

Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь

Установа адукацыі «Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт
імя Францыска Скарыны»

СПАДЧЫНА І. Я. НАВУМЕНКІ І АКТУАЛЬНЫЯ ПРАБЛЕМЫ ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВА

Зборнік навуковых артыкулаў

Заснаваны ў 2012 годзе

Выпуск 3

Гомель
ГДУ імя Ф. Скарыны
2016

УДК 821.161.3-3*І.Я.Навуменка:82.09

У трэці выпуск зборніка, заснаванага ў 2012 годзе, увайшлі навуковыя артыкулы, прысвечаныя аналізу творчай і навуковай дзейнасці народнага пісьменніка, акадэміка Івана Навуменкі, а таксама працы вучоных з Беларусі, Германіі, Расіі, Украіны, у якіх даследуюцца актуальныя праблемы гісторыі і сучаснага стану літаратуры ў славянскіх краінах, вызначаюцца перспектывы развіцця літаратуры як віду мастацтва ў эпоху глабалізацыі.

Адрасавана навукоўцам, студэнтам-філологам, настаўнікам і ўсім тым, хто цікавіцца славянскімі літаратурамі і праблемамі літаратурнага краязнаўства.

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

Рэдакцыйная калегія:

доктар філалагічных навук, прафесар І. Ф. Штэйнер (гал. рэд.);
кандыдат філалагічных навук А. М. Мельнікава;
А. У. Андрэева (адказны сакратар)

Рэцэнзенты:

доктар філалагічных навук, прафесар Л. Д. Сінькова;
кандыдат філалагічных навук Д. Д. Паўлавец

ISBN 978-985-577-230-0

© Установа адукацыі “Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Францыска Скарыны”, 2016

ЗМЕСТ

СПАДЧЫНА І. Я. НАВУМЕНКІ

<i>Куліковіч У. І.</i> Абрэвіятуры, складаныя словы і варварызмы ў рамане І. Навуменкі «Сасна пры дарозе» як адлюстраванне актуальных рэалій тагачаснага жыцця.....	5
<i>Солахаў А. В.</i> Афарыстычныя выслоўі Івана Навуменкі.....	9
<i>Тарасевіч К. Т.</i> Тыпалагічныя асаблівасці ў афармленні кнігі І. Навуменкі.....	13
<i>Шур В. В.</i> Асаблівасці рэгіянальнага анамастыкону ў творах Якуба Коласа і Івана Навуменкі.....	16
<i>Яцухна В. І.</i> Тэарэтычныя пытанні на старонках літаратурна-крытычных прац І. Навуменкі.....	22

ГІСТОРЫЯ СЛАВЯНСКІХ ЛІТАРАТУР

<i>Аммон М. У.</i> Фадзей Булгарын як пачынальнік расійскай фантастычнай літаратуры.....	26
<i>Бажок І. А.</i> Заканамернасць узнікнення жанру эсэ.....	29
<i>Барысенка В. У.</i> “Дудка беларуская” Францішка Багушэвіча як практыкум па нацыянальнай псіхалогіі.....	33
<i>Бахановіч Н. Л.</i> Ініцыяцыйная проза Максіма Гарэцкага.....	38
<i>Берэзко А. Ф.</i> Исповедальная проза в эпоху средневековья.....	42
<i>Дзюкава Э. Ю.</i> Беларускія прэзентацыі на старонках украінскага альманаха “Сузір’я”.....	46
<i>Мельнікава А. М.</i> Фарміраванне міфа гісторыі ў беларускай літаратуры першай трэці ХХ стагоддзя.....	52
<i>Колер Г.-Б., Навуменка П. І.</i> Рэканструкцыя літаратурнага рынку першай трэці ХХ стагоддзя: стварэнне сімвалічнага прадукту і правілы “гандлю”.....	56
<i>Сігаева С. А.</i> Нацыянальны топас у класічнай беларускай літаратуры.....	68
<i>Тверитинова Т. И.</i> Судьба “северного сфинкса”: Л. Н. Толстой и В. Г. Короленко о старце Федоре Кузьмиче.....	73
<i>Хорсун И. А.</i> Адресат сонетов Шекспира: новое прочтение.....	77
<i>Цветова Н. С.</i> «Эй жги, здесь Русь, да будет стерта!».....	82
<i>Циманович Л. С.</i> «Горный венец» П. П. Негоша и «Тарас Бульба» Н. В. Гоголя в контексте славянского романтизма.....	87
<i>Шовкопляс Г. Е.</i> Развитие украинского гендерного мифа: изображение женщины в духе эссенциализма (на материале пьесы Людмилы Коваленко «Домаха» (1947))... ..	91
<i>Юрова І. Ю.</i> Слов’янскі інтэртэкст лірычнай епопеі “Попіл імперій” Юрыя Клена... ..	95
<i>Ясюк І. В.</i> Літаратурны цэнтр і перыферыя. “Маладняк” і яго філіі: структура, узаемазвязь, адносіны.....	99

СЛАВЯНСКІЯ ЛІТАРАТУРЫ НА СУЧАСНЫМ ЭТАПЕ

<i>Бароўская І. А.</i> Фанетыка-лексічныя вобразныя сродкі ў песенна-паэтычных творах Міколы Шабовіча.....	103
<i>Воінава-Страха М. М.</i> Спецыфіка навелістычнай рэалізацыі ў творчасці Ато Хамдама.....	106
<i>Колесник Г. Н.</i> Отцовская депривация как форма организации семьи в современной украинской прозе.....	110
<i>Кірушкіна М. І.</i> Метафізіка кахання ў сучаснай беларускай жаночай паэзіі.....	114
<i>Кошман П. Р.</i> Рэпрэзентацыя нацыянальнага ў беларускай літаратуры: сучасны сацыякультурны кантэкст.....	119
<i>Ліденкова О. А.</i> Современная рецепция британской исторической прозы.....	123

<i>Матюшкіна Т. П.</i> Роль і місце літаратуры ріднага краю у шкільному курсі «Украінська літаратура».....	127
<i>Новік Г. Ю.</i> Рэцэпцыя тэарэтычных аспектаў прозы нон-фікшн літаратуразнаўствам мяжы XX–XXI стст.....	131
<i>Пазняк Н. М.</i> Літаратурная традыцыя і трамвай у сучаснай беларускай паэзіі.....	136
<i>Пятроўская Т. М.</i> Асаблівасці сучаснай літаратурнай казкі.....	140
<i>Русецкая Н. Л.</i> Пераклады і сцэнічныя рэалізацыі трылогіі “Мары” Мікалая Рудкоўскага.....	144
<i>Смаглій І. В.</i> Особлівості выражэння аўтарскай свідомасці в поэзіі Світланы Ёввенко.....	148
<i>Цыбакова С. Б.</i> Сюжэт аб аблудным сыне ў творчасці А. Сыса.....	153
<i>Шаўлякова-Барзенка І. Л.</i> Беларуская літаратура пачатку XXI ст. і новая інфармацыйная рэальнасць: асноўныя рызыкі, магчымасці іх пераадолення.....	158
<i>Чертенко А. П.</i> Галиция и преодоление прошлого в сборнике эссе Лотара Байера “Между востоком и западом”.....	162

ДАСЛЕДАВАННІ МАЛАДЫХ

<i>Анцімонік А. В.</i> Спецыфіка вырашэння экзістэнцыйных праблем у лірыцы А. Вярцінскага.....	167
<i>Бандурына К. М.</i> Тэма кахання і адзіноты ў сучаснай беларускай прозе.....	171
<i>Гончаров В. В.</i> Художественно-документальная проза о Великой Отечественной войне на страницах литературных периодических изданий.....	175
<i>Гушча Н. І.</i> Айконім <i>Брэст</i> у нарысе Уладзіміра Караткевіча “Зямля пад белымі крыламі”.....	178
<i>Дакукін А. Д.</i> Канцэпцыя беларускага шляху паводле Алеся Разанава.....	181
<i>Канаваленка А. В.</i> Прасторава-часавая арганізацыя рамана Л. Дайнекі «Пра лісоўчыка, злога хлопчыка».....	184
<i>Канцавая М. У.</i> Загалоўкі ў мастацкіх творах беларускіх пісьменнікаў пра Палессе.....	188
<i>Корбут Н. В.</i> Проблема “Петербургского текста” в современном литературоведении: традиция и новые горизонты.....	191
<i>Кушнарова К. В.</i> Дом, які пабудаваў У. Арлоў.....	195
<i>Лабай В. В., Солахай А. В.</i> Спосабы выражэння інтэнцыі ў беларускім кампліменце.....	197
<i>Молчанова Д. А.</i> Проблема определения художественного текста Великой войны как сверхтекста.....	202
<i>Северінова О. Л.</i> Литературная баталістыка XX века: “Лейтенантская проза”, “Ветеранская проза”.....	207
<i>Хоронжая В. В.</i> К вопросу о существовании и выделении “Минского сверхтекста”... ..	211
<i>Цімашэнка А. В.</i> Суб’ектная арганізацыя прозы І. Сіна.....	215
<i>Суслова Н. В.</i> Феномен поэзии «прямого действия» в литературном процессе новейшего периода.....	218

СПАДЧЫНА І. Я. НАВУМЕНКІ

УДК 808.26

У. І. КУЛІКОВІЧ
(Мінск, БДТУ)

АБРЭВІЯТУРЫ, СКЛАДАНЫЯ СЛОВЫ І ВАРВАРЫЗМЫ Ў РАМАНЕ І. НАВУМЕНКІ «САСНА ПРЫ ДАРОЗЕ» ЯК АДЛЮСТРАВАННЕ АКТУАЛЬНЫХ РЭАЛІЙ ТАГАЧАСНАГА ЖЫЦЦЯ

Матэрыял прысвечаны сістэматызацыі і аналізу лексічных сродкаў у рамане І. Навуменкі «Сасна пры дарозе». Устаноўлены колькасны склад, тэматычная разнастайнасць абрэвіятур, складаных слоў і варварызмаў, выкарыстаных пісьменнікам у творы, семантычныя змены, якія адбываліся на працягу функцыянавання гэтых адзінак у мове, а таксама тое, што асобныя абрэвіятуры і варварызмы дэманструюць дынаміку лексічнай і арфаграфічнай нормаў беларускай мовы. Робіцца выснова адносна важнасці вывучэння такіх лексем як крыніцы пазнання жыццёвых рэалій 40–50-х гадоў XX стагоддзя.

Універсальны сродак зносін, якім з’яўляецца мова, хутка і адэкватна рэагуе на змены, якія адбываюцца ў індывідуальнай і грамадскай свядомасці, напоўніцу адлюстроўвае іх. Таму слоўнікавы склад яе (сістэма паняццяў, эмацыйна-ацэначныя ўласцівасці слоў) знаходзіцца ў прамой залежнасці ад інтэлектуальнага, маральнага, сацыяльна-эканамічнага, культурнага стану грамадства.

Задача артыкула – ажыццявіць лексікалізацыю і тэматычную класіфікацыю абрэвіятур, складаных слоў і варварызмаў, выкарыстаных Іванам Навуменкам у рамане «Сасна пры дарозе» (1962) – першым творы з раманняга цыкла пра падзеі Вялікай Айчыннай вайны, дзе знайшлі праўдзівае адлюстраванне рэальных факты гісторыі, унутраныя перажыванні тагачасных насельнікаў Беларусі, па-майстэрску ўключаныя аўтарам у сюжэтную канву [2].

Матэрыял дасць магчымасць праводзіць назіранні: а) за асваеннем іншамовнай лексікі (варварызмаў) у перыяд Вялікай Айчыннай вайны; б) за функцыянаваннем абрэвіятур як новым тыпам слоў паслярэвалюцыйнай пары; в) за абрэвіяцыяй як важным словаўтваральным спосабам папаўнення лексічнага складу беларускай мовы 30–60-х гг. XX ст.; г) за дынамікай арфаграфічнага запісу гэтай катэгорыі лексем; д) за жыццёвым укладам беларусаў даваеннага і ваеннага перыяду; е) дапаможа настаўніку належным чынам арганізаваць урокі па вывучэнні творчасці Івана Навуменкі.

Абрэвіятуры і складаныя словы. Шматлікія даследаванні абрэвіяцыі як спецыфічнага спосабу ўтварэння новых слоў засведчылі факт, што «каталізатарам росквіту (і нават узнікнення) нацыянальных абрэвіяцый ва ўсім свеце» [1, с. 190–191] сталася паслярэвалюцыйная руская абрэвіяцыя. Не выключэнне таму і беларуская мова. Літаральна ўсе абрэвіятуры (а іх у рамане каля 100) і вялікая частка складаных слоў (каля 50) – гэта калькі з рускай мовы. Тэматычныя групы іх наступныя:

– назвы дзяржаўных устаноў, органаў і аддзелаў кіравання, дзяржаўных мерапрыемстваў і вытворных ад іх: *абком, аблана, ваенкамат, ваенкаматаўскі, нэп, нэпманаўскі, палітаддзел, райана, райвыканком, райком, райкомаўскі;*

– назвы асоб: *аднаасобнік, асавіяхімавец, белалапякі, белафіны, брандахлыст, ваеннапалонныя, ветурач, гарлапан, дрываклад, душагуб, жываглот, жывадзёр, заатэхнік, калгаснік, камбрыг, малакасос, медсястра, мінамётчык, мылавар, навабранец, нарком, нэпман,*

палітрук, півавар, рахункавод, самагоншчык, селькор, тарбахват, хлебароб, ціхахад, эсэсавец, кураед, электратэхнік, яйкаед;

– назвы грамадскіх арганізацый, таварыстваў, вучэбных устаноў, прадпрыемстваў: *Асавіяхім, аўташкола, «Заготжывёла», ільнозавод, калгас, камсамол, камунгас, леспрамгас, леспрамгасаўскі, лясгас, МТС (эмтэсаўскі), мылаварня, піўзавод, прамкамбінатаўскі, прафсаюз, райза, райспажыўсаюз, спажыўсаюз, саўгас, сямігодка, ФЗН;*

– назвы зброі: *боепрыпасы, бронетранспарцёр, бронецягнік, кулямёт, мінамёт, самаўзвод;*

– назвы транспартных сродкаў: *двухколка, малакавоз, паравоз, параход, самалёт, трохтонка;*

– назвы прыбораў і механізмаў: *амперметр, вольтметр, радыёпрыёмнік, радыёстанцыя, семафор, рэпрадуктар, электралямпа, электратавары;*

– назвы пабудовы і прадметаў быту: *вадакачка, рукамыйнік, самавар;*

– уласныя найменні: *Ленінград, Саўінфармбюро, Першамай, СССР;*

– прыродныя найменні: *жаўтанёс, глухамань, санцапёк.*

Варварызмы. Сацыяльна-эканамічныя і палітычныя змены на акупаваных тэрыторыях прывялі да папаўнення беларускага слоўніка варварызмамі пераважна нямецкага паходжання. У творы такіх іншамовных слоў, асвоеных толькі графічна, 16:

– назвы радзімы і сацыяльна значных паняццяў: *аўсвайс* (ад *Ausweis*)

– дакумент (пропуск, пасведчанне асобы), выдадзены нямецкімі ўладамі; *ўрляўбт* (ад *Urlaub* ‘адпачынак’); *фатэрлянд* (ад *Fatherland* ‘радзіма’) – нямецкія землі як радзіма для немцаў;

– назвы асоб: *гэбітскамісар* (ад *Gebietskommissar*, дзе *Gebiet* – вобласць + *камісар*) – асоба, якая займала адміністрацыйную пасаду, уведзеную фашыстамі ў час Другой сусветнай вайны на акупаваных нацысцкай Германіяй тэрыторыях; афіцыйны тытул такой асобы; *ўнтэр-афіцэр* (ад *Unteroffizie* – катэгорыя малодшых афіцэраў) – малодшы камандзір (пасада і званне) у нямецкай і некаторых іншых арміях; умоўна адпавядае сяржанцкаму саставу савецкай арміі і сучаснай беларускай; *фольксдойч* (ад *Volksdeutscher* < *Volk* – народ + *Deutscher* – немец) – у перыяд гітлераўскай акупацыі ўсходнееўрапейскіх краін (1939–1945 гг.) асоба нямецкага паходжання, якая мела значныя прывілеі ў параўнанні з мясцовым насельніцтвам;

– назвы месцаў працы і зняволення людзей: *арбайтслэгер* (ад *die Arbeitslager* ‘працоўны лагер’) – установа пры буйных прадпрыемствах Германіі часоў Другой сусветнай вайны, дзе прымусова працавалі не толькі палонныя замежнікі (остарбайтары), але і самі немцы; *гаўптвэхта* (ад *Hauptwache*, літаральна – галоўны каравул) – памяшканне для трымання пад арыштам ваеннаслужачых; *канцлагер*, (ад англійскага «*concentration camp*») – месца масавага прымусовага ўтрымання людзей з мэтай іх зняволення або знішчэння;

– назвы палітычных арганізацый і спецыяльных воінскіх падраздзяленняў: *гітлерюгенд* (ад *Hitlerjugend*) – моладзевая палітычная арганізацыя Германіі з 1926 па 1945 гг., членамі якой маглі быць толькі юнакі; *збндэркамáнда* (ад *Sonderkommando* ‘асобая каманда’) – назва атрадаў спецыяльнага прызначэння ў нацысцкай Германіі для выканання асобых заданняў; *СД* (ад *SD* – *Sicherheitsdienst des Reichsführers SS*; па-беларуску: *служба бяспекі рэйхсфюрара СС*) – самастойная служба, якая займалася пытаннямі ўнутранай і знешняй бяспекі Трэцяга рэйха ў нацысцкай Германіі;

– назвы спецыяльных пабудовы: *цэйхáuз* (устарэлае слова ад: *Zeug* – зброя і *Haus* – дом) – ваенны склад для захоўвання зброі, абмундзіравання; *пакгáуз* (ад *Packhaus*, дзе *Pack* – цюк і *Haus* – дом) – склад для часовага захоўвання грузаў пры чыгуначных станцыях, партах, мытнях; *штупцункт* (ад *Stützpunkt* ‘апорны пункт’) – месца, памяшканне, прызначанае для кругавой абароны;

– назвы транспартных сродкаў: *лакамабіль* (франц. *locomobile* ад лац. *locus* – месца і *mobilis* – рухомы) – адзін з ранніх тэрмінаў аўтамабіля, паравая перасоўная або стацыянарная ўстаноўка, якая прыводзіць у рух розныя машыны; паравік.

Высновы. Абрэвіатуры, складаныя словы і варварызмы ў рамане Івана Навуменкі «Сасна пры дарозе» – важная крыніца пазнання жыццёвага ўкладу на беларускіх землях у перадваенны і перыяд Вялікай Айчыннай вайны, а таксама шляхоў папаўнення лексічнага складу беларускай літаратурнай мовы, дынамікі яе нормаў.

1. Асобныя абрэвіатуры з твора дэманструюць семантычныя змены, якія адбываліся на працягу іх функцыянавання ў мове. Напрыклад, скарачэнне *калгас* мае ў творы толькі два метанімічныя значэнні: 1) кааператыўная арганізацыя сялян, якія дабравольна аб'ядналіся для сумеснага вядзення буйнай сацыялістычнай сельскагаспадарчай вытворчасці на аснове грамадскіх сродкаў вытворчасці і калектыўнай працы: *калгас*, *калгаснік*, *калгасная бульба*. У аднаго бацька ўступіў у *калгас* толькі ў трыццаць дзевятым годзе [2, с. 51]; 2) любы від калектыўнай гаспадаркі: *На работу наслала міліцыя. Кім толькі не быў – мулярам, учотчыкам у рыбалавецкім калгасе, нават два ці тры месяцы службыў статыстам у тэатры* [2, с. 280]. Першапачаткова ж *калгасам* называлі аддзел выканкама, які курыраваў калектыўныя гаспадаркі [1, с. 219]. Гэта датычыцца і калькі-абрэвіатуры *саўгас*. У рамане яна ўжываецца са значэннем 'дзяржаўнае сельскагаспадарчае прадпрыемства': *Дзядзька пасля школы ўладкаваў яго ў саўгас, які тады толькі-толькі пачаў арганізоўвацца* [2, с. 279]. Першаснымі ж значэннямі яго былі: 1) пададдзел зямельнага аддзела; 2) сельскагаспадарчая арганізацыя пры прамысловым прадпрыемстве [1, с. 220].

2. У параўнанні з цяперашнім станам развіцця мовы і грамадства каля 15% абрэвіатур і каля 60% варварызмаў з рамана сталі актыўнымі гістарызмамі. Гэта: *аднаасобнік*, *асавіяхімавец*, *белалапакі*, *белафіны*, *дрываклад* (у значэнні: асоба, якая займалася складваннем дроў на станцыях для забеспячэння руху паравозаў), *нарком*, *нэпман*, *райана* (сёння гэта аддзел адукацыі спорту і турызму райвыканкама), *нэп*; *Асавіяхім*, *Ленінград*, *Саўінфармбюро*, СССР; *камсамол*, *сямігодка* (у значэнні: няпоўная агульнаадукацыйная сярэдняя школа ў СССР, у якой вучыліся сем гадоў); *арбайтслагер*, *гэбітскамісар*, *гітлерюгенд*, *зондэркаманда*, *лакамабіль*, *фатэрлянд*, *цэйхаўз*. Яны выкарыстоўваюцца ў мастацкіх, публіцыстычных творах, дзе расказваецца пра падзеі 20-х – 50-х гадоў ХХ ст., у гістарычных навуковых працах.

Некаторыя абрэвіатуры пры захаванні ранейшага значэння атрымалі на сучасным этапе новую лексікалізацыю. МТС (*машына-трактарская станцыя*) і вытворны прыметнік *энтэсаўскі* для жыхара ХХІ стагоддзя асацыююцца з тэрмінам «Мабільныя ТэлеСістэмы». ФЗН (у рамане: школа *фабрычна-завочнага навучання*) расшыфроўваецца сёння як *факультэт завочнага навучання*.

3. Сярод варварызмаў пераважаюць у рамане агульныя варварызмы, г. зн. тыя, што рэгулярна выкарыстоўваюцца ў гістарычных творах пра ваеннае ліхалецце 40-х гадоў ХХ стагоддзя: *аўсвайс*, *фатэрлянд*, *гэбітскамісар*, *гітлерюгенд*, *зондэркаманда*. Індывідуальных варварызмаў, якія звычайна не паўтараюцца і не выходзяць за межы аднаго твора, пяць: *ўрляўт*, *фольксдойч*, *цэйхаўз*, *фахман*, *штуцпункт*. Адметнасць выкарыстання такіх індывідуальных запазычанняў у тым, што пісьменнік тлумачыць іх для чытача прама ў тэксце твора: *Камандзір аддзялення, нізкі, камлюкаваты Лібке, адначасна і начальнік штуцпункта №16, як цяпер называецца будка* [2, с. 238]. *З усіх салдат, якія жывуць у будцы, што называецца цяпер штуцпункт №16, толькі адзін Венігер заўсёды незадаволены* [2, с. 307]; *Ля цэйхаўза, цаглянага skleпа, дзе складзен інструмент, стаіць Фогель* [2, с. 289]. – *Вы Крамер?* – *пытаецца афіцэр па-нямецку.* – *Так, пан афіцэр.* – *Гэта ваш дом, пляц?* – *Так.* – *Вы фольксдойч?* – *Немец.* – *Фольксдойчамі мы называем немцаў, якія жывуць за межамі Германіі* [2, с. 90]. *Крамер ганарыцца тым, што ён немец, у яго ўяўленні кожны, хто належыць да гэтай нацыі, добры работнік, фахман* [2, с. 70].

4. Шэраг абрэвіятур і варварызмаў, выкарыстаных І. Навуменкам, дэманструюць дынаміку лексічнай і арфаграфічнай нормаў беларускай мовы. Так, у перыяд напісання рамана слова *светамаскіроўка* лічылася літаратурнай калькай з рускай мовы, нягледзячы на тое, што першая частка гэтай складанай лексемы (беларускае слова *свет*) не мае значэння, якое адпавядае рускаму *свет* ‘прамяністая энергія, якая вылучаецца палымнеючым цэлам і ўспрымаецца зрокам’. *Вокны хат зноў зыркалі агнямі: немцы адмянілі светамаскіроўку* [2, с. 189]. Паводле сучасных лексікаграфічных крыніц, беларускі варыянт напісання павінен быць – *святломаскіроўка*.

У 60-я гады ХХ стагоддзя нарматыўнымі напісаннямі абрэвіятурных частак *-ком* і *-кор* лічыліся гукаспалучэнні з літарай *о*, на падставе таго, што ў іх гэты этымалагічны [о] аднаўляецца. Таму і бачым у раманах: *абком, абкомаўскі, нарком, райвыканком, райвыканкомаўскі, райком, райкомаўскі, селькор*. Сучасная арфаграфічная норма прадугледжвае пісаць скарочаныя часткі ў абрэвіятурах так, як у адпаведных поўных словах [3, с. 23]. Значыць, пры перавыданні твора неабходна перадаваць на пісьме гэтыя лексемы як: *абкам, абкомаўскі, наркам, райвыканкам, райвыканкамаўскі, райкам, райкамаўскі, селькар*. Па-новаму варта пісаць і словы *пакгауз, цэйхгауз*. Сёння норма для іх – напісанне *ў* (нескладовага): *пакгаўз, цэйхгаўз*. Рэдактары апошняга збору твораў пісьменніка гэтыя факты ўлічылі.

Невысокі рэйтынг правіла правапісу галосных *о, а* ў першай частцы складаных слоў засведчыла варыянтная арфаграфія наймення шматгадовай травяністай расліны сямейства губакветных; чорнагаловік. Утворанае асноваскладаннем: ***чорны*** + ***галава***, гэтае слова пішацца ў раманах *чарнагалоў* і *чорнагалоў*: *Вясной пагнаў яе на чарнагалоў, а яна загрузла ў балоце* [2, с. 129]. *У лесе між дрэвамі яшчэ ляжыць пачарнелы снег, а на прагалах, на куп’і ўжо вытыркае свае пупышкі порхаўкі першая трава – чорнагалоў* [2, с. 207].

У звязку з пытаннем дынамікі нормы можна адзначыць і некаторыя выпадкі адступлення ў раманах ад існаваных граматычных заканамернасцей сучаснай беларускай мовы пры афармленні словазлучэнняў з лічэбнікамі *два, тры*. У творы гэтыя лічэбнікі хоць і спалучаюцца з назоўнікамі множнага ліку, аднак азначэнні, што знаходзяцца побач, захоўваюць формы адзіночнага ліку, характэрныя для рускай мовы: *Калі пачынаўся навучальны год, Міця быў толькі ў восьмым класе, адстаючы ад таварышаў на цэлых два класы* [2, с. 13]; *У першы дзень, калі Міцю перавялі ў дзевяты, там адразу было тры кантрольных – па алгебры, рускай літаратуры і нямецкай мове* [2, с. 14].

Патрабуюць ўвагі пры перавыданні рамана і такія словы, як *дзевяты, дзесяты, дзесятка, семнаццаць, васемнаццаць, стогадовы, фюрэр*: *Бярвенні, Птах перацягвае ў свой гародчык, хавае пад леташнім бульбоўнікам, а калі іх набіраецца з дзесятка, з дапамогай таго ж самага Івана перапраўляе на бацькава дворышча* [2, с. 10]; *Хлопцы вучацца ў дзесятым класе, Міця ў дзевятым* [2, с. 14]; *Ён чуў, што тыя немцы, якія называюць Гітлера фюрэрам, крычаць пра нямецкую вышэйшую расу, якая будзе кіраваць светам* [2, с. 70]; *Але яна [царква] згарэла ў часе адступлення немцаў у васемнаццатым годзе* (с. 16); *Высіцца цагляны бак вадакачкі, яшчэ вышэй за яго ўзмахнулі разложыстымі шатамі стогадовыя срэбрыстыя таполі* [2, с. 83]. У адпаведнасці з Правіламі арфаграфіі 2008 г., напісанні гэтых лексем наступныя: *дзЯвяты, дзЯсяты, дзЯсятак, сЯмнаццаць, васЯмнаццаты, стАгадовы, фюрАр*.

5. Асобныя абрэвіятуры выявілі здольнасць ствараць сінанімічныя рады. Напрыклад, раённую арганізацыю спажывецкай кааперацыі пісьменнік называе *райза, райспажыўсаюз, спажыўсаюз*. *Міця напаткаў на пераездзе Драгуна, агранома з райза, рухавага, перахлябістага чалавека* [2, с. 67]. *Камендатура заняла новае, перад вайной адбудаванае памяшканне райспажыўсаюза* [2, с. 135]. *Камендатура бярэ пад свой кантроль млыны, соль, якая асталася на базе спажыўсаюза, нямецкай маёмасцю будуць аб’яўлены саўгасы, а таксама калгасныя будынкі* [2, с. 135].

Спіс літаратуры

1 Алексеев, Д. И. Сокращённые слова в русском языке / Д. И. Алексеев; предисл. Е. С. Скобликовой; заключ. ст. В. Д. Бондалетова. Изд. 2-е, доп. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 346 с.

2 Навуменка, І. Я. Сасна пры дарозе [Электронны рэсурс]. Рэжым доступу: http://knihi.com/Ivan_Navumienka/Sasna_pry_darozie.html#1. Дата доступу: 15.08.2016.

3 Правілы беларускай арфаграфіі і пунктуацыі : зацверджаны Законам Рэспублікі Беларусь ад 23 ліпеня 2008 г. № 420-З. – Мінск : Дыкта, 2009. – 152 с.

УДК 811.161.3'373.72:821.161.3

А. В. СОЛАХАЎ

(г. Мазыр, МДПУ імя І. П. Шамякіна)

АФАРЫСТЫЧНЫЯ ВЫСЛОЎІ ІВАНА НАВУМЕНКІ

У артыкуле ўпершыню сабраны ўзоры афарыстычнай творчасці І. Навуменкі. Афарыстычныя выслоўі І. Навуменкі, як дыяменты, ззяюць у агульнай плыні праяўленага апавядання, апавесцей і раманаў. У іх адлюстраваліся жыццёвы вопыт аўтара, яго грамадзянская пазіцыя, майстэрства канцэнтраваць думку і выражаць яе ў сціслай форме. Тэматыка афарыстычных выслоўяў пісьменніка разнастайная: жыццё чалавека і сэнс гэтага жыцця, чалавечыя якасці, маральныя прынцыпы і эстэтычныя ідэалы, адносіны да прыроды і грамадства, адукацыі, выхавання, мастацтва, у т. л. літаратурна-мастацкай творчасці, і інш.

Афарызм (грэч. *aphorismos* – азначэнне, сціслае выслоўе) – выслоўе канкрэтнага аўтара, якое ў сціслай, лаканічнай форме трапна выказвае якую-небудзь абагульненую, тыпізаваную, закончаную і глыбокую думку. Ён, як падкрэслівае Н. М. Калашнікава, “абагульняе і тыпізуе разнастайныя праяўленні асабістага і грамадскага жыцця і трывала бытуе ў зносінах як яго арганічная частка, як канцэнтраваная і ёмка форма мастацкага адлюстравання рэчаіснасці і выражэння адносін носьбіта мовы да яе” [1].

Ужываючыся са старажытнейшых часоў у якасці формы арганізацыі маўлення, афарыстычная манера пісьма паспяхова выкарыстоўваецца і сучаснымі беларускімі пісьменнікамі і паэтамі. Уменнем абагульніць свой жыццёвы вопыт, адлюстраваць свае назіранні за жыццёвымі з’явамі ў форме афарызма валодаюць многія нашы таленавітыя пісьменнікі. Нямала трапных і цікавых афарыстычных выслоўяў змяшчаюць творы Я. Купалы, Я. Коласа, К. Чорнага, К. Крапівы, П. Панчанкі, В. Быкава, Н. Гілевіча, І. Шамякіна і многіх іншых беларускіх пісьменнікаў і паэтаў. Не быў выключэннем і народны пісьменнік Беларусі Іван Навуменка, афарыстычныя выслоўі якога, як дыяменты, ззяюць у агульнай плыні праяўленага апавядання, апавесцей і раманаў. Яны выяўляюцца і ў аўтарскай мове пісьменніка, і ў рэпліках герояў яго твораў.

Перад даследчыкамі афарыстычнай творчасці І. Навуменкі стаіць задача выявіць афарыстычныя выслоўі пісьменніка ў мастацкай тканіне яго твораў, сістэматызаваць іх адносна тэматычнай накіраванасці, паказаць спосабы раскрыцця жыццёвай філасофіі, раскрыць яе сістэму каштоўнасцей і антыкаштоўнасцей, прааналізаваць іх лінгвастылістычныя і лінгвакультуралагічныя асаблівасці. Наш артыкул – першы крок да вырашэння гэтых праблем.

Ва ўступе да інтэрв’ю з пісьменнікам “Мае героі былі рамантыкамі” (1 верасня 2003 года)” доктар філалагічных навук, прафесар Л. Д. Сінькова адзначыла: “Самы вядомы афарызм Івана Навуменкі – “кніга адкрывае свет”. І яго ўласныя кнігі такія: ці былі яны створаны юнаком, захопленым філалогіяй, які вярнуўся з фронту ў інтэрнат на Нямізе, ці Народным пісьменнікам Беларусі, ці – літаратуразнаўцам-акадэмікам, дырэктарам Інстытута літаратуры беларускай Акадэміі навук, старшынёю Вярхоўнага Савета БССР... Усё, напісанае Іванам Навуменкам, нязменна пазначана адметнасцю яго пісьменніцкага таленту і самой асобы, якой па плячу былі дзяржаўныя справы” [2].

Творы І. Навуменкі тэматычна разнастайныя: пісьменнік даследуе жыццё, у цэнтры якога знаходзіцца чалавек з разнастайнасцю яго ўзаемазвязей з рэчаіснасцю і, перш за ўсё, ва ўзаемаадносінах з іншымі людзьмі. Гэта іх рыса ўласцівая і афарыстычным выслоўям пісьменніка, у якіх у той або іншай меры адлюстроўваюцца жыццё чалавека і сэнс гэтага жыцця, чалавечыя якасці, маральныя прынцыпы і эстэтычныя ідэалы, выяўляюцца адносіны да прыроды і грамадства, адукацыі, выхавання, літаратурна-мастацкай творчасці і інш.

Безумоўна, як кожнага чалавека, а тым больш пісьменніка, І. Навуменку хвалюе жыццё чалавека, перыпетыі і сэнс гэтага жыцця: *...Найлепшая навука – жыццё* (Летуценнік, с. 171); *...Жыццё – не толькі плакаты і лозунгі. Агromністае месца займае ў ім побыт: рэчы, яда, вопратка, абутак* (Летуценнік, с. 38); *... сям'я – аснова жыцця, болей за ўсё чалавек павінен шанаваць сям'ю* (Сорак трэці, с. 42); *Свабода – гэта калі можаш рабіць што хочаш і тое, што робіш, не шкодзіць другім* (Год карася, с. 78); *Разарванага – трывала не звяжаш* (Сорак трэці, с. 50); *Дзіўную ўласціваць маюць чуткі. Як снежны ком, які коціцца з гары, абрастае новымі пластамі, павялічваецца ў памерах, так кінутае чалавечае слова, перададзенае другому і трэцяму, змяняецца да непазнавальнасці* (Сорак трэці, с. 73); *Для чалавека важна, каб у ягоным жыцці было нешта сталае, нязменнае* (Асеннія мелодыі, с. 231); *Калі хочаш пакінуць хоць маленькі, малапрыкметны след у справе, якой займаешся, трэба без ваганняў аддаць гэтай справе жыццё* (Асеннія мелодыі, с. 18); *Малодосць адзін раз бывае. Упусціш – не дагоніш* (Птушкі між маланак, с. 408); *Свет таму і цудоўны, што ў ім пад адным небам і сонцам расцівае так многа кветак* (Асеннія мелодыі, с. 275).

Паводле характару адносін да рэчаіснасці чалавек разглядаецца пісьменнікам як істота прыродная, духоўная і сацыяльная: *Чалавек, у якога пахіснецца вера ў сябе, жорсткі. Нясе ён пакуты, боль і нават смерць другому чалавеку* (Сорак трэці, с. 54); *Чалавек не можа адзін* (Сорак трэці, с. 13); *Радасць, як гора, ходзіць у пары* (Асеннія мелодыі, с. 132); *У сто разоў прыемней адпачынак пасля напружанага дня, калі гудуць ад стомы рукі, ногі, але такая светлая і ясная галава* (Сорак трэці, с. 210); *У жыцці, мабыць, заўсёды так: чалавек ірвецца наперад, жаданнямі сягае ў будучыню, а калі азірнецца, то самае цікавае – ззаду...* (Сорак трэці, с. 229); *І ў жыцці асобнага чалавека, стомленага згрызотамі, няўдачамі, прадчуваннем бяды, бываюць часіны, калі навакольны свет здаецца варожым, здрадлівым, калі халоднай вужакай запаўзае ў душу трывога. Губляе тады чалавек веру ва ўласныя сілы і, можа, па той прычыне, што глядзіць на жыццё праз цёмныя акуляры, перастае бачыць такім, як ёсць, навакольнае жыццё. Гэта хвароба душы, пошасць, і шчаслівы той, хто яе абміне* (Сорак трэці, с. 54); *Дрэнна страціць веру ў сябе* (Год карася, с. 90); *У жыцці заўсёды ёсць паласа, калі чалавек найменш думае пра ўласнае жыццё, пра справы практычна-будзённыя, спакойныя, звязаныя з паўсядзённым клопам і дробнымі, непрыкметнымі справамі* (Сорак трэці, с. 66); *... усё, што чалавек тоіць у душы, рана ці позна вылезе наверх* (Сорак трэці, с. 69); *Не здагадваецца чалавек, што трэба плаціць за кожны няправедны крок. Часам вельмі дарагуя цану* (Асеннія мелодыі, с. 222); *Хіба магчыма вярнуць няздзейсненыя мары, парыванні?* (Асеннія мелодыі, с. 40); *Ёсць вялікая радасць у прылучэнні другога чалавека да патайной справы, няхай сабе гэта толькі чытанне* (Сорак трэці, с. 180); *Цяга да выключнага, дзіўнага, мабыць, у самой прыродзе чалавечай* (Год карася, с. 37); *Таямнічае вабіць. Нястрымна хочацца зазірнуць за паласу невядомасці, дабрацца да самага караня рэчаў* (Год карася, с. 38); *Тыя, што адправіліся ў падарожжа, што адкрываюць невядомае, не павінны думаць пра смерць* (Год карася, с. 48); *Калі падаць, то ўжо лепей з вялікага каня* (Птушкі між маланак, с. 408); *... нават блгі чалавек да пахвалы ахвочы* (Сорак трэці, с. 29); *...Аднаму ішчасце даецца поўнай мерай, другога абмінае зусім* (Летуценнік, с. 94).

Адна з асноўных тэм афарыстычнай творчасці І. Навуменкі, як і ўсёй яго творчасці, – тэма вайны. Гераізм і смерць, масавае знішчэнне людзей і прыгажосць прыроды адлюстраваліся ў афарыстычных выслоўях пісьменніка: *На вайне не плачуць* (Смутак белых начэй, с. 360); *На вайне часта бываюць моманты, калі, каб выратаваць другіх, астаецца*

самоу памерці (Смутац белых начэй, с. 324); Чалавечым вокам нельга глядзець на бязлітаснае, д'ябальскае знішчэнне (Смутац белых начэй, с. 332); Калі тэхніка будзе далей так развівацца, людзі наогул павінны адмовіцца ад вайны. Вайна робіцца проста суцэльным забойствам (Смутац белых начэй, с. 339); У вайну кожны карыстаецца момантам. Бо заўтра шчаслівага моманту можа не быць (Птушкі між маланак, с. 375); Акрамя вайны, ёсць яшчэ шырокі, мнагалучны свет, якому няма да вайны ніякай справы. Чалавек проста не заўважае, што жыве ў добрай згодзе з ніжэйшымі за сябе жывымі істотамі... (Смутац белых начэй, с. 314–315); На вайне ўсё кароткае. Асабліва вясёлыя гадзіны (Птушкі між маланак, с. 426); Пагроза, што нависае над цэлым народам, выклікае магутныя сілы яднання, знішчае бар'еры падазронасці, недаверлівасці... (Сорак трэці, с. 239); Баявых коней у запас не спісваюць (Сорак трэці, с. 86); Сапраўдны партызан той, хто ўмее хадзіць (Сорак трэці, с. 131).

Пісьменнік, які прымаў актыўны ўдзел у барацьбе з ворагам у гады Вялікай Айчыннай вайны, у афарыстычных выслоўях не мог не выказаць сваіх патрыятычных пачуццяў: Вялікая ганьба для чалавека бачыць, як родную зямлю топча вораг (Птушкі між маланак, с. 384); Самае дарагое ў чалавека – радзіма. Адняць яе, бадай, тое самае, што адняць жыццё (Сорак трэці, с. 282).

Вайна ў найбольшай меры параджае не толькі патрыётаў, не толькі герояў, але і розных нягоднікаў, чалавеканенавіснікаў, якія ідуць на розныя злачынствы дзеля сваёй асабістай выгады, знаходзячы апраўданне любым сваім учынкам: У вайну людзі шалеюць. Перастаюць быць людзьмі (Сорак трэці, с. 209); У здрадніка заўсёды знойдзецца ідэя (Сорак трэці, с. 149).

Некаторыя афарыстычныя выслоўі пісьменніка прэзентуюць разважанні пра ўладу, служэнне ёй, яе непастаянства, паказваюць адносіны да яе людзей: Улада мяняецца, а людзі застаюцца (Сорак трэці, с. 208); Хлеб мелюць пры ўсякай уладзе (Сорак трэці, с. 40); ...Усялякае паражэнне скідае з п'едэстала ранейшых багоў, старую веру, інакш кажучы, ідэалогію і палітыку (Летуценнік, с. 113); На чым возе едзеш, таму і песню спявай (Сорак трэці, с. 40); Калі пан уцякае, то яго лёгкай, чаго добрага, сам можа з пана садраць штаны... (Сорак трэці, с. 68).

Нярэдка ў цэнтры разважанняў пісьменніка знаходзіцца жанчына з яе вялікімі душэўнымі сіламі, годнасцю, здольнасцямі, прыгажосцю, безабароннасцю: Дзіўнае жаночае сэрца (Асеннія мелодыі, с. 143); Жанчыны – найлепшы бальзам ад згрызот (Сорак трэці, с. 76); Прыгожыя жанчыны – вялікая сіла (Птушкі між маланак, с. 421); Нярэдка так бывае: не вельмі заўважаеш жанчыну, але калі пастаянна бачыш у яе вачах, усмешцы, у сказаных ёй словах прыхільнасць, міжволі сам пачынаеш глядзець на яе з сімпатыяй (Асеннія мелодыі, с. 50); Усё можа дараваць жанчына мужчыну, толькі не ... прыніжанасць, прыбітасць, рабскую пакорлівасць... (Асеннія мелодыі, с. 143); Вайна адбірае жыццё, жанчына яго вяртае (Сорак трэці, с. 173); Ва ўсе часы, стагоддзі цягнецца жанчына да воіна, свайго абаронцы, заступніка (Сорак трэці, с. 65).

Самыя цёплыя, самыя лірычныя радкі прысвечаны каханню да дзяўчыны, жанчыны. Гэта і зразумела, паколькі каханне з'яўляецца адной са скразных тэм твораў пісьменніка, а вобраз каханай заўсёды выпісаны ім з любоўю і замілаваннем: Каханне нараджаецца без гаворкі (Асеннія мелодыі, с. 172–173); Каханне згладжвае, прымірае, прыводзіць да раўнавагі самыя жорсткія супярэчнасці (Асеннія мелодыі, с. 65); Як узыходзіць і заходзіць сонца, дзень змяняецца ноччу, лета зімой, так нараджаецца і знікае каханне. Ніхто дасканала не вывучыў яго законаў і ніхто не ў сіле гэтыя спрадвечныя, магутныя законы адмяніць... (Летуценнік, с. 138–139); Няма на зямлі нічога лепшага, чым час, асветлены еднасцю маладых сэрцаў і парыванняў (Смутац белых начэй, с. 356); Няўжо немагчыма, каб чалавек знайшоў чалавека, і двое адзін у другога закаханых людзей жылі ў ішчасці, радасці? (Летуценнік, с. 52); У гэтым мітуслівым, імклівым, поўным сутычак свеце кожнаму чалавеку трэба другі чалавек, да якога можна прыйсці, расказаць аб згрызотах, паспавядацца душой. Чалавек, які ўсё зразумее, суцешыць, сцішыць боль і пакуту. Такой павінна быць жонка для мужа і муж для жонкі!.. (Летуценнік, с. 168); Мужчына павінен несці ў сабе загадку, тайну, схаваную сілу, якую

жанчына ловіць нутром, страшыцца і цягнецца да яе (Летуценнік, с. 118); *Як гэта хораша, калі любіш чалавека!..* (Летуценнік, с. 52).

Не абышоў пісьменнік тэмы мастацтва і навукі, іх законаў, працэсу творчасці, у т. л. літаратурна-мастацкай: *...Мастацтва – тайна. Дасягае поспеху той, хто найбольш да тайны дакранаецца* (Асеннія мелодыі, с. 251); *Музыка, як каханне, размаўляе без слоў...* (Асеннія мелодыі, с. 173); *Літаратура, вядома, не можа не адлюстроўваць гістарычнага, сацыяльнага бегу часу. Але час гэты, ягоны змест мусяць выяўляць непаўторныя чалавечыя характары, духоўныя сяганні герояў, багаты, шматфарбны свет, які акружае чалавека. Літаратура – перш за ўсё паэтычнае бачанне свету. Таму важна не толькі тое, пра што расказвае пісьменнік, а і тое, як ён расказвае* (Летуценнік, с. 130); *Працэс мыслення глыбока схаваны, стоены, таямніцы, законы яго канчаткова не выяўлены. Можа, ніколі не будуць выяўлены. Бо працэс пазнання навакольнага свету бясконцы* (Асеннія мелодыі, с. 82); *...З навукі трэба браць самае галоўнае. Квінтэсенцыю. Толькі найбольш грунтоўныя і глыбокія думкі застаюцца ў памяці* (Летуценнік, с. 157); *Паводле Коласа, мастацтва – адкрыццё свету. Кожны новы твор мусяць адкрываць у жыцці новае, нераздаданае. Мастак робіць адкрыцці самастойна, бо ўражанні, вобразы ён чэрпае непасрэдна з жыцця, а не з тэорый, вычитаных кніг. Другая справа, што тэорыя дапамагае мастаку лепей арыентавацца ў жыцці, у безлічы разнастайных, супярэчлівых фактаў, з'яў (Летуценнік, с. 131); Мастацкі твор нараджаецца талентам. Таленавіты пісьменнік не толькі змест адчувае, а і форму* (Летуценнік, с. 113); *Нязграбна напісаныя апавяданне, аповесць выклікаюць толькі злосць* (Летуценнік, с. 113); *...Словы ў мастацкім творы не проста стаяць адно каля другога, а ёсць нейкі іх парадак, дысцыпліна, нячутная музыка, якая іх аб'ядноўвае* (Летуценнік, с. 102); *У кожным добрым творы ёсць недагаворанасць, шматзначнасць пісьменніцкіх разваг, карцін, малюнкаў, што надае чароўнасць, фантастычнасць напісанаму* (Летуценнік, с. 129).

Асобнае месца ў жыцці пісьменніка займалі кнігі. Ён не толькі іх пісаў, але і шмат чытаў. Таму да прыведзенага ў пачатку артыкула афарызма дадаюцца іншыя крылатыя выразы: *Кнігі – цуд* (Год карася, с. 80); *Няма большага шчасця, як неўпрыкмет перагортваць старонкі, поўніцца слодыччу ці горам бясконцых чалавечых гісторый, пра якія на іх апавядаецца* (Год карася, с. 81).

Як паказвае аналіз прыведзеных вышэй прыкладаў, паводле асаблівасцей выражэння афарыстычных выслоўі І. Навуменкі ўяўляюць пераважна сентэнцыі і максімы, якія адлюстроўваюць абагульненні павучальна-маральнага характару, выражаюць этычныя прынцыпы аўтара. Асобныя з іх, аднак, могуць ужывацца як апафегмы – жыццёвыя парады, выказаныя ў форме звароту да суразмоўцы (чытача): *Ніколі не патурай першаму жаданню* (Сорак трэці, с. 210); *Калі пайшоў на ворага – пра хату не думай* (Сорак трэці, с. 254); *Дык вось ведайце, стараваць, лысаватая прафесары, дактары навук, вы, хто пражыў маладыя гады, змагаючыся з рознымі нягодамі: захапленне жанчынай можа падкрасіцца і ў ваш век, звязаць па руках і нагах, захапіць у палон! Захапленне адчайнае, у чымсьці драматычнае, у чымсьці смешнае...* (Асеннія мелодыі, с. 161).

Такім чынам, афарыстычныя выслоўі І. Навуменкі, выбраныя намі з асобных яго твораў, утвараюць цэласную сістэму, якая адлюстроўвае карціну свету пісьменніка, раскрывае яго жыццёвую філасофію, знаёміць з яе сістэмай каштоўнасцей і антыкаштоўнасцей. У іх адлюстроўваецца жыццёвы вопыт аўтара, яго грамадзянская пазіцыя, майстэрства канцэнтраваць думку і выказаць яе ў сціслай і ёмістай форме.

Крыніцы

Навуменка, І. Я. Асеннія мелодыі : раман / І. Навуменка : прадм. Л. Піскун. – Мінск : Маст. літ., 2008. – 622 с.

Навуменка, І. Год карася : апавяданні : для мал. шк. узросту / Іван Навуменка. – Мінск : Юнацтва, 1988. – 207 с.

Навуменка, І. Збор твораў : у 6 т. / Іван Навуменка. – Мінск : Маст. літ., 1983. – Т. 5 : Сорак трэці: раман; Птушкі між маланак: драма ў трох актах; апавяданні. – 527 с.

Навуменка, І. Летуценнік; Смута белых начэй : раманы / Іван Навуменка. – Мінск : Маст. літ., 1985. – 384 с.

Спіс літаратуры

1 Калашнікова, Н. М. Афористичность как черта идиостиля В. Токаревой : автореф. дис. ... канд. филол. наук [Электронный ресурс] / Н. М. Калашнікова. – М., 2004. – Режим доступа : <http://www.disserscat.com/content/aforistichnost-kak-cherta-idiostilya-v-tokarevoi> – Дата доступа: 04.09.2016.

2 Сінькова, Л. Д. Іван Навуменка: Сказанае застаецца — да 90-годдзя з Дня нараджэння / Людміла Сінькова // Літаратурная Беларусь. – 2015. – 16 лют.

УДК 655.53(476)

К. Т. ТАРАСЕВІЧ
(г.Мінск, БДТУ)

ТЫПАЛАГІЧНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ Ў АФАРМЛЕННІ КНІГ І. НАВУМЕНКІ

Артыкул прысвечаны аналізу кніг І. Навуменкі, выдадзеных у незалежнай Беларусі. Акрэслены асобныя хібы прааналізаваных выданняў (размяшчэнне элементаў апарата без уліку чытацкага адрасу і іх неадпаведнасць патрабаванням). Устаноўлены некаторыя тэндэнцыі стварэння кніг айчынай літаратурнай класікі, сярод якіх імкненне да стылістычнага мінімалізму, выкарыстанне ў афармленні сродкаў тыпаграфікі, эксперыменты з фарматамі, перавага пераплёту над мяккай вокладкай і інш.

Ва ўсе часы існавання выдавецкай справы добра аформленае выданне, без карэктарска-рэдактарскіх недахопаў, актуальнае зместам адыгрывала вялікую ролю ў стварэнні інфармацыйнай прасторы грамадства, “фарміравала” ўдумлівага, неабьякавага чытача [1, с. 542]. На сучасным этапе развіцця айчыннага кніжнага рынку, ва ўмовах вострай канкурэнцыі буйных холдынгаў і малых выдавецтваў існуе патрэба ў вывучэнні спецыфікі афармлення выданняў незалежнай Беларусі, асэнсавання рэкламнага патэнцыялу знешніх і ўнутраных яго элементаў для распрацоўкі эфектыўнай стратэгіі прасоўвання кніг – не толькі ў нас, але і за межамі краіны. Асабліва гэта важна для папулярызацыі выданняў беларускіх класікаў, сярод якіх пачэснае месца займае І. Навуменка. У яго творах ёсць усё: сустрэчы і ростані, радасці і нягоды, узлёт юначай мары і суровая рэальнасць побыту [2] – усё, што найлепшым чынам рэпрэзентуе нашае “ўчора і сёння” і дапамагае зразумець нас саміх. Таму ніжэй разгледзім выданні твораў І. Навуменкі, якія пабачылі свет у незалежнай Беларусі, і вызначым тыпалагічныя асаблівасці іх афармлення.

Пасля распаду СССР пачалося актыўнае пераасэнсаванне беларускай літаратурнай спадчыны. З’явілася магчымасць надрукаваць забароненыя раней творы, узнавіць купюры, а таксама па-новаму зірнуць на ўжо існы здабытак. Таму фактычна ўсе кнігі І. Навуменкі, якія пабачылі свет пасля 1990 года, – гэта перавыданні.

У 1991 годзе ў выдавецтве “Юнацтва” ў межах серыі “Школьная бібліятэка” выйшаў раман “Сасна пры дарозе”. Кніга мае канкрэтны чытацкі адрас: для сярэдняга і старэйшага школьнага ўзросту. Як вядома, падлеткі – самая складаная аўдыторыя. Яны не чытаюць тое, што ім не цікава [3, с. 100]. Падчас афармлення выданняў для гэтай групы неабходна не толькі напоўніцу раскрыць вобразную сістэму тэксту, але і захаваць дзіця да чытання, пазнаёміць яго з не вядомым раней аўтарам і натхніць на далейшае вывучэнне роднай літаратуры. Таму акрамя асноўных элементаў імя аўтара, назва твора, лагатып серыі, вокладка выдання мае кароткую анатацыю, змешчаную на адваротным баку. Аднак, на нашу думку, тэкст анатацыі з’яўляецца не зусім удалым, бо яе аўтар, Іван Шамякін, робіць акцэнт

на “выразнай класавай і партыйнай накіраванасці” твораў І. Навуменкі, якая з 1991 года больш не з’яўляецца актуальнай. Ілюстрацыі ў кнігах для дзяцей сярэдняга і старэйшага школьнага ўзросту пажаданыя, аднак яны могуць быць чорна-белымі, размяшчацца далёка ад тэксту, які апісваюць, ці адсутнічаць увогуле [3, с. 100]. Прааналізаванае выданне не мае выяўленчых матэрыялаў у асноўным тэксце, аднак змяшчае партрэт аўтара і ягоны аўтограф на тытульным лісце, што выконвае задачу знаёмства чытача з І. Навуменкам, надае кнізе некаторую элітарнасць. Апошняя старонка прапаноўвае азнаёміцца з іншымі кнігамі «Школьнай бібліятэкі», што таксама з’яўляецца добрым ходам, бо юнакі больш давяраюць серыям і любяць іх збіраць [3, с. 100].

Пазней (2000–2001 гг.) у гэтай жа серыі пабачылі свет іншыя кнігі І. Навуменкі: «Дзяцінства. Падлетак. Юнацтва» і «Сасна пры дарозе. Любімы горад». Адрасаваныя аналагічнай чытацкай аўдыторыі, яны толькі крыху адрозніваюцца знешне ад папярэдняга выдання: іншыя ілюстрацыі на вокладцы і анатацыі з больш актуальнымі характарыстыкамі творчасці аўтара. Аднак некаторыя змены адбыліся ва ўнутраным афармленні: акрамя франтыспіса з аўтографам, у выданнях з’явіліся ілюстраваныя шмуцтытулы; у кнізе 2000 года прысутнічаюць чорна-белыя застаўкі і канцоўкі. Адмоўнай тэндэнцыяй, на наш погляд, з’яўляецца знікненне старонкі з пералікам іншых кніг серыі, бо такая рэклама магла б заахваціць маладога чытача да знаёмства з творчай спадчынай не толькі І. Навуменкі, але і іншых класікаў нашай літаратуры.

Для дзяцей сярэдняга і старэйшага школьнага ўзросту былі выдадзены кнігі «Дзяцінства. Падлетак. Юнацтва» (1997) і «Гуканне над верасамі» (2002). Вокладкі абедзвюх кніг змяшчаюць толькі імя аўтара, назву твора і вобразную колерную ілюстрацыю. Ва ўнутраным афармленні выданняў выкарыстоўваюцца чорна-белыя выявы: на шмуцтытулах, адваротным баку шмуцтытула (2002), тытульным лісце (1997), спускавых палосах (1997). Выданне 2002 года, акрамя ўсяго, на апошніх старонках змяшчае рэкламу іншых кніг выдавецтва. Аднак не зусім зразумела, чаму ў кнізе, адрасаванай падлеткам і юнакам, рэкламуюцца выданні таксама для дашкольнікаў і малодшых школьнікаў.

У 1998 годзе пабачыў свет зборнік апавяданняў «Хатняе зайчанё», адрасаваны дзецям малодшага школьнага ўзросту. Як вядома, маленькія школьнікі яшчэ толькі вучацца чытаць, таму вельмі важна праз правільнае афармленне сфарміраваць у дзіцяці патрэбу ў чытанні, прывабіць яго кнігай, выклікаць жаданне дачытаць яе да канца. Вялікае значэнне мае каляровая ілюстрацыя, аднак яна не павінна дамінаваць над тэкстам. Добра, калі ў ёй правільна вытрыманы прапорцыі прадметаў, улічаны ракурсы іх бачання, ацэнены прасторавыя параметры. Малодшыя школьнікі любяць бачыць на ілюстрацыях не толькі прыроду і знаёмыя прадметы, але і сваіх аднагодкаў, ставіць сябе на месца персанажаў і адчуваць сябе ўдзельнікамі апісаных падзей [3, с. 99]. Усім гэтым крытэрыям прааналізаванае выданне адпавядае. Вялікая колькасць палосных ілюстрацый з выявамі галоўных герояў твора, віньеткі на тытульным лісце і нават на старонцы з выходнымі звесткамі, застаўкі, што адлюстроўваюць прыродныя матывы, цікавы падбор колеру і гарнітуры для напісання назвы – усё гэта прываблівае маленькага чытача. Аднак, на нашу думку, не зусім добрым атрымалася афармленне карашка: імя аўтара і назва твора надрукаваныя звычайным кеглем чорным колерам, які губляецца на яркім фоне, што робіць кнігу менш заўважнай на паліцы і можа ўскладніць яе пошук дзецьмі.

У 2008 г. творы І. Навуменкі для падлеткаў і юнакоў выдаваліся ў межах серыі «Бібліятэка школьніка», а ў 2009 г. была адноўлена серыя «Школьная бібліятэка». Адной з першых кніг, выдадзеных у межах гэтага праекта, стаў зборнік апавесцей і апавяданняў аўтара. У параўнанні са зборнікамі канца 90-х – пачатку 2000-х анатацыя на адваротным баку вокладкі гэтага выдання значна пашырылася і стала больш вобразнай і эмацыянальнай, побач з’явіўся партрэт аўтара. Гэты ж партрэт змешчаны на тытульным лісце, аднак не ў якасці франтыспісу, а як частка кампазіцыі. У лепшы бок змяніўся лагатып серыі, ён стаў колерным. Сярод элементаў унутранага афармлення можна вылучыць толькі маленькую

застаўку на пачатку спускавой паласы, аднак для вылучэння асобных тэкставых элементаў выкарыстоўваюцца сродкі тыпаграфікі і простыя геаметрычныя выдзяленні з дапамогай ліній. Такім чынам, выданне стала больш сціплым, але ў той жа час густоўным.

Сярод выданняў без пэўнага чытацкага адрасу можна вылучыць кнігі 1994, 1995, 1999, 2015 г., а таксама Збор твораў, стварэнне якога пачалося ў 2012 годзе. Выданні першай паловы 90-х вельмі падобныя па сваім афармленні, хоць іх падрыхтоўкай займаліся розныя мастакі. Стандартны фармат, пераплёт, адсутнасць ілюстрацый і дадатковых элементаў, якія маглі б нейкім чынам прарэкламаваць выданне. Усе элементы пераплёту выкананы колерным цісненнем, а агульная колькасць выкарыстаных колераў – тры (фіялетава, чорны і шэры ў выданні 1994 г.; чорны, белы і чырвоны 1995). Заўважная тэндэнцыя да размяшчэння пэўных элементаў тыпаграфікі пад ухілам.

Зборнік 1999 года «Любімы горад» – першая ў незалежнай Беларусі спроба выдання твораў І. Навуменкі ў мяккай вокладцы і малым фармаце, які сёння называюць «покетбук». Афармленнем выдання займаўся вядомы беларускі мастак А. М. Кашкурэвіч – таму ілюстрацыйныя элементы вылучаюцца глыбокім філасофскім асэнсаваннем тэмы, мастацкім абагульненнем [4, с. 432, т. 4], самабытнай манерай выканання. Выявы сустракаюцца на вокладцы, развароце тытульнага ліста і шмуцтытулах і ў сукупнасці з малым фарматам і сціплым шрыфтавым афармленнем, надаюць выданню некаторую элітарнасць і, несумненна, прывабліваюць чытача.

Збор твораў І. Навуменкі мае традыцыйна сціплае афармленне. Уздзеянне на чытача дасягаецца, у асноўным, з дапамогай шрыфтавых і колерных сродкаў. Выявы таксама прысутнічаюць, але выкарыстоўваюцца больш як дакументальны матэрыял (здымкі з архіваў аўтара), вобразныя ж маленькія малюнкі (графічныя лісты Леаніда Марчанкі) ёсць толькі на шмуцтытулах і на пераплёце. Незвычайнай і цікавай стылістычнай дэтальлю з’яўляюцца форзацы таго ж тону, што і вокладка. Гэтым жа колерам набраныя асобныя тэкставыя элементы тытульнага ліста.

Апошнім на сённяшні дзень выданнем твораў І. Навуменкі з’яўляецца «Гасцініца на Нямізе», якая пабачыла свет у межах серыі “Мая беларуская кніга” ў 2015 годзе. У афармленні захаваная тэндэнцыя да стылістычнага мінімалізму: сярод выяўленчых элементаў прысутнічаюць толькі ажурныя віньетки і рамкі на вокладцы, карашку, тытульным лісце, шмуцтытулах і ў калантытулах. У той жа час у афармленні вокладкі выкарыстоўваецца цісненне золатам і фон, стылізаваны пад тканіну, што ў сукупнасці з фарматам «покетбук» дае адчуванне выключнасці выдання і надрукаваных у ім твораў. Вагі кнізе дадаюць і лагатыпы спонсараў праекта (сярод якіх крамы Белкніга і OZ.by, інтэрнэт-партал TUT.BY) разам са станоўчай анатацыяй, змешчанай на адваротным баку вокладкі.

Такім чынам, працягваючы нацыянальныя традыцыі, беларуская кніга імкнецца да задавальнення сучасных патрабаванняў да мастацкага і паліграфічнага афармлення [5 с. 378]. У выкананні прааналізаваных кніг І. Навуменкі яскрава заўважная тэндэнцыя да стылістычнага мінімалізму. Для ўздзеяння на чытача ўсё часцей выкарыстоўваюцца сродкі тыпаграфікі; ілюстрацыя на вокладцы паступова адыходзіць на другі план, змяншаецца ў памерах ці ўвогуле знікае. Радзей выкарыстоўваецца выяўленчы матэрыял і на старонках, перавага аддаецца толькі выявам у аўтарскай манеры, адметным вобразнасцю і самабытнасцю. Станоўчай тэндэнцыяй з’яўляецца ўключэнне ў структуру выдання шмуцтытулаў, якія становяцца дадатковай прасторай для мастацкага асэнсавання змешчаных твораў і аблягчаюць успрыманне вялікіх па аб’ёме тэкстаў. Сярод сродкаў паліграфічнага афармлення асноўнымі можна назваць якасную паперу і пераплётныя матэрыялы; цісненне (папулярнае ў савецкія часы і напачатку 90-х) і іншыя спосабы ўпрыгожвання выкарыстоўваюцца рэдка, толькі ў выпадках, калі варта падкрэсліць значнасць змешчаных у выданні твораў. Пераважная большасць кніг І. Навуменкі мае цвёрды пераплёт і стандартны фармат. У той жа час, папулярнымі становяцца «покетбукі», характэрныя для Еўропы. Гэтыя выданні вылучаюцца невысокім коштам, але пры гэтым захоўваюць арыгінальнасць дызайну

і актыўна выкарыстоўваюць тэкставыя сродкі самарэкламы. Хаця, як паказвае меркаванне карыстальнікаў інтэрнэт-кнігарняў, беларускае грамадства яшчэ не гатовае да класічных твораў у «бюджэтным» афармленні і часцей аддае перавагу выданням у пераплёце [6].

Варта адзначыць, што большасць кніг І. Навуменкі, якія пабачылі свет у незалежнай Беларусі, адрасаваныя пэўнаму чытацкаму колу: школьнікам сярэдняга і старэйшага школьнага ўзросту. Толькі зборнік «Хатняе зайчанё» (1998) разлічаны на вучняў малодшых класаў. Стваральнікі такіх выданняў сутыкнуліся з ускладненай задачай: яны мусілі не толькі напоўніцу раскрыць тэкст, але і прывабіць маладых чытачоў, распавесці пра аўтара, якога яны яшчэ не ведалі; натхніць іх на далейшае вывучэнне роднай літаратуры. Таму для прасоўвання выданняў актыўна выкарыстоўвалася прастора вокладкі: акрамя ілюстрацый у аўтарскай манеры, на адваротным баку ў якасці дадатковых анатацый размяшчаліся выказванні вядомых літаратуразнаўцаў пра творчасць І. Навуменкі. Таксама на апошніх старонках выданняў размяшчалася рэклама іншых кніг серыі. Аднак часта анатацыя не адпавядала патрабаванням, утрымлівала інфармацыю, якая на момант выхаду кнігі ўжо не была актуальнай, была сухой і непераканаўчай. Рэклама іншых кніг часам размяшчалася без уліку чытацкага адрасу (выданне 2002 г.). Можна сцвярджаць, што пытанні кніжнага афармлення на сучасным этапе развіцця беларускага кнігавыдання, беларуская кніга як з'ява ў сусветнай кніжнай культуры патрабуюць далейшай пільнай увагі даследчыкаў.

Спіс літаратуры

1 Куліковіч, У. Тыпалагічныя рысы літаратурна-мастацкіх выданняў пачатку ХХ ст. («Другое чытанне для дзяцей беларусаў» Я. Коласа) / У. Куліковіч // Слова ў кантэксце часу: да 85-годдзя прафесара А. І. Наркевіча : зб. навук. прац : у 2-х т. Т. 1. / пад агул. рэд. В. І. Іўчанкава. – Мінск : Выд. цэнтр БДУ, 2014. – С. 542–550.

2 Навуменка, І. Дзяцінства. Падлетак. Юнацтва: аповесці: для дзяцей сярэд. і ст. шк. узросту / І. Навуменка; маст. Г. С. Грак. – Мінск: Юнацтва, 2000. – 510 с. : іл. – (Школьная бібліятэка).

3 Зылевич, Д. П. Читательский адрес изданий для детей: значение, специфика, учет в редакторской практике / Д. П. Зылевич // Труды БГТУ. – 2011. – № 9: Издат. дело и полиграфия. – С. 97–101.

4 Культура Беларусі: энцыклапедыя : у 6 т. Т. 4. – Мінск : Беларуская Энцыклапедыя, 2013. – 664 с.

5 Гісторыя беларускай кнігі: у 2 т. / М. В. Нікалаеў [і інш.]; навук. рэд.: В. В. Антонаў, М. В. Нікалаеў. – Мінск : Беларуская Энцыклапедыя імя П. Броўкі, 2011. – Т. 2: Кніжнасць новай Беларусі (XIX– XXI стст.). – 436 с.

6 «Дзікае паляванне караля Стаха» Владимир Короткевич // Издательство Попурри на OZ.by [Электронный ресурс]. – Код доступа: http://oz.by/books/more_10442037.html. – Дата доступа: 02.09.2016.

УДК 82.161.3'373.2* Я. Коласа і І. Навуменкі

В. В. ШУР
(г. Мазыр)

АСАБЛІВАСЦІ РЭГІЯНАЛЬНАГА АНАМАСТЫКОНУ Ў ТВОРАХ ЯКУБА КОЛАСА І ІВАНА НАВУМЕНКІ

У артыкуле на разнастайных прыкладах з выкарыстаннем онімаў з твораў Я. Коласа, І. Навуменкі прасочваюцца асаблівасці аўтабіяграфізму і рэгіяналізму, уласцівыя мастацкай творчасці гэтых класікаў беларускай літаратуры, апісваюцца спосабы ўмелага ўключэння гэтых адзінак у мастацкі тэкст, тлумачацца, чым абумоўлены прыклады поўнай або частковай замены некаторых імёнаў прататыпаў у творах гэтых аўтараў.

У мастацкай літаратуры ў большасці выпадкаў уласныя імёны, прозвішчы, іншыя анамастычныя адзінкі, як правіла, выбіраюцца не выпадкова, яны “*ўяўляюць сабою вынік прадуманага мэтанакіраванага пісьменніцкага адбору і ўжывання пры стварэнні мастацкага тэксту*” (Ю. Карпенка), пра што ўспамінаюць некаторыя мастакі слова і даследчыкі іх творчасці. Напрыклад, пра гэты аспект творчасці сведчаць успаміны класікаў беларускай літаратуры Якуба Коласа, Кандрата Крапівы, Івана Шамякіна, Івана Навуменкі, Ніла Гілевіча і інш. Выбар оніма – гэта не толькі сродак адпаведным чынам выдзеліць аб’ект, асобу ў мастацкім тэксце, ідэнтыфікаваць яе, гэта яшчэ і своеасаблівы аўтарскі прыём, які дазваляе пісьменніку найбольш поўна і ўсебакова ахарактарызаваць, індывідуалізаваць яе (асобу), улічваючы час, які засведчаны ў творы, спецыфіку жанру, у якім рэалізуецца аўтарскае бачанне эвалюцыі прататыпа ў літаратурны персанаж, а таксама і аўтарская ацэнка паводзін і ўчынкаў літаратурнага героя. Асабліва наглядна гэта выяўляецца пры аналізе онімаў у трылогіі Я. Коласа “*На ростанях*”, дзе ў выніку назапашвання фактаў, з’яўлення разнастайных публікацый прасочваюцца этапы стварэння літаратурных персанажаў – ад прататыпа да рэальнага мастацкага вобраза, а на фоне тагачаснага і сучаснага літаратурных працэсаў выяўляецца майстэрства пісьменніка ў падборы імёнаў рэальным і выдуманым персанажам трылогіі. Канешне, жыццёвая аснова твора, як пісаў Алег Лойка, яго творчая гісторыя, веданне літаратурных герояў, прататыпаў, асоба творцы, разуменне творчага варштата пісьменніка, арсеналу яго вобразна-выяўленчых сродкаў, аўтарскага стылю, – усё гэта патрэбна браць пад увагу, чытаючы мастацкі тэкст [1, с. 34]

Анамастычная прастора мастацкага тэксту запаўняецца наступнымі адзінкамі: імёнамі рэальных асоб і аб’ектаў; імёнамі выдуманымі, створанымі фантазіяй мастака; імёнамі асоб і аб’ектаў рэчаіснасці, гіпатэтычна мяркуемымі пісьменнікам. У некаторых творах такія онімы займаюць прамежкавае становішча паміж імёнамі рэальнымі і створанымі фантазіяй мастака. Абумоўлена гэта тым, што: а) дэнататы іх ствараюцца на аснове вопыту пісьменніка, хоць і не абавязкова існуюць у сапраўднасці; б) яны (онімы) мадэлююцца на ўзор імёнаў рэальных або нерэальных, але з улікам іх прыналежнасці да пэўнага “*анамастычнага поля*” [2, с. 148]. На пачатку ХХ ст. прыём выкарыстання онімаў у вобразна-выяўленчай функцыі, як прасачыла І. Гапоненка, пачынае актыўна прымяняцца ў практыцы вядучых беларускіх пісьменнікаў, у выніку чаго паступова адпрацоўваюцца прынцыпы адбору ўласных імёнаў для мастацкіх мэт, фарміруюцца спецыфічныя стылістычныя функцыі анамастычных адзінак... Як выявіла гэта даследчыца, у ранняй сваёй творчасці Я. Купала і Я. Колас парознаму падыходзілі да выкарыстання асабовых найменняў у сваіх тэкстах. Па яе назіраннях, творы Я. Коласа насычаны імі ў значна большай ступені. Яго персанажы, нават другарадныя і выпадковыя, фактычна ўсе паіменаваны рэальнымі імёнамі. Як лічыць І. Гапоненка, для Якуба Коласа імя – гэта абавязковы элемент характарыстыкі літаратурнага вобраза, які забяспечвае яго рэалістычнасць і жыццёвасць. Факт наяўнасці або адсутнасці імя – гэта ўжо свайго роду характарыстыка. Так, у апавяданні “*Нёманаў дар*” з усіх персанажаў толькі ляснік застаецца без канкрэтнага імя, у чым бачыцца праяўленне аўтарскіх адносін да гэтага адмоўнага героя [3, с. 274].

Прыёмы і спосабы ўмелага выкарыстання ўласных імёнаў рэальных прататыпаў і ператварэнне іх у пэтонімы, г. зн. ва ўласныя адзінкі ў мастацкім творы, уласцівы і характэрны таксама для мастацкай творчасці Івана Навуменкі. Пра гэта падрабязна, улічыўшы вопыт іншых даследчыкаў, пісаў І. Шаладонаў у артыкуле “*Факт і вымысел у мастацкім уяўленні Івана Навуменкі*”, дзе суаднесены біяграфіі і імёны герояў твораў трылогіі з іх рэальнымі прататыпамі. У вобразе *Сцяпана Птаха*, як устанавіў І. Шаладонаў, прысутнічаюць рысы бацькі пісьменніка – *Якава Піліпавіча*. І далей па аналогіі: Сяргей Амельчанка – *Белы Анісім*, Нупрэі Гіль – *Ануфрый Брэль*, Іван Лобік – *Іван Доўжык*, Мікола Цябут – *Белы Мікалай*, Базыль Вілюга – Васенда Аляксандр, Драгун Васіль – *Драпеза Данііл Паўлавіч*, Шкірман – *Горбар Кастусь Васільевіч*, Аляксей Прымак – *Пінчук Мікалай Трафімавіч*, Андрыюк – *Казюк Віктар Адамавіч*, Вера – *Навуменка Кацярына Васільеўна*,

Надзя Амельчанка – *Лаўшук Анастасія Іванаўна*, Міхась Ключнік – *Міхась Іванавіч Кучараў*, Марыя Іванаўна – *Кулевіч Ганна Уладзіміраўна*, Шэлег Іван Пракопавіч – *Астапенка Ціхан Мінавіч*, Азяркова Людміла Сяргеёўна – *Курганская Любоў Пятроўна*, Азяркова Ліза – *Мілановіч Ларыса Віктараўна*, Дзянісава Надзея – *Трафімава Надзея Канстанцінаўна*, лейтэнант Якубоўскі – *Смерцін Сямён Агеевіч*, Плішчынскі – *Янчынскі Яўген Арсенцьевіч*, Касарэвіч – *Стахневіч*. Да гэтых правообразаў-прататыпаў, магчыма, трэба дадаць яшчэ некалькі выразных персанажаў трылогіі. За раманным вобразам камандзіра акцябрскіх партызан *Вакуленкі* праглядваецца асоба першага сярод партызанаў Вялікай Айчыннай вайны Героя Савецкага Саюза – *Фёдара Паўлоўскага*, а за вобразам “*шчуплаватага Сямёна Грынько*” бачыцца рэальны партызанскі камандзір *Сямён Маханько* (Польмя. – 2015. – № 7. – 142 с.).

Пра гэта яшчэ раней пісаў і У. Каваленка. Вызначаючы рэгіянальныя асаблівасці прозы І. Навуменкі, ён устанавіў, што, напрыклад, у раманах з трылогіі “*Сасна пры дарозе*”, “*Вецер у соснах*”, “*Сорак трэці*” амаль усе персанажы (нават адмоўныя) маюць сваіх прататыпаў: лёс *Міці Птаха* ў многім нагадвае біяграфію самога І. Навуменкі, які быў членам падпольнай маладзёжнай арганізацыі “*За Радзіму*”; вобраз *Івана Лобіка* шмат у чым падобны на лёс *Івана Доўжыка*, які служыў на чыгуначнай станцыі і перадаваў разнастайную важную інфармацыю капітану *Мазурэнку* (у сапраўднасці ваеннаму разведчыку *Ф. Манзіенку*, якога з Масквы на самалёце даставілі ў васілевіцкія лясы). Узначальваў падпольшчыкаў у *Бацькавічах* (Васілевічах – *В. Ш.*), *Сяргей Амельчанка*, а ў сапраўднасці гэта быў васьмнаццацігадовы зямляк І. Навуменкі *Анісім Белы*, якога ворагам выдаў правакатар... У вобразе камуніста-падпольшчыка *Драгуна* пазнаецца землякам і пісьменнікам і ўважлівым чытачом Д. Драпеца [4, с. 151]. Створаны названыя анамастычныя адзінкі на ўзор вядомых словаўтваральных мадэляў Усходняга Палесся.

Відаць, асобна патрэбна гаварыць пра ролю “*малой радзімы*” ў станаўленні і адметнасці ў выбары рэальных і створаных мастакамі онімаў. Так, Л. Корань, даследчыца прозы Івана Навуменкі, аналізуе этапы творчасці гэтага майстра слова, адзначыла выключную ролю *Рэчыцкага Палесся*, “*малой радзімы*” пісьменніка, на фарміраванне яго як творчай асобы. “*Мястэчка Васілевічы Рэчыцкага раёна Гомельскай вобласці – вось такая кропка на карце Палесся, у якой разам з нараджэннем былі закладзены псіхалагічныя, эмацыянальныя, урэшце, пэўныя светапоглядныя асновы творчасці Івана Навуменкі...* Акрамя месца нараджэння, прыгадаем і яшчэ адзін момант шчыльнай прывязанасці І. Навуменкі да Палесся, так сказаць, палескую школу ў яго лёсе: гэта шэсць пасляваенных гадоў (з 1946 па 1951 гг.) журналісцкай працы на Мазыршчыне карэспандэнтам абласной газеты “*Большавік Палесся*” [5, с. 138]. Гэта, мабыць, было той падставай, што Іван Навуменка прадумана паставіўся да выбару самых розных паэтонімаў для стварэння рэгіянальнага каларыту, усебаковага раскрыцця вобразаў у сваіх раманах “*Сасна пры дарозе*”, “*Вецер у соснах*”, “*Сорак трэці*” і інш. Ён насычаў тэкст тапанімічнымі і антрапанімічнымі назвамі, якія семантыкай апелятываў і словаўтваральнымі мадэлямі, ландшафтнымі замалёўкамі, характэрнымі для *Мазырскага Палесся*, дзе прайшла маладосць пісьменніка, апаленая вайной. Не аднойчы даследчыкі яго творчасці змаглі засведчыць, што гэты мастак слова, прадаўжаючы творча развіваць коласаўскія традыцыі, алузійна шырока ўводзіў у тэксты, поруч з гістарычнай асновай, і рэгіянальныя элементы, уласцівыя *малой радзіме* пісьменніка. Так, у названых раманах канкрэтныя месцы дзеянняў (*Азяркі*, *Бацькавічы*, *Вербічы*, *Гарбылі*, *Грамы*, *Журавічы*, *Піляцічы* і інш.), імёны і прозвішчы літаратурных герояў (*Бондар*, *Драгун*, *Дрозд*, *Міця Птах*, *Іван Лобік*, *Мазурэнка* і інш.) значна ўзмацняюць рэгіянальную плынь раманаў, бо такія тапанімічныя і антрапанімічныя адзінкі з’яўляюцца арганічнай часткай мясцовай анамастыкі, яны тыповыя для ўсходняга Палесся – *радзімы* пісьменніка, а ў мастацкіх замалёўках *Гарбылёў* (у сапраўднасці – *Калінкавічаў*), *Журавічаў* (Юравічаў), *Бацькавічаў*, *Базылевічаў* (Васілевічаў) – *радзімы* І. Навуменкі), *Грамоў* (ст. Нахаў) і інш. угадваюцца паселішчы, іх ваколліцы, рэальныя, дарагія для мастака назвы, дзе адбываліся падзеі, апісаныя ў раманах. Гэта ж можна сказаць і пра творчасць пісьменніка з Мазыршчыны Андрэя Федарэнкі.

Настальгічна запамінальна ў вершаваных радках паэта У. Верамейчыка ўзнаўляюцца назвы родных мясцін Івана Навуменкі ў вершы “*Урочышча Нехарань*”, прысвечаным класіку. Упамінаюцца дарагія для яго мясціны, якія, безумоўна, у такіх радках аднаўляюць у памяці пісьменніка яго маладосць, любімы ў вольны час занятак – збор грыбоў у васілевіцкіх барах і дубровах, алюзіяна паэт узнаўляе ўласцівыя мове прэзаіка І. Навуменкі фрагменты з яго тэкстаў (*замець жаўталіся, рудыя верасы, Бацькавічы і інш.*): *У Нехарані будзе лістапад, / Але чакае замець жаўталіся. / Глыбей заходзьце, каб ужо назад / Да вечара не адшукалі выйсця. / Дажджы грыбныя выгналі з зямлі / На верасы рудыя пазументы, / Баравічкі на досвітку ўзышлі, / Бы кафедры лясное асістэнты. / І вы над імі з сеткай гарадской / (Кош даваенны дзесьці на гарышчы) – / Ківаеце сівелай галавой: / Такую прыгажосць пад карань нішчыць! / І дрогнуў у руцэ кірпелік-нож: / Хай лезуць асістэнты ў кандыдаты... / Да Бацькавіч дабегчы б басанож, / Да матчынай, пад роснай грушай, хаты* (“Клянуся Прыпяццю”, с. 162).

Паэзія У. Верамейчыка таксама амаль цалкам біяграфічная, заснаваная на рэгіянальных адметнасцях. Вытокі сваёй біяграфіі паэт тлумачыць у вершаваных радках, рыфмуючы дарагія яму палескія айконімы – назвы малой радзімы яго дзядоў, бацькоў: *Сам я / З хлебаробамі нараўні, / Хоць бацькі ў настаўнікі пайшлі, / Ды дзяды з-пад Любані, / Нароўлі / Баразну мужыцкую вялі* (“Клянуся Прыпяццю” с. 64).

Загалоўкі твораў І. Навуменкі ўспрымаюцца як трапныя метафары, перадаючы найперш уражанне перажытага праз настальгічную памяць пісьменніка або яго літаратурных персанажаў. Большасць яго сюжэтаў – гэта ўспаміны, пераважна своеасабліва перанесенае праз мастацкія ўмоўнасці, вяртанне ў маладосць і юнацтва: “*Вераніка*”, “*Таполі юнацтва*”, “*Сямнаццатай вясной*”, “*Хлопцы самай вялікай вайны*”, “*Вайна каля Цітавай копанкі*”, “*Замець жаўталіся*”, “*Хлопцы-равеснікі*”, “*Падарожжа ў юнацтва*”, “*Пераломны ўзрост*”, “*Сасна пры дарозе*”, “*Вецер у соснах*”, “*Сорак трэці*” і інш. Такія назвы праз шырокі кантэкст выразна ілюструюць аўтабіяграфізм твораў Івана Навуменкі. Персанажы яго апавяданняў, аповесцей і раманаў, як падкрэсліваюць даследчыкі творчасці пісьменніка, – у большасці летуценнікі, максімалісты, рамантыкі, верныя вечным каштоўнасцям – дабрыні, сяброўству, справядлівасці. Такія назвы твораў выяўляюць інтэртэкстуальную прастору чытача, даюць магчымасць прасачыць асаблівасці выяўлення фактаў “знешняй” і “ўнутранай” біяграфіі пісьменніка. Загалоўкі, якія валодаюць значнай асацыятыўнасцю мастацкіх твораў Івана Навуменкі, умела абыграў паэт Уладзімір Верамейчык у вершы “*Таполі юнацтва*”.

У 2003 годзе намаганнямі супрацоўнікаў кафедры беларускай літаратуры ХХ стагоддзя БДУ была знята вучэбная кінастужка “*Размовы з І. Я. Навуменкам*”. Пісьменнік сам шмат расказваў пра сваё нялёгкае дзяцінства, юнацтва, пра тое, як вайна паўплывала на яго характар. Асабіста перажытае знайшло сваё адлюстраванне ў шматлікіх аповесцях і апавяданнях гэтага пісьменніка. На пытанне, што для яго значыць Гомельшчына, яго малая радзіма, І. Я. Навуменка адзначыў, што адчувае сябе жыхаром “*не столькі Гомельшчыны, колькі Палесся*”. І дадаў: “*Сёння я магу сказаць, што недзе ўвабраў ужо ў душу Мінск, хаця пра яго я яшчэ нічога не напісаў. Мне падабаецца мінская мясцовасць. І лясы тут не горшыя, чым у нас, на Палессі. Для мяне Гомельшчына – радзіма, але нейкім чынам радзімай становіцца і Мінск*” [7, с. 122]. Тая акалічнасць, што І. Навуменка даволі позна, амаль у 30 гадоў, увайшоў у літаратуру, можа гаварыць толькі пра тое, што падзеі і звесткі яго ваеннага жыцця, якія дзень за днём і год за годам назапашваліся і адкладваліся ў глыбінях памяці і сэрца аўтара, падштурховалі яго да найбольш прыдатнай і вельмі сугучнай рэальнай прыродзе саміх фактаў мастацка-жанравай апавядальнай формы выяўлення, заснаванай на моцным фундаменце аўтабіяграфізму.

Даследчыкі творчасці Алеся Адамовіча таксама адзначаюць выразны аўтабіяграфізм, які выяўляецца ў яго прозе, асабліва пра вайну. Так, у рамане “*Вайна пад стрэхамі*” амаль няма нічога прыдуманнага. І жыхарам пасёлка, на могілках якога пахаваны пісьменнік, не трэба тлумачыць, што *Лясная Сяліба* – гэта і ёсць *Глуша* – радзіма А. Адамовіча, аптэкарка

Ганна Корзун – маці пісьменніка, а падлетак Толя Корзун – ён сам, будучы знакаміты пісьменнік, вучоны, грамадскі дзеяч. Па дылогіі пісьменніка кінарэжысёр Віктар Тураў зняў два фільмы – “Вайна пад стрэхамі” і “Сыны ідуць у бой”. Абодва творы цалкам аўтабіяграфічныя – пра ваенныя падзеі на Бабруйшчыне, у маленькай Глушы, дзе і пахаваны пісьменнік.

Дарэчы, алагічны выраз *вайна пад стрэхамі*, які А. Адамовіч зрабіў вобразным і запамінальным загаловакам свайго мастацкага твора, у нашай літаратуры стаў сімвалам усенароднай партызанскай барацьбы. Невыпадкова ж, відаць, даследчыкі ваеннай прозы Івана Навуменкі пісалі, што ён часцей, як і Алесь Адамовіч, узнаўляў не батальныя фрагменты, а пераважна “*вайну пад стрэхамі*”,... што пэўна выпякала з імкнення пісьменніка стварыць у сваёй трылогіі панараму ўсенароднай вайны на акупаванай ворагам тэрыторыі (Т. Грамадчанка). Падобнае ў беларускай літаратуры выразна прасочваецца і на творчасці М. Лынькова, В. Быкава, І. Чыгрынава, у творах якіх “*вайна пад стрэхамі*”, на радзіме таксама адлюстравана адметна, запамінальна і пераканальна. Адметнасць прозы Алеся Адамовіча, як і мастацкая творчасць Івана Навуменкі, прывязана паводле сюжэтаў асноўных твораў да іх родных мясцін – *Бабруйшчыны і Усходняга Палесся* (Васілевічы, Рэчыца, Мазыр, Калінкавічы, Юравічы, Хойнікі). Менавіта проза Алеся Адамовіча, якога літаратурная крытыка не толькі Беларусі і Расіі лічыць і прызнае як заснавальніка жанру *нон-фікшн*, вельмі папулярнага на постсавецкай тэрыторыі, г.зн. калі літаратурная творчасць мастака моцна прывязана да канкрэтных мясцін і рэальных падзей (параўнайце яго творы, якія мы ўжо называлі – В. Ш.). Нэлі Зігуля ў артыкуле “*Ён ніколі не крывіў душой*”, прысвечаным юбілею Алеся Адамовіча (“Звязда”, 3.08.2016), прыводзіць вельмі пераканальны аргумент пра ўнікальнасць асобы Алеся Адамовіча, які стварыў новы жанр літаратуры: “Знакаміты сучасны рускі пісьменнік, выкладчык літаратуры, тэлеведучы Дзмітрый Быкаў называе Адамовіча заснавальнікам *нон-фікшн*, тэарэтыкам літаратуры, якая “эмацыянальна мацнейшая, страшнейшая, бо пазбягае выдумкі, пазбягае літаратурных прыёмаў. Гэта непасрэдна, жывы кантакт з рэчаіснасцю. Гэта як санітары, якія першымі кідаюцца ў бой, маюць справу з крывёю, з порахам, самі рызыкуюць”. У пэўнай меры гэта выказванне можна, на нашу думку, перанесці таксама на большасць твораў Івана Навуменкі, пра што сведчаць сюжэты і нават загаловкі яго апавяданняў, аповесцяў, раманаў; сюжэты ў значнай меры, напрыклад, выяўляюць выразны біяграфізм і рэгіяналізм пісьменніка дапаўняюць сказанае ўмела падабраныя з улікам рэгіянальнасці разнастайныя рэальныя і крыху змененыя антрапонімы, тапонімы, гідронімы, ствараючы ўяўленне пра час і прастору, засведчаную ў яго творах, напісаных на падставе рэальнага, прапушчанага праз асабістае, уласна перажытае. У напісанае А. Адамовічам, І. Навуменкам нельга не паверыць, чытач, безумоўна, становіцца суразмоўцам, а не апанентам.

Такім чынам, асноўныя падзеі ў творах І. Навуменкі адбываюцца на Гомельшчыне, а дакладней, як любіў падкрэсліваць сам пісьменнік, на Палессі, у беларускім мястэчку, у якім дасведчаны чытач не ў адным творы пазнае *Васілевічы* – малую радзіму пісьменніка, у “*горадзе над Прыпяцю*” – *Мазыры*, дзе ён працаваў у першыя пасляваенныя гады (з 1946 па 1952 г.) у абласной газеце “*Большавік Палесся*” ў якасці журналіста, у *Гарбылях* – г. зн. *Калінкавічах* – вузлавой чыгуначнай станцыі, якую часта па дарозе на блізкую радзіму наведваў карэспандэнт абласной газеты. Гэтыя мясціны, блізкія і дарагія пісьменніку, іх адметнасці засведчаны ў многіх творах І. Навуменкі, але найбольш выразна ў аповесцях “*Гасцініца над Прыпяцю*”, “*Замяць жаўталісця*”, раманах “*Сасна пры дарозе*”, “*Вецер у соснах*”, асабліва ў ранніх апавяданнях, пра што падрабязна пісалі даследчыкі, аналізуючы творы гэтага пісьменніка (М. Мішчанчук, Л. Кароткая, Л. Піскун, У. Каваленка, Л. Корань, П. Кошман і інш.). Анамастычная прастора яго названых твораў напоўнена рэальнымі гідронімамі, айконімамі, антрапонімамі (*Прыпяць, Ведрыца, Чарнобыль, Кіеў, Украіна, Гомель*, выразна пазнавальныя вуліцы *Пралетарская, Падгорная* – г. зн. *Нагорная* ў Мазыры) і інш., значную частку анамастыкону складаюць падпраўленыя або поўнаасцю змененыя

пісьменнікам онімы, якія алюзійна, праз суадносіны з фактамі біяграфіі пісьменніка, пазнаюцца ўдумлівым чытачом, асабліва ўзбагачаным інтэртэкстуальнай кампетэнцыяй, іншымі жыццёвымі рэаліямі і асаблівасцямі, веданнем прататыпаў яго літаратурных персанажаў. Напрыклад, у аповесці “*Замяць жаўталісця*” ў асобе прафесара Алеся Іванавіча Высоцкага лёгка ўгадваецца сам пісьменнік, які едзе чытаць лекцыі ў педінстытут, у “*надпрыпяцкі горад, дзе жыў і працаваў, калі быў малады*”. Ні разу ў аповесці не называецца *Мазыр*, але дасведчаны чытач яго ўяўляе і пазнае па самых розных апісаннях: пісьменнік выкарыстоўвае спецыфічныя перыфразы, параўнанні тыпу “*надпрыпяцкі горад*”, “*горад над Прыпяццю*”, “*горад на Прыпяці*”, “*гарадок маладосці*”, называе праз апісанні асноўныя прасторавыя арыенціры і прыметы *Мазыра*: “*Ад вялікай вузлавой станцыі да горада на Прыпяці, куды дабіраюцца Высоцкі і Вайніштэйн, яшчэ кіламетраў дзесяць, туды трэба ехаць аўтобусам*”; “*...горад, які, нібы старажытны Рым, стаіць на сямі пагорках*”; “*Івашка вылазіць з “Масквіча” перад гасцініцай, якая ўзведзена адразу за мастом цераз Прыпяць, на знаёмай Пралетарскай вуліцы*” (“Гасцініца над Прыпяццю”).

Па прозе Івана Навуменкі, асабліва яго ранніх апавяданнях, як адзначаюць даследчыкі яго творчасці, можна аднавіць асноўныя этапы і вузлы жыццёвых лёсаў яго аднагодкаў, чый лёс быў апалены полымем вайны. У раманах І. Навуменкі амаль дакументальна лёгка пазнаюцца час, асобы, канкрэтныя мясціны, дзе адбываліся баявыя аперацыі, кіраўнікі партызанскіх фарміраванняў на Палессі: пісьменнік паслядоўна называе рэальныя і крыху змененыя айконімы, гідронімы, прозвішчы, і дасведчаны чытач, узбагачаны інтэртэкстуальнай кампетэнцыяй, пазнае канкрэтны рэгіён, час, пранікаецца даверам да напісанага або прачытанага.

Такім чынам, пісьменнік, прадаўжаючы традыцыі Я. Коласа ў выкарыстанні онімаў у мастацкім тэксе, умела абыходзіўся з рэальнымі і выдуманымі або падпраўленымі прозвішчамі, айконімамі: як мастацкі прыём для прыдання падзеям праўдападобнасці выкарыстоўваў рэальныя айконімы і гідронімы (рака *Пціч*, ст. *Пціч*, г. *Петрыкаў*, ст. *Муляраўка*), уводзіў у мастацкі тэкст крыху змененыя прозвішчы рэальных персанажаў: *Балотнікаў* (Балотнік), у раманах *Палотнікаў*, *Бумажкоў* → *Батажкоў*, *К. Бакун* → *Бондар* і інш. Памацняюць рэгіянальную адметнасць, каларыт гэтых раманаў іншыя прозвішчы, айконімы, мадэлі якіх уласцівы Усходняму (Мазырскому) Палессю: *Драгун*, *Дрозд*, *Птах*, *Батура*, *Аўсяннік*, *Тоўсік*, *Хібенка*, *Адамчук*, *Альшэўскі*, *Лагута*, *Хмялеўскі*; *Вербічы*, *Піляцічы*, *Лазавіца*, *Літвінка*, *Журавічы* і інш. – і, безумоўна, падпраўленыя або ўдала замененыя, але лёгка пазнавальныя айконімы пры вельмі дакладным апісанні мясцін, прасторавых арыенціраў і інш.

Спіс літаратуры

- 1 Лойка, А. А. Займальныя літаратура : эсэ / А. А. Лойка – Мінск : Літаратура і Мастацтва, 2009. – 176 с.
- 2 Суперанская, А. В. Общая теория имени собственного / А. В. Суперанская; отв. ред. А. Реформатский. – М. : Наука, 1973. – 365 с.
- 3 Гапоненка, І. А. Лексіка беларускай літаратурнай мовы XIX – пачатку XX ст.: асаблівасці станаўлення і развіцця / І. А. Гапоненка. – Мінск : БДУ, 2012 – 307 с.
- 4 Каваленка, У. П. Рэгіянальны каларыт прозы Івана Навуменкі / У. П. Каваленка // Рэгіянальныя традыцыі ва ўсходнеславянскіх мовах, літаратурах і фальклоры : тэз. дакл. II рэспубл. навук. канф., 25–26 верасня 1980 г. – Гомель : ГДУ, 1980. – С. 151–152.
- 5 Корань, Л. Д. “Малая” і “Вялікая” радзіма: мастацкі выбар пісьменніка / Л. Д. Корань // Творчая асоба І. Навуменкі і праблемы беларускай філалогіі і адукацыі : зб. навук. арт. / рэдкал.: Т. І. Шамякіна (гал. рэд.); укл. А. І. Бельскі. – Мінск: РІВШ, 2006. – 336 с.
- 6 Мае героі былі рамантыкамі”: сцэнаграма з народным пісьменнікам Беларусі Іванам Навуменкам у БДУ (на аснове вучэбнай кінастужкі, знятай 1 верасня 2003 года) / рэд. апрацоўка П. І. Навуменкі; падр. да друку А. Дарагакупец, В. Міцкевіч // Беларускае літаратуразнаўства: навукова-метадычны зборнік. – Вып. 6. – Мінск : БДУ, 2008. – 158 с.

В. І. ЯЦУХНА

(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

ТЭАРЭТЫЧНЫЯ ПЫТАННІ НА СТАРОНКАХ ЛІТАРАТУРНА-КРЫТЫЧНЫХ ПРАЦ І. НАВУМЕНКІ

Выдатнае веданне І. Я. Навуменкам тэарэтыка-літаратурных і наогул эстэтычных пытанняў адбілася на змесце не толькі яго ўласна навуковых прац (манаграфій, прысвечаных творчасці айчынных класікаў), але і прац літаратурна-крытычных, у якіх асэнсоўвалася сучасная літаратура, бягучы літаратурны працэс. Даследаванне менавіта такога кшталту мае значную ступень навуковай навізны і стане запатрабаваным як для навуковых, так і вучэбна-адукацыйных мэтаў.

Адной з лепшых літаратурна-крытычных прац І. Я. Навуменкі, дзе шырока закранаюцца пытанні тэорыі літаратуры, з'яўляецца артыкул “Кніга адкрывае свет” (1960), назва якога стала своеасаблівым афарызмам. Наогул тут выкладзена, як нам падаецца, мастацка-педагагічная тэорыя і нават, без перабольшвання – мастацка-педагагічнае крэда вучонага, крытыка і пісьменніка.

Літаральна ў самым пачатку артыкула “Кніга адкрывае свет” І. Я. Навуменка ўказвае на велізарную ролю кнігі (вядома ж, найперш літаратурна-мастацкай) у агульным працэсе выхавання маладога пакалення: “Дзяцінства... Яно, здаецца, пачынаецца з той пары, калі чалавек становіцца нагамі на зямлю і робіць па ёй свае першыя крокі. І хоць гэты маленькі грамадзянін ведае пакуль яшчэ нямнога слоў, вымаўляючы іх на свой манер, але ён ужо адкрывае для сябе свет. У кожнага, каму пяць, шэсць, восем, дзесяць гадоў, паяўляюцца тысячы сваіх “чаму?”. На гэтыя “чаму?” адказваюць тата, мама, школа і, нават у дашкольным узросце, кніга” [1, с. 30]. Якой жа павінна быць кніга для дзяцей, а дакладней, сучасная беларуская кніга для малага і юнага чытача? На гэтае пытанне якраз і спрабуе даць адказ І. Я. Навуменка, аналізуючы творы беларускай прозы для дзяцей і юнацтва канца 1950-х – пачатку 1960-х гадоў. Прычым падчас аналізу шмат разважае, робіць тэарэтычныя (і педагагічныя!) выкладкі, што нас якраз і цікавіць найперш.

“Дзіцячая літаратура – неад’емная частка вялікай літаратуры, – сцвярджае крытык, – скідак на “малады” ўзрост ёй не дадзена, яна грунтуецца на ўсіх тых законах, што і ўся мастацкая літаратура” [1, с. 32]. Разам з тым ёсць у дзіцячай літаратуры і свая спецыфіка, аб якой гаварыў у свой В. Р. Бялінскі і на якога спасылалася І. Я. Навуменка, а менавіта выкладанне матэрыялу адпаведна з дзіцячым разуменнем і, дададзім ужо ад сябе, з дзіцячай псіхалогіяй (у часы В. Р. Бялінскага, як нам вядома, слова “псіхалогія” яшчэ не ўжывалася, а адпаведная навука не аформілася ў самастойную галіну навуковых ведаў). “Дзіцячы пісьменнік, – паводле І. Я. Навуменкі, – мае справу з чытачом, перад якім толькі пачынае раскрывацца свет і жыццё, яго веды абмежаваны. Пісьменнік нібы бярэ свайго малага чытача за руку і вядзе яго па складаных жыццёвых дарогах і пуцявінах. Размаўляе ён з ім сур’ёзна, стала, не імкнучыся ўсё да канца разжаваць, бо ў яго апанента дапытлівы розум, жывая фантазія, ён умее сам многае дадумаць. Чытач гэты даверлівы, крыху прасталінейны, у яго шчырая, непасрэдная душа, але ён не пацерпіць маны, фальшу, прытворства і адразу закрывае кнігу, калі знойдзе ў ёй такія якасці (тут І. Я. Навуменка абапіраецца, несумненна, найперш на свой уласны чытацкі вопыт дзіцячай і юнацкай пары; сам ён, як вядома, быў у дзяцінстве і юнацтве, ды і пазней, вялікім кніжнікам – В. Я.). Спецыфіка дзіцячай кнігі, такім чынам, вынікае з узросту чытача, з патрабаванняў дзяцей” [1, с. 32].

Звярнуўшы ўвагу на адметнасці дзіцячай чытацкай рэцэпцыі і ў выніку адпаведных патрабаванняў да кніг, адрасаваных дзецям, І. Я. Навуменка падыходзіць да галоўнай, стрыжнёвай думкі ўсяго артыкула “Кніга адкрывае свет”: “Дзіцячая літаратура разам з гэтым павінна быць педагагічнай. Але педагагічнасць, выхаваўчасць усякага, і ў тым ліку дзіцячага, твора павінна спалучацца з мастацкасцю (падкрэслена намі – В. Я.). Напісаць дзіцячую кнігу – зусім не азначае прыстасаваць, прывязаць тыя ці іншыя педагагічныя задачы да злепленых на скорую руку вобразаў, прымірыць дыдактыку, голае павучанне з мастацтвам. Такого суседства ў сапраўдным творы быць не можа” [1, с. 32].

Да дзіцячага пісьменніка, на думку І. Я. Навуменкі, прад’яўляюцца асаблівыя патрабаванняў. Ён “павінен валодаць цудоўным і рэдкім дарам, глядзець на навакольны свет вачамі дзіцяці, быць шчыра зацікаўленым усім тым, што цікавіць дзяцей, быць непасрэдным у сваіх пачуццях, у сваім хваляванні” [1, с. 33].

Наступнае пытанне, якое закранае І. Я. Навуменка ў артыкуле “Кніга адкрывае свет”, звязана з характарам і асаблівасцямі разгортвання адлюстроўваных у творы падзей. У аснову зместу твораў, адрасаваных дзецям, павінны быць пакладзены “незвычайныя падзеі, выключныя абставіны, у якія трапляюць героі, і наогул розныя цікавыя здарэнні. Сам па сабе займальны, напружаны сюжэт, калі ён дастаткова псіхалагічна і жыццёва матываваны, вельмі падыходзіць для дзіцячай кнігі. Для яе амаль абавязковае дынамічнае, напружанае развіццё дзеяння. Дзеці любяць усё яркае, выключнае, незвычайнае. Незвычайнае, новае ім бліжэй да сэрца, чым тое, з чым яны сутыкаюцца кожны дзень. І гэта зразумела. Чалавек па прыродзе сваёй шукальнік, а на дзіцячы ўзрост прыпадае найбольшая колькасць “адкрыццяў”. Не дзіўна таму, што ў свае творы з самай разнастайнай тэматыкай пісьменнікі імкнуцца ўнесці элементы прыгодніцтва, незвычайнасці, займальнасці. І нічога страшнага тут няма, калі выключнае, яркае вынікае з самой логікі развіцця падзей і характараў, калі яно не прывязваецца сілкам да звычайнага, “сумнага” матэрыялу” [1, с. 34].

Падчас разгляду сучасных праявітых твораў для дзяцей беларускіх аўтараў І. Я. Навуменка закранае і іншыя тэарэтычныя пытанні, а менавіта: ўменне мастака слова пісаць “празрыста, ярка, вобразна” [1, с. 33]; суадносіны ў мастацкім творы “праўды жыцця” і “праўды мастацкай” [1, с. 38]; якасць мовы твораў дзіцячай літаратуры, якая ні ў якім разе не павінна быць “сухой”, “рацыяналістычнай”, “газетна-штампаванай” [1, с. 44].

Наступнай літаратурна-крытычнай працай з пункту гледжання шырокага і грунтоўнага закранання ў ёй пытанню тэорыі літаратуры з’яўляецца “Спачатку быў факт...” (1978). І. Я. Навуменка нават даў ёй падзагалолак “У творчай лабараторыі”, які сам па сабе ўжо штосьці гаворыць і накіроўвае на канкрэтны прадмет гаворкі. Наогул жа прац такога характару і скіраванасці на даследаванне ў павязі з пытаннямі ўласна тэорыі літаратуры праблем псіхалогіі літаратурнай творчасці (дарэчы, псіхалогія літаратурнай творчасці пры ўсёй яе самастойнасці як галіны навуковых ведаў з’яўляецца ў пэўнай ступені састаўной часткай тэорыі літаратуры) у беларускай крытыцы і навуцы аб літаратуры вельмі мала. Як зазначае сам крытык (ён жа і пісьменнік!), асноўнай мэтай артыкула “Спачатку быў факт...” стануць развагі аб “дакументальнай, фактычнай аснове нашых кніг аб вайне і звязанае з гэтым пытанне аб мастацкай тыпізацыі ваеннага матэрыялу” [1, с. 212]. І тут жа І. Я. Навуменка ўдакладняе: “Думаю, што тое, што мы звычайна называем абагульненнем, тыпізацыяй у адносінах да падзей, фактаў, людзей вайны, рэалізуецца своеасабліва” [1, с. 212].

Як жа яно рэалізуецца ў самога Навуменкі-пісьменніка? Менавіта пра гэта ён і распавядае далей у артыкуле “Спачатку быў факт...”.

На пачатку гаворкі аб уласнай творчай лабараторыі І. Я. Навуменка адзначае, што для мастака ўсё-такі мала ведаць аднаго чалавека, які стане прататыпам, напрыклад, разведчыка, падрыўніка, партызанскага альбо франтавога камандзіра і г. д. Трэба мець надзвычай шырокае кола ведаў аб тым, пра што збіраешся пісаць. Але разам з тым, “і подзвіг гэтага канкрэтнага, знаёмага гаворыць пісьменніку вельмі многа. Такі чалавек можа паслужыць

прататыпам мастацкага вобраза, толькі трэба зразумець унутраныя, духоўныя матывы, якія ім кіравалі (падкрэслена намі – В. Я.)” [1, с. 212–213]. Пісьменнікі “ў творчай практыцы часцей ідуць ад канкрэтнага факта, падзеі, чалавека, раскрываючы, як гаварыў Горкі, хімію факта” [1, с. 213]. І. Я. Навуменка падмацоўвае выказанае толькі што меркаванне наступнымі развагамі: “Сапраўды, навошта выдумваць бой, калі скажам, сам я ўдзельнічаў у баях, і яны як бы сталі часткай маёй істоты? Навошта шукаць героя, калі перад вачамі цэлая грамада хлопцаў, дзяўчат з нашай школы, класа, многія з якіх загінулі як падпольшчыкі, партызаны, не вярнуліся з франтоў; калі ёсць родны партызанскі атрад, няхай сабе не вельмі славуты, ёсць адзін і другі ўзвод, адна, другая рота, дзе я таксама ваяваў, а ў атрадзе, узводзе, роце былі дзесяткі вельмі блізкіх людзей, якіх я па сённяшні дзень адчуваю, магу ўявіць іх твар, манеру гаворкі; ёсць адзін і другі полк, дывізія, аб якіх я ведаю менш, чым пра ўзвод і роту, але таксама штосьці ведаю. Ёсць гарады, у вызваленні якіх удзельнічаў, дарогі, па якіх прайшоў. Дык хіба ўсё гэта можна забыць?” [1, с. 213].

І. Я. Навуменка закранае таксама ў артыкуле “Спачатку быў факт...” праблему дыялектычных узаемаадносін у мастацкім творы характараў і абставін. “Пісьменнік павінен не толькі маляваць праўдзівыя характары, але і глыбока, дакладна раскрываць праўду абставін. Бо калі мы будзем паказваць абставіны вайны аблегчанымі, ідэалізаваць іх, то не здолеем раскрыць сапраўдную героіку. На вайне абставіны вельмі часта мацней за чалавека, з пераадолення іх нараджаецца і подзвіг, і трагізм нават у такой справядлівай вайне, як вайна Айчынная” [1, с. 213].

Наступная праблема – дакументалізм у мастацтве, месца яго ва ўласнай мастацкай творчасці І. Я. Навуменкі. Як зазначае даследчык (і мастак, напамнім), “кнігі аб партызанскай, падпольнай вайне, якія напісаў я, маюць, вядома, дакументальную, фактычную аснову. Я доўга працаваў журналістам і прывык глядзець на акаляючы свет праз прызму факта. Пачаў з апавяданняў пра падпольную, партызанскую барацьбу. На першым часе абапіраўся на ўласны вопыт, убачанае, перажытае” [1, с. 214].

А вось далей І. Я. Навуменка закранае ў артыкуле “Спачатку быў факт...” праблему псіхалогіі мастацкай творчасці. Пачнём з цікавай (і даволі вялікай) цытаты: “Дзіўнае, на мой погляд, само паняцце часу. Калі я пачаў пісаць апавяданні, мне здавалася, што я адчуваю вайну не толькі па гадах, але і па асобных месяцах і нават днях. Былі месяцы Смаленска, Кіева, Масквы, Сталінграда, цяжкія дні Бранска, Арла і Вязьмы, непадобныя адзін на другі месяцы Харкава: мая 1942 года і лютага – сакавіка, затым жніўня 1943 года, радасны месяц верасень 1943 года, калі на вялізным прасцягу савецкія войскі выйшлі на Днепр. Кожны такі месяц, год, дзень мелі свае фарбы, пахі, свой асаблівы рытм (падкрэслена намі – В. Я.). Апавяданне для мяне і пачыналася з гэтага рытму, які, як мне здавалася, перадаваў настрой, калі можна сказаць так, музыку часу. Якая-небудзь памятная дэталю, пачутае слова, малюнак прыроды, бытавая дробязь, твар, што прамільгнуў і знік, выклікалі плынь успамінаў, як бы кандэнсуючы ў сабе глыбінныя прыкметы часу, яго сутнасць” [1, с. 215]. І яшчэ: “Нават вялікія, буйныя падзеі як бы ўвасабляліся ў нейкім асобным уражанні, не асабліва яркім, нават радавым. Але яны, такія ўражанні, чамусьці асабліва запаміналіся. Большасць маіх апавяданняў нарадзілася іменна з такіх вось уражанняў” [1, с. 215].

Ёсць у артыкуле “Спачатку быў факт...” і матэрыял, які адносіцца да творчага працэсу, яго этапаў і асаблівасцей працякання. Гэтае паняцце з’яўляецца адным з ключавых у псіхалогіі літаратурнай творчасці. Вядома, яно мае прамыя выходы на ўласна тэорыю літаратуры і эстэтыку. У нашым выпадку матэрыял цікавы з пункту гледжання таго, як ішло выпяванне задумы твора (маецца на ўвазе раман “Сасна пры дарозе” – першы з вядомай трылогіі І. Я. Навуменкі), затым паступовых жанравых (найперш у плане аб’ёму) змен па ходу працы над ім.

І. Я. Навуменка ўспамінае, як ён задумаў апавяданне, сюжэтным стрыжнем якога павінна была стаць чыгунка, чыгуначная будка, у якой размяшчаюцца нямецкія ахоўнікі.

У гэтай будцы жыве сям'я пуцявога абходчыка і ягоны старэйшы сын – прыкладна равеснік самога І. Я. Навуменкі. Крытык даволі падрабязна апісвае гэтую будку і яе ваколіцы, у тым ліку і бліжэйшы лес, а таксама сасну, “прыкметную, з шырокай раскідзістай кронай” [1, с. 215], якая расла на невысокім грудку, паміж шляхам і чыгуначным насыпам. Далей мы прывядзём досыць вялікую цытату, практычна без скарачэнняў, інакш нельга будзе зразумець змест і галоўную думку сказанага. “Дык вось, – зазначае І. Я. Навуменка, – калі я пачаў пісаць апавяданне пра свайго равесніка, будку і сасну, кроўнае, блізкае, што набалела на душы і шукала выйсця, абрушылася на мяне як горны паток. Прышло на памяць, што мой герой бачыў сасну, калі ўдзельнічаў у небяспечных падпольных справах, калі ішоў у лес, у партызаны, сасна паўставала перад яго вачамі ў ноч “рэйкавай вайны”, а таксама ў ноч і дзень, калі вызвалілі мястэчка. Такім чынам, сасна на грудку каля чыгуначнага пераезда як бы ўвасабляла нейкія жыццёвыя этапы майго героя. Апавяданне залішне разрасталася. Тады я вырашыў, што напішу аповесць. Рамкі апавядання ў прасторы, часе пашырыліся. Малады герой не толькі жыве у будцы, наводшыбе, але і ў мястэчку: ён там вучыўся ў школе, у якой былі сябры, знаёмыя. Станавілася ясна, што і аповесць не можа ўвабраць у сябе ўсяго багацця жыццёвага матэрыялу” [1, с. 216]. Цікава, што ідэя рамана, заснаваная менавіта на выкарыстанні апісанага вышэй матэрыялу, прыйшла да І. Я. Навуменкі не адразу, а толькі гады праз два. Прычым пасля таго, як падчас працы над аповесцю былі напісаны раздзелы, прысвечаныя бургамістру Крамеру. Чаму так? Пісьменнік тлумачыць, што “вобраз гэты ледзь не стрыжнявы, вельмі істотны для разумення сутнасці не толькі першага рамана “Сасна пры дарозе”, але і наступных “Вецер у соснах” і “Сорак трэці”, іх сюжэта, кампазіцыі” [1, с. 216–217]. І яшчэ: “Зародак кампазіцыі з трох ці нават чатырох раманаў (хутчэй за ўсё, І. Навуменка меў на ўвазе твор “Смутак белых начэй” (1969), у цэнтры якога ўжо не фігура Міці Птаха, а іншага хлапца з Бацькавіч – Сяргея Каліноўскага – В. Я.) быў такім чынам закладзены яшчэ ў першым рамане “Сасна пры дарозе”. У ваенным творы, як я лічу, кампазіцыя наогул можа быць не гарманічнай, нават “зломанай”, раскіданай” [1, с. 217–218].

Падсумоўвае І. Я. Навуменка свае разважанні наконт суадносін у яго творчасці рэальнага і прыдуманнага (відаць, больш дакладна – дадуманнага) так: “Пры стварэнні раманаў, як і апавяданняў, я прытрымліваўся аднаго і таго ж правіла: пісаў аб тым, што перажываў, бачыў або аб чым хоць бы чуў, да чаго нейкім чынам далучаны душой. Асабістых уражанняў на тры раманы, вядома, не хапіла, прыйшлося размаўляць з многімі людзьмі, запісваць іх расказы, корпацца ў архівах, але прынцып застаўся той жа: я вышукваў новыя звесткі пра падзеі, людзей, пра якіх ужо штосьці ведаў, распытваў удзельнікаў гэтых падзей, стараючыся ўявіць сабе тую ці іншую карціну найбольш поўна і дакладна” [1, с. 218].

У самым канцы артыкула “Спачатку быў факт...” І. Я. Навуменка робіць цікавую заўвагу, якая яшчэ раз пацвярджае думку пра яго як пра добрага знаўцу тэорыі літаратуры, асаблівацей і законаў мастацкай творчасці: “У крытычных артыкулах яшчэ і цяпер мяне іншы раз называюць прыхільнікам лірычнай прозы. Думаю, што гэта было справядліва для першых апавяданняў, ды і то не для ўсіх. Аповесці, раманы прымушаюць “ужывацца” ў псіхалогію самых разнастайных людзей, “ужывацца” ў вобраз, а сродкамі лірычнай прозы гэту задачу не вырашыш. З другога боку, лірыка, гумар, эмацыянальнае ацэнчнае слова не супрацьпаказана самай суровай, “аб’ектывізаванай” прозе” [1, с. 218].

Спіс літаратуры

1 Навуменка, І. Я. Збор твораў: У 6-ці т. Т. 6. Літаратурная крытыка / І. Я. Навуменка. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1984. – 535 с.

ГІСТОРЫЯ СЛАВЯНСКІХ ЛІТАРАТУР

УДК 821.161.1

М. У. АММОН

(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

ФАДЗЕЙ БУЛГАРЫН ЯК ПАЧЫНАЛЬНІК РАСІЙСКОЙ ФАНТАСТЫЧНАЙ ЛІТАРАТУРЫ

Праблемнае поле дадзенага артыкула палягае ў вызначэнні ідэйна-тэматычных і вобразна-выяўленчых адметнасцей фантастычных твораў Ф. Булгарына. Асаблівая ўвага надаецца канцэптуалізацыі светапоглядных каштоўнасцей згаданага аўтара, выяўленню дыяпазону яго эстэтычных арыенціраў. Акрэсленая тэматыка разглядаецца ў сацыякультурным, гісторыка-філасофскім кантэкстах. Атрыманыя вынікі сведчаць пра правамернасць разгляду “Праўдападобных небыліц” пісьменніка ў якасці першай мастацкай футуралогіі ў гісторыі рускай літаратуры.

Творчасць Фадзея Булгарына, аднаго з найбольш адыёзных прадстаўнікоў расійскай культурнай прасторы XIX ст., была неадназначна ацэнена як сучаснікамі, так і нашчадкамі пісьменніка. Згаданага аўтара неаднаразова папракалі ў канфармізме поглядаў, камерсалізацыі вербальнага мастацтва, шаблоннасці і кампілятыўнасці нарацый. Тым не менш, нельга адмаўляць і істотны ўнёсак, што зрабіў ураджэнец Вялікага княства Літоўскага ў развіццё жанрава-фармальнай сістэмы расійскага прыгожага пісьменства. Асаблівай увагі заслугоўваюць фантастычныя тэксты Ф. Булгарына, дзе ў большай ступені адлюстравалася ўся маштабнасць і шматаспектнасць навуковых поглядаў пісьменніка, а таксама парадыгма яго маральна-этычных імператываў.

Літаратурна-публіцыстычная дзейнасць названага аўтара дасягнула свайго піку ў перыяд Позняга Асветніцтва ў Расіі, таму схільнасць пісьменніка да дыдактызму, маралізатарскай рыторыкі не выклікае здзіўлення. Пры гэтым, як правіла, Ф. Булгарын аддае перавагу малым праявістым формам, што не заўсёды станоўча ўплывае на рэцэпцыю таго ці іншага твора, надаючы яму выгляд эскіза, чарнавіка ці ўрыўка з ўтапічнага трактату (“Праўдападобныя небыліцы, альбо Падарожжа да цэнтра Зямлі (1824), “Праўдападобныя небыліцы, або Вандроўка па свеце ў XXIX стагоддзі” (1824), “Сцэна з прыватнага жыцця, у 2028 годзе, ад Раства Хрыстова” (1828), “Чартапалох, або новы Фрэйшыц без музыкі” (1830)).

Тым не менш, многія відавочна слабыя ў мастацкіх адносінах тэксты дэманструюць даволі цікавыя сюжэтныя рашэнні. Напрыклад, “Чартапалох...” хоць і апелюе да надзвычай папулярнага сярод рамантыкаў матыву пагаднення чалавека з цёмнымі сіламі, але іранічна пераасэнсоўвае яго, надаючы нарацыі рэалістычнае гучанне. Так, на прапанову галоўнага героя набыць яго душу д’ябал з усмешкай заўважае: “Ты, шануюны Чартапалох, столькі нагуляў у жыцці, што душа твая даўно ўжо наша ўласнасць; але паколькі я рады служыць добрым прыяцелям, то ва ўгоду тваю гатовы купіць тваё цела” [1, с. 260]. Метафарычнасць аповеду канчаткова разбураецца ў канцы твора, калі аўтар прапановуе чытачу немудрагелісты дэшыфратар сваёй задумы: “Якая мараль гэтай казкі? Устаўце слова распуста замест чорта – і ўсё разгадана” [1, 265].

Яшчэ больш традыцыйнымі, на першы погляд, могуць падацца “Праўдападобныя небыліцы, альбо Падарожжа да цэнтра Зямлі”. У згаданым апавяданні пісьменнік звяртаецца

да добра вядомага міфалагічнага матыву катабасіса – сыходжання ў пекла – пэўным чынам мадыфікаванага пад уплывам тэхнізаванага 19 стагоддзя. Пры гэтым відавочным з’яўляецца наследаванне Ф. Булгарыным сатырыка-фантастычнай традыцыі Дж. Свіфта, знакаміты Гулівер якога наведваў шэраг краін, кожная з якіх выступіла своеасаблівым метафарычным увасабленнем таго ці іншага аспекту існавання грамадства. Дарэчы, у беларускай літаратуры аналагічны падыход да асэнсавання матыву інфернальнага падарожжа прадэманстравваў Янка Сіпакоў у сваёй аповесці “Блуканні па іншасвеце” (1994). Расійскі жа аўтар, малюючы на старонках свайго тэксту тры кардынальна адрозныя соцыумы, прадстаўляе сваю ўласную канцэпцыю асвечанага грамадства як з’явы працэсуальнай: “Першая паласа, або Ігнаранцыя, азначае выключнае невуцтва; другая паласа, або Скацінія, напаўадукаванасць, напаўвучонасць, што значна горш за невуцтва; а трэцяя паласа, або Святлонія, сапраўднае асветніцтва, якое робіць людзей добрымі, добраамеранымі, ціхманымі, сціплымі і сумленнымі” [2]. Адметнасцямі дадзенага твора выступаюць таксама падкрэсленая натуралістычнасць аповеду, імкненне наратора навукова абгрунтаваць самую магчымасць такой неверагоднай вандроўкі на падставе яшчэ не абвергнутай на той час гіпотэзы аб полай структуры Зямлі. Згаданая акалічнасць, у сваю чаргу, яднае “Падарожжа да цэнтра Зямлі” з аднайменным раманам Ж. Верна, надрукаваным, між іншым, толькі праз 40 год пасля публікацыі Ф. Булгарына.

Аднак самай удалай у змештава-фармальных адносінах з’яўляецца ўтопія пісьменніка “Праўдападобныя небыліцы, альбо Вандроўка па свеце ў ХХІХ стагоддзі”, якая лічыцца першым у гісторыі расійскай літаратуры апісаннем падарожжа ў часе. Названы матыву дапамагае аўтару па-іншаму раскрыць свой улюбёны прыём супастаўлення мінулага і сучаснага (“Сцэна з прыватнага жыцця, у 2028 годзе, ад Раства Хрыстова” (1828), “Іван Іванавіч Выжыгін” (1839) “Дзьева супрацьлегласці” (1843) і інш.), пераносячы яго ў плоскасць футуралагічнага прагнозу. Акрамя таго, менавіта ў “Праўдападобных небыліцах” Ф. Булгарын здолеў найбольш поўна і паслядоўна выкласці ўсю складаную парадыхму сваіх маральна-этычных, грамадска-палітычных, навуковых поглядаў.

Для паспяховай рэпрэзентацыі такой комплекснай задачы пісьменнік звяртаецца да двух розных тыпаў аповеду: антычнага дыялогу і разгорнутай нарацыі. Форма палемічнай размовы, напрыклад, служыць штуршком для развіцця дзеяння ўнутры кожнага тэмпаральнага зрэзу. Так, у “рэжыме” рэальнага часу галоўны герой палемізуе з таварышчам наконт гіпатэтычных межаў дасканаласці чалавечага грамадства; пасля ж здзейсненага персанажам перамяшчэння ў часе асноўным сюжэтным стрыжнем становіцца яго гутарка з Прафесарам. Акрэслены падыход надае тэксту выразнае філасофска-публіцыстычнае гучанне ў духу платонаўскіх трактатаў і “Горада Сонца” Т. Кампанэлы. Пры гэтым аўтар імкнецца да стылізацыі свайго твора ў жанры хаджэння з характэрным для згаданай літаратурнай разнавіднасці акцэнтам на экзатычнасці, фантастычнасці аповеду. Пастаўленай мэце садзейнічае таксама і адпаведная форма перадачы дзеяння: у фінале “Падарожжа” аказваецца выпадкова знойдзеным ананімным рукапісам, працяг якога напісаны на невядомай мове і патрабуе належнага перакладу і тлумачэння.

Але нават на старонках невялікай часткі надрукаванага тэксту разгортваецца каласальны па сваім размаху футуралагічны прагноз, што паставіў канчатковую кропку ў шматгадовых ваганнях пісьменніка, які, па словах А. Нікалаевайна “на працягу ўсяго жыцця <...> аказваўся ў дваістай сітуацыі” [3, с. 118], вагаючыся паміж рознымі нацыянальнымі і сацыяльна-палітычнымі групамі. Сын папчэніка Т. Касцюшкі, названы ў гонар апошняга, капітан напалеонаўскай арміі, сябра віленскага літаратурнага аб’яднання шубраўцаў Ян Тадевуш Крыштаф Булгарын канчаткова самавызначыўся на карысць сапраўднага стацкага саветніка Фадзея Венедыктавіча Булгарына. Менавіта таму ўся складаная карціна будучыні чалавецтва бачыцца пісьменніку праз прызму развіцця Расіі: ад пытанняў паўсюднага выкарыстання рускай мовы да тых ці іншых геапалітычных праблем усходнеславянскай імперыі. Нягледзячы на відавочную ўтапічнасць дадзенай часткі “Праўдападобных небыліц”,

многія прагнозы аўтара аказаліся надзвычай блізкімі да ісціны. Пры гэтым цікава, што ўзносячы мову расійскай дзяржавы на п'едэстал нацыянальнай славеснасці, у будучым аўтар не бачыць яе ў якасці сродка міжнароднай камунікацыі: “Гаспадыня сказала мне некалькі слоў на невядомай мне мове, але, убачыўшы, што я не разумею, спытала па-руску, няўжо я не размаўляю па-арабску.

– Не, – адказаў я, – у наш час вельмі нешматлікія навукоўцы займаліся вывучэннем гэтай мовы.

– Гэта наша модная і дыпламатычная мова, – сказаў прафесар, – гэтак сама, як у ваш час была французская” [2].

У кантэксце футуралагічнага дыскурсу яшчэ больш праніклівым падаецца аспісанне Ф. Булгарыным навукова-тэхнічных аспектаў будучыні: “Я ўбачыў спадароў і спадарыняў <...> у маленькіх аднамесных двухколавых вазках, накіраваных крэслаў: яны каціліся самі без усялякай запрэжкі па чыгунных жолабах брукаванкі з дзіўнай хуткасцю. Неўзабаве з’явіліся вялікія фуры з рознымі прыпасамі, якія рухаліся таксама без коней. Пад дрогамі прымацаванымі былі чыгунныя скрыні, з якіх на паверхню падымаліся трубы: дым, што выходзіў з іх, прымусіў мяне здагадвацца, што гэта паравыя машыны” [2]. Аналагічнае смелае для свайго часу прадказанне робіць аўтар накіраваннага выкарыстання іншых сродкаў транспарту: “падводныя судны, вынайзеныя ў наш час амерыканцам Фультанам і ўдасканаленыя англічанінам Джонсанам, ўведзены ва ўжытак” [2].

Пісьменнік таксама звяртаецца да асэнсавання праксеалагічных і этычных аспектаў навуковай практыкі. У якасці дамінантаў функцыянавання заўтрашняга грамадства называюцца прыярытэт інтэлектуальнай працы: “у прафесара будзе болей золата, чым у наш час было ва ўсіх разам узятых адкупшчыкаў, мянялаў і ліхвяроў” [2], утылітарызм любога рода даследаванняў і вынаходніцтваў: “з адной цікаўнасці, сапраўды, не варта прысвячаць жыццё новым адкрыццям і ўдасканаленням” [2], прэрагатыву этыкі навукі над іншымі, тэхнічнымі, дысцыплінамі: “Асабліва навука пад назвай: выкарыстанне ўсіх чалавечых ведаў дзеля агульнага добра – складала асобны факультэт” [2].

Паказальна, што пры ўсім захапленні тэхналогіямі XIX ст. аўтар мадэлюе магчымыя наступствы іх выкарыстання, апелюючы, напрыклад, да неабходнасці рацыянальнага прыродакарыстання: “Таму якраз, што нашы продкі без усялякай прадбачлівасці нішчылі лясы і не дбаў пра выхаванне і захаванне дрэў, яны нарэшце зрабіліся рэдкасцю і каштоўнасцю” [2]. Акрэсленая сітуацыя ў створаным пісьменнікам свеце, разам з шэрагам іншых чыннікаў, прывяла да глабальнай змены кліматычных паясоў і прымусіла жыхароў Сібіры вырошчваць... бананы. У звязку з праблемамі планетарнага пацяплення каласальным па сваёй смеласці ўспрымаецца таксама сцвярджэнне Ф. Булгарыным судаходнасці Паўночна-Заходняга Праходу (марскога шляху праз Паўночны Ледавіты акіян уздоўж паўночнага берага Паўночнай Амерыкі праз Канадскі Арктычны архіпелаг), што сталася магчымым толькі ў XXI ст. у выніку раставання ледавікоў.

Цікава, што будучы паслядоўным прыхільнікам ідэі Асветніцтва, аўтар “Падарожжа” амаль не закранае ў сваім творы праблемы ўніверсальных правоў і свабод чалавека. Ім абсалютна не адмаўляецца ідэя класавага адрознення, хоць і прызнаецца неабходнасць належнага ўзроўню матэрыяльнага дабрабыту для ўсіх сацыяльных слаёў. Пры гэтым пісьменнік надзвычай хвалюе гендарнае пытанне. Жанчына XIX ст. бачыцца яму бяздушнай меркантильнай малаадукаванай асобай, піраміды патрэбаў якой у асноўным складаюць новыя строі і забаўляльныя мерапрыемствы. Таму пісьменнік прапануе свой ідэал прадстаўніцы супрацьлеглага полу – прагрэсіўнай ахоўніцы сямейнага агменю: “Па старой звычцы пасля абеду я перайшоў да дам, каб паслухаць красамоўныя і палымяныя меркаванні пра капялюшыкі і чапцы, таксама сціплыя плёткі пра недахопы бліжняга. Але я ледзь верыў вушам маім, калі пачуў, што маці размаўлялі паміж сабой аб выхаванні дзяцей і аб сродках для шчаслівага шлюбнага жыцця. Бабулькі прыводзілі розныя прыклады са свецкага жыцця, у падмацаванне карысных ісцін, а модныя дзяўчыны казалі аб літаратуры, аб сваіх занятках і аб гаспадарцы” [2]. Аднак пры ўсёй сваёй асвечанасці і сучаснасці жанчына будучага не

разглядаецца пісьменнікам па-за межамі патрыярхальнай культуры: валодаючы пэўным наборам свабод і магчымасцей для самаразвіцця, яна добраахвотна застаецца часткай ізаляванага соцыуму ўнутры традыцыйна мужчынскай мадэлі свету.

Асобную футуралагічную групу ў “Праўдападобных небыліцах” складаюць мастацка-літаратурныя прагнозы Ф. Булгарына. Акрэсліваючы кола аўтараў, якія прайдуць выпрабаванне часам і застануцца на паліцах чытачоў нават у 29 ст, пісьменнік даволі крытычна ставіцца да ўласнай творчасці: “... Дарэмна я шукаў майго імя пад літарай Б. <...>! Спярша я хацеў смуткаваць, але неўзабаве суцешыўся і, выходзячы за дзверы, весела паўтарыў любімы мой выраз: Vanitas vanitatum et omnia vanitas! (Наймарнейшая марнасць і ўсялякая марнасць)” [2].

Безумоўна, далека не ўсе прадбачанні Ф. Булгарына маюць шансы спраўдзіцца. Некаторыя з іх занадта смелыя, нават недарэчныя, як, напрыклад, громаадвод у капелюшы ці спецыяльныя шарыкі, якія трэба класці ў рот і вушы, каб не аглохнуць ад гому падчас навальніцы. Акрамя таго, аўтар мадэлюе цывілізацыю, дзе ў дасканаласці засвоілі механіку і тэхналогію паравых машын, што для сучаснага чытача выглядае відавочным анахранізмам. Частка ж прадказанняў пісьменніка настолькі дальнабачная, што рашуча прыняць ці адвергнуць іх на сённяшні дзень не падаецца магчымым (тэрамарфаванне Луны, падводныя гарады, інавацыйныя прыстасаванні для павышэння слыху, сэнсорыкі, віртуознай смакававай мадыфікацыі ежы і інш.).

З улікам акрэсленага, варта заўважыць, што ў сваіх фантастычных творах Ф. Булгарын паўстае надзвычай неадназначным пісьменнікам. З аднаго боку, аўтар публікуе шэраг тэкстаў філасофска-публіцыстычнага гучання (“Праўдападобныя небыліцы, альбо Падарожжа да цэнтра Зямлі”, “Сцэна з прыватнага жыцця, у 2028 годзе, ад Раства Хрыстова”, “Чартапалох, або новы Фрэйшыц без музыкі”), дзе даволі цікавыя сюжэтныя рашэнні нярэдка атрымліваюць досыць шаблоннае мастацкае ўвасабленне, а элементы фантастычнага выконваюць выразную службовую функцыю ў межах асветніцкай праблематыкі. Тым не менш, асаблівае месца ў спадчыне Ф. Булгарына займаюць “Праўдападобныя небыліцы, альбо Вандроўка па свеце ў ХХІХ стагоддзі” як першы прыклад прагнастычнай літаратуры ў расійскім прыгожым пісьменстве. Згаданы твор дэманструе выключную энцыклапедычную дасведчанасць аўтара, яго абазнанасць у найноўшых навукова-тэхнічных дасягненнях сваёй эпохі, а таксама трапнасць іх экстрапаляцый у будучае, што сведчыць пра выключны талент пісьменніка як футуролага.

Спіс літаратуры

1 Булгарин, Ф. В. Чертополох... / Ф. Булгарин // Странно и наоборот ; сост. В. Бабенко. – М. : Бослен, 2016. – С. 259–265.

2 Булгарин, Ф. В. Собрание сочинений [Электронный ресурс] / Ф. В. Булгарин. – Режим доступа : http://az.lib.ru/b/bulgarin_f_w. – Дата доступа: 09.10.2016.

3 Николаева, А. Фаддей Булгарин – бедный Йорик русской журналистики / А. Николаева // Наука и жизнь. – 2005. – № 8. – С. 118–120.

УДК 821.161.3-4

І. А. БАЖОК

(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

ЗАКАНАМЕРНАСЦЬ УЗНІКНЕННЯ ЖАНРУ ЭСЭ

У артыкуле выяўляюцца заканамернасці ўзнікнення жанру эсэ ў сусветнай і беларускай літаратурах ад старажытных часоў да сучаснасці. Асабліва ўвага надаецца “Вопытам” М. Мантэня, у творчасці якога жанр эсэ атрымаў сваё амаль канчатковае афармленне. Праблема даследавання жанру заключаецца ў тым, што ён з’яўляецца аб’ектам разгляду публіцыстаў і журналістаў, часта словам “эсэ” называюць свае творы філосафы, а

спецыфіка жанру ў мастацкай літаратуры застаецца не вывучанай. У артыкуле паказваецца, як адбывалася гістарычнае станаўленне аб'екта, мэты, метаду, формы, структуры і задач жанру эсэ.

Кожны жанр складваецца гістарычна – паступова і доўга. Стваральнікам новага жанру лічыцца той, у чыёй творчасці ён выяўляе сваю тыповую форму. Тую форму, наяўнасць якой дазваляе гаварыць пра асаблівасці таго ці іншага тыпу пабудовы матэрыялу, твора (“тыповая форма выказвання” – М. Бахцін). Менавіта гэтая форма і паўтараецца наступнымі пакаленнямі творцаў.

Пачынальнікам жанру эсэ лічыцца французскі пісьменнік-філосаф Мішэль дэ Мантэнь, які ў 1580 годзе выдаў “Essai” (“Вопыты”). Е. П. Зыкава кажа пра тое, што “Вопыты” – “твор, які стварыў жанр эсэ, але і сам па сабе ўнікальны ў жанравых адносінах” [1, с. 15]. Даследчык мастацкай публіцыстыкі А. Л. Дзмітроўскі, разважаючы над тэарэтычнымі аспектамі жанру, у якасці ўзору старажытнага эсэ прыводзіць біблейскую Кнігу Эклізіяста, з якой М. Мантэнь быў знаёмы. Вучоны называе тры фундаментальныя прыметы – функцыянальную, зместавую і фармальную – па якіх Кнігу можна назваць эсэістычнай.

Падобны да эсэ жанр узнік у Японіі ў 10 стагоддзі. Фрэйліна імператарскай свiты Сэй Сёнагон напісала кнігу “Запіскі каля галавы” (“Записки у изголовья”). На старонках гэтага твора адлюстравалася эстэтычнае светаўспрыманне сучаснай ёй эпохі. Сэй Сёнагон дзялілася сваімі думкамі і назіраннямі над палацавымі падзеямі.

А. Л. Дзмітроўскі заўважае, што “гісторыя ўзнікнення “Вопытаў” і “Запісак” гаворыць пра тое, што асновай, прычынай або штуршком да ўзнікнення такой літаратурнай формы, як эсэ, стаў нейкі “жыццёвы змест”, падобная грамадская (і асабістая) неабходнасць, агульная для такіх непадобных культур, як заходняя і дальняўсходняя” [2, с. 42].

Адзнакі эсэістычнага жанру ў беларускім пісьменстве з’явіліся ў 12 стагоддзі. Найбольш спрыяльнымі ўмовамі для выказвання асабістага меркавання аўтара варта лічыць творы палемічнай літаратуры. Літаратуразнаўца і перакладчык старажытнай літаратуры І. Саверчанка “першым палемічным трактатам у беларускай літаратуры” [3, с. 26] лічыць твор мітрапаліта Георгія пад назвай “Спрэчка з лацінай: 27 абвінавачанняў”.

Да жанру эсэ прымыкае навукова-папулярны твор К. Гранквіліёна-Стаўравецкага “Люстра Багаслоўя”, надрукаваны ў 1618 годзе. І. Саверчанка адносіць вышэйназваны тэкст да “філасофска-публіцыстычнага трактата” [3, с. 402]. Аднак змест твора значна шырэйшы за прыведзенае азначэнне, бо ўтрымлівае навуковыя высновы. “Люстра багаслоўя” стала якасна новай з’явай у ідэйнай палітры старажытнай беларускай літаратуры. Менавіта з гэтага твора пачалося паступовае пазбаўленне ад праведэнцыялізму (уяўленне пра ўсе рэчы і з’явы як выніку наканаванасці Божай), што істотна паўплывала на магчымасць пісьменнікаў адкрыта выказваць уласнае меркаванне.

“Вопыты” М. Мантэня былі напісаны ў эпоху Адраджэння. Гэта час актыўнага пазнання сусвету і чалавека. У аснове эсэ – індывідуалізацыя ўспрымання. У прадмове “Да чытача” аўтар прадстаўляе публіцы самага сябе, раскрывае і пазнае ўласнае “Я”: “Але я хачу, каб мяне бачылі ў маім простым, натуральным і звычайным выглядзе, нязмушаным і няштучным, бо я малюю не каго-небудзь, а самога сябе. Мае недахопы паўстануць тут як жывыя, і ўсё аблічча маё такім, якое яно ў сапраўднасці, наколькі, зразумела, гэта сумяшчальна з маёй павагай да публікі. Калі б я жыў паміж тых плямёнаў, якія, як гавораць, і па сённяшні час яшчэ атрымліваюць асалоду ад свабоды першапачатковых законаў прыроды, зап’яўніваю цябе, чытач, я з найвялікшай ахвотай намалюваў бы сябе ва ўвесь рост, і прытым галышом. Такім чынам, змест маёй кнігі – я сам <...>.” [4, с. 5]. З гэтага часу асаблівасцю эсэ становіцца самааналіз, рэфлексія, накіраваная на спасціжэнне аўтарам усеагульных для чалавецтва ўніверсальных.

На працягу ўсёй сваёй кнігі М. Мантэнь неаднаразова звяртаецца да тлумачэння і апраўдання сваёй задумы: “Так пісалі пра сябе ўсяго толькі два ці тры старажытныя аўтары,

ды і то, не ведаючы пра іх нічога, акрамя імёнаў, не бяруся сцвярджаць, што яны пісалі зусім у такім духу, як і я. З тых часоў ніхто не ішоў па іх слядах. І нядзіўна, бо прасочваць звлістыя сцежкі нашага духу, пранікаць у цёмныя глыбіні яго, заўважаць тыя ці іншыя з незлічоных яго найменшых рухаў – справа вельмі нялёгка, значна больш цяжкая, чым можа здацца з першага погляду. Гэта занятак новы і незвычайны, што адцягвае нас ад паўсядзённых жыццёвых клопатаў, ад найбольш агульнапрынятых спраў. Вось ужо некалькі гадоў, як усе мае думкі скіраваныя на мяне самога, як я вывучаю і правяраю толькі сябе, а калі я і вывучаю што-небудзь іншае, то толькі для таго, каб нечакана ў нейкі момант прыкласці гэта да сабе ці, дакладней, у класці ў сябе” [4, с. 336–337].

У мастацтве XVI стагоддзя адбылася карэнная змена ў пабудове мастацкага вобраза, літаратурны герой з “мінулага” перайшоў у “цяперашняе”. Была разбурана вялікая дыстанцыя паміж аўтарам і чытачом. У эсэістыцы адкрытаць паміж аўтарам і чытачом стала жанравым прынцыпам. “Гэта шчырая кніга, чытач. Яна з самага пачатку паведамляе табе, што я не ставіў сабе ніякіх іншых мэтай, акрамя сямейных і прыватных. Я ніколі не думаў ні аб тваёй карысці, ні аб сваёй славе. Сілы мае недастатковыя для падобнай задачы [4, с. 4],” – так шчыра і адкрыта пачынае свае запісы М. Мантэнь. Аўтар спрабуе знайсці новую форму размовы з чытачом, імкнецца парушыць традыцыйныя каноны і правілы. Праз стагоддзі жанр захаваў той жа спосаб дасягнення сваёй мэты – пры дапамозе прамога аўтарскага выказвання, без стварэння выдуманых герояў, фальшывых падзей ці выбудаванага сюжэту.

У пасляслоўі “Запісак каля галавы” Сэй Сёнагон таксама не арыентуецца на строгія літаратурныя каноны: “Бо я пішу для ўласнага задавальнення ўсё, што падсвядома прыходзіць мне ў галаву. Хіба могуць мае нядбайныя накіды вытрымаць параўнанне з сапраўднымі кнігамі, напісанымі па ўсіх правілах мастацтва? І ўсё ж знайшліся прыхільныя чытачы, якія казалі мне: “Гэта выдатна!” Я была здзіўленая” [5, с. 191]. Нягледзячы на тое, што “Запіскі” не пісаліся для публікацыі і чытання вялікай публікай, аўтар адкрытая да ўнутранага дыялогу.

Сэй Сёнагон ставіць перад сабой мэту падзяліцца сваімі пачуццямі і назіраннямі: “Гэта кніга нататак пра ўсё, што прайшло перад маімі вачыма і хвалявала маё сэрца” [5, с. 186]; М. Мантэнь цэнтральным “героем” называе самога сябе, “сляды майго характару і маіх думак” [4, с. 4]. Сваю ролю ў нюансах выражэння думкі іграе і гэндарны фактар, але сутнасць эсэістыкі становіцца нязменнай.

Тым не менш, у рускай літаратуры сустракаюцца творы, падобныя да “Запісак”. Гэта “Каляндар прыроды”, “Вочы зямлі” М. Прышвіна, “Італьянскія запісы”, “Адзін на адзін з восенню” К. Паўстоўскага. У беларускай літаратуры блізкія па форме і зместу абразкі Зм. Бядулі. М. Прышвін, напрыклад, у пошуках новай формы выражэння думак выбраў уласны нарыс, але заўважаў: “Мы будзем разумець пад нарысам асаблівае, спецыфічнае стаўленне аўтара да свайго матэрыялу як у сэнсе падпарадкавання яму, так і, скажам, авалення” [6, с. 5]. Галоўнае тут “адносіны аўтара” і “аваленне”, што вельмі блізка да законаў эсэістычнага жанру. Апошнія творы К. Паўстоўскага крытыкі называюць “метапрозай” [7] ці “мастацкай эсэістыкай” [8], у той час як сам пісьменнік у лісце да М. А. Келлермана пісаў: “Гэта новае, на мой погляд, заключаецца ва ўнутранай свабодзе названых апавяданняў, не звязаных ні сюжэтам, ні той ці іншай абавязковай кампазіцыяй <...>. Як вызначыць жанр тых рэчаў, пра якія я згадаю? Не ведаю. Гэта – не апавяданні ў дакладным сэнсе слова, не нарысы і артыкулы. Гэта – не вершы ў прозе. Гэта – запісы разважанняў, простая размова з сябрамі” [9].

Заканамерна, што аўтарамі лепшых эсэ з’яўляюцца асобы адукаваныя і разумныя, рознабакова развітыя і эрудыраваныя. Напрыклад, М. Мантэнь атрымаў цудоўную дамашнюю адукацыю, затым скончыў каледж і стаў юрыстам; вядомы беларускі эсэіст І. Канчэўскі атрымаў некалькі вышэйшых адукацый – тэхнічную і філалагічную. Правільна прыкмячае А. Л. Дзмітроўскі, што “аўтар цікавы толькі тады, калі ведае больш, чым чытач” [2, с. 48].

За доўгі час свайго існавання эсэ амаль не змянілася. Нягледзячы на нязначныя фармальныя змены, зместам эсэ застаецца асоба пісьменніка, а дакладней уражанні і роздумы аўтара, вынік асабістага самааналізу. Эсэ мае ўласны асаблівы метадад, спосаб аб'яднання формы і зместу, які “прадвызначаны асабістым міфам аўтара, яго індывідуальна-міфалагічнай карцінай свету, самой структурай асобаснага існавання” [2, с. 48]. У сваім філасофска-публіцыстычным артыкуле пра “ні да чаго не падобны” жанр эсэ А. Эльяшэвіч сцвярджае, што “ў аснову эсэістычнай структуры заўсёды закладзена нейкая драма. Няма эсэ без відавочнай або патаемнай палемікі са светам, без непрыняцця яго агідных бакоў, без апеляцыі да вышэйшай справядлівасці і праўды” [10, с. 202].

За час свайго станаўлення ад старажытных часоў, ад “Вопытаў” М. Мантэня да сучаснасці жанр эсэ стаў больш парадаксальным. Ужо ў пачатку XX стагоддзя парадокс (думка, меркаванне, якое рэзка разыходзіцца з агульнапрынятымі поглядамі, супярэчыць (на першы погляд) сэнсу) становіцца абавязковым атрыбутам жанру. З часам амаль зніклі прыклады з гісторыі і замяніліся на філасофскія ўніверсаліі, ды і саміх прыкладаў стала значна менш, што ў сваю чаргу пасадзейнічала змяншэнню памеру твораў. Дзякуючы сваёй эрудыцыі М. Мантэнь складаў свае тэксты амаль цалкам з прыкладаў гістарычных падзей, у сваю чаргу чытач атрымлівае цэласны прадукт і робіць адпаведныя высновы. Менавіта ў выбары прыкладаў і праяўляецца эсэістычная задума і сутнасць асобы аўтара. Так, у эсэ “Пра тое, як цаной жыцця збягаюць ад асалоды” аўтар прыводзіць тэзісы наконт каштоўнасці жыцця, якія выклікаюць умоўнага чытача на спрэчку, а затым прыводзіць прыклад з гісторыі, калі адзін епіскап наклікаў смерць на сваю дачку, каб пазбавіць яе асалоды і спакусаў, а потым памаліўся і пра смерць жонкі, каб тая не сумавала на гэтым свеце. М. Мантэнь не дае ніякіх каментарый, пакідаючы чытача ў роздумах. Прыкладна такім чынам дзейнічае і сучаснае эсэ.

Калі ў “Вопытах” М. Мантэня часта выкарыстоўваецца множны лік першай асобы (“мы”), то сучасныя аўтары схільныя выкарыстоўваць займеннік “я”.

Структура эсэ М. Мантэня складаецца з наступных элементаў: уласнага меркавання або тэзіса (які блізкі да парадокса), прыкладаў, сцвярджэння грамадскіх паводзін на разглядаемую тэму і рэдка – высновы. Нягледзячы на знешнюю свабоду формы, сучаснае эсэ амаль заўсёды мае лагічную, прадуманую структуру. Так, можна вылучыць пяць асноўных элементаў, з якіх павінна складаецца эсэ: уводзіны, тры часткі і заключэнне. Уводзіны ўтрымліваюць мінісхему для ўсяго эсэ, аўтар прыцягвае ўвагу чытача; часта тэзіс, выказаны ва ўводзінах, з'яўляецца парадаксальным, чым шакіруе чытача, выклікае яго на ўнутраны дыялог з аўтарам. У першай частцы эсэ выказваецца самы моцны аргумент, самы яскравы прыклад або ілюстрацыя. Другая частка звычайна напоўнена мноствам прыкладаў, доказаў аўтарскага аргумента. Задача трэцяй часткі – паказаць адваротны бок тэзіса – таксама станоўчая, каб у чытача не засталася варыянтаў для абвяржэння асноўнай думкі эсэ. У заключэнні аўтар звычайна іншымі словамі паўтарае ўсе вышэй прыведзеныя прыклады і доказы, а затым фармулюе тэзіс, заяўлены ва ўводзінах, толькі ўжо ў публіцыстычным стылі, прымушаючы тым самым чытача пагадзіцца з выказваннем, паверыць у яго правільнасць і прымяніць сказанае да практыкі жыцця.

Эсэ – цікавы і ўражлівы жанр, гэта своеасаблівая гульня думак аўтара і умоўнага чытача, у якім пісьменнік імкнецца выдаць уласную праўду за ісціну.

Такім чынам, зараджэнне жанру эсэ адбывалася ў старажытныя часы. Эсэістычнымі можна назваць біблейскую Кнігу Эклізіяста, “Запіскі каля галавы” японкі Сэй Сёнагон. Амаль канчатковае афармленне жанравых рыс адбылося ў творчасці французскага філосафа М. Мантэня. У “Вопытах” яскрава праявіўся змест эсэ – “я сам” (М. Мантэнь); замацаваўся невялікі памер твораў; вызначыліся структурныя элементы, якія ў далейшым нязначна відазмяніліся; вылучыўся прынцып жыцёвасці і асноўны метадад аб'яднання формы і зместу, які заснаваны на асабістым міфе аўтара.

Вышэй названія творы не мелі ўзаемаўплыву, але ім уласцівы падобныя жанравыя рысы. З гэтага можна зрабіць выснову пра абсалютную заканамернасць узнікнення эсэ ў мастацкай літаратуры.

Спіс літаратуры

- 1 Зыкова, Е. “Опыты” М. Монтеня и проблема зарождения жанра эссе / Е. П. Зыкова // Филологические науки. – 1980. – № 4. – С. 14–22.
- 2 Дмитровский, А. Жанр эссе: к проблеме теории / А. Л. Дмитровский // Челябинский гуманитарий. – 2013. – № 3. – С. 37–51.
- 3 Старажытная беларуская літаратура (XII–XVII стст.), літаратурна-мастацкае выданне / Аўтар праекта і галоўны рэдактар Кастусь Цвірка. – Мінск : Кнігазбор, 2007. – 606 с.
- 4 Монтень, М. Опыты : в 2 т. Т. 1. Кн. 1, 2 / М. Монтень. – М. : ТЕРРА, 1996. – 720 с.
- 5 Сёнагон, С. Записки у изголовья / Сэй Сёнагон. – М. : Литера Нова, 2016. – 200 с.
- 6 Пришвин, М. Собрание сочинений в 8 т. Т. 3. Журавлиная родина. Календарь природы // М. Пришвин. – М. : Художественная литература, 1983. – 133 с.
- 7 Хрящева, Н. Позднее творчество К. Г. Паустовского: движение к поэтике метапрозы / Н. Хрящева, Ю. Сухорукова // Уральский филологический вестник. – 2012. – № 1. – С. 71–83.
- 8 Енева, М. Особенности художественной эссеистики (на материале идиолекта К. Г. Паустовского / М. В. Енева // Вестник Тамбовского университета. – 2015. – № 2 (2). – С. 63–67.
- 9 Паустовский, К. Собрание сочинений в 9 т. Т. 9 (дополнительный) : рассказы; очерки и публицистика; статьи и выступления по вопросам литературы и искусства / К. Паустовский. – М. : Художественная литература, 1967. – 528 с.
- 10 Эльяшевич, А. Четыре октавы бытия / А. Эльяшевич // Октябрь. – 1990. – № 4. – С. 193–202.

УДК 821.161.3-1.09(045)

В. У. БАРЫСЕНКА
(г. Мінск, МДЛУ)

“ДУДКА БЕЛАРУСКАЯ ” ФРАНЦІШКА БАГУШЭВІЧА ЯК ПРАКТЫКУМ ПА НАЦЫЯНАЛЬНАЙ ПСІХАЛОГІІ

На нацыянальна-патрыятычную і сацыяльную праблематыку лірыкі Ф. Багушэвіча школьная праграма звяртае ўвагу найперш. Але сёння, у эпоху глабалізацыі, творчасць Ф. Багушэвіча паўстае крыніцай для вывучэння беларускага нацыянальнага характару. Тэксталагічная рэканструкцыя вобраза і псіхалагічнага партрэта Мацея Бурачка як героя і ўяўнага аўтара “Дудкі беларускай” з’яўляецца не толькі цікавым метадычным прыёмам на семінарскіх занятках па беларускай літаратуры ў ВНУ, але і дэманструе асаблівасці беларускай ментальнасці. Такім чынам дапамагае студэнтам ў пошуках нацыянальнай самаідэнтычнасці.

Нацыянальная культура разумеецца як сістэма духоўных каштоўнясцяў, якія ахопліваюць усе сферы быцця. Традыцыйна для беларуса гэта гук роднай мовы, Мірскі замак і Нясвіж, Купалле і папараць-кветка, дранікі, васількі і зубры, Янка Купала і Максім Багдановіч, родныя прыказкі і прымаўкі як скарбонка жыццёвай мудрасці і г. д. Гэтымі фактамі культуры насычана прастора, у якой адбываецца сацыялізацыя чалавека. Яны становяцца для чалавека каштоўнымі арыенцірамі дзейнасці, вызначаюць матывацыю паводзінаў, светаўспрыняцце, маральны імператыў, становяцца асновай фарміравання асобы.

Кожны народ валодае своеасаблівым светаўспрыняццем – разуменнем сябе ў навакольным свеце. Этнічная самасвядомасць традыцыйна складаецца з наступных элементаў: мова, антрапалагічны тыпаж, тэрыторыя пражывання, кліматычны фактар, веравызнанне, менталітэт. Нацыянальны менталітэт – гэта сінтэз рацыянальнай і эмацыянальнай інфармацыі, засвоенай яшчэ з дзяцінства, асаблівасці псіхікі і формы паводзінаў у розных сітуацыях, формы ўзаемадзеяння з прыродай, нормы ўзаемаадносін

паміж людзьмі – усё гэта і вызначае ментальную непаўторнасць народа. Без гэтага няма нацыянальнай самасвядомасці, няма культурных каранёў, няма паўнавартаснага чалавека.

Калі чалавек вырастае па-за роднай нацыянальнай культурнай прасторай, у ім назаўсёды застанеца заўважным пэўны дэфіцыт развіцця, выхавання, дэфіцыт найважнейшай інфармацыі, якая складае аснову быцця. Але калі мы будзем весці гаворку пра сучаснага беларуса, усе гэтыя тэарэтычныя высновы не будуць такімі адназначнымі. З аднаго боку, большасць беларусаў, характарызуючы свой народ, скажуць: “Беларусы – гэта не рускія”, нягледзячы на доўгае пражыванне ў адной дзяржаве і шырокае выкарыстанне рускай мовы. Але ў чым адрозненне, што характарызуе беларуса як прадстаўніка пэўнай нацыі. Для многіх пытанне адкрытае. Такая няпэўнасць мае пад сабой глебу. Можна сказаць, што светаўспрыняцце беларуса яшчэ з XIX стагоддзя ўяўляе сабой як бы правобраз духоўных шуканняў еўрапейца пачатку XXI стагоддзя. “Уся наша папярэдняя гісторыя – суцэльны постмадэрнізм. ... Колькі ні шукай – аніякага «цэнтра» ў нас нідзе не знойдзеш, усюды буяе бязладны вэрхал нічым не ўнармаванага жыцця. Палітыка ў нас без ідэалогіі, эканоміка без структуры, вера без канфесіі (ці раскіданая па мноству), мова без сістэмы, прыгажосць без меры, маральнасць без імператыва... Адным словам: ні цэнтра, ні структуры, ні сістэмы, ні імператыва, ні меры – усюды дэканструкцыя былога, пошукі слядоў на руінах, анархія, рыторыка і Чарнобыль, як здзейсненая рэальнасць тэксту св. Іаана...” [1, с. 6]. Паэт і філосаф Ігар Бабкоў у сваіх развагах “Калі скончыцца беларуска-беларуская вайна” вызначае асновай беларускай ментальнасці білінгвізм і бікультурнасць. “Чалавек звонку, які прыязджае з іншай краіны, адразу бачыць расейскамоўную паверхню горада, і вырашае, што «да вы там амаль расейцы». Крыху потым, калі застаецца на больш доўгі час, правальваецца ў тое, што можна назваць беларускай глыбінёй. <...> Мы – бікультурныя, у кожнага з нас ёсць як мінімум гэтыя дзве часткі. І сённяшняя задача – стварыць з гэтых частак інтэгральнага беларуса. Але стварыць не праз тое, каб пакрамсаць саміх сябе, а праз сплаў, інтэграцыю, прысваенне чужога. Мы гаворым: так, мы, беларусы – большасць у гэтай краіне. Мы – адно. А потым, калі мы пра гэта дамовіліся, можна дыскутаваць, якім чынам, праз што мы сваю беларускасць выяўляем” [2]. Акрэсліваючы самаідэнтычнасць беларуса, І. Бабкоў сцвярджае, што “Ідэнтычнасць – гэта перш-наперш набор міфаў, гісторыі пра саміх сябе. У больш глыбокім разуменні – гэта сама традыцыя. <...> З другога боку, мы навучыліся прысвойваць іншыя культуры. Мы здольныя інтэграваць іншыя карцінкі, мы іх пашыраем, паглыбляем, мяняем па-свойму. Не толькі расейскую культуру, але й да польскай прыглядаемся, і балцкі субстрат... Мы крыху ліцвіны, крыху крывічы, крыху русіны, крыху палякі, крыху ўкраінцы... [2].

Сапраўды сённяшняя беларуская рэчаіснасць характарызуецца, з аднаго боку, працэсамі глабалізацыі, а з другога боку, імкненнем да самаідэнтыфікацыі, самапазнання. Мастацкай літаратуры належыць асаблівая роля сярод крыніц культуразнаўчай інфармацыі. “Спосаб спасціжэння рэчаіснасці, закладзенай у мастацкай літаратуры, перакананняў і жыццёвых каштоўнасцяў, з’яўляецца стымулам мыслення і паводзінаў, ахоплівае рэальнасць найбольш поўна, комплексна і эмацыйна” [3, с. 46].

Беларуская літаратура класічнага тыпу ў сучаснай культурнай сітуацыі мае вялікі пазнавальны практычны патэнцыял не толькі як матэрыял па гісторыі беларускага прыгожага пісьменства, але і як пэўны псіхалагічны практыкум беларускай ментальнасці. В. Булгакаў разважае пра “лініі адэкватнае рэцэпцыі створанага Багушэвічам корпусу тэкстаў на гранічна агульным фоне аналітыкі фундаментальных момантаў беларускага нацыянальнага дыскурсу і яго дэрыватаў. Пад «адэкватнай рэцэпцыяй» у дадзеным кантэксце трэба разумець не што іншае, як інтэнцыю інтэлігібельна асэнсаваць некаторыя рэлевантныя інварыянты з творчага даробку аўтара “Дудкі беларускай”, якія дагэтуль заставаліся *par excellence* фігурамі маўчання, падмацаваную захадамі выбудовы новых пэталогічных канструкцый наогул” [4]. Менавіта рэцэпцыі класічнай беларускай літаратуры сёння становяцца актуальнымі. Паралельна з новымі маладымі аўтарамі ў літаратурны працэс як бы наноў улісваюцца

класічных корпусы тэкстаў, ці наноў намі прачытваюцца. Францішак Багушэвіч прыйшоў у літаратуру на злome стагоддзяў, стаўшы першым нацыянальным паэтам.

“Вульгарна-марксісцкае літаратуразнаўства (а іншага, прызнацца, на Беларусі доўгі час не было) зводзіла ўсю інтэрпрэтацыю творчасці аўтара «Дудкі беларускай» да стандартнага набору стэрэатыпаў: “мужык”, “пан”, “прагон”, ets. Наш выбар якраз і з’ясняецца наспяваннем пільнае патрэбы выйсці за гэтае заганае кола, за межы гэткага кшталту рэдукцыянізму. Катэгорыя музычнага мае гэту першачарговую важнасць ужо таму, што пры яе дапамозе ўнікае ўнікальная магчымасць выкрышталізаваць у створаным адным з заснавальнікаў беларускае літаратуры корпусе тэкстаў уласна рамантычныя артэфакты” [4].

“Дудка беларуская” Ф. Багушэвіча дае ўнікальны па сваёй паўнаце матэрыял для псіхалагічнага даследавання. «Дудка беларуская» Францішка Багушэвіча – класічная літаратурная містыфікацыя, звязаная з падменаў аўтара. Мацей Бурачок – гэта не псеўданім, за якім схаваная аўтар. Гэта – падстаўны, уяўны аўтар, і адначасова – герой унікальнага эпаса, створанага Багушэвічам, ягоны Ахіл і Уліс. Аўтар і ўяўны Аўтар – асобы непадобныя. Яны разведзеныя не толькі па розных полюсах сацыяльнага становішча, але і па розныя бакі судовай залы. Францішак Багушэвіч – шляхціц, паўстанец 1863 года, пазней – следчы і адвакат, які можа і «засудзіць», і адбараніць. Мацей Бурачок – вясковец, які не ў згодзе з законам, паспеў пабываць у становішчы сведкі, падсуднага і вязня. Повазь паміж Багушэвічам і Бурачком – іх аднолькавае разуменне беларушчыны” [5, с.81].

Звычайна паэт выказвае ў творчасці сябе, свае мары, свае ідэі. А Багушэвіч стварае ўяўнага аўтара зборніка – віртуальнага героя, сапраўднага тыповага беларуса-селяніна. Для чаго? Чаму? Падаецца, адказ у паўстанцкім мінулым паэта. Адна з прычын паражэння паўстання ў тым, што сяляне не падтрымалі ідэй К. Каліноўскага. Лёгка было ўсё растлумачыць духоўнай інертнасцю, недаразвітасцю народа. Але Багушэвіч вырашыў зазірнуць у глыбіні народнай душы, убачыць сялянскую, а не шляхецкую праўду.

З другой паловы XIX ст. адбываецца станаўленне этналогіі як навукі. Прадстаўнікі эвалюцыйнай школы (Э. Тайлар, Л. Г. Морган і інш.) сыходзілі з ідэі адзінства культуры чалавецтва. З канца XIX ст. у Еўропе пачынаюць актыўна даследаваць рэгіянальныя культуры і іх узаемаўплывы. У 1871 г. ва ўніверсітэце Рачэстара (ЗША) і ў 1884 г. у Оксфардскім універсітэце ў Вялікабрытаніі пачынаюць чытаць курс антрапалогіі. У Беларусі з пачатку XIX ст. вывучалі духоўную культуру беларускага этнасу – песні, паданні, вераванні, абрады, а з 1880–1890-х гадоў галоўным у беларускай этналогіі стаў эвалюцыйны кірунак. У. М. Дабравольскі, М. В. Доўнар-Запольскі, Я. Ф. Карскі, М. Я. Нікіфароўскі, Е. Р. Раманаў, І. А. Сербавіч, А. К. Сержпутоўскі зацікавіліся распрацоўкай канцэпцыі гістарычнай асаблівасці і самастойнасці беларусаў як этнічнай супольнасці.

Думаецца, што Ф. Багушэвіч быў у курсе гэтых гуманітарных даследаванняў. Але ён пайшоў абсалютна нечаканым арыгінальным шляхам – шляхам сапраўднага паэта. Ствараючы віртуальнага наратора, Мацея Бурачка, Ф. Багушэвіч прааналізаваў і сістэматызаваў свае веды, уяўленні пра характар беларуса-селяніна, атрыманыя падчас судовых працэсаў, і даследаванні беларускіх антрапологаў. Потым з гэтых звестак ужо і сінтэзуецца Мацей Бурачок. Багушэвічавы літаратурны містыфікацыйны сёння цікавая менавіта з пазіцыі даследавання беларускага менталітэту. Адбылася натуральная для класічнай літаратуры з’ява: твор перарос задуму аўтара. Багушэвіч хацеў пагаварыць з селянінам як роўны з роўнымі, прадэманстраваць беларускую самадастатковасць і глыбіню. А ў XXI ст., у часы паўсюднай урбанізацыі, няма ўжо тых чытачоў-мужыкоў, затое ёсць цікавасць да самапазнання, да самаідэнтыфікацыі, бо і праз стагоддзе беларускі менталітэт не надта змяніўся. На семінарскіх занятках студэнты з вялікай цікавасцю ўспрымаюць заданне – рэканструяваць вобраз Мацея Бурачка. Трэба як бы запоўніць сацыя-псіхалагічную карту

асобы: адукацыя, прыхільнасці, сямейнае становішча, комплексы, маральны імператыў, веравызнанне, псіхалагічныя асаблівасці і г. д.

Найбольш інфармацыйна насычаным з’яўляецца верш “Мая хата”. Верш распачынаецца апісаннем знешняга выгляду хаты:

Бедна ж мая хатка расселася з краю,
Меж пяскоў, каменняў, ля самага гаю,
Ля самага бору, на беражку лесу;
Ніхто тут не трафе, хоць бы з інтарэсу.
Як няма гарэлкі, няма куска хлеба,
Дык які ж інтэрас, каму сюды трэба? [6, с. 28]

Для характарыстыкі менталітэту вельмі важныя апошнія радкі: апазіцыя *свой – чужы*. Бачым, які падазроны і недаверлівы беларус: чужыя прыходзяць толькі каб нешта ўзяць. Можа, менавіта для іх і хата Мацеева мае такі жабрацкі выгляд. Далей герой з гонарам заяўляе:

Да хоць няма хлеба, жабраваць не буду,
Пражыву як-кольвек ад працы, ад труду! [6, с. 28]

Сапраўды, беларусы ніколі не стаялі з працягнутай рукой, не выпрошвалі, ды і не кралі. Але ў гэтай інтэнцыі ёсць вельмі красамоўны займеннік *як-кольвек*. Вось яно беларускае сапраўднае стаўленне да працы. Розныя народы згодныя напружвацца, працаваць да пэўнай ступені: або *каб жыць лепі за іншых*, або *каб не горш за іншых*. Беларускае планка – *не горш за іншых*. Гэтак і сёння адказваюць беларусы на жончыны ўшчуванні: “Мы што горш за ўсіх жывём?”

Мацей Бурачок працягвае апісваць экстэр’ер хаты: “падваліна згніла, і дымна, і зімна, <...> на страсе мох вырас, на маху бярозка” [6, с. 28]. І чуецца парадаксальнае “а мне яна міла”. Нязручная, няўтульная, некафортная, а мілая. Сапраўды, ён жа пры сваім розуме і бачыць усе “выгоды”, ці “невыгоды” хаты. Значыць, дае яна свайму гаспадару нешта важнейшае за дабрабыт, і гэта не зменіць ён на “замкі”, не памяняе драўляны калок на металічную клямку. Адказ у наступных радках. Суседзі, гледзячы, як прападае працавіты, самастойны мужчына, знаходзяць яму пару – багатую дзеўку з ураджайнай зямлёй, новай хатай і парай коней. Але ён адмаўляецца нават з нейкай правакацыяй: “мне даражэйшы вугал гэты гнілы, камень пры дарозе, пясок ля магілы” [6, с. 28]. Пятро Васючэнка таксама спыняецца на гэтым парадоксе. “«Што гэта, любоў да ўласнай беднасці? Патрыятызм? Патрыятызм не ёсць любоўю да ўласнае галечы. Патрыятызм – імкненне выбавіцца ад галечы». Ключавыя словы знаходзім у Мацея Бурачка: «А яна мне міла». Мне і нікому іншаму. Што там, за гэтымі збучвельмі сценамі, што сагравае сэрца гаспадару хаты? Ягонае душа. Хата як замкнёная на замкі душа ёсць сымболом беларускай эзатэрыкі і інтравертнасці. За някідкай, нецікавай абалонкаю дзеецца ўласная містэрыя, таямніца, дзяліцца якой беларус ні з кім не жадае. Цікаўны не пабачыць, што там творыцца, ён стане сведкам гістарычнага прадукту” [5, с.132]. Думаецца, што акрамя “эзатэрыкі”, у гэтым “міла” прысутнічае і прагматыка. Яна ў кошце дабрабыту. Сватаюць у прымы. А як вядома, “прымачы хлеб – сабачы” або “прымак цешчына ката пятнаццаць гадоў на Вы кліча”. Так што не хоча беларус новай багатай хаты цаной страты незалежнасці, там не папрацуеш “як-кольвек”.

Але суседзі не супакойваюцца, запрашаюць у госці: хоць часова пажыві па-людску. Мацей зноў упарціцца:

Ад чужога хлеба губы абсядаюць,

Што чужога прагнуць, то сваё кідаюць [6, с. 28].

Што абараняе беларус? Абараняе сваю самасць, тутэйшасць. “Не паказвайце нічога, не раскажвайце, якое вашае добрае і зручнае, нават не буду глядзець”. Такія паводзіны сведчаць пра кансерватызм, непрыняцце новага. Таму і не хоча Бурачок ехаць у госці, глядзець на чужыя даброты, бо, наглядзеўшыся, прыйдзеца нешта мяняць, а значыць, і самому змяняцца. Сапраўды, беларусы – нацыя традыцыяналістаў, бо ведаюць: галоўнае, каб не было горш.

Далей яшчэ адна асаблівасць беларуса: ён як касмічны спадарожнік не можа без сваёй зямлі, дзе стаіць ці стаяла ягоная хата. “Адзьярыце яго гвалтам ад гэтай хаты, вывезіце туды, куды Макар цялятаў не ганяў, – ён вернецца да руінаў, пажарышча, котлішча, нават на згубу сваёй галавы, як гэта здзейсніў герой аповесці Васіля Быкава «Аблава» Хведар Роўба, у якога адабралі дом, гаспадарку, сям’ю, раскулачылі і вывезлі ў Сібір” [5, с. 131–132]. Вернецца, насячэ бяргенняў, нацягае моху, зноў “склеціць хату як-кольвек патроху”. З новага лесу зробіць старую хату, такую, як была. Беларус Багушэвіча, як і беларус рэальны, сённяшні, нічога не жадае і не будзе тлумачыць, пераконваць у нечым. Недарэмна Мацей Бурачок нас у хату не пускае, апісвае толькі знадворны выгляд. Там у хаце святая святых – душа. “Беларусы твораць міф наадварот. Прыкідваюцца, што ў іх нічога няма. Беларусы – хобіты еўрапейскага лесу, што хаваюцца ў цень ад саміх сябе. Яны спадзяюцца, што гэты цень іх схавае. І што гэты цень потым дапаможа ім выйсці з ценю. Бо ім выгодней, каб іх рэальнага быцця не заўважалі. Гэта нацыя, якая спарадзіла адзінага ў свеце філосафа, які сцвярджае, што яго няма” [5, с. 133].

Тое, што сучасны беларус не надта змяніўся, ілюструе сваёй паэзіяй Андрэй Хадановіч. Верш “Беларускія мужчыны” ў пэўным сэнсе рэцэпцыя наратара Францішка Багушэвіча:

Беларускі мужчына прыходзіць на свет у камарыных укусах замест радзімак
і таму добра ведае: дзе больш балотаў, там больш радзімы.
Беларускі мужчына ўмее апынуцца ў такой багне,
што адтуль ні халеры не выцягнеш, але беларускі мужчына цягне.
Беларускі мужчына выдатна ведае дзесяць бульбяных страваў
і сто дзесяць адмазак не чысціць бульбы, бо мае шмат іншых справаў [7].

Зноў у XXI ст. радзіма там, дзе балота, цягавіты беларускі мужчына працуе як-кольвек, патроху, бо заняты нейкімі найважнейшымі справамі. Але самае парадаксальнае ў беларускай прасторы заўважае ўжо А. Хадановіч, а не наратар Ф. Багушэвіча – гэта беларускія жанчыны, якія здольныя кахаць не за нешта, а падпарадкоўваючыся невытлумачальнаму сэрцу:

І нікому не ясна, за што яго жонка трывае, выбачае футбол і канапу, гараж і буханне?
Беларускі мужчына – чысты аб’ект кахання. [7].

Падводзячы вынікі, нельга не пагадзіцца з В. Булгакавым пра наспелы перагляд адносінаў да класічнай беларускай літаратурнай спадчыны, перачытанне, пераасэнсаванне яе. “Калі дагэтуль аб’ектам крытыкі ставалася гарызантальнае прачытанне беларускае літаратуры XIX ст. (і, адпаведна, гаворка ішла пра крыніцазнаўства, тагачасную грамадска-палітычную сітуацыю, пошукі і знаходкі ў архівах), то цяпер поле крытычнае рэфлексіі павінна фармаваць яе вертыкальнае прачытанне, – прачытанне таго, што з перспектывы часу ў цэлым масіве аказалася эстэтычна каштоўным. Бо хіба сам дух часу не прынучае адмовіцца

ад комплексу “прэзюмпцыі недасканаласці” ў дачыненні да ўсяго таго, што было напісана па-беларуску на працягу XIX ст.” [4].

Спіс літаратуры

- 1 Барысевіч Ю. Выйсці з гісторыі // Культура. – 1993. – 21 вер. – 6 с.
- 2 Бабкоў І. Калі скончыцца беларуска-беларуская вайна [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <http://www.velvet.by> (белорусский женский портал) /. Дата доступу: 10.10.2016.
- 3 Пассов Е. И. Коммуникативное иноязычное образование: готовим к диалогу культур: Пособие для учителей учреждений, обеспечивающих получение общ. сред. образования / Е. И. Пассов. – Минск : Лексис, 2003. – 184 с.
- 4 Булгакаў В. Мой Багушэвіч. Дыялектыка класічнага тэксту // Фрагмэнты. – 1998. – № 1. [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <http://knihi.com/storage/frahmenty/>. Дата доступу: 10.10.2016
- 5 Васючэнка, П. В. Ад тэксту да хранатопа : артыкулы, эсэ, пятрогліфы / Пятро Васючэнка – Мінск : Галіяфы, 2009. – 200 с.
- 6 Багушэвіч Ф. творы: Вершы, паэма, апавяданні, артыкулы, лісты / Уклад., прадм. Я. Янушкевіча; Камент. У. Содаля, Я. Янушкевіча. – Мінск : Маст. літ., 1991. – 309 с.
- 7 Несеметрычны Андрэй Хадановіч [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <http://www.jurnal.by/>. Дата доступу: 10.10.2016

УДК 821.161.3.09(092)Гарэцкі

Н. Л. БАХАНОВІЧ

(г. Мінск, Цэнтр даследаванняў беларускай мовы, культуры, літаратуры)

ІНІЦЫЯЦЫЙНАЯ ПРОЗА МАКСІМА ГАРЭЦКАГА

Змена анталагічнага статусу ў жыцці інтэлігента ў першым пакаленні вымагала асэнсавання сваіх грамадскіх функцый, якія сталі адрознівацца ад тых, што стагоддзямі выконваліся яго продкамі. Карэктныя жыццёвыя задач і выпрацоўка мадэляў паводзінаў нагадвала ініцыяцыйна чалавека “панствам” – адукаванасцю, камфортнымі гарадскімі ўмовамі, новымі сувязямі, звычкамі, густамі. Пасвядома задзейнічаўшы сакральную семантыку, М. Гарэцкі выявіў сваё бачанне асобы ў пачатку XX ст.: духоўныя пакуты герояў паказваюць немагчымасць раскрыцця патэнцыялу без выпрабаванняў і болю.

У канцы XIX – пачатку XX ст. сацыяльная мабільнасць як пашырэнне выпадкаў руху чалавека па саслоўна-іерархічнай лесвіцы магла стаць сапраўдным іспытам на духоўнасць. Асабліва ў дачыненні да выхадца з сялянскіх нізоў, які здолеў замацавацца ў фінансава і інтэлектуальна больш высокім асяроддзі людзей. Паказальнымі ў гэтых адносінах у беларускай літаратуры выступаюць шэраг твораў М. Гарэцкага, З. Бядулі, І. Піліпава і некаторых іншых аўтараў. Дадзенае праблемна-тэматычнае поле асабліва пашырана ў прозе малога жанру М. Гарэцкага, тытульнае апавяданне якога “Роднае карэнне” адметнае ўзорным вобразам такога тыпу героя з пункту погляду маральнага аблічча і псіхалагічнага самаадчування. Аднак далёка не адразу паспяховы выхадзец з вёскі ўсталяваў гарманічныя адносіны з тым колам людзей, з якога ён трапіў у вялікі свет і якое часцей за ўсё спрыяла таму, у тым ліку і матэрыяльна. У цэнтры артыкула знаходзяцца апавяданне “У лазні”, дзе праблема змены анталагічнага статусу асобы прадстаўлена скандэнсавана, і асобныя іншыя ілюстрацыйныя ў гэтых адносінах творы М. Гарэцкага.

Працэс змены сацыяльнага статусу інтэлігента ў першым пакаленні вымагаў асэнсавання сваіх грамадскіх функцый, якія сталі выразна адрознівацца ад тых, што стагоддзямі выконвалі яго бацькі і дзяды на працягу ўсяго жыцця. Выпрацоўка новых мадэляў паводзінаў і карэктныя ранейшых жыццёвых задач у жыцці маладога чалавека

нагадвала абставіны своеасаблівай ініцыяцыі “панствам” – адукаванасцю, камфортнымі гарадскімі ўмовамі, а таксама новымі сувязямі, звычкамі і, урэшце, густамі. Гістарычна гэты абрад ажыццяўляўся шляхам выхаду асобы за межы звыклай зоны камфорту, суправаджаўся фізічнай і псіхічнай пакутай набыцця вопыту, у выніку чаго прабуджалася ўнутраная сіла – рэсурсы патэнцыял, змяняўся духоўны стан, набываліся патрэбныя для жыцця ў новай іпастасі якасці. Даследчык духоўнага жыцця старажытных народаў свету М. Эліядэ падзяляе пасвячэнні на тры вялікія тыпы, кожны з якіх звязаны або са сталеннем – пераходам з адной узроставай катэгорыі ў іншую, або з уваходжаннем у тайныя групы, або з набыццём асаблівага статусу – шамана, вешча. Але М. Эліядэ істотна пашырае паняцце ініцыяцыі: “Пасвячэнне настолькі звязана са спосабам чалавечага быцця, што значная колькасць учынкаў і дзеянняў, якія здзяйсняюцца сучасным чалавекам, усё яшчэ паўтараюць сцэнарыі пасвячэння. Неаднаразова “барацьба з жыццём”, “іспыты” і “цяжкасці”, якія выпадаюць на долю кожнага ў яго творчым або прафесійным жыцці, узнаўляюць у некаторым сэнсе пасвячальныя выпрабаванні. Менавіта “ўдарамі”, “пакутамі”, “пыткамі” маральнага ці нават фізічнага характару малады чалавек “выпрабоўвае” сябе, пазнае свае магчымасці, асэнсоўвае свае сілы і, нарэшце, становіцца самім сабою, духоўна дарослым, здольным да стварэння” [1, с. 129]. Выяўленая ў творах М. Гарэцкага сітуацыя, не падпадае пад канкрэтны тып, аднак сутнасна адпавядае пасвячэнню, калі мець на ўвазе не канкрэтны, а метафарычны, сакральны сэнс працэдур.

Абнаўленне ў светапогляднай сістэме, прыўнесанай жыццём у горадзе і атрыманымі ў працэсе навучання ведам, стварала ў жыцці інтэлігента ў першым пакаленні пагрозу радыкальнага разрыву са старым. У апавяданні “У чым яго крыўда” М. Гарэцкага Лявон Задума ад татальнага адмаўлення забабоннага жыцця аднавяскоўцаў паступова прыходзіць да разумення свайго месца на мяжы дзвюх сацыяльных і светапоглядных сістэм. У пісьме да таварыша ён з сорамам узгадвае сваё былое добраахвотнае адасабленне ад блізкіх і сваякоў: “Я цяпер і сам дзіўлюся, як гэта я мог раней, у твая гады, прасядзець у сваёй хаце цэлыя каляды, не паказываючы нікуды носа? Помніш, бывала: у цэркаў не езджу (хоць і тошна тым крыўдзіць бацькоў), бо “сучасная вера – ашуканства”; к радні не езджу, бо радня мая – з хамскімі поглядамі, бачыць ува мне “кандыдата ў немалыя паны” і прыкра там выстаўляецца; на ігрышчы не хаджу, бо “што я там знайду?..”” [2, с. 119]; “Так, бывала, і пакутую “горкую долю сялянскага хлопца, што вучыцца”. Скваруся сам у сабе, не бачачы следу.... Вось была філасофія! Чырванею цяпер: госпадзі, які я дурус быў. І адна злая ўцеха ў мяне: “Ці адзін я такі задаўся?” Многа ў нас такіх дурусаў. І ты, насмешлівы Андрэйка, і ты... помніш? Цяпер, жывучы ў горадзе, забыўся хіба пра тое?” [2, с. 129]. Між іншым, адчужанасць ад людзей на нейкі адрэзак часу (у гэтым выпадку псіхалагічная) традыцыйна выступае адным з этапаў пасвячэння.

Твор адлюстроўвае, як цяжка і пакутліва адбывалася духоўнае станаўленне носьбіта новай – пераходнага тыпу – свядомасці. Тым болей, што самі сяляне часта падштурхоўвалі прымача ў горадзе збліжання з вышэйшым колам, пра што сведчыць каментарый бацькі ў лісце да сына: “Даволі таго, што ты па-мужыцку гаворыш (дурань другі падума, як бы не ўмееш па-кніжнаму) і нідзе за ўсе каляды сярод паважнейшых людзей носа не паказаў, быццам то, што мы жывём у дзярэўні, дык ужо пушчэйшыя за другога картузнага панка ці лацёвага шляхціца” [2, с. 126]. У свядомасці шараговага селяніна “беларускасць” асацыюецца з занябанасцю, у сувязі з чым пазіцыя бацькі адлюстроўвае небеспастаўны гонар: мужык не горшы за засцяпковых шляхціцаў, а часам мае і большыя фінансавыя магчымасці.

Закаханасць у неадукаваную сялянку Ганну вымусіла героя не толькі кардынальна змяніць свае паводзіны, але і зразумець прычыны адасаблення: “Толькі мы гадуемся на чужым грунце і забываемся добра разумець свой уласны грунт. Не смейся, што я вучань... Як пазнаўся я з Ганулькай, я многа ўцяміў... А то што: тое самае лепшае, чалавецка-беларускае, што ўзгадвала ва мне сям’я (не ўся сям’я наша, а мама, дзядзіна, цётка, дзед,

дзядзька і яшчэ той-гэты), тое выкараняла доўгі час школа” [2, с. 121]. Аўтар і ўслед за ім герой апавядання маюць на ўвазе адсутнасць адукацыі на беларускай мове і падаўленне ўсіх праяў народнага і нацыянальнага як непрыгожых і бесперспектыўных. Разам з каханнем да Лявона прыйшло асэнсаванне важнасці сямейна-спадчыннага, увабранага з маленства: “О, трудна, брат Андрэй, нам, мужыцкім сынам. Мы выпяўзаем са сваіх хат і папраўдзе (толькі не смейся!) маем жа нейкую зямельную сілу ў сабе...” [2, с. 122]. Вясковая дзяўчына неабачлівымі паводзінамі расчаравала героя, але абуджальную функцыю пачуццё да яе ўсё ж выканалі.

Наступныя дзеянні Лявона Задумы, якія застаюцца па-за кадрам гэтага апавядання, будуць валодаць асаблівай значнасцю, таму што вынесены як з навучання, так і з закаханасці экзістэнцыйны вопыт можа быць розным. З аднаго боку, паспяхова пройдзенае пасвячэнне можа ўказаць герою на перспектывы дзейнасці для самога сябе і людзей падобнага лёсу: навучыцца па-новаму ўзаемадзейнічаць са сваім родным асяроддзем і спрыяць духоўнаму росту сялян. З іншага боку, у выпадку няздольнасці належным чынам прайсці пасвячэнне, героя чакае смерць, у дадзенай сітуацыі духоўная: няўменне зразумець і прыняць абмежаванае абставінамі маральна-псіхалагічнае аблічча аднавяскоўцаў можа абярнуцца разрывам з каранямі. Адпаведна пытанне своеасаблівай ініцыяцыі героя “панствам” і яе вынікаў набывае ў беларускай літаратуры агульнанацыянальны маштаб.

Найбольш выразным у адносінах заяўленай тэмы выступае апавяданне “У лазні” М. Гарэцкага, назва якога фіксуе важнае месца ў старажытнаславянскай міфалогіі. Лазня спалучае ў сабе ўсе пяць асноўных элементаў свету: зямлю, ваду, агонь, дрэва і паветра, таму нашыя продкі часта разглядалі яе ў якасці месца аддзялення душы ад цела і вяртання ў яго. Месца дзеяння ў творы сімвалізуе ачышчэнне, як фізічнае, так і духоўнае, якія праходзіць герой – вучань каморніцкага вучылішча Клім Шамоўскі. На канікулах у бацькоў ён вагаецца, ці варта ісці ў вясковую лазню, але маці пераконвае, намякаючы на гаючыя ўласцівасці працэдуры: “Чаму ж табе не схадзіць у лазню? Праўда, гразнавата яна, вады цёплае саўсім няма, а халодная ў канаўцы на канаве надта мутна, але ўсё ж такі, тое-гэта, папарышся, костачкі пагрэеш свае, мо й на душы палягчэе крыху табе. Ідзі, ідзі, сыноч” [2, с. 47]. Першую перашкоду герой сустракае ўжо на шляху да лазні, якая стаяла на ўзгорку: пакуль Клім па слізкім снезе ўзбраўся на яго, абадраў руку да крыві і выпусціў з рук мыла. З аднаго боку, спазнаўшы гарадскія выгоды, студэнт адчувае ўнутранае супраціўленне мыццю ў памяшканні, дзе нічога не непрадугледжана для зручнасці і гігіены: “Кліму было гразна, нячыста, непрытульна” [2, с. 48]. З іншага боку, свядомае імкненне захаваць блізкасць да таго асяроддзя, у якім герой з’явіўся на свет, рос і выхоўваўся, ставіць перад ім неабходнасць штораз нагадваць сабе: “«Але што ж гэта я? Ці я не радзіўся сам у Мардалысаве, ці сам не купаўся ў гэтай гразі, не бачыў усякага бруду? – так думаў Клім. «Не, гэта ж я не злююся, чаго ж гэта я?...» І ўвайшоў у лазню” [2, с. 48–49].

М. Гарэцкі выкарыстоўвае мастацкі прыём перадачы ўнутраных ваганняў у працэсе фарміравання адносінаў да той ці іншай з’явы, у адпаведнасці з чым спачатку герой гневаецца на сялян: “«Які тут чорт «запанеў!» – злаваў Клім. – Свінні, а не людзі, – думаў ён, злосны на ўсё, бадай, Мардалысава” [2, с. 51]. Але пасля ён мякчэў у сваіх меркаваннях: “«А грэх мне казаць «дурацкае», дзе толькі цёмната», – гваздом сядзела ў галаве яго непазбытная думка” [2, с. 51]. Развагі паказваюць Кліма, нягледзячы на малады ўзрост, чалавекам мудрым, здольным да ажыццяўлення эфектыўнай рэфлексіі, якая і дазваляе яму не паддацца эмоцыям і натуральнаму ў дадзеным выпадку пачуццю крыўды, а вынесці адэкватную ацэнку сітуацыі і людзям, што яе стварылі.

Абставіны знаходжання ў лазні ўскладняюцца тым, што сяляне прыпісваюць герою неўласцівы яму на самой справе намер – залічэнне сябе да катэгорыі людзей, вышэйшых за іх. Студэнт усведамляе, што, толькі дзякуючы цяжкай працы бацькоў, яму ўдалося атрымаць адукацыю і адпаведны часу светапогляд: “І лацвей ім, – думаў Клім далей, страляць у вочы «запанеў», ведаючы вагу свае векавечнае працы мужыцкае...” [2, с. 51]. У гэтых словах

присутнічае і жаль з-за неадэкватнага ўспрымання яго вяскоўцамі ў статусе студэнта, і непамерная павага да іх. Дадзены канфлікт у вялікай ступені ўяўны, таму што ён ініцыяваны і падтрымліваецца толькі адным бокам – сялянамі: «Скуль жа ведаць гэтаму старому вяскоўцу, «прыгонніку» Мікіту, што ён, Клім, вучыўся не дзеля таго, каб «заграбаць» грошы, што ён іншы, што ён жа не чуралеца вёскі, любіць яе і шануе, як родны сын, што ён хоча кіравацца ўсімі сіламі, каб бачыць яе цвярозай, светлай, здаволенай жыццём ды сумленнай; што ён «запанеў», але зусім не так, як думае Мікіта...» [2, с. 51]. Самі людзі па звычцы, сфарміраванай стагоддзямі падняволеннага жыцця, паставілі Кліма вышэй за сябе, навесілі на яго ярлык адрачэнца.

У лазні атмасфера накаляецца як у прамым, так і ў пераносным сэнсе: сяляне па звычцы падтрунвяюць над чалавекам, які спазнаў выгоды жыцця ў горадзе. А герою балюча чужы пры любой нагодзе абражальныя словы: «І што ні ступнеш – чуеш дурацкае: «Запанеў, запышэў, гардзіцца»» [2, с. 51]; «...а хай бы яны пачылі боль сэрца і смутак душы ў мяне, прымача ў «панстве» і пасынка вёскі, і яны лепей наехалі б з сахою на родныя палаткі, чымся, адарваўшыся ад дзядоўскіх сяліб, вісець у новым і невыразным паветры...» [2, с. 51]. Малады чалавек такім чынам таксама праходзіць ініцыяцыю – асобаснае станаўленне, падчас якога практычным шляхам набывае веды аб пазіцыянаванні сябе ў новым статусе, выпрацоўвае адносіны да заняўдбанай вёскі і яе забітых жыхароў. «Вачам стала горка ад дыму. Нагам было ёдка стаяць на гразнай сцюдзёнай зямлі. Галава ўдарылася аб шост. Жарыня была наверху, як у печле. Не можна было нічога разгледзець» [2, с. 49], – так пакутліва, як фізічна, так і псіхалагічна, адбывалася знаёмства героя з самім сабой – яго вяртанне да сябе.

Падзеі ў лазні – сівалічнае рэха складанага працэсу пасвячэння як самавызначэння, якое праходзілі ў канцы XIX – пачатку XX ст. выхадцы з вёскі, перажываючы выпрабаванне «паствам», з якім атаясамлівалася адукаванасць чалавека, а часам і само жыццё ў горадзе. Хоць герою і не ўдаецца добра памыцца ў сялянскай лазні, ён выходзіць з яе эмацыянальна ачышчаны ад сумненняў, са сфарміраванымі адносінамі аб сваім новым анаталагічным статусе. Фінальны радок верша «Мой родны кут, люблю цябе без меры!» і кінутае ў адказ на пытанне бацькі аб хворай галаве шматабяцальнае «палешае» – сведчанне паспяхова пройдзенага Клімам жыццёвага выпрабавання псіхалагічнага кшталту. Вынесенае падчас наведвання заняўдбанай сялянскай лазні рашэнне прыняць і любіць свае «вытокі» няпростае, бо мае на ўвазе бярэмя адказнасці, якая можа быць прынятая і вытрыманая толькі пры ўмове надмернай працы, найперш духоўнай.

М. Гарэцкі апісвае адну з кульмінацыйных частак выпрабавання героя новымі статусам, умовамі жыцця, урэшце, абноўленай свядомасцю. Дзякуючы унутранай працы аўтар і яго герой прайшлі пасвячэнне, пра што гаворыць напісанае пісьменнікам годам пазней апавяданне «Вясна», дзе фігуруюць зусім іншыя адносіны да сялянскай лазні: «Ох, дайце мне, дайце венічак шаўковенькі, мільненькі, каб ён гладзіў па целу гарачаму: змыю нуду сваю! Буду махаць венікам, шугаць духам лёгкім, гарачым: нуду з цела і з думак змываць. Цёп-цёп-цёп!.. У-хва! Пячэ! Добра вадзіцу жаданую, сцюдзёную ліць на галаву. Добра тут распарыцца, распесціцца і ў салодкай млявасці – кволх! – ляжаць ды ляжаць з прыліплаю лісцінкаю на баку, пакуль дзесць там Нью-Йоркі будуюцца...» [2, с. 130–131]. Атмасфера радасці і задавальнення пануе ў душы героя, далучанага да сялян у радасным чаканні вясны, якая у мастацкім свеце М. Гарэцкага і ўсёй нашай літаратуры сімвалізуе абнаўленне праз зліццё старога з новым, сялянскага з гарадскім, забабоннага з навуковым.

Згодна са старажытным абрадам ініцыяцыі, падзеі ў апавяданнях М. Гарэцкага пакаваюць выключэнне на некаторы час індывіда з пэўнай сацыяльнай групы (статус прымака ў горадзе і пасынка ў вёсцы), выпрабаванне (унутраны разлад, канфлікт з блізкімі), рытуальнае ачышчэнне (маральна-псіхалагічнае самавызначэнне), вяртанне ў калектыў з новым вопытам (вынясенне рашэння). Задзейнічаўшы, хутчэй на падсвядомым узроўні, ініцыяцыйную семантыку, пісьменнік раскрыў сваё глыбіннае адчуванне месца і ролі асобы

ў сацыякультурных і дзяржаўна-палітычных абставінах пачатку XX ст. Раскрыццё патэнцыялу немагчымае без выпрабаванняў і звязанага з імі болю, таму ў духоўных пакутах героя прысутнічае вялікае стваральнае ядро. Для адраджэнцаў усіх часоў застаецца актуальнай неабвержная для пісьменніка ісціна: чалавек не авалодае сапраўднай унутранай сілай, пакуль не ўвойдзе ў кантакт са сваімі “вытокамі”, пакуль не прыме мінулае, традыцыю. Да абрадаў пераходу ўжо традыцыйна адносяць і нараджэнне, і шлюб, і пахаванне, таму, магчыма, у літаратуры разглядаемага перыяду распаўсюджаныя вобразы смерці (С. Палуян, В. Ластоўскі), вяселля (Я. Купала, М. Гарэцкі) і інш. Само спалучэнне “Маладая Беларусь” нясе ў сабе нейкую адметную ініцыяцыйную семантыку, таму што мае на ўвазе карэнную змену анталагічнага статусу народа. У жыцці герояў М. Гарэцкага ініцыяцыя “панствам” паспяхова пройдзеная, і гарант сапраўднага поспеху, які вымяраецца чысцінёй сумлення і спакоем душы, дасягнуты.

Спіс літаратуры

- 1 Элиаде, М. Священное и мирское М. Элиаде ; пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского. – М. : Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
- 2 Гарэцкі, М. Збор твораў : у 4 т. / М. Гарэцкі. – Мінск : Маст. літ., 1984. – Т. 1 : апаваданні. – 446 с.

УДК 821.161.1–3(092)[653]

А. Ф. БЕРЁЗКО

(г. Гомель, ГГУ имени Ф. Скорыны)

ИСПОВЕДАЛЬНАЯ ПРОЗА В ЭПОХУ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

На основе текстуального анализа художественных произведений Августина Аврелия, св. Патрика Ирландского, П. Абеляра, Архипиита Кельнского в статье исследуются особенности поэтики исповедальной прозы в эпоху средневековья. Путем осмысления духовно-биографического опыта средневековых авторов отмечается, что уже на ранних стадиях бытования в литературе в исповеди возникает новая линия авторской откровенности, для представителей которой данная художественная форма становится средством самооправдания, восстановления авторитета в глазах аудитории. Ярким воплощением последней становится “История моих бедствий” П. Абеляра.

Исповедь зарождается в литературе в сложнейший исторический период на рубеже IV и V века, который традиционно принято считать переходным временем от античности к средневековью. Ее возникновение было обусловлено глобальными изменениями, происшедшими в общественно-политической и культурной жизни Римской империи (падение “Вечного города”, Великое переселение народов и т. д.). В период раннего средневековья в духовной сфере Римской империи наблюдалась активная борьба между язычеством и набирающим силу христианством, в 381 году провозглашенным государственной религией. Несмотря на то, что “к концу IV века почти каждый римский гражданин был христианином”, по замечанию Н. Григорьевой, “сам процесс становления христианства сопровождался серьезными трудностями” [1, с. 8]. В таких условиях Церковь остро нуждалась в каком-либо действенном орудии, которое позволило бы оказать достойный отпор язычеству и ересям, приобщить к повсеместно распространяемой христианской религии как можно большее количество людей. Одним из таких эффективнейших средств воздействия на человека во все времена являлась литература. Однако существующие на тот момент жанры (например, дидактическая аллегория, жития святых и т. д.) не могли решить поставленную задачу, с одной стороны, в силу еще недостаточной развитости, зрелости, а с другой – по причине излишнего дидактизма, который отталкивал, а не приближал людей к христианству.

В период средневековья в исповеди наметились две линии авторской откровенности, по которым она развивалась в дальнейшем. Представители первой линии, излагая идеи собственного мировоззрения, раскрывали тайны своего сердца в целях внутреннего очищения, в надежде обрести спасение и подготовиться к вечной жизни. Отправной точкой этой разновидности авторской откровенности можно считать апостола Павла, на базе исповедальных речей которого создал свое произведение основоположник исповеди Августин Аврелий.

Чрезвычайно редко бывает, чтобы первое произведение того или иного жанра осталось на все последующие времена его бытования в литературе недостижимым образцом для всех последующих поколений писателей. Исповедь представляет собой едва ли не единственное исключение из этого правила. “Исповедь” Августина Аврелия – это начальная и в то же время вершинная, кульминационная точка в развитии данной жанровой модификации. Своим произведением средневековый автор сразу же так высоко поднял планку, задал такую высоту в развитии исповеди, что никто из последователей до сих пор не сумел к ней приблизиться. Всем им, по меткому замечанию М. Уварова, остается только заимствовать ту или иную “частицу творчества учителя и актуализировать перед нами то, что лишь в скрытой форме присутствует в творчестве самого Августина” [2, с. 46]. В разные времена произведение Августина Аврелия вдохновляло на создание собственных исповедальных текстов Данте, Ф. Петрарку, Б. Паскаля, Ж.-Ж. Руссо, Л. Толстого и многих других мыслителей и писателей.

Необычайная популярность книги Августина Аврелия вызвала появление целого ряда новых исповедей, авторами которых были другие христианские мыслители (“Книжечка о своих искушениях, превратностях Фортуны и писаниях” Отлоха Эммеранского, “О моей жизни” Гвиберта Ножанского, “Исповедь стихотворная” Альфана Салернского и т. д.). Названные тексты, по сути, являлись прямыми подражаниями “Исповеди” Августина Аврелия, а потому они не стали вехами в развитии жанровой модификации. Для более детального анализа из приведенного списка выделим “Исповедь” святителя Патрика, или Патрикия Ирландского, которая позволяет продемонстрировать особенности построения такого рода произведений.

“Исповедь” святителя Патрика, созданная в V веке, также была призвана популяризировать идеи христианства в мире. Апостол христианской веры в Ирландии не пытался соперничать с великим предшественником. В собственной исповеди он прилежно воспроизводит разработанную Августином Аврелием жанровую форму, шаг за шагом следуя за своим учителем (открыто декламирует задачу книги, наполняет “Исповедь” цитатами из Библии и т. д.). Как и у основоположника жанровой модификации, “Исповедь” св. Патрика начинается с признания автором собственной греховности: “Я, грешный Патрик, самый невежественный и ничтожный среди верных и для многих достойный презрения, отца имел диакона Кальпорния...” [3, с. 141]. Этот тезис настойчиво поддерживается св. Патриком на протяжении всей “Исповеди”, приобретая тем самым дидактическую направленность: “... ведь я не начитан, как прочие, прекрасно усвоившие Священное Писание” [3, с. 142] и т. д. Очевидно, что в данном случае мы имеем дело с авторским приемом, который позволил св. Патрику акцентировать внимание читателя на величии Бога и несовершенстве человека.

Св. Патрик стремится донести до читателя традиционную для христианской литературы мысль – все беды человечества происходят от незнания Бога. Делает он это, согласно поэтике выбранного им жанрового образования, на примере собственной жизни. Так, например, объясняя причину попадания в плен своего народа, святитель Патрик пишет: “И был я увезен в плен в Ибернию вместе с тысячами других людей, по грехам нашим: ибо мы отступили от Бога, и не хранили Его заповедей, и не повиновались священникам, увещевавшим нас ко спасению” [3, с. 141].

Иные цели ставили перед собой сторонники другой линии, для которых исповедь выступала как средство самооправдания, восстановления пошатнувшегося авторитета в

глазах аудитории. В последующем представители данного вида откровенности для некоего циничного эффекта стали наполнять свои исповеди нарочито шокирующими признаниями. Отмечая наличие в литературе такого рода покаяний, В. Подорога писал: “Публиковать признание и признаваться – не одно и то же. Постепенно искренность признания обрекается на то, чтобы стать позой, маской, сценическим воплощением “естественного” я, а весь опыт признания-речи – театром духа, нарциссистского по своей природе... Эта новая искусная речь признания (не в пример подлинному раскаянию богопослушного верующего, преступника или больного)... эстетизируется, испытывая наслаждение от всей этой игры в саморазоблачение и вину” [4, с. 335–336]. Истоки второй разновидности откровения, видимо, следует искать в творчестве языческого софиста Ливания. В первую очередь мы имеем в виду его речь “Жизнь, или о моей судьбе”, наполненную нежностью автора к самому себе. “Пусть, кто захочет, смеется надо мною, как над бездельником, хлопочущим из-за пустяков; смех невежды не страшит”, – заявлял Ливаний, подчеркивая принципиальную новизну авторского подхода к самому себе [цит. по: 5, с. 199–200]. Следы намеренного, искусственного самообвинения обнаруживаются и в “Исповеди” Ж.-Ж. Руссо, однако оно в большей степени становится характерной чертой вторичных, подчеркнута литературных исповедей, в которых наблюдается дистанция между автором и главным героем (исповедальные монологи в произведениях Ф. Достоевского и др.).

Подобный вид откровенности в литературе средневековья получил отражение в исповеди П. Абеляра, созданной между 1132 и 1136 годом и открывшей новую страницу в развитии жанровой модификации.

В данном случае изменяется сам посыл к созданию исповеди. Основопологающей причиной обращения к ней П. Абеляра, вынудившей мыслителя самостоятельно поведать о своей жизни, стали досаждавшие его слухи. Так, например, новость об оскотлении П. Абеляра ко времени начала работы над книгой уже стала достоянием общественности, поэтому в начале своей книги автор сообщает читателю: “Я хочу сообщить тебе об этих историях то, что было в действительности, чтобы ты знал о них не по слухам и в том порядке, в каком эти истории происходили” [6, с. 266].

П. Абеляр в книге “История моих бедствий”, следуя традициям предшественников, в хронологической последовательности воспроизводит ключевые события своей жизни, при знакомстве с которыми у читателя неизменно возникает ощущение особой одаренности, исключительности главного героя: “С самого же начала моей преподавательской деятельности в школе молва о моем искусстве в области диалектики стала распространяться так широко, что начала понемногу меркнуть слава не только моих школьных сотоварищей, но и самого учителя” [6, с. 260]; “... я пользовался тогда такой известностью и так выгодно отличался от прочих молодостью и красотой, что мог не опасаться отказа ни от какой женщины, которую я удостоил бы своей любовью” [6, с. 266] и т. д. В исповеди П. Абеляра читатель не найдет нещадного бичевания автором своей персоны, нет здесь и слез раскаяния. Уже с первых строк П. Абеляр стремится вызвать сочувствие к себе, подчеркивая, насколько тяжелые испытания выпали на его долю: “Человеческие чувства часто сильнее возбуждаются или смягчаются примерами, чем словами. Поэтому... я решил написать тебе, отсутствующему, утешительное послание с изложением пережитых мною бедствий, чтобы, сравнивая с моими, ты признал свои собственные невзгоды или ничтожными, или незначительными и легче переносил их” [6, с. 260].

“История моих бедствий” П. Абеляра внутренне полемична по отношению к “Исповеди” Августина Аврелия и всей массе произведений, продолжавших традиции средневекового мыслителя. П. Абеляр решился на немислимый доселе шаг в христианской литературе: непосредственный деятель Церкви, который априори воспринимается как помощник Бога на земле, как эталон чистоты, любит собственную, наполненную грехами жизнь. При этом пороки автора носят сугубо индивидуальный характер, что отличает “Историю...” от “Исповеди” Августина Аврелия, где автор выступал от лица всего человечества. Внимание

писателя сосредоточено на демонстрации примеров из своего жизненного опыта, на событийности, тогда как традиционно исповедь отличалась преобладанием авторских саморефлексий. Данная особенность произведения П. Абеляра позволила В. Рабиновичу утверждать: “Исповедь Абеляра – принципиально антиавгустиновская исповедь, ибо исповедуется страдающее тело, и только где-то на окраине жизни – страдающая душа. И потому не исповедь, а и в самом деле история” [7, с. 309].

В книге П. Абеляра “История моих бедствий” отражено начало процесса отхода литературной исповеди от ее первоначального смысла, предполагавшего тесную взаимосвязь с одноименным церковным таинством. В полной мере этот процесс найдет свое воплощение в “Исповеди” Ж.-Ж. Руссо. “История моих бедствий” – это первый шаг в данном направлении. Шаг значительный, опыт которого, по-видимому, учитывал великий французский писатель, создавая свою исповедь.

Как известно, чрезмерное использование одних и тех же тем, образов, жанров и тому подобное неизбежно приводит к их пародированию. Поэтому вполне закономерным итогом повышенного интереса к исповеди, вызванного к жизни текстом Августина Аврелия и проявившемся в большом количестве подражательных произведений, стало появление в 1163 году “Исповеди” Архиппиита Кельнского.

Произведение Архиппиита Кельнского – одного из самых известных кочующих монахов – в полной мере отражает особенности мировоззрения и лирики вагантов. Используя жанровую форму исповеди, Архиппиит Кельнский наполняет произведение недопустимым для нее содержанием, воспевая ценность вольной, кабацкой жизни, неуемных любовных утех. Как отмечал М. Гаспаров, “для поэтов, монтировавших свои стихи из набора крепко запоминавшихся со школьной скамьи штампов и полуштампов, самым естественным соблазном было вдвинуть благочестивейший текст в нечестивейший контекст (или наоборот) и полюбоваться тем эффектом, который из этого получится” [8, с. 484–485]. Свое произведение Архиппиит Кельнский начинает с традиционного для поэтики исповеди предисловия, в котором сообщает о желании покаяться в своих грехах. Однако по мере развития покаянного рассказа авторское самоосуждение постепенно превращается в самооправдание. Из покорного грешника, который раскаивается в своих ошибках, автор превращается в яростного полемиста, приводящего множество доводов, призванных убедить читателя в правоте его жизненного пути.

В течение многих веков религиозная исповедь, утратив свое доминирующее значение в литературе, не будет востребована в целостном виде среди художников слова. Однако ее элементы, составившие основу инварианта исповеди, обнаруживаются во всех остальных разновидностях данной жанровой модификации. Черты религиозной исповеди будут использоваться в исповедальных текстах Н. Гоголя, Л. Толстого, К. Сваяка и других авторов.

Список литературы

- 1 Григорьева, Н. Бог и человек в жизни Аврелия Августина / Н. Григорьева // Исповедь / Блаженный Августин. – М. : Республика, 1992. – С. 7–22.
- 2 Уваров, М. Архитектоника исповедального слова / М. Уваров. – СПб. : “АЛТЕЙЯ”, 1998. – 256 с.
- 3 Патрик, святитель Ирландский. Исповедь / Святитель Патрик Ирландский ; пер. с лат. Н. Холмогоровой // Альфа и омега. – 1995. – № 4. – С. 141–154.
- 4 Подорога, В. А. Марсель Пруст. Автобиографический опыт / В. А. Подорога // Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии : Серен Киркегор. Фридрих Ницше. Мартин Хайдеггер. Марсель Пруст. Франц Кафка / В. А. Подорога. – М. : Ad Marginem, 1995. – С. 331–360.
- 5 Аверинцев, С. С. Поэтика ранневизантийской литературы / С. С. Аверинцев. – М. : Наука, 1977. – 320 с.
- 6 Аврелий, Августин. Исповедь / Августин Аврелий ; Абеляр, П. История моих бедствий / П. Абеляр ; пер. с лат. М. Е. Сергеенко. – М. : Республика, 1992. – 335 с.

7 Рабинович, В. Л. Исповедь книгочея, который учил букве, а укреплял дух / В. Л. Рабинович. – М. : Книга, 1991. – 496 с.

8 Гаспаров, М. Клерикальные жанры / М. Гаспаров // Поэзия вагантов / сост. М. Гаспаров; ред. Ф. А. Петровский. – М., 1975. – С. 421–514.

УДК 008(476:477)+81'255.2:82=161.3=161.2

Э. Ю. ДЗЮКАВА
(г. Минск, БДУ)

БЕЛАРУСКІЯ ПРЭЗЕНТАЦЫІ НА СТАРОНКАХ УКРАЇНСКАГА АЛЬМАНАХА “СУЗІР’Я”

Украінскае выданне “Сузір’я” (1967–1990) паспяхова прадстаўляла ў перакладах на ўкраінскую мову лепшыя дасягненні літаратуры народаў СССР. Аналіз усіх выпускаў “Сузір’я” дае падставы сцвярджаць, што беларускі матэрыял выдання вызначаўся актуальнасцю, жанравай разнастайнасцю. Ён быў прадстаўлены перакладамі паэзіі, прозы, драматургіі беларускіх аўтараў, літаратурна-крытычнымі аглядамі, звесткамі пра беларускае выяўленчае мастацтва. Беларусістыка “Сузір’я” выдатна выяўляла нацыянальна-непаўторную і агульна-гуманістычную, эстэтыка-культурную парадыгму тагачаснага жыцця беларускай нацыі.

Літаратурны працэс, як вядома, мае свае заканамернасці развіцця. Сталася так, што 60–90-я гг. XX ст. былі перыядам асабліва цікавым у гісторыі усіх нацыянальных літаратур СССР. Для пісьменнікаў колішніх рэспублік СССР дасягненні гэтага часу былі найперш звязаныя з атмасферай так званай “адлігі”, якая пачалася ў 1960-я гг. і выяўлялася не толькі ў свабодзе думкі, але і ў імкненні творцаў да глыбіннага прафесіяналізму, у свабодным пошуку абнаўлення мастацкіх сродкаў, у разняволенасці мастацкай формы. Спробы вяртання да прымусовой заідэалагізаванасці ўсё ж мелі месца і ў адзначаны перыяд. У кожнай з літаратур яны мелі сваю горкую канкрэтыку. Аднак намаганні найбольш таленавітых і адданых сваёй місіі пісьменнікаў да яскравага выяўлення нацыянальнай самабытнасці былі той дамінантай, што характарызавала ўсе нацыянальныя літаратуры таго перыяду.

Літаратуразнаўцы і крытыкі, здзяйсняючы аналіз развіцця родных літаратур, дзелячыся з чытачамі цікавымі думкамі, назіраннямі, таксама імкнуліся думаць па-наватарску. Многія з іх прац не толькі падводзілі вынікі дасягненняў літаратурнага працэсу. Аўтары асэнсоўвалі, якімі стратамі былі пазначаны шляхі да росквіту нацыянальных літаратур, акрэслівалі далейшы кірунак іх развіцця. І калі ў папярэдні час узаемаазнаямленне з творами нацыянальных літаратур у межах СССР праходзіла найперш праз мастацкі пераклад на рускую мову, то ў 60–90-я гг. XX ст. пасярэдніцкі статус рускай мовы лагічна звужаецца, узмацняецца патрэба ў актывізацыі мастацкага перакладу з адной нацыянальнай мовы на іншую.

Узнікае пытанне, ці быў гэты працэс спантанна, ці існавала нейкая “стратэгія нацыянальнага мастацкага перакладу”? Зразумела, як і заўсёды, пераклад быў стымуляваны раптоўнымі сустрэчамі і знаёмствамі паміж аўтарамі, сяброўскімі стасункамі паміж пісьменнікамі розных літаратур. Як і раней, існавала практыка адзначэння пісьменніцкіх юбілеяў, і да адпаведных дат перыёдыка змяшчала пераклады твораў юбіляраў. І ўсё-такі пэўны “цэнтралізаваны пачатак” у перакладчыцкіх дасягненняў быў. Найбольш паказальны матэрыял – здабыткі ўкраінска-беларускага мастацкага перакладу.

Як вядома, першы ўздым азнаямлення родных чытачоў з найлепшымі творами пісьменнікаў-пабрацімаў, прадстаўнікоў народаў-суседзяў, звязаны з 10–30-і гг. XX ст. Гісторыка-культурныя фактары, якія абумовілі выявы вельмі шырокай зацікаўленасці ў пазнанні народамі адзін аднаго праз мастацкія творы, украінска-беларускі і беларуска-ўкраінскі пераклады, сёння дасканала прасочаны і прааналізаваны нашымі беларускімі літаратуразнаўцамі Т. В. Кабржыцкай, В. П. Рагойшам, М. А. Тычынам. Тыпалогія разіцця нацыянальных гісторый і культур украінцаў і беларусаў ахарактарызавала першы перыяд

нацыянальнага адраджэння народаў, якія адчулі сябе народамі-пабрацімамі. Згадаем знакамітыя словы ўкраінскага паэта У. Сасюры: “Білорусь ты мая, Білорусь, синьоока сестра Украіны”. Напісаныя ў 20-х гг. XX ст., яны ўвайшы ў ментальную памяць і ўкраінцаў, і беларусаў.

60–90-я гг. XX ст. ва Украіне і Беларусі справядліва ўспрымаліся як другі перыяд нацыянальнага адраджэння. Многія формы міжлітаратурных кантактаў першых дзесяцігоддзяў XX ст. былі падхоплены і ў той час. Варта ўвагі ў гэтым плане дзейнасць кіеўскага выдавецтва “Дніпро”. У 1920-я гг. яно мела назву ДВУ – Державне видавництво України – і шмат зрабіла для азнаямлення сваіх чытачоў з творамі беларускіх пісьменнікаў. З 1964 г. выдавецтва функцыянуе пад назвай “Дніпро”. Акрамя твораў роднага пісьменства, у выдавецтве сістэматычна выходзяць творы іншаземнай літаратуры. Шырокія планы такой азнаямленчай практыкі прасочваюцца праз яго выдавецкія серыі: “Джерела дружбы” (з 1967, 50 тамоў), “Скарбніца братніх літаратур” (з 1973, 60 тамоў), “Вершыні световаго пісьменства”, “Перліны световай лірыкі” (абедзве з 1969 г.). Сярод поспехаў выдавецтва – выпускі анталогій літаратур народаў СССР і іншаземных аўтараў. Асобна адзначым, што ва Украіне з сусветнай літаратурай, класічнымі творамі мінулага, тагачаснай літаратурай краін сацыялістычнай садружнасці рэгулярна знаёміў украінскіх чытачоў яшчэ і штомесячны часопіс “Всесвіт». Выдавецтва “Дніпро”, са свайго боку, адчуўшы патрэбу ў раскрыцці больш пашыранай панарамы культурных дасягненняў братніх народаў СССР, арганізоўвае рэгулярны выпуск выдання “Сузір’я”.

Пра статус гэтага выдання пэўным чынам сведчыць склад яго рэдкалегіі. На першых выпусках сярод членаў рэдкалегіі “Сузір’я” паначаны выдатныя пісьменнікі і майстры мастацага перакладу – П. Тычына, А. Ганчар, М. Бажан, Д. Паўлычка, В. Кароціч і інш., пазней гэты спіс быў пашыраны, дапоўніўся прозвішчамі Д. Білавуса, В. Грыміча, І. Драча. П. Моўчана. Укладальнікам першых зборнікаў быў Л. Панамарэнка. Далей жа творча развіваў падходы да кампанойкі матэрыялаў, разнастаіўшы і змест, і форму выдання, У. Затульвітар. На той час У. Затульвітар загадваў аддзелам літаратуры народаў СССР у выдавецтве “Дніпро”. Знакаміты крытык Л. Навічэнка высока цаніў творчасць Затульвітра як паэта, адзначаўшы яго тонкае адчуванне мастацкага слова [гл. 2]. Інтэлект, мастацкі густ – якасці, якімі характарызуецца ўдзел Затульвітра ў выпуску “Сузір’я”. Як укладальнік ён фарміраваў матэрыял выданняў з асаблівай дбайнасцю.

“Сузір’я” выходзіла з 1967 г. па 1990 г., тыраж зборніка дасягаў 10 тысяч, ён упісаў яскравыя старонкі ў хроніку міжкультурных сувязей. Аднак сталася так, што належным чынам у літаратуразнаўстве заслугі выдання не ацэненыя. Што датычыць беларускага боку, то на чарговых Купалаўскіх чытаннях у дакладзе Т. В. Кабржыцкай была грунтоўна разгледжана прысутнасць тэмы “Янка Купала” на старонках “Сузір’я” [гл.1, с. 49–51]. Шырэйшы аналіз беларусазнаўчых матэрыялаў “Сузір’я” дазваляе стварыць профільны партрэт выдання, разгледзіць яго заслугі ў працэсе ўкраінска-беларускіх культурных сувязей з большай канкрэтыкай.

Жанравая структура выдання “Сузір’я” выпрацоўвалася ў працэсе самой практыкі яго стварэння. Найперш яно было накіравана на азнаямленне чытачоў праз украінскамоўны пераклад з творамі народаў СССР. Выданне, побач з “Всесвітом”, стала яшчэ адной кузняй майстроў айчыннага перакладу. Першыя нумары “Сузір’я” сціпла называліся проста “зборнікам», затым выданне характарызуе сябе як “літаратурна-мастацкі зборнік». Беларускія матэрыялы “Сузір’я” дазваляюць нам залічыць яго ў шэраг выдатных украінскіх альманахаў, літаратурных выданняў, што пачалі адыгрываць вызначальную ролю ў развіцці ўкраінскай нацыянальнай культуры яшчэ з сярэдзіны XIX ст. Як вядома, літаратурны альманах змяшчае творы, падабраныя паводле пэўных прыкмет: змест альманаха складаецца з улікам пэўнай тэматыкі, жанравых прыкмет, паводле ідэйна-мастацкіх пошукаў творцаў, арыентуецца і на агульнасць тэрытарыяльнай характарыстыкі. Менавіта такая форма арганізацыі матэрыяла была ўласцівая “Сузір’ю”.

Нараджэнне “Сузір’я” віталі пісьменнікі-прадстаўнікі ўсіх рэспублік. Як першы сакратар праўлення Саюза пісьменнікаў Беларусі даслаў вітальнае слова і Максім Танк (гл. вып.1, 1967, с. 35). Беларуская літаратура ў “Сузір’і” была прадстаўлена знакавымі імёнамі, творамі разнастайнай тэматыкі і жанравага вызначэння. Ужо на старонках першых выпускаў (1967, 1968) па-ўкраінску чытач знаёміўся з вершамі беларускіх паэтаў розных пакаленняў. Сярод перакладчыкаў – як карыфеі перакладу, так і новыя творцы. Так, творы Максіма Танка падаваліся ва ўзнаўленні М. Нагнібяды, верш Р. Барадзіліна быў прадстаўлены ў перакладзе В. Стуса, Н. Гілевіча ўзнавіў А. Панамарыў, Е. Лось – С. Літвін, Г. Бураўкіна і А. Вярцінскага пераклаў М. Сынгаўскі, вершы А. Куляшова ўзнавіў А. Малышка, П. Панчанку пераклаў П. Дарошка, А. Наўроцкага – В. Сідарэнка, Я. Янішчыц – М. Лешчанка. Нельга не прызнаць шырыню ахопу беларускай паэзіі. У “Сузір’і” друкаваліся па-ўкраінску С. Законнікаў у перакладзе В. Маругі, У. Някляеў – у перакладзе В. Тэрэна. Выпуск 15 альманаха змясціў творы П. Броўкі (перакладчык Ю. Пятрэнка), А. Вялюгіна (Б. Стэпанюк), А. Зарыцкага (Ул. Каламіец). Апошні выпуск альманаха знаёміў украінскага чытача з ліра-эпічным творам Янкі Купалы “На Куццю”. Напісаная яшчэ ў дарэвалюцыйныя гады (1911), гэтая паэма песняра доўгі час праз выразную нацыянальна-патрыятычную тэматыку замоўчвалася. Для “Сузір’я” Купалаў шэдэўр быў перакладзены П. Гірныкам. П. Гірнык перадаў бунтарскі дух Янкі Купалы. Перакладчыку ўдалося перадаць нацыянальны каларыт паэмы, захаваць усю складаную філасофска-эмацыянальную палітру арыгінала.

Прарочыя радкі Янкі Купалы, дзе выказана вера ў будучыню Беларусі:

Ня ўмруць, ня ўмруць ужо яны,

Раз хочучь сонца, славы, песні,

Заб’юць ім зычныя званы

Прабудным звонам на прадвесні, –

перададзены па-мастацку, гучаць пераканальна, аптымістычна і ва ўкраінскім перакладзе:

Ні, вже не вмруть вони, не вмруть

Як хочуть сонця, славы, пісні;

Над ними дзвони загудуть

Побудні, голосні, провісні.

Як бачым, увага да паэзіі Беларусі з боку творчага калектыву альманаха, членаў рэдкалегіі, укладальнікаў з часам толькі ўзрастала. Так, у “Сузір’і” была адкрыта рубрыка “Кніга в кнізі”, у якой паэты розных рэспублік прадстаўляліся спецыяльнымі вершаванымі падборкамі. Пашырэнне рамак прэзентацыі вершаваных твораў відаць і пры падачы беларускага матэрыялу. “В низькія дэрева бліскавка не б’е” – пад такой агульнай назвай былі надрукаваны творы У. Караткевіча з яго пасмяротнага зборніка “Быў. Ёсць. Буду.” ў 26 выпуску “Сузір’я” (1987). Адкрывалася публікацыя ўступным словам Р. Барадзіліна, мудрым і працудым “Лістом у бясмерце”, развітальнай прамовай беларускага майстра паэтычнага слова з яго незабыўным калегам, сябрам, пабрацімам. Пераклады ўсіх васьмнаццаці вершаў У. Караткевіча здзейсніла ўкраінская паэтэса Т. Каламіец. У яе перакладзе падавалася і слова Р. Барадзіліна. Узнаўленне думкі, эмоцыі, лірычнага пачуцця беларускага творцы, вышуканай аўтарскай рыфмы, вершаванага памеру выканана было Т. Каламіец на высокім мастацкім узроўні. Украінская паэтэса, рыхтуючыся да перакладаў, спецыяльна наведла Мінск, каб наблізіцца да беларускай рэчаіснасці, адчуць водар беларускага слова. У выніку гэтай паездкі, у прыватнасці, у Т. Каламіец нарадзіўся верш-прысвячэнне “Максиму Богдановичу”. Увогуле ж у яе перакладах на ўкраінскай мове атрымалі жыццё творы многіх беларускіх паэтаў, сярод іх Якуб Колас, Максім Танк, А. Пысін, Е. Лось, Н. Гілевіч. І шкада, што ў біябібліяграфічным слоўніку “Беларускія пісьменнікі” (т. 3) у матэрыяле пра Караткевіча Т. Каламіец як перакладчык беларускага

паэта на ўкраінскую мову не пазначана, у бібліяграфічным раздзеле адсутныя і спасылкі на прааналізаваную кіеўскую публікацыю...

Наколькі ўплывала існаванне “Сузір’я” на літаратурнае тагачаснае жыццё, можна меркаваць з тых шматлікіх водгукаў на выданне, якія ўкладальнікі альманаха змяшчалі на яго старонках. Асабліва цікавымі з’яўляюцца меркаванні львоўскага паэта У. Лучука, выказаныя ім з нагоды знаёмства з першым выпускам “Сузір’я”: “Студентська студія львівських читців художнього слова зробила гарну композицію з кращих віршів “Сузір’я” під гаслом “Чуття єдиної родини”. Слухачам дуже сподобалося, і їх зацікавило це видання, бо почули вони, що в “Сузір’ї” надруковано не шаблонні, а глибокі поезії” (вып. 2, 1968, с. 7).

У Львове ў гэты час па ініцыятыве львоўскага прафесара І. Дзеніскога рыхтавалася “векапомнае выданне” твораў М. Багдановіча. Вершы М. Багдановіча атрымлівалі новае жыццё, яго кніга “Лірыка” была выдадзена ў тым жа выдавецтве “Дніпро” у серыі “Перліны сусветнай лірыкі” (1967). Аснову калектыву перакладчыкаў “беларускага Ікара” склалі львавяне, сярод іх значыцца імя У. Лучука. Як прызнаваўся сам У. Лучук, беларускія матэрыялы “Сузір’я” узмацнілі яго прыхільнасць да беларусаў, ён узначаліў львоўскі філіял украінскіх беларусазнаўцаў, актыўна прапагандуючы беларускую літаратуру.

Згадаем, між іншым, што “Сузір’я” падало ў перакладзе У. Лучука верш У. Караткевіча “Трызненне мужыцкага Брэйгеля” (“Маячиння мужицького Брейгеля”; вып. 15, 1981). Гэты твор Караткевіча быў надрукаваны ў кнізе “Вячэрнія ветразі” яшчэ ў 1960 г. Чаму ж перакладчык звярнуўся да даўнейшага твора паэта? І само пытанне, і адказ на яго звязаны з асаблівасцямі псіхалогіі творчасці. Львоўскія паэты параўноўвалі лёс Багдановіча з лёсам Ікара – персанажа старажытнагрэчаскіх міфаў, што ўзляцеў да сонца, хоць гэта і каштавала яму жыцця. У. Лучук адчуў у вершы Караткевіча прыхаваныя алузіі, ён, верш, блізкі Багдановічу па духу, у ім прагучаў па-філасофску распрацаваны матыў Ікара. Праз горыч успрыняцця рэчаіснасці ў паэта праступала аўтарскае спадзяванне на празрэнное нашчадкаў у будучыні. Гісторыя з Ікарам закладалася ў ментальнасць мастакоў розных культур на працягу многіх стагоддзяў. У святле святой ахвярнасці ў імя роднага краю працавалі і выдатныя беларускія, а таксама ўкраінскія творцы ХХ ст.

Цікава была пададзена ў “Сузір’і” і беларуская проза. Заканамерна, што ў тэматычны выпуск “Сузір’я”, прысвечаны саракагоддзю перамогі СССР над фашыстамі (вып. 22, 1985), быў уключаны знакаміты беларускі прэзаік В. Быкаў. Яго твор “Эстафета” друкаваўся ў перакладзе Д. Галаўка. Сярод аўтараў першых зборнікаў “Сузір’я” – Я. Брыль, І. Мележ, В. Адамчык, Б. Сачанка. Наколькі аператыўна адбывалася знаёмства ўкраінцаў з творамі беларусаў, сведчаць пераклады твораў В. Адамчыка, І. Мележа. Так, твор В. Адамчыка “Пагарэльцы” на беларускай мове з’явіўся ў № 8 часопіса “Полымя” за 1967 г. Творы І. Мележа “Трэба глядзець сосны”, “Як паміраюць дрэвы” ў арыгінале ўбачылі свет у № 10 часопіса “Беларусь” за 1967 г. А ўжо ў кіеўскім зборніку 1968 г. яны падаюцца ва ўкраінскамоўных узнаўленнях выдатнай перакладчыцы Г. Вігурскай (“Погорільці” В. Адамчыка, “Трэба дивитися на сосни” і “Як умирають дерева” І. Мележа). Пераклад апавядання-мініяцюры Я. Брыля “Апоўначы”, змешчаны ў першым выпуску “Сузір’я” (1967), быў выкананы таксама Г. Вігурскай. У яе перакладах на час нараджэння “Сузір’я” ўжо ўбачылі свет на ўкраінскай мове п’еса Кандрата Крапівы “Хто смяецца апошнім” (“Хто сміється останнім”, 1952), трылогія Якуба Коласа “На росстанях” (“На розстанях”, 1958), раман П. Броўкі “Калі зліваюцца рэкі” (“Коли зливаються ріки”, 1961). Над перакладамі вялікай прозы І. Мележа – раманамі “Людзі на балоце” (“Люди на болоті”, 1963), “Мінскі напрамак” (“Мінський напрямок”, 1966) – працаваў А. Пятроўскі. Г. Вігурская, якая выявіла сябе і як літаратурны крытык, аўтар артыкулаў па ўкраінска-беларускіх сувязях, не магла не звярнуцца да творчасці знакамітага беларускага прэзаіка І. Мележа. Цыкл яго апавяданняў пад назвай “Крымскія малюнкi” прыцягваў празрыстай лірычнасцю, дасканалай формай, лаканічнай дакладнасцю ў раскрыцці духоўнага свету героя твораў – сучасніка публікацый.

Адзначаныя адметнасці былі схоплены перакладчыцай і тонка ёю перададзены сродкамі ўкраінскай мовы.

Удала ўзнавіла Г. Вігурская і творчы почырк Б. Сачанкі: другі выпуск “Сузір’я” змясціў яго апавяданне “Лясная дарога” (“Лісова дарога”). Гэты твор Б. Сачанкі быў таксама абраны не выпадкова. Сюжэтна звязаны з падзеямі Вялікай Айчыннай вайны, ён быў напісаны ў навелістычнай манеры. Твор В. Адамчыка “Пагарэльцы”, перакладзены Г. Вігурскай, – таксама навела. Зразумела, творы малога фармату – найбольш аптымальны ў жанравых адносінах матэрыял для зборнікаў-альманахаў. Заўважым, каб прадставіць украінскаму чытачу цікавага беларускага пісьменніка А. Дударова, “Сузір’я” звярнулася не да перакладу яго п’ес. У выпуску 14 (1980) было змешчана апавяданне А. Дударова “Дуб” у перакладзе А. Літвіненкі. Аднак за ўвагай да беларускай прозы прасочваецца, як на наш погляд, яшчэ адна важкая прычына.

Жанры ўкраінскай малой прозы распрацоўваліся вельмі даўно і цікава, украінскае пісьменства мела цудоўныя дасягненні ў гэтым плане. Лагічна меркаваць, што этапнасць развіцця беларускай малой прозы – апавядання, лірычнай мініяцюры, навелы – таксама цікавіла чытачоў Украіны. Пра тое, што менавіта пытанні жанравай разнастайнасці малой прозы былі ў цэнтры ўвагі ўкраінскіх літаратуразнаўцаў, сведчыць наступны факт з “біяграфіі” “Сузір’я”. Вядучы ўкраінскі крытык, празаік, літаратуразнаўца М. Слабашпіцкі ў раздзеле альманаха “Проблемна студія” арганізоўвае “размову” з прадстаўнікамі прыбалтыйскіх літаратур, правакуючы іх на разважанні-адказы «Чи не тісно буттю в річищі “нової малої прози”»? (вып. 26, 1987). Абмеркаванне рускамоўнай анталогіі “Малая эстонская проза” суправаджалася літаратуразнаўчымі даведкамі, гіпотэзамі, паралелямі. Пераклад адкрываў з’яўленне ў 70-я г. XX ст. асаблівай увагі празаікаў да форм малой прозы. Пospехі малой прозы ва ўсіх літаратурах народаў СССР у некаторых крытыкаў выклікалі паніку: маўляў, гэта траянскі конь заходнееўрапейскага сюррэалізму. Іншыя ж бачылі найбольш сутнаснае, падтрымлівачы надзвычай канцэнтраваны, згушчаны спосаб мастацкага адлюстравання. Зрэшты, высновы суразмоўцаў, пабудаваныя на абагульненнях досведу “малафарматнай прозы” літаратур народаў СССР, не маглі не датычыцца і беларускіх майстроў: новая стылёвая плынь – “сведчанне вызвалення пісьменнікаў ад колішніх стэрыятыпаў, паказчык сталення самога грамадства, прыкмета яго імкнення да пераходу на новыя ўзроўні мыслення і светаадчування, выява тых філасофскіх і эстэтычных патэнцыялаў, якія пачалі рэалізоўвацца, дзякуючы сацыяльным пераменам і дэмакратызацыі жыцця” (вып. 26, 1987, с. 188).

Што датычыць драматургічных жанраў, то, відавочна, з прычыны іх аб’ёмнасці ў “Сузір’і” яны амаль што не друкаваліся. Адно з выключэнняў – п’еса Янкі Купалы “Тутэйшыя” (вып. 29, 1990). П’еса “Тутэйшыя” вельмі блізкая ўкраінцам, бо сугучная з праблемамі ўкраінскай самаідэнтыфікацыі. Як заўважыла Т. В. Кабржыцкая, укладальнікі альманаха ў анатацыі да публікацыі п’есы “перакінулі масток паміж ідэйным зместам “Тутэйшых” і сучаснасцю, спецыяльна падкрэсліўшы, што ў перабудоўчай Беларусі існаваў маладзёжны рух пад назвай “тутэйшыя” ... Надрукаваўшы пераклад “Тутэйшых”, украінцы наблізілі свайго чытача да беларускага твора, які вырастаў з заветаў неўміручага Тараса Шаўчэнкі, з яго заклікаў да яднання і кансалідацыі нацыі” [1, с. 51]. Пераклад п’есы, змест якой уяўляе сабой густое перапляценне побытава-філасофскай, ідэйна-псіхалагічнай праблематыкі, – задача не з простых. Ускладняецца яна яшчэ і шырокай палітрай мастацка-выяўленчых прыёмаў, якімі бліскуча валодаў Янка Купала: зварот аўтара да рэалістычна-іранічных сродкаў, гульні са словам, індывідуалізацыі моўных партытур дзейных асоб, бясконцага стылістычнага багацця мовы роднага народа.

Перакладчык В. Сідарэнка доўга выношваў думку пра ўзнаўленне “трагічна-смейлівых сцэн” “Тутэйшых” сродкамі ўкраінскай мовы. Для паспяховага яе здзяйснення патрэбны былі рашучая дзёркасць, талент, добрае валоданне мовай арыгінала і мовай перакладу. Здаецца, самім лёсам была наканавана В. Сідарэнку выканаць гэту пачэсную

місію. Беларус па нараджэнні, украінец па месцы жыхарства і працы, В. Сідарэнка пісаў добрыя вершы і на адной, і на другой мове. Пераклад Купалаўскіх “Тутэйшых” – творчы подзвіг В. Сідарэнкі.

Рубрыка альманаха “Панарама” змяшчала літаратуразнаўчыя агляды кантактных, тыпалагічных сувязей паміж творцамі і творамі. Не абміналі даследчыкі ўкладу беларускіх навукоўцаў у “летапіс дружбы паміж народамі”. Так, Б. Якімовіч у публікацыі “У народів вольных колі. Внесок навукоўцаў братніх рэспублік у светову Франкіану” дае высокую ацэнку выступленням беларускай дэлегацыі на Міжнародным сімпозіуме “Іван Франко і светова літаратура”, які праходзіў па рашэнні ЮНЕСКА ў 1986 г. у Львове і быў прысвечаны 130-годдзю Каменяра. У прыватнасці, як піша Б. Якімовіч, прысутныя з цікавасцю сустрэлі даклад Т. Кабржыцкай “Іван Франко і білоруська критика початку XX ст.”, пачуўшы, што “провідні білоруські літаратурознаўцы, зокрема М. Богданович і С. Полуян, взяли на озброення започаткованый Каменярём эстетичный метод, розвивали його, при цьому всебічно характэрызавалі і творчу спадшчыну украінських письменніків, спрыяючы таким чынам развіткі літаратурнага процесу й на Украіні” (вып. 26, 1987, с. 98–99). Асобна ў артыкуле былі адзначаны выступленне У. Кароткага пра беларускую крыніцазнаўчую аснову навуковых прац Івана Франка, звязаных з даследаваннем старажытнага пісьменства XVI–XVII стст., даклад В. Рагойшы, прысвечаны Франковым традыцыям у галіне тэорыі і практыкі мастацкага перакладу.

Вядома, што чытацкае ўспрыняцце выданняў залежыць і ад іх зместавага нападнення, і ад формы падачы матэрыялаў. У гэтым плане ў альманаха таксама складваліся добрыя традыцыі. У першых выпусках альманаха на яго старонках зрэдку заўважаем асобныя ілюстрацыі, што былі вынікам працы афармляльніка нумара. У далейшым арганізатары “Сузір’я” пачалі ілюстратыўны матэрыял разумець як спосаб раскрыцця асобнай праблемы: агляд мастацтва пэўнай краіны. Колькасць ілюстрацый значна пабольшала, мэтанакіраваным іх падборам займаліся ўкладальнікі нумара. Так, 29 выпуск “Сузір’я”, што быў у вялікай ступені прысвечаны Беларусі, меў раздзел “Палітра”. Беларускае выяўленчае мастацтва раскрывалася тут праз рэпрадукцыі творчых дасягненняў мастакоў, што працавалі ў тэхніцы акварэль, тэмпера, алей, габелен, афорт сухою іголкаю, літаграфія і аўталітаграфія, выцінанка, вугаль, акваціна, аловак. Наколькі поўнай была прэзентацыя беларускага мастацтва, сведчыць адзін толькі пералік творцаў, прадстаўленых у выданні 1990 г.: У. і М. Басалыгі, А. Лось, В. Баранаў, Т. і Ю. Рудэнкі, Н. Сухаверхава і С. Цярэнцева, А. Марачкін, Б. Казакоў, А. Пашкевіч, С. Каткова, В. Касцючэнка, Л. Шчамялёў, Я. Баталёнак, У. Савіч, Г. Скрыпнічэнка, М. Селяшчук, М. Казакевіч, У. Тоўсцік, А. Пушкін, Ф. Янушкевіч, А. Ціткоў, Р. Сігніца, К. Каган, Б. Цітовіч, В. Свентахоўская, В. Лемачка, С. Каткова, В. Свістуноў, А. Дашкевіч, А. Паслядовіч. “Творы мастакоў пададзены так, каб выклікаць у глядачоў шырокі дыяпазон думак і пачуццяў. Яны адлюстроўвалі старажытнасць і гаварылі пра неабходнасць захавання народных каранёў; закраналі сучаснае з яго дабратворнасцю, паэтычнасцю і трагічнымі катаклізмамі” [1, с. 49–50].

Сталася так, што “беларускім зборнікам” завяршылася пачэсная місія “Сузір’я”. Парадаксальна, але атрыманне рэспублікамі незалежнасці прывяло іх не толькі да нацыянальнага ўздыму, але абумовіла і выявы тэндэнцый да пэўнай самаізаляванасці. Не маглі, зразумела, спрыяць развіццю культурных узаемасувязей і працэсы эканамічнага крызісу ў краінах пасля распаду СССР. Фінансаванне культурных праектаў перастала быць прыярытэтнай справай дзяржавы, літаратурныя выданні ў вялікай ступені пачалі знаходзіцца ў залежнасці ад спонсарскай дапамогі. Мастацкі пераклад апынуўся ці не ў найгоршай сітуацыі, пераходзячы ў стан папялюшкі ў роднай хаце. “Сузір’я” перасталі выходзіць. Але яго ўрокі, вельмі важныя для развіцця духоўнай культуры, засталіся ў гісторыі. Іх патрэбна даследаваць, вывучаць. І нават на іх арыентавацца, і сёння, і ў будучым!

У адным з апошніх выпускаў украінскага альманаха ў рубрыцы “Хай слово мовлене інакше...” друкавалася па-навуковаму глыбокае і доказнае, па-мастацку эмацыянальна-

пераканальнае выступленне В. Радчука пад назвай “Нащо потрібен нам білоруський Пушкін” (вып. 26, 1987). Падкрэслім, аўтар – украінскі навуковец, для высвятлення праблемы абраў беларускі матэрыял! Гэта публікацыя яшчэ раз пацвярджае нашу выснову пра тое, што беларусіка “Сузір’я” шырока спрыяла выяўленню нацыянальна-непаўторнай агульна-гуманістычнай эстэтыка-культурнай парадыгмы.

Спіс літаратуры

1 Кабржыцкая Т. В. Беларусь і Янка Купала ва ўкраінскім літаратурна-мастацкім альманаху “Сузір’я” // Творчасць Янкі Купалы – духоўны і эстэтычны феномен: IX Міжнар. Купалаўскія чытанні : навук. канф., Мінск, ДЛІМЯК, 14 кастр. 2009 г. / рэдкал.: В. П. Рагойша (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Чатыры чвэрці, 2011. – С. 49–51.

2 Новиченко Л. М. Знайомтеся: Володимир Затулівітер! // Затулівітер В. Теперішній час. К., 1977.

УДК 821.161.3’06

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

ФАРМІРАВАННЕ МІФА ГІСТОРЫІ Ў БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ ПЕРШАЙ ТРЭЦІ ХХ СТАГОДДЗЯ

У артыкуле разглядаецца спецыфіка гістарычнага міфа, сфарміраванага ў беларускай літаратуры першай трэці ХХ стагоддзя: міфа паходжання, міфа пра велічнае мінулае краю, міфа пакутаў. Паказваецца, што генеалогія беларускай дзяржаўнасці літаратарамі гэтага часу выводзіцца ад Полацкага і Тураўскага княстваў, Вялікага Княства Літоўскага. Складваецца пантэон гісторыка-культурных персаналій.

Сёння адным з самых папулярных у навуцы з’яўляецца міфапаэтычны аспект асэнсавання нацыянальнага. Згодна з гэтым падыходам, кожная нацыя мае своеасаблівае міфалагізаванае ўяўленне пра свет, уласную гісторыю, узаемаадносіны з іншымі нацыямі.

Р. Барт у рабоце “Міфалогіі” разглядае міф як “семіялагічную сістэму, якая прэтэндуе на тое, каб ператварыцца ў сістэму фактаў” [1, с. 101]. Канцэпцыя Р. Барта дазваляе прасачыць механізмы стварэння і функцыянавання нацыянальнага міфа.

Нацыянальны міф – рухомае, дынамічнае ўтварэнне. Ён фарміруецца паступова, яго змястоўны аспект залежыць ад ідэалагічнага ўзроўню грамадства. Абавязковым для нацыянальнага міфа з’яўляецца гістарычны ракурс. Нацыянальны міф уключае ўяўленні пра паходжанне, комплекс знакавых гістарычных падзей, указанне на трагічныя падзеі, прагноз на будучае. З сапраўднымі гістарычнымі падзеямі нацыянальны міф суадносіцца нелінейна. На пачатковым этапе, этапе нацыянальнага самаўсведамлення, фарміруецца міф паходжання.

Паказчыкам сталага нацыянальнага міфа выступае як комплекс уяўленняў адносна ўласнага “Я”, так і ўяўленняў адносна ўзаемаадносін паміж “Я” і “Іншым”.

Нацыянальны міф складаецца з сукупнасці тэкстаў самых розных жанраў.

Увогуле, гістарычная свядомасць, супольная гістарычная памяць адыгрывае істотную ролю ў працэсе станаўлення нацыянальнай ідэнтычнасці. Вядома, што адчуванне нацыянальнай прыналежнасці мае як прасторавае, так і часовае вымярэнне. Нацыя – гэта супольнасць са сваім мінулым, сучасным і будучыняй, згодна з Б. Андэрсанам [2]. Нацыянальная гісторыя – гэта своеасаблівы наратыў, які будзецца на аснове пэўных гістарычных падзей і асоб. Выбар гэтых падзей залежыць ад запатрабаванняў нацыі ў асэнсаванні яе сучаснага становішча.

Вядомы даследчык этнічнасцей і нацыянальнага Э. Сміт пісаў: “Кожная нацыя абумоўлівае самавызначэнне сваіх членаў, таму што яе спецыфічная культура фармуе асобу.

Ключом да гэтай культуры з’яўляецца гісторыя, пачуццё гістарычных архетыпаў, якія перадаюцца да новых і новых пакаленняў. <...> Чалавек вызначае сябе, у адпаведнасці з нацыянальнай ідэяй, праз сваю сувязь з продкамі і папярэднікамі, а таксама з падзеямі, якія сфармавалі іх светаўспрыняцце” [3, с. 13].

Знакавым, ключавым, прадвызначальным у развіцці беларускай літаратуры з’яўляецца перыяд першай трэці XX стагоддзя. У гэты час афармляецца пэўная мадэль нацыянальнай літаратуры, яе ідэйна-эстэтычныя прынцыпы, светапоглядная канцэпцыя. Складваецца этнапаэтыка як спецыфічная галіна спасціжэння нацыянальнай адметнасці культуры ў канкрэтных мастацкіх параметрах, нацыянальная сям’ясфера, нацыянальная міфалогія. Выпрацоўваецца пэўная сістэма інфармацыйных кодаў унутры нацыянальнай культуры, механізм дзеяння інфармацыйных сувязей.

Інтэнцыі беларускіх пісьменнікаў пачатку XX стагоддзя былі накіраваны на далучэнне народа да вопыту нацыянальнай гісторыі, абуджэння гістарычнай памяці, да нацыянальнай кансалідацыі.

Творчасць беларускіх пісьменнікаў-адраджэнцаў адпавядае, згодна з класіфікацыяй І. Бабкова, “другой стадыі нацыягенезы: нарматыўнай альбо праектнай. У гэтай стадыі фармуецца нацыянальная саматоеснасць з сваёй складанай структурай: міт паходжання, міт псіхе, міт парадку і міт будучыні” [4, с. 43].

Дзеячы беларускага адраджэння пачатку XX стагоддзя спрабуюць выбудаваць пэўную карціну нацыянальнага быцця ў мінулым і сучасным, бяруцца за справу стварэння нацыянальнай міфалогіі. Рэалізацыяй гэтай задачы выступае “Кароткая гісторыя Беларусі” (Вільня, 1910), В. Ластоўскага, мастацкія творы пісьменніка.

У сітуацыі пачатку XX стагоддзя важна было ўзняць нацыянальную самапавагу, сцвердзіць высокі ўзровень беларускай культуры, стварыць “міф паходжання”. Таму дзеячы нацыянальна-адраджэнскага руху звяртаюцца да тых старонак мінулага, якія сведчылі пра дзяржаўную сталасць Беларусі. Так, Я. Лёсік піша, што беларускі народ меў “калісь сваю слаўную і магутную дзяржаву” [5, с. 56], “Беларусь у пазнейшыя часы дзяржаўнай незалежнасці насіла найменне Вялікага Княства Літоўскага” [5, с. 65].

Вызначальнымі ў канцэпцыі беларускага, што было сфармуліравана адраджэнскімі коламі, выступаюць наступныя палажэнні: Беларусь у мінулым мела ўласную дзяржаўнасць: “...гісторыі народа, каторы, не так яшчэ даўно, жыў сваім самаістым палітычным і культурным жыццём” [6, с. 424]. Беларуская культура дасягнула ў ВКЛ высокага ўзроўню развіцця, беларуская мова мела статус дзяржаўнай: “Канцлер Вялікага Княства Літоўскага Леў Сапега хваліўся, кажучы, што мы стаім вышэй за іншыя народы, бо маем законы, напісаныя не ў лацінскай мове, як у іншых гасударствах, а ў сваёй роднай, беларускай” [6, с. 270] (артыкулы В. Ластоўскага “Раздзелы і сваркі”, “Прадмова да «Падручнага расійска-крыўскага (беларускага слоўніка)», “Патрыятычны малітвеннік”, “Прадмова да «Гісторыі беларускай (крыўскай) кнігі»”).

А. Луцкевіч сцвярджае: “Бо ў беларусаў былі часы высокага расцвету, калі ў Вялікім Княстве Літоўскім Народ Беларускі будаваў асновы дзяржаўнага жыцця беларуска-літоўскіх зямель, калі па-беларуску гутарыла між сабой краёвая інтэлігенцыя, усе станы, усе ўраднікі і вялікія князі. Беларуская мова была мовай пануючай, мовай гасударственнай. <...> І ў часах незалежнасці Вялікага Княства Літоўскага беларусы могуць пахваліцца найбагацейшай між славянскімі народамі літаратурай” [7, с. 60].

А. Луцкевіч зазначае, што Беларусь у ранейшыя часы мела сваю значь: “...ужо пры нарадзінах Беларуска-Літоўскага гаспадарства мы мелі свае так званыя вышэйшыя станы, сваіх магнатаў, сваё баярства, не кажучы аб князёўскіх радах. Тышкевічы, Сапегі і многа-многа другіх магнацкіх радоў былі косць з косці і кроў з крыві беларусы” [7, с. 98].

Менавіта нашаніўскія пісьменнікі закладваюць у ідэнтыфікацыйны код беларускай літаратуры матыў велічнага мінулага Беларусі. І менавіта ў асяроддзі “Нашай нівы” сфармуліраваны тэзіс пра высокі ўзровень развіцця беларускай культуры ў мінулым.

Генеалогія беларускай дзяржаўнасці выводзіцца В. Ластоўскім ад Полацкага і Тураўскага княстваў, Вялікага Княства Літоўскага. Письменнік звяртаецца да вобразаў Полацкіх уладароў (Рагвалода, Рагнеды, Усяслава Чарадзея), сына Рагнеды і князя Уладзіміра Ізяслава, які княжыў у Заслаўі (“Уладзімір адпусціў яе ў Бацькаўшчыну і Ізяславу аддаў усю беларускую зямлю” [6, с. 151]), яго сына Братаслава.

В. Ластоўскі падкрэслівае радавітасць і вагу беларускай знаці: баярын Грымон-Няміра – удзельнік паходу князя Алега на грэкаў – “у княжай радзе, на полацкім замку, старшы роду Няміраў засядаў праваруч князя, на першым месцы” [6, с. 103] (“Каменная труна”).

У сваіх мастацкіх творах, як і ў публіцыстыцы, В. Ластоўскі імкнецца актуалізаваць старонкі Полацкай гісторыі, тых моманты, якія сведчылі пра дзяржаўнасць, высокі ўзровень развіцця беларускай культуры. Гісторыя Полацкага княства падаецца як “залаты век” Беларусі.

Дзеянне аповесці “Лабірынты” В. Ластоўскага адбываецца ў першай сталіцы беларускай дзяржаўнасці – горадзе Полацку. Адпаведна, письменнік звяртаецца да значных пластоў нацыянальнай гісторыі, што звязаны з Полацкім княствам, адным з трох цэнтраў фарміравання ўсходнеславянскіх нацый.

Па словах П. Васючэнкі, “Ластоўскі цвердзіў пра існаванне грандыёзнай крыўскай цывілізацыі, больш старажытнай і дасканалай, чымся грэцкая або рымская. Полацкая бібліятэка мроілася яму нечым накшталт Борхесавай Вавілонскай – універсальнай ды ўсёабдымнай” [8, с. 14]. Герой В. Ластоўскага сцвярджае: “...і мы, на гэтай зямлі, у гэтым краю, праходзілі ўжо раз росквіт высокай самаістай культуры...” [6, с. 50]. У якасці доказаў высокага ўзроўню развіцця Крыўскай цывілізацыі письменнік прыводзіць сведчанні пра веды беларусаў у галіне астраноміі, “уласныя назовы важнейшых нябесных знакаў”: Венеру называлі Чагір, “Вялікую Мядзведзіцу называюць Стажарамі; Плеяды – Сітцом, або Вуціным гняздом; Арыёнаў пояс – Кічагамі; тры гвядзы каля Млечнай дарогі называюць Праллямі, або Жалезны Абруч; у галаве Млечнай Дарогі знаюць Касьбітоў, а саму Млечную Дарогу называюць Вайсковым Станам” [6, с. 51]. В. Ластоўскі піша, што менавіта на месцы Верхняга замка ў Полацку знаходзіцца магіла “валадара ўсёй пабалтыцкай «ратайскай» Скіфіі” [6, с. 49].

Герой “Лабірынтаў” В. Ластоўскага выступае як суб’ект гісторыі, носьбіт і нашчадак смабытнай культуры.

У творах В. Ластоўскага пададзены міф пра велічнае мінулае краю (аповесць “Лабірынты”, апавяданні “Прывід”). Письменнікам супрацьпастаўляюцца былая веліч і сучасны заняпад (апаবাদанне “Прывід”): “Бачу, цяпер у вас тут край голы, а калі я тут бывала са сваімі людзьмі, многа ўжо сот лет таму назад, бары тут, лясы шумелі. Нашы людзі прыязджалі да вас на караблях і лодках па дарогі бурштын, бабровыя, кунічныя і саболя скуру...” [6, с. 93], “здольны народ быў, прадзеды вашы” [6, с. 93]. Людзі былі свабодалюбівымі, параўноўваюцца з багамі: “О, помню гэты светлавалосы народ: мужы, як дубы, усе высокія, стройныя, а гордасці колькі было ў светлых вачах іхніх. Благі тавар з іх быў на нявольнікаў: запраданыя ў няволю, уміралі моўча, бо не важыліся пахіліць галоў сваіх перад чужой няволяй... Вашы прадзеды волю любілі, уміралі, пазбаўленыя волі, з іменем народа роду свайго і зямлі сваёй на вуснах... Нешта з бяссмертных багоў было ў паставе і вачах прадзедаў вашых...” [6, с. 94].

Узгадвае письменнік нацыянальна-вызваленчыя паўстанні (“капец гэты ўзарвалі маскалі ў часе польскага паўстання” [6, с. 52]), аблогу і вынішчэнне Полацка Іванам Жахлівым, закрыццё ўніяцкіх цэркваў і манастыроў. Такім чынам, В. Ластоўскі імкнецца выканаць нацыятворчую мэту: паяднаць народ з яго ўласнаю гісторыяй.

Актуалізаваць старонкі гісторыі Полацкага княства імкнецца і Карусь Каганец. Герой п’есы “Сын Даніла” малады баярын Даніла ідзе ў паход абараняць межы Полацкага княства.

М. Гарэцкі таксама звяртаецца да тэмы мінуўшчыны беларускага народа (апавяданні “Князёўна”, “Войт”, усе 1913), (“Лірныя спевы”, 1914). У творах пісьменніка супрацьпастаўляецца велічнае мінулае і заняпад у сучасным. Мінулае – “залаты век”, сведчанне годнасці і гонару. Так, у аповесці “Меланхолія” адзначана: “Пішу табе з Вільні, з тэй Вільні, адкуль свяцілася магутным святлом наша старадаўняя культура [...] Нага мая ступала ўжо па тых вуліцах, дзе за колькі сот гадоў ступаў вялікі сейбіт гуманізму і асветы доктар Скарына...” [9, с. 56–57]. Паказальна, што ў М. Гарэцкага “залаты век” атаясамліваецца з росквітам беларускай культуры ў часы ВКЛ.

Вядома, што М. Зарэцкі працаваў над гістарычным раманам “Крывічы”, меў намер напісаць драму “Рагнеда”.

У літаратуры пачатку ХХ стагоддзя афармляецца пантэон гістарычных і культурных персаналій. З князёў Вялікага Княства Літоўскага ў мастацкіх творах В. Ластоўскага гучаць імёны Вітаўта, Ягайлы, Кейстута, Гедыміна, Жыгімонта. В. Ластоўскі піша пра дзяржаўнасць беларускай мовы ў ВКЛ: “Паўтары сотні гадоў пражылі з сабой беларусы і літвіны ў адной дзяржаве, быццам сям’я ў адной хаце. За гэты час лепей пазналі адны адных і лепей пачалі адны адных шанаваць. Літоўскія князі навучыліся мовы беларускай, беларускай граматы, пісалі ўсё па-беларуску і гаварылі ў сябе дома і ў княжнай радзе па-беларуску” [6, с. 153]. Вітаўт ў В. Ластоўскага супрацьпастаўляецца Ягаўлу як носьбіту польскіх інтарэсаў. Трэба адзначыць, што не ўсе погляды В. Ластоўскага на гісторыю з’яўляюцца строга навуковымі.

Сярод гісторыка-культурных персаналій В. Ластоўскі называе Ефрасінню Полацкую, Рагвалода, Рагнеду, князя Барыса, Усяслава Чарадзея, Ізяслава, Вітаўта, Ягайлу, Гедыміна, Жыгімонта. М. Гарэцкі ўзгадвае Скарыну, К. Каліноўскага.

У 1920–30-я гады актуалізуюцца постаці К. Каліноўскага (драма «Кастусь Каліноўскі» Е. Міровіча, паэма “Каліноўскі” Максіма Танка), Ф. Скарыны (“Скарынін сын з Полацка” М. Грамыкі, аповесць “Францішак Скарына” С. Хурсіка). Галоўным героем вершаванага драматычнага абразка В. Ластоўскага “Адзінокі” з’яўляецца Ф. Скарына. Кузьма Чорны ўзгадвае нацыянальна-вызваленчае паўстанне пад кіраўніцтвам К. Каліноўскага, закрыццё манастыроў, што дапамагалі паўстанцам: “Гэты кляштар, пасля паўстання шэсцьдзсят трэцяга года, расійская імперская ўлада скасавала” [10, с. 299].

У літаратуры першай трэці ХХ стагоддзя афармляецца міф пакутаў. Беларуская літаратура не магла абмінуць стрэсавай сітуацыі апошніх стагоддзяў. Нашымі пісьменнікамі глыбока асэнсаваны драматызм і трагізм нацыянальнай гісторыі, трагізм нацыянальнага быцця, крызіснае самапачуванне асобы.

На трагічным характары беларускай гісторыі акцэнт у ўвагу Змітрак Бядуля ў аповесці “У дрымучых лясах”. Пастух Юстын распавядае пра прыгон, вайну са шведамі, вайну 1812 года, паўстанне 1863 года: “Я ад яго атрымаў першыя лекцыі па гісторыі. Ён аповядаў мне пра паход Напалеона ў 1812 годзе. <...> Дзед Юстын паказаў мне курган, дзе былі пахаваны некалькі дзесяткаў французскіх салдат. <...> Нямала ён гаварыў пра паўстанне 1863 года. <...> Ён мне аповядаў пра бітву Пятра I са шведамі ў нашай мясцовасці” [11, с. 525].

М. Гарэцкі ў сваіх творах імкнецца тыпізаваць жыццё беларусаў на працягу значнага адрэзку часу. Адной з праблем роздумаў пісьменніка выступае праблема негатыўнага ўплыву на светаадчуванне чалавека прыгоннага права (кніга “Досвіткі”).

Такім чынам, В. Ластоўскі “залаты век” Беларусі звязвае з Полацкім княствам, у М. Гарэцкага “залаты век” атаясамліваецца з росквітам беларускай культуры ў часы Вялікага Княства Літоўскага, у прозе Якуба Коласа, Кузьмы Чорнага, М. Зарэцкага, Лукаша Калюгі, Змітрака Бядулі ўзгадкі пра «залаты век» адсутнічаюць, пісьменнікі не вылучаюць нейкага перыяду ў беларускай гісторыі, які мог бы прэтэндаваць на статус ідэальнага.

Спіс літаратуры

1 Барт, Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика : пер. с фр. / Р. Барт. – сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Издательская группа “Прогресс”, “Универс”, 1994. – 616 с.

2 Андерсон, Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Б. Андерсон. / пер. с англ. В. Николаева. – М. : “КАНОН-пресс-Ц”, “Кучково поле”, 2001. – 288 с.

3 Сміт, Энтані Д. Нацыяналізм у дваццатым стагоддзі / Э. Сміт. – Мінск : Беларускі Фонд Сораса, 1995. – 272 с.

4 Бабкоў, І. Генэалёгія беларускай ідэі : уводзіны / І. Бабкоў // Фрагмэнты. – 1996. – № 1. – С. 39–43.

5 Лёсік, Я. Збор твораў / Я. Лёсік. Уклад., прадм. і камент. А. Жынкін. – Мінск : Выд. Логвінаў, 2003. – 396 с.

6 Ластоўскі, В. Выбраныя творы / В. Ластоўскі. Уклад., прадмова і камент. Я. Янушкевіча. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 1997 – 512 с.

7 Луцкевіч, А. Выбраныя творы : праблемы культуры, літаратуры і мастацтва / А. Луцкевіч ; уклад., прадм., камент., індэкс імёнаў, пер. з пол. і ням. А. Сідарэвіча. – Мінск : Кнігазбор, 2006. – 460 с.

8 Васючэнка, П. Адлюстраванні першатвора : Літаратура ў філалагеммах і пятрогліфах / П. Васючэнка. – Мінск : І. П. Логвінаў, 2004. – 144 с.

9 Гарэцкі, М. Збор твораў : у 4 т. / М. Гарэцкі. – Мінск : Маст. літ., 1985. – Т. 2 : Аповесці. Драматычныя абразкі. – 416 с.

10 Чорны, К. Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. – Мінск : Маст. літ., 1973. – Т. 4 : Аповесці “Лявон Бушмар”, “Вясна”, раманы “Ідзі, ідзі”, “Бацькаўшчына”. – 485 с.

11 Бядуля, Зм. Збор твораў : у 4 т. / Змітрок Бядуля. – Мінск : Дзяржаўнае выдавецтва БССР, 1953. – Т. 4 : Язэп Крушынскі. У дрымучых лясах. – 576 с.

УДК 821.161.3

Г.-Б. КОЛЕР

(г. Ольдэнбург, Ун-т імя Карла фон Асецкага)

П. І. НАВУМЕНКА

(г. Мінск, БДУ)

РЭКАНСТРУКЦЫЯ ЛІТАРАТУРНАГА РЫНКУ ПЕРШАЙ ТРЭЦІ ХХ СТАГОДДЗЯ: СТВАРЭННЕ СІМВАЛІЧНАГА ПРАДУКТУ І ПРАВІЛЫ “ГАНДЛЮ”

Гэты даклад з’яўляецца вынікам прац над зборнікам архіўных матэрыялаў, на базе якіх робіцца спроба рэканструяваць літаратурную сістэму і літаратурны рынак першай трэці ХХ-га стагоддзя.¹ Першая частка прысвечана нарматыўнаму сектару сістэмы, гэта значыць нарматыўным дакументам, якімі на працягу першых трох дзесяцігоддзяў ХХ-га стагоддзя рэгулюецца літаратурная прадукцыя і літаратурны “гандаль”. Другая частка абапіраецца на архіўныя дакументы розных літаратурных арганізацый і дзеячоў таго ж перыяду.

1. Літаратурная сістэма “паміж” рынкам і дзяржавай

Спроба рэканструявання літаратурнай сістэмы ў першай трэці ХХ-га стагоддзя спасылаецца, у першую чаргу, на два тэарэтычныя падыходы. Першы з іх, канцэпцыя “рынку сімвалічных прадуктаў” (“market of symbolic goods”; [1]), улічвае той факт, што ў дачыненні да мастацкіх (літаратурных) прадуктаў мы маем справу не столькі з *матэрыяльнай*, колькі з *сімвалічнай* каштоўнасцю. Гэтая апошняя хаця б часткова пераносіцца ў матэрыяльна-графавую логіку “рынка” і, такім чынам, існуе паралельна ў дзвюх іпастасях [1, с. 141 passim]. Другі падыход – гэта распрацаваная на базе прац Бурдзье [1] мадэль літаратурнага поля як поля, у якім вытвараецца і ажыццяўляецца як матэрыяльная (*напісанне* літаратурнага твора і яго *выданне*) так і сімвалічная (вытварэнне спецыфічнай *каштоўнасці* пэўнага твора і аўтара літаратурнай крытыкай, адукацыйнай сістэмай, літаратуразнаўствам і г. д.) прадукцыя [2].

¹ Праца з’яўляецца часткай міжнароднага беларуска-нямецкага навуковага праекта, фінансаванага нямецкім фондам ДФГ. У праекце даследуецца статус “аўтаномнасці” беларускага літаратурнага поля на розных этапах развіцця ў сістэматычна-тыпалагічным ракурсе.

З агульнай перспектывы, варта глядзець на “літаратурную сістэму” як на сістэму, якая стаіць якраз *паміж* “рынкам” у прамым сэнсе (з улікам таго, што літаратура прадаецца і купляецца, што людзі, якія ўдзельнічаюць у гэтай справе, “жывуць” з літаратуры або страцяць на яе грошы), з аднаго боку, і “дзяржавай”, з другога боку (з улікам таго, што літаратурны рынак, у першую чаргу, функцыянуе ў рамках дзяржаўнай сістэмы, якая ў розных адносінах вызначае “правілы гульні”) [4].

У гістарычнай перспектыве гэтая пазіцыя “паміж” у розных гістарычных “сацыя-палітычных канфігурацыях” па-рознаму спрыяла самастойнаму развіццю літаратурнай сістэмы: калі ў XIX-м стагоддзі літаратура магла пазбавіцца ад празмернага ўплыву і ціску з боку дзяржавы менавіта з дапамогай рынку, то сёння, насамрэч у “ультра-ліберальных канфігурацыях”, дзяржава стала “галоўным мецэнатам” мастацкай літаратуры, абараняючы яе ад празмернай жорсткасці масавага літаратурнага рынку [4, с. 460].

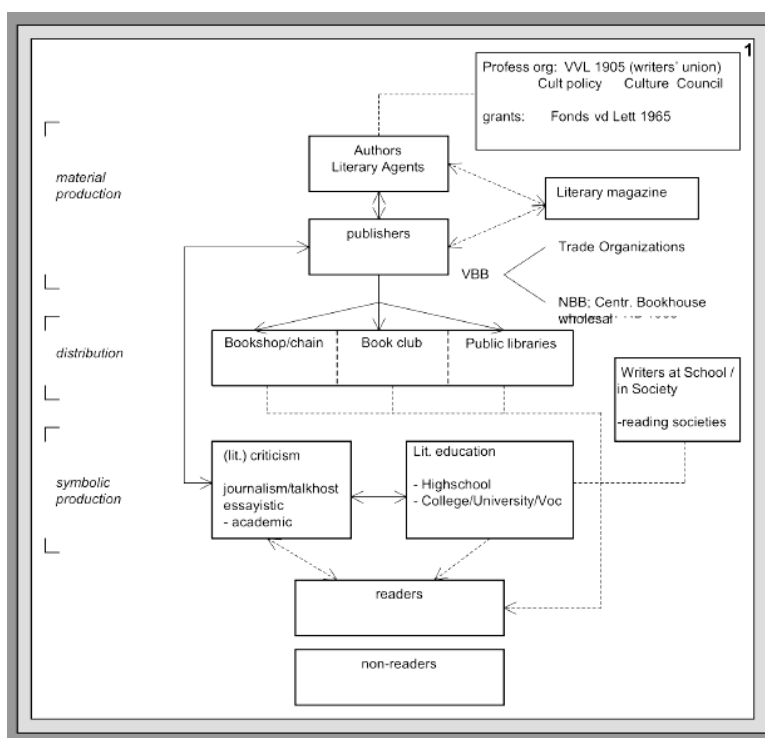


Рисунок 1 – Схема 1 [3, с. 25]

Такім чынам, рэканструкцыя літаратурнай сістэмы ў Беларусі ў першай трэці XX-га стагоддзя дазваляе даць адказ на пытанне, ці беларуская літаратура ўпісваецца ў вызначаны Сапіро алгарытм і, у выніку, лепш асэнсаваць спецыфічнасць або заканамернасць гэтай літаратуры ў дачыненні да яе “аўтанамізацыі”².

2. Правілы “гандлю”: нарматыўныя рамкі

Рэканструкцыя нарматыўных сістэм, у межах якіх дзейнічае аўтар, выданне, кнігадрук і г. д., абсправаецца на збор указаў, пастанаў і законаў, якімі рэгулюецца прадукцыя і дыстрыбуцыя літаратурных твораў у розных “фазах” нашага перыяду. Адназначна, “фазы”, пра якія тут ідзе гаворка, залежныя ад зменлівых палітычных уладаў, сістэм і іх

² Пытанні наконт таго, што кім і дзе выдавалася, якім тыражом і чаму, на які кошт кніга прадавалася і кім кошт фіксаваўся, дзе і якім чынам кніга прадавалася, хто быў яе пакупніком і г. д. – гэта якраз пытанні не чыста “тэхнічныя”, але пытанні, якія з’яўляюцца канкрэтнымі параметрамі ў дачыненні да інстытуцыянальнага становішча літаратуры “паміж” рынкам і дзяржавай. У перспектыве гаворка ідзе пра выкарыстанне напрацовак зборніка ў далейшых сумесных планах – пра “Гісторыю” ў тым сэнсе, у якім бачаць яе будучыя асобы сучаснага літаратуразнаўцы.

“патрабаваннѣ” ад літаратуры або іх “прэтэнзій” да яе. Маюцца тут на ўвазе не “фазы” ў якасці “стылістычных фармацый”, а ў якасці часавых адрэзкаў, калі дзейнічаюць канкрэтныя юрыдычныя і прагматычныя “правілы гульні” (уключаючы цэнзуру).³

2.1. Фаза 1: 1905–1915 гг.

На гэтым этапе “станаўлення” беларускай літаратурнай сістэмы не зусім карэктна гаварыць аб мове, друку, цэнзуры і аўтарскім праве як аб аднолькава значных і “сінхронных” для гэтай сістэмы элементах. Яны не роўныя; за выключэннем цэнзуры, якая інстытуцыянальна замацаваная, усе згаданыя элементы літаратурнай сістэмы ў гэты перыяд у стадыі *развіцця*, прытым асінхроннага і зменлівага. Але, безумоўна, усе яны моцна звязаныя паміж сабой і дэтэрмінуюць адзін аднаго.

Перадумовай новай нарматывістыкі, якая зрабіла магчымым фарміраванне літаратурнай сістэмы, перыядычнага друку і кнігавыдання, становіцца мова – спачатку гэта дазвол на выкладанне на мясцовых мовах (Указ ад 12 снежня 1904 года [5, с. 1198]), а потым адмена “празмерных абмежаванняў пры выкарыстанні мясцовых моў” (Указ ад 1 мая 1905 года [6]) – галоўны крок да легальнага існавання беларускай літаратуры ва ўсіх відах друку, фактычна “вяртанне яе з эміграцыі” (Аўстра-Венгрыі, Нямеччыны і інш.). Гэтыя сціплыя па аб’ёме дакументы маюць велізарнае значэнне для Беларусі, Украіны або Прыбалтыйскіх частак Расійскай імперыі: яны зрабілі магчымым стварэнне выдавецкіх суполак, перыёдыкі, кнігагандлю, выдання мастацкай літаратуры ў друкарнях.

Законы і ўказы ў гэтай першай фазе маюць прамыя нормы дзеяння, ясныя фармулёўкі і механізм (у чым галоўнае адрозненне, напрыклад, ад савецкага часу). Нарэшце, ніводны закон ці ўказ 1905–1915 гг. не закранае *эканамічных* асноў існавання выдання або друкарні. Выключэнне – першая ластаўка сродкаў эканамічнага ўціску на друк і прэсу – указ 1906 года аб цэнзуры.⁴

Указ ад 24 лістапада 1905 [8] максімальна спрашчае парадак заяўлення, рэгістрацыі і дзейнасці перыядычнага выдання, досыць сістэмна прапісвае ягоня ўзаемаадносіны з уладай і цэнзурай. “Правілы гульні і гандлю” дастаткова ясныя і празрыстыя, адносна простыя. Эканамічныя, у тым ліку спонсарскія аспекты, а таксама ўзаемаадносіны аўтар–выдавец практычна не рэгулююцца, дзейнічаюць ранейшыя нормы, сфарміраваныя ў наборы ўказаў і палажэнняў яшчэ XIX стагоддзя; у асноўным усё рэгулюецца *выдавецкім дагаворам*. Характэрна тое, што кіраваць выданнем можа толькі расійскі падданы (адказная асоба мусіць быць у полі дзеяння расійскай юрысдыкцыі). Але эканамічныя аспекты дзейнасці не прапісаныя, не рэгулююцца, як можна меркаваць з тых дакументаў, якія ёсць: *эканамічныя правілы гульні максімальна простыя*.

Цэнзура пасля 1905 года страчвае галоўны рэгуляцыйны механізм, які таксама плённа адаб’ецца на фарміраванні літаратурнай сістэмы, – папярэдняю цэнзуру. У цэнзурны камітэт заносіцца ўжо аддрукаваныя выданні, якія правяраюцца, у залежнасці ад аб’ёму выдання (перыядычнага або кніжнага), ад 2-х да 7 дзён, і толькі потым можа накладацца арышт. Значэнне гэтай нормы (а таксама параўнанне з савецкай і папярэдняй) велізарнае, таму што гэта дае магчымасць існаваць тэксту ў друкаваным выглядзе, матэрыялізавацца, нягледзячы на прыхамаці або тэндэнцыйнасць цэнзара.⁵ Другая важнейшая рыса, якая зноў жа моцна паўплывала на літаратурную сістэму: вердыкты цэнзуры маюць толькі папярэдняе значэнне, цэнзура не можа прыпыніць выхад выдання ў цэлым, забараніць яго і г. д. Не прапісаная

³ У перспектыве, мы паспрабуем паказаць, як змены нарматываў, якія адбываюцца ад фазы да фазы, паўдзейнічалі на канкрэтныя абрысы і змест літаратурных фаз перыяду, хаця фазы, з літаратурна-гістарыяграфічнага пункту гледжання, вызначаюцца якраз не нарматываў, а параметрамі літаратурных твораў, руху і працэсу, унутры якіх яны існуюць.

⁴ Гэты ўказ фармальна адмяняе папярэдняю цэнзуру, але фактычна цэнзурныя камітэты і ўстановы “пераіменуюцца” і на іншых узроўнях дзейнічаюць далей [7].

⁵ Аднак, адмена папярэдняй цэнзуры значна павялічвае якраз *эканамічную рызыку* выдаўца, “for whom it is more costly to have a book forbidden after publication” [4, с. 443].

паўторнасць парушэнняў як падстава для ўзмацнення санкцый. І, самае галоўнае, канчатковы вердыкт выносіць не цэнзура, ён выносіцца праз суд, і канчатковае рашэнне аб цэнзуры і санкцыях таксама прымае толькі суд. Самавольства цэнзара такім чынам абмяжоўваецца, але сама літаратурная сістэма падпарадкоўваецца інстытуцыі юрыдычнай сістэмы.

У выніку, дзеянне цэнзуры становіцца аднамомантным і вузканакіраваным: забарона аднаго выдання або купюры ў перыёдыцы не маюць доўгатэрміновых наступстваў для друкарні або выдання, не прымушаюць каардынаваць выдавецкую або рэдактарскую дзейнасць. Цэнзура скіраваная супраць рэдактара і выдання ў плане абмежавання выхаду ў друк або турэмнага зняволення (па рашэнні суда) і, вельмі абмежавана, у плане прыпынення дзейнасці перыядычнага выдання (зноў жа праз суд). Менавіта гэта прывядзе да мадэрнізацыі цэнзурных нормаў, да з’яўлення моцнай пазіцыі эканамічных санкцый – але зноў жа, супраць *выдаўца*. Персанальная адказнасць *аўтара* прапісана вельмі слаба.⁶

Усё гэта сфарміравала досыць ліберальнае цэнзурнае поле, некамафортнае для палітычнай барацьбы, але абсалютна прымальнае для сістэмы мастацкай літаратуры ў вузкім сэнсе.

Указ ад 24 красавіка 1906 [7] года ўводзіць правілы *кнігадрукавання*, якія, як і ў выпадку з перыядычным друкам, даволі ясныя, празрыстыя і простыя, але асноўная ўвага ізноў жа ўдзелена механізму цэнзуравання. Пасля 1906 года, паўторымся, цяжар эканамічных санкцый кладзецца на друкарні, але для беларускай літаратурнай сістэмы гэта, наколькі мы ведаем, вялікага негатыўнага значэння не мае. Затое прымушае задумацца над тым – ці не звязана паспяховае дзеянне выдавецкіх суполак у Пецяярбургу (“Загляне сонца...” і прыватнае выдавецтва Грыневіча) з тым, што якраз там цяжка было менавіта з-за моўнага фактара ацаніць цэнзурную небяспечнасць выдання?⁷

Аўтарскае права да 1911 года спачатку разглядаецца толькі як маёмаснае права.⁸ Характэрна – да 1911 захоўваецца старая норма, што аўтарскае права можа быць страчана пры цэнзурных парушэннях. І толькі ў законе 1911 года аўтарскае права дзеліцца на эканамічны, маёмасны і інтэлектуальны складнікі, рэгулюецца права перадачы, наследвання, выдавецкі кантракт, а таксама пазначана, што яно не можа быць аб’ектам спагнання або пазбаўлення [10].

Палажэнні аб ваеннай цэнзуры 1914 года досыць ліберальныя, яны тычацца ў асноўным звестак вайсковага характару, якія не павінны быць агалошаны ў перыёдыцы і кніжных выданнях [11].

У цэлым нарматыўная сістэма, што рэгулюе літаратурную сістэму, у сярэднім адпавядае еўрапейскім узорам гэтага часу і дае магчымасць літаратуры функцыянаваць і развівацца – за выключэннем спецыфічнага, гіпертрафіраванага цэнзурнага механізма, які, аднак, мае больш выразную палітычную накіраванасць і абмяжоўвае беларускую літаратуру больш у менавіта гэтых пытаннях. І, самае галоўнае, сістэма нарматыўных актаў 1905–1915 гадоў становіцца тым крытэрыям, сістэмай, эталонам і кропкай адліку, адносна якой будучы ацэньвацца нарматыўныя сістэмы іншых фазаў. Менавіта таму ёй аддадзена так шмат увагі.

2.2. Фаза 2: 1915–1921 гг.

Сістэма ў гэтай фазе хісткая, прэкарная і пераменлівая. Яна, між іншым, вызначаецца малой колькасцю не толькі архіўных, але таксама і нарматыўных дакументаў у дачыненні да літаратуры.

⁶ Менавіта ў гэтым кірунку цэнзура паспрабуе часткова вярнуць страчаныя пазіцыі (Указы ад 18 сакавіка [9] і 24 красавіка 1906 года [7]), калі асноўны цяжар фінансавых санкцый пераносіцца на *друкарні*, што зробіць эканамічны фактар цэнтральным і будзе мець свае негатыўныя наступствы.

⁷ Нельга забывацца пра тое, што, напрыклад, ініцыятарам цэнзурнага перагляду *Жалейкі* ў 1908-м годзе быў менавіта Віленскі, а не Пецяярбургскі цэнзурны камітэт.

⁸ 1911 – год прыняцця закона аб аўтарскім праве, заснаванага на адпаведным нямецкім законе (рэдакцыі 1901 і 1907 года) і на палажэннях Бернскай канвенцыі, Расіяй не падпісанай.

Перш за ўсё – ужо намеціўся той алгарытм паралельнага і прэкарнага існавання, які будзе суправаджаць беларускую літаратуру ажно да канца гэтай фазы. Разарванасць літаратуры на вобласць “Обер ост” [12] і частку, што засталася ў складзе Расіі, праграмуе, па сутнасці, будучую разарванасць на заходнюю і ўсходнюю частку, групіруе дзве часткі літаратурных сілаў па розных бакі ўжо намечанай дэмаркацыйнай лініі.

Ваенная цэнзура па два бакі моцна не закранае літаратурную сістэму, але нямецкая – больш лагодная [13; пар. 14, 15]. Але ў прынцыпе дастаткова ліберальныя для літаратуры абедзве. На жаль, крайняя нестабільнасць, звязаная з пастаяннай пераменаў палітычнай улады ў перыядзе з 1917 да 1921, дазваляе існаваць пераважна перыёды ды ствараць навучальныя дапаможнікі, скіраваныя больш у будучую, мірную эпоху. Нарматыўная база БНР, прапрацаваная і досыць універсальная, на жаль, практычна не функцыянуе [16].

2.3. Фаза 3: 1921–1939 гг.

2.3.1. Заходнебеларуская сістэма (да 1931)

Першае, што бачыцца, – цэнзура практычна неўнармаваная. Канстытуцыя і законы, спісанія, па сутнасці, з узораў Расійскай імперыі, трактуюцца досыць вольна, з “прапольскім” акцэнтам. Заяўленая свабода друку для нацменшасцяў Рэчы Паспалітай II [17] практычна не выконваецца, асабліва калі ёсць хоць мінімальны палітызацыя выдання – а яна ў эпоху празмернай палітызаванасці назіраецца амаль ў любым літаратурным творы і выданні. Адміністрацыйная практыка скіраваная на ўдушванне беларускіх выданняў [пар. 18], але, мусім зазначыць, па прынцыпе – дзейнае спараджае супрацьдзейнае.

Цэнзура працуе ў асноўным супраць перыёдыкі, “нейтральнае кнігавыданне” амаль не закранаецца (прыклад таму дзейнасць БВТ). Асноўным механізмам цэнзуры становіцца адміністрацыйна-эканамічны [пар. 19, с. 74–76]. Да цэнзурнага кантролю падключана тайная паліцыя. Палітызаванасць беларускай прэсы правакуе ўзмоцнены кантроль – 99% беларускай прэсы “анты...” у дачыненні да нацыянальнай і сацыяльнай палітыкі польскіх уладаў, да таго ж адчувальна “нябачная рука” савецкіх спецслужбаў у накіраванні дзейнасці і фінансаванні заходнебеларускіх выданняў – і атрымоўваецца замкнёнае кола. Празмерны кантроль правакуе палітызацыю – і наадварот.

Кнігадрук і гандаль паказваюць на магчымасць альтэрнатывы ва ўзаемаадносінах “літаратура–палітычная сістэма”, але рэалізуецца гэтая альтэрнатыва больш-менш толькі ў 1930-я гады. Такім чынам, галоўная рыса – неадпаведнае “нарматыве” функцыянаванне польскіх цэнзурных органаў. Закон гаворыць адно, практыка дэманструе іншае.

2.3.2. Савецкая Беларусь

Нарматыва гэтай фазы ў савецкай сістэме скіраваная на *арганізацыю інстытуцый* (універсітэт, дзяржаўныя выдавецтвы, тэатры, бібліятэкі і г. д.) і на *сістэматызацыю кантролю* (дзяржаўная рэгістрацыя і кантроль выданняў, друку, перыёдыкі і г. д.). Вельмі багатая колькасць нарматыва на ўзроўні менавіта пастаноў, інструкцый, рашэнняў і г. д., якія лёгка “мадэрнізуюцца”, а не законаў, якіяносяць больш фундаментальны характар, больш ясныя і адкрытыя. Датуемыя выданні, якія цалкам пад кантролем. Такім чынам, у гэтай фазе нарматыва дае моцны імпульс у пачатку і стане магутным тормазам у канцы [пар. 20].

Кантроль літаратуры праз тайную паліцыю (НКВС), рэгістрацыя выданняў, з’езды, заяўка на арганізацыю і г. д. – у значнай ступені родніць савецкую сістэму с паралельнай “польскай”, толькі ў ёй гэты кантроль становіцца нарматыўна і інстытуцыянальна замацаваным [пар. 21]. Цэнзура – Галоўліт, Галоўрэпертам, Камітэт па справах друку – становяцца вяршыннымі інстытуцыямі ў рэгуляванні ўсёй літаратурнай сістэмы пры фармальнай інстытуцыянальнай другаснасці іх [22].

Пастанова ЦК – апошняя інстанцыя нарматывы, па сутнасці, падмяняе закон, але мае зусім не юрыдычны характар узнікнення і дзейнасці. Гэта вельмі флексібельныя і неадназначныя нарматыўныя акты з магчымасцю “вольнай” трактоўкі. *Іерархія нарматывы*

наступная: пастановы ЦК – інструкцыі тайнай паліцыі – бягучыя пастановы цэнзуры. Непрапісанасць і “ўнутранасць правілаў” – спараджэнне ўнутранай цэнзуры. Іерархія Масквы як вышэйшай інстанцыі абсалютная, яна ахоплівае ўсе аспекты дзейнасці літаратурнай сістэмы, ад аўтарскіх ставак да існавання літаб’яднанняў. Адпаведна, кантрольныя органы дамінуюць над інстытуцыямі літаратурнай сістэмы: галоўныя рэгулятары працэсу і яго механізмаў – Галоўліт РСФСР і БССР.

Уводзіца персаніфікаваная адказнасць аўтара за літаратурны тэкст – нароўні з рэдактарам выдання і друкарні. Аўтарскае права ў фазе моцна зарэгуляванае ў эканамічным аспекце – стаўкі, ганарары, датацыі рэгулююцца дзяржаўнымі органамі з цэнтра [23, 24].

3. Рэканструкцыя на базе архіўных матэрыялаў⁹

Методыка, якой кіруецца праект рэканструкцыі літаратурнай сістэмы на базе архіўных матэрыялаў, карыстаецца інструментамі з галіны лічбавых гуманітарных навук (*digital humanities*) [25].¹⁰

На базе вызначаных намі крытэрыяў і параметраў папярэдняга адбору мы атрымалі спісы архіўных матэрыялаў, наяўных у БДАМЛІМ. У выніку першай выбаркі з гэтых спісаў наш зыходны корпус складаецца з прыблізна 2300 сканаў, якія прадстаўляюць каля 1400 дакументаў.¹¹

Базавыя дадзеныя (“пашпартызацыю”) усіх дакументаў і папярэдня аналітычныя параметры кожнага з іх былі ўведзены ў праграму *access*,¹² што дазволіла больш-менш сістэматычнае і адначасова флексібельнае групіраванне нашых матэрыялаў (напрыклад: пераглядзець усе дакументы пэўнага года, або пэўнай арганізацыі, або пэўнага тыпу і г. д.).

Графік 1 паказвае колькаснае размеркаванне выбраных намі ў дадзены момант дакументаў ($n = 568$) па “арганізацыях” і такім чынам паказвае, якія арганізацыі пры рэканструкцыі літаратурнай сістэмы з’яўляюцца самымі рэпрэзентатыўнымі.¹³

⁹ Заўвага: Пададзеныя ў гэтым раздзеле графікі базіруюцца на яшчэ не канчаткова апрацаваным матэрыяле; яны з’яўляюцца папярэднімі і маюць ілюстрацыйную функцыю, паказваючы тэндэнцыі.

¹⁰ Галоўны партнёр фінансаванага нямецкім фондам ДФГ праекта – Беларускі Дзяржаўны Архіў-Музей Літаратуры і Мастацтва.

¹¹ Самымі рэlevantнымі для праекта аказаліся фонды 3, 66, 81 і 225 БДАМЛІМ і, у дадатку, фонд 4 НАРБ.

¹² Microsoft Access Database Program – рэляцыйная сістэма кіравання базамі дадзеных, якая выкарыстоўваецца намі перадусім з мэтай эфектыўнай сістэматызацыі вялікай колькасці і разнастайнасці матэрыялу. Перавага гэтай праграмы ў магчымасці непасрэднага далучэння саміх дакументаў да базы дадзеных, што дазваляе непасрэдна перайсці ад апісання дакумента ў табліцы да самога дакумента. Такім чынам, мы маем магчымасць сістэматычна аналізаваць нашыя дакументы і іх “фільтраваць”. Для самога аналізу асобных дакументаў, аднак, праграма дапамогі не прадстаўляе.

¹³ Графік утрымлівае толькі тыя арганізацыі, пра якія пакуль што было выбрана *больш трох* дакументаў. Выбарка папярэдня, матэрыял з НАРБ, які датычыць, напрыклад, БДВ (Беларускага Дзяржаўнага Выдавецтва), Галоўліта, ЦК КП(б)Б, яшчэ не апрацаваны.

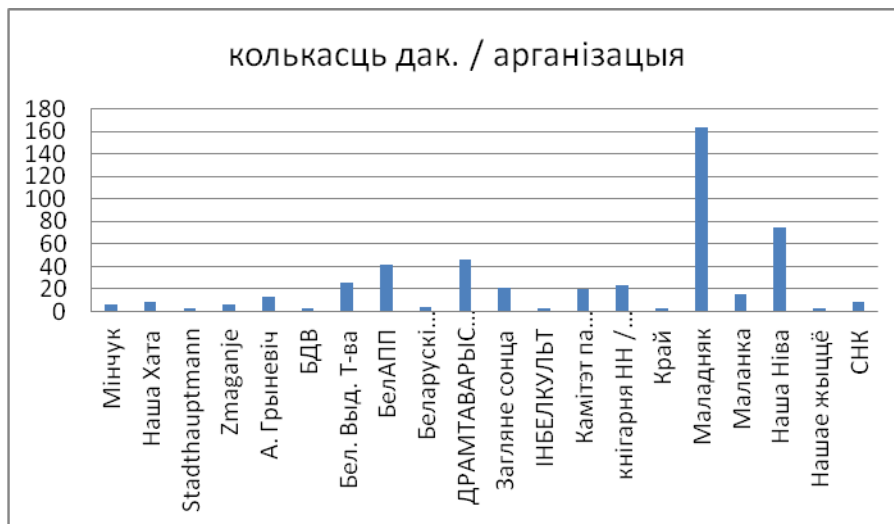


Рисунок 2 – Графік 1

Асабліва цікава тое, што сам статыстычны “профіль” матэрыялу – напрыклад, празмерная наяўнасць або адсутнасць дакументаў у дачыненні да пэўнага параметра ў дадзенай фазе – паказальная: яна дазваляе сфармуляваць калі не папярэднія высновы, то хаця б гіпотэзы для аналізу. Пра гэта пераканаўча сведчыць Графік 2 (n = 568):

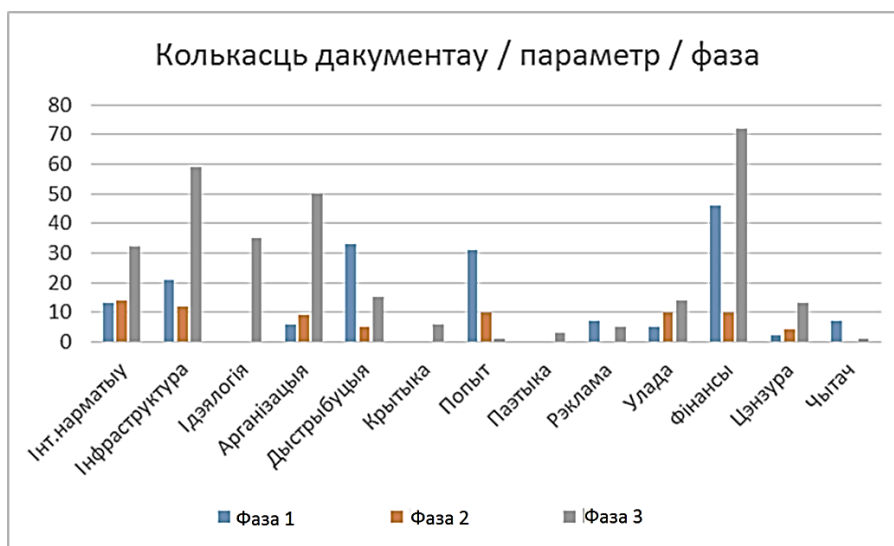


Рисунок 3 – Графік 2

Адсутнасць дакументаў пра літаратурную крытыку і пра паэтыку ў першай і другой фазе ўказвае, магчыма, не на адсутнасць літаратурнай крытыкі і прафесійных літаратурных дыскусій [пар. 26], але на тое, што яны ў сістэме не інстытуцыянальна замацаваныя. З іншага боку, колькасць дакументаў пра дыстрыбуцыю, пра попыт і пра чытача ў першай фазе гаворыць пра арыентаванасць ранняга рынку на спажываўца, пра цесныя сувязі літаратурнай прадукцыі і дыстрыбуцыі з адрасатам [пар. 27].

З таго ж колькаснага пункту гледжання трэцяя фаза ў БССР характарызуецца амаль што поўнай адсутнасцю чытача-спажываўца і попыту, з аднаго боку, і яўнай перавагай дакументаў, звязаных з унутраным нарматывам, інфраструктурай, арганізацыяй і з ідэалогіяй. Гэта ўказвае на гіпертрафіраваную арганізацыю сістэмы, якая, аднак, накіраваная не столькі на спажываўца, колькі на стымуляванне і, паступова, рэгуляванне літаратурнай прадукцыі.

Што тычыцца другой фазы і трэчай фазы ў Заходняй Беларусі, то сфармуляваць канкрэтныя гіпотэзы на базе гэтага графіка не ўдасца. Выглядае, як быццам мы маем справу з даволі ўраўнаважаным рынкам, але па самой справы мы ведаем, што гэта не зусім так.

У перспектыве агульных “высноў” з выяўленага архіўнага матэрыялу трэба адразу агаворвацца. Зразумела, што праца з архіўнымі матэрыяламі – гэта праца з фрагментамі. Нават у тым выпадку, каб мы ўключылі ў нашу працу ўсе рэlevantныя матэрыялы ўсіх архіваў у Беларусі, у Літве і ў Расіі, мы б усё роўна атрымалі, у лепшым выпадку, больш поўны, але тым не менш фрагментарны малюнак. Але па-першае, у нас ёсць матэрыялы менавіта самых рэпрэзентатыўных арганізацый і ўстаноў нашага перыяду і, па-другое, ёсць спадчына тых, хто раней працаваў з архіўнымі матэрыяламі (напрыклад, Александровіч [28, 29]; Барысенка/Мушынскі [30]; Платонаў [31, 32, 33, 34]; Коршук/Платонаў [35]; Селяменеў/Скалабан [36]; Сумко [37, 38]). У выніку складаецца “мазаіка” хай з белымі плямамі, але якая ўсё роўна дае ўяўленне пра тое, як гэта выглядала.

Такім чынам, наяўны матэрыял сведчыць пра тое, што прадукцыя – матэрыяльная і сімвалічная, дыстрыбуцыя і спажыванне ў Беларусі (у гістарычна флексібельным разуменні) ажыццяўляюцца ў трох фазах, якія адрозніваюцца не толькі па нарматыўных сістэмах, у рамках якіх яны функцыянуюць, а менавіта *па самім функцыянаванні*, пра што вельмі выразна сведчаць змены ў тыпах дакументаў:

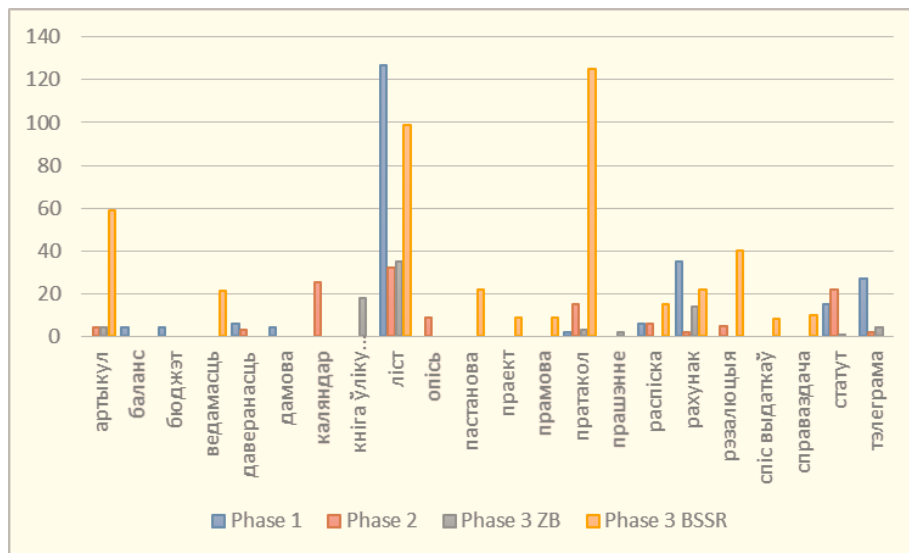


Рисунок 4 – Графік 3

Калі першая фаза характарызуецца лістамі, тэлеграмамі, статутамі і рахункамі, што сведчыць пра тое, што арганізацыі самі займаліся ўсімі рэlevantнымі справамі, то літаратурная сістэма ў БССР вызначаецца перадусім, разам з лістамі, пратаколамі, пастановамі, рэзалюцыямі, артыкуламі і справаздачамі, што ўказвае на моцную арганізацыйную інфраструктуру, якая ахоплівае і сімвалічную прадукцыю (крытыку). Вопісы, пратаколы і статуты ў другой фазе сведчаць пра спробу інстытуцыянальнага замацавання, а для Заходняй Беларусі паказальна тое, што, з выключэннем лістоў, немагчыма вылучаць характэрныя тыпы дакументаў: сістэма працуе, калі можна так сказаць, у падполлі [18].

Безумоўна, нельга абсалютызаваць вылучаныя фазы, бо разам са зменлівымі перадумовамі і спосабамі функцыянавання ёсць і “чырвоныя ніткі” – канкрэтныя людзі і творы. Але тым не менш: матэрыял выразна паказвае менавіта, як канкрэтныя людзі мяняюць стратэгіі дзеяння, і як канкрэтныя творы “рухаюцца” ў літаратурнай прасторы, часам набываючы, а часам страчваючы вагу, аж да іх знікнення з рынку.

3.1. Фаза 1: станаўленне рынку: нізкі ўзровень інстытуцыянальнага замацавання

Першая, так званая “нашаніўская фаза” характарызуецца плуралістычнымі формамі арганізацыі. У гэтай фазе суіснуюць і супрацоўнічаюць розныя па форме арганізацыі, якія супрацоўнічаюць з рознымі друкарнямі і тыпаграфіямі. Калі, напрыклад, “Загляне сонца і ў нашэ ваконца” існуе як “выдавецкая суполка” на *кааператыўнай аснове прыватнага таварыства* (з рэгулярнымі абавязковымі і добраахвотнымі фінансавымі ўзносамі сяброў у асноўны “капітал” суполкі) і займаецца выключна выданнем кніг, выдавецтва Антона Грыневіча працуе на *прыватна-унітарнай* базе, і Грыневіч як уладальнік выдавецтва працуе выключна з уласным капіталам (і адпаведнай рызыкай). Абодва тыпы – як выдавецкая суполка, так і прыватнае выдавецтва – у пэўнай меры “залежныя” ад *Нашай нівы*, якая своеасаблівым спосабам аб’ядноўвае а) газету, б) кнігарню, в) каардынацыю дыстрыбуцыі, часцей усяго даючы выданні на камісію і г) выдавецтва, і, фактычна, працуе ў якасці таго, што мы сёння называем “канцэрнам” (*холдынг*). Паколькі *Наша ніва* падтрымліваецца мецэнатамі і добраахвотнымі ўзносамі або крэдытамі (напр., з боку польскага бізнесмена Нагродзкага; [39, с. 377]), можна сказаць, што ў фазе станаўлення рынку любая арганізацыйная форма з’яўляецца працаздольнай, але толькі пры дапамозе *фактара добраахвотнага “non-profit”*. На літаратурную справу ў гэты час можна страціць грошы, але іх зарабляць пакуль што немагчыма: балансы ў лепшым выпадку не ў мінусе [28, с. 245].

Аднак, у рамках агульнай “слабасці” толькі што пачынаючага рынку арганізацыі выяўляюць здольнасць да *разумнага рыначнага дзеяння*, што відаць, напрыклад, па сістэме ўзаемных скідак, па рэкламнай сістэме, па стратэгіям маркетынга і па аналізу агульных рахункаў.¹⁴

Што тычыцца *Нашай нівы*, то разам з дыстрыбуцыяй (шмат кніг надрукаваных у Пецярбургу прадаюцца менавіта праз Вільню) яна з’яўляецца і самым важным *медыумам сімвалічнай прадукцыі* (літаратурная крытыка і рэклама), якая адначасова рэалізуецца ў выданнях “хрэстаматыйнага” характэру (чытанкі, календары і г.д.).

Цэнтры прадукцыі, як вядома, – Санкт-Пецярбург і Вільня, але, як паказваюць заказы, якія захоўваліся, сам рынак ахоплівае арэал ад Сібіры да Злучаных Штатаў, ад Адэсы да Варшавы [28, с. 208-211].

3.2. Фаза 2: абмежаваны рынак

Другая фаза характарызуецца стараннымі намаганнямі *захоўваць хаця б базавае функцыянаванне* літаратурнага і кніжнага рынку. Пра гэта сведчаць спробы арганізацыі розных таварыстваў, як “Беларуская грамада ў Коўне”, таварыства “Бацькаўшчына” і іншыя, а перадусім паўторная рэарганізацыя “Беларускага выдавецкага таварыства”.¹⁵ Усе гэтыя арганізацыі з’яўляюцца *кааперацыйнымі*, з аднаго боку, і не літаратурнымі, а хутчэй “грамадзкімі”, з іншага боку: літаратурная сістэма пераходнага перыяду ў значнай меры прывязана да палітычных і культурна-палітычных інтарэсаў “беларускага руху”. Намаганні арганізацый накіраваныя, у першую чаргу, на выданне або распаўсюджванне базавага *вучэбнага матэрыялу* і (грамадскай) *перыёдыкі* і, што тычыцца “Беларускага Выдавецкага таварыства”, на *забеспячэнне кніжнага гандлю* (Беларуская кнігарня ў Вільні, і спроба стварыць філіі).

¹⁴ Аналізуючы агульны рахунак за 1910 год суполкі “Загляне сонца і ў нашэ ваконца”, А. Грыневіч каментуе: “Суполка ўжо завялікі інтэрас, каб яе можна было вясці хатнім спосабам, а як гандлёвы інтэрас яна яшчэ дужа малая і гандлёвыя расходы ў ёй бяз меры вялікія [...]. Як паказала практыка, выдання беларускія купляюцца, значыць яны патрэбны: таму то і абарот Суполкі расце роўна з лічбай выданняў, што ёсць у прадажы. Дзеля таго ўсе сябры і супольнікі павінны ўсімі сіламі старацца, каб барджэй рос абаротны капітал Суполкі. Яны павінны павялічываць сваю сяброўскую і супольніцкую складку, купляць нашы выданні ў вялікай лічбе зразу для сябе і знаёмых, што дужа важна ў нас, дзе няма наладжанага гандлю кнігамі” [40].

¹⁵ “Беларускае выдавецкае таварыства” яшчэ стварылася ў 1913-м годзе на базе *Нашай нівы*, у 1919-м годзе аднаўляецца як “Крыніца”, пераіменуюцца ў “Веду”, якая хутка ліквідуецца і зноў пераходзіць у “Беларускае выдавецкае таварыства” [41].

Трэба адзначыць, што апрача неспрыяльных палітычных умоў, кансалідацыі перашкаджаюць яшчэ ўнутраныя канфлікты паміж беларускімі дзеячамі, пра што сведчыць, напрыклад, “аўтаномны” праект Грыневіча,¹⁶ але таксама канфлікт паміж Станкевічам і Гарэцкім.¹⁷

Прымаючы пад увагу нестабільнасць умоў, “Беларускае выдавецкае таварыства” ў 1919-м годзе спрабуе наладзіць уласную друкарню (што адпавядае праекту Грыневіча з 1917–га года). Такім чынам, таварыства працуе амаль што аўтаномна: з пратаколаў вынікае, што прэзідыум сам вызначае як кошт выдадзеных кніг, так і ганарар для аўтараў.

Што тычыцца гандлю і сімвалічнай прадукцыі, то варта звярнуць увагу на тое, што разам з канцэнтрацыяй матэрыяльнага “культурнага капіталу” на беларускай тэрыторыі (перавод Санкт-пецярбургскіх выданняў першай фазы на Беларусь) вытвараюцца першыя спробы кананізацыі (*Нашы песняры* (1918) і *Луцыводныя ідэі беларускае літаратуры* (1921) Навіны, *Выпісы з беларускае літаратуры* (1918) Ластоўскага і першае выданне *Гісторыі беларускае літаратуры* (1921) Гарэцкага). Аднак, параўнанне спісаў “Беларускай кнігарні ў Вільні” з 1917-га і 1921-га года дазваляе меркаваць, што гандаль на працягу гэтых чатырох гадоў амаль не рухаецца [пар. 45].

Такім чынам можна рабіць высновы, што рэальны рынак – матэрыяльная прадукцыя і дыстрыбуцыя – як колькасна і якасна, так і тэрытарыяльна, яўна абмежаваны. Але сімвалічная прадукцыя – кансекрацыя і кананізацыя нашаніўскіх “класікаў”, з аднаго боку, і канцэнтрацыя канкрэтнага кніжнага капіталу бліжэй да будучых “цэнтраў” (Вільні і Мінска), з іншага боку – даволі актыўна працуе.

3.3. Фаза 3: літаратура паміж рынкам і дзяржавай

Літаратурны рынак трэцяй фазы развіваецца ў рамках дзвюх розных і ў пэўным сэнсе антаганістычных дзяржаўных сістэм – Рэчы Паспалітай і БССР. Атрымліваецца так, што “аўтахтонныя” арганізацыйныя сілы беларускай літаратуры пасля Рыжскага міру апынуліся пераважна ў заходняй частцы, а маса самых прадуктыўных, рэпрэзентатыўных і дынамічных літаратурных сіл (аўтараў) ва ўсходняй частцы.

Агульнапрынята разумець “заходнебеларускую” і “ўсходнебеларускую” як дзве розныя літаратурныя сістэмы, якія зліваюцца ў адну толькі пасля далучэння заходнебеларускіх тэрыторый да БССР у 1939-м годзе [45; 46]. Нам падаецца больш адэкватным гаварыць пра *дзве субсістэмы аднаго рынку*, якія ўзаемна дапаўняюцца і кампенсуюцца [47; пар. 48].

Абедзве субсістэмы характарызуюцца надзвычайна моцнай *інстытуцыяналізацыяй*, больш паспяховай у БССР, бо фінансава і праграма падтрыманай – з “дазволам” Масквы – дзяржаўнай культурнай палітыкай; менш паспяховай у Заходняй Беларусі, бо яна пад ціскам польскіх уладаў. Аднак: калі спрыяльныя ўмовы, створаныя маладой БССР (строгая *арганізацыя* і *раздыферэнцыяцыя*, паслядоўная *прафесіяналізацыя*, *інстытуцыяналізацыя*, *цэнтралізацыя*) садзейнічаюць узнікненню і развіццю той “крытычнай масы” аўтараў і твораў, неабходнай для развіцця сапраўднага і эфектыўнага “рынку сімвалічных прадуктаў”, дык тыя ж самыя інстытуцыі і структуры паступова ператвараюцца ў *інструменты кантролю*, якія хутка знішчаць “вольны”, плюралістычны рынак. З іншага боку аказваецца, што суровы ціск польскіх уладаў амаль не перашкаджае той літаратурнай кніжнай прадукцыі, якая, пры адсутнасці значных творчых сіл і пры яўнай палітызаванасці самых

¹⁶ У 1917-м годзе А. Грыневіч паўторна піша пра “праект” таго, як арганізацыйна спрыяць развіццю беларускай культуры: “[...] знаю што ні больш 10 такіх як я сіл – паставілі б на 2–3 гады на ногі: 1) акадэмію, 2) газету, 3) друкарню і 4) клуб – а послі гэтага, глядзі, яны і самі пайшлі б бяз помачы нашай. Сіла ж у грашах, уменні і старанні дабыць на іх цэннасці у 3–4 разы большыя (а не ў 10 разоў менш – як рабілі п.п. Іваноўскі і Луцкевіч). У развіцце майго праекту раджу зараз арганізаваць 1) уласную друкарню, 2) клуб, пры каторым быў бы 1–2 безплатных пакоі для рэдакцыі газеты і выдавецтва 3) пачаць выдаваць *на пачатак трыднёвую газету* (10 номероў у месяц), а як час палепшае – штодзённую – друкам “гражданкай” [...]” [42].

¹⁷ Гарэцкі ў 1920-м годзе фармальна з’яўляецца старшынёй БВТ, а ў сувязі з “закідамі” Станкевіча ў 1921-м “катэгарычна складаю з сябе і правы і абавязкі старшыні Бел. Выд. Тва ў Вільні” [43].

важных арганізацый, магчымая – больш таго: на працягу 1920-х гадоў, да 1931 года літаратурнае кнігавыданне працуе на колькасна абмежаванай, але тым не менш *плюралістычнай* аснове, ім займаюцца кааператыўныя суполкі, прыватныя выдавецтвы і такія арганізацыі, як БІГіК [пар. 18, с. 283, 292–294].

Такім чынам, самую яркую розніцу паміж субсістэмамі трэба бачыць ў статусе кансалідацыі творчых сіл: калі творчыя сілы ў Заходняй Беларусі або прывязаныя да палітычна-публіцыстычных арганізацый і выданняў (усе прэкарныя), або ўвогуле *атамізаваныя* (да стварэння *Калосься* ў 1934 годзе, якраз у той перыяд, калі такое ў БССР ужо немагчыма), дык у БССР аўтарскія арганізацыі і іх выданні ў вялікай меры датуюцца дзяржавай і забяспечваюць стрыманы і кантраляваны, але тым не менш *паэталагічны* *плюралізм*.

Што тычыцца чытача, то дзяржаўная планавая палітыка ў БССР ім абсалютна не цікавіцца, трымаючыся прынцыпам, што “прапанова стварае попыт”¹⁸.

Рынак у трэцяй фазе, дзякуючы дыстрыбуцыйнай сістэме ў БССР, моцна пашыраецца як па ўсёй тэрыторыі дзяржавы, так і па-за яе межамі (асабліва ва Украіну). У Польшчы ён з большага застаецца ў межах “рэгіянальнага рынку”, абмен паміж субсістэмамі ёсць, але без інстытуцыянальнай падтрымкі¹⁹.

4. Высновы

Літаратурная сістэма і літаратурны рынак у першай трэці ХХ-га стагоддзя перажывае фазы дынамічнасці і застою, кожны раз спароджаныя як зменамі ў рэгулюючых нарматыўных актах, так і ў выніку ўсталявання рынку на базе “хатняй гаспадаркі” з вельмі эфектыўнай, але “ручнай”, персаналізаванай сістэмы дыстрыбуцыі ў першай фазе да прафесіяналізаванага, індустрыялізаванага рынку ў трэцяй.

Вельмі важна тое, што тыя арганізацыйная формы і стратэгіі, якія вытварае *Наша ніва* на пачатку 20-га стагоддзя, застаюцца актыўнымі і дзейнымі на працягу ўсіх трох фазаў (з розным поспехам). Важна і тое, што “матэрыяльны капітал”, створаны ў першай фазе, цыркуліруе ў далейшых фазах (гэта патрабуе асобнага аналізу).

Назіраецца моцны элемент “карпаратыўнасці” ва ўсіх трох фазах на ўзроўні матэрыяльнай прадукцыі, які забяспечвае пэўны *плюралізм* (то выдавецкіх таварыстваў, то перыядычных выданняў, то падыходаў да літаратуры). Якраз гэта той элемент, экспліцытным знішчэннем якога пастановай ЦК КП(б)Б ад 27.05.1932 заканчваецца трэцяя фаза.

Важна адзначыць, што ні ў першай, ні ў другой, ні ў трэцяй фазах літаратурны рынак не абыходзіцца без “мецэнатаў” або “датацый”. У першай і ў другой фазе добраахвотныя ўзносы дзеячаў і мецэнатаў сапраўды патрэбныя, спачатку для таго, каб сістэма магла запрацаваць (бо “пакупніка-чытача” яшчэ няма), а пазней для таго, каб сістэма магла “перажыць” няпэўныя часы – яны маюць стымулюючую функцыю. У адрозненні ад гэтага, шырокая датацыйная сістэма і выдавецкая палітыка ў трэцяй фазе не мае функцыю “абараняць мастацкую літаратуру ад празмернай жорсткасці масавага літаратурнага рынку”, як сцвярджае Сапіро. Яна паступова скажае рынак – не толькі на ўзроўні сімвалічнай, а ў

¹⁸ Пра гэта сведчыць не столькі адсутнасць адпаведных дакументаў, колькі той цікавы факт, што ў 1929 годзе распачынаецца, якраз у рамках літаратурных часопісаў (спачатку ва *Узвышша*), своеасаблівае “змаганне за чытача”: “пісьменьнік дае пэўную літаратурную прадукцыю, нехта гэту прадукцыю спажывае, але хто і як спажывае, чым спажывец задаволен і што-б ён хацеў, каб было іначай, – вось гэтага пісьменьнік і ня ведае, бо прадукцыя гэта, па тэхнічных умовах, ідзе не непасрэдна ад пісьменьніка да спажыўца, а праз дзясяткі пасрэдніцкіх рук, і якраз толькі рук; бо найчасцей гэтыя пасрэднікі зусім ня думаюць аб збліжэнні пісьменьніка з чытачом і нават ня ведаюць, што ўласна яны даюць спажыўцу” [59, с. 97].

¹⁹ Пра абмен паміж субсістэмамі сведчаць рэгулярныя інфармацыі пра культурнае жыццё адпаведна “іншай” часткі ў перыёдыцы, але таксама кніжныя каталогі, якія ўтрымліваюць, хаця ў абмежаванай колькасці, кнігі з адпаведна “іншай” часткі: “Кніг-жа, адзначаных пад адзеламі І-Б [...] пакуль-што ў Віленскай Беларускай Кнігарні яшчэ няма, бо яны выданы ў Менску. Робяцца захады, каб гэтыя кнігі выпісаць адтуль і прадаваць як тутэйшыя выданні. А пакуль што іх можна выпісаць з Менску па гэтакіх адрасох: [...]” [50, с. 2].

роўнай меры і на ўзроўні матэрыяльнай прадукцыі: пра тое, хто, уласна кажучы, у гэтай трэцяй фазе сапраўды былі адрасатамі, чытачамі, пакупнікамі – уяўнымі і рэальнымі – мы, якраз, можам сказаць нават менш, чым у папярэдніх фазах.

Спіс літаратуры

- 1 Bourdieu, P. The rules of art. Genesis and structure of the literary field / P. Bourdieu. – Stanford, California: Stanford University Press, 1995.
- 2 Dorleijn, G. De productie van literatuur / Gillis Dorleijn, Kees van Rees. – Nijmegen: Vantilt, 2006.
- 3 Колер, Г.-Б.; П. І. Навуменка (уклад.). Погляды на спецыфічнасць “малых” літаратур: беларуская і ўкраінская літаратуры / Г.-Б. Колер; П. І. Навуменка. – Мінск : Паркус плюс, 2012. – 350 с.
- 4 Sapiro, G. The literary field between the state and the market / G. Sapiro // Poetics 31, 441–464.
- 5 Именной высочайший указ, данный Сенату “О предназначениях к усовершенствованию государственного порядка” 12 декабря 1904 г. // Полное собрание законов Российской империи. Собрание третье. – СПб.: Государственная типография, 1908. – Т. XXIV. – № 25495.
- 6 Высочайше утвержденное положение Комитета Министров “О порядке выполнения пункта седьмого Именного указа 12 Декабря 1904 года в отношении девяти Западных губерний” 1 мая 1905 г. // Полное собрание законов Российской империи. Собрание третье. – СПб.: Государственная типография, 1908. – Т. XXV. – № 26163. – С. 287.
- 7 Именной высочайший указ, данный Сенату “О временных правилах для неповременной печати” 24 апреля 1906 г. // Полное собрание законов Российской империи. Собрание третье. – СПб. : Государственная типография, 1908. – Т. XXV. – № 27815. – С. 481–483.
- 8 Именной высочайший указ, данный Сенату “О временных правилах о повременных изданиях” 24 ноября 1905 г. // Полное собрание законов Российской империи. Собрание третье. – СПб.: Государственная типография, 1908. – Т. XXV. – № 26962. – С. 837–840.
- 9 Именной высочайший указ, данный Сенату “Об изменении и дополнении временных правил о периодической печати” 18 марта 1906 г. // Полное собрание законов Российской империи. Собрание третье. – СПб. : Государственная типография, 1908. – Т. XXV. – № 27574. – С. 281–283.
- 10 Высочайше утвержденный одобренный Государственным Советом и Государственною Думою закон “Об авторском праве” 20 марта 1911 г. // Полное собрание законов Российской империи. – Собрание 3-е. – Санкт-Петербург : Государственная типография, 1914. – Т. XXXI, отделение 1. – № 34935. – С. 194–202.
- 11 Россия. Законы и постановления. Временное положение о военной цензуре: [Утверждено 20 июля 1914 года]. – [Пг., 1914]. – 15 с.
- 12 Liulevicius, V. G. War land on the Eastern Front : culture, national identity and German occupation in World War I. / V. G. Liulevicius. – Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- 13 Verordnung über die Presse (5. 12. 1915) // Befehls- und Verordnungsblatt des Oberbefehlshabers Ost. – Königsberg: Leupold, 1915. – A. – Ziffer 26. – S. 55–56.
- 14 Bertkau, F. Das amtliche Zeitungswesen im Verwaltungsgebiet Ober-Ost: Beiträge zur Geschichte der Presse im Weltkrieg. / F. Bertkau. – Leipzig: Univ. Diss., 1928.
- 15 Bieder, H. Weißrussland unter deutscher Militärverwaltung im Ersten Weltkrieg (Sprach- und Kulturpolitik im Gebiet “Ober Ost” in den Jahren 1915–1918) / H. Bieder // Studia Białorusinistyczne 9/2015, 217–235.
- 16 Міхалюк, Д. Беларуская Народная Рэспубліка ў 1918-1920 гг. : ля вытокаў беларускай дзяржаўнасці: [пераклад з польскай мовы] / Д. Міхалюк. – Смаленск : Інбелкульт, 2015. – 495 с.
- 17 Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 17. marcu 1921. Rozdział III, art. 95–97, 104–110.
- 18 Туронак, Ю. Мадэрная гісторыя Беларусі / Юры Туронак. – Вільня : Інстытут беларусістыкі, 2006. – 877 с.
- 19 Вабищевич, А. (сост.). Польша – Беларусь (1921-1953) : сборник документов и материалов / А. Н. Вабищевич и др. – Минск : Беларуская навука, 2012. – 420 с.
- 20 Kohler, G.-B.; P. Navumenka (2012): Interference of autonomization and deautonomization in the Belarusian literary field. Indication of ‚smallness‘, or something different? // Вестник БГУ. Серия 4 : Філал., Журн., Пед. 2012/3 (декабрь), 3-11.
- 21 Сідарэвіч, А. (укл.). Расстраляная літаратура : творы беларускіх пісьменнікаў, загубленых карнымі органамі бальшавіцкай улады / А. Сідарэвіч [і інш.]. – Мінск : Кнігазбор, 2008. – 692 с.

- 22 Положение о Главном Управлении по делам литературы и издательства // Сборник узаконений и распоряжений БССР. – 1923. – № 1–2. – Ст. 7.
- 23 “Пра аўтарскае права” // Зборнік законаў і загадаў БССР. – 1929. – № 2. – П. 8.
- 24 “Пра зьмену пастановы пра аўтарскае права” // Зборнік законаў і загадаў БССР. – 1931. – № 20. – П. 158.
- 25 Lauer, G. Die Vermessung der Kultur. Geisteswissenschaften als Digital Humanities / G. Lauer // Geiselberger, H., Moorstedt, T. (рэд.). Big Data. Das neue Versprechen der Allwissenheit. – Berlin : Suhrkamp, 99–116.
- 26 Мароз, К.; Мішчанчук, М. (рэд.). Гісторыя беларускай літаратурнай крытыкі. Хрэстаматыя: у 2 ч. / К. Мароз; М. Мішчанчук (рэд.) – Брэст : БрДУ, 2008. – Ч. 1. – 220 с.
- 27 Вабішчэвіч, Т. Станаўленне нацыянальнай паэтычнай традыцыі (1900–1910-я гг.) : фактары, механізмы, этапы / Т. Вабішчэвіч. – Мінск : Беларуская навука, 2009. – 254 с.
- 28 Александровіч С. Гісторыя і сучаснасць : Літаратурна-крытычныя артыкулы / С. Александровіч. – Мінск : Беларусь, 1968. – 255 с.
- 29 Александровіч С. Пуцявіны роднага слова: праблемы развіцця беларускай літаратуры і друку другой паловы ХХ–пач. ХХІ стагоддзя / С. Александровіч. – Мінск: БДУ, 1971. – 246 с.
- 30 Барысенка, В.; Мушыньскі, М. (рэд.). Пуцявінамі Янкі Купалы : дакументы і матэрыялы / В. Барысенка, М. Мушыньскі (рэд.). Мінск : Навука і тэхніка, 1981. – 311 с.
- 31 Платонаў, Р. (аўт.-склад.). Палітыкі. Ідэі. Лёсы : Грамадзянскія пазіцыі ва ўмовах нарастання ідэолага-палітычнага дыктату ў Беларусі 20-30-х гг. / Р. Платонаў. – Мінск: БелНДЦДАС, 1996. – 382 с.
- 32 Платонаў, Р. (аўт.-склад.). Лёсы : Гісторыка-дакументальныя нарысы аб людзях і малавядомых падзеях духоўнага жыцця ў Беларусі 20-30-х гг. / Р. Платонаў. – Мінск : БелНДЦДАС, 1998. – 326 с.
- 33 Платонаў, Р. (аўт.-склад.). На крутым павароце : Ідэолага-палітычная барацьба на Беларусі ў 1929–1931 гг.: Дакументы, матэрыялы, аналіз / Р. Платонаў. – Мінск : БелНДЦДАС, 1999. – 384 с.
- 34 Платонаў, Р. (аўт.-склад.). Старонкі гісторыі Беларусі / Р. Платонаў. – Мінск : БелНДЦДАС, 2002. – 352 с.
- 35 Коршук, У.; Платонаў, Р. (аўт.-склад.). Беларусізацыя. 1920-я гады: Дакументы і матэрыялы. / У. Коршук; Р. Платонаў. – Мінск : БДУ, 2001.
- 36 Селяменеў, В.; Скалабан, В. (уклад.). Купала і Колас, вы нас гадалі : дакументы і матэрыялы. У 2 кн. Кн. 1. 1909-1939 / В. Селяменеў; В. Скалабан. – Мінск : Літаратура і Мастацтва, 2010. – 320 с.
- 37 Сумко А. Роля і месца цэнзурных органаў у рэалізацыі дзяржаўнай палітыкі ў кнігавыдавецкай справе БССР з 1919 па 1929 год / А. В. Сумко // Ученые записки 2010. – Т. 9. – С. 135–141.
- 38 Сумко, А. Кнігавыдавецкая прадукцыя БССР у сярэдзіне 1920-х гадоў / А. Сумко // Вестник Полоцкого государственного университета – 2013. – № 1. – С. 71–76.
- 39 Луцкевіч, А. Выбраныя творы : праблемы культуры, літаратуры і мастацтва / Антон Луцкевіч. – Мінск: Кнігазбор, 2006. – 460 с.
- 40 БДАМЛМ Ф. 3. Воп. 1. Адз. зах. 37. Арк. 15 адв.
- 41 БДАМЛМ Ф. 3. Воп. 1. Адз. зах. 33 і 34.
- 42 БДАМЛМ Ф. 3. Воп. 1. Адз. зах. 219. Арк. 44-45 адв.
- 43 БДАМЛМ Ф. 3. Воп. 1. Адз. зах. 35. Арк. 35.
- 44 БДАМЛМ Ф. 3. Воп. 1. Адз. зах. 33. Арк. 44-47, 48-49 і 50-52 адв.
- 45 Колесник, В. Литература Западной Белоруссии / В. Колесник // История белорусской советской литературы. – Минск: Наука и техника, 1977, 90-122.
- 46 Ліс, А. Літаратура Заходняй Беларусі / А. Ліс // Гісторыя беларускай літаратуры ХХ ст. : у 4 т. Т. 2. – Мінск : Беларуская навука, 1999, 210–281.
- 47 Kohler, G.-B. Westbelarussische Literatur und belarussisches Literaturfeld (1921–1939). Versuch einer Standortbestimmung / G.-B. Kohler // Wiener Slawistisches Jahrbuch, 2015/3, 135–176.
- 48 Латышонок, А. [Меркаванне ў] “Дыскусіі” па дакладу А. Вабішчэвіча” // Вабішчэвіч А. З. гістарыяграфіі Заходняй Беларусі 1920–30-х гадоў: пытанні перыядызацыі нацыянальна-вызвольнага руху / Вабішчэвіч А. // Гістарычны альманах: Матэрыялы II навуковай канферэнцыі Беларускага гістарычнага таварыства (23–25 лістапада 2001 г.). – Гародня. – Т. 7. – 2002, 30.
- 49 Крапіва, К. “Слова – чытачу. Пра кітайскі мур” / Кандрат Крапіва // Узвышша 1929/1, 97.
- 50 Кнігаспіс (каталёг) беларускае кнігарні. – Вільня: Друкарня Я. Левіна, 1926.

С. А. СИГАЕВА
(г. Мінск, МДЛУ)

НАЦЫЯНАЛЬНЫ ТОПАС У КЛАСІЧНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ

Паняцце “архетып” было ўведзена псіхааналітыкам і міфалагам К. Юнгам у рабоце “Аб архетыпах” 1937 г. Спачатку тэрмін выкарыстоўваўся ў аналітычнай псіхалогіі, пасля пачаў ужывацца ў іншых галінах культуры і навукі. Архетып – гэта калектыўны, універсальны патэрн (мадэль) або матыў, які ўзнікае з калектыўнага падсвядомага і з’яўляецца асноўным зместам міфалогіі, рэлігіі і фальклору. Архетыпы ляглі ў аснову агульначалавечай сімволікі, міфаў, казак і сюжэтаў мастацкіх твораў.

Каб зразумець асаблівасці народнага светапогляду, трэба навучыцца чытаць кнігу быцця кожнага народа, якая напісана на яго зямлі. Прырода – фон для гісторыі, а ў працэсе прыстасавання народа да прыроды ўзнікае культура. У выяўленні значэнняў архетыпаў бачна, як адлюстравана ў літаратуры сувязь гістарычнага лёсу беларусаў з геапалітычным становішчам краіны і сувязь культуры з прыроднымі першаасновамі наогул. Нацыянальны топас прысутнічае ў творах многіх паэтаў і пісьменнікаў-адраджэнцаў: Я. Купалы, Я. Коласа, Цёткі, М. Гарэцкага і інш.

Апошнім часам усё большую папулярнасць набываюць тэорыі аб генетычнай сувязі народа з тэрыторыяй, на якой ён жыве. Гэта сувязь зафіксавана на глыбінным узроўні псіхікі, які быў вызначаны К. Юнгам як “калектыўнае падсвядомае” ў выглядзе архетыпаў, агульных для той ці іншай нацыі. Архетып (правобраз, узор, першакрыніца) – носьбіт чалавечага вопыту, структурны элемент псіхікі, які забяспечвае сувязь пакаленняў. Існуюць архетыпы як агульначалавечыя, так і нацыянальныя. Гэта своеасаблівая памяць народа, на якую мы арыентуемся, самі таго не заўважаючы.

Кожнаму народу ўласцівыя індывідуальныя архетыпы, тыя ўяўленні пра будову космасу, што былі закладзены яшчэ ў час першабытнага грамадства з яго міфалагічным асэнсаваннем рэчаіснасці. Гэтыя ўяўленні звязаны з тым асяроддзем, у якім развівалася гісторыя народа. Г. Гачаў, даследчык праблемы нацыянальных вобразаў свету, зазначае, што “каждый народ видит мир особым образом. Зависит это от того участка мирового бытия, который достался, доверен на жизнь каждому народу: от особого сочетания первостихий – земли, воды, воздуха, огня – которое отлилось в составе человека (этническом и духовном), и в быту, и в слове” [1, с. 65].

Сапраўды, прырода, сярод якой чалавек расце і працуе, накладвае адбітак на яго светабачанне. Лес ці балота, горы ці стэп – усё гэта прадвызначае, з аднаго боку, род заняткаў, а з другога – вобраз сусвету вачыма народа. Такім чынам, прыроднае асяроддзе – першакрыніца ўяўленняў людзей аб прасторы і часе, аб будове свету, аб сусветным парадку, аб асноўных каштоўнасцях. Гэта таксама і крыніца асноўных вобразаў літаратуры і фальклору.

Каб зразумець асаблівасці народнага светапогляду, трэба навучыцца чытаць кнігу быцця кожнага народа, якая напісана на яго зямлі. Прырода – фон для гісторыі, а ў працэсе прыстасавання да прыроды ўзнікае культура. Нацыянальны космас – гэта той парадак, які кожная нацыя будзе з агульнага хаосу быцця, і логас (нацыянальнае светаразуме, логіка), дзе першы з’яўляецца асяроддзем, у якім фармуецца апошні. Іншымі словамі, гэта супрацьстаянне можна абазначыць як “Прырода – Культура”, дзве ўзаемадапаўняльныя субстанцыі, якія знаходзяцца ў своеасаблівым дыялогу.

Першапачаткова чалавек не аддзяляе сябе ад прыроды, але з часам сувязь гэтая парушаецца, і своеасаблівым мастом паміж старажытнымі архетыпамі і людзьмі выступаюць сімвалы, што адкрываюць чалавеку сакральнае, кампенсуюць адарванасць ад прыроды. Менавіта таму мастацкая літаратура ўяўляе сабой вялікую каштоўнасць у разуменні нацыянальнага светапогляду. Мастак, выкарыстоўваючы тыя ці іншыя сімвалы, абапіраецца

на народны вопыт. Вывучаючы твор у адносінах вобразнасці, характараў, ужытых мастацкіх сродкаў, мы спасцігаем веды пра народнае светаадчуванне ў цэлым. Праўда, літаратура – гэта верхні паверх нацыянальнага логасу, яна не так набліжана да космасу, як, напрыклад, фальклор, бо аўтары абапіраюцца не толькі на нацыянальнае, але і на інтэрнацыянальнае.

У выяўленні значэнняў архетыпаў мы ўбачым, як адлюстравана ў літаратуры сувязь гістарычнага лёсу беларусаў з геапалітычным становішчам краіны, і сувязь культуры з прыроднымі першаасновамі наогул.

У кожнай нацыі свая сістэма каардынат у поглядах на свет. І залежыць яна ад умоў фарміравання таго ці іншага народа: перш за ўсё ад геаграфічнага становішча, клімату, флоры і фаўны, а таксама ад гістарычных падзей, што адбываліся на тэрыторыі, заселенай пэўным этнасам. Так, для пэўнай тэрыторыі, заселенай пэўнай нацыяй, існуюць характэрныя толькі гэтай тэрыторыі асобныя рысы, якія тым ці іншым чынам уплываюць на тып жыцця, гаспадарання, традыцыі, ментальнасць народа, які насяляе гэтую тэрыторыю.

Менавіта таму горы выступаюць арыенцірамі свету ў мастацтве народаў Каўказу, шырокі стэп, неабсяжныя палі і водныя пасторы – у фальклору рускіх і г. д.

Так, шырыня прасторы – характэрная для беларускай зямлі, але ўсё ж не бязмежная: далягляд, як правіла, закрыты. У Я. Коласа, песняра тыпова нацыянальнага пейзажу, знаходзім: “Прасторы зямлі шырыліся, разгортваючы свае малюнкі-чары. І хто не паддасца гэтым чарам? Месцамі расціраліся прасторныя даліны рэчак, а самі рэчкі пакручастымі завітушкамі вельмі прыгожа вырысоўваліся ў сваіх высокіх беражках. Над далінамі ўзнімаліся роўненька схільызгоркаў, аздобленыя зеленню маладой ярыны... Выступалі цёмна-сінія сцены высокіх лясоў, прыгожа раскіданых па бясконцай прасторы зямлі” [2, с. 15].

Беларуская прастора – гэта разнастайны краявід, які звычайна закрываецца лесам. У Коласа паэтызацыя прасторы больш шырокая. яе трэба разумець як выхад за абсягі побытавага, будзённага:

“Ідзіце на прастор, разніміце крылле мыслі, каб пазнаць парадак рэчаў і атрэсці друз, бруд і пыл...” [2, с. 172].

Прасторавая культура беларусаў уключае ў сябе скрыжаванне гарызанталі і вертыкалі: поле, сіль азёраў, стужкі рэчак, дарогі і курганы, дрэва, лес.

Дарога – цэнтральны, можна сказаць, дамінуючы архетып беларускай літаратуры. Але калі ў рускіх яна імкнецца ў бясконцасць, дык у беларуса яна вымагае да пошуку, творчасці, выбару.

Гістарычнаму лёсу Беларусі і беларусаў, так званаму “адвечнаму шляху” беларускай нацыі ў літаратуры прысвечаны не адзін дзясятка твораў. “Фармальна мы павінны згадзіцца, што ў нас неакрэслена культура, што ў нас смутная гістарычныя шляхі, але ў гэтым ня можна бачыць духовай беднасці нашага народу, яго няздольнасці ўласнымі крокамі ісці да вытварэння ўласных формаў жыцця... Калі беларускі народ не стварыў выразнай культуры, дык гэта дзеля таго, што ў гістарычнай спадчыне яго была вялікая трагедыя народнага духу, якую перажыць выпала толькі двум-трас еўрапейскім народам...” [3, с. 8] Асабліва ўвага надавалася гэтай праблеме падчас значных зрухаў у жыцці грамадства, а менавіта ў перыяд ўздыму нацыянальнага адраджэння на пачатку ХХ стагоддзя, калі паняцці “беларуская свядомасць”, “беларуская нацыянальная культура” ўвайшлі ў шырокі ўжытак. Вобраз беларускага шляху прысутнічае ў творах многіх паэтаў і пісьменнікаў-адраджэнцаў: Купалы, Коласа, Цёткі, М. Гарэцкага і іншых, часам акрылены надзеяй на лепшую будучыню, часам змрочны, і справядліва можна заўважыць, што ў большасці выпадкаў шлях гэты бачыцца творцамі трагічна. Найбольш трагічны лёс беларусаў паўстае ў творчасці Я. Купалы. Прыклад гэтаму – верш “Перад будучыняй”:

Заціснуты, задушаны, як мышы
Пад жорсткім венікам, з усіх бакоў,
Шукаем, як сляпыя, не згубіўшы

Таго свайго, што наша ад вякоў [4, с. 106].

Сапраўды, драматызм лёсу беларусаў у сусветнай гісторыі беспрэцэдэнтны: мала якая іншая нацыя столькі разоў за сваё існаванне знаходзілася на мяжы як поўнага знішчэння, так і этна-культурнай асіміляцыі, знішчэння духоўнага. Уся беларуская гісторыя – гэта, па сутнасці, змена акупацый, войнаў, стратаў, блукання ў часе ў пошуках сябе, свайго месца ў свеце, сваёй будучыні. Увесь час чыясьці іншая культура панавала на беларускай тэрыторыі. Што гэта – наканаванне, або беларусам проста не пашчасціла патрапіць у той час і ў тое месца? На гэтае пытанне розныя творцы даюць розныя адказы. З аднаго боку, кожны народ сам выбірае свой лёс, і наракаць толькі на нешчаслівыя абставіны не выпадае. Але ў пэўным сэнсе беларусы сапраўдны апынуліся “не ў тым месцы”. Гэта месца – краіна перасячэнняў, перакрываўванняў, шляхоў, вечна рухомах межаў, барацьбы ўплываў і культур. У п'есе Купалы “Тутэйшыя”, на Беларусі “лбамі” сутыкнуліся Захад і Усход, і не толькі як глабальна-геаграфічныя паняцці, але як два розныя светаадчуванні, дзве розныя ментальнасці, кожная з якіх прэтэндавала на выключнасць у сваіх праявах на гэтай тэрыторыі.

Атрымалася, што “выгоднае” геапалітычнае становішча апынулася найвялікшай трагедыяй беларускай нацыі: насельніцтва памяншалася то на палову, то на чвэрць падчас крывавага войнаў. Але існаванне на памежжы адбілася не толькі на палітыка-эканамічным становішчы. Беларуская ментальнасць, нацыянальны характар, светаадчуванне сфарміравалася ва ўмовах інтэнсіўнага дыялогу культур, іх канфрантацыі і ўзаемадзеяння. Такое становішча стала найвялікшай перашкодай для стварэння ўласнабеларускага, для вызначэння беларусамі свайго месца ў свеце. У выніку мы маем абсалютна ўнікальную, непаўторную гісторыю кампрамісаў, саступак, прыстасавання да чужога і ў той жа час пошукаў свайго, адвечнага. Геапалітыка прадвызначыла псіхалогію і гістарычны лёс народа.

Першыя асаблівасці беларускага шляху ў сувязі з адмысловым становішчам краіны на карце заўважылі Янка Купала і Ігнат Абдзіраловіч.

“Тутэйшыя” – найвыразнейшае гэтаму пацвярджэнне. У трагікамедыі Беларусь паўстае як калідор, па якім ходзіць хто заўгодна, а жыхары яе – як людзі, што адчуваюць сябе хутчэй гасцямі, чым гаспадарамі.

Эсэ І. Абдзіраловіча “Адвечным шляхам” мае іншую назву – “Даследзіны беларускага светапогляду”, што ўжо само па сабе прадвызначае яго тэматыку. Аўтар засяроджвае сваю ўвагу не толькі на праблемах самавызначэння беларусаў на фоне стасункаў заходняй і ўсходняй культур, але і на ўніверсальных праблемах творчасці як асноўнай мэты быцця, духоўнага мяшчанства, узаемаадносіннаў творчасці і формы, што набліжае гэты твор да ўзораў сусветнай культуралагічнай думкі. Праблемы, узнятыя ў творы, ахопліваюць не толькі нацыянальны шлях беларусаў, але і шлях чалавецтва наогул. У прыватнасці, аўтар абапіраецца на матэрыял культуры суседніх еўрапейскіх народаў і дэманструе пры гэтым добрае веданне літаратуры і філасофіі як заходніх, так і ўсходніх краін. Шлях беларускай культуры адлюстроўваецца ў кантэксце культурнага развіцця ўсёй Еўропы, галоўным чынам, заходняй.

Архетып шляху выявіўся ў беларускай літаратуры ў пошуках ўласнага беларускага шляху і станаўлення беларускага светапогляду, абумоўленага прасторавымі і геапалітычнымі фактарамі. Актуальнасць праблемы “адвечнага шляху” беларусаў да самавызначэння і стварэння ўласнабеларускай культуры не знікае і сёння, таму творы нашых класікаў пачатку ХХ ст. не сыходзяць з поля ўвагі грамадства.

Прырода – гэта тэкст, поўны сімвалаў. Кожны ландшафт семантычна зараджаны: для беларусаў, напрыклад, сакральнымі з'яўляюцца лес і балота Балота – сумесь Зямлі і Вады – кропка сутыкнення са звышнатуральным светам, яно такое ж бясконцае, сімвалізуе пачатковы стан космасу. Лес – таксама сімвал сувязі таго і гэтага свету (дарэчы, беларуская міфалогія – адна з нямногіх, дзе вобраз лесу – станоўчы, бо калі параўноўваць з рускімі казкамі, дык лес – звычайна дрымучы, населены злымі істотамі). Антыпод лесу – стэп,

пусты, варожы для беларусаў, сутыкненне стыхій Зямлі і Паветра, таму ў стэпавых і пустэльных вандроўных народаў складаюцца выразна палярызаваныя міфалогіі.

Балота ўспрымаецца як своеасаблівы архетып беларускі, бо гэта адна з вызначальных рыс ландшафту. Пытанне пра балота як беларускі архетып не толькі нельга не ўзняць, але і патрэбна шукаць як мага больш разнастайных падыходаў і метадалагічных прынцыпаў яго распрацоўкі.

Ва ўсіх жанрах вуснай народнай паэтычнай творчасці беларусаў балоту надаецца вялікае значэнне, прынамсі, у гаворках існуе працяглы сінанімічны рад, утвораны словамі: багна, балота, безданы, віць, валага, дрыгва, дрыгвянік, імшара, імшарышча, мроіва, нетра... І наогул, уся фальклорная спадчына беларусаў нясе артэфакт балота. Артэфакт гэты дзейсны ў розных формах асацыятыўнасці. Шырока распаўсюджаны параўнанні: дрыжыць, як дрыгва; ускочыў, як у багну; ідзе, як па дрыгве. Шырокае адлюстраванне знайшоў вобраз балота ў творчасці Я. Коласа, які данёс надзвычай шырокі спектр менавіта народнага беларускага светапогляду:

Цёмны бор, кусты, балоты,

Кучы лоз і дубняку...

Гэта ты, балот краіна! [2, с. 125]

Трылогія “На ростанях” таксама мае шмат апісанняў балота. У аповесці “Дрыгва” “нетры і пушчы палескіх балот сталі прыпынішчам і домам”.

Архетып балота ўстойліва замацаваўся ў генетычным кодзе нацыі, таму ён адлюстроўваецца ў творчасці і нашых сучаснікаў:

...Напачатку было балота...

...было першаіснасць... першатварэнне.

Немаўленства сівой зямлі...

(А. Разанаў. “Было балота” [5, с. 134])

Лёс беларускага балота даў яшчэ адзін значны архетып – крыж. У нацыянальным космасе беларусаў няма ізаляваных з’яў: раней крыжы абавязкова стаялі на скрыжаванні дарог (зноў ростань), нацыянальнай каштоўнасцю беларусаў з’яўляецца крыж Еўфрасінні Полацкай, выява крыжа знаходзіцца ў нацыянальным арнаменце. Крыж для беларуса паняцце духоўнае.

Падсвядома беларус увесь час адчуваў сябе ў зашчыленым становішчы паміж Усходам і Захадам. Адсюль крыж. Ён не толькі імкнецца да Бога, але з’яўляецца мясцілішчам духоўнасці, добра і зла, высокіх ідэалаў і грахоў, бо няма куды ім расейвацца ў беларускай прасторы. Крыж блізкі і да важнейшага ў міфалогіі індаеўрапейскіх народаў архетыпу Касмічнага дрэва, якое мадэлюе трыадзінства Сусвету, спалучае зямлю з небам і ставіць чалавека паміж імі. Беларускі фальклор нельга ўявіць без шматлікіх параўнанняў чалавека і дрэва, без апісання лесу, без Дрэва жыцця.

Дрэва – ўвасоблены ідэал дынамічнай раўнавагі гарызантальнага і вертыкальнага, жыцця і роздуму, глебы, у якую уваходзіць каранямі, і неба, да якога цягнецца вяршыняю.

Абагаўленне дрэва, якое ўзнікла ў свядомасці нашых продкаў многія тысячагоддзі назад, вызначыла сабою структуру ўсіх міфалагічных сістэм. Дзякуючы гэтаму вобразу, вобразу Сусветнага дрэва, чалавек бачыў свет як адзінае цэлае. Вобраз Касмічнага дрэва паступова стаў важнейшым сімвалам культуры. Адасобіўшыся ад першастваральнага хаосу, вылучыўшыся з яго, дрэва стала, бадай, непасрэдным матэрыялам для стварэння космасу, ці нават самім космасам. На яго, як на ўжо створаную своеасаблівую вось, пачалі нанізвацца разнастайныя элементы свету ад багоў і жывёлін да абстрактных алегорый, напрыклад, часавых.

Дрэва Сусвету – характэрны для міфалагічнай свядомасці вобраз, які зафіксаваны практычна паўсюдна – ці ў “чыстым” выглядзе, ці ў розных, нават нечаканых, варыянтах: Дрэва Жыцця, Дрэва Урадлівасці, Дрэва Ведаў, Дрэва Каханья, Дрэва Цэнтру, Дрэва Узыходу, Нябеснае Дрэва, Дрэва Апраметнай і г. д. Сустракаюцца і найбольш рэдкія назвы: Дрэва Смерці, Дрэва падземнага царства і інш.

Архетып касмічнага дрэва (Дрэва Сусвету) выяўлены на падставе міфалагічных, у прыватнасці касмаганічных уяўленняў, якія зафіксаваліся ў паэтычных тэкстах самых розных жанраў, помніках выяўленчага мастацтва, архітэктурных збудаваннях, рэчах хатняга ўжытку. Прадрэва адлюстроўвае пажаданую форму чалавечай душы: форму, якая дазваляе трывала трымацца за зямлю, абавязкова родную, смела ўздывацца ў неба, імкнуцца да ідэалу, да сонца, да Бога.

У фальклоры замацаваліся ўстойлівыя вобразы-сімвалы: бяроза - сімвал вернасці, яблыня – цвёрдасці, дуб – мудрасці і сілы, сасна – мужнасці, елка – цярдзення. Глыбокае разуменне Дрэва ў якасці архетыпа выявілася ў “Казках жыцця” Я. Коласа: “Малады дубок”, “Старыя дубы”, “Дуб і чароцінка”, “Адзінокае дрэва”, “Вольха”, “Ліпа”, “Вярба” і інш.

Старажытнымі помнікамі з’яўляюцца курганы, яны – сведкі гісторыі, матэрыяльнай культуры, помнікі культуры, помнікі прыроды, арганічна ўпісаныя ў яе. Увайшоўшы ў беларускую літаратуру, курган стаў сімвалам вечнасці, дарога – руху і пошуку, крыж – духоўнасці, дрэва – жыцця.

Першапачаткова чалавек не вылучае сябе з прыроднага асяроддзя, але з часам сувязь гэтая парушаецца, і своеасаблівым мостам паміж старажытнымі архетыпамі і людзьмі выступаюць сімвалы, што адкрываюць чалавеку сакральнае, кампенсуюць адарванасць ад прыроды.

Мастак, выкарыстоўваючы тыя ці іншыя артэфакты і сімвалы, абавязана наспрадавечную культуру і народны вопыт. Вывучаючы твор у адносінах вобразнасці, характараў, ужытых мастацкіх сродкаў, мы спасцігаем веды пра народнае светаадчуванне ў цэлым.

Спіс літаратуры

- 1 Гачев, Г. Национальный космос. / Г. Гачев // Современная драматургия. 1990. № 2. – С. 65–73.
- 2 Колас, Я. Збор твораў у чатырнаццаці тамах. Т. 1, 7. / Я. Колас. – Мінск : Народная асвета, 1975. – 562 с, 456 с.
- 3 Абдзіраловіч, І. Адвечным шляхам: дасьледзіны беларускага сьветагляду. / І. Абдзіраловіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – 44 с.
- 4 Купала, Я. Поўны збор твораў у дзевяці тамах. Т. 4. / Я. Купала Мінск : Маст. літ. 1997.
- 5 Разанаў, А. Танец з вужакамі: Выбранае. // А. Разанаў. – Мн., Маст. літ., 1999. – 462 с.

УДК 821.161.1.09 «19»

Т. И. ТВЕРИТИНОВА

(г. Киев, Киевский университет имени Бориса Гринченко)

СУДЬБА “СЕВЕРНОГО СФИНКСА”: Л. Н. ТОЛСТОЙ И В. Г. КОРОЛЕНКО О СТАРЦЕ ФЕДОРЕ КУЗЬМИЧЕ

В статье рассматривается судьба легендарного сибирского старца в повести Л. Н. Толстого “Посмертные записки старца Федора Кузьмича...”, в которой наиболее полно был создан психологический портрет главного героя – бывшего императора Александра I. Это привлекло внимание другого писателя – В. Г. Короленко, который произвел собственное исследование данной проблемы, написав послесловие “Герой повести Л. Н. Толстого”. Выбор нашего исследования обусловлен недостаточной изученностью толстовской повести в литературоведении и тем, что впервые в аспекте данной проблемы привлекается очерк В. Г. Короленко.

В легендарии русского народа есть герои, личность которых остается загадкой по настоящее время, несмотря на многочисленные разыскания историков, краеведов и писателей. Сибирский старец Федор Кузьмич – один из них. По мнению большинства исследователей данной проблемы, под именем старца скрывался император Александр I, якобы инсценировавший свою смерть в ноябре 1825 года и ушедший в мир бесприютным странником. С момента своего появления в Сибири старец привлек всеобщее внимание необычной благообразностью и манерами, выдававшими его высокое происхождение, а перебравшиеся в те места на старости лет бывший царский истопник и казак из охраны опознали в нем бывшего императора, который, к сожалению, так и остался для истории “Северным сфинксом”. Однако поэтическая легенда о монархе, удалившемся от мирской суеты, чтобы замолить в уединении грех отцеубийства, стала весьма популярной в русской литературе и неоднократно обыгрывалась в произведениях, посвященных Александру I или восстанию декабристов. От Л. Толстого до современного писателя-постмодерниста В. Пелевина – более ста лет в русской литературе наблюдается неугасимый интерес к личности императора, осмыслению периода его царствования и, главное, его превращению в сибирского старца. Однако в основном писательский интерес сосредоточивался на проблеме ухода или подмены императора неким человеком из простонародья (Д. Мережковский “Александр I”, И. Таланкин “Незримый путешественник” и др.). Наиболее полно удалось создать психологический портрет старца – бывшего императора – Л. Н. Толстому в незаконченном произведении “Посмертные записки старца Федора Кузьмича...”, что привлекло внимание другого писателя – В. Г. Короленко, который не только напечатал толстовское произведение, но и произвел собственное исследование данной проблемы, написав послесловие “Герой повести Л. Н. Толстого”. Однако в литературоведении, даже в обширном толстоведении, “Посмертным запискам...” уделяется недостаточное внимание, а про послесловие В. Г. Короленко не писали вообще. Этим и был обусловлен выбор нашего исследования.

Сюжет “Александр I – Федор Кузьмич” не покидал Толстого в течение 15 лет, начиная с 1890 года. Впервые привлек его внимание к этой легенде великий князь Николай Михайлович (Романов). Сын писателя, С. Л. Толстой, об этом вспоминал: “Николай Михайлович исследовал все материалы по вопросу о том, кто был Федор Кузьмич,... но убедился, что он не был Александром I. Отец был такого же мнения” [1, с. 185]. Зять писателя, М. С. Сухотин, в дневниковой записи за 12 ноября 1901 г. добавляет: “Показывал Николай Михайлович очень интересные записки по этому поводу”, т. е. о том, что Александр III верил, что Кузьмич был Александром I. «Но Л. Н. все-таки думает, что это был самозванец» [2, с. 185]. Наиболее полные сведения об этой беседе содержат записи Николая Михайловича: “Насчет имп. Ал. I толковали мы много, и Толстой говорил, что давно хотелось ему написать кое-что на тему легенды,... хотя эта легенда не подтверждается и, напротив того, много всяких данных против нее, но Толстого интересует душа А. I, столь оригинальная, сложная, двуличная, и он говорит, что если только А. I действительно кончил свою жизнь отшельником, то искупление, вероятно, было полное, и соглашается с Н. К. Шильдером, что фигура вышла бы вполне шекспировская” [3, с. 3]. Как видим, писателя Толстого этот материал привлекал возможностью разработать свои излюбленные темы: прозрения, духовного перелома, исповеди, ухода от мира и погружения в неизвестное существование в труде и в согласии со всем живущим, проблемы истинного и прекрасного.

Тем более, что в предшествующих произведениях конца 90-х годов (“Отец Сергей”, “Живой труп”, “Записки сумасшедшего”) Толстой уже об этом писал.

Во вступительной части повести “Посмертные записки старца Федора Кузьмича, умершего 20 января 1864 года в Сибири, близ Томска, на заимке купца Хромова” Толстой, отталкиваясь от слухов о старце – бывшем императоре, обстоятельно исследует их причины: неожиданная смерть никогда не болевшего Александра I, изменившееся его лицо после смерти, похороны в закрытом гробу. Ссылается Толстой и на свидетельства очевидцев, сопоставлявших старца и императора: одинаковый возраст, рост, характерная сутуловатость, знание иностранных языков, величаявая ласковость в общении с людьми. И, наконец, тот факт, что старец перед смертью уничтожил свой архив, из которого остался один листок с зашифрованными знаками и инициалами А. и П. А когда к нему, никогда не говорившему, перед смертью пришел архиерей, уговаривая исполнить долг христианина, старец ответил: “Если бы я на исповеди не сказал про себя правды, небо удивилось бы; если же бы я сказал, кто я, удивилась бы земля” [4, с. 265].

Читая “Посмертные записки...”, по верному замечанию В.Г.Черткова, поневоле проникаешься уверенностью в подлинности исповеди умершего старца. Действие в повести разворачивается в двух временных измерениях: в прошлом и настоящем. Писатель использует художественный прием своеобразной ретроспекции, когда рассказчик вначале описывает происходящее с ним в “настоящем” (т. е. в декабре 1849 года) и в то же время вспоминает “прошлое”. И если ретроспекция представляет собой пересказ биографии Александра I, наполненный живыми подробностями личного характера, где фигурируют исторические личности, обрывки фраз и намеки, то “современность” – это философские раздумья героя над сущностью бытия, над проблемой преступления и наказания, отношения к миру и к окружающим людям. Лишь в “настоящем”, семидесятидвухлетним стариком, “понявшим тщету прежней жизни” и значительность нынешней, старец осознает, что “весь... пройденный... в светском смысле блестящий круг жизни был пройден только для того, чтобы вернуться к тому юношескому, вызванному раскаянием, желанию уйти от всего, но вернуться без тщеславия, без мысли о славе людской, а для себя, для Бога” [4, с. 269].

Однако этому замыслу не суждено было воплотиться в законченное произведение, несмотря на привлекательность образа главного героя и богатые художественно-психологические возможности. С сожалением, осознавая необходимость подготовки к чему-то более важному впереди, расстался Толстой с воспринятой им так близко легендой: “Пускай исторически доказана невозможность соединения личности Александра и Козьмича, легенда остается во всей своей красоте и истинности. Я начал было писать на эту тему, но едва ли... удосужусь продолжить. Некогда, надо укладываться к предстоящему переходу. А очень жалею. Прелестный образ” [5, с. 185]. Итак, замысел, возникший в 1890 году, был реализован в отдельные дневниковые записки героя. Однако работа была остановлена в 1905 году (им и датируется незаконченное произведение, по жанру тяготеющее скорее к повести, чем к рассказу). При жизни Толстого повесть не печаталась.

В 1912 году в журнале “Русское богатство” редактор В. Г. Короленко напечатал “Посмертные записки старца Федора Кузьмича...”, сопроводив собственным послесловием “Герой повести Л. Н. Толстого” и примечанием В. Г. Черткова. Короленко, подобно Толстому в процессе работы над данным произведением, исследует литературу о загадочном старце, представленную в исторических журналах, солидное четырехтомное сочинение историка Н. К. Шильдера “Император Александр I”, работу великого князя Николая Михайловича “Легенда о кончине императора Александра I в Сибири в образе старца Федора Козьмича”. Обращается Короленко и к фольклорному восприятию загадочного Федора Кузьмича, отражающему любимую мечту русского народа, когда в одном образе соединились “могущественнейший из царей и самый бесправный из его бесправных подданных” [6, с. 31].

Впервые упоминание о старце появилось осенью 1836 года, когда в Пермской губернии был задержан крестьянин, назвавшийся Федором Кузьмичом и объявивший себя бродягой, не помнящим родства, за что и был приговорен по законам того времени к двадцати ударам плетей и ссылке на каторжные работы. Его внешность, характер, образ жизни – все выделяло необычную личность и привлекало простые сердца, убежденные в святости Кузьмича, его сверхъестественной прозорливости и даже чудотворстве. “Впоследствии, – пишет Короленко, – его высокопревосходительство Георгий Петрович Победоносцев... строгими циркулярами воспретил считать бывшего арестанта за святого, но достиг лишь того, что благоговейные толки ширились шепотом под осторожные оглядки” [6, с. 30].

Неожиданная смерть императора, поразившая народное воображение, породила множество слухов (по подсчету Короленко, 51 слух), среди которых встречались самые невероятные и тем охотнее воспринимаемые: например, слух девятый (“Государь жив. Его продали в иностранную неволю”) или слух 37-й (“Сам государь будет встречать свое тело, и на 30-й версте будет церемония, им самим устроена, а везут его адъютанта, изрубленного вместо него”

[6, с. 30]. Легенда о загадочном старце, бывшем императоре, жила и укреплялась в народном сознании, передавалась из уст в уста на широких российских просторах, записывалась епископами и сельскими священниками, попадала в печать и, наконец, проникла на страницы солидного исторического исследования Н. К. Шильдера об Александре I. Историограф русских царей воспринимает образ, созданный народным творчеством, сдержанно и по-ученому осторожно, полагая, впрочем, что “в этом новом образе... император Александр Павлович, этот “сфинкс, неразгаданный до гроба”, без сомнения, представился бы самым трагическим лицом русской истории, и его тернистый жизненный путь устлали бы небывалым загробным апофеозом, осененным лучами святости” [7, с. 176]. Однако великий князь Николай Михайлович в своем исследовании утверждал, что в частных разговорах с ним и с другими лицами Шильдер вполне определенно высказывался, что “освободитель Европы” провел вторую половину своей жизни, питаясь милостыней, в уединенном месте далекой ссыльной стороны, что “в лице старца Федора Кузьмича жил и умер русский император” [8, с. 4].

В. Г. Короленко анализирует и другое авторитетное исследование – работу великого князя Николая Михайловича “Легенда о кончине императора Александра I...”, в которой автор скептически отрицает всяческие отождествления старца и императора. Однако историк Г. Лашков, помогавший Николаю Михайловичу в собирании материалов к биографии Федора Кузьмича на местах, записал рассказы, в частности, дочери Хромова, Анны Семеновны Оловянниковой, о необычном в поведении старца, выдающем принадлежность к высшим кругам, об однажды увиденном у старца посетителе, красивом молодом офицере, похожем на покойного наследника Николая Александровича, о самом купце Хромове, который являлся ко двору со своими фактами и доводами и беседовал с Николаем Михайловичем. Сам же великий князь в своем исследовании приходит к выводу, что в сибирской тайге “под видом смиренного отшельника жил и умер человек, по-видимому, добровольно спустившийся в среду отверженных и ссыльных с каких-то значительных высот общественного строя” [8, с. 6]. В поисках в тогдашних аристократических кругах будущего Федора Кузьмича он выдвигает предположение, что, возможно, таинственный отшельник действительно принадлежал к царскому роду, возможно даже, что это побочный сын Павла Петровича, родившийся от связи его с вдовой Чарторижского, урожденной Ушаковой. Сын этот, Семен Афанасьевич Великий, воспитывался в кадетском корпусе и впоследствии служил на флоте. Известий о нем осталось очень мало, слухи о его смерти были неопределенны и противоречивы. Наследники графа Д. Е. Остен-Сакена, за которого впоследствии вышла замуж мать Семена Великого, утверждали, что граф вел переписку со старцем и что сами имена Федор и Козьма были достаточно частыми в семье Ушаковых... Но не потому ли малоизвестная фигура незаконнорожденного Семена Великого казалась

Николаю Михайловичу более правдоподобной, чем возможность даже предположить, что его царственного прадеда судили за бродяжничество, вели с бубновым тузом по Владимирке, и спину его полосовала плеть палача, а сам он умер в убогой келье в сибирской глуши?

В. Г. Короленко, подытоживая обзор исследований историков о загадочном старце Федоре Кузьмиче, приходит к выводу, что для Толстого важна и интересна была не столько мысль о бывшем императоре или о ком-то другом, кто мог скрываться под этим именем, сколько идея отречения и добровольного ухода, которая была “глубоко родственна основным, самым глубоким и интимным стремлениям собственной души великого писателя” [6, с. 34].

Об этой незаконченной повести Л. Н. Толстого, испытавшей поистине цензурные мытарства, писал в свое время А. М. Хирьяков, один из редакторов посмертного издания толстовских произведений. К его списку хочется добавить еще один любопытный факт. Номер журнала “Русское богатство” с повестью о Федоре Кузьмиче был задержан цензурой, а редактор Короленко (автор послесловия “Герой повести Л. Н. Толстого”) предан суду. Суд состоялся 27 ноября 1912 года в Петербурге и закончился оправдательным приговором. Свою предвзятость к “Посмертным запискам старца Федора Кузьмича...” цензурные власти объясняли тем, что тема, затронутая в повести Толстого, была личной тайной царской фамилии, и потому срока давности не имела.

А сам Александр, как при жизни, так и по настоящее время остается неразгаданной загадкой русской истории, ее “Северным сфинксом”.

Список литературы

- 1 Толстой, С. Очерки былого / С. Толстой. – Тула : Приокское книжное издательство, 1965. – 512 с.
- 2 Сухотин, М. Толстой в последнее десятилетие своей жизни / М. Сухотин // Лит. наследство. Т. 69. Кн. 2. – М. : Изд-во АН СССР, 1961. – С. 141–178.
- 3 Великий князь Николай Михайлович. Император Александр I / Великий князь Николай Михайлович (Романов). – М. : Изд-во Захаров, 2010. – 320 с.
- 4 Толстой, Л. Посмертные записки старца Федора Кузьмича, умершего 20 января 1864 года в Сибири, близ Томска, на заимке купца Хромова / Л. Толстой // Л. Толстой. Смерть Ивана Ильича: Повести и рассказы / Сост., вступ. статья, коммент. Э. Бабаева. – Л. : Худож. лит., 1983. – С. 264–281.
- 5 Толстой, Л. Письмо вел. кн. Николаю Михайловичу / Л. Толстой // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. : В 90 т. – Т. 77. – М.-Л., 1957. – С. 185.
- 6 Короленко, В. Герой повести Л. Н. Толстого / В. Короленко // Русское богатство. – СПб., 1912. – № 2. – С. 28–34.
- 7 Шильдер, Н. Император Александр Первый, его жизнь и царствование / Н. Шильдер. – СПб. : А. С. Суворин, 1897–1898. – 450 с.
- 8 Великий князь Николай Михайлович. Легенда о кончине императора Александра I в Сибири в образе старца Федора Козьмича / Великий князь Николай Михайлович (Романов). – СПб. : Изд-во А. С. Суворина, 1907. – 49 с.

УДК 821.111-193.3*Шекспир

И. А. ХОРСУН

г. Гомель, ГГУ им. Ф. Скорины)

АДРЕСАТ СОНЕТОВ ШЕКСПИРА: НОВОЕ ПРОЧТЕНИЕ

Автор статьи предлагает новую концепцию определения адресата и героя сонетного цикла Шекспира: великий философ всех времен и народов У. Шекспир поднимается над примитивно-реальным восприятием жизни и в казалось бы реальных образах олицетворяет архетипы бытия человечества. Именно поэтому светлое олицетворяет разум, а темное – чувства (не обязательно негативные).

2016 год объявлен годом языка и литературы Великобритании и России. Его центральная тема – 400-летие со дня смерти Уильяма Шекспира. Два разных юбилея масштабно отметил весь мир за последние два года – 450 лет со дня рождения и 400 лет со дня смерти великого и неподражаемого Шекспира. Весь мир отмечает это событие на государственном уровне не только в Великобритании, но и в России, Польше, Германии, Франции, США, Японии и Китае. Театральные постановки шекспировских пьес, короткометражные фильмы, музыкальные трибюты, день Шекспира в школах, конкурсы, конференции посвящены огромному творчеству до сих пор актуальному и востребованному поэту и драматургу. Появляются новые книги и научные исследования, сотни исследователей по-новому прочитывают неиссякаемое наследие великого поэта и драматурга. Мы также предлагаем отметить это событие нашим видением поэтического творчества Шекспира и выдвигаем абсолютно новую концепцию понимания адресата и героев сонетов великого англичанина; совершенно по-новому, а не так, как в Англии или России, раскрываем суть образов смуглой леди, светловолосого друга и самого автора.

С именем каждой необыкновенной личности связаны различные легенды, мифы. И У. Шекспир – не исключение. Даже считается, что Шекспир вовсе не был Шекспиром. «Настоящим» Шекспиром в разные времена называли самых разных исторических личностей и писателей. Одно из последних мнений высказал современный исследователь Джон Хадсон (*John Hudson*) в книге «*Shakespeare's Dark Lady*» («Смуглая леди Шекспира»). Он приводит доказательства тому, что под именем Шекспира выступала поэтесса Амелия Бассано (*Emilia Bassano*), которая получила прекрасное образование и могла иметь представление о разных науках и отраслях искусства, что отражено в пьесах Шекспира. Исследователь нашел много схожих моментов в творчестве Шекспира и Бассано не только с точки зрения идей, но и в поэтико-стилистической и лексической сферах. Даже такая экстравагантная теория имеет право на существование. Хотя на сегодня существует около двух миллионов работ, посвященных Шекспиру, творчество Амелии Бассано заинтересовало около двухсот литературоведов [1, с. 3].

В сравнении даже со своими великими современниками Шекспир неподражаем. Наследие Шекспира – это прежде всего прекрасные пьесы и стихи, которые навечно остались в памяти человечества. Поэтому некоторые авторитеты считают, что биографические обстоятельства, реальное имя человека, который их создал, не имеют сейчас, по прошествии веков, абсолютно никакого значения. Уолт Уитмен, Генри Джеймс, Зигмунд Фрейд, Поль Валери считали «спор об авторстве Шекспира» самым абсурдным эпизодом в истории мировой литературы [2, с. 64–66].

Шекспировские «Сонеты» – один из самых известных образцов мировой любовной лирики. Именно этим и объясняется интерес к личности ее автора. Истинная поэзия всегда искренняя, поэтому в сонетах Шекспира великие поэты разных эпох и народов (Вордсворт, Гёте, Гейнэ, Гюго, Китс, Колридж, Пастернак, Франко, Купала) находили этому подтверждение. Шекспир любил, как любили гениальные поэты эпохи Возрождения. Как Данте. Как Петрарка. Любовь для Шекспира – всеобъемлющее чувство красоты, природы, времени, мироздания в целом. Однако более возвышенного представления о любви, чем у Шекспира, ни у кого из поэтов не было. Его любовь была бесконечной! Как его душа, как поэзия [3, с. 22].

Стремление заглянуть в душу гения влекло к шекспировскому сонетному циклу и многих исследователей: до сих пор продолжают споры, кому было посвящено первое издание «Сонетов», кому адресованы их «мужская» и «женская» части, кто был поэтом-соперником и кем на самом деле был Шекспир.

Существуют вариативные ответы на эти вопросы, но необходима систематизация и критическая оценка предложенных вариантов, на основании чего и происходит структурированное деление сонетов на группы, а также решается вопрос адресата. Эта проблема – один из самых острых аспектов и направлений, в котором критики и

исследователи поэтического наследия Шекспира не останавливают свои поиски. Проблема перевода шекспировских сонетов важна в той степени, в которой ее реализация может помочь и в понимании особенностей поэтики Шекспира, и в получении ответов на выше отмеченные вопросы [4, с. 175].

В английском языке нет грамматической категории рода, поэтому во многих сонетах трудно однозначно определить, кому посвящено или адресовано произведение. Шекспироведы говорят, что в оригинале первые 126 сонетов обращены к другу, остальные – к любимой. Кроме неточности данного деления, здесь как раз игнорируются такие особенности английского языка, как категория рода (ее отсутствие), чем пользовался поэт, обращаясь к любимой «*моя любовь*», «*милый друг*», что наблюдается у русских переводчиков, которые исходят из конкретного содержания сонетов (в русской литературе обращение к женщине «*милый друг*» встречается в стихотворениях и письмах А. С. Пушкина).

Усложняет определение адресата и тот факт, что есть сонеты, посвященные самому себе (уникальное явление в мировой практике!). Так, в сонете 25 Шекспир пишет:

*Then happy I, that love and am beloved
Where I may not remove nor be removed* [5, p. 270].

Как раз на это и акцентирует внимание С. Маршак:

*Но нет угрозы титулам моим
Пожизненным: любил, люблю, любим* [6, с. 541].

Солидарен с ним В. Дубовка:

*Маїх заслуг ніхто ніяк не здыме:
Любіў, люблю і буду век любімы* [7, с. 29].

О том, что выше отмеченная классификация не верна, свидетельствуют и некоторые сонеты, которые исследователи не выделяют, чтобы не нарушить надуманную конструкцию; между тем, в сонетах можно увидеть, как Шекспир предвидит судьбу графа Саутгемптона, который восхищался графом Эссекса и в конце концов втянулся в его интриги при дворе. Стремясь к самоопределению в среде аристократов, Шекспир предсказывает и свою судьбу. Любовь для поэта – источник счастья и вдохновения, а его честь, т. е. то, что он называет своим жизненным титулом, переходит с ним в вечность.

Сонеты, посвященные графу Саутгемптону и юному другу, имеют существенное отличие: первому пора жениться, и он может повторить свою красоту в сыне, другой еще слишком молод, чтобы давать ему такие советы. Поэтому у поэта одна надежда – *захавачь сваю прыгажосць* в стихотворениях. Но через ряд лет юный друг вступит в возраст, когда ему нужно жениться, и снова появятся сонеты о браке, в которых проступает его характер, отличающийся от характера графа Саутгемптона.

В сонетах и поэмах Шекспир перешел не просто к новым жанрам поэзии, а в новую сферу жизни, в мир аристократии, где на актеров смотрят, как на прислугу, а поэт – может стать другом своего опекуна графа Саутгемптона. Сонеты появились именно потому, что его друг и любимая были из другого мира, где Шекспир хотел быть поэтом, а не актером или драматургом. Поэт – это титул, который ставит Шекспира на одну ступень рядом с его высокородными друзьями.

Среди многочисленных способов классифицировать сонеты и разделить их на группы известен и метод, с помощью которого объединены вместе так называемые «*gross sonnets*», т. е. грубые, вульгарные. К ним почти всегда относят сонеты 3-й, 20-й, 151-й [2, с. 415]. Mr. Lee выделяет 20 сонетов Шекспира (23, 26, 32, 37, 38, 69, 77–86, 100, 101, 103 и 106), посвященных его покровителю графу Саутгемптону.

Первые 17 сонетов реализуют в различных вариациях одну и ту же тему, однако они распадаются по тональности на две группы: в первую входят выдержанные в спокойном тоне

произведения общего содержания: начальные сонеты (2, 3, 5, 6, 7, 9, 11, 12, 14, 16, 17), посвященные графу Саатгемптону, и не могли звучать по-другому. Вторую составляют сонеты, которые контрастно и выразительно создают портрет Уильяма Герберта (юного друга) – им поэт буквально гордится, и смуглой леди с ее изменой (1, 4, 8, 10, 13). Неслучайно почти весь XVIII век, а значит и XVII век, большинство сонетов Шекспира воспринималось как посвященные любимой поэта.

В настоящее время известный исследователь Шекспира А. А. Аникст в предисловии к изданию сонетов Шекспира в переводе С. Маршака пишет: первые 126 сонетов посвящены мужчине, остальные – женщине [8, с. 5]. Однако из этих 126 произведений С. Маршак больше 20 переводит как обращенные к смуглой леди. Это соответствует их содержанию, однако в английском языке определить, кто адресат – мужчина или женщина – нельзя, из-за упомянутого выше отсутствия категории рода.

Другой русский шекспировед Петр Киле различает двух адресатов сонетов: кроме смуглой леди, это друг-покровитель поэта, которому пора жениться, и юный друг, с которым поэту предала любимая.

Владимир Козаровецкий утверждает, что определение адресата при переводе первой группы (1–126) необходимо сохранять. Каждый сонет у Шекспира – законченное самостоятельное стихотворение (даже в тех нескольких случаях, когда три сонета – 66, 67 и 68; 91, 92 и 93 – или два, следующие один за другим, связанные между собой интонацией продолжения темы), первые 126 стихотворений образуют в совокупности отдельный цикл со своим сюжетом. Иначе разрушается восприятие цикла как целого [4, с. 185].

Выход из этого противоречия есть, и он подсказан многими из уже существующих переводов: при переводе первой группы сонетов нужно передавать двойной адресат везде, где это допускает английский текст.

Американский шекспировед Рольф (*W. J. Rolfe*), рассуждая над проблемой адресата сонетов всего цикла, выделяет отдельные произведения в обеих группах, которые не адресованы смуглой леди, например, сонет 129, или юноше (97, 98, 99). Рассматривая 99-й сонет, он утверждает, что даже в елизаветинские времена, когда экстравагантные восхваления мужской красоты были широко распространенными, не было поэтов, которые восхищались «*подыхам каханья*» или белизной «*лилей*» рук. От начала до конца сладость и красота, описанная в сонетах, безошибочно женская. Аргументируя свои наблюдения, Рольф проводит параллель образов лилейных рук (*Lily's leaves, her white hands*) и сладкого дыхания (*her sweet breath*) в сонетах других поэтов елизаветинских времен, посвященных женщинам, однако ни одного, посвященного мужчине. В качестве примера – сонет Генри Констебля «*My Lady's presence...*».

Подобного вывода придерживаются и некоторые польские исследователи сонетов Шекспира, которые считают, что автор страдает вследствие разлуки с *tajemniczym miodziemcem* [9].

Белорусские переводчики не делили свои произведения в зависимости от адресата. Однако это деление на интуитивном уровне ими передается. Так, 36 сонетов из первой группы (1–126) В. Дубовка адресует мужчине, 22 – женщине, адресат остальных не имеет категоричного определения. 19 сонетов второй группы (127–152) посвящены женщине, но полностью отсутствуют сонеты, посвященные другу. Е. Семезон также придерживается выше упомянутого тематического деления сонетного цикла и в своих переводах: 130-ый сонет посвящает женщине, адресатом 23, 65 и 91 сонетов может быть как мужчина, так и женщина. Ю. Гаврук перевел сонеты только первой группы (23, 65, 87, 89, 90, 109), в которых 87-й (*надта дарагая, абяцала, дала, незадаволена*), 89-й (*ты не накрыўдзіш, любая, мяне*) и 90-й (*надумала*) безусловно посвящены женщине. Сонеты, выделенные Г. Бородулиным, (66, 90, 130) не противоречат тематическому делению, как и переводы, выполненные современными переводчиками.

На протяжении 400-х лет после смерти У. Шекспира появились сотни работ, в которых рассматриваются вопросы деления цикла согласно адресата. Однако ни одна из концепций не предпринимается без замечаний и уточнений, споров. В связи с этим мы предлагаем новую абсолютно отличающуюся концепцию определения адресата и героя сонетного цикла Шекспира. Мы считаем, что великий философ всех времен и народов У. Шекспир поднимается над примитивно-реальным восприятием жизни и в казалось бы реальных образах олицетворяет архетипы бытия человечества. Символика и аллегория Средневековья вместе с религиозной рефлексией заменяются необычным богатством метафор, что вместе с тем способствует воплощению всех чувств и мыслей человека, который открыл величие природы и мироздания. Отсюда всеобъемлющая масштабность мышления Шекспира и высших представителей эпохи Возрождения.

Суть нашей гипотезы в том, что светлое в сонетном цикле Шекспира олицетворяет ум человека, темное – чувства людей, а любовь есть противостояние ума и чувств. Сонет 141-й подчеркивает это извечное сражение:

*In faith, I do not love thee with mine eyes,
For they in thee a thousand errors note,
But 'tis my heart that loves what they despise,
Who in despite of view is pleased to dote*
[5, p. 386].

*Вачыма я ў цябе не закаханы,
Ў табе яны знаходзяць шмат пахіб.
А сэрцу даспадобы ўсе заганы,
Ўтрапёнымі якімі ні былі б*
[7, с. 145].

Аллегорически-символический образ глаз, способных видеть тысячи недостатков во внешности и характере любимой, воплощает рациональное, умственное начало; образ сердца, которое любит то, что принижают глаза, символизирует чувственные основы сущности человеческой.

Амбивалентно-диалектическое взаимодействие и борьба противоположностей и представляется нами как этико-эстетическая основа сочетания каждого отдельного сонета в единый цикл, так как человек есть неделимая целостность, наделенная Богом и природой умственными и чувственными началами – способностями сопереживать и мыслить. Не существует отдельных сфер ума или чувства, они взаимозависимы и взаимонеобходимы.

Поэтому первая группа сонетов, посвященная, по выводам большинства шекспироведов, другу поэта, которого автор призывает жениться и продолжить себя в потомках, по нашей гипотезе своим адресатом имеет именно разум, ибо только благодаря уму являются произведения искусства, которые могут продолжить, а может даже обессмертить жизнь их автора. Обычные чернила становятся магистралом, несущим дар вечности избранным, в том числе и самому великому драматургу и поэту.

Четким аргументом в пользу нашей гипотезы является и тот факт, что в количественном отношении сонетов в первой группе намного больше, чем во второй. Это объясняется тем, что в поэзии Ренессанса, Средневековья, Просвещения ум еще доминирует над чувствами. К тому же обычно принято считать, что мужчина символизирует собой ум, а женщина – чувство. Вот почему символом «умственных» сонетов становится парень, а «чувственных» – девушка. Если же обратиться к истокам человеческих чувств вообще, то все они опосредованны (при генезисе) умом, а во время реализации в большей или меньшей степени коррелируются и контролируются разумом.

Метафорично-аллегорическое предательство любимой Шекспира с его же другом и представляется как временное доминирование чувства над разумом, что воспринимается как случай, а не константа. Именно поэтому поэт не разрывает отношения ни с первым, ни с другой, что в реальной жизни совсем неправдоподобно. Из-за такой мелочи автор не может отвергнуть верного друга (разум):

*Tired with all these, from these would I be gone,
Save that to die, I leave my love alone (66) [5, p. 311].*

*Стамлёны ўсім, сумуе па труне.
Ды як жа друг мой будзе без мяне?* [7, с. 70]

Или, тем более, смуглую леди (сонет 129):
*All this the world well knows, yet none knows well
To shun the heaven that leads men to this hell* [5, p. 374].
*Ніхто ж не адмаўляецца ад раю,
Цераз які ў некла ён трапляе!* [7, с. 133]

Только этим можно объяснить тот факт, что поэт во всех сонетах восхваляет людей, которые изменили ему, так как речь идет об условном друге, за которым видится разум, и воображаемой возлюбленной, что символизирует собой чувство.

Неточность деления сонетов на две группы (мужскую и женскую), принятую в мировом шекспироведении, подчеркивает и тот факт, что в первой группе («мужской») встречаются сонеты, адресованные женщине. Все это вместе говорит о порочности подобной классификации. Наша гипотеза восприятия адресата сонетов Шекспира как «ум–чувства» объясняет и наличие «женских» сонетов в первой группе: насколько поэт не идеализирует ум, как не поднимает его над чувственным началом, бывают случаи, когда последние побеждают. Подобное деление интуитивно постигали и переводчики, благодаря чему достигли наибольших успехов в пересоздании сонетов Шекспира в национальных стихиях.

Список литературы

- 1 Літаратура і мастацтва № 17 (4868). – Мінск : Звязда. – 29 красавіка 2016 г. – 16 с.
- 2 Шекспир, У. Сонеты / Уильям Шекспир; перевод А. Финкеля, с параллельным английским текстом; статья и коммент. С. Радлова. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. – 552 с.
- 3 Киле, Петр. Уилл, или Чудесные усилия любви / Петр Киле. – М. , 2006. – 315 с.
- 4 Козаровецкий, Вл. Возможен ли перевод сонетов Шекспира? / Вл. Козаровецкий. – М. : Литературная учеба, 2009. – № 2. – С. 171–193.
- 5 Shakespeare's Sonnets (1997) / ed. by K. Duncan-Jones. L. : Arden Shakespeare, 1997. – 488 p.
- 6 Шекспир, В. Сонеты / пер. С. Я. Маршака // В. Шекспир. Полн. собр. соч. : в 8 т. / под ред. А.А. Смирнова. М. ; Л. : Гослитиздат. – Т. 8. – С. 517–596.
- 7 Шэкспір, У. Санеты / Уільям Шэкспір, пер. У. Дубоўка. – Мінск : Беларусь, 1964. – 163 с.
- 8 Аникст, А. А. Великий поэт-драматург / А.А. Аникст. М. : Филологические науки, 1964, № 1. – С. 3–11.
- 9 Sonet 97 (William Szekspir) [Электронный ресурс]. – 2013. – Режим доступа : [https://pl.wikipedia.org/wiki/Sonet_97\(98,99\)_%28William_Szekspir%29](https://pl.wikipedia.org/wiki/Sonet_97(98,99)_%28William_Szekspir%29). – Дата доступа: 10.06.2014.

УДК 316.1

Н. С. ЦВЕТОВА
(г. Санкт-Петербург, СПбГУ)

«ЭЙ ЖГИ, ЗДЕСЬ РУСЬ, ДА БУДЕТ СТЕРТА!»

Статья посвящена отражению в романе Михаила Шолохова «Поднятая целина» развития конфликта между русским миром и постреволюционной социальной реальностью. Впервые этот конфликт зафиксировал Б. Пастернак в 1918 году. Автор статьи ключевым персонажем в анализируемом романе М. Шолохова считает колхозного завхоза и участника повстанческой организации Якова Лукича Островнова. Используя анализ структуры персонажа, автор показывает, как в судьбе Островнова отражается трагедия земледельческой цивилизации, природа которой в ключевых характеристиках не соответствует тому направлению социального развития, которое Россия, раздираемая на части конфликтами, спровоцированными политическими противниками, выбрала в двадцатом веке.

Использование в названии статьи цитаты из стихотворения Б. Пастернака «Русская революция», написанного в 1918 году, является программным. Дело в том, что, как известно, центральным персонажем посвященного революционному бунту во имя *Социализма Христа* поэтического монолога, был Ленин, бросивший *край родимый в топку полаханье*, безжалостно и безоглядно, вероломно и жестоко разрушавший *дыхание и красу* – природную гармонию русского мира [1, с. 89].

Литературный материал, который стал объектом нашего исследования, был создан в иную эпоху, в начале 1930-х годов, когда, кажется, и внутри страны, и за ее пределами были вынужденно признаны многочисленные победы и завоевания новой России, как будто предназначенные для нейтрализации постреволюционного трагического ощущения уничтожения естественного хода национальной жизни, транслируемого Б. Пастернаком. Но это было время, когда уже новое поколение реформаторов, герои первой отечественной перестройки и оттепели 1932–1934 гг., весь свой энтузиазм направили на скорейшее коренное переустройство русской деревни, которая все еще хранила слабое дыхание далекого прошлого и в официально признанных «деревенских» романах конца 1920-х (Н. Кочин, В. Опалов и др.) изображалась как «болото», а мужики, неспособные к социально значимому созиданию, как «олухи» (И. Кузьмичев). Вот наиболее типичный для того времени портрет сельского жителя: *Корявые, коротконогие, с грязными, непромытыми бородами – наивные, простодушные жулики* [2, с. 183]. Правда, у А. Неверова такой портретной характеристике предшествует вовсе не обязательный в иных случаях авторский комментарий: *Я не виню крестьян. Такова жизнь, в которой они выросли* [2, с. 177]. Пафос запланированного переустройства, связанный с коренным изменением жизни созидателя русского мира – крестьянина, был выражен в идее коллективизации.

К тому времени давнюю обеспокоенность Б. Пастернака с удвоенной силой ощущали только прозаики, неизменным пределом чаяний которых пребывала, как писал в те времена М. Горький, «отмирающая миллионная Россия» – «миллионные массы крестьянства»: С. Клычков, А. Чапыгин, С. Подъячев, И. Касаткин, А. Неверов, П. Замоиский. Но сегодня почти все, что было написано в эпоху коллективизации, даже вызывавшие, пожалуй, самые горячие споры вплоть до первого съезда советских писателей произведения И. Катаева и И. Макарова, уже канули в лету, став фактом истории русской литературы советского периода. Среди немногочисленных «живых» художественных текстов, которые могут быть по проблемно-тематическим характеристикам поставлены в обозначенный ряд, но продолжают волновать читательское сознание, осталась первая книга «колхозного» романа М. Шолохова «Поднятая целина», над которым писатель начал работать в 1930 году, а опубликовал в «Новом мире» в конце 1932-го. Правда, особый историко-литературный статус этого литературного произведения не имеет никакого отношения к возможности использования его для дискредитации имени великого писателя, якобы прагматично вступившего в сговор с «вождем народов», по заказу Сталина написавшего «непревзойденный роман о крушении старого собственнического уклада в деревне» [3, с. 19]. Хотя в конце 1970-х П. Бекедин резюмировал описание усилий критики и литературоведения, посвященных «Поднятой целине», следующим образом: «Стало почти традицией жизни привязывать «Поднятую целину» к воссозданным в ней нескольким месяцам одного из донских хуторов, довольно часто ее анализируют так, как будто перед нами мастерски беллетризованный социально-политический трактат, а не художественное произведение, в котором безраздельно царит образное мышление. Любая попытка нарушить эту традицию, выйти за рамки узкоспециального прочтения романа, обнаружить в «Поднятой целине» философские аспекты, вызывает недовольство, если не сказать раздражение, у отдельных авторов» [4, с. 78]. Недовольство «отдельных авторов» поддерживалось авторитетом А. И. Солженицына, Е. А. Евтушенко и др. Некоторое изменение ситуации в постперестроечные десятилетия было связано с появлением работ, формирующих новый литературный контекст для шолоховского романа и позволявших задуматься о феноменальности этого произведения

(Ю. А. Дворяшин), о литературных связях, во многом повлиявших на его рецепцию (Ф. Б. Бешукова, Р. В. Алеев), об этнографическом компоненте сюжета (Н. Н. Никольская). Но коренных сдвигов так и не случилось.

Между тем, время неустанно актуализирует те особенности этого романа, которые при научном осознании могут спровоцировать новое прочтение художественного текста, сложность которого в течение десятилетий уничтожалась многочисленными авторитетными тогда интерпретаторами (Л. Якименко, В. Щербина, Ю. Лукин и др.), игнорировалась авторами и составителями школьных учебников. Наверняка когда-нибудь придется вернуться к дискуссионности неизменной позиции М. А. Шолохова по вопросу участия иностранцев, постоянно норовящих *на нашу землю слезть*, в разрешении внутренних конфликтов. Позиция писателя четко была сформулирована в «Поднятой целине» – *сор из куреня нечего толкать* [5, с. 225].

До сих пор так и не появилось всеобъемлющего исследования, посвященного отношению Шолохова к вопросу о роли интеллигенции в исторической судьбе нашего многострадального Отечества. Этот вопрос, поднятый Шолоховым в «Тихом Доне», во втором романе получил развитие, прежде всего, в соотношении с образом *ученого есаула* [5, с. 114] Половцева.

Не менее актуальна также отложенная научная рефлексия по поводу феноменальности шолоховского алгоритма сотворения текстовой конструкции, ставшей надежным средством фиксации базовых постулатов художественной философии писателя, основанных на глубинном знании «обиходной», а не «книжной, праздничной» (выражения В. Г. Белинского) философии русского народа, на убежденности писателя в подчиненности национальной жизни природному закону, откуда и шло, по Шолохову, традиционное недоверие к государственным идеям, принимавшим форму «начальственных», слабая самоорганизуемость русских, на которую пеняли В. Ключевский, В. Соловьев, В. Ленин.

Незавершенными остаются исследования, посвященные целостности шолоховских сюжетов, системности принципов сюжетной организации текстов писателя, проявляющейся, например, в символичности сюжетообразующих мотивов, способных влиять даже на состав персонажных рядов. Очевидно же, что Половцев и его окружение – люди ночи. Пытавшийся вырваться из ночного круга Никита Хопров говорит о себе: *«Я тогда темней ночи был»* [5, с.100]. Созидательная деятельность Давыдова и его ближайшего окружения, напротив, преимущественно соотносится с началом дня, с ранним утром – с зарей.

Никто после Б. А. Ларина так и не возвращался к шолоховскому опыту создания эстетических характеристик слова с нулевым стилистическим значением. Достаточно вспомнить, как в духе стилистического минимализма оживляя логическое определение-прилагательное *«черный»* при описании жеста персонажа, Шолохов оправдывает один из самых спорных моментов коллективизации – раскулачивание, приятие которого критика не раз ставила писателю в вину (Я. С. Духан). В спорной сцене дележа добра из кулацких сундуков, изображая эмоциональное состояние задавленного вечной нуждой беззаветного труженика Демки Ушакова, Шолохов, использует предельно простой, открытый, «немужской» жест, провоцирующий возникновение образа огромной художественной силы. Он пишет о том, как покатались слезы *из-под черного щитка ладони по щекам, обгоняя одна другую, светлые и искренние, как капельки росы* [5, с. 142].

Сегодня текст этого романа может быть прочитан и с риторических позиций, предоставляющих возможность сосредоточиться на причинах политико-пропагандистского успеха агитатора-комсомольца Ванюшки Найденова или на правилах ведения информационной войны, которым руководствовался Половцев и его единомышленники.

Но с течением времени становится понятно, что главным в «Поднятой целине» является обнажившийся с предельной остротой именно в годы социалистического строительства глубинный конфликт русского мира с новой реальностью. Установка на трансляцию именно этого конфликта задает специфику художественного хронотопа, композицию романа, мотивную

структуру сюжета, уже упоминавшиеся персонажные ряды и т. д. Впервые существование этого конфликта было отмечено еще в 1960-е годы в зарубежной критике Г. Раковским: «Поднятая целина» - «попытка автора вернуться к теме донского космоса в момент его распада, показать в очередной раз, как единство человека, общины и природы перемалывается жесткими жерновами беспощадной истории, о правоте которой в открытую сам М. А. Шолохов в романе от лица автора пытается не рассуждать» [6, с. 18].

Базовым проявлением художественной философии писателя в этом романе становится представление об эпохе, которое определяется столкновением времени календарного, связанного с установкой на имитацию предельно достоверного, почти документального повествования, родившегося, как не уставал повторять сам писатель, под мощнейшим давлением фактического материала, и времени вечного, истинного, неподвластного человеческой воле. Об эпохальной актуальности этой проблемы свидетельствует популярность романа В. Катаева «Время, вперед!». Трудно не заметить, что ключевые главы «Поднятой целины» начинаются с указания конкретного времени – февраль, двадцатого марта, пятнадцатого мая и т. д. И от главы к главе конкретизация временных указателей возрастает. Если в начале романа М. Шолохов ограничивается указанием на название месяца, вынося это указание в сильную позицию начала глав, в финальной части повествования время уплотняется, возникают абсолютно конкретные даты. Весеннее время фиксируется с помощью числительных, символизируя попытки новой человеческой общности подчинить окончательно *великой плодотворной работе*, которая *вершилась в степи* [5, с. 304], социальным задачам и силе, персонализированной в первую очередь в Давыдове, смену эволюционных циклов природного бытия. С того самого момента, как Давыдов одерживает свою первую победу, добивается перелома в настроении гремяченцев на собрании, посвященном коллективизации, общественные отношения, трудовые усилия людей, как следствие, личная жизнь, которые многие века соответствовали природно-хозяйственному коду, впадают в зависимость от указаний сверху, что неизбежно и почти немедленно порождает жизненно важную проблему продуктивности, оправданности подчиненности такого типа.

Конфликт, возникший вследствие доминирования социального начала во взаимодействии с вековым, природным, становится одним из важнейших в романном сюжете. Шолохов подчеркивает, что природный закон, которому искони в первую голову подчинялась жизнь русского мира, был щедрым по отношению к человеку. Он отмечает, например, что первые летние месяцы и глубокая зима были временем передышки, одним из вариантов отдохновения человека от тяжелого физического труда. Новая жизнь – это непрерывное существование на пределе возможностей, идеал которого демонстрирует Давыдов, поднимая целину, организуя социалистическое соревнование. Писатель находит точный образ для фиксации происходящего, отмечая, что с приездом Давыдова жизнь в Гремячем встала *на дыбы*. Последовавшее за этим разрушение существовавшего порядка заставило весь хутор *погрязнуть в распрях* [5, с. 118]. Вариативную трагедийную разработку именно этого конфликта предложил и А. Платонов в «Котловане».

Давыдов – революционный романтик с рационалистическим сознанием рабочего, городского человека, интуитивно понимает, что для того, чтобы мир не рухнул, он, принявший на себя ответственность за совершающийся переворот, должен найти оправдание происходящему. И самый сложный вариант этого не только идеологически, но онтологически значимого, пусть и невербализованного диалога Давыдов с первой до последней страницы ведет с Яковом Лукичем Островновым, которого писатель делает участником первой и последней романских сцен. Так вот, для уважаемого гремяченцами Островнова (все в Гремячем называют колхозного завхоза по отчеству) попервоначалу колхозная – *тесная жизнь* [5, с. 93], лишаящая человека возможности проявления хозяйской инициативы, крестьянский труд обесмысливающая отторжением результатов его.

Для «программирования» характера Островнова Шолохов использует традиционный для русской литературы прием – «говорящие имена». Яков – человек практичный, но «следующий за кем-либо», способный принимать обдуманные решения, но в то же время подчиняющийся давлению, авторитету [7, с. 373]. Яков Островнов – сын Луки. Лука же – имя латинское, на русский язык переводится как «свет» [7, с. 224]. Главное достоинство Лукича не хитрость, а крестьянский ум, хозяйская сметливость, которые традиционно в русском мире высоко ценились [8, с. 194]. И многое в личной и семейной жизни Якова Лукича, прежде всего, его отношение к земле, ко всему живому отражает достоинства и недостатки представления русского крестьянства о *вольной жизни* [5, с. 27] хлебопашца. Суровый даже во взаимоотношениях с близкими людьми, с женой и сыном, Островнов с детства помнит *каждый ярк, каждую балочку и сурчину* на родной земле, способен *любоваться рыхлыми, набухшими влагой пашинами* [5, с. 358]. Именно по отношению к этому персонажу Шолохов чаще всего использует положительно оценочную номинацию *хозяин*, который, по его собственному горькому признанию, многолетним трудом *пригоршни мозолей да горб нажил* [5, с. 27]. Более того, Давыдова он привлекает как *культурный хозяин*, которому, по мнению председателя, и принадлежит будущее колхозов, т. е. будущее русской деревни, которое сам завхоз в первые послереволюционные годы представлял даже в конкретных деталях: мечтал об автомобиле, хотел, чтобы его дети стали просвещенными хозяевами новой реальности. Островнов до Давыдова усвоил философию успешного крестьянствования и сам научился применять многие необходимые механизмы для воплощения этой философии в жизнь.

И неслучайно именно серьезный, обстоятельный, надежный Островнов оказывается в центре схватки непримиримых идеологических противников – одновременно появившихся в Гремячем Давыдова и Половцева. Лукич нужен обоим. Половцев намеренно использует его раздражение против большевиков, установивших социальные преграды на пути осуществления страстного стремления бывшего сослуживца к богатству. Давыдов также прагматично пытается использовать Лукича при организации колхоза, но только его хозяйскую сметку. В результате именно Островнов как человек, с которым можно связывать надежды на реальное дело, оказывается приговоренным к *раздвоенной жизни* [5, с. 118]. Исследуя этот «приговор» детально, Шолохов показывает, как его герой начинает задыхаться от присутствия в его доме Половцева, как из ненависти медленно рождается его доверие к Давыдову, который, вопреки ожиданиям, пытается услышать человека земли, вникнуть в происходящее. Наблюдательный и умный завхоз, оказавшись он в ситуации свободного выбора, рано или поздно почти наверняка пошел бы за Давыдовым, потому что интуитивно чувствовал, что все усилия председателя направлены на восстановление жизни. Недаром в одной из ключевых сцен Островнов с раздражением человека, почувствовавшего ошибочность своего первоначального выбора, констатирует, что сама природа перешла на сторону Давыдова и колхозников (*Скажи, как все одно бог за эту окаянную власть!; Вся природность стоит за советскую власть* [5, с. 358]). Его мучает то, что, подчинившись чужой воле, уничтожая здоровые зерна новой жизни, он становится *хуже и грязней самой паскудной животины* в попытках противостоять естественному стремлению всего живого к *обсеменению*, к возрождению и вечному продолжению жизни [5, с. 305]. Под давлением первых колхозных успехов в душе завхоза медленно возникает жажда освобождения от диктата железной воли бывшего командира и цинизма откровенно презирающего «холопов» Лятевского.

Но Лятевский совсем не случайно однажды с презрительным равнодушием, без сожаления и участия называет Якова Лукича *«жертвой вечерней»*. Ключевой образ 140-го псалма Давида их Псалтири в постреволюционную эпоху был востребован в русской литературе. Исследователями установлено, что к нему обращалась А. Ахматова (поэма «Девятьсот тринадцатый год»), М. Светлов (стихотворение «Прятели»), Ф. Гладков («Повесть о детстве»). Образ этот – напоминание о древнейшем обычае приносить животное

в ритуальную жертву во время вечерней молитвы. В перечисленных литературных текстах он выполнял разные функции, у Шолохова стал констатацией обреченности Островнова, подчинившегося чужой воле, силой и страхом вырванного в момент всеобщего смятения из естественного течения жизни, подвергнувшегося мощнейшему идеологическому насилию.

Известно, что у Шолохова всегда самым строгим и справедливым судьей становится природа. В последней главе Островнов, радующийся исчезновению Половцева, направляется колхозным правлением в Красную дуброву, чтобы *собственноручно отметить дубы, подлежащие порубке* [5, с. 358]. Лес нужен на строительство плотины. Практически впервые на страницах романа временем Лукича, его деятельности становится раннее утро, пора *розовых утренних туманов*, когда небесный свод еще не покинул *чеканно-тонкий* месяц [5, с. 359]. Обойдя колхозную делянку, Островнов наметил для вырубki шесть могучих дубов. Но один из них, которого завхоз принял за своего ровесника, вызвал в нем *чувство сожаления и грусти* [5, с. 360]. И выбор этот значителен, наполнен смыслами. Количество приговоренных деревьев символизирует наступление кризисного жизненного цикла [9, с. 164]. И то, что Островнов обращает внимание именно на дубы, тоже не случайно, ведь именно к дубу славяне преимущественно относят предание о мировом дереве. Известно, что в памяти славянских племен очень долго сохранялось сказание «о дубах, которые существовали еще до сотворения мира» [10, с. 294].

Минутная заминка практичного завхоза оборачивается неожиданно сентиментальным решением сохранить жизнь ровеснику. И далее это намерение Шолохов мотивирует. С одной стороны, судьба дерева бесспорно пробуждает в подсознании героя чувство собственной обреченности, о котором чуть раньше сказал безжалостный, видимо, переживающий то же состояние Лятевский. Влияние хрестоматийной сцены из романа «Война и мир», толстовской художественной философии очевидно. Но внутренний монолог героя Шолохова начинается с другой мысли: *Сколько годов жил ты, браток! Никто над тобой был не властен, и вот подошла пора помереть. Свалют тебя, растелешат, отсекут топорами твою красу* [5, с. 360]. Вот она истинная причина смерти живого существа – утрата возможности для продолжения той жизни, которая была предназначена, определена господом, и посмертное утилитарное использование. И волею своею Лукич принимает решение об освобождении собрата: *Живи! Расту! Красуйся! Чем тебе не жизнь? Ни с тебя налога, ни самооблогу, ни в колхоз тебе не вступать... Живи, как господь тебе повелел!* [5, с. 360].

Вот она, суть развивающегося в 30-е годы глобального конфликта, разрывавшего сознание крестьянина, конфликта, завершающего исторический цикл наступления на крестьянскую Россию! В 1950-е годы, когда М. А. Шолохов будет переписывать вторую книгу романа, видение этого конфликта будет откорректировано, но Лукичу так и не удастся спастись, возвратиться в русло собственного бытия – сначала в его жизни возникает беглый Тимофей Рваный, а через несколько часов он *обессиленно прислонится спиной к стене* собственного дома, вновь отчуждаемого Половцевым и Лятевским, и *схватится за голову* [5, с. 363]. Новый, конечный на данном этапе цивилизационного противостояния, виток не отпускающего социально-политического конфликта, организованного, спровоцированного чужими для Лукича людьми, преследующими в этом конфликте социально-политические цели, разрушает едва возникшую в сознании героя иллюзию освобождения

Список литературы

- 1 Пастернак, Б. Сестра моя, жизнь. / Б. Пастернак. – М.: Эксмо, 2012. – 640 с.
- 2 Неверов, А. Гуси-лебеди / Неверов А. Я хочу жить. М.: Советская Россия, 1984. – С. 134–303.
- 3 Бардин, А. В. «Поднятая целина» М. Шолохова. В помощь учителям. Оренбург : Оренбургское книжное издательство, 1958. 211 с.
- 4 Бекедин, П. В. Неподатливое поле «Поднятой целины» / Русская литература. 1978, № 4. – С. 78–94.
- 5 Шолохов, М. А. Поднятая целина. Книга первая / Собрание сочинений: в 8 т. Т. 6. М. : ГИХЛ, 1958. – 374 с.

6 Цит. по: Алеев Р. В. М. А. Шолохов в западном литературоведении и литературной критике (писатель в диалоге и противостоянии культур 1950–1990-х г.)». АКД. Самара, 2006. 21 с.

7 Тихонов, А. Н., Бояринова, Л. З., Рыжкова, А. Г. Словарь русских личных имен. М.: Школа-пресс, 1995. – 732 с.

8 Черная, Л. А. Русская мысль второй половины ХУП– начала ХУШ в. о природе человека / Человек и культура. Индивидуальность в истории культуры. – М. : Наука, 1990. – 240 с., С. 192–204.

9 Трещалин, М. Ю., Мухутдинов, А. А. О числовом коде главы 21 Евангелия от Святого Иоанна Богослова / Теория и история искусства. Вып. 3 / 4. – М. : МГУ, 2014. – С. 159–196.

10 Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. – Т. 2. М. : Индрика, 1994. – 791 с.

УДК 821.161.3:81'371:7.035*П.П. Негоша и Н.В. Гоголя

Л. С. ЦИМАНОВИЧ
(г. Минск, БГУ)

«ГОРНЫЙ ВЕНЕЦ» П. П. НЕГОША И «ТАРАС БУЛЬБА» Н. В. ГОГОЛЯ В КОНТЕКСТЕ СЛАВЯНСКОГО РОМАНТИЗМА

Романтизм возродил интерес писателей к осмыслению истории народов и их национально-освободительной борьбы. При этом представители романтизма видели прошлое как идеальный мир, показывая героизм не только как проявление отваги и доблести, но и как итог высокой нравственности. Черная темы и сюжеты из фольклора, писатели-романтики создали значительный ряд произведений, воспевающих народную борьбу за независимость, которая всегда является ключевым моментом в формировании сознания народа.

Интерес к славному прошлому в среде славян стал толчком для утверждения литератур как национальных. Словесность южных и западных славян в эпоху европейского романтизма развивались стремительно: «О силе и интенсивности этого процесса говорит тот факт, что в течение всего нескольких десятилетий почти утраченная письменность не только возродилась, но и дала значительные художественные ценности» [1, с. 199].

Славянский романтизм характеризуется синкретизмом жанров и форм – как взятых из западноевропейской словесности, так и аутентичных, фольклорных. «Художественный мир произведений славянских романтиков подвергается фольклоризации. Отсутствие системных исторических знаний о древней эпохе, о собственной мифологии компенсировалось всевозможными мифопоэтическими реконструкциями в русле устного народного творчества» [2, с. 308].

Данная тенденция, как и интерес к героической борьбе своего народа, проявилась в творчестве двух великих представителей русской и сербской литератур: П. П. Негоша в драматической поэме «Горный венец» и Н. В. Гоголя в повести «Тарас Бульба». Примечательно, что данные произведения, знаковые не только для своего времени, но и актуальные до сих пор, ранее не сопоставлялись, хотя в идейном плане они весьма близки.

Как известно, традиции сложения эпических песен в Черногории во времена Негоша поддерживались и культивировались. Здесь народные сказители даже выработали определенный канон, так как рассматривали эпические песни не только в качестве хранилища народной памяти, но и как средство информирования: «Песня была средством общественной коммуникации, она давала оценки людям и событиям, определяла ценности» [3, с. 10].

Наследуя эпические песни, П. Негош делает свои первые шаги на литературном поприще. Облекая исторические события в литературную форму, Негош со временем вырабатывает свой собственный поэтический стиль, однако при этом остается верен традиционному размеру народной поэзии – десятисложному стиху. Децисложники Негоша, будто бы высеченные из скал Черногории, достигли совершенства в драматической

поэме «Горный венец», которую с эпическими песнями объединяет не только стихотворный размер, но многочисленные ссылки на героев косовского цикла, повсеместно присутствующие в произведении. Кроме того, в канву своего сочинения Негош гармонично вплетает народные лирические песни: плачь Сестры Батрича, «в котором Негош дал синтез всех главных характеристик черногорского плача» [4, с. 275], сватовскую мусульманскую песню в исполнении Мустай-кадия и отрывки из гуслярских песен, которые поют Вук Лешевоступац, игумен Стефан и «коло».

Широкий охват народной жизни, традиций и верований черногорцев удался Негошу во многом благодаря внесению в повествование описания черногорских обычаев: здесь представлено сватовство и женитьба (в сцене между сватами черногорцами и порученцами), упоминается обычай остригать после утраты родственника волосы женщинам (снаха Милонича-бана), а также оплакивать усопших (сестра Батрича), представлены аллюзии на сербские религиозные традиции (жечь бадняки, праздновать «славу», собирать скупщину), а также представления о мифологических существах (ведьма, вила). Как верно отметил Йован Деретич, «Негош сплел целую черногорскую историю, воспел самые важные события прошлого со времен Неманичей до начала XVIII века, нарисовал повседневную жизнь черногорцев, их праздники, собрания, представил народные обычаи, верования и понимания, показал соседние народы, турок и венецианцев. В общем, в «Горном венце», в составляющих его 2 819 стихах (десятисложниках, за исключением одной включенной песни, написанной девятисложником, и одного плача – двенадцатисложником) нашли место три мира, три цивилизации, которые между собой соприкасались и переплетались на нашей земле» [5].

Что касается повести Гоголя «Тарас Бульба», то здесь также уместно говорить о многочисленных фольклорных аллюзиях и мотивах. Во-первых, многие исследователи отмечали лиризм и музыкальность прозы Гоголя, что роднит ее с украинской думой. Кроме этого, сходство повести с народным эпосом проявляется «в поэтике и стиле «Тараса Бульбы»: былинном размахе и масштабности, гиперболизме художественных обращений; торжественном, лирико-патриотическом тоне повествования; в формах ритмизированного сказа; в «растворении» автора в образе народного певца, бандуриста; в широчайшем использовании фольклорных приемов (повторов, параллелизма, символики и матефорических образов, например, образ битвы-пира или троекратное обращение Тараса к куренным атаманам во время битвы под Дубно и их троекратный же ответ)» [6, с. 197].

Отдельно следует упомянуть общий интерес двух литераторов к собиранию фольклора: как известно, Негош не только слагал произведения в жанре народных эпических песен, но и выступал как собиратель фольклора и составитель антологии эпических песен (сборник «Зеркало сербское»). Гоголь также «начиная с гимназических лет, собирал украинские народные песни, вписывая их в особую «Книгу всякой всячины, или Подручную энциклопедию» [7, с. 52]. При этом русский классик был глубоко убежден, что «песни для «Малороссии – всё: и поэзия, и история, и отцовская могила. Кто не проникнул в них глубоко, тот ничего не узнает о протекшем быте этой цветущей части России» [8, с. 91].

Примечательно также, что и «Горный венец» Негоша, и «Тарас Бульба» Гоголя написаны отчасти на историческом материале, взятом именно из народных песен, а не из летописей и хроник. Для своей повести Гоголь позаимствовал из фольклора обширные описания быта, считая, что в народных песнях «история народа разоблачится ... в ясном величии» [8, с. 91]. Бытовых описаний в повести очень много: это и описания казацкого жилья, трапезы, одежды, оружия, застолий, жизненного уклада и обычаев. С историей, описываемой в повести, связан и сам Гоголь: по мнению некоторых исследователей, прототипами его героев были реальные запорожские казаки, генетическое родство с которыми писатель отыскал: «Гоголь, создавая образ атамана, штудировал историю Малороссии, «погружаясь» в летописи, легенды, казацкие песни. Понятно и стремление исследователей найти для этого мощного, целостного образа такой же «высокий»,

исторически достоверный прототип, в идеале — родственник писателю...» [9, с. 87]. Примечательно, что главный герой поэмы Негоша (владыка Даниил) также являлся его предком — первым из рода Петровичей-Негошей, возглавившим цетиньскую митрополию, вокруг которой складывалось черногорское государство. Будучи незаурядной личностью и весьма энергичным политиком он запечатлен во многих эпических песнях.

Интересен также коллективный образ народа в обоих произведениях: согласно концепции романтизма, данный образ в литературных произведениях становится одним из центральных: «В связи с тем, что романтизм в сербской литературе формируется на фоне национально-освободительной борьбы, изображение движущей силы этой борьбы — национального коллектива — как индивидуума стало основным в творчестве некоторых сербских романтиков. Сербский романтический герой осознает себя частью коллектива и гордится этим, он не ищет свободы для себя лично» [10, с. 28].

Изображение народной массы в образе «коло» стало новым приемом в сербской драматургии, введенным Негошем. Первоначально сербское «коло» обозначает танец, в котором песенное сопровождение вторично и может вообще отсутствовать. Однако Негош выводит песни *кола* на первый план, лишь невзначай упоминая о танцевальной составляющей: «Главари су се макли на страну, а народ **коло води**» [11, с. 21].

Примечательно, что в повести «Тарас Бульба» Гоголь также описывает казацкий танец, который является «знаком нерасчлененности и слитности народного коллектива» [12, с. 14]: «Нельзя было без движения всей души видеть, как вся толпа отдирала танец самый вольный, самый бешеный, какой только видел когда-либо мир, и который, по своим мощным изобретателям, носит название казачка. Только в одной музыке есть воля человеку. Он в оковах везде» [13, с. 300]. Между тем, у Гоголя танцу не отводится такая роль, как у Негоша. Он лишь раз упоминается на страницах повести. Однако если анализировать творчество русского писателя в целом, то можно прийти к выводу, что он не раз использовал данную деталь, чтобы передать стихийную вовлеченность персонажей в общее действие.

Шире использовать танец-коло в «Горном венце» Негошу позволил также выбранный им жанр произведения: сам он определил его как «историческое событие» (*историческо событије*). По мнению Йована Деретича, данный жанр представляет собой «черногорскую песню-хронику, которая с репортерской точностью повествует о более или менее значимых реальных событиях» [14, с. 91]. Поскольку действие в «Горном венце» охватывает период в несколько месяцев (от Троицы до Нового года), то само произведение носит не совсем постановочный характер, а по многим своим характеристикам скорее походит на драматическую поэму, которая как жанр была весьма популярна в эпоху романтизма, нежели на драму в чистом виде.

Как факт следует отметить, что Гоголь также в конце 30-х гг. XIX в. работал над исторической трагедией из истории Запорожья, которая у него не вышла, а собранный для написания материал он использовал при написании второй редакции повести «Тарас Бульба». И хотя его драматическое произведение так и не увидело свет, уцелело лишь несколько фрагментов из него, по которым можно понять, что Гоголь стремился облечь свою трагедию «в потоп речей неугасаемой страсти» [15, с. 199]. Уместно сделать предположение, что данный замысел нашел в некотором роде свое воплощение в переработанной версии повести «Тарас Бульба»: авторскому переосмыслению подвергся пламенный монолог Тараса о казачьем товариществе, произнесенный им перед решающим сражением при осаде Дубно. Данный монолог во второй редакции стал более лаконичным и образным, что придало ему еще больше драматизма.

И хотя Негош и Гоголь для своих произведений выбрали жанры, относящиеся к разным литературным родам, «Горный венец» и «Тараса Бульбу» объединяет эпопейный охват изображаемых в них событий. Как верно отметил Г. В. Белинский, «Тарас Бульба», эта дивная эпопея, написанная кистью смелою и широкою, этот резкий очерк героической жизни младенчающего народа, эта огромная картина в тесных рамках, достойная Гомера»

[16, с. 298]. С данным мнением трудно не согласится, принимая во внимание тот факт, что в повести автор отразил практически всю историю существования Запорожской Сечи.

Негош в «Горном венце» описывает один непродолжительный фрагмент истории Черногории («истребление потурченцев»), однако многочисленные аллюзии на события Косовской битвы налаживают «непосредственную связь и континуум с основанием и с современниками средневекового события» [17, с. 252]. Кроме того, упоминание предательства сына Ивана Црноевича Станиши (который присягнул на верность турецкому султану), а также посвящение драматической поэмы «праху отца Сербии», т.е. Карагеоргию – предводителю Первого сербского восстания – расширяют временные рамки произведения, придавая ему эпопейный размах, и связывают все перечисленные события в одну цепь, отражающую ход народно-освободительной борьбы, в которой «истребление потурченцев» является лишь одним из звеньев.

Подводя итог, отметим, что драматическая поэма П. П. Негоша «Горный венец» и повесть Н. В. Гоголя «Тарас Бульба» стали знаковыми произведениями в истории славянских литератур, отражающими особенности национального характера посредством описания национально-освободительной борьбы, цель которой заключалась в защите и сохранении веры как основы национальной самоидентификации. По-разному реализованная, данная идея объединяет оба произведения и дает основание сопоставлять их в историческом контексте.

Список литературы

1 Никольский, С. В. Славянские литературы эпохи национального Возрождения / С. В. Никольский // Славянские литературы в эпоху формирования и развития славянских наций XVIII–XIX вв. Материалы международной конференции ЮНЕСКО / Академия наук СССР, Институт славяноведения и балканистики, Международная ассоциация по изучению и распространению славянских культур; редкол.: Д. Ф. Марков [и др.]. – М., 1978. – С. 198–207.

2 Малиновский, А. Т. Славянские литературы эпохи романтизма в интерпретации Д. И. Чижевского / А. Т. Малиновский // Слов'янський збірник : сб. науч. ст. / Міністерство освіти і науки України Одеський національний університет імені І. І. Мечникова Філологічний факультет; под. ред. О. А. Войцева. – Чернівці, 2013. – Вип. XVII. – С. 304–312.

3 Banjević, B. Videnje Njegoša / B. Banjević // Matica: časopis za društvena pitanja, bauku i kulturu. – 2013. – № 55. – С. 7–24.

4 Kilibarba, N. Studije i ogledi o crnogorskoj usmenoj književnosti / N. Kilibarba. – Podgorica: Institut za crnogorski jezik i književnost, 2012. – 366 с.

5 Deretić, J. Predromantizam / J. Deretić [Электронный ресурс] / J. Deretić // // Kratka istorija srpske književnosti – Режим доступа: http://www.rastko.rs/knjizevnost/jderetic_knjiz/jderetic-knjiz_06.html. – Дата доступа: 03.10.2016.

6 История русской литературы XIX века: 1800–1830-е годы: учеб. для студ. высш. учеб. заведений: в 2 ч. / В. Н. Аношкина [и др.] ; под ред. В. Н. Аношкиной, Л. Д. Громовой. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – Ч. 1. – 288 с.

7 Мочалова, В. В. Славянская тема у Гоголя / В. В. Мочалова // Н. В. Гоголь и славянские литературы: сб. науч.ст. / РАН, Институт славяноведения; отв. ред. Л. Н. Будагова. – М, 2012. – С. 44–63.

8 Гоголь, Н. В. О малороссийских песнях / Н. В. Гоголь // Полн. собр. соч. : в 14 т. – М.; Л., 1952. – Т. 8. – С. 90–97.

9 Денисов, В. Д. К вопросу об исторической основе повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба» (1835) / В. Д. Денисов // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2010. – № 137. – С. 84–94.

10 Зенкевич, И.В. Сербская романтическая поэма первой половины XIX века / И.В. Зенкевич // Проблемы филологии: язык и литература. – 2010. – № 2. – С. 27–32.

11 Његош, П. П. Горски вијенац / П.П. Његош // Собр. соч.: в 7 т. – Београд : Цетиње, 1974. – Т. 3. – С. 9–131.

12 Манн, Ю. В. Поэтика Гоголя / Ю. В. Манн. – 2-е изд., доп. – М. : Худож. лит., 1988. – 413 с.

13 Гоголь, Н. В. Тарас Бульба. Редакция 1835 г. / Н. В. Гоголь // Полн. собр. соч.: в 14 т. – М.; Л. : 1937. – Т. 2. – С. 277–454.

14 Деретић, Ј. Композиција «Горског вијенца» / Ј. Деретић. – Подгорица: Октоих, библиотека «Његош», 1996. – 251 с.

15 Гоголь, Н. В. Наброски драмы из украинской истории / Н.В. Гоголь // Полн. собр. соч. : в 14 т. – М. : Л., 1949. – Т. 5. – С. 199–202.

16 Белинский, В.Г. О русской повести и повестях Гоголя («Арабески» и «Миргород») / Г. В. Белинский // Полн. собр. соч.: в 13 т. – М. : –1953. – С. 259–307.

17 Златковић, Б.Р. Косовски завет у устаничкој традицији и Његошевом Горском вијенцу / Б. Р. Златковић // Од косовског завета до Његошевог макрокозма : Петар II Петровић Његош (1813–2013) : међународни тематски зборник. / Филозофски факултет Универзитета у Приштини; под науч. ред. Б. Јовановића. – Косовска Митровица, 2014. – С. 251–266

УДК 821.161.2.09"19"

Г. Е. ШОВКОПЛЯС

(г. Киев, Киевский университет имени Бориса Гринченко)

**РАЗВИТИЕ УКРАИНСКОГО ГЕНДЕРНОГО МИФА:
ИЗОБРАЖЕНИЕ ЖЕНЩИНЫ В ДУХЕ ЭССЕНЦИАЛИЗМА
(НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕСЫ ЛЮДМИЛЫ КОВАЛЕНКО «ДОМАХА» (1947)).**

Эссенциализм (от англ. *essential* – обязательно существующий, непреходящий) – свойство теоретических концепций, в которых делается попытка зафиксировать некую неизменную женскую сущность. В основе эссенциализма лежит идея о том, что есть нечто «данное» (Богом или Природой), существующее извечно и поэтому неизменное, что позволяет проследить, как складывалась эта «данность». Обязательным атрибутом таких теорий является позиция бинарности, когда женщина противопоставляется мужчине. То, насколько признаки, по которым производится различие полов, действительно отражают женскую сущность, а следовательно присущи всем, кто является женщинами, не обсуждается. В пьесе украинского диаспорного драматурга Людмилы Коваленко «Домаха» женские образы (и в первую очередь – образ главной героини пьесы) соответствуют параметрам эссенциализма в полном объеме, что, с одной стороны, продолжает традиции украинского гендерного мифа о сильной независимой женщине-украинке, а с другой – отражает комплекс взглядов автора пьесы на место и роль женщины в современном обществе. Сама графика расстановки действующих лиц, когда «квадрат» четырех мужских образов не влияет на развитие фабулы и устранен от активных действий в пространстве сцены, указывает на доминирование женских образов как носителей жизненной силы, определяющей и развитие общества, и духовное здоровье народа.

Пьесу Людмилы Коваленко «Домаха» коротко можно охарактеризовать так – произведение, написанное женщиной о женщине. Но пьеса написана не о женщине вообще, а о женщине-украинке. На это указывает традиционно украинское сокращение имени Домна – Домаха.

Итак, пьеса написана об украинской женщине, сильной и независимой, хозяйке своей жизни. Правильность нашего предположения будет подтверждена всем содержанием пьесы.

В украинской литературе произведение, где главной героиней является сильная и волевая женщина, являются не исключением, а скорее правилом. Традиция, согласно которой женщина изображается носителем жизненной силы, своим источником имеет эссенциализм как свойство достаточно многочисленных теоретических концепций, фиксирующих неизменную женскую сущность. Обязательным атрибутом таких теорий является бинарность – женщина противопоставляется мужчине..

Помимо психоаналитических юнгианских трактовок и феминистических теорий, такая традиция подпитывалась и особенностями украинской ментальности: писатели – мужчины изображали эту сильную женщину то с обожанием, то со страхом (Гоголь, Нечуй-Левицкий, Шевченко, Загребельный, Валерий Шевчук и другие), но присутствие таинственной силы у такой героини не отрицал никто.

Эта жизненная сила почти не имеет ничего общего с силой физической. Никому из украинских классиков в голову не приходило в качестве сильной женщины изобразить физически сильную женщину с голой мускульной силой мухинской колхозницы или легендарной героини Некрасова, которая «коня на скаку остановит, в горящую избу войдет» и у которой «сидит, как на стуле, двухлетний ребенок у ней на груди».

Выражением женской силы в украинской традиции чаще всего является вербальная магия, ибо на протяжении столетий женское словесное творчество (изысканные и цветистые проклятия, таинственные заговоры, острые пословицы, сохраненные приметы, рецепты приготовления пищи и лекарственных снадобий составляли особый жанр фольклора и были единственной реальной силой, которая доступна женщине.

Властное женское слово происходит не из социального статуса: в патриархальной украинской общине место женщины наименьшее и низшее по определению, а единственно – из личностной силы женщины.

Хрестоматийным примером живого словесного женского творчества являются проклятия прабабушки лирического героя повести Александра Довженко «Зачарованная Десна»: «Вона була малесенька й така прудка, і очі мала такі видючі і гострі, що сховатися од неї не могло ніщо в світі. Їй можна було по три дні не давати їсти. Але без прокльонів вона не могла прожити й дня. Вони були її духовною їжею. Вони лилися з її вуст потоком, як вірші з натхненного поета, з найменшого приводу. В неї тоді блищали очі й червоніли щоки. Це була творчість її палкої, темної, престарілої душі.

– Мати Божа, Цариця Небесна, – гукала баба в саме небо, – голубонько моя, святая великомученице, побий його, невігласа, святим твоїм омофором. Як повисмикував він з сирої землі оту морковочку, повисмикуй йому, Царице милосердна, і повикручуй йому ручечки і ніжечки, поламай йому, Свята Владичице, пальчики й суставчики. Царице Небесна, заступниця моя милостива, заступись за мене, за мої молитви, щоб ріс він не вгору, а вниз, і щоб не почув він ні зозулі святої, ні Божого грому. Миколаю–угоднику, скорий помічнику, Святий Юрію, Святий Григорію на білому коні, на білому седлі, покарайте його своєю десницею, щоб не їв він тієї морковочки, та бодай його пранці та болячки з'їли, та бодай його шашіль поточила» [1, с. 12].

«Идея матриархальности, то есть господства женских ценностей в украинской культуре, сегодня является частью национального гендерного мифа, – утверждает этнограф Оксана Кись, – Дескать, женщины в Украине всегда были равноправны и уважаемы, а потому феминизм нам не нужен» [2, с. 34].

Подтверждением идеи матриархальности украинского менталитета служат так называемые «матриархальные мифы», где содержатся рассказы о тех баснословных временах, когда женщины властвовали над мужчинами. Однако, по словам исследователей-этнографов, такие мифы не столько свидетельствуют о существовании матриархата, сколько служат оправданием целесообразности мужского доминирования, то есть объясняют саму систему патриархата.

Безусловно, все архаичные культы были гиноцентричными: Женщина как символ самой жизни была объектом поклонения, а роль женщины в сакральной сфере (ритуалах) была исключительной. Но означало ли это одновременно реальную власть земной женщины в социальной сфере? Фактически на сегодня нет ни одного доказательства того, что женщины занимали высшие должности в социальной иерархии праславян, доминировали над мужчинами и притесняли их так, как действует система патриархата по отношению к женщинам.

Патриархальная культура превращает Женское архаичное божество в фольклорную ведьму, которая остается пугающей для мужского сообщества, тогда усилия этого сообщества направляются на «расколдовывание» грозной ведьмы и превращение ее в персонаж из сельского анекдота – сварливую бабу.

Оксана Забужко в статье «Женщина-автор в колониальной культуре» замечает, что в таком случае «женский властный дискурс грозного архаичного слова путем унижения и осмеяния нейтрализуется» [3, с.192] и не просто «передразнивается», а лишается слова вовсе. Это делает Гоголь в своих украинских повестях, так поступает и Нечуй-Левицкий, чьи персонажи баба Параска и баба Палажка на потеху читателей только и делают, что ругаются и дерутся между собой.

Домаха из пьесы Людмилы Коваленко унаследовала от своих литературных предшественниц ту личностную силу, которая мужским окружением воспринималась как магическая-ведьмовская. Героиня живет в страшное для украинцев время, получившее название – раскулачивание («розкуркулювання»). Украинское село и самое украинство теряет хозяина земли – крепкого хозяина-селянина, умевшего обрабатывать землю и любившего эту землю.

Украинский народ, сосланный и ограбленный, не погиб и не исчез, благодаря украинской женщине: Домаха научилась выживать в новых условиях советской Украины. Выгнали из хаты, погиб сын, сослан муж Домахи, и она из добросердечной матери семейства и умелой хозяйки превращается в черноротую ведьму и шипит на «партийного» Потапа: «У нас не кричат, у нас все тихо быть должно» [4, с. 116].

И не с родной хатой прощается Домаха, а с прошлой жизнью, и идет к жизни новой. Только новая жизнь и не жизнь вовсе, а выживание. На долгие годы выживание вместо жизни.

Возвращается дочь со внуком – и пробуждается материнская сущность Домахи, появляется цель – не дать своему роду погибнуть. Опьяневшая от рюмочки горилки, Домаха качает на коленях внука и поет «А моему роду нема переводу» [4, с. 116]; поет и строит планы на будущее. Она уже тонко разобралась в сущности советской власти: во-первых, «усе тихо має відбуватися» [4, с. 116], а во-вторых, в городе никто не работает, а все заседают, а потом бегают, ищут что поесть. Поэтому работающим селянским – куркульским рукам дело найдется – Домаха и ее семья выживут. Вот только будет это не настоящая жизнь, а выживание. «Не наша власть – не наша и жизнь» [4, с. 115], – понимает Домаха, вспоминая погибшего сына, воина УНР Мыколу. Это ее политический урок – для настоящей жизни нужна «наша держава». Жалеет Домаха, что не слушали люди Мыколу, и обещает воспитать маленького внука сознательным украинцем, чтобы «не был темным, как его бабка» [4, с. 118].

Обобщающая сила образа главной героини пьесы, воплощение в Домахе украинской ментальности, украинского исторического опыта дает нам возможность трактовать этот женский образ не как образ отдельной женщины, а видеть в нем воплощение матери – Украины.

Кроме Домахи, в пьесе имеются еще два женских образа: Ольга, дочка Домахи и ее сосланного мужа, куркуля Максима, и соседка Домахи Степаниха. Про Ольгу написал Юрий Шерех-Шевелев в рецензии на спектакль по пьесе Коваленко, отмечая ее упрямый, цепкий и сильный характер, что эта девушка достойная дочь своей матери – и роду Домахи действительно «нет переводу».

От образа Степанихи певец колхозного села советский писатель Михаил Шолохов пришел бы в неопишуемый восторг – и бедная, и активная, пришла соседку свою Домаху, у которой иногда подрабатывала, «разбирать» – «розкуркулювати».

У автора пьесы Степаниха добрых чувств не вызывает, потому как ленивая: прясть, готовить, в огороде порядок наводить не любит (сама признается), хаты не держится, чарочку любит, такая, как говорит Домаха, – «ніщо». Но именно «такая» избрана героиней «новой» советской эпохи. И Степаниха это отлично понимает – ее время настало. Молясь на коммунистов, Степаниха усваивает новую классовую мораль, пришедшую на смену морали общечеловеческой: если ты принадлежишь к социальному слою, признанному господствующим, тебе позволено то, что не позволено «классовым врагам».

Степаниха приходит в дом к Домахе, чтобы взять понравившийся ей «турецкий платок с кистями» [4, с. 111]. Платок забрал кто-то более расторопный – и Степаниха очень этим возмущена: «Такие наши люди – нечего сказать! Хоть бы кто словечко шепнул, что вас уже разбирают. Где там! Каждый бежит скорее сам. Такое жаднучее племя» [4, с. 111]. Коваленко по сути переписывает сцену раскулачивания в «Поднятой целине», где Шолохов любит тему, как беднячка забирает красивый платок у богатой куркулихи. Только у Коваленко сцена эта растроганности не вызывает, так как Божьей заповеди «Не укради!» никто не отменял, и грабеж есть грабежом, невзирая на «подходящее происхождение» Степанихи.

Мужские образы в пьесе имеют исключительно функциональное значение. Четыре мужских образа, каждый из которых иллюстрирует определенную систему взглядов относительно политической ситуации, создают схему квадрата, где в центре стоят главные вопросы – о жизни и смерти, народе и государстве.

Первый из названных мужских образов – сын Домахи и ее мужа Максима Мыкола, воин УНР и сторонник создания украинской державы; белогвардеец Свирид держится идеи «единой и неделимой России»; муж Домахи Максим – сельский хозяин, хуторянин с единственным убеждением, что «каждой власти мужик нужен» [4, с. 106]. Максим расплачивается за свою политическую наивность раскулачиванием и высылкой в Сибирь.

История куркуля Максима – это история того, как украинцы на этапе становления советской власти недооценивали важность украинской державы, но дальнейшим ходом событий были переубеждены и пришли к выводу, что только собственное государство может быть спасением («не наша держава – и жизнь не наша»). Режим использовал политически наивных украинцев в борьбе с сознательными украинцами и затем уничтожил. Юрий Шевелев в своей уже упомянутой выше рецензии подчеркивает, что в «Домахе» этот процесс показан на крестьянской среде, но в сущности то же можно было бы показать на любой прослойке украинского народа, потому что судьба Рыльского, Тычины, Агатангела Крымского есть явлением того же порядка; сюда могут быть присоединены все, кто имел призрачную надежду сотрудничать с советской властью. Никаких иллюзий касательно их судьбы не возникает, «ибо даже гении приспособленчества получили свое» [5, с. 321] – подчеркивает Шевелев. В пьесе таким «гением приспособленчества» является Потап – настоящий Иуда, выросший в семье куркулихи Домахи, предающий всех тех, кто его вырастил и воспитал. Потап вступает в партию, прислуживает ГПУ, но женится на дочери кулака Ольге, хотя из совершенно потребительских соображений – «она знает, как приготовить, как подать и как слово сказать» [4, с. 116]. Однажды Потап не смог выполнить очередное «партийное задание» – и его выбросили, «исключили» из партии.

Все четыре мужских образа не влияют непосредственно на развитие событий в пьесе, они попросту отсутствуют на сцене: в гражданскую войну погибли Мыкола и Свирид, сослан в далекую Сибирь Максим, на обочине активной жизни пребывает «исключенный из партии» Потап.

На сцене жизни остаются и действуют три женщины: Домахе и ее дочери Ольге противопоставит «героиня» нового, советского времени – Степаниха. Именно женские персонажи являются носительницами жизненной – витальной энергии, от них зависит все важное в жизни: рождение и воспитание детей, добывание еды, устройство жилья, сохранение традиций и обычаев, то есть те составляющие, которые и определяют здоровое развитие народа. Вместе с тем схема противостояния трех названных выше женских персонажей есть выражением основного конфликта и пьесы, и времени, и от разрешения этого конфликта зависит дальнейшая судьба народа, для которого Домаха – образ традиционный, а именно – шевченковская Мать-Украина, трудолюбивая, верящая в Бога, любящая своих детей.

Список литературы

- 1 Довженко, О. Зачарована Десна. Оповідання. Щоденники (1941–1956). / О. Довженко. – Київ : Дніпро – Дніпро, 2001. – 505 с.
- 2 Кісь, О. Жінка в традиційній українській культурі (друга половина XIX – початок XX ст.). – Львів: Інститут народознавства НАНУ, 2008. – 272 с.
- 3 Забужко, Оксана. Жінка – автор у колоніальній культурі, або знадоба до української гендерної міфології. / Оксана Забужко // Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х. – Київ : видавництво Факт, 1999.– 337 с.
- 4 Коваленко Л. Домаха. // Близнята ще зустрінуться: Антологія драматургії української діаспори / Упоряд. і вступ, стаття Лариси Залеської-Онишкевич // Українська модерна література. – Київ; Львів : Вид-во «Час», 1997.– 627 с.
- 5 Шевельов, Ю. Українська еміграційна література в Європі 1945–1949. Ретроспективи й перспективи. / Юрій Шевельов Вибрані праці у двох книгах. Літературознавство. Книга II. Друге видання. Упорядник Іван Дзюба. – Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – 1134 с.

УДК 82.0

І. Ю. ЮРОВА

(м. Київ, Україна, НМАУ ім. П. І. Чайковського)

СЛОВ'ЯНСЬКИЙ ІНТЕРТЕКСТ ЛІРИЧНОЇ ЕПОПЕЇ “ПОПІЛ ІМПЕРІЙ” ЮРІЯ КЛЕНА

Целью представленной статьи является попытка проанализировать и структурировать принципы создания интертекстуального фона лирической эпопеи Ю. Клена «Пепел империй», в первую очередь, именно из текстов «славянского происхождения». В статье рассмотрены особенности обращения писателя к интертекстуальности в тексте поэмы как способа виртуального сохранения истории и достижений человечества, определены источники текстовых «заимствований» из славянских литератур, названные мотивные, сюжетные и образные уровни их усвоения и специфики использования.

Ю. Клен (автонім – Освальд Бургард) – український поет, прозаїк, критик, перекладач, редактор. Він був людиною широким інтересів, його творчі та наукові амбіції реалізовувалися трьома мовами – українською, російською, німецькою. Ю. Клен активно займався викладанням, захистив німецькомовну докторську дисертацію на тему “Головні мотиви творчості Леоніда Андрєєва” (1936). Ґрунтовна філологічна освіта, знайомство з найкращими зразками світової літератури, вільне володіння кількома мовами, приналежність до групи неокласиків – ці фактори зробили з Ю. Клена письменника, для української літератури хай не унікального, але особливого, “елітарного” [1, с. 12].

Лірична епопея “Попіл імперій” стає своєрідним творчим авторським підсумком – сучасності, епосі, особистому життю, всій світовій літературі, яка довгий час складала предмет зацікавлення письменника. Як правдиво помітив Є. Маланюк, “... поет Юрій Клен в професорові Освальді Бургарді не вибухнув раптовим ліричним з’явищем, а дозрівав поволі у вимірах філософської глибини та епічної широчини, понадто, в умовинах особистого досвіду такої катастрофальної епохи, як наша” [2, с. 10].

Ю. Клена не можна назвати письменником, в українському науково-критичному дискурсі малопоміченим та недослідженим. Проте лірична епопея “Попіл імперій” не так уже й часто ставала предметом аналізу науковців – через свою специфічність, структурну та інтелектуальну складність, незавершеність.

Метою представленої статті, таким чином, стане спроба проаналізувати та структуралізувати принципи творення інтертекстуального тла ліричної епопеї Ю. Клена “Попіл імперій”, у першу чергу, саме з текстів “слов’янського походження”.

У статті будуть окреслені особливості звернення письменника до інтертекстуальності у тексті поеми як способу віртуального збереження історії та надбань людства, визначені джерела текстових “запозичень” зі слов’янських літератур, названі мотивні, сюжетні та образні рівні їх засвоєння та специфіка використання.

“Попіл імперій” є мистецької хронікою загибелі у ХХ сторіччі великих імперій, які на межі століть добігли кінця свого існування. Тому справедливо помічений “мистецький еkleктизм” [3, с. 23] твору письменника пов’язаний із бажанням “зібрати і зберегти все, що тільки було найціннішого у світовій культурі” [3, с. 23]. Описуючи події, що сталися, Ю. Клен звертається до широкого кола асоціацій та джерел, від історичних асоціації із Давньої Грецією та Давнім Римом до сучасних памфлетів та газетних статей.

Так, Ю. Клен не стільки пише свою ліричну епопею, скільки будує єдину систему цитат – своєрідну “вавилонську бібліотеку”, яка має максимально відобразити імперії, які гинуть, та зберегти пам’ять про них. Саме тому письменник використовує так багато текстів, кожен з яких є ключовим для певного часу та держави. Це дає можливість дослідникам говорити про “Попіл імперій” як про відкриту систему міжтекстових зв’язків, як “реакцію на Книги”. Сам Ю. Клен говорив про те, що “думка дати українській літературі епопею, якої їй бракує, надто, може, смілива та зухвала” [4, с. 331], проте сподівався, що у нього вийшло задумана грандіозна праця.

Ю. Кленом було написано чотири частини епопеї “Попіл імперій” та була розпочата п’ята. Проте передчасна смерть автора унеможливила закінчення грандіозної роботи.

Дослідник О. Астаф’єв підкреслює: “Імперії падають, бо вже у своїх підвалинах містять гріх та ембріон занепаду” [5, с. 15]. Але з попелу зруйнованих країн постає те, що несе у собі зерно вічності та духовності – тобто тексти класичних, ключових для часу та держави творів. Все інше нищиться та занепадає, оскільки “концептуальним у творі є мотив примарності, безумства сучасного світу” [6, с. 92]. Так реалізується настанова про “семіотичну реконструкцію духовної пам’яті людства з класичних текстів” [6, с. 90].

Фактично твір професора Ю. Клена є своєрідною літературознавчою загадкою, ребусом, над відгадуванням якого ще довго битимуться дослідники. У “Попелі імперій” Ю. Клен охопив великий масив літератури, звернувшись до широкого текстового прошарку, від міфології та фольклору до текстів поетів-сучасників. При цьому письменники можуть просто називатися у тексті – але жодним чином не цитуватися (Маларме, Новалис тощо), цитуватися, але не назватися на ім’я (М. Зеров, О. Теліга тощо), називатися та цитуватися (Т. Шевченко, І. Котляревський тощо), діяти разом з героями своїх творів (І. Котляревський та Еней), сатирично висміюватися (представники літератури сучасної еміграції, у тому числі й власна творчість, так звана автосатира).

Подібну текстову еkleктичність відбиває еkleктичність і мовна: хоча епопея “Попіл імперій” написана українською, у тілі твору зустрічаються вкраплення, прямі та опосередковані цитати російською, німецькою, польською, грецькою мовами, латиною тощо. Дуже неоднорідний і лексичний склад епопеї: уперемішку письменником використовуються і книжна лексика, і жаргонізми, і неологізми, і застарілі слова. Та й метричний розмір поеми доволі рухомий та відбиває часово-просторові та текстові запозичення: так, наприклад, друга частина тексту, де автор-оповідач зустрічає Данте, написана терцинами, як і знаменита “Божевественна комедія”. Ті уривки тексту, коли провідником виступають І. Котляревський та його Еней, написана переважно ямбом. Осмислення рядків із поезій О. Пушкіна відбувається за допомогою хорею. Провідник-Фауст зумовлює використання різних розмірів – “кожній сцені відповідає окремих ритм” [3, с. 25], що у свою чергу було характерним для “Фауста” Гете.

Російська імперія передається через слов’янські літературні тексти, прямі або опосередковані цитати з творів О. Пушкіна, А. Міцкевича, О. Блока, В. Шершеневича, Т. Шевченка, Б. Лепкого, В. Пачовського, Л. Андрєєва, П. Тичини, В. Сосюри, В. Самійленка, П. Мирного, М. Гоголя тощо. При відтворенні радянської “імперії” з’являються уривки з творів Данте Аліґ’єрі. Таким чином, письменник виявляє тексти,

найважливіші для певного часу та певної держави, і використовує їх для створення загальної картини життя на загибелі певної країни.

Так, загибелі Російській імперії присвячена перша частина “Попелу імперій” Ю. Клена. Цей розділ за своєї структурою та художнім втіленням є надзвичайно строкатим та хаотичним [7, с. 1298]. Інші частини тексту “Попелу імперій” логічніші, структурованіші [8, с. 1406] та будуються на протиставленні двох антагоністів – автора-оповідача та його провідника. Провідників у “Попелі імперій” згадується троє: Данте Аліг’єрі, Еней та Фауст. Вибір їх не випадковий, проте зумовлений особливостями зображеного матеріалу, життям (та загибеллю) тієї імперії, про яку розповідає письменник. При написанні тієї частини поеми, де провідником виступає Данте Аліг’єрі, Ю. Клен використовує терцини, якими була написана “Божественна комедія”. У третій частині, де з’являється Еней, письменник звертається до того віршованого розміру, який використовувався І. Котляревським при написанні “Енеїди”. Провідник-Фауст зумовлює використання різних розмірів “кожній сцені відповідає окремий ритм”, що у свою чергу було характерним для “Фауста” Гете.

Але перша частина твору залишається без провідника, та й голос автора в ній не дуже яскравий. Таким чином, основне інтелектуальне та сюжетне навантаження падає на цитати, ремінісценції та алюзії.

Для окреслення подій, які відбувалися в Російській імперії, Ю. Клен використовує твори не тільки російських, але й українських письменників – але тільки тих, які жили та писали українських на землях, які офіційно входили до складу Російської імперії, і таким чином, мали приналежність до подій, які відбувалися в країні на певному історичному етапі. Так, Т. Шевченко, Б. Лепкий, В. Пачовський, П. Тичина, В. Сосюра, В. Самійленко, П. Мирний у своїх творах зверталися до зображення реалій життя Російської імперії. Найвдаліші та найяскравіші цитати, ремінісценції, алюзії з їх творів письменник щедро використовує у “Попелі імперій”. Дуже часто текст ліричної епопеї перегукується із друзями-неокласиками – П. Филиповичем, М. Зеровим, М. Драй-Хмарою, сучасниками О. Телігою та О. Ольжичем.

Оскільки лірична поема Ю. Клена побудована за хронологічним принципом, першою у творі “зазнає руйнування” Російська імперія. Від початку письменником протиставляються ідеалізовані уявлення пересічного громадянина про події та сувора реальність того, що відбувається. Так, із загальної точки зору в новоствореній державі настає пора розквіту та оновлення, передана через традиційний для літератури та фольклору образ весни: “В Москві якийсь весняний віс дух” [9, с. 152]. Одночасно така картина далека від того, що реально відбувається в державі. Для відтворення істинних подій Ю. Клен звертається до “Бісів” О. Пушкіна. Так починається будівництво складної структури пекельних образів Радянського союзу та тих, кому дісталось керувати новоутвореною державою: “Домінуючим стає для Ю. Клена мотив бісовщини революції; більшовицька вакханалія зображена тут як кривавий банкет сатани... У поемі актуалізується фаустіанський мотив душі, проданої дияволу” [6, с. 92].

Як вже було зауважено, першість у визнанні пекельної сутності новоутвореної держави випадає О. Пушкіну – письменнику, з якого фактично починається класична російська література. У ліричній поемі Ю.Клена російський класик отримує шанс оголосити загибель Російської імперії. Поява бісу визначає початок руйнування усталеного ладу: “Біс кружляє в чистім полі, // водить нас у клятім колі...// в бездоріжжя, по камінню” [9, с. 152].

Проте пушкінський біс ще символізує класичну стрункість старої імперії, і для опису нових обставин життя фактично є непридатним. Біс О. Пушкіна – жартун та пустун, його дії не йдуть далі дрібної шкоди та незначного обману: “Вон – тепер в овраг толкает // Одичалого коня; // Там верстою небывалой // Он торчал передо мной; // Там сверкнул он искрой малой // И пропал во тьме пустой” [10, с. 476].

У своїй поемі Ю. Клен чітко повторює ці риси характеру біса – він, пустуючи, зводить Російську імперію з манівців, заманює у вир революційних подій: “Скоком-плигом // в бездоріжжя, по камінню, // білим зайцем або тінню, // все притрушуючи снігом” [9, с. 153].

Але на цьому він фактично втрачає свою актуальність та владність. Для продовження кривавого терору, поглиблення ситуації жаху потрібні інші риси та якості, яких пушкінський біс не має. Так у поемі Ю. Клена з'являється інший образний ряд демонічних сил, пов'язаний із найвідомішим класичним твором, – “Божественною комедією” Данте Аліг'єрі.

Твори М. Гоголя використовуються Ю. Кленом на рівні натяків та непрямих алюзій. Так, доволі часто у першому розділі поеми “Попіл імперій” виринає протистояння-протиставлення двох територій-полюсів: чужинної Росії та рідної України, ворожого, туманного Петербургу та сонячного, світлого Києва: “Жде Петербург свого шамана. // Повила ніч його в тумани, // мов чаклунові сива борода” [9, с. 152].

Одночасно Ю. Клен звертається у своїй поемі та до протиставлення таких важливих концептів творчості М. Гоголя, як антагонізм живих та мертвих душ. Крім того, як вже було зазначено, український письменник у своєму творі доволі часто звертається до змалюванню образу або процесу очікування чудовиська, пов'язаного з релігійним, біблійним злом.

Тексти О. Блока, який, на думку багатьох дослідників, зокрема, І. Качуровського та Є. Маланюка, мав великий вплив на Ю. Клена, з'являються у ліричній епопеї для змалювання екзистенційного жаху революції: “І ось зайшов двадцятий вік. // На закривавлену правицю // надяг залізну рукавицю. // О ні, не зверне він убік!” [11, с. 141]. Тоді як у О.Блока маємо, наприклад: “Двадцатый век... Еще бездомней, // Еще страшнее жизни мгла...” [11, с. 145].

На тексти Л. Андрєєва прямих посилань у своєму творі Ю. Клен не робив. Проте на думку дослідників, письменник “грунтовно вивчав доробок Л. Андрєєва” [12, с. 226] і “тривале занурення у матеріал ...позначилося на поемі-епопеї” [12, с. 236]. Виражається таке позначення у технізації побуту та людини, передчутті екзистенціального жаху буття, яке руйнується та нищиться у вирі революційних подій, а також через проведення паралелі біс-звір-чорний чоловік та протиставлення їх герою-переможцю, представнику світлих, божественних сіл.

Тексти В. Шершеневича у “Попелі імперій” використовуються мінімально, проте максимально точно. Ю. Клен при описуванні революційних подій у Росії використовує наступні рядки з поезії письменника, взяті дослівно: “Хто революції ім'ям назвати смів // Цю менструацію червоних прапорів?” [9, с. 152].

Ю. Клен у першому розділі поеми “Попіл імперій” розповідає про загибель у вирі революції Російської імперії. Для цього письменник послуговується текстами авторів, які є ключовими для російського літературного дискурсу: О. Пушкіна, О. Блока, В. Шершеневича, Л. Андрєєва, М. Гоголя. Звернення до текстів письменників відбувається різними способами. Залежно від поставленої мети Ю. Клен або повністю, дослівно цитує певний уривок з творів письменника, або переструктурує авторський голос у тому або іншому напрямі. Таким чином, можна говорити про різні способи використання Ю. Кленом текстів російських, українських, польських письменників: про прямі цитати, опосередковані алюзії, приховані рецепції. Наскрізна інтертекстуальність дає можливість Ю. Клену створити своєрідну “книгу книг”, яка б зберегла найкращі надбання літератури певної країни.

Список літератури

1 Качуровський, І. Творчість Юрія Клена на тлі українського парнасізму / І. Качуровський // Ю. Клен. Твори. Т.1. – Нью-Йорк : Фондація імені Юрія Клена, 1992. – С. 5–24.

2 Маланюк, Є. Передмова / Є. Маланюк // Ю. Клен. Твори. Т. 2. – Торонто : Фондація імені Юрія Клена, 1957. – С. 9–10.

3 Качуровський, І. Відгуки творчості Гете в поезії Юрія Клена / І. Качуровський // Сучасність. – 1983. – № 3. – С. 18–36.

4 Клен, Ю. Про генезу поеми “Попіл імперій” / Ю. Клен // Ю. Клен. Твори. Т. 2. – Торонто : Фондація імені Юрія Клена, 1957. – С. 331–333.

5 Астаф'єв, О. Стилі української еміграції. Естетика тотожності // О. Астаф'єв Українська мова та література. – 2000. – № 7

6 Косяк Л. Образний світ Ю. Клена (поема “Попіл імперій”) / Л. Косяк // Творчість Юрія Клена в контексті українського неокласицизму та вісниківського неоромантизму. – Дрогобич : “ВІДРОДЖЕННЯ”, 2004. – С. 90–98.

7 Державин, В. “Попіл імперій” Юрія Клена і новітня спроба переоцінки його поезії / В. Державин // Визвольний шлях. – 1959. – № 11. – С. 1295–1299.

8 Державин, В. “Попіл імперій” Юрія Клена і новітня спроба переоцінки його поезії / В. Державин // Визвольний шлях. – 1959. – № 12. – С. 1407–1410.

9 Клен, Ю. Попіл імперій / Ю. Клен // Клен Ю. Вибране – К. : Дніпро, 1991. – С. 131–356.

10 Пушкин, А. Бесы / А. Пушкин // Пушкин А. Избранные стихотворения. – М. : Художественная литература, 1985. – С. 475–476.

11 Блок, А. Избранное / А. Блок. – К. : Веселка, 1974. – 191 с.

12 Сарапин, В. Варіації на класичні теми. До проблеми інтертекстуальних зв'язків у поемі-епопеї Юрія Клена “Попіл імперій” / В. Сарапин // Творчість Юрія Клена в контексті українського неокласицизму та вісниківського неоромантизму. – Дрогобич : “ВІДРОДЖЕННЯ”, 2004. – С. 224–240.

УДК 82:061(476)(091)

І. В. ЯСЮК
(г. Мінск, НАН Беларусі)

ЛІТАРАТУРНЫ ЦЭНТР І ПЕРЫФЕРЫЯ. “МАЛАДНЯК” І ЯГО ФІЛІІ: СТРУКТУРА, УЗАЕМАСУВ'ЯЗЬ, АДНОСІНЫ

У артыкуле на прыкладзе літаратурнага аб'яднання “Маладняк” акцэнтуюцца праблема літаратурнага цэнтру і перыферыі: пытанне структуры арганізацыі (наяўнасць філій), а таксама ўзаемаадносін паміж філіямі і Цэнтральным бюро арганізацыі ў Мінску. Праца абапіраецца на архіўныя матэрыялы БДАМЛІМ: прыватную перапіску, пратаколы арганізацыі і г. д. Для аналізу выбраны 1925 год, калі “Маладняк” праводзіць Першы Усебеларускі з'езд. Менавіта да гэтага мерапрыемства былі запатрабаваны дакументы, найперш, справаздачы, аб дзейнасці ўсіх філій арганізацыі. Дзякуючы ім, мы можам меркаваць пра стан рэчаў і ўзаемаадносін у аб'яднанні.

Гісторыя Усебеларускага аб'яднання паэтаў і пісьменнікаў “Маладняк” пачынаецца ў лістападзе 1923 года. Да 1925 года, калі праводзіцца Першы Усебеларускі з'езд, пачынае развівацца сетка перыферыйных арганізацый, акруговых філій і студый “Маладняка”. Працэс утварэння арганізацыі, эстэтычная платформа – усё гэта грунтоўна прааналізавана ў літаратуразнаўчых працах, пачынаючы з аналізу сучаснікаў, сканчваючы найноўшымі даследаваннямі. Неабходна адзначыць, што маладнякоўства аналізавалася перадусім з пункту гледжання працы Цэнтральнага бюро, што грала найбольш важную ролю ў літаратурным працэсе як з боку агульнага кіравання працай арганізацыі, так і з боку ўласна літаратурнай працы.

Пытанне ўзаемаадносін ЦБ “Маладняк” і філій закраналася ў літаратуразнаўчых працах спарадычна, амаль немагчыма знайсці грунтоўных даследаванняў па гісторыі філій. Існуе добрая праца па гісторыі Горыцкай студыі Аршанскага маладняка [1]. Уся інфармацыя, што тычыцца прац маладнякоўскіх філій і ўзаемаадносін ЦБ – філіі, прадстаўлена перадусім архіўнымі матэрыяламі БДАМЛІМ²⁰. Пэўныя дакументы ўжо друкаваліся ў літаратуразнаўчых даследаваннях, напрыклад у працы С. Александровіча і інш. Але гэтыя дакументы мелі ілюстрацыйны характар да пытанняў месца і ролі арганізацый і філій у беларускім літаратурным працэсе.

Першы З'езд маладнякоўцаў падсумоўваў асноўныя вынікі працы: удасканаленне структуры арганізацыі, утварэнне сеткі філій і студый, работы з насельніцтвам і г.д. Максім Гарэцкі ў кнізе “Маладняк за пяць гадоў” адзначае наступнае: “Некаторыя філіі

²⁰ Архіўныя матэрыялы прадстаўлены ў межах сумеснага DFG-праекта, выканаўцамі якога з'яўляюцца PhD Prof. Гун-Брыт Колер (універсітэт імя Карла фон Асецкага, Альдэнбург, Германія) і к. ф. н. дацэнт Навуменка П.І. (Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Мінск, Беларусь).

арганізаваліся яшчэ ў 1924 годзе, але энергічнае і планавае арганізацыя філій прыпадае, галоўным чынам, на вясну 1925 г, калі наладзілася больш-менш пашырэнне беларускай культуры ў далучаных у 1924 г. да БССР Віцебшчыне і Магілёўшчыне” [2]. Паводле пратаколаў арганізацыі можам зрабіць выснову аб тым, якім чынам адбываўся кантроль ЦБ працы філій. На з’ездзе ЦБ мела намер падрыхтаваць справаздачу па дзейнасці арганізацыі, таму кожная філія атрымала заданне падрыхтаваць справаздачу па сваёй дзейнасці з моманту адкрыцця: колькасць сяброў, арганізацыйная і выхаваўчая праца, наяўнасць выданняў (пры наяўнасці), супрацоўніцтва з арганізацыямі літаратурнымі і пазалітаратурнымі.

Пратакол №7 Нарады Цэнтральнага бюро “Маладняка”

Пастанавілі:

а) Канстатаваць, што сябры ЦБ за апошнія месяцы аб’ехалі, ў выкананьне пленуму ЦБ, усе маладнякоўскія філіі, (за выключэннем Барысаўскай) чым узмацнілі працу на месцы.

<...>

в) Даручыць сэкратарыяту запатрабаваць ад мясцовых філій справаздачы аб працы.

<...> [3]

Калі разглядаць схему дзейнасці арганізацыі, то бачна стандартная залежнасць перыферыі ад цэнтра: ЦБ спускае ў акруговыя філіі распараджэнні, патрабуе выканання і справаздачнасць. З іншага боку, ЦБ кантралюе склад філій, зацвярджае кандыдатаў і г. д. Такім чынам, перыферыйныя арганізацыі амаль цалкам залежныя ад меркавання Мінска.

У нашым паведамленні закранём толькі некаторыя выпадкі, што тычацца апісання структуры і дзейнасці філій і ЦБ, а менавіта Барысаўскую, Слуцкую і Полацкую філіі “Маладняка”.

Барысаўская філія ў архіўных дакументах прадстаўлена вельмі мала. Сустрэкаем пратакол ад 10–11.11.1925 года, у якім зроблена справаздача па філіі перад Усеагульным з’ездам [4]. Цікавая найперш інфармацыя, што звязана са стварэннем, дзейнасцю філіі, а таксама складам групоўкі. Барысаўская філія была арганізавана пры педтэхнікуме 4 красавіка 1925 года. За гэты невялікі прамежак часу (амаль 8 месяцаў існавання групоўкі) колькасць асоб, што прысутнічалі на сходах, узрасла ў 3 разы – з 18 на першым сходзе, да 58 на другім. Сябры арганізацыі – 8 сяброў (4 з іх зацверджаны ЦБ), 3 кандыдаты.

Старшынёй Слуцкай секцыі “Маладняка” быў Паўлюк Шукайла. 16.5.1925 г. ён піша дакладную пісульку да ЦБ, у якой паведамляе аб дзейнасці падначаленай яму філіі. Указваецца на тое, што Слуцкая філія мае ажно дзве секцыі: у Слуцку і Чырвонай Слабодзе (непасрэднае месца лакацыі Шукайлы). Найбольшую цікавасць у справаздачы мае трэці абзац, у якім гаворыцца пра выданне філіі: “Нягледзячы на тое, што мною не была атрымана ваша згода: мы прыступілі да выдання свайго органу, які называецца “Слуцкі Маладняк” – 2-х тыднёвы орган, аб выданні якога я правёў ужо пытанне праз Акругком КПБ і КСМ, і 18-га выйдзе, мабыць, ужо першы нумар” [5]. Такім чынам, заўважым, што перыферыйныя арганізацыі, хутчэй з прычыны звышактыўнасці сваіх кіраўнікоў, такіх як Шукайла, бралі на сябе большыя паўнамоцтвы па арганізацыі дзейнасці: фактычна ЦБ было пастаўлена перад фактам. Звычайная схема арганізацыі працы Цэнтр-перыферыя ў выпадку слуцкай філіі была зменена на карысць перыферыі, якая імкнулася калі не да status quo ці пэўнай аўтаномнасці, то хаця б да большай самастойнасці ў вырашэнні спраў уласнай дзейнасці.

Гісторыя Полацкай філіі падаецца нам найбольш паказальным прыкладам да пытання ўзаемаадносін ЦБ і філій, ці, калі гаворыць шырэй, да пытання Цэнтра і перыферыі. У архівах БДАМЛІМ сустракаем ліст М. Анісава да Дубоўкі ад 31.05.1925 г.; тут жа ідзе і ліст Дудара (лісты счэплены); а таксама яшчэ ліст Дудара ад 14.07.1925 г. Дудар незадоўга да гэтага быў накіраваны ЦБ на працу ў Полацк, для кіравання дзейнасцю Полацкай філіі.

У першым лісце М. Анісава чытаем наступнае: “Змест і склад Полацкай філіі вымушаюць напісаць табе некалькі слоў аб ёй [філіі]” [6]. Аўтар ліста вызначае канкрэтныя прэтэнзіі да працы Полацкай філіі:

“– непадыходзячы маладняку асабовы склад сяброў <...> бо яны ці настаўнікі, ці слухачы; <...> на працу глядзяць, як на нешта пабочнае...” [7]

Аўтар ліста вызначае няправільны склад сяброў філіі: на яго думку, ён не адпавядае тым мэтам і задачам, што вызначаны ў маладняку. Магчыма, М. Анісава не задавальняе сацыяльны склад (зварот да пралетарыяту і сялянства?).

Бачна, што гэта не ёсць галоўнай прычынай незадаволенасці, хоць і грае вялікую ролю. Галоўнай прычынай “краху” дзейнасці Полацкай філіі адзначаецца “разуменьне няяснасці ў мэтах самога аб’яднання” [8]. А таму прапануюцца рашучыя меры: “трэба разagnaць [філію], а потым можна арганізаваць, хоць з 3–5, але тагды будзе філія” [8].

Ліст Дудара да Дубоўкі падаецца больш эмацыйным у параўнанні з папярэднім лістом М. Анісава. У лісце Дудар даволі рэзка ацэньвае тое становішча, якое мае Полацкая філія, разам з тым абвінавачваючы і ЦБ. “Пушча ў адказ на маю справаздачу, адрасаваную ЦБ, прыслаў мне цэлую анцімонію на 2 лістах, не сказаўшы нічога канкрэтнага” [9], [10]. Фактычна Дудар вельмі незадаволены тым становішчам, якое ён атрымаў ад ЦБ, якое направила яго на гэту пасаду. Што вельмі істотна, Дудар бачыць канкрэтнага “віноўніка” гэтага становішча – Пушчу. “Мне здаецца, што ня шкодзіла гэтаму самому Пушчы папрацаваць паўгода ў гэтай дыры, як Полацк” [10]. Да Полацка аўтар ліста ставіцца вельмі негатыўна, параўноўваючы арганізацыю працы ў Полацку і Віцебску, дзе ён працаваў раней. Віцебск здаецца Дудару больш “прывабным” у тым плане, што там ёсць шмат моладзі, з якой можна працаваць, чаго не стае цяпер тут, хоць становішча філіі ў Віцебску, на яго думку, значна горшае. Калі звярнуцца да крытыкі Дудара, то ён прама кажа пра хібы арганізацыі работы з Мінска, дзе пленум, на які ён так спадзяваўся, не даў напрамку для працы.

А. Дудар, услед за Анісавым, выказвае сваё меркаванне наконт будучыні філіі:

“Я настаіваю на тым, каб філія альбо была распушчана, альбо каб на маё месца быў прысланы які-небудзь Пушча, які не паказаўшы нічым сваёй працы, кідае папрокі мне...” [11]

Такім чынам, да 1925 года, да Першага Усебеларускага з’езда “Маладняка” стаў зразумелы агульны малюнак працы літаб’яднання, сфарміравалася структура арганізацыі, паводле дакументаў і лістоў назіраецца схема працы, кіравання, узаемасувязь паміж філіямі і Мінска, паміж асобнымі філіямі, а таксама сувязь з іншымі грамадскімі, палітычнымі і літаратурнымі арганізацыямі. Відавочна, што філіі ў сваёй арганізацыйнай працы мелі недахопы: магчыма, асноўную памылку рабіла кіраўніцтва літаб’яднання, дапускаючы тую сітуацыю, якую мы бачылі на прыкладзе Полацкай філіі, ці то памкненні да самастойнай працы, як у выпадку з Шукайлам, хоць гэта і не прывяло ў далейшым да значных праблемаў у працы філіі. Разам з гэтым сярод недахопаў вызначаецца і праблема з “кадрамі” – сябрамі філіі, – якія, па тых ці іншых прычынах, на думку Дудара і Анісава, не падыходзяць для маладнякоўцаў.

Спіс літаратуры

1 Ліўшыц, У. Горацкая студыя “Аршанскага Маладняка”: (1926—1928 гг.): кароткі нарыс аб гісторыі стварэння і дзейнасці / Уладзімір Ліўшыц. – Горкі : [б. в.], 2013.

2 Гарэцкі, М. Маладняк за пяць гадоў, 1923-1928. – Мінск : ДВБ, 1928.

3 Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва (БДАМЛІМ). – Ф. 225. Воп. 1. Спр. 3. Арк. 8.

4 Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва (БДАМЛІМ). – Ф. 225. Воп. 1. Спр. 14. Арк. 3–8.

5 Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва (БДАМЛІМ). – Ф. 225. Воп. 1. Спр. 12. Арк. 3.

6 Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва (БДАМЛІМ). – Ф. 225. Воп. 1. Спр. 13. Арк. 38.

7 Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва (БДАМЛІМ). – Ф. 225. Воп. 1. Спр. 13. Арк. 39d.

- 8 Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва (БДАМЛІМ). – Ф. 225. Воп. 1. Спр. 13. Арк. 40d.
- 9 Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва (БДАМЛІМ). – Ф. 225. Воп. 1. Спр. 13. Арк. 42d.
- 10 Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва (БДАМЛІМ). – Ф. 225. Воп. 1. Спр. 13. Арк. 43d.
- 11 Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва (БДАМЛІМ). – Ф. 225. Воп. 1. Спр. 13. Арк. 43 db.

СЛАВЯНСКІЯ ЛІТАРАТУРЫ НА СУЧАСНЫМ ЭТАПЕ

УДК 811.161.3:182-192*М.Шабовіч

І. А. БАРОЎСКАЯ

(г. Гомель, УА “Гомельскі дзяржаўны медыцынскі ўніверсітэт”)

ФАНЕТЫКА-ЛЕКСІЧНЫЯ ВОБРАЗНЫЯ СРОДКІ Ў ПЕСЕННА-ПАЭТЫЧНЫХ ТВОРАХ МІКОЛЫ ШАБОВІЧА

У артыкуле на шырокім фактычным матэрыяле даследуюцца вершаваныя творы Міколы Шабовіча, якія сталі песнямі. Мэтай артыкула з’яўляецца даследаванне фанетыка-лексічных вобразных сродкаў (шматлікія гукавыя паўторы, сінонімы, антонімы) у паэтычных радках. Артыкул характарызуецца навізнай даследавання. Паэзія Міколы Шабовіча – ліра-філасофская, напоўнена тэмай кахання, пранікнёнага святога пачуцця да жанчыны.

Наша Беларусь багатая на таленавітых людзей. Не выключэнне і Мікалай Шабовіч, на вершы якога напісана больш як 170 песень кампазітарамі Міколам Яцковым (30 песень), Радмірам Велічам, Генадзем Кубаркам, Алегам Малашчыцкім і іншымі. Некаторыя песні гучалі на Міжнародным фестывалі мастацтваў “Славянскі базар” у Віцебску. У 2015 годзе выканаўца Таццяна Валахановіч перамагла на конкурсе маладых выканаўцаў у рамках

Нацыянальнага фестывалю беларускай паэзіі і песні ў Маладзечна з песняй “Я чакаю цябе” (словы М. Шабовіча, музыка А. Атрашкевіч).

Мэта нашага артыкула – даследаваць фанетыка-лексічныя вобразныя сродкі ў песенна-паэтычных радках Міколы Шабовіча.

У песенна-паэтычным творы ўсе элементы (рытм, гукі, марфемы, словы, словазлучэнні, сказы) уваходзяць у састаў адзінай цэласнай мастацкай структуры, дзе яны аб’ядноўваюцца складанай сістэмай суадносін, супастаўленняў і проціпастаўленняў. Таму пры аналізе вобразна-выяўленчых сродкаў вершаваных твораў неабходна звяртаць увагу не толькі на тропы, лексіку, сінтаксіс, якія дапамагаюць дакладна і вобразна адлюстраваць іншую з’яву, але і на элементы паэтычнай фанетыкі, што ўзмацняюць вобразна-выяўленчыя магчымасці вершаванай мовы, надаюць ёй розныя эмацыянальна-экспрэсіўныя адценні.

Найбольш яскравае выяўленне думак і пачуццяў песеннай лірыцы надаюць адметныя элементы фанетычнай арганізацыі вершаванай мовы, якія ў спалучэнні з іншымі сродкамі эмацыянальна-мастацкай вобразнасці могуць ствараць яскравую мілагучнасць і выразнасць. Асноўнае стылістычнае патрабаванне да фанетычнага боку мовы – гэта мілагучнасць (“выкарыстанне гукаспалучэнняў, прыемных з пункту гледжання фанетыкі і стылістыкі, зручных для вымаўлення” [1, с. 106]). Гучанне становіцца заўважным, калі паўтараюцца асобныя фанемы, іх спалучэнні (гукавыя паўторы). Абумоўленае мастацкімі задачамі паўтарэнне аднолькавых ці падобных у пэўных адносінах гукаў часта ўзмацняе сэнсавую выразнасць паэтычных радкоў. Іншы раз малазначнай фраза ў вершы можа надаць твору адметную танальнасць ці стаць тым музычна-інтанацыйным сродкам, які дапамагае выявіць настрой лірычнага героя.

Песенныя тэксты М. Шабовіча ў вялікай колькасці змяшчаюць двухгукавыя і трохгукавыя паўторы: *Зноў, як прыйдзеш у мройныя сны, Нібы сонечны промнік маёвы, Я скажу: “Ты царыца вясны!”* І пачую: *“Ну што Вы! Ну што Вы!”* [“Гэта казка, ці ява, ці сон...”]; *Хто ён – адзіны чараўнік, Што сон вартуе, Што ловіць твой таемны ўздых, Красу святую?..* [“Ненаглядка”].

Гукавыя паўторы пераўтвараюць мову ў злітнае цэлае і прымушаюць успрымаць іх як своеасаблівую рытмічную метафару [2, с. 156]. Выкарыстанне фізіялагічных асаблівасцей гукаў, іх спалучэнняў і месца выкарыстання ў вершы не з’яўляюцца адзінымі фанетычнымі сродкамі і прыёмам выразнасці паэтычнай мовы. Зразумела і тое, што яны не носяць выключнай ролі, а выкарыстоўваюцца ў спалучэнні з іншымі вобразнымі сродкамі для стварэння эстэтычнай каштоўнасці паэзіі [3, с. 108].

У працы аўтара над стылем твора бадай што большай ступенню, чым мілагучнасць выступае выкарыстанне фонікі для стварэння асаблівай выразнасці, вобразнасці ў радку. Розныя фонастылістычныя прыёмы, якія выкарыстоўваюцца для ўзмацнення гукавой выразнасці мовы называецца гукапісам, якія складаецца з асобага падбору слоў, якія сваім гучаннем ствараюць вобразную перадачу думкі [4, с. 167]. Гукапіс добра ўлаўліваецца на слых і адыгрывае вялікую ролю ва ўздзеянні на слухача. Гэта з’ява глыбокая, асацыятыўная, яе звязваюць і з музычнымі заканамернасцямі, хаця, па сутнасці, у ёй дзейнічаюць фанетычныя законы. У песенна-паэтычнай творчасці М. Шабовіча часта сустракаецца анафара (адзінапачатак): *Нібыта зорачкі ўначы, Так Вашы вочы паглядзелі. Мой сум і боль куды падзелі? Нібыта зорачкі ўначы, Так Вашы вочы паглядзелі.* [“Нібыта зорачкі ўначы”]; *Падары мне казку маладога лета, Гэткую, як колісь, чуеш, падары... Падары мне казку – ты ж другім дарыла, О, мая Снягурка красавіцкіх дзён!* [“Падары мне казку маладога лета”]; *Купалінка мая, купалінка, Ночка цёмная, зор не відна. Купалінка мая, купалінка, Песня дзіўная льецца ў акно.* [“Апранула народныя строі...”]; *Не сумуй, што гады пралятаюць, Свій сівы пакідаючы знак, Што пачуці няўзнак адцвітаюць, як і ўсё адцвітае няўзнак. Не сумуй, што хвіліны пясчоты У прывычнай сваёй бегатні Адкладалі на заўтра, на потым, Мітусні ахвяруючы дні. Не сумуй! Што з таго сумавання! Хай маршчыны разумняць чало! Будзем помніць: было ж і каханне, Салаўінае лета было!..* [“Не сумуй”]. Анафара ў творчасці паэта можа быць як сінтаксічнай, так і гукавой. Паўтарэнне на пачатку

радка тых жа самых гукаў шырока выкарыстоўваецца ў паэтычных творах аўтара: *Тут мой верш самы першы імкнуўся ў бязмеж, Тут знаходзіла сэрца ад бед суцяшэнне. Тут спазнаў я крыніц люстраводную плынь..* [“Роднай вёсцы Бадзені”]. Анафарычны паўтор, які сумяшчае ў сабе і лексічную анафару, узмацняе гучанне, канкрэтызуе думку, падкрэслівае агульны каларыт твора.

У паэтычнай мове прыгажосць гучання ствараюць і іншыя фанетычныя сродкі. Асобныя віды інструментарыя выкарыстоўваюцца ў паэтычным творы ў спалучэнні і ў суадносінах з інтанацыйна-сінтаксічнай арганізацыяй вершаванага радка і ўзмацняюць выразнасць вобраза з дапамогай гукаў, якія ствараюць пэўную інтанацыю, выдзяляюць і ўзмацняюць гучанне асобных слоў ў паэтычным радку. Стылістычны прыём, які прадвызначае паўтарэнне ў вершаванай мове аднолькавых зычных гукаў або гукаспалучэнняў – алітэрацыя: *Летам народзіцца восень, Восень народзіць снягі. Ўвесну заясніцца просінь, Рэкі зальюць берагі. Траўнем трава забуяе, Ліпенем – ліпавы цвет. Снежнем сняжок закідае Лісіця збуцведага след.* [“Летам народзіцца восень”]. Паўтор кожнага гука стварае пэўныя асацыятыўныя эмоцыі, так, напрыклад, гукі [н], [с], [ж] апісваюць прыродныя з’явы (*Снежнем сняжок; заясніцца просінь*), паўторы [р], [л] садзейнічаюць паэтызацыі родных мясцін, перадаюць глыбокія пачуцці лірычнага героя да сваёй радзімы (*Траўнем трава забуяе, Ліпенем – ліпавы цвет*).

Гукавыя паўторы зычных ў творах М. Шабоўча не ўтрымліваюць гукаў рэзкіх, радок у паэта нібыта ціхая размова-прызнанне. Як і алітэрацыя, асананс прадвызначае сугучнасць галосных гукаў ў рыфме. Гэты стылістычны прыём дапамагае падкрэсліць асобныя словы, перадаць здольнасць любіць увесь свет, перажываць, сумаваць, радавацца: *Як на цябе я, мабыць, не глядзеў Шчэ ні на кога – толькі на ікону. Спатканая сягоння неспадзеў, Ты не мая, але мая да скону* [“Як на цябе я, мабыць, не глядзеў...”].

У паэтычным творы тэма не існуе абстрактна, незалежна ад сродкаў моўнага выражэння, а ажыццяўляецца ў слове і падпарадкоўваецца тым жа самым законам мастацкай будовы. У песеннай лірыцы існуюць разнастайныя лексічныя сродкі, да якіх адносяць мнагазначныя словы, сінонімы, антонімы, устарэлыя словы, аўтарскія наватворы, стылістычна афарбаваная лексіка. Усе яны дапамагаюць аўтару ствараць незвычайныя вобразы лірычных герояў, навакольнай рэчаіснасці, перадаваць унутраны свет і перажыванні герояў.

Складаны і працяглы шлях развіцця гісторыі народа і яго мовы, багацце яго літаратурных традыцый абумоўлівае разнастайнасць складу яго лексікі, асабліва той, што звязана паміж сабой падабенствам і блізкасцю значэнняў. Наяўнасць у мове слоў з такім значэннем заўсёды прыцягвала ўвагу лінгвістаў. Сінонімамі прынята лічыць толькі такія падобныя па значэнні словы, адрозненні паміж каторымі здольныя нейтралізавацца: *Гэта казка, ці ява, ці сон* [“Гэта казка, ці ява, ці сон”]; *Тыя словы разбудзяць сінеч, Тыя словы разбудзяць зару* [“Я і Ты”]; *Пералётная птушка, паднявольная птушка, Ты куды так імкнешся, скажы мне, куды? Адзінокая птушка, паднябесная птушка, А ці вернешся зноў ты вясною сюды?... З развітальным дажджом у свой вырай далёкі Ты ляціш, адлятаеш, мне махаеш крылом* [“Пералётная птушка”]. Дарэчы, цікавай рысай паэта выступае сінанімія, якая выражаецца не толькі пэўнымі адзіночнымі лексемамі тыпу *казка-ява-сон*, але і сінанімічнымі канструкцыямі (*ляціш – адлятаеш – махаеш крылом*), прычым, найчасцей сінонімы ў радку – стылістычныя. “Я і Ты” – яскравы таму доказ: *Тыя словы разбудзяць сінеч, Тыя словы народзяць зару, Разарвуць цемру ночы, як меч, Сонца ўздымуць увысь, угару.* Безумоўна, выкарыстанне такога моўна-вобразнага сродку спрыяе стварэнню яскравых асацыяцый і вобразаў, якія павінны закрануць душу слухача.

Важным лексіка-стылістычным сродкам у мове паэта выступаюць і антонімы, якія выкарыстоўваюцца для стварэння супрацьлеглых характарыстык асоб, падзей, прадметаў, для проціпастаўлення з’яў для ўзмацнення думкі. Вельмі часта антонімы назіраюцца ў

песенных творах інтымнага характару: *А душа табою днём і ўноч сагрэта, Ты адна мне сонца, зорачка ўгары* [“Падары мне казку маладога лета”].

У пэўным кантэксте М. Шабовіч даволі актыўна выкарыстоўвае аўтарскія наватворы (аказіянальныя словы), што абумоўлена спецыфічнасцю кантэксту. Як правіла, такія словы не адпавядаюць агульнапрынятаму ўжыванню, характарызуюцца індывідуальным густам творцы: *Ў тваім паглядзе яснаспевіць лета* [“Як на цябе я, мабыць, не глядзеў”]; *Светлаказка маёй юдолі* [“Ты чакай мяне, толькі чакай”]; *Дзе надзей гулказвонная плынь...*; *Над табой ясназорыцца неба...*; *Цёмназорыя вочы твае..* [“Адзвінела птушынае лета”]. Безумоўна, аказіянальныя словы прыцягваюць сваёй незвычайнасцю і робяць непаўторным стыль паэта.

Такім чынам, асоба Мікалая Віктаравіча Шабовіча – яскравая: друкуецца з 1976 года, аўтар многіх зборнікаў вершаў, кніга гумару “Хор болей не спявае” адзначаны рэспубліканскай літаратурнай прэміяй “Залаты Купідон” як лепшая кніга 2008 года ў намінацыі “Сатыра і гумар”, член Саюза пісьменнікаў з 1998 года, актыўна працуе як перакладчык, выкладае ва ўніверсітэце. Паэзія Міколы Шабовіча – ліра-філасофская, напоўнена тэмай кахання, пранікнёнага святога пачуцця да жанчыны. Адчуць яго паэзію і скіраваны фанетыка-лексічныя моўныя сродкі, якія часткова і былі намі разгледжаны ў артыкуле.

Спіс літаратуры

- 1 Юрэвіч, А. Л. Слоўнік лінгвістычных тэрмінаў. / А. Л. Юрэвіч – Мінск : Выдавецтва Міністэрства вышэйшай, сярэдняй спецыяльнай і прафесіянальнай адукацыі БССР, 1962. – 261 с.
- 2 Тынянов, Ю. Н. Проблемы стихотворного языка / Статьи / Ю. Н. Тынянов – М. : Сов. пис., 1965. – 304 с.
- 3 Ляшчынская, В. А. Негукавыя асацыяцыі гучання слова ў паэзіі // Беларуская мова : Міжвед. зборнік. – 1989. – Вып. 16. – С. 105–111.
- 4 Голуб, И. Б. Стилистика русского языка. / И. Б. Голуб – М. : Рольф; Айрис-пресс, 1997. – 448 с.
- 5 Вершы: Электронны рэсурс: vershy.ru

УДК 821.222.8-3.09(045)

М. М. ВОІНАВА-СТРАХА
(г. Мінск, МДЛУ)

СПЕЦЫФІКА НАВЕЛІСТЫЧНАЙ РЭАЛІЗАЦЫІ Ў ТВОРЧАСЦІ АТО ХАМДАМА

Для жанру навелы характэрна здольнасць імгненна адгукацца на любыя запыты часу, факусуючы ўвагу на самых актуальных і зладзённых пытаннях. Такая ўласцівасць вымагае ад пісьменнікаў пошуку і рэалізацыі адпаведных мастацкіх сродкаў і спосабаў арганізацыі нарматыўнай прасторы. Творчасць Ато Хамдама, аднаго з яркіх прадстаўнікоў літаратуры Таджыкістана, вызначаецца не толькі спецыфікай навелістычных жанравых мадыфікацый, але і адметным ракурсам адлюстравання актуальных сучасных тэм і праблем.

Навела вылучаецца сярод іншых жанраў сфакусаванасцю не проста на падзеі, якая мела месца ў жыцці персанажа, а на тым, што вылучае тую ці іншую падзею з ліку іншых, – асобным выпадку, які так ці інакш выбіваецца са звыклай канвы паўсядзённага быцця. Гэта спецыфіка абумоўлена жанравай прыродай навелы, прадугледжанай самой этымалогіяй слова (італ. *povella* – навіна).

Малая проза таджыкскага пісьменніка Ато Хамдама яскрава пацвярджае выказванне М. Тамашэўскага аб тым, што менавіта навела ёсць “носьбіт цывілізацыі, мудрасці і прыгажосці” [1, с. 5]. Спецыфічнай прыкметай твораў мастака слова з’яўляецца ўвага не ўласна да выпадку, бо выпадак сам па сабе можа вылучацца камічным, трагічным, драматычным характарам, наяўнасцю фантастычных ці казачных элементаў і не абавязкова

мець доўгачасовы эффект успрыняцця. Аўтар акцэнтуюе ўвагу на лёсавызначальнай функцыі выпадку ці падзеі, падкрэсліваючы пры гэтым даволі часта маральны ці філасофскі аспект здарэння. Пры гэтым сам пісьменнік толькі частку сваіх твораў ідэнтыфікуе, як навелы, напрыклад, “Крывадушнік”, “Дзікуны”, хаця аналіз жанравай прыроды многіх іншых яго тэкстаў ўказвае на іх навелістычную сутнасць і дазваляе адпаведным чынам вызначыць іх жанр, напрыклад, “Поле чудес”, “Цёмнай ноччу”, “Розныя ацэнкі”, “Пасада не дазваляе”, “Першае знаёмства”.

Адначасова навідавоку і міжжанравае ўзаемадзеянне ў творах Ато Хамдама, што дае магчымасць вылучыць у жанравай сістэме мастака слова і такую форму, як навелістычнае апавяданне. Яскравым прыкладам жанравай мадыфікацыі, якая выразна праяўляецца не толькі ў традыцыйным узаемадзеянні, а ў “накладванні” жанраў адзін на адзін, іх цесным узаемапрапіканні ў межах тканкі тэксту, з’яўляецца твор “Чужы чалавек”.

“Чужы чалавек” прываблівае ўвагу цэлым комплексам жанравых кампанентаў, якія вылучаюць дадзены тэкст з ліку іншых. Навелістычная прырода твора прасочваецца ў антынамічнасці назвы, выражанай тэкстава словазлучэннем “чужы чалавек” і кантэкстуальна – “свой чалавек”. Антонімы “чужы – свой” падкрэсліваюць парадаксальную сутнасць падзеі, якая раскрываецца Ато Хамдамам з уласцівай яму ўвагай да асобных момантаў, штрыхоў, якія ўрэшце і складаюць агульную карціну без эфекта перагрувашчанасці тканкі (згадаем, што згодна з Б. Эйхенбаумам, “навела павінна будавацца на аснове якой-небудзь супярэчнасці, несупадзення, памылкі, кантрасту...” [2, с. 171]).

Галоўны герой навелістычнага апавядання “Чужы чалавек” стары Маўлон, па сапраўднаму адданы сваёй сям’і чалавек, па волі лёсу вымушаны двойчы перажыць здрадніцтва з боку родных яму людзей. Жонка пакінула яго пасля таго, як іх сыну споўнілася ўсяго тры месяцы. Перажываючы гэты боль, Маўлон не апусціў рукі, а зрабіў усё магчымае для забеспячэння дабрабыту сына Мансура, які і нанёс другую, пасля маці, душэўную рану бацьку. Ажаніўшыся і пераехаўшы ў горад, Мансур аддаліўся ад роднай сям’і. Нават аб нараджэнні нашчадка, доўгачаканага ўнука, Маўлон даведаўся не ад сына, а ад знаёмага.

Ідэя знакавасці прадаўжэння роду іманентна ўласціва любой культуры свету, яна закладзена ў глыбіні падсвядомасці, на генетычным узроўні. Развіццё соцыуму пад уплывам безліч хутказменлівых тэндэнцый, якія непазбежна адбываюцца на культурных традыцыях, ідэалогіі той ці іншай нацыі, глыбока ці апасродкавана ўкараняючыся ў свядомасць людзей, нівеліруе ў рознай ступені пэўныя прынцыпы і нормы, што здаўна ляжалі ў аснове светабудовы. Адметнасць сучаснай культуры Таджыкістана (гэта наглядна вынікае з творчасці Ато Хамдама) заключаецца ў беражлівым захаванні ідэі прадаўжэння роду, што дазваляе гаварыць пра наяўнасць цэлага культу роду, сям’і. Акрэсленае праяўляецца ў вельмі беражлівых, трапяткіх адносінах і да неад’емных атрыбутаў вышэйназваных, па сапраўднаму сакральных для таджыкскага народа паняццяў (вяселле, нараджэнне дзіцяці і г. д.). Адзначанае і складае асноўную ідэю навелістычнага апавядання “Чужы чалавек”.

Неверагодна шчаслівы ад навіны пра нараджэнне ўнука, Маўлон з апошніх сіл імкнецца выканаць просьбу нявесткі (прывезці загірнага алею) і накіроўваецца ў горад, да сына, каб далучыцца да радаснай нагоды: пабачыць не проста немаўляці, а свайго нашчадка, таго, хто будзе працягваць род Маўлона. На знакавасці падзеі робіць акцэнт сам аўтар, ужываючы адпаведную лексіку: “нявестка *падарыла* мне ўнука” [3, с. 32], параўноўвае род без спадчыннікаў с закінутай крыніцай [3, с. 21], гаворачы пра ўнука, выкарыстоўвае гучныя сінонімы “нашчадак”, “спадчыннік”, “прадаўжальнік роду” [3, с. 33], суправаджаючы дадзеныя лексемы клічнай інтанацыяй [3, с. 33].

Навелістычная кульмінацыя дасягаецца шляхам раскрыцця ў фінальным эпізодзе антынамічнасці словазлучэння, ужытага ў якасці загаловка, “чужы чалавек”. Маці нявесткі, насуперак не толькі сваяцкім адносінам, але і існуючым этычным нормам, не дазволіла Маўлону не толькі пабачыць унука, але і пераступіць парог кватэры сына, спасылаючыся на

народную прыкмету: “Вы ж ведаеце народны звычай: пакуль дзіцяці не споўніцца сорок дзён, ніхто з *чужых* не павінен яго бачыць” [3, с. 35].

Усведамленне суаднесенасці сябе, роднага дзеда немаўляці, да катэгорыі “чужых” пахіснула асновы светаўспрыняцця Маўлона, той трывалы сакральны фундамент, на якім трымаецца як яго ўласнае жыццё, так і жыццё цэлага народа, неад’емнай часткай якога Маўлон з’яўляецца. Яскравая парадаксальнасць гэтага выпадку, які вызначаецца не проста традыцыйнай “незвычайнасцю”, а па-сапраўднаму лёсавызначальным характарам, і дазваляе выявіць дамінуючы навілістычны стрыжань тэксту “Чужы чалавек”. Пры гэтым відавочная тэндэнцыя міжжанравага ўзаемадзеяння ў дадзеным творы. Тэкст вызначаецца моцным апавядальным складнікам. Наратыўная прастора твора пашырана адступленнямі рэтраспектыўнага характару, якія выконваюць прычынна-матывацыйную функцыю цэнтральнага аповеду, псіхалагічнымі замалёўкамі, філасофскімі разважанымі, аўтарскімі каментарыямі. Акрамя таго, тканка твора структурна падзелена на некалькі сэнсавых сегментаў, кожны з якіх з’яўляецца неад’емным звяном агульнай апавядальнай карціны. Дадзеныя адметнасці сведчаць аб наяўнасці элементаў жанру апавядання ў тэксце, што ў комплексе з вышэйакрэсленымі навілістычнымі складнікамі дазваляе ідэнтыфікаваць жанр твора “Чужы чалавек” як навілістычнае апавяданне.

Аналагічнай спецыфікай вылучаецца і твор Ато Хамдама “Прадавец шчасця”. Падобна да тэксту “Чужы чалавек”, навілістычная парадаксальнасць дадзенага твора таксама раскрываецца праз антынамічнасць лексем, прадстаўленых у складзе назвы, адрозненне ж заключаецца ў шматзначнасці дадзенай парадаксальнасці.

Жыццё галоўнага героя твора Тахірава Закіра падпарадкавана ілжывай філасофіі, што вынікае з перавернутага ўспрыняцця ім такога паняцця, як шчасце. Пакінуўшы шмат гадоў таму назад маладую жонку з малой дачкой на руках, ён перакрэсліў магчымасць для іх абедзвюх раскрываць свет і выражаць сябе ў гэтым свеце праз прызму поўнай сям’і, створанай на фундаменце кахання, а, значыць, і шчасця, у традыцыйным успрыняцці дадзеных паняццяў. Тым не менш, сам Закір безапеляцыйна лічыць, што жыццё ў яго арганізавана належным чынам (свой прафесійны від дзейнасці ён называе “карыснай справай”), бо ён дорыць людзям шчасце: “Бачыце, як усе радуецца, пакупаючы ў мяне гумкі” [3, с. 79]. Відавочна, што ў свядомасці героя адбылася трансфармацыя значэння “шчасця” ў адносінах да спрадвечна ўстаноўленага яго сэнсу, што прывяло да падмены паняццяў: дарыць шчасце – ‘прадаваць на базары за грошы гумкі дзецям’ замест ‘ахутваць каханнем і любоўю жонку і дзіцяці, аберагаць утульнасць і падмацоўваць трываласць сваёй сям’і’.

Парадаксальнай сутнасцю надзелены і сам герой навілістычнага апавядання. Яго ўчынкі супярэчлівыя, нелагічныя, спантанныя. Прычынна-выніковая сувязь дзеянняў Закіра не раскрыта да канца. З аднаго боку, перад чытачом паўстае чэрствы, не далучаны да сямейных каштоўнасцей чалавек. Сведчаннем адзначанаму выступае факт яго нематываванага сыходу з сям’і. Спробы пошуку дачкі праз шмат гадоў, сціслая, але непазбаўленая лёгкага адцення бацькоўскага клопату запіска, адрасаваная праз шмат гадоў ужо дарослай дачцэ, раскрывае новыя, цалкам супрацьлеглыя грані сутнасці Закіра. Гэты момант падштурхоўвае да фарміравання прадказальнай карціны з загадзя зададзеным фіналам. Аднак далейшае развіццё дзеяння адбываецца па цалкам супрацьлеглай лініі. Як высвятлілася, праяўленне бацькоўскіх пачуццяў насіла павярхоўны характар. Калі Акбар, ад імя якога вядзецца аповед, сустракаецца з Закірам па просьбе яго дачкі Мехры, перад чытачом ізноў узнікае халодны, карыслівы гандляр, які валодае толькі аддаленым уяўленнем пра бацькоўскую любоў і сямейныя абавязкі.

Такім чынам, сфакусаванасць на выпадку, рухаючым асноўную сюжэтную лінію, яскравая антынамічнасць і парадаксальнасць, прадстаўленыя на некалькіх узроўнях (назвы твора, характару персанажа, тэкстава і кантэкстуальна) дазваляе вылучыць навілістычную дамінанту ў тэксце “Прадавец шчасця”. Пашырэнне ж наратыўнай прасторы, якое адбываецца

з дапамогай аналагічных да твору “Чужы чалавек” мастацкіх прыёмаў, указвае на апавядальную прыроду. Прыведзеныя факты сведчаць аб жанравай мадыфікаванасці тэксту “Чужы чалавек” і дазваляюць яго таксама ідэнтыфікаваць як навелістычнае апавяданне.

Мастацкай спецыфікай вылучаюцца і ўласна навелы Ато Хамдама. Так, адметная варыятыўнасць прадстаўлена на ўзроўні структурнай арганізацыі. Напрыклад, у творы “Загадка” апісанню асноўнай падзеі папярэднічаюць аўтарскія развагі абагульненага характару і адначасовае раскрыццё сутнасці аповеду ў завуальванай форме, што складае падманнае ўражанне празрыстасці і прадказальнасці сюжэтнай лініі. Насамрэч гэта аўтарскі спосаб прывабіць увагу чытача да сутнасці падзеі. Асноўнаму аповеду ў тэксце “Пудзіна” папярэднічае апісанне невялікага, дапаможнага па сваёй ролі выпадку, які выконвае функцыю ўводнага сегмента да ключавой, цэнтральнай падзеі ў творы. Твор “Дзякуй, настаўнік!” арганізаваны згодна з класічным навелістычным правілам, сфармуляваным М. Пятроўскім [4]: асноўнаму дзеянню папярэднічае кароткая перадгісторыя, якая знаёміць чытача з сутнасцю сюжэтнай лініі, але не раскрывае цэнтральнага ядра аповеду, дзякуючы чаму захоўваецца навелістычная загадка. У навеле “Поле чудес” уступны сегмент інфармацыйна не насычаны (прыводзяцца кароткія звесткі толькі аб аб’екце аповеду). Чытач адразу знаёміцца з выпадкам, раскрыццё якога вылучаецца максімальным мастацкім лаканізмам, што ніяк не адбіваецца на якасці нечаканага эфекту, дасягаемага аўтарам у канцы твора.

Адметная і аўтарская арганізацыя наратыўнай прасторы пры раскрыцці навелістычнай дамінанты, ці *pointe*. Так, у творах “Поле чудес”, “Цёмнай ноччу”, “Розныя ацэнкі”, “Пасада не дазваляе”, “Першае знаёмства” ў якасці асноўнага сродку для вырашэння акрэсленай задачы выбраны дыялог. Менавіта такім чынам у пісьменніка атрымліваецца стварыць адзін з найважнейшых элементаў навелы – дынамізм аповеду, што дазваляе дасягнуць эфекту нечаканасці максімальна эфектыўна з пункту гледжання ўздзеяння на чытача.

У творы “Добрая вестка” навелістычная перадгісторыя прадстаўлена апісальным аўтарскім аповедам, а для выражэння кульмінацыі ізноў выбраны дыялог. Падобная змешаная форма пісьма, тым не менш, не садзейнічае пашырэнню наратыўнай прасторы, навелістычны лаканізм захоўваецца, мастацкая карціна пазбаўлена празмернай дэталізацыі.

Навела “Дзікуны” структурна падзелена на некалькі сегментаў, узаемазвязаных і накіраваных на дасягненне адзінай навелістычнай мэты. Такая арганізацыя наратыўнай прасторы не перагрувае тэкст і не перашкаджае ўспрымаць тэкст “на адным дыханні”, чаго і вымагае жанр навелы. Яскравая псіхалагічная карціна істотна ўзмацняе навелістычны *pointe*, дазваляючы такім чынам уздзейнічаць на ўспрыняцце чытача з максімальнай сілай.

Важнай асаблівасцю навел Ато Хамдама з’яўляецца іх філасофская аснова. Амаль у кожным тэксце аўтар акцэнтуюць увагу на спрадвечным ісцінах, якія складаюць саму сутнасць чалавечага быцця. Філасофскія заўвагі пісьменніка, як правіла, выражаны народнымі прымаўкамі, прыказкамі, цытатамі з літаратурнай класікі ці народжаны ўласна аўтарскім жыццёвым вопытам. Прывядзем толькі некаторыя з іх:

– значэнне прадаўжэння роду: “Вечнасць робіцца рэальнасцю толькі тады, калі танючкая нітэчка твайго роду цягнецца ў будучыню” [3, с. 22–23];

– этыка чалавечых узаемаадносін: “сёння я табе дапамагу, заўтра ты ўратуеш мяне” [3, с. 53]; “пасады прыходзяць і сыходзяць, а мы павінны заставацца людзьмі” [3, с. 144]; “старэе ўсё, вядомы вынік – тленне, а дружбе суджана бясконцае цвіценне” [3, с. 144];

– абагульняючага характару прынцыпы арганізацыі жыцця індывіда як часткі ўніверсуму: “чамусьці з разумным мы не спяшаемся, затое ў бязглуздыцы дасягаем абсалюту” [3, с. 67]; “калі сцяна валіцца, дык хай валіцца ў двор, кажуць у народзе” [3, с. 93]; “трэба хапаць жар-птушку за хвост, пакуль не позна...” [3, с. 146];

– маральныя нормы, якія абумоўлены асаблівасцямі нараджэння, выхавання ці сацыяльнага становішча чалавека: “праўду кажуць: колькі ваўка ні кармі...” [3, с. 67]; “часам

пасада робіць людзей сляпымі” [3, с. 142]; “Ці ж варта крыўдаваць на люстра, у якім адбіваецца толькі тое, што з’яўляецца перад ім?” [3, с. 154];

– біблейскія ісціны: “вялікае паўстае з добра” [3, с. 138];

– наканаванасць лёсу, лад жыцця, абумоўлены сіламі, якія знаходзяцца ў полі недасягаемасці чалавечага ўспрыняцця: “кожная рэч мае сваё месца і кожная падзея чакае свайго часу” [3, с. 146–147]; “да нас нараджаліся і паміралі, і нам наканаваны такія ж лёс” [3, с. 162];

– хуткаплыннасць чалавечага жыцця і, як вынік, усведамленне значнасці кожнага моманту, як падарунку лёсу: “калі не трэба, час ляціць з хуткасцю арабскага скакуна, а калі прыспешваеш яго, кожная хвіліна ператвараецца ў бясконцасць” [3, с. 148];

– прафесійная этыка: “што ў служак памылка, у гаспадароў – адкрыццё” [3, с. 152]; “не дарам кажуць: які поп, такі і прыход” [3, с. 154].

Такім чынам, навелістычная творчасць таджыкскага пісьменніка Ато Хамдама вылучаецца спецыфікай на ўзроўні жанравай арганізацыі. У творах пісьменніка адбываюцца відавочныя мадыфікацыйныя працэсы, якія праяўляюцца ў міжжанравым ўзаемадзеянні навелы і апавядання, што, у сваю чаргу, прыводзіць да ўтварэння такой формы, яка навелістычнае апавяданне. Шырокая варыятыўнасць арганізацыі структурных сегментаў навелістычных тэкстаў, лаканічны, але дзейсны з пункту гледжання ўздзеяння на чытача псіхалагізм, глыбокі філасафізм і трывалая маральная аснова, прадстаўленыя ў кожным тэксце, істотна вылучаюць Ато Хамдама як майстра навелістычнага жанру.

Спіс літаратуры

1 Итальянская новелла Возрождения / сост., вступ. ст. и примеч. Н. Томашевского. – М. : Худож. лит., 1984. – 270 с.

2 Эйхенбаум, Б. О литературе / Б. Эйхенбаум. – М. : Сов. писатель, 1987. – 280 с.

3 Хамдам, А. Жыццё не спыняецца : апавяданні / Ато Хамдам. – Мінск : Беларускі рэспубліканскі літаратурны фонд, 2013. – 176 с.

4 Петровский, М. Морфология новеллы / М. Петровский. – М. : Ars poetica, 1927. – С. 118.

УДК 821.161.2.-3.09

Г. Н. КОЛЕСНИК

(г. Днепр (Украина) УГХТУ)

ОТЦОВСКАЯ ДЕПРИВАЦИЯ КАК ФОРМА ОРГАНИЗАЦИИ СЕМЬИ В СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ ПРОЗЕ

В украинской литературе образы родителей традиционно играют важную роль. Особенно это касается образа матери, а образ отца тем или иным способом уступает материнскому образу. В последнее время в украинской литературе наметилась тенденция к отделению образа отца от понятия семьи. Так ситуация отцовской депривации стала одной из самых популярных тем в современной украинской литературе. И, тем не менее, эта тема мало разработана в современном литературоведении. В статье анализируются основные способы реализации отцовской депривации в современной украинской прозе, выделяются сюжетные типы изображения ситуации «отсутствующего отца».

Тема семьи и семейных отношений – одна из самых востребованных в классической и современной украинской литературе. Особенно выделяется образ матери, который так же часто становится объектом и многочисленных литературоведческих исследований, и школьных сочинений. При этом образы отцов рассматриваются лишь фрагментарно и в контексте других тем, что позволяет говорить о наличии определенной тенденции в украинской литературе, которая нуждается в исследовании. Цель нашей работы:

определить основные способы репрезентации отцовских образов, выделив их характерные особенности, в произведениях современных украинских писателей.

Следует сразу отметить, что очевидное доминирование материнских образов в произведениях современной украинской литературы в полной мере соотносится с тенденциями современной психологии, и психоанализа в частности. Э. Самуэлс в своей работе “Юнг и постъюнгианцы” отмечал склонность современных психоаналитиков игнорировать роль отца в развитии личности: “<...> в психологии в целом матери всегда уделялось больше внимания, при чем в такой степени, что все остальные психологические проблемы соотносились с ней” [1, с. 262]. А психоаналитик Фон дер Хейдт отмечала, что тенденция вытеснения отцовского влияния в психологии – отражение аналогичной ситуации в социальном и культурном развитии общества: “Отец больше не является несомненным главой семьи, он уже не единственный кормилец, потому что институт социальной защиты и работающая жена разделяют с ним эту ношу” [1, с. 262]. И как результат – появление ситуации “отсутствующего отца”, в которой отец воспринимается матерью и ребенком как недоступный объект.

Подобная тенденция довольно четко и последовательно прослеживается и в современной украинской литературе. Выражается она прежде всего во второстепенности отцовских образов, описании их с позиции слабости в сравнении с материнскими образами. Так в повести Тани Малярчук “Биография случайного чуда” отцы каждой из семей каким-то образом уступают матери. Например, в неблагополучной семье девушки по кличке Пес это физическая слабость: в семье “полно детей разного возраста, малюсенькая мамалыга и отец – калека без руки²¹” [2]. А в семье главной героини мать постоянно направляет действия мужа, самостоятельные же проекты отца всегда терпят неудачу. В воспоминаниях главного героя повести М. Грымыч “Эгоист” мать – “аристократка” всегда более предпочтительна, чем “никчемный крестьянин” отец [3]. В монологах-воспоминаниях главного героя романа А. Днистрового “Дрозфила над томом Канта” отец “так и остался ... слабым, жалким алкоголиком, каждый день жалующимся на плохое самочувствие и пропивающим последнюю копейку...” [4].

Образ отца в произведении А. Днистрового коррелирует с отцовским образом, созданным в повести “Зачарованная Десна” А. Довженко, уже ставшим классическим произведением украинской литературы. Лирический герой повести вспоминает об отце как об очень красивом, но раздавленном жизнью человеке, проводящем свои дни в постоянном пьянстве. Менее сочувственное отношение к отцу-пьянице можно проследить в еще одной классической повести украинской литературы “Кайдашева семья” (1878) И. Нечуя-Левицкого. Где во вроде бы патриархальной семье всем заправляет мать. Ее авторитет смогло поколебать лишь появление невесток, которые в свою очередь становятся главами новых семей. Отец же стремительно теряет свой авторитет пока один из сыновей окончательно не отделяется от него, побив отца. Таким образом, мы можем говорить уже об определенной национальной тенденции в изображении семейных отношений, где отцу отведена второстепенная роль.

В то же время в литературных произведениях все чаще появляются женские персонажи, которые сознательно перенимают на себя отцовские функции. Такова, например, жизненная позиция Ларисы Лавриненко из романа Е. Кононенко “Имитация”: “Мамаша, которая печет пирожки и искренне интересуется пржитым днем своих деток, уже свое отжила. Современным детям нужны другие мамы, способные, если нужно, устроить, если нужно, заплатить, а если нужно, то и выгнать из плохой истории” [5, с. 33].

Отсюда стойкое общественное убеждение в слабости любого отца как такового. С таким предубеждением сталкивается герой рассказа Е. Кононенко “Опередила”, когда приводит сына в детский сад: “И опять персонал с большим недоверием воспринял появление папы. Папа, в их понимании, если таковой имеется, должен лишь послушно

²¹ Здесь и далее перевод наш

таскать ребенка и не раскрывать рта” [6, с. 108]. В подобной ситуации оказывается и Михаил Семиок, главный герой “Убийственном сюжете”. Здесь убеждение в отцовской несостоятельности высказывает ребенок, который с неприятием относится к образу жизни своего отца и деда, но восхищается матерью. Он специально сообщает ее адрес деду, так мотивируя свой поступок: “Сказал. А что тут такого? Пусть посмотрит, как надо жить!” [7, с. 52]. Интересно, что сам Михаил и не пытается улучшить свой статус в глазах сына, он апеллирует к матери как образцу для подражания:

“– Сколько тебе дали премии? – спрашивает сын.

Семиок назвал.

– Мама столько за день зарабатывает, – ответил сын.

– Это она потому столько зарабатывает, что хорошо училась в школе. А ты со своей успеваемостью только и сможешь, что торговать жвачками, и не заработаешь даже того, что я” [7, с. 60].

Следует отметить, что в произведениях Е. Кононенко выбор отцами неуспешной социальной роли не трактуется как недостаток героя. Их несостоятельность часто состоит лишь в том, что идеалы героев не соответствуют идеалам современного общества, предпочитающего всему материальные блага. Знания и интенции этих героев направлены в сферу чувственного, что традиционно относится к феминным признакам. Так изображен главный герой рассказа “Три мира”, сформировавший для себя троистую онтологическую структуру мира, воплощением которого был его сосед Николай Маркиянович: “Но существует еще третий, высший мир. Там читают Шекспира! В оригинале! Без словаря! там люди собираются, чтобы читать стихи и слушать музыку, а не пить водку! ... Там что-то осознали в бытии, что-то поняли...” [6, с. 9]. И когда у героя появляется сын, то первым делом он ведет его в дом, где открыл для себя этот “третий мир”. И глядя на разрушения, производимые его знакомыми, терпя насмешки и укоры от близки и знакомых, герой рассказа переживает только об одном: “Он не для кого не будет тем, кем для него был Николай Маркиянович. Никому не укажет он дорогу в третий мир... Боже мой, как это грустно!” [6, с. 12].

Воспринимает отцовскую роль как единственный путь собственной реализации и герой романа Е. Кононенко “Имитация” Анатолий Сумцов. Герой признает свое несоответствие маскулинным канонам общества, не возражает на фразу “ты не состоялся...”, но видит свое призвание в воспитании приемного сына: “его ждет музыкальная школа, домик из серого кирпича <...>, где хозяйствует нелюбимая женщина, которая, тем не менее, тринадцать лет назад неизвестно от кого умудрилась родить гениального мальчика-музыканта – единственное, ради чего он живет с этой женщиной, а, может, и вообще на свете” [5, с. 40].

Анализируя произведения современной украинской литературы, нельзя не отметить сюжетной популярности семейной модели именно с “отсутствующим отцом”. И модель эта имеет несколько способов реализации. В ряде приведенных семья является “неполной” из-за смерти отца. Она упоминается лишь как факт биографии, позволяющий главным героям создать идеализированный образ отца, что можно интерпретировать как способ духовного отстранения от отца. В таком контексте вспоминает своего отца героиня романа Н. Гурницкой “Мелодия кофе в тональности кардамона”: “Анна пыталась представить папу как живого, близкого себе человека, но не могла, а потому постепенно создала в воображении какой-то идеальный образ и не смогла наделить его ни одной индивидуальной чертой. Отец так и остался для нее человеком из чужих рассказов. Больше выдумала его себе, чем знала, каким он был на самом деле” [8, с. 15].

Упоминания о смерти отца во многих произведениях никак не связано с сюжетом или развитием характера героя. Подобные упоминания не только кратки, но и однотипны. Вот, как сообщается о смерти отца Толстого Хиппи, героя повести Л. Дереша “Поклонение ящерице”: “Отец был патриотом и умер, выписывая белых медведей где-то севернее

Воркуты” [9]. И очень похожая история описана в романе Ю. Винничука “Мальва Ланда”: “<...>энкаведисты арестовали его отца, забросили в немытые края, где тяжелые снега поглотили его навеки” [10].

Наиболее часто в сюжетах современных произведений используется ситуация добровольного ухода отца из семьи, художественно осмысленная в разных аспектах и изложенная с разных точек зрения. Особенно тщательно проработана она в творчестве Е. Кононенко. Писательница изображает ситуацию сознательной отцовской депривации как наиболее характерную для современной семьи, уход из которой интерпретируется как типичная интенция современного мужчины. Показателен в этом контексте рассказ “Опередила”, где создан яркий детальный образ отца, желающего бросить семью. В монологе он признает тот факт, что наиболее типичная форма реализации отцовской роли в кругу его знакомых – выплата алиментов: “Ну, и буду платить! Роман развелся со своей и платит! Тимка платит на двоих! Сашка – тот умудрился не жениться, когда нужно было, вот и не платит ничего” [6, с. 101].

Отметим, что отношение ребенка к уходу отца разнится у мужских и женских персонажей. Для мужчин это в той или иной степени травмирующее событие. Например Дмитрий Стебелько из романа Е. Кононенко “Измена” воспринимает уход отца только как предательство и настолько обижен на него, что всю жизнь пытается быть идеальным сыном, мужем, отцом. При этом Дмитрий поностью игнорирует собственные мечты и таланты, теряя в результате собственную семью. А для главного героя романа А. Днистрового “Город замедленного действия” значимым становится не сам факт ухода отца из семьи, а то, как меняется отношение окружающих к борошеному ребенку. Сталкиваясь с доминирующими отцами своих подруг, герой ощущает себя социально неполноценным, терпя неприятные намеки и негативные высказывания по поводу семьи и его самого: “я, типа, вырос в семье без отца, а такие дети становятся очень жестовыми и черствыми, и что с “такими” <...> опасно заводить семью” [11].

В то же время для женских персонажей уход отца воспринимается как привычная в современном обществе ситуация, а потому упоминается кратко и отстраненно, иногда даже пренебрежительно. Именно так описывает ее Женька из романа М. Иванцовой “Живые книги”: “Папаня куда-то смазал пятки и не навязывался ни с воспитанием, ни с алиментами” [12; с.70]. Травмирующим уход отца становится только тогда, когда он влияет на взаимоотношения персонажа с матерью или любимым человеком. Например, для героини романа Н. Сняданко “Чебрец в молоке” уход отца стал болезненным воспоминанием из-за самоубийства матери. Потому она вспоминает лишь мать, а общение с отцом сводится к “обмену информацией” [13]. Важно дополнить, что и сам отец добровольно отстраняется от общения: “Такой поверхностностью оличались почти все семейные разговоры. Отец избегал поводов поговорить откровенно не только со мной...” [13].

Можно утверждать, что отец в романе Н. Сняданко репрезентует не только психологическую модель “ушедшего отца”, но и “эмоционально отстраненного отца” (термин Корвальхо [1; с.162]). Последняя так же очень часто воплощается в работах украинских авторов. Отец может жить с семьей, но отдаляться от нее эмоционально, сознательно избегая любых контактов (в том числе и эмоциональных) с ребенком. В таком ключе упоминается отец героини повести И. Карпы “50 минут травы”: “<...> а папа через своего зама выразил желание проводить ее [дочь] на поезд. Он не пришел, но какая разница” [14]. Главный герой романа М. Грымыч “Эгоист” с болью осознает, что «всю жизнь носил тяжесть отцовского равнодушия» [3]. Более откровенно признает факт отчуждения своего мужа от детей героиня новеллы Е. Кононенко “Земляки на чужбине”: “<...> муж хоть немного пообщается с сыночком, а то бежит от него, как персонаж христианской демонологии от святой воды” [6, с. 145]. А в новелле “Нет рая на земле...” Е. Кононенко показывает ситуацию эмоционального отстранения отца в динамике. Гелена, главная героиня, вспоминает, что “маленький сын был для него не целью любви, а ношей, хоть он и

был готов героически делить ее с женой” [15, с. 55]. Результатом такой отчужденности становится ситуация, когда семья замыкается на отношениях “мать – сын”, постепенно выталкивая отца из своего пространства. Потому все поздние попытки героя преодолеть отстраненность сына встречают сопротивление: “Он [отец] в который раз пытается сделать сыну бутерброд в школу, и в который раз ему дают понять, что он этого не умеет, лучше б и не лез” [15, с. 47]

Анализируя произведения современных украинских писателей, нельзя не отметить, что довольно часто в них встречаются образы отца как идеала. Например, героиня рассказа Тани Мальярчук “Рождественские письма” своим жизненным кредом сделала высказывание отца. Постоянно цитирует отца и героиня повести И. Карпы “Перламутровое порно”. А Евдокия из романа М. Грымыч “Эгоист”, признавая любой свой талант или умение, добавляет: “отец научил...”, “отец приучил” [3]. Как близкого по духу человека вспоминает отца герой повести Е. Кононенко “Ностальгия” Алекс Гаер. Он с нежностью говорит о прогулках с отцом и, вернувшись на родину, в первую очередь пытается найти ту улицу, по которой ходил с отцом. В романе Е. Кононенко “Имитация” Марьяна Хрипович все свои поступки оценивает с точки зрения одобрения и неодобрения отца. При этом стоит отметить, что подобные образы отца актуальны как для взаимоотношений “отец – сын”, так и для парадигмы “отец – дочь”. Но появляются они лишь в воспоминаниях героев, а не как самостоятельные персонажи.

Таким образом, мы можем утверждать, что в современной украинской литературе существует вполне определенная и характерная тенденция в изображении отцовских образов как второстепенных и в той или иной мере отсутствующих. Нельзя утверждать, что она является единственной, но, безусловно, очень популярной.

Список литературы

- 1 Самуэлс, Э. Юнг и постъюнгианцы. Курс юнгианского психоанализа / Э. Самуэлс. – М. : ЧеРо, 1997. – 416 с.
- 2 Мальярчук, Т. Біографія випадкового чуда [Електронний ресурс] / Таня Мальярчук. – Режим доступу: <http://iknigi.net/avtor-tanya-malyarchuk/82588-bografya-vipadkovogo-chuda-tanya-malyarchuk/read/page-2.html>.
- 3 Гримич, М. Еґоїст [Електронний ресурс] : роман / М. Гримич. – Режим доступу : http://www.e-reading.club/bookreader.php/1038119/Grimich_-_Egoist.html
- 4 Дістровий, А. Дрозофіла над томом Канта [Електронний ресурс] : роман / А. Дністровий. – Режим доступу : <http://libatriam.net/read/481230/>
- 5 Кононенко, Є. Імітація : роман / Є. Кононенко. – Львів : Кальварія, 2008. – 192 с.
- 6 Кононенко, Є. Три світи : вибрані новели / Є. Кононенко. – Львів : Піраміда, 2006. – 152 с.
- 7 Кононенко Є. Зустріч у Сан-Франциско : збірка оповідань / Є. Кононенко.. – Київ: Дуліби, 2006. – 264 с.
- 8 Гурницька, Н. Мелодія кави у тональності кардамону [Текст] : роман / Н. Гурницька. – Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2016. – 400 с. : іл.
- 9 Дереш, Л. Поклоніння ящірці [Електронний ресурс] : роман / Любка Дереш. – Режим доступу : http://ukrbooks.com/ua/Pokloninnja_jashhirci/
- 10 Винничук, Ю. Мальва Ланда [Електронний ресурс] : роман / Ю. Винничук. – Режим доступу : <http://litfile.net/pages/440022/401000-402000>
- 11 Дністровий, А. Місто уповільненої дії [Електронний ресурс] : роман / А. Дністровий. – Режим доступу : http://www.e-reading.mobi/bookreader.php/1000039/Dnistroviy_Anatoliy_-_Misto_upovilnenoj_dii1.html.
- 12 Іванцова, М. Живі книги [Текст] : роман / Міла Іванцова. – Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2013. – 320 с.
- 13 Сняданко, Н. Чебрець в молоці [Електронний ресурс] : роман / А. Дністровий. – Режим доступу : <http://www.litmir.co/br/?b=211557&p=12>.
- 14 Карпа, І. 50 хвилин травми [Електронний ресурс] / Ірена Карпа. – Режим доступу : <http://e-libra.ru/read/144396-50-xvilin-travi.html>.

УДК 821.161.3-14'06-055.2:111

М. І. КІРУШКІНА

(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

МЕТАФІЗІКА КАХАННЯ Ў СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ЖАНОЧАЙ ПАЭЗІІ

У дадзеным артыкуле разглядаецца метафізічны змест кахання на прыкладзе сучаснай беларускай жаночай паэзіі. Суб'ектыўнае асэнсаванне пачуцця, псіхалогіі адносінаў паміж мужчынам і жанчынай, паэтызацыя інтымнасці, сексуальнасці адкрыта прадстаўлены ў сучаснай паэтычнай прасторы. Творчасць сучасных паэтак з'яўляецца мала даследаванай, што тлумачыць навізну работы.

Метафізіка жаночай сутнасці / суб'ектыўнасці паўнаважна рэалізуецца ў кантэксце любоўнага дыскурсу. Культурна абумоўленая сувязь розуму з мужчынскім пачаткам і цялеснасці з жаночым прадугледжвае вызначэнне стэрэатыпных падыходаў да разгляду паняцця любові ў сучаснай жаночай паэзіі. Аўтарская інтэрпрэтацыя ідэйнага зместу абумоўліваецца ўмоўным дамінаваннем у мастацкім лірычным творы розных этычна-эстэтычных паняццяў з праекцыяй на гендарны пачатак творчасці. Культурныя канцэпты свядомасці сучасных паэтак патрабуюць рэалізацыі ў вершах катэгорыі кахання, дзе прыярытэтным з'яўляецца вызначэнне экзистэнцыяльнага статуса жанчыны.

Сучасная беларуская жаночая паэзія характарызуецца суб'ектыўна-псіхалагічным асэнсаваннем катэгорыі кахання, што прадугледжвае наяўнасць спецыфічных аўтарскіх інтэрпрэтацый пры даследаванні адчуванняў жанчыны (лірычнай гераіні).

Змест прыроды кахання ў сучаснай беларускай жаночай паэзіі разглядаецца з трох пазіцый:

– пачуццё, афарбаванае сексуальным жаданнем жанчыны ў адносінах да аб'екта кахання;

– сінтэз душы і цела, які для жанчыны становіцца важкім аргументам у адносінах з супрацьлеглым полам;

– стан дысгармоніі, выкліканы распадам любоўных адносінаў.

Суб'ектыўна-эмацыянальная прастора вершаў падпарадкавана асабістым думкам і адчуванням аўтара. Жаночае цела, якое з'яўляецца своеасаблівым “рэзанатарам” усіх пачуццяў асобы, займае важнае месца ў сексуальным жыцці жанчыны, у сферы яе любоўных адносінаў.

У вершы Т. Нілавай вобраз цела спалучаны як з прыродным інстынктам асобы, так і ўвогуле з рухамі самой прыроды:

Цела ў ліпавай алеі,
Апанута гнутка-гнутка.
Млею, млею, млею, млею.
Хутка-хутка. Хутка-хутка.

У атручаным паветры
Спее сонца – важыць мроі.
Першы ветрык. Першы ветрык.
Па падлозе. У пакоі.

Пах заспанага кахання

Ці настоенай гарбаты.
Ад світаньня. Да світаньня.
Смак салодкі. Смак багаты [1, с. 16].

У лірычным тэксце каханне, афарбаванае сексуальным жаданнем жанчыны, выступае крыніцай задавальнення. У фокусе ўнутранай увагі асобы – інтымнасць і асабістыя пачуцці. Цялеснасць спалучаецца з прыродным пачаткам, утвараючы адно цэлае – гармонію.

Апантанасць, сексуальнасць, ірацыянальнасць у адносінах з супрацьлеглым полам рэалізуецца ў вершы В. Гапеевай “Цела”: “Іхнія целы я вуснамі вывучала // забывалася на ўсіх астатніх што ў мяне былі // на тое што трэба дыхаць і есці // што я не яны // і іншым пачуццям належу” [2, с. 5]. Паводле паэткі, цела валодае моцнай энергетыкай, што прымушае асобу забыцца і не адчуваць час. Арыгінальнасць верша В. Гапеевай у тым, што паэтка разглядае не сваё цела, а “іхнія целы”. Верагодна, што суб’ектна-аб’ектныя адносіны інтымнага характару ў інтэрпрэтацыі аўтаркі набываюць іншы статус: сексуальная ініцыятыва павінна сыходзіць ад жанчыны. Такая дынаміка жыцця для лірычнай гераіні (жанчыны) усё-такі мае свой, не зусім спрыяльны для цёплых душэўных адносінаў вынік: “І толькі калі імёны іх блытацца пачыналі // я адчыняла // краны з вадою // вокны нарсохрыст // файлы з докаўскім пашырэннем <...>” [2, с. 5]. У выніку адсутнасць маральных імператываў замяшчаецца сексуальным жаданнем:

У нашых стасунках не было разуменьня пра вочы
толькі слых толькі форма
дотык і постаць вага рытм і рухі
націскаў жорсткія пацалункі тонаў абдымкі <...> [2, с. 5].

Праз прызму эротыкі паэтка паказвае ўяўленне жанчыны пра свабоднае каханне, дзе ёсць цялеснасць, задавальненне, разняволенасць і прага жыцця.

Унутраная сутнасць жанчыны, яе прырода, раскрываецца ў каханні, адзінкай вымярэння якога з’яўляецца жаданне. Гармонія любоўнай дзейнасці – гэта адзін са спосабаў вызначэння гендарных асаблівасцяў аднаго з полаў. Лірычная гераіня Т. Нілавай робіць акцэнт на каханні, якое звязана не толькі са сферай інстынктыўнай цягі, але і – з неўсвядомленым жаданнем. У стане моцнай закаханасці жанчына становіцца безабароннай:

Я хачу цалаваць
твае талыя вусны...
Наш
міфалагічны раман
наша касмічнае спатканне
пачынаецца вельмі рана –
а шостаі
а семнаццаці год..
Я – безабаронная,
безабаронная,
галінку бэзу зламала –
замала –
а сэрцам няроўным,
няўлоўным... [1, с. 12].

У вершатэксце фізіялагічная патрэба жанчыны (дзяўчыны) спалучаецца з рамантычнасцю, а каханне набывае адзнакі міфу. Ідэнтыфікацыя сябе як жанчыны адбываецца праз стан “безабаронная” на першай стадыі міфалагічнага рамана і праз

“безабаронная” – у стане абсалютнай закаханасці. Патрэбу ў сімпатыі, жаданне рамантычнай блізкасці дэманструе Т. Нілава ў наступным вершы:

Проста глядзі на мяне –
і між намі ўтаймуецца блізкасць,
вадкая блізкасць
цёмных і светлых вачэй.
Проста глядзі на мяне –
і ціша між намі павісне,
вадкая ціша,
што з вуснаў у вусны цячэ [1, с. 13].

Паэтка ілюструе складаную жаночую свядомасць, дзе існуе пэўная мадэль адносін мужчыны і жанчыны. Самадастатковасць жаночага жадання абумоўліваецца смелай рэакцыяй на інтымную сітуацыю. Для лірычнай гераіні футурыстычны вынік – усталяванне сувязі і адсутнасць межаў паміж сабой і аб’ектам кахання – спраўджваецца пасродкам зрокавага кантакту.

Каханне – гэта катэгорыя, якая з’яўляецца вымярэннем найлепшых у свеце пачуццяў. Паводле Д. фон Гільдэбранд, “кахаць, мець магчымасць кахаць – гэта незвычайнае шчасце <...> выйсце за свае межы, актуалізацыя трансцэндэнцыі, раскрыццё нашай духоўнай асобы” [3, с. 387].

У вершы І. Лобан, прысвечанаму Адзінаму (мужу), увасоблена глыбокае каханне-шчасце, якое можа быць толькі раз у жыцці і назаўсёды: “Ёсць мара: // У тваіх абдымках засынаць. // Ёсць мара: // Быць тваёй жаданай, // Душу і сэрца век яднаць, // Адзінай быць жыццёвай з’явай” [4, с. 13]. Псіхалагічнае адчувальна-пяшчотнае задавальненне ад інтымных адносін з аб’ектам свайго кахання для жанчыны становіцца марай і мэтай жыцця, якая рэалізуецца пры пэўных умовах:

Калі ты шэпчаш: “Я люблю”,
Калі ты мовіш: “Назаўсёды”.
Агонь у сэрцы распалю
І пачакаю тваёй згоды.
Мне цеплыня тваіх вачэй
Пяшчотнай хваляй лашчыць сэрца.
Мне зоркай свеціць у час начэй
Гарачыня, што з вуснаў льецца [4, с. 13].

Саюз душы і цела для жанчыны становіцца вельмі важнай акалічнасцю ў адносінах з супрацьлеглым полам. У вершы І. Лобан фармальна прэзентаваны дыялог лірычнай гераіні з Іншым (Адзіным / мужам) дапамагае раскрыць жаночае неўсвядомленае. Узаемаадносіны з каханым набываюць самы глыбокі сэнс, а гэта і ёсць сапраўднае каханне, праз якое жанчына можа выявіць сваё “Я”.

Н. Русецкая дэманструе лірычную гісторыю кахання з першага погляду:

адразу
спляліся пагляды.
потым –
пальцы рукі.
целы прагна хацелі
перамагчы
разлукі.
спляталіся

і трымцелі
падчас
кароткіх
спатканняў [5, с. 120].

У лірычным тэксце пачуццё вызначаецца праз захапленне, натхненне і праз імкненне да вернасці як адметнай формы завершанасці інтымных адносін паміж закаханымі. Важкім крытэрыем пры такіх узаемаадносінах з'яўляецца камбінацыя жаданняў цела і душы:

аднойчы
вясеннім раннем
маленькі
драбочак
шчасця
прарос
зярняткам
ва ўлонні –
не расчапіць нам
далоні... [5, с. 120].

Паводле Н. Русецкай, з паняццем любові павінны быць звязаны інтымныя і глыбокія пачуцці, адметны від свядомасці, духоўны стан і дзеянні, якія сканцэнтраваны не толькі на аб'екце сімпатыі, але і на адчуванні гармоніі. Інтымна-пачуццёвы змест верша накіраваны на ўсведамленне кахання як духоўнага кампанента зямнога існавання, які будзе мець свой працяг – шчасце.

Мужчына і жанчына спазнаюць цэласнасць свайго існавання толькі з супрацьлеглым полам. Таму пры адсутнасці аб'екта любові асоба знаходзіцца ў стане псіхалагічнага і эмацыянальнага напружання. У псіхафізіялагічнай сферы жанчыны фрагментацыя любоўнага пачуцця або яго “разбурэнне” можа набываць статус непаўнаты сваёй уласнай ідэнтычнасці. Таму цэласнасць жаночай індывідуальнасці не можа суадносіцца з галоўным складнікам жыцця – маральнай задаволенасцю.

Адметнасцю рэалізацыі кахання ў вершатворчасці сучасных паэтак з'яўляецца ўвасабленне такога любоўнага пачуцця, якое мае дэструктыўны характар. У лірычных творах увага надаецца сітуацыі псіхічнага перажывання, якое абумоўліваецца стратай аб'екта кахання.

Сучасныя беларускія паэткі дэманструюць каханне, якое звязана з антыпрагматычным асэнсаваннем сферы пачуццяў асобы. Псіхааналітычнае даследаванне любові ў межах лірычнага тэксту прадугледжвае ўвасабленне паэткамі такой экзістэнцыі жанчыны (лірычнай гераіні), што вымагае фарміраванне адчужанасці, няўстойлівай свядомасці, абумоўленай знешнімі рэаліямі:

Гульня ў пачуцці,
гульня ў каханне –
наступствамі моды <...>.

Вопратка цела
голай душы
не дапаможа... [1, с. 27].

У вышэй прыведзеных вершаваых радках Т. Нілавай акцэнт робіцца на прадстаўленні такой мадэлі свету, дзе пачуцці маюць псеўдахарактарыстыку, што рэгулююць адносіны паміж мужчынам і жанчынай.

Паводле Л. Гозмана [6], распад эмацыійных адносін для асобы з’яўляецца выключна цяжкім перажываннем і дэструктыўна ўплывае на яе псіхічны стан. У вершаваных радках А. Гінько рэалізуецца боль і адчай душы па страчаным каханні: “Стамілася душа. // Збавенню рада // ад невыносна цяжкіх дум. // Палынная гаркота здрады // пякельным болем троіць сум” [7, с. 42]. Страта сваёй унутранай цэласнасці для лірычнай гераіні верша выклікана здрадай каханага. Апошняя стадыя любоўных адносін у падобнай сітуацыі павінна быць усталяванне гармоніі са знешнім светам. У іншым выпадку – унутранае адзіноцтва душы можа стаць стылем жыцця, што не будзе з’яўляецца правільным для самавызначэння жанчыны.

У вершы Р. Баравіковай “Калі знікае каханне” ілюструецца раўнадушнасьць як мужчыны, так і жанчыны, калі на працягу пэўнага часу пачуццё замяшчаецца звычайкай. Псіхалагічнае адчувальна-пяшчотнае задавальненне ад інтымных адносінаў з аб’ектам свайго кахання для жанчыны губляе сэнс. Лірычная гераіня верша ўсведамляе марнасць такіх адносін. Але ў стане расчаравання жанчына стрымлівае ўнутранае эмацыянальнае напружанне: “У васемнаццаць можна б і расстацца, // а мы даўно жывём, як спарышы... // Мне страшна: знаю, трэба ўзбунтавацца, // але нішто не ўздрыгвае ў душы” [8, с. 79]. Р. Баравікова падае такія праблемы, якія з цягам часу для жанчыны становяцца нормай, паколькі ўнутраныя рухі душы не адчувальныя. Паэтка дэманструе жаночую абьякаваць у перыяд знікнення інтымнага пачуцця як адну з форм дэструкцыі кахання.

Такім чынам, у сучаснай жаночай паэзіі каханне асэнсоўваецца на інтымна-пачуццёвым, эратычным і эмацыянальна-дэструктыўным узроўнях. Метафізічнай сутнасцю, прасторай існавання для суб’ектаў любоўнага пачуцця становяцца ўзаемаадносіны на ўсіх адзначаных узроўнях.

Спіс літаратуры

- 1 Нілава, Т. Готыка тонкіх падманаў : вершы / Т. Нілава. – Мінск : Галіяфы, 2008. – 88 с.
- 2 Гапеева, В. Няголены ранак / В. Гапеева. – Мінск : І. П. Логвінаў, 2008. – 56 с.
- 3 Гильдебранд фон Д. Метафізика любви / Д. фон Гильдебранд; пер. с нем. А. И. Смирнова. – Спб. : Алетей : То “Ступени”, 1999. – 628 с.
- 4 Лобан, І. Мая душа / І. Лобан. – Мінск : І. П. Логвінаў, 2011 – 120 с.
- 5 Русецкая, Н. Каштаны ў кішэнях : вершы / Н. Русецкая. – Мінск : Кнігазбор, 2015. – 144 с.
- 6 Гозман, Л. Психология эмоциональных отношений / Л. Гозман. – Москва : Изд-во Московского университета, 1987. – 120 с.
- 7 Гінько, А. Я думала душой... : інтымная лірыка / А. Гінько; прадм. Л. Дранько-Майсюка. – Мінск : Кнігазбор, 2015. – 116 с.
- 8 Баравікова, Р. Люстэрка для самотнай : Вершы, пераклады і драматычная паэма / Р. Баравікова. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1992. – 206 с.

УДК 821.161.3

П. Р. КОШМАН

(г. Мазыр, МДПУ імя І. П. Шамякіна)

РЭПРЭЗЕНТАЦЫЯ НАЦЫЯНАЛЬНАГА Ў БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ: СУЧАСНЫ САЦЫЯКУЛЬТУРНЫ КАНТЭКСТ

У сучаснай сацыякультурнай сітуацыі пад уплывам глабалізацыйных працэсаў выяўляюцца тэндэнцыі да зніжэння ролі нацыянальнай ідэнтычнасці ва самаўсведамленні асобы і нацыянальнага кампаненту ў літаратурнай творчасці. Важнейшая ў гэтым кантэксце задача па фарміраванню пачуцця нацыянальнай прыналежнасці вырашаецца сучаснай беларускай літаратурай праз аўтарскія стратэгіі пашырэння яе ўплыву на айчынную чытацкую аўдыторыю за кошт выкарыстання мастацкіх сродкаў белетрыстычных жанраў.

Значэнне мастацкай літаратуры ў жыцці грамадства абумоўлена ў многім тым, што яна валодае здольнасцю згуртоўваць разрозненую людскую масу ў супольнасць. Вобразы, сюжэты, героі, аўтары і іх біяграфіі – ва ўвесь гэты літаратурны рыштунак, акрамя ўласна эстэтычных катэгорый, закладзена своеасаблівая ідэнтыфікацыйная праграма, якая вызначае варыянты атаясамлівання асобы з пэўнай рэлігіяй, тэрыторыяй, палітычнай ідэалогіяй і іншымі агульнымі сэнсамі існавання соцыуму. У гэтым шэрагу фарміраванне пачуцця нацыянальнай прыналежнасці для літаратуры з'яўляецца бадай што самым абавязковым, паколькі ў адрозненне ад іншых наўпрост звязана з прыродай мастацкай творчасці, матэрыялам якой служыць самы відавочны паказчык самабытнасці нацыі – яе мова, а асновай вобразнага зместу з'яўляецца адметнасць нацыянальнага светапогляду.

Сувязь літаратурнай творчасці і нацыянальнай ідэнтычнасці аднолькава выразна прасочваецца ў пашыраных сёння навуковых тэорыях этнічнасці – прымардыялізме і канструктывізме. У першай, дзе акцэнт робіцца на аб'ектыўнасці існавання этнасу, літаратура выступае сферай абагульнення, тыпізацыі яго характарыстык, а ў другой, якая разглядае этнічнасць як феномен калектыўнай свядомасці, творчасць пісьменніка бачыцца адным з механізмаў стварэння супольных уяўленняў. Аднак агульныя для абодвух падыходаў высновы адносна вартасці літаратуры ў нацыятворчых працэсах грунтуюцца на гістарычным матэрыяле, а таму не могуць быць аўтаматычна перанесены для ацэнкі сучаснага грамадства, якое перажывае значныя змены ў стаўленні і да літаратуры, і да нацыянальнай ідэнтычнасці. У апошнія два дзесяцігоддзі сфера ўплыву мастацтва слова ў грамадстве нязменна звужаецца, уступаючы месца інтэрактыўным СМІ і відовішчным відам мастацтва, такім як кіно ці камп'ютарныя гульні. Выключэнне з гэтай тэндэнцыі складаюць творы масавай літаратуры, займальны змест і даступная форма якіх па-ранейшаму знаходзяць шырокае прызнанне ў чытача. Аднак выбар тэм і вобразаў у рамках белетрыстычнага жанру вызначаецца пераважна з разлікам на попыт ва ўсім свеце і часта ігнаруе тую прывязку да мясцовасці (яе культуры, гісторыі, псіхалогіі жыхароў і г. д.), якая была традыцыйнай для класічнай літаратуры.

Аслаблены нацыянальны змест літаратуры ў сучасных чытацкіх практыках замяняецца іншымі светапогляднымі арыенцірамі. Даследчыкі ідэнтычнасці адзначаюць наяўнасць у сучасных глабалізацыйных працэсах пагрозы ўніфікацыі нацыянальных культурных традыцый і звязваюць яе распаўсюджванне з ідэалогіяй касмапалітызму. Павелічэнне ў наш час колькасці прыхільнікаў грамадзянства свету падвяргае, па словах расійскага гісторыка К. С. Гаджыева, “эрозіі многія каштоўнасці, прынцыпы, інстытуты, паняцці, такія як радзіма, нацыянальны суверэнітэт, недатыкальнасць дзяржаўных межаў, неўмяшанне ва ўнутраныя справы дзяржавы, грамадзянства, патрыятызм і інш., што служаць скрэпамі тых формаў самаарганізацыі чалавечых супольнасцяў, якія дзейнічаюць ужо некалькі стагоддзяў” [1, с.12]. Разам з тым відавочна, што пра рэальнае яднанне ўсяго чалавецтва гаварыць яшчэ пакуль рана і перш за ўсё па прычыне адсутнасці тых ідэй планетарнага маштабу, які былі б усімі аднолькава ўспрыняты. Паводле пастулатаў ідэнтычнасці агульначалавечая супольнасць зможа канчаткова аформіцца толькі тады, калі ў людзей узнікне неабходнасць у супрацьпастаўленні сябе некаму іншаму. Падобныя сюжэты, дарэчы, актыўна эксплуатае масавая культура, яднаючы прадстаўнікоў розных нацый, рас, прафесій у барацьбе супраць антаганістаў чалавецтва, выяўленых у вобліку іншапланецян ці зомбі.

На сённяшні дзень рэальнага адчування неабходнасці ў агульначалавечай салідарнасці не існуе, але за тое ёсць агульнадаступны, дзякуючы развіццю інтэрнэт-тэхналогій і дамінаванню англійскай мовы, фармат дыялогу паміж рознымі этнакультурнымі традыцыямі. Яго запатрабаванасць як сродку камунікацыі стварае аснову для ўсведамлення чалавецтвам свайго адзінства праз агульнасць тых інтарэсаў, якія звязваюць прадстаўнікоў розных этнічных супольнасцей. Глобальная інфармацыйная прастора, якая забяспечвае ў сучасным свеце зручнасць камунікацый паміж людзьмі, і масавая культура, якая напаўняе

гэтыя зносіны адпаведным кантэнтам, ствараюць умовы для ўзнікнення шматлікіх субкультурных супольнасцей. Крытэрыямі іх адзінства могуць быць і традыцыйныя каштоўнасці, але навідавоку новыя падыходы, большасць з якіх грунтуецца вакол ідэй, што знаходзяцца за межамі нацыянальнага, і яднаюць, напрыклад, прыхільнікаў камп'ютарных гульняў або фанатаў спартыўных клубаў. У будучым канкурэнтаздольнасць гэтых сучасных відаў самаарганізацыі людзей у адносінах да традыцыйнай нацыянальнай супольнасці будзе ўзрастаць. Ужо ў наш час знаходзяцца групы, якія пазіцыянуюць сябе як альтэрнатыву класічнай нацыянальнай дыферэнцыяцыі. Напрыклад, падчас расійскага перапісу 2002 года ў графе “нацыянальнасць” пазначылі сябе “эльфамі” 44 грамадзяніна, а ў 2010 годзе іх было ўжо 263 [2]. Безумоўна, што падобнае самавызначэнне было зроблена найперш для забавы, эпатажу, але яно выразна дэманструе, па-першае, сілу ўплыву масавай культуры, па-другое, той факт, што нацыянальная ідэнтычнасць ужо не з'яўляецца абавязковым элементам светаўспрымання асобы.

У сённяшнім свеце адчуванне прыналежнасці да нацыянальнай супольнасці ці нават да геаграфічнай прасторы губляе сваю былую каштоўнасць, перастае быць той экзистэнцыяльнай неабходнасцю, якую адчуваў на пачатку мінулага стагоддзя Купалаўскі герой, адказваючы на пытанне “Хто ты гэты?”. І яго наступнае класічнае і вельмі беларускае тлумачэнне “Свой, тутэйшы” таксама ў наш час не заўсёды будзе мець месца. Тым не менш існуючы механізм глабалізацыі дыялектычны, вылучаецца плюралістычнасцю і побач з працэсам нівеліравання нацыянальнага прадстаўляе магчымасці і для яго актуалізацыі. Інтэнсіўнае развіццё сродкаў камунікацыі, пашырэнне міжнародных кантактаў, стварэнне адзінай інфармацыйнай прасторы выклікалі і адваротны эфект у выглядзе адчування таго, што свет звужаецца. За апошнія два дзесяцігоддзі планета як ніколі раней стала здавацца цеснай, а жыццё на ёй – мітуслівым, што выклікала ў многіх людзей натуральнае жаданне адасобіцца ад вялікага свету праз пазіцыянаванне сваёй самабытнасці, вяртанне да каштоўнасцей нацыянальнага свету. Рубеж тысячагоддзяў адзначыўся шэрагам падзей (утварэнне незалежных дзяржаў ва Ўсходняй Еўропе, развіццё рэгіянальных рухаў за незалежнасць, нядаўні “Брэксіт”), якія ідуць уразрэз з магістральнай лініяй глабалізацыі на ўніверсалізацыю культуры. Беларусь у свой час таксама апынулася ў зоне ўплыву цэнтрабежных тэндэнцый, відавочнай праявай якіх стала набыццё нашай краінай незалежнасці. Дзякуючы гэтай падзеі нацыянальная праблематыка аказалася непасрэдна звязанай з пытаннямі развіцця беларускай дзяржаўнасці, а ў грамадстве быў закладзены патэнцыял на выключнае запатрабаванне беларускасці, яе навуковы аналіз і мастацкую рэпрэзентацыю.

Заканамерна, што адной з першых рэакцый беларускай літаратуры на патрэбу ўвасаблення нацыянальнага стала значнае ўзмацненне ў ёй гістарычнай тэматыкі. Мастацкае асэнсаванне мінулага ў творчасці Л. Дайнекі, В. Іпатавай, У. Арлова, К. Тарасава, В. Чаропкі, дэманструючы менавіта беларускі погляд на падзеі айчыннай гісторыі, іх уключанасць у сусветны кантэкст, з'явілася важным крокам у пашырэнні часовай структуры нацыянальнага вобраза свету. Багаты гістарычны матэрыял, прапанаваны пісьменнікамі ў рознай тэхніцы творчага выканання ад падкрэслена дакладнага яго ўзнаўлення да адвольнай творчай інтэрпрэтацыі, выклікаў немалую цікавасць. У апошнія дзесяцігоддзі ХХ ст. гістарычная проза стала адным з найбольш папулярных жанраў беларускай літаратуры. Дзякуючы ёй адбылося збліжэнне нацыянальнай літаратурнай традыцыі і масавай культуры як на колькасным узроўні (па ахопу чытацкай аўдыторыі), так і на якасным. Выкарыстоўваючы такія сродкі маскультура, як прыгодніцкія і дэтэктыўныя элементы, гэтыя творы садзейнічалі пашырэнню ў грамадстве ўяўленняў аб значнасці і прэстыжнасці мінулага краіны, папулярызацыі нацыянальных каштоўнасцей.

У сувязі з актуалізацыяй праблемы самаідэнтыфікацыі беларускага пісьменства многім яе сучасным аўтарам у цэлым імпанавала і імпануе ідэя выкарыстання магчымасцей масавай літаратуры для фарміравання шырокага кола чытачоў, арыентаваных на нацыянальную

культуру. Аднак стварыць беларускую масавую літаратуру пакуль што не ўдалося, нягледзячы на адмыслова зробленыя і часта цікавыя спробы развіцця яе асобных жанраў. Відавочна, што аўтары-наватары найперш кіруюцца пачуццём нацыянальнай свядомасці, а не запатрабаваннімі мясцовага літаратурнага рынку, якія ў дадзеным выпадку аказваюцца вызначальнымі. Падчас абмеркавання вынікаў сацыялагічных даследаванняў чытацкіх практык, праведзеных лабараторыяй “Новак”, былі агучаны наступныя звесткі: у 2011 годзе 62 % апытаных наогул не цікавіліся беларускімі кнігамі [3]; у 2014 годзе “На пытанне “На якой мове Вы чытаеце мастацкую літаратуру?”, якое давала магчымасць выбару некалькіх варыянтаў, 99,4 % рэспандэнтаў назвала рускую, і 27,7 % – рускую і беларускую мовы. На пытанне “Літаратуры на якой мове Вы аддаеце перавагу? ”, 93,7 % адказалі “На рускай“ і толькі 5 % – “На беларускай мове”. У параўнанні з даследаваннем 2011 года на беларускай мове сталі чытаць меней” [4]. Прыведзеныя лічбы сведчаць, што ў ідэйна-тэматычным дыяпазоне сучаснай масавай культуры беларускаму мастацтву слова вельмі складана канкураваць за чытача з манаполіяй рускамоўнай кніжнай прадукцыі, якая прадстаўляе розныя краіны паходжання: расійскі баявік, амерыканскі трылер, англійскі дэтэктыў, французскі любоўны раман і іншыя. Чакаць дапаўнення гэтага шэрагу разрэкламаваных жанраў масавай літаратуры нейкім пазнавальным беларускім брэндам, як відаць, у бліжэйшы час не варта.

Даследчыкі адзначаюць, што “Свая масавая культура ў звыклым яе разуменні ў беларускай рэальнасці немагчымая, бо прадугледжвае звышвялікія тыражы, а колькасць насельніцтва нашае дзяржавы ледзьве сягае дзесяці мільёнаў. Колькасць актыўных носьбітаў беларускай мовы ў Беларусі значна меншая. У эстэтычнай прасторы Беларусі валадараць чужыя масавыя культуры...” [5, с. 515]. Акрамя гэтых аб’ектыўных фактараў праблемы ўзнікнення масавай беларускай літаратуры абумоўлены таксама ўнутранымі прычынамі. Так, А. Бадак растлумачвае адсутнасць у нацыянальнай традыцыі бульварных жанраў спецыфікай менталітэту айчынных пісьменнікаў: “калі мы пачынаем пісаць прыгодніцкую літаратуру ці дэтэктывы, з’яўляецца Караткевіч; пішам героіка-патрыятычную літаратуру – з’яўляецца Быкаў” [6]. Безумоўна, што беларуская літаратура ў цэлым запраграмавана сваім вобразна-каштоўнасным кодам і сваёй нацыянальнай мовай на тое, каб быць літаратурай класічнага тыпу. Папулярныя сёння вобразы масавай культуры з’яўляюцца эфектнымі, запамінальнымі, але ўсё ж чужымі для вопыту нацыянальнага светаўспрымання. Іх простае тыражаванне наўрад ці дазволіць беларускім аўтарам знайсці шырокае кола новых чытачоў і можа адштурхнуць ад іх традыцыйных прыхільнікаў айчыннай літаратуры. Аднак ігнараванне магчымасцей масавай літаратуры і ў першую чаргу яе ролі ў фарміраванні грамадскай думкі вядзе да згоды з абмежаваннем сваёй аўдыторыі толькі тымі згаданымі вышэй 5 % чытачоў, якія яшчэ пакуль што аддаюць перавагу беларускім творам. Для беларускага грамадства ў перспектыве гэта азначае згубіць 95 % не толькі айчынных чытачоў, але і тых людзей, якія атаясамліваюць сябе з нацыянальнай культурай.

Прыклады чытацкага поспеху згаданых У. Караткевіча і В. Быкава сведчаць, што выхад беларускіх пісьменнікаў за вызначаныя статыстыкай межы магчымы пры ўмове пераасэнсавання імі тых падыходаў, якія здаваліся непарушнымі для літаратурнай традыцыі. На наш погляд, такім наватарскім зместам валодае тэндэнцыя да актуалізацыі класічнага кола нацыянальных тэм з дапамогай вопыту масавай літаратуры. Наяўнасць таямніцы як сюжэтаўтваральнага элемента, акцэнт на эфектных сцэнах і вобразях, нястрыманасць аўтарскага вымыслу – гэтыя белетрыстычныя сродкі актыўна выкарыстоўваюцца для рэпрэзентацыі нацыянальнага сучаснымі беларускімі аўтарамі. Як вынік у мастацкай будове нацыянальнага міфу сёння займаюць важнае месца творы, якім уласцівы жанравыя рысы масавай літаратуры: постапакаліптычны баявік “П’яўка” Ю. Станкевіча, лінгвістычны баявік “Мова” В. Марціновіча, містычны трылер “Удог” Ф. Сіўко, прыгодніцкая аповесць “Шчарбаты талер” А. Федарэнкі, псеўдагістарычны цыкл твораў Л. Рублеўскай пра авантуры Пранцішка Вырвіча і інш. Такое спалучэнне нацыянальнага зместу з папулярнай мастацкай

формай з'яўляецца ўсвядомленым творчым актам пісьменнікаў, скіраваным на беларускаэнтрычную асвету суайчыннікаў. “У беларускай літаратуры вельмі вузкае кола спажыўцоў, – прызнаецца Л. Рублеўская. – Цяжка змусіць чалавека нават узяць у рукі беларускую кнігу. І мяне вельмі цешыць, што цыкл пра Вярвіча чытаюць людзі, якія да гэтага літаратуру на беларускай мове ўвогуле не чыталі” [7, с. 6].

Падобна таму, як творы класічнай і масавай літаратуры ў бібліятэцы сучаснага чытача звычайна суседнічаюць і дапаўняюць адзін аднаго, так і далейшае развіццё нацыянальнага мастацтва слова патрабуе ўзаемадзеяння паміж імі. На сённяшні момант ініцыятыва збліжэння належыць толькі беларускай класічнай традыцыі і выглядае некалькі вымушаным крокам, зробленым з яе боку ў мэтах пашырэння сваёй чытацкай аўдыторыі. Але ж і пануючая сёння ў Беларусі масавая літаратура, пазбаўленая нацыянальнай спецыфікі, застаецца ў свядомасці беларускага чытача пераважна экзотыкай, а таму ва ўмовах канкурэнцыі павінна будзе ўрэшце звярнуць увагу на беларускую рэчаіснасць, выкарыстаць тыя традыцыі яе асэнсавання, якія ёсць у класічнай спадчыне.

Спіс літаратуры

1 Гаджиев, К. С. Национальная идентичность: концептуальный аспект / К. С. Гаджиев // Вопросы философии. – 2011. – №10. – С. 3–15

2 Орлова, А. Итоги Всероссийской переписи населения 2010 года: больше эльфов и меньше хоббитов / А. Орлова // Татьяна день: молодёжный интернет журнал МГУ [Электронный ресурс]. – 2016. – Режим доступа: <http://www.taday.ru/text/1365028.html>. – Дата доступа: 30.09.2016.

3 Колькі чытаюць беларусы: вынікі апытання // Будзьма беларусамі [Электронны рэсурс]. – 2016. – Режим доступа: <http://budzma.by/country/kolki-chytayuc-belarusy-vyniki-apytannya.html>. – Дата доступа: 30.09.2016.

4 Культуру чытання беларусаў абмеркавалі ў Мінску // Будзьма беларусамі [Электронны рэсурс]. – 2016. – Режим доступа: <http://budzma.by/news/kulturu-chytannya-byelarusaw-abmyerkavaliw-minsku.html>. – Дата доступа: 30.09.2016.

5 Баршчэўскі, Л. П. Беларуская літаратура і свет: ад эпохі рамантызму да нашых дзён: папулярныя нарысы / Л. П. Баршчэўскі, П. В. Васючэнка, М. А. Тычына. – Мінск : Радыёла-плюс, 2006. – 515 с.

6 Кацяловіч, І. Літаратары з 14 краін абмеркавалі ролю кнігі ў сучасным грамадстве / І. Кацяловіч // Звязда [Электронны рэсурс]. – 2016. – Режим доступа: <http://zviazda.by/be/news/20160906/1473182105-litaratary-z-14-krain-abmerkavali-rolyu-knigi-u-suchasnym-gramadstve>. – Дата доступа: 30.09.2016.

7 Рублеўская Л. Не забі ў сабе падлетка, або Чаму людзям падабаюцца авантуры? / Л. Рублеўская // Літаратура і мастацтва. – 2015. – 17 ліпеня. – № 28. – 6 с.

УДК 821.111-31

О. А. ЛИДЕНКОВА

(г. Гомель, ГГУ им. Ф. Скорины)

СОВРЕМЕННАЯ РЕЦЕПЦИЯ БРИТАНСКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ

Проблема литературной рецепции остается важной и актуальной как для понимания особенностей жанровой эволюции, так и для выявления общего направления развития литературы. Целью статьи является изучение рецепции современной исторической прозы Великобритании, что позволяет проследить законы и механизмы воздействия общественной и культурной жизни на ее видоизменение, выявить пути формирования эстетической реакции аудитории. Подобное исследование тем более важно в условиях интенсивного развития социальных средств коммуникации, когда литературное произведение все больше становится местом диалога с читателем.

В последнее десятилетие наблюдаются значительные, порой кардинальные, изменения в восприятии исторической прозы. Как отмечает Дж. де Гру, “трудно найти серьезного современного писателя, который не написал бы хоть один исторический роман [1, с. 8]. Эта тенденция находится в русле усиления всеобщей увлеченности историей и собственной генеалогией в массовой культуре Европы и США начиная с 90-х годов прошлого века. Как отмечает британская газета “Гардиан”, “телевизионные историки теперь так же популярны, как и ведущие кулинарных шоу” [2].

Однако на протяжении большей части XX столетия в Британии ситуация была совершенно противоположной. Происходил процесс маргинализации жанра, сложилось его стереотипное восприятие как эскапистского любовного романа, рассчитанного на непритязательный вкус домохозяйек. Подобному восприятию исторической прозы как бульварной литературы, описывающей исключительно романтические переживания в исторических декорациях, во многом способствовала популярность книг Дж. Хейер, К. Куксон, Дж. Плейди [1, с. 9].

Судьба первой рукописи Х. Мэнтел хорошо отражает существовавшее еще несколько десятилетий назад предубеждение. Свой исторический роман “A Place of Greater Safety” о трех деятелях Великой французской революции она закончила в 1979 г. Получив отказы от различных издательств и агентов, писательница предприняла еще одну попытку, но уже с сопроводительным письмом, где объясняла, что ее книга – о французской революции, а не привычный женский роман. Однако в ответ получила очередной отказ с формулировкой “мы не печатаем любовные романы”. Буквально через несколько лет Х. Мэнтел написала “Every Day Is Mother’s Day” в стиле современной прозы. Если первая рукопись повествовала “об исполинских фигурах, меняющих ход истории, молодых, яростных, жестоких и остроумных”, то вторая представляла собой “унылую душную историю об отвратительных людях в капкане своей никчемной жизни” [3]. Тем не менее, ее сразу купили и опубликовали под хвалебные отзывы критиков.

Но уже в 1992 г. “A Place of Greater Safety” награжден премией “Sunday Express Book of the Year award”, а в 2009 и 2012 именно исторические романы “Wolf Hall” и “Bring Up the Bodies” сделали Мэнтел первым британским автором, получившим Букеровскую премию дважды. И, по мнению многих исследователей, именно победы ее книг способствовали возрождению не только интереса к жанру, но и его реабилитации в глазах критиков.

Есть все основания признать, что и в начале XXI века историческая проза во много остается женским жанром. Если просто взглянуть на перечень изданий в данной тематической категории на Amazon.com, из первой двадцатки популярных авторов только шестеро – мужчины. Причины подобной тенденции не раз становились предметом изучения литературоведов. Как утверждает Д. Уоллес, исторический роман был одним из важнейших видов женского чтения и литературного творчества на протяжении всего XX века. По мнению исследовательницы (и теоретиков феминизма), в основе этого лежит тот факт, что именно женщины традиционно остаются за рамками общепринятой версии исторических событий и только через собственное творчество, через рецепцию подобных произведений они могут осознать и прочувствовать свою значимость, ту ключевую роль, которую они играют в жизни общества, а также получить доступ к исконно мужским сферам деятельности – политике, войне и приключениям [4, с. 32]. Опросы потребителей подтверждают, что читательницы, прежде всего, выбирают произведения с сильным центральным женским персонажем (это демонстрирует и недавняя волна популярности романов о женах Генриха VIII). Мужская же часть аудитории, наоборот, менее заинтересована в жизни выдающихся исторических фигур, предпочитая выдуманного героя, который действует на узнаваемом историческом фоне [5].

Мнения читателей-мужчин часто радикально расходятся даже с рейтингами профессиональных критиков-женщин, заставляя первых вступать в полемику под лозунгом “Did you interview 800 housewives for this list?” [5]. Прошлогодний международный интернет-опрос на сайте awriterofhistory.com/ показал, что именно гендерные различия в восприятии

жанра оказываются важнее всех остальных, включая возраст, образование и национальность. И лишь немногие авторы, как, например, Х. Мэнтел или П. О'Брайан могут создать действительно универсальное произведение.

Нельзя не отметить, что именно писательницы привнесли в историческую прозу немало инновационных черт. По словам Д. Уоллес, одна из их основных заслуг – создание альтернативного взгляда на исторический дискурс. А. Картер, С. Уотерс и другие “не просто вставляют женские персонажи в существующие версии истории, они бросают вызов общепринятому ракурсу восприятия, ставят под сомнение объективность исторической науки и т. н. “историческую правду”, воссоздают или придумывают жизненный путь и внутренний мир тех слоев общества, которые всегда игнорировались научным мейнстримом [4, с. 56]. Подобная нестандартность позиции, свобода от диктата общепринятых исторических нарративов привлекает читателей, так что сами тексты даже начинают принимать несколько политизированный оттенок. К ранее умалчиваемым, запретным темам (например, гомосексуализму) обращается в своем творчестве С. Уотерс, и в настоящее время ее романы пользуются популярностью среди людей самых различных взглядов и убеждений. Ее пример демонстрирует еще одну современную тенденцию, когда читатель и критик жанра в определенный момент сам переходит в разряд авторов. По словам писательницы, после защиты диссертации “*Wolfskins and togas: lesbian and gay historical fictions, 1870 to the present*” в 1995, она настолько увлеклась предметом, что “ended up wanting to write a lesbian historical novel of my own” [6, с. 88]. Известный историк Э. Уэйр также написала несколько художественных книг о выдающихся женщинах: “*The Lady Elizabeth*” (о Елизавете I), “*Innocent Traitor*” (о леди Джейн Грей). Подобные авторы переносят в свои произведения исследовательскую привычку тщательно выверять излагаемую информацию, во многом поощряя и формируя такое же обыкновение у читателей, которые теперь пишут на форумах возмущенные комментарии по поводу малейших вольностей с историческими фактами, а писатели вынуждены сопровождать книги специальными пометками, объясняя, где и почему изменен известный ход событий.

Авторы исторических женских романов также активно перерабатывают и используют классические тексты. Наглядный пример – постоянное переосмысление, переписывание и дописывание текстов Дж. Остин. Новая волна интереса к ее творчеству, во многом усилившаяся вследствие удачной экранизации BBC в 1995 г., породила писателей, которые воспроизводят стиль и типы ее героев, создавая исторические или даже квазиисторические романы с элементами пастиша и имитации. Любопытно, как эти произведения изменили восприятие первоисточника. В ходе голосования 2015 г. за любимое произведение исторической прозы составителям анкеты пришлось сделать отдельное примечание о том, что сама Дж. Остин не писала в этом жанре. Несмотря ни на что, роман “*Pride and Prejudice*” получил свою долю голосов [5].

То, что мнение среднестатистического читателя начинает приобретать определенный вес, – одно из наиболее явных изменений в современной рецепции жанра. Критики стали обращать внимание на произведения популярных авторов, которые до этого считались не стоящими серьезных академических исследований. Одно из обоснований – более комплексное восприятие литературного поля, когда рассматриваются не только его вершинные достижения, но и массовый продукт, который именно в силу массовости отражает сознание, вкусы, стремления общества, то какими мы видим (или хотели бы видеть) самих себя: “<...> popular fictions saturate the rhythms of everyday life. In doing so, they help to define our sense of our selves, shaping our desires, fantasies, imagined pasts and projected futures” [1, с. 104]. Сейчас, например, наблюдается сдвиг читательских предпочтений в сторону увеличения интереса к героям, которые не являлись известными или ключевыми историческими фигурами. Предпочтение отдается вымышленным персонажам «из народа», с которыми обычному человеку легче себя идентифицировать. Люди хотят

видеть примеры того, как никому не известный среднестатистический обыватель оказывается способен на невероятные поступки [5].

В свою очередь, отзывы критиков, литературные премии и составляемые ведущими изданиями рейтинги (список бестселлеров по версии The New York Times, списки “Best Books” Guardian) играют немаловажную роль в формировании читательского восприятия, а, следовательно, спроса. Подобные перечни пользуются достаточно высоким уровнем доверия потребителей, многие из которых именно на основании их составляют свой список чтения. Таким образом, попадание в него малоизвестного автора может быть судьбоносным.

Отличительной чертой рецепции исторических романов является и то, что коммерческий успех имеют не только авторы популярных романов – Ф. Грегори, К. Фоллетт, П. Маклейн, но и признанные в академической среде авторы, например, И. Макьюэн, М. Атвуд и другие (хотя в своих отзывах читатели нередко отмечают, что, например, книги той же Х. Мэнтел – “не для всех”) [7].

В деле создания эстетической реакции читательской аудитории на современном этапе нельзя недооценивать роль СМИ. Неизменная позиция Д. Гэблдон, Ф. Грегори, Б. Корнуэлла и многих других в топ-листе самых покупаемых авторов в определенной степени обусловлена удачными экранизациями “The Saxon Chronicles”, “The Other Boleyn Girl”, “Outlander” и других подобных книг. При том, что их читатели и даже почитатели частично признают, что любимый писатель – лишь “a competent writer of historical adventure stories”, “talespinner of mass production pap”, а некоторые их творения – “sappy historical romance” и даже “total schlock” [5]. Тем не менее, рейтинги издательств, поголовный интерес к викингам и эпохе Тюдоров демонстрирует, насколько сейчас исторические романы могут влиять на вкусы и массовую культуру, и более того, способствовать экспорту своих ценностей и видения национальной истории другим народам. Один из недавних примеров – ошеломительный и неожиданный успех исторического сериала “Аббатство Даунтон” (вдохновленного романом Э. Уортон “The Custom of the Country”), причем не только в Европе и США. Сериал стал одним из лидеров по просмотру в КНР, где, согласно подсчетам, собрал, не менее 160 миллионов зрителей. Снятый в лучших традициях эскейпизма, представляющий ностальгическое изображение жизни идеализированной аристократической семьи начала XX века, фильм настолько полюбился китайцам, что когда премьер Государственного совета КНР Ли Кэцян посетил Великобританию в 2014 г., Дэвид Кэмерон в качестве подарка вручил ему сценарий самой первой серии “Аббатства” с автографом режиссера [8].

Интернет вполне сравним с телевидением по степени воздействия на восприятие исторической прозы. Прежде всего, это онлайн-клубы, блоги, читательские группы, форумы, специализированные сайты. Прекрасный пример последнего – <https://www.goodreads.com/>. Зарегистрированные пользователи могут видеть то, что читают и рекомендуют их друзья, просматривать рецензии до и после прочтения, отслеживать новинки, голосовать за любимого автора, а специальная программа, используя новейшие достижения в области искусственного интеллекта, подбирает и рекомендует участникам книги на основе анализа их личных предпочтений. Одновременно сайт предоставляет авторам и издателям услуги по продвижению и рекламе их творений, подбирая (и формируя) целевую аудиторию на основании уже известной информации о своих пользователях. Но не только читатели чрезвычайно высоко оценивают возможность связаться с самим автором книги и оставить комментарий их твиттере или инстаграме. Читательская рецепция меняет то, как пишут авторы, при том что отслеживать непосредственную реакцию и запросы аудитории проще и быстрее, чем когда-либо. Писательница и блогер М. К. Тод так описывает этот процесс: “Wise people suggest that authors should write what appeals to them rather than attempting to write for the market. In my case, I’ve tweaked what I write with an eye to the market, which I believe is different from writing for the market” [5].

Таким образом, начиная с 90-х годов прошлого века происходит реабилитация и возрождение жанра исторического романа. Ранее пренебрегаемый и относимый критиками к разряду массовой бульварной литературы, он вновь завоевывает внимание читателей и отмечается престижными литературными премиями. Значительную роль в этом сыграли авторы женских романов, представившие творческое перевоплощение многих литературных прообразов, жанрового канона в нечто качественно новое, создав альтернативный взгляд на существующий исторический дискурс.

Список литературы

- 1 De Groot, J. The Historical Novel / J. De Groot. – Routledge : 2009 – 208 p.
 - 2 Chancellor, A. Why are we suddenly so fascinated by our history? / A. Chancellor // The Guardian [Electronic resource]. – September 10, 2009. – Mode of access: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2009/sep/10/man-brooker-prize-history-obsession>. – Date of access: 03.10.2016.
 - 3 MacFarquhar, L. The Dead are Real. Hilary Mantel's imagination. / L. MacFarquhar // The New Yorker [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.newyorker.com/magazine/2012/10/15/the-dead-are-real>. – Date of access: 03.10.2016.
 - 4 Wallace, D. The Woman's Historical Novel: British Women Writers, 1900-2000 / D. Wallace. – Springer : 2004. – 269 p.
 - 5 Tod, M. K. A Writer of History Blog [Electronic resource] / M. K. Tod. – Mode of access: <https://awriterofhistory.com/reader-surveys/> – Date of access: 03.10.2016.
 - 6 Mitchell, K. Sarah Waters: Contemporary Critical Perspectives / K. Mitchell. – A&C Black : 2013. – 162 p.
 - 7 De Groot, J. The power of the past: how historical fiction has regained its gravitas / J. De Groot // The Guardian [Electronic resource]. – September 30, 2009. – Mode of access: <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2009/sep/28/historical-fiction-booker-prize-hilary-mantel>. – Date of access: 03.10.2016.
 - 8 Miller, J. Why Is China Still So Obsessed with Downton Abbey, Even After That Lackluster Last Season? / J. Miller // Vanity Fair [Electronic resource]. – June 18, 2014. – Mode of access: <http://www.vanityfair.com/hollywood/2014/06/downton-abbey-china>. – Date of access: 03.10.2016.
- УДК 37.016+811.161.2

Т. П. МАТЮШКІНА

(Україна, Чернігівський ОШПО імені К. Д. Ушинського)

РОЛЬ І МІСЦЕ ЛІТЕРАТУРИ РІДНОГО КРАЮ У ШКІЛЬНОМУ КУРСІ «УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА»

У статті йдеться про вивчення творів рубрики «Література рідного краю» шкільного курсу «Українська література» з метою залучення учнів до духовної скарбниці регіональної літератури, найвизначніші представники якої складають культурну еліту нації, а їхні твори, за словами Бориса Степанишина, «найбільш дієво впливають на зміцнення духу українства».

У статті наведено приклади з вивчення тематично й жанрово розмаїтої творчості письменників Чернігівщини Станіслава Реп'яха, Василя Буденного, Дмитра Іванова, Івана Шевченка та інших авторів, які плідно й потужно працюють на ниві національної літератури, збагачуючи її яскравими зразками творів мистецтва слова.

В статті речь йде об изучении призерной рубрики «Література родного края» школьного курса «Украинская литература» с целью приобщить учащихся к духовной сокровищнице региональной литературы, выдающиеся представители которой представляют культурную элиту нации, а их произведения, по словам Бориса Степанишина, «наиболее действенно влияют на укрепление духа украинства».

В статті приведені приклади изучения тематически и жанрово разнообразного творчества писателей Черниговщины Станислава Репьяха, Василия Буденного, Дмитрия Иванова, Ивана Шевченко и других авторов, которые плодотворно работают на ниве национальной литературы, обогащая ее яркими образцами призерной искусства слова.

Важко переоцінити роль літератури рідного краю в духовному становленні молодої людини, формуванні національно-свідомої особистості, патріотично налаштованої, з активною громадянською позицією. Регіональне письменство продукує високохудожні твори про милу серцю малу батьківщину, висока наука літературознавство володіє інструментом дослідження літературного краєзнавства, шкільний учитель виконує місію посередника, провідника, який здатний зробити регіональне мистецьке явище духовним набутком учня-читача. Вивчення краєвих творів майстрів красномовного слова Чернігівщини реалізується шляхом поєднання традиційної та інноваційної методики. Емоція, пробуджена внаслідок знайомства з творами літератури рідного краю є потужним стимулятором до вивчення великої літератури – курсу української класики та сучасної літератури. Саме в них одухотворене «все знайоме до болю» – рідний край із його історією, культурою, традиціями, побутом, природою, із близькими й рідними людьми, які були поруч у дні твого дитинства і юності. Іще Іван Франко зазначав, що «кожен чільний письменник – чи він слов'янин, чи німець, чи француз, чи скандинавець, – є наче дерево, що своїм корінням впирається якомога глибше і міцніше в свій рідний, національний ґрунт, намагається ввіссати в себе і переварити в собі якнайбільше його живих соків, а своїм пнем і кроною поринає в інтернаціональну атмосферу ідейних інтересів, наукових, суспільних, естетичних і моральних змагань. Тільки той письменник може... мати якесь значення, хто має і вміє цілій освіченій людськості сказати якесь своє слово в такій формі, яка б найбільше відповідала його національній вдачі» [1, с. 305].

Учитель української літератури має змогу реалізувати завдання з вивчення літератури рідного краю в однойменній рубриці державних програм курсу «Українська література» для 5–9 класів та 10–11 класів протягом двох годин на рік [2, 3]. Усього 14 годин за час навчання в школі, проте зацікавлений учитель може значно розширити ці часові рамки за рахунок позакласної, гурткової, факультативної роботи, під час підготовки наукових розвідок на конкурс Малої академії наук України. Окрім того, до характеристики кожної історико-культурної доби в розвитку української літератури можуть бути додані матеріали з історії літератури рідного краю, деталізовані теми, пов'язані з іменами славних представників Чернігівщини, які вивчаються в основному курсі української літератури (П. Куліш, М. Коцюбинський, О. Довженко та інші).

Шкільною програмою висунуто відповідні вимоги в рубриці «Література рідного краю» («запам'ятати імена і твори письменників-земляків. Вдумливо читати їхні твори, розглядати зміст та основні ідеї. Висловлювати власну думку про доробок письменників-земляків. Виховувати шанобливе ставлення до літератури рідного краю»), які щороку ускладнюються. Так, починаючи з 8 класу, уже потрібно уміти «коментувати ...ідейно-художні особливості, висловити власні судження і враження» про твори письменників-земляків [2, 3].

Проблемою залишається створення науково-методичного комплексу. Це завдання кожний регіон розв'язує самостійно. Участь у цій роботі беруть учителі, методисти, науковці, активно використовуючи літературне краєзнавство, до створення якого долучаються письменники рідного краю (С. Реп'ях, С. Дзюба) [4], провідні науковці чернігівських вишів (Г. Самойленко, О. Забарний) [5]. Здійснено окремі спроби створити програму з регіональної літератури та дати методичні рекомендації до її реалізації в Бахмацькому, Ічнянському, Прилуцькому, Новгород-Сіверському, Чернігівському районах, містах Ніжині та Чернігові. Проте, їм бракує універсальності.

До цієї проблеми долучився і Чернігівський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти імені К.Д. Ушинського. Тривалий час на базі інституту функціонував факультет перепідготовки зі спеціальності 7.010103 «Українська мова і література» і, відповідно, була підготовлена програма навчального курсу «Літературне краєзнавство», розрахована на 10 годин [6]. Окрім того, до навчальних планів курсів підвищення кваліфікації учителів української мови і літератури був уведений спецкурс «Література рідного краю»

(4 год.). На заняття запрошувались письменники м. Чернігова (В. Буденний, С. Реп'ях, Д. Іванов, Г. Баран, Т. Дзюба та інші). Слухачі курсів залучались до участі в заходах, пов'язаних з літературним красзнавством (відвідування літературно-меморіальних музеїв, бібліотек, участь у презентаціях книг членів обласного осередку Спілки письменників України, в урочистостях з нагоди вручення обласної премії імені М. М. Коцюбинського митцям Чернігівщини, перегляд телепередач «Чернігів і чернігівці» тощо).

Проте ми не обмежились тільки цим, адже учитель, якому бракує часу на додаткову розробку курсу з літератури рідного краю, потребує конкретних методичних матеріалів, які можна використати на уроках. Протягом 2003–2011 років на кафедрі філологічних дисциплін та методики їх викладання були підготовлені **методичні рекомендації** до вивчення творчості С. Реп'яха, В. Буденного, Д. Іванова, І. Шевченка, які увійшли згодом у методичний посібник «Слово на любов і на життя», оприлюднений у бібліотечці всеукраїнського часопису «Вивчаємо українську мову та літературу» у 2011 році [7]. Отже, учитель отримав необхідні матеріали, які містили біографічні відомості, тексти творів (дібраних відповідно до вікових особливостей учнів) із авторською версією інтерпретації, методичний апарат (запитання і завдання), сценарій позакласного заходу, список творів письменника і статей про нього. У методичних матеріалах розкрито тематичне й жанрове розмаїття творчості згадуваних авторів, особливості їх художнього стилю.

Окрім того, на кафедрі були підготовлені методичні рекомендації до вивчення теми «Чернігівська Шевченкіана» до 200-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка, де були представлені твори чернігівських поетів про Кобзаря із методичними коментарями [8].

Методичні рекомендації були підготовлені з дотриманням загальних вимог державних навчальних програм до рівня навченості учнів із української літератури. Особливу увагу приділено роботі безпосередньо з художнім текстом. Головним залишається аналіз та інтерпретація твору, розвиток умінь бачити художні деталі, розуміти творчий задум письменника та оцінювати особливості його реалізації, сприймати літературу рідного краю як мистецтво слова.

Подамо окремі фрагменти із методичних рекомендацій «Чернігівська поетична Шевченкіана» як приклад подання навчального матеріалу [8], у вступі до яких зазначено, що «серед учнів і продовжувачів шевченківських традицій в українській літературі чимало відомих імен. Серед них – Павло Тичина, Василь Чумак, Василь Блакитний, Володимир Сосюра, Микола Бажан, Леонід Первомайський, Платон Воронько, Василь Симоненко, Олександр Підсуха, Дмитро Павличко, Борис Олійник, Іван Драч, Микола Вінграновський, Віталій Коротич, Михайло Ткач, Роман Лубківський та інші.

Зверталися до творчості й образу Кобзаря в різні часи й письменники Чернігівщини, керовані внутрішньою потребою віддати належне творчому генію поета, висловити свою вдячність за його громадянську позицію, мужність, за страждання й муки в ім'я України. Митці звіряли свої думки з автором безсмертних творів щодо традицій і новаторства в мистецтві, ролі поета в духовному розвитку суспільства, щодо майбутнього українського народу – носія духовних настанов Шевченка. Адже з появою «Кобзаря» українці одержали свою Книгу Книг – джерело мудрості, безмежної любові до рідної землі, рідного народу, рідної мови.

Кожний із митців прокладав свій шлях до Шевченка, репрезентував своє особистісне бачення образу Поета, розуміння його ролі в духовному поступі України й українців. В усі часи було непросто підходити зі своєю міркою до Шевченка, щоб досягнути його геніальності, його громадянський подвиг в ім'я нації. Подібний намір завжди вимагав від художника не лише глибинних знань, але й сміливості, рішучості, великої праці розуму, душі й серця.

Чернігівська поетична Шевченкіана, розмаїта й цікава за своїм змістом і формою, привертає особливу увагу передовсім тим, що пов'язана з місцями перебування Тараса Григоровича на Чернігівській землі. Таких місць краєзнавці нараховують 30. Любив

Шевченко нашу благодатну землю та її людей. Чернігівщина ж сплачує Кобзареві данину любові, шани, пам'яті, а чернігівські письменники вибудовують свій поетичний пам'ятник Шевченкові. За словами Олександра Олійника цей пам'ятник:

*... із пісні, що стокрила,
Пам'ятник з верби, що стала кобзою,
Пам'ятник з любові, що постала
На земнім, на вічнім п'єдесталі [8, с.5–6].*

Методичні рекомендації містять твори чернігівських поетів про Тараса Шевченка Ганни Арсенич-Баран («*Душа народу, як колосся, повна...*»), Леоніда Горлача («*Шевченкова Катерина*»), Олексі Довгого («*Шевченко в Бігачі*»), Кузьми Журби («*Вінок Тарасові*»), Любові Забашти («*Гілочка з Шевченкової верби*»), Абрама Кацнельсона («*Пам'ятник Тарасові Шевченку у Вашингтоні*»), Петра Куценка («*Шевченко «Гайдамаків» дописав*»), Олександра Олійника («*Тополя*»), Станіслава Реп'яха («*Кобзарева усмішка*»), Миколи Турківського («*Горо Чернеча*») [8, с. 30].

Наведемо приклад подання інформації, яка складається з коротких біографічних відомостей, переліку поетичних збірок, коментаря до твору про Т. Шевченка і тексту самого твору:

Олексій Прокопович Довгий – український письменник, автор близько чотирьох десятків поетичних збірок.

Біографічні відомості: нар. 8 серпня 1929 р., с. Городище, Менський район, Чернігівська область. Навчався в Охтирському технікумі механізації сільського господарства, Харківському інституті механізації та електрифікації сільського господарства. Після закінчення (1963 р.) Вищої партійної школи при ЦК Компартії України тривалий час був на редакційно-видавничій роботі — у видавництвах «Дніпро» (завідував редакцією поезії, драматургії та кінодраматургії), «Молодь», «Музична Україна», в журналі «Ранок». Був одним з упорядників п'ятитомного видання творів Олександра Довженка.

Творчість

Друкує вірші з 1957 р. Перша збірка поезій «*Земля співає*» вийшла в 1961 р. Улюблені поетичні форми О. Довгого – вірш-мініатюра, лірична медитація. Його герой – це передусім – людина праці, вірна трудовим традиціям народу.

Збірки поезій: «*Чересло*» (1966), «*Кам'яна роса*» (1969), «*Сівачі*» (1971), «*Вересень*» (1975), «*Колір вогню*» (1977), «*Дереворити*» (1980), «*Пора конвалій*» (1982), «*Земля співає*», «*Житниця*», «*Подих яблуні*», «*Вересень*», «*Колір вогню*», «*Влада сонця*», «*Родина*», «*Музика бджоли*», «*Келих троянд*», «*Зеніт*», «*Заповіт сину*», «*Доторки блискавки*», «*Зерно з очима неба*», «*Роденські мелодії*», «*З криниці слова*», «*Вибрані мініатюри*», «*Чернігівське небо*» та ін., багатьох перекладів.

Його книги видаються сьогодні не лише в Україні, а й у Франції, Грузії, Чорногорії, Македонії.

Глибоким ліризмом віє від рядків вірша **Олексія Довгого** «*Седнів*». Картини чарівної природи миліші серцю поета ще й тому, що благодатна седнівська земля зберігає «сліди Тараса». Автор знаходить зворушливі словесні барви, які передають емоції ліричного героя, закоханого в рідний край, духовно й душевно багатого, щирого й відданого своїй малій батьківщині.

У селі Бігач Чернігівського району свято зберігають пам'ять про відвідини Тараса. Цей біографічний факт покладено в основу вірша О.Довгого «*Шевченко в Бігачі*». Відчутним є прагнення поета внести в скрижалі історії рідного краю все, що пов'язано з перебуванням Великого Кобзаря на чернігівській землі. «*Його тут люблять в селищі й навколо, /Його провісний не стихає голос, /В якого злет поезія бере*», – пише Олексій Довгий у вірші «*Седнів*».

Седнів

*Біля самого-самого гаю
Притулилися білі оселі.
По веселому зеленограю
Акварелі тонкі, акварелі.
Чистотою пелюсток на луки
Впали промені синіх веселок.
Запливають і очі і руки
У густе помережане зело.
У дубів, що над кручею, свято,
Одягають берези прикраси.
Нахилився кленок лапато,
Де ще видно сліди Тараса. [8, с.11–12].*

Отже, вивчення літератури рідного краю в школі є важливим чинником формування читацьких компетентностей (аналітично-інтерпретаційних умінь і навичок), естетичного смаку, мистецьких уподобань, реалізації емоційно-ціннісної лінії у навчанні літератури та розв'язання завдання підготувати гармонійно розвинену, національно свідому особистість, патріота України. Водночас – людину толерантну, виховану на вічних людських цінностях, готову сприймати світову культуру, стати частиною світової спільноти.

Перелік літератури

- 1 Франко, І. Я. Зібрання творів : у 50 т. Т. 26. – К. : Наукова думка, 1980. – 464 с.
- 2 Українська література. Програма для загальноосвітніх навчальних закладів. 5–9 класи (зі змінами, внесеними у 2015 році) Електронний ресурс: [/http://old.mon.gov.ua/ua/activity/education/56/692/educational_programs/1349869088](http://old.mon.gov.ua/ua/activity/education/56/692/educational_programs/1349869088).
- 3 Українська література. Програма для загальноосвітніх навчальних закладів. Рівень стандарту, академічний рівень. 10–11 класи (зі змінами, затвердженими наказом МОН від 14.07.2016 № 826) Електронний ресурс: [/http://mon.gov.ua/content/ukrayinska-literatura-za-programoyu-5-12\(1\)\(1\).pdf](http://mon.gov.ua/content/ukrayinska-literatura-za-programoyu-5-12(1)(1).pdf).
- 4 Під небом Полісся. Поетична антологія сьогоденної Чернігівщини/ ред. С. Реп'ях, С. Дзюба. – Чернігів : КП «Видавництво «Чернігівські обереги», 2003. – 256 с.
- 5 Самойленко, Г. В. Літературне життя Чернігівщини в XII–XX ст. – Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2003. – 328 с.
- 6 Матюшкіна, Т. П. Програма «Літературне краєзнавство». – Чернігів : відділ ЧОШПО, 2007. – 13 с.
- 7 Матюшкіна, Т. П. Позакласне читання на уроках української літератури. – Х. : Вид. група «Основа», 2011. – 241 с. – (Б-ка журн. «Вивчаємо українську мову та літературу»; Вип.7(92).
- 8 Матюшкіна Т. П. Чернігівська поетична Шевченкіана. Методичні матеріали для вчителя-словесника. 2-ге вид., перероб і доповн. – Чернігів: Редакційний відділ ЧОШПО, 2014. – 30 с. – (Серія «Література рідного краю»).

УДК 821.161.3:82–3”19/20”

Г. Ю. НОВІК

(Мінск, ДНУ “Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры”)

РЭЦЭПЦЫЯ ТЭАРЭТЫЧНЫХ АСПЕКТАЎ ПРОЗЫ НОН-ФІКШН ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВАМ МЯЖЫ ХХ–ХХІ стст.

У артыкуле аўтар засяроджае ўвагу на ключавых аспектах вивучэння прозы нон-фікшн (дакументалістыкі) у айчынным і замежным літаратурнаўстве. Сярод іх – праблемы дыферэнцыяцыі мастацкай літаратуры і нон-фікшн, вылучэння жанрастваральнага элемента апошняй, яе жанравага складу,

атрыбутыўных рысаў. Разглядаюцца канцэпцыі такіх даследчыкаў, як Л. Гінзбург, А. Местэргазі, А. Галіча, В. Стальцовай, Л. Гараніна і інш. Як паказваюць вынікі, нягледзячы на пэўную колькасць работ, прысвечаных гэтай праблеме, пытанне энцыклапедычнага абгрунтавання нон-фікшн як адметнай эстэтычнай з’явы мяжы ХХ–ХХІ стст. застаецца адкрытым.

Адной з важных тэндэнцый у мастацтве мяжы ХХ–ХХІ стст. стала актывізацыя дакументальнага пачатку. У літаратуры гэта выявілася ў імклівым павелічэнні колькасці мемуараў, дзённікаў, эпісталарыя, травелогаў, белетрызаваных біяграфій, фрагментарнай прозы і іншых жанраў, якім раней адводзілася перыферыйнае месца. Рэlevantны рост літаратуразнаўчых даследаванняў не адлюстравалася ў стварэнні вычарпальнай канцэпцыі нон-фікшн, аднак акрэсліў асноўныя накірункі ў разуменні прычын развіцця, жанравай прыроды, тэматычнай напоўненасці новай з’явы, а таксама спецыфікі ўзаемадзеяння дакументалістыкі з мастацкай прозай.

У літаратуразнаўстве бліжняга замежжа першым комплексным даследаваннем, прысвечаным літаратуры нон-фікшн, можна лічыць манаграфію А. Местэргазі «Літаратура нон-фікшн / non-fiction: Экспериментальная энцыклопедыя. Русская версия» (2007 г.). У кнізе важнае значэнне надаецца абгрунтаванню тэрміналагічных паняццяў, прыналежных сферы нон-фікшн: “аўтадакументальны тэкст”, “дакументалізм”, “дакументальны вобраз”, “наіўнае пісьмо”, “псеўдадакументальнае”, “чалавечы дакумент”, “эга-дакумент” і інш. Для абзначэння дакументальнай прозы літаратуразнаўца прапануе аўтарскую дэфініцыю “літаратура з дамінантным дакументальным пачаткам”. Прычым крытэрам прыналежасці пэўнага твора да такой літаратуры выступае наяўнасць у ім дакументальных сведчанняў, да якіх адносяцца “як афіцыйныя дакументы, даведкі, так і запісы вусных распедаў, у тым ліку літаратурна апрацаваныя, а таксама непрыдуманая аповеды пісьменнікаў, якія сталі сведкамі важнейшых гістарычных падзей” [6, с. 38]. Уключэнне ў жанравую структуру нон-фікшн твораў з рознай прыродай дакументальнага пачатку відавочна ўзбагачае спектр непрыдуманай літаратуры і сведчыць пра яе сувязь з памежнымі культурнымі дысцыплінамі. Важным аспектам у манаграфіі з’яўляецца прапанаваная даследчыцай тыпалогія твораў з дамінантным дакументальным пачаткам. Паводле яе, жанры нон-фікшн можна ўмоўна падзяліць на чыстыя (першасныя) і складаныя (другасныя). Да першых у такім выпадку адносяцца хроніка (летапіс), ліст, аўтабіяграфія, біяграфія, дзённік, мемуары (успаміны, нататкі); да другіх – апісанне вандроўкі (травелог), “непрыдуманы” аповед, дакументальная аповесць, дакументальны раман (раман-быль). Узгаданыя жанры функцыянуюць на трох узроўнях: першы адпавядае штодзённаму жыццю, дзе ў якасці аўтара можа выступіць любы чалавек; на другім узроўні, літаратурным, імпліцытнай якасцю мастацкага твора выступае праўдзівасць пакладзенага ў яго аснову факта; на трэцім, таксама літаратурным, факт становіцца прадметам вымыслу. Пры гэтым складаныя жанры могуць функцыянаваць толькі на другім і трэцім узроўнях. Пабудова такой жанравай сістэмы сведчыць пра прызнанне даследчыцай катэгорыі ступені праўдзівасці твора як асноўнага крытэра далучэння яго да дакументальнай літаратуры. Нягледзячы на грунтоўнасць таксанамічнага падыходу, энцыклапедычная ўсеахопнасць згаданай манаграфіі паслабляецца за кошт павышанай канцэнтрацыі ўвагі на інсітнай прозе і адсутнасці грунтоўнага тэарэтычнага асвятлення асобных жанраў нон-фікшн (эсэ, дзённік, мемуары і інш.).

Не менш адметная тыпалогія дакументальнай прозы была прапанавана ўкраінскім літаратуразнаўцам А. Галічам у кнігах “Fiction і non-fiction у літаратуры” (2013 г.) і “Дакументальна літаратура та глобалізацыйні процеси у свеце” (2013 г.). Паводле навукоўцы, дакументалістыка ахоплівае тры жанравыя накірункі: мемуарыстыку (ліст, нататкі, дзённік, літаратурны партрэт, эсэ, нарыс, апавяданне, навела), мастацкую біяграфію (біяграфічныя нарыс, навела, апавяданне, аповесць, раман) і мастацкую публіцыстыку (прамова, артыкул, нарыс, эсэ, рэцэнзія). Даследчык прытрымліваецца меркавання, што не кожны факт можа быць пакладзены ў аснову дакументальнага твора, паколькі ступень вымыслу ў дакументальнай прозе павінна быць абмежаваная, што дазваляе вылучыць яе ў асобны род

літаратуры. У прыватнасці, у класіфікацыю аўтара не трапляюць вусныя сведчанні. У той жа час да нон-фікшн адносяцца некаторыя жанры мастацкай літаратуры пры ўмове наяўнасці ў іх канве вялікай колькасці дакументаў: “Пры ўзмацненні суб’ектыўнага фактару мемуары набываюць характар аўтабіяграфічнага твора; зніжаецца суб’ектыўнасць, і мемуары пачынаюць набліжацца да рамана; калі ж пры гэтым застаецца вялікай удзельная вага дакумента, то мемуары набліжаюцца да дакументальных твораў” [7, с. 53]. Такім чынам, А. Галіч акцэнтуюе ўвагу не толькі на лабільнасці жанравых межаў, але і на адсутнасці цвёрдага размежавання дакументальнай і мастацкай літаратуры.

У беларускім літаратуразнаўстве таксама ёсць прыклады звароту да прозы з дамінантным дакументальным пачаткам. Даследаванню аўтабіяграфічнай плыні нон-фікшн прысвечана работа В. Стральцовай “Шлях да сябе: сучасная аўтабіяграфічная проза як мастацкая сістэма” (2002 г.). Аналізуючы дакументальныя творы канца ХХ стагоддзя, даследчыца прапануе разумець пад аўтабіяграфістыкай “тып арганізацыі мастацкага матэрыялу, выклад якога вядзецца ад першай асобы і ў аснову якога пакладзены сапраўдныя факты і падзеі жыцця аўтара” [8, с. 21]. Разам з тым многія сучасныя наратолагі (В. Шмід, Н. Кажэўнікава і інш) адзначаюць магчымасць арганізацыі падобнага аповеду ад другой і нават трэцяй асобы. В. Стральцова надае вялікую ўвагу псіхалагічнаму фактару, які надзяляецца здольнасцю пераконваць, разбураць устойлівыя стэрэатыпы і, дзякуючы гэтаму, валодае не меншай каштоўнасцю, чым падзейны.

Тут варта адзначыць пераемнасць літаратуразнаўчай традыцыі. Руская даследчыца Л. Гінзбург (якая, у сваю чаргу, спасылаецца на работы Д. Ліхачова, М. Бахціна і інш) у кнізе «О психологической прозе» (1999 г.) разглядае многія літаратурныя з’явы праз прызму псіхалагічнай матывацыі аўтараў. Такі падыход выявіўся больш прадуктыўным, чым фармалісцкі, які быў распаўсюджаны ў 20-х гг. ХХ ст. Л. Гінзбург сярод характэрных рысаў дакументалістыкі называе сінтэз “устаноўкі на праўдзівасць” з правам аўтара на суб’ектыўнае адлюстраванне фактаў, што, хоць і спрыяе ўкараненню ў дакументальным творы пэўнай недакладнасці, аднак з’яўляецца неад’емнай жанравай уласцівасцю. У адрозненне ад Ю. Борава, А. Цеслі, А. Цяпы, С. Дубаўца і некаторых іншых даследчыкаў, Л. Гінзбург падкрэслівае прыналежнасць прозы з дамінантным дакументальным пачаткам да мастацтва: “Для эстэтычнай значнасці не абавязковы вымысел і абавязковая арганізацыя – адбор і творчае спалучэнне элементаў, адлюстраваных і відазмененых словам. Словы могуць застацца неўпрыгожанымі, але ў іх павінна ўзнікнуць якасць мастацкага вобраза” [9, с. 17]. Адзначым, што пад дакументальнай прозай літаратуразнаўца разумее, акрамя псіхалагічных раманаў і эпісталарыя, мемуарную літаратуру.

Мемуарыстыцы прысвечаная работа беларускага навукоўцы Л. Гараніна “Мемуарный жанр советской литературы” (1986 г.) Даследчык вылучае ў жанравай структуры мемуарнай літаратуры наступныя кампаненты: аўтарскае “я”, час і падзея (шэраг падзей). Катэгорыя памяці, якая традыцыйна разглядаецца ў мемуарнай прозе, Л. Гараніным не аналізуецца, паколькі, на меркаванне даследчыка, у канве твора яна вельмі апасродкаваная і выступае збольшага “як праяўленне якасцяў асобаснай свядомасці, фактар рэтраспектыўнага часу” [10, с. 165]. Тым не менш, памяць з’яўляецца адной з найважнейшых умоў напісання аўтабіяграфій і ўспамінаў. Дзякуючы ёй адбываецца несвядомы адбор перажытых, пабачаных і адчутых з’яў і падзей, каб у працэсе напісання тэксту была задзейнічаная селекцыя свядомая.

Варта адзначыць, што большасць навукоўцаў у якасці жанрастваральнага элемента нон-фікшн разглядаюць аўтабіяграфізм. Сярод такіх работ дысертацыі “Наративні асаблівості автобіяграфічнай прозы кінца ХХ–пачатку ХХІ століття” (2011 г.) С. Сіверскай, “Особистіне і дакументальне в мемуарній і біографічнай прозі (на матэрыялі украінскай літаратуры кінца ХХ ст.)” (2007 г.) А. Скнарынай; артыкулы “Генеалогія сучаснай біографічнай прозы: от мифологического сказания о героях к биографическому дискурсу” В. Пучкова, “Автобиографический рассказ как объект лингвистического исследования” С. Валашынай,

“Літаратурна біяграфія як жанрова модель: асаблівості эвалюцыі, атрыбутивні та модусні ознакі” В. Марынеска і інш. Ва ўзгаданых даследаваннях падкрэсліваецца гарманічнасць суіснавання асабістага пачатку з дакументалізмам: з аднаго боку, з дапамогай дакументалізму рэгламентуецца творчая фантазія аўтара, з іншага – дакументальныя факты і вобразы адлюстроўваюцца аўтарам паводле законаў мастацкай творчасці. Да аўтабіяграфізму як жанраўтваральнай інтэнцыі ў свой час звярталіся А. Адамовіч, Б. Тарашкевіч, І. Навуменка, С. Александровіч, М. Мушынскі, А. Мальдзіс і інш.

Паводле меркавання Л. Аляндэр (“Документалістыка о Великой отечественной войне», 1990 г.) дакументалістыку і ўласна мастацкую літаратуру нельга ні супрацьпастаўляць адно аднаму, ні атаясамліваць. Пры гэтым адзіным крытэрам дакументалізму можа з’яўляцца праўдзівасць факта, незалежна ад спосабу яго ўкаранення ў твор – апасродкавана (праз дакумент) ці наўпрост з жыцця.

Асобныя навукоўцы абралі для даследавання іншыя ракурсы дакументалістыкі. Напрыклад, М. Варыкаша аналізуе літаратуру non-fiction праз прызму гендэрных даследаванняў (“Тендерний дискурс у літаратуры non-fiction (на матэрыялі щоденніків пісьменніків першай паловіны ХХ стагоддзя), 2013 г.). Формам інтэграцыі вопыту ў пісьмовай культуры прысвечаны артыкул Б. Дубіна “Биография, репутация, анкета”. Сферай зацікаўленасці А. Цеслі (“Документальная проза: проблема и история жанров») і А. Бярозкі («Жанр исповеди в мировой художественной традиции», 2014 г.) выступаюць асобныя жанры прозы з дамінантным дакументальным пачаткам.

Немалаважную ролю ў асэнсаванні жанравай прыроды, грамадска-палітычнай значнасці, эстэтычнай каштоўнасці дакументальнай прозы адыгралі дыскусіі на старонках тоўстых часопісаў. У 1966 годзе часопіс «Иностранная литература» зладзіў дыскусію “Літаратура. Дакумент. Факт”, прысвечаную крытычнаму асэнсаванню кнігі В. Кавалеўскага “Тетради из полевой сумки”. Паколькі жанр твора быў неадназначна ўспрыняты літаратуразнаўцамі, то абмеркаванне закранула і аспекты дыферэнцыяцыі мастацкай і дакументальнай літаратуры, суадносінаў праўдзівасці і мастацкага абагульнення, прататыпу і мастацкага героя, а таксама мяжы вымыслу ў дакументалістыцы. Адзін з галоўных накірункаў палемікі тычыўся статусу мастацкай літаратуры ва ўмовах усё больш грунтоўнай экспансіі літаратуры факта. Большасць даследчыкаў, падкрэсліваючы каштоўнасць праўдзівага дакумента для стомленага прапагандай грамадства, схіляліся да меркавання пра глыбокі крызіс мастацкай літаратуры. Так, паводле сцвярджэння аднаго з удзельнікаў, А. Казлова, “літаратура вымыслу, якая спавядае культ відавочнага праўдападабенства, ужо відавочна выдыхлася, у нечым вычарпала сябе і ўжо малапрыдатная для ўвасаблення калі не ўсіх, то некаторых даволі адказных пластоў сённяшняга быцця” [11, с. 200].

Гэты ж лейтматыў назіраўся і ў дыскусіі “Правы і абавязкі дакументаліста”, якую правёў часопіс “Вопросы литературы» ў 1971 годзе. Аднак, у адрозненне ад папярэдніх, быў выказаны тэзіс пра важнасць эстэтычнага аздаблення ўзятых з жыцця факта. Калі П. Паліеўскі ў 1966 годзе дэклараваў незалежнасць чытача ад мастацкай літаратуры, дзякуючы спадзеву на голыя факты, то Ю. Бондараў падкрэсліў важнасць мастацкай апрацоўкі, супрацьпаставіўшы тэзіс, што “толькі тады дакумент і факт становяцца ўнутранай праўдай, мастацкім адкрыццём, калі яны трансфармуюцца ў свядомасці пісьменніка, які пільна ўглядаецца ў рэчаіснасць” [12, с. 206].

У дыскусіях “Літаратура non-fiction: вымыслы і рэальнасць” і “Нашто літаратуры ўяўленне” (часопіс “Знамя”, 2003 і 2006 г.) адбылася змена вектару літаратуразнаўчай думкі: страта ўплыву мастацкай літаратуры падпала пад сумнеў, актыўнаму абмеркаванню падверглася даўгавечнасць ужо не прыгожага пісьменства, але дакументалістыкі. М. Баліна вызначыла праўдзівасць спрэчнай меркай мастацкай каштоўнасці дакументальнай літаратуры. У якасці доказу навукоўца прывяла прыклад аўтабіяграфічных успамінаў Б. Вількомірскага пра ягонае дзяцінства ў канцлагеры, якія першапачаткова былі прызнаныя праўдзівымі ўсімі магчымымі экспертамі, але насамрэч з’яўляліся плёнам творчай фантазіі

пісьменніка. Такім чынам даследчыца падкрэсліла эфемернасць выбудовы мяжы між фікшн і нон-фікшн.

Можна сцвярджаць, што падчас згаданых дыскусій навукоўцам удалося толькі сфармуляваць праблему і акрэсліць шэраг важных аспектаў жанравай тэорыі дакументальнай прозы. Больш грунтоўная літаратуразнаўчая рэцэпцыя адлюстраваная ў матэрыялах круглых сталоў “Літаратура і дакумент: тэарэтычнае асэнсаванне тэмы” (2008, праведзены ў ІМЛІ РАН) і “Непрыдуманая літаратура / літаратура нон-фікшн у Беларусі – што гэта?” (2015, часопіс “Дзеяслоў”). У першым выпадку варта адзначыць наватарскія падыходы да прадмета даследавання. Так, Л. Луцэвіч прапанавала разглядаць дакументальнасць перадусім як інтэнцыю, потым – як якасць думкі і, нарэшце, як разнавіднасць тэксту. Т. Калядзіч, у сваю чаргу, акрэсліла функцыянаванне ўспамінаў пісьменнікаў у якасці адметнай метажанравай сістэмы. Другі круглы стол з’яўляецца фактычна першай спробай сумеснай рэфлексіі беларускіх даследчыкаў і пісьменнікаў, падчас якой былі закранутыя пытанні жанравай напоўненасці нон-фікшн, яе тэрміналогіі, а таксама праблема размежавання мастацкай і дакументальнай літаратуры. Большасць рэспандэнтаў (сярод іх А. Аркуш, В. Акудовіч, А. Бахарэвіч, А. Браздзіхіна, М. Мартысевіч, Д. Марціновіч, Г. Янкута) засведчылі дапушчальнасць ужывання тэрміна non-fiction / нон-фікшн поруч з традыцыйнымі адпаведнікамі “дакументалістыка” і “дакументальная проза”. Большую дыскусійнасць выклікала пытанне правядзення мяжы. Так, С. Дубавец прапанаваў лічыць асноўным крытэрыем размежавання завершанасць твора, прыкметай якой, на думку аўтара, з’яўляюцца вобразнасць і фактурнасць. А. Бахарэвіч у якасці такіх крытэрыяў вызначыў праўдзівасць, адукацыйнасць і адсутнасць забаўляльнасці. М. Мартысевіч як асноўныя паказчыкі вылучыла аўтарскі намер і белетрыстычнасць у апрацоўцы фактаў. А. Пашкевіч, наадварот, суадносіць з нон-фікшн тэксты, пабудаваныя перадусім на адлюстраванні факталогіі і пазбаўленыя аўтарскай выдумкі.

Калі літаратуразнаўства Беларусі і бліжняга замежжа вялікую ўвагу надае даследаванню нон-фікшн з дапамогай культурна-гістарычнага, сацыялагічнага, псіхалагічнага метадаў, то ў краінах Захаду перавага аддаецца метадам структурным і рэцэптыўным. З пазіцыі нарталогіі і рэцэптыўнай эстэтыкі разглядае нон-фікшн амерыканскі даследчык Э. Хейнэ. У яго рабоце “Toward a Theory of Literary Nonfiction” (1987 г.) акрэсліваюцца чатыры шляхі дыферэнцыяцыі мастацкай і нон-фікшн літаратуры, сярод якіх – арыентацыя на аўтарскую інтэнцыю; вызначэнне чытача як асноўнай адрознівальнай інстанцыі; прытрымліванне / парушэнне прынятых практык гісторыі, журналістыкі, мастацкай літаратуры; сінтэз азначаных падыходаў. Літаратуразнаўца тлумачыць неабходнасць правядзення такой мяжы імкненнем да чысціні творчага метаду, паколькі “некаторыя раманісты могуць хацець зруйнаваць адрозненні, каб дасягнуць некаторых дадатковых паўнамоцтваў, замацаваных за нон-фікшн, без прытрымлівання правілаў для вызначэння гэтых паўнамоцтваў” [13]. Адным з важных дыферэнцыйных крытэрыяў, на думку Э. Хейнэ, з’яўляецца сумнеў чытача, яго гатоўнасць сцвярджаць альтэрнатыўны варыянт развіцця падзей.

Падобнага меркавання прытрымліваецца Д. Кон, якая ў кнізе “The Distinction of Fiction” (1999 г.) узгадвае асобныя метады дакументалістыкі, паспяхова адаптаваныя аўтарамі мастацкай літаратуры. Даследчыца бачыць асноўнае адрозненне у спасылкаваасці нон-фікшн, што, у сваю чаргу, залежыць ад верыфікабельнасці дакументальнай прозы ў адпаведнасці з культурнымі эпістэмалагічнымі практыкамі рэцыпіентаў.

Д. Лехмэн у кнізе “Matters of Fact: Reading Nonfiction Over the Edge” (1997 г.) пагаджаецца з папярэднімі навукоўцамі, мяркуючы, што “прызнанне, паводле якога нарэшце немагчыма акрэсліць дакладныя межы між мастацкай літаратурай і нон-фікшн не сведчыць, што мяжа не мае сэнсу” [14]. Даследчык адкрыта вызначае, што няма простага ўраўнавання паміж рэчаіснасцю і нон-фікшн; тым не менш, рашэнне аўтара ці выдаўца маркіраваць кнігі як нон-фікшн застаецца важным ключом да іх прачытання.

Падагульняючы асноўныя палажэнні, якія характарызуюць погляд айчыннага і замежнага літаратуразнаўства на тэарэтычныя аспекты нон-фікшн, можна вылучыць некалькі момантаў. Літаратура нон-фікшн з'яўляецца складанай і неаднароднай, пра што сведчыць адсутнасць адзінага погляду на яе тэрміналагічнае вызначэнне, жанравы склад, набор атрыбутыўных якасцей, а таксама на праблему размежавання дакументалістыкі і мастацкай прозы. Нягледзячы на наяўнасць пэўнай колькасці манаграфій, дысертацый, артыкулаў, матэрыялаў дыскусій і “круглых сталоў” на тэму даследавання новага тыпу літаратуры, большасць з іх прысвечаная вузкаму разуменню non-fiction – праз прызму ці асобных прынцыпаў (псіхалагізм, мемуарнасць, аўтабіяграфізм), ці жанравага крытэру (асаблівай увагай даследчыкаў пазначаныя мемуары, дзённікі, аўтабіяграфіі, эсэ), што пакідае пытанне энцыклапедычнага абгрунтавання новага тыпу літаратуры адкрытым. Дыскусійнымі таксама застаюцца праблемы ступені праўдзівасці факта / дакумента, крытэрыяў суаднесенасці твора з нон-фікшн, узаемаадносінаў “аўтар – чытач – тэкст”.

Спіс літаратуры

- 1 Муравьёв, В. Документальное : статья / В. Муравьёв // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – С. 234–236.
- 2 Peure, H. Nonfictional prose [Electronic resource] : the article / H. Peure. – Mode of access: <https://www.britannica.com/topic/nonfictional-prose>. – Date of access: 05.02.2016.
- 3 Уласевіч, В. Слоўнік новых слоў беларускай мовы / В. Уласевіч, Н. Даўгулевіч. – Мінск : ТетраСистемс, 2009. – 444 с.
- 4 Генис, А. Фотография души. В окрестностях филологического романа [Электронный ресурс] : статья / А. Генис. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru /zvezda/2000/9/genis.html>. – Дата доступа: 08.09.2016.
- 5 Варикаша, М. Літаратура non-fiction: помiж фактам і фiкцiею / М. Варикаша // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвуз. зб. наук. ст. – Вип. XXIII, ч. 3, 2010. – С. 28–39.
- 6 Местергази, Е. Г. Литература нон-фикшн / non-fiction: экспериментальная энциклопедия / Е. Г. Местергази. – М. : Совпадение: Университетская книга, 2007. – 325 с.
- 7 Галич, О. Fiction і non fiction у літаратуры : праблемы тэорыі та історыі : монаграфія / О. Галич. – Луг. : СПД. Рэзніков В. С., 2013. – 368 с.
- 8 Стральцова, В. Шлях да сябе: Сучасная аўтабіяграфічная проза як мастацкая сістэма : манаграфія / В. Стральцова. – Мінск : Бел. навука, 2002. – 112 с.
- 9 Гинзбург, Л. О психологической прозе : сборник работ / Л. Гинзбург. – М. : Интрада, 1999. – 413 с.
- 10 Гаранин, Л. Мемуарный жанр советской литературы : историко-теоретический очерк / Л. Гаранин. – Мн : Наука и техника, 1986. – 222, [1] с.
- 11 Козлов, Л. “Автора, автора!..” / Л. Козлов // Иностранная литература : лит-худож. журнал / основ. – Союз писателей СССР – 1955 – М. : Известия, 1966. № 8. – С. 198–200.
- 12 Бондарев, Ю. Права и обязанности документалиста / Ю. Бондарев // Вопросы литературы : науч. журнал по ист. и теор. лит. / основ. – Союз писателей СССР, ИМЛИ, Регион. обществ. фонд «Лит. критика» – 1957. – М. : Советская энциклопедия, 1971, № 8. – С. 206–207.
- 13 Heyne, E. Where Fiction Meets Nonfiction: Mapping a Rough Terrain / E. Heyne // Narrative: Science Magazine / founder – The International Society for the Study of Narrative – 1986 –. – Columbus : Ohio State University Press, 2001. 2001, Vol. 9, No. 3. – P. 322–333.
- 14 Lehman, D. Matters of Fact: Reading Nonfiction Over the Edge : the monograph / D. Lehman. – Columbus : Ohio State University Press, 1997. – 167 p.

УДК 821.161.3.06-1-055.2

Н. М. ПАЗНЯК
(г. Слубіце (Польша), Collegium Polonicum)

ЛІТАРАТУРНАЯ ТРАДЫЦЫЯ І ТРАМВАЙ У СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ПАЭЗІІ

У дакладзе падрабязна аналізуюцца прыклады трансліравання літаратурнай традыцыі апісання вобраза трамвая ў межах беларускай урбаністычнай паэзіі. Пераадолювачы канон прысутнасці транспартнага сродка ў літаратурным творы, сучасныя беларускія аўтары імкнуцца да ўніверсальнай алегарызацыі і варыятыўнасці раней замацаванага за паняццем сэнсу. Трамвай выступае маркерам гарадской прасторы, набывае рысы міфалагізаванага заморфнага вобраза, можа быць прыкметай паўсядзённасці, звязанай з сімволікай смерці, часовай метафарай, або ператварацца ў топас сустрэчы лірычных герояў.

Беларускае акадэмічнае літаратуразнаўства разглядае літаратурную традыцыю як стала замацаваную сістэму аднойчы выпрацаваных форм мастацтва. Традыцыйнае разглядаецца праз лютэтка уплываў, наследаванняў, запазычанняў пэўных рыс першакрыніцы на дыяхранічным і сінхранічным адрэзку. Перарывістасць як рыса нацыянальнай літаратурнай традыцыі не засталася па-за ўвагай многіх беларускіх навукоўцаў, у прыватнасці, Л. Сінькова ў артыкуле “Праблемы актуалізацыі беларускай традыцыі ў сусветным літаратурным кантэксце” заўважае, што яшчэ акадэмік В. А. Каваленка “вельмі падрабязна і яскрава патлумачыў, што беларускія эліты пасля перыядаў дэнацыяналізацыі мусілі не вяртацца да мінулых уласных традыцый, а пакідаць іх. Мусілі ўсё пачынаць нібы спачатку – і само кнігадрукаванне, і літаратурны працэс, і ўласна мастацкія дыскурсы” [1].

Цікавым у гэтым накірунку даследаванняў з’яўляецца факт узнаўлення мастацкай сістэмай, нягледзячы на перырывістасць адбудовы структуры, пэўных літаратурных вобразаў. Адным з такіх вобразаў-паказчыкаў традыцыйнага для беларускай урбаністычнай паэзіі з’яўляецца трамвай. Узнікненне гэтага транспартнага сродка прыпадае на 1881 год (першыя трамвайныя маршруты ўзніклі ў Берліне), пасля новаўвядзенне пашырылася на кантынентальную Еўропу, ЗША і Расію. Гісторыя ўласна беларускага трамвая звязана з гісторыяй Віцебска, дзе адзіны ў Беларусі маршрут існаваў да 1929 года.

На пачатку 20-га стагоддзя трамвай трапляе таксама ў шырокі літаратурны ўжытак. Культура мадэрнізму не толькі асэнсавала тэхнічны прагрэс, але і дазволіла новым тэхнічным з’явам і рэчам семантычна пашырыць значэнне, наблізіцца да якасцей сімвала і міфа. Трамвай на мяжы стагоддзяў захапляе шматлікіх футурыстаў, сімвалістаў, усіх тых пісьменнікаў, што ў пошуках новых тэм і вобразаў звяртаюцца да гарадскіх рэалій.

Як вядома, беларуская літаратурная ўрбаністыка распачынаецца з паэтычнага цыкла М. Багдановіча “Места”, прысвечанага Вільні. У мастацкую тканіну верша “За дахамі места памеркла нябёс пазалота...” беларускі класік, ствараючы вобраз старажытнага горада, уплятае радок “Ўжо відна, як іскры злітаюць з трамвайнага дрота” [2, с. 99], запачаткоўваючы такім чынам нацыянальную традыцыю апісання гарадской прасторы праз вобраз тэхнічнага сродка. Аднак трэба памятаць, што малады паэт таленавіта выкарыстаў прыём мастацкай умоўнасці, бо трамвая, як адзначае П. Васючэнка, у Вільні рэальнай ніколі не было [3, с. 33].

Далейшае развіццё беларускай урбаністычнай паэзіі прыпадае на 1920-я – пачатак 1930-х гг., абагулены гарадскі пейзаж гэтага часу вымалёўваецца пры дапамозе топасаў фабрык і заводаў, вуліц, вакзалаў, па якіх пры святле электрыкі, шылдаў і рэклам блукаюць людскія натоўпы. Новая вобразнасць патрабавала ад паэтаў таксама пошукаў альтэрнатыўных сродкаў выразнасці, сярод якіх прыдатным матэрыялам стаўся вобраз трамвая, ператвораны ў практыцы суседніх літаратур ужо ў сапраўдны штамп.

Так, ва ўрбаністычным паэтычным цыкле А. Дудара “Горад” выкрышталізоўваецца рамантычна-ўзнёслае ўспрыманне лірычным героем гарадскога ладу жыцця, а трамвай ў вершы “За маім акном – абрывы...” бачыцца вобразам будучыні: “Звонка ляскае аб землю / векам будучым трамвай” [4, с. 44].

Рэальна існуючы ў 1920-я гг. трамвай упершыню згадваецца ў вершы А. Александровіча “Віцебск” (паэтычны зборнік “Прозалаць” (1926). Аўтар спазнае

рэчаіснасць праз пункцірнае апісанне бесперапыннага гарадскога руху, бляску афіш, ліхтароў, грукату трамвая: / Горад як горад: вуліцы, гоман.../ Хвалямі плешча спакойна Дзьявіна. Электросьвету, / як ноччу зорак / і шылды: / рэжлямы “Вина” / Па рэйках трамвай прабяжыць, / загрузоча.../” [5, с. 52].

З’яўленне ўжо мінскага трамвая ў гэты час чакае лірычны герой зборніка А. Звонака “Бурэ ў граніце”: / Я іду па панэлі, / іду і мару, / Як марыць юнак, / да пят закаханы. / На вуліцы гэтыя / прыйсьця трамваю / Як нейкага Мэсію / чакаю... / [6, с. 39].

Мастацкая практыка ўрбаністычнай вершатворчасці 1920-х пачатку 1930-х гг., знітаваная са згадкамі пра трамвай, фактычна прыводзіць беларускіх паэтаў, сярод якіх Ю. Таўбін, З. Астапенка, А. Моркаўка, Ю. Лявонны, П. Шукайла, М. Хведаровіч і многія іншыя, да вычарпанасці гэтага прыёму, які паступова трансфармуецца ў адзнаку эпігонства, адкрытае наследаванне ўжо існуючых узорах.

Высокай ступені праяўленасці мастацкая ўрбаністыка дасягнула прыкладна ў гэты ж час (па той бок савецкай мяжы) у заходнебеларускіх творах У. Жылкі, Х. Ілляшэвіча, М. Машары, М. Танка, Н. Арсенневай, аднак “трамвайная” вобразнасць сталася для аўтараў малапрадуктыўным шляхам.

Наступныя тры дзесяцігоддзі для беларускай урбаністычнай паэзіі прайшлі амаль незаўважанымі. Гэта дазволіла беларускаму навукоўцу С. Кавалёву сцвярджаць, што “азначаная Багдановічам і Жылкам традыцыя перарываецца, як і некаторыя іншыя традыцыі пачатку стагоддзя і 20-х гадоў” [7, с. 57].

У сучаснай літаратуры ўрбаністычная паэзія зноў афармляецца ў самастойную плынь, маючы папярэдніка ў асобе М. Стральцова. Трамвай як маркер гарадской прасторы вяртаецца ў склад мастацкай сістэмы ўрбаністычных вершаў, зазнаючы пры гэтым пэўную трансфармацыю.

Вобраз транспартнага сродка ўспрымаецца сучаснымі пісьменнікамі ўжо як знак, які можа адсылаць да традыцыйных сюжэтных паваротаў і метафар, месціць шэраг алузіяў з папярэдніх культурных эпох.

Прыкметы вычарпанасці рэчыўны вобраз набывае ў вершах старэйшай генерацыі пісьменнікаў, добра знаёмых з літаратурнай традыцыяй. Напрыклад, верш “Сага” Р. Барадуліна поўніцца аўтарскай іроніяй: “/ Трамвай піша сагу. / Маўчыць знямога. / Нервовыя рэйкі / Дрыжаць за аўтара / [8, с. 43]. На шаржыраванасць вобраза ўказвае адзін з пункціраў А. Разанава / Вуліцы – рэкі: / у недарэкі / ўмалёўваецца трамвай /” [9, с. 27].

Алузіійны падзейны фон, што адсылае да ўзораў літаратуры першай паловы 20 стагоддзя, змяшчаюць верш А. Хадановіча “Трамвай “Жаданьне” (п’еса Т. Уільямса, верш М. Гумілёва, цытата з яго падаецца эпіграфам) і верш Л. Дранько-Майсюка “Мы дажылі да першае зімы...”, крыніцай натхнення для якога ёсць урбаністычная паэзія А. Блока: / “Ты ў горадзе, і мой раўнівы зрок / Эпохі блытае, ныйначай — / Я не хачу, каб у трамваі Блок / Цябе, прыгожую, убачыў /” [10, с. 77].

Матыў смерці на трамвайных рэйках, пад коламі транспартнага сродка, даволі распаўсюджаны ў літаратуры пачатку 20 стагоддзя, складае аснову вершаў А. Чубата “Трамвай у часе пік”, В. Шніпа “Нарэшце дачакаліся цяпла”. Прычым, калі ў першым выпадку паэт толькі сцісла ўказвае на паўтор сітуацыі “/ Чалавек на дарозе ж, / Спыніцца б / Патрэбна... / Тормаза цвік / У пустэчу ляціць, / Хада не сціхае, / А людзі / Не вераць / Падскоку трамвая.../” [11, с. 23], то ў творы Шніпа ўвага чытача звяртаецца на творчасць М. Булгакава: “/ А ў нас жаданняў хоць ты прадавай. / І ты бяжыш пад сонца ўсё хутчэй, / Ды ўжо разліты на твой шлях алей / І ўжо грукоча, нібы гром, трамвай... /” [12, с. 58]. Да тэмы смерці звернуты таксама верш С. Прылуцкага “Першы памёр дзед Мікола”. Вобраз трамвая тут набывае прыкметы абсурду, а паэтычны тэкст адзнакі чорнага гумару: / Бабуля Параска з бабуляю Раяй / Сінхронна сканалі ў халодным трамваі / [13, с. 13]. Мройны вобраз трамвая – прадвесніка смерці – вымалёўваецца ў вершы А. Акуліна “У хваробніцы”: “/ Мой сон

пераехаў трамвай / каля стадыёна «Дынама»... / І чорнаанёлавы рай / гукнуў нехрышчонаю рамай /” [14, с. 18].

Анёлы, якія “часамі спяць у трамваях” [15, с. 24], маюць сталае месца жыхарства у вершы В. Гапеевай “Ціш на досвітку прыйдзе бінтаваць маё сэрца”.

Мёртвы трамвай блукае па заснежаных вуліцах у вершы С. Сыса “Пад цёплым жніўным крылом”: “/ З горада ды ў небакрай / Развозіць начное святло / Па вуліцах мёртвы трамвай /” [16, с. 15].

Смерць трамвая, якая ўзнаўляецца на тле гістарычнай перспектывы смерці горада і можа быць апісана праз катэгорыю цялеснасці, намалювана ў вершы А. Рудака “Трамвай”: “/ Уяўляеш, / я спазьніўся на трамвай – / Год на семдзсят, а можа і паболей. / ... / Той трамвай ужо адбегаву, адзвінеў, / Не прыедзе, не адчыніць свае дзьверы – / Ён загінуў на няскончанай вайне / Разам з горадам, што жыў, кахаў і верыў /” [17, с. 8].

Стары трамвай функцыянуе ў якасці самастойнага вобраза ў вершах В. Шніпа “У час зялёнага дажджу”, А. Хадановіча “У горадзе гораца быццам у ложку вясною”.

Транспартны сродак у якасці топаса, дзе пануюць забароны, ажыццяўляецца гвалт над пасажырамі, згадваецца ў вершах В. Зуёнкі “Непазбежнасць”, С. Адамовіча “Introductio”, В. Жыбуля “Антыфрыз”. Аўтар апошняга нават выгадвае наватвор трамвайнасць: “Канкрэтыку трымаючы ў сакрэце, / гарэзліва сагрэем гэты свет / агнём бестытунёвых цыгарэт. / Трамвайнасць заквітнее безбілецьцем /” [18, с. 82].

Творчым эксперымантам В. Жыбуля ўласціва таксама адухаўленне трамвая. Яго вобразы могуць спрычыніцца да факта нараджэння (“Трамвай зацяжарыў натоўпам народу” [18, с. 24]), параўноўвацца з жывёламі і мець адзнакі заамарфізму (“А недзе ў зямлю забіваюцца палі, / Штораз замяняючы грукат курантаў, / Цкуюцца ланцужныя мопсы-трамвай” [18, с. 12]).

Сітуацыя сустрэчы закаханых у трамваі, узведзеная ў канон “трамвайнай” эротыкі ў пачатку 20 стагоддзя, мадэлюецца ў вершах А. Чобата “Трамвайны раманс для Максіма і Веранікі”, В. Шніпа “Мы з табой сустрэліся ў трамваі...”, С. Прылуцкага “Музыка для старых”. Калі для першых двух аўтараў наступствы гэтай сустрэчы могуць мець станоўчы вынік, які палягае ў агульным ідылічным будучым (“Нас павянчаў за ноч кальцом трамваяў горад, / І верыць я баяўся, што яна мая, / але вось дзень прыйшоў – і селі мы так поруч / ў куце на шлюбе за сталом, яна і я” [19, с. 33]), то для сямейнай пары з верша С. Прылуцкага шчаслівая ідылія з транспарту знікае: “Мужчына й жанчына едуць дамоў. / Яны ніколі ня кажуць “ніколі”. / Яны наогул ня любяць слоў. / Любоў іх – няўрымсьлівы пілігрым – / выходзіць з трамвая на канцавым /” [13, с. 40].

Ростані герояў аздабляюць трамваі ў вершах В. Гапеевай “На новым трамваі...”, А. Хадановіча “Не трамвай”, А. Чобата “Віцебскі трамвай”. Лірычны герой апошняга ажыццяўляе спробу пераносу эмацыянальнага перажывання на тэхнічны сродак: “/ Я матляўся / Па рэйках чужых, / Я знямогся, шукаўшы / Вагон на дваіх. / Беларускім вакзалам – Дэпо маіх мрой, / Тысяч слоў не хапала / Мне побач з табой /” [11, с. 23].

Як адзнака гарадской паўсядзённасці элемент урбаністычнага пейзажу, трамвай убудоўваецца ў вершы Л. Галубовіча “Начное”, В. Рыжкова “Трамвайны шум”, А. Рудака “Музыка ў паветры”: “За вокнамі трамвай на вуліцы грукоча. / Апошні ўжо, відаць. І ён спачыну хоча (Л. Галубовіч) [20, с. 110]; Я живу каля скрыжавання трамвайных шляхоў – усё, што пішу, / нагадвае толькі трамвайны шум (В. Рыжкоў) [21, с. 33]; Трамваі ўначы звіняць на аціхлых ускраінах / дзе глебу раз-пораз / разорваюць шматпавярховікі” [17, с. 5] (А. Рудак).

Прасторавая і часавая функцыя трамвая для пазначэння ўрбаністычных каардынат дзеяння выкарыстоўваецца сучаснымі паэткамі ў малых жанрах. Напрыклад, у мінскіх хоку А. Спрычан са зборніка “Вершы ад А.” (“Вокны трамваяў / зайздросцяць хатняй цішы. / Дождж плача па ўсіх” [22, с. 31]), двухрадкоўях В. Бурлак (“Трамвай спыніўся на павароце. / Павыбівала ўсе зубы ў роце” [23, с. 12]).

Фіксацыя на вобразе менавіта мінскага трамвая адбываецца ў вершах Г. Бураўкіна “Мінскі трыпціх”, Л. Дранько-Майсюка “Да сімфанічнага Спакою”, У. Арлова “Парыжанка з Кносу”, А. Хадановіча “Ідзе трамвай на Серабранку...”.

Трамвай як частку гарадскога асяродку ў час знаходжання ў Лейпцыгу, Варшаве, Катавіцэ апісваюць лірычныя героі вершаў С. Законнікава “Ляйпцыгскі трамвай”, А. Рудака “Godzina W”, М. Шчура “Катавіцэ”.

Такім чынам, вобраз трамвая, нягледзячы на перарывістасць мастацкай традыцыі, працягвае існаванне ў сучаснай літаратуры. Беларускія аўтары імнуцца да варыятыўнасці раней замацаванага за паняццем сэнсу, выкарыстоўваюць багаты арсенал сюжэтных паваротаў і метафар, алюзій з папярэдніх культурных эпох, назапашаных урбаністычнай мастацкай практыкай.

Калі ў першай палове 20 стагоддзя гэты вобраз у беларускім паэтычным адлюстраванні ўспрымаецца як адзнака прагрэсіўных змен, то ў сучаснай паэзіі пераважаюць канструкты, звязаныя з сімволікай старасці і смерці трамвая. Таксама трамвай выступае маркерам гарадской прасторы, можа набываць рысы міфалагізаванага заморфнага вобраза, быць прыкметай паўсядзеннасці, часовай метафарай або ператварацца ў топас сустрэчы ці ростані лірычных герояў у паэтычных творах розных памераў і жанраў.

Спіс літаратуры

1 Сінькова, Л. Праблемы актуалізацыі беларускай традыцыі ў сусветным літаратурным кантэксце / Л. Сінькова [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <http://lsinkova.by/234/>. – Дата доступу: 10.09.2016.

2 Багдановіч, М. Поўны збор твораў : у 3 т. Кн. 1. / Максім Багдановіч ; рэд. і прадмова А. Лойка, паслясл. І. Багдановіч [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – 752 с.

3 Васючэнка, П. Ад тэксту да хранатопа: артыкулы, эсэ, пятрогліфы / П. Васючэнка. – Мінск : Галіяфы, 2009. – 200 с.

4 Дудар, А. Сонечнымі сцежкамі / А. Дудар. – Менск : выданне ЦБ “Маладняка”, 1925. – 60 с.

5 Александровіч, А. Прозалаць / А. Александровіч. – Менск : выданне ЦБ “Маладняка”, 1926. – 63 с.

6 Звонак, А. Буры ў граніце / Алесь Звонак. – Менск : Беларускае дзяржаўнае выдавецтва БССР, 1929. – 107 с.

7 Кавалёў, С. В. Асфальт і слёзы / С. Кавалёў // Партрэт шкла: літаратурна-крытычныя артыкулы. – Мінск : Маст. літ., 1991. – 189 с. – С. 44–58.

8 Барадулін, Р. Босая зорка : паэзія / Р. Барадулін. – Мінск : ГА беларускае таварыства “Кніга”, 2001. – 173 с.

9 Разанаў, А. Воплескі даланёю адною: пукціры / А. Разанаў. – Мінск : Логвінаў, 2010. – 74 с.

10 Дранько-Майсюк, Л. Акропаль: паэзія, эсэ / Л. Дранько-Майсюк. – Мінск : Маст. літ., 1994. – 190 с.

11 Чубат, А. Гліняны чалавек: вершы / А. Чубат. – Мінск : Галіяфы, 2008. – 73 с.

12 Шніп, В. Інквізіцыя: вершы / В. Шніп. – Маладзечна, 2002. – 82 с.

13 Прылуцкі, С. Герой эпохі стабільнасці: вершы / С. Прылуцкі. – Мінск : Логвінаў, 2013. – 134 с.

14 Акулін, Э. Радно : вершы / Э. Акулін. – Мінск : ВКТАА “ПаліБіг”, 2000. – 134 с.

15 Гапеева, В. Няголены ранак / В. Гапеева. – Мінск : Логвінаў, 2008. – 56 с.

16 Сыс, С. Стрэмка / С. Сыс. – Мінск: Кнігазбор, 2011. – 110 с.

17 Рудак, А. Верхні горад / А. Рудак. – Мінск : Кнігазбор, 2014. – 83 с.

18 Жыбуль, В. Дыяфрагма: паэзія / В. Жыбуль. – Мінск : Логвінаў, 2003. – 112 с.

19 Чобат, А. Тутэйшая сага : зборнік вершаў / А. Чобат. – Смоленск-Гродно, 2000 – 133 с.

20 Галубовіч, Л. Заложнік цемры: вершы. – Мінск : Маст. літ., 1994. – 142 с.

21 Рыжкоў, В. Дзверы, замкнёныя на ключы / В. Рыжкоў. – Мінск : Логвінаў, 2013. – 108 с.

22 Спрычан, А. Вершы ад А. / А. Спрычан. – Мінск : Маст. літ., 2004. – 75 с.

23 Забі ў сабе Сакрата! : вершы / В. Бурлак, В. Жыбуль. – Мінск : Галіяфы, 2008. – 95 с.

Т. М. ПЯТРОЎСКАЯ
(г. Гомель, ГДПК імя Л.С. Выгоцкага)

АСАБЛІВАСЦІ СУЧАСНАЙ ЛІТАРАТУРНАЙ КАЗКІ

Падабенства літаратурнай казкі да іншых жанраў тлумачыцца яе дыфузнасцю, аўтар яе нічым не абмежаваны. Асноўнае правіла, якім ён павінен кіравацца – гэта ўстаноўка на выдумку і прыёмы актуалізацыі твора для дзяцей (займальны сюжэт, выхаваўчы аспект, зразумелая мова). Менавіта таму, сучасныя літаратурныя казкі – вельмі разнабаковыя і непадобныя адна да адной. Прапорцыя аўтарскай індывідуальнасці і фальклорнай традыцыі вызначае своеасаблівасць літаратурнай казкі. У артыкуле разглядаюцца асаблівасці сучаснай літаратурнай казкі, змены ў характары яе асноўных герояў, роля казкі ў сучасным грамадстве, уплыў на яе камп’ютарызацыі.

Сёння і літаратуразнаўцы, і псіхолагі, і педагогі шмат дыскусіруюць адносна таго, якой павінна быць дзіцячая літаратура. Складанасць дыскусіі абумоўлена тымі зменамі, якія адбываюцца ў нашым грамадстве. Дзеці з кожным годам становяцца ўсё больш і больш «лянівымі» спажывальцамі літаратуры, трапляючы ў заложнікі кліпавага мыслення. Менавіта таму аб’ектам літаратурных дыскусій становяцца найчасцей спосабы і прыёмы «асучасвання» дзіцячай літаратуры для прыцягнення інтарэсу чытачоў, а не яе мастацка-эстэтычныя якасці ці выхаваўчыя функцыі. Письменнікі шукаюць новыя спосабы прыцягнуць увагу распешчанага чытача. У гэтым плане літаратурнай казцы не пагражае апынуцца за бортам дзіцячага чытання, бо, па-першае, яна мае трывалыя сувязі з фальклорнай казкай, а па-другое, жанравыя асаблівасці казкі робяць яе максімальна даступнай для ўсялякіх трансфармацый. Прапорцыя аўтарскай індывідуальнасці і фальклорнай традыцыі вызначае своеасаблівасць літаратурнай казкі. Разгледзім асаблівасці сучаснай літаратурнай казкі.

1) *Зварот да праблем сям’і.* У апошні час пашырылася тэндэнцыя да стварэння казачных аповесцяў, якія могуць уключаць у сябе шмат частак. Дзякуючы гэтаму ў аўтараў з’явілася магчымасць надаць значна больш увагі сацыялізацыі свайго героя, выбудаваць больш выразную і разгалінаваную сістэму персанажаў. Дзеці-героі сталі хутка «абрастаць» сваякамі. Асноўная прычына адсутнасці ў галоўнага героя бацькоў – іх непатрэбнасць, бескарыснасць. Нягледзячы на гэта сучасныя літаратурныя казкі ілюструюць не толькі мікраклімат у сучаснай сям’і, але і адлюстроўваюць стан дзіцяці, якому прыходзіцца адчуваць на сабе разлад у адносінах паміж бацькамі. У гэтым сэнсе паказальнымі з’яўляюцца творы Т. Сівец “Самы лепшы падарунак” і А. Масла “Пакінутае дзіцяці”, “На каляды да хроснай”. Кніга А. Масла “Пакінутае дзіцяці” пачынаецца са своеасаблівай крытыкі усім вядомай версіі з’яўлення дзяцей: “Як ілгуць маленькім дзецям, калі кажуць, што іх скінулі ў двор, кружачы над хатай, буслы. Або што іх знайшлі ў капусце” [1, с. 98]. Насамрэч, на думку аўтара, дзяцей стварае Бог, яны жывуць у Краіне Шчасця і чакаюць свайго прызначэння, а менавіта дня, калі ў выглядзе зерня іх перададуць тату, а ён аддасі зерне маці. Аднак у казцы здараецца нечаканае: тата кідае маці, а разгубленая маці ў сваю чаргу пакідае дзяўчынку ў радзільным доме. Далейшы шлях дзяўчынкі нешчаслівы: прыёмныя бацькі далі ёй матэрыяльныя каштоўнасці, але не здолелі палюбіць. У выніку дзяўчынку забіраюць назад у Краіну Шчасця анёлы. Выхаваўчы аспект казкі відавочны: бацькі павінны разумець адказнасць за будучае дзіцяці. Прычына безадказнасці бацькоў ніяк не звязана са сферай інтымных адносін паміж імі, іх ведамі у гэтай галіне, аднак у якасці зыходнай кропкі жыцця аўтар абірае каханне. Такім чынам, письменніца выступае не за сэксуальнае выхаванне ў дзіцячай літаратуры, а за выхаванне маральна-этычных адносін паміж мужчынам і жанчынай з самага дзяцінства.

2) *Уплыў сучаснай камп’ютарызацыі.* Камп’ютар стаў неад’емнай часткай жыцця сучасных дзяцей. Гэта не магло не знайсці адлюстравання ў дзіцячых казках. Па-рознаму аўтары выкарыстоўваюць тэму ўзаемаадносін чалавека і камп’ютара. Некаторыя письменнікі падтрымліваюць занепакоенасць псіхолагаў і педагогаў наконт адарванасці сучасных дзяцей

ад рэальнасці і страты здольнасці самастойна рабіць вывады. У такім выпадку сродкі тэхнічнага прагрэсу выконваюць ролю негатыўнай сілы, якая прыводзіць героя да няправільнага шляху. Так, напрыклад, у казцы А. Карлюкевіча “Святланка піша сачыненне” Святлана давяраецца брату і карыстаецца той інфармацыяй, што знайшоў ён у Інтэрнэце. Яна яшчэ не ведае, што брат вырашыў пажартаваць з яе. Аднак ноччу Святланка трапляе ў казачную бібліятэку, дзе знаходзіць правільную інфармацыю. Такім чынам, аўтар супрацьпастаўляе Інтэрнэту бібліятэку як даставерны сродак атрымання ведаў. У казцы У. Ліпскага “Прыгоды Нуліка” хлопчык, атрымаўшы ў падарунак прыстаўку, забывае пра свайго сябра і ўвесь час бавіць за камп’ютарнымі гульнямі. Аднак часцей аўтары ўсё ж звяртаюцца да адзначанай тэмы, каб прыцягнуць увагу дзіцяці да твора праз тое, што яму сапраўды цікава. Герой казачнай аповесці К. Хадасевіч-Лісавой трапляе праз сон у Віртуальны горад, у якім кот Калмацік скраў крышталь памяці ў галоўнага камп’ютара. Пакуль мышка знаходзіць прапажу, Стасік дапамагае жыхарам горада самастойна, без дапамогі камп’ютара выконваць работу. Такім чынам, з аднаго боку, аўтар дастаткова проста распавядае пра спосаб працы камп’ютара, а з другога боку, ухваляе тых, хто здольны абысціцца без яго дапамогі. Зусім па-ішаму выкарастана “камп’ютарная” тэма ў творы В. Шчукінай “Падказкі доктара Компі”, у якім чалавечак з ноўтбука, а менавіта доктар камп’ютарных навук Компі, становіцца надзейным сябрам і дарадцам героя. У канцы твора доктар Компі перасяляецца ў дарослы камп’ютар, чым яшчэ больш яднае ўсю сям’ю. Камп’ютар тут паказаны не толькі як надзённы дапаможнік, але як і сродак аб’яднання ўсёй сям’і, бо кожны можа знайсці ў ім карыснае для сябе. Дарэчы, тая ж самая роля была ў канцы 20 стагоддзя ўскладзена на тэлевізар, аднак на гэтым ўся яго карысная функцыя заканчвалася.

3) *Казка становіцца сродкам этнакультурнай ідэнтычнасці дзіцяці.* Новай тэндэнцыяй ў выхаванні этнакультурнай ідэнтычнасці ў сучасных казках становіцца выкарыстанне ідэй ў кантэксце хрысціянскага вучэння і экалагізацыя сучаснага патрыятычнага выхавання. Што датычыцца першага, то яно фарміруе як канвенцыйныя, маральныя, эталонныя каштоўнасці, так і прыватна рэлігійныя. Так, святкуе каталіцкае Раство, наведвае святочную службу Казік з казачнай аповесці У. Васькова “Дахавік Казік”. Геранія казкі “На каляды да хроснай” А. Масла бачыць сапраўднага анёла, таксама святкуе Раство побач са сваёй хроснай.

Другім аспектам фарміравання этнакультурнай ідэнтычнасці, безумоўна, з’яўляецца патрыятычнае выхаванне. У дзіцячых казках патрыятычнае выхаванне здзяйсняецца праз наступныя сюжэты:

1) Падарожжа па родных мясцінах, захапленне хараством прыродных багаццяў. Напрыклад, твор А. Карлюкевіча “Прыгоды Максімікі на Бацькаўшчыне і ў розных краінах свету” выходзіць як пачуццё гонару за радзіму, так і інтэрнацыяналізм, талерантнасць. Яго герой вандруе па самых розных мясцінах як Беларусі, так і ўсяго свету. У канцы кожнай часткі даецца дадатковая інфармацыя пра кожную краіну. Такім чынам, дадзеная кніга носіць і пазнаваўчы характар. Гэтым адрозніваюцца і іншыя патрыятычныя казкі А. Карлюкевіча. Так, напрыклад, у казцы “Вавёрка піша сачыненне” дзяцел дапамагае сваёй сяброўцы напісаць сачыненне па “радзімазнаўству” і выдае ёй вялікую колькасць фактаў пра Беларусь. У іншым творы “Святланка піша сачыненне” чытач разам з галоўнай гераніяй даведваецца пра Туркменістан, аднак пазнаваўчае тут адыходзіць на другі план. Цэнтральным становіцца благі ўчынак брата Святланкі, які па-злому жартуе з яе.

2) Вяртанне на радзіму пасля чаргі прыгод. Так, героі твора В. Гапеева “Сонечная паляна” шукаюць сабе новую паляну, але нарэшчце вяртаюцца на старую, родную. Твор выходзіць пачуццё адказнасці за свой родны дом: ніхто акрамя саміх насельнікаў паляны не можа дапамагчы ёй справіцца з патопам. Тое, што менавіта родная паляна становіцца сонечнай, падкрэслівае галоўную характарыстыку Радзімы: утульнасць, гасціннасць. Геранія казачнай аповесці “Як пані Чаротная ў госці ў Палангу бегала” А. Масла жабка пані Чаротная вымушана ісці ў падарожжа на Балтыйскае мора. На шляху ёй сустракаюцца самыя розныя перашкоды, аднак заканчваецца ўсё аптымістычна: вяселлем пані Чаротнай і

балтыйскага жаніха. Нягледзячы на ўсю заможнасць сям’і жаніха пані Чаротная з абраннікам вяртаюцца на радзіму. Як бачна, патрыятызм разглядаецца ў творы як захапленне сваім, уласным месцажыхарствам, яго прыродай, вывучэнне гісторыі, паважлівыя адосіны да іншых краін. Радзіма мае канкрэтнае ўвасабленне ў выглядзе раслін, жывёлаў, краявідаў, помнікаў, якія ўласцівы для Беларусі. Творы заклікаюць яшчэ і да захавання прыродных багаццяў, тым самым набываючы і экалагічнае значэнне.

4) *Змены ў вобразе галоўнага героя.* Герой-дзіця сучасных літаратурных казак адрозніваецца ад героя народнай і савецкай казак. У народных казках герой часцей за ўсё абяздолены ці пакрыўджаны лёсам, які ўрэшце атрымлівае дапамогу ад чараўнічых сіл. У савецкіх казках дзіця-герой абавязкова меў патрэбу ў выпраўленні, выкараненні бліжэйшых схільнасцяў, ён толькі тады пераставаў быць судзімы ўсёведным дарослым, калі становіўся «як усе», пазбаўляючыся ад сваіх слабасцей і недахопаў. Нельга сказаць, што гэта тэндэнцыя цалкам не мае месца ў сучаснай літаратуры. Напрыклад, у творы Г. Аўласенка “*Вася Лайдачкін у краіне Шкодных звычак*” галоўны герой – уладальнік многіх шкодных звычак, у канцы твора ад іх адмаўляецца. Аднак у большасці сучасных твораў дзяцей прымаюць такімі, якія яны ёсць, іх паводзіны, часам не вельмі прымерныя, з’яўляюцца адзнакай дзяцінства, а дзяцінства ў сваю чаргу з’яўляецца своеасаблівай Краінай Шчасця, у якой усё павінна адпавядаць камфорту дзіцяці. Пры гэтым героі адрозніваюцца пэўнай самастойнасцю. Так, герой казачнай аповесці “*Казкі блакітнай падушкі*” К. Хадасевіч-Лісавой сам дапамагае вырашыць тыя праблемы, якія ўзнікаюць у іншых герояў казкі. Прычым, калі хлопчык знаходзіцца не ў Чароўнай краіне, ён становіцца звычайным хлопчыкам, якому неабходна дапамога бацькоў. Героі казкі А. Бадака “*Краіна ведзьмаў*” нерашуча адносіцца да перспектывы аказацца ноччу ў лесе, баіцца; аднак, трапляючы, у Краіну ведзьмаў, дзейнічае даволі смела, не спыняецца ні перад адной перашкодай. Калі прастора казкі адразу памешчана ў Краіну Чароўнага, героі праяўляюць самастойнасць. У казцы С. Мінскевіча “*Чароўная крыніца, ці як прынцэса навучыла дракона зубы чысціць*” прынцэса амаль сама выратаўвае сваё жыццё, пры тым што ў народных казках звычайна ёй адводзілася пасіўная роля. Галоўнае, што аб’ядноўвае герояў сучасных айчынных казак, – гэта імкненне дапамагчы, своеасабліва міласэрнасць.

5) *Суіснаванне чароўнага і рэалістычнага свету.* Сучасны навуковец С. М. Лойтар выяўляе новы тып дзіцячых гульніў, якія раней не былі вывучаны і апісаны, – гэта гульні ў краіну-мару. “*Краіна*” – гэта “іншая, неісная, ўяўная прастора, “сыход” у якую з рэальна існуючай, звыклаарганізаванай прасторы з’яўляецца няўхільнай умовай гульні. І гэта ... перш за ўсё мастацкая прастора, у якой разыгрываецца сюжэт гульні з прыдуманымі адвольнымі персанажамі, абставінамі, падзеямі” [2, с. 162]. С. М. Лойтар адзначае, што дзіцячая выдуманая краіна – гэта ўтопія, і таму яе не існуе, краіна ці дзяржава “ідэальная”, “бласлаўёная”, якая рэалізуе “ўтапічнае як сутнасць” [2, с. 162].

Месцазнаходжанне дзіцячай краіны (востраў ці горад), якая прадстаўляе увасобленую мару, устаноўку на ідэальны лад жыцця, росквіт жыхароў, рэальнасць цудоўнага – усё гэта неўсвядомлена для саміх стваральнікаў ставіць яе ў адзін шэраг з выдуманымі ўтапічнымі краінамі, прыклады якіх можна знайсці ў легендах многіх народаў. “*Паэтычны вобраз краіны дабрабыту, размешчанай на востраве, вядомы фальклору многіх народаў і генетычна ўзыходзіць, верагодна, першапачаткова да прадстаўлення аб паралельным існаванні двух, трох і больш светаў, якія эпізадычна перасякаюцца адзін з адным*” [3, с. 334]. Іншасвет сучаснай літаратурнай казкі відавочна апелное да створаных дзецьмі выдуманых краін. Аднак ідэальнае ў іх – не лепшае, не поспех і роквіт, а тая мадэль, якая зразумелая дзіцяці, у якой няма месца дарослай паўсядзённасці, а канфлікты добра і зла – відавочныя і прамалінейныя. Прычым, як правіла, Краіна Чароўнага – гэта не паралельна існуючы свет, гэта мікрасвет, які існуе ў рэальнай краіне, аднак доступ у яе магчымы толькі дзецям і пры пэўных умовах. Наяўнасць Краіны Цудоўнага робіць казку падобнай да фэнтэзі, у якім таксама паказана

альтэрнатыўная карціна свету, населеная міфічнымі істотамі. Для таго, каб трапіць у Краіну Цудоўнага, неабходны пэўны праваднік: залатыя рыбка (Саковіч “Вандроўкі машыніста Міколка”), божыя кароўкі (А. Масла “Вандроўка з божымі кароўкамі”), чароўная падушка (“Казкі сінняй падушкі” К. Хадасевіч-Лісавой), Шкодныя Звычкі (Г. Аўласенка “Вася Лайдачкін”), ведзьма (“У краіне ведзьмаў” А. Бадак). Як правіла, героі-дзеці ў такіх іншасветах дзейнічаюць як дарослыя: яны не баяцца праяўляць самастойнасць, ім прадстаўляецца права выбару. Відавочна, што з’яўленне такіх краін – гэта адыход ад будзённасці, рэальнасці, у якой канфлікты – не па сілах дзяцей. Часам Краіна Цудоўнага ўвасоблена ў пэўным чароўным героі, які жыве ў рэальным свеце: Нулік (Ліпскі “Прыгоды Нуліка”), рапуха (А. Масла “Як пані Чаротная ў Палангу лятала”), Шубуршун (А. Калюкевіч “Прыгоды Шубуршуна”).

Сучасная літаратурная казка мае шэраг асаблівасцей, сярод якіх можна вылучыць наступныя: зварот да праблем сям’і, у прыватнасці амаль забароненай раней тэмы – разводу бацькоў; уплыў сучаснай камп’ютарызацыі; казка становіцца сродкам этнакультурнай ідэнтычнасці дзіцяці; мяняецца вобраз галоўных герояў. Аднак па-ранейшаму не мяняецца роля казкі ў дзіцячай літаратуры і яе значэнне ў выхаванні і развіцці дзяцей.

Спіс літаратуры

- 1 Масла, А. Таямніца пакінутай хаты : казкі / А. Масла. – Мн. : Мастацкая літаратура, 2005. – 110 с.
- 2 Лойтер, С. М. О жанровой специфике кумулятивной сказки // Проблемы изучения русского устного народного творчества: Республиканский сборник. Вып.6, М. : МОГПИ им. Н. К. Крупской, 1979. – С. 18–28.
- 3 Леонова, Т. Г. Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке: Поэтическая система жанра в историческом развитии / Т. Г. Леонова. – Томск, 1982. – 215 с.

УДК 821.161.3-31:81’253*М. Рудакоўскі

Н. Л. РУСЕЦКАЯ

(Люблінскі ўніверсітэт Марыі Складоўскай-Кюры (Польшча))

ПЕРАКЛАДЫ І СЦЭНІЧНЫЯ РЭАЛІЗАЦЫІ ТРЫЛОГІІ “МАРЫ” МІКАЛАЯ РУДКОЎСКАГА

Творчасць рускамоўнага драматурга Беларусі Мікалая Рудкоўскага слаба даследавана ў айчынным літаратуразнаўстве. Аўтар не мае на сённяшні дзень асобнага кніжнага выдання сваіх твораў, ягоныя п’есы друкаваліся ў розных зборніках і перыядычных выданнях на рускай, а таксама ў перакладах на беларускую і шэраг іншых моваў. П’есы М. Рудкоўскага ставіліся не толькі на сцэнах беларускіх тэатраў, але і ў іншых еўрапейскіх краінах. Сам аўтар аб’яднаў свае творы ў тэматычныя цыклы. На сённяшні дзень у творчасці М. Рудкоўскага вылучаны трылогіі мараў, вайны і кахання. Наш артыкул будзе прысвечаны разгляду твораў, якія ўвайшлі ў трылогію “мары”, іх перакладам і сцэнічнаму лёсу.

Рускамоўны драматург Беларусі Мікалай Рудкоўскі (нар. 1971 г.), вядомы і папулярны не толькі ў сябе на Радзіме, але і за яе межамі, не мае на сённяшні дзень асобнага кніжнага выдання сваіх твораў. Ягоныя тэксты друкаваліся ў розных зборніках і часопісах на рускай, а таксама ў перакладах на беларускую і шэраг іншых моваў. Першая публікацыя з’явілася яшчэ ў 1995 г. П’еса “Жанчыны Бергмана” ў перакладзе на беларускую мову была надрукавана ў зборніку “Беларуская драматургія” (Мінск : Навука і тэхніка). Такія п’есы як “Ана і Ананас”, “Усё, як вы жадалі”, “Дажыць да прэм’еры”, “Паляванне на клубніцы” друкаваліся на рускай мове ў розных нумарах расійскага літаратурнага часопіса “Современная драматургия”

(Москва). “Дажыць да прэм’еры” і “Вялікае перасяленне ўродаў” трапілі ў другі том анталогіі беларускай драматургіі, выдадзенай па-польску “Nowa dramaturgia białoruska” (Варшава, 2014). Беларуская версія п’есы “Ана і Ананас” друкавалася ў Беларусі двойчы: у зборніку “Сучасная польская і беларуская драматургія” (2008) і ў зборніку “З Куфара ўсяго многа” (2008) у перакладах на беларускую і англійскую мовы. У 2016 г. выйшла “Анталогія сучаснай беларускай драматургіі” (Мінск) на рускай мове, куды трапіла п’еса “Дажыць да прэм’еры”. Варта адзначыць, што менавіта гэты твор ўвайшоў таксама ў школьную праграму ў межах курсу па рускамоўнай літаратуры Беларусі. Асобна хацелася б звярнуць увагу на наяўнасць персанальнага сайту Мікалая Рудкоўскага, дзе можна знайсці кароткую біяграфію, усе арыгінальныя журналісцкія матэрыялы і драматургічныя творы ў розных аўтарскіх рэдакцыях, асобныя (на вялікі жаль, далёка не ўсе) пераклады, інтэрв’ю з аўтарам, інфармацыю пра публікацыі і пастаноўкі ягоных п’ес (айчынныя і замежныя), а таксама крытычныя і навуковыя артыкулы, прысвечаныя творчасці беларускага драматурга. Некаторыя творы М. Рудкоўскага ў перакладах на беларускую мову размешчаны на старонцы драматурга ў інтэрнэт-бібліятэцы “Камунікат”: гэта “Ана і Ананас”, “Дажыць да прэм’еры”, “Сляпая зорка” і “Усё, як вы жадалі (Інфляцыя пачуццяў)”.

Аўтар аб’ядноўвае свае творы ў тэматычныя цыклы: на сённяшні дзень мы маем трылогіі *мараў*, *вайны* і *кахання*. У размове з тэатральным крытыкам Таццянай Команавай драматург прызнаецца: “Гэта адбылося цалкам выпадкова. Я і не думаў пра драматургію. Проста аднойчы мае сябры, з якімі я вучыўся ў Беларускам універсітэце культуры, папрасілі мяне напісаць што-небудзь для нашага курса. Так з’явілася першая мая п’еса” [1]. Удакладнім, што гэта была “Сляпая зорка” (1993). Калі М. Рудкоўскі пісаў сваю другую п’есу – “Жанчыны Бергмана” (1993), ён ужо ўсведамляў, што ствараецца другая частка трылогіі пра мары, хаця трэцяя – “Бог щекотки” (“Бог казытак” – Н.Р.) – была напісана толькі ў 2010 г. Практычна тое самае адбывалася і з дзвюма наступнымі трылогіямі. Аўтар спрабаваў свае творчыя сілы ў новай для сябе тэме, разумеў, што адным творам яму не абысціся, і ствараў трыпціхі.

Такім чынам, у склад першай трылогіі – *мараў* – увайшлі п’есы “Сляпая зорка”, “Жанчыны Бергмана” і “Бог казытак”. У трылогію *вайны* аб’яднаны творы “Уварванне”, “Апошняе каханне Нарцыса” і “Дажыць да прэм’еры”, а трылогія *кахання* складаецца з тэкстаў “Ана і Ананас”, “Усё, як вы жадалі (Інфляцыя пачуццяў)” і “Паляванне на клубніцы”. Па-за размеркаванымі на сёння творами застаецца адна п’еса – “Вялікае перасяленне ўродаў” (2012). Магчыма, гэта пачатак новай аўтарскай трылогіі.

Мы паспрабуем больш падрабязна прасачыць перакладніцкі і сцэнічны лёс твораў, якія склалі трылогію *мараў*. Самая першая п’еса, з якой і пачалася драматургічная прыгода М. Рудкоўскага, першае сцэнічнае ўвасабленне мела адразу пасля напісання: яна была пастаўлена студэнтамі Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры. У 2007 г. аўтар, ён жа і рэжысёр, ажыццявіў пастаноўку “Сляпой зоркі” ў студэнцкім тэатры БДУ “На балконе”, а яшчэ праз год у межах дзейнасці Цэнтра беларускай драматургіі і рэжысуры пры Рэспубліканскім тэатры беларускай драматургіі быў рэалізаваны яшчэ адзін аўтарскі праект: пастаноўка, музычнае і мастацкае афармленне спектакля Мікалая Рудкоўскага. Менавіта тады твор упершыню прагучаў па-беларуску ў перакладзе Васіля Дранько-Майсюка.

У 2011 г. адбылася пастаноўка п’есы “Сляпая зорка” ў тэатры-лабараторыі “Oltre la Parola” (Канцо, Італія): аўтары перакладу на італьянскую мову Сімона Мічелеці (Simona Micheletti), Стэфана Піравана (Stefano Pivano) і Алена Вайцяшонак, якая выступіла таксама ў ролі рэжысёра спектакля.

На сайце драматурга змешчаны пераклад “Сляпой зоркі” на англійскую мову. На жаль, акрамя самога тэксту няма ніякіх інфармацый пра аўтара перакладу. Заўважым, што гэты факт дэманструе, наколькі нізкі статус мае на сёння асоба перкладчыка ў культурнай прасторы Беларусі. Няма ніякіх згадак і пра магчымыя пастаноўкі па-англійску, таму можна меркаваць, што спектакляў на англійскай мове пакуль яшчэ не існуе.

Апошняя па часе напісання п'еса “Бог казытак” была ўвасоблена ў перфарматыўнай чытцы маладым рэжысёрам Кацярынай Аверкавай ў Магілёўскім абласным драматычным тэатры ў 2010 г. ў рамках праекту “Чытанні: сучасная п'еса на малой сцэне тэатра”. Чытанне п'есы М. Рудкоўскага адбылося не толькі ў Магілёве, але і было прадстаўлена ў Мінску ў Цэнтры беларускай драматургіі падчас праведзенага там Тыдня беларускай драматургіі. Сама па сабе даволі рэдкая з'ява – “гастролі” чыткі – для Беларусі аказалася, здаецца, адзіным такім выпадкам да сённяшняга дня. П'еса яшчэ не перакладзена на беларускую мову, праект К. Аверкавай быў зроблены на падставе арыгінальнага тэксту. Паўнаўтаснага спектаклю твор пакуль не дачакаўся, але ў форме чыткі быў рэалізаваны таксама за межамі Беларусі, у Расіі: рэжысёрам Вольгай Макаравай ў Цэнтры У. Мейерхольда ў Маскве на X фестывалі *Premiera.txt* (2010) і рэжысёрам з Санкт-Пецярбургу Сямёнам Александроўскім на фестывалі “Драма. Новый код (ДНК)” ў Краснаярску (2011).

Найбольш з перакладамі і тэатральнымі пастаноўкамі пашанцавала “Жанчынам Бергмана”, чаму паспрыялі самыя розныя фактары. Не ў апошнюю чаргу – алузіі да творчасці вядомага ва ўсім свеце шведскага рэжысёра, сцэнарыста і пісьменніка Інгмара Бергмана. Заяўленая ў загаловку інтэртэкстуальнасць адразу звяртае на сябе ўвагу тэатральных дзеячаў, аматараў кіно і тэатру, робіць тэкст больш зразумелым для рэцыпіента безадносна яго нацыянальнай прыналежнасці.

Паводле “Жанчын Бергмана” на сённяшні дзень ажыццёўлена адна чытка і дзесяць спектакляў. Чытка пабачыла свет у 2007 г. ў Германіі, рэалізаваная руска-нямецкім тэатральным творцам Уладзіславам Гракоўскім яна была прадстаўлена групай *Stuttgarter Readers* на фестывалях *Internationales Theater* у Франкфурце і *Kommunales Kino* у Штутгарце.

Першы паўнаўтасны спектакль з'явіўся ў Беларусі ў перакладзе на беларускую мову, апошні (на сённяшні дзень) – у Польшчы, у польскім перакладзе. Прадставім тэатральная пастаноўкі “Жанчын Бергмана” ў геграфічна-храналагічным парадку

П'еса “Жанчыны Бергмана” былі напісаны, як ужо згадвалася, у 1993 годзе, а ў 1995 выйшла з друку ў перакладзе на беларускую мову Яўгена Міклашэўскага, але, як адзначала Т. Арлова, “у гэтай п'есе – складаная гісторыя. Яе пачалі рэпеціраваць адразу ў двух вядучых сталічных тэатрах – у Купалаўскім і Рускім. Нідзе не давялі да прэм'еры” [2]. Толькі ў 2001 годзе на другім фестывалі беларускай драматургіі твор Рудкоўскага атрымаў прыз крытыкі і адразу ж быў пастаўлены ў Рэспубліканскім тэатры беларускай драматургіі рэжысёрам Валерыем Анісенкам, тагачасным мастацкім кіраўніком.

Спектакль “Жанчыны Бергмана” больш як дзесяць гадоў знаходзіўся на афішы РТБД, удзельнічаў у шматлікіх міжнародных тэатральных фестывалях, атрымліваў розныя прызы і ўзнагароды. У 2011 г. ў тым самым тэатры адбылася чаговая прэм'ера паводле Рудкоўскага (“Інфляцыя пачуццяў”). Тацяна Команавя ў сваёй рэцэнзіі на новы спектакль прыгадала на самым пачатку, што “ў свой час п'еса “Жанчыны Бергмана” Мікалая Рудкоўскага зрабілася для Рэспубліканскага тэатра беларускай драматургіі своеасаблівым талісманам, яна прынесла калектыву не адзін дзясятка прызоў і ўзнагарод самых розных тэатральных фестывалёў, дагэтуль не сыходзіць з падмосткаў РТБД, стала збіраючы глядацкую аўдыторыю” [3]. На жаль, нам не ўдалося налічыць і аднаго дзясятка, але спектакль, сапраўды, наведваў значную колькасць тэатральных імпрэз не толькі ў Еўропе, атрымліваючы прызы і адзначэнні. Ніжэй пададзены пералік фестывалёў з указаннем месца і году правядзення, а таксама пададзена інфармацыя адносна ўзнагародаў, якія былі атрыманы спектаклем ці выканаўцамі асобных роляў: Славянскія тэатральныя сустрэчы (Бранск, Расія, 2002, Мархель – лепшая жаночая роля, Сідаркевіч – спецыяльны прыз журы), IX міжнародны тэатральны фестываль (Сібіў, Румынія, 2002), XIV Міжнародны фестываль эксперыментальных тэатраў (Каір, Егіпет, 2003), Міжнародны тэатральны форум “Залаты Віцязь” (Масква, Расія, 2003, Мархель – лепшая жаночая роля), Міжнародны тэатральны фестываль ім. А. Вампілава (Іркуцк, Расія, 2005), “Суседзі” (2007) – люблінскі фестываль тэатраў Цэнтральнай Еўропы (Польшча), “Панарама” (Мінск, 2007), “Мельпамена Таўры” (Херсон, Украіна, 2008 – гран-пры),

“Чэхаўскія тэатральныя сезоны ў Ялце” (2008, Мархель – лепшая жаночая роля ў сучаснай п’есе). Заўважым, што ні руская мова напісання твора, ні прызы, атрыманыя на расійскіх фестывалях не спрычыніліся да папулярызатыі п’есы Рудкоўскага і не паспрыялі яе з’яўленню на вядучых тэатральных сцэнах Расіі.

Звернемся цяпер да рэцэпцыі спектакля на радзіме М. Рудкоўскага. Беларускія крытыкі і гледачы з самага пачатку вельмі добра прынялі спектакль Валерыя Анісенкі, што забяспечыла пастаноўцы і доўгае сцэнічнае жыццё, і тое, што рэцэнзіі, водгукі і артыкулы пра “Жанчын Бергмана” таксама дастаткова доўга з’яўляліся ў прэсе. Айчыннымі крытыкамі адзначалася ў першую чаргу роля спявачкі Інгрыд, якая страціла голас, у выкананні Таццяны Мархель: “Играет она молча. И как играет! Хотя все знают, как Мархель замечательно исполняет народные песни, очевиден факт, что она и без помощи голоса профессионал-виртуоз,” [4] – пісала ў сваёй рэцэнзіі Анна Шадрына адразу пасля выхаду спектакля ў 2001 г. Сама акторка расказвала пра працу над сваёй складанай роляй: “У спектаклі «Жанчыны Бергмана» побач са мной іграе маладая прыгожая актрыса. У яе вялікія маналогі, а я маўчу. Я думала: ну хто ж будзе на мяне глядзець? Валерый Данілавіч увесь час гаварыў мне: ты павінна быць шчырай сама з сабой, увесь час усведамляць, пра што ты думаеш. Гэта сапраўды так. Я пабудавала свой унутраны маналог, заўсёды сачу за гэтым, і спектакль атрымліваецца. Маўчаць можна пра многае. Некаторыя нават кажуць, што я маўчу па-беларуску, што і ў гэтым вобразе ёсць рысы беларускай жанчыны. Але, мне здаецца, тут увасоблены агульначалавечыя каштоўнасці і праблемы, паказаны выхад для вырашэння гэтых праблем – вера і любоў, надзея, якая дапамагла Інгрыд і зможа дапамагчы іншым самотным” [5].

Праз дзевяць гадоў ад часу прэм’еры, калі ў 2010 г. “Жанчыны Бергмана” РТБД былі намінаваныя на Дзяржаўную прэмію, якую, на жаль, так і не атрымалі, з’явіўся артыкул Таццяны Арловай, у якім аўтарка сцвярджала, што “спектакль “Жанчыны Бергмана” як, зрэшты, і ўсялякую псіхалагічную гульню, можна неаднаразова глядзець і знаходзіць новыя думкі і зведваць новыя пачуцці. У такіх творах не бывае назаўсёды завучанага. Гэта гульня – імправізацыя з магутнай энергетыкай” [2].

У Нацыянальным акадэмічным тэатры ім. Я. Коласа ў Віцебску “Жанчыны Бергмана” паставіў Юры Лізенгевіч толькі ў 2008 годзе. У тым самым годзе у тэатры БДУ “На балконе” пастаноўку п’есы ажыццявіў сам аўтар, спектакль быў адзначаны на Міжнародным фестывалі студэнцкіх тэатраў “Тэатральны куфар 2008” за лепшае інавацыйнае рашэнне і лепшую жаночую ролю (Святлана Латышава).

У 2010 г. кіраўнік Гарадскога тэатру г. Валка (Латвія), рэжысёр Айварс Ішкеліс ажыццявіў пастаноўку п’есы М. Рудкоўскага “Жанчыны Бергмана” на латышскай мове.

Праз год чарговая прэм’ера паводле твору беларускага драматурга, гэтым разам па-украінску, адбылася на сцэне тэатру “Від ліхтаря” (Роўна, Украіна) у рэжысуры Васіля Гізуна.

У 2013 г. быў рэалізаваны наступны міжнародны тэатральны праект: на сцэне Загрэбскага маладзёжнага тэатру (Харватыя) пастаноўку “Жанчын Бергмана” ажыццявіў французскі рэжысёр Жан Клод Беруці, ён жа вывеў спектакль і на французскую сцэну Theatre des Salins у горадзе Марціг. Варта адзначыць, што на сайце М. Рудкоўскага адсутнічаюць як самі пераклады, так і прозвішчы перакладчыкаў на латышскую, украінскую, харвацкую і французскую мовы.

Тым не менш, шчаслівая, хоць і “складаная гісторыя” п’есы М. Рудкоўскага працягваецца. У сакавіку 2016 г. адбылася польская прэм’ера паводле твору беларускага аўтара ў Тэатры Разрыўкі ў Хожаве (Teatr Rozrywki w Chorzwowie). Рэжысёр Дарыюш Язерскі рэалізаваў цікавы тэатральны праект “Жанчыны Бергмана”, які складаецца з дзвюх частак: першая – “Персона” паводле п’есы Мікалая Рудкоўскага, другая – “Пасля рэпетыцыі” паводле Інгмара Бергмана. Пераклад тэксту М. Рудкоўскага зроблены рэжысёрам спектакля: „Sam tłumaczyłem tekst. Pokochałem go od pierwszych linijek i nie chciałem, aby ktoś mi go

zepsuł,” [6] – прызнаваўся напярэдадні прэм’еры Д. Язерскі ў інтэрвію Марце Адзёмэк для “Газеты Выборчай у Катавіцах”.

З’явіліся і першыя водгукі на хожаўскую пастаноўку. Ніжэй прыведзена некалькі цытат.

Пётр Ачкоўскі, дырэктар Бахаўскага фестывалю ў Глівіцах: “Spektakl piękny i poruszający. Dawno już tak głęboko i namacalnie nie przeżyłem pełni znaczenia tych dwóch słów na teatralnej widowni. Piękne i poruszające było wszystko: począwszy od słowa (w znakomitym, pełnym dramaturgicznego wycucia tłumaczeniu), przez szczerość emocji w kreacjach aktorskich głównych bohaterów aż po wzruszającą ascezę wszystkich elementów inscenizacji i budowania samej formy. Wreszcie zaskakujący finał, inspirujący widzów do głębokiej refleksji nad tym czego w życiu wszyscy naprawdę pragniemy i dlatego tak często sami nawzajem sprawiamy sobie ból” [7].

Тэатральны крытык Магдалена Тарноўска: “Powstał spektakl formalnie nawiązujący do tradycji teatru, tematycznie odsyłający do filmu uznawanego za jedno z największych dzieł historii kina. Wyzwanie dla twórców i widzów. Sam Bergman po *Personie* pisał: „[...] w poczuciu wolności dotknąłem bezsłownych tajemnic, które jedynie kino potrafi unieść” (*Obrazy*, tłum. T. Szczepański, Warszawa 1993, s. 65). Kiedyś byłam pewna, że mistrz się nie mylił. Po premierze chorzowskiego spektaklu przy wyrażeniu „jedynie kino” stawiam znak zapytania” [8].

Тут варта згадаць, што польскія гледачы і крытыкі ўпершыню мелі магчымасць пазнаёміцца з “Жанчынамі Бергмана” ў выкананні РТБД на фестывалі “Суседзі” ў Любліне ў 2007 г. (адмыслова для фестывалю спектакль В. Анісенкі быў перакладзены на польскую мову аўтарам гэтага артыкула). Выказванні крытыкаў пра беларускую пастаноўку, якія тады з’явіліся ў прэсе, былі неадназначныя. Малады люблінскі тэатролаг Гжэгаж Кандрасюк пісаў у сваім артыкуле пра тое, як цяжка любіць тэатр суседзяў з-за ўсходняй мяжы: “Są to często widowiska jakby z innego świata, stające w poprzek naszym oczekiwaniom i estetycznym przyzwyczajeniom, do szpiku kości przesiąknięte drażniącym “postaniślawskim” warsztatem aktorskim, nasączone nieczytelnymi dla polskiej widowni smaczkami i impregnowane na próby interpretacji. Tym razem wystąpiły w tej kategorii: przetłumaczony na uliczną plastykę Czechow (“Wiśniowy sad” Lwowskiego Teatru Voskresinnia) i białoruska wariacja na tematy bergmanowskie (“Kobiety Bergmana” Mikołaja Rudkowskiego w reżyserii Walerego Ansinienki z Teatru Dramatu Białoruskiego)” [9]. Іншы люблінскі крытык, Гжэгаж Юзэфчук, падводзячы вынікі міжнароднага тэатрыльнага фестывалю “Суседзі”, пісаў у “Газеце выборчай”, што былі на фестывалі ролі, якія надоўга застануцца ў памяці гледачоў, хоць яны і не атрымалі афіцыйнага прызнання ў выглядзе ўзнагарод журы, у якасці прыкладу аўтар згадваў ролю Інгрыд у выкананні Таццяны Мархель [10].

Развагі польскіх тэатральных крытыкаў адносна беларускай і польскай пастановак “Жанчын Бергмана” М. Рудкоўскага прымушаюць задумацца над пытаннем: што перашкодзіла ім захапіцца беларускай пастаноўкай? Адною з гіпотэз можа быць меркаванне пра тое, што беларуская драматургія ў сваім развіцці апярэджвае тэатральнае мастацтва. Але гэта тэма для асобнага тэатразнаўчага даследавання.

Спіс літаратуры

1 Команав, Т. Драматург для хуткасных рытмаў, // Культура. № 10 (776) 10.03.2007 – 16.03.2007, <http://kimpres.by/index.phtml?page=2&id=340> (дата доступу 12.09.2016).

2 Арлова, Т. Сарвецца цішыня на крык... // ЛіМ. <http://www.main.lim.by/?p=271> (дата доступу 12.09.2016).

3 Команав, Т. Вяршкі і карэньчыкі, // Культура. № 12 (321) 01.12.2009–31.12.2009, <http://www.kimpres.by/index.phtml?page=2&DomainName=mast&id=433> (дата доступу 12.09.2016).

4 Шадріна, А. Песнь в двух актах, // Беларусь сегодня. 23.10.2001. <http://www.sb.by/panorama/article/pesn-v-dvukh-aktakh.html> (дата доступу 12.09.2016).

5 Гамзовіч, Р. Знакамітая Таццяна Мархель нават маўчыць па-беларуску, // http://belactors.info/actors/1_r/marhel_pressa10.html (дата доступу 12.09.2016).

6 Odziomek M., Dwa razy premierowe "Kobiety Bergmana", // Gazeta Wyborcza – Katowice, nr 59 dodatek – Co Jest Grane, 11.03.2016, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/219093,druk.html> (дата доступу 12.09.2016).

7 <https://plus.google.com/+LenaKowalska88/posts/D6aVr9QHPaq> (дата доступу 12.09.2016).

8 Tarnowska, M. Znaki zapytania. <http://teatralny.pl/recenzje/znaki-zapytania,1482.html> (дата доступу 12.09.2016).

9 Kondrasiuk, G. Kobiecość, teatr i znak zapytania. // Akcent 4, 10.01.2008, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/kobiecosc-teatr-i-znak-zapytania.html> (дата доступу 12.09.2016).

10 Józefczuk, G. Teatralne perły Sasiadów rozdane. // Gazeta Wyborcza – Lublin. 19.06.2007. <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/teatralne-perly-sasiadow-rozdane.html> (дата доступу 12.09.2016).

УДК 821.161.2“19”

I. В. СМАГЛІЙ

(м. Дніпро, Український державний хіміко-технологічний університет)

ОСОБЛИВОСТІ ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ В ПОЕЗІЇ СВІТЛАНИ ЙОВЕНКО

Творческий путь Светланы Йовенко охватывает период от 60-х годов XX столетия и по сегодняшний день. Несмотря на отдельные работы (Ю. Покальчук, Е. Присовский, Л. Скирда, Л. Кулакевич), концептуального исследования ее творчества и проблемы авторского сознания в частности проведено не было. В связи с этим рассмотрение вопроса сознания автора, форм и сфер его воплощения в стихах поэтессы требует детального рассмотрения. Целью данной статьи является систематизированный анализ стихов С. Йовенко с акцентом на таких формах сознания автора, как лирический герой и художественный мир. В работе также обозначены концепты рефлексии героя (любовь, смерть, свобода, одиночество, страх, боль), зафиксированы координаты, в рамках которых функционирует герой.

Осмислення категорії авторської свідомості дослідниками, започатковане М. Бахтіним, доповнюється і розширюється дотепер. Більшість досліджень цього питання спрямовані на конкретні форми вираження (суб'єктно-об'єктні відносини, жанр, композиційно-структурні елементи, художні засоби тощо), притаманні твору, автору чи низці авторів, які генерують літературний напрям. К. Фролова дає універсальне визначення авторській свідомості: "Все, що є у творі – це засіб вираження авторської свідомості, авторського ставлення до дійсності. Автор в усьому – і в тому, як побудовано твір, і в тому, як говорить письменник, якого характеру авторські ремарки, які деталі підкреслено в зовнішності персонажа, і в навколишній обстановці, у пейзажі і ліричних відступах, у виборі синоніму і побудові фрази – скрізь автор" [6, с. 53].

Звертаючись безпосередньо до поезії С. Йовенко, можна визначити основні аспекти свідомості, проаналізовані дослідниками її творчості Ю. Покальчуком, Л. Скирдою, Г. Гордасевич, О. Шарварком, Л. Федорівською, Є. Прісовським, Л. Кулакевич. Не виділяючи окремо проблему авторської свідомості, вони зупиняються на її ознаках: стан ліричного героя, емоційна тональність творів, біографізм. Зважаючи на тенденції трактування авторської свідомості в літературознавстві, визначаємо її як усеохопну літературознавчу категорію, створену певним психологічним емоційно-інтелектуальним станом біографічного автора, який модифікується в художнього. Відбиваючи реалії довкілля, свідомість виражається через суб'єктні і позасуб'єктні форми.

Домінантними формами вираження авторської свідомості у поезії С. Йовенко є ліричний герой і поетичний світ. Образ ліричного героя в поезії С. Йовенко структурується за допомогою деталей – зовнішнього опису, дій, а також у зображенні вираження почуттів, психологічних станів. Ці стани розгортаються від індивідуального до загального, постаючи як міти невідокремленого від соціуму ліричного героя. Досліджуючи художню свідомість,

Л. Тарнашинська визначає низку філософських антропологем, серед яких пам'ять, совість, катарсис, свобода тощо, які, на її думку, "визначають наскрізну систему кодів, із допомогою яких шістдесятники доносили до суспільства своє бачення національної картини світу" [5, с. 127]. Йдучи за дослідницею, можна визначити наступні антропологеми, крізь призму яких втілено авторську свідомість Світлани Йовенко: любов, свобода, самотність, страх, біль, смерть.

Поняття життя і любові у творчості С. Йовенко часто є тотожними. Лексеми "любов" і "смерть" є текстуальними антонімами в образній системі поезій її книги "Любов і Смерть", а також окремих поезій її попередніх збірок. Опозиція любов – смерть зорієнтовує на опозицію життя – смерть, оскільки в художньому вимірі творів поетеси образи любові і життя є тотожними. Концепт смерті в поезії С. Йовенко є полісемантичним і може трактуватися традиційно як припинення існування, зупинка, трансформація почуття, зокрема почуття кохання. Відповідно мініконцептами смерті постають кінець кохання і смерть як онтологічний фінал людського життя. Об'єднуючись у систему, вони формують світовідчуття ліричного «я» в межах опозиції любов – смерть. Її винятковість визначається особистісністю ліричного суб'єкта: "І це була – Любов. / Була, як Смерть, – одна" [4, с. 269]. Любов у циклі "Любов і Смерть" однойменної збірки вивищується над людським існуванням, скінченність людського життя контрастує з нескінченністю любові: "Усе минуше. Спадкоємна в світі / одна лиш біографія – / любові" [4, с. 428].

Концепт смерті в опозиції любов – смерть розкривається, як було зазначено, як втрата кохання. Кінець кохання як одна із форм смерті репрезентується в сюжеті драматичної новели "Ніч Галатеї". С. Йовенко реалізує в ній тему кохання між творцем і творінням, своєрідно інтерпретуючи античний образ Галатеї, в якому закодовано образ жінки, пробудженої до життя своїм коханням чоловіка-творця. У новелі протиставляється м'якість, окриленість жіночих почуттів байдужості чоловіка. Екзальтована у своєму коханні, Галатея змінює свою фізичну природу: із холодного твердого каменю постає жіноче тіло, щоб зрештою повернутись у камінь. Емотивне коло спокій – кохання – спокій притаманне більшості героїнь С. Йовенко, які повертаються до вихідного стану, очищаючись завдяки почуттю кохання. Як і для Галатеї, почуття кохання для них є лише миттю, сплеском, різким і яскравим. Воно вивищує героїню, але для героя воно стає неподоланим бар'єром. У такому контексті розгорнуто зображення стосунків Мавки і Лукаша у "Лісовій пісні" Лесі Українки, Марусі і Грицька у драматичній поемі "Маруся Чурай" Ліни Костенко. У "Ночі Галатеї" С. Йовенко Галатея, звертаючись до коханого, зауважує: "Якби підняти ти хотів / над плинність днів, / над тлінність тіл – / всезмінні шати тіла..." [3, с. 475]. Подібно до Мавки, яка переходить у природну стихію, Марусі, образ якої перенесено в пісню, Галатея С. Йовенко стає безсмертною, обравши форму каменю.

Поетичне осмислення свободи у творчості С. Йовенко відзначається виразною емоційністю. Загалом її поезія засвідчує еволюцію концепції жінки-митця, що розвивалася від зображення зовнішнього рівня конфлікту побуту і творчості (творчість і щоденна робота) у перших збірках до глибоко інтимізованого конфлікту свідомості ліричної героїні – в останніх. Важливим аспектом цієї концепції є проблематика свободи героїні від хатніх обов'язків, понаднормової роботи на користь особистісного, духовного розвитку. У свідомості героїні вірша "Начерки дожовтневих портретів мисткинь України" як синонім свободи прочитується образ слова. Відповідно образ мовчання постає як втілення неволі. С. Йовенко моделює шлях людини, яка, починаючи як "єство німе", еволюціонує до рівня справжньої особистості, громадянина. При цьому слово оприявнюється як активна дія людини, яка виборює свободу: "Звільнялось із пут єство німе – / талант як вчинок, слово, що є дія, / палахкотить у полум'ї знамен" [4, с. 34]. Образ знамен підкреслює громадянську, суспільну позицію ліричного суб'єкта, є символом об'єднання, знака згуртовування однодумців.

Образно-асоціативний зв'язок мотивів свободи і самотності поетично репрезентовано у віршах “Не дай мені тебе забути”, “Заосеніє... Смеркне на душі”. Героїню першої поезії втрата волі, як і мови, не так жахає, як свобода і самотність. Ситуативно складність відмови від волі підкреслено оксиморонними означеннями “щасливий плач”, “живлющий біль” [4, с. 582]. Вірш побудований як звернення-прохання до коханого чоловіка, кожна строфа в ньому починається з “не”, ця анафора підсилює пафос прохання “не дати”, “не допустити” “не відпустити”. Таким чином авторка, дотримуючись однотипності конструкції вірша, виділяє останню строфу як риторичний підсумок, у якому в активній позиції самохарактеристика героїні: “напівпритомна при тобі”, тобто не вільна, не незалежна. Аналогічний мотив розгорнуто і в поезії “Заосеніє... Смеркне на душі”. Рефлексії емоційного стану героїні дотичні до пори року, але до їх системи включено також сум від самотності: “Це просто думки глибина осіння – / у самоті не гріх їй потужить” [4, с. 548].

Авторська свідомість у віршах С. Йовенко реалізується через мотиви страху, украплення елементів, близьких до сюрреалістичних. Її поезіям притаманні вияв тонкої рефлексії, ідейно-емоційна тональність, що властива автору-жінці, звернення до навколишнього світу з метою порозуміння з ним, інтравертність, самоаналіз. Ці якості простежують і у вираженні емоційного стану ліричного “я”, зокрема і почуття страху. Формою вираження фрустраційного стану героїні в поезії С. Йовенко часто є сон (“...Поважно котить срібний катафалк”, “На Татарці, на Пріорці, на Глибочиці”, “Ліричний відступ для художника”), що із психоаналітичної точки зору є показником найглибших психічних переживань. У віршах поетеси сни нерідко межують із візіями, як у зображенні містичного таланту М. Врубеля у вірші “Ліричний відступ для художника”: “Оглянусь я – і затремтить перо: / Врубель у Києві! / Ще молодість, сум'яття видив, снів...” [4, с. 160]. Сновидіння і візії тут пов'язані з іншими образами (жінка, Ангел, художник), героїня переживає почуття у притомному, хоча й часто загостреному, емоційному стані.

Деприваційний стан художнього автора поряд зі станом страху репрезентується як біль. Концепт болю в поезії С. Йовенко активізовано в художній реалізації страху. Експлікація страху через біль в її ліриці підкреслена й назвами поезій (“Біль і Мужність”, “Страх болю”), виділенням своєрідної діади біль – страх. Діада зумовлена природною рефлексивністю ліричної героїні, в її вимірі простежується як фізичний, так і душевний біль. Філософський рівень осмислення співвіднесення долі поета і відчуття болю витворюється їх взаємозалежністю і нерозривністю. Мотив метафізичного тягаря болю розгорнуто в багатьох поезіях, де йдеться про концепцію поета, митця (“– Ви любите поезію?”). Поезія у свідомості ліричної героїні є фатальним тягарем, роком, хворобою, натхнення вона порівнює з приступами божевілля. Персоніфікований образ поезії як самостійної істоти з власним характером є домінантою в репрезентації стану ліричного “я”, що це усвідомлює, але не може контролювати її: “та от озветься знову, / усе назве по імені за мить, / спустошить, / приголомшить / і – болить...” [4, с. 46]. Алітерація в парі “ліплю – люблю”, в розповіді героїні про її ставлення до поезії, пом'якшує загальний різкий тон (повтор літери “л” і семантика вжитих слів). Формується загальна картина боротьби між любов'ю до поезії і болем, яка виникає у свідомості героїні.

Типи героїв у творчості С. Йовенко репрезентують одну із яскраво виражених форм авторської свідомості. Попри їх різноманітність у віршах поетеси, можна виділити міфологічних героїв (Прометей, Евридика, Нарцис), історичних осіб (В. Стус, Т. Шевченко, В. Стефаник, Жанна д'Арк, Г. Світлична), безіменних (художник, маргінал, продавець поезії, лікар, чоловік-споживач). Герою як осередку творення протиставлено безіменного антигероя – руйнівника і спотворювача цінностей.

Герої із “жіночим обличчям”, найбільш наближені до ліричного “я” поетеси за світовідчуттям, емоційною палітрою, відтворені в образах жінки, княгині, відьми тощо. У колі ліричних образів поетеси важливим є саме жіночий у всіх його іпостасях (дитина,

дівчина, жінка, літня жінка). В архетипному збірному образі Жінки поєднується, з одного боку, жіночість автопсихологічного “я” поезій С. Йовенко, з іншого – він є рольовим завдяки універсальності і завершеності. Імператив образу “Великої Матері” (Е. Нойманн) протиставляється патріархальному началу як “відсвіт жінки на істоту дику, / руйнівну, войовничу й незалежну” [2, с. 90]. Функціональні риси образу Жінки охоплюють усі сфери людського життя: мистецтво як сферу творення, війну як сферу руйнування; вона відсилає “На смерть” і водночас дарує життя. Змістовий зсув цього завершеного образу в бік літоти відбувається в поезії “Жінко, завжди маленька”. На відміну від рольової героїні попередньої поезії, образ цієї жінки уособлює підкорення патріархальному світу, вона беззахисна перед багатьма його проявами: словом, “пліткою й жалом намови”, заздрістю, грубістю, залежна від чоловіка. Єдине, в чому вона повною мірою реалізує себе – це любов і домашній затишок. Агресія і виклик як спосіб утвердження у жорстокому світі є атрибутами героїні поезії С. Йовенко “Відьма”, яку світ не приймає. Характеристика образу відьми витримана в одному логічному ключі, утверджуючи магичні здібності і нестримну вдачу героїні. Фінальні рядки монологу рольової героїні засвідчує не лише її силу, але й слабкість: “Відчайдушна ж я, мов буря ж я, але... / регочуся ж, як скажена... / хто ж це / плаче?!” [1, с. 221].

Прикметним для творів С. Йовенко є діалог “чоловічого” і “жіночого” голосів, кожен із яких реалізує свою типологічну проекцію. Складний рух авторської думки знаходить свій вияв у поезіях, де наявна взаємна характеристика героїв, конфлікт у межах поетики (“Дисонанс”, “Фрази”, “Етюди для чоловічого та жіночого голосу”). Найчастіше такі твори постають як діалектика свідомості чоловіка і жінки з відсутністю голосу автора. Таким є вірш “Фрази” С. Йовенко, який містить два рівні репрезентації ліричних героїв – мовний і мисленнєвий. Емоційна напруга передається через невідповідність стриманого діалогу і швидкого асоціативного мислення чоловіка і жінки. Дві частини вірша “Етюди для чоловічого та жіночого голосу” фіксують свідомість чоловіка і жінки. Діалог у творі є умовним, бо будується на рефлексіях героїв. У чоловічому “голосі” це думки про “божевілля” героїні і його небажання стосунків, у “жіночому”, нервовість якого підкреслена окличними знаками, – здогадки про ці справжні почуття.

Культурно-духовний контекст у пізнанні світу ліричним суб’єктом, оприявлений у ліричних творах С. Йовенко, розгортається як квест героїні закордонними країнами, уявні мандри в часі і пошук консонансу в мистецтві. Літературно-естетичні погляди художнього автора у зверненні до духовності представлені культурою, релігією, інтелектом. Культурологічний вимір поезії С. Йовенко пов’язаний з її відтворенням мистецьких кодів (культури різних країн і мистецтва у вузькому розумінні). Культура закордонних країн відтворюється в парадигмі авторського світобачення через ментальність, звичаї, форми втілення краси (архітектура, скульптура). Синкретичність образної системи оприявнюється і у зверненні С. Йовенко до теми образотворчого мистецтва, архітектури, музики, хореографії. Таким чином авторська свідомість набуває форми репрезентації об’єктивного світу, пропущеного крізь призму світовідчуття героїні. Синкретичність образної системи оприявнюється і у зверненні С. Йовенко до теми образотворчого мистецтва. Яскраві зорові образи, гра з кольором і тоном у зображенні живописно-пластичних картин споріднюють її творчість із творами Г. Сковороди, Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, О. Кобилянської, П. Тичини, неокласиків, шістдесятників, які, скористаючись словами Л. Генералюк, сказаними про поезію Т. Шевченка, визначали “шляхи міжвидового синтезу” [1, с. 3]. У поезії С. Йовенко простежується скорельованість на роботи Леонардо да Вінчі, Михайла Врубелья, Ольги Кравченко, Івана Марчука, Рафаеля Багаутдінова. Постає художника в її віршах позиціонується як одухотворена, відкрита для візій і снів, подекуди трансцендентна. Герой-художник у її поезії вивищується до постаті Бога, його образ постає як образ Бога, що зумовлюється тезою: талант зупиняє час на картинах, його здатність “обнять ураз” творчо сугестований світ. Образ картини як утілення застиглої хронотопу, наснаженого духовно,

тракується як порятунок для героїні від “буденно-звичного часу” (“Мадонна Літта” Леонардо да Вінчі”). Поетеса використовує деталі емоційно-естетичного навантаження, що досягається через уяву суб’єкта (“хмарка гожа і легка”, мить “умиротворення і чистоти”, “М’якого світла золоту печаль, / добра і ласки лагідну співучасть”, “видиво”, “Нездійснене і найсвятіше” [4, с. 48–49]). У поезії передається не зорове враження ліричної героїні, а її чуттєве, імпресивне сприйняття “я”; неточність, абстрактність образів, внаслідок чого підсилюються настроєві константи вірша.

Отже, авторська свідомість у поезії Світлани Йовенко, виражена за допомогою суб’єктних і позасуб’єктних форм, оприявнюється в як ліричний герой і поетичний світ. Рефлексії ліричного “я” подано через образи любові, смерті, свободи, самотності, страху, болю. Серед типів героїв виділяються міфологічні, історичні, безіменні, героїні-жінки. Суб’єктно-об’єктні координати, у межах яких функціонує герой у стосунках зі світом, репрезентуються через культурно-духовний контекст.

Список літератури

- 1 Генералюк, Л. Код образотворчого мистецтва у слові Шевченка: колористика / Л. Генералюк // Слово і Час. – 2013. – № 2. – С. 3–13.
- 2 Йовенко, С. Міст через осінь / С. Йовенко. – К. : Дніпро, 1981. – 247 с.
- 3 Йовенко, С. Безсмертя ластівки : поезії / С. Йовенко. – К. : Дніпро, 1989. – 487 с.
- 4 Йовенко, С. Любов і Смерть : лірика / С. Йовенко. – К. : Ярославів Вал, 2010. – 720 с. Радянський письменник, 1989. – 246 с.
- 5 Тарнашинська, Л. Сюжет Доби : дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття / Л. Тарнашинська. – К. : Академперіодика, 2013. – 678 с.
- 6 Фролова, К. Аналіз художнього твору / К. Фролова. – К. : Рад. школа, 1975. – 174 с.

УДК 821.161.3’06-1*А. Сыс

С. Б. ЦЫБАКОВА

(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

СЮЖЭТ АБ АБЛУДНЫМ СЫНЕ Ў ТВОРЧАСЦІ А. СЫСА

У артыкуле выяўляюцца ідэйна-мастацкія асаблівасці ўвасаблення архетыпічнага сюжэта аб аблудным сыне ў творчасці А. Сыса. Вершы “Сон”, “Блудны сын” і “На твары шчацінне, як пожня жытнёвая...” паэта разглядаюцца ў якасці твораў, дзе дадзены сюжэт рэалізаваны ў адпаведнасці з аўтарскім атаясамліваннем з універсальным транскультурным тыпам, у выніку чаго робіцца вывад аб перавазе “дыянісійскага пачатку” (Ф. Ніцшэ) сутнасці А. Сыса-паэта, які абумовіў разыходжанне гісторыі лірычнага героя яго твораў з развязкай сюжэта аб аблудным сыне ў біблейскай прыпавесці.

У паэтычнай спадчыне А. Сыса верш “Блудны сын” з’яўляецца яскравым і выразным мастацкім аўтапартрэтам, у якім праз атаясамліванне з вядомым універсальным вобразам, передана ўнутраная драма і дысгармонія лірычнага героя-пакутніка, уласцівыя яму супрацьлеглыя пачуцці: трывога, разгубленасць, самота і адначасова мары аб новым жыцці і душэўным ачышчэнні.

Усведамленне сябе аблудным сынам, у якога “ў сэрцы, як нож, – жарства, / а ў зрэчках – бацькоў вярста” [1, с. 24], выказана ў вершы “Сон”. Лірычны герой, адзінокі і непрыкаяны, “недзе ў тлумным Мінску” [1, с. 24] падчас бяссоніцы бачыць у сваіх мроях маці і бацьку, родную хату, мілыя яго сэрцу рэчы: драўляныя цацкі, лато, стары лемантар, якія набываюць

у вершы ролю атрыбутаў-сімвалаў маленства, страчанай душэўнай і фізічнай чысціні. Нявіннасць і безабароннасць, уласцівыя дзіцяці, увасоблены ў вобразе сумнага хлопчыка, створанага паэтам у вершы “Хворы хлопчык з цацкай”:

Хворы хлопчык з цацкай лёд на шыбе ліжа,
да шчакі прымерзла сіняя сляза.
Гэткі ціхі хлопчык, гэткі хлопчык рыжы,
быццам я ці брат мой дваццаць год назад.

Чаму хмурны, хлопчык? Чаму сумны, хлопчык?
Рана табе думу асвятляць слязой.
Адвядзі на цацку, калі ласка, вочы –
лёд расце на шыбе, востры, як лязо [1, с. 14].

Вобраз маленства ў якасці аўтарскага ўвасаблення міфалагемы страчанага раю на імпліцытным узроўні прасочваецца ў вершы “Блудны сын”, якое варта лічыць у творчасці А. Сыса адным з праграмных. Аўтар верша перадаў жаданне лірычнага героя стаць маленькім, адчуваць мацярынскую любоў і пяшчоту. Лірычны герой-блудны сын звяртаецца да матулі з просьбай:

Мама,
вышый мяне на падушцы сваёй²²,
памякчэюць грачыныя пер’і,
я прыснюся табе – еду зноўку дамоў,
да зямлі адтуліўшы бязвер’е [1, с. 94].

Першы і другі радкі прыведзенага вышэй фрагмента твора прадстаўляюць сабой цытату з верша Ф. Г. Лоркі “Глупая песня”, які з’яўляецца часткай цыкла “Песни для детей” з кнігі іспанскага паэта “Песни”. Чужое слова, уключае А. Сысам у мастацкую тканіну свайго верша, становіцца арганічным кампанентам яго кантэксту, садзейнічае нараджэнню новага, больш складанага і глыбокага метафарычнага сэнсу. У “Глупой песне” Ф. Г. Лоркі хлопчык-сын, які звяртаецца да маці, чуе наступны адказ:

Сейчас.
Это будет намного теплей [2, с. 138].

Радок з верша “Блудны сын” – “памякчэюць грачыныя пер’і” [1, с. 94], дзе ўлоўліваецца адгалосак слоў хлопчыка з “Глупой песні”, пераасэнсаваны А. Сысам у адпаведнасці са сваімі патаемнымі жаданнямі і пачуццямі. У адносінах да маці лірычны герой выказвае сыноўнюю пяшчоту і любоў, і менавіта дзякуючы гэтым пачуццям, у яго сэрцы ажывае страчаная вера, надзея на духоўнае ачышчэнне. Паэт нібыта жадае змяніць ход часу, вярнуцца ў маленства, таму і мае для яго асаблівую прыцягальнасць верш Ф. Г. Лоркі, дыялог герояў якога, магчыма, нагадвае А. Сысу размовы са сваёй маці, калі ён быў ва ўзросце хлопчыка з “Глупой песні”.

Вышыты на падушцы партрэт, аб якім марыць лірычны герой, набывае для яго магічную ролю, паколькі пры дапамозе двайніка, створанага рукамі матулі, сын верыць у наладжванне незалежнай ад абставін, непарушнай пазачасовай душэўнай сувязі з маці праз сон. Мікравобразы падушкі і сна ўносяць у кантэкст верша новыя сэнсы, што дазваляе больш

²² З верша Федэрыка Гарсія Лоркі [1, с. 94].

глыбока пранікнуць у псіхалагічны стан лірычнага героя, убачыць яго душэўную стомленасць, імкненне да спакою, амаль дзіцячую ранімасць і безабароннасць. Сон у мастацкай рэчаіснасці твора – гэта тая страчаная каштоўнасць бязвіннай пары маленства, якую герой спадзяецца знайсці ў вясковай цішы, за сценамі роднай хаты. Тут лёгка заснуць пад песню, якую спявае маці, вышываючы ручнік:

Маці крыжыкам вышывае,
павуцінку павук пляце,
маці песню мышам спявае
пра дарослых сваіх дзяцей [1, с. 93].

Праз шэраг памятных бытавых прыкмет, якія ў паэтычнай карціне, адлюстраванай у творы, пераўтвараюцца ў выразныя вобразы-сімвалы, А. Сыс перадае жыватворную атмасферу роднай хаты, якая ўвабрала ў сябе пазітыўную энергетыку жанчыны-маці, добрай гаспадыні, яе душэўны свет, дабрыню, пяшчоту. Нездарма зварот да маці ў вершы ўключае ў сябе словы “ты свяці, ты свяці”, якія маюць сімвалічны сэнс і малітоўнае гучанне:

Ты спявай, ты спявай,
ты свяці, ты свяці,
расцялі ручнікі, як сцяжыны,
можа, здарыцца так, я заблудну ў жыцці,
тагды выйду па іх да Айчыны [1, с. 94].

А. Сыс адлюстроўвае імкненне маці засцерагчы сына ад небяспекі, зрабіць усё магчымае, каб падараваць яму здаровы сон і ўнутраную раўнавагу. У памяці паэта маці застаецца вечнай працаўніцай, якая ў клопатах аб іншых сама нібыта і не спіць зусім:

а маці маю я ніколі не бачыў, каб спала, –
па пёрку, па два
ўсё збірае мне пух на падушку [1, с. 18].

Вобраз маці суадносіцца ў творчасці А. Сыса з архетыпам мудрай старой. У звароце да каханага сына, які згубіў ключы ад асабістага зямнога шчасця, маці выказвае не толькі душэўны боль, трывогу і нядобрыя прадчуванні, але і мудрасць, той вялікі маральны закон, ад якога немагчыма пазбавіцца ніводнаму чалавеку:

На твары шчацінне, як пожня жытнёвая,
вочы – праталіны мутнай вады...
– Мілы сыноч мой, пачні жыццё новае,
грэх блазнаваць у Хрыстовы гады [1, с. 268].

Нягледзячы на сцвярджэнне асабістай пазіцыі, упэўненасці ў сваёй містычнай абранасці паэт іншай, добрай і чыстай часцінкай душы не абвяргае горкую мацярынскую праўду:

Хто ж вінаваты, што аж з нараджэння
з мёдам смакчу я з цябе малако?
Ведаю, сохне паціху карэнне,
хоць і жывеш над Вялікай Ракой [1, с. 268].

У вершы “Блудны сын”, ідэйна-мастацкі сэнс якога раскрываецца ў большай ступені глыбей у сувязі з яго аналізам у кантэксте твораў А. Сыса, дзе ўвасоблена архетыпіка мудрай старой, вобраз маці нябачнымі ніцямі злучаны з вобразам Айчыны, набываючы суцэльную з

ім сэнсавую глыбіню. На гэтую рысу мастацкага светабачання, адлюстраваную ў вершы, звярнуў увагу І. Ф. Штэйнер, які ў эсэ-творчым партрэце “«Свае руны мне не вышыць...»: спадчына Анатоля Сыса” адзначыў: “Агульначалавечая, надіндывідуальная, надхарактэрная, надчасавая, наднацыянальная аснова прыпавесці, парабалы набывае рэальнае, глыбока інтымнае беларускае гучанне. Менавіта таму так проста і натуральна (хаця падобныя спробы рабіліся на працягу ўсёй гісторыі беларускай паэзіі), прыгожа і ўзнёсла паядналіся самаробным ручніком вобразы самых дарагіх істот для паэта – Маці і Айчыны” [3, с. 18–19].

У вершах А. Сыса “Неапаленая купіна”, “Радзіма пачынаецца з жанчыны...”, “Дарога полем – да маці...” знайшло ідэйна-мастацкае адлюстраванне характэрнае для народнай культуры сакралізаванае збліжэнне жанчыны-маці і Радзімы. Як лічыць Л. М. Галубовіч, у цыкле вершаў “Песні пра сына”, “паэт вызначыў сэнс свайго сыноўства ў Маці-Айчыне, сваю ўласную мастацкую спадчынасць, як працяг гэтага сыноўства” [4, с. 18]. У вобразях Маці і Айчыны, якія дамінуюць у паэзіі А. Сыса, сканцэнтраваны яе ідэйна-мастацкі змест, увасоблена метафізічная сутнасць нацыянальнага лёсу пошукаў страчанага раю, спрадвечных духоўных каранёў і незалежных вытокаў, адной з ілюстрацый якой паўстае “мифологический сюжет-архетип о блудном сыне” [5, с. 3]. Вылучаючы блуднага сына А. Сыса ў якасці пэўнай паэтычнай формулы, І. В. Жук бачыць у ёй адну з “аўтарскіх сігнатур паводле матыву шляху” [6, с. 156] у беларускай літаратуры. “Калі прыгледзецца да мастацкай практыкі беларускай літаратуры, то апазнавальныя прыкметы рэалізацыі матыву шляху, выражаныя аўтарскім словам, метафарай ці паэтычнай формулай, могуць быць уяўлены прыкладана так: Колас, як мы і казалі, – «шырокі прастор»; Купала – «паязджане»; В. Ластоўскі – «лабірынт»; К. Чорны – «пошукі будучыні»; М. Танк – «дарога, закалыханая жытам»; А. Куляшоў – «паўмільярдны кіламетр»; А. Разанаў – «шлях – 360»; А. Сыс – блудны сын...”, – адзначае І. В. Жук [6, с. 156]. Верш “Блудны сын” – асноўная частка кантэксту творчасці А. Сыса, дзе дадзены сюжэт палучыў разгорнутае мастацкае ўвасабленне. У творах А. Сыса “Сон” і “На твары шчацінне, як пожня жытнёвая...” адлюстраваны розныя этапы гісторыі лірычнага героя-блуднага сына. Пачуцці, выказаныя ў вершы “Сон”, – самота, туга па роднаму кутку. Вялікі горад, дзе жыве лірычны герой, паўстае як чужына, варожая прастора, адкуль ён праз начныя мроі пераносіцца ў прыгожы сусвет “Птушынай айчыны” [1, с. 31]. Адна з характарыстык лірычнага героя ў спавядальным творы “Радзіма” – “валацуга”, “які страціў радзіму” [1, с. 99]. Увасабленне біблейска-прытчавай міфалагемы вяртання ў вершы “Блудны сын” становіцца галоўным сюжэтаўтваральным кампанентам і кампазіцыйнай асновай твора. Паэт перадае эмацыянальны стан лірычнага героя, яго сумненне і трывогу:

Блудны сын, блудны сын –
разам з сэрцам маім
лямантуюць на рэйках колы.
Блудны сын, блудны сын, блудны сын –
словы, быццам куслівыя пчолы.

Мама, мама, што мне парабіці з сабой,
калі позна дадому прыеду,
калі ў хату зайду – анямелы сабор –
без вяснянак, без ляскання бердаў? [1, с. 94].

Верш “На твары шчацінне, як пожня жытнёвая...” выступае ў кантэксце творчасці А. Сыса ў якасці развязкі гісторыі блуднага сына. Праз некалькі ёмістых і выразных метафарычных штрыхоў паэт адлюстроўвае супярэчлівасць і ўнутраную спустошанасць лірычнага героя. У адрозненне ад развязкі біблейскай прыпавесці, дзе перадаана пакаянне

грэшніка, лірычны герой А. Сыса працягвае “блзнаваць у Хрыстовы гады” [1, с. 268]. Яго адказ маці – гэта зусім не пакаянная споведзь, а сцвярджэнне, нават рамантычна-экзальтаваная дэкларацыя сваёй паэтычнай абранасці, вялікага творчага дару і нічым не абмежаванай свабоды яго растраты:

– Мама, я рады б –
як пчолы на ліпень,
музы лятуць на хмяльнаго мяне.
Жыць без паэзіі? Гэта ж пагібель!
Жыць без віна? Гэта ж смерць удвайне.
<.....>
Ну і няхай музам колкая пожня,
горкія вусны мае, дык няхай.
Мама, такога народзіць не кожная,
мама,
не перажывай! [1, с. 268].

У вершы знайшла ўвасабленне “мифологема Аполлона и Диониса, дихотомия аполлинического и дионисийского начал, разработанная Ф. Ницше («Рождение трагедии из духа музыки» ”) [7, с. 258]. Е. Б. Скорospelова адзначае: “Аполлон в этой мифологеме олицетворяет <...> равновесие и меру, порядок, цельность, а Дионис – экстаз, безумную страсть, бродильное начало, идею жертвы: «страдающий Бог» выступает в роли провозвестника Христа” [7, с. 258]. Блазнаванне лірычнага героя-блуднага сына – адлюстраванне паэтам яго душэўнай глыбіннай сувязі з “чарами Диониса” [8, с. 452], перавагі ў сваёй творчасці ірацыянальнага, дыянісійскага пачатку. “Па балючасці Сысава паэзія ў сучаснай айчынай літаратуры не мае сабе роўных. Кроў, Крыж, Сляза, Атрута, Агонь (Агмень), Вярыгі – выспавядальная, болевая лексіка Сыса. Вобразы ягоныя (асабліва ў вершах апошніх гадоў <...>) жахаюць...”, – слухна заўважыў М. Скобла [9, с. 6]. Нават у словах суцяшэння, сказаных маці, адначасова са шчырай сыноўняй пяшчотай адчуваецца рамантычнае свавольства, гонар, якія не сумяшчаюцца з хрысціянскімі пачуццямі пакоры і раскаяння. У вершы “На твары шчацінне, як пожня жытнёвая...” адбываецца нечаканая метамарфоза лірычнага героя. Блудны сын, які, здаецца, павінен пакаяцца, раптоўна пераўтвараецца ў “**выклятага нацыянальнага паэта**” [4, с. 11]. У адным з інтэрв’ю А. Сыс наступным чынам ахарактарызаваў сябе: “Я веру ў Бога. Але ў царкву хаджу рэдка, гады ў рады. Калі вельмі-вельмі цяжка на душы. Дык калі прыцісне – я бягу ў царкву. Было такое, што прыбягаю й на калені станаўлюся... Але лягчэй мне ўсё адно не робіцца. Мабыць, я крэпка зграшыў у гэтым жыцці...” [10, с. 420].

Архетыпічны сюжэт аб блудным сыне набыў, такім чынам, у паэзіі А. Сыса неадназначнае, супярэчлівае, у пэўнай ступені антыхрысціянскае гучанне, у яго пераўтварэнні выяўляецца сувязь з “чарами Диониса” [8, с. 452], з ірацыянальнымі матывамі пакуты і ахвяры. Найбольш поўна і разгорнута гэты сюжэт рэалізаваны ў вершах “Сон”, “Блудны сын”, “На твары шчацінне, як пожня жытнёвая...”, якія складаюць адзін з ідэяна-тэматычных накірункаў у творчасці паэта. У вершы “Блудны сын” пад уздзеяннем чыстых пачуццяў і светлых успамінаў А. Сыс адлюстравваў часовае пераадольванне дыянісійскага экстазу лірычнага героя, перадаў яго імкненне да ачышчэння, спакою, гармоніі, разумнага прыняцця зямной і праведнай матчынай мудрасці. Аднак пры ўсёй відавочнасці тыпалагічнай сувязі гісторыі лірычнага героя А. Сыса з сюжэтам аб блудным сыне, матыў пакаяння, які надае біблейскай прыпавесці характар духоўна-аксіялагічнага арыенціра для хрысціяніна, не з’яўляецца ў аўтарскай свядомасці галоўным, прысутнічаючы ў вышэй азначаным кантэксте ў якасці перыферычнага кампанента яго ідэяна-мастацкага зместу.

Спіс літаратуры

- 1 Сыс, А. Лён : выбраныя творы / Анатоль Сыс. – Мн. : Кнігазбор, 2006. – 436 с.
- 2 Гарсія Лорка, Ф. Избранные произведения : в 2 т. / Ф. Гарсія Лорка / редкол. А. Минин, Л. Осповат, Г. Степанов и др.; Сост. и примеч. Л. Осповата; предисл. Н. Малиновской. – М. : Худож. лит., 1986. – Т. 1. – 479 с.
- 3 Штэйнер, І. Ф. “Свае руны мне не вышыць...” : спадчына Анатоля Сыса / Іван Штэйнер. – Мн. : Кнігазбор, 2008. – 40 с.
- 4 Галубовіч, Л. М. “Як шаравая маланка” (Нарыс жыцця і творчасці паэта Анатоля Сыса / Л. М. Галубовіч // Галубовіч, Л. М. Сыс і кулуары : літаратурна-крытычныя эсэ / Л. М. Галубовіч. – Мн. : Літаратура і Мастацтва, 2010. – С. 3–24.
- 5 Радь, Э. А. История “блудного сына” в русской литературе: модификации архетипического сюжета в движении эпох : монография / Э. А. Радь. – М. : ФЛИНТА : Наука, 2014. – 276 с.
- 6 Жук, І. В. Матыў шляху ў беларускай літаратуры / І. В. Жук // Матыўная прастора беларускай літаратуры пачатку ХХ стагоддзя : манаграфія / пад агул. рэд. І. В. Жука. – Гродна : ГрДУ, 2009. – С. 151–212.
- 7 Скороспелова, Е. Б. Авангард в контексте художественных исканий эпохи: идеи художественной деформации действительности / Е. Б. Скороспелова // Скороспелова, Е. Б. Русская проза ХХ века: от А. Белого (“Петербург”) до Б. Пастернака (“Доктор Живаго”) [Электронны рэсурс] / Е. Б. Скороспелова. – М., 2003. – С. 128–284. – Рэжым доступу: philol.msu.ru>xxcentury/docs/skorospelova2003. Дата доступу: 03.10.2016.
- 8 Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше // Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии. Воля к власти. Посмертные афоризмы: пер. с нем. / Ф. Ницше. – Мн. : Харвест, 2003. – С. 447–572.
- 9 Скобла, М. Сэрцаграмы Сыса / Міхась Скобла // Сыс, А. Лён : выбраныя творы / Анатоль Сыс. – Мн. : Кнігазбор, 2006. – С. 3–10.
- 10 “Я яшчэ не попел і не прысак...” // Сыс, А. Лён : выбраныя творы / Анатоль Сыс. – Мінск : Кнігазбор, 2006. – С. 415–421.

УДК 821.161.3.0; 316.7

І. Л. ШАЎЛЯКОВА-БАРЗЕНКА
(г. Мінск, Нацыянальны інстытут адукацыі)

БЕЛАРУСКАЯ ЛІТАРАТУРА ПАЧАТКУ ХХІ СТ. І НОВАЯ ІНФАРМАЦЫЙНАЯ РЭАЛЬНАСЦЬ: АСНОЎНЫЯ РЫЗЫКІ, МАГЧЫМАСЦІ ІХ ПЕРААДОЛЕННЯ

Беларуская літаратура ў новай інфармацыйнай рэальнасці сутыкаецца з рознаўзроўневымі рызыкамі. Побач з аналізам пагроз пазалітаратурнага кішталту ўвагі вымагаюць змены на розных ўзроўнях нацыянальнай літаратуры як мастацкай сістэмы (аксіялагічны, змястоўна-сэнсавы, жанрава-стылявы, ацэначна-рэфлексійны). Рызыкі экзагеннага і эндагеннага тыпаў прапануецца разглядаць як комплексны феномен, які адначасова ўтрымлівае і магчымасці для пераадолення згаданых пагроз.

Праблематыка глабальных грамадска-эканамічных трансфармацый пачала абмяркоўвацца з канца 1950-х гг. Да сярэдзіны 2010-х гг. акрэсліўся інварыянтны набор ключавых характарыстык грамадства, якое рознымі даследчыкамі атрыбуецца як “постэканамічнае”, “постіндустрыяльнае”, “інфармацыйнае”, “інфармацыянальнае”.

У сувязі з асэнсаваннем спецыфікі і перспектывы развіцця найноўшага мастацтва найбольш істотнымі сярод гэтых характарыстык бачацца:

– ператварэнне інфармацыі і ведаў у асноўныя вытворчыя сілы і рэсурсы з адначасовым “станаўленнем творчасці як найбольш распаўсюджанай формы вытворчай дзейнасці” [1];

– трансфармацыя глыбіннай структуры інфармацыі і, адпаведна, інфармацыйнай прасторы, якой надаецца статус спецыфічнай *рэальнасці*;

– *сеціўнасць* як ключавы прынцып уладкавання і функцыянавання грамадства;

– надзвычайная дынамічнасць, рухомасць аксіялагічнай сферы (фарміраванне новай каштоўнаснай сістэмы ў выніку істотных трансфармацый сацыяльнай структуры);

– дэтэрмінаванасць сацыякультурных працэсаў імклівым пашырэннем “галактыкі камунікацый” (М. Маклюэн);

– *панметафарызм* як метадалогія фарміравання новай інфармацыйнай рэальнасці і інструмент сацыякультурнай уплывовасці.

Асаблівасці існавання беларускай літаратуры ў новай інфармацыйнай рэальнасці ў самым агульным сэнсе задаюцца двума восевымі параметрамі:

– у пачатку XXI стагоддзя беларуская літаратура захоўвае тыпалагічныя адзнакі літаратуры класічнага тыпу;

– новая інфармацыйная рэальнасць якасна змяняе ўмовы функцыянавання мастацкай славеснасці.

Рызыкі для развіцця беларускай літаратуры ў новай інфармацыйнай рэальнасці можна прадставіць у структураваным выглядзе. У першым набліжэнні відавочна адрозніваюцца рызыкі:

– *экзагенныя* (знешнія ў дачыненні да мастацтва слова);

– *эндагенныя* (што ўплываюць непасрэдна на функцыянаванне літаратуры як мастацкай сістэмы).

1. Экзагенныя (пазалітаратурныя) рызыкі могуць быць ранжыраваны паводле генезісу і маштабу сваёй уплывовасці.

1.1. Калі разглядаць нацыянальнае мастацтва слова як кампанент сусветнай культуры, то найбольш відавочнымі рызыкамі для беларускай літаратуры ў кантэксце медыяцэнтраванай сучаснай культурнай прасторы акрэсліваюцца рызыкі *самаізалявання і герметызацыі*, якія з’яўляюцца двума ўзаемазвязанымі этапамі аднаго працэсу.

Паводле аднаго з самых вядомых сацыёлагаў сучаснасці М. Кастэльса [2], базавая структура інфармацыйнага грамадства заснавана на сеціўнай логіцы. У выпадку з беларускай літаратурай агульная пагроза (сама)адчужэння мастацтва слова ад кантэксту медыякультуры ўскладняецца асаблівасцямі гісторыка-культурнага развіцця і сённяшняга статусу нацыянальнага прыгожага пісьменства. Так, беларуская літаратура сёння прадстаўлена ў Сеціве, але ў відавочна недастатковай ступені, каб успрымацца актуальным феноменам інфармацыйнай прасторы.

Інфармацыйнае грамадства задае прынцыпова новую якасць хранатопа (часапрасторы) існавання мастацкай літаратуры. Высокатэхналагічныя інструменты камунікацыі здольныя ў літаральным сэнсе нівеліраваць паняцце “межаў” у дачыненні да прысутнасці беларускай літаратуры ў свеце. Адзін (хоць і не адзінкавы) прыклад – “паэтычна-геаграфічны” інтэрнэт-праект “Вершы без межаў”, запушчаны маладым паэтам, музыкантам М. Найдзёнавым. Творы з яго дэбютнага зборніка “Развітанцы” (2015) чыталі беларусы ў розных кутках свету (у ЗША і на Гоа, у Чэхіі і В’етнаме, у Даніі і Славакіі); відэаролікі спачатку выкладваліся ў адну з сацыяльных сетак, пасля разышліся па іншых рэсурсах інтэрнэта. Гэты праект падаецца выдатнай ілюстрацыяй да размовы пра якасныя змены нацыянальнай прасторы чытання, якая становіцца ў гэтым выпадку лакалізаванай (беларускацэнтраванай) і глабальнай (бязмежавай) адначасова.

Яшчэ адна рызыка для мастацтва слова ў постэканамічным грамадстве звязана з прымусовай *індустрыялізацыяй* – як працэсу, так і вынікаў творчасці. Магчыма, для беларускай літаратуры згаданая рызыка актуальная ў найменшай ступені, хаця кантэкст культуры як вытворчасці даступных “прадуктаў” відавочна ўтрымлівае рызыку маргіналізацыі. Справа ў тым, што феномен магчымасці, а дакладней – прынцыповай не-

магчымасці беларускага масліту абмяркоўваецца ў айчыннай публічнай прасторы ўжо чвэрць стагоддзя, з 1990-х гг. У новай інфармацыйнай рэальнасці тое, што не ўцягваецца ў агульную плынь, рызыкуе аказацца на ўзбочыне культурнага жыцця. Такім чынам, беларуская літаратура як літаратура класічнага тыпу аказваецца ў сітуацыі выбару паміж дзвюма пагрозамі: маргіналізацыі і прымусовой масіфікацыі.

Магчымасці пераадолення згаданых рызык мы звязваем якраз з мэтаскіраваным выкарыстаннем патэнцыялу індустрыялізацыі (асобных рашэнняў, механізмаў, прыёмаў, пяр-стратэгий). Гэта можа быць важным крокам на шляху да актуалізацыі літаратуры класічнага тыпу ў сучаснай сацыякультурнай прасторы (як атрымалася, напрыклад, з ператварэннем “вышыванак” у модны трэнд, адным з вынікаў якога сталася актуалізацыя традыцыйнага беларускага арнаменту ў моладзевым асяроддзі).

1.2. Для беларускай літаратуры як феномена айчыннай сацыякультурнай прасторы найбольш істотнымі рызыкамі, на наш погляд, сёння становяцца пагрозы *негатыўнай элітарнасці* і *“этнаграфічнасці”*.

Першая мае на ўвазе павелічэнне камунікатыўнага разрыву паміж творамі найноўшай нацыянальнай літаратуры і так званай шырокай чытацкай аўдыторыяй. Цікава, што ўспрыманне публікай сучаснай беларускай літаратуры як “мінус-элітарнай” грунтуецца на незнаёмстве з творамі, на іх, так бы мовіць, прынцыповым не-чытанні.

Другая пагроза вынікае з першай. Актыўнае нежаданне грамадскасці быць абазнанай у сучаснай нацыянальнай літаратуры вынікам мае стэрэатыпізацыю ўспрымання найноўшага мастацтва слова ў духу “музейнасці”, “этнаграфічнасці”. Найноўшай літаратуры як бы па вызначэнні адмаўляецца ў актуальнасці, уласна “найноўшасці”. Гэтую пагрозу можна яшчэ сфармуляваць як пагрозу *перараджэння эвалюцыі ў інвалюцыю*, як “феномен *інвалюцыі* як механізм культурнага тармажэння, самаразбурэння, згортвання, своеасаблівага і невыпадковага «шляху назад»” [3, с. 9].

Гістарычная неабходнасць сцвярджаць штораз нанова ўласную ідэнтычнасць прыводзіць да фарміравання *ідэнтычнасці абарончага кшталту*. Новай інфармацыйнай рэальнасцю ідэнтыфікацыйныя працэсы таго кшталту ацэньваюцца як неэфектыўныя. Для беларускай літаратуры эвалюцыйныя перспектывы звязаны, на наш погляд, з трансфармацыяй ідэнтычнасці абараняльнай у ідэнтычнасць праектнага кшталту. Змена вектару ідэнтыфікацыйных працэсаў з абараняльных на праектныя звязана з канструяваннем найноўшай *мастацкай міфалогіі беларушчыны* як агульнанацыянальнага праекту.

1.3. Зварот да найноўшай беларускай літаратуры ў кантэксце нацыянальнага гісторыка-літаратурнага працэсу ў айчыннай даследчыцкай традыцыі мае на ўвазе асэнсаванне пэўных заканамернасцяў развіцця гэтага працэсу. На думку ж тэарэтыкаў постіндустрыяльнага грамадства, чалавек інфармацыйнай цывілізацыі будзе выдатна падрыхтаваны да таго, што “заканамернасць можа мець прамым наступствам адсутнасць заканамернасці” [4].

З улікам некаторых асаблівасцей развіцця айчыннай літаратурнай прасторы канца ХХ–пачатку ХХІ стст. мы можам гаварыць пра рызыку замены гісторыка-культурнага развіцця як працэсу якасных змяненняў сукупнасцю флуктуацыйных з’яў, альбо своеасаблівым *флуктуацыйным квазіразвіццём*. Як вядома, “у любога развіцця ёсць прычына – пэўнае адхіленне ў працяканні зыходнага стацыянарнага працэсу. Такое адхіленне называецца флуктуацыяй. Калі флуктуацыя ўстойлівая, яна ператвараецца ў тэндэнцыю – тэндэнцыю развіцця” [5]. На нашу думку, рызыка палягае ў тым, што літаратурны працэс у новай інфармацыйнай рэальнасці можа ўяўляць сабою дынамічны хаос няўстойлівых “флуктуацый” – рэакцый на выклікі часу, патрэбы масавай аўдыторыі, масмедыйныя трэнды і г. д. Галоўная іх уласцівасць – адсутнасць “наступстваў”, г. зн. колькі-небудзь заўважных якасных змен.

2. Рызыкі эндагеннага (унутрылітаратурнага) кшталту. Калі разглядаць літаратуру як складанаарганізаваную мастацкую сістэму, можна заўважыць, што з пачатку ХХІ ст.

змены закранаюць у той ці іншай ступені кожны з яе узроўняў: аксіялагічны, змястоўна-сэнсавы, жанрава-стылявы, ацэначна-рэфлексійны.

2.1. Рухомасць *аксіялагічнай сферы*, звязаная з фарміраваннем новай каштоўнаснай сістэмы ў выніку істотных трансфармацый сацыяльнай структуры, для беларускай літаратуры не азначае аўтаматычнай пагрозы разгойдвання ці нават радыкальнай замены сістэмы *каштоўнасцей, змястоўна-сэнсавых* прыярытэтаў. Канец XX–пачатак XXI стст. – гэта перыяд актывізацыі ідэнтыфікацыйных працэсаў, сярод якіх ці галоўнае месца належыць працэсам каштоўнаснай (сама)ідэнтыфікацыі праз сцвярджэнне аўтэнтчных нацыянальных каштоўнасцей. Нарастанне напружання паміж працэсамі глабалізацыі і лакалізацыі адным з наступстваў мае неабходнасць кадзіроўкі традыцыйных каштоўнасцей у новай сістэме [2]. На гэта накладваецца таксама панметафарызм як агульная метадалогія і змест новай інфармацыйнай рэальнасці: “...мы бачым рэальнасць не такой, якой яна ёсць, а такой, якой нашы мовы дазваляюць нам яе бачыць. А нашы мовы – гэта нашы сродкі масавай інфармацыі. Нашы СМІ – гэта нашы метафары. Нашы метафары ствараюць змест нашай культуры” [цыт. па: 2]. Натуральнай рэакцыяй літаратуры класічнага тыпу на згаданы кантэкст ёсць заглыбленне ў традыцыйныя для яе каштоўнасці і сэнсы. Найбольш натуральнымі структурамі для ўвасаблення згаданага зместу ёсць структуры неаміфалагічнай мастацкай свядомасці, якія ў сілу панметафарычнага характару новай інфармацыйнай рэальнасці таксама становяцца *панміфалагічнымі*.

Зрэшты, аналіз беларускага літаратурнага працэсу канца XIX–пачатку XXI стст. у гісторыка-тыпалагічным ключы дазваляе гаварыць пра тое, што згаданая пагроза для нацыянальнай літаратуры можа застацца толькі прадчуваннем. Адна (але зноў-такі не адзіная) магчымасць пазбегнуць гэтай рызыкі закладзена, на наш погляд, у “рэгенератыўнай функцыі” (Г. Гарыпава) беларускага рамантызму як з’явы, здольнай да ўзаемадзеяння сінтэтычнага кшталту з іншымі мастацка-эстэтычнымі феноменамі і аднаўлення штораз у новай якасці.

Паняцце рэгенератыўнай функцыі можа быць пашырана да *самарэгенератыўнасці* як агульнай уласцівасці беларускага нацыянальнага мастацтва слова. Цікава, што самарэгенератыўнасць патэнцыяльна ўтрымлівае пагрозу “рэтардацыйнасці”. Маецца на ўвазе адмысловая паўтаральнасць праблемна-тэматычнага поля з наступнай стэрэатыпізацыяй яго складнікаў: згадаем, напрыклад, пра тыражумы стэрэатып твораў беларускіх пісьменнікаў як “твораў пра вайну і вёску”, самотна-журботных і г. д. На наш погляд, найбольш эфектыўным адказам для літаратуры класічнага тыпу на гэту рызыку з’яўляюцца пошукі новых кодаў (жанравага, сюжэтна-кампазіцыйнага, вобразна-выяўленчага), з дапамогай якіх анталагічна важная праблематыка занатоўвалася б у сучаснай сацыякультурнай прасторы як востра акутальная.

2.2. Характар трансфармацый *жанрава-стылявога ўзроўню* літаратуры абумоўліваецца, з аднаго боку, радыкальнымі зменамі мысленчай сферы, якія падрыхтоўваюцца імклівай інфарматызацыяй і тэхналагізацыяй усіх сфер грамадскага быцця, а з другога боку – спецыфікай постіндустрыяльнай вытворчасці.

Самае непасрэднае дачыненне да істотнага абнаўлення жанравай сістэмы беларускай літаратуры як літаратуры класічнага тыпу будуць мець, на наш погляд, дзве рэчы:

– “мініяцюрызацыя” ўсіх сфер вытворчасці ў постіндустрыяльнай эканоміцы і гаспадарцы [1].

– экспансія новага – электроннага – фармату чытання.

Гэтыя моманты цесным чынам звязаны. Так званае электроннае чытанне – гэта не проста змена носбітаў “цела тэксту”, а істотныя *функцыянальныя* змены чытацкіх стратэгий і культуры. Гэта пацвярджаецца вынікамі маштабных міжнародных сацыялагічных і педагогічных даследаванняў. Адной з самых рэзанансных з’яўляецца PISA (Міжнародная праграма па ацэнцы адукацыйных дасягненняў вучняў, Programme for International Student Assessment), якая ажыццяўляецца Арганізацыяй эканамічнага супрацоўніцтва і развіцця. У

межах падрыхтоўкі да даследавання PISA 2018 г. быў падрыхтаваны праект новай канцэпцыі чытацкай граматычнасці, дзе знайшло адлюстраванне ўсведамленне ўплыву электроннага тыпу тэкстаў на здольнасць юнага чытача ўспрымаць, асэнсоўваць, аналізаваць і інтэрпрэтаваць тэксты розных відаў (у тым ліку мастацкія).

Новыя фарматы чытання змяняюць не толькі само чытанне, але і істотным чынам уплываюць на фарматы бытавання тэксту. Жанравая сістэма айчыннай літаратуры адмысловым чынам пачала рэагаваць на гэта яшчэ ў 1990-х гадах: ужо тады стала заўважнай перавага ў агульнай жанравай структуры мастацкай славеснасці малых і мініяцюрных форм, прычым не толькі ў прозе ды паэзіі, але і ў крытыцы.

Наступствы мініяцюрызацыі жанравай сістэмы для літаратуры з дамінаваннем класічнага тыпу творчасці могуць быць больш важкімі, чым падаецца на першы погляд. Аднак здольнасць беларускага мастацтва слова да самаарганізацыі і самарэгенерацыі ўтрымлівае магчымасці для пераадолення згаданых наступстваў. Яскравым аргументам на карысць гэтага нам падаецца з’яўленне ў 2007 г. твора Л. Рублеўскай “Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію”. Традыцыйная аксіялагічная праблематыка ўвасабляецца аўтарам у жанры “рамана-інструкцыі”. Кампазіцыйна ён выбудаваны як своеасаблівы квест, што складаецца з набору нумараваных элементаў. Размешчаны ў інтэрнэце, твор набывае ўласцівасці сапраўднага гіпертэксту. Аўтар звяртаецца да гульнівага арсеналу постмадэрнісцкай літаратуры, скарыстоўвае некаторыя прыёмы з рэпертуару фэнтэзі, дэтэктыва, меладрамы, готыкі. У выніку маем узор удалай трансфармацыі жанравай формы рамана ў адказ на выклікі новай інфармацыйнай рэальнасці.

2.3. *Ацэначна-рэфлексійны ўзровень найноўшай літаратуры ў сэнсе кампанентнага складу больш разнастайны, чым два-тры дзесяцігоддзі таму: да літаратуразнаўчых доследаў, літаратурнай крытыкі, чытацкіх водгукаў, публікацый у СМІ далучаецца літаратурная журналістыка як адметная з’ява, пры гэтым пашыраецца спектр форм і суб’ектаў уласна крытычнай дзейнасці. Мы з’яўляемся сведкамі фарміравання не толькі сеціўнай крытыкі як новага складніка літаратурнага працэсу, але і карыстальніцкай крытыкі як новай сілы (суб’екта) гэтага працэсу. Асобным жанрам крытычнай творчасці становіцца віртуальная асоба; калі гаварыць пра карыстальніцкую крытыку, то галоўнымі параметрамі гэтай віртуальнай асобы як “высокатэхналагічнага” жанру становяцца імгненнасць, інтэнсіўнасць, суб’ектыўнасць, правакатыўнасць, інтэрактыўнасць. Відавочна, што ідэальна супадаюць з чаканнямі і прыярытэтымі новай інфармацыйнай рэальнасці якраз карыстальніцкая крытыка і літжурналістыка (мінімальна аналітычнасць пры максімальнай суб’ектывізацыі ацэнкі). Гэта абумоўлівае рызык *нефункцыянальнасці экспертнай (прафесійнай) крытыкі*, а таксама пагрозу татальнай “прафанацыі” крытычных ацэнак – усталёванне *дыктату прафаннай ацэнкі літаратурных з’яў*.*

Магчымасць пераадолення згаданых пагроз звязваецца намі, па-першае, з развіццём сеціўнай крытыкі; па другое, з пашырэннем відавочнай разнастайнасці крытыкі наогул. Пры гэтым неабходна забеспечыць належны ўзровень развіцця экспертнай крытыкі – як структураўтваральнага кампанента ацэначна-рэфлексійнага ўзроўню мастацкай літаратуры.

Такім чынам, асаблівасці развіцця беларускай літаратуры ў інфармацыйным грамадстве абумоўліваюцца як параметрамі новай інфармацыйнай рэальнасці, так і прыналежнасцю айчыннай мастацкай славеснасці да літаратур з дамінаваннем класічнага тыпу творчасці. Ключавая пазіцыя пры разглядзе перспектывы развіцця нацыянальнай літаратуры ў інфармацыйным грамадстве звязана з разуменнем адпаведных рызык як “рэзервуара магчымасцей” для іх пераадолення.

Спіс літаратуры

1 Иноземцев, В. Л. Современное постиндустриальное общество: природа, противоречия, перспективы: учеб. пособие для студентов вузов / В. Л. Иноземцев. – Москва : Логос, 2000 – 304 с.

[Электронный ресурс] Электронная библиотека по философии <http://filosof.historic.ru>. – Режим доступа: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000946/index.shtml>. – Дата доступа: 22.09.2016.

2 Кастельс, М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура; пер. с англ. под науч. ред. О. И. Шкаратана / М. Кастельс [Электронный ресурс] Библиотека Гумер: <http://www.gumer.info>. – Режим доступа: <http://www.gumer.info/bibliotek/Buks/Polit/kastel/index.php>. – Дата доступа: 23.09.2016.

3 Черняк, М. А. Массовая литература конца XX – начала XXI века: технология или поэтика? / М. А. Черняк // Филологический класс. – 2008. – № 20. – С. 4–11.

4 Тоффлер, Э. Третья волна / Э. Тоффлер [Электронный ресурс] Библиотека Гумер: <http://www.gumer.info>. – Режим доступа: <http://www.gumer.info/bibliotek/Buks/Culture/Toffler/Index.php>. – Дата доступа: 10.09.2016.

5 Кривохатко, Н. И. Ввертикальное мышление. наброски к методологии системно-физического познания / Н. И. Кривохатко [Электронный ресурс] http://sfkm.inf.ua/wm_title.htm. – Режим доступа: http://sfkm.inf.ua/wm_glava6_flukt_razvit.htm. – Дата доступа: 22.09.2016.

УДК 821:161.3 – 3:821.112.2

А.П. ЧЕРТЕНКО

(г. Киев, Центр германистики при Институте литературы им. Т. Г. Шевченко НАН Украины)

ГАЛИЦИЯ И ПРЕОДОЛЕНИЕ ПРОШЛОГО В СБОРНИКЕ ЭССЕ ЛОТАРА БАЙЕРА “МЕЖДУ ВОСТОКОМ И ЗАПАДОМ”

В статье на примере сборника эссе Лотара Байера “Между востоком и западом” рассматривается специфическое взаимодействие дискурсов “преодоления прошлого” (Vergangenheitsbewältigung), (ре)колонизации восточноевропейской периферии и габсбургского ресентимента, характерное для немецкой литературы после 1989 г. Показывается, что усечение украинского топоса до выдержанной в ностальгических тонах Галиции, типичное для современных немецких травелогов, реактуализирует классическую колониационную дихотомию “цивилизованная метрополия vs. недоразвитая (националистическая) периферия”, которая маркирует границы исторической деконструкции в современной “историографической метабеллетристики” (Л. Хатчен) и используется как инструмент фикциональной нейтрализации “немецкой вины” за Холокост.

В качестве стереотипа, который не случайно рождается и канонизируется в немецкоязычной литературе именно в 90-е гг., в период проблематизации “европейского” после падения “железного занавеса”, нарративное превращение Галиции (и всей Западной Украины) в, так сказать, синекдоху всей современной Украины с последующим противопоставлением ее “национализма” “мультикультурализму” габсбургской утопии давно вошло в фонд пост- и неокOLONиального дискурса, прежде всего в Австрии, но также и в Германии, и является достаточно хорошо изученным. Существенно хуже исследована логика функционирования указанного стереотипа в координатах исторического бума, наблюдающегося в немецкой литературе после 1989 г. Под этим углом зрения я предлагаю посмотреть на один из первых образцов подобной литературной продукции после Поворота – сборник эссе немецкого писателя и журналиста Лотара Байера “Между востоком и западом. Смена культур и время говорения” (“Ostwestpassagen. Kulturwandel – Sprachzeiten”, 1995), который, с моей точки зрения, является одной из наиболее выразительных – и наиболее противоречивых – манифестаций диспозитива “усеченной Украины” в современной немецкой литературе.

Украине в сборнике посвящено 3 эссе из 8 – “Город языкового спора. Из Czernowitz в Чернівці”, “Под сенью деревьев в Дрогобыче. По следам убийц Бруно Шульца” и “Запад востока. Из Лемберга в Броды”; также украинская проблематика является одной из центральных в эссе “Языковой фетиш. О лингвистической относительности”, суммирующем высказанные в книге идеи. Как следует уже из приведенных заголовков, описываемое в “украинских” эссе путешествие географически мало чем отличается от украинских вояжей

большинства западноевропейских авторов – несмотря на то, что в силу немецкого происхождения и левых убеждений Байеру как минимум не близок пресловутый габсбургский ресентимент, лежащий в основе туристического привилегирования Западной Украины. Тем не менее, методично перемещаясь из одной писательской Мекки в другую, писатель даже и не помышляет о том, чтобы пересечь восточную границу того пространства, которое он упорно идентифицирует с “независимой Украиной”, – хотя бы для того, чтобы посетить Одессу, Николаев или Киев, в которых в разное время жил цитируемый Байером Исаак Бабель. Однажды все же упоминая об Одессе, Байер, однако, говорит о ней не как о родине Бабеля и даже не как о мультикультурном мире, ничем, кстати, не уступавшем столь тщетно разыскиваемому им галицко-буковинскому, а прежде всего как о воплощении “полуазиатской” (К.Э. Француз) отсталости, объединяющей Одессу и Черновцы и тем самым якобы подчеркивающей неуместность австрийской архитектуры в последних: “...[здесь] полно зданий, которые хорошо смотрелись бы в Вене или Граце, а не в этой местности, расположенной в шестистах километрах на северо-запад от Одессы” [1, с. 66]. Маргинальным оказывается также образ Бердичева – второго (и последнего) названного в сборнике украинского города за пределами западных регионов: вспоминая о его существовании лишь в контексте истории хозяйки львовского отеля Тамары, некогда бежавшей от нацистских преследований евреев в Вену, и скороговоркой перечислив имена Бальзака и Эвелины Ганской, Der Nister (Пинхаса Кагановича), Василия Гроссмана и Александра Грановского, Байер, однако, не развивает эту тему, вместо этого продолжая клеймить “национальную однозначность” [1, с. 106] современного Львова...

Однократное упоминание бердичевских культурных героев и двукратное цитирование Бабеля, отчего-то ассоциируемого с советской (или: русской), но никак не с еврейской идентичностью, обнажает еще один важный параметр оптики, используемой Байером в его украинском вояже и также характерной для многих других галицких травелогов немецких и австрийских авторов. Инспектируя бывшие коронные земли, повествователь в классической колонизаторской манере прикладывает к ним мерку собственного – национального – культурно-исторического канона, составленного из фрагментов галицко-буковинского сегмента культурного пантеона времен Австро-Венгрии (Йозеф Рот, Бруно Шульц, Натан Бирнбаум, галицко-буковинские евреи в целом) и комплекса “немецкой вины”, – и последовательно выносит за скобки любые каноны локального происхождения, а также каноны, произведенные за пределами осваиваемой территории. В итоге именно степень сохранности тех имен и артефактов, которые в немецком культурном каноне ассоциируются с восточными провинциями “матушки Австрии”, диктует отношение путешественника к фиксируемым им реалиям, топосам и их обитателям: “приземистые дома, бараки и... неровные улицы” в Садгоре, отвечающие его представлениям о еврейском штетле и “традиционной картине Восточной Европы” [1, с. 66], определяют благожелательный тон повествования, тогда как концентрированная “староевропейскость” центра Черновцов, напротив, вынуждает дезавуировать его как нечто ненатуральное, “американское” [1, с. 66]; советский (т.е. не купленный на средства австрийских фондов) бюст Рота в Бродах становится чуть не единственной “хорошей новостью из Украины”, реабилитируя этот “городишко посреди украинской пустыни” [1, с. 115], а исчезновение “праздничных хасидов” [1, с. 91] вкупе с “трущобами и утопающими в грязи лачугами” [1, с. 92], помноженное на незнакомство украинского экскурсовода с творчеством Бруно Шульце, бесповоротно превращают Дрогобыч в безысходную провинциальную дыру и т.д. Одним из итогов такого подхода становится поразительная слепота рассказчика ко всему, что отклоняется от милых его сердцу представлений о Галиции как о “языково неопределенной зоне” [1, с. 14] и “Вавилоне восточного еврейства” [1, с. 134]. Так, упрекая украинский Львов в игнорировании того факта, что “в Украине живут не только украинцы, но и значительное русское меньшинство, татары, словаки, румыны и другие этносы” [1, с. 113], он тут же признается, что не владеет ни одним из бывших и нынешних местных языков, кроме

немецкого, и, соответственно, не может отличить на слух русский и украинский. Кроме того, оплакивая исчезновение галицко-буковинских евреев, Байер в упор не замечает ни сидящей перед ним еврейки Тамары, ни случайно повстречавшихся ему коренных жителей Бродов по имени Лев Мазур и Мориц Вайс – то ли потому, что не ассоциирует их с евреями, то ли потому, что их еврейская идентичность не приправлена пресловутой “вавилонской ностальгией” [1, с. 135].

Ожидаемым следствием подобной подгонки непосредственных впечатлений под стереотип, выстроенный по преимуществу из литературных и историографических текстов, становится раздвоение Галиции на идеальную и реальную. Идеальная Галиция, имеющая отношение не столько к Украине, сколько к Австро-Венгрии, – этот “природный край”, противопоставляемый немецкому “краю чиновников” [1, с. 67], – весьма показательно смещается у Байера в современный польский Пшемьшль – город, чье украинское население, как он сам сообщает читателю, давно было депортировано польскими и советскими властями, а еврейское население, о чем он скромно умалчивает, пало жертвой нацистского террора. Реальная, а в координатах ностальгии “бывшая” [1, с. 103] Галиция, которую Байер отождествляет с Украиной, напротив, локализуется исключительно в западных регионах независимой Украины и оказывается населена сугубыми националистами и ксенофобами, в лучшем случае контрабандистами а ля Лейбуш Ядловкер: пограничниками, злобно пинающими пересекающих границу цыган [1, с. 103]; простыми жителями, перемалывающими советские названия, героизирующими “непокорных казаков и палачей евреев” Хмельницкого, “погромщика” (“Pogromtschik”!) Петлюру, “предводителя экстремистского украинского подполья” Бандеру и – разнообразия ради – терпимого в культурном смысле Тараса Шевченко; чиновниками, которые уснащают улицы памятниками сомнительным героям и лишь чудом не сносят памятник «польского национального поэта Мицкевича» [1, с. 113]; наконец, плакативными торговцами и чернорабочими, заполонившими приграничный Пшемьшль и Калиновский рынок в Черновцах.

Намеченная в образе Пшемьшля идеальная Галиция в “Между востоком и западом” находит свое развернутое выражение в идеализированном образе мультикультурной, мультиязыковой, мультиэтнической Канады и – отчасти – Америки (последней, впрочем, скорее маргинально): “...праздничные хасиды... больше не живут в Дрогобыче; их не найти ни в Лемберге, ни в Кракове. Их местом обитания стали Бруклин и Монреаль” [1, с. 91]. Довольно быстро, однако, становится понятно, что Канада для Байера – в первую очередь метафора, за которой неизменно маячат Европа и Германия. И первая, и вторая характеризуются Байером как два идентичных по сути феномена, которые в равной мере противостоят националистическому одноязычию, заполонившему “брошенные своими добрыми духами ландшафты Центрально-Восточной Европы”, в частности украинской Галиции, и в равной мере несут знамя толерантности, подхваченное у “праздничных хасидов”, – пускай в Германии этих самых хасидов и не осталось вовсе. Это, в свою очередь, сообщает путешествуя немецкого писателя по усеченной до Галиции и Буковины Украине смысл перформативной борьбы “идеальной” Галиции – в виде Германии, вместе с Канадой и США распоряжающейся габсбургским наследством, – с Галицией “реальной”, из-за национализма утратившей права на него. Впрочем, одной рукой низвергая национальных идолов и тем самым подтверждая свой левый ангажемент (и, попутно, права на габсбургское наследство), другой рукой Байер водружает на их место плохо совместимое с этим ангажементом немецкое национальное чванство, основанное на вере в превосходство собственного – немецкого или приватизированного габсбургского – культурного канона и собственного – немецкого – языка, от превращения которого в “эрзац-государство” [1, с. 123] писатель охотно предостерегает “малые народы” Восточной Европы (прежде всего украинцев, но не только их). Показательно, что, настаивая на уникальности и незаменимости каждого регионального языка, Байер, тем не менее, последовательно называет населенные пункты украинской Галиции немецкими именами, если таковые имеются (Лемберг,

Черновиц, Гродек), рассматривая их украинские аналоги как безошибочный симптом национализма – даже если переименованию подвергается не немецкий, а позднейший русский (советский) вариант: “Лемберг материализуется в табличках с закрашенными старыми названиями улиц: на месте буквы „о“ в русском названии „Львов“ красуется поспешно намалеванное украинское „і“ (кисти и краски вообще принадлежат к излюбленным орудиям националистов...)” [1, с. 105].

Национальный, если не националистический подтекст производимой Байером денационализации “реальной” и приватизации “идеальной” Галиции определяет и историографическую интенцию, вычитываемую из “Между востоком и западом”. Решительно вынося “идеальную” Галицию, ассоциированную в том числе с Германией, за скобки Галиции “реальной”, ассоциированной с Украиной, и запирая в этой последней демонов национализма, положивших конец австро-венгерской мультикультурной идиллии, Байер, по сути, перекладывает значительную долю вины за преобразование мультикультурного идеала в неутешительную монокультурную реальность на местное – украинское – население, частично выводя из-под обстрела немецких национал-социалистов. Речь, разумеется, не идет о ревизионизме в чистом виде: в предисловии к сборнику Байер оговаривает, что триумфу монокультуры “предшествовало инициированное национал-социалистами разрушение, оставившее за собой горы трупов и превратившее Восточную Европу в культурную пустыню” [1, с. 17], а в эссе “Языковой фетиш” вкратце пересказывает историю преследований евреев немцами, не оставляя сомнений в том, кто является главным виновником Холокоста. Тем не менее, об украинских националистах и их антиеврейских атаках Байер говорит куда чаще и подробнее, чем о немецких национал-социалистах, предпочитая при этом не акцентировать “немецкость” последних. Данное обстоятельство красноречиво проявляется, в частности, в весьма специфическом распределении этнонимов. В большинстве случаев обозначая писателей или культурных деятелей немецкого происхождения как “немцев” или снабжая их атрибутом “немецкий”, Байер, однако, как правило, именуется карательные органы Третьего рейха, в том числе действовавшие на территории Галиции, “нацистами” или “национал-социалистами”, лишь в редких случаях обозначая их национальную – “немецкую” – принадлежность Украинские же карательные структуры, наоборот, практически всегда атрибутируются именно как украинские – например, в сочетаниях “сотрудничавшее с нацистами украинское ополчение” [1, с. 96] или “расстрел пятисот евреев... осуществленный руками украинцев при деятельном участии нацистской пропаганды” [1, с. 83]. Все выглядит так, что, сохраняя “немецкую вину” в общечеловеческом плане, писатель существенно релятивирует ее в локальном (здесь – в украинском) измерении и именно в этой цели вырезает локальный (здесь: галицийско-буковинский) топос из больших – и, соответственно, более сложных, неоднозначных – геополитических образований. В этом контексте ужатые границы Украины, по сути, визуализируют ужатые границы исторической деконструкции, вне зависимости от того, с каких идеологических позиций эта деконструкция ведется (что особенно выразительно демонстрирует именно “левый” диспозитив); иначе говоря, маркируют некий поворотный пункт, в котором критическое переосмысление “своего” неудобного прошлого сменяется обличением неудобного прошлого (и настоящего) Другого и, соответственно, как минимум частичной реабилитацией “собственных” грехов.

Настаивая именно на этом частичном снятии вины, Байер де факто использует исторический нарратив (и историю) как инструмент, обеспечивающий (риторическое) превосходство “немецкого”, признавшего и отчасти искупившего свои грехи, над “чужим”, упорствующим в убийственном национализме, – и именно с этой целью отстаивает права Германии и немцев на, в общем-то, никогда не принадлежавшее им габсбургское наследство. Прослеживаемая и в других контекстах, подобная “просветительская” интенция современной исторически ангажированной литературы Германии, тесно связанная с реактуализацией колонизаторского комплекса, наиболее отчетливо прослеживается именно в галицийских

травелогах – при столкновении их авторов с территорией, куда более близкой, чем Америка, более пластичной и исторически менее оформленной, чем Польша, в прошлом связанной с Германией общим – немецким – языком и (отчасти) культурой, а главное – традиционно числившейся глубокой периферией и потому почти идеально подходящей для заполнения ее удобными историческими и культурными смыслами. Ради устранения стигматизированного Другого, а вместе с ним – и части собственной исторической вины Байер сотоварищи оказываются готовы идти на весьма непростые для себя компромиссы, не останавливаясь даже перед отказом от части собственного постколониального эгалитаризма (опционально – левого ангажемента) в пользу “старого шовинизма и агрессивного национализма”, которые, как утверждал еще в 1975 г. белорусский писатель Алесь Адамович, и без того “охотно рядятся ... в „социалистические“ одежды” [2, с. 46]...

Список литературы

- 1 Baier, Lothar: Ostwestpassagen. Kulturwandel – Sprachzeiten. – München : Antje Kunstmann, 1995. – 155 s.
- 2 Адамович, А. Война и деревня в современной литературе / А. Адамович. – Минск, 1982. – 199 с.

ДАСЛЕДАВАННІ МАЛАДЫХ

УДК 821:161.3 – 14*А. Вярцінскі:141.32

А. В. АНЦІМОНІК

(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

СПЕЦЫФІКА ВЫРАШЭННЯ ЭКЗІСТЭНЦЫЙНЫХ ПРАБЛЕМ У ЛІРЫЦЫ А. ВЯРЦІНСКАГА

У артыкуле разглядаецца спецыфіка мастацкага ўвасаблення філасофскіх катэгорый жыцця і смерці, а таксама феномена кахання ў паэтычнай творчасці А. Вярцінскага. Навуковая навізна даследавання абумоўлена аналізам згаданых пытанняў у кантэксце экзистэнцыйнай праблематыкі. Зроблены высновы пра наяўнасць яркавых вітальных матываў у лірыцы пісьменніка, што вытлумачаецца яго гуманістычным ідэалам і дыдактычным пафасам творчасці. Падкрэсліваецца вызначальная роля кахання як сродку пазбаўлення асобы ад экзистэнцыяльнага жаху.

Паэзія Анатоля Вярцінскага традыцыйна, яшчэ ад савецкіх часоў, разглядаецца літаратуразнаўцамі ў рэчышчы філасофскай лірыкі. Для паэтыкі вершаваных твораў аўтара характэрна найперш асэнсаванне так званых “вечных” пытанняў, спалучанае з заўсёднай

арыентацыяй на агульначалавечыя праблемы і скіраванасцю ў іх вырашэнні на высокамаральнасць і гуманізм. Вольга Русілка трапна заўважае, што А. Вярцінскі “<...> паэт, які трывала абраў адзін з самых перспектывуных і малараспрацаваных у беларускай паэзіі шляхоў – інтэлектуальна-філасофскае асэнсаванне быцця ва ўсім багацці і шматграннасці яго праяў” [1, с. 5].

Цікавае да анталагічных пытанняў узнікла яшчэ ў старажытнасці, калі чалавек пачаў спасцігаць сябе (прынецп *posce te ipsum*), што вымагала ад яго пошуку свайго “Я” і месца гэтага “Я” ў акалячым свеце. Відавочна, што комплекс адвечных пытанняў, якія ў розныя сацыякультурныя перыяды прыцягваў увагу пісьменнікаў і мысляроў, уключаў у сябе і экзістэнцыйныя праблемы. Да апошніх звычайна адносяць пошук сэнсу жыцця, смерць (і трагічнае светаўспрыманне ўвогуле – страх, віну, трывогу, пакуты), свабоду, абсурднасць свету, неабходнасць выбару, каханне, спасціжэнне ўласнага “Я” і да т. п. З паняццем “экзістэнцыйны” (ад слова “экзістэнцыя” – з лац. “існаванне”) звязана ўсё тое, што адносіцца да духоўнага вопыту чалавецтва ўвогуле, да існавання як такога, да быцця кожнага асобнага чалавека (прычым, быцця найперш ўнутранага, не абцяжаранага знешнімі праявамі матэрыяльнага свету). Натуральна, што гэтыя пытанні не маюць вызначанага адказу, таму зварот для іх застаецца актуальным у любы час.

Цікава, што А. Вярцінскі як прадстаўнік савецкай літаратуры здолеў асэнсаваць экзістэнцыйныя праблемы на агульначалавечым узроўні, па максімуму адкінуўшы сацрэалістычныя каноны. На нашу думку, самымі распрацаванымі праблемамі ў лірыцы паэта з’яўляюцца апазіцыя жыццё – смерць, а таксама феномен кахання, якое стаіць у цэнтры светапогляднай сістэмы лірычнага героя. Зразумела, што ў вершах творцы закранаюцца і іншыя праблемы: асэнсаванне катэгорый шчасця, трывогі, знясіленасці, чалавечнасці, сэнсу жыцця, болю, несправядлівасці, маралі, адзіноты. Лірычны герой А. Вярцінскага няспынна шукае сваё месца ў свеце і час ад часу канстатуе негатыўныя моманты рэчаіснасці, якая яго акаляе.

Нават пры першым прачытанні вершаў паэта заўважаецца адназначнае яго стаўленне да ўзнятых праблем, што выяўляецца праз непакісную веру лірычнага героя ў перамогу жыцця і кахання над смерцю. В. Русілка падкрэслівае: “Творы Вярцінскага, як правіла, свядома зарыентаваны на дыдактызм, перакананне. Паэт не стамляецца вучыць чалавечнасці, патрабаваць высокамаральнага і сумленнага стаўлення да жыцця, выкарыстоўваючы напрацаваны тысячагоддзямі духоўны вопыт біблейскіх прытчаў, старажытных міфаў і філасофскіх канцэпцый, архетыпы і мастацкія сімвалы фальклору і літаратуры” [1, с. 5].

Самае галоўнае перакананне, якое паэт імкнецца данесці да чытача, – ідэю жыцця як найвялікшай каштоўнасці. Такі гуманістычны ідэал праходзіць лейтматывам праз усю творчасць А. Вярцінскага. Паэт неаднаразова даводзіць думку пра творчы пачатак жыцця, пра жыццё як першааснову ўсяго, як, да прыкладу, у хрэстаматыйным вершы “Жыццё даецца, каб жыццё тварыць...”:

Жыццё даецца, каб жыццё тварыць.

Маральны самы, самы натуральны

Пачатак гэты вась жыццёсцвярдзальны... [2, с. 108].

Аксіялагічная значнасць кожнай праявы жыцця недарэмна так чуйна ўсведамляецца паэтам. Яго дзяцінства прыпала на час вайны, адсюль такая падкрэсленая засяроджанасць на антымлітарыйскіх матывах, што па відавочных прычынах былі аднымі з самых вызначальных у XX стагоддзі. Паслядоўнае сцвярджэнне перамогі жыцця над разбурэннем і смерцю, якія прыносяць вайна, вызначае ўпэўненасць героя ў вечным працягу нараджэння насуперак смерці. Вера ў невынішчальнасць усяго жывога вызначае агульны пафас антымлітарыйскіх вершаў: “Тэй, груганне, няма чаго кружыць. / Невынішчальныя жыццё і людзі” [3, с. 46] (“Сярод вялізнай, на ўвесь свет, вайны...”).

Разам з тым, лірычны суб’ект разумее, што жыццё само па сабе не заўсёды з’яўляецца радасцю проста з нагоды яго бяспрэчнай аксіялагічнай каштоўнасці. Нярэдка ў вершах на

гэтую тэму з'яўляюцца будзённыя смутак і туга (“Я прачынаўся з такім пачуццём...”, “Добра, што сінь за акном згушчаецца...”, “Абрастаем. Паперамі, рэчамі...”, “Пра наш плач”, “Ад чаго мой сум” і інш.). Герой разважае над вядомай фразай, што жыццё ёсць выпрабаванне, але пры гэтым верыць у яго недарэмнасць:

Жыццё – выпрабаванне?

Ну так, ну так, сябры.

<...>

Вынесеш выпрабаванне,

здасі той і іншы іспыт, –

і дасца табе трыванне

годна сысці ў нябыт [4, с. 101–102].

(“Жыццё як выпрабаванне”)

Немалаважна тое, што А. Вярцінскі адасабляе паняцці жыцця і існавання, сцвярджаючы сапраўдную вартасць менавіта першага і традыцыйна ўкладваючы ў яго семантыку актыўнасці, руху, стваральнага пачатку, адкрытасці пачуццям і свету (“Вось і ты, як другія...”, “Медястры”, “Ветразь ёсць – плыві!..”, “– Што значыць сапраўдным другам быць?..”, “Жыццё даецца, каб жыццё тварыць...”, “Трэба вучыцца жыць у дзяцей...” і інш.). Паняцце дзейснага існавання нярэдка ўступае ў антынанімічныя адносіны з паняццем “мёртвасці”, адсутнасці руху, такім чынам, жыццё і смерць класічна супрацьпастаўляюцца.

Дарэчы, вершаў на тэму смерці ў А. Вярцінскага значна менш, чым вершаў пра жыццё. У творах з танатычнай праблематыкай вызначальным становіцца факт занепакоенасці і трывогі перад непазбежнай канечнасцю фізічнага існавання. Лірычны герой часта здзіўляецца неабходнасці і натуральнасці смерці, калі вакол буе жыццё:

Я ж сам смяротны і ведаю:

не так гэта лёгка памерці,

калі над табой такое сіняе-сіняе неба,

калі вакол такая зялёная-зялёная трава [5, с. 68].

(“Спачуванне”)

Разам з тым, смерць можа ўспрымацца як паратунак (“Твая воля – як воля лёсу...”), а можа атаясамлівацца з гвалтам, знішчэннем, ліхам і болем (“Сярод вялізнай, на ўвесь свет, вайны...”, “Ад чаго мой сум”, “Слова на развітанне. Пярэдадзень міленіума”).

Галоўнае, што ўсведамляе лірычны герой, – цесную сувязь жыцця і смерці, узаемаабумоўленасць гэтых з’яў: “Пад знакам смяротнасці сваёй жывем” [4, с. 85] (верш “Ад чаго мой сум”). У рэшце рэшт ён прыміраецца з непазбежнасцю смерці, і сам здзіўлены такім пераменам ва ўласнай свядомасці:

Не ўяўляў жыццё без маці,

шчаслівы быў у роднай хаце.

Матулю пахаваў сваю,

а сам жыву, сам існую [4, с. 99].

(“Жыву!”)

Прыняццю ідэі канечнасці чалавечага жыцця спрыяе спроба заглыблення аўтара ў сутнасць феномена кахання. Экзістэнцыйна важнай у спасціжэнні гэтага пытання становіцца павязь любові і жыцця:

– Што значыць дарогу ў жыцці не згубіць?

– Любіць.

– Што значыць зямное шчасце здабыць?

– Любіць [2, с. 78].

(“– Што значыць сапраўдным другам быць?..”)

Каханне ў А. Вярцінскага часта паўстае своеасаблівай панацэяй ад любых нягод – адзіноты, суму, няўдачы, гора і нават ад смерці (“Ідуць, за рукі ўзяўшыся, дзеці...”, “Твая воля – як воля лёсу...”, “Аптымiстычны верш”, “Ратунак”, “Мне ўяўляецца гэта так...” і інш.). Акрамя таго, наяўнасць кахання ў душы чалавека становіцца галоўнай прычынай для таго, каб працягваць жыццё нават у самыя горкія моманты, калі надзея на выратаванне, здавалася б, страчана:

Мне хацелася ўцячы,
мне хацелася нават смерці.
Ды хацеў я, відаць, замнога.
Ты сказала мне строга: “Жыві!”
Была воля тваёй любові –
нібы воля лёсу зямнога.
І я не мог не прырэчыць [5, с. 96 – 97].
(“Твая воля – як воля лёсу...”)

Як можна заўважыць, у інтымнай лірыцы паэт імкнецца да выяўлення найперш псіхалагічнага стану закаханага чалавека. Па словах В. Русілка, “даследуючы глыбіні чалавечай псіхалогіі, у тым ліку псіхалогіі кахання, А. Вярцінскі знаходзіць новыя выяўленчыя магчымасці лірыкі – стварае не толькі гранічна абагульненыя, сімвалічныя характары, але і аб’ектывізуе ў вершы псіхалагічны стан чалавека праз унутраныя маналогі і звернутыя да чытача развагі, рэплікі, пытанні” [1, с. 11]. Такі медытатыўна-рэфлексійны пачатак ярка праяўляецца ў вершы “Эдзіт Піяф хоча любові”. Цікава, што ў дадзеным вершы каханне набывае танатычнае гучанне і разбуральную семантыку: “І так заўсёды – дзе любоў, / там: катастрофа” [5, с. 87]. Падобнае ўяўленне пра знітаннасць Эрасу (“інстынкт жыцця”) і Танатасу (“інстынкт смерці”) заўважаецца і ў вершы “Любоў нараджае не толькі дзяцей...”, дзе канатацыя кахання суадносіцца з самазнішчэннем. Аднак падобная супярэчлівасць не мае парадаксальнага характару, што было вытлумачана яшчэ З. Фрэйдам: “<...> агрэсіўныя імкненні ніколі не існуюць самі па сабе, але заўсёды спалучаны з эратычнымі” [6, с. 114]. Пастаяннае ўзаемадзеянне гэтых “інстынктаў” вызначае ўсё жыццё чалавека, кантралюючы гарманічнае чаргаванне поспехаў і няўдач. Калі апошнія пачынаюць пераважаць, індывідум можа страціць жаданне дзейнічаць і апынуцца ў дэпрэсіўным стане ці ў “памежнай сітуацыі” (сітуацыя, якая ставіць чалавека на мяжы паміж быццём і небыццём – страх, віна, пакуты, барацьба, смерць). У такія перыяды ён асабліва чуйны да асэнсавання сваёй экзістэнцыі. Калі асоба не ўбачыць сэнсу свайго існавання ў падобным моманце, яна можа адчуць экзістэнцыяльны жах (стан моцнай трывогі, пачуццё глыбокага псіхалагічнага дыскамфорту перад сваёй экзістэнцыяй). І паводле А. Вярцінскага, менавіта каханне, якое ўспрымаецца найважнейшай “падзеяй” у жыцці, здольнае вывесці чалавека з гэтага стану:

Калі сустракаюцца двое,
сваё каханне падзяляць, –
гэта найлепшая доля,
з усіх падзей – падзея [2, с. 64].
(“Аптымiстычны верш”)

У цэлым, у А. Вярцінскага ўсё ж больш вершаў, дзе каханне выяўляецца праз вобразы, процілеглыя смерці, – шчасце, пяшчота, воля, надзея, святло, вечнасць (вершы “Эдзіт Піяф хоча любові”, “Твая воля – як воля лёсу...”, “Хто ў лес, а хто па дрывы...”, “Ратунак”, “Мне ўяўляецца гэта так...”, “Адна з прыкмет закаханасці” і інш.). Пры гэтым, любоў разумеецца паэтам не як статычная катэгорыя, а як дзеянне, якому ўласціва пастаяннае развіццё:

Каханне ў дваццаць пяць –
моцна абдымаць.

Каханне ў трыццаць пяць –
целам усім палаць.

Каханне ў сорак пяць –
кахаць або паміраць [3, с. 25]!
 (“Каханне ў дваццаць пяць...”)

Калі ж А. Вярцінскі спрабуе, як і належыць савецкаму паэту, заглыбіцца ў сферу грамадскай маралі, раскрыццё праблемы набывае зусім іншы ракурс. Занепакоенасць дэвальвацыяй пачуццяў у сучасным аўтару грамадстве яскрава адбіваецца ў вершы “Узоры гандлёвай тэлерэкламы”, дзе ў іранічным ключы прадстаўляецца каханне ў прасторы адносін куплі-продажу, калі на першае месца выносяцца не сапраўдныя душэўныя перажыванні, а матэрыяльныя сродкі як спосаб авалодання сэрцам аб’екта захаплення. Неабходна заўважыць, што нават у такой сітуацыі лірычны герой не губляе веры ў сапраўднае каханне, бо змены ў свядомасці сучаснага соцыму, на яго думку, трэба пачынаць з сябе: “Хочаш жыць у святле і цяпле – / сам здабывай агонь для сябе” (“Непраметэі”) [2, с. 85].

Падсумоўваючы вышэй сказанае, варта адзначыць, што А. Вярцінскі як прадстаўнік інтэлектуальна-філасофскай лірыкі ў сваёй творчасці зрабіў спробу асэнсавання быцця ва ўсёй яго разнастайнасці, выходзячы далёка за межы сацрэалістычных канонаў. Звяртаючыся найперш да праблем жыцця і смерці, а таксама феномена кахання, творца ўздывае гэтыя пытанні на агульначалавечы ўзровень. Так, каханне ў мастацкай сістэме паэта выступае сродкам пазбаўлення асобы ад экзистэнцыяльнага жаху і надае сэнс жыццю. Апошняе, у сваю чаргу, выразна размяжоўваецца з паняццем “існаванне”. Дамінаванне вітальных матываў вытлумачваецца як гуманістычнымі ідэаламі пісьменніка, яго непахіснай верай ў перамогу жыцця над смерцю, так і характэрным дыдактычным пафасам яго творчасці, а таксама спалучаецца з антымільтарысцкімі матывамі, вызначальнымі ў цэлым для XX стагоддзя.

Спіс літаратуры

- 1 Русілка, В. Паэтычныя ўрокі чалавечнасці / В. Русілка // Вярцінскі, А. Выбраныя творы / А. Вярцінскі. – Мінск : Кнігазбор, 2009. – С. 5–20.
- 2 Вярцінскі, А. Выбраныя творы / А. Вярцінскі. – Мінск : Кнігазбор, 2009. – 528 с.
- 3 Вярцінскі, А. Ветрана. Кніга паэзіі / А. Вярцінскі. – Мінск : Маст. літ., 1979. – 144 с.
- 4 Вярцінскі, А. Жыцьцем : вершы і паэмы / А. Вярцінскі. – Мінск : Кнігазбор, 2012. – 136 с.
- 5 Вярцінскі, А. Выбранае / А. Вярцінскі. – Мінск : Маст. літ, 1973. – 144 с.
- 6 Фрейд, З. Влечения и их судьба / З. Фрейд. – М. : ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1999. – 432 с.

УДК 821.161.3’06-3:159.942.5

К. М. БАНДУРЫНА
(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

ТЭМА КАХАННЯ І АДЗІНОТЫ Ў СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ПРОЗЕ

У артыкуле разглядаюцца падыходы сучасных беларускіх пісьменнікаў да асэнсавання тэмы кахання і адзіноты. На прыкладзе твораў Альгерда Бахарэвіча, Ігара Бабкова і іншых паказваюцца пошукі вырашэння гэтых экзистэнцыйных праблем і іх месца ў сістэме поглядаў кожнага пісьменніка.

Пытанні жыцця і смерці, выбару, адзіноты чалавека – цэнтральныя для літаратуры. Але асабліва востра гэтыя праблемы паўсталі ў XX стагоддзі, калі чалавецтва перажыло дзве сусветныя вайны, росквіт і крызіс таталітарных сістэм, масавыя рэпрэсіі і г.д. Людзі пачалі больш інтэнсіўна шукаць сэнс свайго існавання.. Літаратура, разам з філасофіяй і псіхалогіяй, паспрабавала знайсці выйсце з пасляваеннага эмацыйнага вакууму.

Згодна з тэорыяй неафрэйдыстаў, усведамленне чалавекам сваёй індывідуальнай сутнасці, адасобленасці ад астатніх выклікае пачуццё экзістэнцыйнай трывогі. Таму імкненне чалавека кахаць, якое часта замяшчаецца задавальненнем фізічных патрэбаў, ёсць прамым вынікам уцёкаў ад такой трывогі. Згодна з экзістэнцыялізмам, чалавек спасцігае сваю адказнасць не толькі за ўласнае існаванне, але і за ўсё чалавецтва таксама. І таму, калі трывога як адказнасць замяшчаецца каханнем ці фізічнай блізкасцю, гэтыя адносіны датычацца як асобнага індывіда, так і ўсяго чалавецтва ў цэлым. Фактычна такім чынам чалавек будзе сваю мадэль свету. Вядомы псіхолаг, філосаф і сацыёлаг Э. Фром у сваёй кнізе “Мастацтва кахаць” піша наступнае: “Відавочна, што для большасці людзей нашай культуры здольнасць абуджаць любоў – гэта, па сутнасці, спалучэнне сімпатычнасці і сексуальнай прывабнасці” [1].

Стан закаханасці ў беларускай мужчынскай прозе ў многіх выпадках адлюстроўваецца праз жаданне фізічнай блізкасці, як, напрыклад, у героя аповесці А. Федарэнкі “Гісторыя хваробы” [2, с. 36]. Блытаніна прыродных інстынктаў з каханнем у жыцці сустракаецца вельмі часта.

У аўтабіяграфічнай аповесці А. Федарэнкі “Мяжа” таксама закранаецца гэтае пытанне. Але, у адрозненне ад “Гісторыі хваробы”, фізічная блізкасць тут разглядаецца як пэўны этап, праз які праходзіць асоба ў сваім сталенні, і як этап у развіцці стасункаў паміж мужчынам і жанчынай. Письменнік засяроджвае ўвагу чытача на тым, што секс не ёсць галоўным у жыцці чалавека. Нават калі для кагосьці гэта і больш важна, чым усё астатняе, фізічныя стасункі не з’яўляюцца дамінантнымі ў адносінах паміж людзьмі.

Разглядаючы паводзіны і думкі героя трыпціха Б. Пятровіча “Стах”, можна сказаць, што цэнтрам існавання, адпраўным пунктам усіх яго намераў і дзеянняў з’яўляецца імкненне да фізічнай блізкасці з жанчынай. Сексуальнае задавальненне герой несвядома ўспрымае як сімулякр кахання і таму ўвесь час імкнецца апраўдаць сваю патрэбу.

Такім жа апантаным міжполавымі ўзаемаадносінамі з’яўляецца і герой аповядання А. Бахарэвіча “Талент заікання”. Жанчыны не звяртаюць на яго ўвагі, ён не мае магчымасці атрымаць секс за грошы – бо грошай таксама не мае, як і памяшкання, куды можна было б прывесці жанчыну: ён жыве ў кватэры хворага дзеда, якога даглядае. Часам патрэба ў жанчыне становіцца такой невыноснай, што ў яго ўзнікае жаданне смерці дзеда, якая б дала адносную свабоду дзеянню: “Я кідаўся ў вігальню, зарываўся тварам у глуханямую кампанію плашчоў ды паліто, якія пасля смерці бабулі ніхто не апранаў. Толькі гэтак можна было заглушыць прыступ пякучага жадання, каб дзед памёр. Тады... тады можна будзе патраціць рэшту грошай на віно і мяса, садавіну ды чакаляту, і калі не сабой – слабым прыдаткам магутнага дзеда, то хаця б гэтай аднаразовай раскошаю завабіць у пустую кватэру якую-небудзь жанчыну...” [3, с. 6].

А вось у больш позніх сваіх творах аўтар адыходзіць ад увасаблення кахання як сексуальнага кантакту і пераводзіць яго ў метафізічную плоскасць: “Бацьку хацелася кахання. Не такога, на год ці на месяц, не такога, каб браць усё, што даюць. Не. Такога, як мова. Дадзенага раз і назаўжды...” [4, с. 152]. А. Бахарэвіч сцвярджае здольнасць чалавека кахаць без пошласці. Выяўленне сваёй сексуальнай дамінанты больш не з’яўляецца першаснай патрэбай. Праз сваіх герояў аўтар вывучае ўзаемаадносіны людзей, феномен прыцягнення адно да аднаго, сексуальнай прывабнасці, але гэта нагадвае прэпараванне з мэтай вывучэння ўнутранай канстытуцыі чалавека.

Значна шырэй рэпрэзентаваная ў мужчынскай прозе катэгорыя адзіноты, якая вельмі часта неаддзельная ад кахання. І гэта невыпадкова. На думку ўкраінскага філосафа і

псіхааналітыка Н. В. Хамітава, “антытэзай адзіноце з’яўляецца не камунікацыя (яна можа толькі абцяжарыць сітуацыю), а каханне” [5]. Сувязь кахання і адзіноты разглядаў і вядомы рускі вучоны М. А. Бярдызьеў: “Адарванасць «Я» ад «Ты» – гэта працэс самавынішчэння. «Я» перастае існаваць, калі ўнутры існавання яму не дадзена існаванне іншага” [6, с. 216].

Як бачна з вышэй сказанага, катэгорыі кахання і адзіноты непарыўна звязаныя паміж сабой, яны супастаўляюцца і супрацьпастаўляюцца адна адной, як і іншыя экзістэнцыйныя катэгорыі, і даюць магчымасць фарміравання больш шырокага ўяўлення пра разнастайнасць спосабаў чалавечага існавання.

Да ХХ стагоддзя адзінота лічылася натуральным станам чалавека і разглядалася ў станоўчым ключы як сродак самапазнання, самаразвіцця і творчай рэалізацыі. Пераход ад феадальнага ладу да капіталістычных адносін аў і змена каштоўнасных прыярытэтаў і арыенціраў унеслі разлад у цэласнасць асобы. Чалавек больш не з’яўляецца абсалютнай каштоўнасцю, у свеце пануе калектыўная свядомасць, у якой адзінота і імкненне індывіда да свабоды ва ўласнай прасторы пачынае ўспрымаецца адмоўна. Сярод натоўпу чалавек стаў адчуваць сябе Чужым, Іншым, адрозным ад астатніх. Знакаміты партугальскі пісьменнік, лаўрэат Нобелеўскай прэміі Ж. Сарамыга ў сваім рамане “Год смерці Рыкарда Рэйса”, разважаючы над праблемай адзіноты, выказаўся наступным чынам: “Адзінота заключаецца не ў тым, што чалавек жыве адзін, а ў немагчымасці знайсці спадарожніка ў кімсьці альбо чымсьці, заключаным унутры нас, адзінота – гэта не дрэва сярод голай раўніны, а непераадоўная адлегласць ад ліста да караня, ад соку да кары” [7]. Дадае выказванне перагукаецца з ключавымі палажэннямі філосафаў і псіхолагаў, якія працавалі над гэтай праблемай у ключы экзістэнцыялізму. Так, вядомы філосаф і антраполог Э. Фром, асэнсоўваючы праблему адзіноты сучаснага чалавека ў сваёй кнізе “Уцёкі ад свабоды”, пісаў: “Чалавек ужо не можа пражыць усё жыццё ў цесным свеце, цэнтрам якога быў ён сам; свет стаў бязмежным і пагрозлівым. <...> Новая свабода непазбежна выклікае адчуванне няўпэўненасці і бяссілля, сумневаў, адзіноты і трывогі” [8]. Менавіта трывога і адсутнасць усялякага сэнсу існавання сталі асноўнымі спадарожнікамі экзістэнцыйнай адзіноты асобы Навейшага часу. Яны з’яўляюцца прычынай шматлікіх няўрозаў і псіхічных захворванняў, якія часам даводзяць чалавека да суіцыду.

Гэтае пытанне востра паўстала яшчэ ў ХХ стагоддзі, і тады ў асяроддзі псіхолагаў пачаліся актыўныя даследаванні і пошукі вырашэння праблемы. Згодна з тэорыяй псіхааналізу З. Фрэйда, адзінота і адчужэнне з’яўляюцца вынікам канфлікту паміж сацыяльным і індывідуальным у чалавеку, а дакладней паміж “Звыш-Я” і “Яно”. Гэты канфлікт спасцігаецца і кантралюецца “Я” і выражаецца ў рознага роду псіхопаталогіях, калі праекцыя асобы не супадае з праекцыяй цела.

Адзін з вядомых псіхолагаў-экзістэнцыялістаў І. Ялом падзяліў адзіноту на тры напрамкі: 1) міжасобасная адзінота; 2) унутрыасобасная; 3) экзістэнцыйная. Першая азначае адчужэнне чалавека ад соцыуму, другая – разрыў у асобасным уяўленні паміж рэальным і чакаемым, непрыняцце ўласных пачуццяў і эмоцый. Экзістэнцыйная адзінота, на думку І. Ялома, заключаецца ў тым, што “чалавек адлучаны не толькі ад іншых людзей, але, па меры таго, як ён стварае свой уласны свет, ён аддаляецца і ад гэтага свету” [9]. Гэта азначае, што перад галоўнымі праблемамі існавання (жыцця і смерці, адзіноты, маральнага выбару і г. д.) чалавек самотны з самага пачатку, і, адносна гэтага, пытанне экзістэнцыйнай адзіноты з’яўляецца невырашальным, паколькі асоба заўсёды знаходзіцца сам-насам са сваёй экзістэнцыяй.

Падобная да гэтай і адзінота героя А. Бахарэвіча з апавядання “Талент заікання”. Толькі ў даным выпадку яна набліжаецца да фрэйдаўскай канцэпцыі “асоба – цела”. З развіццём сюжэта адзінота галоўнага героя ўсё больш набывае характар міжасобаснай, і вырашэнне гэтай праблемы герой бачыць у пошуку жанчыны: “Я хадзіў па ззяючых вуліцах і цёмных завулках, я ўваходзіў у тралейбусы, якія рушылі невядома куды, я вар’яцеў, спускаючыся па

прыступках, падобных на клавiшы, што паўтараюць адзiн i той жа матыў. Я шэршэляфамiў на ўсю катушку” [3, с. 6].

Крыху iншага кшталту адзiноту можна ўбачыць у апавяданнi А. Федарэнкi “iмгненнi жыцця”. Галоўны герой, якi працуе рэдактарам у нейкiм часопiсе, пасля выхаду з адпачынку сутыкаецца з сiтуацыяй, калi ўсе акаляючыя яго людзi камунiкуюць з iм толькi дзеля ўласнай карысцi. А. Федарэнка паказвае немагчымасць паразумення памiж дзвюма асобамi i адзiноту чалавека ў грамадстве праз дыялогi сваiх герояў: “У рэдакцыйным калiдоры сустрэў сябра, ён кiнуўся мне на шыю.

– Нарэшце! Прывiтанне! А я кожны дзень званiў i заходзiў, хоць i ведаў, што ты ў адпачынку.

– Чаго ж ты званiў i заходзiў?

– Так, думаю, можа, засумаваў па сябры, раней вярнуўся... Ну, расказвай, дзе быў? У вёсцы, вядома?

– Не, у Крыму.

Сябар замоўк, тады адступiўся.

– Вось як, – сказаў ён iншым голасам i агледзеў мяне iншымi вачыма.

– Ну i што там, у тваiм Крыму?” [10].

Абцяжараны сацыяльнымi абавязкамi, чалавек губляе сваё аблiчча, становiцца несвабодным, а значыць, i няздольным убачыць i адчуць уласнае “Я”. Узнікае канфлiкт памiж жаданнямi i рэальнасцю, наступствы якога могуць быць самымi рознымi: ад страты самаiдэнтыфiкацыi да распаду сям’i i зламаных жыццяў яе членаў.

Адзiнота ў творах беларускiх пiсьменнiкаў мае розныя i, часта, зусiм непадобныя аблiччы. У А. Бахарэвiча, да прыкладу, гэта можа быць “адзiнота i алкагалiзм”, “адзiнота пасля здрады”, “адзiнота дзiцяцi” праз якiя пiсьменнiк адлюстроўвае важныя праблемы сучаснага грамадства, звяртае ўвагу не толькi на дарослую асобу, але i на жыццё дзiцяцi. Не абыходзiць бокам ён таксама i адзiноту чалавека, якi рыхтуецца сустракаць старасць: “Ён даглядаў старых людзей, з якiмi можна было спакойна гаварыць па-свойму, яны яго разумелi, гэтыя старыя, хiба што тэмы былi заўжды тыя самыя: яны прасiлi або забiць iх, або зрабiць гучней тэлевізар” [4, с. 149].

Адзiнота ў I. Бабкова набывае метафiзiчнае адценне. Пiсьменнiк абстрагуецца ад знешнiх праяў чалавечай сутнасцi i звяртаецца да экзiстэнцыйнай самоты чалавека як “рэчы-ў-сабе”: “Запытацца – як – калi – выспела гэтае цела, гэтая абалонка i што ўнутры? Якiм чынам душа прыняла форму безнадзейнай выспы, замкнутае манады, – сярод абставiнаў, дэкарацыяў, iншых целаў? Куды, бяздомная вандроўнiца, iдзеш, палiш цыгарэту, аглядаеш урбанiстычныя краявiды? Адна. Адна” [11, с. 64].

Экзiстэнцыйна-фiласофскi характар адзiнота набывае ў Б. Пятровiча. Першая частка трыпцiху “Стах” пад назвай “Экспрэс” вылучаецца з усiх трох частак вялiкай колькасцю аўтарскiх адступленняў, насычанымi развагамi пра адзiноту: “Адзiнокамi не становяцца, адзiнокамi нараджаюцца. Адзiноты шукаюць часцей не людзi, якiм абрыдла быць навідавоку, якiя стамiлiся ад шуму i тлуму, а людзi глыбока адзiнокаiя” [12, с. 89]; “можна пачуваць сябе адзiнокам сярод пчалiнага гулу i мiтуснi вялiзнага рынку, а можна не заўважаць адзiноты ў пустым доме на востраве за тысячу кiламетраў ад блiжэйшага святла” [12, с. 90]; “у адзiноты няма твару, але заўсёды ёсць гаспадар, якi носiць яе ў сабе i не ведае, што ён раб. Забярыце ў яго адзiноту i што застанецца ад яго?” [12, с. 90].

Як было сказана вышэй, каханне i адзiнота непарыўна звязаныя памiж сабою. Гэтыя дзве катэгорыi ў творах беларускiх празаiкаў адлюстроўваюць тыя рэальныя праблемы, якiмi жыве сёння сярэднястатыстычны беларус. Каханне ў яго мае розныя аблiччы, ён здольны блытаць яго з сексам, разважаць пра эмацыянальную прывязанасць як сродак запаўнення пустэчы ўнутры сябе цi ўцёкаў ад той адзiноты, якую, на думку экзiстэнцыялiстаў, носiць у сабе кожны чалавек. Праблеме адзiноты ў беларускiх аўтараў таксама адведзена адно з

галоўных месцаў. Метафізічнымі развагамі пра немагчымасць збегчы ад гэтага стану і наканавання асобы быць самотнай напоўнены старонкі кніг Б. Пятровіча і І. Бабкова, адзінота як сацыяльны феномен востра перажываецца героямі А. Бахарэвіча і А. Федарэнкі. Экзістэнцыйная адзінота ў сучаснай беларускай прозе адлюстроўвае важнасць гэтай катэгорыі для чалавечага існавання.

Спіс літаратуры

- 1 Фромм, Э. Искусство любить [Электронны рэсурс] Э. Фромм. Рэжым доступу: http://thelib.ru/books/fromm_erih/iskusstvo_lyubit.html. – Дата доступу: 23.03.16.
- 2 Федарэнка, А. Гісторыя хваробы: аповесць, апавяданні / А. Федарэнка. – Мінск : Маст. літ., 1990. – 135 с.
- 3 Бахарэвіч, А. Натуральная афарбоўка / А. Бахарэвіч. – Мінск : Логвінаў, 2003. – 228 с
- 4 Бахарэвіч, А. Дзеці Аліндаркі / А. Бахарэвіч. – Мінск : Галіяфы, 2014. – 256 с.
- 5 Хамитов, Н. В. Одиночество женское и мужское. Опыт вживания в проблему / Н. В. Хамитов. – М. : АСТ, 2005.
- 6 Бердяев, Н. А. О человеке, его свободе и духовности. Избранные труды / Н. А. Бердяев. – М. : Флинта, 1999. – 312 с.
- 7 Сарамато, Ж. Год смерти Рикардо Рейса [Электронны рэсурс] / Ж. Сарамато. – Рэжым доступу: http://royallib.com/book/saramago_goze/god_smerti_rikardo_reysa.html. – Дата доступу: 23.03.2016.
- 8 Фромм, Э. Бегство от свободы [Электронны рэсурс] / Э. Фромм. – Рэжым доступу: <http://www.bookfb2.ru/?p=270064>. – Дата доступу: 23.03.2016.
- 9 Ялом, И. Экзистенциальная психотерапия [Электронны рэсурс] / И. Ялом. – Рэжым доступу: <http://royallib.com/book/irvinyalom/ekzistentsialnayapsihoterapiya.htm>. – Дата доступу: 23.03.2016.
- 10 Федарэнка, А. Ціша [Электронны рэсурс] / А. Федарэнка. – Рэжым доступу: http://kamunikat.org/usie_knihi.html?pubid=32045. – Дата доступу: 23.03.2016.
- 11 Бабкоў, І. Адам Клакоцкі і ягоныя цені. Раман у дзесяці гісторыях / І. Бабкоў. – Мінск : “БАС”, 2001. – 110 с.
- 12 Пятровіч, Б. Пуціна: аповесці / Б. Пятровіч. – Мінск : Кнігазбор, 2015. – 200 с.

УДК 821-311.6-92

В. В. ГОНЧАРОВ

(г. Гомель, ГГУ им. Ф. Скорины)

ХУДОЖЕСТВЕННО-ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ПРОЗА О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ НА СТРАНИЦАХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ

Статья посвящена анализу темы Великой Отечественной войны в художественно-документальных произведениях на страницах современных литературных периодических изданий. В своём комплексе данная работа охватывает большой материал и освещает широкий круг вопросов, относящихся как к творчеству отдельных писателей, состоянию литературы о Великой Отечественной войне на конкретной ступени развития, так и к общим тенденциям развития и эволюции военной прозы. В результате предпринятого исследования выделено несколько направлений реализации данной темы в современном информационном пространстве.

Жанрово-тематический анализ публикаций на тему войны последних пяти лет позволяет выделить два их вида: художественные произведения и художественная публицистика (художественно-документальная проза). Исследуя художественно-документальную прозу о Великой Отечественной войне, можно выделить несколько тематических направлений, представленных в современных периодических изданиях.

1. Мемуары, воспоминания.

Журналы публикуют дневники и воспоминания тех, кто прошёл фронты Великой Отечественной. Так, журнал “Новый мир” разместил воспоминания Стефана Ляховича “Под Сталинградом. Два с половиной месяца между двумя фельдмаршалами Германии (20.11.1942–02.02.1943)” (2013, № 2). В воспоминаниях выразительно передаётся напряжение бойцов и то, какой ценой доставалась победа:

“Головные танки уходили за озеро. Они двигались вдоль отвесных склонов и где-то слева поднимались на высоту. Мы же снизу видели только край плоского рельефа высоты, который проецировался на серо-белое небо. Но вот слева на высоте появился первый танк. Его силуэт появлялся и исчезал на фоне неба. Пройдя небольшое расстояние, он загорелся. Густой черный дым столбом поднялся над высотой. Эту жуткую черную ленту дыма повалило ветром налево к земле и несло вдоль высоты. На высоте появился второй танк и тоже загорелся. Третий танк прошел дальше, но и он загорелся. Когда загорелся четвертый танк и в небе уже развивались четыре черные ленты, казалось, что сердце не выдержит от горя.

– Неужели не прорвутся? – в висках стучало, сердце сдавило... Но мы могли только наблюдать эту жуткую картину.

Но танки прорвались! Они продолжали подниматься на высоту и уходили дальше. Оборона фашистов была прорвана” [1].

В произведении хорошо передано психологическое состояние автора-рассказчика, описания тяжелых военных будней сменяются светлыми мирными воспоминаниями, рассказывает фронтовик и о маленьких радостях бойцов – праздник 7 ноября, новая теплая форма, песни под гитару в землянке. Большой след в памяти оставили те немислимые трудности, которые приходилось преодолевать нашим бойцам: “Конец ноября выдался на редкость морозным. Сильный ветер на высоте 92.0 обжигал лицо и валил с ног. Спасали подшлемники и новая теплая одежда. Как только обеспечили связь для ведения арт-огня, нужно было срочно окопаться, чтобы вести наблюдение и как-то укрыться от пронизывающего ветра. Но это оказалось невозможно. Мороз с ветром так заморозил землю, что она стала твердой как камень. Удары топора и кирки отбивали только небольшие кусочки грунта. Лопате земля вообще не поддавалась. Работали вчетвером почти без перерыва, чтобы не замерзнуть. За несколько часов работы сумели углубиться на два штыка лопаты. Каждый удар кирки становился тяжелее и тяжелее” [1].

В публикуемых воспоминаниях картина боевых действий во время Великой Отечественной войны предстает перед читателями во всей полноте. Война в современных публикациях не одномерна, героические и светлые её страницы перемежаются с грязными и позорными. Примером может быть публикация воспоминаний Павла Супруненко в журнале “Дружба народов” (2010, № 1). Кроме описания успешных военных операций советских воинов, простых радостей солдата на войне, счастливых встреч и даже романтических увлечений, здесь упоминается и о несправедливых приговорах за “действия не по инструкции”, о пьяном особисте, изнасиловавшем девушку-румынку, и о бездарных приказах военачальников: “Меня потребовали к телефону. Все тот же хрипло рычащий голос полковника. Обещал поддержать арт-огнем и приказал готовить людей к атаке...

Я думал, что ослышался, переспросил. К атаке. Охренел ли он от перепоев, не отдавал отчета словам или просто передавал приказ свыше – вникать в такие тонкости не было ни времени, ни смысла. Я судорожно соображал, что мне делать с этой полуинвалидной командой. Подметенные из нестроевых подразделений, престарелые, больные, хромые, они и в окопы впервые, видно, попали. В обороне на них надежды нет” [2].

Сильным эмоциональным свидетельством, обличающим беспощадность фашистов, являются записки тех, кто прошел ужасы концлагерей. Историк и географ Павел Полян опубликовал в “Новом мире” записки Лейба Лангфуса “В содрогании от злодейства. Члены зондеркоманды и их рукописи” (2012, № 5). Немецкое слово “Зондеркомmando” (“Sonderkommando”) означает “отряд особого назначения”. Главная задача их заключалась в уничтожении постфактум следов всех массовых экзекуций.

В рукописи рассказывается о повседневной жизни концлагеря в Аушвице. Автор, как свидетель обвинения, фиксирует бесчеловечную жестокость нацистов: “В бараки сгоняли русских военнопленных, которые получали в качестве еды только одну картофелину и немного супа, без хлеба, и целые дни тяжело трудились под надзором эсэсовцев. Тех, кто терял силы посередине работы и не работал интенсивно, – сбрасывали в большую отхожую яму, прикрытую сверху досками с многочисленными дырами для справления нужды всего лагеря, – подводили туда и бросали внутрь отхожей ямы. Каждую ночь эсэсовцы входили в тот или иной блок и совершенно иссохших, изможденных русских пленников забивали палками до смерти” [3].

В периодической печати публикуются также воспоминания людей, чьё детство выпало на годы войны. Такие произведения отличаются особой искренностью и проникновенностью. В № 11 за 2013 г. “Новый мир” публикует воспоминания белоруски Ольги Кныш “Держись, Зося, як пришлось! Воспоминания о детстве в Белоруссии 1939–1945 годов”. Автор воспоминаний была ещё совсем маленькой, ей было всего два года, но в её памяти навсегда остались ужасы войны: “Война – это тяжкий гул самолетов, голоса перепуганных детей и беспомощных стариков...” [4].

Изверства немцев, которые наблюдала девочка, нанесли ей неизлечимую душевную рану. Ольга Николаевна рассказывает, как летом 1941 года между их деревней Куцевщиной и соседними Тимковичами возникла братская могила с расстрелянными евреями: “Это был ров, по колено глубиной, бывшая граница между Советской Белоруссией и Западной Беларусью. Несколько следующих дней были нам слышны стоны умирающих. Видимо, немцы не всех добились! Кто проходил мимо, потом всегда рассказывал: “Там земля шевелится!” И много позже, когда закончилась война, мы всё равно старались обходить это место стороной, а особенно боялись проходить мимо этой могилы ночью...” [4].

В “Новом мире” опубликованы воспоминания Михаила Бродского (2012, № 5), где война предстаёт как страх, скитания, потеря родного дома, голод, но в первую очередь, потеря горячо любимых близких людей: “Однажды холодным осенним утром жизнь страшно перевернулась. В дом пришли два молодых русских полицейских и забрали меня и маму, позволив взять лишь чемоданчик с самыми необходимыми вещами” [5].

Документальная повесть “Мы не покорились” Д. Смолянко (“Нёман”, 2010, № 5), основанная на детских воспоминаниях автора, проникнута ненавистью к немцам в каждой сцене, где они появляются: “Солдаты таскали из колодца студеную воду, мылись, раздевшись до пояса, а один сбросил с себя брюки, обливался, другие охали-ахали и все заливались смехом. Им до безумия было хорошо и весело. Увидев на разостланном брезенте домашние продукты, не одеваясь и не приводя себя в порядок, поспешили сесть в круг и принялись жрать, именно жрать, – и хамству их не было предела” [6, с. 37].

2. Портретные очерки.

Также в современных литературных журналах встречаются портретные очерки, в которых авторы рассказывают о подвигах героев, часто незаслуженно забытых. Так, журналист и писатель Юрий Окланский рассказывает невероятную “историю в письмах и рассказах очевидцев” о безруком разведчике (“Дружба народов”, 2010, № 5): “Только страстной жадой к жизни и деянию, силой молодого организма и мастерством хирурга у человека было спасено подобие одной конечности, искалеченной, безобразной, но живучей. Шевеля этими двумя култышками, он питался, писал, мог свернуть папироску и хорошо стрелял из пистолета. Ремень автомата или винтовки обматывал вокруг шеи и, нажимая обезображенным комком мускулов на спусковой крючок, стрелял метко и злобно. Все остальное делал той же култышкой, иногда помогая себе зубами. И тихонько, для себя, писал стихи...” [7]. Описывая героические подвиги и непростую мирную жизнь бесстрашного воина, Ю. Окланский с горечью замечает тенденцию к забвению народных героев.

Мысль о недопустимости пересмотра значимости подвига советских солдат звучит в очерке В. Бурдыко “Честь моей бригады – моя честь...” (“Нёман”, 2010, № 2). Герой

очерка, ветеран Ф. Ф. Потанин возмущается распространившимся в последние годы мнением, что главную роль в победе над Гитлером сыграли войска союзников, а советские свои победы одерживали исключительно за счет количества личного состава, заваливая поля сражений трупами собственных солдат. Особо ветеран касается болезненного вопроса освобождения Польши: “Теперь же отдельные польские политики обвиняют Советский Союз в предательстве: мол, специально остановили наступление, чтобы не прийти на помощь восставшей Варшаве. Меня, как непосредственного участника освобождения польской столицы, до глубины души возмущают эти необоснованные обвинения. <...> Сотни тысяч советских солдат и офицеров отдали свои жизни, освобождая столицу Польши. И у кого-то хватает совести обвинять нас в предательстве?! Просто кошунство какое-то...” [8, с. 184–185].

Список литературы

1 Ляхович, С. Под Сталинградом. Два с половиной месяца между двумя фельдмаршалами Германии (20.11.1942 – 02.02.1943) / С. Ляхович // Новый мир. – 2013. – № 2 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2013/2/111.html. – Дата доступа : 15.09.2016.

2 Супруненко, П. Вот так и воевали. Записки невольного добровольца / П. Супруненко // Дружба народов. – 2010. – № 1 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2010/1/su6.html>. – Дата доступа: 15.09.2016.

3 Лангфус, Л. В содрогании от злодейства. Члены зондеркомандо и их рукописи / Л. Лангфус ; публ. П. Поляна // Новый мир. – 2012. – № 5 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2012/5/110.html. – Дата доступа: 17.09.2016.

4 Мельникова, О. Держись, Зося, як пришлось! Воспоминания о детстве в Белоруссии 1939–1945 годов / О. Мельникова // Новый мир. – 2013. – № 11 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2013/11/8m.html. – Дата доступа: 18.09.2016.

5 Бродский, М. Мама, нас не убьют. Воспоминания / М. Бродский // Новый мир. – 2012. – № 5 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2012/5/b8.html. – Дата доступа: 20.09.2016.

6 Смолянко, А. Мы не покорились. Фашистская блокада Налибокской пуши глазами мальчишки : документальная повесть / А. Смолянко // Неман. – 2010. – № 5. – С. 35–53.

7 Окланский, Ю. Безрукий поводиры. История в письмах и рассказах очевидцев / Ю. Окланский // Дружба народов. – 2010. – № 5 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2010/5/ok3.html>. – Дата доступа: 20.09.2016.

8 Бурдыко, В. Честь моей бригады – моя честь... / В. Бурдыко // Неман. – 2010. – № 2. – С. 180–191.

УДК 811.161.3’373.423

Н. І. ГУШЧА

(г. Мазыр, МДПУ імя І. П. Шамякіна)

АЙКОНІМ *БРЭСТ* У НАРЫСЕ УЛАДЗІМІРА КАРАТКЕВІЧА “ЗЯМЛЯ ПАД БЕЛЫМІ КРЫЛАМІ”

Артыкул прысвечаны даследаванню айконіма *Брэст* у нарысе Уладзіміра Караткевіча “Зямля пад белымі крыламі”, які кваліфікуецца як выразна тэкстаўтваральны кампанент, што адлюстроўвае часавы і прасторавы каларыт нарыса.

Асаблівая заслуга У. Караткевіча перад беларускай літаратурай у стварэнні высакаякаснай гістарычнай прозы, дзе пісьменнік узяў шырокія пласты нацыянальнай гісторыі, выявіў буйныя характары, здолеў раскрыць багаты духоўны свет сваіх герояў і звязаць іх асабісты лёс з лёсам народным.

Цікаваць да ўсяго, што з першага погляду здаецца незразумелым, з'яўляецца прыроднай якасцю чалавека, дзякуючы якой ён спазнае навакольны свет. Не застаюцца ў баку ад яго інтэрэсаў і ўласныя назвы, з якімі ён сутыкаецца на працягу свайго жыцця. З развіццём культуры, са зменай умоў жыцця з'яўляюцца новыя словы, новыя паняцці. Таму, каб высветліць сапраўдны сэнс многіх назваў, трэба добра ведаць слоўнік, лексіку кожнай эпохі, народную тэрміналогію, якія пакінулі свой след у тапаніміі.

Разуменне мастацкага тэксту немагчыма без аналізу і супастаўлення часу і прасторы, у якіх адбываецца дзеянне. Нярэдка сродкам стварэння хранатопу ў творы становяцца тапонімы. Асабліва выразна такая функцыя айконімаў выяўляецца ў гістарычных творах. Не з'яўляецца выключэннем нарыс У. Караткевіча “Зямля пад белымі крыламі”, у якім ужываецца каля 200 розных геаграфічных назваў, пераважна айконімаў. Так, адзін з тапонімаў-астыонімаў у тэксце – назва *Брэст* (намі выяўлена 11 ужыванняў) – дазваляе акрэсліць час і месца дзеяння. Уладзімір Караткевіч у нарысе ўжыў 3 варыянты гэтай назвы: *Бярэсце* – 2 разы, *Берасць* – 3 і *Брэст-Літоўск* – 1 раз: *Дарэчы, крэпасць ляжыць якраз на месцы таго Бярэсця, якое ўжо ў 1019 годзе ўпамінаецца як досыць вялікае пасяленне. У Нарачы, як і ў іншых азёрах і рэках Балтыйскага басейна, ад Берасця да Асвеі, водзіцца розная рыба* [1, с. 46]. Ёсць і іншыя варыянты гэтай назвы, якія не засведчыў аўтар: *Бжэсце, Брэст над Бугам, Брэст по-над Бугам*.

У XI–XII стагоддзях горад належаў тураўскім, кіеўскім, уладзіміра-валынскім і галіцка-валынскім князям. У 1020 годзе быў захоплены польскім князем *Баляславам Храбрым*, у 1044 г. *Яраслаў Мудры* вярнуў *Бярэсце* ў Кіеўскае княства. У склад ВКЛ *Бярэсце* ўвайшло ў 1319 г. у час праўлення вялікага князя *Гедыміна*. *Бярэсце* першым сярод сучасных беларускіх гарадоў атрымала Магдэбургскае права на самакіраванне (1390 г.). Гэтае права звычайна надавалася як заахвочванне да лепшага парадку і развіцця горада, а таксама як узнагарода мяшчанам за іх заслугі. *Бярэсце* трапіла ў склад Расійскай імперыі ў 1795 г. паводле трэцяга падзелу Рэчы Паспалітай. У 1919 г. *Брэст* быў заняты польскімі войскамі і паводле Рыжскага дагавору (1921 г.) разам з заходнебеларускімі землямі знаходзіўся ў складзе Польшчы. Падчас польскай акупацыі *Бярэсце* пачалі называць *Брэст-над-Бугам*, а з верасня 1939 г. – сучасная назва *Брэст* [2, с. 98].

Пішучы пра мінулае і сучаснае Беларусі, перадаючы цікавыя падзеі, якія адбываліся на зямлі пад белымі крыламі, У. Караткевіч шырока ўжываў у нарысе онімы-сучаснікі, онімы-рэтраспекцыі і онімы праспекцыі.

На айконіме *Брэст* – *Бярэсце* можна выразна прасачыць беларуска-польскае ўзаемадзеянне ў розныя часы нашай гісторыі, якое прасочваецца і ў мастацкім тэксце названага нарыса У. Караткевіча.

Брэст (*Бярэсце* – *Берасць* – *Брэст-Літоўск* – *Бжэсце* – *Брэст над Бугам* – *Брэст*) – горад на паўднёвым захадзе Беларусі, цэнтр Брэсцкай вобласці. Упершыню згадваецца ў Іпацьеўскім летапісе і ў “Аповесці мінулых часоў” пад 1019 годам, у сувязі з барацьбой за Кіеўскі велікакняжацкі прастол паміж тураўскім князем Святаполкам Уладзіміравічам і яго братам Яраславам, князем наўгародскім. За сваю гісторыю меў аж чатыры афіцыйныя назвы, уваходзячы ў склад розных дзяржаў: дзяцінец старажытнага Бярэсця (упамінаецца ўпершыню ў Іпацьеўскім летапісе і ў “Аповесці мінулых гадоў”) размяшчаўся ў сутоку Мухаўца і Заходняга Буга, у складзе Рэчы Паспалітай яго называлі *Брэст-Літоўск*, а ў буржуазнай Польшчы ў 1921–1939 гг. – *Брэст-над-Бугам*, а пасля ўз'яднання Заходняй Беларусі з Беларускай ССР на картах і ў дакументах замацавалася назва *Брэст*, хоць старажылы-берасцейцы і жыхары суседніх раёнаў называюць яго *Бярэсьць* [3, с. 160].

Польскі варыянт *Брэст* за назвай *Бярэсце* замацаваўся прыкладна з XVI ст. не толькі як вынік адсутнасці поўнагалосся ў польскай мове, але і, як нам здаецца, у сувязі з дзейнасцю аналогіі: на захадзе Францыі, на паўвостраве *Брэтань*, ёсць порт *Брэст*, і, мабыць, не без уплыву гэтай назвы, а на яе ўзор, адбылася трансфармацыя *Берасця на Бжэсьце* → *Бжэсьць* → *Бжэст* → *Брэст-Літоўск* → *Бжэсце-по-над-Бугам* (*Брэст-над-Бугам*), пасля 1939 г.

у выніку далучэння Заходняй Беларусі да Савецкай краіны горад набыў сучасную немясцовую, небеларускую назву Брэст, якая аманімічная французскаму айконіму, якім ідэнтыфікуецца горад на захадзе гэтай краіны.

Па адным з тлумачэнняў, назву *Брэст* горад атрымаў праз спецыфіку польскай мовы – польскі варыянт назвы запісваўся як *Brzesc*, потым ён быў перанесены ў рускую мову (XIX ст.) як *Брест*, потым – у беларускую як *Брэст* [4, с. 5].

Улічваючы народныя традыцыі ўжывання гэтай тапанімічнай назвы, якія, дарэчы, не прыпыняліся ніколі, хоць горад уваходзіў у склад розных дзяржаўных аб'яднанняў, а таксама версіі адносна паходжання спрадвечнага айконіма, даследчыкі (В. Емельяновіч, А. Лысенка) прапануюць вярнуцца да народнага гучання назвы і раець заходнія вароты нашай Радзімы называць беларускім найменнем *Берасье*. У пацвярджэнне сваіх меркаванняў крэйзнаўцы, гісторыкі, лінгвісты спасылаюцца на паслядоўнае мясцовае вымаўленне гэтай назвы, а таксама на ўсталяваныя погляды розных даследчыкаў адносна этымалогіі тапоніма. Так, у мясцовым варыянце назва *Брэст* паўсюдна гучыць, як *Бэрэсьць ці Бэрысьць*, націск прыпадае на першы, а не на другі склад асновы, як мы чуем у сучаснай скажонай афіцыйна назве. Тутэйшыя людзі сябе называюць *берасцейцамі*, а не брэстаўчанамі ці брэшчанамі [6, с. 75].

Паходжанне гэтага тапоніма можна прасачыць у працах такіх даследчыкаў, як В. Емельяновіч, А. Рогалеў, В. Шур, А. Лысенка, К. Тарасаў,

В. Жучкевіч, якія лічаць, што горад атрымаў назву ад слова бяроза “бярозавая кара” [5, 232]. В. Лемцюгова адзначае, што назва выводзіцца са старажытнарускага *бересть*, якое ўзыходзіць да праславянскага *berstь* “ільма” (парада дрэў) [6, 67].

Уладзімір Караткевіч у нарысе таксама падрабязна тлумачыць паходжанне і час узнікнення айконіма *Бярэсце*: *Старажытная назва Брэста – Бярэсце, як сведчанне таго, што на гэтым месцы шмат стагоддзяў назад вялася нарыхтоўка бяросты. Так у старажытнасці мясцовыя жыхары, для якіх характэрны палескі гоман, называлі верхні пласт кары бярозы. Знешні бок бяросты звычайна белага колеру з шараватым адценнем, радзей – ружавата-карычневага* [1, с. 90].

Такім чынам, пісьменнік, як і даследчыца з сучаснага Брэста В. Емельяновіч, лічыць, што айконім *Брэст* утвораны ад назвы *бераст* — або назвы ўсіх вязавых, значэнне мае хутчэй за ўсё зборнае — бераставы гай. Дарэчы, гэты гатунак дрэва расце не ва ўсёй Беларусі, але акурат у берасцейскім рэгіёне дакладна ёсць.

Дрэва *бераст* па-польску называецца *brzost* (бжост), а меркаваная зборная форма — *Brześć* (Бжэсьць). Адпаведна законам польскай фанетыкі старажытны мяккі гук [r] становіцца шыпячым. Так палякі і завуць і свой *Brześć* (Kujawski, на Куявах, гістарычнай зямлі ў Вялікапольшчы), і наш горад (дадаючы залежна ад эпохі азначэнне *Litewski, nad Bugiem, Białoruski*) [7, с. 8].

Пісьменнік дае амаль энцыклапедычнае апісанне гэтага горада, выкарыстоўваючы варыянты айконіма (*Бярэсце, Брэст*), ужывае перыфразы “*Брама краіны*”, *вялікае пасяленне, стары горад, калонія Польшчы, гандлёвы і рамесны цэнтр*; сінонімы: *Цытадэль, крэпасць, кальцавая казарма*; выкарыстоўвае імёны людзей, гістарычных асоб чый лёс звязаны з Брэстам: *Батый, Грыбаедаў, Казімір Лышчынскі, Чаадаеў*; урбанонімы: “*дом Грыбаедава*”, *Цэдатэль Брэсцкая крэпасць, Тэўтонскі ордэн, Картуз-Бяроза “лінія Мажыно*”; называе характэрныя гідронімы: *Мухавец, Буг, Лясная*; ужывае ўстарэлыя словы і словазлучэнні: *тураўскія князі, рыцары, манголы, казематы, орды, рамесны цэнтр, мастакі-рамеснікі, некалькі фарту*: “*І вось Брэст. Брама краіны. Дарэчы, крэпасць ляжыць якраз на месцы таго Бярэсця, якое ўжо ў 1019 годзе ўпамінаецца як досыць вялікае пасяленне. Іменна там жылі мастакі-рамеснікі і мужныя воіны, якія ў 1241 годзе паляглі да апошняга, а не здаліся манголам і тым далі магчымасць жыхарам Слуцка, Крычава і іншых гарадоў адбіцца, а пасля перайсці ў наступ і не пусціць орды Батыя на тэрыторыю будучай Беларусі. Толькі ў 1831 годзе жыхароў перасялілі ад Буга на Мухавец, стары горад знеслі, а на яго месцы пабудавалі крэпасць. Цэнтр яе, Цытадэль – кальцавая казарма на 500 казематаў і 12 тыс.*

чалавек. Пасля крымскага паражэння пабудавалі на адлегласці 3–4 км, па коле, некалькі фартоў. А пагроза першай сусветнай вайны выклікала неабходнасць пабудовы яшчэ некалькіх, аддаленых на 12 км. У XI–XIII ст. належаў тураўскім, кіеўскім і ўладзіміравальнскім князям. У XIV–XVI стагоддзях Брэст – гандлёвы і рамесны цэнтр, адзін з буйнейшых у Вялікім Княстве Літоўскім. У ім пражывала тады ад 2000 да 5000 чалавек. У 1379 годзе на яго напалі рыцары Тэўтонскага ордэна”[1, с. 90]. Усе “трафеі” і кантрыбуцыі гэтай вайны не каштавалі аднаго жыцця А. С. Грыбаедава, які расплаціўся за мір, што ён заключыў [1, с. 88].

У народзе ёсць сваё тлумачэнне пра паходжанне назвы горада, запісанае ў сярэдзіне XIX ст. П. Шпілеўскім ў сваім “Падарожжы па Палессі і Беларускаму краі”: *некалі, даўным-даўно багаты купец, прабіраючыся цераз вязкія балоты з вялікай колькасцю рознага тавару, зрабіў плаціну са ствалоў бярозы, заваліў балота бяростамі і такім чынам праклаў сабе шлях... А самое месца, аб зрубленай з бяросты плаціны, ён назваў Берасцем, Берасценем. Пазней, прадаўшы з выгадай у Літве свае тавары, купец вярнуўся і атабарыўся на гэтым месцы са сваёй дружынай. Існуюць таксама меркаванні, што назва горада паходзіць ад наймення – бераст ці ад імя асабовага – Бераст [8, с. 36].*

Такім чынам, айконім *Брэст* за сваю гісторыю меў аж чатыры афіцыйныя назвы, уваходзячы ў склад розных дзяржаў і меў некалькі варыянтаў, якія ўмела ўжываў У. Караткевіч, адлюстроўваючы каларыт часу, захоўваючы нацыянальныя традыцыі ў выбары онімаў.

Спіс літаратуры

- 1 Караткевіч, У. С. Нарыс: Збор твораў : у 8 т. Т. 8. Кн. 1. П’есы. Нарыс. – Мінск : Маст. літ., 1990. – 570 с.
- 2 Беларуская энцыклапедыя : у 18 т. / рэдкал. : Г. П. Пашкоў і інш. – Мінск : БелЭн, 1996–2004.
- 3 Шур, В. В. Беларускія ўласныя імёны: Бел. антрапаніміка і тапаніміка : Дапам. для настаўнікаў. / В. В. Шур – Мінск : Маст. літ., 1998. – 239 с.
- 4 Жураўскі, А. І. Старадаўнія назвы гарадоў Беларусі // Навіны Беларускай акадэміі. – Мінск : – 1992. – № 31 (660). – С. 3–5.
- 5 Жучкевич, В. А. Краткий топонимический словарь Белоруссии / В. А. Жучкевич. – Минск : Изд. БГУ, 1974. – 421 с.
- 6 Лемцюгова, В. П. Тапонімы распавядаюць: навукова-папулярныя эцюды / В. П. Лемцюгова. – Мінск : Літаратура і искусство, 2008. – 416 с.
- 7 Рэспубліка Беларусь: Вобласці і раёны : энцыкл. давед. – Мінск : БелЭн, – 2004. – 568 с.
- 8 Шпилевский, П. М. Путешествие по Полесью и белорусскому краю / П. М. Шпилевский; предисл., состав. С. А. Кузнецова. – 2-е изд. – Минск : Полымя, 2004. – 251 с.

УДК 821.161.3-1/3*А.Разанаў:94:394(=161.3)

А. Д. ДАКУКІН
(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

КАНЦЭПЦЫЯ БЕЛАРУСКАГА ШЛЯХУ ПАВОДЛЕ АЛЕСЯ РАЗАНАВА

Артыкул прысвечаны поглядам Алеся Разанава на спецыфіку беларускай ментальнасці. Паказваецца, што еўрапейскі кантэкст спалучаецца ў пісьменніка з глыбокім пранікненнем ва ўсходнюю філасофію, знітоўваецца з гістарычнымі алузіямі і традыцыйным беларускім поглядам на свет. Згодна з А. Разанавым, “беларускі вобраз свету” характарызуюць матывы пераходнасці, нявызначанасці. Вершакавы А. Разанава – своеасаблівыя этнапсіхалінгвістычныя даследаванні.

Беларусь, што размяшчаецца на перакрываванні цывілізацый, на мяжы паміж Захадам і Усходам, заўсёды адчувала ўплывы суседніх культур, паступова адаптавала іх для сваіх умоў

і сінтэзавала нешта якасна новае. Такое геаграфічнае і культурнае становішча паміж Захадам і Усходам дае таксама і адмоўныя вынікі. Працэс нацыянальнага самаўсведамлення, які пачаўся ў пачатку мінулага стагоддзя, быў вельмі складаным.

Пытанне аб тым, які мусіць быць Шлях Беларусі ў цяперашнія часы паскарэння і глабалізацыі, і сёння застаецца актуальным.

Цікавыя меркаванні на гэты конт можна знайсці ў А. Разанава. Характэрнымі для пісьменніка з'яўляюцца своеасаблівае светабачанне, глыбокае адчуванне сутнасці рэчаў і з'яў, а таксама, паводле слушнай заўвагі Е. Лявонавай, “філасофска-эстэтычны ўніверсализм А. Разанава, здольнасць кранаць інтэлект і душу многіх разнастайнасцю сваёй творчасці, культуралагічнай эрудыцыяй у спалучэнні з нацыянальнай і індывідуальна-аўтарскай самабытнасцю, увагай да еўрапейскага і сусветнага літаратурнага вопыту” [1, с. 104]. Сапраўды, еўрапейскі кантэкст спалучаецца ў пісьменніка з усходняй філасофіяй, знітоўваецца з гістарычнымі алузіямі і традыцыйным беларускім поглядам на свет.

Менталітэт (альбо ментальнасць) – своеасаблівы спосаб светаўспрымання, уласцівы пэўным вялікім групам людзей (такім, як народ, нацыя і іншым). Гэтае паняцце “ўказвае на аб'ектыўнае існаванне сукупнасці гатоўнасцей, устаноў і схільнасцей індывіда, сацыяльнай групы або народа дзейнічаць, мысліць, адчуваць і ўспрымаць свет пэўным чынам” [2, с. 68]. Ментальнасць – з'ва рухомая, грунтуецца як на разнастайных “бачных” складніках (рэлігія, ідэалогія, навука і інш.), так і пэўных бессвядомых кодах. Калі казаць пра найбольш істотныя станючыя рысы беларускага нацыянальнага характару, то трэба згадаць, канечне, талерантнасць, цяропліваць, працавітасць, гасціннасць і інш.

Першым, хто паспрабаваў апісаць характар нашых продкаў, быў Міхалон Літвін: “Аб норавах татар, ліцвінаў і маскавітаў” (1615). Актыўнае пытанне нацыянальнай ментальнасці пачынае асэнсоўвацца ў пачатку ХХ стагоддзя. Так, М. Гарэцкі глыбока даследуе сутнасць беларускага, імкнецца абудзіць цікавасць чытача да свайго, роднага, (артыкулы “Наш тэатр”, “Развагі і думкі” і інш.). Хрэстаматыйнае адлюстраванне нацыянальнай “раздвоенасці” пададзена ў яго апавесці “Дзве душы”. Гэты твор моцна паўплываў на І. Канчэўскага, аўтара трактата “Адвечным шляхам”, у якім прапануецца думка аб дэтэрмінаванні нашага менталітэту геаграфічным становішчам краіны паміж Захадам і Усходам, а таксама адпаведна ўплывам суседніх дзяржаў, што імкнуліся да тэрытарыяльнай і культурнай экспансіі. Меркаванне пра “нявызначанасць” беларуса атрымала даволі шырокае распаўсюджванне, хаця ёсць і супрацьлеглая думка, паводле якой Беларусь (асабліва часоў ВКЛ і Рэчы Паспалітай) дакладна лічыцца часткай Заходняй Еўропы. На сучасным этапе распрацоўкай пытання пра нацыянальны характар нашага народа займаюцца такія навукоўцы, як І. Чарота, І. Бабкоў, В. Булгакаў, Я. С. Яскевіч і іншыя.

Найбольш яскрава нацыянальная сістэма асэнсавання рэчаіснасці выяўляецца ў пэўных топасах і архетыпах, якія ў сваю чаргу можна знайсці ў мове, фальклору, літаратуры. На думку І. А. Чароты, для беларускіх універсальных вобразаў, “апазнавальных знакаў” светаадлюстравання найбольш характэрны матывы мяжы і пераходнасці: “Шматлікія назіранні наводзяць нас на думку, што ў беларускім мастацтве зусім не выпадкова распаўсюджаны матывы мяжы і пераходнасці. Якраз гэтая семантыка ўласціва ці не большасці вобразаў, шырока і трывала замацаваных: крыніца і курган, маладзік і знічка, груша-дзічка і шыпшына, кажан і зубр, а таксама васілёк, жалейка, хмаркі, рунь” [3, с. 104]. Мяжа падзелу дзвюх культур, што праходзіць праз Беларусь, адбілася і ў фальклору, літаратуры: “Маюцца падставы якраз у гэтым шукаць прыкметы асаблівага беларускага хранатопу. Больш-менш уважлівае параўнанне нават з роднаснымі мастацкімі сістэмамі (рускай, украінскай, польскай) паказвае, што пры ўвасабленні прасторавага руху творы фальклору і пісьменства беларусаў значна часцей засяроджваюць увагу на ростані, скрыжаванні, раздарожжы, развіліне, перасеку, сумежжы, мяжы” [3, с. 104]. У пацверджанне даследчык прыводзіць адпаведныя назвы мастацкіх твораў (напрыклад, “Саната ростані” Зніча, “Сумежжа” В. Макарэвіча, “На скрыжаванні сцяжын” А. Сыса, “Мяжа” А. Разанава і інш.).

Ствараючы свой вобраз Беларусі, А. Разанаў адзначае, што “*гэта, хутчэй не вобраз, а вобразы: напрыклад, пярэдадня, часу, што настае і ніяк не можа настаць, руінаў і руні, скрыжавання і раздарожжа, – аднак усе яны кажучь пра тое адно, што само не можа выказацца і абвясціцца, і таму, на сутнасці, з’яўляюцца адным зборным шматстайным вобразам*” [4, с. 14]. Вельмі ярка вобраз Беларусі, на нашу думку, увасоблены ў такім разанаўскім жанры, як вершаказы. Значная частка з іх нагадвае своеасаблівыя невялікія этнапсіхалінгвістычныя даследаванні. Праз параўнанне гучання пэўных тоесных слоў розных моў пісьменнік імкнецца зразумець унутраную семантыку паняццяў, адшукаўшы затым падобныя і адрозныя моманты, прычым часта пры параўнанні з іншамоўнымі словамі семантыка слоў беларускай мовы становіцца больш зразумелай. Е. Лявонава падкрэслівае, што важнейшае месца ў такіх “шматмоўных” вершаказах адводзіцца гукавому складу слоў: “Надзвычай вялікую ролю гук іграе ў тых творах А. Разанава, дзе па-мастацку даследуецца слова ў іншамоўным кантэксте (дакладней – кантэкстах), у судакрананні з іншамоўнымі словамі; як правіла, аўтар прыцягвае для кантэксту словы з моў блізкіх, роднасных. У гэтым выпадку з’яўляецца выключная магчымасць прасачыць, як у адных і тых жа словах, але з розных моў праяўляюцца назапашаныя гэтымі словамі клопаты народа, яго лёс, гісторыя і перспектывы, яго, нарэшце, нацыянальны менталітэт. Але падабенства паміж гэтымі словамі ёсць, і не толькі гукавое, але і сэнсавое” [1, с. 110].

Пісьменнік у некаторай ступені мае рацыю, калі звязвае прадмет ці паняцце з геаграфічнай тэрыторыяй, рысамі менталітэту, сугучнымі словамі, бо акалячая рэчаіснасць заўсёды ўплывае на мову, трансфармуючы яе і дадаючы нейкія новыя адценні значэнняў і семантыкі. Калі ж звярнуцца да этымалагічнага аналізу, то ён можа паказаць нам цесныя сувязі паміж, як нам зараз здаецца, поўнасьцю супрацьлеглымі, адрознымі прадметамі, што ўвасабляюць жыццёвую філасофію. Свае шматмоўныя вершаказы А. Разанаў прысвячае асноўным, базавым прадметам, характэрным кожнай краіне, бо менавіта ў назвах такіх паўсядзённых і звычайных рэчаў адлюстроўваюцца рысы, уласцівыя як усяму чалавецтву, так і асобным народам. Гэта, напрыклад, месяц, певень, госьць, зіма, малако, вілы, слуп, мёд і інш.

Пісьменнік меў магчымасць некаторы час жыць у Германіі і Аўстрыі, краінах, якія ўвасабляюць традыцыйныя рысы заходнееўрапейскай ментальнасці. А. Разанаў, пэўна, параўноўваў нямецкае і беларускае светаўспрыняцце, у выніку чаго з’явіўся цыкл “Гановарскіх пункціраў” і іншыя нямецкамоўныя творы. Тут паэт спрабуе па-новаму ахарактарызаваць месца Беларусі ў свеце. Як заўважае Т. Дубоўская, “разбурэнне А. Разанавым вульгарных стэрэатыпаў “беларускае = перыферыйнае, аддаленае ад цывілізаванага”, “беларускае = выключна сялянскае, сярмяжнае” надзвычай выразна адбываецца ў традыцыйных для паэта жанравых формах, якія звязваюцца з яго вопытам засваення нямецкай, швейцарскай культурнай прасторы. “Беларускае = еўрапейскае” – менавіта гэтую эмоцыю-адчуванне выклікае ў чытача паэт. Паступова такая эмоцыя замацоўваецца, фарміруецца ў думку і перакананне” [5, с. 62].

Належную ўвагу творца надае і ўрбаністычным працэсам, сцвярджаючы думку, што менавіта яны актыўна ўплываюць на стан грамадства (у “Гановарскіх пункцірах” не толькі сама назва кнігі змяшчае пэўны тапонім, але і маецца даволі багата твораў, якія апісваюць гарадское жыццё, з’яўляючыся своеасаблівымі ўрбаністычнымі замалёўкамі). Адлюстроўваецца таксама і падабенства паміж краінамі, напрыклад, у акалячых прыродных краявідах. “Чытаючы творы паэта, не адразу можна здагадацца, што размова ідзе пра замежную рэчаіснасць. Малюнкi прыроды без цяжкасці суадносяцца з беларускай прасторай, яны арганічна ўпісваюцца ў айчынны ландшафт. Шматлікія вобразы кнігі-білінгвы з’яўляюцца першакрыніцамі беларускіх пункціраў: дзьмухавец, крапіва, ручай, бяроза, туман, груша, сланечнік, качка і інш.” [5, с. 64]. Т. Дубоўская падкрэслівае вербальна-вобразны ўплыў дадзеных твораў на чытача: “Еўрапейскія карані, еўрапейскі, урбаністычны кшталт беларускай ментальнасці сугестыўна перадаецца чытачу разанаўскіх пункціраў, замацоўваючы ў чытацкай свядомасці высокі статус айчыннай культуры. Паэт

нібы нанова сцвярджае беларусаў на законным пасадзе між еўрапейцамі, разбурае псіхалагічныя бар’еры ў міжкультурнай камунікацыі” [5, с. 66].

Паэт шмат разважае аб падабенстве і адрозненнях паміж менталітэтам немцаў і беларусаў. Напрыклад, адзначае, што “*беларусы большы набожныя, але мени рэлігійныя*” [6, с. 129], сцвярджае, што для нашага народа характэрна адчуванне сакральнасці, таемнасці веры, якія не прынята, як за мяжой, кожную хвіліну адлюстроўваць ва ўласных паводзінах. У пытаннях ўзаемадзеяння рэлігіі і нацыянальнасці А. Разанаў ідзе ўслед за Янкам Купалам, які заклікаў: “*Беларус-католік ці беларус-праваслаўны павінны тое помніць, што ў іх адна Бацькаўшчына – Беларусь, адна мова родная – беларуская, адны звычаі і абычаі, ад веку перадаваныя з пакалення ў пакаленне*” [7, с. 45].

У творах пісьменніка можна пабачыць шмат цікавых параўнанняў паміж светаразуменнем заходнееўрапейскіх народаў і беларусаў.

А. Разанаў імкнецца ахарактарызаваць у сваёй творчасці адмысловы беларускі вобраз свету, сцвярджаючы, што “*у «беларускім» свеце быццё і нябыт не супрацьпастаўлены адно аднаму, а судакранаюцца і сумяшчаюцца і нават мяняюцца месцамі, і там, дзе быццё вярэдзіць і губіць, нябыт ацяляе і гоніць, і менавіта ў гэтым адваротным быцці чалавек шукае і страчаны сэнс, і апошні паратунак. У ім, у сваім “белым” і “русым” свеце, чалавек адгароджваецца ад чалавека плотам, але ні сваёй існасцю, ні сваёй культурай не адгароджваецца ад самога свету; зведаўшы “забаронены” смак нябыту, ён жыве і адчувае і часце жыць як бы адсутнічаючы, як бы не належачы самому сабе, – і таму ён больш прыродны, чым гістарычны, і больш вечны, чым часавы*” [4, с. 14]. Пры гэтым пісьменнік вельмі грунтоўна даследуе не толькі беларускую ментальнасць, але і цікавіцца жыццём у іншых частках свету. А. Разанаў так сфармуляваў адрозненне паміж Захадам і Усходам: “*... на Усходзе пошук, калі ён на самой справе пошук, куды больш самаадданы і мэтанакіраваны, чым на Захадзе. Чалавек мусіць адасобіцца ад сябе-абалонкі і дайсці да сябе-сутнасці. Кручы і прорвы, што яго чакаюць на гэтым шляху, сапраўдныя. Але і вынік сапраўдны*” [6, с. 127]. Сёння ў часы глабалізацыі і паскарэння нельга “*...наўкола пасадзіць лясы і жыць, як у Гусоўскага часы, у нетрах Вавілонавежскай пушчы...*” (А. Хадановіч) [8, с. 35]. З гэтай прычыны мы мусім браць усё найбольш якаснае і цікавае з сусветных здабыткаў, каб потым сінтэзаваць нешта карыснае для сябе. Аднак нельга забывацца і пра ўласныя традыцыі, з мэтай захавання якіх, магчыма, патрэбна стварыць пэўную агульнанацыянальную ідэю, акрэсліць якую досыць складана, бо “*яна не хоча фармулявацца, магчыма, і не павінна... Сфармуляваныя, ідэі аддыстылёўваюцца ад рэчаіснасці і немінуча ператвараюцца ў схемы, зазвычай ваяўнічыя. Сутнасць не ў ідэі, а ў прыцыпе – у тым жыццёвым пачатку, якім жывіцца ідэя, а паэзія натхняецца*” [6, с. 131]. Пісьменнік пакідае гэтую задачу чытачу, які мусіць сам паразважаць, прапаноўваючы мноства варыянтаў развіцця падзей.

Спіс літаратуры

- 1 Лявонава, Е. А. Беларуская літаратура XX ст. і еўрапейскі літаратурны вопыт. Дапаможнік для студэнтаў філал. фак. / Е. А. Лявонава. – Мінск : БДУ, 2002. – 130 с.
- 2 Шапяцюк, В. В. Беларускі менталітэт як аснова грамадзянскай самасвядомасці / В. В. Шапяцюк // Весці БДПУ. Серыя 2. – 2006. – № 4 (50) – С. 67–71.
- 3 Чарота, І. А. Пошук спрадвечнай існасці: беларуская літаратура XX ст. у працэсах нацыянальнага самавызначэння. – Мінск: Навука і тэхніка, 1995. – 159 с.
- 4 Вобраз –90 : літ.-крытычн. арт. / уклад. С. Дубавец; рэд. Н. Пашкевіч. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1990. – 231 с.
- 5 Дубоўская, Т. А. Беларуская ментальнасць на фоне еўрапейскага кантэксту ў кнігах Алеся Разанава “ГанOVERскія пункціры” і “Трэцяе вока” / Т. А. Дубоўская // Весці БДПУ. Серыя 1. – 2014. – № 3. – С. 62–66.

6 Івашчанка, А. “Паэзія: уводзіны ў невымоўнае” (гутарка Анатоля Івашчанкі з Алесем Разанавым) / А. Івашчанка // Паэтыка Алеся Разанава: між медытацыяй і рацыяй : манаграфія / А. Івашчанка. – Мінск : БНТУ, 2008. – С. 125–131.

7 Купала, Я. Поўны збор твораў : у 9 т. Т. 8. Артыкулы, нататкі, выступленні. Калектыўныя творы / Янка Купала. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2002. – 462 с.

8 Хадановіч, А. Дэжа вю: перавыбранае [Вершы] / А. Хадановіч. – Мінск : І. П. Логвінаў, 2013. – 196 с. – (Серыя “Я кнігу маю”).

УДК 821.161.3-31Л.Дайнека.07:115

А. В. КАНАВАЛЕНКА
(г. Гомель, ГДУ ім. Ф. Скарыны)

ПРАСТОРАВА-ЧАСАВАЯ АРГАНІЗАЦЫЯ РАМАНА Л. ДАЙНЕКІ «ПРА ЛІСОЎЧЫКА, ЗЛОГА ХЛОПЧЫКА»

На прыкладзе рамана Л. Дайнекі “Пра лісоўчыка, злога хлопчыка” ў артыкуле разглядаюцца асаблівасці арганізацыі хранатопу буйнога мастацкага тэксту. У ліку прасторава-часавых характарыстык твора можна адзначыць выкарыстанне пісьменнікам матываў памяці і бяспамяцтва, а таксама ўвядзенне ў структуру рамана дзвюх часапрастор, здольных уплываць адна на адну і спараджаць феномен двайніцтва герояў, што становіцца адным з тэкстўтваральных фактараў. Актуальнасць абранай тэматыкі бачыцца ў тым, што на сённяшні дзень прасторава-часавыя характарыстыкі прозы Л. Дайнекі зусім не траплялі пад увагу даследчыкаў.

Пры аналізе пэўнага твора разуменню часу і акаляючай чалавека рэчаіснасці – прасторы – нездарма адводзіцца значнае месца. Па-першае, дзякуючы згаданым фармальна-змястоўным катэгорыям літаратуры даследчыкі маюць магчымасць асэнсаваць творчую манеру аўтара, выявіць яго ўласную пазіцыю, эстэтычныя ідэалы, а таксама погляды на некаторыя жыццёвыя працэсы. Па-другое, сукупнасць часавых і прасторавых паказчыкаў, інакш кажучы, – хранатоп, найбольш поўна забяспечвае структурнае адзінства арганізацыі свету, у якім жывуць і дзейнічаюць персанажы. І, нарэшце, па-трэцяе, менавіта гэтыя катэгорыі дапамагаюць навукоўцам вызначыць кампазіцыю, вобразна-сэнсавую характарыстыку, а таксама заканамернасці ўтварэння сюжэта мастацкага твора. Цесна звязана часапрастора і з жанравай структурай тэксту. “Можна прама сказаць, што жанр і жанравыя разнавіднасці вызначаюцца менавіта хранатопам, прычым у літаратуры вядучым пачаткам у хранатопе з’яўляецца час” [1, с. 235], – адзначае М. Бахцін. Дадаткова заўважым, што кожны мастацкі тэкст мае свае спецыфічныя часавыя паказчыкі, прычым яны дастаткова лёгка трансфармуюцца, падпарадкоўваюцца ходу думак самога пісьменніка і залежаць ад колькасці ды характару падзей, уведзеных у твор. Гэта значыць, чым меней дзеяння – тым больш запавольваецца яго працягласць.

У рамане Л. Дайнекі “Пра лісоўчыка, злога хлопчыка” ўмоўна можна вылучыць дзве асноўныя часапрасторы. Першая з іх – постсавецкая, “калі сусветны фінансавы крызіс, нібы жахлівае нечаканае цунамі, ударыў па ўсіх кантынентах. Лопаліся, як мыльныя бурбалкі, яшчэ ўчора магутныя вялікамоцныя фінансавыя імперыі. <...> Спыняліся заводы. Заміралі на будаўнічых пляцоўках вежавыя краны. <...> Самалёты не ўзнімаліся ў неба, бо не было паліва. <...> Рэспубліка Беларусь ліхаманкава шукала інвестараў і крэдытаў” [2]. Вакол панавалі бруд, шэрасць і забыццё. Сам пісьменнік, апісваючы такую рэчаіснасць, нярэдка прама апелюе да шэрага колеру: “адзін з гэтай шэрай шматлікай чарады” [2]; “шэрае ад аўтамабільных выхлапаў і заводскіх дымоў гарадское неба” [2]; “увайшлі ў шэры змрок” [2]; “шэрыя будзённыя словы” [2]; “ты жывеш сумна і шэра” [2] і інш. Эфект крызісу, духоўнай вычарпанасці людзей узмацняецца іх падкрэсленай неэмацыянальнасцю. Жыццё большасці ператварылася ў пасіўнае існаванне, а непадуладным крызісу і дэвальвацыі яно аказалася

толькі для гаваркіх прыхільнікаў шкодных звычак. “Кожны стараўся як мага хутчэй уліць у асмаглы ад учарашняга перапою рот гаючую кроплю алкаголю” [2], і гэта было адзіным збавеннем і суцішэннем для чалавека.

Л. Дайнека малое свет, у якім не знайшлося месца для айчыннай гісторыі і мовы. Людзі падзяліліся на дзве антаганічныя групы: беларусаў і суралебаў. Наватвор Л. Дайнекі даволі празрысты, ён лёгка дэшыфруецца, калі прачытаць літары слова беларус у адваротным парадку. Пры гэтым першыя ахоўваюць усё тое, што належыць краіне па праву; суралебы не прымаюць нічога нацыянальнага. Беларусы шукаюць і знаходзяць духоўны спакой і натхненне ў жыцці продкаў, пераможных бітвах, адважных ваярах – не саромеюцца быць часткай маленькага па колькасці народа. Суралебам жа не цікава беларуская культура, традыцыі. Яны жадаюць “жыць у Імперыі, учора – савецкай, сёння – славянскай. Яны думаюць, яны перакананы, што там, у Імперыі, будзе смачнае халоднае піва і танная каўбаса, шмат каўбасы” [2].

Менавіта ў такім свеце існуюць і дзейнічаюць галоўныя героі першай умоўнай часапрастроры – Вітаўт Гарткевіч, Іван Мастоўскі, Эльвіра Скаблінская, Антон Даніловіч-Гоцкі, Лявон Кукарэка і Аляксандр Лісоўскі. Кожны з іх мае сваю гісторыю. Так, да прыкладу, у жыццё Вітаўта Гарткевіча раптоўна ўварваўся фінансава-эканамічны крызіс ды ўсё ў ім перакрэсліў. Трыццацівасьмігадовы мужчына раней быў упэўненым у сабе, поўным сілаў маладым чалавекам са стабільным высокім заробкам. Разам са сваёй сям’ёй – жонкай Вялетай і дзесяцігадовай дачкой Валькірыяй – жыў у чатырохпакаёвай кватэры амаль што ў самым цэнтры Мінска. Некалькі разоў лётаў з імі на Кіпр ды на Канары, мроіў пра ўтульны чырвонацагляны катэдрык на Вячы і белых лебедзяў, якія плавалі б ў блакітнай азярыне непадалёк. Але мары так і засталіся марамі.

Мінулае для герояў, апынуўшыхся ў постсавецкай прасторы, існуе ва ўспамінах. Феномен памяці выяўляецца найперш праз думкі, звязаныя з дзяцінствам і маладосцю, перыядамі, калі дзеючыя асобы адчуваюць спакой: “Не памірай, сястра, – глытаючы слёзы, гладзячы Марце рукі і шчокі, у думках прасіў умольваў Мастоўскі, – Не памірай, маё залатое незабыўнае маленства” [2]. Або: “Чаму Даніловіч-Гоцкі <...> успомніў пра Аксеню і Хадору? <...> Пэўна, шукала душа нейкага супакаення, нейкага трывалага берагу паміж крыві і пакуты. А толькі ўспаміны аб назаўжды страчаным, але й назаўжды дарагім і незабыўным даюць чалавеку такую трываласць” [2]. Акрамя таго, героі згадваюць былы лад грамадства (“А смерць далёка не заўсёды прыгожая. <...> У нашай магутнай на ўвесь свет дзяржавы, у нашага гранітнага Саюза Савецкіх Сацыялістычных Рэспублік таксама каўбы лопнулі” [2]); разважаюць наконт лёсу краіны – гістарычнай даўніны, цяперашняга, будучага (“Яго білі за тое, што ён, Антон Даніловіч-Гоцкі, паглыбіўся ў беларушчыну на недазволенаю глыбіню, пачаў апяваць Вялікае Княства Літоўскае, пачаў ствараць у жывых характарах, жывых карцінах таямнічую легендарную Літву-Ліцвінію, што ён прывёў сваіх літаратурных герояў і герайн у святое нязгаснае поле славутай Аршанскай бітвы 1514 года. <...> Славутую перамогу нашага народа не жадаюць бачыць ва ўпор” [2]) і інш. Пры гэтым заўважым, што зварот да феномена памяці выконвае ў раманава важную сюжэткампазіцыйную функцыю. У выніку яго актуалізацыі змяняецца свядомасць героя, што ў далейшым паўплывае на развіццё той ці іншай падзеі; ствараецца своеасаблівая сюжэтная дынаміка. Так, неаднаразова параўноўваючы мінулае і цяперашняе, дзеючыя асобы прыходзяць да высновы, што адзінае правільнае рашэнне – кардынальна і рашуча памяняць жыццё: “Праз сквер ярка ззялі агні піўбару. Там тоўпіўся вясёлы гаманкі люд. Але Івана зусім не вабіла, не цягнула туды. Ён нават дзівіўся сам сабе – як мог, яшчэ з паўмесяца таму, бегчы <...> на першы ж свіст сваіх п’яненскіх сяброў. <...> Сёння ж ён глядзіць на сябе, ранейшага, як бы збоку. І гэтак жа сама глядзіць на сваіх былых аднашклянчнікаў. Цэлае пакаленне такіх, як яны, уяўляе, што жыве, <...> а, па сутнасці, спіць на самым краю бяздоннай цясніны. Яно знікне і не дасць аніякіх урокаў пераемнікам” [2].

Другая ўмоўная часапрастора – поўная супрацьлегласць заняпаду першай. Перад вачыма чытачоў тут паўстае той перыяд гісторыі, калі землі цяперашняй Беларусі ўваходзілі ў склад магутнай дзяржавы – Вялікага княства Літоўскага. Галоўнай умовай для адпраўлення персанажаў у своеасаблівы “свет-наадварот” становіцца такая з’ява прыроды, як маланка, што займае ў кампазіцыі твора адметнае месца. Кожны раз, калі сюжэт прадугледжвае далейшую змену часу ды месца дзеяння, героі трапляюць у непагадзь. Дрэннае надвор’е застае іх заўсёды раптоўна, пасля чаго падзеі развіваюцца зусім у іншым накірунку. Так, ужо знаёмыя нам Вітаўт Гарткевіч, Іван Мастоўскі, Эльвіра Скаблінская і астатнія аднойчы вырашылі змяніць сваё жыццё карэнным чынам – вырвацца з прэснага павуціння паўсядзённасці. Дзеля гэтага яны ўладкоўваюцца ў фірму “Дуга Струвэ”, кіраўніком якой з’яўляецца Аляксандр Лісоўскі. Але там іх чакаюць неспадзяванкі. На прадпрыемства наваліліся спачатку прыродныя катаклізмы, а пасля – сацыяльныя. Пачаліся набегі на палеткі кампаніі і пошукі зацікаўленымі людзьмі Залатой Бабы – свяшчэннага стода вугора-фінскіх народаў. Каб завалодаць святыняй, усе мясцовыя бамжы ды алкаголікі гуртаваліся з мэтай штурму будынку прадпрыемства. Супрацоўнікі фірмы неаднаразова звярталіся да праваахоўных органаў, аднак падтрымкі ад іх не атрымалі.

Нападу на “Дуга Струвэ” доўга чакаць не прыйшлося. Трашчалі дошкі, калаціліся дзверы; з вуснаў бандытаў ляцелі пагрозы, патрабаванні ды ляянка. Ратавацца было неабходна, таму “як сталёвы клін у дрэва, лісоўчыкі злёту ўбіліся ў натоўп, пранізвалі яго навывлёт, раскідалі кулакамі і плячмі, пабеглі па лесвіцы ўніз на вуліцу. Там бушавала навальніца. <...> І раптам нібы праламалася, <...> рухнула на <...> зямлю неба. Бязмежная <...> маланка затапіла ўсё наўкол, верх і ніз <...>. Затым гэта ярасная супермаланка імгненна расчлянлася на мноства вогненых ручайкоў, нітак, вярвачак, як бы спляла ў нябёсах велізарную жаклівую сетку і бязлігасна шпурнула, кінула яе на зямлю, на людзей, што беглі пад дажджом і пад громам” [2]. Гэты амаль апакаліптычны пейзаж суправаджае вобраз каня, спуджанага нечаканым яркім выбліскам, ды вершніка славутага ВКЛ.

Параўноваючы розныя часавыя каардынаты мастацкага свету твора, няцяжка заўважыць, што другая прастора, у адрозненне ад першай, надзяляецца пазітыўнымі сэнсамі. У ёй ёсць месца для маляўнічых і велічных мастацкіх апісанняў акаляючай рэчаіснасці: “Неўзабаве перад імі ва ўсёй сваёй моцы і велічы паўстаў новы каменны Нясвіжскі замак, размашыста адбудаваны князем Мікалаем Крыштофам Радзівілам замест ранейшага драўлянага. <...> Увесь жа замак уяўляў сабою высокі востраў, што пагрозліва ўздыбіўся на раўнаполлі. З усіх бакоў ён быў акружаны азёрамі і каналамі. <...> Трапіць у яго можна было толькі па драўляным мосце, які імгненна разбіраўся падчас варожай пагрозы. Сёння ж такой пагрозы не было, наваколле дыхала цішынёй і спакоем <...>” [2]. Або: “З душэўным трапятаннем, з гордасцю <...> пазіраў Гарткевіч на абведзеныя непрыступнымі валамі і бастыёнамі магутны замак, касцёл, калегіум езуітаў, прыгожыя будынкi, вуліцы і плошчы, на новенькую Слуцкую браму, куды кіраваўся. Здавалася, на зялёны бераг Ушы апусціўся з сонечных нябёсаў Божы Град, такі, якім яго малююць яркімі сакавітымі фарбамі на сваіх палотнах хрысціянскія жывапісцы” [2]. Акрамя таго, з вуснаў герояў мінулага гучыць пачуццё гонару і павагі да нацыянальнай культуры, гісторыі, мовы: “Каб увесь хрысціянскі свет уведаў пра нашу бласлаўлёную радзіму, патрэбна надрукаваць куды большую мапу. І не на адным аркушы, а на некалькіх. І каб там было падрабязнае апісанне нашага краю – гарады, гандаль, святыя храмы, навуковыя ўстановы, звычаі народу, рэкі, пушчы. Адным словам – той, хто возьме мапу ў рукі, павінен як бы ад мяжы да мяжы праехаць і прайсці па Вялікім Княстве Літоўскім. <...> А яшчэ б мне хацелася, пане Тамаш, каб тлумачэнні на мапе былі выдрукаваны не толькі латынню, але й нашай прыроднай моваю” [2]. Насельнікі гэтай прасторы не безаблічная шэрая маса, дзе кожны жыве паасобку, а адзінае цэлае, гатовае ў любы момант устаць плячом да пляча, каб абараніць краіну.

Прыкметна тое, што галоўныя героі “свету-наадварот” супадаюць з дзеючымі асобамі першай часапрасторы. Матыў двойніцтва ў рамане мае сюжэтаўтваральную функцыю. Дзеючыя асобы абедзвюх часапрастораў падсвядома “адчувалі невыпадковасць, наканаванасць сваёй сустрэчы. Іхнія лёсы, іхнія жыццёвыя дарогі павінны былі зліцца ў адно цэлае” [2]. Аднак у залежнасці ад таго, у якім часе адбываецца падзея – сучаснасці ці даўніне, біяграфіі герояў-двойнікоў раз-пораз нязначна змяняюцца. Да прыкладу, нагадаем, што Вітаўт Гарткевіч як жыхар Беларусі ў постсавецкі перыяд жыве ў адной кватэры са сваёй жонкай ды дачкой. Яго сям’ю складана назваць дружнай, паколькі ўвесь час маладыя людзі сварачацца. А канец такой гісторыі вядомы – стаміўшыся ад пастаяннага шуму, яны разыходзяцца. А вось што датычыцца аднайменнага персанажа перыяду Вялікага княства Літоўскага, то тут жонка Вітаўта Гарткевіча памірае сваёй смерцю, таму малады чалавек прыводзіць у хату новую гаспадыню – таксама Эльвіру.

Акрамя таго, тое, што адбываецца ў адным хранатопе, аўтаматычна адбываецца на другім. Так, пад уздзеяннем падзей “станоўчай” часапрасторы галоўныя героі “шэрага” свету імчацца па шашы ўбок Янава-Палескага, які ператвараецца ў чысты, утульны, светлы гарадок з надзіва ўсмешлівымі і прыветлівымі людзьмі.

Такім чынам, у рамане “Пра лісоўчыка, злога хлопчыка” Л. Дайнека стварае нетыповы хранатоп, які мае шэраг асаблівасцяў. Гэта і ўвядзенне ў твор дзвюх адметных прастораў; і падабенства-двойніцтва вобразаў галоўных дзеючых асоб розных часавых каардытанаў; і ўзаемаабумоўленае развіццё дзеяння, калі ўчынкі ды падзеі таго ці іншага хранатопу, уплываюць на “свет-наадварот”. Акрамя таго, у творы шмат прыкладаў самаахвярнасці і самаадданасці, вартых таго, каб праз некалькі дзясяткаў гадоў іх памяталі будучыя пакаленні і ўваскрасала гісторыя.

Спіс літаратуры

1 Бахтин, М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – Москва : Художественная литература, 1975. – С. 234–407.

2 Дайнека, Л. Пра лісоўчыка, злога хлопчыка [Электронны рэсурс] / Л. Дайнека. – Рэжым доступу : <http://www.daineka.by/be/tvory/proza/lisouchyk>. – Дата доступу : 02.10.2016.

УДК 811.161.3’373.21:821.161

М. У. КАНЦАВАЯ

(г. Мазыр, МДПУ імя І. П. Шамякіна)

ЗАГАЛОЎКІ Ў МАСТАЦКІХ ТВОРАХ БЕЛАРУСКІХ ПІСЬМЕННІКАЎ ПРА ПАЛЕССЕ

У артыкуле разглядаюцца мастацкія асаблівасці функцыянавання онімаў-загалоўкаў у мастацкіх творах пра Палессе беларускіх аўтараў. Мэта нашага артыкула – паказаць, якія рэальныя айконімы Усходняга Палесся засведчаны ў творчасці пісьменнікаў, якія нарадзіліся ў гэтым рэгіёне, які мастацка-эстэтычны патэнцыял такіх паэтонімаў.

Знаёмства з мастацкім творам пачынаецца з загалоўка, які дапамагае чытачу правільна ўспрыняць мастацкі тэкст, паведамляе пэўную інфармацыю пра месца і час дзеяння, галоўнага героя, а таксама ўдзельнічае ў раскрыцці тэмы і ідэі твора. Ю. Карпенка лічыць, што асобным тыпам уласных імёнаў з’яўляюцца словы-онімы, якія выконваюць разнастайныя функцыі загалоўкаў. Такого тыпу онімы ў мастацкім тэксце нясуць у сабе пэўную інфармацыю пра тое, аб чым вядзецца гаворка: выконваюць пазнавальную функцыю, даюць нейкую ацэнку, валодаюць таксама эмацыянальна-стылістычнай функцыяй. Загалолак працуе на тэму, ідэю,

мастакоўскую задумку, мае некалькі сэнсаў, якія ўказваюць на розныя бакі сюжэта, розныя думкі пісьменніка [1, с. 39]. В. Шур адзначае, што канатацыйныя функцыі загалюкаў рэалізуюцца ўсім зместам мастацкага твора [2, с. 163]. У залежнасці ад сэнсавых асаблівасцей загалюкаў даследчыкі выдзяляюць наступныя іх тыпы: прадметна-апісальныя, вобразна-тэматычныя, ідэйна-тэматычныя, ідэйна-характарыстычныя, лірычна-эмацыйныя; па структуры: аднаслоўныя, мнагаслоўныя; анамастычныя: адантрапанімныя, адтапанімныя; загалюкі, якія выконваюць праспектыўную функцыю, і тыя, што яе не выконваюць [3, с. 129]. На думку І. Лепешава, сэнс загалюка можа быць высветлены толькі пасля ідэйна-тэматычнага разгляду твора. Пры гэтым дакладна патлумачыць можна толькі тыя загалюкі, якія атрымалі сэнсавы прырашчэнне або ў якіх суіснуюць два значэнні [4, с. 73].

Мэта нашага артыкула – паказаць, якія рэальныя айконімы Усходняга Палесся засведчаны ў творчасці пісьменнікаў, якія нарадзіліся ў гэтым рэгіёне, які мастацка-эстэтычны патэнцыял такіх паэтонаімаў.

Адметнай асаблівасцю творчага стылю многіх пісьменнікаў з’яўляецца аўтабіяграфізм, які выяўляецца праз шматлікія рэальныя ўласныя імёны, ужытыя ў творах. Беларускія пісьменнікі, ураджэнцы Палесся, у якасці загалюкаў сваіх мастацкіх твораў нярэдка выкарыстоўваюць родныя для іх рэальныя тапонімы, імёны персанажаў, гідронімы, мікратапонімы, якія бытуюць у разнастайных канкрэтных мясцінах, звязаных з жыццём і творчасцю тых ці іншых мастакоў слова. Так, беларускі паэт Уладзімір Верамейчык нарадзіўся ў палескай вёсцы Петрыцкае Брагінскага раёна. Скончыў Рэчыцкае педагагічнае вучылішча, працаваў у Міхалкаўскай сярэдняй школе Мазырскага раёна, Ведрыцкай васьмігадовай школе Рэчыцкага раёна. Уся творчасць паэта напоўнена любоўю да роднага Палесся, Прыпяці. Яго жыццёвы і творчы шлях пазначаны рэальнымі палескімі назвамі *Рэчыца, Мазыр, Міхалкі, Ведрыч, Прыпяць, Брагін, Васілевічы* і іншымі. Таму загалюкамі яго паэтычных твораў часта становяцца айконімы, з ужываннем якіх звязаны ўспаміны пра родныя яго сэрцу мясціны. Вершы “*Прыпяць*”, “*Каралева Палесся*”, “*Святло Палесся*”, “*На беразе Прыпяці*”, “*Спраба беллага верша аб Прыпяці*”, “*Прыпяць і Мазыр*”, “*Клянуся Прыпяцю*”, “*Юравічы*”, “*Баюся Васілевіч*”, “*Навальніца на Прыпяці*”, “*Мазыр*”, “*Падарожжа за Нароўлю*”, зборнікі “*Прыпяць*”, “*Клянуся Прыпяцю*”, “*Ліхаўня*” і іншыя носяць палескія назвы. У. Верамейчык стварае яркія, каларытныя карціны Палесся: *Ля Прыпяці дужай спыніўся, / Пад шум прыбярэжнай лазы / Да самай вады нахіліўся / Мой сонечны горад Мазыр* [5, с. 176]. Для паэта нават вада на Палессі мае гаючую сілу: *Глыток вады са студні на Палессі – / І кволы стане дужым, маладым, / І выплісне вадой жывою песня... / Адведайце ж палескае вады!* [6, с. 8].

У вершы “*Палескі трохкутнік*” паэт піша пра тры галоўныя мясціны, якія маюць у яго жыцці асобае значэнне – *Нароўлю, Брагін, Хойнікі: Маці мая нарадзілася ў светлай Нароўлі, / У Брагіне светла-зялёным убачыў я свет, / Сын мой зачаты у Хойніках светла-ружовых...* [5, с. 43]. У гэтым творы, як і ў паэме “*Ліхаўня*” (такую ж назву носіць і зборнік паэзіі У. Верамейчыка), аўтар засмучаны, што дарагія яго сэрцу мясціны атручаны чарнобыльскай радыяцыяй. *Ліхаўня* – гэта нараўлянская вёска, у якой нарадзілася маці паэта. Гэты гаваркі айконім, што ўзяты ў якасці загалюка, напамінае пра трагедыю беларускіх вёсак, якія пацярпелі ў выніку чарнобыльскай катастрофы: *І Ліхаўня атамнай стала Хатынню, / Пакінулі вёску яе жыхары* [5, с. 73].

Перыфразай “*мой Парнас*” называе паэт *Мазыр* у аднайменным вершы, ён захапляецца прыгажосцю гэтага горада: *Ты, Мазыр, – мой Парнас каля Прыпяці мілай, / Тут калісьці я першае слова знайшоў...* [6, с. 10]. Айконім *Мазыр* часта сустракаецца ў аснове загалюкаў: “*Мазыр*”, “*Мазырскому педінстытуту*”, “*Мазырскі трамвай*”, “*Вартуй Мазыр*”, “*Жанчыне з Мазыра*”, “*Мазырскім медыцынскім сёстрам*”, “*Прыпяць і Мазыр*”: *Калі спатыкаў я жуду і нуду / І рукі заломваў з адчаю, / Шаптала мне Прыпяць здалёку: “Іду”, / Мазыр падбадзёрваў: “Чакаю...”* [6, с. 142]. А. Ваньковіч адзначае: “*Большая частка твораў пра Мазыр – гэта гімн палескай прыгажуні Прыпяці, якая стала галоўнай крыніцай*

натхнення паэта” [7, с. 200]. У творчасці паэта Уладзіміра Верамейчыка, якога вобразна называлі “адданым сынам Палесся, рыцарам Яе Вялікасці Прыпяці” [6, с. 4–5], *Прыпяць* таксама сімвал Радзімы. “З казармы з аўтаматам за спіной / Ішоў я у глухія каравулы, / Каб на Радзіме ў Прыпяці маёй / Вянкі дзяўчат-зямлячак не танулі” [6, с. 24]. “Клянуся Прыпяцю – маёй калыскай вечнай / І радасцю нязмеранай маёй... / Клянуся Прыпяцю... А Прыпяць, як Радзіма, / Адна – у свеце. І ў мяне адна” [6, с. 149]. Зборнікі паэта “*Прыпяць*”, “*Клянуся Прыпяцю*”, напоўнены любоўю да роднага краю, Палесся, бо для паэта Палессе – “той край, дзе знайшоў і сябе, і любоў” [6, с. 5]. Сябар паэта пісьменнік Васіль Макарэвіч адзначаў, што для У. Верамейчыка “*Прыпяць* – другая маці пасля той, якая нарадзіла і выхавала, яна яго юнацкае захапленне і першая па-маладому гарачая і апантаная любоў, яна ласка і пяшчота, радасць і расчараванне, мядовая слодыч і палыновая гаркота”. Большасць вершаў У. Верамейчыка – гэта “*гімн палескай прыгажуні Прыпяці*” [8, с. 200]. Як прасочана даследчыкамі, гідронім *Прыпяць* у зборніку “*Клянуся Прыпяцю*” ў розных вершах паўтараецца 106 разоў, у тым ліку ў 13 загаловах (“*На беразе Прыпяці*”, “*Салоўка над Прыпяцю свішча*”, “*Спроба белага верша аб Прыпяці*”, “*Над Прыпяцю*” і інш.). У якасці заглаўкаў выкарыстоўваў паэт і іншыя гідронімы. Верш “*Славечна*” прысвечаны невялікай рачулцы, якая цячэ “*сіняй жылкай на скроні Беларусі дарагой*”, вада ў ёй *халодная, святая*. Тры ракі “*Пціч, Прыпяць, Славечна*” ўслаўлены ў вершы з аднайменнай назвай: *Тры рэчкі / каханне маё гадалі / У гэтым жыцці хуткацечным. / Тры рэчкі, тры плыні дваіх абдымалі – / Пціч, Прыпяць, Славечна* [6, с. 174].

Год працаваў паэт настаўнікам у школе ў вёсцы *Міхалкі* Мазырскага раёна. Гэта знайшло адлюстраванне ў вершы “*Міхалкі, пяты клас*”. Сяла гэтага ўжо няма, бо на яго месцы пабудавалі Мазырскі НПЗ, а айконім *Міхалкі* жыве ва ўспамінах паэты і нагадвае пра былы час. У гэтым вершы аўтар узгадвае архаізаваныя айконімы *Міхалкі, Слабодка, Навасёлкі, Купрэўка, Міцькі, Кустаўніца*. Гэтыя паселішчы зніклі ў выніку ўрбанізацыі і наступстваў чарнобыльскай катастрофы, некаторыя ўліліся ў склад сучасных мікрараёнаў *Мазыра* і сучасных вёсак: *Слава пра Міхалкі / Светам крочыць: / Нафтабуд-гігант ва ўсёй красе... / Над Слабодкай каміны дымуюць, / Навасёлкі распускаюць бэз. / Па Купрэўцы вазы прастуюць / За Міцькі / У недалёкі лес. / Кустаўніца гляне сарамліва / З-за кустоў міхайлаўцам у твар... / ... Я ў Міхалках колісь жыў шчасліва, / На Слабодцы год кватараваў...* [6, с. 39].

У пасляваенныя гады У. Верамейчык выходзіўся ў дзіцячым доме ў Васілевічах і Юравічах. У паэта ёсць верш “*Васілевічы*”, у якім ён, ужываючы аказіянальную перыфразу (членкор, абцяжараны славаю), не мог не ўспомніць свайго земляка вядомага беларускага пісьменніка І. Навуменку: *Гарадок у жыццё пазірае, / Бо жыты ходзяць жоўтаю лаваю... / Адпачыць генерал прыезджае / Ці членкор, абцяжараны славаю* [6, с. 152]. Юравічам прысвечаны аднайменны верш: *Пасля вайны ў дзетдомаўскім страі / Я змераў тут вяршыні і нізіны. / Мы, зрынутае з гнёздаў вераб’і, / Лічылі вас радзімай і айчынай* [5, с. 11].

Уладзімір Верамейчык любіў *Рэчыцу*, дзе ён вучыўся ў педвучылішчы, сустрэў першае каханне. Гэтаму гораду, які стаў для паэта родным, прысвечана шмат вершаў: “*Вясна ў Рэчыцы*”, “*Новы год у Нафтаградзе*”, “*Станцыя Рэчыца*”, “*Рэчыцкай міліцыі*” і інш. Перыфразай *Нафтаград* называе паэт гэты горад: *Рэчыца! / Вазьмі маю руку, / Правядзі на плошчах і на вуліцах: / Можна, дзе ў ціхім кутку / Водгалас майго юнацтва туліцца... / Рэчыца – / сучасны Нафтаград – / З новай доляй кроўна паядналася* [6, с. 135]. Любуецца вясной: *Зноў Рэчыцу вясна пацалавала... / Лядовы Днепр суме незласліва / І марыць пра адчайны крыгалам. / Любуючыся Рэчыцай шчаслівай, / Я п’ю наветра волкае нагбом* [6, с. 86].

У беларускага пісьменніка І. Навуменкі ёсць аповесць “*Гасцініца над Прыпяцю*”, дзе галоўным месцам апісання з’яўляецца *горад на Прыпяці – Мазыр*, дзе пісьменнік працаваў у абласной газеце і пражыў 6 гадоў, дзе цячэ яго любімая рака. І. Навуменка не ўжывае назву горада *Мазыр*, а выкарыстоўвае перыфразы замест назвы адпаведнага горада і ракі, на берагах якой ён узнік: *горад на Прыпяці, надпрыпяцкі гарадок*. Па шматлікіх апісаннях

розных рэальных мясцін і аб'ектаў можна лёгка здагадацца, пра які горад ідзе гаворка: *дзевяцінавархова гасцініца, нафтаперапрацоўчы завод, міжгародная аўтобусная станцыя, якая лепіцца ледзь не ўпрытык да моста, педагагічны інстытут, гарбатыя вулачкі горада і іншае. У гэтым творы Прыпяць цёмная, злавесна-чорная, Угрум-рака: А Прыпяць чорная, злавесная. Плыве пад змрочным лістападаўскім небам, і не відаць ні хваль яе, ні якіх-небудзь іншых прыкмет жыцця. Толькі цёмны глухі прасцяг* [9, с. 6].

Пісьменнік закранае чарнобыльскую тэму. Палеская прыгажуня, як і многія гарады і вёскі яго радзімы, аказалася забруджанай радыяцыяй. Нават пейзаж, які малое пісьменнік адпаведнымі прыметнікамі ў пачатку аповесці, падкрэслівае нейкую трывогу, бяду, якая здарылася на роднай зямлі: *“Івашка прыехаў у горад на Прыпяці ў лістападзе, у хмурную, сумную восень. Па небе Паўзуць цяжкія, шэра-цёмныя, як дым з паравоза, воблакі, і выгляд горада, нягледзячы на пабеленыя гмахі шматлікіх новых будынкаў, змрочна-няветлівы, пануры”* [9, с. 3].

У творчасці пісьменніка Віктар Казько, які нарадзіўся ў горадзе Калінкавічы, шмат увагі надаецца экалагічным праблемам. Так, у аповесці *“Цвіце на Палессі груша”* аўтар паказвае Палессе як самабытны куток Беларусі з прыгожай прыродай: *Яўмен прыкмеціў даўно, ад добрых людзей, асабліва калі яны з Палесся, з яго родных мясцін, павявае пахам спелых і салодкіх груш. І наогул кожны чалавек носіць у сабе памяць і пах сваіх родных мясцін, палешукі ж наскрозь і на ўсё жыццё ў белых завях груш-дзічак, да якіх здаўна неабьякавыя, якія ўпрыгожвалі самотнае і тужлівае жыццё іх дзядоў і прадзедаў, неслі ім і казку, і прыказку, уваходзілі ў іх душы бусліным клёкатам, ружовым кружэннем на золку маладых буслоў, якія толькі-толькі становяцца на крыло, і буслоў дарослых, адданных іх селішчу, іх дрэву і ім самім...* [10, с. 446]. Даследчыца Г. Друк адзначыла, што *“палешукі шануюць грушу як Дрэва Жыцця, зыходзячы з разумення, што самы вялікі дар ёсць нараджэнне на свет”* [11, с. 70].

Такім чынам, беларускія пісьменнікі, ураджэнцы Палесся, у аснове загаловаў мастацкіх твораў даволі часта ўжываюць тапонімы, іншыя ўласныя імёны, звязаныя з іх біяграфіяй і творчасцю. Такія адзінкі выконваюць не толькі назывную, але і канатацыйную функцыі. Яны настройваюць чытача на адпаведную хвалю, дапамагаюць усебакова зразумець аўтарскую ідэю.

Спіс літаратуры

- 1 Карпенко, Ю. А. Имя собственное в художественной литературе / Ю. А. Карпенко // Филологические науки. – 1986, № 4. – С. 34–40.
- 2 Шур, В. В. Анамастычная лексіка ў беларускай мастацкай літаратуры / В. В. Шур. – Мінск : УП “Тэхнапрынт”, 2002. – 228 с.
- 3 Рогалев, А. Ф. Имя и образ: Художественная функция имен собственных в литературных произведениях и сказках / А. Ф. Рогалев. – Гомель : Барк, 2007. – 224 с.
- 4 Лепешаў, І. Я. Лінгвістычны аналіз літаратурнага твора: вучэбны дапаможнік для студэнтаў філалагічных спецыяльнасцяў ВНУ: у 2 ч. Ч. 2. / І. Я. Лепешаў; Гродзенскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Я. Купалы. – Гродна : ГрДУ, 2000. – 122 с.
- 5 Верамейчык, У. Прыпяць: паэзія / У. Верамейчык. – Мінск : Маст. літ., 1973. – 46 с.
- 6 Верамейчык, У. Клянуся Прыпяцю : паэзія / У. Верамейчык. – Мінск : Маст. літ., 1988. – 191 с.
- 7 Ваньковіч, А. І сам ускаласіўся верш... (Палескія матывы ў творчасці У. Верамейчыка) / А. Ваньковіч // Полымя. – 2004. – № 1. – С. 199–203.
- 8 Макарэвіч, В. Пад сяміколернай вясёлкай: нататкі пра жыццё і творчасць Уладзіміра Верамейчыка / В. Макарэвіч // Роднае слова. – 2001. – № 10. – С. 4–8.
- 9 Навуменка, І. Гасцініца над Прыпяцю: аповесці і апавяданні / І. Навуменка. – Мінск : Маст. літ., 1994. – 253 с.
- 10 Казько, В. Выбраныя творы : у 2 т. Т. 2. // Хроніка дзетдомаўскага саду : раман. Цвіце на Палессі груша : аповесць / В. Казько. – Мінск : Маст. літ., 1990. – 480 с.
- 11 Друк, Г. М. У Храме Слова. Міфатворчасць Віктара Казько : манаграфія / Г. М. Друк. – Мазыр : УА “МДПУ”, 2005. – 156 с.

Н. В. КОРБУТ

(г. Гомель, ГГУ им. Ф. Скорины)

ПРОБЛЕМА “ПЕТЕРБУРГСКОГО ТЕКСТА” В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ: ТРАДИЦИЯ И НОВЫЕ ГОРИЗОНТЫ

В статье рассматривается проблема “Петербургского текста” в современном литературоведении. Описаны основные фундаментальные труды, концепции, посвящённые “Петербургскому тексту”. Рассмотрены взгляды на проблему “Петербургского текста” в исследовательских работах последних пяти лет. Основной вывод заключается в том, что в современном литературоведении наиболее актуальные направления в исследованиях связаны с обращением к вопросам особенностей вариантов реализации “Петербургского текста” в конкретных литературных произведениях, а также специфики восприятия мифологии Петербурга различными авторами.

В научной литературе наблюдается постоянный интерес к изучению больших текстовых структур. К таким образованиям относятся сверхтексты, рассматриваемые как “культурно-языковые феномены, в которых не только обретают подлинный смысл все языковые реалии, но и отражаются менталитет и сознание народа” [1]. В современной науке существуют различные подходы к изучению сверхтекстов и, соответственно, предлагается несколько вариантов их дефиниций. Наиболее авторитетными в этой связи представляются разработки тартуских и московских структуралистов – прежде всего В. Н. Топорова и Ю. М. Лотмана. Так, согласно представлениям В. Н. Топорова, в основе текстов, способных объединяться в целостный “надтекст”, “лежит единая мифотектоника, характерная для всех его составляющих, т. е. некий мифологический субстрат, культурный код, согласно которому во всех составляющих его изображается данный интенциональный объект” [2, с. 335].

Н. Е. Меднис, в работах которой дефиниция сверхтекста восходит к трудам В. Н. Топорова и Ю. М. Лотмана, под термином “сверхтекст” понимает “сложную систему интегрированных текстов, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью” [3]. Как отмечает Н. Е. Меднис, уже “сам факт образования какого-либо сверхтекста можно воспринимать как неоспоримый знак культурной “силы” реалий, этот сверхтекст породивших. Сверхтекст не только отмечает некие высшие точки литературы и культуры, но и формирует вокруг этих точек обширное поле смыслов, обеспечивающее гениальным явлениям полноту жизни в веках” [3]. Таким образом, сверхтекст предстает в качестве важного элемента каждой культуры.

Одним из наиболее показательных сверхтекстов русской культуры является “Петербургский текст”: это объясняется тем, что “к 1830 г. Петербург сделался городом культурно-семиотических контрастов, и это послужило почвой для исключительно интенсивной интеллектуальной жизни. По количеству текстов, кодов, связей, ассоциаций, по объёму культурной памяти, накопленной за исторически ничтожный срок своего существования, Петербург по праву может считаться уникальным объектом, в котором семиотические модели были воплощены в архитектурной и географической реальности” [2, с. 382].

Прологом к разработке проблем “Петербургского текста” как сверхтекста стали работы одного из первых исследователей петербургского мифа Н. П. Анциферова. Исследованию этого культурного феномена посвящены такие его работы, как “Непостижимый город (Петербург в поэзии А. Блока)” (1921), “Душа Петербурга” (1922), “Петербург Достоевского” (1923), “Быль и миф Петербурга” (1924) и другие.

В плане рассмотрения свехтекстовых особенностей “Петербургского текста” наиболее значительными являются работы Ю. М. Лотмана “Семиосфера. Внутри мыслящих миров”, В. Н. Топорова “Миф. Ритуал. Символ. Образ”.

С именем В. Н. Топорова, впервые употребившего термин “Петербургский текст”, связан целый пласт исследований петербургского мифа. В капитальном исследовании “Петербург и “Петербургский текст” русской литературы (Введение в тему)” (написано в 1971, доработано в 1993 году) В. Н. Топоров отмечает, что Петербург принадлежит “к числу тех сверхнасыщенных реальностей, которые немислимы без стоящего за ними целого и, следовательно, уже неотделимы от мифа и всей сферы символического” [2, с. 365]. Исследователь выделяет основные типы мифов Петербурга: миф об основании города и его демиурге, эсхатологический миф о гибели Петербурга, исторические мифологизированные предания, связанные с императорами, видными историческими фигурами, персонажами покровителями, святыми в народном мнении и т. п.

По мнению В. Н. Топорова, Петербург уникален в русской истории и тем, что ему в соответствие поставлен особый “Петербургский текст”, точнее, “некий синтетический свехтекст, с которым связываются высшие смыслы и цели. Только через этот текст Петербург совершает прорыв в сферу символического и провиденциального. Петербургский текст может быть определен эмпирически указанием круга основных текстов русской литературы, связанных с ним, и соответственно хронологических рамок его” [2, с. 367].

“Первое, что бросается в глаза при рассмотрении конкретных текстов, образующих Петербургский текст – удивительная близость друг другу разных описаний Петербурга как у одного и того же, так и у различных авторов, вплоть до совпадений”, – указывал В. Н. Топоров [2, с. 391]. Формируемые таким образом тексты обладают всеми теми специфическими особенностями, которые свойственны и любому отдельно взятому тексту вообще. “Текст един и связан, хотя он писался многими авторами. Тем не менее, единство Петербургского текста определяется не столько единым объектом описания, сколько монолитностью максимальной смысловой установки (идеи) – путь к нравственному спасению, к духовному возрождению в условиях, когда жизнь гибнет в царстве смерти, а ложь и зло торжествуют над истиной и добром” [2, с. 392].

В своей книге “Миф. Ритуал. Символ. Образ” В. Н. Топоров выделил и описал особенности “языка Петербурга”. Он приводил часть наиболее употребительных именно в Петербургском тексте элементов. При этом его внимание было уделено по большей части прозе Достоевского, образующей некий “петербургский” словарь Достоевского. Приводимые данные были представлены в книге фрагментарно, но каждый из упоминаемых элементов мог бы быть подкреплён многочисленными примерами, как из Достоевского, так и из многих других авторов.

Особого внимания в связи с понятием “Петербургский текст” заслуживает работа Ю. М. Лотмана “Символика Петербурга и проблемы семиотики города” (1984). В ней исследователь раскрывает значение антитезы “концентрический / эксцентрический город”, относя Петербург к эксцентрическим городам, то есть расположенным “на краю” культурного пространства. Не менее важным представляется то, что Ю. М. Лотман не отделяет мифологию Петербурга от его истории, упоминая огромную роль слухов, устных рассказов о необычайных происшествиях, специфического городского фольклора в становлении петербургской мифологии. Источник активного мифотворчества Ю. М. Лотман видит в особой семиотике Петербурга [4, с. 498].

“По количеству текстов, кодов, связей, ассоциаций, по объёму культурной памяти, накопленной за исторически ничтожный срок своего существования, Петербург по праву может считаться уникальным объектом, в котором семиотические модели были воплощены в архитектурной и географической реальности”, – утверждал Ю. М. Лотман [5, с. 513].

Попытки осмысления петербургского мифа в современной литературе и культуре предпринимались в работах таких исследователей, как К. Жуков (“О пользе и вреде

петербургской мифологии”), Н. Марченко (“Литературный миф Петербурга”), Р. Назиров (“Петербургская легенда и литературная традиция”), Л. Лурье (“Пять мифов Петербурга”), И. Шерганова (“Роль “городского мифа” в создании семиотики города (на примере Москвы и Петербурга)”) и др.

Итак, методологическая база изучения проблем “Петербургского текста” представляется нам вполне сложившейся, что позволяет вести интенсивные исследования в этой области. Это подтверждается исследовательской практикой последнего времени, в подтверждение чему представим краткий обзор результатов наиболее значительных научных работ, связанных с рассмотрением различных аспектов “Петербургского текста”, опубликованных за последние пять лет.

Наиболее интересной работой за последние пять лет, на наш взгляд, является статья Эвы Садзиньской (EwaSadzińska) “Петербургская лирика Александра Кушнера в системе сверткста русской литературы” (2015). В статье рассматриваются ключевые для сверткста образы и их репрезентации в лирике Александра Кушнера, – по определению Л. Е. Ляпиной – “самого “петербургского” из современных поэтов”. Делается также попытка определить характер диалога со сложившейся литературной традицией [1].

Среди монографических исследований последних лет выделяется работа А. М. Буровского “Величие и проклятие Петербурга. Три Петербурга: метафизика второй столицы”.

Так же весьма значительными нам представляются работы Е. С. Ботановой (“Петербург–Петроград–Ленинград в лирике А. А. Ахматовой и в переводах её стихотворений на английский язык”, 2011), Ю. А. Повх (“Петербургский миф в русской прозе 1990–2000-х годов”, 2011), О. С. Горелова (“Петербургский текст в художественной концепции И. Бродского”, 2010). В данных работах “Петербургский текст” рассматривается в его реализации в пределах произведений конкретных литераторов. Стоит так же отметить, что все эти работы опираются на фундаментальные труды В. Н. Топорова и Ю. М. Лотмана.

В диссертационном исследовании Е. С. Ботановой “Петербург – Петроград – Ленинград в лирике А. А. Ахматовой и в переводах её стихотворений на английский язык” были проанализированы следующие образы: город, архитектура, а также краски города. “Петербургский текст” в лирике Ахматовой представляет собой сочетание множества противопоставленных друг другу элементов, каждый из которых требует отдельного анализа. Формирование образа современного города эволюционирует от довоенного Петербурга к Ленинграду военного времени. Предметность, детализированность “Петербургского текста” А. А. Ахматовой необходима для передачи чувства в его кульминационном проявлении [6].

Ю. А. Повх в своей работе “Петербургский миф в русской прозе 1990–2000-х годов” рассмотрела космогонический и эсхатологический мифы Петербурга, тему памяти и возраста города. Черты “Петербургского текста” были рассмотрены на примере произведений конкретных писателей: в романах О. Юрьева “Винета” и Н. Галкиной “Архипелаг Святого Петра”, в романе Д. Вересова “Третья тетрадь”, в произведениях А. Столярова “Боги осенью”, “Сад и канал”, в романах И. Стогова [7].

В диссертационном исследовании О. С. Горелова “Петербургский текст в художественной концепции И. Бродского” рассмотрены особенности восприятия “Петербургского текста” И. Бродским. Результатом восприятия Петербургского текста И. Бродским становится категория Язык, которая актуализирует рецептивную стратегию русской литературы, формирующую образно-тематический ряд: “язык – культура – традиция – память – чувства / любовь / боль” [8]. Специфика эволюции поэтической концепции И. Бродского, по мнению ученого, заключается в действии маятника бинарной оппозиции: “Язык – Время”. Категория Город является третьей, непроявленной позицией в этой структуре и тем самым обуславливает собственную стратегию Бродского по отношению к Петербургскому тексту: стратегию двойного отталкивания – поэт основывается на русской

поэтической традиции и постоянно от неё отходит, чтобы приобрести собственный художественный стиль [8].

Таким образом, мы можем утверждать, что в современном литературоведении прослеживается неослабевающий интерес к проблеме “Петербургского текста”. Можно отметить, что наиболее актуальные направления в исследованиях последних пяти лет связаны с обращением к вопросам особенностей вариантов реализации “Петербургского текста” в конкретных литературных произведениях, а также специфики восприятия мифологии Петербурга различными авторами.

Список литературы

- 1 Садзиньская, Э. Петербургская лирика Александра Кушнера в системе сверхтекста русской литературы [Электронный ресурс] / Э. Садзиньская – Режим доступа: http://repozytorium.uni.lodz.pl:8080/xmlui/bitstream/handle/11089/10928/27-283_292_sadzinska.pdf?sequence=1&isAllowed=y. – Дата доступа: 07.10.2016
- 2 Меднис, Н. Е. Сверхтексты в русской литературе [Электронный ресурс] / Н. Е. Меднис – Режим доступа: <http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=6>. – Дата доступа: 06.10.2016
- 3 Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : исследования в области мифологического / В. Н. Топоров. – М. : Прогресс, 1995. – 623 с.
- 4 Лотман, Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю. М. Лотман // История и типология русской культуры. – С.-Петербург: «Искусство – СПб», 2002. – 768 с.
- 5 Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – С.-Петербург: «Искусство – СПб», 2000. – 704 с.
- 6 Ботанова, Е. С. Петербург – Петроград – Ленинград в лирике А. А. Ахматовой и в переводах её стихотворений на английский язык [Электронный ресурс] / Е. С. Ботанова – Режим доступа: <http://refdb.ru/look/1107346.html>. – Дата доступа: 07.10.2016
- 7 Повх, Ю. А. Петербургский миф в русской прозе 1990–2000х годов [Электронный ресурс] / Ю. А. Повх – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/peterburgskiy-mif-v-russkoy-proze-1990-2000-h-godov>. – Дата доступа: 06.10.2016
- 8 Горелов, О. С. Петербургский текст в художественной концепции И. Бродского [электронный ресурс] / О. С. Горелов – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/peterburgskii-tekst-v-khudozhestvennoi-kontseptsii-i-brodskogo>. – Дата доступа: 08.10.2016

УДК: 821.161.3 У. Арлоў.08

К. В. КУШНАРОВА

(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

ДОМ, ЯКІ ПАБУДАВАЎ У. АРЛОЎ

Тэрмінам “міфалагема”, уведзеным ў навуковы ўжытак К. Юнгам і К. Керэнье, пазначаюць універсальныя міфалагічныя сюжэты, вобразы, сцэны, якія шырока распаўсюджаны ў культурах розных народаў. Таксама міфалагемы разумеюць як свядома запазычаныя міфалагічныя матывы, перанесеныя ў свет мастацкай культуры.

У свеце мастацкага твора міфалагема часта робіцца сюжэтаўтваральнай, уступаючы ў складаныя сувязі з хранатопама тэксту. Мэтай дадзенага артыкула з’яўляецца даследаванне міфалагемы шляху ў аповесці “Дом з дамавікамі” У. Арлова. Для чаго патрэбна вырашыць наступныя задачы: вызначыць, якім чынам на сюжэт мастацкага твора ўплывае міфалагема шляху і акрэсліць сувязь некаторых яе аспектаў з хранатопама тэкста.

У далейшым тэарэтычныя распрацоўкі функцыянавання міфалагем у мастацкім тэксце могуць быць звязаны з супастаўленнем іх і адпаведных культуралагічных катэгорый. У гэтым ракурсе цікава было б даследаваць адметнасці ў міфалагічных перавагах розных народаў, іх уяўленняў аб гарманічным светаўладкаванні.

Аповесць “Дом з дамавікамі” У. Арлова складаецца з 44-х невялікіх па памерах частак. Важнае месца ў сюжэце твора займае ўніверсальная для сусветнай культуры міфалагема

шляху. Прычым найбольш яскрава ў творы выяўлены такія аспекты дадзенай міфалагемы як: шлях са знешняга свету ў іншую прастору, і шлях як блуканне паміж успамінамі, асацыяцыямі, цытатамі з “Дон Кіхота” Сервантэса і санетаў Шэкспіра, гісторыямі, пачутымі ад часовых падарожнікаў, і як рух да пэўнай мэты.

Прыкладам апошняга боку выяўлення міфалагемы з’яўляецца мэтанакіраваны рух - персанаж Марцін здзяйсняе падарожжа ў Швецыю з мэтай прэзентаваць турыстычныя даведнікі, якія ён пісаў настолькі добра, што ў яго нават з’явіўся ўласны выдавец. Гэты лінейны рух суправаджаецца падарожжам-экскурсам у мінулае самога Марціна, поадам да звароту да якога з’яўляюцца асацыяцыі з пэўнымі датамі, дэталямі, выпадковым падабенствам асоб.

Вельмі значнай датай для Марціна з’яўляецца 23 красавіка. Той факт, што гэтыя лічбы выпадаюць акурат на канец яго маленькага падарожжа, поўніць персанаж прадчуваннем незвычайнай прыгоды, якая ў пэўным сэнсе з ім і здараецца. Магічнасць даты для Марціна палягае з дзіцячага ўражання ад артыкула ў часопісе “Вакол свету”, дзе паведамлялася пра тое, што Шэкспір і Сервантэс памёрлі ў адзін і той жа дзень – 23 красавіка 1616 года. Надзвычайнае ўздзеянне дадзенай даты не страчвае сваёй загадкавай сілы нават пасля таго, як Марцін-падлетак даведваецца пра тое, што насамрэч класікі адышлі ў лепшы свет з 10-дзённай розніцай, бо ў Іспаніі карысталіся грыгарыянскім календаром, а ў Англіі юліянскім.

Пярэдадзень *магічнага дня* з’яўляецца падставай для шматлікіх рэфлексій, звязаных з творчасцю і жыццём знакамітых пісьменнікаў, кавалкі твораў якіх прыгадваюцца Марцінам часам проста з-за таго, што “просяцца на волю”, або з прычыны выпадковага супадзення сітуацый і рэалій цяперашняга існавання персанажа з падзеямі знакамітага рамана, або вельмі дарэчна прыгаданых радкоў Шэкспіра, якія дазваляюць аздобіць і разбавіць рэчаіснасць персанажа.

Практычна праз усю аповесць з Марцінам падарожнічаюць і вобразы-двайнікі, якія часам маюць не два, а больш увасабленняў. Самыя простыя метамарфозы адбываюцца з вобразамі закаханай парачкі з гатэлю ў Стакгольме, якія першы раз прыцягваюць увагу Марціна падчас памылковай трылогі сярод ночы. Гэтыя палюбоўнікі не раз яшчэ з’являюцца на шляху Марціна, прычым трансфармацыі будзе палягаць вобраз жанчыны, якая будзе здавацца то маладой дзяўчынай, то кабетай больш сталага ўзросту. Гэтыя метамарфозы Марцін патлумачыць сам сабе як змены ў асвятленні і наяўнасці/адсутнасці касметыкі на твары жанчыны.

Больш цікавым вобразам з’яўляецца Эма, гаспадыня “дому з дамавікамі”, якую Марцін сустракае напрыканцы твора. Вобраз Эмы мае некалькі дваінікоў у мінулым: найперш гэта дваінік на фотопартрэце, Эма выступае як пасталелая копія самой сябе; па-другое, яна - праекцыя лёсу бабулі Нільса (швецкага выдаўца Марціна), пра трагічныя варункі якога (яна не дачакалася мужа і сына з мора) Нільс расказвае яму, як пра магчымы сюжэт для рамана. Да таго ж “Марціну раптам прымоілася, што яна падобная і да жанчын з гатэльнай карціны з трыма дзвярыма, і да яго настаўніцы інглішу ды іншых навук” [1, с. 24–25].

Мінулае валодае вялікай сілай прыцягнення не толькі для Марціна, але і для іншых персанажаў аповесці. Ужо згаданая намі Эма проста “зачараваная мінулым” – муж і сын, якія загінулі падчас цунамі, для жанчыны па-ранейшаму жывыя. Іх магілы, якія Эма робіць у сваім садзе, у нейкім сэнсе з’яўляюцца іх сховішчам. Жанчына ўсур’ез лічыць, што сын можа прыйсці да яе, варта толькі папрасіць. Магчыма, знаходжанне гэтых “віртуальных” магіл псуе псіхіку жанчыны, і для яе рэальнымі з’яўляюцца эльфы і дамавікі, якія нібыта таксама жывуць побач з ёю. Вялікае душэўнае ўзрушанне, якое яна перажывае з прычыны трагічнай смерці сям’і, згодна са словамі Нільса, “ператварае яе ў німфаманку” [1, с. 27].

Цікава тое, што дваінікоў маюць не толькі персанажы аповесці, але і рэчы. Напрыклад, сланы са слановай косці: іх “было сем, але між дзвюма тройкамі цалкам белых адзін меў чорныя біўні” [1, с. 21]. Чародка гэтых сланоў пройдзе па этажэрцы праз успамін Марціна аб

дзяцінстве ў двухпакаеўцы, з'явіцца на вакне гасцеўні ў аповедзе Нільса пра маладосць бабулі, на падваконні Эмы пад яе нагамі будзе стаяць тая ж чародка сланоў, з'явіцца яна і ў гатэлі, дзе жыве Марцін.

Яшчэ адной рэччу, якая займае трывалое месца ў свядомасці героя і неаднаразова з'яўляецца на старонках твора, з'яўляюцца гронкі чорнага вінаграду – адзінага ласунка, якім маці і бабуля Марціна маглі дазволіць сабе парадаваць яго ў дзяцінстве. Гэтыя гронкі з'явіцца ў гатэлі двойчы як выбачэнне за начную трывогу, тая ж ягады будуць ляжаць у вазе ў глыбіні Эмінага пакоя. Дарэчы, не толькі любоў да аднолькавага вінаграду лучыць Эму з мінулым Марціна, тое ж робіць і анатамічная падрабязнасць: “левая смочка яе ўвая пераўзыходзіла памерам правую і – падфарбаваная нечым барвовым – больш за ўсё іншае нагадвала спелую вішню” [1, с. 28], дакладна тая ж фізічная асаблівасць была ў настаўніцы англійскай мовы і іншых навук з маладосці Марціна, прычым таксама выклікала ў яго асацыяцыю са спелай вішняй.

Адно з дрэваў, што падступае блізка да вокнаў гатэля ў Стакгольме, нагадвае Марціну стары вяз над ракой на іхняй гарадской ускраіне. Гэтае дрэва трапляе ў сон персанажа, дзе падвяргаецца трансфармацыі: на ім з'яўляюцца вочы, вакол якіх паволі з'яўляюцца абрысы “незнаёмых і як быццам знаёмых мужчынскіх і жаночых твараў” [1, с. 10]. Падсвядомая небяспека, якая адчуваецца Марцінам вельмі моцна, зыходзіць ад дрэва і прымушае сэрца шалёна калаціцца ў грудзях.

Гатэль у Стакгольме таксама мае свайго “двайніка” – гатэль у Браціславе, куды Марціна некалі пасялілі сябры. Спецыфікай гэтага гатэлю было тое, што ён змяшчаўся пры тэатры і служыў таксама яшчэ і сховішчам рэквізіту. Манекены ў тэатральных уборах набылі злавесны выгляд як толькі Марцін выключыў святло. Персанаж адчувае невытлумачальную лагічнымі сродкамі пагрозу, што зыходзіць ад лялек ноччу. Такія незвычайныя адчуванні персанаж адносіць на кошт магічнай даты, хоць не выключана, што алкаголь адыгрывае не апошнюю ролю ў такім уражанні.

Такія ж трансфармацыі, як у сапраўднай фантазмагорыі, адбываюцца з фотапартрэтамі, карцінамі і здымкамі. Напрыклад, на здымку, які падараваў дырэктар бібліятэкі, дзе адбывалася прэзентацыя Марціна, у глыбіні начнога саду быў адлюстраваны “асабняк з асветленым вакном, у якім відаць была жаночая постаць з раскінутымі, нібы для абдымкаў, рукамі” [1, с. 24]. Дакладна ў такой позе Марцін бачыць Эму пасля сваёй прэзентацыі. У сваё другое гасцяванне ў гатэлі Марцін упэўнены, што жаночай постаці на фота ўжо не будзе.

Яшчэ адзін персанаж, які змяняецца на працягу твора – Нільс. Трансфармацыя адбудзецца не са знешнім воблікам яго, а з унутраным, – калі напачатку твора Нільс валодае украінскай мовай да такой ступені добра, што здольны тлумачыцца і разумець Марцінаву беларускую, то на апошніх старонках ён адказвае на выбачэнні Марціна: “I don't understand you” [1, с. 29]. І паводзіць сябе як зусім іншы чалавек, чым той, якім быў на працягу ўсяго падарожжа. Дарэчы, побач з ім з'яўляецца яшчэ адзін вобраз-двайнік: кіроўца таксі, у якое садзіцца Нільс “выдае ў профіль на шкіпера” [1, с. 29] – яшчэ аднаго пастаяльца гатэля, які з'яўляецца перад вачыма Марціна ў час начной пажарнай трывогі.

Такая напоўненасць, або нават перапоўненасць твора вобразамі-двайнікамі, што ствараюць бясконцыя чароды адбіткаў у самых розных рэальнасцях (фізічнай і ментальнай) ствараюць ілюзію лабірынта, у які Марцін трапляе, і адкуль мае вельмі малыя шансы выбрацца. Канцоўка твора: “Дзверы пачалі павольна, вельмі павольна адчыняцца. У іх яшчэ нікога не было, але на прысценак лёг зялёны водсвет. Марцін памкнуўся схаваць у шуфлядку капэрту з майткамі, аднак замест гэтага адкінуўся ў фатэль ды істэрычна засмяўся” [1, с. 30] не пакідае месца для аптымістычных прагнозаў адносна лёсу персанажа.

Міфалагема шляху ўпісваецца У. Арловым не проста ва ўрбаністычны міф, гэта часцей за ўсё замкнёная прастора гатэльнага нумару ці памяшкання ў бібліятэцы, месца ў самалёце ці цягніку. Аднім з нешматлікіх выключэнняў з'яўляецца краявіды з воднай прасторай, якія

таксама маюць пагрозлівы і злавесны сэнс — у снах Марціна і аповедах Нільса пра апошняе дзедава падарожжа, цунамі, што забрала жыццё у мужа і сына Эмы.

Важнасць вывучэння ўзаемасувязі міфалагем і катэгорыі хранатопа ў мастацкім тэксце заключаецца ў тым, што ўзнікшая ў творчай свядомасці карціна свету з адметным часава-прасторавым кантэнтывам выражае канцэпцыі эпохі і культуры, да якіх належыць пісьменнік. Універсальнасць міфалагемы шляху стварае неабмежаваныя магчымасці для далейшага яе вывучэння. Цікавасць можа ўяўляць вызначэнне нацыянальнай спецыфікі дадзенай міфалагемы, больш падрабязны аналіз яе функцый у сюжэце мастацкага тэксту.

Спіс літаратуры

1 Арлоў, У. Дом з дамавікамі. Аповесць // Дзеяслоў, 83 (4, 16) – С. 5–30.

УДК 811.161.3’37:821.161.3

В. В. ЛАБАЙ

(г. Баранавічы, БарДУ)

А. В. СОЛАХАЎ

(г. Мазыр, МДПУ імя І. П. Шамякіна)

СПОСАБЫ ВЫРАЖЭННЯ ІНТЭНЦЫІ Ў БЕЛАРУСКІМ КАМПЛІМЕНЦЕ

Беларускі камплімент да апошняга часу яшчэ не быў прадметам спецыяльных даследаванняў. У артыкуле на багатым фактычным матэрыяле ўпершыню даследуюцца спосабы выражэння інтэнцыі ў беларускім кампліменце на прыкладах з мастацкіх твораў і пісьмаў беларускіх пісьменнікаў: Я. Коласа, М. Зарэцкага, У. Караткевіча, К. Крапівы, І. Мележа, А. Макаёнка, І. Навуменкі, І. Шамякіна і інш. Паводле інтэнцыі, г. зн. камунікатыўнага намеру, які праяўляецца як задумка адрасанта пабудаваць у той або іншай форме камплімент, апошні разглядаецца як прамы, ускосны, камплімент-антытэза і камплімент-адказ.

Камплімент – маўленчы акт пахвалы знешніх, фізічных, унутраных вартасцей чалавека, яго здольнасцей і прафесіяналізму, становішча ў грамадстве з невялікім іх перабольшваннем і эмацыйнасцю выказвання, мэтай якога з’яўляецца жаданне выклікаць у суразмоўцы станоўчую эмацыйную рэакцыю да таго, хто гаворыць. Камплімент можа выказвацца на пачатку або ў працэсе размовы, пры сустрэчы, знаёмстве або пры расстанні. Сказаны своечасова і тактоўна, ён выклікае станоўчыя эмоцыі ў адрасата, прыўзнямае яго настрой, настройвае яго на прыязныя, добразычлівыя адносіны да адрасанта. У аповесці “Салавей”, напрыклад, З. Бядуля адлюстравваў гэту рэакцыю на камплімент на прыкладзе адносінаў паноў Вашамірскага і Скшымбжыцкага:

– *Калісьці, – сказаў пан Скшымбжыцкі, – і мой бацька быў аматарам на добрых коней, але да такіх коней, як у пана, было яму далёка.*

Кампліменты старога пана былі вельмі даспадобы пану Вашамірскаму, і сімпатыя да гасця расла ў яго з кожнай хвілінай (Б., с. 241).

Мэта нашай працы заключаецца ў апісанні спосабаў выражэння інтэнцыі на прыкладах з твораў і пісьмаў беларускіх пісьменнікаў: Я. Коласа, М. Зарэцкага, У. Караткевіча, К. Крапівы, І. Мележа, А. Макаёнка, І. Навуменкі, І. Шамякіна і інш.

Інтэнцыя (лац. *intentio* “намер, задумка, стараннасць, тэндэнцыя, імкненне”) – гэта камунікатыўны намер, які праяўляецца як задумка адрасанта пабудаваць у той або іншай форме камплімент. Існуе некалькі спосабаў выражэння інтэнцыі кампліменту: ён можа датычыць асабістых якасцей суразмоўцы або выражацца апасродкавана, можа будавацца на супрацьпастаўленні якіх-небудзь асаблівасцей адрасата або якасцей адрасата і навакольных, паведамляць пра станоўчыя якасці ў адказ на яго словы. Паводле гэтых уласцівасцей камплімент бывае прамы, ускосны, камплімент-антытэза, камплімент-адказ.

Прамы камплімент – экспліцытная, непасрэдная, адкрытая пахвала якіх-небудзь асабістых якасцей суразмоўцы, пахвала, якая раскрывае лепшыя ўнутраныя і знешнія якасці адрасата, разумовыя, інтэлектуальныя і прафесійныя здольнасці, узвышаючы годнасць адрасата. Такая пахвала можа выказвацца:

а) унутраным якасцям суразмоўцы: Акрамя таго, што раман табе спадабаўся, я адчуў яшчэ раз, *што ў цябе вельмі добрае, шчодрое сэрца, і гэтая дабрата і шчодрасць проста свеціцца ледзь не ў кожным радку. Яна і ў той зычлівасці, з якой ты паставіўся да маёй кнігі* (з пісьма І. Мележа да І. А. Скрыгана. 02.06.61) (М-ж, т. 10, с. 104); Я ў паштоўцы пісаў аб тваёй шчодрасці. Шчыра кажучы, у мяне жыве, не дае мне зусім спакою думка, што *вялікая частка таго дабрага, што ты напісаў пра твор, нарадзілася з дабрата твайго сэрца, што маёй кнізе пашчасціла на такога чулага, зычлівага чытача... Таму твой ліст — не проста добры ліст, гэты слова таварыша, якое памагае ісці, падтрымлівае, дае сілы, большай упэўненасці* (з пісьма І. Мележа да І. А. Скрыгана. 08.06.61) (М-ж, т. 10, с. 105–106); Дарагая Дуся! Вельмі прыемна было мне атрымаць першую вестачку з Мінска. Наогул, павінен сказаць, што *Вы другі раз мяне здзіўляеце – чулы і добры Вы чалавек, бачу я!* (з пісьма І. Мележа да Е. Я. Лось. 26.03.64) (М-ж, с. 133); Туляга (да Веры, падыходзіць да яе). ... *Я заўсёды думаў, што ў вас вельмі чулая і добрая душа...* (Кр., т. 4, с. 50); Старая (да Дачкі). *Якая ж ты ў мяне яшчэ дзівачка. Проста з казкі* (М., т. 2, с. 71); *Ты, Машка, проста чалавек добры... як свая...* (Тк., с. 155);

б) разумовым, інтэлектуальным здольнасцям (розуму, адукаванасці, мудрасці, дасціпнасці, праніклінасці): Кавальчук (да Юлі). ...*Ты ж разумная дзяўчына, камсамолка, адукаваная, і для цябе тут, у калгасе, ёсць куды больш важная справа, дзяржаўная...* (М., т. 1, с. 195); Каравай (да Настаўніцы). ... *Ах, якая вы мудрая! Значыць, і Васіль цяпер з вамі, дома* (М., т. 2, с. 29); Дачка (да брата, заапладзіравала). Бра-а-ва! Малыш! *Ты геній! Ты – Цэзар!!!* (М., т. 1, с. 319); Марына (да Віктара, цалуе яго ў галаву). Дзякую, Віцечка. *Разумней за цябе ва ўсім сяле хлопца не было. Гэта ж бывала...* (Ш-2, т. 8, с. 394);

в) здольнасцям і прафесійным якасцям: Мне казалі пра вас... Ды я ўжо бачыў, калі вы раскавалі дзецям казку. *Мальця глядзелі на вас з гэткаю ўмільнасцю, як глядзяць анёлы на мадонну – на карціне Рафаэля... Так, так...* (Г., с. 350); Піліп. Здаровы былі, людзі добрыя. (Вітаецца з усімі за руку. Да Тані.) *Суп твой на ўвесь луг пахне. Добра кухарыш. А добры кухар раўняецца добраму генералу. Далібог...* (Ш-2, т. 8, с. 364); Костусь (да Ладымера). А ты памятаеш, як я малы на хутары ў шляхціча Азэмблы каменні рваў порахам, як бы за парабчука ў трынаццаць год? Я малы мог усялякую работу рабіць. Ладымер. *У цябе былі рукі залатыя* (Ч., с. 62); Прыемна было заўважаць, што ты – *сапраўдны псіхолаг, што ты ведаеш — і тонка!* — *душу чалавека* (з пісьма І. Мележа да В. П. Казачэнка. 25.02.57) (М-ж, т. 10, с. 85); *Дружба, вінішую цябе, добрую кнігу ты напісаў! Уся яна – праўдзівая, ад першай да апошняй старонкі, я не знайшоў у ёй і аднаго фальшывага радка. Уся яна чыстая, празрыстая, як лясная крыніца вясною, добрае, поўнае любві да людзей, чуецца, – сэрца ў таго, хто яе стварыў! К чэсці тваёй – скажу – і тое, што ты сумленна пайшоў самай цяжкай літаратурнай дарогай, дарогай шырокаю эпічнага твора, з яго мноствам чалавечых характараў і лёсаў, з яго незлічонымі цяжкасцямі і небяспекамі, якія ты, на вопыту другіх, ведаў раней і ў якіх ты пераканаўся цяпер, на ўласным вопыце* (з пісьма І. Мележа да І. Я. Навуменкі. 18.04.63) (М-ж, с. 114);

г) знешнасці: – Вы дарма сумуеце, таварыш Вядзерка! – *разважаў Барбарук. – Вы гэтак добра выглядаеце, што на вас міла паглядзець...* *Ад вас нясе кіпучым маладым жыццём. Сонца і зелень – напайня вашу істоту...* (Г., с. 349); Ямпольскі. *У вас харошыя вочы. Такія вочы не могуць хлусіць* (Н-2, с. 410); Маня (да Арыны Радзівонаўны). Ой, Арына Радзівонаўна! Добры дзень. (Лісліва.) *Вы так добра выглядаеце. Ну проста – бабка-ягадка свежанькая...* (М., т. 2, с. 201); Марыся (да Андрэя). ... *Якія ў цябе прыгожыя, мяккія валасы, якія моцныя рукі* (К-ч, с. 379); Яснікаў (да Яўгеніі, не адводзіць позірку ад яе рук). *У вас прыгожыя рукі* (Ш-2, т. 8, с. 271); Ірына прыкметна ажыўляецца, весялее. / – *Табе да*

твару гэтая сарочка, – гаворыць. – *І гальштук.* / Андрушкевічу прыемныя гэтыя словы. Яны для яго гучаць так, нібы яна сказала, што ён прыгожы і малады (Н-1, с. 172); Часта я думаю аб табе, успамінаю твае вузкія шэрыя вочкі пад густымі восеньскімі бровамі, твой смех і ўсяго цябе, калі ты смяешся. *Шчылінкі вачэй тады зусім стульваюцца, свецяцца зубы і трохі чырванеюць дзясны. Усё гэта робіць цябе надзвычай павабным, хоць можа і не чароўным для жанчын чалавекам* (з пісьма Я. Коласа да П. Ф. Глебкі, 02.03.49) (К., т. 13, с. 563);

д) фізічным асаблівасцям чалавека: Яна [Таццяна] на момант з млявай падатнасцю затрымалася ў яго [Зелянюковых] абнімках і, зазіраючы ў твар яму гарачымі прамяністымі вачмі, прашаптала: – *У, які дужы! Дармо, што гарадскі...* (З., с. 173); Верачка (да Арыны Радзівонаўны). ... *Бабуся! Ты ў нас ма-ла-дзец! Ты ў нас арол сцяпной, казак ліхой! У цябе ціск сто трыццаць пяць на дзевяноста. У тваім узросце гэта... Тэмпература? Нармальная. Тварык бадзёранькі, у вочках чорцікі гуляюць.* Ты – Сценька Разін (М., т. 2, с. 190).

У прамых кампліментах нярэдка выкарыстоўваюцца словы, якія паказваюць на час: Антаніна Цімафееўна (да Каліберавы). *Сцёпа! Сцяпунчык мой! Які ты сёння мілы! Ты проста герой! Вось такога я цябе люблю. Сапраўдны мужчына* (М., т. 1, с. 131); Фёдар Мікалаевіч (да Сухадольскага). *Добра ты тады выступаў... з агнём* (Кр., т. 5, с. 320); Ігар Паўлавіч (да Жэні). Гэта асаблівая боязь, Жэня. Боязі гэтай ёсць іншая назва. Зусім іншая... (Нечакана, па-хлапчукоўску нязграбна.) *Вы... ты сёння прыгожая... Не, ты заўсёды асаблівая* (Ш-2, т. 8, с. 559).

Ускосны камплімент – гэта імпліцытная, прыхаваная, завуалёваная пахвала, якая выказваецца адрасату апасродкавана, г. зн. яна накіроўваецца не на саму асобу, а на тое, да чаго яна мае прамое дачыненне, што ёй дорага: да прадметаў і рэчаў, якімі яна карыстаецца, да хатняй абстаноўкі, умоў жыцця, бліжэйшага акружэння. Ускосныя кампліменты нярэдка афармляюцца пабуджальнымі або пыталымі сказамі. Асаблівасцю імпліцытных кампліментаў з’яўляецца тое, што адрасат вымушаны сам выяўляць камплімент у прыхаванай семантычнай форме выказвання, абапіраючыся на веды аб’ектыўнай рэчаіснасці ў сітуацыях зносін або здольнасці разгадваць сэнсавыя загадкі [1, с. 29–30].

Да групы ўскосных адносяцца кампліменты:

а) родным і блізкім суразмоўцы: Вера пыхнула раптам ясным гарачым захапленнем. / – *Я знаю вашу дачку! Мы з ёй улетку хадзілі ў лес, купаліся разам. Яна такая добрая, слаўная, вясёлая...* Мы з ёй умаўляліся нават перапісвацца, сапраўды, але неяк не выйшла... *Яна такая прыгожая, такая разумная!..* (З., с. 158); Ранены (да Наталлі). *Зайздросчу я вашаму мужу.* Наталля. *Хіба вы яго ведаеце? Рыбнікаў.* *Я жонку яго ведаю* (Кр., т. 4, с. 104). У першым прыкладзе адрасант хваліць дачку суразмоўцы, яе ўнутраныя, разумовыя і знешнія якасці. У другім прыкладзе ўскосны камплімент *Зайздросчу я вашаму мужу. Я жонку яго ведаю* трэба разумець так: *Вы — лепшая жонка, і я хацеў бы мець такую;*

б) месцу жыхарства, жытлю, хатняй абстаноўцы, умовам жыцця чалавека, атмасферы ў доме суразмоўцы: Зелянюк пахваліў Таццяну: – *Ого, які прытульны куточак сабе зрабіла. Гэта – добра* (З., с. 171); Галя (да Андрэя). *Як тут у вас добра! Мне ўсё гэта такое, нібы я не ў першы раз бачу* (М-ж, т. 2, с. 154); Гаворка (да Галі, садзіцца за пісьмовы стол, дае папкі агульны сшытак). *Мне добра працуецца ў вас. Цёпла. Утульна.* (Уцягвае паветра носам.) *І з кухні заўсёды пахне смачным. Гэтакае геніяльнае спалучэнне інтэлігенцкага і сялянскага быту* (Ш-2, т. 8, с. 280); Каравай (да Дзедзі Цыбулькі). *Во, брат! Колькі год поруч з табой, не адзін пуд солі разам з’елі, а не знаў, што ты жывеш з гэтым размахам!* (М., т. 2, с. 61);

в) пітву, ежы: Канягін (да Жлукты). *Выдатны каньячок!* (Кр., т. 4, с. 160); Света (да Ульяны Паўлаўны, наіўна здзіўлена). *Дык сціраецца ж розніца паміж горадам і вёскай!* (Бярэ другі піражок, так жа апетытна есць.) *Якое ў вас усё смачнае, Ульяна Паўлаўна!* Мая Іванаўна адно добра ўмее — даць кароў. Перадавая даярка! (Ш-2, т. 8, с. 372).

г) асабістым рэчам: Галя (да Андрэя). *Дзякую, чаю не хачу. А печка (туліцца да яе) цёплая. Якая цёплая!* *І пантфолі твае мяккія, прыемныя...* (М-ж, т. 2, с. 154);

д) многім асобам, у якія ўключаецца і тая, пры якой гаворыцца пахвала: Перагуд (да Наталлі). Вы хочаце хутчэй ад мяне пазбавіцца. Як падужэю, тады я сам паеду, і даю слова больш вам на вочы не пападацца. Наталля. Я ад вас такога слова не патрабую. *Харошыя людзі не для таго трапляюцца, каб імі кідацца* (Кр., т. 4, с. 105). Ускосны камплімент, выказаны афарызмам *Харошыя людзі не для таго трапляюцца, каб імі кідацца*, набывае наступны падтэкст: *Вы таксама харошы чалавек, і я не хачу Вас губляць*;

е) знешнасці суразмоўцы праз адносіны іншых: Левановіч (да Веры, жартуючы). *Хацеў даручыць табе, ды баюся, што байцы больш будуць глядзець на цябе, чым слухаць* (Кр-1, т. 4, с. 9). Адзначаны ўскосны камплімент — пахвала непаўторнай прыгажосці жанчыны.

Камплімент-антытэза – пахвала, якая будзецца на супрацьпастаўленні якіх-небудзь асаблівасцей адрасата: знешнасці, якасцей характару, прыродных здольнасцей.

Камплімент-антытэза выказваецца:

а) разумовым, інтэлектуальным здольнасцям: Галя (да Ігара.) Ігар! (*Закахана.*) *Ты вар'ят! Кажуць, што ўсе геніяльныя людзі трошкі вар'яты.* Бачу па табе (М-ж, т. 2, с. 142); Гаворка (да Яснікава, пасля паўзы). Сумна, што ты, мой друг, таленавіты чалавек, аказаўся такім дурнем... Не злуйся (Ш-2, т. 8, с. 301);

б) унутраным якасцям: – Вера, ведаеш, што я скажу табе... *Ты – хоць вялікая шэльма, але напраўдзе слаўная дзеўка* (З., с. 321); Васіль (да Нэлы). *Вы – добрая. Але, ведаеце, гэта не зусім, як гэта кажучь, этычна – падслухоўца чужыя размовы* (Ш-2, т. 8, с. 424); Марыся. *Мне заўсёды добра з табою, Андрэйка. Ты ўтыльны, добры. Але ад сапраўднага чалавека, ад Георгія-перамаганосца мала ў табе ёсць чаго* (К-ч, с. 329);

в) фізічным асаблівасцям чалавека: Не абмыляюся, калі скажу, што вы напалову паздаравелі проціў ранейшага. Як мне помніцца – вы былі худзенькай, блядою (Г., с. 349); Лейтэнант. *О, нарэшце я бачу нашу хворую! Яна зусім не падобна на хворую. Расцвіла як вясновая кветка* (Н-2, с. 426); Аляксандра Сцяпанаўна (да Андрэя). *Жаніліся б вы! Маладыя, прыгожыя, а жывяце, даруйце, як бабылі!* (М-ж, т. 2, с. 150);

г) знешняму выглядзе: – *А ведаеш, за што цябе можна ўпадабаць?* – Не ведаю. Скажы. – *За тое, што ты высокі, што ў цябе, як відаць, будуць чорныя вусы. І вочы твае шэрыя, і калі ты часамі глядзіш імі, то робіцца страшна. Я люблю, калі хлапецкія вочы змушаюць затрасціся ад страху. Але я не пайшла б за цябе замуж: у цябе, калі ты насталееш, будзе казліная барада* (К., т. 8, с. 230); – Што ты так любуешся ім, мама? – засмяялася Ірына. – *Вы праўда прафесар? – Прафесар, прафесар, мама. – А я спалохалася, калі ты напісала. Падумала: стары, з сівой барадой... Як у кіно. А вы такі малады. І прыгожы* (Ш-1, с. 435–436).

На думку даследчыкаў, кампліменты-антытэзы з'яўляюцца самымі яркімі і эмацыянальнымі. У кампліментах такога тыпу нельга дапускаць, каб адмоўная прыкмета пераважала станоўчую, інакш можа быць дасягнуты прама супрацьлеглы эфект [1, с. 30].

Камплімент-адказ — гэта пахвала станоўчых якасцей адрасата як адказ на яго словы.

Камплімент-адказ гаворыцца тады, калі:

а) адрасат дае сабе заніжаную ацэнку:

Якуб Якубоўскі (да Стася Міхалінчыка). Галава баліць, і сон марыць. Дурная галава заўсёды сама сабе пашкодзіць. Стас Міхалінчык. *Галава-то твая разумная* (Ч., с. 22); – Які ўжо там з мяне чалавек? — засаромелася Аленка. – *І чалавек і дзяўчына ты адлічная, — паглядзейшы на Аленку, сказаў Сцёпка* (К., т. 8, с. 86); – ...На экскурсію я вас сёння не павяду. Ні ў Лясную, дзе Пётр Першы шведам выспятка даў, ні на фабрыку першаснай апрацоўкі воўны, ні на Дняпро. Бо я п'яны. Я – вялікі дурань. Вы верыце мне? – *Не, вы не дурань, вы разумны чалавек, Сяргей Міхайлавіч, — п'яшчотна мовіла Святланка. – Вы самы разумны і добры чалавек* (Тк., с. 159);

б) адрасант выяўляе нязгоду з дзеяннямі суразмоўцы:

– Ах, адстаньце вы!

– Не, не адстану: каб вы ведалі, *якая вы прыгожая з распушчанымі валасамі, вы заўсёды і хадзілі б так* (К., т. 9, с. 150); Маці. Куды ж ты ў гэтым свеце? Янка. Не ведаю. Па дарогах. Вучыцца б. Маці. *Ты ж і так самы з нашых навучаных на наваколле* (К-ч, с. 199);

в) адрасант дае непасрэдны адказ на пытанне, звернутае да яго: — Ну, што: добра напісана? — *Ой, як слаўна! Усё роўна як бы ў кнізе!* — адказала Аленка і пазірала на Сцёпку так, што Сцёпку ясна стала, як высока падняў ён свой аўтарытэт у яе вачах (К., т. 8, с. 16); Аляксандра Сцяпанаўна (да Грачова). Аляксей... як табе ў нас? Грачоў. Як? *Так – нібы ў маладосць вярнуўся. Са спазненнем вялікім* (М-ж, т. 2, с. 181); Алег. *Вас не здымуць. Янушык. Чаму так думаеш? Алег (да Янушыка). Вы ўчэпісты. Вы можаце расці на голай скале* (Ш-2, т. 8, с. 503); – *Хіба ж я бочка з гарэлкаю?* – засмяялася панна Ядвіся. – *Вы – той наптак, які п’юць толькі багі* (К., т. 9, с. 163); – Ну, а хто ж вам больш падабаецца з паненак? – *Калі аб гэтым пытаецца вы, то я павінен сказаць вам – вы* (К., т. 9, с. 164).

Такім чынам, паводле спосабу выражэння інтэнцыі вылучаюцца кампліменты прамыя, ускосныя, кампліменты-антытэзы, кампліменты-адказы. Найбольш уласцівы беларускай мове прамыя кампліменты, якія прама ўказваюць на станоўчыя якасці суразмоўцы.

Крыніцы і іх скарачэнні

Б. – Бядуля, З. Выбранае: аповесці і апавяданні / Змітрок Бядуля; уклад. Т. Тарасава. – Мінск : Маст. літ., 1973. – 431 с.

Г. – Гартны, Ц. Зб. тв.: у 4 т. / Цішка Гартны. – Мінск: Маст. літ., 1987-1989. – Т. 1: Вершы, 1909-1935. Апавяданні 1909–1927 / аўт. прадм. С. Александровіч. – 1987. – 438 с.

З. – Зарэцкі, М. Вязмо: раман: для сярэд. і ст. шк. узросту / Міхась Зарэцкі; пад рэд. І. У. Саламевіча; маст. М. Д. Рыжы. – Мінск : БелЭн, 2000. – 336 с. – (Школьная бібліятэка.)

К-ч – Караткевіч, У. Зб. тв.: у 8 т. / Уладзімір Караткевіч. – Мінск : Маст. літ., 1987–1991. – Т. 8, кн. 1: П’есы. Нарыс. – 1990. – 591 с.

К. – Колас, Я. Зб. тв.: у 14 т. / Якуб Колас. – Мінск: Маст. літ., 1972–1978. – Т. 8: Апавесці “На прасторах жыцця”, “Адшчапенец”, “Дрыгва”. – 1975. – 472 с.; Т. 9: Трылогія “На ростанях”. – 791 с.; Т. 13: Письмы 1908–1949. – 1977. – 680 с.

Кр. – Крапіва, К. Зб. тв.: у 5 т. / Кандрат Крапіва; уклад. і камент. С. Лаўшука; маст. А. Александровіч. – Мінск : Маст. літ., 1974-1976. – Т. 4: Апавяданні, фельетоны, раман. – 1975. – 360 с.; Т. 5: Нарысы, артыкулы, пераклады. – 1976. – 456 с.

М. – Макаёнак, А. Выбр. тв.: у 2-х т. / Андрэй Макаёнак; прадм. С. Лаўшука. – Мінск : Маст. літ., 1980. – 2 т.

М-ж – Мележ, І. Зб. тв.: у 10 т. – Мінск : Маст. літ., 1979–1985. – Т. 2: Нарысы; П’есы. – 1980. – 400 с.; Т. 10: Эпістальная спадчына (1945-1976); Летапіс жыцця і творчасці / рэд. А. П. Матрунёнак; Збор эпістальн. спадчыны, падрыхт. тэкстаў і камент., летапісу жыцця і творчасці, паказ. Л. Н. Мазанік. – Мінск : Маст. літ., 1985. – 496 с.

Н-1 – Навуменка, І. Я. Асеннія мелодыі : раман / І. Навуменка : прадм. Л. Піскун. – Мінск : Маст. літ., 2008. – 622 с.

Н-2 – Навуменка, І. Зб. тв. : у 6 т. / Іван Навуменка. – Мінск : Маст. літ., 1981–1984. – Т. 5 : Сорак трэці: раман; Птушкі між маланак: драма ў трох актах; апавяданні. – 1983. – 527 с.

Тк. – Ткачоў, В. Тратнік: кн. прозы / Васіль Ткачоў. – Гомель : РПУП “Палесдрук”, 2002. – 384 с.

Ш-1 – Шамякін, І. П. Зб. тв. / Іван Шамякін. – Т.6: Злая зорка: раман; Палеская мадонна; Абмен : аповесці. – Мінск : Маст. літ., 2005. – 446 с.

Ш-2 – Шамякін, І. П. Зб. тв.: у 23 т. / Іван Шамякін; – Мінск: Маст. літ., 2010–2014. – Т. 8: Апавесці, 1999–2000; п’есы.; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мовы і літ. імя Я. Коласа і Я. Купалы. – 2012. – 655 с.; Т. 23: Публіцыстыка. Лісты. Летапіс жыцця і творчасці / падрыхт. тэкстаў і камент. Наталлі Галько (і інш.); паслясл. Таццяны Бельскай; Нац. акад. навук Беларусі, Цэнтр даслед. беларус. культуры, мовы і літ.. – 2014. – 799 с.

Спис літаратуры

1 Вострикова, Е. С. Комплимент как одна из форм фатического общения: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Е. С. Вострикова. – Санкт-Петербург, 2009. – 177 с.

УДК 821.161.1–311.6

Д. А. МОЛЧАНОВА
(г. Гомель, ГГУ им. Ф. Скорины)

ПРОБЛЕМА ОПРЕДЕЛЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА ВЕЛИКОЙ ВОЙНЫ КАК СВЕРХТЕКСТА

Сверхтекст понимается как множество текстов, возникших на мифологическом субстрате и объединённых сверхцелью. В основе сверхтекста лежит сакральная по своей природе структура, обеспечивающая цельность системы, высшую идею и смысловую установку. Феномен Первой мировой войны, или Великой войны потенциально способен стать центром для формирования сверхтекста. Война способна предоставить не только исторический и культурный, но и мифологический субстрат.

Основная задача любого научного исследования – получение нового знания о мире либо расширение/углубление/дополнение уже существующего. В этой связи гуманитарные науки находятся в весьма выгодном положении, потому что могут использовать одновременно научный, художественный и мифологический способы познания. Именно через обращение к языку и культуре как к сложным многоуровневым системам можно приблизиться к пониманию немаловажных принципов мироустройства.

Представление о связи языка и культуры сложилось давно, а в 20 веке стало основой для формирования семиотической концепции культуры тартуско-московской школы. Культура в структуралистском понимании представляется как набор текстов и символов, т. е. структур, в которых сохраняется и передаётся культурная информация. При изучении культуры меняется значение текста. М. Ю. Лотман считал отличительной чертой культурного текста «признаки некоторой дополнительной, значимой в данной системе культуры, выраженности» [1, с. 133]. Текст, с одной стороны, сужает своё значение: с точки зрения культуры, существуют только тексты, обладающие культурной значимостью; с другой стороны, текст как понятие семиотики и культурологии – это не только речевое, но вообще знаковое образование. В. Н. Топоров вводит в широкое употребление термин “сверхтекст”, которым он обозначает множество текстов, возникших на мифологическом субстрате и объединённых сверхцелью. Текст подобного качества неизменно шире, чем традиционный ординарный текст, и демонстрирует многоуровневые связи с внетекстовой реальностью. Самым известным (в силу высокого уровня разработанности проблемы) сверхтекстом на сегодняшний день является “петербургский текст”, описанный в работах В. Топорова, Н. Анциферова, Ю. Лотмана, Н. Меднис и др.

В. Н. Топоров, отмечая единообразие описаний Петербурга в русской литературе, утверждает, что для формирования такого монолитного синтетического текста недостаточно климатических, топографических, пейзажно-ландшафтных, этнографически-бытовых и культурных характеристик. В основу сверхтекста должна быть заложена некая сакральная по своей природе структура, которая обеспечит и цельность системы, и высшую идею, и смысловую установку.

На современном этапе развития гуманитарной науки понятие сверхтекста расширило своё влияние, и теперь исследователи рассматривают локальные топосные сверхтексты, авторские сверхтексты, метасверхтексты, объединяя их не столько на основании “внутренней логики” текста, сколько с учётом авторской интенции, а так же других эксплицитных факторов. Тем не менее, с нашей точки зрения, пристального внимания и

изучения требуют как раз те сверхтексты, которые сложились вокруг культурно и исторически значимых реалий, способных взять на себя “ядерную” функцию, выступить в качестве своеобразного фундамента. Одной из таких реалий является Первая мировая война.

Феномен Первой мировой войны, или, как принято называть её в западной науке, Великой войны потенциально способен стать центром для формирования сверхтекста. Война способна предоставить не только исторический и культурный, но и мифологический субстрат. Бинарная оппозиция “мир – война” является универсальной наравне с такими парными концептами, как “свой – чужой”, “добро – зло”, “жизнь – смерть”. Война в любом случае располагается в поле отрицательно оцениваемых концептов и осмысливается как трагедия. На уровне языка и мышления само сочетание слов «мировая война» воспринимается как крайняя точка, апогей трагедии: если весь мир охвачен войной, то не означает ли это разрушения одной из констант бытия, связанной с базовой антропологической универсалией, представленной названной выше бинарной оппозицией? Мир как пространство для жизни и мир как отсутствие конфликта в сознании русскоговорящих так и не разделились на два разных концепта и всегда тяготеют к объединению. Это лишь усиливает ощущение всепоглощающей войны, за пределами которой ничего нет, ибо нет самих пределов. Мировая война, таким образом, представляет собой трансформацию весьма архаичной универсалии и претендует на статус центробразующей структуры. Она, подобно чёрной дыре, создаёт притяжение, которому культура не может сопротивляться, и порождает центростремительные силы, образующие сверхтекст. Более того, культура в таком случае становится единственной «реальностью», которая способна противостоять войне, если мир утрачен более чем полностью.

Обратимся снова к фундаментальной работе В. Н. Топорова “Петербургский текст русской литературы”: “Единство петербургского текста определяется не столько единым объектом описания, сколько монолитностью (единство и цельность) максимальной смысловой установки (идеи) – путь к нравственному спасению, к духовному возрождению в условиях, когда жизнь гибнет в царстве смерти, а ложь и зло торжествуют над истиной и добром” [2, с. 27]. Такая смысловая установка как нельзя лучше удовлетворяет необходимость формирования монолитности сверхтекста Первой мировой войны и, более того, выводит этот сверхтекст в разряд ключевых для понимания культуры и её дальнейшего существования.

Современные исследователи предлагают различные дефиниции понятия сверхтекста. Попробуем применить к потенциальному сверхтексту Великой войны определение, сформулированное в работах Н. А. Купиной и Г. В. Битенской: сверхтекст – это совокупность высказываний, текстов, ограниченная темпорально и локально, объединённая содержательно и ситуативно, характеризующаяся цельной модальной установкой, достаточно определёнными позициями адресанта и адресата, с особыми критериями нормального/анормального [3, с. 215].

С точки зрения темпоральных ограничений, сверхтекст Великой войны может включать в себя как тексты, созданные в период Первой мировой войны, так и тексты межвоенного периода. Создание текстов о войне 1914–1918 гг. в более поздний период становится маловероятным, главным образом, в связи с наступлением следующей мировой войны и смещением фокуса. В русскоязычной литературе интерес к Первой мировой войне так и не восстановился в связи с рядом причин, в том числе и политической: если Вторая мировая война принесла Советскому Союзу блестящую победу и неисчерпаемый повод для гордости на долгие десятилетия, то Первая мировая война завершилась подписанием Брестского мира и, соответственно, поражением, а значит не была достойна запечатления в советской литературе и подлежала забвению.

Локальные ограничения для сверхтекста Мировой войны достаточно условны, так как война охватывает фактически весь пишущий и читающий мир. Можно говорить о целом ряде сверхтекстов, которые в итоге могут быть объединены в ещё более крупную

структуру – некий “надсверхтекст”. Мы можем говорить о сверхтексте Великой войны в русской литературе, французской, английской, немецкой, можем делать упор на национальную, географическую, этноязыковую или другую специфику, но при этом иметь в виду, что, учитывая тотальность войны, все эти сверхтексты с высокой степенью вероятности будут демонстрировать сходные черты.

Факт ситуативной объединённости текста Великой войны не подлежит сомнению. Содержательное единство и цельность модальной установки гипотетически свойственны данному сверхтексту. Как говорилось выше, искусство берёт на себя ответственность восстановить равновесие в дисгармоничном мире, в котором распалась ключевая бинарная оппозиция “мир – война”, а значит, смешались добро и зло, жизнь и смерть, свои и чужие. Искусство как высшая реальность начинает латать бреши в мироздании, ткать для распадающегося мира светлое или хоть какое-нибудь будущее. Высший смысл сверхтекста Великой войны, как и петербургского текста по В. Н. Топорову, – это предстать, как “стрела, устремлённая в новое пространство всевозрастающего смысла, который говорит о жизни и о спасении” [2, с. 28].

Сама идея сверхтекста Великой войны задаёт позиции адресанта и адресата: создание противовеса нарастающему безумию войны и расстановка минимальных ориентиров в мире, который окончательно утратил *axis mundi*. Особые критерии нормального и аномального, о которых говорит применительно к сверхтексту Н. А. Купина и Г. В. Битенская, для данного сверхтекста являются не столько конституирующими чертами, сколько частью целевой установки.

Попытка сверхтекста Великой войны создать если не новую ось мира, то хотя бы путевые столбы, напрямую связана с тем мироощущением, которое складывается в начале 20 века. К концу 19 века бытовавшая доселе стройная моноцентрическая картина мира распадается, воцаряется хаос, в пространстве которого, тем не менее, предпринимаются отчаянные попытки преодолеть этот враждебный человеку «беспорядок вещей» и создать новую ось. Эти довольно многочисленные попытки разнонаправлены в плане способов поиска нового образа Абсолюта, поэтому картина мира приобретает признаки полицентричности, а модель такого мира получает название «хаосмос» (хаос, который стремится стать космосом). Те же самые попытки предпринимаются с наступлением войны, а потребность в них многократно возрастает. Более того, модернизм, который является эстетическим воплощением сложившейся на рубеже веков картины мира, стремится создавать собственную реальность, а не описывать существующую, текст же в таком случае становится основной категорией и высшей реальностью. Представители разных литературных направлений, течений, школ берутся за выполнение поставленной сверхзадачи, каждый со своим набором мировоззренческих установок. Проследим, как преломляется образ Великой войны в разных художественных системах писателей-модернистов.

Крупнейшая представительница Петербургской школы старшего символизма З. Н. Гиппиус в 1914 году создаёт стихотворение «Всё она», в котором проявляются такие черты декадансного мироощущения, как пессимистическое отношение к миру, восприятие жизни как бессмысленного и мучительного прозябания:

*Нет напрасных ожиданий,
Недостигнутых побед,
Но и сбывшихся мечтаний,
Одолений – тоже нет.*¹⁾

Как уже было упомянуто, с наступлением мировой войны рушатся ключевые бинарные оппозиции “мир – война”, “жизнь – смерть”, “свои – чужие”. В стихотворении находим

¹⁾ Фрагменты текстов, данные в статье курсивом, взяты из электронных ресурсов [4].

подтверждение: *Тел ползущих влажный шорох... / Где чужие? Где свои?; Все едины, всё едино, / Мы ль, они ли... смерть – одна.* Разделение на своих и чужих утратило смысл, когда из парных универсалий остались лишь отрицательно маркированные смерть и война. Смерть при этом выступает как объединяющий фактор, а машина войны становится контекстуальным антонимом жизни. В стихотворении, на первый взгляд, отсутствуют апокалипсические ожидания, скорее, наоборот, мучительное существование будет длиться вечно: машина работает, война жужёт, тела ползут. Но возможно и другое истолкование этих образов: всё, чего можно было достичь, достигнуто, ожидания напрасны, а мир превратился в царство смерти, Апокалипсис наступил.

Символист Московской школы Валерий Брюсов в том же 1914 году встречается войну восхищёнными строчками стихотворения “Последняя война”. Он воспринимает войну как очищающее спасительное начало:

*Пусть рушатся былые своды,
Пусть с гулом падают столбы;
Началом мира и свободы
Да будет страшный год борьбы!*

Как видно из заглавия, эта катастрофа, в представлениях Брюсова, станет последней, а затем мир изменится. Основной чертой философии и эстетики символизма является идеализм, который провозглашает параллельное существование убогого мира вещей и прекрасного мира идей. В стихотворении Брюсова мир вещей – это *Валтасаров пир* и всего лишь *шаткое строенье*. Огненная купель войны даёт этому миру шанс преобразиться, возродившись из кровавой бездны. Во время войны размываются границы между противоположностями, между жизнью и сном, миром вещей и миром идей, приподнимается сама завеса времён. Символисты в такой ситуации усматривают долгожданный шанс избавиться от оков косного вещного мира и проникнуть в прекрасный мир совершенных идей.

Отличительной чертой философии и эстетики младосимволизма является отсутствие декадансных умонастроений – прежде всего неизменного огульного пессимизма во взглядах на будущее человечества. Предчувствуя грядущую битву Христа и Антихриста, младосимволисты стремились верить в предначертанную всем ходом мировой истории победу Христа и воцарение добра на земле. А. Блок в сентябре 1914 года описывает окружающий его мир так:

*Вот – свершилось. Весь мир одичал, и окрест
Ни один не мерцает маяк.
И тому, кто не понял вещания звезд, –
Нестерпим окружающий мрак.*

Лежащая у истоков мировоззрения младосимволизма картина мира В. Соловьёва, двучастна: Мир Вечности мудро устроен по законам справедливости, добра и красоты, а в Мире Времени господствуют несправедливость, зло, безобразие. Рассмотреть среди царящего в земном мире хаоса Божественную Премудрость весьма непросто, это под силу лишь избранным поэтам-теургам. Их первостепенной задачей становится перевод божественного замысла на доступный людям язык. Так, в приведённом стихотворении, звёзды провозвестили высшую истину, и лишь это может помочь людям не допустить в свои сердца *роковую пустоту*. Те, кто услышат *весть надежды* (или *весть безумья?*), спасены:

*И пусть над нашим смертным ложем
Взовьётся с криком воронья, –
Те, кто достойней, Боже, Боже,
Да узрят царствие твое!*

Акмеист Н. Гумилёв в 1914 году отходит в своём творчестве от неоромантического принципа двоемирия и выдвигает новую концепцию мироздания, согласно которой реальная жизнь, а не мир мечты является высшей ценностью, поскольку любые проявления действительности – от самых высоких до самых низких – благословляемы Богом. Именно поэтому в стихотворении “Наступление” 1914 года читаем:

*Та страна, что могла быть раем,
Стала логовищем огня.
Мы четвёртый день наступаем,
Мы не ели четыре дня.*

*Но не надо яства земного
В этот страшный и светлый час,
Оттого, что Господне слово
Лучше хлеба питает нас.*

Лирический герой Гумилёва не может умереть на войне, потому что он *носитель мысли великой*, то есть он часть божественного замысла. Сердце воина бьётся ровно и мерно, и он не сомневается, что вскоре ему суждено *рядить Победу, / Словно девушку, в жемчуга, / Проходя по дымному следу / Отступающего врага*. Война, таким образом, тоже есть часть божественного замысла.

Стихотворения, написанные в первый год Великой войны, обладают как общими, так и специфическими чертами. Ощущение, что грядёт великая катастрофа, после которой мир безвозвратно изменится, оказывается общим, а частные черты диктуются особенностями философско-эстетических концепций каждого из рассмотренных литературных направлений. Общим для всех направлений оказывается также мифологический субстрат, на основании которого война обретает символический статус и наделяется провиденциальными чертами. Мы полагаем, что наличие такой внушительной основы даёт возможность рассматривать текст Великой войны как сверхтекст.

Список литературы

- 1 Лотман, Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. / Ю. М. Лотман. – Таллин : Александра, 1992. – Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. – 479 с.
- 2 Топоров, В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды / В. Н. Топоров. – Санкт-Петербург : «Искусство – СПб», 2003. – 616 с.
- 3 Купина, Н. А., Битенская Г. В. Сверхтекст и его разновидности / Н. А. Купина, Г. В. Битенская // Человек – Текст – Культура : сб. статей / ред. Н. А. Купина, Т. В. Матвеева. – Екатеринбург : Институт развития регионального образования, 1994. – С. 214–233.
- 4 Онлайн-библиотека [Электронный ресурс] / Большая онлайн-библиотека. – Режим доступа: <http://www.e-reading.club> – Дата доступа: 23.09.2016.

УДК 821.121.1'06–311.6

О. Л. СЕВЕРИНОВА
(г. Гомель, ГГУ имени Ф. Скорины)

ЛИТЕРАТУРНАЯ БАТАЛИСТИКА XX ВЕКА: “ЛЕЙТЕНАНТСКАЯ ПРОЗА”, “ВETERАНСКАЯ ПРОЗА”

В статье исследуется такой феномен литературной баталистики XX века, как “лейтенантская проза”, а также выделяется ее более поздний вариант бытования – “ветеранская проза”. Рассматривается связь данной модели “военной” прозы с предшествующей традицией, выявляются особенности ее структурной организации,

изучается роль образов особых состояний сознания в процессе создания подобного типа художественной реальности.

Объект нашего исследования – “лейтенантская проза”, созданная писателями-участниками Великой Отечественной войны в 50–80-ые гг. XX века, а также ее новый этап бытования – “ветеранская проза” – представляют собой образец сложной парадигмальной целостности и структурной гармонии, оформившейся в литературной баталистике. Одной из медиальных задач литературоведения на пути к прояснению современного состояния баталистики представляется описание свойств модели “лейтенантской прозы”, поскольку выявление литературных генетических основ “военной” прозы сегодняшнего дня, ее системных особенностей невозможно без формирования четких представлений о специфике предшествующих вариантов традиции художественного осмысления темы войны.

Точкой отсчета художественного преобразования и осмысления как самих событий Великой Отечественной войны, так и памяти о них, в данном случае является индивидуальный, глубоко субъективный взгляд писателя-фронтовика (в противовес безликой идеологизированной дистанцированной позиции) [1].

Настоящее писателя, заполненное художественно оформленной в прозу памятью о войне, хранит его точку зрения на военное вчера, которое разворачивалось всегда здесь и сейчас, а потому умещалось в его собственном офицерском планшете. Масштаб этого взгляда, сфокусированного на карте-двухверстке, является осью художественного образа мира “лейтенантской прозы”, создававшейся в первые послевоенные десятилетия и в 70–80-е гг. XX в.: это “<...> взгляд автора, устремленный не на восторженную общую панораму героических побед и стратегической мудрости советских полководцев, а на котелок с пшеничной кашей в окопе” [2].

Материализуя этот абстрактный модельный локус, расставляя границы художественного пространства прозы, которая есть свидетельство памяти и знания о войне, Г. Бакланов в повести “Мертвые сраму не имут” вкладывает в руки своего героя капитана Васича карту, на которую не уместилась территория близлежащего леса: “В густом, засыпанном снегом сосняке Васич опять собрал людей и повел их на северо-запад. На карте, лежащей у него в планшете, поместился только краешек этого леса – опушка, где они прорвались, опрокинув немецкую засаду. Дальше карты не было” [3, с. 313]. Таким образом, произведения писателей-фронтовиков, совокупно взятые в плоскости общей модели художественного явления, свидетельствуют о том, что традиция “лейтенантской прозы” порождает оригинальный масштаб изображения военных событий, который образуется из многочисленных художественных “двухверсток”. Эти точечные горизонтальные срезы правды о войне в художественной литературе, оказавшиеся в оппозиции к вертикальному официальному, идеологически канонизированному масштабу правды в формате “глобуса”, как бы “склеиваются” в единую карту. Но они демонстрируют не осколочную фрагментарность такой прозы, а ее выверенность, сложность и достоверность, то есть масштаб совсем иного художественного качества. Литературная карта-модель прозы о Великой Отечественной войне имеет свои особенности, важнейшей из которых надо признать ее неоднородность и поэтическую “зонированность”: обращение к теме войны, относящейся к разряду “вечных”, предполагает поиск ответов на встающие перед человеком вопросы с опорой на уже существующие в литературе попытки разрешить их в пространстве художественной прозы. По этой причине прозу писателей фронтового поколения можно рассматривать как феномен обновления классической романтической и реалистической традиций, а также апелляции к усиливающейся экзистенциальной традиции. Но все эти грани составляют суть одной традиции. Поэтому обратимся к конституирующему, стержневому элементу этого варианта традиции баталистики, явственно просматриваемому сквозь ее модельное ядро – карту-двухверстку.

Проза писателей-фронтовиков, наделенная советской идеологизированной критикой 50–60-х гг. такими исключительно пейоративными номинациями, как “окопная правда”, “реализм на подножном корму”, к современному читателю приходит уже очищенной от подобного идеологического налета с его акцентированием уничижительной оценки мелкого и незначительного явления. Сегодня некогда обесценивавшие “лейтенантскую прозу” определения, прошедшие коннотативную фильтрацию временем, выглядят исключительно точными и емкими характеристиками данного литературного феномена и подчеркивают главное достоинство такой прозы. Карты-двухверстки реальной географии времен Великой Отечественной войны в “лейтенантской прозе” отзеркаливаются и множатся в целом ряде образов: начиная от деталей быта и боя, заканчивая душевным состоянием главного героя – лейтенанта, сержанта, рядового. Эти два полюса фронтовой лирической повести [4, с. 164] кристаллизуют нравственный императив модели в целом, освещая его с разных позиций.

Внутренний конфликт модели всегда возникает на территории нравственности – территории совести героя: то есть движущие силы действия в произведениях сконцентрированы во внутреннем мире личности. В привязанности к подобному типу конфликта просматривается четкая установка писателя – познать человека перед лицом смерти. Здесь явно прослеживается тяготение к той конструкции, которую в XIX веке активно воссоздавал Л. Толстой.

Итак, “лейтенантская проза” принимает минимум (в виде отдельного человека) за максимум (всю ситуацию войны) – это еще одна аксиома модели. И потому индивидуальный взгляд на большую войну есть не что иное, как факт приобщения к труду целого народа во время войны; это такое соотношение части и целого, где часть не теряет себя в безликой массе, а наоборот – безликость панорамности и эпичности дробится и мельчает, умножая достоверность и правдивость.

Наряду с ситуацией испытания военным настоящим в произведениях “лейтенантской прозы” зачастую происходит необратимый процесс переоценки довоенного прошлого. Это время, как правило, принадлежит школьнику или студенту, который (опять-таки фиксируется соответствие “толстовской” традиции, отмеченной мощным этическим началом) боится не успеть побывать в ситуации героического служения Родине. Интересно, что в отличие от традиции XIX века, “лейтенантская проза” демонстрирует столкновение с правдой и прощание с наивной мечтательностью не столько посредством демонстрации самого процесса, сколько при помощи все той же детали (которая формирует и окопную вещную жизнь) и мгновенного изменения угла зрения. Следует отметить и тот факт, что внимание авторов нередко фокусируется не только на образах до-, но также и послевоенного жизненного опыта героев. У Б. Васильева (“Завтра была война”), Б. Балтера (“До свидания, мальчики!”) – это довоенное прошлое и послевоенное настоящее, у В. Быкова (“Мёртвым не баліць”), Д. Гранина (“Наш комбат”), В. Астафьева (“Звездопад”) – послевоенное настоящее и военное прошлое. Взгляд на войну не фиксирован, он одновременно и ретроспективен, и футуристичен. Такая подвижность художественного времени делает прозу о войне не канонически сухой и объективно-безликой, а по-человечески живой, психологически напряженной и нравственно заостренной. В каждом случае военное время становится отправным пунктом размышлений автора-фронтовика, и тогда довоенное прошлое и послевоенное настоящее трансформируются: динамические изменения происходят в условиях экстремальной ситуации, постулируя безвозвратность потери и того, и другого времени.

Как уже было замечено, “нравственный вектор конфликта” [4, с. 170] и неоднородность проблемного поля прозы писателей фронтового поколения способствуют естественному зонированию данной модели баталистики XX века, манифестируя ее сложный антропоцентричный характер.

Марк Липовецкий и Наум Лейдерман выделяют в данном явлении две тенденции – героико-романтическую и психологически-натуралистическую. В соответствии с

терминологическим рядом, используемым в нашей исследовании, мы обозначим эти составляющие как новую романтическую (повесть “В окопах Сталинграда” В. Некрасова, повести “Звездопад”, “Пастух и пастушка” В. Астафьева, повести “Южнее главного удара”, “Пядь земли”, “Мертвые сраму не имут” Г. Бакланова) и новую реалистическую грани (повесть “Звезда” Э. Казакевича, повесть “Последние залпы” и роман “Горячий снег” Ю. Бондарева, повесть “Падучая звезда” С. Никитина, роман “В списках не значился” и повесть “А зори здесь тихие” Б. Васильева). Однако отметим, что ряд произведений не укладывается в рамки, предлагаемые классическими моделями баталистики: в них факт восстановления мирообраза космоса в художественных условиях войны предопределяется ситуацией мучительного выбора, что явно отсылает к идейному коду философии экзистенциализма (например, А. Адамович, говорит о мощном влиянии творчества Ф. Достоевского – предтечи философии экзистенциализма – на творчество В. Быкова). Эту грань “лейтенантской прозы” мы обозначим как экзистенциальную (повести В. Быкова “Трэция ракета”, “Мёртвым не баліць”, “Сотнікаў”, повести “Убиты под Москвой”, “Крик”, “Это мы, господи!..” К. Воробьева, повесть “Сашка” В. Кондратьева).

Произведения о Великой Отечественной войне, написанные после 80-х гг. XX в., представляют собой историко-литературный феномен, генетически восходящий к модели “лейтенантской прозы”. Однако на данном этапе бытования “лейтенантская проза” порождает новые смыслы, актуальные уже не для лейтенантов этой войны, а для ее ветеранов. “Ветеранская проза” [5, с. 10] как факт обновления и динамики внутри традиции изображения народной войны писателями-фронтовиками специфична в силу того, что она не избежала влияния разрушительно-созидательного характера времени.

С 1990-х гг. литературная баталистика развивается в русле двух основных тенденций, которые, будучи положенными в основание описываемой модели еще в 50-е гг. XX в., актуализируются в новых условиях с особой силой. Речь идет о таких составляющих “лейтенантской прозы”, как натурализм в изображении войны и ее отчетливая экзистенциалистская ориентация на проблему человека в пограничной ситуации. Эта проза культивирует ситуацию выбора уже не только на уровне постановки вопроса внутри модели, но и в качестве проблемы выбора самой парадигмы, закономерно дистанцировавшейся от модели советской баталистики.

Экстремальный военный опыт, “вольно или невольно, переходя в ведомство истории” [6, с. 51], не только обезличивается (отдельная историческая личность заменяет народ с его множественной частностью), но и в противовес историческому обобщению из последних сил и возможностей сохраняется и умножается в художественной литературе. Приращение смыслов в ситуации другой современности подвергает память авторов-фронтовиков проверке посредством обновленной временем литературной парадигмы.

Война, испытывающая человека, по словам И. Кукулина, предстает здесь как “точка кризиса любой идентичности и даже как способ описания любой подобной точки” [7]. Порождением такого кризиса в художественной прозе на тему войны небезосновательно можно считать образы измененных состояний сознания (далее – ИСС), которые непротиворечиво накладываются на двойной травматический опыт воевавшего поколения: опыт самой войны и опыт утраты, размывания временем того, что было почвой, точкой опоры в военное и послевоенное время. Так, у В. Быкова в повести “Сцюжа” (1969, 1991) это явлено через переоценку партизаном Азевичем своей довоенной жизни: фактически в повести продемонстрирована схема настоящего открытия истинного прошлого. У Д. Гранина в романе “Мой лейтенант” проблема войны, не зная границ, разворачивается во времени, и под влиянием хронической актуальности этой проблемы раздваивается образ героя (образ лейтенанта Д. и образ повествователя). В рассказах “Темная ночь” и “Баня” А. Генатулина “бессонная память” [8] ветерана мечется между местами вчерашних боев и сегодняшней жизнью в московской хрущевке, ветеранской пенсией.

Образы ИСС буквально переполняют такую натуралистическую прозу, легитимируют бесстыдность и нормальность любых проявлений телесности, ее осязаемую, обоняемую образность. Этот художественный концентрат смешения всех человеческих чувств, жизненная синестезия обнаруживают себя в романе В. Астафьева “Прокляты и убиты” (1990–1992; 1992–1994) в образе “страдающего, гибнущего, изувеченного народного тела” [9]. Среди наиболее распространенных образов ИСС в “ветеранской прозе” необходимо выделить следующие: сон (сон, бессонница, недосып, дрема), бред и горячка больного/раненого, состояние нервного и физического перенапряжения, состояние сознания в экстремальной ситуации (переправа, бой), состояние алкогольного опьянения, предсмертное состояние сознания.

Показательно, что произведения писателей-ветеранов, посвященные теме рукотворного ада, не исключают из этого мира-ада и образ противника. Русский и немецкий солдаты в своей человеческой сущности сравнивались перед временем и смертью и теперь не только понимают желания друг друга, но и видят одинаково страшные сны, и даже пьют вместе (В. Астафьев, “Плацдарм”), что еще раз подтверждает значимость образов особых состояний сознания для литературной баталистики XX в.

Таким образом, парадигма художественной прозы-“двухверстки” свидетельствует о совершенстве и полноте модели “военной” прозы XX века. Это зафиксировано не только во внутренних свойствах самой прозы, но и в ее многополюсной ориентации на внешнюю литературную ситуацию: на предшествующий литературный опыт романтизма и реализма; на мировоззренческие установки экзистенциализма; на современный ей опыт официальной советской литературы; а также в ее футурологической направленности в пространство литературы последующих поколений с ее особым вниманием к сознанию человека.

Список литературы

- 1 Адамович, А. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 3. / А. Адамович. – Минск : Маст. лит., 1982. – 622 с.
- 2 Холмогоров, М. Воины и мародеры (Заметки о прозе Г. Бакланова) [Электронный ресурс] // Вопросы литературы, 1997. – №1. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/voplit/1997/1/holmog.html>. – Дата доступа : 27.09.2014.
- 3 Бакланов, Г. Я. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 1. Южнее главного удара; Пядь земли; Мертвые сраму не имут; Июль 41 года / Г. Я. Бакланов. – М. : Худож. лит., 1983. – 494 с.
- 4 Лейдерман, Н. Л. Современная русская литература: 1950–1990-е годы : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений : в 2 т. Т. 1. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – М. : Академия, 2003. – 416 с.
- 5 Афанасьев, И. “Это было на прошлой войне, или Богу приснилось во сне” / И. Афанасьев // Родина. – 2013. – № 12. – С. 8–11.
- 6 Лазарев, Л. И. В преддверии знаменательной даты (неюбилейные заметки) / Л. И. Лазарев // Война в славянской литературе / сост. И. Н. Афанасьев. – Мозырь : ООО ИД “Белый ветер”, 2006. – 402 с.
- 7 Кукулин, И. Регулирование боли (Предварительные заметки о трансформации травматического опыта Великой Отечественной / И. Кукулин / Второй мировой войны в русской литературе 1940–1970-х годов) [Электронный ресурс] // Неприкосновенный запас, 2005. – № 2–3. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ku37.html>. – Дата доступа : 15.09.2014.
- 8 Генатулин, А. Бессонная память [Электронный ресурс] // Знамя, 2010. – № 5. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/znamia/2010/5/ge2.html>. – Дата доступа : 20.09.2014.
- 9 Лейдерман, Н. Крик сердца (Творческий облик Виктора Астафьева) [Электронный ресурс] Н. Лейдерман // Урал, 2001. – № 10. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/ural/2001/10/Ural_2001_10_14-pr.html. – Дата доступа: 15.09.2014.

В. В. ХОРОНЖАЯ
(г. Гомель, ГГУ им. Ф. Скорины)

К ВОПРОСУ О СУЩЕСТВОВАНИИ И ВЫДЕЛЕНИИ “МИНСКОГО СВЕРХТЕКСТА”

Актуальность заявленной темы обусловлена возрастающим интересом к изучению городских текстов и введением в литературоведческую терминологию понятие “сверхтекст”. В данной статье рассматриваются такие категории, как “городской текст”, “локальный сверхтекст”, на основе которых высказывается гипотеза о существовании “минского сверхтекста”. Также исследуется степень разработки данного понятия в отечественном литературоведении и высказываются предположения путей исследования заявленного вопроса.

В последние десятилетия в науке возрос интерес к изучению городских текстов, подтверждением чему служит ряд изданных публикаций, монографий и защищенных диссертаций, посвященных исследованию Московского текста, Петербургского текста, Венецианского текста, Крымского текста, Пермского текста, Лондонского текста русской литературы, Пражского текста чешской литературы и т. д. Данные работы, безусловно, представляют большой интерес, поскольку глубоко и разносторонне раскрывают специфику локальных городских текстов как в литературоведческом, так и в социокультурном аспекте. Все вышеперечисленные локальные тексты представляют собой разновидности общего для них концепта – городского текста. Подчеркнем, что хотя словосочетание “городской текст” является ключевым во всех названных работах, его смысл предстает довольно размытым. Тем не менее, такой солидный массив исследовательских работ о городских текстах послужил толчком к актуализации в науке ряда вопросов, остающихся и сегодня открытыми, о том, что такое городской текст, существуют ли некие общие смысловые параметры, позволяющие характеризовать его как литературоведческий термин, каковы эти параметры.

Обращение к проблеме городского текста в художественной литературе диктует необходимость истолкования ключевых понятий, с ней связанных. Сложность и многозначность этих понятий трудно поддается описанию. “Что такое город? Строгие линии проспектов и уютные переулки, гигантские предприятия и тенистые парки, одетые гранитом набережные и старые дворы! Никогда не утихающий шум транспорта и гулкие шаги одинокого прохожего. Светящиеся окна жилых домов и беспокойные огни рекламы. Сознание своей причастности к истории и щемящее чувство одиночества в толпе. Огромный, подавляющий и вдохновляющий своим многообразием мир, в котором мы живем. И в то же время уютный дом, который дает надежное убежище. И все это – город” [1, с. 4].

Изучение сущности урбанизма, его социально-экономических, политических и культурологических характеристик, рассмотрение этапов развития городов как одного из факторов становления западноевропейской цивилизации в целом, а также анализ функций урбанизма в искусстве – вот спектр вопросов, которые помогут приблизиться к постижению феномена города. Очевидно, что уже это обуславливает необходимость определения исследовательской стратегии, выходящей за пределы филологии. Очевидно и то, что в феномен города должен быть рассмотрен в корреляции с феноменом текста.

Одно из наиболее известных определений, релевантных для описания городского текста, принадлежит отечественному филологу Б. А. Успенскому, наряду с Ю. М. Лотманом и В. Н. Топоровым представляющему тартуско-московскую семиотическую школу. Для него текст – это “семантически организованная последовательность знаков” [2, с. 16]. А знаками в том случае, когда мы говорим о тексте города, вслед за В. Н. Топоровым мы называем личностно-биографические, историко-культурные, топографические, топонимические, ландшафтные, климатические и другие урбанистические реалии, которые детерминируют процесс порождения художественных образов в произведениях.

В последние десятилетия в литературоведении проявляется особый интерес к такому понятию как “сверхтекст”, поэтому ведется активная работа, связанная с выявлением природы этого понятия, его структуры и классификаций. Н. А. Купина и Г. В. Битенская одними из первых дали определение сверхтексту как “совокупности высказываний, текстов, ограниченных темпорально и локально, объединенных содержательно и ситуативно, характеризующиеся цельной и модальной установкой, достаточно определенными позициями адресанта и адресата, с особыми критериями нормального/анормального” [3, с. 215].

Расширяет и дополняет концепцию “сверхтекста” Н. Е. Меднис, а такое качество как темпоральная и локальная ограниченность подвергает критике, указывая на свойство незамкнутости сверхтекста. Сверхтекст, по определению Н. Е. Меднис, “представляет собой сложную систему интегрированных текстов, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью” [4].

Таким образом, сверхтекст представляет собой единую систему текстов, разнообразных по многим параметрам, но связанных воедино единой модальной установкой и языковой цельностью, каждый из которых органично вписывается в канву сверхтекстового поля.

Как было отмечено, сегодня изучение локальных текстов русской литературы превращается в быстро развивающееся направление в литературоведении. На сегодняшний день выделены и описаны такие локальные сверхтексты русской литературы как петербургский (В. Н. Топоров, Н. Е. Меднис, О. С. Горелов), пермский (В. В. Абашев) венецианский (Н. Е. Меднис), парижский (А. М. Марченко), крымский (В. В. Курьянова), представленные монографиями и диссертациями ученых. В некоторых статьях сделаны попытки выявить калининградский (Л. М. Гаврилина), элизийский (Е. А. Четвертных), северный (Е. Ш. Галимова) сверхтексты. В украинской литературе – монографии, посвященные львовскому (С. Н. Андрусив) и волынскому (Л. К. Оляндер) сверхтекстам.

Таким образом, с расширением поэтической географии литературы, с ростом стремления определить свое место в пространстве растет количество произведений, ориентированных на воссоздание определенных городских локусов. Следуя общей тенденции, отечественные литературоведы предпринимают попытки выделения “минского сверхтекста”, основываясь на работах белорусских писателей, воссоздающих образ города Минска. При этом возникает ряд вопросов: можно ли предположить, что город Минск способен породить свой сверхтекст? Можно ли думать, что образ города (суммарный образ, созданный в произведениях писателей различных эпох) может обладать чертами текста?

Для сложения сверхтекста нужны какие-то особые условия. Вероятно, можно говорить об объективных и субъективных, необходимых и достаточных факторах сложения сверхтекста. Объективные факторы связаны с особенностями самого фундамента текста. Яркая самобытность, неповторимая индивидуальность, культурная значимость локуса переживаются, осмысливаются, могут запечатлеваться в мифах, складывается языковая общность. Так формируются условия для возникновения “монолитности максимальной смысловой установки” [5, с. 27], нужной для появления сверхтекста. Многие исследователи в поисках первоисточника сверхтекста обращают внимание на миф. “Обобщение накопленных в исследованиях последних лет материалов позволяет заметить, что локальный текст тяготеет к мифу как некой архетипической целостности” [6, с. 78]. Действительно, ничто лучше мифа не может сформулировать для массового сознания некое цельное знание-чувствование, облечь его в яркую и доступную для восприятия форму. Справедливости ради нужно отметить, что никто из исследователей не настаивает на исключительной роли мифа в данном процессе, в отличие от такого критерия, как языковая общность, вне которой сложение сверхтекста невозможно. В случае отсутствия объективных факторов сверхтекст не складывается.

На сегодняшний день белорусское литературоведение не в состоянии решить проблему выделения минского текста, что связано с конкретными сложностями. Заявление, что столица Беларуси образует собственный сверхтекст, требует не только исследования

огромного пласта разнокачественного художественного материала, но и глубокого анализа вышеприведенных объективных и субъективных факторов, попыток изучения привязанного к локусу мифа, осмысление архетипов и т. д. Прodelать такую масштабную работу белорусским исследователям пока не удалось.

Анализируя понятие петербургского текста, В. Н. Топоров выявил его существенные характеристики, главной среди которых он называет единство и семантическую связность. Текст создается множеством авторов, но при этом у него есть ядро, “которое представляет собой некую совокупность вариантов, сводящихся в принципе к единому источнику”. Источник единства заключается не в общем для авторов объекте описания, но в “монолитности максимальной смысловой установки (идеи)”. Именно она определяет принцип отбора “субстратных” элементов, а также единство “локально-петербургского словаря”. Она же лежит в основе “сверхсемантической” петербургского текста, “смыслы которого (или, точнее, смысл) превышают эмпирически возможное в самом городе и больше суммы этого “эмпирического” [7, с. 279]. Эта характеристика петербургского текста последователями Топорова стала рассматриваться как признак, определяющий сверхтекст как таковой. Поэтому важно отметить, что исследователи комплекса потенциально возможного «минского сверхтекста» должны рассматривать продукты словесности белорусских авторов как монолитное множество тематически родственных текстов с установкой на художественное постижение образа Минска, а не как разрозненные тексты с общим пространственным объектом – городом Минском.

Город Минск, имея долгую и богатую историю, на протяжении десятилетий не подвергается литературоведческому обсуждению и анализу с точки зрения воплощения идеи “городского текста”. Конкретных исследований в современном белорусском литературоведении на сегодняшний день не существует. Вопрос о существовании минского текста ограничивается несколькими отдельными статьями, рассматривающими данное понятие с точки зрения общекультурологических позиций, имеющих весьма слабые связи с литературоведческими положениями относительно локальных сверхтекстов как разновидностях городского текста. Однако накопленный материал представляется возможным осмыслить в системе современных понятий и методологий гуманитарных наук. Необходимо разместить многообразные факторы ландшафта, истории, культуры и социальной жизни Минска в таком теоретическом поле, где бы они обнаружили свои связи и смысл. Ориентиры для поиска адекватного инструментария достаточно очевидны. Гуманитарная традиция в работах Ю. Лотмана, Б. Успенского и В. Топорова о семиосфере, семиотике истории и пространства, о Петербурге и петербургском тексте как феномене русской культуры уже имеет результативный и богатый опыт анализа и интерпретации таких иерархически сложных явлений культуры, каким является город. Работы упомянутых исследователей продемонстрировали богатые возможности культурно-семиотического подхода к действительности. Семиотический взгляд на вещи открывает неявные смысловые связи, взаимодействие, группировку и смыслопорождающую работу фактов, ведь в процессе семиотического анализа самые разнородные факты реальности получают единый знаковый статус и, включаясь в систему культурных коммуникаций, приобретают новый объединяющий их способ существования в виде текстов.

Поэтому с высокой долей вероятности можно утверждать, что существующие методы исследования городских текстов адекватны и для изучения потенциального “минского сверхтекста”. Эти методы опираются на концептуальные семиотические представления о городе как феномене культуры и исходят из того, что “город – это способ окультуривания и структурирования масштабного пространства, введение человеческого измерения в природный мир. Город-идея преобразовывает, преображает среду обитания специфическими средствами (архитектура, планировка и др. функционально-эстетические способы градостроительства). Город имеет особые свойства, характерные структуры, которые делают его принципиально новой, семиотически насыщенной средой человеческого обитания. В

итоге город становится культурной семиосферой, не только средоточием цивилизации и культуры, но подчас и неким сакральным топосом, на который накладывается сетка символично-мифологических представлений”.

Минск – официальный главный город страны воплощает государство и рассматривается как идеальная, строго организованная модель, расположенная в центре. Город входит в семиосферу белорусской культуры, являясь ее топосом, административно-политическим, экономическим и культурным центром государства, что отражено в формировании архитектурного образа города. Столичный статус предъявляет особые требования к городу как символу страны.

В формирующемся комплексе текстов с централизованной идеей Минска (открытый вопрос – правомерно ли называть подобный комплексом “сверхтекстом”) белорусские литературоведы обращают внимание на явные противоречия. С одной стороны – это текст, претендующий на “столичность” со своими пространственно-временными координатами, культурными традициями, ценностями и нормами; с другой – данный комплекс демонстрирует характерные особенности провинциального текста с устойчивыми маркерами провинциализма, разработка которых началась еще в 19 веке. Точно определить, с чем связано такое несоответствие, представляется невозможным в силу отсутствия конкретных теоретических разработок по данному вопросу. Существующие гипотезы о таком своеобразном воплощении текста, позиционирующего себя как “столичный”, опираются, как правило, на философско-культурологические труды по темам ментальности белорусов и редко переносят свои рассуждения в область художественной литературы. Поэтому для понимания функционирования “столичного текста” в пространстве белорусской литературы (в данный момент – термин условный) необходимо предпринять попытку детального разбора психологии столичного жителя – с учетом истории государства и сложившейся социокультурной обстановки в стране – для дальнейшего анализа влияния истинного самосознания на художественную реальность.

Таким образом, проблема существования минского сверхтекста остается открытой, и уже назрела необходимость описания и анализа этого явления в литературоведческой науке, что станет новым витком развития исследований подобного рода. Попытка выделения минского сверхтекста как локального текста белорусской литературы позволит приблизиться к природе и особенностям образований, формирующимся вокруг Минска.

Список литературы

- 1 Гунтов, А. Э., Глазычев, В. Л. Мир архитектуры: Лицо города / А. Э. Гунтов, В. Л. Глазычев. – М. : Молодая гвардия, 1990. – 352 с.
- 2 Успенский, Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. – СПб. : Азбука, 2000. – 348 с.
- 3 Купина, Н. А., Битенская, Г. В. Сверхтекст и его разновидности / Н. А. Купина, Г. В. Битенская // Человек – Текст – Культура : коллективная монография. – Екатеринбург, 1994. – С. 214 – 233.
- 4 Меднис, Н. Е. Сверхтексты в русской литературе [Электронный ресурс] / Н. Е. Меднис. – URL:<http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=3> . Дата доступа: 08.10.2016
- 5 Топоров, В. Н. Петербургский текст русской литературы / В.Н. Топоров. – СПб. : Искусство, 2003. – 614 с.
- 6 Люсый, А. П. Наследие Крыма: геософия, текстуальность, идентичность / А. П. Люсый. – М. : Русский импульс, 2007. – 240 с.
- 7 Топоров, В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // В. Н. Топоров // Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: избранное. – М. : Прогресс; Культура, 1995. – С. 259–367.

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

СУБ'ЕКТНАЯ АРГАНІЗАЦЫЯ ПРОЗЫ І. СІНА

У артыкуле разглядаецца сутнасць паняцця “суб’ектная арганізацыя твора”, падаецца тыпалогія літаратурнага суб’екта. На прыкладзе трансгрэсіўнай прозы Іллі Сіна аўтар размяжоўвае асаблівасці гэтых літаратурных азначэнняў і формы іх трансфармацыі і ўжывання ў авангардным творы. Таксама разглядаецца, якім чынам трансгрэсіўны пераход уплывае на чытача і персанажа як літаратурнага суб’екта.

Кожны мастацкі тэкст уяўляе сабой узаемадачынненні аб’екта адлюстравання (акаляючай рэчаіснасці) з суб’ектам (носьбітам пэўнага светапогляду, які задае ракурс успрымання твора). Аналізуючы розныя іпастасі апошняга, Б. Корман размяжоўвае паняцці “суб’ект маўлення” (той, каму прыпісана гаворка ў дадзеным урыўку тэксту) і “суб’ект свядомасці” (той, чыя свядомасць перадаецца ў дадзеным урыўку тэксту) [1, с. 10]. Гэты ж даследчык увёў тэрмін “суб’ектная арганізацыя твора”, разумеючы пад ёй “суаднеснасць усіх урыўкаў тэксту, якія складаюць у сукупнасці дадзены твор, з адпаведнымі ім суб’ектамі маўлення і свядомасці” [1, с. 23].

Зыходзячы з гэтай тэорыі зазначым, што дзеючыя персанажы і галоўныя героі сучаснага празаіка і перфопера І. Сіна ў большасці сваёй суб’екты свядомасці, бо зацyklеныя на ўласным “Я”: “У гэты час мае думкі былі скіраваныя на такі аб’ект, як я, і нічога ўжо тут не паробіш” [2, с. 76]. Але такі гранічны эгацэнтрызм не перашкаджае ім бачыць у саміх сабе ўсяго толькі рэчы ды целы, дэманструючы своеасаблівы “песімістычны эгаізм”, які падтрымліваецца агульнай карцінай бессэнсоўнасці жыцця. Гэтая адметнасць праяўляецца ва ўспрыманні асабістага “Я” як нечага штучнага, неадрыўнага ад свету неадусаўлёных прадметаў: “Сярод усіх тых рэчаў, што наваднялі мой дом, я бачыў яшчэ і сябе” [2, с. 77]. Праз усю творчасць пісьменніка праходзяць экзістэнцыйныя матывы, а само існаванне – экзістэнцыю – творца лічыць праклёнам, выратавання ад якога яго героі не знаходзяць. Так, у друкаваным варыянце перфопера “Смецце” адзначаецца: “Гэта своеасаблівая сага пра бессэнсоўнасць, дзе пакараннем з’яўляецца сама экзістэнцыя, ад якой ніяк няможна вызваліцца” [2, с. 80].

У гісторыі літаратуры даўно сфарміраваўся тып “простага чалавека”, які адлюстроўвае свет звычайнай сярэднястатыстычнай асобы і з’яўляецца ўвасабленнем усяго абывацельскага, не тоеснага, аднак, абмежаванага. Даследчыкі давозяць, што гэты тып будзе ўвесь час трансфармацца “ў залежнасці ад прыярытэтаў эстэтычных тэорый” [3, с. 247]. У нашым выпадку літаратурныя тыпы Іллі Сіна вельмі блізкія да экзістэнцыяльнай трансфармацыі “простага чалавека” – так званая “старонняга”, якія, падобна да герояў Камю, Кафкі, Сартра, па словах вучоных, “губляюць свае імёны, зліваючыся з натоўпам абывацельскіх, становяцца «староннімі» для іншых і для сябе” [3, с. 247]. Напрыклад, жыхары тунэляў у творы “0” беларускага пісьменніка маюць імёны М¹, М², М³ і г. д., а адзін з герояў, М⁵, толькі “да пэўнай хвіліны не адчуваў сябе чужынцам і тут” [2, с. 59]. Больш за тое, іншы персанаж І. Сіна замест імя носіць серыйны нумар: “Цяпер гэтыя людзі могуць, знаходзячыся ў стане летаргічнага сну, не толькі наведваць кіназалі, але таксама і гуляць у даміно ды нарды з персанажам пад серыйным нумарам ВАПРОАВ78787” [2, с. 36]. Такая падкрэсленая, нават гіпербалізаваная, дэперсаналізацыя – свядомы прыём аўтара. Эфект абязлічанасці, выпадковасці ўзнікнення імя ўзмацняецца тым фактам, што літары “ВАПРО” размяшчаюцца запар на раскладцы клавiятуры.

Цяжка сказаць, ці існуюць прататыпы персанажаў Іллі Сіна, але алузіі і адсылкі да герояў вядомых экзістэнцыялістаў, напрыклад, да “Пены дзён” Барыса Віяна, у яго тэкстах прысутнічаюць. У аповесці “Кроў” гісторыя закаханых Яе і К разгортваецца наступным чынам: “Цела К тады яшчэ не было пакрытае гнойнымі вуграмі і таму выглядала даволі

прывабным. Яна яшчэ здолела няўлоўным паўрухам павека падміргнуць яму, але іх абодвух ужо падхапіла і панесла, бы вулічнае смецце да печы, агідная і ласая Пена дзён” [2, с. 89]. Заўважныя ў прозе І. Сіна і адсылкі да “Млоснасці” Жана-Поля Сартра. Галоўнага героя твора “0” завуць Антуан Ракантэн, як і ў Сартра, ён супрацьстаіць акаляючай рэчаіснасці, але, калі сартраўскі Ракантэн у фінале рамана сам становіцца на месца Бога і вырашае пісаць аб маркізе дэ Ральбанэ, ратуючыся такім чынам ад паўсядзёнай манатоннасці, то ў І. Сіна незвычайная для героя падзея – экскурсія – становіцца пакараннем, бо паўтараецца зноў і зноў, прымушаючы героя жыць заўсёды ў адным моманце часу.

Калі разглядаць аўтара як звышсуб’екта, то ў кантэксце мадэрнізму ён замяняе сабой фігуру Бога (бо сам “Бог памёр”, як сцвярджаў Ніцшэ), а значыць, прапускае чытача скрозь прызму свайго асабістага ўспрымання. Культурная парадыгма постмадэрнізму прадугледжвае “смерць аўтара” і адводзіць чытачу ролю сатворцы. Проза Іллі Сіна мае прыкметы абедзвюх гэтых эстэтычных сістэм і ўяўляе сабой экзістэнцыйныя пошукі аўтара з дапамогай трансгрэсіўнага метаду. Трансгрэсія (выхад за межы магчымага) у І. Сіна выступае, па словах А. Бязлепкінай, як “самамета і вынік”, бо “трансгрэсіўны пераход, актуалізуючыся для самога аўтара і чытачоў, з’яўляецца бессэнсоўнай пакутай для літаратурнага персанажа” [4, с. 123]. Даследчыца ілюструе свае развагі сцэнай з “Карнавала на вуліцы Гідраўлічнай”, у якой натоўп катуе старога: “Выціснуты з вачніцаў другі ворган зроку старога, нібы тэнісны шарык, круціў паміж пальцамі нейкі бамбіза ў шлёпках на босую нагу, у той час як ягоны сябра ўгаворваў дзядулю дабраахвотна яго з’есці. <...> Абсалютова голы стары з вялікімі чырвонымі пасмамі замест вачэй разгублена ды смешнавата матляў галавой, бясплённа торхаючыся на месцы і, відаць, не ведаючы, куды яму належыць ісці. Цяпер ягоная слепата была зусім не абразлівай для іншых, і да таго ж непрытворнай” [2, с. 40–41]. Такім чынам, заўважае даследчыца, “суб’ект пакуты і суб’ект трансгрэсіі не супадаюць” [4, с. 124], што надае магчымасць у поўнай меры выявіць “бязбольнаму” катарсісу. Як бачым, суб’ектная арганізацыя прозы І. Сіна падуладная адной сістэме вобразаў і герояў, якая мае на сваёй мэце паўплываць на рэцыпіента з дапамогай трансгрэсіі такім чынам, каб ён маральна вызваліўся і вызваліў свае падсвядомыя жаданні, загані і паталогіі, сублімаваныя пісьменнікам у прозе.

Сістэма персанажаў у творчасці празаіка грунтуецца на экзістэнцыяльным супрацьпастаўленні: “Я – ІНШЫЯ”, што прасочваецца без перабольшвання ў кожным творы. Напрыклад, сляпы хлопчык з “Белетрыстыкі”, што “заблукаў у вялікім горадзе, пытае дарогу ў выкінутых на бераг рыбінаў” [5, с. 6], але яго высілкі бессэнсоўныя, і, “кіраваны няўцямнымі імпульсамі натоўпу, сляпы хлопчык трапляе ў тлумны падземны пераход на праспекце” [5, с. 6], а потым “збянтэжана топчацца на месцы, раз-пораз утыркаючыся носам у штаны мінакоў” [5, с. 6]. Натоўп у І. Сіна нярэдка выступае асобным літаратурным суб’ектам, што ўспрымаецца варожай сілай, якую немагчыма спыніць, а матыў слепаты галоўных герояў гучыць рэфрэнам праз усю творчасць пісьменніка.

У Старажытнай Індыі да сляпога ставіліся як да чужынца, які бачыць рэчы не ад гэтага свету. У пісьменніка пазбаўлены зроку персанаж – гэта заўсёды “іншы”, яму надаецца роля ізгоя. Але перш за ўсё слепата ўвасабляе сабою немагчымасць бачыць рэчаіснасць і страх перад невядомасцю, пра што сведчыць і прыём наўмыснага штучнага пазбаўлення магчымасці бачыць навакольны свет, з дапамогай якога падкрэсліваецца безабароннасць свядомасці героя. Узаемадзеянне з навакольным светам апошняй з’яўляецца адным з асноўных кампанентаў трансгрэсіўнага аповеду: “матацыкліст на заднім плане з залепленымі скотчам вачыма” [6, с. 5] – персанаж, які апрыёры асуджаны на смерць. У Старажытнай Грэцыі прарокі і вешчунны, напрыклад, Цірэсій, а таксама паэты (Гамэр) паказваліся сляпымі, лічылася, што праз гэтую сваю фізічную асаблівасць яны далучаны да боскай сілы. Калі вярнуцца да сцэны лінчавання старога ў “Карнавале на вуліцы Гідраўлічнай”, то можна заўважыць, што гэты вобраз надзелены падобнай семантыкай, бо сляпы спрабуе данесці натоўпу пэўныя ісціны, за што дорага расплочваецца (яго цела нявечаць). Герой становіцца

своеасаблівай рытуальнай ахвярай і паводзіць сябе адпаведным чынам: “... агаломшаны стары зусім не супраціўляўся” [2, с. 39].

Можна заўважыць, што ў І. Сіна самастойнымі суб’ектамі, нават больш дэталёва прапісанымі, чым персанажы – жывыя істоты, выступаюць з’явы і сілы прыроды, якія часта адухаўляюцца і надзяляюцца пэўным характарам. Яны існуюць стыхійна і непадуладна людскай абязлічанай шэрай масе. Самастойнасць і нават у пэўным сэнсе ідывідуалізаванасць пейзажу адцяняецца вобразам чалавека – шрубчыка, цалкам залежнага ад навакольнай рэчаіснасці. Напрыклад, вецер у “Карнавале на вуліцы Гідраўлічнай” выглядае больш “жывым” у параўнанні з персанажамі-людзьмі: “... ён, бы сляпы разгублены волат, гойсаў па вуліцах, зрываючы дахі з дамоў і перакульваючы яткі з нясвежым каціным мясам, ірвучы павуцінне праводоў і пазбаўляючы маскавальных апранахаў трупы людзей і жывёлаў, што ляжалі наўпрост на ходніках, пакінутыя там па сканчэнні ўчорашніх і заўчорашніх забаваў” [2, с. 42]. Альбо красавік са зборніка “Тэатральныя дэмань”, які таксама надзелены яскравымі псіхалагічнымі рысамі: “Красавік заўжды прыходзіў знянацку, бы злодзей уначы, змываючы з вачэй нарослую падчас зімовага сну агідную слізкую плёўку, з рашучасцю гвалтаўніка агаляючы пусткі і вуліцы, яшчэ нядаўна пакрытыя шараватым снегам з жоўтымі пісягамі, дражнячы подыхам свежасці забітыя саплямі ноздры” [6, с. 18].

Партрэты герояў І. Сіна – гэта змрочныя, агідныя выявы тварын-мутантаў, якія кантрастуюць з іх безабаронным, нейкім дзіцячым і сумным станам адзіноты. Так, адзін з персанажаў твора “0”, М³ мае наступны знешні выгляд: “Лысая галава лялькі была грацыёзна ўтырнутая ў штабель кавалкаў рыхлага мяса” [2, с. 57]. Калі мутант плаваў, то дапамагаў сабе “крыламі, што зрасліся паміж сабой за спіной, а выкарыстоўваць плаўнікі М³ усё ніяк ня мог навучыцца” [2, с. 57]. Сярод створаных пісьменнікам партрэтаў можна знайсці і больш “класічнае” ўвасабленне персанажа-абывацеля – слабога, бяздзейнага чалавека, хутчэй проста цела, тыповага экзістэнцыяльнага “старонняга”: “Праз усё маё кволае, пакрытае вуграмі і аблепенае чарвякамі цела праходзіць распалены сталёвы кол. Шашлыкі з маіх думак выварваюцца ў халодных ванітах. Кожная з безлічы маіх рук намагалася схапіць за валасы невядомасць, нешта, хаця б што-кольвечы... спатольнае і няўлоўнае, але натыркалася ўрэшце толькі на шурпатасці авечых мазгоў” [2, с. 69]. Партрэты ў І. Сіна часцей псіхалагічныя, што падкрэсліваецца агульнай атмасферай безвыходнасці сусвету яго тэкстаў: “... калі яго апанаваў яшчэ толькі адчай, яму давялося вельмі шмат піць, намагаючыся суцешыць сябе. І ягонае сэрца стала вадкім і неяк аднойчы вылезла з цела разам з блевацінай” [2, с. 88]; “... ён вельмі любіў марыць і не любіў, калі ягоныя мары пераўтвараліся ў тленне змерзлай бадуновай цыгарэты” [2, с. 86]. Пісьменнік часта апісвае знешнасць герояў “ускосна”, праз падачу іх звычак, імкненняў альбо жаданняў: “Прызвычаючыся быць пагардлівым і незалежным, ён развучыўся кахаць” [2, с. 90]. У кароткіх, але трапных выказах ён змяшчае глыбокі змест, а асэнсаванне такіх сказаў падштурхоўвае да доўгай рэфлексіі.

Такім чынам, суб’ектная арганізацыя твораў Ілі Сіна пабудавана на экзістэнцыяльным супрацьпастаўленні “Я-ІНШЫЯ”, якое праяўляецца найперш праз тып так звананага “старонняга”, дэперсаналізацыю другарадных герояў, адухаўленне і індывідуалізацыю з’яў і сіл прыроды як невядомай і непадуладнай чалавеку сілы. Скразным матывам творчасці пісьменніка з’яўляецца слепата галоўных герояў, з дапамогай якой падкрэсліваецца іх чужароднасць жорсткай акаляючай рэчаіснасці альбо нежаданне бачыць рэальную карціну свету. Дзеючыя персанажы і галоўныя героі І. Сіна ў большасці сваёй суб’екты свядомасці, бо зацыкленыя на ўласным “Я” і ўспрымаюць наваколле з варожасцю. Вонкавы свет нярэдка ўвасабляецца ў вобразе натоўпу, які выступае ў ролі бескампраміснай і жорсткай стыхіі. Само існаванне, экзістэнцыя суб’ектаў з’яўляецца безвыходнай пакутай, што праяўляецца нават у пачварным знешнім выглядзе і адпаведнай партрэтнай характарыстыцы персанажаў. У прозе пісьменніка прысутнічаюць неаднаразовыя альянсы і адсылкі да герояў Барыса Віяна і Жан-Поля Сартра, што падкрэслівае экзістэнцыяльную прыроду яго творчасці. Такая

суб'ектная арганізацыя прозы І. Сіна падуладная адной мэце: паўплываць на рэцыпіента такім чынам, каб ён маральна вызваліўся і вызваліў свае падсвядомыя жаданні, заганы і паталогіі, сублімаваныя пісьменнікам у мастацкіх тэкстах.

Спіс літаратуры

- 1 Корман, Б. О. Практикум по изучению художественного произведения : учеб. пособие / Б. О. Корман. – Ижевск : Удмуртский государственный университет им. 50-летия СССР, 1977. – 70 с.
- 2 Сін, І. Нуль / І. Сін. – СПб : ООО “Невский простор”, 2002. – 108 с.
- 3 Мурзак, И. И. Типология литературного субъекта / Введение в литературоведение // Н. Л. Вершинина, Е. В. Волкова, А. А. Илюшин и др.: под общ. ред. Л. М. Крупчанова. – М. : Издательство Оникс, 2005. – 416 с.
- 4 Бязлепкіна, А. П. Трансгрэсія ў сучаснай беларускай літаратуры і нацыяльная традыцыя / А. П. Бязлепкіна // Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI вв. : сб. науч. статей: в 2 ч. Ч. 1 / редкол.: С. Я. Гончарова-Грабовская (отв. ред) [и др.]. – Минск : РИВШ, 2007. – С. 123–126.
- 5 Сін, І. Белетрыстыка / І. Сін. – Мінск : Макулатура, 2014. – 77 с.
- 6 Сін, І. Тэатральныя дэмані: тэксты / І. Сін. – Мінск : Галіяфы, 2010. – 176 с.

УДК 821.161.1'06-1

Н. В. СУСЛОВА

(г. Гомель, ГДУ імя Ф. Скарыны)

ФЕНОМЕН ПОЭЗИИ «ПРЯМОГО ДЕЙСТВИЯ» В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ НОВЕЙШЕГО ПЕРИОДА

В статье выдвигается и обосновывается научная гипотеза, согласно которой наиболее актуальным явлением в современной литературе является поэзия «прямого действия». Стратегия поэзии «прямого действия», демонстрирующая сращение факта искусства и факта действительности и их взаимоопосредованность в пространстве сегодняшнего дня, заключается в «обнулении» традиции с целью высвобождения внутренней энергии мифа путем избавления от «паутины слов», опутавшей константы человеческого бытия. В результате квазихаос должен быть вытеснен хаосом, дающем человечеству возможность попытки обретения обновленного космоса.

Справедливо, надеюсь, полагая, что разъяснить содержание тезиса «мир есть текст», знаменовавшего начало семиотической эпохи и концептуализировавшего ее бытование на протяжении более чем полувекового отрезка, значит «множить сущности без надобности», отмечу, что на современном этапе мы являемся свидетелями и участниками процесса его (тезиса) материализации. Основным фактором, инспирировавшим запуск и разворачивание этого процесса, является развитие глобальной сети, а также изменение условий доступа к ней в силу постоянного совершенствования интернет-технологий и соответствующих гаджетов.

В результате интернет-пространство сначала утрачивает статус некой альтернативной реальности, затем перестает восприниматься как специфически преломленное отражение образа мира и, наконец, становится неотъемлемой частью действительности. Частью, границы которой на сегодняшний день представляются размытыми настолько, что о сегментном включении интернет-пространства в пространство так называемой «первичной» реальности говорить уже не приходится. В самом деле, о каких границах и иерархиях можно говорить, если утренний кофе не считается выпитым до тех пор, пока изображение чашки с дымящимся напитком не опубликовано на Instagram, а ссылка на него не размещена в Facebook, Twitter, ВКонтакте, etc. Буквально каждый случай соприкосновения с очередной жизненной реалией мгновенно обретает знаковый статус, который фиксируется в сетевом пространстве, благодаря чему факт его включенности в мир-текст получает моментальное материальное подтверждение.

Сопутствующим эффектом этого процесса становится и материализация связей знака, включенного в состав некой знаковой системы, с другими знаками этой системы и знаками

других систем, произвольно или непроизвольно отреагировавших на пополнение в составе мира-текста. Бесконечная множественность подобных связей растворяет и без того условные границы между формами осуществления реалий действительности через информационные коды. Практически каждая составляющая современного мира-текста стремится к тому, чтобы ее можно было (до свидания, буддистские три обезьяны) записать-произнести/прочитать-услышать, увидеть в статике и динамике – одновременно или путем выбора наиболее предпочтительного в каждом конкретном случае канала для восприятия информации. Подобная особенность функционирования мира-текста не может не оказывать воздействия на специфику современной ситуации в искусстве и, в частности, в литературе.

На мой взгляд, над сегодняшними тенденциями в восточнославянской литературе не властно не только пушкинское «Не для житейского волнения, / Не для корысти, не для битв, / Мы рождены для вдохновения, / Для звуков сладких и молитв», но и «Искусство зависит от всего... Но от всего на свете оно склонно освободиться» Абрама Терца. В известной мере это объясняется тем, что период, выделяемый мною на шкале культурного развития в связи с формированием картины мира промежуточного типа, маркируемой определением «космос как хаос / хаос как космос», хронологически охватывающий «нулевые» – начало 2010–х годов, вероятно, все же завершился победой квазикосмоса, что привело к погружению реальности в состояние квазихаоса. В таком случае должен сработать культурный механизм преодоления патовой ситуации.

На данном этапе это представляется мне возможным, поскольку квазихаос разительно отличается по своим характеристикам от хаоса, который обживал человек эпохи постмодерн, впервые прекратив воспринимать его как враждебную инстанцию: хаос являет собой воплощение идеи мира как вечного становления, квазихаос – дурной бесконечности. Самым действенным способом противостояния квазихаосу и преодоления состояния дурной бесконечности со стороны искусства я считаю радикальный акт, направленный на «обнуление» сформировавшейся к настоящему времени традиции, поскольку только в таком случае могут сложиться приемлемые условия для реализации очередного варианта мифологического мышления, уже не единожды зарекомендовавшего себя как наиболее эффективный инструмент, позволяющий прочертить «на блюде студня / косые скулы океана». Иными словами, искусство должно вернуться в то состояние, когда изображенное воспринимается как тождественное изображаемому, а слово равно делу. Такое искусство попросту не может освободиться ни от чего, а погруженность в «житейские волнения» и «битвы» становится способом его реализации. Нынешняя же форма бытования мира-текста, о которой речь шла выше, всецело способствует этому.

Наиболее полным воплощением описанной тенденции в литературе, на мой взгляд, является так называемая поэзия «прямого действия», убедительно продемонстрировавшая свой потенциал уже в рамках пока еще тренировочно-разминочного проекта продюсера Андрея Васильева «Гражданин поэт», где стихотворения Дмитрия Быкова, написанные «на злобу дня», читал Михаил Ефремов. Настоящее же рождение поэзии «прямого действия» связано с текстом рок-поэзии новой генерации, самым значительным явлением в составе которой мне представляется феномен группы «BRUTTO», созданной в 2014 году лидером прекратившей свое существование панк-рок-группы «Ляпис Трубецкой» Сергеем Михалком.

С одной стороны, «BRUTTO» идеально иллюстрирует образ современного мира-текста. Границы между знаменитыми видео-обращениями Сергея Михалка и его заявлениями, сделанными во время реальных выступлений группы, фактически не существует – это сообщающиеся сосуды. Персонажи, населяющие BRUTT'альный мир, обретают плоть и кровь в подлинных биографиях участников коллектива, образы которых, в свою очередь, концептуализируются за счет имиджей персонажей, проработанных до логического предела путем визуализации в реальности созданных профессионалами, непрофессионалами, имеющими непосредственное отношение к коллективу, а также поклонниками-любителями клипов, являющихся синтезом более или менее условных изображений разного порядка и

документальной фото- и видеосъемки. Чуть ли не каждый новый текст группы прочитывается и почитателями, и хейтерами в контексте самых животрепещущих событий сегодняшнего дня, в связи с наиболее акцентированными явлениями картины современной действительности.

С другой стороны, динамика движения от «Ляписов» к «BRUTTO» четко демонстрирует обозначенные выше характеристики процесса культурного развития последних десятилетий: текст «Ляписа Трубецкого» был блестящим воплощением философии и эстетики карнавальской реальности позднего постмодерна до тех пор, пока животворящий хаос не обернулся мертвящим квазихаосом, в результате чего карнавал начал все более явственно перерождаться в маскарад, превращая великолепного шута в скучного клоуна. Так быть не должно. Поэтому – «Дети придут, а клоуна нет!» [1] На смену «Ляписам» явится «BRUTTO», на смену клоуну – воин. Результатом «обнуления» традиции станет текст-функция дебютного альбома/цикла «Underdog» (2014). «В “Ляписе”²³ мы пели о том, что нужно делать, кто враг, об ориентирах и, если хочешь, о стратегии борьбы. А “Brutto” – это уже подготовка воина, что ты должен сделать, чтобы выполнить миссию, техника, какими приемами ты должен владеть. Поэтому Brutto – это то, что необходимо сделать, чтобы выполнить то, о чем пел “Ляпис”» [2], – говорит Сергей Михалок.

Когда «BRUTTO» готовился к выпуску своего второго альбома, где планировал сделать нечто «такое, чтобы удивить самих себя» [2], я предполагала, что это будет новый виток в развитии эстетики поэзии «прямого действия», особенности которой можно попытаться предугадать, обратившись к логике разворачивания текста «BRUTTO» конца 2014–2015 года: «Adidas», «Будзь смелым», «Родны край», «Гарри», «Партизан-Рок», «Олимпия».

Запредельно брутальный «Adidas» выступает в качестве своеобразной кульминации в осуществлении стратегии «обнуления» традиции и в то же время подводит под нее черту. Код оформления доминантного смыслового посыла посредством табуированной лексики, многократно усиленный агрессивной энергией музыкального ритма и бьющей по глазам пульсацией прожигающего насквозь сетчатку глаза и напрямую впечатывающегося в мозг шрифта, использованного в минималистском видеоряде клипа, позволяет до упора реализовать идею отказа от слова в пользу действия. Демонстративно помещающий себя «по ту сторону» культуры «сложных хитросплетений» [3] «Adidas» расчищает площадку для нового прыжка в бездну хаоса, одновременно оформляя окончательное размежевание с теми, кто по-прежнему считает, что «в словах дело».

«Обнуление» традиции не предполагает репрессивных мер по отношению к ее составляющим: вслед за «Adidas» «BRUTTO» демонстрирует граду и миру свою музыкальную версию стихотворения Янки Купалы 1913 года «Будзь смелым!», соединяя его в одном сингле с новым вариантом культового текста «Ляписов» «Священный огонь». И в этом окружении купаловский текст выглядит вполне органично – это даже не контрапункт, а, скорее, унисон: «меньше слов!» – «Не вер у людскую брахню, / Вер толькі ў адвагу і сілу сваю!» – и тогда пребудет с тобой «священный огонь», согревающий в холод.

«Родны край», впервые опубликованный Сергеем Михалком на официальном канале в видеохостинге YouTube в формате любительского видео и анонсированный как поздравление с днем рождения сыну Макару, моментально был интерпретирован аудиторией как «*Розьгнаніе Ојсзузну*» от знакомого по «Ляписам» «злodeя Сярогі», удостоился от ее части титула очередного неофициального гимна современной Беларуси и, что, на мой взгляд, не менее важно, продемонстрировал обновленный тип обращения с метафорой, формирующийся после «обнуления». Условно-фольклорная стилизация монолога лирического героя, без труда соотносимого с недавними фактами биографии Сергея Михалка, является неочевидной, но достаточно ясной отсылкой к мифологическому коду Прометея, что усиливает семантику упомянутого выше образа «священного огня». По утверждению Сергея Михалка, «сложные рифмы, мифология, Агамемноны, Беллерофонты» [2] – это те особенности поэтики текста «Ляписов», от которых «BRUTTO», воплощающий принцип «меньше слов», чувствует себя

²³ Имеются в виду тексты альбомов/циклов 2007–2013 гг. «Капитал», «Manifest», «Рабкор» и др.

свободным. Однако дематериализация словесно выраженной метафоры не исключает материализации энергетики мифа, что и происходит в тексте «Родны край», где «родны, родны, родны бусел /Дзюбае мяне ў вочы ды вусны» [3] не менее сильно, чем «Зевесов орел».

Самое частотное определение собственной реакции на очередной сингл «BRUTTO» «Гарри» в твитах, постах, комментариях и пр. – «комоч в горле». Стилизованный вариант народной шотландской песни, выполненный в традиционной эстетике селтик-панк, сверхорганично вписывается в современные реалии славянского мира, о чем свидетельствуют появляющиеся один за другим на YouTube неофициальные клипы. «Мы специально не расставляем акценты, кто по-нашему Гарри, а кто – Дикая Собака» [4], – говорят артисты. Этого делать и не нужно: внутренняя энергетика мифологизированного героического эпоса нисколько не гаснет и в том случае, когда его героем оказывается не какой-нибудь Уильям Уоллес Храброе Сердце, а «паренек» из «качалки», который «любил кричать кричалки за кружкой пива в баре» [3].

Внутренней энергии мифа в тексте «BRUTTO» оказывается так много, что она закономерно должна находить выход наружу, что и происходит в «Партизан-Рок» – воплощенном звучании «музыки революции», где осуществляется процесс высвобождения энергии хаоса – той здоровой и агрессивной стихийной силы, которая, согласно логике «BRUTTO», способна преодолеть квазихаос. А что будет потом? Возможно, ответ на этот вопрос содержится в тексте «Олимпии», победительные слова и великолепный видеоряд официального клипа которой являют прообраз обновленного космоса, рождающегося в вихрях хаоса.

Итак, мой прогноз был связан с идеей сотворения мира заново – путем не обживания, а, скорее, отвоевывания у хаоса жизненного пространства. Благо «человеческие модули», из которых, по утверждению Сергея Михалка, был создан «BRUTTO», позволяют осуществить подобную экспансию. Судите сами: Виталий Гурков («Огурец») – девятикратный чемпион Беларуси по тайскому боксу среди любителей и Чемпион мира по тайскому боксу среди профессионалов; широко известный в «околофутбольной» среде Сергей («Бразил») – на тренировке жмет от груди 140 килограммов... Дальше можно не продолжать. Правда, я полагала, что сотворение-завоевание мира будет происходить поэтапно и это определит четкую структурно-композиционную линию разворачивания текста «BRUTTO»: каждый следующий альбом – шаг вперед «по дымному следу отступающего врага». Однако я все-таки недооценила потенциал «человеческих идейных модулей».

Второй альбом группы «BRUTTO» «Родны край» концептуально воспроизводит знаковое действие, характерное для авангардного искусства начала прошлого века. Не случайно Сергей Михалок еще в эпоху «Ляписов» заявлял о приверженности эстетике неофутуризма. Футуристы же, устраивающие аутодафе полотнам Рафаэля, разрушающие музеи, растаптывающие «искусства цветы», сразу вслед за этими «великолепными кощунствами» стремились пересоздать реальность, не столько повторив жест Бога, сколько присвоив себе право божественного начала на возможность творить. Яркий пример этому – одно из самых известных стихотворений раннего Владимира Маяковского «А вы могли бы?», где в пространстве десяти строк поэт не только вызывает к жизни свет, создает небо и землю и отделяет воды от тверди, но и проводит мир от ветхозаветной его истории через эпоху христианской цивилизации до труб, играющих «ноктюрн» Апокалипсиса. Нечто подобное происходит и в мире текста второго альбома «BRUTTO» «Родны край».

Альбом открывает песня «Человек», в тексте которой четко задан синтетический тео- и космогонический код рождающегося из хаоса обновленного мира. Кодовые линии замыкаются на фигуре Человека, воплощающего идею единства земного и небесного, божественного и человеческого, природного и культурного.

Следующий шаг – овладение территорией истории. Той самой истории, которой не существует – которая есть лишь совокупность более или менее конфликтующих друг с другом постоянно изменяющихся интерпретаций, несущих в себе зародыш конца истории. Именно конец истории становится семантическим ядром текста Сергея Михалка «Родны

край». Абсолютно карнавальная по сути (только без разрушительной силы карнавального смеха, который к настоящему времени оказался выхолащенным до предела) стратегия демонстрации разрушения традиционных связей: между родиной и ее сыном, между родом и его представителем, между природой и человеком, как неотъемлемой ее частью, – гарант возможности не восстановления, а создания этих связей заново, преодоления безумия обветшавшего строя, столько веков петлявшего по виткам спирали истории, что оказавшегося уже не в состоянии квалифицировать это движение как вариант дурной бесконечности. И поэтому:

Родны, родны, родны край,
Я табе враг – мяне не чакай.
Родны, родны, родны брат,
Бойся меня – я злодзей ды кат!<...>

Родны, родны, родны бусел,
Дзюбай мяне ў вочы ды вусны.
Родны, родны, родны вецер,
Гані мяне прэч – я попел ды смецце [3].

И в таком случае появляется шанс разорвать наконец-то удушающий «родны ланцуг».

Витки дурной бесконечности четко проявляют себя и в михалковской «Черной сотне», накладывающей друг на друга моментальные снимки событий разных эпох, словно сделанные под один трафарет, и в «Moscow calling» с ее ставшей уже традиционной апокалиптикой.

Но, поскольку – «I have no fear» – текст «Роднага края» «BRUTTO» взрывается далее музыкальной версией стихотворения Янки Купалы 1913 года «Будзь смелым!», с его страстным призывом: «Не вер у людскую брахню, / Вер толькі ў адвагу і сілу сваю!», которое, в свою очередь, становится прологом к уже обретшему статус культового «Гарри» и «Партизан-рок».

Энергетика «Гарри» действительно находит выход наружу в «Партизан-Рок», позволяя возродиться во всей своей грозной мощи превратившимся со временем в попсовые иконы-постеры богам прежних эпох, чтобы вести за собой в бой «воинов света»:

Приказ, Эрнесто!
Приказ, Эрнесто!

Клевер Патрика и молот Тора,
Разгонись, разбей черепом гору.
Цвет рубина – твоя эмблема,
В свете нет неразрешимой проблемы [3]. («Приказ Эрнесто»).

И вновь – это ситуация разрушения ради созидания: «Строй город Солнцеград, пой гордые куплеты! / В дар людям город, брат, – город мастеров, певцов, поэтов» [3] («Просперо»)

Финал поэтического цикла Сергея Михалка «Родны край» – текст «Реввоенсовет» – исключительно точно оформлен в виде своего рода резолюции – черты, подводящей итог под прошлым, границы, от которой начнет свое движение будущее:

Здравствуй, Солнце!
Здравствуй, рассвет!
И бедной жизни – твёрдое «нет!»
[План Чижа] возьмём в объятия;
Мир и радость – сёстрам и братьям [1].

Таким образом, «Родный край» демонстрирует вариант обновленной эстетики неофутуризма, характерной для заключительного периода творчества Сергея Михалка эпохи группы «Ляпис Трубецкой», направленной на созидание новой реальности здесь и сейчас.

Итак, стратегия поэзии «прямого действия», демонстрирующей сращение факта искусства и факта действительности и их взаимоопосредованность в пространстве сегодняшнего дня, заключается в «обнулении» традиции с целью высвобождения внутренней энергии мифа путем избавления от «паутины слов», опутавшей то, что представляет собой константы человеческого бытия. В результате квазихаос должен быть вытеснен хаосом, дающем человечеству возможность попытки обретения обновленного космоса.

Список литературы

1 Все тексты песен (слова) группы Ляпис Трубецкой / Популярные тексты песен (слова) на GL5.RU. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.gl5.ru/lyapis_trubeckoi.html – Дата доступа: 18.05.2015.

2 Шеремет, П. Сергей Михалок: Украинцы готовы больше брать ответственность за свою жизнь, чем россияне и белорусы / П. Шеремет // Украинская правда [Электронный ресурс]. – 2015. – 15 мая. – Режим доступа: <http://www.pravda.com.ua/rus/articles/2015/05/15/7068015/?attempt=1> – Дата доступа: 18.05.2015.

3 Тексты песен (слова) BRUTTO / Популярные тексты песен (слова) на GL5.RU. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.gl5.ru/b/brutto/brutto.html> – Дата доступа: 18.05.2015.

4 Группа Brutto презентовала очередной революционный хит // Наша ніва [Электронный ресурс]. – 2015. – 6 янв. – Режим доступа: <http://nn.by/?c=ar&i=141748&lang=ru> – Дата доступа: 18.05.2015.

Спадчына І. Я. Навуменкі і актуальныя праблемы літаратуразнаўства

Зборнік навуковых артыкулаў

Заснаваны ў 2012 годзе

Выпуск 3

Адказны за выпуск А. У. Андрэева

Падпісана да друку 22.11.2016. Фармат 60x84 1/8.
Папера афсетная. Рызаграфія. Умоўн. друк. арк. 26,04.
Улік.-выд. арк. 22,68. Тыраж 50 экз. Заказ 665.

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, г. Гомель.