таго, у інтымнай лірыцы новага стагоддзя слоўная формула “я цябе кахаю” губляе сваё сакральнае значэнне. Зразумела, уніканне ў мастацкай рэальнасці прамых прызнанняў

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

Гульня 3. “Марскі бой”

Інтымная паэзія пачатку ХХІ ст. рэпрэзентуе і якасна іншыя паводзінскія мадэлі лірычных герояў у сітуацыі любоўнага канфлікту. Традыцыйная ва ўсёй сусветнай літаратуры яго метафара – вайна – адступае на другі план, а часам трактуецца як непрымальны для цывілізаванага чалавека стан адносін: “Пераблытаўшы каханьне з вайной, // не здзіўляйся спускашэньню душы, // Бо паўсюль замест падвойных вяршынь // Атрымаеш праяічны двубой” [12, с. 106] (Л. Сом, зб. “Свабода Слова Зіма”). Брутальнасць вырашэння тэмы кахання 90-х гг., прыёмы трэшавай стылістыкі, мэтай якіх быў эпатаж, а вытокамі – аберацыйная рэакцыя на ідэалогію палавой стэрыльнасці савецкай літаратуры і адначасова маральна-духоўную энтрапію тагачаснага соцыуму (нагадаем “Я складаю ў торбу твае вочы...”, “Некрафілічнае каханне як лозунг” Зм. Вішнёва, “Замарыў паэт Марыю...” Ус. Гарачкі, “Аўторак пяты” А. Бахарэвіча і інш.), таксама паступова адыходзяць у нябыт. Сутнасць любоўных сутыкненняў сённяшніх герояў даволі трапна адлюстроўвае наступны верш А. Хадановіча:

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

А яна пад ветразем без вады
адарыла позіркам, як рублём,
крочыла – і ты ад яе хады
патануў трохпалубным караблём [13, с. 12].

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

У сваю чаргу, у фемінным любоўным дыскурсе таксама назіраецца пэўная мадыфікацыя вобраза жанчыны. Гэта стварэнне мэтаскіраванай асобы, здольнай абараняць сваё пачуццё, а пры адсутнасці ўзаемнасці – супрацьстаяць адзіноце, бо ёй “надакучыла быць слабою” [14, с. 42], і яна кіруецца дэвізам “але я імкнуся (гэта значыць даб’юся)” [2, с. 60]:

Ты – не мой каханы,
так, памылка.
*Мой каханы не прыносіць болю,
мой каханы не ілжэ ніколі,
ён ахоўнік і майго спакою,
сэрца любай не дзярэ, бы голкай...*
Выляжанку тую б задаволіў,
а мяне не варты. Анікольнікі.
І таму апошняя адсылка:
я каханай буду
не табою [15, с. 26].
(В. Куртаніч)

Актыўнасць і ўнутраная моц лірычнай гераіні можа быць як яўнай (вершы В. Куртаніч, Г. Булыка, Г. Каржанеўскай, В. Аксак, Л. Сільновай, Л. Сом, С. Явар, С. Шах, В. Трэнас), так і латэнтнай (творчасць Л. Рублеўскай, І. Багдановіч, Джэці, В. Морт і інш.). Іншымі словамі, шэрагі “слязлівых ахвяр”, або “разумзанных Фрузаў”, калі скарыстацца тэрміналогіяй С. Дубаўца [16, с. 19], сёння відавочна радзеюць.

Такая “я-канцэпцыя” лірычнай гераіні цалкам апраўдана для літаратуры, дзе адбываецца працэс ураўнаважвання гендарнай дыспрапорцыі, асабліва прыкметны ў любоўнай лірыцы, што ўспрымаецца сёння (прынамсі колькасна) пераважна жаночай сферай дзейнасці. “Ваяўнічы” наступ слабога полу адчувальны і ў назвах многіх кніг ХХІ ст., аўтарамі якіх з’яўляюцца жанчыны. “Blonde attack” або “Жанчыны выходзяць з-пад кантролю” – надзвычай паказальны факт. Псіхалагічны партрэт сённяшняй пакрыўджанай мужчынам лірычнай гераіні хутчэй нагадвае амазонку: “Я склала зброю. Стаптала боты. // Зламала кіпці. Пайшла дадому” [2, с. 89]. Таму і стан пакінутасці для яе не падстава для дэпрэсіі, а чарговая перадышка, бо хутка зноў “пачынаюцца ловы // пачынаюцца ловы” [2, с. 16].

Гульня 4. “Слабое звязно”

Зусім па-іншаму ў інтымных гінатэкстах фарміруецца вобраз лірычнага аб’екта. Найперш заўважаецца тэндэнцыя да яго дэгераізацыі, г. зн. замяшчэння вобразам “антыгероя”. У культуралогіі, як вядома, пад гэтым паняццем разумеюць пратаганіста з сумнеўнай сістэмай каштоўнасцей, шэрую, не здольную на смеласць і высакародства, асобу. Апісанне такіх тыпаў у сучаснай жаночай лірыцы набывае як прыватную праекцыю – у выглядзе выкрывальнай характарыстыкі сутнасці каханага (часцей былога), – так і агульназначную, сацыяльную, бо “даўно бракуе рыцарскіх традыцый” [17, с. 70] (Г. Каржанеўская, З. Дудзюк, В. Куртаніч, В. Трэнас, В. Морт, Джэці і інш.). Неаднаразова нават падаюцца яскравыя, цэласныя партрэты-дэфініцыі такога кшталту “герояў-палюбоўнікаў”:

... то йдзе прытомны,
мой Адзін-адзіны

са словамі, як вёрткія вужы,
з усмешкамі, як слізкія смаўжы,
з вачыма, як халодныя глыжы,
і на вяроўцы лёс вядзе ваўчыны [15, с. 50].

Сярод радыкальна-нязвыклых прыёмаў стварэння новага персанажа ў інтымнай лірыцы можна назваць наданне яму рыс Трыкстэра. І тады: “<...> знаёмцеся, мой герой – // Пэдра Пабітая Пыса” [18, с. 16].

Цікава, што аналагічныя думкі адносна спецыфікі героя сучаснай паэзіі гучаць і ў многіх паэтаў-мужчын. “Захварэў герой на гераін. // Гераін героя перамог. // Жыў адзін, ну і сканаў адзін. // Час не гераічны, бачыць Бог” [19, с. 61], – сцвярджае А. Глобус. “Па святах трох1 мы мужчынк1” [4, с. 12], – на іншы лад паўтарае Г. Лабадзенка. “Засынаюць прынцы, пысамі ў тортах” [13, с. 49], – дадае А. Хадановіч.

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

Трэба сказаць, што паэткамі таксама ствараецца ідэальны вобраз каханага як альтэрнатыва “антыгерою”, але сферы функцыянавання гэтых суб’ектаў выразна падзелены.

Непераадольная мяжа праходзіць паміж рэальнай і віртуальнай прасторами (такое адасабленне ў прыведзеным вышэй вершы В.Куртаніч абазначана нават графічна). Першая выступае тэрыторыяй чакання і адзіноты. Другая, што суадносіцца ў свядомасці гераінь са сном, марай, фантазіяй, паэзіяй ці іншым часам, атаясамліваецца са светам, дзе жыве Ён – “прывідны хлопчык” (Л. Сом), “несустрэты рыцар” (Л. Рублеўская), “чараўнік верасовы”, “сфантазіраваны рыцар” (І. Багдановіч), “неіснуючы сябра” (В. Трэнас). Не дзіўна, што і каханне даволі часта суправаджаецца эпітэтам “непражытае”, “няздзейсненае”, “няспраўджанае”:

Мае рамантычныя, гжэчныя, годныя,
Вы не адшукалі мяне.
Таму маё сэрца ды вочы халодныя,
Іх болей нішто не кране [12, с. 78].
(Л. Сом “Гэроі”)

Такім чынам, можна гаварыць пра факт адсутнасці прататыпа ідэальнага героя ў інтымнай лірыцы сучасных паэтаў, што, аднак, не супадае з ўяўленнямі творцаў-мужчын пра аб’екты іх пачуццёвых інтэнцый. Насуперак вядомаму стэрэатыпу, шэраг аўтараў складае свае любоўныя вершы ў гонар каханай-жонкі (Э. Акулін, А. Зэкаў, В. Шніп, Я. Лайкоў і інш.). Правільнасць інтэрпрэтацыі адрасата забяспечваецца не толькі кантэкстам верша, дзе ўказваецца імя і сацыяльны статус гераіні, але і з дапамогай рамачных кампанентаў твора – загалоўка (назвы) ці прысвячэння.

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

Гульня 5. “Каша-малаша”

Увогуле, пранікненне ў мастацкую прастору любоўнага верша прыкмет тэхнагеннай цывілізацыі, навуковай лексікі, тэрміналагізацыя тропаў – адна з дыферэнцыяльных рыс сённяшняй любоўнай паэзіі. Такая тэндэнцыя актуалізавалася яшчэ ў 90-я гг. XX ст., калі выразы, кшталту “перыкардная пустата цярпення”, “адажыю надзеі”, “амальгама абавязку” (Л. Дранько-Майсюк) ці “ногі – кантактная міна”, “у пачуццях нашых – інфляцыя” (Э. Акулін) сталі рэгулярна ўжывацца у творах інтымнай лірыкі, што, з аднаго боку, надавала ёй вобразна-стылістычную навізну, з другога – не заўсёды арганічна ўпісвалася ў эмацыянальна-пачуццёвы кантэкст верша. Ужо толькі гэтая адметнасць гаворыць на карысць таго, што любоўная паэзія на сучасным этапе губляе статус аднаго з самых кансерватыўных відаў лірыкі і ўяўляе сабой сістэму, адкрытую для навацый і эксперыментаў у духу запатрабаванняў часу.

Калісьці ў інтымнай паэзіі М. Танка адным з такіх эксперыментаў стаў верлібр, патэнцыйна прыдатны для ўвасаблення дыскурсіўнага, а не экспрэсіўнага пачатку. Сёння верлібраў любоўнага характару не піша толькі лянівы, што ў пэўнай ступені дэтэрмінавана імкненнем да інтэлектуалізацыі і філасафічнасці верша, а таксама акрэсленым вышэй пранікненнем навукі ў літаратуру. Фармальныя эксперыменты ХХІ ст. вядуцца пераважна ў кірунку жанравай дыфузіі, зрашчэння дзвюх, а то і трох розных архітэктанічных форм. Прыкладам можа служыць цыкл Ю. Пацюпы “Юрлівыя санеты”, які з’яўляецца даволі ўдалай спробай спалучыць у структуры санета адзнакі некалькіх жанраў, адначасова не губляючы кампазіцыйных і зместавых патрабаванняў да кожнага з іх (санет-газель-туюг “Эпікурэйства”, санет-брахікалан “Шчадрыца”, драпа-санет “Самнамбулізм”). Імкненне з’яднаць у адзінае мастацкае цэлае верлібр, акраверш і таўтаграму (дакладней, “мінітаўтаграму”) вызначае паэтыку цыкла “Першы тыдзень без цябе” В. Шніпа.

Прынцып узаемапранікнення назіраецца і ў адносінах да зместава адрозных відаў лірычных плыней (інтымнай, пейзажнай, грамадзянскай, філасофскай). Маецца на ўвазе не толькі папулярная на працягу апошніх дзесяцігоддзяў праекцыя традыцыйных вобразаў-сімвалаў, паняццёвага апарату, сутнасна

прызначанага для выражэння любоўных пачуццяў, на іншыя тэматычныя сферы (“Дзеўка-зіма прыйшла белатварай марай // і цалуе ўзасмак белазубай згубай” [13, с. 89]), але і выкарыстанне тэмы адносін паміж мужчынам і жанчынай для данясення пэўных сацыяльных, філасофскіх, нацыянальна-патрыятычных ідэй (В. Шніп, У. Арлоў, В. Аксак, Л. Сільнова, Джэці і інш.). Нягледзячы на тое, што такія верш арганізоўваецца дзякуючы менавіта любоўнай тэматыцы, аб’ект кахання непасрэдна ў творы не прысутнічае, бо часцей за ўсё яму адведзена другарадная, фонавая функцыя ці роля рэцыпіента:

Рана ці позна зіма праміне,
Быццам святло загарыцца ў вакне
Ціхай кватэры, дзе ты не памрэш,
Быццам бы мой недапісаны верш,
Верш, што табе я адной прысвяціў,
Быццам бы свечку ў царкве запаліў.
Рана ці позна зіма праміне,
Рана ці позна не будзе мяне,
Вецер снягамі мой шлях замяце,
Шлях мой вясною праз снег прарасце,
Быццам святло загарыцца ў вакне
Ціхай кватэры, дзе ты без мяне
Будзеш чытаць мой зажураны верш,
Верш, у якім ты, як рыфма, жывеш...
Рана ці позна зіма праміне [20, с.49].
(В. Шніп)

Аднак калі разглядаць гэты тэкст з боку яго прыналежнасці да філасофскай ці пейзажнай лірыкі, дзе вобраз каханай існуе натуральна і нязмушана, “як рыфма” ў вершы, то трэба, наадварот, канстатаваць заўсёдную і паўсюдную прысутнасць любой жанчыны ў духоўным жыцці персанажа. Для апісання гэтай сітуацыі можна скарыстацца метафарай шклянкі, якая, у залежнасці ад ракурсу погляду, або напалову пустая, або напалову поўная.

Адсутнасць / нябачная прысутнасць вобраза каханай уласціва і лірыцы У. Арлова, які ў пашырэнні абсягаў інтымнага верша пайшоў далей, яшчэ ў 90-я гг. стварыўшы новы жанр, праўда, не

суправадзіўшы сваё вынаходніцтва кідкай назвай. І калі ў зборніку “Фаўна сноў” “вершатэксты” (тэрмін П. Васючэнкі) чаргаваліся з верлібрамі, то новы зборнік “Паром празь Ля-Манш” амаль цалкам складаецца са згаданых арыгінальна-аўтарскіх адзінак.

Гэтыя лірычныя тэксты ўяўляюць сабой кантамінацыю, утрымліваюць не толькі адзнакі ўсіх чатырох разнавіднасцей лірыкі паводле яе традыцыйнага падзелу на грамадзянскую, пейзажную, філасофскую і інтымную з выразным дамінаваннем апошняй, але і пераадольваюць межы ўласна літаратуры праз сінкрэтызм мастацкага, філасофскага, публіцыстычнага і навуковага пачаткаў. У іх суседнічаюць суб’ектыўныя ўражанні і навуковыя дэфініцыі, апісанне побытавых дэталяў і папулярная інтэрпрэтацыя сапраўдных гістарычных фактаў з указаннем іх дакладных дат, падарожныя нататкі і філасофскія развагі, элементы грамадска-палітычнай аналітыкі і эстэтыка-літаратуразнаўчыя назіранні. Гэта ўплывае і на аб’ём тэксту, досыць вялікі для творца лірычнага роду з яго іманентнай цягай да лаканічнасці. Паводле некаторых асноўных прыкмет новага жанру – тэматычнага эклектызму, міждысцыплінарнага характару крэатыўнага доследу, разняволенасці і нязмушанасці стылю – можна прапанаваць яму альтэрнатыўную назву – “эсэізавааная лірыка”. Пра перспектывы насць вынайзденай У. Арловым ідэйна-фармальнай адзінкі гаворыць факт яе запатрабаванасці ў інтымнай паэзіі многіх аўтараў (В. Аксак, зб. “Віно з Каліфорніі”, Л. Сом, верш “У тым горадзе...” са зб. “Свабода Слова Зіма”, Л. Сільнова, верш “Каханне” са зб. “Зеленавокія воі і іх прыгажуні” і інш.).

P.S. Са сказанага вышэй вынікае пытанне: што чакае беларускую любоўную лірыку ў новым XXI стагоддзі?

Адказ відавочны: THE GAME IS STILL NOT OVER...

Спіс выкарыстаных крыніц

1 Шніп, В. А. Балада камянёў: паэзія і проза / В. Шніп. – Мінск: Маст. літ., 2006. – 318 с.

2 Трэнас, В. Цуд канфіскаванага дзяцінства: вершы / В. Трэнас. – Мінск: І. П. Логвінаў, 2005. – 94 с.

3 Гарачка, У. Пралетарскія песні: вершы / У. Гарачка. – Мінск: Логвінаў, 2004. – 72 с.

4 Лабадзенка, Г. pager-вершы: начная лірыка / Г. Лабадзенка. – Вільня: “Gudas”, 2005. – 100 с.

5 Барт, Р. Фрагменты речи влюбленного / Р. Барт; пер. с фр. В. Лапицкого. – М.: «Ad Marginem», 2002. – 431 с.

6 Жыбуль, В. Дыяфрагма: збор вершаў / В. Жыбуль. – Минск: Логвінаў, 2003. – 112 с.

7 Морт, В. Я тоненькая як твае вейкі: тэксты / В. Морт. – Минск: І. П. Логвінаў, 2005. – 111 с.

8 Вышеславцев, Б. П. Этика преображенного Эроса / Б. П. Вышеславцев; вступ. ст., сост. и коммент. В. В. Сапова. – М.: Республика, 1994. – 368 с.

9 Русілка, В. Ажына: вершы / В. Русілка. – Мінск: Маст. літ., 2004. – 70 с.

10 Яна і Я: Вершы і песні пра каханне / уклад. Ул. Сіўчыкаў, Р. Шастак. – Мінск: ПУП “Радыёла-плюс”, 2005. – 512 с.

11 Раманава, Л. Птушкі і рыбы: паэзія / Л. Раманава. – Мінск: “Беларускі кнігазбор”, 2004. – 91 с.

12 Сом, Л. Свабода Слова Зіма: вершы / Л. Сом. – Мінск: Логвінаў, 2005. – 130 с.

13 Хадановіч, А. Сто лі100ў на tut.by: паэзія / А. Хадановіч. – Мінск: Логвінаў, 2007. – 136 с.

14 Каржанеўская, Г. Вершаняты / Г. Каржанеўская. – Мінск: “Беллітфонд”, 2005. – 120 с.

15 Куртаніч, В. Валавуд: вершы / В. Куртаніч. – Мінск: “Беларускі кнігазбор”, 2002. – 84 с.

16 Дубавец, С. Вершы / С. Дубавец. – Мінск: Медысонт, 2007. – 224 с.

17 Багдановіч, І. Сармацкі альбом: вершы / І. Багдановіч. – Мінск: «URSUS», 2004. – 84 с.

18 Джэці (Вера Бурлак). За здаровы лад жыцця: вершы / Джэці (Вера Бурлак). – Мінск: І. П. Логвінаў, 2003. – 102 с.

19 Глобус, А. Не сумуй без мяне, мая любая Вільня: вершы / А. Глобус // Дзеяслоў. – 2003. – №6. – С. 60 – 63.

20 Рублеўская, Л. Над замкавай вежай / В. Шніп, Л. Рублеўская. – Маладэчна, 2003. – 126 с.

(Дзеяслоў. – 2013. – №1 (62). – С. 302 – 310)

ТЭОРЫЯ ВЕРАГОДНАСЦІ

НОВЫ СЕНТЫМЕНТАЛІЗМ: ЛІРЫКА А. БАРСКАГА

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

Вызначальная для сентыменталістаў ідэя аб перавазе пачуццяў над розумам выступае светапогляднай асновай творчасці сучаснага паэта (“Калі не верыш у рэальнасць цудаў...”, “Як шчасце пагладзіла...”, “Луўр” (“Розум мастацтву не патрэбен...”) і інш.). Для А. Барскага, як і калісьці для Ж. Ж. Русо, каштоўнасць чалавечай асобы вымяраецца не інтэлектам, не колькасцю і якасцю набытых ёю ведаў, а багаццем унутранага свету, шматграннасцю і тонкасцю перажыванняў, духоўнасцю, што ў цэлым выяўляюць яе індывідуальнасць. Рацыяналістычны свет, вынаходніцтвы прагрэсу і навукі ў сваёй большасці, на думку аўтара, прызначаны для паляпшэння матэрыяльнага камфорту чалавецтва, безагляднае імкненне да якога парушае сіметрыю яго духоўна-цялеснага развіцця і, як вынік, аспрэчвае вартасць канкрэтнага індывіда і соцыуму ў цэлым. Да таго ж лірычны суб’ект часта сумняваецца ў спароджаных розумам агульнавядомых абстрактных ідэях, нават самага высакароднага характару:

Братэрства, роўнасць...
Як ідэяў многа,
Ды ўсё пустое,
Толькі галаслоўнасць роляў... [1, с. 54].

У гэтым сэнсе паэт, арыентуючыся ў сваім меркаванні на сучасныя яму рэаліі (80-я гг. XX ст.), адыходзіць ад пазіцыі сентыменталістаў, якія лічылі дэклараванне роўнасці, дэмакратызму адным з асноўных апірышчаў мастацтва. Ён метафарычна

ўвасабляе ідэі, што на працягу свайго развіцця акумулявала чалавечая цывілізацыя, у вобразе магільнага кургана, у той час як пачуццёвы вопыт набывае выгляд кургана, “навек расцвіўшага” (“Кахаць без пары...”).

Дамінаванне суб’ектыўнага пачатку ў лірыцы А. Барскага назіраецца не толькі ў аксіялагічным, але і ў гнасеалагічным аспекце. Аўтар упэўнены ў малаэфектыўнасці разумовага спосабу адэкватнага спазнання рэчаіснасці, бо “адкрыццё больш // І больш таёмнага на свеце” [1, с. 99]. Сутнасць космасу і чалавека патрабуе разгадкі з дапамогай “шчырай песні сэрца” [2, с. 32], а “слова [*logos*. – А. Б.] – другараднасць” [2, с. 32]. Такое “азоранае” знутры спасціжэнне свету даступна толькі людзям з чуйнай, паэтычнай і чыстай душой. Менавіта каб зберагчы яе, лірычны герой не жадае мець дакладна-навуковых адказаў на ўсе пытанні (“Ляжу я на зямлі...”, “Малюся...” і інш.), а таксама прагне захаваць уменне па-дзіцячы наіўна здзіўляцца харакству звычайнага, штодзённага (“Айчына поўная...”, “Прыйдзі сюды, і цешся, як маленькі...”, “З-пад снегу зноў...” і інш.). Урэшце, ад веры ў цуд залежыць, на думку аўтара, і шчырасць паэтычнага радка, асабліва калі справа тычыцца інтымнай і пейзажнай лірыкі:

Калі не верыш у рэальнасць цудаў,
дык не пішы ты аб прыродзе,
і аб каханні,
бо розумам не зразумееш іх істоты... [3, с. 32]

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

Часам здаецца, што ў сваім адмаўленні значэння розуму паэт дасягае крайняй мяжы. Да прыкладу, ён заяўляе: “Розум мастацтву не патрэбен” [3, с. 118]. Аднак менавіта такое бачанне вызначае незвычайную здольнасць лірычнага героя пачуццёва, а не толькі лагічна-суха адзначаючы дасканаласць ліній, любавання творамі мастацтва. Насуперак гэтаму паэтычная фантазія, чуйнасць успрымання персанажа А. Барскага дазваляе паўнаўартасна ацаніць сусветна вядомы шэдэўр, “удыхнуць жыццё” ў “Венеру, адкрыўшую грудзі, // без рук, без далоняў, // з цёплым узгоркам

узлоння” [3, с. 118]. Гэты прынцып адлюстравання рэчаіснасці спрацоўвае і ў адваротным накірунку, пры апісанні жаночага характа. Так, сялянка бачыцца паэту мадоннай, якая сышла з фрэскі старажытнай капліцы; грудзі каханай выступаюць ікананісным узорам, які можа ўразіць нават Рублёва, і інш.

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

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

Ведай, продак, табе я зайздросчу:
стаяў ты бліжэй да натуре,
<...>

Табе маткай была прырода,
і хатай была прырода,
і хлебам была прырода,
і песняй была прырода,
і сам ты быў шчырай прыродай.
Нам сёння забракла прыроды,
вакол нас акружылі машыны,
<...>
І мы машынамі сталі [3, с. 36].

Тым не менш пазіцыю творцы, думаецца, нельга прасталінейна тлумачыць як заклік да інвалюцыі, імкненне ў пячоры, да дзікунства, што вынікала з ранніх трактатаў Русо. Паэт цалкам усведамляе неабарачальнасць гістарычнага працэсу, а таксама немагчымасць і непажаданасць вяртання да дацывілізаванага стану: “Адкінуць горад // І спаліць музеі, // І любавання // Вечнай прыгажосцю луга – // Таго схацець, // Дык значыць быць шаленцам...” [1, с. 81]. Разумеючы глыбокія карані канфлікту паміж бія- і наасферай, А. Барскі па-сентыменталісцку дыдактычна канстатуе памылковасць выбару чалавецтвам шляху тэхнічна-навуковага развіцця – па сутнасці, бездарожжа, – што асуджае яго на вечнае блуканне ў пошуках сябе (верш “Усе прэтэнзіі, усе хістанні...”). Пры гэтым наступствы згаданага супрацьстаяння не звужаюцца ў філасофска-эстэтычнай канцэпцыі паэта да экалагічных матываў, адлюстравання катастрофічных вынікаў экспансіі антрапійнага свету ў прыродны. Разбуральнае ўздзеянне прагрэсу на духоўнасць, якой, на думку аўтара, адводзіцца перыферыйнае месца ў сістэме “штодзённых” каштоўнасцей асобы тэхнагеннага свету, абумоўлівае настойлівы пошук ім “загубленага Бога” [1, с. 10], іншымі словамі, спосабаў і сродкаў удасканалення чалавечай натуры. Выйсце цывілізацыі з тупіка бачыцца ў вяртанні да “крыніц [сімвал катарсісу, ачышчэння. – А. Б.], // Даўно перасохлых ад прагрэсаў” [1, с. 68], да “прыстані сваёй” [2, с. 20] – вясковага ціхамірнага жыцця ў гармоніі з прыродай.

Аднак такі магчымы прагноз будучыні не з’яўляецца паказчыкам найўнасці светапогляднай канцэпцыі аўтара. Хутчэй кардынальны варыянт павароту гісторыі, пададзены ў лірыцы А. Барскага, выглядае імкненнем стварыць свет прыгожай

паэтычнай мары, ідэалу, бо творца не цешыцца ілюзіямі адносна спраўджанасці, рэальнасці ажыццяўлення свайго жадання. Пацверджанне таму – цэлы шэраг вершаў, скразнымі матывамі якіх становяцца матывы віны, прабачэння, болю ад немагчымасці вяртання ў “сельскія выраі” (“Каб мог жыццё пачаць аднова...”, “Не лёгка мне – дрэву...”, “Даўно дзяцінства наша...”, “Вяртанне” і інш.). Драматызм іх гучання ўзмацняецца праз праекцыю прыватнага характару, адлюстраванне пакут лірычнага героя-селяніна, вымушанага жыць сярод бетонных гмахаў і пакрытых асфальтам вуліц.

Такім чынам, матыў вяртання, з’яўляючыся атрыбутыўнай адзнакай паэтычнай сістэмы А. Барскага, мае своеасаблівую інтэрпрэтацыю. Ён не выступае рухам адваротнага накірунку ні ў прасторавым, ні ў часавым вымярэннях. Лірычны герой імкнецца якраз наперад, да гарманічнага суладдзя мікра- і макракосму, тым самым указваючы чалавецтву магчымы шлях да шчасця. Аднак апошні не набывае лінейна-вектарнай траекторыі, а ўяўляе сабой рух па крузе, які, у разуменні аўтара, мае перспектыўны характар. Іншымі словамі, неаднойчы адзначаны крытыкай уласцівы ўсёй “белавежскай” паэзіі “комплекс Адысея” трансфармуецца ў А. Барскага ў, так бы мовіць, “комплекс Магелана”: кіруючыся наперад, шукаючы новае, можна вярнуцца назад, да вытокаў.

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

Імкнучыся да поўнай еднасці з прыродай, да натуральнага “ўзаемаарастварэння” (“Я пушчай тут – а пушча мной...” [4, с. 33]), лірычны герой пераасэнсоўвае свае ўяўленні пра смерць, успрымае яе як сродак поўнага яднання з прыродай, вяртання ва ўлонне зямлі з мэтай наступнага адраджэння (вершы “Адну толькі маю зямлю...”, “Паклон прыміце шчыры...” і інш.). Знікненне з жыцця ў гэтым кантэксце не выступае з’явай трагічнай. Паэт нават прапаноўвае даволі цікавы матыў “смерці наадварот”:

...каб мы радзіліся старымі
і паступова маладзелі,
і паступова дзецінелі.
І каб змяніліся ў збожжа
або у птушкі,
або у кветкі,
і каб квітнелі на палетках,
і каб жыццё было прыгодай,
і каб ніхто не мог дазнацца —
дзе чалавек і дзе прырода [3, с. 84].

Другі спосаб зліцца з натурай у лірыцы А. Барскага — пераўвасабленне героя ў адну з яе разнастайных з’яў праз пераадоленне замкнёнай чалавечай абалонкі. Так, лірычны персанаж часта выступае ў прыродных вобразах яблыка, ліста, дрэва, каня, сонца, бэзу ці марыць быць “крыкам птушыным”, хлебам, “іржаным звычайным”, шчырым “смахам ці плачам” [4, с. 34]. Аднак у большасці выпадкаў метамарфозы не тычацца рэінкарнацыі — надзвычай папулярнага матыву ў сучаснай вітальна-танатычнай паэзіі. Хутчэй мы маем справу з так званым неасінкрэтычным суб’ектам, у якім “я” і “не-я” існуюць адначасова знітавана і паасобку.

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

Мы ходзім на граніцы
сну і явы.
Глядзім з краіны цемры
у каляровы свет жаданняў...
<...>
Якія ж мы малыя чалавечкі,
прахожыя у часе, госці —
з сэрцам малым,
з вялікай злосцю! [4, с. 31–32]

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

Уяўленне пра цвішэнісцкую сутнасць свайго аўтапсіхалагічнага героя ў многім абумоўлівае і парушэнне паэтам аднаго з асноўных пастулатаў сентыменталізму – ідэалізацыі станоўчага персанажа і, як вынік, аднамернасці, спрошчанасці яго характару. Лірычны суб'ект А. Барскага – унутрана даволі складаная і багатая асоба. Нягледзячы на выхаваўчую каштоўнасць героя, ён утрымлівае “і светлага і чорнага <...> пароўну” [1, с. 98], у той час як узорам дасканаласці ў паэзіі мастака слова выступаюць выключна прыродныя вобразы. Менавіта з дапамогай апошніх ён рэпрэзентуе альтэрнатыўную існым ідэальную мадэль грамадства і дзяржавы, паэтычнае ўвасабленне якой мае некалькі метафарычных вектараў: палетак, пушча, пчаліны вулей (вершы “Колас”, “У бялізне імглы...”, “У гэтай вялікай майстэрні...”, “Пчала ўзнялася, узяла курс на промень...” і інш.). Пры пэўных адрозненнях гэтых сістэм, іх дасканаласць забяспечваецца праз асноўныя, па меркаванні творцы, складнікі гармоніі і шчасця: абавязак, шчырасць, братэрства, свабоду, альтруізм:

Вось тут, у палетку свабоды,
і абавязак, і шчырасць,
і дружба калоссяў кроўная.
І сонца,
і ветру,
і глебы
заўсёды ўсім пароўну.
Вазьмі раздзялі ты шчасце
на так ідэальныя долі,
як дзеліць яго між калоссяў
поле [5, с. 32].

Толькі ў натуральным асяроддзі гэтыя каштоўныя катэгорыі набываюць сваё рэальнае, а не абстрактнае, намінальнае, як у антрапійным свеце, увасабленне. Таму з роднай прыродай у

вершатворчасці паэта трывала звязваецца мара і надзея на выратаванне чалавечага роду і адраджэнне сапраўднага гуманізму. Разуменне вечнасці, пазачасавасці акаляючага свету, і найперш Белавежы, у спалучэнні з мізэрнасцю, кароткатэрміновасцю жыцця кожнага асобна ўзятага індывіда вызначаюць натурфіласофскую канцэпцыю лірыкі А. Барскага, якую можна сфармуляваць праз трансфармаваны вядомы лацінскі выраз: “*Natura longa, vita brevis*”. Згаданыя вышэй акалічнасці, у сваю чаргу, спараджаюць матыў вучнёўства чалавека ў прыроды, засваенне ім асноўных прынцыпаў гарманічнага існавання: імкнення да “відушчасці” хараства і чысціні, любові да свабоды, “адкрытасці, пашаны // Да ўсяго на свеце” [1, с. 93].

Аднак, нягледзячы на тое, што герой-язычнік успрымае пушчу настаўнікам і богам, пакланяецца “таемным крыніцам, // І мурашкам, казяўкам і гномам” [1, с. 39], яго камунікатыўныя сувязі з прыродай можна кваліфікаваць як суб’ект-суб’ектныя. Паэт у аднолькавай ступені адмаўляе і ўласцівыя найўнаму светаразуменню адносіны падпарадкавання ў дачыненні да навакольнай рэчаіснасці, і характэрныя сучаснаму грамадству імкненні да панавання над ёй. Толькі праз парытэтны, раўнапраўны дыялог, на яго думку, магчыма суладдзе прыроды і чалавека, бо апошні адначасова “пясчынка і планета” [1, с. 64]. Герой адчувае рэальную супрацьпастаўленасць уласнай экзістэнцыі знешняму свету і, адпаведна, складанасць пераадолення мяжы паміж імі (“Свет, у якім я живу...”), што замянае натуральнаму гарманічнаму існаванню. Тым не менш яго імкненне “жыць са светам так, // Як роўны жыве з роўным” [1, с. 74], патэнцыйна ажыццявімае, бо, нягледзячы на цвішэнісцкае становішча нападгараджаніна, лірычны суб’ект усё ж непарыўна знітаваны, моцна звязаны з зямлёй. Прыналежнасць да вясковай прасторы з’яўляецца атрыбутыўнай іманентнай якасцю яго істоты: у яго “сэрцы // Жыве неба” і “зямля струменіцца // У жылах кроўных” [1, с. 98].

Часам гэтае імкненне да раўнапраўнасці героя з універсумам набывае касмічныя маштабы, змяняе фізічную і духоўную сутнасць першага. Менавіта ўздзеянне роднай прыроды, без далучанасці да якой асоба страчвае сваю паўнавартаснасць, надае звыш-натуральныя сілы лірычнаму суб’екту, робіць яго звышістотай, адначасова канкрэтнай асобай і чалавекам *увогуле*, поўнаасцю свабодным; волатам, здольным дастаць “да сонца й зямлі <...> адначасна рукамі” [2, с. 21]; царом зямлі, роўным Богу (вершы

“Касу мне пакляпаць...”, “Стаю пад небам...”, “А неба ў Бандарах...”, “Зубчатаю сцяной...” і інш.). Аднак гэтае адчуванне абсалютнай волі – і знешняй, і ўнутранай – трактуецца героем (і ў гэтым дадатковае сведчанне глыбокай духоўнасці гэтай асобы) як вялікая адказнасць:

На гэтым свеце ты за ўсіх у адказе,
Ў табе жыве самоты мнагалюднасць
І сілы патрабуеш, моцы пераможнай,
Каб свет не знішчыць, толькі даць
падмогу.
Жыві і радуйся чужою прыгажосцю,
І акрыляйся ты чымсьці шчасцем.
Няма тваёй брыдоты, гора гіне,
Калі смяюцца клёны і бярозы [1, с. 43].

Як бачым, акрэсленая вышэй канцэпцыя аўтарскага ідэалу не замыкаецца на маральна-этычным аспекце асэнсавання законаў універсуму, навакольная рэчаіснасць нярэдка становіцца аб’ектам уласна эстэтычнай рэфлексіі. Так, прыродны свет для лірычнага героя-паэта выступае ўзорам дасканалай прыгажосці, эталонам абсалютнай красы. Створаныя А. Барскім сентыментальныя краявіды – гэта поўныя хараства, амаль казачныя малюнкi прыроды, у якіх дамінуе стан спакою, замірання, затухання, закалыхвання, заапакоўнасці, чароўнасці, заварожанасці (“Вербы выплакалі ля сваіх ступеняў...”, “Нядзеля, зноў восень у пушчы ў гасцях...”, “Быў добры вечар...”, “Я сын зямлі беластоцкай...”, “Красавік” і інш.). У такім ураўнаважаным, гарманічным свеце “ніхто не <...> лішні” [5, с. 28]. Заканамерна, што агульная гукавая афарбоўка падобных лірычных тэкстаў прыглушаная. У пэўным сэнсе паэт стварае апафеоз цішыні, якая выступае своеасаблівай музыкай, нясе шмат сэнсаў, даступных разуменню толькі чуйнай, паэтычна адоранай асобы. Увогуле, адсутнасць гукаў, на думку аўтара, можа быць больш дзейснай і эфектыўнай у дасягненні пэўнай мэты або мары, чым голасны, гучны заклік: “Дайце малую цішу – // заглушу какафонію горада, // дайце вялікую цішу – заглушу узрывы напалмаў, // дайце магутную цішу – заглушу боль уласнага сэрца” [3, с. 158].

Не дзіўна і тое, што ў прыродаапісальных вершах А. Барскага

амаль не сустракаецца яркіх, кідкіх фарбаў. Невыпадковая ў гэтым сэнсе і назва аднаго з цыклаў пейзажных замалёвак аўтара – “Акварэлі”. Яго лірыку, прысвечаную апяванню родных краявідаў, так бы мовіць, увенчвае “зялёна-сіні штандар” [3, с. 150]. Акрамя прамога значэння колераў прыведзенай палітры, што дамінуе ў блізкім паэту з дзяцінства пейзажы, згаданыя тоны і іх адценні часта нясуць сімвалічную нагрузку. Пры гэтым семантыка абодвух выступае амаль тоеснай (іх дыферэнцыяцыя адбываецца выключна ў любоўнай лірыцы). Трэба зазначыць, што пры неўласцівай індывідуальнаму паэтычнаму стылю А. Барскага сінестэзіі толькі эпітэты-каларатывы часам дастасоўваюцца да паняццяў любога парадку. Так, у яго лірыцы можна сустрэць *зялёную ўсмішку, сіняе-сіняе шчасце, зялёную мрою, зялёнае ці блакітнае сэрца, зялёную песню, зялёны шчэбет* і інш. Падобныя асацыяцыі заключаюць у сабе несумненную сімвалічную характарыстыку вобразаў і патрабуюць дэшыфроўкі з дапамогай кантэксту. Каб пазбегнуць так званай “дэградацыі сімвала”, паспрабуем як мага шырэй акрэсліць семантычную полівалентнасць зялёнага і сіняга колераў. У найбольш агульным выглядзе іх сэнсава-эмацыянальная мнагазначнасць зводзіцца да паняццяў шчасця, ідэалу, гармоніі, надзеі, сяброўства, дзяцінства, веселасці, пяшчоты, мроі, цяпла (!), адраджэння.

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

Увогуле, цесная знітаванасць інтымнай і пейзажна-патрыятычнай тэматыкі – характэрная рыса паэзіі А. Барскага. Паказальным у гэтым сэнсе з’яўляецца цыкл “Настальгіі”, дзе вобразы радзімы і любай жанчыны (як калісьці ў славутых санетах А. Міцкевіча) мысляцца як непарыўныя: “Не здолею без Дарагой // Зняць з сэрца камень // І ўдыхнуць у грудзі // Нарвенскія шыры”

[6, с. 48]. Гэтая сувязь ва ўяўленні сучаснага творцы дэтэрмінавана разуменнем кахання як натуральнага стану чалавечай істоты (верш “Каханне прыйшло, як прыходзіць вясенняя бура...” і штодзённай у яго патрэбе (верш “Хай сто разоў...”). Больш таго, мастацкі космас А. Барскага поўніцца любоўю і існуе па яе законах. Тут “ветры цалуюць <...> кожную кветку” [2, с. 35], “вусны чароту // Цалуюцца з ветрам” [1, с. 19], “халоднай далоняй кастрычнік абняў // гарачыя грудзі асенніх рабін” [3, с. 175] і нават лес цалаваны небяспечнай, ва ўспрыманні чытача, бліскавіцай (верш “Далёкі сіні лес...”). І закаханыя – толькі адзінкавая з’ява цэласнага свету, падпарадкаванага фэсту любові:

Ад палёў мы сябе не адзелім,
Не пакінем ніколі дубровы.
Лес начлегі лісцём нам пасцэле,
Закалыша лірычнаю мовай.
І мы станемся часткай пейзажу,
Цішынёй вераснёвай, чырвонай... [1, с. 44].

Адсюль становіцца зразумелай наяўнасць у паэзіі А. Барскага вялікай колькасці вершаў, што паводле сваіх жанравых прыкмет набліжаюцца да ідыліі (“Калі станеш па грудзі ў жыцце...”, “Хавайся за дрэвамі ў пушчы...”, “Лес павісне ўніз верхавінамі...”, “Над далінай туман...” і інш.). Спецыфіка апошняй прадугледжвае паказ бестурботнага жыцця закаханых герояў на ўлонні прыроды і ў гармоніі з ёй. Але ў адрозненне ад ідылій мінулых стагоддзяў, тут часам з’яўляецца напамін пра “канфлікты горкія і непаразуменні” [2, с. 90]. Пры гэтым драматычныя калізій ў інтымнай лірыцы паэта ўзгадваюцца пераважна ў межах абстрактнага роздуму. Іншымі словамі, адсутнічае іх псіхалагічная матывацыя і суаднесенасць са знешнімі рэаліямі. Думаецца, у большай ступені такая адметнасць звязана з арыгінальнымі ўяўленнямі лірычнага героя пра шчасце. З аднаго боку, яно трактуецца як утопія, хімера, нешта надуманае, мройнае, не перажытае на ўласным пачуццёвым вопыце, і яго поўнае дасягненне бачыцца немагчымым і небяспечным, бо гэта “драўляны конь Троі” [3, с. 75] (верш “Няма абсалютнага шчасця...”). З другога – уяўляецца рэальным, але ў такім выпадку герой разумее, што кожная праява рэчаіснасці ўтрымлівае ў сабе

сваю супрацьлегласць, і таму на свядомым узроўні імкнецца адразу ўключыць у гэтае паняцце не толькі вышэйшае задавальненне, але і кроплю горычы:

Забытыя жалі,
Патанулі ў шчасці бяздонным,
Хай жыццё будзе з клопатам,
З болям,
Ды і з радаснай добрай прыгодай,
Трэба многа наесціся солі,
Каб добра адчуць слодыч мёду [6, с. 46].

Магчыма, акрэсленая аберацыя агульнапрынятага ўяўлення пра шчасце адбываецца таму, што згаданы феномен у дачыненні да любоўных перажыванняў у лірыцы А. Барскага лакалізуецца ў будучыні і амаль не суадносіцца з цяперашнім часам. Так, у аўтарскай канцэпцыі шчасця каханню надаецца працэсуальнае значэнне, адводзіцца роля шляху да вышэйшай радасці (“Каханне прыйшло...”, “А хочаш, буду тваім берагам...”, “Якая ж сонечнасць у шыбах...” і інш.). Як правіла, гэта дарога ўвышыню, у нябесную прастору, да “зорнай акавіты” [3, с. 24].

Існуе і іншая, даволі складаная, ступень карэляцыі паміж згадымі паняццямі, на якой адбываецца чаргаванне іх родава-відавых адносін. Згодна з гэтым, або любоў выступае важным складнікам аксіялагічна-эмацыянальнага пазітыўнага максімуму, або кожны пражыты закаханымі дзень (гадзіна, хвіліна) становіцца асобным маленькім шчасцем: “І колькі песень у вясны за пазухай, // Столькі і шчасцяў, // Даных нам сягоння” [1, с. 60].

Адыход ад канонаў ідыліі назіраецца і ў мастацкім падыходзе А. Барскага да адлюстравання стасункаў закаханых герояў і прыроды. Нягледзячы на перакананасць аўтара ў тым, што “не перагоніш // ні ў чым наттуры” [3, с. 170] і што “закон наттуры справядлівы, // ніхто закону не абыдзе” [5, с. 83], становіцца відавочнай наступная ў яго паэтычнай сістэме аксіёма: любоў – вечная і яшчэ больш магутная, чым прырода, сіла. На падставе гэтага ўзнікае і неаднаразова паўтараецца даволі цікавы матыў ашукання наттуры, што падуладна толькі людзям, сэрцы якіх перапоўнены пачуццямі:

Мы дарогу свайго кахання
закруглім у кола
і будзем ісці па ім безупынна,
каб не дайсці да канца і краю,
і так ашукаем суровасць натуры [5, с. 84].

Як бачым, рух па крузе ўяўляецца перспектыўным і ў любоўных вершах, дзе нават пашыраецца яго семантыка. Ён выступае не толькі гарантам бясконцасці і неўміручасці пачуцця, што вынікае з працытаванага верша, але і становіцца сімвалам вернасці, адданасці, непарыўнасці і ўзаемазалежнасці лёсаў закаханых, бо любая жанчына для героя – “пачатак і <...> канец” [2, с. 114]. Да таго ж паэт, насуперак даследаванням сучаснай псіхалогіі, верыць у магчымасць вяртання і аднаўлення кахання (“Вярнулася каханне...”, “З табой да сонца мы завандравалі...” і інш.). Акрэсленая мадэль замкнёнага кола, уласцівая пейзажнай, патрыятычнай і інтымнай лірыцы паэта, думаецца, цалкам адпавядае асноўнай мэце яго творчасці – вярнуць на “кругі свае” адвечныя і ў пэўным сэнсе заняйдзаныя сённяшнім, апантаным ідэяй матэрыяльнага дабрабыту, соцыумам каштоўнасці – каханне і любоў да навакольнага свету.

Са сказанага вышэй вынікае, што паводле даволі арыгінальнай філасофска-эстэтычнай канцэпцыі А. Барскі можа стаць пачынальнікам новай традыцыі ў сучасным беларускім вербальным мастацтве, спецыфіка якой адпавядае тэрміну “неасентыменталізм”.

Спіс выкарыстаных крыніц

- 1 Барскі, А. Блізкасць далёкага / А. Барскі. – Беласток: БГКТ, 1983. – 109 с.
- 2 Барскі А. Лірычны пульс: вершы / А. Барскі. – Мінск: Маст. літ., 1987. – 135 с.
- 3 Барскі А. Жнівень слоў / А. Барскі. – Беласток: БГКТ, 1967. – 196 с.
- 4 Белавежа №2. Літаратурны альманах. – Беласток: БГКТ, 1971. – 196 с.
- 5 Барскі А. Мой бераг / А. Барскі. – Мінск: Маст. літ., 1975. – 96 с.
- 6 Белавежа. Літаратурны альманах. – Беласток: БГКТ, 1987. – 159 с.

АСНОЎНЫЯ ТЭНДЭНЦЫІ РАЗВІЦЦА СУЧАСНАЙ РЭЧЫЎНАЙ ПАЭЗІІ

Адной з выразных прыкмет літаратурнага працэсу апошніх дзесяцігоддзяў з’яўляецца павышэнне цікавасці творцаў да рэчыўнай паэзіі, зварот да традыцыі *Dinggedicht* (так званы верш на прадмет, прысвечаны спробе спасціжэння патаемнай, “забытай” сутнасці рэчаў). І хаця пра наяўнасць паўнаўартасна аформленай плыні такога характару ў сучасным беларускім вербальным мастацтве гаварыць, магчыма, яшчэ рана, разнастайнасць зместава-фармальных мадыфікацый рэчыўнай паэзіі дазваляе вылучыць асноўныя кірункі-вектары яе развіцця.

Безумоўна, “заканадаўцам” у гэтай галіне можна па праву лічыць А. Разанава. Яго арыгінальна-аўтарскія жанры вершаказа, у якім “мы маем справу з гукаадлюстраваннем той ці іншай з’явы або рэчы” [1, с. 320] (Е. Лявонава), і квантэмы ўяўляюць сабой узоры анталагічнай лірыкі, дзе асобныя фанемы і іх спалучэнні становяцца сэнсаносьбітамі, самастойнымі вобразна-выяўленчымі сродкамі і такім чынам дазваляюць пераадолець “разлад” паміж словам-найменнем і ўласна рэччу. Варта агаварыцца, што паняцце “рэч”, паводле філасофска-эстэтычнай канцэпцыі А. Разанава, уключае побытава-звыклых прадметы (уласна рэчы), жывых істот, рэчы прыродныя, рэчы-з’явы, “самыя высокія і апошнія рэчы” (паводле М. Хайдэгера) – чалавека і Бога [Гл.: 1, с. 311–317].

Увага да гукавога боку рэчыўнага верша характэрна і іншым паэтам. Найбольш паслядоўна яна выявілася ў верлібрах В. Шніпа (зб. “Беларускае мора”, “Балада камянёў”). Аднак у пераважнай колькасці выпадкаў фанетычны прынцып не становіцца тэкстаўтваральным, а рэалізуецца спарадычна, ствараючы “дамінантную рыфму” (тэрмін А. Разанава) толькі ў межах пэўнага фрагмента верша. Да прыкладу: “Нара мае свой нораў // І ныраючы ў зямлю // Нара не баіцца згубіцца ў цемры” [2, с. 299]. Але далей: “Нара гэта змяя // Якая з’ела сама сябе // Нара гэта шлях // Які я не магу прайсці // Не стаўшы слімаком” [2, с. 299]. Асноўныя жанравыя прыкметы квантэмы (ланцуговая асацыятыўнасць, адсутнасць рыфмы, знакаў прыпынку, знешняй сувязі і межаў паміж лагічна завершанымі сегментамі тэксту), за выключэннем хіба толькі гукасэнсу, уласцівы рэчыўным вершам

І. Бабкова са зб. “Герой вайны за празрыстасць” (“Рэчы”, “Імя”, “Лёс” і інш.):

праз барвовае вецьце
лёсу зямнога
зь нічога ў нішто

але
дробязь гаркота
ластаўкаю над морам [3, с. 61].
 (“Лёс”)

Адметна, што калі ў верлібрах (ці “адверлібравых” формах) згаданых вышэй паэтаў дамінуе рацыянальна-дыскурсіўны пачатак, то рэчыўныя вершы, напісаныя ў межах сілаба-танічнай сістэмы, паводле спосабу ўвасаблення перажывання адпавядаюць хутчэй азначэнню апісальна-выяўленчай лірыка (цыкл “Памяць дзяцінства майго” са зб. “Радно”, асобныя вершы са зб. “Непрычалены човен” Э. Акуліна, “Пенаты” А. Мінкіна). Аднак трэба адзначыць канцэптуальны, абагульнены характар такіх замалёвак. Гэта не фіксацыя непасрэдных уражанняў, а асэнсаванне іх сутнасці; спасціжэнне ўнутранага праз апісанне знешняга:

Туман...
Мы зьбянтэжана сыцішваем крок
цвёрдай хады...
у шчыльным тумане губляецца зрок.
Туман, хто ты?
Аблячына вады? Антыдым?
Ты вільготнаю поўсцю да твару ільнеш,
ты ільнеш да рукі:
ты плывеш, ты живеш —
сам ня ведаеш, хто ты такі... [4, с. 83].
 (“Туман”, А. Мінкін)

З другога боку, менавіта ў такіх вершах вобраз рэчы набывае сваю канкрэтнасць, рэльефнасць, скульптурную пластычнасць, у адрозненне ад яе максімальна абагульненага, быццёвага, абстрагаванага выяўлення ў “лагічна-паняццёвых” (вершаказы) ці структурна хаатычных (квантэмы) творах.

Рэчыўнай паэзіі ўласцівыя і адмысловыя спосабы суб'ектнай арганізацыі верша, звязаныя з мадыфікацыямі лірычнага “я” аўтара і аб'екта яго рэфлексіі (рэчы), які, у выпадку надання яму актыўнай ролі ў вершы, можа набываць рысы другога лірычнага суб'екта. Згаданыя трансфармацыі, у сваю чаргу, абумоўлены такім – індывідуальным для кожнага аўтара – комплексам адметнасцей, як фармальная прысутнасць / адсутнасць у вершы вобраза чалавека, супастаўленне / супрацьпастаўленне чалавека і рэчы, ступенню “адушаўлёнасці” апошняй і своеасаблівасцю факалізацыі (увогуле, гэты тэрмін у дачыненні да лірычнага роду не ўжываецца, але, думаецца, спецыфіка рэчыўнай паэзіі дапускае магчымасць яго прымянення).

Скажам, у вершах В. Шніпа і А. Мінкіна лірычны суб'ект-чалавек з'яўляецца стваральнікам адлюстраванай сітуацыі і супрацьпастаўляецца рэчыўнаму свету:

У свечкі мяккі характар
І светлая душа
<...>
У свечкі кароткае жыццё
Але яго хапае
Каб я палюбіў свечку” [5, с. 138].

У верлібрах У. Арлова канкрэтныя прадметныя рэаліі становяцца штуршком для рэфлексіі-медытацыі і нярэдка выступаюць у якасці дзейснай, непадуладнай чалавеку ці нават варожай яму, сілы (“Жорны”, “Гадзіннік”, “Ірты”, “Кніга” і інш.). У многіх вершах Г. Булыка, Э. Акуліна, І. Бабкова чалавек займае пазіцыю сузіральніка. Карэляцыя “антрапійнае – рэчыўнае” тут рэалізуецца па прынцыпу супастаўлення, а праз спасціжэнне заканамернасцей функцыянавання “макрасвету” адбываецца асэнсаванне суб'ектам унутранай сутнасці самога чалавека: “У прысаку веры // нібыта сон: // рэчы блізка // фіранку адгарні // угледзься // дрэва: ДРЭВА // У сьвет прарасло, але // разумею // і сябе нібы рэч: // мэтафізык у цемры” [3, с. 57] (І. Бабкоў, “Рэчы”).

Зусім іншы падыход да арганізацыі суб'ектна-аб'ектнай сістэмы твора дэманструе ў сваіх вершаках А. Разанаў, дзе чалавек выступае адным з элементаў рэчыўнага свету, а апошні (сацыяльна-эмпірычны), у сваю чаргу, з'яўляецца толькі адной з праяў-аспектаў рэальнасці ўвогуле, нароўні са светам ідэй,

увасобленых у слове. Усё гэта разам з рэгулярным зваротам да архетыповых вобразаў, уласцівым творчасці паэта “сінтэтычна-міфалагічным” (М. Эпштэйн) пачаткам, увагай да вечных тэм і пошукам сапраўдных каштоўнасцей, адсутнасцю традыцыйнага лірычнага героя (на што неаднаразова ўказвалі даследчыкі), пазагульнявым спалучэннем розных часавых пластоў яднае паэзію А. Разанава з метарэалізмам (дакладней, метафізічным рэалізмам). Трэба сказаць, што наяўнасць у творчасці пісьменніка адмысловай, шматузроўневай метарэальнасці пераканаўча абгрунтавала Г. Кісліцына [Гл.: 6, с. 77–82], хаця і не разглядаючы яго паэзію ў пунктах судакранання з філасофска-эстэтычнай парадыхмай гэтай літаратурнай плыні. У адрозненне, скажам, ад рэчыўнай паэзіі У. Арлова, які, гуляючы з часам і прасторай, стварае новыя, альтэрнатыўныя рэальнасці, не падпарадкаваныя зямным законам, А. Разанаў не прапануе чытачу свае мадэлі іншабыцця, а адкрывае шматмернасць існуючага свету, аднаўляючы патаемныя сувязі паміж прадметам-ідэяй-словам. Прыкметы метафізічнага рэалізму заўважныя ў рэчыўнай паэзіі І. Бабкова і Г. Булыка.

Выявіліся ў творчасці А. Разанава і рысы метафарычнага рэалізму (стылёвай праявы метарэалізму). Вынайдзены аўтарам спецыфічны прыём “дамінантнай рыфмы” ў пэўным сэнсе ўтрымлівае рысы метабалы (хаця і адрозніваецца ад яе, найперш гукавой асновай) – тропа, заснаванага на прынцыпе не параўнання, а ўраўнавання, знішчэння ролі першаснасці-другаснасці, кропкі ўзаемапранікнення і сутыкнення розных рэальнасцей:

Лінія – лішак, рыса – якраз,
лінія – лірыка, рыса – эпас,
лінія – мелодыя, рыса – рытм,
лінія вымалёўваецца, рыса
акрэсліваецца, лінія моліцца,
рыса хрысціцца, лінія – імя,
рыса – прозвішча [7, с. 175].

(“Лінія і рыса”)

З прыведзенай цытаты відавочныя адсутнасць “прывілеі” пэўнага элемента фонасемантычнага адзінства, складанасць вызначэння аб’екта і суб’екта параўнання (для большай нагляднасці агучанага тэзісу можна паспрабаваць прачытаць словы ў адваротным парадку). Магчыма, толькі ўказаная самім аўтарам

у назве “дамінанта” ўнутрана адрознівае гэты прыём ад метабалы. Апошняя ўласціва індывідуальнаму стылю паэзіі А. Глобуса (зб. “Парк”, “Скрыжаванне”), Г. Булыка (зб. “Сінтэз”, “Турмалін”) і асобным вершам В. Жыбуля (зб. “Дыяфрагма”).

Такім чынам, актыўныя пошукі, што вядуцца ў межах еўрапейскай канцэпцыі “новай рэчыўнасці”, разанаўскай паэтычнай школы, эстэтычных набыткаў рускага метарэалізму ці, наадварот, абумоўленыя імкненнем да парушэння традыцый, дазваляюць гаварыць пра запатрабаванасць рэчыўнай паэзіі і перспектывнасць яе развіцця ў беларускай літаратуры XXI стагоддзя.

Спіс выкарыстаных крыніц

1 Лявонава, Е. Плыні і постаці: 3 гісторыі сусвет. літ. другой паловы XIX – XX стст. / Е. Лявонава. – Мінск: Рэд. часоп. “Крыніца”, 1998. – 336 с.

2 Шніп, В. Балада камянёў: паэзія і проза / В. Шніп. – Мінск: Маст. літ., 2006. – 318 с.

3 Бабкоў, І. Герой вайны за празрыстасць / І. Бабкоў. – Мінск: БГАКЦ, 1998. – 92 с.

4 Мінкін, А. Пэнаты: паэзія / А. Мінкін. – Мінск: І. П. Логвінаў, 2007. – 146 с.

5 Шніп, В. Беларуская мора: вершы / В. Шніп. – Мінск: Маст. літ., 2004. – 142 с.

6 Кісліцына, Г. М. Алесь Разанаў: Праблема мастацкай свядомасці / Г. М. Кісліцына. – Мінск: Беларуская навука, 1997. – 143 с.

7 Разанаў, А. Рэчаіснасць / А. Разанаў. – Мінск: БГАКЦ, 1998. – 200 с.

“Я-ГЕРОЙ” ПАЭЗІІ У. АРЛОВА: ГНАСЕАЛАГІЧНЫ АСПЕКТ

Уяўленне чалавека пра самога сябе, пошук свайго прызначэння і месца ў свеце невыпадкова яшчэ ад старажытных часоў складаюць магістральную тэндэнцыю мастацкай рэфлексіі

ў інтэлектуальна-філасофскай плыні прыгожага пісьменства. Вектары вырашэння загадкі светаўладкавання і заканамернасцей упарадкавання яго элементаў найперш палягаюць у плоскасці, абазначанай антычным імператывам *poscete ipsum*. Разуменне ўнутраных інтэнцый чалавека ў якасці адной з дэтэрмінантаў акаляючай рэчаіснасці ўласціва і сучаснай філасофіі: “Як бачна з гісторыі, крыніцай культурнага выбуху з’яўляюцца не толькі новыя тэхналогіі, але і ідэі, і перш за ўсё ўяўленні чалавека пра самога сябе, яго мэты і ідэалы, якія хаця і не спраўджваюцца цалкам, аднак істотна вызначаюць сацыяльныя, эканамічныя і культурныя заваёвы чалавецтва” [1, с. 116].

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

Суадносіны паміж гэтымі сферамі даволі складаныя. З аднаго боку, фізічная смерць губляе сваю магутнасць у іншапрасторы снабачання, з другога – жыццё выступае “нечытэльнымі чарнавікамі”, своеасаблівай рэпетыцыяй, дзе з дапамогай розуму герой вучыцца “бясконцаму дасканаласці сну” [2, с. 31] (верш “Бэзавы адвячорак на краі стагоддзя”). Адсюль вынікае, што тэрыторыя сну, паводле У. Арлова, – свет не ілюзорнага, а рэальнага існавання, бо менавіта тут найбольш адэкватна выяўлена сапраўдная існасць, экзістэнцыя героя. Больш таго, у вершы “Госць” статус першаснасці-другаснасці лірычных суб’ектаў дзённай і начной рэальнасцей, размеркаванне паміж імі роляў арыгінала і дваініка, героя і яго ценю застаюцца нявызначанымі.

Паводле трапнага выказвання П. Васючэнкі адносна кнігі “Фаўна сну” У. Арлова, форма літаратурнага сну, якая арганізуе

паэтыку зборніка, дазваляе максімальна раскрыць і асобу аўтара, паколькі “мае прыкметы падвойнай сублімацыі. Бо да таго першабытнага матэрыялу, што выштурхоўваецца з нетраў несвядомага, дадаецца плён інтэлектуальнай, другаснай сублімацыі, звязаны з несвядомымі, неажыццёўленымі творчымі праектамі, літаратурнымі марамі, асацыяцыямі” [3, с. 312]. Акрэсленая даследчыкам змена якасці крэатыўнага пачатку ў другой кнізе паэта выклікае і трансфармацыю ў ёй спецыфікі мастацкай умоўнасці. Так, калі ў зборніку “Там, за дзвярыма” дамінавала *фантастык* а, то ў кнізе “Фаўна сноў” пераважае *фантазія*. Яна можа спараджацца свядомым жаданнем героя (“калі ўмела прымружыць вочы...” [2, с. 53]; “варта заплюшчыць вочы...” [4, с. 84]) або ўзнікаць незалежна ад яго волі ў час начнога адпачынку. Адпаведна многія вершы з першага зборніка, дзе ірэальнае падаецца як сапраўднае, па спосабу мастацкага адлюстравання падобны да прытчы, а па змесце, хаця і не называюцца начнымі мроямі, нагадваюць кашмарныя, жахлівыя сны (“Падарожнікі”, “Капішча”, “Спілавалі дрэва...” і інш.). Створаная ў іх атмасфера містычнасці амаль знікае ў наступнай кнізе паэта. Праз акрэсленую альтэрнатыўную рэальнасць – “сонную свядомасць” [2, с. 46] – аўтар як бы атрымлівае “афіцыйны” дазвол у чытача на нерацыянальныя метамарфозы, і ў тым ліку на свой улюбёны прыём – маніпуляцыі з часам.

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

Свет рэчаў у паэзіі У. Арлова можа набываць статус самастойнага вымярэння, незаўважнага для звычайнай асобы жыцця, якое існуе ў візуальнай прасторы чалавека, але замірае ў яго прысутнасці. Падобны матыў займае важнае месца ў эстэтычна-

філасофскай канцэпцыі аўтара, бо маркіруецца ў ключавых вершах яго зборнікаў – “Там, за дзвярыма” і “Фаўна сноў”. Невыпадкова і тое, што ў творчасці мастака слова досыць вялікая ўвага надаецца дэталёвым апісанням абстаноўкі. Часам інтэр’ер увогуле становіцца ідэйна-структурным прынцыпам арганізацыі вершаў (“Абсталёўваю...”, “Мая полацкая канапа” і інш.).

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

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

<...>

весела мне: спіць яшчэ думка пра
таго, хто чакае цяплява дня свайго там,
за нашымі дзвярыма [5, с. 48].

Складанасць гэтай структуры мегакосму прадугледжвае і прысутнасць прамежкавых рэальнасцей, адной з якіх уяўляецца свет “штучных” людзей – скульптур, манекенаў, статуй. Такія вобразы-маргіналіі, народжаныя аднолькава прасторай рэчыўнай і чалавечай, напоўніцу не належаць ніводнай з іх. Выступаючы алегорыяй бездухоўнасці, унутранай пустэчы (вершы “Горад”, “Спілавалі дрэва...”), яны дазваляюць “я-герою” не толькі канстатаваць акрэсленыя вышэй праблемы сучаснага соцыуму, але і асэнсаваць сваю самотнасць у горадзе “збуцвелых манекенаў”, дзе адзінай блізкай істотай ён называе “сяброўку-яшчарку” [2, с. 55]. Магчыма, усведамленне героем уласнай адзіноты з’яўляецца адной з прычын прысутнасці вялікай колькасці вобразаў-двайнікоў у паэзіі творцы (як тут не ўзгадаць жарт у адрас эмпірычнага аўтара: вядомую гісторыю-показку пра Валеру – жывое ўвасабленне яго літаратурных адбіткаў-копій).

Пагроза-небяспека зліцця з масай “знешніх падабенстваў”, “мадэдей”, “муляжоў” людзей, боязь спусташэння ўласнай душы

прыводзяць лірычнага героя да пошуку маральнага апірышча, якое ён знаходзіць у каханні (верш “Майстэрня”). Менавіта яно, паводле У. Арлова, набываючы вышэйшую аксіялагічную значнасць, захоўвае чалавечае ў чалавеку:

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

Так было і раней, але тады ў ту-
маным цемрыве ратавалі мяне твае
словы, твае рукі і твае вусны, цяпер жа
абдымкі раскрывае мне насустрач толь-
кі масянжовая Маргарыта [5, с. 13].

Мяжа перасячэння двух светаў – людзей і іх выяў – часта сціраецца, асабліва калі героі-двайнікі першапачаткова мелі канкрэтных прататыпаў у рэальным жыцці, а зараз частку іх душы, на думку паэта, захоўваюць старадаўнія ці нават сучасныя партрэты і скульптуры (вершы “Ефрасіння”, “Набліжэнне”, “Бібліятэка імя Скарыны ў Лондане”, “Брытанскі музей” і інш.). Пры гэтым многія са згаданых твораў утрымліваюць латэнтныя, прыхаваныя намёкі на вядомыя міфалагічныя сюжэты. Так, у выкліканым расстаннем з любай ператварэнні закаханага ў адну з нерухомых каменных статуй угадваюцца алузіі, звязаныя з антычным міфам пра Арфея і біблейскім – пра жонку Лота (верш “Майстэрня”). Не менш выразна адчуваецца ўплыў старадаўняй гісторыі пра Пігмаліёна і Галатэю ў вершы “Набліжэнне”, дзе каханне паміж жывапіснай выявай жанчыны і лірычным героем здольнае парушыць перашкоду паміж светамі і адмяніць законы фізікі, засведчыўшы ўзаематрансфармацыю матэрыі і духу: “Нам засталася нядоўга чакаць – // блізка ўжо дзень, калі наведнікі ўба- // чаць на гэтым партрэце нас абаіх ці пу- // сты інтэр’ер” [5, с. 66].

Неаднойчы паэт прама апелюе да таго ці іншага старажытнагрэчаскага міфа (вершы “Сізіф”, “Арфей”, “Мінатаўр”). У культуралагічным аспекце апошні традыцыйна ўспрымаецца як

мадэль-аксіёма, што не патрабуе тлумачэнняў учынкаў герояў і агаворак пра мэтазгоднасць іх паводзін. Як можна заўважыць, у згаданых творах У. Арлова фэбулы міфаў таксама застаюцца нязменнымі, указваючы на той факт, што своеасаблівасць іх трактоўкі аўтарам не палягае ў рэчышчы дэкананізацыі. Хутчэй у архетыпічным, калектыўна-бессвядомым сюжэце творца імкнецца адшукаць псіхалагічную абгрунтаванасць, прыватна-чалавечую матывацыю. У гэтым сэнсе найбольш цікавай уяўляецца інтэрпрэтацыя паэтам вобраза Арфея. У адрозненне ад класічнага сюжэта, дзе парушэнне забароны глядзець назад тлумачыцца боязню героя згубіць заблукаўшую Эўрыдыку, г. зн. яго чалавечай слабасцю, у Арфея У. Арлова парадаксальнае, на першы погляд, рашэнне азірнуцца – гэта свядомы акт, выбар, здзейснены вялікімі намаганнямі волі:

Я азірнуся...

Я азірнуся – каб побач былі мы да-
веку.

Вы будзеце думаць:

ён легкадумны,

ён маладушны,

ён знелюбіў Эўрыдыку...

Той, хто кахае, напэўна, мяне зразумее [5, с. 84].

Пры гэтым апавед у кожным з вершаў вядзецца ад першай асобы, дзякуючы чаму ствараецца так званы неасінкрэтычны суб'ект – міфалагічны персанаж і лірычны герой адначасова. Адметным выглядае і механізм яго ўзнікнення. Калі апісаныя вышэй мастацкія формы *alter ego* (у іншасветах сну, рэчаў, мінулага і інш.) грунтуюцца на прынцыпах *morfining* (трасфармацыя) ці *travesty* (узаемапераход), то, ствараючы двойнікоў міфалагічна-літаратурнага характару, паэт карыстаецца іншым спосабам іх увасаблення – *masking* (пераапраананне). Акрамя вобразаў-блізнят аўтапсіхалагічнага і ролевага герояў, у вершах “Сізіф” і “Мінатаўр” назіраецца сітуацыя антынамічна-сінанімічнай здвоенасці прадстаўнікоў міфалагічнага і рэальнага свету. З аднаго боку,

абодва персанажы супрацьпастаўлены людзям і таму бязмежна адзінокія. З другога – і Мінатаўр, які вымушаны забіваць прадстаўнікоў роду чалавечага, і асуджаны на цяжкую, але бязмэтную працу Сізіф выступаюць ахвярамі заведзенага ў свеце парадку, тым самым з’яўляючыся адбіткамі-копіямі кожнага члена соцыуму. Жыццё апошніх “розніцца з сённяшняй доляй маёй [Сізіфа. – А. Б.] не больш // чым алівы плады між сабою” [5, с. 37], а блізкасць унутранай сутнасці Мінатаўра да цёмных бакоў душы чалавечай бачыцца паэту большай, “чым падобныя дрэвы адно на другое” [5, с. 88].

Аднак поўнае спасціжэнне свайго сапраўднага “я” для лірычнага героя У. Арлова з’яўляецца эвентуальнай магчымасцю, здольнай ажыццявіцца толькі пры ўмове ўздання герояў-двайнікоў. І калі ў кнізе “Там, за дзвярыма” дэкларуецца нерэальнасць спазнання персанажам уласнай душы (вершы “Каханне”, “Пляж”), паглыбленне ў якую толькі аддаляе чалавека ад разумення сваёй сутнасці, ці толькі дапускаецца магчымасць падобнага ўз’яднання ў будучым (верш “Двое”), то ў зборніку “Фаўна сноў” лірычны герой і яго дваінік нарэшце супадаюць у адной асобе (вершы “Бібліятэка імя Скарыны ў Лондане”, “Бэзавы адвячорак на краі стагоддзя”).

Спіс выкарыстаных крыніц

1 Марков, Б. В. Философская антропология: очерки истории и теории / Б. В. Марков. – СПб.: Изд-во “Лань”, 1997. – 384 с.

2 Арлоў, У. Фауна сноў / У. Арлоў. – Мінск: Маст. літ., 1995. – 95 с.

3 Васючэнка, П. Тэрыторыя мрояў / П. Васючэнка // Полымя. – 1997. – №1. – С. 312 – 316.

4 Арлоў, У. Букет залатых бяссмертнікаў: вершы / У. Арлоў // Дзеяслоў. – 2003. – №5. – С. 83 – 88.

5 Арлоў, У. Там, за дзвярыма / У. Арлоў. – Мінск: Маст. літ., 1991. – 94 с.

(Известия Гомельского государственного университета имени Ф. Скорины. – 2008. – №6 (51). Ч.1. – С. 37–40)

СПОСАБЫ РЭАЛІЗАЦЫІ СЮЖЭТНАЙ МАДЭЛІ РАБІНЗАНАДЫ Ё БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРНАЙ ПРАСТОРЫ

У практыцы сусветнага прыгожага пісьменства рабінзанада з'яўляецца адной з самых папулярных фабульных мадэлей для пераймання і стварэння рэмэйкаў, бо іманентна ўтрымлівае ўласцівыя прыгодніцкай літаратуры рысы займальнасці, што прыцягвае шырокае кола чытачоў, і магчымасць філасофскага і / ці псіхалагічнага асэнсавання рэчаіснасці, здольнасць увасобіць адэкватны партрэт пэўнай сацыяльна-гістарычнай эпохі.

Разам з тым варта адзначыць тэрміналагічную праблему, адрознасць падыходаў літаратуразнаўцаў да разумення паняцця “рабінзанада” як субжанру, уключанага ў традыцыю авантурна-прыгодніцкага рамана або ўтапічнай ці антыўтапічнай літаратуры, а таксама разгляду рабінзанады ў якасці адмысловага топасу, што ўтрымлівае так званыя вандроўны сюжэт выжывання чалавека ці групы асоб у ізаляванай ад цывілізацыі прасторы. У першым выпадку зазначым, што рабінзанада можа разгортвацца ў парадыгме малых эпічных і нават вершаваных форм, а таму ідэна-фармальная напоўненасць гэтай мадэлі далёка не заўсёды карэлюе з азначэннем жанру / субжанру, які ўяўляецца тэрмінам з больш шырокай семантыкай. Так, у залежнасці ад задач, што стаяць перад аўтарам, сюжэтная сітуацыя рабінзанады можа стаць як тэкстаўтваральнай, набываючы пазнаваўча-педагагічныя функцыі (дэталёвае апісанне прыродных і побытавых умоў, мужнасць, кемлівасць, працавітасць і практыцызм героя (-ў) у выглядзе ўзору для пераймання і г.д., як да прыкладу, у хрэстаматыйным рамане Даніэля Дэфо “Рабінзон Круза”), так і дэкаратыўна-фонавай, прыдатнай для ўвасаблення комплексу філасофскіх, ідэалагічных, сацыяльных, маральных праблем (скажам, раман Уільяма Голдынга “Валадар над мухамі”).

З другога боку, разгляд рабінзанады ў якасці адмысловага спосабу прасторавай арганізацыі мастацкага тэксту таксама не ўлічвае ўсе інтэгральныя рысы, характэрныя такім творам. Украінскі літаратуразнаўца Ю. Папоў сярод яе дыферэнцыяльных прыкмет называе наступныя:

- сітуацыю ізаляцыі чалавека ці групы людзей у тых ці іншых варунках;
- наяўнасць апазіцыі “чалавек – прырода”;
- праблему маральнага самавызначэння асобы;
- найпростае ці асацыятыўнае аўтарскае ўказанне на раман “Рабінзон Круза” Даніэля Дэфо [Гл.: 1].

Я. Іванчукова дадае да іх пэўны тып “псіхалагічна чыстага” героя, думкі і ўчынкі якога не залежаць ад якіх-небудзь уплываў, маралі і законаў [2, с. 328], а І. Громава далучае да апазіцыі “чалавек – прырода” яшчэ адну: “чалавек – соцыум” [3], што рэалізуецца праз пераасэнсаванне героем сваіх сувязей і адносін з грамадствам. Акрамя таго, вызначаючы прасторавыя характарыстыкі рабінзанады, больш карэктна апеляваць да паняцця “локус” (а не топас) у найбольш устойлівым у сучасным літаратуразнаўстве яго значэнні, запачаткаваным Ю. Лотманам, – “як абмежаванай прасторы ў складзе бязмежнай” [4, с. 88]. Паводле В. Пракоф’евай, локус – гэта “абсягавы канцэпт з іерархічнай структурай, што суадносіцца з культурным аб’ектам сапраўднай рэчаіснасці і мае бачныя ці магчымыя межы <...>” [4, с. 91]. У кантэксце сказанага вышэй найбольш адэкватным выглядае суаднесенасць паняцця “рабінзанада” не з субжанрам ці топасам, а з адметнай сюжэтнай мадэллю, базавай схемай твора, якая прадугледжвае пэўную паслядоўнасць развіцця падзей і абумоўленых імі зменаў адносін персанажаў.

У беларускіх варыянтах мастацкай рэалізацыі мадэлі ізаляцыі чалавека ад грамадства да названых Ю. Паповым яе інтэгральных рыс нярэдка дадаецца нацыянальны кампанент. Ухіляючыся ад традыцыйных для рабінзанады матываў караблекрушэння ці авіякатастрофы, многія пісьменнікі змяшчаюць сваіх герояў у беларускія рэаліі. Адпаведна мяняецца локус твора: з экзатычнай паўднёвай бязлюднай выспы на не даступныя для звычайнага чалавека пушчанскія ці балотныя абшары. Раннім прыкладам рабінзанады на палескім матэрыяле можна лічыць польскамоўную гавэнду У. Сыракомлі “Хадыка”. Пазней – аповесці “Палескія рабінзоны” Я. Маўра, рэмэйк “Новыя палескія рабінзоны” Я. Конева, раман “Воўчая выспа” К. Цвіркі, аповесці “Адзінец” Я. Пархуты, “Цкаванне вялікага звера” А. Наварыча і інш. Пры гэтым толькі арыентаваныя на юнага чытача педагагічная і

адначасова навукова-папулярызатарская рабінзанада Я. Маўра і яе рэмэйк Я. Конева, героямі якіх з'яўляюцца дзеці, факусуюць увагу на праблеме маральнага ўдасканалення чалавека пад уздзеяннем прыродных сіл, захоўваюць усе неабходныя складнікі сюжэтай мадэлі – ад вымушанай ізаляцыі да шчаслівай развязкі – і характэрныя такім тэкстам дэталёвыя і падрабязныя апісанні спосабаў выжывання.

Героі астатніх беларускіх рабінзанад першапачаткова апынаюцца перад нялёгкім выбарам, што спараджае парадаксальную сітуацыю свядомай, але не добраахвотнай ізаляцыі. Так, вымушаны хавацца ў пушчы Сыракомлеў Хадыка, які пасля пакарання бізунамі забівае пана лоўчага; баючыся сталінскіх рэпрэсій, мяняюць сваё жыццё героі К. Цвіркі, Я. Пархуты, А. Наварыча, аддаючы перавагу самотнаму існаванню на балотнай выспе ці ў лясным гушчары і ў выніку апынаючыся ў новай “памежнай” сітуацыі – сітуацыі “сацыяльна-палітычнага ці маральна-псіхалагічнага эксперыменту” [5] (А. Хадановіч), дзе страх становіцца штохвілінным спадарожнікам персанажаў. У такіх сацыяльна-палітычных ці маральна-рэлігійных рабінзанадах, нягледзячы на выразны рэгіянальны каларыт, акцэнт са спосабаў “асваення” дзікай прыроды змешчаны, як правіла, на пазасюжэтных і ўстаўных элементы тэксту – успаміны, роздумы, апісанні, лісты, дакументы і інш., а выключная гісторыя героя-адзіночкі толькі адцяняе маштабны вобраз бязлітаснай, бесчалавечнай эпохі (творы К. Цвіркі, Я. Пархуты, А. Наварыча) ці набывае ўніверсальнае, агульначалавечае значэнне (гавэнда У. Сыракомлі). І калі для асочніка Хадыкі, парушыўшага хрысціянскую заповедзь “не забі”, першаступеннай катэгорыяй для роздуму на доўгія трыццаць гадоў становіцца суд сумлення, які аказваецца для яго значна страшнейшым за суд чалавечы, то савецкія сяляне Ігнась Караленя (“Воўчая выспа”), Іван Бушыла (“Адзінец”) і Леўка Грыцаў (“Цкаванне вялікага звера”) – ахвяры таталітарнага рэжыму – прагнуць волі. Менавіта феномен свабоды ў розных праявах, умовы і спосабы яе захавання, становіцца галоўным філасофскім падмуркам у сацыяльна-палітычных рабінзанадах, дзе ён актуалізаваны найбольш выразна. Сімвалічная ў гэтым сэнсе і назва вёскі Ігнася Каралені – Воля, дзе засталіся яго жонка Хрысціна з сынам Стасікам.

Невыпадкава, што ў ідэйна-зместавым полі такіх твораў узнікае – яўна ці прыхавана – матыў цікавання-палявання на “рабінзона” – героя-адзіночку. Адметна і тое, што пісьменнікі нярэдка апелююць да распаўсюджанай у айчынным вербальным мастацтве міфалагемы ваўка, што маркіравана нават у назвах твораў, як, скажам, у К. Цвіркi (“Воўчая выспа”) і В. Быкава (“Ваўчыная яма”), ці нават ваўкалака (“Цкаванне вялікага звера”) – аднаго з самых трагічных вобразаў беларускай дэманалогіі; маргінальнай істоты, не прызнанай ні светам чалавечым, ні жывёльным; сімвалічнага ўвасаблення ідэі татальнай і вечнай самоты. У першай і трэцяй з названых аповесцей заўважаюцца нават рысы так званай жывёльнай рабінзанады, найбольш вядомым узорам якой з’яўляецца твор Р. Кіплінга “Маўглі”. Так, герой аповесці А. Наварыча стаў паўнаўдаснальным членам воўчай зграі і нават, насуперак сюжэтнай схеме, згодна з якой герой удасканальваецца і здольны “цывілізаваць” дзікуноў, згубіў сваё чалавечае аблічча, што дазволіла І. Штэйнеру ахарыктараваць твор як “рабінзанада наываварат” [6, с. 137]. У рамане К. Цвіркi жывёльная рабінзанада становіцца адной з сюжэтных ліній, звязаных з выкраданнем і выхаваннем сына Каралені Янкі ваўкамі.

Фіналы ўсіх гэтых гісторый трагічныя, што парушае традыцыйную сюжэтную мадэль рабінзанады з яе аптымістычнай канцоўкай. Удачай для НКВДыстаў завяршаецца паляванне на Ігнася Караленю, які хаваецца на Воўчай выспе, куды вядзе толькі адна патаемная дарога – зробленыя яшчэ паўстанцамі 1863 года масткі; атрымлівае кулю зацкаваны “ваўкалак” – Леўка Грыцаў; рэпрэсіруюць сваякоў Івана Бушылы за “саўдзел” у яго “злачынстве”; па чарзе паміраюць ад радыяцыйнага выпраменьвання Салдат і Бомж – героі аповесці “Ваўчыная яма” В. Быкава, які дэманструе тут яшчэ адну лакальную замкнёную прастору, звязаную з беларускімі рэаліямі і прыдатную для ўвасаблення схемы рабінзанады, – Чарнобыльскую зону.

Такая прасторавая арганізацыя твора дазваляе давесці яго канфлікт да вышэйшай мяжы трагізму, паказаць безвыходнасць сітуацыі для герояў пры фармальнай наяўнасці выбару. Лёс салдата-дэзерціра, які, абараняючы свой гонар, забіў згвалтаваўшага яго сяржанта Дробышава і, хаця не хацеў лезці ў

“атамнае пекла”, а “мусіў” [7, с. 556], і колішняга афіцэра запасу, намесніка камандзіра па тэхнічнай частцы, а цяпер – Бамжа, які трапіў у зону ад бессэнсоўнасці жыцця, немагчымасці разарваць кола п’янства, цалкам абумоўлены быкаўскай “тэорыяй рыкашэту”. Знешне дзеянні (барацьба за агонь, здабыванне ежы, уладкаванне няхітрага побыту) нібыта скіраваны на характэрнае для рабінзанады імкненне да выжывання, але насамрэч яны толькі набліжаюць герояў да немінучай і пакутлівай смерці.

Рабінзанады, створаныя на палескім матэрыяле, рэпрэзентуюць прыхільнасць да падкрэслена рэалістычнага спосабу адлюстравання падзей. Сцвярджэнню іх магчымасці, верагоднасці, праўдападобнасці, акрамя геаграфічнай канкрэтызацыі, спрыяюць “мемуарна-дзённікавы” загаловачны комплекс твора, што задае, як і ў рамане Д. Дэфо, сюжэтную перспектыву твора (“Палескія рабінзоны” Я. Маўра), дакументальнасць асновы (прататыпам героя аповесці “Адзінец” Я. Пархуты стала сапраўдная асоба – Іван Бушыла, які, імкнучыся пазбегнуць рэпрэсій, 42 гады хаваўся ад людзей у глухім лесе), увядзенне рэгіянальных этнаграфічна-фальклорных элементаў (“Воўчая выспа” К. Цвіркі), рамачныя кампаненты тэксту, што пацвярджаюць непрыдуманасць, аўтэнтычнасць падзей (“Гутарка з палескай мінуўшчыны” – “Хадыка” У. Сыракомлі, “Палеская быль” – “Цкаванне вялікага звера” А. Наварыча).

Тым не менш нават пры такім падыходзе творцы не пазбягаюць элементаў другаснай мастацкай умоўнасці. Так, відавочныя рысы прыпавесцевасці, падкрэсленыя адмысловай намінацыяй персанажаў, уласцівы аповесці “Ваўчыная яма” В. Быкава, раман “Воўчая выспа” К. Цвіркі ў працэсе сюжэтнага руху губляе адзнакі аб’ектыўнасці, усё больш адпавядаючы традыцыям утапічнай літаратуры. Урэшце, фінал “палескай былі” А. Наварыча набывае выразныя адзнакі ірацыянальнасці праз матыў раз’яднання чалавечага і жывёльнага, што дазваляе пісьменніку вырашыць цэлы шэраг пастаўленых у творы “балючых” праблем: “На краёчак палонкі выкараскаўся... маленькі голенькі хлопчык. Ён быў зусім голенькі, расчырванелы і мокранькі, быццам яго толькі дасталі з ночваў. Хлопчык выпрастаўся, абапіраючыся ручачкамі аб кавалак лёду, і папраставаў басячком на Сямёна. Сямён закрыўся рукамі,

зжмурыўся. <...> Сямён расплюшчыў вочы, у праломіне разыходзіліся кавалкі лёду. На супрацьлеглым ад Сямёна баку, апусціўшы заднія лапы ў ваду, ляжаў здаравезны аблезлы ваўчуга” [8, с. 70].

Калі “палескія рабінзанады” ўсё ж у цэлым не выходзяць за межы праўдзівага адлюстравання рэчаіснасці, то другасная мастацкая ўмоўнасць дамінуе ў аповесці “Апошняя пастараль” А. Адамовіча і паэме “Цунамі” А. Куляшова, якія, відавочна, захоўваюць большасць інтэгральных рыс сюжэтнай схемы, але маюць прагнастычную функцыю і суадносяцца з постапакаліптыкай. Тут апазіцыя “натура – цывілізацыя” набывае характар гранічнага процістаяння. Пасля атамнай катастрофы лакальнай замкнёнай прасторай, увасабленнем страчанага раю, прытулкам для закаханых традыцыйна становіцца выспа, якую героі імкнуцца па меры сваіх сіл і магчымасцей прыстасаваць для жыцця, і ўздываецца тыповае для рабінзанады кола праблем – пошуку волі, чалавечай адчужанасці, немагчымасці жыцця індывіда па-за грамадствам: “Хто ў людным свеце жыў ад нараджэння, // Без страт няўхільных не пакіне свет” [9, с. 154] (А. Куляшоў). Пры гэтым у абодвух творах ёсць адсылкі да рамана Д. Дэфо, хаця ў А. Адамовіча яны маюць перыферычны характар, саступаючы шырокай панараме біблейскіх алюзій.

Адметнай разнавіднасцю касмічнай фантастыкі, пабудаванай па сюжэтнай схеме рабінзанады, з’яўляецца і аповесць “Гіперновы рабінзон” С. Мінскевіча, дзе ў якасці абмежаванай прасторы выступае корпус зоркалёта. Як бачым, уласцівая рабінзанадзе ідэя супраціўлення духоўнай дэградацыі чалавечай цывілізацыі, перамогі розуму над інстынктам, у сучасным вербальным мастацтве знаходзіць усё новыя жанрава-стылёвыя праекцыі.

Такім чынам, сюжэтная мадэль рабінзанады ў беларускай літаратурнай прасторы з’яўляецца даволі папулярнай і на сучасным этапе набывае ўсё новыя жанрава-стылёвыя праекцыі. Асноўныя мадыфікацыі айчынных рабінзанад звязаны з адмысловым локусам (балота, пушча, Чарнобыльская зона). Калі ў сусветным мастацтве слова зыходным пунктам рэцэпцыі гэтай схемы стаў твор Д. Дэфо (а не ранейшыя па часе яе ўвасабленні – “Аповесць пра Хая Ібн Якзана” Ібн Туфайля, “Праўдзівая

гісторыя” Лукіяна і інш.), то ў беларускай літаратурнай практыцы такім творам, што спарадзіў уласныя рэмэйкі, з’яўляецца апавесць “Палескія рабінзоны” Я. Маўра.

Спіс выкарыстаных крыніц

1 Попов, Ю. И. Робинзонада XX века (функционирование традиционной сюжетной модели в европейских литературах новейшего времени): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05, 10.01.08 / Ю. И. Попов; Ин-т лит. им. Т. Г. Шевченко АН УССР. – Киев, 1988. – 23 с.

2 Ivanchukova, Yevheniya. Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові І. Федива и Вал. Злотопольца как украинская робинзонада / Y. Ivanchukova // Polilog. Studia Neofilologiczne. – 2012. – № 2. – 325–335.

3 Громова, И. А. Среда и личность в романах Даниэля Дефо, автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / И. А. Громова; НГПУ им. К. Минина, Нижний Новгород, 2005 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/sreda-i-lichnost-v-romanakh-danielya-defo>. – Дата доступа: 10.09.2013.

4 Прокофьева, В. Ю. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы / В. Ю. Прокофьева // Вестник ОГУ. – 2005. – № 11. – С. 87–94.

5 Хадановіч, А. Вандроўныя здані культуры. “Рабінзанада” і яе герой / А. Хадановіч [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://bk.baj.by/lekcyji/litaratura/hadanovicz04.htm>. – Дата доступа: 10.09.2013.

6 Штэйнер, І. Déjà vu bis: зборнік эсэ / І. Штэйнер. – Мінск: ООО ГП ГРАНТ, 2006. – 181 с.

7 Быкаў, В. Аповесці / Васіль Быкаў; прадм. М. Тычыны. – Мінск: Маст. літ., 2009. – 622 с.

8 Наварыч, А. Рабкова ноч: апавесці, апавяданні / А. Наварыч; прадм. А. Карпюка. – Мінск: Маст. літ., 1988. – 173 с.

9 Куляшоў, А. Выбраныя творы / Аркадзь Куляшоў; уклад., прадм. В. Куляшовай – Мінск: Маст. літ., 2009 – 206 с.

ЖАНРАВЫЯ МАДЫФІКАЦЫІ ЖАНОЧАГА РАМАНА Ў ПРОЗЕ В. КУРТАНІЧ

Жанравыя пошукі сучасных беларускіх празаікаў у галіне раманнай структуры ў найбольш агульным выглядзе можна звесці да трох дамінантных тэндэнцый. Першая прадугледжвае стварэнне пісьменнікамі ўласна аўтарскіх мадыфікацый жанру, надзеленых арыгінальнымі найменнямі-тэрмінамі. Не закранаючы тут пытанне правамернасці / неправамернасці вылучэння творцамі новых мастацкіх адзінак, у якасці прыкладу назавем раман – штрыхамі “Юргон” А. Казлова, паралельны раман “Золата забытых магіл”, гатычны раман “Скокі смерці” Л. Рублеўскай, “Нервовы раман” Л. Дранько-Майсюка, “Імя грушы. Раман у трох мемуарах” С. Балахонава, “Адам Клакоцкі і ягоныя цені. Раман у 10-ці эпізодах” І. Бабкова, “Рэканструкцыя неба. Раман у дэталях” В. Гапеевай і інш. Другая тэндэнцыя, што тычыцца пераважна рускамоўнай літаратуры, звязана з распрацоўкай жанраў, якія традыцыйна прынята ўспрымаць у межах так званай масавай літаратуры – фэнтэзі, дэтэктыва, жаночага рамана (творчасць В. Грамыкі, Н. Батраковай, Н. Ракіцінай і інш.). Трэцяя, ці не самая пашыраная ў сучасным мастацтве слова, скіравана на трансфармацыю звыклых літаратурных мадэлей шляхам дыфузіі жанраў і форм, змешвання самых розных стыляў, спалучэнне тэхнікі формульнага пісьма з традыцыямі інтэлектуальнай прозы. Апошняе яскрава характарызуе вектар творчых пошукаў сучаснай беларускай пісьменніцы В. Куртаніч. Яе раман-парафраз “Залюстрэчча для Алісы”, відавочна, мае сінтэтычную жанравую структуру.

На першы погляд, твор валодае ўсімі атрыбутамі жаночага рамана. Апавед вядзецца ад імя жанчыны з незвычайным, як і належыць гэтаму жанру, імем, надзеленай падкрэслена прыцягальнай знешнасцю: “Мне было дваццаць два гады, і пры ўважлівым аглядзе можна запэўніцца, што гады шлюбам не сапсавалі ні твару, ні фігуры; бляск недаспаваных вачэй, худзіна, што прыкінулася, як хвароба, ад ляжання на нечакана мулім ложку, нездаровы румянец яшчэ больш зрабілі мяне падобнай на Шэран Стоўн” [1, с. 5–6]. У цэнтры сюжэта – любоўны нават не

трохкутнік, а шматграннік: Сымон (былы муж Алісы, які непасрэднага ўдзелу ў падзеях не прымае, але ценом мінулага пераследуе гераіню); сама Аліса; увасабленне кэралаўскага Белага Рыцара – рамантычны Дзям’ян; прагматычны, уплывовы і “дэманічны” шэф І.І., які па невядомых прычынах апякуецца гераіняй; Фаіна Шлейль, характар адносін якой з апошнім не паддаецца вытлумачэнню. Аліса знаходзіцца на жыццёвым пераломе: яна толькі што перажыла развод і, “па ўсіх правілах сентыментальных раманаў, пачала праяўляць абьякавасць да жыцця” [1, с. 5]. Аднак выпадковае знаёмства з Дзям’янам, якое перацякае ў любоўныя адносіны, нечаканая “дабрадзейнасць” шэфа – дарагія падарункі, аплочванне прыватных настаўнікаў па філасофіі і мастацтвазнаўстве, што адкрывае кар’ерныя перспектывы перад гераіняй, прапанова стаць мадэллю для напісання партрэта багіні Юноны – усё гэта абуджае ружовыя жаночыя мроі, самымі жаданымі з якіх становяцца шчаслівае каханне і магчымасць адкрыць уласную карцінную галерэю.

Стыль аповеду – нязмушаны, з характэрнымі каментарамі-ацэнкамі гераіняй сябе і ўласных паводзін з пазіцыі старонняга назіральніка – таксама стварае ўласцівы “love-story” эфект даверлівых альбомна-дзённікавых запісаў: “Мы размаўлялі як партнёры; я згубіла асцярожнасць, што, зрэшты, уласціва маладым жанчынам” [1, с. 13]. Або: “Ён кінуў галавой, я зразумела, што прайшла нейкі пэўны этап і вытрывала праверку. Цяпер я магла лёгка і бяспечна блукаць у сваіх дзвюх соснах” [1, с. 65]. Спрыяюць яго ўзмацненню і выкарыстаныя аўтаркай шматлікія меладраматычныя клішэ. Паказальнай можа выступаць пікантная сцэна ў таксі, якая наўпрост адсылае чытача да славутага эпізоду галівудскага фільма “Асноўны інстынкт”, або сімвалічнае мёртвае цельца змерзлай птушкі, што становіцца папярэджаннем-перасцярогай перад раптоўнай смерцю каханага Алісы Дзям’яна ад спадчыннай хваробы (прычына, дарэчы, раскрываецца толькі пасля пахавання, а таму такі варыянт развіцця падзей выклікае хутчэй неўразуменне, чым “слязліва-ружовую” эмацыянальную рэакцыю, прадугледжаную канонамі жанру).

Нарэшце, выкарыстоўваецца ў творы і ўласцівы жаночым раманам казачны архетып Папялушкі, набываючы пры гэтым адмысловую гратэскава-абсурдную рэалізацыю. Аліса, насуперак

па-майстэрску створанаму пісьменніцай ланцугу знешніх падзей, замест багіні – аб’екта пакланення неафітаў створанай І. І. рэлігіі (дзіўнай сумесі іудаізму і антычнага паганства) – ператвараецца ў ахвяру-марыянетку. У параўнанні з рускай аўтаркай жаночых раманаў М. Марэвай, якая нярэдка прама карыстаецца знаёмымі чытачу казачнымі сюжэтнымі формуламі, што празрыста прасочваецца ўжо ў назвах (“Принцесса на бобах”, “Стойкий оловянный Солдатов”), мадэль інтэртэкстуальнай сувязі “Залюстрэчка для Алісы” В. Куртаніч з мастацкім тэкстам Л. Кэрала нашмат складаней. Імкнучыся акрэсліць гэтыя ўзаемадачынненні, пісьменніца абазначыла жанр свайго твора тэрмінам “раман-парафраз”, што, паводле трапнага назірання І. Шаўляковай, варта разглядаць у кантэксце музыказнаўства “як твор віртуознага характару на адну ці некалькі запазычаных тэм, што аздабляюцца і вар’іруюцца (прычым асобныя варыяцыі звязваюцца паміж сабою разнастайнымі пераходамі, пасажамі)” [2, с. 308].

Асэнсаванне ў агульнай плыні ўчынкаў і слоў персанажаў уставак-цытат з казкі Л. Кэрала якраз і стварае другі, філасофска-інтэлектуальны, узровень успрымання рамана В. Куртаніч. Паміж згадымі тэкстамі ўзнікае трывалая ўзаемасувязь. З аднаго боку, урыўкі з казкі англійскага пісьменніка служаць своеасаблівымі ключамі, дапамагаючы дэшыфроўцы ўнутранага сэнсу сюжэтных ходоў рамана-парафраза. З другога – пэўны эпізод твора беларускай аўтаркі становіцца тлумачэннем-ілюстрацыяй “бяссэнсіцы” Л. Кэрала, пераводзячы яе ў сферу наглядных сітуацый. Пры гэтым у аснову мастацкай арганізацыі абодвух тэкстаў пакладзены прынцып абсурду, толькі ў англійскага празаіка ён вонкавы, а ў нашай сучасніцы – унутраны, спалучаны з захаваннем знешняй лагічнасці і праўдападобнасці падзей. Аднак у адрозненне ад твораў Л. Кэрала, у рамане В. Куртаніч практычна адсутнічае гумарыстычны складнік. Жанравая сінтэтычнасць “Залюстрэчка для Алісы” не абумоўліваецца ні ўзмацненнем іранічнага модусу мастацкасці, ні спалучэннем меладраматычных матываў з крымінальнымі, як тое нярэдка адбываецца ў сучасных рускіх “love-story”.

Відавочна, што ў В. Куртаніч назіраецца імкненне паяднаць несумяшчальныя на першы погляд паняцці “дамскага рамана” і

“інтэлектуальнай прозы”, з чым аўтарка паспяхова справілася. Яе героі пастаянна абмяркоўваюць складаныя пытанні з гісторыі філасофіі, рэлігіі, мастацтвазнаўства і літаратуры, свабодна цытуючы Біблію, старадаўніх мысляроў, класічных еўрапейскіх і сучасных беларускіх паэтаў. З самай першай старонкі Аліса схільна разважаць пра сваё жыццё, аперыруючы навуковымі катэгорыямі (“Падчас трохгадовых побытавых баталій мяне не цікавілі такія магчымыя перадышкі, як: спецыфічна-сітуацыйная, геданісцкая, душэўная, зацягнёная, забытая, якая падтрымлівае шлюб, якую трэба прымаць належна перад скасоўваннем шлюбу, – адным словам, здрады” [1, с. 5]) і шчодро перасыпаючы свае развагі лацінскімі выразамі. Апошнія, трэба сказаць, часам выглядаюць недарэчна (“Што быў мой сон: *argumentum ad hominem* ці *argumentum ad rem*?” [1, с. 22]), хаця ў цэлым заўважаецца мэтазгоднасць іх выкарыстання, падпарадкаванасць задачы маркіраваць такім чынам этапы “адукацыі” галоўнай гераіні.

Насычанасць твора міфалагічнымі алюзіямі-рэмінісцэнцыямі, прычым самага рознага паходжання (біблейскімі, старажытнагрэчаскімі і рымскімі, індыйскімі, егіпецкімі), існаванне нейкага закрытага рэлігійнага “клуба”, таямніца якога раскрываецца бліжэй да фіналу рамана, прарочыя сны і іх вытлумачэнні, здзяйсненне прыкмет-папярэджанняў складаюць яшчэ адзін пласт-узровень “Залюстрэчча для Алісы” – містычны. Аднак яго наяўнасць не абмяжоўваецца займальнай функцыяй і дазваляе не толькі заінтрыгаваць чытача, але і выкарыстаць цэлы комплекс матываў: раздваення і падмены-падробкі, знешняй і ўнутранай свабоды і незалежнасці, узвышэння-падзення, пошуку і страты сябе, – якія звязаны з адной з галоўных філасофскіх ідэй твора – ідэяй ідэальнай раўнавагі паміж супрацьлегласцямі, іх ізамарфічнасці і адзінства.

Такім чынам, на сучасным этапе можна канстатаваць наяўнасць уздзеяння жанраў масавай літаратуры на творы іншага эстэтычнага генезу. “Залюстрэчча для Алісы” В. Куртаніч выразна дэманструе арганічнае суіснаванне ў структуры тэксту прыкмет жаночага рамана з інтэлектуальнай і містычнай прозай, а таксама арыгінальныя падыходы пісьменніцы да выкарыстання інтэртэкстуальных сувязей, якія, будучы пакладзенымі ў канцэпцыю мастацкай арганізацыі тэксту, уплываюць на яго

жанравую пабудову, у пэўным сэнсе апраўдваючы выкарыстанне аўтаркай новага тэрміна – “раман-парафраз”.

Спіс выкарыстаных крыніц

1 Куртаніч, В. Залюстрэчка для Алісы: раман-парафраз, аповесці, п’еса / В. Куртаніч. – Мінск: Беларускі кнігазбор, 2003. – 312 с.

2 Шаўлякова, І. Траекторыя блуканняў – і супраціўнага духу / І. Шаўлякова // В. Куртаніч. Залюстрэчка для Алісы: раман-парафраз, аповесці, п’еса. – Мінск: Беларускі кнігазбор, 2003. – С. 307–310.

ЖАНР БЕЛЕТРЫЗАВАНАЙ БІЯГРАФІІ Ў ТВОРЧАСЦІ В. КАРАМАЗАВА

В. Карамазаў з’яўляецца ці не адзіным сучасным празаікам, які паслядоўна працуе ў мастацка-дакументальным жанры, у прыватнасці белетрызаванай (мастацкай) біяграфіі і літаратурнага партрэта. У якасці герояў такіх твораў пісьменнік абірае мастакоў, лёс якіх пэўным чынам звязаны з Беларуссю – Вітольда Бялыніцкага-Бірулю (аповесць “Крыж на зямлі і поўня ў небе”), Станіслава Жукоўскага (“Мой брат духоўны”, “Краса і воля”), Гаўрылу Вашчанку (“Брама”), Антона Бархаткова (“Антон”), Мікалая Неўрава (раман “Мастак і парабкі”) і інш. Маючы немалы, як бачым, вопыт ва ўвасабленні біяграфій вядомых людзей, В. Карамазаў здолеў выпрацаваць уласныя мастацкія падыходы да жыццяпісу, што мы і прадэманструем на прыкладзе апошняга са згаданых твораў – на сённяшні дзень самага буйнога твора такога характару ў прозе аўтара.

На першы погляд, раман валодае ўсімі традыцыйнымі рысамі белетрызаванай біяграфіі. Герой – рэальная гістарычная асоба, рускі мастак-перасоўнік Мікалай Васільевіч Неўраў, які прыехаў у беларускую вёску Лыскаўшчыну ў пошуках каларытнай натуры для напісання “запаветнай” карціны, “святых-таямніц” [1, с. 119] – выніку ўсяго духоўна-творчага жыцця мастака. Захоўваецца і абавязковы для канонаў жанру акцэнт на ўнутраным свеце

персанажа, яго перажываннях і памкненнях. Больш за тое, псіхалагізм для В. Карамазава і свядомы эстэтычны прынцып, і метастылёвая з’ява. З іншага боку, пры наяўнасці дакументальнай асновы неабходнага ўнікання выдуманых падзей і фактаў (недарэмна адным з сінанімічных тэрмінаў жанру з’яўляецца “фактаграфічная мастацкая біяграфія” [2]) празаік у рамане не прытрымліваецца. У цэнтры сюжэта твора – падзеі апошніх месяцаў жыцця мастака, якія і прывялі яго да сумнага фіналу: Неўраў застрэліўся. Менавіта загадкавая смерць і матывы суіцыду становяцца прадметам увагі В. Карамазава, пра што ён неаднойчы паведамляў у сваіх інтэрв’ю: “Найбольш мяне цікавіла сама трагедыя, з чаго яна ўзялася, шукаў прычыну незвычайнай смерці. Бо тое, што пісалі газеты: «Дыягназ – нервы», – не пераконвала. Мастак – вязень красы жыцця і гэтак лёгка, капрызам нерваў, сваё жыццё аддаць не можа” [3]. Акрамя ўзгаданага аўтарам лаканічнага паведамлення ў тагачаснай прэсе, сёння амаль не засталася дакументальных крыніц, якія б утрымлівалі інфармацыю пра апошнія гады Неўрава. В. Карамазаў рупліва збіраў матэрыял у Лыскаўшчыне і Грыбіне, адшукваючы нешматлікіх сведкаў тых далёкіх падзей, пра што зазначае ў прадмове да рамана: “Мы адшукалі хату Зінаіды Яфімаўны Кунец, грыбінскай бібліятэкаркі, і яна паказала нам альбомы з успамінамі сялянняў пра мастака. Там было нямала цікавага, праўдзівага, але нельга было не заўважыць і тое, што людзі пачынаюць ствараць пра яго легенды” [4, с. 43]. Такая скупасць, сціпласць дакументальнага матэрыялу, натуральна, спрыяла ўзмацненню суб’ектыўнага пачатку рамана. В. Карамазаў імкнецца як аднавіць мадэль падсвядомых зрухаў Неўрава, так і рэканструяваць той ланцуг сітуацый, якія прывялі мастака да самазабойства. Іншымі словамі, пісьменнік не толькі і не столькі інтэрпрэтуе фактаграфічныя дадзеныя, колькі белетрызуе, насуперак законам жанру, знешняю канву жыццёвых падзей мастака, звяртаючыся да не ўласцівага такім творам мастацкага вымыслу.

Тым не менш жыццёвы шлях Неўрава дзякуючы шматлікім рэтраспекцыям падаецца даволі поўна, хаця пісьменнік і не прытрымліваецца звыклага для белетрызаванай біяграфіі храналагічнага прынцыпу. Экскурсы ў купецкае дзяцінства і часы навучання ў Маскоўскім вучылішчы жывапісу, стасункі з калегамі і настаўнікамі Скоццы, Сурыкавым, Паленавым, Рэпіным, Васняцовым і інш., пераказ малавядомых забаўных выпадкаў з

жыцця героя – апрабаваныя раней В. Карамазавым прыёмы, што дазваляюць яму праўдападобна перадаць, як слушна заўважыў, аналізуючы аповесць “Крыж на зямлі і поўня ў небе”, А. Яскевіч, “жывапісныя і духоўныя шуканні <...>, пераканаўча ўзнаўляючы творчае асяроддзе” [5, с. 586]. Такая свабодная, раскаваная кампазіцыя ў большай ступені ўласціва літаратурнаму партрэту. Сугуччы з гэтым жанрам назіраюцца і на ўзроўні пабудовы сюжэта. Маюцца на ўвазе не толькі абмежаваны ў часе перыяд жыцця персанажа (апошняя вясна), але і запаволенасць, расцягнутасць, адсутнасць дынамікі ў падзейнай плыні, перарыванне яе разнастайнымі пазасюжэтнымі элементамі: пейзажнымі і партрэтнымі апісаннямі, лістамі, успамінамі, мроямі-трызненнямі (што сталася, як мяркуецца, вынікам хваробы нерваў) і інш. Ды пісьменнік і не ставіць задачу захапіць-прывабіць чытача вострым дзеяннем, нечаканымі паваротамі сюжэта, пра што сведчыць праспектыўны характар уступнага раздзела, дзе акрэсліваецца фабула твора.

Даволі вялікае месца ў раманнай структуры адведзена, так бы мовіць, жывапіснаму складніку: вытлумачэнню матываў напісання той ці іншай карціны, інтэрпрэтацыі творчасці Неўрава ў цэлым, тыпалагічнаму параўнанню яго творчасці з іншымі жывапісцамі, даволі цікавым развагам пра сутнасць мастацтва ўвогуле (параўнанню яго з чараўніцтвам, паляваннем, судом над хамствам і брудам, акцёрскай прафесіяй, з якой яго яднае пераўвасабленне стваральніка ў ролю пэўнага героя, апраўданню марадзёрства дзеля мастацтва і інш.). Пры гэтым В. Карамазаў не дае разгорнутых характарыстык, абмяжоўваючыся кароткімі трапнымі ацэнкамі, што ў сукупнасці складваюцца ў цэласную карціну. Адчуваецца, што аўтар знаёмы з тэхнікай жывапісу не толькі завочна. Пейзажныя замалёўкі таксама нярэдка падаюцца ў ракурсе бачання мастака. Насычаныя колерам і тонкімі яго адценнямі, эфектамі святла і ценю, багатыя на візуальныя, рэчыўныя дэталі, яны ўспрымаюцца не дэкаратыўнымі, а функцыянальна актыўнымі кампанентамі і, па сутнасці, выступаюць сродкамі псіхалагізму, надаючы аповеду пра славу тага мастака натуральнасць і арганічнасць: “Палеткі ў наваколлі былі невялікія, пабітыя ды параскіданыя светлымі бярозавымі да асінавымі гаёчкамі, з ялінкамі да хваінкамі пад лісцвяным падалом, з крынічна-чыстымі азерцамі ў чароце і трыснягу, аблюбаванымі бакасамі ды качкамі, з выгоніста-цёмнымі шапкамі старых хвояў, як дзеля выразных жывапісных акцэнтаў,

рытмаў, кантрастаў. Яны давалі адчуванне прасторы, маляўніча-зменлівай бясконцасці пластычных ліній пагоркаў ды лагчын, скразной, навывёт, музыкі, якая чулася нават у хвіліны выключнай цішыні” [4, с. 51].

Аднак найчасцей аўтар звяртаецца да сродкаў прамога псіхалагізму. Прастора рамана напоўнена ўнутранымі маналогамі, снамі, галюцынацыямі галоўнага героя. Пісьменнік прадстаўляе чытачу вобраз Неўрава невядомага, “нехрэстаматыйнага”: з яго страхамі і сумненнямі, няўпэўненасцю і нават бяскрыўднымі прыхамацыямі. Паслядоўна адлюстроўваюцца і праявы нервовай хваробы мастака: рэзкія перапады настрою, прыступы меланхоліі, зацятая маўклівасць, эмацыянальная нястрыманасць і выбухі гневу. Уласцівая вобразу Неўрава дэпрэсійная акцэнтацыя абумоўлена арыгінальным разуменнем пісьменнікам прычын трагедыі, дзе афіцыйная версія – хвароба – выступае толькі наступствам страты абсалютнай для кожнага мастака каштоўнасці – натхнення, “а душа маўчаць не можа. Яна або працуе, або згарае” [4, с. 104]. Творчы крызіс, у сваю чаргу, тлумачыцца адсутнасцю той самай натуры – каларытных народных тыпаў, пошук якіх і прывёў сталічнага мастака ў глухую беларускую вёску. Неўрава вярэдзіць душу шматгадовая адсутнасць вынікаў сваёй працы. Незадаволенасць сабой выклікае трывогу – і метафізічную, што праяўляецца ў слыхавых і зрокавых галюцынацыях, і ўцялеснена-матэрыяльную, увасобленую ў чужой мастаку лакальнай прасторы – Лыскаўшчыне. Эскапічныя матывы ўзмацняюцца поўнай адзінотай і стомленасцю Неўрава, праблемамі яго асабістага, сямейнага жыцця, непрыманням і неразуменнем вёскі, да спасціжэння космасу якой першапачаткова так імкнуўся мастак, расчараваннем у народзе, якім раней, на адлегласці, так захапляўся герой. Пісьменнік паймаў фіксуе псіхалогію афектаваных станаў, што папярэднічалі звязанню рахункаў з жыццём.

Стварыць пераканаўчы вобраз рэальнай гістарычнай асобы В. Карамазаву ўдаецца праз умелае выкарыстанне метаду псіхалагічнай эмпатыі – спасціжэння не знешняга, а ўнутранага, своеасаблівага “ўчування”, у тым ліку разумення душы мастака праз плён яго працы – карціны. У гэтым сэнсе выбар асоб, да ўвасаблення жыццяпісу якіх звяртаецца ў сваёй творчасці аўтар, бачыцца невыпадковым. В. Карамазаў прызнаецца: “Трэба адчуць свайго героя сэрцам, як жывога чалавека, блізкага па духу, каб сэрцам і пісаць” [6]. Недарэмна адна з біяграфічных аповесцей

пісьменніка, прысвечаная С. Жукоўскаму, мае красамоўную назву “Мой брат духоўны”. Аднак верагоднасць, праўдзівасць галоўнага персанажа рамана “Мастак і парабкі” зніжаецца на моўным узроўні, дзе сустракаюцца словы і выразы, наўрад ці ўласцівыя чалавеку пачатку XX стагоддзя, да таго ж інтэлігенту: “<...> яшчэ і нос у зямлю не глядзеў, як у іншых *бульбашоў*” [4, с. 46]; “накастыляе” (у сэнсе “паб’е”) [4, с. 81]; “Але яшчэ ў мяне душа. Таксама з *псіхамі*. Яна не кожную жанчыну да сябе падпусціць” [1, с. 68]; “А як пісаў Дэкларуа «Свабоду, што вядзе народ»? З каго ляпіў *пасіянарную* [у значэнні тэрміна, уведзенага Л. Гумілёвым. – А. Б.] жанчыну, якой мадэлі даў у рукі вольны сцяг?” [1, с. 64] і інш.

Пры гэтым вобраз Неўрава канкрэтна-гістарычны і абагульнены адначасова, ён увасабляе свабодалюбівага Мастака, які супрацьпастаўляецца прыніжаным і бязвольным парабкам-рабам. У адрозненне ад галоўнага героя, постаці складанай і супярэчлівай, іншыя вобразы-персанажы рамана, сярод якіх ёсць і рэальныя асобы (генерал Чарняеў, памешчык Лупандзін, сяляне Параска, Гіра, Восіп, Марыйка), падаюцца адналінейнымі. Тут В. Карамазаў звяртаецца да лейтматыўнага спосабу стварэння партрэтаў: у характары кожнага вылучаюцца адна-дзве рысы, якія настойліва падкрэсліваюцца на працягу ўсяго твора. Так, у вобразе расійскага памешчыка – “каршука” і “цмока” – Лупандзіна нічога не сведчыць пра звычайныя чалавечыя праявы, ён надзелены ўсімі магчымымі грахамі – ад ганарлівасці і самалюбавання да дэспатызму. Лупандзін надзвычай жорстка абыходзіцца з сялянамі, сям’я гэтак жа пакутуе ад тырана. Невыпадкава абраны і атрыбут гэтага героя – ён не расстаецца з бізуном, які ў адным з эпізодаў сімвалічна ламае мастак. Увогуле, падобныя псіхалагізаваныя дэталі і характаралагічныя знакі – адметная рыса стылю В. Карамазава: з першых старонак і да апошняга раздзела Неўрава, да прыкладу, суправаджае стрэльба, што ўрэшце стане сродкам, з дапамогай якога герой развітаецца з жыццём; сялян чытач бачыць у нязменнай позе – на каленях перад панам: “Мужыкоў было чацвёрта і ўсе ўжо стаялі на каленях перад панам, пазвешваўшы галовы, з шапкамі ў руках. Пан паклаў бізун крайняму на плячо – той падхапіўся на ногі, злавіў панскую руку з бізуном, спрактыкавана-хутка сунуўся ў яе тварам, руку і шапку прыклаўшы да грудзей. Пан павярнуўся да астатніх – усхапіліся на ногі яшчэ два, павыцягнуўшы шыі, злаўчыліся, каб пану чмокнуць у рукі. Трэці, маладзейшы, стаяў па-ранейшаму з узнятай на танклявай шыі

галавою, круціў ёю ва ўсе бакі, нібы не заўважаючы перад сабой пана” [1, с. 77]. Нават у плямах-накідах да заповітнай карціны замест вояў Рагвалода Неўраву бачацца сагнутыя спіны парабкаў.

В. Карамазаў выкарыстоўвае не толькі шматразовы паўтор варыятыўных ці сінанімічных мастацка-вобразных структур, але і аўтакаментары, своеасаблівыя падказкі чытачу (тую ж ролю выконваюць пралог і эпілог рамана). Так, да прыкладу, атмасферу трылогі перад самазабойствам стварае шэраг злавесных знакаў-сімвалаў: з’яўленне кажаноў, знікненне вернага сябра мастака – сабакі Каштана, поўня, – значэнне якіх тут жа вытлумачваецца пісьменнікам: “штосьці непакіла і кажаноў” [1, с. 121]; “поўня жыцця ці поўня смерці” [1, с. 122].

Досыць празрыста і часам дыдактычна сцвярджаецца і галоўная ідэя рамана – “выціскаць з сябе па кроплі раба”. Аўтар не пакідае чытачу магчымасці адвольных асацыяцый, вытлумачваючы канцэпцыю твора яшчэ ў прадмове: “Мне хацелася ўбачыць мастака такім, якім ён быў у нашай вёсцы – псіхалагам, рэалістам-народнікам, чалавекам высокай культуры, вялікай душы і мужнай шчырасці, творча актыўным і годным перад любою ўладай і сілай, – убачыць мастака ў асяроддзі тагачаснай беларускай прыгнечанасці і пакоры, выявіць яго рэакцыю на небяспеку, якую нясе ў сабе памяркоўнае суіснаванне агіднага дэспатызму і вольнага творчага духу” [4, с. 43]. Падобная прамая фармуліроўка змешчана і ў эпілогу: “Неўраў ненавідзеў рабства <...>, самога сябе адчуваючы прыніжаным у краіне рабства” [1, с. 129]. У найбольш агульным выглядзе цэнтральная праблема рамана зводзіцца да сутыкнення наступных апазіцый: мастак – раб (згаданая антытэза абазначана ўжо ў назве), свабода – прыгнечанасць, годнасць – прыніжэнне, пасіянарнасць – індывідуальнасць, доля і воля. Пры гэтым у раманае даследуецца рабства як з’ява. Пагарда да яго праглядаецца амаль у кожным маналогу Неўрава, і суб’ект, і аб’ект прыніжэння аднолькава агідныя для мастака. Пазіцыя героя даволі катэгарычная, бо “раб волі не шукае” [4, с. 92], а таму “халопы не людзі. У іх, як у быдла, ярмо на карку. Яны яго ўсё жыццё валакуць і маўчаць. За кус хлеба, за лыжку поліўкі. І быдла той, хто быдлам чалавека робіць. Быдла быдлу патрэбнае” [4, с. 45].

Менавіта такім бачыцца Неўраву беларускі селянін: пакорлівым, ціхім, які жыве не розумам, а страхам і слова “воля” не ведае. Надзелены ён і адпаведнай знешнасцю: “<...> у мужыкоў, якія гнуцца пера панам, вусы вісяць канцамі да зямлі” [4, с. 73],

а постаці “ніцыя” [1, с. 71]. Гатоўнасць тутэйшага народа да рабства вытлумачваецца праз увядзенне гістарычных рэмінісцэнцый, хаця прапанаваная пісьменнікам каўзуальная залежнасць выглядае даволі хісткай: у XII стагоддзі на гэтых землях было Друцкае княства, дзе працвітаў гандаль рабамі, кроў якіх і цячэ ў жылах мужыкоў. Адметна, што тыя нешматлікія жыхары вёскі, якія хоць у нейкай ступені надзелены годнасцю – Гіра, Параска, Пракоп і яго сыны, Глафіра, – нетутэйшыя, што неаднаразова падкрэсліваецца аўтарам. Мастак заглыбляецца ў гісторыка-культурныя развагі, супастаўляючы ментальнасць, дакладней – схільнасць да пасіянарнасці, насельнікаў Малой і Бelay Русі, і вынікі гэтага параўнання не сучаваюць. Таму Неўраў не можа прыняць і зразумець вёску, як ні імкнецца. Спрабуе спасцігнуць душу народа праз яго мову, жыве аскетычна, па тутэйшых законах, усяляк дапамагае сялянам, абараняе іх перад Лупандзіным, шчодро, па маскоўскіх расцэнках, плаціць натуршчыкам, дае ўрокі жывапісу адоранаму хлопчыку, а мужык – той, дзеля каго тут жыве мастак, застаецца абываковым да яго творчасці: “Раней, як жыў у сталіцы, не хістаўся: каму пісаў, як не народу? <...> Прыйшоў – што ўбачыў, чым тут натхніўся, што зачаравала? Нават і найбліжэйшы з усіх Восіп, які дзесяць гадоў пражыў у доме, рабіў падрамнікі, нацягваў і грунтаваў палотны, з палітрай бачыў мастака штодзень, яго пакуты ў рабоце ведаў, нават і ён задумацца прымусіў: ці трэба мужыку мастацтва?” [1, с. 112].

Выключэнне складаюць толькі жанчыны гэтага краю, вобразы якіх выпісаны з асаблівай любоўю. Яны ўяўляюцца мастаку (а мова галоўнага героя ў рамане нярэдка зліваецца з мовай наратора) таямніцай – бо яны не рабыні, святымі – бо яны маці. Жанчыны надзелены ад прыроды больш тонкім разуменнем мастацтва і ў параўнанні з мужчынамі маюць больш годнасці. Магчыма, таму лепшае, што стварыў Неўраў за апошнія дзесяцігоддзе, – гэта эцюд Параскі, жанчыны, якая дапамагае мастаку па гаспадарцы і якую ён па-свойму кахае.

Сваю місію Неўраў бачыць у тым, каб узняць з калення тутэйшых сялян, у стварэнні карціны, дзе прататыпамі Рагвалода і яго вояў стануць вясковыя мужыкі. Мастак прыпадабняецца да біблейскага Майсея, які здольны прывесці свой народ да волі. У кантэксце разваг пра татальнае рабства соцыуму – і пан, і генерал, на думку пісьменніка, з’яўляюцца парабкамі ў цара – толькі мастак валодае ўнутранай свабодай. І хаця, здавалася б, Неўраў прыходзіць

да высновы пра дваістую сутнасць беларуса – воя і парабка, знаходзіць новы дом, завяршае працу над карцінай, урэшце ён свядома, не праз “капрыз нерваў” (пра гэта сведчыць той факт, што мастак раздае маёмасць, спальвае свае работы – падводзіць своеасаблівую рысу) выбірае смерць, што, на першы погляд, выглядае не зусім лагічна. Аднак у пралогу да рамана падаецца аўтаінтэрпрэтацыя трагічнага зыходу: “У нашай сітуацыі фізічная смерць ратуе духоўнае жыццё, і гэта – перамога жыцця над смерцю” [4, с. 43]. Гэтая перамога свабодалюбства і годнасці над пакорай і страхам уласціва толькі сапраўднай асобе. Як бачым, галоўная прычына самагубства – боязь мастака ператварыцца свайго антыпода – парабка.

Такім чынам, твор “Мастак і парабкі” В. Карамазава можна далучыць да раманаў пераходнага тыпу. Тут паяднаны рысы мастацкага жыццяпісу, літаратурнага партрэта, гісторыка-біяграфічнага рамана. Нягледзячы на моцны суб’ектыўны пачатак, твор валодае як эстэтычным, так і пазнаваўчым значэннем.

Спіс выкарыстаных крыніц

1 Карамазаў, В. Мастак і парабкі: раман / В. Карамазаў // Дзеяслоў. – 2011. – № 3 (52). – С. 44–129.

2 Казанцева, Г. В. Беллетризованные жизнеописания В. П. Авенариуса в контексте эволюции биографической прозы / Г. В. Казанцева. – Режим доступа: <http://www.famous-scientists.ru/list/10637>. – Дата доступа: 26.01.2012.

3 Карамазаў, В. 3-пад пяра пісьменніка / В. Карамазаў. – Рэжым доступу: <http://www.nv-online.info/by/190/printed/33916>. – Дата доступу: 26.01.2012.

4 Карамазаў, В. Мастак і парабкі: раман / В. Карамазаў // Дзеяслоў. – 2011. – № 2 (51). – С. 42–113.

5 Яскевіч, А. Віктар Карамазаў / А. Яскевіч // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. Т. 4, кн. 1. – 1966 – 1985 / НАН Беларусі, Аддз-не гуманітар. Навук і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы; навук. рэд. У. В. Гніламёдаў, С. С. Лаўшук. – Мінск: Бел. навука, 2004. – С. 571–593.

6 Пазнякова, А. Прэзентацыя новай кнігі “Мастак і парабкі” / А. Пазнякова. – Рэжым доступу: <http://karamazov.by/by/naviny.html>. – Дата доступу: 12.02.2012.

МАСТАЦКАЯ МАДЭЛЬ СВЕТУ Ё ПАЭЗІ ЯНА ЧЫКВІНА Ё КАНТЭКСЦЕ ІДЭІ ВІТАЛЬНАСЦІ

Я. Чыквін – паэт вечных тэм. Хаця вершы грамадзянска-палітычнай праблематыкі спарадычна сустракаюцца амаль у кожным зборніку аўтара, а ў кнізе “Жменя пяску” нават складаюць асобную плынь, яны, як правіла, не набываюць характэрнага для гэтага віду лірыкі публіцыстычнага ці сентэнцыйнага гучання, а падаюцца ў філасофскім плане. І ў гэтым памкненні аўтара да паслядоўнага адлюстравання сутнаснага, існага бачыцца не прэтэнзія на ўніверсальнасць, на магчымасць быць пачутым і запатрабаваным праз дзесяці- (ста-)годдзі, а ўсвядомленае размежаванне галоўнага і дробязнага, важнага і нявартага, пазачасовага і мінучага, праўдзівых каштоўнасцей і іх фальсіфікацый.

Калі прывесці ўвесь комплекс матываў лірыкі Я. Чыквіна да агульнага знамянальніка, можна ў найбольш агульным выглядзе сфармуляваць галоўны аб’ект мастацка-філасофскага доследу творцы – жыццё. Прычым апошняе прыцягвае паэта-мысляра не столькі ў якасці асэнсавання штодзённай ці гістарычнай практыкі чалавека ці соцыуму, колькі як феномен. Няцяжка заўважыць, што ў філасофска-эстэтычнай сістэме Я. Чыквіна яно з’яўляецца тоесным, адпаведным, ізаморфным самой рэальнасці, цалкам супадае з ёй у абрысах. Жыццё выступае сутнасцю свету, грунтуецца на ідэі сцвярджэння роўнасці паміж арганічнай і неарганічнай прыродай, усегульнай адушаўлёнасці матэрыі, наяўнасці здольнасці мыслення і адчування для ўсіх яе форм.

Падобныя ўяўленні былі распаўсюджаны яшчэ ў антычнасці, у мілецкай школе натурфілосафаў, а ў эпоху Новага часу гэтая тэорыя атрымала назву “гілазаізм” (ад грэч. hyle – рэчыва і zoe – жыццё). Вітальная канцэпцыя Я. Чыквіна, будучы тыпалагічна блізкай да згаданых поглядаў мысляроў мінулых стагоддзяў, у сваёй арыгінальнасці нашмат шырэй. Акрамя дрэваў, каменя, поля, рэчкі, дарогі і інш., у “жыццярэальнасць” паэт уключае і рэчыўна-прадметны свет, “другую” прыроду, штучна створаную рукамі чалавека; і духоўна-псіхічныя працэсы і з’явы; і абстрактныя паняцці – прадукт разумовай дзейнасці; і асобныя прыкметы і функцыі матэрыі ці свядомасці. Скажам, “ажыўленню” ў лірыцы Я. Чыквіна падлягаюць такія катэгорыі, як зайздрасць, данос,

радасць, душэўны боль, ідэі, цішыня, дух, любоў, сон, “вясновая спіраль” і “мройная магчымасць” і інш. Душой нярэдка надзяляюцца і тэмпаральныя атрыбуты: дзень, ноч, вясна, восень, лета, пятніца, урэшце, сам вобраз часу. Больш таго, “новую цялеснасць” у творчасці паэта набываюць нават нематэрыяльныя катэгорыі. Яны нараджаюцца, старэюць і паміраюць, перажываюць прагу і голад, працуюць і адпачываюць, засынаюць, маюць сэнсорныя адчуванні, іншымі словамі, валодаюць фізічнымі параметрамі. І тады: “Пятніца глядзіць на мяне спачувальна праз вокны сваёй памяці і // сама не ведае, калі падаць мне руку на развітанне” [1, с. 19]; мы “целам нашым кормім восень” [2, с. 94], а “Лета канае. Апошняя лета” [2, с. 91]; “Штогод падыходзіць пад хату // зялёнацелай амёбай поле // і просіць вады кварту // і мяккага ценю дрэваў” [3, с. 33] або “Расцякаецца паўсоннае // Цела цёплай чорнай рэчкі” [3, с. 65]. Паказальнымі ў такім разуменні рэчаіснасці выступаюць творы “Чорная віла”, “Феномен дня”, “Геаметрыя пятніцы”, “Трое вас. Трое нас”, “Элегія фаталізму”, “Беластоцкая элегія”, “Прыдарожны бар”, “Сонечная мяса”, “Жальба неадпаведнасці”, “Неспакметна выглянуўшы ў вечнасць...”, “Божая кароўка”, “Страла немінучасці” і шмат іншых. (Падрабязней пра адметнасць успрымання паэтам макра- і мікракосму гл. “Тэрмапілы”. 2003. № 7; “ЛіМ”. 2006. 20 студзеня).

Разам з тым існуе прынцыповая розніца паміж сцвярджаннем наяўнасці вітальнага пачатку рэчаіснасці і звычайнай для паэтычнага мыслення, у тым ліку і для Я. Чыквіна, вобразнасцю (адухаўленнем, персаніфікацыяй, алегорыяй). Калі ў першым выпадку карэляцыя паміж феноменамі жыцця і свету мае канцэптualaнае значэнне, то ў другім – падобная сувязь выконвае толькі стылёвыя функцыі. Параўнаем:

Старэе дзень! Старэе сон, старэе дух.
І свет аціх да музыкі на шыбе мух.
Састарылася сонца і агонь яго прытух...

Загнаны ў дупло, у змроку, як сава,
Лаўлю шчупальцамі антэн, дзе праўда, дзе мана
І як з крышталінак жывых расце
жывы феномен дня.

(“Феномен дня”)

Сонца ходзіць па хаце
цёпла-светлаю з’явай,
мякка душу адчыняе,
сцэле наўсцяж надзею:
Будзе жыць айчына
небам сваім і зямлёю!
Ёсць такая памклівасць!
Ёсць такая патоля!

(“Сонца ходзіць па хаце...”)

Безумоўна, ключавымі для разумення пазіцыі творцы з’яўляюцца наступныя сэнсава блізкія, ёмістыя выразы: “Было адно жыццё паўсюль, і ведала сяло, // Што акрамя жыцця на свеце больш няма нічога” [3, с. 39]; “То паўсюль, паўсюль жыццё жыццём дажджыць // І мяне ад берагоў сваіх абараняе” [2, с. 267]; “Паўсюль жывое нешта і бязмернае жыло // І варушылася бязгучна, нібы поле” [4, с. 22]. Увогуле, афарыстычнасць – адна з адметных рыс стылю Я. Чыквіна. Па нашым цвёрдым перакананні, з асобных вершаваных радкоў паэта можна скласці невялікі слоўнік лаканічных анталагічных формул. Прыведзеныя цытаты належаць да розных перыядаў творчасці аўтара і з’яўляюцца сімптоматычнымі для адлюстравання таго факта, што думка аб вітальнасці свету не выпадковая, а магістральная ў яго філасофска-эстэтычнай канцэпцыі.

Паняцце “жыццё” ў паэзіі Я. Чыквіна не пазбаўлена і значэння “прамежак існавання”, “лёс”. Шматзначнасць гэтага вобраза заяўлена і ў назве кнігі выбранага, куды ўвайшло ўсё лепшае з напісанага аўтарам – “Адно жыццё”. Слова “адно” адначасова прачытваецца і як “адзінае, непаўторнае”, і як “толькі, вакол, паўсюль”. Так ці інакш прага-радасць існавання, любоў да жыцця (=свету) ёсць асноўны пафас і ідэя лірыкі Я. Чыквіна. Пачынаючы са зборніка “Кругавая чара”, яна нярэдка дэкларуецца адкрыта, прама (вершы “Раздвоенасць, “Божая кароўка”, “Прагнасць жыць паўсюль...”, “Прымірэнне”, “Мы жывём. Якая радасць гэта!”, “Асіметрыя”, “Праз нас жыццё...” і інш.). У ранняй лірыцы ідэя любові да “жыццясвету” рэалізуецца праз па-майстэрску створаныя вясковыя пейзажы, напісаныя з вялікім захапленнем і зачараваннем усім існым на зямлі. У іх аснове, на нашу думку, ляжыць не так фатаграфічнасць, як жывапіснасць, уменне аўтара выхапіць з агульнай карціны самыя красамоўныя дэталі, дэкарыраваць рэчаіснасць, пэўным чынам “узбагаціць” малюнак. На карысць гэтай думкі гаворыць і адмысловая – лілова-сіне-фіялетавая – колеравая гама вершаў з прыродапісальным кампанентам. Тыповы ўзор чыквінскага пейзажу абавязкова суправаджаецца ўлюбёнай палітрай імпрэсіяністаў:

Лета кароткае. Просінь над краем.
Музыкай тхне, зямля ў фіялетах.

У вечнасці ўсе мы жывем-паміраем
Няўлоўна штодзённа, нячутна – як лета [2, с. 91].

Колерам у паэзіі творцы рэдка надаецца сімвалічнае значэнне, але функцыі знакаў – амаль заўсёды. Як правіла, пэўныя фарбы ўказваюць на канкрэтны настрой лірычнага героя: зялёны – на смутак, чырвоны – на боль і адзіноту, жоўты асацыятыўна звязваецца з жахам, шэры – з жалем, урэшце, ружовы абазначае чысціню і цялеснасць, а сіняя гама – надзею, каханне і само жыццё. Менавіта з дапамогай колераў-знакаў паэту ўдаецца пераканаўча, калі не сказаць віртуозна, перадаваць унутраны стан свайго персанажа ў той ці іншы момант яго існавання, ствараючы так званы “пейзаж душы”. Тут трэба адзначыць яшчэ адну рысу адметнай, элегантна-складанай манеры пісьма Я. Чыквіна. Многія яго вершы пры ізаляваным, асобным разглядзе ўспрымаюцца сэнсава цямянымі, нагружанымі індывідуальна-аўтарскімі асацыяцыямі, якія, здаецца, амаль не падлягаюць адэкватнай інтэрпрэтацыі. Да прыкладу:

Пераміг серабрын, сапфіры імкнуць у чэрнь,
Смарагды раслін выносяць вохравасць лета,
Пазалота палёў аблямаваных фіялетам
І штосьці нябачнае рэкамі дзён цячэ [1, с. 11].

Насамрэч арыгінальныя перыфразы, метафарычная нагружанасць тэксту лёгка расчytваюцца ў кантэксце іншых вершаў аўтара, паддаюцца трактоўцы з улікам празрыстай семантыкі ранейшых “ясных” вобразаў. Іншымі словамі, аднойчы (ці некалькі разоў) даўшы чытачу своеасаблівую падказку, тлумачэнне пабудовы метафары, Я. Чыквін кладзе яе ў аснову другой. І тады з’яўляецца вобраз “жоўтых дзён, хларафільных гадзін” [3, с. 21] або наступная мініяцюра: “Свяча рассвятляе ноч. // Ноч паглынае свячу: // Ключе птах ружовы куст” [5, с. 16]. Безумоўна, названая адметнасць тычыцца не толькі каларыстыкі (на падобным прынцыпе грунтуецца, дарэчы, і славутае “ўпаўшае восем”).

У стварэнні “пейзажу душы” найбольш уражвае выкарыстанне фантазмагорыі – яшчэ аднаго прыёму авангарднай

эстэтыкі. Аўтар звяртаецца да яе для больш выразнай перадачы вострых, надзвычай балючых перажыванняў героя. Гэта можа быць так званы “памежны” стан свядомасці падчас хваробы (“Мой чырвоны боль...”, “Шпіталь” і інш.):

Мне рукі забралі абедзьве, найменей,
І вярбе аддалі за акном.

<...>

Таму там на голлі зялёнай слівы
Вешаўся нехта вельмі шчаслівы,
А побач кнігу пісаў шалёны [5, с. 34].

Узнікненне фантазмагарычных карцін пераважна звязана з распаўсюджаным матывам у лірыцы Я. Чыквіна, што ў еўрапейскім літаратуразнаўстве займеў назву *ubi sunt* – туга па страчанаму (вершы “Тапелец”, “Пацалунак”, “Даўно нежывы бацька полем ідзе...”, “На дзень марозны” і інш.). Менавіта жаль ад немагчымасці вярнуць былое, бяссілле чалавека перад знешнімі абставінамі, балючасць успамінаў псіхалагічна дакладна перададзены праз алагічныя, мудрагеліста-пачварныя малюнкі.

Памяць як мастацкі вобраз нязменна асацыіруецца ў паэта з воднай стыхіяй. Так, увасабленнем светлага суму па мінулым выступае дождж (“Свяшчэнны дождж”, “Чалавек дажджу”, “Даўні вечар шуміць за вакном...” і інш.), сімвалам настальгічнага пачуцця – святая студня (аднайменны вянок санетаў). Аднак успамін нярэдка становіцца катаваннем для лірычнага героя, і тады ўзнікае вобраз “тапельца ў цінах” і прыходзіць разуменне, што былое адчыняе “брамы ўспамінаў нашых – нашу апраметную” [2, с. 92]. Урэшце паэт-філосаф прыходзіць да высновы аб заканамернасці стратаў і набыткаў у жыцці, што выяўлена ў чарговым афарызме:

Усё змяняецца: луг пераходзіць у рэчку,
Жыццё – у смерць, жанчыны – ва ўдовы,
Сонца з пяском – у грэчку мядовую,
І толькі малітвы жаночыя – у спрэчку з Богам [2, с. 73].

Роздумы над разбуральнай сілай часу, рух якога немагчыма спыніць, на пачуццёвым узроўні усё ж выклікаюць пратэст

лірычнага героя, хоць ён і ўсведамляе адсутнасць выйсця, метафарычна выяўленую вобразе дома “без дзвярэй, без тынку і без вокан” [2, с. 7] (“А дом наш..”) ці распырсканай вады, якую нельга ўжо сабраць у посуд (“Насільшчык амфары”). Невыпадкава тэма вяртання распрацавана ў Я. Чыквіна так шырока, як, бадай, мала ў каго з сучасных псіьменнікаў. Яна ўтрымлівае цэлы комплекс матываў. Гэта і жаданне адраджэння сваёй Айчыны, якое трансфармуецца ў атрыбутыўны для ўсёй паэзіі “белавежцаў” “комплекс Адысея”, і арфічныя матывы, звязаныя з імкненнем адваротнага перасячэння мяжы смерці, і традыцыйны матыў вяртання ў маладосць праз каханне, і пошукі страчанага раю – туга па першароднаму вясковаму свету, звязанаму з бесклапотным дзяцінствам.

Настойлівая інтэнцыя да адваротнага руху кола, фігура якога пакладзена ў аснову згаданай тэмы і з’яўляецца дамінантнай у мастацкай мадэлі свету Я. Чыквіна, актуалізуе даўнюю палеміку ў асяроддзі даследчыкаў адносна мэтаскіраванасці / бязмэтнасці руху яго лірычнага героя. На наш погляд, правамерныя абодва сцверджанні, паколькі галоўнае для паэта не накірунак, а сама дынамічнасць. “Я рухаюся, значыць, я існую” – такому закону падпарадкавана ў паэзіі Я. Чыквіна рэальнасць. І менавіта гэта ёсць першая і вызначальная прыкмета жыцця, гімнам якому з’яўляецца ўся вершатворчасць аўтара.

Спіс выкарыстаных крыніц

- 1 Чыквін, Я. Кругавая чара / Чыквін Я. – Беласток: “Белавежа”, 1992. – 50 с.
- 2 Чыквін, Я. Адно жыццё / Чыквін Я. – Беласток: “Белавежа”, 2009. – 304 с.
- 3 Чыквін, Я. Крэйдавае кола / Чыквін Я. – Беласток: “Белавежа”, 2002. – 72 с.
- 4 Чыквін, Я. Гусак і гусыня / Чыквін Я. // Тэрмапілы. – 2009. – № 13. – С. 20–25.
- 5 Чыквін, Я. Свет першы і апошні / Чыквін Я. – Беласток: “Белавежа”, 1997. – 54 с.

СУДЛІТЭКСПЕРТЫЗА: РЭЦЭНЗІІ І ЛІТАРАТУРНАЯ КРЫТЫКА

ЗАБІЦЬ У САБЕ БОНЗУ

(А. Паплаўскі. Бонза. “Маладосць”. 2009. № 6)

Аповесць “Бонза” А. Паплаўскага належыць да таго кола твораў, якія ў пэўным сэнсе правакуюць чытача. Парадаксальнае спалучэнне формы *споведзі* (адкрытага паказу прыроды чалавечай грахоўнасці) з глыбіннай, падтэкставай *пропаведдзю* (сцвярджэннем духоўнасці і неабходнасці ачышчэння), натуральна, выклікаюць розную рэакцыю, прымушаючы сумнявацца ў правільнасці інтэрпрэтацыі аўтарскіх вобразаў. Недарэмна таленавіта напісаная аповесць атрымала палярныя ацэнкі крытыкаў у перыёдыцы, а ў інтэрнэт-прасторы палеміка набыла яшчэ большую экспрэсіўнасць (зрэшты, адмоўная рэклама ў сённяшняй сітуацыі не менш дзейсны PR-ход). Абагульняючы канцэпцыі крытыкаў, зазначым, што аповесць уяўляе сабой гісторыю аднаго прыніжэння-дэградацыі-дысацыяцыі / цярплівасці-пакоры-самапазнання асобы (у адпаведнасці з чытацкім вопытам і эстэтычным густам патрэбнае падкрэсліць).

Нягледзячы на свецкі характар апаведу, прыземленыя, бытавыя дэталі, для мяне відавочна, што А. Паплаўскі спрабуе правесці свайго героя Алега па шляху выпрабаванняў да спасціжэння хрысціянскіх (яны ж агульначалавечыя) ісцін: ад пакутаў і прыніжэння да пераадолення крыўды як паказчыку самалюбства і даравання ворагу свайму; ад страху і недаверу да асэнсавання ўласнай годнасці; ад нянавісці да варожага, жорсткага і несправядлівага свету да ўсведамлення сусветнай гармоніі і прыгажосці. Трэба сказаць, што ў большасці эпизодаў “перараджэнне” героя выглядае даволі пераканаўча і псіхалагічна матывавана.

Ужо сама назва аповесці прыхавана апелюе да рэлігійнай праблематыкі. Хто такі бонза? Галоўны манах у будысцкім храме (чытай: нехрысціянін). У творы персанаж з такой мянушкай, дадзенай па той прычыне, “*быццам бы яго бацька па*

нацыянальнасці мангол”, становіцца “заклятым сябрам” галоўнага героя, на працягу многіх гадоў атручваючы яму жыццё. Сям’я Бонзы прыехала аднекуль з-пад Пскова, і з’яўленне новага суседа, асоба якога неадольна прыцягвае Алега, паступова і няўхільна мяняе светапогляд і мараль хлопчыка. Разам з тым дзіцячая душа ўжо падрыхтавана да гэтага адзінотай і нелюбоўю бацькоў, што і прыводзіць, па словах самога героя, да працэсу яго дэградацыі. Даследуючы вытокі чалавечага падзення (а дзіцячым гадам прысвечана амаль палова аповесці “Бонза”), А. Паплаўскі свядома ці не развівае комплекс матываў аднайменнага апавядання А. Купрына. У апошнім прычынай душэўнай драмы – незаслужанага пакарання – маленькага хлопчыка таксама становіцца бонза – парцалёная статуэтка. Ідэя несправядлівасці дарослага свету, чалавечага непаразumenня, скразная і ў аповесці беларускага аўтара, узмацняецца агульнай святочнай атмасферай хрысціянскага даравання: падзеі невыпадкава адбываюцца на Вялікдзень.

Дайшоўшы да фіналу і даведаўшыся, што “Бонза – гэта я. А я – гэта Бонза”, чытач пачынае асэнсоўваць твор у ракурсе ментальнай мадэлі рэальнасці. Па сутнасці, А. Паплаўскі ўздымае праблему “дзвюх душ”, заглыбляючыся ў адрозненне ад М. Гарэцкага не ў нацыянальна-сацыяльныя аспекты, а ў маральна-псіхалагічную сферу. Увасабляючы двойнікоў, аўтар абірае ўдалую метафару ценю – адбітку, непарыўна звязанага з арыгіналам, у той час як іншыя традыцыйныя функцыянальна блізкія вобразы ў літаратуры (люстэрка, партрэт, паверхня вады, поўня і г. д.) ствараюць эфект раз’яднанасці. Іншымі словамі, перад намі не антыподы, а люстраная пара, якая арганізоўваецца ў адзін складаны характар. Магчыма, Бонза – гэта няспраўджаныя імкненні героя, яго самапраклён, “мелкий бес” (пекла, як і рай, паводле Бібліі, знаходзяцца ўнутры самога чалавека). Разам з тым абодва героі – малапрывабныя асобы. Нават іх палярныя рысы – лёкайская псіхалогія Алега і дэспатызм яго вечнага спадарожніка – у аднолькавай ступені выяўляюць духоўнае ўбоства носьбітаў. А таму фізічнае ці маральнае знішчэнне Бонзы не верне герояю страчанай гармоніі з сабой і светам, і ён адмаўляецца ад помсты.

Як прыхаваныя алюзіі-адсылкі да евангельскіх прытчаў, так і шматлікія вобразы-знакі, звязаныя з хрысціянскай культурай,

арганічна ўпісваюцца ў агульную структуру тэксту, і канцэнтрацыя іх бліжэй да развязкі ўзрастае. Здаецца, усё зразумела. І усё ж аповесць пакідае неадназначнае ўражанне. У сваім імкненні да духоўнага прасвятлення шляхам спасціжэння біблейскіх ісцін Алегу ўдаецца вярнуць чысціню думак і прагу да жыцця, велікадушна дараваць ворагу, г. зн. забі(-ы)ць у сабе Бонзу, але палюбіць бліжняга свайго ён не здольны. Можа, таму што ісціна, па перакананні аўтара, *“у пераважнай большасці адносная”*?

(ЛіМ. – 2010. – 5 сакавіка. – С. 7)

ТЭАТРАЛЬНЫ РАМАН, АБО ЯК ПРЫГАТАВАЦЬ НАСТОЙ АД БЯСПАМЯЦТВА

(Я. Коней. Здані Гарадніцы. “Маладосць”. 2009. №№ 1 – 2)

Гістарычная проза ў пэўнай ступені звязана з міфатворчасцю. Апошняя вынікае з умоўнасці літаратурных персанажаў і сітуацый, а таксама суб’ектыўных уяўленняў аўтара пра эпоху. Падобнага меркавання пра спецыфіку ўвасаблення тэмы мінулага прытрымліваецца і аўтар аповесці “Здані Гарадніцы” Я. Коней, што выяўлена ў творы і прама (*“...кожны <...> бачыць у гісторыі тое, што хоча ўбачыць”*), і ўскосна, праз сумяшчэнне легенды і рэалістычных (навукова-папулярных?) нататкаў пра сапраўдныя падзеі першай паловы мінулага стагоддзя. Любоўна-авантурны сюжэт аповесці аўтар “абцяжарвае” высокай і, на жаль, заўсёды актуальнай, хоць і не аднойчы, яшчэ ад Я. Баршчэўскага, паўторанай, ідэяй неабходнасці захавання беларусамі памяці пра мінулае. Праўда, фармулюецца яна сентэнцыйна: *“Бяспамяцтва – наша адметная рыса”*. Або: *“<...> абьякаваць да сваёй мінуўшчыны – наша адмысловая рыса”*. Нават зварот да вобразаў зданяў (у цэлым удалы для данясення ўказанай вышэй ідэі) падлягае аўтавытлумачэнню: *“Мне часам здаецца, што здані гэтых забітых і неадпетых зараз блукаюць у сутарэннях нашага тэатра. Быццам крыўдуюць на наша бяспамяцтва”*.

Гісторыя тэатра на Гарадніцы, якая знаходзіцца ў цэнтры твора, паказваецца на фоне пераломных падзей у лёсе краіны. Аўтар выяўляе зайздросную абазнанасць у абраным перыядзе – ад нюансаў палітычнага, эканамічнага і культурнага жыцця, рэлігійнага і нацыянальнага пытанняў (якія, дарэчы, набываюць адмысловую трактоўку) да дэталёў кшталту розніцы колераў афіцэрскіх пятліц. Разам з тым колькасць інфармацыі, маштабнасць ахопу падзей у спалучэнні з вастрынёй і разнастайнасцю сюжэтных калізій, якіх, без перабольшвання, хапіла б на тры аповесці, наводзяць на думку, што перад намі накіды някепскага рамана. Так, многія эпізоды, якія толькі пазначаны ў творы, патэнцыйна маглі б аформіцца ў асобныя лініі-гісторыі. Гэта і першы арышт галоўнага героя Пётры Куцыёнка з наступным “цудадзейным” вызваленнем, і “*лаканічны апавед*” персанажа пра падарожжа па Еўропе і Амерыцы, і нетрывіяльна ўвасобленая думка пра паўтаральнасць гісторыі (каханая Куцыёнка, актрыса Апалонія Дарэўская, з’яўляецца цёзкай знакамітай танцоўшчыцы тэатра Тызенгаўза), і казка-легенда пра Зорку і Жабку, і інш.

У меншай ступені пераконвае ў сваёй праўдзівасці і псіхалагічнай дакладнасці вобраз галоўнага персанажа. Відавочна, аўтар імкнуўся стварыць складаны і супярэчлівы характар. Куцыёнак надзелены наборам самых разнастайных якасцей. Гэта адораны артыстычна, прычым ва ўсіх галінах мастацтва, чалавек; самабытны філосаф, які сыпле афарызмамі, цытуе Ніцшэ і Ласалэ; паліглот, які свабодна валодае некалькімі мовамі. Праўда, дзе Пётра заканчваў “свае ўніверсітэты”, застаецца незразумелым, бо “*вучыўся гімназіст Куцыёнак пасрэдна*”, за артыкул у “Нашай ніве” яго “*адлічылі з гімназіі з «воўчым білетам»*”, а вечная нястача наўрад ці дазваляла герою купляць кнігі (хіба толькі ён меў магчымасць чытаць “*дзённікі, дыярыушы ды ўспаміны некаторых яснавяльможных жыхароў Наднямоння*” пад час працы апальшчыкам у архіве).

За свае патрыятычныя перакананні Куцыёнак цярэў не аднойчы. Схільны да суіцыду, ён урэшце скарыўся і прыняў як належнае сваё гаротнае існаванне: “*Такая мая планіда, – спакойна вымавіў статыст. – Можна абурацца, крыўдаваць, енчыць. А можна прыняць жыццё як ёсць...*” Жыццёвая філасофія персанажа – “*стаіцца – <...> цішэй травы*” і “*<...> сядзець ціха.*”

Як мыш пад венікам,” – нагадвае пазіцыю прамудрага пяхкура М. Салтыкова-Шчадрына. Тым не менш за свае крыўды Куцыёнак помсціць наколькі ціха і незаўважна, настолькі ж і жорстка. Яго зброя – настоі з зёлак, лекавыя і атрутныя ўласцівасці якіх ён дзякуючы сваёй бабулі-знахарцы ведае бездакорна. У выніку па прычыне “*дзіўнай інфекцыі*” вымушаны пакінуць працу дырэктар, а пасля – інспектар згаданай вышэй гімназіі, ад “*сардэчнага прыступу*” памірае Бенедыкт Заяц, які вырашыў напісаць данос на Дарэўскую і яе мужа. Нарэшце, у арганізацыю апошняга забойства (па разліках – Гімлера, а насамрэч – Гёца), герой уцягвае і Апалонію.

Калі насычанасць элементамі прыгодніцтва сведчыць пра руплівую працу ў накірунку надання твору займальнасці, то любоўная лінія выпісана аўтарам схематычна. Тое ж можна сказаць і пра сам вобраз Дарэўскай. Імклівыя метамарфозы яе адносіна да Куцыёнка – ад гідлівасці да шчырага кахання – па меншай меры выглядаюць ненатуральна. Асабліва расчароўваюць штучна змайстраваныя размовы паміж гэтымі персанажамі. Варта паасобку прачытаць рэплікі Пётры і Апалоніі, каб пераканацца ў ілюзіі дыялогу. У большасці выпадкаў Дарэўскай належаць толькі лаканічныя заўвагі ці пытанні, якія сведчаць пра яе прысутнасць у тых эпізодах, дзе гучаць доўгія філасофскія, часам пафасныя, прамовы Куцыёнка. Відавочна, апошні “надзелены паўнамоцтвамі” гаварыць ад імя аўтара.

Але галоўнае – аповесць Я. Конева пераконвае: нецікавых эпох у гісторыі не бывае.

(ЛіМ. – 2010. – 19 сакавіка. – С. 7)

ГУЛЬНІ БЕЗ ПРАВІЛ: ДВА ПЛЮСЫ І АДЗІН МІНУС (С. Мінскевіч. Рок@нат. “Маладосць”. 2010. № 2)

Як слушна заўважыў французскі класік, няма блagіх жанраў, акрамя нуднага. Не выклікае сумненняў, што чытачам новай аповесці-фэнтэзі “Рок@нат” С. Мінскевіча нудзіцца не давядзецца.

Востра-дынамічны сюжэт твора, максімальная ступень “шчыльнасці” прыгодніцкіх элементаў на старонку тэксту, парадаксальна-нечаканыя павароты дзеяння адпавядаюць папулярным у сённяшняй кінаіндустрыі слоганам, кшталту “калі вы здагадаецеся, што будзе далей, мы вернем вам грошы”. Не выключана, што займальнасць і падманная лёгкасць аповеду ў спалучэнні з рэпутацыяй фэнтэзі як жанру прымітыўнага, заснаванага на культурных матрыцах і штампах, могуць сфарміраваць уяўленне пра “Рок@нат” як пра твор масавай (тут: пара-, псеўда-) літаратуры. Безумоўна, аповесць не прэтэндуе на статус інтэлектуальна-філасофскай чытанкі, але і геданістычнай функцыяй мастацтва не абмяжоўваецца. Змястоўнасць твора звязана якраз з закладзеным у аснову паэтыкі тэксту гульнёвым прынцыпам, парушэннем канонаў і правіл (як тут не ўзгадаць выказванне А. Луначарскага пра тое, што гульня ёсць “аснова ўсёй чалавечай культуры”).

Імкненне С. Мінскевіча адысці ад стэрэатыпаў праступае найперш праз сінтэтычную жанравую прыроду аповесці. Падзагалавак твора – “фэнтэзі ++” – абазначае, паводле слоў самога аўтара, “*сумесь сайнс-фікшн, трохі кіберпанку і фэнтэзі*”. Калі абмінуць палемічнае пытанне родава-відавых суадносін паміж першымі дзвюма літаратурнымі з’явамі, можна цалкам пагадзіцца і з наяўнасцю якаснага ўзроўню жанравай кантамінацыі ў аповесці, і з колькасцю плюсаў-бонусаў, пазначаных пісьменнікам. У творы сумяшчаюцца дзве розныя прасторы – навукова-фантастычная і фэнтэзійная. На Кермендзе – адным са спадарожнікаў далёкай планеты, што выглядае з космасу як “*блакітны шар, ахутаны ватай аблокаў*” і мае красамоўную назву Зея, – з’яўляецца загадкавы аб’ект дзіўнай няроўна-круглай формы, падобны да гіганцкага грэцкага арэха, відаць па ўсім, іншапланетнага паходжання. Шматлікія спробы людзей пранікнуць у *рок-нат* (англ. скала-арэх) беспаспяховыя. Урэшце знаходзіцца “моцны арэшак” – Ял Днеж Смоўж, які, пераадольваючы ўсе перашкоды, трапляе ўнутр... і аказваецца ў населеным фэнтэзійнымі расамі сімпатычных гмунаў і агідных гвіблаў, блізкім да феадальнага свеце, дзе і працягваюцца прыгоды героя.

Альтэрнатыўнай рэальнасці рок-ната не ўласціва такая часава-прасторавая маштабнасць, як, скажам, Міжзем’ю Дж. Р. Р. Толкіена

ці Земнамор’ю Урсулы Ле Гуін, прычынай чаму – лакальнасць, замкнёнасць выдуманай краіны межамі зоркалёта. Тым не менш мадэль фэнтэзійнага свету прадумана аўтарам дэталёва. Гэта і тыповыя для жанру экзатычныя відарысы са сталактытавымі пячорамі і горнымі ланцугамі, чорна-ружовая каларыстыка і панарамнасць у падачы пейзажаў (што замяняе ўлюбёныя для аўтараў фэнтэзі геаграфічныя карты); і арыгінальная міфалогія і фальклор рас, што насяляюць рок-нат, іх знешні выгляд, моўныя адрозненні, светапогляд, традыцыі і ўклад жыцця; магічныя магчымасці і артэфакты; і прысутнасць у фаўне істот “няпэўнай заалагічнай арыентацыі”, як любяць жартаваць прыхільнікі жанру; і інш. У сваю чаргу, у поўнай адпаведнасці з законамi science-fiction падаецца рэальнасць Зеі, дзе касмічныя шлюпкі, бластэры, галаграмы замест тэлебачання, тэхніка кланіравання – звыклія ў сваім выкарыстанні здабыткі цывілізацыі. Але дзве прасторы звязаны паміж сабой не толькі матывам квеста (вандроўкі – пошуку – місіі), яны падобныя болей, чым здаецца на першы погляд. Містычны сярэднявечны свет рок-ната насамрэч аказваецца камп’ютарнай сімуляцыяй. Такі прыём наводзіць на думку, што перад намi адметная (новая адважуся сказаць толькі ў дужках) разнавіднасць тэхнафэнтэзі.

Квазіпрастора, віртуальная рэальнасць – адзінае, што яднае твор з кіберпанкам, але гэтыя прыкметы характэрны і для многіх камп’ютарных гульняў action-adventure, эстэтыка якіх відавочна паўплывала на з’яўленне “Рок@ната”. Цяжка не заўважыць адметную экспазіцыю-легенду (у тым сэнсе, што ўкладваюць у гэтае слова геймеры); герояў, якіх можна забіць “не да канца” (Сог, Артахор) ці якія валодаюць некалькімі жыццямі (а ў аповесці нароўні з аўтэнтчным персанажам дзейнічаюць два яго клоны і нават сімулякр – клон клона); нарэшце, шматстайныя галаваломкі, што даводзіцца рашаць героям для пераадолення перашкод пад час падарожжа.

Інерцыя ўспрымання фэнтэзі як жанру беззмястоўнага пераадольваецца дзякуючы расшыфроўцы сімволікі і літаратурных алузій. Аўтарскія тэкставыя “рэбусы” не абмяжоўваюцца рэмінісцэнтна-цытатным канструктарам, хаця, пачынаючы ад “Гэта здарылася ў далёкай-далёкай планетарнай сістэме...”, што да болю нагадвае культавае “In a galaxy far far away...”, да

службовых вобразаў крылатых гепардаў (рэверанс у бок “кошкаккрылых” Урсулы Ле Гуін), чытач мімаволі ўцягваецца ў такія асацыятыўныя гульні. Маніпуляцыя сімваламі трохкутніка, ростаняў, лабірынта, мноства матываў, звязаных з лічбай 2, фантамаў-міражоў і інш. дазваляе пісьменніку ўзняць шэраг сур’ёзных праблем. Гэта даследаванне парадоксаў чалавечай падсвядомасці і адноснасці добра і зла, ідэя Голема і тэма вечнага вяртання, праблемы чалавечай камунікацыі і псеўдагуманізму, псіхалагічныя аспекты кланіравання і апазіцыя “прырода – цывілізацыя”. Пэралік можна доўжыць. Аднак ідэя твора не ляжыць на паверхні, бо С. Мінскевіч не дае сваіх варыянтаў адказаў на складаныя пытанні, ён толькі фармулюе іх. Асабліва захапляе майстэрская “эксплуатацыя” пісьменнікам вобраза смаўжа, які трансліруе цэлы спектр значэнняў і з’яўляецца нават у назве твора (знак @ у многіх моўных культурах, у тым ліку беларускай, чытаецца як слімак, смоўж), дзе злучае мёртвае і жывое (скала-арэх).

І ўсё ж перспектывы развіцця айчынай фэнтэзі звязаны не толькі з парушэннем правіл. Неабыхавы чытач аповесці “Рок@нат” абавязкова задасца пытаннем, калісьці хваляваўшым самога пісьменніка: *“Тут безліч водараў – дзе ж беларускі дух?”*

(ЛіМ. – 2010. – 2 красавіка. – С. 7)

MAGISTER LUDI I БУРЫМЭ **(проза Югасі Каляды)**

Інтэрпрэтацыя мастацкага твора ў многім нагадвае бурымэ. Зыходныя рыфмы тут – велічыня канстантная, а тэкст у кожнага атрымліваецца свой. І чым больш каларытна-нязвыклымі будуць адпраўныя словы, тым больш узнікне разнастайных асацыяцый. Творчасць маладога, але, безумоўна, яркага празаіка Югасі Каляды выклікае самыя розныя ацэнкі: ад нараканняў на адсутнасць філасафічнасці, паўтаральнасць прыёмаў (Зм. Вішнёў) і аднабаковасць тэматыкі, зацягнутасць сюжэта (Н. Якавенка) да

арыгінальнасці мастацкіх падыходаў у раскрыцці вечных тэм (І. Шаўлякова) і “тэрапеўтычнага” эфекту (А. Бязлепкіна). Дадае гэтым разыходжаннем ва ўспрыманні і спалучэнне падкрэслена “лёгкага”, (сама-)іранічнага стылю аповеду з відавочнай устаноўкай пісьменніцы на інтэртэкстуальнасць.

Апошняя мае складаную прыроду, патрабуючы ад чытача ўліку аўтарэмінісцэнцый, што дазваляе ўспрымаць усю прозу Ю. Каляды як адзін цэласны твор. Складваецца ўражанне, нібыта кожным новым апавяданнем пісьменніца дапісвае той ці іншы раздзел (часцей мідквэл) свайго маштабнага дзённіка-хронікі. Магчымасць далейшага працягу, своеасаблівы эфект “серыяльнасці”, закладзены ў тэксты першапачаткова. Скажам, апошняе апавяданне “Слова не з майго лексікону”, надрукаванае ў сакавіцкім нумары “Маладосці”, з аднаго боку, працягвае нізку твораў пра калізіі кахання людзей розных нацый (“Затрымка рэйсу”, “Жыццё Лёлі”, “Жоўты аўтамабіль”), з другога – мае вытокі сюжэта ў трылогіі “Лета”: *“А сцэнар, дарэчы, створаны на «ўласным матэрыяле»! Я маю на ўвазе свайго хлопчыка з Парыжа, з якім у нас ужо цэлыя два месяцы доўжыцца палкі віртуальны раман. Праўда, мяне крыху бянтэжыць той момант, што мы адно аднаго ніводнага разу не бачылі (фоткі не лічацца)”*.

На першы погляд, канцэпцыя творчасці Ю. Каляды замыкаецца на мікрасвеце яе гераіні, на прыватным-паўсядзённым-бытавым, і насамрэч не прэтэндуе на раскрыццё глабальных анталагічных праблем. Шукаць “чорную котку ў цёмным пакоі” (жаданую філасафічнасць), між тым, варта. Даследуючы парадоксы і заканамернасці чалавечай псіхалогіі, пісьменніца праз звычайныя, немудрагелістыя сітуацыі распавядае пра складаныя рэчы: “новае страчанае пакаленне” і праблемы чалавечай камунікацыі, прычыны парушэння межаў асабістай прасторы і залежнасць ад бліжняга, адказнасць (амаль паводле Экзюперы) за тых, хто ў нас закаханы і інш.

Больш таго, кожны твор Ю. Каляды мае сваю эмацыйна-сэнсавую дамінанту – пісхалагічны стан “паддоследнага” героя, што “*прэпарыруецца*” пісьменніцай. Гэта, да прыкладу, непаразумеўна-адзінота ў апавяданні “Зялёны акіян, залатыя бурбалкі”, чаканне – у трылогіі “Лета”, здрада ва ўсіх яе іпастасях – у творы “Таварняк на абводнай каляіне”, пачуццё настальгіі –

у цыкле “Пакаленне 0”. Цалкам адпаведная “псіхалагічнай прозе” і інтэлектуальная, супрацьпастаўленая шэраму натоўпу, эксцэнтрычная гераіня, якая, відавочна, належыць да лірычнага тыпу (не дзіўна, што апошнім часам аўтарка пачала сцвярджаць сябе ў галіне паэзіі).

Псіхалагізацыя агульнай карціны свету ажыццяўляецца таксама за кошт вобразаў і хранатапічных мадэлей, якія вандруюць з твора ў твор. Маецца на ўвазе прыхільнасць да адлюстравання урбаністычнай прасторы (дарэчы, заўсёды геаграфічна канкрэтызаванай), вобразаў гадзінніка, тэлефона, фігуры замкнёнага кола, броўнаскага руху пры пастаянным выбудоўванні гераінямі планаў і стратэгий, абавязковай каляднай ёлкі, выпадковых сустрэч, “какетлівага дзявочага суіцыду” (выраз А. Хадановіча). Іншымі словамі, мастацкі свет Ю. Каляды характарызуецца пазнавальнасцю (не блытаць з паўтаральнасцю).

Улюбёным падыходам пісьменніцы да кампазіцыйнай арганізацыі матэрыялу, што асацыятыўна адсылае да творчасці аднаго з яе літаратурных настаўнікаў – Г. Гесэ, з’яўляецца метатэкст. Колькасць такіх сюжэтаў у сюжэце якраз і выклікае нараканні на паўтаральнасць і хісткасць падзейнай лініі твора. Аднак адмаўленне ад гэтага прыёму разам з пошукам празрыстага сюжэта не паспрыяла ўзмацненню навістыванасці. Да прыкладу, у цыкле “Пакаленне 0” апавед набыў прыкметы журналістыкі, у казцы-меладраме-дэтэктыве “Таварняк на абводнай каляіне” залішняя прастата сюжэта кампенсавана толькі арыгінальнай формай яго разгортвання.

На мой погляд, навістыванасць, нават у дачыненні да падачы самых нязначных фактаў, з самага пачатку была характэрна творчасці Ю. Каляды. Чаго варты хаця б бой з жукамі ў трылогіі “Лета”, які апісаны настолькі займальна і з такім тонкім гумарам, што, займаючы дзве старонкі, цалкам авалодвае ўвагай чытача. Сакрэт нейкай асаблівай абаяльнасці і моцнай энергетыкі прозы Ю. Каляды просты. *Magister Ludi*.

(ЛіМ. – 2010. – 14 мая. – С. 7)

“ДАБРЫНЯ МАЦНЕЙ ЗА ТАМАГАЎКІ...”

(У. Саламаха. Абліччы і Лік. “Нёман”. 2010. № 3)

Большасць поглядаў на адвечныя катэгорыі добра і зла зводзіцца да дзвюх асноўных канцэпцый: скептычнай (не будзе добра – не будзе і зла, і наадварот) і ўтапічнай (знішчыць зло магчыма, але дабро ў такім выпадку не знікне, а набудзе статус нормы). У новай аповесці У. Саламахі “Абліччы і Лік”, заснаванай на выразным кантрасце згаданых паняццяў, прадстаўлена іншая мадэль. Аўтарам не сцвярджаецца ні поўная ўзаемаабумоўленасць добра і зла, ні наўная ўпэўненасць у абсалютнай і канчатковай перамозе светлых сіл. Тым не менш аповесць з немудрагелістай асноўнай сюжэтнай лініяй, сканцэнтраванай, на першы погляд, выключна на прыватных падзеях з жыцця нічым не прыкметнай сям’і шафёра Мікалая Ігнацьевіча С., дадае аптымізму і веры ў людзей. Гэта твор пра спагаду і паразуменне, пра міласэрнасць і дабрадушнасць, пра адказнасць і пачуццё віны, пра безабароннасць і падтрымку...

Аповесць, дзеянне якой ахоплівае часавы перыяд усяго ў двое сутак, ускладнена шматлікімі ўстаўнымі элементамі – рэтраспекцыямі, успамінамі, снамі, – што, з аднаго боку, робіць сюжэт мазаічным, з другога – дазваляе аўтару паказаць вялікае кола эпізадычных вобразаў-персанажаў. А тое, што персанажны ўзровень з’яўляецца ў творы найважнейшым, вынікае ўжо з яго назвы (дзе, дарэчы, у пэўным сэнсе пазначана таксама і арыентацыя на прынцып фрагментарнасці). Выразны падзел герояў на станоўчых і адмоўных заўважаецца нават у кардынальна адрозных, у тым ліку паводле стылістычных асаблівасцей, падыходах пісьменніка да ўвасаблення гэтых палярных груп.

Адмоўныя персанажы аповесці маюць карыкатурна-шаржавае аблічча і паказваюцца пераважна праз дзеянні і ўчынкі, без уліку псіхалагічнай матывацыі іх паводзін. Як правіла, адпаведная іх унутранай сутнасці і знешнасць. Завастрэнне самых непрывабных рыс у абліччы і ўчынках “носьбітаў зла” нярэдка нагадвае партрэты ў духу гратэскага рэалізму. Сярод іх і колішні партработнік, а цяпер пыхлівы “нуварыш”, недалёкі Дунін; і “малпападобны”, нікчэмны шафёр старшыні калгаса Гел, які ўпіваецца сваёй

сумнеўнай уладай над аднавяскоўцамі; і падкаблучнік і бязлівец, не вельмі важны *“в масштабе города і даже района”* начальнік, нехта Эдуард Іванавіч Т.

Асабліва каларытнай атрымалася постаць графамана Іосіфа Аркадзьевіча Імпятоўскага (ён жа Юзя, ён жа Юзафін К.), аўтара *“неўміручай”* паэмы пра вугра (гэткага вершаванага аналага Свінтуса Грандыёзуса) і не менш запамнінальных *“таленавітых радкоў”*: *“Юзя с Эдей тиво пьют, тиво пьют и никому не дают”*. Дзякуючы пэўнай эфектыўнасці сваёй бурнай *“гандлёва-маркетынгавай”* дзейнасці па прасоўванню ўласных *“твораў”* Юзя прадчуваў будучую славу, а таму загадзя *“заказал гипсовую доску, на которой было написано, что в этом доме живет поэт Юзафин К., правда, держал ее в квартире – приколотил к стенке в прихожей”*. Дадатковы камізм вобразу надае аб’ёмны, *“вечна набіты рыбай”*, неразлучны з ім партфель – частка *“іміджа”* Юзі. Заўважу, што адмоўныя персанажы аповесці, у адрозненне ад станоўчых, нярэдка маюць прозвішчы, хаця гэты факт не столькі спрыяе іх індывідуалізацыі, колькі ўзмацняе выкрывальна-сатырычны пафас звязаных з імі эпізодаў.

Героі, якія ўвасабляюць светлы пачатак чалавечай душы, не прагнуць змагання са злом. Тым не менш іх пакорлівасць і цярплівасць выглядаюць не вынікам сацыяльнай індывідуальнасці, а хутчэй, паводле хрысціянскага разумення, імкненнем да памнажэння добра. (Хаця, у цэлым, праблема веры, што трансліруецца праз вобразы айца Васілія, старавера Яўцехі, былога настаўніка Валянціна Іосіфавіча, набывае ў творы неадназначную трактоўку.) Псіхалогію *“маленькага чалавека”*, які, перажываючы прыніжэнне, жыве надзеяй на змены, У. Саламаха даследуе глыбока, праз сны, мроі, падзеі мінулага прасочваючы прычыны комплексаў і страху, вытокі яго поглядаў на рэчы. Спрыяе гэтаму і прыём пераменнай факалізацыі, то бок успрыняцце падзей вачыма некалькіх персанажаў: Мікалая, яго жонкі Веры Іванаўны і сына Грышкі.

І ўсё ж створаную пісьменнікам стракатую галерэю абліччаў, прадстаўленую ці не ўсімі традыцыйнымі літаратурнымі тыпамі (лішнія людзі, антыгероі, маргіналы, новыя людзі, індывідуалісты і інш.) аб’ядноўвае адзін – сакральны сімвал Ліку, які канкрэтызуецца ў вобразе маці, для кожнага героя сваёй. А таму

нараджэнне дзіця, такая важная падзея ў жыцці галоўных герояў, і становіцца глебай для сцвярджэння асноўнай думкі твора: мізантропія – гэта вар’яцтва.

Развязка аповесці ў многім меладраматычная. Тым не менш яе нельга назваць цалкам непраўдападобнай. Твор заканчваецца не паражэннем зла, але перамогай добра. Бо дабрыня сапраўды мацней за тамагаўкі.

(ЛіМ. – 2010. – 30 ліпеня. – С. 7)

“РЭВЕРС І АВЕРС ЖЫЦЦЯ”

(творчая індывідуальнасць В. Стахвюка)

Зборнік “Багровы цен” (2002) В. Стахвюка засведчыў з’яўленне новай, цікавай творчай постаці ў сучаснай беластоцкай паэзіі. Па-філасофску заглыбленыя, складана-асацыятыўныя вершы кнігі выяўляюць нястомны і пакутлівы пошук лірычным героем адказаў на адвечныя пытанні аб суіснаванні і ўзаемаабумоўленасці добра і зла, граху і цноты, жыцця і смерці, духу і плоці, характа і брыдоты. Пры гэтым біблейская вобразнасць і сімволіка дамінуе на ўсіх тэматычных узроўнях, якія часам настолькі пераплятаюцца, знітоўваюцца ў межах аднаго твора, што дакладна вызначыць ідэйна-зместавую скіраванасць асобнага верша бывае даволі цяжка. Спалучэнне маральна-этычнай, нацыянальна-адраджэнскай і грамадска-палітычнай праблематыкі як арганічна ўласцівую 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»” [1, с. 192].

Адраджэнне, рэстаўрацыя душы і волі асобнага індывіда і Сусвету ў цэлым становіцца асноўным прадметам разумовых інтэнцый і мэтаймкнёных дзеянняў лірычнага суб’екта. Ён не схільны да індывідуальных паводзін, маўклівага сузірання і “аплаквання” богапакінутага ў сваім заганным жыцці грамадства,

што стала звычайнай стратэгіяй і вызначальнай якасцю “памежнага” чалавека і тым самым сённяшняга мастацтва слова. Вырашаючы глабальныя праблемы, персанаж выступае сапраўднай рамантычнай асобай. Гэта моцная, дзейсная і актыўная натура, якая адчувае сваю выключнасць, абранніцтва, высокае прызначэнне ў супрацьстаянні злу, выратаванні чалавецтва і светаперастварэнні.

Волат і бунтар, лірычны герой В. Стахвюка ўспрымаецца “богачалавекам”, які валодае звышнатуральнымі магчымасцямі і поўніцца жаданнямі выкарыстаць такія патэнцыі на карысць людскому ўдасканаленню і пошуку абсалютнай Ісціны. Разумеючы апошнюю як “усёадзінства” і акрэсліваючы здольнасці індывіда да яе спазнання, рускі філосаф У. Салаўёў пісаў: “У межах сваёй дадзенай рэчаіснасці чалавек ёсць толькі частка прыроды, але ён пастаянна і паслядоўна парушае гэтыя межы; у сваіх духоўных параджэннях – рэлігіі і навуцы, маралі і мастацтве – ён выяўляецца як цэнтр усеагульнай свядомасці прыроды, як душа свету, як здзейсненая патэнцыя абсалютнага ўсёадзінства, і значыць, вышэй яго можа быць толькі гэта самае абсалютнае ў сваім дасканалым акце, або вечным быццём, г. зн. Бог” [2, с. 31].

Натуральна, што духоўную перабудову свету лірычны герой пачынае з уласнай асобы. Яго патрэба “ачалавечыцца” [3, с. 12], “странуць адзічэлую грушу // што абрасла душу”, каб асыпаліся “гнілкі салодкіх грахоў” [3, с. 28], народжана рамантычным ўспрыманням рэчаіснасці ў яе палярнасці, кантрастнасці, строгай апазіцыі паняццяў “дабро” і “ліха”, “чысціня” і “заганнасць”, дзе “дарогі трэцяе // няма” [3, с. 65].

Ідучы шляхам пакаяння і ачышчэння (катарсісу), балюча перажываючы шматпакутны лёс атручанай “шэптам чужых кадзіл” [3, с. 42], “распятай”, пахаванай “трохмоўным звонам” [3, с. 7] радзімы, персанаж адчувае ўласную адказнасць перад Богам за яе “ўваскрэсенне”, адраджэнне, вяртанне годнасці і нацыянальнага самаўсведамлення занятым надзённымі клопатамі і дробнай мітуснёй суайчыннікам. У такіх высакародных памкненнях Страшны суд бачыцца герою ўвасабленнем справядлівасці, магчымасцю аднаўлення цэласнасці і моцы Беларусі. Годная будучыня Бацькаўшчыны, на думку аўтара, павінна сцвердзіцца памяццю аб мінулым, чыстай матчынай слязою і спрадвечнай дзедавай мовай (вершы “радзімы раніцай...”, “калі ачнешся акутаны

жудасным сном...”, “пакінуты ў неабсяжнай імгле...” і інш.). І менавіта на лірычнага суб’екта ўскладзена роля адзінокага абаронцы і патрыятычнага заступніка, здольнага адчыніць “насцеж неба” [3, с. 42].

Нарэшце, неабмежаваная духоўная сіла героя, якая ператварае яго ў тытана, звышчалавека, амаль Бога, праяўляецца ў адносінах да Сусвету ў цэлым і да кожнага яго насельніка ў прыватнасці:

я ўчаплюся ў чупрыну планеты
крутануся вакол сонца
у бездані цемры
у пошуках людской дабрыні [3, с. 46].

Інфляцыя дабрыні, наданне ёй з цягам часу статусу абстрактнай маральна-этычнай катэгорыі бачыцца паэту найвялікшай памылкай чалавецтва, што запраграмавала сённяшняе аблічча грамадства “мазолістых каленяў // зашнураваных вуснаў // замарожаных сэрцаў” [3, с. 12]. Згублены калісьці людзьмі Эдэм па ўласным жаданні заменены імі на “аковы раю” [3, с. 40] – сістэму, дзяржаву, закон. Добраахвотна прынятая ўлада “крывасмокаў-людажэраў”, якой патрэбны асобы-машыны, што карыстаюцца невыразнымі штампаванымі думкамі, гатовымі ідэямі, навязанымі ім уяўнымі ідэаламі і каштоўнасцямі, вымагае ад членаў соцыуму рабскай скоранасці, прыніжанасці, а замест супольнасці, сапраўднай еднасці фарміруе натоўп. У першапачатковым выбары шляху чалавецтвам В. Стахвюка хвалюе не столькі дэтэрмінаваны спажывецкай свядомасцю і арыентаваны на запатрабаванні цялесных патрэбаў прагрэс тэхнагеннай цывілізацыі, колькі непаўнаўнартае, атрафіраванае развіццё другой структурнай часткі арганізацыі індывіда – духоўнай (“нам...”, “учарашні сон”, “хопіць хавацца ў сон...” і інш.). Перакрэсліць пройдзены незайздросны лёс разумных насельнікаў Зямлі, пазбавіць свет ад амаральнасці, бяспамяцтва, нематы, напоўніць яго высокімі ідэямі і ёсць галоўная мэта жыцця лірычнага героя. Таму ён імкнецца выправіць становішча нераўнавагі добра і зла – “рэверса і аверса жыцця” і, выступаючы дэміургам, стварае новую, дасканалую рэчаіснасць на аснове ўжо існуючай:

забытых мар святую расу
збяру ў зачараваны збан
хай парасткі зла ў ім адамруць
адстаіцца жывая вада
стары свет памалюю ў вясяны ізмруд
і звольню ад фальшы і зла
каб нішто не замуціла новага дня [3, с. 24].

Цікава, што па сваёй унутранай зададзенасці публіцыстычныя, вершы нацыянальна-адраджэнскай і маральна-этычнай тэматыкі ў лірыцы беластоцкага аўтара не маюць адпаведных знешніх атрыбутаў: дэкларацыйных заклікаў і залішняга пафасу. Насычанасць такіх твораў біблейскімі алюзіямі і сімваламі яшчэ не дае падставы кваліфікаваць іх як узоры духоўна-хрысціянскай паэзіі ў класічным сэнсе слова. Многія багаслоўскія пастулаты інтэрпрэтуюцца пісьменнікам з улікам уласных светапоглядных пазіцый, усвядомленых навукова-філасофскіх канцэпцый ці эмпірычных назіранняў, а царкоўна-рэлігійныя, сакральныя вобразы часта маюць супрацьлеглае традыцыйнаму напаўненне. Так, купал выступае амбівалентнай сімвалічнай адзінкай, а звон увогуле заключае ў сабе негатыўны, адмоўны сэнс – суправаджае мітусню, будзённую драбязу. Пры гэтым скіраванасць лірыкі В. Стахвюка да ўнутранага быцця чалавека, акрэсленае вышэй абагаўленне чалавечай сутнасці, даступнае толькі абраным, выключным асобам, арыентацыя на пошук абсалютнай ісціны выдае ў ім хутчэй эзатэрыка, а дакладней – прыхільніка антрапасофіі, адпаведнасць ідэям якой асабліва адчувальная ва ўласна філасофскіх вершах, што складаюць значную частку зборніка “Багровы цень”.

У такіх творах чалавек не толькі здольны адчуваць вібрацыі Космасу, але і сам з’яўляецца цэласным Сусветам. Іншымі словамі, уласцівая антрапасофскай тэорыі дакладная суаднесенасць макра- і мікракосму, падпарадкаванасць іх развіцця агульным прынцыпам і законам выступае канцэптуальным падмуркам глыбокім поглядам В. Стахвюка на праблему “нараждэння – смерці” (вершы “пакуль памеркне дзень...”, “рапрасцёртыя...” і інш.). Эзатэрычны матыў палёту-ўзнясення, што з’яўляецца скразным у спазнанні лірычным героем згаданых

феноменаў, заканамерна прыводзіць да руйнавання прасторава-часавых межаў рэальнасці:

раскіну рукі і я
узнімуся па-над імглою
і загляну ў калодзеж часу
каб убачыць
як моцарт
п'е
гармонію
з чары
хараства [3, с. 20].

Скажэнне хранатопу рэчаіснасці арганічна абумоўлівае з'яўленне ў персанажа надзеі “вяртання // да крыніцы першага // я” [3, с. 28] і тым самым сцвярджае ідэю рэінкарнацыі духу, шматразовага пераадолення ім у сваім вечным існаванні бар'ераў смерці і новага нараджэння (“калі родзішся на свет...”, “у доме чорнага сонца...” і інш). “Бацька” антрапасофскага вучэння Р. Штэйнер “цвёрда верыў у тое, што чалавечая душа захоўвае ў тайніках сваёй падсвядомасці памяць пра ўсе папярэднія пераўвасабленні” [4, с. 1206], – упэўнены сучасны філосаф А. Грыцанаў. У В. Стахвюка індывід таксама асэнсоўвае і міг свайго нараджэння, і сваё да-зямное існаванне ў іншай фізічнай ці нематэрыяльнай абалонцы. Акрамя таго, сувязь паміж пакаленнямі ажыццяўляецца дзякуючы менавіта такой абсалютнай памяці, якая ўяўляе сабой часцінку касмічнай душы, “святла сусветнае любові” [3, с. 2]. Пацверджаннем выказанай вышэй думцы з'яўляецца і ўзнікненне ў вершах уласна філасофскай скіраванасці новага, незвычайнага лірычнага героя. Гэта нейкае абстрактнае, абагульнена-калектыўнае “Я”, не абцяжараная цэлам душа:

...дзе ад вякоў блукае
грахамі
набрынялае
я
хай азорыць яго
прылівам

жалю
страчанага
шансу
калі нішто не забыта
вер
ніхто не забыты [3, с. 26].

На першы погляд ненатуральнае суіснаванне такіх палярна адрозных лірычных суб'ектаў у межах аднаго зборніка насамрэч вынікае з антрапасофскай іерархіі арганізацыі індывідуальнага чалавечага цела. Яго шматмернасць вызначаецца наступнымі ўзроўнямі: фізічнае, эфірнае, астральнае целы і ўласна “Я” кожнай асобы. Такім складам індывіда абумоўлена і згаданая вышэй прасторава-часавая дэфармацыя, бо палёт можа мець некалькі вектарных перспектыв. Так, іманентны рух, палёт у сябе ажыццяўляецца эфірным целам, якое выяўляе свае патэнцыі ў сне. Думаецца, таму пакаянне, пошук ісціны і захаванне надзей адбываецца менавіта ў час начнога адпачынку (“учарашні сон...”, “калі родзішся на свет...”, “абы-як запісваеш чарговы дзень...” і інш.).

Узнясенне, скіраванасць у неба, што ўспрымаецца аўтарам цвёрдай субстанцыяй, трываласць, шчыльнасць якой не ў стане пераадолець фізічная абалонка чалавека, даступна толькі астральному целу. Уздымаючыся і трансфармуючыся, яно выпадае “святой расой” і ачышчае, аднаўляе свет (вершы “промністай...”, “дабро і зло...” і інш.). Такое настойлівае памкненне лірычнага героя ўверх невыпадковае. Гэта рух да сонца – трансфармаванага ў адпаведнасці з антрапасофскай тэорыяй Бога. Аднак нягледзячы на прызнанне вышэйшай ролі абсалютнага пачатку, чалавек у філасофскай лірыцы В. Стахвюка выступае самастойным творцам свайго лёсу. Праўда, працэс выбару жыццёвага шляху падпарадкаваны ў яго закону выпадковасці. Гэта выразна перадаецца з дапамогай неаднойчы паўтораўнага і не зусім паэтычнага, але змястоўна дакладнага параўнання жыцця з пасьянсам (“пакуль памеркне дзень...”, “учора...”, “абы-як запісваеш чарговы дзень...” і інш.). У выніку такога нелагічнага спосабу абрання лёсу апошні ўвасабляецца ў вобразах забытанай кудзелі ці пабытанага клубка з вузламі, а жыццё ўспрымаецца як

канкрэтны “часапрастор”, што нараджаецца і памірае адначасова з адпаведнымі працэсамі ў біялагічным існаванні індывіда.

Нарэшце, філасофскія вершы так жа незаўважна перацякаюць і ўліваюцца ў плынь любоўнай лірыкі, якая тэматычна завяршае кнігу “Багровы цень”. Сакралізацыя кахання ў творах такога кшталту адпаведна суправаджаецца матывамі азоранасці, таінства, а таксама скразным вобразам Ліліт як увасабленнем чыстага характа і любові ва ўсіх яе іпастасях. Чароўнае ўздзеянне прыгажосці і кахання распаўсюджваецца татальна, цалкам запаўняе ўнутраную і знешнюю прастору індывіда. Абвострана, амаль на фізіялагічным узроўні, успрымаючы імпульсы і праявы пачуцця, душа героя здольная падзяліцца-размножыцца на “мільярды паўнакроўных // я // што звышбытам // напоўнілі прастор // святога кахання” [3, с. 54] і такім чынам далучыцца да сусветнае любові (верш “азораны ласкаю...”).

Пры гэтым у каханні аўтар выразна размяжоўвае два пачаткі: прыродны і ідэальны, фізічны і духоўны, што ў маральна-этычным аспекце адпавядаюць дабру і злу, “рэверсу і аверсу жыцця”. У такім бачанні выразна адчуваецца водгалас платонаўскай думкі аб дзвюх Афразітах – зямной (Пандэмас) і нябеснай (Ураніі):

іх бачыў дзве
у белым і багровым
абедзве жаноча бажаство
адтуль штодня
перад
выбарам
дабра
і зла
дарогі трэцяе
няма [3, с. 65].

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

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

Размяшчэнне інтымнай лірыкі ў канцы кнігі сведчыць не пра другараднасць ці перыферыйнасць любові ў аксіялагічнай сістэме паэта, а якраз наадварот, згодна з рухам кампазіцыі ад акружнасці да цэнтра, надае высокаму каханню статус абсалютнага пачуцця. Менавіта яно дае пачатак новаму нараджэнню і падразумявае, абяцае працяг, бо, па аўтарскім прызнанні, чыстая любоў – сінонім “крыніцы новага быцця” [3, с. 70]. Такая прадуманая кампазіцыя, эстэтычная завершанасць, нават пільны адбор аўтарскіх малюнкаў, якія выступаюць не столькі ілюстрацыямі да пэўных вершаў, колькі самастойнымі, аўтаномнымі і арганічнымі ў агульнай сістэме зборніка твораў, дазваляюць успрымаць “Багровы цень” В. Стахвюка цэласнай і закончанай кнігай, што выдае ў яе аўтары цікавага, таленавітага творцу і глыбакадумнага чалавека.

Спіс выкарыстаных крыніц

1 Конан, У. У пошуках страчанага раю / У. Конан // Полымя. – № 4. – 2004. – С.190–206.

2 Соловьёв, В. Смысл любви / В. Соловьёв // Русский эрос или философия любви в России; под ред. В. П. Шестакова. – М.: Прогресс, 1991. – 448 с. – С. 19 – 77.

3 Стахвюк, В. Багровы цень / В. Стахвюк. – Беласток: “Белавежа”, 2002. – 74 с.

4 Грицанов, А. А. Штейнер Р. / А. Грицанов // Новейший философский словарь: 2-е изд., переработ. и дополн. – Минск: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. – С. 1205 – 1206.

(Тэрмапілы. – 2004. – №8. – Беласток. – С. 274 – 278)

ПРАМЕНЬ СВЯТЛА Ё “ЧЫРВОНЫМ” ТУМАНЕ

(Шніп, В. Чырвоны ліхтар / В. Шніп. – Полацк-Мінск: “Полацкае ляда”, 2000. – 55 с.)

Погляд першы : імпрэсіяністычны

Публікацыі ў “Нашай ніве”, “Літаратуры і мастацтве”, “Свободных новостях”, “Крыніцы” падагрэлі інтарэс чытачоў да выхаду новай кнігі В. Шніпа “Чырвоны ліхтар”. Выйшла яна накладам усяго сто экзэмпляраў, аднак рэзананс выклікала шырокі: ад адкрытага непрыняцця да прыхаванай усмешкі. Створаны паэтам агрэсіўны свет, свет, дзе сіла вышэй за розум, увасабляецца ў гарадскіх джунглях з іх жывёльнымі законамі. Пры гэтым прасторавае поле вершаў абмяжоўваецца прытонамі, гатэлямі, рэстаранамі, інтэрнатамі. Матывы суіцыду, помсты, турэмнага жыцця, забойства, сексу, венерычных захворванняў выступаюць як заканамерныя ў асяроддзі прастытутаў, наркаманаў, “ціхіх” і “буйных” алкаголікаў і “шпаны” – падлеткаў з гіпертрафіраванай эндакрыннай сістэмай. Лагічна ўвечнае карціну вобраз лірычнага героя – сямнаццацігадовага “блатняка”-падлетка, які, адпаведна законам зграі, найчасцей ужывае слова “мы”.

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

Адметнае і парадаксальнае ў зборніку стаўленне да прыгажосці. Прыгажосць, як ні дзіўна, цесна звязана з разбуральнай сілай, з энтрапійнымі працэсамі. Сярод мастацкіх тропаў паэт аддае перавагу параўнанню. Параўнанні прэваліруюць не толькі колькасна, а і нясуць найбольшую сэнсавую і эмацыйную нагрузку. Варта прасачыць параўнанні, далучаныя да азначэння “прыгожы”, каб зразумець, што звыклага ўяўлення аб ідэале прыгажосці ў

зборніку не знойдзеш. Як не знойдзеш традыцыйнага вобраза лірычнай гераіні.

Кожнае мімалётнае захапленне лірычнага героя ці герояў-мужчын жанчынамі знаходзіць сваё ўвасабленне на паперы. Такім чынам ствараецца цэлая галерэя лірычных гераінь, што складаюць разам абагулены і непрывабны вобраз. Нягледзячы на тое, што дзеючая асоба кожнай канкрэтнай гісторыі мае сваё ўласнае імя, у асноўным гэта дэперсаналізаваныя вобразы, жанчыны без твараў. У іх знешнім выглядзе ўвагі паэта заслугоўваюць хіба што ногі. Ногі – улюбёная частка цела, іх абрысы заўсёды абмалёўваюцца аўтарам. Адпаведна гэтаму “падбіраецца” адзенне: калготы, міні-спадніца, джынсы, але абавязкова цесныя. Згодна з лацінскай прымаўкай “*Parvus pes – barathrum grande*” (ножка дзяўчыны – вялікая бездань), ногі абуджаюць фантазію і часта служаць заклікам да дзеяння. Бо ў такім выглядзе жанчына прыдатная толькі для спаталення мужчынскай полавай прагі. Грубае фізічнае каханне, выкліканае жывёльным інстынктам, нараджае асацыяцыі з адценнем міксантрапізму:

Ён цябе ў пад’ездзе падпільнуе
І наскочыць, як на кошку кот.

Такі свет філістэраў, дзе “жыццё, як туман”, дзе няма нічога святога, патрабуе адпаведнага моўнага выражэння. Таму на старонках кнігі знайшлося месца і слэнгу падлеткаў, і турэмнаму жаргону, і фрывольным ненарматыўным выразам. Акунуўшыся ў атмасферу зборніка, разумееш: “рэшткі храма” ўжо зруйнаваныя, а на іх месцы ўзвышаецца ламбард, дзе можна закласці ўсё, нават душу.

Погляд другі: псіхалагічны

Калі эмацыйнае ўспрыняцце кнігі адыходзіць на другі план, узнікае пытанне: усё ж што гэта – творчае выкарыстанне жанру балады або спроба прыцягнення ўвагі з дапамогай моднай кідкай тэматыкі? Найперш заўважаецца часавая разарванасць, дыскрэтнасць мастацкага свету. Рэтраспектыўны погляд у юнацтва дапаўняецца прыкметамі сённяшняга дня, якія падаюцца праз свядомасць дарослага чалавека. Па-другое, відавочныя два ўзроўні

зносін лірычнага суб'екта і герояў сюжэтных вершаў: “удзельнік” (суадносіны “я – ты”) і “назіральнік” (адносіны “ён – ты”, “ты – яна”). Гэта наводзіць на думку аб наяўнасці двух лірычных персанажаў у зборніку. Першы – гэта эгаістычны юнак з парадаксальным мысленнем, што з’яўляецца суб’ектам “ролевай” лірыкі. Другі (аб ім гаворка пойдзе ніжэй) – сціплы няшчасны “тутэйшы паэт”, які шукае сваё месца ў жыцці і супрацьстаіць варожаму агрэсіўнаму свету. Праўда, цяжка сказаць, чаго з гэтай прычыны ў яго больш, смутку ці гонару.

Хаванне за трагедыямі чужых чалавечых лёсаў, пасіўныя паводзіны робяць аблічча другога лірычнага героя незаўважным і аморфным. Псіхалагічны партрэт яго раскрываецца праз дзве ўлюбёныя аўтарам сінтаксічныя формулы: “я б, каб...” і “мог, калі б...”. Ранейшыя жаданні перарабіць свет да лепшага натываюцца на жыццёвыя перашкоды, змаганне з якімі бачыцца герою барацьбою з ветракамі. Нежаданне і немагчымасць нешта змяніць, маральная стомленасць прыглушаюць ваяўнічыя настроі лірычнага суб’екта і прымушаюць яго быць усяго толькі пабочным назіральнікам. Стыль яго жыцця – плыць у сваім рэчышчы. Бязмэтнае жыццё членаў грамадства, якія жывуць паводле прынцыпу “Пасля нас хоць патоп”, грунтуецца на супярэчнасцях паміж марамі і рэальнасцю, несупадзенні жаданняў і магчымасцей, разыходжанні слоў і думак.

Аднак індывідуальныя паводзіны лірычнага героя не адпавядаюць стану яго душы. Таму зрэдку рэцыпіенту прадстаўляецца магчымасць пачуць шчыры голас лірычнага героя адкрыта і прама: “не ў джынсах шчасце”, “не люблю я блуду”. Больш таго. Не пазбягае аўтар і сентэнцый, хаця яны прымаюць тую ж звыклую форму:

У пятнаццаць гадоў ты жанчынаю стала,
А магла ты і сёння дзяўчынкаю быць.

Папярэджанні, павучанні найчасцей сустракаюцца ў вершах, так бы мовіць, “антысповедзях”. Сумныя гісторыі жыцця, якія з’яўляюцца вынікам маральнай дэградацыі, перадаюцца аўтарам з болей і спачуваннем. Паэт нібы спавядаецца замест героя, каб заслужыць яму ачышчэнне ад грахоў.

Увасабленнем хрысціянскай маралі, прыкладам духоўнай чысціні выступае вобраз маці, побач з якой заўсёды мроіцца лік Бога. Ідэалізацыя светлага дзяцінства рэзка кантрастуе з духоўным падзеннем сучаснікаў, што цалкам залежыць ад парушэння матчыных заветаў. І, як вынік, найстрашнейшым боскім пакараннем такім героям служыць смерць чалавека, што падарыў ім жыццё.

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

...І хоць на міг з’яўляўся сэнс у тым,
Што мы жывём у гэтым свеце воўчым,
І гэты свет навокал, нібы дым.

Аднак, узнікшы на момант, жанчына-надзея расплываецца, нібы той дым. Застаюцца матывы адзіноты, разгубленасці, расчаравання ў каханні. Каханне лічыцца слабасцю ці адмаўляецца наогул, як прывід, прыдуманы паэтамі, або нікому не патрэбны архаізм. Падобныя меркаванні аб адсутнасці кахання ў чалавечай прыродзе не новыя, але заўсёды актуальныя. Блізкія думкі знаходзім у працах У. Салаўёва, які лічыў, што сапраўднага кахання яшчэ не сустракалася ў вопыце чалавецтва.

Такое стаўленне да адвечных каштоўнасцей тлумачыць агульную настраёнасць зборніка, дзе магістральным пачуццём выступае сум. Паэт сумуе па бяхмарным юнацтве, смуткуе з прычыны маральнай разбэшчанасці сучаснікаў, распачна чакае будучыні. Пераканаўчым здаецца абранне В. Шніпам жанру балады, які патэнцыйна прыдатны для раскрыцця ўсяго спектра адценняў душэўнага стану яго герояў.

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

Погляд трэці: філасофскі

Як бы ні рэкламавалі "Чырвоны ліхтар" у якасці зборніка "эратычнай" лірыкі, можна з ўпэўненасцю сказаць, што кніга – не пра эротыку і тым больш не пра каханне. Хаця сексуальны акт у вершах дэманструецца даволі часта, ён мае другаснае значэнне. Хутчэй гэта фон, "аздабленне" для данясення галоўнай ідэі, якая выцякае з аўтарскіх рэфлексій над жыццём. Гратэскны партрэт савецкага чалавека, які малюе сабе будучыню змрочнай і панурай, арганічна падпарадкаваны філасофскай канцэпцыі зборніка. Бо яго **будучыня** – гэта наша **сёння**.

Праблема будучага і сённяшняга жыцця вырашаецца ў кнізе праз суадносіны злачынства і пакарання. Адпаведна ўласціваму зборніку павучальнаму сэнсу, паміж імі назіраецца прычынна-выніковая сувязь. Пакаранне непазбежна, – лічыць паэт, – нават калі адцягнутае ў часе і незвычайнае па форме. Формы пакарання даволі разнастайныя. Тыповым з'яўляецца дзяржаўна-грамадскі варыянт – пазбаўленне свабоды:

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

Аднак тое, што зазвычай выступае канцом, фіналам падзей, у В. Шніпа часта з'яўляецца толькі страшным пачаткам, пасля якога ідзе жахлівы працяг – жаданне помсты і смерць. Добраахвотны выбар смерці папярэджаецца стратай веры, усведамленнем бессэнсоўнасці існавання ("ляснуліся мары"). Найбольш "мяккі" від фізічнай адплаты – хваробы. Згубіўшы маладосць і здароўе, героі асуджаны на адзіноту і душэўную спустошанасць. Рукою Немезіды здзяйсняецца і маральная кара, перажыць якую часам больш складана, чым фізічныя пакуты. Неўладкаванасць у асабістым жыцці, адзінота ёсць наступствамі экзальтаванай пачуццёвасці, неўпарадкаваных сексуальных сувязей. Героі з парушанай шкалай каштоўнасцей, якія прагнуць раптоўнага багацця або жыцця ў неабавязкова развітай, але замежнай (чамусьці заўсёды паўднёвай) краіне, караюць сябе асабістай рукою. З ад'ездам за мяжу іх уяўленні аб зямным раі крута змяняюцца:

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

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

Хаця такі погляд на адвечную праблему злачынства і пакарання не пазбаўлены схематызму, логіка, безумоўна, у ім праглядаецца. Усё вернецца. Жыццё, як вядома, ідзе па крузе. Гэтай думцы падпарадкаваны не толькі змест кнігі, але і яе форма. Схільнасць да кальцавой кампазіцыі вершаў заўважаецца адразу. А што да пабудовы зборніка, то паэт нібы правакуе чытача апошнім вершам. Лірычны герой яго падаецца сінтэтычным вобразам. Праз аблічча сённяшняга “менскага пана” праглядаюць рысы ранейшага, “прыгожага, як наган”, юнака, што рашуча раіць яго не гнявіць.

У гэтым сэнсе важна адзначыць, што з усіх смяротных грахоў найцяжэйшым В. Шніпу ўяўляецца не ганарлівасць, як лічыць хрысціянская этыка, а гнеў, першапачатковая злосць, накіраваная на бліжняга. Вытокі гэтай думкі знаходзяцца ў працах нямецкага містыка-пантэіста эпохі Адраджэння Я. Бёмэ. Ён абвясціў каханне і гнеў рухавікамі чалавечай гісторыі, дзе яны пераўтвараюцца адпаведна ў дабро і зло. Пазней гэта канструктыўная ідэя, трансфармаваная З. Фрэйдам у вучэнне аб Эрасе і Танатасе, удасканалваецца і набывае папулярнасць. Зыход жа перманентнай барацьбы двух інстыктаў, ад якога залежыць лёс чалавецтва, дагэтуль прадказаць ніхто не ў сілах. Не бярэ на сябе адказнасць за вырашэнне гэтага пытання і В. Шніп.

Вядома, што святло зорак, якое мы бачым штоночы, – гэта святло мінулага, святло, якое ішло да Зямлі некалькі тысяч гадоў. Зорка знікае, але абрысы яе чалавецтва назірае яшчэ многія стагоддзі. Так, калі адняць праявы “чырвонага” свету ў вершах В. Шніпа, сітуацыя застаецца адэкватнай сённяшняй: тыя ж вобразы, тыя ж абставіны, тыя ж праблемы. Гэтаксама навобмацак, набіваючы гузакі, рухаюцца па жыцці сённяшня “вожыкі ў тумане”. І халодны дрогкі прамень святла з ужо мёртвай краіны, працінаючы “чырвоны” і “постчырвоны” туман, можа надаць сілы

тым, хто згубіў сябе на пакручастых дарогах жыцця і нагадаць іншым, упэўненым і раўнадушным, што ўсё вяртаецца, што жыццё заўсёды ідзе па крузе.

(Полымя. – № 10. – 2001. – С. 312 –317)

ПАЛЯВАННЕ НА АПОШНЮЮ ЖАНЧЫНУ

(А. Жук. Жанчына на пляжы. “Нёман”. 2009. № 3)

Выход новага твора так ці інакш выклікае шэраг рэфлексій, звязаных з (пера-)асэнсаваннем ранейшай мастацкай практыкі пісьменніка. Імя аўтара, як правіла, задае кантэкст успрымання кнігі, бо само па сабе з’яўляецца “брэндам” для дасведчанага чытача. Свядома або не, ён разлічвае на ўжо знаёмы спосаб адлюстравання жыццёвых рэалій, выяўлены на розных узроўнях (праблематыкі, жанравай структуры, стылёвага афармлення думкі і інш.). У гэтым сэнсе новая аповесць А. Жука “Жанчына на пляжы” прыхільнікаў таленту пісьменніка, магчыма, пакіне ў разгубленасці.

Гаворка тут ідзе не пра эфект няспраўджанага чакання. А. Жук у творы застаецца верным прынцыпам псіхалагічнага рэалізму, а таксама з ранейшым майстэрствам адцяняе дзеянне і характары персанажаў пейзажнымі элементамі, умела канкрэтызуе-дэталізуе тэкставую рэальнасць. Здаецца, мастацкія дамінанты аўтара не змяніліся. Але...

Здзіўляе аповесць трактоўкай вобраза жанчыны. Яе непрывабны абагульнены вобраз не можа не ўразіць. Беларускае прыгожае пісьменства, прынамсі рэалістычнага накірунку, заўсёды вылучалася ўзвышэннем і нават іканізацыяй вобраза жанчыны. І ў гэтым сэнсе аповесць А. Жука супрацьстаіць усталяванай нацыянальнай традыцыі і нават адрозніваецца ад папярэдніх твораў самога аўтара. Нечакана не тое, што асобы слабога полу надзяляюцца негатыўнымі якасцямі – здзіўляе канцэпцыя. Сярод паўтара дзесятка жанчын у творы не знойдзецца, бадай, ніводнай станоўчай гераіні. Аднак наколькі важная ў структуры твора фемінная тэма, засведчана ўжо ў яго назве.

Закручаны крымінальны сюжэт аповесці, у аснову якога пакладзены фінансавыя махінацыі на адным з заводаў (відаць па ўсім, яшчэ савецкім), ускладняецца загадкавай смерцю жонкі і мужа Валогіных, разбэшчанымі любоўнымі ўцехамі п'янай кампаніі (якія, дарэчы, застаюцца па-за тэкстам і толькі сціпла ўпамінаюцца ў творы, хаця і становяцца пачаткам страшнага клубка падзей) і далейшым шантажом стужкай з запісам оргіі. Галоўным злачынцам і ўвасабленнем самой заганнасці выступае буфетчыца Анюта Церахава. Яе воля, халодны розум у спалучэнні з поўнай адсутнасцю маралі дазваляюць гераіні лёгка кіраваць людзьмі дзеля наталення прагі нажывы. Недарэмна два персанажы, характарызуючы яе, ужываюць азначэнне “Чорная”. Яна рэгулярна здраджвае свайму “придебиленному” палюбоўніку Фёдару Бурцаву, без усялякай рэўнасці дапамагае Валогінай пазбавіцца ад яго ненароджанага дзіцяці. Выкрыццё злачынцы цалкам раскрывае яе злавесны вобраз: *“Она же Санько, а теперь Савина. Две судимости. Развратные действия против несовершеннолетних и шантаж”*. Фёдар, хоць напачатку ўспрымаецца адмоўным персанажам, хутчэй з'яўляецца шараговым антыгероем ці нават ахвярай. Гэты фізічна моцны і інтэлектуальна неразвіты, амаль непісьменны, чалавек на фоне Церахавай, якую, відаць, па-свойму кахае, выступае бляклым ценом (чым не новая інтэрпрэтацыя вобразаў гандляркі і паэта?).

Не менш экстравагантна выглядаюць у аповесці і іншыя, другарадныя, жаночыя вобразы, прычым як дзеючыя (у літаральным сэнсе) асобы, так і тыя, хто непасрэдна ў творы не прадстаўлены і пра каго чытач даведваецца толькі з вуснаў іншых персанажаў. Гэта і аматарка выпіць і майстра мацюкацца “бестолковая” Валогіна; і ахвочая да грошай Серабракова; і старая, на падпітку, прыбіральшчыца з вульгарнай ухмылкай; і абыякавая да праблем падначаленых Ларыса Анатольеўна; і бабуля-пляткарка, якую ўсё жыццё лупцаваў муж “за доўгі язык”; і лянівая “камандзірка”-буфетчыца, якая заняла месца Церахавай, ды інш. Нарэшце, былая жонка галоўнага героя Дэмаша Лена таксама характарызуецца не лепшым чынам: *“Привыкла командовать и давать указания. Есть женщины, которые не могут, чтобы не командовать, хотя бы мужем и детьми. И они не будут счастливы, пока им будет казаться, что они не добились своего,*

что все в жизни возвращается вокруг них”. Яе прыход да хворага “экс-супруга” ў бальніцу трактуецца ім як паказное высакародства, а другое замужжа – адзіна як жаданне ад новага шлюбу матэрыяльных выгодаў.

Дапушчэнне, што апісаныя вышэй жаночыя персанажы ў структуры твора выпадковыя, у адносінах да такога сталага і вопытнага пісьменніка, як А. Жук, не апраўдана. Улічваючы схільнасць аўтара да выкарыстання розных форм мастацкай умоўнасці (вобразы Апошняга Жураўля, Чорнага павоя), дапытлівы чытач лёгка расшукае раскіданыя па тэксце метафары і сімвалы. Да такіх абагульнена-абстрактных знакаў належаць вобразы, якія не маюць дадатковых характарыстык, успрымаюцца героем з дыстанцыі і падаюцца, так бы мовіць, адным радком: вясёлыя дзяўчынкі-падлеткі на арэях, тры юныя спартсменкі на байдарках, нарэшце, таямнічая незнаёмка на пляжы. Калі першыя два асацыятыўна звязаны з настальгіяй па маладосці, то апошняя з’яўляецца персаніфікаваным увасабленнем адзіноты. Верагодна, галоўнае ў аповесці не дэтэктыўная інтрыга і не ідэя дэградацыі грамадства, а стомленасць і самота, калі не сказаць непрыкаянасць, немаладога ўжо мужчыны, які, па яго меркаванні, жыве толькі работай, але насамрэч пакутліва чакае апошняга шанцу знайсці такую ж, як і сам, адзіночую душу.

(ЛіМ. – 2010. – 12 лютага. – С. 7)

Навуковае выданне

Брадзіхіна Ала Васільеўна

90-60-90

**(Сучасны літаратурны працэс:
на шляху да ідэалу)**

Зборнік навукова-крытычных артыкулаў

У аўтарскай рэдакцыі

Падпісана ў друк 19.11.2014. Фармат 60×84 1/16.
Папера афсетная. Рызаграфія. Умоўн. др. арк. 11,9.
Улік.-выд. арк. 13,0. Тыраж 50 экз. Заказ 601.

Выдавец і паліграфічнае выкананне:
установа адукацыі

“Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт
імя Францыска Скарыны”.

Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі выдаўца, вырабніка,
распаўсюджвальніка друкаваных выданняў № 1/87 ад 18.11.2013.

Спецыяльны дазвол (ліцэнзія) № 02330 / 450 ад 18.12.2013.

Вул. Савецкая, 104, 246019, Гомель.

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ