МІНІСТЭРСТВА АДУКАЦЫІ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ
Мінскі дзяржаўны лінгвістычны ўніверсітэт

І. А. БУРДЗЯЛЁВА

ЛІТАРАТУРА Ў КААРДЫНАТАХ ЧАСУ

ВЫБРАНЫЯ ПРАЦЫ

Мінск
МДЛУ
2024

УДК 821.161.3-1/-9.091
ББК 83.3(4Беи)5/6
Б91

Р э к а м е н д а в а н ы Рэдакцыйным саветам Мінскага дзяржаўнага лінгвістычнага ўніверсітэта. Пратакол № 1 (67) ад 22.02.2023 г.

Р э ц э н з е н т ы: доктар філалагічных навук, прафесар *Л. Д. Сінькова* (БДУ); кандыдат філалагічных навук *М. А. Курыпка* (МДЛУ)

Бурдзялёва, І. А.

Б91 Літаратура ў каардынатах часу : выбраныя працы / І. А. Бурдзялёва. – Мінск : МДЛУ, 2024. – 232 с.

ISBN 978-985-28-0226-0

У зборніку разглядаюцца праблемы станаўлення і функцыянавання беларускай літаратуры на культурна-цывілізацыйным памежжы, фарміравання яе жанравата-тэматычнай разнастайнасці і ідэйна-вобразнай змястоўнасці, адаптацыі заходнееўрапейскіх мастацкіх стыляў. Актуальныя аспекты развіцця беларускай літаратуры асвятляюцца ў кантэксце сусветнага літаратурнага працэсу, аналізуюцца тыпалагічныя і генетычныя сувязі з іншымі літаратурамі.

Адрасуецца навукоўцам-філолагам, спецыялістам па літаратуразнаўчай кампаратывістыцы, студэнтам філалагічных спецыяльнасцяў.

УДК 821.161.3-1/-9.091
ББК 83.3(4Беи) 5/6

ISBN 978-985-28-0226-0

© І. А. Бурдзялёва, 2024
© УА «Мінскі дзяржаўны лінгвістычны ўніверсітэт», 2024

АД АЎТАРА

Літаратурны працэс – з'ява жывая і дынамічная. Гэта тычыцца не толькі літаратуры на бягучым этапе. Сучасныя метады аналізу мастацкага тэксту – рэцэптыўная эстэтыка, нараталогія, герменеўтычны, сіміятычна-камунікатыўны падыход і іншыя – усё больш актыўна задзейнічаюцца ў гісторыка-літаратурных даследаваннях і дазваляюць па-новаму асэнсаваць літаратурныя падзеі мінулага.

У зборніку выбраных прац разглядаюцца актуальныя аспекты развіцця шматмоўнай літаратуры Беларусі ад перспектыўных з'яў барока да сучаснасці. Увага ў іх надаецца такім важным літаратуразнаўчым праблемам, як асаблівасці станаўлення ўласнабеларускамоўнай літаратуры ў сітуацыі культурна-цывілізацыйнага памежжа, трансфармацыя і адаптацыя заходнееўрапейскіх мастацкіх стыляў, фарміраванне жанрава-тэматычнай разнастайнасці і ідэйна-вобразнай змястоўнасці айчыннай літаратуры. Хрэстаматыйныя аўтары і тэксты асвятляюцца ў артыкулах з пазіцый сучаснага літаратуразнаўства. Акцэнт робіцца на важныя з'явы і тэндэнцыі літаратурнага працэсу, на якія не звярталася належнай увагі. Таксама ў артыкулах разглядаюцца творы, адносна нядаўна ўключаныя праз пераклад у кантэкст нацыянальнага пісьменства. Прапанаваныя матэрыялы ўжо друкаваліся раней у беларускіх і замежных навуковых зборніках. Сабраныя пад адной вокладкай і часткова перапрацаваныя, яны пакліканы дапоўніць і ўдакладніць цэласную карціну літаратурнага развіцця.

Навуковыя даследаванні, адлюстраваныя ў артыкулах, спрыяюць больш глыбокаму разуменню генетычных і тыпалагічных літаратурных сувязей. Гэта тычыцца вывучэння мастацкай варыятыўнасці перадрамантызму, станаўлення раманнага жанру і яго разнавіднасцяў, выкарыстання ўстойлівых жанравых формул у сучаснай беларускай літаратуры і іншых праблем. У шэрагу артыкулаў даследуюцца такія значныя пытанні літаратуразнаўства, як спецыфіка аўтарскай стратэгіі, своеасаблівасць матыўнай прасторы, якая дае магчымасць выявіць філасофскую і ідэйна-эстэтычную скіраванасць і эвалюцыю беларускай літаратуры. Пад увагу падпадае адметна нацыянальная інтэрпрэтацыя ўніверсальных тэм – узаемаадносіны чалавека і прыроды, чалавека і гісторыі, асобы і соцыуму. Разгляд гэтых аспектаў развіцця і функцыянавання

нацыянальнай літаратуры дазваляе не толькі дапоўніць уяўленне пра разнастайнасць айчыннага прыгожага пісьменства, але і ўдакладніць узаемадачыненні беларускай літаратуры і сусветнай.

Матэрыялы зборніка выбраных прац могуць быць выкарыстаны ў навуковых даследаваннях у сферы супастаўляльнага літаратуразнаўства, пры напісанні курсавых і дыпломных работ, у самастойнай навукова-даследчай і творчай працы студэнтаў.

НОВАЯ БЕЛАРУСКАЯ ЛІТАРАТУРА: ТВОРЧЫЯ ПОШУКІ І ЗНАХОДКІ

РЫСЫ ПІКАРЭСКІ Ў «АВАНТУРАХ МАЙГО ЖЫЦЦЯ» САЛАМЕІ ПІЛЬШТЫНОВАЙ-РУСЕЦКАЙ

Працэс выспявання «новай» літаратуры Беларусі адбываўся паступова, пачынаючы з літаратуры барока, у якой паўставала ўсё больш складаная карціна свету і чалавека, узмацняўся асабовы пачатак, герой станавіўся шматпланавым і ўнутрана супярэчлівым, набываў адметнасць і індывідуальнасць. Літаратура барока творча пераасэнсоўвала папярэдні мастацкі вопыт і прапаноўвала свае дасягненні і знаходкі, перспектыўныя для далейшага літаратурнага развіцця.

Кніга ўспамінаў Саламеі Рэгіны Пільштыновай з дому Русецкіх была напісана ў Стамбуле ў 1760 г. і мела па-барочнаму доўгую і квяцістую назву: «Пададзенае свету рэха перыпетый падарожжа і жыцця майго авантураў на чэсць і хвалу Пану Богу, у Святой Троіцы Адзінаму, і самой святой Маці Хрыста, пана майго, і ўсім святым». Яна ствараласяаўтаркай у першую чаргу як своеасаблівая споведзь і самаапраўданне перад блізкімі людзьмі. У аўтарскім звароце да чытача Пільштынова піша, што *ўжо з Польшчай назаўсёды развіталася і тут, у Турцыі, жыць вырашыла, а ўзялася за пяро хіба што дзеля таго, каб іншыя, якія ведалі мяне, не дакаралі, што я, полька, маючы мужа і дзяцей у Польшчы, усе мае тыя часовыя пацехі пакінула, а сама адна ў чужы край без усялякае дапамогі і пацехі выправілася, каб жыць і памерці ў Бозе ў тым краі*. Саламея называе адну з прычын свайго добраахвотнага выгнанніцтва: *Крыўды, пагарды ад мужоў, дзяцей, і блізкіх, і лёкаяў маіх – яны выгналі мяне з Айчыны маёй, дык мілей мне жыць тут, у гэтай пустэльні, у спакоі, у ласцы Божай, чым у Польшчы* [4, с. 19]. Але не толькі названыя сямейныя праблемы падштурхнулі Пільштынову да напісання мемуараў: яе жыццё настолькі насычана незвычайнымі прыгодамі, напоўнена яркімі ўражаннямі, што, безумоўна, аўтарцы хацелася спарадкаваць успаміны, больш глыбока асэнсаваць пройдзены шлях і падагульніць свае назіранні. Саламея разумела каштоўнасць назапашанага жыццёвага вопыту, важнасць пабачанага і перажытага, таму яна разлічвала на больш шырокае кола чытачоў, чым яе родныя і знаёмыя. Як адзначае А. І. Мальдзіс, «у адрозненне ад іншых мемуарыстаў Беларусі (асабліва XVII стагоддзя) свае ўспаміны Пільштынова прызначала ўжо не дзецям і ўнукам, не для “хатняга чытання”, а для друку» [3, с. 41]. Разам з тым «Авантуры» – гэта сапраўдная споведзь-правакацыя, бо многае ў аповедзе трымаецца на парадоксах, кантрастах, разбурэнні агульнапрынятых маральна-этычных норм і стэрэатыпаў.

Асоба Саламеі Пільштыновай-Русецкай сапраўды выключная для свайго часу. Паўсюль яна называе сябе полькай, але гэта слова на той час азначала палітонім, грамадзянскую прыналежнасць да Рэчы Паспалітай, куды састаўной часткай уваходзіла Вялікае Княства Літоўскае. Яна нарадзілася на беларускіх землях, у Наваградскім ваяводстве, адкуль у чатырнаццацігадовым узросце была выдана замуж за лекара Якуба Гальпіра, і неўзабаве выехала з ім у Стамбул. Там кемлівая маладая жанчына пераняла лекарскае майстэрства мужа, палонны доктар-мальтыец навучыў яе пісаць на латыні рэцэпты і падараваў некалькі медыцынскіх даведнікаў. Саламея хутка набіралася вопыту, інтуіцыя і смеласць спрыялі таму, што яна становіцца ў Стамбуле вельмі папулярнай як доктарка і акулістка. Калі склалася так, што яна засталася ўдавой з маленькай дачушкай на руках, лекарскія веды і ўмельства далі ёй магчымасць весці самастойнае незалежнае жыццё.

Пошукі новых уражанняў, няўрымслівы характар былі прычынай частых пераездаў Саламеі. У выніку мемуары насычаны шматлікімі тапонімамі, якія дазваляюць вызначыць пакручастую траекторыю яе бясконцых вандровак: Стамбул, Рушчук, Хоцін, Сафія, Бухарэст, Ясы, іншыя гарады Асманскай імперыі. Калі пад Азовам у рускі палон трапілі знаёмыя туркі, яна вырашае ехаць у Пецярбург, каб паспрыяць іх вызваленню. У расійскай сталіцы Пільштынова, дзякуючы свайму лекарскаму таленту і вынаходлівасці, карыстаецца пашанай і сімпатыяй імператрыцы, выпрошвае чатырох паважаных турак з палону і вяртаецца ў Літву. Адтуль яна пускаецца ў доўгае падарожжа па Прусіі і Аўстрыі. Пасля вяртання на радзіму вядзе вандроўны лад жыцця, некалькі разоў наведвае Турцыю і, урэшце, вырашае ніколі больш не вяртацца ў Рэч Паспалітую.

Магчыма, у далёкія паездкі яе гнала і неўладкаванасць сямейнага жыцця. Другі раз яны выходзіць замуж за аўстрыйскага афіцэра, Юзафа Пільштына, якога выкупіла з турэцкага палону. Шлюб быў няўдалым ва ўсіх адносінах. Аднойчы муж паспрабаваў атруціць Саламею, і толькі цудам яна засталася жывая. Пасля таго яна вырашае жыць з мужам у «сепарацыі» і прымае заляцанні новага «амарата», які адказаў ёй чорнай няўдзячнасцю. З дзецьмі ў яе таксама не склаліся цёплыя адносіны – надта часта яна пакідала іх пад апекай чужых людзей. Не дзіва, што пад канец, пасля ўсіх мітрэнгаў жыцця, яна адчувае душэўную спустошанасць і расчараванне. Усё гэта яна шчыра распавядае ў сваёй кнізе, якую вырашыла напісаць перад падарожжам у Ерусалім. Ці вярнулася яна з паломніцтва ў Святую зямлю – нам невядома.

Успаміны Саламеі Пільштыновай пісаліся ў той час, калі ў мемуарыстыцы назіраліся кардынальныя перамены. Па-першае, па меры росту самаўсведамлення асобы і каштоўнасці індывідуальнага вопыту павялічваецца колькасць мемуарных твораў. Па-другое, як адзначае А. Мальдзіс, з цягам часу «“Дакументальная проза” рабілася ўсё больш суб’ектыўнай, мастацкай…

Выразна намячаюцца новыя тэндэнцыі: дыярыушы ўступаюць месца ўспамінам, голы пералік падзей – іх суб'ектыўнаму асэнсаванню. Сціраюцца адрозненні паміж асобнымі жанравымі разнавіднасцямі, назіраецца іх сінтэз, узаемапранікненне. Мемуарыстыка ўсё больш белетрызуецца» [3, с. 26–27]. Варта нагадаць, што ўзмацненне цікавасці да асобнага, прыватнага чалавека дало штуршок і да развіцця ў еўрапейскай літаратуры раманнага жанру. Невыпадкова першыя ўзоры рамана новага часу нярэдка былі стылізаваны пад вусны аповед і мелі назву «Запіскі…», «Успаміны…», «Гісторыя…», «Жыццё…». Нарацыя ў іх вялася ад першай асобы, у адрозненне ад рыцарскага, прэцыёзнага або пастаральнага рамана.

Канкрэтызуючы жанравую адметнасць твора Саламеі Пільштыновай, даследчыкі называюць яго раманам. Менавіта так ацаніў яе ўспаміны расійскі даследчык польскай літаратуры А. В. Ліпатаў: «Описание событий, фактов, разного рода явлений не заслоняют здесь – в отличие от большинства других известных мемуаров – образ и личность автора – его переживания, мысли и намерения, наконец, личную драму. Тем самым… стирается грань между регистрацией фактов, событий, случаев и случайностей из жизни и воспроизведением судьбы человеческой, где эти факты, события, случаи и случайности – фон, контекст, причина жизненных перипетий и духовной драмы личности. В этом манера изложения Русецкой-Пильштыновой сближается с художественным типом воспроизведения, свойственным роману» [2, с. 228]. А. І. Мальдзіс выказаўся больш дыферэнцавана: «Па-сутнасці, "Рэха" – гэта раман-аўтабіяграфія, раман прыгод, дзе свабодная, "стыхійная" плынь апавядання перапыняецца ўстаўнымі навеламі» [3, с. 14].

У жанравых адносінах твор Пільштыновай складаны і шматслойны, яго сапраўды можна вызначыць і як раман-аўтабіяграфію, і як авантурна-прыгодніцкі раман, і як раман дарогі, калі карыстацца сучаснай жанравай класіфікацыяй. Спецыфічныя прыёмы названых жанраў тут спалучаюцца ў адно мастацкае цэлае. Але генетычна яны ўзыходзяць да рамана-пікарэскі – аднаго з першых жанравых варыянтаў рамана, які ўзнік у іспанскай літаратуры так званага залатога веку і аказаў велізарны ўплыў на станаўленне ўсяго еўрапейскага рамана.

Першым узорам пікарэскі, або круцельскага рамана, называюць ананімную аповесць «Ласарыльё з Тормеса» (1554), якая сталася асновай для мноства варыяцый жанру. Але само слова *пікара* ўпершыню з'явілася ў рамане Матэо Алемана «Гусман дэ Алфарачэ» (першая частка – 1599, другая – 1604), які ўжо ў барочнай эстэтыцы працягнуў вопыт «Ласарыльё». Для твораў гэтага жанру характэрны спецыфічны герой-пікара – махляр, прайдоха і круцель, паходжаннем, як правіла, з нізоў грамадства, якому трэба нейкім чынам выжыць у жорсткім свеце. Таму яго першасная задача – змагацца за жыццё і не памерці з голаду, а потым – дасягнуць багацця

і сацыяльнай стабільнасці любым спосабам, у тым ліку інтрыганствам, хітрасцю і падманам. Змест рамана-пікарэскі складаецца з ланцужка прыгод і авантур героя, пра якія нібыта ён распавядае сам у вуснай форме або ў выглядзе запісак ці ўспамінаў. Такому тыпу героя пікарэскі генетычна папярэднічалі вобразы слуг-прайдохаў у камедыях Менандра і Плаўта, героі шванкаў, фабліа, фацэцый у сярэдневяковай літаратуры, персанажы Дж. Бакачыа і Ф. Рабле. Як жанравы варыянт пікарэска пераважна існавала ў іспанскай літаратуры, дзе яе росквіт завяршаецца ў XVII стагоддзі, але мастацкі досвед і жанравыя навацыі круцельскага рамана актыўна выкарыстоўваліся ўсімі еўрапейскімі літаратурамі. У першую чаргу гэта тычыцца героя-пікара, які перайшоў нацыянальныя і храналагічныя межы і ў розных мадыфікацыях пачынае вандроўку па творах аўтараў розных краін. Апрача таго, як адзначае даследчыца гэтага жанру С. Піскунова, «сюжетно-композиционная схема плутовского романа, в особенности повествование от первого лица, будут использованы и в очень далеких от пикарески разновидностях романа» [5]. Элементы пікарэскі прысутнічаюць у раманах Т. Нэша, Ш. Сарэля, П. Скарона, Х. Я. К. Грымельсхаўзена, яны актыўна выкарыстоўваліся пісьменнікамі наступнай эпохі – Філдзінгам, Смолетам, Дэфо, Тэкерэем, Дзікенсам, Лесажам, Прэво, Дзідро. У беларускай літаратуры рысы пікарэскнага героя найбольш праяўлены ў творах У. Караткевіча. У XIX стагоддзі пікарэскны раман становіцца асноўнай крыніцай авантурна-бытавога і прыгодніцкага рамана. Варта таксама адзначыць, што пікарэска істотна ўзмацніла традыцыі бытавога рэалізму ў літаратуры.

Што ў творы Саламеі Пільштыновай родніць яго з пікарэскным раманам і ці знаёма яна была з узорамі падобнага роду літаратуры? Заходнееўрапейскі раман трапляў на тэрыторыю Рэчы Паспалітай пераважна праз пераклады ці праз пасрэдніцтва французскай мовы. Вядома, што «Гусман дэ Альфарачэ» М. Алемана быў надрукаваны на латыні ў Гданьску яшчэ ў 1652 г. У XVI стагоддзі на польскую мову была перакладзена з нямецкай кніга пра прыгоды Ціля Уленшпігеля, у польскім перакладзе Савізжала (Sowizdrzał/ Sowiźrzał). Да XVIII стагоддзя гэта кніга пра вясёлыя і забаўныя авантуры героя-круцяля мела 12 перавыданняў і карысталася папулярнасцю. Саламея Пільштынова не магла пахваліцца вялікай вучонасцю, але гэта акалічнасць спрычынілася і да лепшага, бо яе тэкст пазбаўлены грувасткіх рытарычных канструкцый, характэрных для твораў сармацкага барока. Хутчэй за ўсё яна мела звычайную хатнюю адукацыю, што абумовіла жывы і непасрэдны, амаль размоўны, стыль яе мемуараў. На старонках яе твора няма ані згадкі пра кола яе чытанняў, ды і наўрад ці яна мела на гэта час і жаданне. З другога боку, Саламея даволі доўгі час жыла пры двары рускай імператрыцы, круцілася ў аўстрыйскіх прыдворных колах, шмат бачыла і чула, была цікаўнай, мела гнуткі розум і фенаменальную памяць. Нельга цалкам

адмаўляць апасродкаваны ўплыў вядучых літаратурных павеваў на паэтыку мемуарнага твора Пільштыновай. А. В. Ліпатаў слушна адзначае, што тэндэнцыі, якія на той час былі вядучымі ў тагачасным еўрапейскім рамане прама ці апасродкавана, часам неўсвядомленыя мемуарыстамі, уплывалі і на напісанне разнастайных мемуарных твораў [2, с. 219]

Асноўная рыса, якая збліжае «Авантуры майго жыцця» з круцельскім раманам, – гэта сам тыпаж гераіні мемуараў, Саламеі Пільштыновай з Русецкіх. Можна назваць постаць Саламеі айчыннай мадыфікацыяй вобраза пікара. Сама гісторыя, рэчаіснасць, асабліва ў яе пераломных, драматычных момантах, нараджае падобныя тыпы характараў, што з'яўляецца зарукай запатрабаванасці і ўстойлівасці вобраза пікара ў літаратуры. Па сутнасці, гэта вобраз-архетып, які ў розных варыянтах прысутнічаў і будзе прысутнічаць у мастацкай літаратуры. Даследчыкі неаднаразова падкрэслівалі, што герой-пікара – гэта параджэнне тагачаснай рэчаіснасці Іспаніі, якая ўступала ў новую эпоху. Саламея Пільштынова – таксама вынік свайго неспакойнага часу, у якім ёй, самотнай жанчыне, трэба было выжываць. Невыпадкова А. І. Мальдзіс, аналізуючы мемуарныя творы барока, адзначаў іх набліжэнне да прыгодніцкага жанру, таму што сама рэальнасць, напоўненая войнамі, рэлігійнай варожасцю, шляхецкай анархіяй, давала багаты матэрыял: «Само жыццё здавалася суцэльнай пасмай нечаканых прыгод» [3, с. 30].

Безумоўнай навацыяй пікарэскі быў паказ асабістай гісторыі звычайнага чалавека, які застаецца сам-насам з жыццёвымі выпрабаваннямі. Гэта ўжо быў герой з асабістым лёсам, а не пазбаўлены індывідуальных якасцей прадстаўнік пэўнай грамадзянскай супольнасці. Тым не менш у рэнесанснай і ў вялікай ступені барочнай пікарэсцы акцэнт больш прыпадаў на знешні, падзейны бок, паказ «унутранага жыцця» героя заставаўся па-за сферай мастацкага адлюстравання. Мемуары Пільштыновай адрозніваюцца наяўнасцю псіхалагічнага пачатку, фіксацыяй перажыванняў і эмоцый, што яшчэ больш падкрэслівае індывідуальнасць гераіні і ўнікальнасць яе асабістага лёсу. Сярод адметных момантаў таксама варта назваць адсутнасць іроніі і сацыяльнай сатыры, якімі быў афарбаваны аповед «кананічнага» пікара. У творы Саламеі хутчэй раскрываецца яе душэўная драма, часам роспач і адчай чалавека перад сілай абставін.

Як адзначалася, у класічных узорах гэтага жанру пікара паходзіць з грамадскіх нізоў або з дэкласаванага дваранства, але апрача таго, аказваецца яшчэ і «выкінутым» са свайго прывычнага сацыяльнага асяродка. Ён існуе нібыта па-за прывычным падзелам соцыуму на класы, пласты, супольнасці. Саламея таксама *бязродная шляхцянка*, якая ў маладым узросце апынулася па-за радзімай, зразумелай і блізкай ёй культурай і верай, у чужой краіне без усялякай падтрымкі. Жыццё прымушае яе быць прагматычнай і меркантыльнай, як і герояў пікарэскі. Яна заўсёды добра памятае, якую плату

ўзяла з пацыентаў, колькі сама за што заплаціла, кошты пакупак. У вандроўках яна абавязкова звяртае ўвагу на матэрыяльныя рэчы – тканіны, вопратку, мэблю, упрыгожанні, на тое, што з'яўляецца вонкавай прэзентацыяй багацця і дабрабыту. Апрача лекарскай практыкі, прадпрымальная і ініцыятыўная гераіня будзе гандляваць палоннымі, купляць і прадаваць тканіны, дарагія слуцкія паясы. Зарукай выжывання для яе з'яўляюцца не толькі розум, смеласць, кемлівасць, але і хітрасць, падман, рознага роду круцельствы, уменне маніпуляваць людзьмі. У пэўнай ступені гэтыя хітрасці і махлярствы падаюцца апраўданымі і неабходнымі, нават следствам разумнай ініцыятыўнасці.

Жыццёвыя абставіны прымушаюць яе быць упартай і настойлівай, хітраваць і рабіць не вельмі прыгожыя ўчынкі, але ўсё ж такі яе нельга назваць сапраўднай махляркай, класічнай гераіняй-пікарэсай. Махлярскі пачатак у характары гераіні не такі выразны і не вызначае яе жыццёвую пазіцыю. Саламея не прыроджаная прайдоха: такой вымушае яе быць рэчаіснасць, законы выжывання. Яна імкнецца дзейнічаць згодна з хрысціянскімі запаведзямі, але ў пэўных сітуацыях пры дасягненні жаданага яны далёка не заўсёды выступаюць для Саламеі ў якасці непарушных маральна-этычных прынцыпаў. Пільштынова шчыра апісвае ўсе перыпетыі ўласнага лёсу, не хаваючы і тых эпізодаў, дзе паўстае не ў лепшым абліччы.

Даследчыкі невыпадкова называюць пікарэску антыраманам, а пікара антыгероем, бо апісаныя махлярскія прыгоды супярэчаць нарматыўным паводзінам. Паказальна, што Г. Гачаў вызначыў пікарэскны раман як «антыжыціе». Некаторыя польскія літаратуразнаўцы пачатку мінулага стагоддзя ўбачылі ў Саламеі Пільштыновай папярэдніцу «дэфармаваных эмансіпатак», «аперэткавую авантурніцу», якая пагналася за «фартунай, славай лекарскай і шчасцем па ўсім свеце». Натуральна, што постаць Пільштыновай выклікала такую адзнаку яшчэ і праз неадпаведнасць стэрэатыпным поглядам на «правільныя» паводзіны, месца і сацыяльную ролю жанчыны. Толькі пазней Зыгмунт Куховіч убачыў у яе творы «новую мадэль жаночага шчасця». Нягледзячы на тое, што пікара – антыгерой, апрача асуджэння і здзіўлення, ён выклікаў нязменную цікавасць і сімпатыю. Шчыры аповед Саламеі Пільштыновай таксама правакуе чытача на апраўданне яе неадназначных учынкаў, хітрыкаў і маніпуляцый людзьмі. Больш за тое, праявы яе смеласці, настойлівасці, вынаходлівасці, жыццёвай трываласці выклікаюць захапленне.

У жыцці ў Саламеі няма заступнікаў, яна самотная перад жыццёвымі нягодамі, але пры гэтым валодае велізарнай прабіўной сілай. Шмат разоў яна паўтарае: *Я хоць і бязродная шляхцянка, але буду свайго дамагацца* [4, с. 289]. Яна заўсёды трымае ініцыятыву ў сваіх руках. Для ілюстрацыі прыгадаем некалькі прыкладаў. Калі князь Міхал Радзівіл Рыбанька, да якога яна паступіла на службу, не дае ёй дазволу на падарожжа ў Пецярбург, яна смела яму пярэчыць, што *хоць ты мне і не дасі пашпарта і ліста, аднак*

я паеду [4, с. 89]. Падчас падарожжа гаспадыня карчмы дзівіцца яе адвазе, што *маладая белагаловая толькі з двума людзьмі адважылася ехаць у такую далёкую дарогу*. У прыдарожных лясах робіць гвалт шайка злодзеяў і забойцаў. Саламея забараняе расказваць пра гэта слугам, каб тыя са страху не разбегліся, і, нягледзячы на перасцярогу, працягвае свой шлях. Толькі інтуіцыя, смеласць і шчаслівы выпадак пазбаўляюць яе ад пагібелі.

Дзякуючы ініцыятыве і вынаходлівасці, яна лёгка атрымлівае доступ да двара расійскай імператрыцы, хаця іншыя чакаюць аўдыенцыі месяцамі. Хітрасцю яна трапляе ў Вроцлаў, закрыты на каменданцкую гадзіну, бо ідуць ваенныя дзеянні паміж Аўстрыяй і Прусіяй, і хітрасцю здолела яго пакінуць, атрымаўшы пашпарт у самога прускага караля Фрэдэрыка II. Пры сустрэчы з ім, якая адбылася таксама дзякуючы маніпуляцыям, яна заяўляе: *Дазволь мне выехаць з Вроцлава ў Польшчу, калі гэта магчыма, альбо загадай даць мне на мае патрэбы, гэта значыць суфіцыенцыю мне, людзям і коням маім, бо я, бязродная шляхцянка, мала маю на дарогу* [4, с. 204]. Усё купцы дзівіліся, што Саламея атрымала патрэбны дакумент на выезд, а яны па паўгода яго намагаліся ды так і не атрымалі. Гераіня выкарыстоўвае людзей, не задумваючыся пра наступствы для іх. Калі трэба тэрмінова перайсці расійскую мяжу – яна пераапранаецца сялянкай, падстаўляючы пры гэтым возчыка-вяскоўца і афіцэра, які іх прапусціў. Пільштынова – добры псіхолаг і дыпламатка, і менавіта гэта дапамагае ёй і пры сустрэчы з разбойнікамі падчас падарожжа ў Сафію, і пры расійскім двары.

Не толькі прыроджаная схільнасць да авантур або адчуванне сіроцтва і «выкінутасці» са звычайнага асяродку змушала Саламею на бясконцыя вандраванні. Ёй уласціва душэўная энтрапія і ўнутраны разлад як адбітак і вынік неўладкаванасці і дэструкцыі навакольнай рэчаіснасці. Як і героі пікарэскі, яна не можа спыніцца на дасягнутым, яе цягне на новыя авантуры. Саламея пастаянна разбурае свой асабісты свет, тую прыватную прастору, якую ёй толькі-толькі ўдалося наладзіць. У той жа момант, калі жыццё становіцца стабільным, яна атрымлівае пашану і багацце як умелая лекарка, заслугоўвае ласку і апеку высокіх пацыентаў – ёй становіцца не камфортна. Душэўны неспакой і патрэба адрэналіну ў крыві гоняць яе ў дарогу, толькі так яна адчувае жыццёвы тонус і пераадольвае ўнутраную неўладкаванасць і неспакой. Дарога і авантуры, сама стыхія руху надаюць сэнс яе жыццю. Такім чынам, для «Авантураў», як і для класічнай пікарэскі, вельмі важны хранатоп дарогі, бо часцей з дарогай, падарожжам звязаны бясконцыя прыгоды аўтаркі (пра гэта сведчаць назвы навел «Першае падарожжа ў Стамбул», «Трэцяя авантура ў Стамбуле», «Падарожжа і прыгоды ў Рушчуку», «Авантура ў дарозе на начлезе» і г.д.). Калі ёй выпадае спыніцца і пажыць больш доўгі час у адным месцы, там у мемуарах будуць пераважаць устаўныя навелы, якія распавядаюць пра незвычайныя здарэнні, мясцовыя звычаі, цікавых асоб.

Як падкрэслівае В. В. Кожынаў, пікара адчувае сябе не толькі «выкінутым» з нармальнай плыні жыцця, але і свабодным, не скаваным ніякімі правіламі і ўмоўнасцямі. Ён піша: «Противоречивой основой повествования является как раз то, что трудная и требующая плутовства и преступлений необходимость бороться с миром в одиночку есть одновременно желанная и дающая радость свобода своего, личного бытия, своей собственной истории» [1]. Саламея Пільштынова – самадастатковая асоба з падкрэслена актыўным, дзейсным пачаткам. Не сацыяльныя або гендарныя стэрэатыпы, не традыцыя і нарматыўнасць вызначаюць яе жыццёвую дарогу – яна свабодна ў сваім самавызначэнні і, пераадольваючы перашкоды і асабістыя драмы, сама творыць свой лёс. Пільштынова здзяйсняе не толькі разнастайныя геаграфічныя падарожжы, але і сацыяльныя перамяшчэнні. Падчас авантур ёй даводзіцца кантактаваць з прадстаўнікамі самых розных слаёў грамадства і рухацца ўверх па сацыяльнай лесвіцы: напрыканцы яна становіцца прыдворнай лекаркай султанскага гарэма. Яна здзяйсняе і культурна-цывілізацыйнае падарожжа, бо яднае свет хрысціянскі з мусульманскім. У яе мемуарах паўстае сапраўды мультыкультурны свет, шматканфесійны, шматмоўны і шматаблічны.

Твор Саламеі Пільштыновай сугучны агульным тэндэнцыям развіцця еўрапейскага рамана і пацвярджае жыццяздольнасць мастацкіх адкрыццяў пікарэскі ў творах розных нацыянальных літаратур, а таксама перспектыўнасць гэтых адкрыццяў для далейшага развіцця мастацкай прозы.

ЛІТАРАТУРА

1. *Кожинов, В. В.* Происхождение романа [Электронный ресурс] / В. В. Кожинов. – Режим доступа: http://svr-lit.ru/svr-lit/kozhinov-proishozhdenie-romana/index.htm. – Дата доступа: 15.03.2019.
2. *Липатов, А. В.* Формирование польского романа и европейская литература: Средневековье, Возрождение, Барокко / А. В. Липатов. – М. : Наука, 1977. – 300 с.
3. *Мальдзіс, А.* Беларусь у люстэрку мемуарнай літаратуры XVIII стагоддзя: Нарысы быту і звычаяў / А. Мальдзіс. – Мінск : Маст. літ., 1982. – 256 с.
4. *Пільштынова, С.* Авантуры майго жыцця : раман / С. Пільштынова ; пер. з пол. М. Хаўстовіча. – Мінск : Маст. літ., 1993. – 381 с.
5. *Пискунова, С. И.* Плутовской роман [Электронны ресурс] / С. И. Пискунова. – Режим доступа: http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/piskunova-plutovskoj-roman.htm. – Дата доступа: 15.03.2019.

Друкавалася [у] : Бурдзялёва, І. А. Рысы пікарэскі ў «Авантурах майго жыцця» Саламеі Пільштыновай-Русецкай / І. А. Бурдзялёва // Жизнь языка в культуре и социуме : сб. науч. ст. – Минск : МГЛУ, 2021. – С. 187–194.

НЕКАТОРЫЯ АСПЕКТЫ ПЕРАДРАМАНТЫЗМУ Ў БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ

Нягледзячы на тое, што тэрмін *перадрамантызм* (*préromantisme*) амаль стагоддзе ўжываны ў еўрапейскім літаратуразнаўстве, ён і да гэтага часу застаецца неадназначным і выклікае шматлікія спрэчкі сярод навукоўцаў. Першым паняцце перадрамантызму прапанаваў французскі даследчык Д. Марне ў артыкуле «Перадрамантызм» («Un préromantique» 1909), потым у манаграфіі «Рамантызм у Францыі XVIII стагоддзя» («Le romantisme en France en XVIII siècle» 1912). Сам Д. Марне атаясамліваў перадрамантызм са з'явамі літаратуры французскага сентыменталізму, у першую чаргу Жан-Жака Русо, Бернардэна дэ Сен-Пьера і іх паслядоўнікаў. Нямецкія літаратуразнаўцы таксама былі схільныя абазначаць ім літаратуру сентыменталізму, найперш творчасць літаратараў «Буры і націску». Англійскія крытыкі найчасцей уключаюць у перадрамантызм гатычны раман, паэзію Асіяна, творчасць Т. Грэя і Э. Юнга. Спрэчкі аб змястоўным напаўненні тэрміна паміж заходнееўрапейскімі літаратуразнаўцамі ішлі і на спецыяльным калёквіуме, які адбыўся ў Францыі ў чэрвені 1972 года, але адназначнае трактаванне тэрміна так і не было прынятае.

У савецкім літаратуразнаўстве наконт тлумачэння перадрамантызму існавалі дастаткова палярныя меркаванні. З аднаго боку, назіралася збліжэнне, а часам і атаясамліванне сентыменталізму і перадрамантызму. З другога боку, шэраг аўтарытэтных даследчыкаў выступалі супраць такога супадзення паняццяў. Дастаткова катэгарычна піша ў кнізе «От Просвещения к романтизму» С. Тураеў: «Нет никаких оснований распространять этот термин на широкий круг явлений, связанных с сентиментализмом» [8, с. 83]. Разам з тым ён згаджаецца, што, хаця рамантызм і ўяўляе сабой якасна новую ступень светаўспрымання, у нетрах літаратуры Асветніцтва сапраўды адбывалася паступовае назапашванне новых эстэтычных праяў. Больш памяркоўна выказаўся А. Курылаў: «Романтизм в XVIII – начале XIX веков вырастал не с сентиментализма как такого, а с того общего преромантического литературного движения, где сентиментализм был одним из наиболее значительных идейно и эстетически оформленных течений» [3, с. 30]. Такім чынам падкрэсліваецца, што пры ўсіх розначытаннях паняцці сентыменталізму і перадрамантызму маюць значную частку агульнай семіятычнай прасторы.

Атаясамленні перадрамантызму з сентыменталізмам сустракаюцца і ў польскім літаратуразнаўстве: «Трансфармацыі, якія Хмялеўскі, Тарноўскі ці Брукнер называлі павышанай эмацыянальнасцю, сентыментальнасцю або

сентыменталізмам, Ігнацы Хжаноўскі называе перадрамантызмам» [14, s. 232]. На думку З. Ліберы, там, дзе сентыменталізм меў шчырыя пачуцці і сапраўдныя эмацыянальныя ўзрушэнні, а чулая сцэна не рабіла ўражання «штучнай гульні», гісторыкі літаратуры схільны былі бачыць пачаткі перадрамантызму [14, s. 233]. Калі сентыменталізм меў надуманыя афекты і насычаныя прэтэнцыёзнасцю чуллівыя сцэны, то тады набліжаўся да эстэтыкі ракако.

Праблематычнасць трактавання перадрамантызму вынікае з таго, што ён не з'яўляецца асобнай мастацкай эпохай з цэласнай эстэтычнай сістэмай, а вызначаецца разнастайнасцю разнародных і часам супярэчлівых літаратурных праяў перад так званым рамантычным пераломам. Перадрамантызм увабраў у сябе сукупнасць мастацкіх з'яў канца XVIII – пачатку XIX ст., якія храналагічна папярэднічалі рамантызму і ў значнай ступені падрыхтавалі яго надыход. «Słownik literatury polskiej XIX wieku» дае наступнае тлумачэнне гэтаму тэрміну: «Маецца на ўвазе сукупнасць мастацкіх з'яў, якія супрацьстаяць рацыяналізму і эстэтыцы класіцызму XVIII ст., абвяшчаючы надыход рамантычнага пералому ў філасофіі, мастацтве і звычаях» [12, s. 781]. Даследаваўшы вытокі і генезіс беларускага рамантызму, К. Лецка таксама адзначае: «Перадрамантычныя тэндэнцыі, якія былі асабліва найбольш адчувальнымі ў XVIII стагоддзі, непасрэдна папярэднічалі ўзнікненню рамантызму. Ужо яны прыкметна вызначалі тыя рысы, асаблівасці, якія знайшлі найбольш поўнае выражэнне ў эпоху рамантызму» [4, с. 44].

Канец XVIII – пачатак XIX ст. у гісторыі беларускай літаратуры мае рэпутацыю міжлітаратурнай эпохі з дастаткова размытым мастацкім абліччам. Паступова з актыўнага літаратурнага жыцця сыходзяць прызнаныя творцы Асветніцтва, новае пакаленне пісьменнікаў яшчэ не дало значных імёнаў. Нягледзячы на гэта, сітуацыя перадрамантызму не нагадвае зацішак перад бурай, а вызначаецца разнастайнасцю, напоўненасцю, дастатковай творчай актыўнасцю і мастацкімі пошукамі, якія вяліся ў агульным рэчышчы еўрапейскага літаратурнага жыцця і ў вялікай ступені пад яго непасрэдным уплывам. Найбольш яскрава перадрамантычныя тэндэнцыі выступалі ў развітым на айчынай глебе сентыменталізме і першых творах гатычнай прозы, праяўляліся ў абуджэнні цікавасці да народнай творчасці і гістарычнага мінулага краіны, у мастацкім асэнсаванні здабыткаў тагачаснай заходнееўрапейскай эстэтычнай і філасофскай думкі.

Свае творчыя адкрыцці прапанаваў гатычны раман, які развіваўся ў межах літаратуры Асветніцтва, але адначасова і супрацьстаяў вядучым прыярытэтам сваёй эпохі, праводзячы думку пра шматпланавасць і загадкавасць свету, ірацыянальную прыроду чалавека. Беларуская гатычная літаратура прадстаўлена ў першую чаргу творамі Ганны Алімпіі Мастоўскай, якая ў 1806–1807 гг. выдала ў Вільні шэраг напоўненых фантастыкай і звышнатуральнымі з'явамі раманаў і аповесцей («Замак Канецпольскіх»,

«Матыльда і Даніла», «Статуя і Саламандра», «Астольда, князёўна з роду Палямона, першага літоўскага князя» ды інш.). Мастоўская свядома арыентавалася пераважна на ўзоры ангельскай гатычнай прозы і свае аповесці давярала апецы *змрочнага духу Анны Радкліф*.

Творы Мастоўскай неслі новы погляд на свет як на загадкава-містычную таямніцу, выяўлялі складанасць і супярэчлівасць чалавечай душы з яе цёмнымі глыбінямі, але разам з тым яшчэ захоўвалі ў сабе значную долю асветніцкай дыдактыкі і маралізатарства, бо мелі на мэце не толькі пацешыць і настрашыць чытача, але разам з тым нагадаць яму пра небяспеку занядбання маральных цнотаў і дабрачыннасцяў. Такім чынам у гатычных творах Г. Мастоўскай з выразнымі праявамі рамантычнага светабачання перапляталіся істотныя моманты асветніцкага рацыяналізму.

Літаратурнае жыццё Вільні пачатку XIX стагоддзя фарміравала шырокае кола замежных культурна-філасофскіх уплываў ад англійскага сентыменталізму і русаізму да ідэй нямецкіх філосафаў і пісьменнікаў «Буры і націску». Гэта адносіцца і да засваення такой агульнаеўрапейскай літаратурнай з'явы, як паэзія «nocy i grobów», распачатай ангельцамі Т. Грэем і Э. Юнгам, з характэрнай для гэтай паэзіі медытатыўнасцю, рэфлексійнасцю, меланхалічнасцю, суб'ектывізмам. Разважанні аб самотнасці і ілюзорнасці зямнога існавання, думкі пра смерць як вызваліцельку ўвасоблены ў свабодную споведзь лірычнага героя. Адвечная філасофская тэматыка, маляўнічы змрочны антураж вечаровых або начных могілак вабілі да сябе многіх паэтаў. «Элегію» Т. Грэя перастварае па-польску ў 1803 годзе Ю. У. Нямцэвіч. Ігнат Быкоўскі перакладае фрагменты з «Начных думак» Э. Юнга, наследаванні яму прыкметныя ў паэтычных зборніках «Вясковыя вечары» і «Ночы вясковыя». Тужлівыя юнгіанскія матывы, песімістычныя думкі пра хуткаплыннасць чалавечага жыцця і мізэрнасць чалавечага розуму характэрныя некаторым творам А. Нарушэвіча («Голас памерлых»), Ф. Карпінскага («На вобраз трыумфу смерці», «Трывога чалавека, блізкага да смерці») і Ф. Князьніна («Жалі Арфея над Эўрыдыкай», «На смерць Юлюні»). Як адзначаюць даследчыкі, Юнга чытаюць філаматы, аб «цвінтарным Юнгу» ўспамінае Ю. І. Крашэўскі.

У літаратуры Рэчы Паспалітай думкі аб смерці і зменлівасці часу лучыліся з патрыятычнымі матывамі пра мінулую веліч і славу краіны. Калі Вялікая французская рэвалюцыя была ключавой падзеяй гістарычнага кантэксту, у якім нараджаўся заходнееўрапейскі рамантызм, то рэчпаспалітаўская літаратура перажывае яшчэ і ўласную драматычную падзею – канчатковую страту дзяржаўнасці, што таксама паспрыяла нараджэнню рамантычнага светаадчування, а актуальная патрыятычная праблематыка надавала нацыянальную адметнасць агульнаеўрапейскім перадрамантычным з'явам.

У пачатку XIX стагоддзя ў айчыннай літаратуры назіраецца новы віток цікавасці да «Песняў Асіяна» Дж. Макферсана. Заўважана, што асабліва моцна ўплыў асіянізму адчувальны ў краінах, мінулае якіх было лепшым

за сучаснасць. Пераклады з Макферсана ў розныя гады былі зроблены Ф. Княжніным, Ф. Карпінскім, А.-Э. Адынцом, К. Брадзінскім, уплыў ягонай творчасці прасочваецца ў паэзіі саміх перакладчыкаў, думах і «Гістарычных песнях» А. Нямцэвіча (1816), тэарэтычных працах К. Брадзінскага.

Макферсан, якога называлі Гамерам Поўначы, прапанаваў прынцыпова новы падыход да асэнсавання, ці, хутчэй, перажывання гераічнай і велічнай мінуўшчыны – эмацыянальна-пачуццёвы. Лірызмам, меланхалічнасцю, пэўнай ідэалізацыяй даўніны, духам таямнічасці асіянізм, з аднаго боку, лучыўся з літаратурай сентыменталізму і прозай жахаў, а з другога – спрычыніўся да развіцця гістарычных і фальклорных даследаванняў.

Ужо Ганна Мастоўская імкнецца спалучыць элементы гатычнай прозы з матэрыяламі айчыннай гісторыі і пазначае ў падзагалоўку сваіх твораў «аповесць руская», «аповесць літоўская», «жмудская». Мастоўская дае волю сваёй фантазіі, але ўсё ж такі імкнецца да гістарычнага праўдападабенства. Так у «Астольдзе…», па словах пісьменніцы, «Кромер, Гвагнін і Мацей Стрыйкоўскі былі маімі праваднікамі». Аўтарка намагаецца перадаць гістарычны каларыт сваіх містычных гісторый праз апісанні рыцарскіх турніраў, спаборніцтваў, паляванняў, пышных піраў, любуецца даўнімі рыцарскімі часамі з іх культам самаахвярнага служэння Айчыне і яўна супрацьпастаўляе іх сённяшняму змізарнеламу жыццю.

Публікацыя «Песняў Асіяна», а таксама выхад кнігі П.-А. Мале «Помнікі» з старажытнаскандынаўскімі тэкстамі адкрывалі новы паўночны свет са сваёй міфалогіяй і паэзіяй. Такім чынам была разбіта манаполія культуры антычных грэкаў і рымлян як узорнай і адзіна вартай пераймання. Па ўсёй Еўропе шырыцца цікавасць да народнай творчасці і народнага эпасу. Збіраюцца фальклорныя матэрыялы, друкуюцца «Песні шатландскай мяжы» В. Скота (1803), «Чароўны рог хлопчыка» Арніма і Брэтана (1806), «Казкі братоў Грым» (1812), распачынаецца публікацыя «Ірландскіх мелодый» Т. Мура (1807–1834). Першыя друкаваныя на старонках віленскіх выданняў артыкулы Я. Рыхтэра (1815), М. Чарноцкай (1817), К. Лях-Шырмы (1818), прысвечаныя беларускаму фальклору, а таксама вядомая праца З. Даленгі-Хадакоўскага «Пра дахрысціянскую Славяншчыну» (1818) упісаны ў агульнаеўрапейскі працэс звароту да фальклорнай спадчыны. Вядома, што гэтыя публікацыі выклікалі актыўнае непрыняцце віленскіх класіцыстаў і жывую цікавасць паэтаў-філаматаў.

Трапіўшы ў беларускі літаратурны кантэкст, заходнееўрапейскія мастацкія з'явы трансфармаваліся, арганічна перапляталіся з уласнымі тэндэнцыямі айчыннай літаратуры, з адпаведнымі эстэтычнымі густамі і патрабаваннямі як саміх творцаў, так і чытачоў. Варта адзначыць, што юнгізм Ф. Карпінскага і І. Быкоўскага, асаіянізм Ф. Княжніна і Ю. У. Нямцэвіча развіваліся ў межах літаратуры рэчпаспалітаўскага сентыменталізму.

Нягледзячы на разнастайнасць мастацкіх з'яў, уключаных у паняцце перадрамантызму, усе яны аб'яднаны агульнай скіраванасцю супраць асветніцкага рацыяналізму, на дэфармацыю і разбурэнне эстэтыкі класіцызму. Як адзначалі У. Жырмунскі і Н. Сігал, «литература преромантизма противопоставляет индивидуальное чувство универсальности просветительского "разума", наивную природу и неиспорченные нравы "простых" людей – развращенности верхушечной городской цивилизации» [2, с. 250]. Характарызуючы мастацкія стылі беларускай літаратуры пачатку XIX стагоддзя, Л. Тарасюк таксама піша, што літаратуры перадрамантызму «ўласцівы пафас адмаўлення асветніцкага рацыяналізму. І ў той жа час яна захоўвала пераемнасць з літаратурай сентыменталізму (у апалогіі "пачуцця", паэтызацыі прыроды, архаікі, захапленні фальклорам і г.д.)» [7, с. 5].

Пошук традыцый, на якія абапіраліся рамантыкі XIX стагоддзя, у першую чаргу скіроўвае ўвагу на сентыменталізм. Большасць літаратуразнаўцаў або атаясамлівалі сентыменталізм з паняццем перадрамантызму, або вызначалі яго як найбольш важкі кампанент літаратурнай сітуацыі, якая папярэднічала выспяванню рамантычнага кірунку. Гэта невыпадкова, бо з усёй поліфаніі перадрамантызму менавіта сентыменталізм вылучаецца як самастойны мастацкі стыль з асобнай ідэйна-эстытычнай сістэмай. На думку Т. Касткевіч, «вызначаючы шлях развіцця літаратуры на такім значным адрэзку часу, сентыменталізм стаўся мостам паміж Асветніцтвам і творчасцю эпохі рамантызму. У адносінах да з'яў, якія яму папярэднічалі і спадарожнічалі, ён істотна пашырыў сферу інтарэсаў і зацікаўленасцяў літаратуры, а таксама рэсурсы літаратурных сродкаў, якія былі ў распараджэнні аўтараў» [10, s. 293].

Сентыменталізм узнік у процівагу асветніцкаму рацыяналізму як пэўная самакрытыка Асветніцтва, выкліканая крызісам вядучай ідэі ўсемагутнасці чалавечага розуму. Гэты кірунак высунуў шэраг новых ідэй і матываў, апрабаваў мастацкія прыёмы, якія арганічна будуць успрыняты, пераасэнсаваны і развіты далей рамантыкамі, падрыхтаваў канцэптуальныя змены ў асэнсаванні ролі літаратуры і самога творцы. А. Міцкевіч сцвярджаў, што, калі б не было Карпінскага і Нямцэвіча, ён не напісаў бы сваіх балад. Таксама паказальна, што само слова *рамантычны* ўпершыню выкарыстаў французскі сентыменталіст Рэціф дэ ла Брэтон, які ўжыў яго ў адным са сваіх мастацкіх твораў, адзначыўшы, што гэта быў «самы шчаслівы, самы рамантычны дзень».

Сентыменталізм, які пранікае ў літаратуру Рэчы Паспалітай разам з перакладнымі творамі заходнееўрапейскай літаратуры, прыносіць з сабой спецыфічную праблематыку: антаганізм прыроды і грамадства, вёскі і горада, чулага сэрца і дэгуманізаванага свету, пошукі Бога, усталяванне натуральных стасункаў паміж людзьмі. Яго асноўныя ідэалагемы становяцца папулярнымі і дзейснымі, дзякуючы дыскусіям вакол асноўных палажэнняў філасофіі

Ж.-Ж. Русо, чыя літаратурная спадчына была значным фактарам фарміравання асветніцкай ідэалогіі Рэчы Паспалітай. Менавіта ён даў найбольш поўнае філасофскае асэнсаванне сентыменталізму, абгрунтаваўшы яго асноўныя этычна-эстэтычныя прынцыпы: прыроду, чуллівасць, дабрачыннасць, сумленне і інш. «Русо быў чытаны ў салонах, узгаданы на сеймах, вядомы асветнікам, палітыкам, паэтам і чулым душам... Сваёй эмацыянальнасцю, індывідуалізмам і пачуццёвасцю ў стасунках асобы з прыродай ён абвясціў надыход рамантычнай плыні» [11, s. 543]. Паказальна, што Гётэ называў Вальтэра канцом старой гісторыі, а Русо – пачаткам новай. Д. Марне ў прыгаданай ужо манаграфіі «Рамантызм у Францыі XVIII стагоддзя» («Le romantisme en France en XVIII siècle») адзначаў: «Нават найбольш пыхлівыя з рамантыкаў мінулага лічылі Русо майстрам, які сфарміраваў іх сэрцы… Рамантызм пры старым рэжыме пачынаецца з Русо» (Цыт. па : [1, с. 63–64]).

Культ Русо, асноўнага патрона сентыменталізму, працягваўся і ў XIX стагоддзі. Яго чытаюць і цытуюць філаматы, а для некаторых з іх, як напрыклад для Я. Чачота, ён быў духоўным настаўнікам і правадыром. Сапраўды, дэкларованае Ж.-Ж. Русо супрацьстаянне асобы дэструктыўнай цывілізацыі і поўнаму фальшывых каштоўнасцей грамадству, апалогія сэрца і пачуцця, культ прыроды, у тым ліку і сапраўднай прыроды чалавека, спецыфічнае трактаванне натуральнай роўнасці і натуральнага права, – усё гэта пракладала шлях рамантычнаму светаадчуванню.

Літаратура сентыменталізму па-сапраўднаму дэмакратычна. Адна з найважнейшых заваёў сентыменталізму звязана з пільнай увагай да чалавека па-за яго саслоўнай прыналежнасцю. Літаратура ўпершыню звярнулася да паказу героя з нізоў грамадства, да адлюстравання чалавека трэцяга саслоўя. Змянілася канцэпцыя чалавека. У сентыменталісцкай літаратуры галоўным аб'ектам выступала прыватная асоба. Галоўнай рысай такой асобы была здольнасць эмацыянальна ўспрымаць свет, а асноўнае значэнне набывалі дабрачыннасці асабістыя, а не грамадска значныя. Чуллівасць героя стварала сваю іерархію каштоўнасцей, спецыфічную мадэль светаўладкавання, процілегла пастаўленую дысанансу навакольнага свету. Прыярытэтная каштоўнасць сентыменталізму, чулае сэрца, трактавалася як праява сапраўднай натуры, як увасабленне найвышэйшай гармоніі і маральнасці прыроды. Ф. Карпінскі паўтараў следам за Ж.-Ж.Русо: «Паглыбляйся найперш у сэрца тваё, райся з ім і слухай» [9, s. 8].

Сентыменталізм вылучыў актуальную праблему самапазнання. Калі тонкі рамантык Наваліс сцвярджаў, што «апісваць людзей да гэтага часу было немагчыма, бо невядома было, што ёсць чалавек», то сентыменталіст Ф. Карпінскі на пачатку XIX ст. у «Размовах Платона» пісаў: «Пазнай сябе, і пазнаеш і іншых людзей». Пазнанне ўласнай прыроды – галоўная мэта чалавека, падкрэслівае Карпінскі ў сваім трактаце. Чалавек у літаратуры

сентыменталізму становіцца стэрэаскапічным, аб'ёмным, неадназначным у сваім духоўным жыцці. Адзначаючы непаўторнасць свайго індывідуальнага лёсу, каштоўнасць асабістых перажыванняў і ўласнага пачуццёвага вопыту, герой сентыменталізму сцвярджаў сваю адметнасць і ўнутраны суверэнітэт.

Аднак неабходна адзначыць, што, крытыкуючы аднабаковасць рацыяналістычнага падыходу да рэчаіснасці і асобы, сентыменталізм заставаўся ў межах асветніцкай ідэалогіі. Ён палемізуе з рацыяналізмам, але не абвяргае яго цалкам, як гэта будзе ўласціва рамантыкам. Чалавечыя пачуцці, праявы дабра і зла ў сентыменталісцкай трактоўцы не ірацыянальныя, а канкрэтныя, рэальныя. Яны выступаюць праявай сапраўднай чалавечай натуры і выкліканыя пэўнай сітуацыяй або пэўнай асобай. Пачуццёвасць сентыменталізму, як правіла, камерная і элегічная. Ён культывуе ўвагу да дробных праяў духоўнага жыцця, пераліваў пачуццяў, але гэта ўвага да «зямнога», ментальнага чалавека. У рамантыкаў пачуццёвасць вырасце да дэманізацыі страсці. Героем стане той, хто выходзіць за межы дазволенага і магчымага. Звышнамеры, пошукі звышрэальнага – характэрная рыса рамантычнага героя. Максімалісцкую скіраванасць новага пакалення мераць сілы па ўзвышанай маштабнай мэце будзе дэкларацаць А. Міцкевіч у адным з праграмных вершаў «Песня філарэтаў».

Новы змест, увага да эмацыянальнай сферы, танальнасць твораў сентыменталізму вымагалі новай эстэтыкі, новага мастацкага стылю, іншага стаўлення да мовы. Важнай становіцца інтанацыйная сфера, танальнасць твора, адлюстраванне эмоцый і няпэўных перажыванняў. Для выражэння суб'ектыўных рэфлексій спатрэбіўся і новы сінтаксіс – імітацыя свайго роду плыні свядомасці, перацякання спантанных перажыванняў.

Сентыменталісцкая чуллівасць замацавала пэўныя абрысы паэтычных свабод, што было тагачаснай навацыяй у літаратурнай творчасці. Ф. Карпінскі піша: «Хто бы цяпер змог такой незлічонай колькасці рэчаў акрэсліць парадак і дакладныя правілы? Хто пасярод бегу думку або выявы сэрца затрымае? І няправільна стрымліваць іх састарэлымі прадпісаннямі, бо ці не сапсуюць яны найпекнейшую мову, якой прамаўляе сама натура? І па гэтых прычынах здаецца, што ўсе вызначаныя правілы (акрамя парадку і правільнасці маўлення) для нашага красамоўства зусім не патрэбны» [9, s. 9]. Абараняючы права творцы на свабоду ад правіл і канонаў, Карпінскі прыводзіць прыклады: «Хаця Эдвард Юнг у сваіх "Начах" не прытрымліваецца ніякіх правілаў, ён увойдзе ў бессмяротнасць гэтак жа, як і іх прыхільнік Вальтэр у "Генрыядзізе"; а з іншага боку, вялікая колькасць твораў, у якіх няма чуласці, а толькі следаванне правілам, згіне ў няпамяці» [9, s. 11].

Сентыменталізм абумовіў параўнаўча большую творчую свабоду пісьменніка, вызваліў яго ад уціску стылёвых канонаў класіцызму, скіраваў увагу на схаваныя дагэтуль магчымасці слова, на новае прызначэнне моўнага акта.

Рамантыкі падхопяць яго фармальныя пошукі ў найбольш поўным увасабленні чалавечых перажыванняў, адэкватнай перадачы напружанага эмацыянальнага жыцця. У сваёй дэкларацыі свабоды творчага самавыяўлення, у смелых эксперыментах яны будуць мець папярэднікаў, пісьменнікаў-сентыменталістаў.

Прадстаўнікі гэтага кірунку сцвярджалі перавагу нацыянальнага, прыватнага, індывідуальнага, непаўторнага над універсальным і агульным. Яны выяўлялі цікавасць да асаблівасцей нацыянальнай культуры, да народнай творчасці. Варта адзначыць, што прыярытэт мастацкага адкрыцця фальклору належыць сентыменталістам, ды і сама ідэя народнасці была ўпершыню выказана не рамантыкамі, а сентыменталістамі. Патрабаванні народнасці літаратуры найбольш поўна ўвасоблены ў тэарэтычных працах позняга сентыменталіста Казіміра Брадзінскага. Сентыменталізм падрыхтаваў глебу наступнаму пакаленню літаратараў для мастацкага засваення фальклорных багаццяў, паказаў народную паэзію як невычэрпную крыніцу эстэтычных і духоўных каштоўнасцей. Падкрэслім, што сентыменталісты і рамантыкі звяртаюцца да фальклору з розных ідэйных пазіцый, з рознымі мэтамі і задачамі. Рамантыкаў будзе захапляць народнасць у яе гістарычным ракурсе, у часавым аддаленні, з фантастыкай і містычнай сімволікай. Сентыменталістаў вабілі ў фальклоры найперш пачуцці, праявы чулага сэрца, шчырасць і непасрэднасць эмацыянальнага выяўлення. Таму рамантыкі і сентыменталісты выкарыстоўваць у сваёй творчасці розныя жанры фальклору. Рамантыкаў прыцягваюць казкі, паданні і легенды з героікай, незвычайнымі постацямі і сюжэтамі, таямнічасцю і фантастыкай. Сентыменталісты скіроўваюць увагу найперш на народныя песні, дзе выказаныя сардэчныя пачуцці ці зафіксаваны эмацыянальны стан чалавека.

Сентыменталізм плённа развіваўся ў літаратуры Рэчы Паспалітай у другой палове XVIII ст. у творчасці Ф. Карпінскага, Ф. Княжніна, І. Быкоўскага, якія мелі непасрэднае дачыненне да літаратурнага працэсу на беларускіх землях. Але на пачатку XIX стагоддзя папулярнасць сентыменталізму не змяншаецца, творы названых аўтараў працягваюць выдавацца і перавыдавацца, займаюць старонкі многіх часопісаў. Ідэйныя і эстэтычныя прынцыпы сентыменталізму заставаліся па-ранейшаму значнымі і актуальнымі. Следам за Ф. Карпінскім («Пра красамоўства ў прозе і вершы», 1782; «Пра шчасце чалавека. Ліст да Разіны», 1783; «Размова Платона са сваімі вучнямі», 1802), філасофскія палажэнні і мастацкія асаблівасці гэтага мастацкага кірунку будуць тэарэтычна асэнсаваны ў працах К. Брадзінскага: «Пра класічнасць і рамантычнасць» (1818), «Пра ідылію з маральнага боку» (1823), у шматлікіх публікацыях і прадмовах да зборнікаў мастацкіх твораў розных аўтараў.

Нягледзячы на дастаткова працяглую і плённую гісторыю свайго творчага існавання ў літаратуры Рэчы Паспалітай, сентыменталізму на пачатку

XIX ст. тым не менш даводзілася сцвярджаць сваё права на існаванне ў спрэчках з класіцызмам, адстойваць у творчай палеміцы свае этычна-эстэтычныя прынцыпы.

Цікавай ілюстрацыяй узаемадачынення і барацьбы мастацкіх стыляў Асветніцтва стаў «Tygodnik Wileński», створаны ў 1804 годзе намаганнямі Таварыства філаматаў. Гэта было першае ў Вільні філаматычнае Таварыства, заснаванае на ўзор французскага і варшаўскага Таварыстваў сяброў навук. Стваральнікамі яго лічацца Юзаф Твардоўскі (1780 – 1840), Іяхім Лялевель (1786 – 1861), Дамінік Манюшка (1788 – 1848). Хаця арганізацыйна фарміраванне Таварыства завяршылася толькі ў 1806 годзе, польскі літаратуразнаўца Здзіслаў Скварчынскі, прааналізаваўшы асаблівасці часопіса ў навуковым даследаванні «У школе сентыменталізму. "Tygodnik Wileński" з 1804 г.», прыходзіць да высновы, што да яго мелі непасрэднае дачыненне арганізатары і будучыя кіраўнікі Таварыства філаматаў [15, s. 3].

Нягледзячы на кароткі тэрмін існавання «Tygodnika Wileńskiego» (за адзін год выйшла 23 нумары), гэта было, бадай, першае чыста літаратурнае выданне на беларускіх землях. Пазней, у 1815 годзе, І. Лялевель, ужо аўтарытэтны і любімы моладдзю прафесар Віленскага ўніверсітэта, адновіць часопіс пад той жа назвай.

Пераважная колькасць надрукаваных твораў ананімная, толькі ў рэдкіх выпадках аўтарства пазначана крыптонімам, і ў выключных публікацыях, як гэта адбылося з сентыменталісцкім апавяданнем Ф. Н. Галянскага «Моц красамоўства сэрца», аўтарства пазначалася поўнасцю. Найбольш значнымі ў «Tygodniku Wileńskim» з'яўляюцца ананімныя паэмы «Сатыра» і «Разважанні пра раманы». Паміж гэтымі творамі разгарнулася сапраўдная літаратурная палеміка, якая цікавая і знамянальная яшчэ і тым, што іх аўтарамі хутчэй за ўсё былі не прызнаныя і вядомыя пісьменнікі, а прадстаўнікі так званай масавай літаратуры.

У прадмове да зборніка «Поэты 1790–1810-х годов» Ю. М. Лотман, пішучы пра забытых у наш час рускіх пісьменнікаў гэтай эпохі, падкрэсліў памылковасць атаясамлення паняццяў «гісторыя літаратуры» і «гісторыя выбітных пісьменнікаў». Наконт рускай «масавай паэзіі» ён выказаўся наступным чынам: «Не очень четкое понятие литературного "фона", так называемых "второстепенных" и "третьестепенных" поэтов, приобретает здесь особенное значение. Так возникает проблема "массовой поэзии" – литературного "фона" эпохи, служащего и контрастом, и резервом для "большой литературы". Именно на примере этой эпохи с особенной ясностью видно, что культура – не собрание шедевров, а живой организм, в единой системе которого живут и противоборствуют разные по самостоятельному значению и ценности силы… Культура – не клумба, а лес. Для того чтобы помнить это,

полезно иногда читать забытых поэтов. Отрывая шедевры от их реального исторического контекста, мы убиваем их. Забывая литературный “фон” начала XIX века, мы убиваем Пушкина» [5, с. 6].

Сапраўды, ігнаруючы літаратурны «фон» беларускага мастацкага жыцця пачатку XIX ст., немагчыма адэкватна асэнсаваць культурны змест гэтай эпохі, багацце таго выбару, тых магчымасцей, якія будуць абраны наступнымі літаратурнымі пакаленнямі ў якасці вядучых мастацкіх тэндэнцый. Палеміка, якая разгарнулася паміж названымі паэмамі на старонках «Tygodnika Wileńskiego», выяўляе ўзровень «масавай» эстэтычнай свядомасці грамадства, дазваляе зразумець асноўныя кірункі далейшага літаратурнага развіцця.

Надрукаваная ў першым нумары паэма «Сатыра» накіравана супраць сентыменталісцкай традыцыі ў літаратуры і адстойвае прынцыпы класіцызму. Аўтар проціпастаўляе сябе як эпігонам сентыменталізму, у творах якіх жыццё паказана фальшыва і нудна, так і літаратурнай спадчыне класікаў гэтага стылю Ж. Дэлія і Ф. Карпінскага: *Przyznam się, że mnie nudzą te pasterskie baśni, // Przy których często słuchacz i czytelnik zaśnie (Прызнацца, мяне нудзяць тыя пастуховы казкі // Пры якіх часта засынае слухач і чытач)*[1]. Аўтар пратэстуе супраць надуманасці сітуацый, позы і манернасці жэста, якіх вымагае літаратурнае клішэ сентыменталізму, высмейвае штучнасць і неадпаведнасць перажыванняў:

Jednaż to dama modna pomiędzy cyprysy,
Łzy leje nad zmyślonym nieszęściem Klarysy,
A nieczuła i skąpa wyrzczuć każe psami
Ubogiego, co kawał chleba żebrze z łzami (Цыт. па: [15, s. 21])[2].

Здзіслаў Скварчынскі слушна заўважае, што палеміка твора накіравана не супраць асноватворных светапоглядных палажэнняў сентыменталізму, а хутчэй супраць яго стылёвых штампаў. Аўтар не дае ў сваім творы канструктыўнай крытыкі сентыменталізму як цэласнага літаратурнага стылю, не прапануе ніякай новай альтэрнатыўнай мастацкай сістэмы, а проста заклікае вярнуцца да класічных узораў Буало і К. Венгерскага.

Адзначым, што сентыменталізм падлягаў сатырычнаму высмейванню не толькі на старонках гэтага часопіса. Знешнія праявы рэагавання чулага чалавека на падзеі пачалі ўспрымацца адзнакай сентыментальнага героя, сапраўднай праявай чулай асобы, і за сентыменталізм часам прымалі тое, што на самой справе было праявай яго выраджэння і дэградацыі. У літаратуры

---

[1] Тут і далей падрадковы пераклад наш. – *І. Б.*

[2] *Адна модная дама сярод кіпарысаў*
Слёзы лье над фіктыўным няшчасцем Кларысы,
Нячулая і скупая, кажа прагнаць псамі
Бедака, што кавалак хлеба просіць са слязамі.

гэтага часу і больш позняга перыяду знаходзіцца шмат «пратэсных» выказванняў супраць засілля літаратурных клішэ сентыменталізму. Дастаткова ўзгадаць змешчаныя ў віленскіх выданнях з'едлівыя выказванні Яна і Анджэя Снядэцкіх, якія выступалі супраць сентыменталізму і ўсялякіх «містычна-рамантычных» з'яў.

Цікавай старонкай асэнсавання сентыменталізму ў айчынай літаратуры, абаронай ягоных асноўных прынцыпаў з'явілася паэма «Разважанні пра раманы», надрукаваная ў № 14 і № 15 «Tygodnika Wileńskiego». У ёй аўтар выступае супраць закасцянелых канонаў класіцызму, згодна з якімі раманы пра пачуцці ёсць псаваннем моладзі. У духу педагагічнай скіраванасці Асветніцтва аўтар падкрэслівае велізарную выхаваўчую ролю рамана пра пачуцці, якую не ў стане выканаць ніякія навукі, заклікае пашыраць пры іх дапамозе маральнае святло. Такія раманы выхоўваюць сэрца, фарміруюць у чытачоў уласны эмацыянальны вопыт, пачуццёвую сталасць. Менавіта таму падобныя творы запатрабаваныя чытачамі:

Romans człowieka w każdym stanie bawi.
Dworak go czyta, wieśniak wieczory z nim trawi.
Nauka stąd wyssaną mięknie jego dusza,
Uciśniona niewinność do łez go porusza... (Цыт па: [15, s. 24])[1].

Паэт горача выступае супраць прагматызму і рацыяналізму «халоднай філасофіі», усхвалявана апявае ўнутраную свабоду чалавека, яго чулае сэрца: *Слухаю сэрца, якое чулым стварыла неба*. Гэты тэзіс увасобіў вызначальны прыярытэт сентыменталізму. Невядомы аўтар на свой лад паўтарае сцвярджэнне Ж.-Ж. Русо: «Розум можа памыляцца, пачуцці ніколі». Або яшчэ раз пацвярджае думку Ф. Карпінскага, выказаную ім у працы «Пра красамоўства ў прозе і вершы», што крыніцай паэзіі можа быць «ziemia cała». Галоўнае, пазнаваць яе трэба чулым сэрцам, развітымі пачуццямі. Ад гэтага «базавага» сцвярджэння сентыменталізму можна правесці прамы ланцужок да вядомых слоў Міцкевіча з яго праграмнай балады «Рамантычнасць»: *Май сэрца, глядзі у сэрца*, у якіх выяўлены асноўны прынцып новага мастацкага бачання свету.

Адзначым, што балада Міцкевіча таксама, як і згаданая паэма, мела антыкласіцыстычную скіраванасць, выступала супраць аднапланавасці і адназначнасці рацыяналізму. Бясспрэчна, што пачуццёвасць сентыменталістаў і рамантыкаў прынцыпова адрозная і паклікана выконваць розныя функцыі. У сентыменталістаў гэта сродак лучнасці паміж людзьмі, чалавекам і светам,

---

[1] *Раман чалавека ў кожным стане бавіць.*
Прыдворны яго чытае, селянін вечары з ім праводзіць.
Навука, адтуль узятая, размякчае яго душу,
Пакрыўджаная цнота да слёз яго ўзрушвае…

аснова міжчалавечай гармоніі. У рамантыкаў чулае сэрца, інтуіцыя – гэта магчымасць пранікнення ў таямніцы быцця, у загадкі іншасвету. У паэме Міцкевіча яно будзе звязана з больш глыбокім «бачаннем» за межамі будзённай рэчаіснасці.

Абараняючы пачуцці, аўтар «Разважання над раманамі» звяртаецца да гісторыі, славіць рыцарства, сцвярджае, што менавіта магутнае пачуццё кахання перастварыла першапачатковы хаос па законах гуманізму і чалавечнасці. Звяртаючыся да сваіх апанентаў, аўтар падкрэслівае, што сёння адзіным святлом, якое спрыяе развіццю ўзнёслай душы, выступае каханне. Сучаснае чалавецтва страціла цнатлівасць дзяцей прыроды, адбылося падзенне нораваў і нельга пазбаўляць чалавека гэтага апошняга святога пачуцця.

Асноўныя тэзісы паэмы выпрацаваны пад уплывам філасофіі мастацкіх твораў Ж.-Ж. Русо. Твор «Разважанні пра раманы» з'яўляецца адным з важных эпізодаў рэцэпцыі русаізму ў літаратуры былой Рэчы Паспалітай. Паэма змяшчае прамыя спасылкі на жэнеўскага філосафа, якога называе *дабрачынца свету*, апелюе да літаратурных герояў «Новай Элаізы», падкрэслівае велізарнае выхаваўчае ўздзеянне рамана Ж.-Ж. Русо на чытача:

Jak wysoka moralność, jaka czulość wszędy;
Uczą mnie twoich osób i cnoty i błędy!
Zachwyca mnie wspaniałość w rozsądnym Wolmarze,
Dobroczynność w Bomstonie, stała przyjaźń w Klarze.
Ta tkliwość i moc duszy, co Juliją znaczy,
Obrazy St.Preux szczęścia, żalu i rozpaczy
Jego ofiary, jego kochanki łagodność.
Jakież pioro miłości nadalo tę godność?..
Kto bez wzruszenia widzi to cudów zebranie?
Kto po ich przeczytaniu lepszym się nie stanie?
O! gdyby cnota chciała gadać z śmiertelnikiem,
Twoimby, boski Rousseau, mówila językiem (Цыт. па: [15, s. 26])[1].

---

[1] *Якая высокая маральнасць, якая чуласць усюды;*
Вучаць мяне тваіх герояў і цноты і памылкі!
Вабіць мяне высакароднасць у разважным Вальмары,
Дабрачыннасць у Бамстоне, сталая прыязнь у Клары,
Та тклівасць і моц духу, чым Юлія значна,
Вобразы Сен-Прэ няшчасця, жалю і роспачы
Яго ахвяры, яго каханай лагоднасць.
Якое пяро надала каханню гэтую годнасць?
Хто без узрушэння бачыць гэтыя цуды разам?
Хто пасля іх прачытання лепшым не стане?
О! Калі б цнота хацела размаўляць са смяротным,
Тваім бы, боскі Русо, гаварыла словам.

Звяртае на сябе ўвагу стылёвая разняволенасць паэмы. Абарона права чалавека на чулае сэрца і на свабоднае праяўленне яго патрэбаў вядзецца ў паэме эмацыянальна і ўзрушана. З. Скварчынскі заўважыў, што ўсхваляванай атмасферай, палкай абаронай пачуццяў, спантаннасцю эмоцый паэма «Разважанні пра раманы» папярэднічае рамантычным творам А. Міцкевіча, асабліва IV частцы «Дзядоў».

Перад намі цікавая старонка літаратурнага жыцця пераходнага перыяду, калі паступова фарміруецца новы мастацкі светапогляд, а творца і чытач адчуваюць патрэбу ў новых формах мастацкага бачання свету. Невыпадкова З. Скварчынскі, маючы на ўвазе мастацкую пераемнасць рамантычных твораў А. Міцкевіча з паэмай «Разважанні пра раманы», выказвае думку, што падобнага штуршка, як гэтая апалогія рамана, паэту не мог бы даць ніводзін твор нашай тагачаснай літаратуры [15, s. 33].

Публікацыі ў «Tygodniku Wileńskim» 1804 года з'яўляюцца красамоўным сведчаннем асэнсавання спецыфічных задач мастацкай літаратуры. Як паказаў вопыт гэтага выдання, сентыменталізм быў найвышэйшым узроўнем дасягненняў тагачаснай літаратуры і зыходным пунктам для яе далейшага развіцця і творчых пошукаў, якія будуць праводзіцца наступнымі літаратурнымі пакаленнямі, найперш, паэтамі-філаматамі.

Сентыменталізм, які ў тагачасным літаратурным жыцці вылучаўся як найбольш цэласная, завершаная, багатая мастацкімі дасягненнямі і творчымі адкрыццямі сістэма, выступаў адным з найважнейшых кампанентаў перадрамантычнага руху. Ю. Крыжаноўскі ў «Гісторыі польскай літаратуры» сцвярджаў, што сентыменталізм «антаганістычна супраць класіцызму настроены, хаваў у сабе пачатак з'яў, якія ў будучым разгарнуцца багата і разнастайна» [13, s. 462]. Калі філаматы прыйдуць у творчае жыццё і пачнуць далейшыя пошукі новых сродкаў і форм мастацкага асэнсавання рэчаіснасці, яны будуць мець ужо добра падрыхтаваны падмурак. У спадчыну ім пяройдзе багаты вопыт сентыменталізму ў галіне чалавеказнаўства, новыя мастацкія сродкі выражэння ўнутранага спантаннага жыцця, скіраванасць на народную творчасць.

Бясспрэчна, рамантызм не быў механічным працягам ранейшых творчых дасягненняў ці простым сумарным вынікам шматлікіх мастацкіх з'яў, а стаўся хутчэй своеасаблівым вектарам перадрамантычных тэндэнцый папярэдняй эпохі і напружаных эстэтычных пошукаў свайго часу. Ён наследаваў супрацьстаючы, адштурхоўваючыся ад ужо сфарміраваных традыцый, дыялектычна пераймаючы творчы досвед сваіх папярэднікаў, прапускаючы яго праз сваё мастацкае светаадчуванне.

У заходнееўрапейскіх краінах перадрамантызм вызначаўся сваім рашучым і бескампрамісным адмаўленнем рацыяналізму Асветніцтва. У беларускай

літаратуры феномен запозненага Асветніцтва вызначыў спецыфіку перадрамантычнай сітуацыі. У. Мархель у кнізе «Прысутнасць былога» звярнуў увагу на тое, што «ніводная больш-менш буйная з'ява ў беларускай літаратуры не адбывалася па класічных правілах, у чыстым, так бы мовіць, выглядзе; ніводзін стыль ці метад, а з ім і адпаведныя працэсы не мелі тут дастаткова поўнага выяўлення, не атрымалі развіцця да самавычарпальнасці» [6, с. 15]. Унікальная з'ява запозненага Асветніцтва выяўляе адметнасць літаратурнага жыцця Беларусі XIX – пачатку XX ст., шмат у чым вызначае яго шматстылёвасць і поліфармізм.

Перадрамантызм у беларускай літаратуры характарызуецца сінтэтычнасцю і памяркоўнасцю, мяккасцю і размытасцю часавых межаў. Разнастайныя перадрамантычныя з'явы не завяршаюць сваё мастацкае існаванне пасля нараджэння рамантызму, а мірна ўжываюцца з ім у адной культурнай прасторы. Так, запозненае Асветніцтва ў грамадскай думцы і мастацкай практыцы беларускіх пісьменнікаў праявілася пераважна праз ідэйна-эстэтычныя нормы сентыменталізму. Ён ідэйна не вычарпаў сябе, не знік з літаратурнага жыцця, а па-ранейшаму застаўся запатрабаваным і актуальным мастацкім стылем. Асветніцка-сентыменталісцкі светапогляд многіх беларускіх пісьменнікаў XIX ст. сутыкаецца з рамантычным бачаннем свету, а ў іх творах у адно мастацкае цэлае пераплятаюцца з'явы самых розных літаратурных эпох.

Такім чынам, перадрамантычныя тэндэнцыі фарміраваліся як пад уплывам заходнееўрапейскіх мастацкіх пошукаў і дасягненняў, так і лагічна вынікалі з працэсу развіцця айчыннай літаратуры. Літаратурная сітуацыя перад рамантычным пераломам вызначалася сінкрэтычнасцю, адначасовай прысутнасцю розных ідэйна-мастацкіх з'яў. Перадрамантызм у беларускай літаратуры развіваўся ў палеміцы з асветніцкім рацыяналізмам, але разам з тым заставаўся пад моцным уздзеяннем сілавога поля папярэдняй эпохі. Феномен запозненага Асветніцтва вызначыў спецыфіку беларускага перадрамантызму, абумовіў яго кампрамісны характар, памяркоўнасць, размытасць храналагічных межаў. Перадрамантызм у беларускай літаратуры паўстае як насычаны, яркі перыяд, які прадвызначыў шляхі далейшага літаратурнага развіцця.

ЛІТАРАТУРА

1. *Верцман, И.* Жан-Жак Руссо и романтизм / И. Верцман // Проблемы романтизма : сб. ст. – М. : Искусство, 1971. – С. 60–99.
2. *Жирмунский, В.* У истоков европейского романтизма / В. Жирмунский, Н. Сигал // Уолпол, Казот, Бекфорд. Фантастические повести. – Л. : Наука, 1967. – С. 249–285.

3. *Курилов, А. С.* Литературно-общественные предпосылки возникновения романтизма в России / А. С. Курилов // История романтизма в русской литературе: Возникновение и утверждение романтизма в рус. лит. (1790–1825). – М. : Наука, 1979. – С. 17–30.
4. *Лецка, К. І.* Вытокі і генезіс беларускага рамантызму XIX стагоддзя / К. І. Лецка. – Гродна : ГрДУ, 2003. – 370 с.
5. *Лотман, Ю. М.* Поэзия 1790 – 1810-х годов / Ю М. Лотман // Поэты 1790 – 1810-х годов. – Л. : Сов. писатель, 1971. – С. 5–67.
6. *Мархель, У. І.* Прысутнасць былога : нарысы, арт., эсэ / У. І. Мархель. – Мінск : Трафімчук, 1997. – 192 с.
7. *Тарасюк, Л. К.* Мастацкія кірункі і плыні ў беларускай паэзіі XIX – пачатку XX ст. : вучэб. дапам. для студэнтаў філал. фак. / Л. К. Тарасюк. – Мінск : Беларус. дзярж. ун-т, 1999. – 72 с.
8. *Тураев, С. В.* От Просвещения к романтизму: Трансформация героя и изменение жанровой структуры в западноевропейской литературе конца XVIII – нач. XIX в. / С. В. Тураев. – М. : Наука, 1983. – 255 с.
9. *Karpiński, F.* Dzieła Franciszka Karpińskiego wierszem i prozą. Edycya nowa i zupełna, wielą pismami od autora nadesłanymi pomnożona : w 4 t. / F. Karpiński. – Warszawa : Druk. Xięży Piarów, 1806. – T. 4. – 449 s.
10. *Kostkiewiczowa, T.* Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko: Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia / T. Kostkiewiczowa. – Warszawa : Wyd-wo PWN, 1975. – 375 s.
11. *Kostkiewiczowa, T.* Russoizm / T. Kostkiewiczowa, Z. Sinko // Słownik literatury polskiego Oświecenia / red. T. Kostkiewiczowa. – 3 wyd. – Wrocław : Zakl. Nar. im. Ossolińskich, 2002. – S. 536–543.
12. *Kowalczykowa, A.* Preromantyzm / A. Kowalczykowa // Słownik literatury polskiej XIX wieku / pod. red. J. Bachorza, A. Kowalczykowej. – 3 wyd. – Wroclaw, 2002, – S. 781–784.
13. *Krzyżanowski, J.* Historia literatury polskiej / J. Krzyżanowski. – Warszawa : Państw. Inst. Wydaw., 1964. – 652 s.
14. *Libera, Z.* Problemy pojskiego Oświecenia / Z. Libera. – Warszawa : Wyd-wo nauk. PWN, 1969. – 308 s.
15. *Skwarczyński, Z.* W szkole sentymentalizmu. “Tygodnik Wileński” z 1804 r. / Z. Skwarczyński. – Łódź : Lódz. Tow-wo Nauk., 1958. – 50 s.

Матэрыялы артыкула друкаваліся [у] : Бурдзялёва, І. А. Некаторыя аспекты перадрамантызму ў беларускай літаратуры / І. А. Бурдзялёва // Працы кафедры гісторыі беларускае літаратуры белдзяржуніверсітэта. – Мінск : ВТАА “Права і эканоміка”, 2008. – Вып. 9. – С. 11—34.

ТРАНСФАРМАЦЫЯ СЯДЗІБНАГА ТОПАСУ Ў БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ XVIII–XIX СТАГОДДЗЯЎ

Калі сярэднявечная літаратура сцвярджала ўладу над чалавекам грамадзянскай супольнасці і агульнасці, то Новы час вызначыўся няўхільным ростам самасвядомасці асобы, адчуваннем сваёй індывідуальнасці, разуменнем значнасці ўласнага інтэлектуальнага і эмацыянальнага вопыту. З паглыбленнем суб'ектыўнага, аўтарскага пачатку, з паступовай дэмакратызацыяй літаратуры ў мастацкі свет усё больш трывала ўваходзіць вобраз шляхецкай сядзібы, Дому, з якім звязана прыватнае, аўтаномнае быццё чалавека. У шляхецкіх фальварках працякала жыццё большасці літаратурных творцаў і іх чытачоў, тут перакрыжоўвалася грамадска значнае і асабістае і таму натуральна, што шляхецкая сядзіба неўзабаве робіцца адным з асноўных топасаў літаратуры Беларусі XVIII–XIX стагоддзяў. Прастора шляхецкага двара ўяўляла сабой замкнёную мадэль свету, якая нараджала пэўныя настроі і спецыфічнае светаадчуванне, фарміравала адпаведныя тыпы герояў твораў, а прынцыпы сужыцця яе насельнікаў вызначалі стэрэатыпы паводзін персанажаў і псіхалагічную матываванасць іх учынкаў. Пісьменнікамі яна бачылася ўвасабленнем натуральнага ладу жыцця і адметнай філасофіі прыроды, захавальніцай сямейна-радавых каштоўнасцей і нацыянальных традыцый, з ёю ўрэшце былі звязаны цёплыя асабістыя ўспаміны. Усё гэта робіць магчымым разглядаць сядзібны топас як канцэптуальны кампанент мастацкіх твораў, які дазваляе выявіць філасофскую і ідэйна-эстэтычную скіраванасць беларускай літаратуры.

У апошняй частцы сваёй працы «Формы времени и хронотопа в романе» М. М. Бахцін сярод дробных хранатопаў вылучыў і хранатоп шляхецкай сядзібы, падкрэсліў яго знакавасць і тыпалагічную ўстойлівасць. Сучасны расійскі літаратуразнаўца В. Шчукін, прааналізаваўшы мастацкія творы рускіх пісьменнікаў XIX – пачатку XX стагоддзя, па аналогіі з ужо звыклым «пецярбургскім тэкстам» прапанаваў тэрмін «сядзібны тэкст», які актыўна выкарыстоўваецца і даследуецца расійскім літаратуразнаўствам. В. Шчукін вылучыў шэраг устойлівых семантычных комплексаў, сюжэтна-кампазіцыйных, прадметна-вобразных і стылістычна-паэтычных шаблонаў, спецыфічных для сядзібнага топасу. Сярод іх варта адзначыць такія тыпалагічныя рысы, як прысутнасць пастаральна-ідылічнага кампанента, апеляцыя да архетыпа страчанага Раю, замкнёнасць хранатопу, рэтраспектыўнасць, лірызацыю і меланхалічную танальнасць аповеду [10].

Аналіз асноўных варыянтаў адлюстравання шляхецкай сядзібы ў літаратуры Беларусі дазваляе весці гаворку пра асаблівасці ўвасаблення гэтага вобраза ў межах розных мастацкіх кірункаў і стыляў XVIII–XIX стагоддзяў.

Кожная мастацкая сістэма, зыходзячы з уласных ідэйна-эстэтычных пазіцый, па-рознаму выстаўляла свае акцэнты і прапаноўвала сваю спецыфічную трактоўку. Адметнасць функцыянавання сядзібнага топасу абумовіў полістылёвы характар беларускай літаратуры, адначасовае існаванне ў ёй разнародных структур і розных культурных моў, што было выклікана адпаведнай гісторыка-культурнай сітуацыяй.

У літаратуры класіцызму шляхецкая сядзіба часцяком была ёмішчам кансерватызму, невуцтва і самадурства. Сваім ваяўнічым сарматызмам яна супрацьстаяла прагрэсіўным намаганням дзеячаў-рэфарматараў і таму падлягала крытыцы і высмейванню. Так, у камедыі Ф. Багамольца «Шлюб з календара» Варшава паўстае як увасабленне прагрэсу, перадавой думкі, еўрапейскай культуры і палемічна проціпастаўлена шляхецкай сядзібе, якая бачыцца асяродкам патрыярхальнасці і адсталасці. Красамоўным прадуктам шляхецкага правінцыйнага жыцця выступае пан Старушкевіч, які са старога патрапанага календара пазычае і гаспадарчыя сакрэты, і прыдатны для шлюбу дачкі дзень. Добрым дарадцам у разуменні жыццёвых падзей і прыняцці рашэнняў з'яўляецца не менш стары соннік, які, дарэчы, карыстаецца вялікай запатрабаванасцю і ў бліжэйшага суседства Старушкевіча. Шляхціц-рэтраград упарціцца шлюбу дачкі з афіцэрам Эрнэстам таму, што той немец і, на яго думку, па гэтай прычыне не можа быць шляхціцам: *Але ж што гэта ў іх за шляхецтва? Польская шляхта, гэта аснова, гэта праўдзівае шляхецтва* (Тут і далей пераклад наш. – *І. Б.*) [12, s. 60]. Нечаканым адкрыццём для Старушкевіча было тое, што і сярод немцаў ёсць такія ж самыя каталікі, як і палякі. Ён патрабуе абавязковага следавання старым правілам: *Мы не павінны кідаць звычаі нашых дзядоў-прадзедаў* [12, s. 67]. Гэтымі даўнімі звычаямі Старушкевіч абгрунтоўвае сваю дэспатычнасць. Напрыклад, жонцы-нябожчыцы пасля шлюбу дазвалялася размаўляць з іншымі мужчынамі толькі коратка і толькі ў ягонай прысутнасці.

У творы перадавыя асветніцкія павевы сутыкнуліся з інерцыяй традыцыі, патрыярхальшчынай, якія раўназначны цемрашальству і ўспрымаюцца як тормаз паступальнага грамадскага развіцця. Нават пакаёўка Агата, выгадаваная ў Варшаве, выглядае значна больш прагрэсіўнай і адэкватнай часу асобай, чым шляхціц Старушкевіч. У камедыі ўсяляк ухваляюцца еўрапейскія ўплывы, а варшавянка пані Бывальская сцвярджае, што без дабратворнага ўплыву чужаземшчыны *Польшча была бы бязлюднай пустэчай, і заставалася б у ранейшым грубіянстве* [12, s. 70]. Вобраз Старушкевіча быў намаляваны аўтарам настолькі трапна і разам з тым сатырычна, што камедыя выклікала ў грамадстве палеміку і нават нарадзіла меркаванне, што востра выпісанымі адмоўнымі персанажамі яна «szkodzić honorowi Narodu naszego». Аўтар вымушаны быў суправадзіць наступныя выданні твора ўласнай прадмовай, у якой, абараняючы сваю п'есу, нагадаў пра выхаваўчую мэту камедыі і пад-

крэсліў, што ў кожнага народа сустракаюцца падобныя адмоўныя праявы. Старушкевіч жа ўяўляе сабой чалавека *без належнага выхавання, які за дзясяткі гадоў заняцця зямлёй і гаспадаркай не бачыў іншага горада, апрача таго, дзе адбываліся яго сеймікі. Ці ж не знойдзем мы яшчэ і сёння такіх у далёкіх куточках нашай краіны* [12, s. 2].

Літаратура класіцызму стварыла і больш небяспечныя тыпы правінцыйных шляхціцаў, якія не толькі жывуць па старых календарах і перашкаджаюць дочкам на шляху да сямейнага шчасця. Грамадскі ідэал такіх асоб застаўся ў саскіх часах, *калі чалавек еў, нічога не рабіў і меў поўную кішэню*, а сёння яны адкрыта процістаяць прагрэсіўным грамадскім пераменам, якія здзяйсняюцца ўрадавымі коламі дзяржавы. Падобны вобраз кансерватара, як аднаго з тыповых прадстаўнікоў шляхецкіх сядзіб, створаны Ю. У. Нямцэвічам у камедыі «Вяртанне пасла». Гэта стараста Гадульскі, які вядзе зацятую спрэчку з прыхільнікамі палітычных перамен, з сямействам пана Падкаморага. Для яго непрымальныя рэфарматарскія рашэнні Сейму, скасаванне старых грамадска-палітычных норм, а знішчанае славутае liberum veto бачыцца яму як źrenicę wolności. Гадульскі слепа ўхваляе мінуўшчыну: *Я, які ніколі не чытаў, ці, прынамсі, мала, ведаю, што лепей так, як даўней бывала* [15, s. 21].

У выніку жанравых асаблівасцяў прыведзеных драматургічных твораў пісьменнікаў-класіцыстаў шляхецкія сядзібы не прадстаўлены на матэрыяльна-канкрэтным узроўні, а хутчэй прысутнічаюць у творах імпліцытна. Постаці адмоўных герояў п'ес з'яўляюцца знакавымі і яскрава прэзентуюць кансерватызм і адсталасць правінцыйнага шляхецкага жыцця, ідэал якога месціўся ў ідэалогіі сарматызму.

Калі ў творах класіцыстаў рэпутацыя шляхецкай сядзібы сумніўная і падлягае шаржыраванню і крытыцы, а лакаматывам прагрэсу выступае горад і сталіца, то сентыменталісты ў сваіх творах перасталілі акцэнты з дакладнасцю наадварот, што засведчыў Ф. Карпінскі ў праграмным вершы «Вяртанне з Варшавы на вёску». *Што выйграў я, кінуўшы вёску ў даліне*? – пытаецца лірычны герой верша. Ён з сумам адзначае, што ў сталіцы, гонячыся за прывідам шчасця, ледзь не забыўся на тыя духоўныя арыенціры, якія вызначаюць жыццё сумленнага і прыстойнага чалавека. Як адзначае Т. Касткевіч, галоўным асяродкам класіцызму была Варшава, а сам кірунак узведзены ў ранг афіцыйнай культурнай праграмы, звязанай з шэрагам рэформ, якія праводзіў кароль і яго атачэнне. Адметнасцю сентыменталізму было тое, што большасць пісьменнікаў гэтага кірунку не была звязана са сталічным літаратурным жыццём, каралеўскім літаратурным асяродкам, а развівалася ў радыкальных палітычных колах або ў правінцыі [14, s. 202]. Шляхецкая сядзіба ўсведамлялася сентыменталістам тым месцам, дзе толькі і магчыма было на ўлонні прыроды, сярод атачэння сям'і і блізкіх суседзяў-сяброў захаваць сваю чалавечую сутнасць і натуральныя дабрачыннасці. *Мне жыць бы на вёсцы, у хаце*

той простай, // Абы толькі хлеба было ў ёй удосталь. // Быць вольным хачу, не згінацца ў паклоне…// Хадзіць сабе з плугам па ўласным загоне… – марыць Ф. Карпінскі [5, с. 62]. Такому погляду на гарманічнае і правільнае жыццё чалавека спрыялі і важныя для сентыменталізму ідэалагемы «натуральнага чалавека», «натуральнага жыцця», «вяртання да вытокаў».

З шляхецкай малой сядзібай звязвалі свой ідэал шчасця і іншыя паэты. Для А. Нарушэвіча гэта *Малы фальварак, невінны нікому // Малы садок, малы столік ў дому.* Сентыменталісцкая традыцыя настойліва праводзіць ідэю «шчасця ў абмежаванні», якая дапамагае захаваць у некранутым выглядзе чыстую і цнатлівую душу. Шчасце ў малым, свядомае стрымліванне жаданняў і патрэб чалавека прапагандуе Я. Чачот: *Маленькая вёсачка // І ладная жоначка // Калі б мог мець калі, // Не ведаў бы бяды* [Цыт па : 17, s. 206]. Паказальна, што прыярытэт у мастацкай літаратуры аддаваўся невялікаму, нават цеснаму шляхецкаму дому, што насіла канцэптуальны характар, бо павінна было падкрэсліваць сардэчную лучнасць усіх яго мяшканцаў і проціпастаўляць малы, але населены блізкімі людзьмі і абагрэты пачуццямі свет, бясконцай і халоднай прасторы. У гэтай сувязі варта прыгадаць вершы «Супакоенасць у хатнім зацішку», «Сяброўская песня пры келіху» Ф. Карпінскага, «Да маіх сяброў у маёй хатцы», «Да сябра» Я. Ясінскага. Міфалагема хаткі, утульнай малой сядзібы, якая лучыць сардэчных прыяцеляў, прысутнічае ў паэзіі паэтаў позненшага часу – Я. Аношкі, Я. Чачота, Т. Лады-Заблоцкага, У. Сыракомлі.

Сентыменталізм, які сцвердзіў культ прыроды, паказаў самакаштоўнасць чалавека, яго індывідуальнага пачуццёвага вопыту, перадаў многія свае мастацкія дасягненні і творчыя адкрыцці рамантызму, але ідэйна не вычарпаў сябе, не знік з літаратурнага жыцця Беларусі, а працягваў сваё далейшае самастойнае існаванне. Цеснае перапляценне генетычна блізкіх мастацкіх кірункаў, рамантызму і сентыменталізму, якое часам магло назірацца ў межах аднаго літаратурнага твора, вызначыла адметнасць літаратурнага жыцця Беларусі першай паловы XIX стагоддзя. Менавіта ў літаратурных тэкстах гэтых стылёвых кірункаў пералічаныя вышэй тыпалагічныя складнікі сядзібнага топасу набылі найбольшую акрэсленасць і паўнату мастацкага ўвасаблення. Адрознасць у трактоўцы сядзібнага топасу абедзвюма ідэйна-эстэтычнымі сістэмамі можна заўважыць толькі ў настроях і акцэнтах. Характэрныя сядзібнаму топасу рысы ўзмацняліся рамантычным двухсвеццем, тугой па інакшай, лепшай рэальнасці, зыходам у свет мараў і ўспамінаў, паглыбленнем у гісторыю, якая падавалася антынамічнай сучаснасці.

Не засяроджваючыся на эмпірычным аднаўленні дэталяў сядзібнага побыту, пісьменнікі гэтага перыяду імкнуцца перадаць у творах духоўную атмасферу шляхецкага двара. Паказальна, што ў тагачаснай літаратуры дастаткова вялікі корпус твораў, звязаных з так званай успамінальнай прысутнасцю аўтараў, у якіх падзеі адбываюцца ў часы дзяцінства або маладосці

пісьменнікаў, 20–30 год таму (Я. Баршчэўскі, І. Ходзька), або аддалены ад іх не толькі ў часе, але і ў прасторы (А. Міцкевіч, І. Яцкоўскі). Апрача таго, гэта настальгічны ўспамін аб шчаслівейшых часах пісьменнікаў з досыць цяжкім асабістым лёсам. На драматычны характар жыццёвых абставін беларускіх творцаў у свой час звярнуў увагу Г. В. Кісялёў, калі складаў зборны біяграфічны партрэт беларускага пісьменніка XIX стагоддзя [6]. Такім чынам, сядзібны топас у многіх творах беларускай літаратуры таго часу разгортваецца не ў рэальным часе, а існуе ў прасторы Памяці і, натуральна, гэта ўзмацняе ідылічна-настальгічны складнік сядзібнага топасу, яго пастаральнасць. Характэрнымі выглядаюць радкі Я. Баршчэўскага, значная частка жыцця якога прайшла па-за роднымі мясцінамі: *О, салодкія ўспаміны забаў і звычаяў роднай зямлі!.. Навек застануцца яны ў памяці. Яны – наймілейшая забава самотным думкам; па іх сумуе, як выгнанніца з раю, заклапочаная душа* [2, с. 167].

Найбольш поўнае літаратурнае ўвасабленне шляхецкая сядзіба атрымала ў паэме А. Міцкевіча «Пан Тадэвуш». Маёнтак Сапліцова як «мікракосмас даўняе Літвы» ва ўсёй мастацкай дасканаласці рэпрэзентуе характэрныя сядзібнаму топасу рысы: вышэйшую ступень ідэалізацыі і эстэтызацыі сядзібнага побыту, еднасць з прыродай і навакольным светам, ураўнаважаны, спакойны лад жыцця яго жыхароў, якія адзначаны адданасцю традыцыі і вышэйшага кшталту патрыятызмам, элегічна-настальгічны настрой і рэтраспектыўнасць аўтарскага аповеду.

Архетыпнай асновай сядзібнага топасу была міфалагема хрысціянскага Раю або антычнай Аркадыі як ідэальнай прасторы. Ідылічнае светаадчуванне, пастаральнасць – устойлівая рыса, сутнасная аснова «сядзібных» твораў. Варта адрозніваць пастараль як жанр і як светаадчуванне. Перш-наперш, гэта адлюстраванне натуральнай прастаты і спакою патрыярхальнага сядзібнага жыцця, суразмеранага з прыроднымі цыкламі. Пра паэму А. Міцкевіча філосаф і літаратуразнаўца У. М. Конан адзначыў, што гэта «творча-мастацкая сублімацыя, пераўтварэнне тугі па радзіме ў яркія мастацкія карціны сельскага раю… Паэтычны шляхецкі эпас “Пан Тадэвуш” – хутчэй класічная ідылія з мноствам пастаральных сцэн, чым драма, у ёй дамінуюць гарманічныя вобразы сельскага побыту беларускай шляхты» [7, с. 222–223].

Міхал Бахцін як адну з асаблівасцей ідыліі вылучыў «спалучэнне чалавечага жыцця з жыццём прыроды, адзінства іх рытму, агульную мову для з’яў прыроды і падзей чалавечага жыцця. Бясспрэчна, у ідыліі гэта агульная мова ў большай сваёй частцы стала чыста метафарычнай…» [3, с. 375]. У ідылічным сядзібным топасе з прыроднымі рытмамі звязана асвятленне важнейшых анталагічных пытанняў чалавечага існавання. Напрыклад, натуральнасць жыцця і смерці ў сядзібнай прасторы паказана ў аповесцях І. Ходзькі «Домік майго дзядулі» і «Смерць майго дзядулі». Гэтыя творы аўтабіягра-

фічныя, пісьменнік ажыўляе спадчынную сядзібу, дзе прайшло яго дзяцінства, настальгічна паказвае архаічнае жыццё папярэдніх пакаленняў і смуткуе з нагоды *ўжо згаслага пакалення той ніжэйшай і бяднейшай шляхты, якая ў сваіх сціплых сядзібах сярод паўсюднага сапсавання нораваў, нібы ў тайным схроне, захоўвала набожнасць, пачцівасць і чысціню сумлення* [13, s. 9]. Жыццёвую філасофію гаспадара маёнтка, дзеда пісьменніка Мацея Відманта, вызначае пакорлівасць лёсу і правідэнцыялізм, асаблівае стаўленне да жыцця як Божага дару і разуменне смерці як натуральнай непазбежнасці з надзеяй на будучае ўваскрашэнне. Пра адзінства жыцця і смерці сведчыць у аповесці сакральная дэталь: драўляная труна, загадзя падрыхтаваная дзедам, па старадаўняму звычаю напаўняецца зернем, сімвалам уваскрашэння праз смерць. Калі загадам дзеда яе спускаюць з гарышча на дол, яна, як знак-папярэджанне, аказваецца пустой: *Зернетка за зернеткам выцякала з труны, і разам выцякала дзень за днём маё жыццё; вось нарэшце дом свабодны. Гатовы, чакае свайго жыхара* [13, s. 116]. Сваім натуральным ходам жыццё прыходзіць да канца, а пастаральна-ідылічны ідэал патрыярхальнага шляхціца-хрысціяніна зафіксаваны на яго надмагільным камяні: *Жыў пачціва! Верыў шчыра! Памёр спакойна!* [13, s. 137].

Ідэйна-змястоўнае напаўненне сядзібнага топасу вызначае бінарнасць прасторавых, часавых, культурных апазіцый: унутранае–знешняе, замкнёнае–адкрытае, мінулае–сучаснае, прырода–цывілізацыя, вёска–горад, якія асэнсоўваюцца ў адпаведнасці са светаадчуваннем рамантызму і сентыменталізму. Для рамантычнай традыцыі канцэптуальна важным выглядае перакрыжаванне міфалагем Дарогі і Дому. Этымалагічна словы *сядзіба*, *маёнтак*, а таксама адпаведныя ім лексемы ў рускай і польскай мовах – *усадьба*, *имение*, *majątek* – узыходзяць да паняццяў *сядзець і мець*, што падкрэслівае аседласць жыцця, укаранёнасць у зямлю, якая пачынае лічыцца сваёй, спадчыннай, наяўнасць сфарміраванай сістэмы норм і правіл. Шляхецкая сядзіба паказваецца пісьменнікамі як асобны мікракосмас, дзе гаспадар выступае стваральнікам уласнага свету і спарадкуе яго па сваіх правілах, што прыпадабняе яго да найвышэйшага Творцы. У адрозненне ад знешняй дынамічнай прасторы гэты свет стабільны, статычны, арганізаваны, што становіцца магчымым у выніку яго замкнёнасці і дастатковай ізаляванасці. У творах Я. Баршчэўскага сядзібы яго дабрачынных гаспадароў, паноў Завальні і Зямельскага, проціпастаўлены вялікаму свету з беспрытульнымі блуканнямі, цеплыня і гармонія чалавечага Дому – бясконцай дарозе, якая набывае метафарычны характар і асацыіруецца з жыццёвым шляхам як адвечнай пілігрымкай. Паказальным з'яўляецца параўнанне панам Завальнем яго жытла з портам на беразе мора, а свечка, якую ў непагоду запальвае на падаконніку гасцінны гаспадар, выглядае маяком, што прыцягвае падарожных, запрашае спыніцца і перабыць нягоды ў кутку, дзе яшчэ захаваліся хрысціянскія каштоўнасці. Утульная сядзіба бачыцца

нязбытнай марай аб набыцці спакою і шчасця для многіх пісьменнікаў-выгнанцаў. *Ці сяду я калі ў сціплай ціхай хатцы// Пры родных сваіх дзетках і пры іхняй матцы? // Ці буду ў іх выхоўваць да навук ахвоту, // вучыць любові Бога і пашане цноты?* – шчымліва піша Т. Лада-Заблоцкі [8, с. 284].

Многія беларускія пісьменнікі XIX стагоддзя (Я. Чачот, І. Ходзька, Я. Баршчэўскі, У. Сыракомля, В. Дунін-Марцінкевіч і інш.) з невялікімі шляхецкімі сядзібамі звязвалі свой грамадскі ідэал, які бачыўся ім у мірным сямейным саюзе паміж панамі і сялянамі. Як гаворыць герой названых аповесцяў І. Ходзькі, *хто нам хлеб зарабляе і для нас ў поце чала працуе, то наш брат, то наш сапраўдны дабрадзей* [13, s. 30]. Асаблівым сэнсам напоўнена сцэна развітання паміраючага Мацея Відманта з сялянамі. Як патрыярх роду, ён бласлаўляе сялян, іх сем'і і гаспадарку, і абяцае паклікаць на суд Божы таго, хто асмеліцца іх крыўдзіць. Не інакш як айцом называюць сяляне маладога Караля Лятальскага ў «Ідыліі» В. Дуніна-Марцінкевіча. Як мадэль ідэальнай сядзібы-дзяржавы прэзентаваны двор старасты ў творы І. Ходзькі «Успаміны квестара». Натуральна, што такая класавая гармонія немагчыма па-за сядзібнай прасторай. Такім чынам сядзібны топас злучаў ідылію чалавечую з ідыліяй грамадскай.

Асаблівае месца ў сядзібным топасе меў касцёл або кляштар. Такое цеснае суседства нагадвала пра адвечныя каштоўнасці і падкрэслівала думку пра роўнасць усіх людзей перад Божым абліччам і вечнасцю. І. Яцкоўскі з далёкага Лондана ў мемуарным творы «Аповесць з майго часу, альбо Літоўскія прыгоды» з задавальненнем прыгадвае ўсеагульны духоўны ўздым, які лучыў прыхаджан усіх саслоўяў падчас штогадовага свята Найсвяцейшай Панны Анёльскай у Нясвіжы: *Калі нехта ў вашым атачэнні не з'яўляецца набожным, накіруйце яго на той фэст у Нясвіж* [11, с. 56]. І. Ходзька заўважае, што жыццё бацькоў і дзядоў было злучана ў сваіх найгалоўных пунктах з рэлігіяй і мела ў сабе *нейкую патрыярхальную набожнасць і цноту* [13, s. 101]. Жыццё сядзібы яго дзеда, Мацея Відманта, асвечана крыжамі Будслаўскага касцёла, якія заўсёды відаць з двара дому.

Сядзібны топас у тагачаснай літаратуры выяўляў аксіялагічную парадыгму традыцыяналісцкага тыпу мыслення. Культурная апазіцыя «вёска – горад», «правінцыя – сталіца», «нацыянальнае – касмапалітычнае» ў літаратуры сентыменталізму і рамантызму прымаюць у параўнанні з літаратурай класіцызму супрацьлеглую трактоўку. Шляхецкі маёнтак кансерватыўны, але ў грамадска-палітычных рэаліях першай паловы XIX стагоддзя гэта асаблівасць мае станоўчыя характарыстыкі. Сядзіба адыгрывала аб'яднальную ролю, лучыла пакаленні, яднала сяброў і суседзяў, паноў і сялян, карміла на дабрачыннай аснове так званых рэзідэнтаў, славілася сваёй «старапольскай» гасціннасцю. Знакавым для сядзібнага топасу з'яўляецца матыў госця, уменне гаспадара прыняць у доме госця-суседа ці далёкага падарожнага. Вялікім попытам і па-

вагай у жыхароў сядзібы карыстаецца здольнасць распавядаць гавэнды або незвычайныя фантастычныя гісторыі пра падзеі мінулага, пра розныя страхі, ваўкалакаў і заклятыя скарбы, як гэта адбываецца ў творах Г. Равускага, І. Ходзькі, У. Сыракомлі, Я. Баршчэўскага. Патрыярхальны шляхецкі двор падаецца ў тагачаснай літаратуры як засяроджанне старасвецкіх традыцый, захавальнік багатага жыццёвага вопыту папярэдніх пакаленняў, увасабленне нацыянальнай гістарычнай і сямейнай памяці. Старасвецкая шляхецкая сядзіба аб'ядноўвала сямейную гісторыю з агульнанацыянальнай, што лучыла паняцці *род* і *народ*.

Небагаты патрыярхальны шляхецкі двор у мастацкай літаратуры сентыменталізму і рамантызму быў напоўнены высокім этычным зместам. Гістарычна наканаваная на знішчэнне пад ціскам часу, шляхецкая сядзіба бачыцца з рамантычна-сентыментальным смуткам і падлягала поўнай ідэалізацыі. Паказальная характарыстыка, якую У. Сыракомля даў творчасці І. Ходзькі: «Стоячы на сумежжы дзвюх эпох, Ходзька вельмі шмат памятаў са старасвецкага часу, астатняе ўлоўліваў чуццём мастака і на ўсё ўмеў кінуць такое чароўнае святло любові, што запалоньваў чытача тымі часамі і тымі людзьмі, прымушаючы забывацца, што тая эпоха мінулага мела не адзін свой цёмны бок» [16, s. 12]. Успаміны мінулага, шчаслівых дзіцячых гадоў прымушаюць І. Ходзьку рэфлексаваць: *Дзе ж усё тое падзелася?* Гэта рытарычнае пытанне рэхам паўторана многімі творцамі тагачаснай беларускай літаратуры.

Пасляпаўстанцкая рэчаіснасць прыўнесла ў сядзібны топас істотныя перамены, якія прасочваюцца і ў творах аўтараў, чые творчыя густы былі сфарміраваны пад уздзеяннем ідэйна-эстэтычных прынцыпаў папярэдняй эпохі. Калі І. Ходзьку ў цыкле аповесцей «Апошняя сесія эксдывізіі», «Самавар» і «Вяртанне дзедзіча», створаных у 1840-х гадах, быў уласцівы пэўны гістарычны аптымізм, то ў паэме В. Дуніна-Марцінкевіча «З-пад Іслачы, або Лекі на сон» (1868) адчуваецца сцішанасць і інертнасць жыцця шляхецкіх фальваркаў. У аповесцях Ігната Ходзькі ўзмужнелы і ўзбагачаны жыццёвым вопытам дзедзіч вяртаецца ў нанова адбудаваную спадчынную сядзібу. Аптымістычны настрой узмацняўся святочнай жыццесцвярджальнай атмасферай Вербнай нядзелі і Вялікадня, маляўнічымі вобразамі абуджанай прыроды, ды і вяртаецца дзедзіч з маладой жонкай, што ўсё разам з'яўляецца зарукай будучыні шляхецкага дому, неперапыннасці роду ў спадчынных сценах.

Адметна, што і паэма В. Дуніна-Марцінкевіча аднаўляе атмасферу велікоднага свята, але сярод малюнкаў вясновай прыроды адчуваецца восень шляхецкай цывілізацыі, яе немінучы адыход у нябыт разам з былой славай, годнасцю, гуманістычнымі каштоўнасцямі. У гэтым сэнсе назва паэмы «З-пад Іслачы, або Лекі на сон» выглядае вельмі дакладнай і перадае адчуванне бесперспектыўнасці і канечнасці шляхецкай ідыліі. Калі ў І. Ходзькі галоўны махляр, з-за якога малады дзедзіч страціў маёнтак, атрымаў належнае пакаранне, то ў В. Дуніна-Марцінкевіча беспрынцыповы дзялок Сабковіч

набірае сілу і з'яўляецца значна больш жыццяздатным у новых варунках, чым яго пачцівыя суседзі. «Тэма разбурэння ідыліі (зразумелай у шырокім сэнсе) становіцца адной з асноўных тэм літаратуры ў канцы XVIII і ў першай палове XIX стагоддзя, – адзначае М. М. Бахцін. – На першы план вылучаецца глыбокая чалавечнасць самога ідылічнага чалавека і чалавечнасць адносін паміж людзьмі». Далей ён працягвае: «Гэтаму наканаванаму на пагібель свету проціпастаўляецца вялікі, але абстрактны свет, дзе людзі адасобленыя, эгаістычна замкнёныя і карысліва-практычныя…» [3, с. 381–382].

З адлегласці часу шляхецкая патрыярхальная сядзіба бачыцца пісьменнікам назаўсёды страчаным Раем або ідылічнай марай аб чалавечай і грамадскай гармоніі. Беларуская літаратура сентыменталізму і рамантызму здолела стварыць прывабныя, узвышана-паэтычныя, ідылічна-настальгічныя вобразы шляхецкай сядзібы. Разам з тым вобразы шляхецкіх сядзіб прасякнуты тужлівымі настроямі, бо асэнсаванне грамадска-палітычных рэалій прыводзіць да разумення таго, што залатыя часы шляхецкіх двароў незваротна прамінулі, але разам з імі адыходзяць і маральна-этычныя каштоўнасці шляхецкай культуры, якім у новым часе няма замены.

Калі літаратура рамантызму была арыентавана пераважна на выяўленне духоўна-культурнага ўзроўню сядзібы, а матэрыяльная канкрэтыка штодзённага побыту, прыродна-ландшафтныя асаблівасці маёнткаў за невялікім выключэннем былі прапісаны дастаткова схематычна і маляваліся ў агульных тыповых рысах, то ў творах пісьменнікаў, пазначаных праявамі бідэрмайерызму, расце цікавасць да матэрыяльна-культурнага ўзроўню сядзібнага жыцця. Характэрныя рысы бідэрмайерызму, пераходнага паміж рамантызмам і рэалізмам мастацкага стылю, даследчыкі бачаць у творчасці *І.* Ходзькі, П. Янкоўскага, Л. Штырмера, І. Крашэўскага, А. Плуга, Е. Фялінскай. У творах адзначаных аўтараў назіраецца большая разнастайнасць мадэляў шляхецкай сядзібы, часам дастаткова крытычнае асэнсаванне яе гістарычных заслуг і памылак. Варта падкрэсліць, што пры гэтым для большасці твораў застаецца актуальнай ідэалізацыя шляхецкай сядзібы, суадносіны яе з ідэяй Дому як сферы прыватнага жыцця асобы, прасторы сямейнай і радавой памяці.

Найбольшую паўнату і шматпланавасць сядзібны топас набыў у творах рэалістычнай скіраванасці. Мастацкая сістэма рэалізму давала шырокія магчымасці для праяўлення аўтарскай канцэпцыі шляхецкай сядзібы, сфарміраванай у адпаведнасці з мастацкімі задачамі пісьменніка, асаблівасцямі яго творчай індывідуальнасці і тымі актуальнымі праблемамі, якія ставіла перад творцам яго эпоха. Вобраз шляхецкага дому напоўніўся сацыяльна-гістарычным зместам і матэрыяльнай канкрэтыкай, постаці яго насельнікаў набылі індывідуалізацыю і псіхалагічную глыбіню. Разглядаючы раман Элізы Ажэшкі «Над Нёманам», А. Білютэнка піша: «У адпаведнасці з духам эпохі, у якой адносіны паміж людзьмі прымаюць выгляд матэрыяльных адносін, польскія рэалісты, у тым ліку і Э. Ажэшка, звяртаюцца да сацыяльна-псіхалагічнага

каментара і дакладных апісанняў абстаноўкі, звязваючы вобраз чалавека мноствам нітаў з матэрыяльнымі ўмовамі быту, якія вызначылі думкі, пачуцці, перажыванні, склад яго характару» [4, с. 115]. У літаратуры рэалізму сядзібны топас набывае поліфанічнасць, што яскрава праяўляецца ў рамане Э. Ажэшкі, дзе элементы пастаральнасці і ідэалізацыі цесна пераплецены з крытычна-аналітычным падыходам у асвятленні насычанага і разнапланавага жыцця сядзібы Бенедзікта Карчынскага.

Эліза Ажэшка паказвае жыццё маёнтка Карчынскіх у цеснай сувязі з грамадска-палітычным і сацыяльна-эканамічным кантэкстам і апісвае яго няўхільны заняпад і страту былой гістарычнай ролі. Над сядзібай вее дух разбурэння і паступовага згасання: яна аплецена клубком праблем міжасабовых, юрыдычных, эканамічных, спавіта крэдытамі, абяскроўлена працэнтнымі выплатамі, над ёй вісіць пастаянная пагроза быць апісанай за даўгі і г.д. Корчын яшчэ захоўвае сляды былой стабільнасці і багацця, у ім *некалі быў добры дастатак і віравала гасціннае, шумнае і вясёлае жыццё*, а цяпер відаць цяжкія намаганні захаваць хоць трохі ад таго, што раней раскашавала і квітнела [1, с. 19]. У апісаннях сядзібы пісьменніца ўжывае знакавыя паўторы: *некалі дарагія шпалеры,… некалі дыхтоўны плот,… некалі багата аздобленыя сходы,… выцертая пазалота рамаў,* якія сведчаць, што лепшыя часы сядзібы Карчынскіх засталіся ў мінулым. Але насуперак усім акалічнасцям яе ўладальнік упарта стараецца ўтрымацца пад моцнымі ціскам новых рэалій часу. Агледзеўшы пакоі і дэталі аздаблення дому, пісьменніца рэзюміруе: *Гэта быў двор, дзе, відаць, пастаянна нешта псавалася, у якім даўно не дабудоўвалі і не ўзводзілі занава, але тое, што стаяла і расло, даглядалі і аберагалі…Было відаць, што за дваццаць з гакам гадоў нічога тут не з'явілася, але нічога і не знікла, а тое, што няўмольны час брудзіў, ламаў і разбураў, нехта заўжды ачышчаў, рамантаваў і падпраўляў. Гэта стварала ўражанне, што няспынная праца павінна запаволіць, а то і зусім спыніць паступовы, але няспынны працэс ператварэння багацця ў беднасць* [1, с. 11].

У Корчыне няма ладу і гармоніі. Шматлікія постаці жыхароў дому глыбока індывідуалізаваныя, што стварае разнастайнасць псіхалагічных тыпаў мяшканцаў маёнтка, але пры гэтым пісьменніца перадае адчуванне адасобленасці і адчужанасці паміж блізкімі сваякамі, мужам і жонкай, бацькамі і дзецьмі, братам і сястрой. Разам з эканамічным заняпадам тут разбурана і былое духоўнае адзінства, характэрнае для сядзібнага жыцця папярэдняга часу, якое было падпарадкавана агульным традыцыям і нормам шляхецкай культуры. Класавы салідарызм, які існаваў як сацыяльная ўтопія ў творах першай паловы стагоддзя, разбураны дашчэнту. Бенедзікт Карчынскі вымушаны весці бясконцыя судовыя працэсы з засцянковай шляхтай за луг, выган, пакосы і гэтак далей. У паэтыцы твора адметнае месца займаюць разгорнутыя апісанні прыроды, якія малююць вакол маёнтка сапраўдны зямны рай, але пісьменніца пазбаўляе многіх насельнікаў сядзібы здольнасці адчуваць эмацы-

янальную сувязь з прыродай, разгледзець яе прыгажосць. Літаратура здаўна малявала ў сатырычным рэчышчы постаці духоўна дэфармаваных асоб, выхаваных на замежных раманах і адчужаных ад праблем роднага краю, – гэта, напрыклад, пані Гадульская і Шарманскі («Вяртанне пасла»), Талімена і Граф («Пан Тадэвуш») і інш. Цяпер падобныя асобы насяляюць шляхецкую сядзібу ў вялікай колькасці і, як баласт, цягнуць яе на дно. Дзейсныя, актыўныя героі або вядуць няроўнае змаганне з праблемамі, як Бенедыкт Карчынскі, або пакідаюць маёнтак, як Юстына Ажэльская.

З аднаго боку, Э. Ажэшка разбурае ідылічна-міфалагізаваны вобраз сядзібы, а з другога – шукае для яе новую функцыю, новае прызначэнне ў пераломны гістарычны перыяд. Для пісьменніцы шляхецкі дом – па-ранейшаму аснова нацыянальнага жыцця, зарука магчымага аднаўлення незалежнай дзяржавы, нацыянальнага Дому. Ажыццяўленне гэтай новай функцыі магчыма такім духоўна здаровым героям, як Бенедыкт і Вітольд Карчынскія, Юстына Ажэльская. Патрэбных асоб для будучага росквіту краіны пісьменніца бачыць і па-за межамі шляхецкай сядзібы – гэта Анзельм і Ян Багатыровічы. Выйсце з гістарычнага тупіка, якое прапануе Э. Ажэшка, – сацыяльная інтэграцыя, невыпадкова першапачаткова раман меўся быць названы «Мезальянс». У поліфанічным вобразе маёнтка Карчынскіх пісьменніца ўвасобіла духоўны, матэрыяльна-культурны, сацыяльна-эканамічны ўзроўні жыцця шляхецкай сядзібы, а разам з тым выявіла пазітывісцкі погляд на яе магчымую ролю ў надыходзячых гістарычных рэаліях.

Мастацкі вобраз шляхецкага двара за гэты працяглы час зазнаў істотныя перамены ад скептычна-крытычнага стаўлення ў творах класіцызму, пастаральнасці і настальгічнай ідэалізацыі ў сентыменталізме і рамантызме да аналітычнага падыходу і шматпланавага ўвасаблення ў творах рэалістычнай скіраванасці. У трансфармацыях сядзібнага топасу ў беларускай літаратуры XVIII–XIX стагоддзяў праявіліся асноўныя грамадска-палітычныя і ідэйна-эстэтычныя працэсы, якія адбываліся ў гэты перыяд на землях Беларусі-Літвы і пацягнулі за сабой змену парадыгм мыслення, каштоўнаснай іерархіі і традыцыйнай ролі шляхецкага саслоўя ў жыцці краіны.

ЛІТАРАТУРА

1. *Ажэшка, Э.* Над Нёманам / Э. Ажэшка ; пер. з пол., камент. А. Бутэвіча. – Мінск : Маст. літ, 2003. – 444 с.
2. *Баршчэўскі, Я.* Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях / Я. Баршчэўскі // Выбраныя творы. – Мінск : Беларус. кнігазбор, 1998. – С. 81–283.
3. *Бахтин, М. М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.

4. *Билютенко, Е.* Проблема мезальянса в романе Элизы Ожешко «Над Неманом» / Е. Билютенко // Творчество Элизы Ожешко в эстетическом пространстве современности : сб. науч. ст. – Гродно : ГрГУ, 2011. – С. 114–120.
5. *Карпінскі, Ф.* Вяртанне з Варшавы на вёску / Ф. Карпінскі // Беларуская літаратура XVIII – XIX стагоддзяў : зб. тэкстаў. – Мінск, 2000. – 229 с.
6. *Кісялёў, Г. В.* Беларускі пісьменнік XIX стагоддзя: калектыўны партрэт на фоне эпохі / Г. Кісялёў // Янка Лучына ў кантэксце самаідэнтыфікацыі беларускай літаратуры : матэрыялы Рэсп. навук. канф., Мінск, 25 мая 2001 г. – Мінск : Кнігазбор, 2002. – С. 113–117.
7. *Конан, У. М.* Вобразы і матывы зямнога раю ў паэзіі Адама Міцкевіча / У. М. Конан // Адам Міцкевіч і нацыянальная культура : матэрыялы Міжнар. навук. канф., Мінск, 7–11 верас. 1998 г. – Мінск : Беларус. кнігазбор, 1998. – С. 220–225.
8. *Лада-Заблоцкі, Т.* Ваколіцы Віцебска / Т. Лада-Заблоцкі. // Шляхам гадоў : гіст.-літ. зб. – Мінск : Маст. літ., 1994. – С. 270–288.
9. *Рогач, А.* Род Ходзькаў у гісторыі Беларусі / А. Рогач // Узгадаваны зямлёй Вілейшчыны : матэрыялы краязнаўчай канф., прысвеч. 210-годдзю з дня нараджэння Ігнацыя Ходзькі (1795 – 1861), Вілейка, 23 – 24 вер., 2005 г. – Мінск : Кнігазбор, 2007. – 50 с.
10. *Щукин, В.* Усадебный текст русской литературы: основные параметры / В. Щукин // Studia Rossica.– Warszawa, 1998. – Т. VI. – С. 87–100.
11. *Яцкоўскі, І.* Аповесць з майго часу, альбо Літоўскія прыгоды / І. Яцкоўскі. – Warszawa, 2010. – 290 с .
12. *Bohomolec, F.* Małżenstwo z kalendarza / F. Bohomolec. – Warszawa, 1808. – 122 s.
13. *Chodźko, I.* Obrazy litewskie / I. Chodźko. – Wilno : Nakladem i drukiem Józefa Zawadzkiego, 1847. – Ser. 1. – 271 s.
14. *Kostkiewiczowa,* T. Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko: Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia / T. Kostkiewiczowa. – Warszawa : Wyd-wo nauk PWN, 1975. – 375 s.
15. *Niemcewicz, J.* Powrot Posła / J. Niemcewicz. – Warszawa, 1790. – 86 s.
16. *Syrokomla, W.* Poezye: wyd. zupelne. W 10 t. / W. Syrokomla. – Warszawa : Skład główny u Gebethnera i Wolffa, 1872. – T. 4 : Utwory epickie. Utwory dramatyczne. – 351 s.
17. Świrko, S. Z Mickiewiczem pod rękę czyli życie i twórczość Jana Czeczota / S. Świrko. – Warszawa : Państw. Inst. Wydaw., 1972. – 390 s.

Друкавалася [у] : Бурдзялёва, І. А. Трансфармацыя сядзібнага топасу ў літаратуры Беларусі XVIII–XIX стст. / І. А. Бурдзялёва // Acta Albaruthenika. Literatura, język i kultura: tradycje i nowatorstwo. – Warszawa , 2016. – № 16. – S. 38–49.

РАМАН Э. Т. МАСАЛЬСКАГА «ПАН ПАДСТОЛІЦ» У ШЭРАГУ ЕЎРАПЕЙСКІХ ЛІТАРАТУРНЫХ УТОПІЙ

Раман Э. Т. Масальскага «Пан Падстоліц» выдаваўся асобнымі томікамі з 1831 па 1833 год у Вільні і Пецярбургу. Адразу ж з'явіўся яго пераклад на рускую мову, зроблены П. Гаеўскім. Такім чынам, раман амаль адначасова стаў вядомым і айчыннаму чытачу, якому наўпрост адрасаваўся твор, і рускай публіцы, ад імя якой высокую ацэнку даў В. Бялінскі. Сучасныя расійскія літаратуразнаўцы найчасцей прыгадваюць твор Э. Т. Масальскага ў сувязі з «Іванам Выжыгіным» Ф. Булгарына і «Мёртвымі душамі» М. Гогаля. Пераклад рамана Э. Т. Масальскага на беларускую мову, здзейснены М. Хаўстовічам у 2015 г., актуалізаваў гэты твор у новай сацыякультурнай сітуацыі і падштурхнуў да гаворкі пра жанравую разнастайнасць літаратуры Беларусі XIX стагоддзя.

Незвычайнасць і жанравую арыгінальнасць твора падкрэслівае аўтарскае вызначэнне яго як *адміністратыўнага рамана*. Рускі пераклад меў падзагаловак «уездный роман». Само па сабе такое жанравае ўдакладненне мае на ўвазе крытычна-аналітычны агляд функцыянавання ўсёй гаспадарчай і адміністратыўнай сістэмы і рацыяналістычныя прапановы па яе паляпшэнні. Сапраўды, напачатку Э. Т. Масальскі стварае малюнак сацыяльнага і гаспадарча-эканамічнага тупіка, у якім апынулася Беларусь-Літва, а потым у апошніх частках рамана, якія маюць аднолькавую назву «Ідэалы», прэзентуе чытачу ўзорную, сістэмна скаардынаваную гаспадарку пана Падстоліца з практычнымі рэкамендацыямі па яе рэальным ажыццяўленні. Апазіцыйнасць частак рамана адлюстравана і ў яго поўнай назве – «Пан Падстоліц, альбо Чым мы ёсць і чым быць можам», і, з аднаго боку, мае на ўвазе крытыку недасканалай рэчаіснасці, а з другога – імкненне проціпаставіць ёй ідэальную грамадскую супольнасць, самаарганізаваную праз ідэю ўсеагульнага дабра ў пэўнай сацыяльнай арыентацыі. Такім чынам, па сваёй ідэйна-тэматычнай адметнасці раман Э. Т. Масальскага займае ў беларускай літаратуры выключнае месца і ўтрымлівае шэраг тыпалагічных рыс, уласцівых жанру літаратурнай утопіі.

Літаратурная ўтопія – агульнаеўрапейская мастацкая з'ява, вытокі якой хаваюцца ў самой прыродзе чалавечай псіхікі. Як гнуткае і рухомае жанравае ўтварэнне, утопія падлягала ўплыву гістарычных, культурна-ідэалагічных фактараў і за сваю літаратурную гісторыю назапасіла вялікую колькасць жанравых мадыфікацый. Пэўныя праблемы ў вызначэнні і вывучэнні ўтапічных твораў абумоўлены сінтэтычнасцю жанру і яго пагранічным становішчам у літаратурным працэсе. Літаратурная ўтопія спалучае ў сабе розныя тыпы свядомасці – навукова-аналітычны і мастацка-вобразны.

Вынікам з'яўляюцца шматлікія жанравыя злучэнні ўтопіі з сацыяльна-палітычным, прыгодніцка-аванцюрным раманам, з філасофскімі дыялогамі, публіцыстыкай ці навуковымі выкладамі. Беларускі філосаф Ч. С. Кірвель характарызуе ўтопію як з'яву, якая знаходзіцца «на стыку побытавай і тэарэтычнай свядомасці, вобразнага і канцэптуальнага ўспрыняцця рэчаіснасці, псіхалогіі і ідэалогіі, рэлігіі і навукі» [1, с. 11].

У рамане «Пан Падстоліц» Э. Т. Масальскі выступае галоўным чынам у постаці прагрэсіўнага эканаміста-рэфарматара, зарыентаванага на найноўшыя дасягненні ў гэтай галіне, а каб захапіць сваімі ідэямі як мага большую чытацкую аўдыторыю, выкарыстоўвае жанр рамана з нескладаным любоўным сюжэтам: *Жадаючы зрабіць сваю кнігу даступнаю для ўсіх чытачоў, якім яна прызначана, аўтар вырашыў падаць яе не ў паважным навуковым выглядзе, а ў форме рамана, каб наблізіць яе і да не вельмі адукаваных, і да тых нават, якім хапае часу чытаць толькі дзеля забавы* [4, с. 6]. Раман, спалучаючы жанры дыдактычнага рамана нораваў і літаратурнай утопіі, з'яўляецца сінтэзам навуковага і мастацкага, дзе навуковае вызначае форму ўвасаблення ідэйна-тэматычнага зместу. Дарэчы будзе адзначыць, што сам талент Масальскага мае сінтэтычную прыроду і вылучаецца разнапланавасцю праяў. Ён – выпускнік Віленскага ўніверсітэта, былы філарэт, магістр права і філасофіі, аўтар шэрагу артыкулаў па эканоміцы сельскай гаспадаркі. Разам з тым, ён – аўтар вышэй названага рамана, змястоўных мемуараў, рэдактар сатырычнага часопіса «Баламут». Навукова-практычная скіраванасць паяднана ў яго постаці з творчым патэнцыялам пісьменніка. Польскія навукоўцы звяртаюць увагу на тое, што раман Э. Т. Масальскага, які выявіў рэалістычныя тэндэнцыі ў літаратуры, пісаўся прыблізна ў той жа час, што і трэцяя частка Міцкевічавых «Дзядоў». Абодва творы сведчаць, якімі рознымі шляхамі ішлі далей філамацка-філарэцкія творчыя пошукі.

У апісанні абуральных бакоў рэчаіснасці ўтопія, як правіла, актыўна задзейнічала сатыру. Прычым крытыцы падлягалі не прыватныя ці адзінкавыя з'явы: маральна дэфармаванай, алагічнай і абсурднай паказвалася ўся сучасная рэчаіснасць, таксама трапна і дарэчы выкарыстоўваліся сатырычныя сродкі. На крытычным пафасе адмаўлення рэчаіснасці сцвярджаліся ўтопіі Т. Мора, Дж. Свіфта, Вальтэра, Ж.-Ж. Русо, Л.-С. Мерсье, І. Красіцкага ды іншых аўтараў. Першыя тры часткі рамана Э. Т. Масальскага «Селянін», «Шляхціц» і «Горад» вытрыманы ў стылі сатырычнага рамана нораваў, бо перш чым захапіць чытача ідэямі пераўтварэння рэчаіснасці па разумных і справядлівых правілах, трэба паказаць крызісны стан наяўнай сітуацыі. Па чарзе паўстаюць у рамане вобразы гаротных сялян і дэградаванай шляхты, беспрынцыповых мясцовых урадоўцаў і чыноўнікаў, купцоў, рамеснікаў, мяшчан. Такім чынам аўтар імкнецца панарамна паказаць праблемны стан усіх слаёў грамадства, смела і рашуча выпяціўшы на першы план самыя брыдкія і адмоўныя бакі.

Кампазіцыйна першыя часткі рамана складаюцца з шэрагу таленавіта напісаных мікрасюжэтаў, у якіх у сатырычным плане падаюцца ілюстрацыі заняпаду маральнасці і эканамічнай бязглуздзіцы. Яны нанізаны на постаці двух галоўных герояў – каментатара пана Падстоліца і яго слухача Уладзіслава. Дарэчы, пісьменнік так і не называе ўласнага імя Падстоліца. Абодва героі выступаюць не як індывідуалізаваныя персанажы, а хутчэй як функцыі: пан Падстоліц з'яўляецца прамым выказнікам аўтарскай крытычнай думкі, Уладзіслаў патрэбны ў такой сітуацыі як слухач, які разпораз задае Падстоліцу пытанні і інспірыруе таго на разгорнутыя тэарэтычна-дыдактычныя выказванні.

Звяртае на сябе ўвагу грамадзянская смеласць і мужнасць аўтара, які на прыкладзе сям'і бедака Тадэвуша праўдзіва апісаў стан сялянства, самадурства і бесчалавечнасць прыгоннікаў. Калі маленькі сын Тадэвуша сустракаецца з нечаканай дабрынёй Падстоліца, то ў хлопчыка адбываецца разрыў шаблону:

– *Тата, а ці гэта пан?*

– *Пан, сынку, – адказаў Тадэвуш.*

– *А чаму ён добры, тата?*

– *А тата казаў, што няма добрых паноў, што ўсе яны нашу кроў п'юць,* – працягвае далей малы [4, с. 28].

Каб абвострана паказаць нялюдскасць прыгонніцтва, пісьменнік уводзіць асобны раздзел «Гісторыя Маланкі», устаўную меладраматычную гісторыю, у якой апавядаецца пра трагічны лёс старэйшай дачкі Тадэвуша і яе каханага Амальяна. Іх гаспадары, сямейства пана Харунжага, дбаюць толькі пра грошы на модныя рэчы, тым часам як уласная гаспадарка знаходзіцца ў поўным заняпадзе. Дачуўшыся, што за чалавечыя валасы даюць някепскія грошы, яны, як здзекліва паказвае аўтар, гатовы да прамой рэалізацыі метафары «стрыгчы сялян як баранаў». З іроніяй і абурэннем аўтар піша пра фальшывую «Ласку Божую», так па-фарысейску называюць клопат паноў пра сваіх падданых. Пісьменнік параўноўвае забітага беларускага селяніна з *мурынам, які канае ад здзекаў крывавага наглядчыка ў капальнях Новага свету. Гэтакая шляхецкая «Ласка»* [4, с. 46].

У постацях шляхты, гасцей пана Харунжага, назіраецца тыпізацыя заган гэтага саслоўя. Харунжы – увасабленне жорсткасці і сквапнасці, беспрынцыповасці і цемрашальства. Ён шчыра ўпэўнены, што *навука – гэта людская выдумка... і што без усялякае навукі можна быць урадоўцам, гаспадаром, архітэктарам і ўсім, чым толькі чалавек быць можа* [4, с. 63]. Маршалак поўны амбітных планаў і фанабэрыі, Капітан – узор спешчанасці і марнатраўца. Няма сімпатыі і да паніча Астольфа, які можа і правучыўся некалькі курсаў ва ўніверсітэце, але застаўся пустазвонам і бавіць час на паляванні. Іх мова персаналізавана, насычана словамі-маркерамі і харак-

тэрнымі выразамі, дыялогі надзвычай ілюстратыўныя і малююць норавы дэградаванай шляхты. Некаторыя мікрасюжэты набываюць фарсавы характар, напрыклад, купля-латэрэя капялюшыка, калі пад маскай дабрачыннасці хаваецца рабунак і вымагальніцтва. *Абыякавасць да лёсу краю, гультайства, марнатраўства, бязладдзе і тытуламанія – гэта спадчына амаль кожнае сям'і*, – канстатуе хранічныя хваробы шляхты Падстоліц [4, с. 140]. Э. Т. Масальскі паказвае пагарду як шляхты, так і мяшчанства да асветы і адукацыі, грамадзянскую пасіўнасць, адсутнасць асабістай зацікаўленасці ў рэформах. На прапановы Падстоліца наконт спосабаў ажыўлення гаспадарчага жыцця той самы Маршалак абураецца: *Васпан дабрадзей жадаў бы, каб высакародны шляхціц, нашчадак тых, хто быў уганараваны правам на трон, выкінуўшы сёння з лона памяці веліч сваіх прывілеяў, папсаваў бы генеалагічнае дрэва, прычапіўшы на ягоныя галіны шыльду рамесніка ці гандляра?* [4, с. 93].

У рамане няма замілаванасці старой шляхецкай вольнасцю і старасвецкім традыцыяналізмам, якую мы знойдзем у многіх пісьменнікаў-сучаснікаў Э. Т. Масальскага. Аўтар не сімпатызуе сарматызму, ён цалкам еўрапейскі і сваім крытычным пафасам нацэлены ў будучыню, да радыкальных перамен, якія здатны разварушыць сацыяльна-эканамічнае жыццё краю і надаць новы імпульс яго развіццю. Сярод гасцей паноў Харунжых нейкую сімпатыю выклікае адзіны пан Каморнік, небагаты патрыярхальны шляхціц, якога Падстоліц далучыў да *няшкодных абывацеляў*. Але ж і карысці ад яго ніякай. Гэта тып кансерватыўнай патрыярхальнай шляхты, пазбаўленай энергіі, крэатыўнасці, вітальнай сілы, якая забяспечвае рух наперад. Пісьменнік паказвае, што старасвецкая шляхта выраджаецца, яна не прыдатна жыць у новых варунках, якія дыктуе час. У якасці ўзору грамадскай і эканамічнай актыўнасці, імклівага развіцця прамысловасці аўтар некалькі разоў прыводзіць ЗША: *Прыклад шмат якіх амерыканскіх правінцый даводзіць, як хутка і шчасліва можа змяніцца край, калі ўвесь народ прыкладзе дзеля гэтага намаганні* [4, с. 195]. А ў каментарах пазначае: *З 1809 г. пачалася тая цудоўная эпоха. Паўсюль у Паўночнай Амерыцы ствараліся мануфактуры і адкрываліся багатыя крыніцы заможнасці… Агая 20 гадоў таму была пустыняю, заселенаю дзікімі плямёнамі, у 1810 г. праз некалькі гадоў пасля таго, як з'явіліся тут першыя перасяленцы, ужо выпрадукавала 2.000.000 ярдаў суконных, баваўняных і льняных тканінаў; выгнала 1.000.000 галонаў гарэлкі, 13.000.000 фунтаў цукру і г.д.* [4, с. 207–208].

Побач з падобнымі прыкладамі прамысловага прагрэсу камічна глядзіцца таксама досыць сімпатычная, але безнадзейна маральна састарэлая постаць пана Бурмістра, даўняга сябра Падстоліца. Гэты апісаны з мяккай іроніяй *няшкодны абывацель* таксама застаўся ў мінулым, ва ўспамінах далёкай маладосці, а яго мову аўтар удала насычае шматлікімі лацінізмамі

і выказваннямі, узятымі з Альвара. Як паказвае пісьменнік, большая частка шляхты і мяшчан захрасла ў шматлікіх забабонах, і нават *няшкодныя абывацелі* не бачаць сябе ні ў прамысловасці, ні ў гандлі, ніяк не зацікаўлены ні ў навацыях ва ўласнай гаспадарцы, ні ў зменах у прывычным ладзе жыцця.

У падобным сатырычным рэчышчы паказвае Масальскі жыццё заняпалага правінцыйнага горада, які месціцца на беразе Нёмана. Горад у рамане безыменны, але, безумоўна, гэта зборны вобраз літоўска-беларускіх гарадоў і мястэчак. Як адзнака былой славы ў цэнтры рынку стаіць ратуша – *аднапавярховы драўляны будынак, скрыўлены ад старасці. З кожнага яго боку трохкутная фац'ята мела на сваім лоне герб горада і павету* [4, с. 155]. Жыццё ў горадзе замерла, і толькі раз на год у час кірмашу ён становіцца цэнтрам прыцягнення. На рэдуце, дзе сабралася вышэйшае грамадства, аўтар падкрэслівае пышнасць і раскошу дамскіх убранняў, якія не адпавядаюць маёмаснаму становішчу ўладальнікаў фальваркаў. Раздзел насычаны найменнямі шматлікіх ганаровых пасадаў: тут пані Шамбяляніха і пані Чашнічыха, пані Ротмістрава, Суддзіха, Кашталянічыха, Бурмістрава ды іншыя. Тут і асобы ўрадоўцаў, якія надзелены рэальнай уладай і магчымасцямі: паны Гараднічы, Страпчы, Саветнік, Спраўнік. Імёны ў іх адпаведныя расійскай традыцыі – Кірыла Кузьміч, Іван Парфімавіч, Макар Сцяпанавіч. Апрача ўласнай карысці і ўзбагачэння рускіх чыноўнікаў нічога не цікавіць.

Убоства думкі, пагарда да асветы, кансерватызм, фанабэрыя, сляпое следаванне старым традыцыям, якія не адпавядаюць імкліваму бегу гісторыі, робяць нашы гарады аўтсайдарамі еўрапейскай прамысловасці і гандлю. Хаця малюнак гарадскога кірмашу дазваляе Э. Т. Масальскаму зрабіць агляд тых багаццяў, якія маглі б вабіць іншаземных купцоў і патэнцыяльна, пры разумным гаспадаранні і арганізацыі прамысловага жыцця, актывізаваць эканоміку краю. Да гонару Э. Т. Масальскага, ён ці не першым звярнуў увагу на геапалітычнае становішча краіны, гаворачы, што з яго можна атрымаць немалую выгоду ў гандлі: *Наша геаграфічнае становішча робіць нас пасярэднікамі паміж Паўночнай Еўропай і Азіяй; з дапамогай нашых рэк і каналаў, якія ўжо ёсць, а таксама новых, можна мець такія ж выгоды, якія маюць ваколіцы Александрыі, размешчаныя паміж трыма часткамі свету* [4, с. 195].

Мастацкія выяўленчыя сродкі падаюцца пісьменніку замалымі, ён выходзіць за сюжэтныя межы, набывае функцыю публіцыста, навукоўца-практыка, эканаміста, сацыёлага і выкладае патрэбныя дадатковыя звесткі ў «Заўвагах» да кожнай часткі рамана. Яны насычаны статыстычнымі данымі, спасылкамі на пазітыўны вопыт еўрапейскіх краін, навінамі пра навукова-тэхнічныя вынаходніцтвы, напоўнены велізарнай колькасцю прозвішчаў слынных айчынных, заходнееўрапейскіх, амерыканскіх навукоўцаў, філосафаў, грамадскіх дзеячаў, утрымліваюць апеляцыі на іх

працы і досвед. Па ідэйнай скіраванасці, кампазіцыйных асаблівасцях, інфармацыйнай змястоўнасці, сінтэзу мастацкага і навуковага мыслення раман Э. Т. Масальскага стаіць асобна ў літаратуры Беларусі XIX стагоддзя.

Пісьменнік малюе татальны заняпад усіх сфер грамадства і лагічна падводзіць да разумення неабходнасці рашучых перамен. Гэтым ён падрыхтоўвае чытача да ўспрыняцця дзвюх апошніх частак твора, у якіх на прыкладзе ўладанняў пана Падстоліца паказана мадэль ідэальнай прасторы, дзе законы рацыянальнага гаспадарання спалучаны з прынцыпамі гуманізму і сацыяльнага міру. Э. Т. Масальскі прапануе сваё бачанне ідэалу і супрацьпастаўляе яго існуючай рэчаіснасці, таму апошнія дзве часткі твора выглядаюць як выпраўлены люстэркавы адбітак дэфармаванай рэальнасці. Калі першая палова рамана дэманстравала цэлую галерэю адмоўных тыпажоў з розных саслоўяў, а сяляне паўставалі гаротнымі і забітымі, то ва ўтопіі Падстоліца ўсё наадварот. Мы бачым ідэальных паноў, святароў, мяшчан, рамеснікаў, настаўнікаў, дактароў, шчаслівых і поўных самапавагі сялян. На пачатку рамана прыгонныя пана Харунжага жывуць у гнілых хатах, хварэюць, а смяротнасць сярод дзяцей жахлівая. Ва ўладаннях пана Падстоліца наадварот: сяляне жывуць у асобных дамках, пабудаваных у грэцкім, англійскім, швейцарскім, маўрытанскім стылях, часам трымаюць парабкаў, а дзецям пагалоўна робяцца прышчэпкі ад самых розных хвароб. Калі падчас апісанага на пачатку рамана гарадскога балю паненкі зласліва пляткараць, інтрыгуюць, ацэньваюць строі канкурэнтак, то ў доме Падстоліца маладыя шляхцянкі, выпускніцы гаспадарчай школы, за кубачкам гарбаты абмяркоўваюць удасканаленне працэсу вырабу крухмалу, новыя спосабы кліматычнай адаптацыі экзатычных раслін і іншыя вынаходніцтвы. *Аніводная дама нават слова не сказала пра крой каптуркоў, аніводная не іранізавала з вадаў адсутных тут суседак* [4, с. 345]. Невыпадкова гэты падраздзел названы ў творы «Грамадзянкі». Калі знаёмства з сядзібай Харунжага пачыналася з панарамнага агляду яго заняпалых уладанняў і занядбанага сядзібнага дома, то частка чацвёртая «Ідэалы» прапануе дасканалую гаспадарку, утульны і камфортны дом сямейства Падстоліца. Калі для пані Харунжыхі безгустоўны парк і аранжарэя з дарагімі і каштоўнымі дрэвамі існуе выключна для фанабэрыі і ёсць сапраўдным марнатраўствам, то ў садзе і аранжарэі пана Падстоліца ўсё прыгожа, прадумана і рацыянальна. Садоўнік пані Харунжыхі гаворыць: *Ці ж не дастаткова тае карысці, што ў гэтым чароўным кутку знаходзіцца тое, пра што нават не чулі на некалькі міль навокал?* [4, с. 70]. Тым часам у садзе Падстоліца *аніводнага дрэва няма без ужытку*, тут прыгажосць і прыемнасці жыцця спалучаюцца з розумам і практычнасцю.

Ствараючы ў рамане карціны ўтапічнага свету, Э. Т. Масальскі задзейнічае як багаты вопыт заходнееўрапейскай літаратурнай утопіі, так і традыцыі

польскамоўнай літаратуры Асветніцтва з папулярнай канцэпцыяй класавага салідарызму і ідэяй добрага пана. Можна ўзгадаць творы Ф. Багамольца «Пан добры», Ф. Карпінскага «Чынш», М. Радзівіла «Агатку», дзе пан выступаў справядлівым і мудрым уладаром сваёй сядзібы-дзяржавы. Гэтая ж ідэя ляжыць у аснове дыдактычнага рамана І. Красіцкага «Пан Падстоліч», у якім пісьменнік намаляваў ідэальнага пана і яго рацыянальна арганізаваную гаспадарку. Прэзентуючы галоўнага героя на пачатку твора, Э. Т. Масальскі прама ўказвае на генетычную сувязь свайго рамана з названым творам І. Красіцкага. Пан Падстоліч па тэксце з'яўляецца літаратурным «сынам» пана Падстоліча, гэта дазваляе пісьменніку абаперціся на літаратурную традыцыю і развіваць сядзібную ўтопію далей, у адпаведнасці з рэаліямі і патрэбамі новага часу. Пан Падстоліч сапраўды мае шмат агульнага са сваім літаратурным «бацькам», панам Падстолічам, а супастаўляльны аналіз тэкстаў паказвае на блізкасць праблематыкі, супадзенне некаторых сюжэтных схем і кампазіцыйных прыёмаў. Гэта тлумачыцца падабенствам мастацкіх задач і дыдактычнай скіраванасцю абодвух аўтараў, але ідэальная сядзіба-дзяржава ў творы Э. Т. Масальскага выступае ў больш сучаснай, «мадэрнізаванай» версіі, адпаведнай бягучай сацыяльна-эканамічнай сітуацыі. Розніца ў арыенцірах абодвух аўтараў заўважальная: калі герой І. Красіцкага час ад часу спасылаецца на старажытных рымлян, антычны залаты век ці прыгадвае Казіміра Вялікага, то Э. Т. Масальскі апелюе да сучасных сацыёлагаў, эканамістаў і прамыслоўцаў.

Пісьменнік, безумоўна, быў знаёмы з утопіяй вострава Ніпу ў рамане І. Красіцкага «Прыгоды Мікалая Дасвядчынскага», куды пасля шматлікіх прыгод трапляе галоўны герой. Як адзначаюць даследчыкі, «Красіцкі, сінтэзуючы разнародныя літаратурныя ўплывы Свіфта, Лесажа і Вальтэра, стварыў арыгінальны польскі раман, адначасова сатырычны, утапічны і прыгодніцкі. У сваім героі ён паказаў неакласіцысцкую сумесь Гулівера, Жыль Блаза і Кандыда» [2]. Але найперш у творах І. Красіцкага адчуваецца ўплыў русаізму, які праяўляецца ў апісаннях натуральнага ладу жыхароў далёкага вострава, у прынцыпах суладнага жыцця і працы ў сядзібе пана Падстоліча. Такім чынам, Э. Т. Масальскі ўспрымаў вопыт еўрапейскіх утопій як напрамую, так і ў адаптаваным літаратурнымі папярэднікамі выглядзе.

Аналіз рамана «Пан Падстоліц» паказвае, што найперш гэта быў уплыў не рэнесансных, класічных, утопій Т. Мора і Т. Кампанэлы, а вопыт асветніцкіх утопій, у першую чаргу твораў Вальтэра «Кандыд, або Аптымізм» і раманаў Ж.-Ж. Русо «Эміль і Юлія, або Новая Элаіза». У апошнім рамане Русо стварае ўтопію Кларана, маёнтка Юліі дЭтанж і яе мужа, пана Вальмара, дзе найбольш гарманічна праяўляецца чалавечая прырода, пануюць мір, шчасце і ўзаемапаразуменне. Распавядаючы пра лад жыцця насельнікаў Кларана, пісьменнік ілюструе сваю сацыяльную і эканамічную тэорыю,

выказвае погляды на разнастайныя аспекты чалавечага і грамадскага жыцця. Э. Т. Масальскі пераймае ад заходнееўрапейскіх мысляроў ідэю «ўсеагульнага дабра», у аснове якой ляжыць грамадская карысць і дабрачыннасць ва ўсіх яе праявах.

Апрача таго, пісьменнік меў рэальныя прататыпы свайго станоўчага героя, а прапанаваная мадэль сядзібнай утопіі пана Падстоліца абапіралася на прыклады з рэчаіснасці. М. Хаўстовіч, перакладчык рамана «Пан Падстоліц», у прадмове ўказвае на рэальную аснову твора і называе найбольш верагоднага прататыпа галоўнага героя – Д. Манюшку, які ў маёнтку Раткаўшчына на Ігуменшчыне правёў мясцовую аграрную рэформу, заснаваў земляробчую школу і пансіянат для сялянскіх дзяцей, стварыў лабараторыі, батанічны сад, здзейсніў шэраг іншых істотных пераўтварэнняў. Варта адзначыць, што былі і ранейшыя спробы рэфарматарскай дзейнасці – гэта чын А. Тызенгаўза, Я. Храптовіча. Сучаснікам Э. Т. Масальскага быў добра вядомы вопыт Паўлаўскай рэспублікі, створанай П. К. Бжастоўскім у другой палове XVIII ст. у маёнтку Мерач на Віленшчыне. Пад уплывам асветніцкіх ідэй Ж.-Ж. Русо, а таксама сацыялістаў-утапістаў Т. Мора і А. Сен-Сімона ён правёў радыкальныя сацыяльна-эканамічныя рэформы, увёў мясцовае сялянскае самакіраванне. Э. Т. Масальскі піша: *…прыемна аўтару заявіць, што ўсё тое добрае, пра што тэма дазваляе згадаць ці ўкласці ў вусны пану Падстоліцу, узятае з рэчаіснасці, з учынкаў альбо выказванняў руплівых і адукаваных суайчыннікаў.* Ён не называе іхнія прозвішчы, каб не абразіць сціпласць іх носьбітаў [4, с. 7]. Такія прыклады асобных суайчыннікаў-рэфарматараў, бясспрэчна, паслужылі ў якасці правобраза-першаасновы ўтапічнай сядзібы пана Падстоліца, але Э. Т. Масальскі ідзе далей за рэальнасць, ён даводзіць такую рэфармаваную прастору да абсалюту, да ідэалу. Пісьменнік дапаўняе існуючую рэчаіснасць, увасабляючы ва ўтапічным топасе рамана ўвесь вядомы яму перадавы вопыт гаспадарання, паказвае рэалізацыю найноўшых еўрапейскіх навукова-тэхнічных дасягненняў і прагрэсіўных сацыяльна-эканамічных ідэй, прыстасаваўшы іх да айчыннай глебы. Сядзіба Падстоліца – гэта мастацкі вобраз ідэальнага свету, наколькі ён можа быць мастацкім ва ўтопіі, пакліканай не столькі эмацыянальна, колькі інтэлектуальна ўздзейнічаць на чытача.

Сюжэтастваральныя магчымасці ўтопіі вельмі абмежаваныя, бо ва ўтапічнай прасторы няма ўнутраных канфліктаў, якія б забяспечвалі сюжэтнае развіццё і надавалі дынаміку дзеянню. Сядзібная ўтопія ў рамане Э. Т. Масальскага таксама носіць пераважна апісальны характар. Тут знікае сатыра, якой былі насычаны першыя часткі, бо крытыка немагчыма з-за адсутнасці заган. Утопія ніколі не брала пад увагу супярэчлівасць і ірацыянальнасць чалавечай прыроды, і шматлікія персанажы, якімі запоўнена ўтапічная прастора рамана Э. Т. Масальскага, аднамерныя і не

індывідуалізаваныя: яны з'яўляюцца ілюстрацыяй аўтарскіх ідэй і выконваюць чыста прагматычныя функцыі. Такія спецыфічныя рысы характэрны для паэтыкі ўтопіі, як і дыялогавая форма нарацыі. Дыялог выступае адной з яе асноўных жанравых уласцівасцяў і традыцыйна лічыцца найбольш аптымальным спосабам перадачы інфармацыі, абмену думкамі і поглядамі. Постаці пана Падстоліца і Уладзіслава, каментатара-апавядальніка і цікаўнага слухача, і ў гэтых частках рамана застаюцца асноўнымі вобразамі, вакол якіх арганізуецца ўтапічны топас. Асаблівасці паэтыкі жанру вынікаюць з таго, што мастацкі кампанент твора з'яўляецца другасным у адносінах да яго сацыяльна-філасофскага зместу.

Першае знаёмства з уладаннямі пана Падстоліца адбываецца праз уражанні яго госця, Уладзіслава. Малады чалавек цешыцца цудоўнымі краявідамі, якія скіроўвалі *ў свет фантазій пра шчаслівую нявіннасць першабытных жыхароў* [4, с. 212]. Аднак далей аўтар паступова разгортвае апісанні менавіта рукатворнага раю, які ўзнік за дваццаць год руплівай і паслядоўнай працы пана Падстоліца. Калісьці *тут была глухамань, зарослая адным пустазеллем ды хмызняком, і ўражвала душу сваёй мёртвай неабжытасцю* [4, с. 213]. Пан Падстоліц, як і гаспадары маёнтка Кларан, выступае тут як творца, які з хаосу і бязладдзя сфармаваў спарадкаваны свет, *дзе па волі аднаго абывацеля разгортвалася нязнаная дагэтуль краса жыцця, дзе людзі былі з іншымі пачуццямі, адукацыяй, светапоглядам, благаславёныя Небам, захопленыя дабрадзейнасцю, чалавечай годнасцю і міласэрнасцю* [4, с. 247].

Жыццё і працу на зямлі Ж.-Ж. Русо лічыў самымі натуральнымі формамі жыццядзейнасці чалавека. Для Э. Т. Масальскага перавагі землеўласніка таксама відавочныя. Следам за Ж.-Ж. Русо пісьменнік сцвярджае, што ні адзін грамадскі стан не атрымлівае столькі выгод, як вясковы, бо апрача волі і жыцця на ўлонні прыроды мае *большыя, чым у якім-небудзь іншым стане, магчымасці чыніць дабро бліжнім* [4, с. 249]. Аргументацыя Э. Т. Масальскага некалькі адрозніваецца ад русаісцкай канцэпцыі жыцця ўдалечыні ад сапсаванай цывілізацыі. Ва ўмовах прыгонніцтва шляхціц-землеўласнік – абсалютны гаспадар сваіх уладанняў і паднявольнага люду, але пры гэтым ён асабіста надзелены магчымасцямі рэфармаваць і ператвараць рэальнасць, хаця бы ў межах прыватнай сядзібы. *На ўласнай зямлі, што б я не зрабіў, усё навечна застанецца маім, і я магу будавацца паводле ўласнае фантазіі, садзіць сады, паляпшаць глебу, вырошчваць гаі альбо лясы, нарэшце, будаваць мануфактуры*, – разважае адзін са шляхціцаў, аднадумца пана Падстоліца [4, с. 325].

Калі раннія літаратурныя ўтопіі малявалі жыццё асобных дзяржаў на аддаленых экзатычных выспах, то ў літаратуры Асветніцтва магчыма звужэнне ўтапічнага локусу да адлюстравання прыватнага маёнтка. Герой Вальтэра, Кандыд, пасля таго, як пакінуў утапічную краіну Эльдарада і

пераж ыў мноства нягод, суцяшаецца словамі ўсходняга мудраца: *Праца адганяе ад нас тры вялікія бяды: сум, распусту і нэндзу*. У выніку герой прыходзіць да жыццёвай пазіцыі: што б ні здарылася, *трэба вырошчваць наш сад*. У гэтым тэзісе праяўлена дзейсная асветніцкая пазіцыя, якая на месца пасіўнага сузірання і рэфлексій ад недасканаласці свету ставіць асабістую актыўнасць і працу на сваёй ніве і на сваім месцы. Пан Падстоліц заўважае, што чалавек *павінен шукаць шчасця і славу ў тым, каб у родных мясцінах палепшыць і абнавіць жыццё* [4, с. 213]. Падобныя асветніцкія ідэі паляпшэння жыцця вакол сябе, практыцызм і вера ў навуковы прагрэс атрымалі працяг у пазітывізме другой паловы XIX ст. у сцвярджэнні неабходнасці «працы ў асноў».

Калі традыцыйна ўтопіі ўключалі ў сябе матыў падарожжа і прасторавай ізаляванасці, то ўтопія пана Падстоліца існуе тут і цяпер. Яго ўладанні падаюцца Э. Т. Масальскім як міні-краіна з размытымі прасторавымі межамі, куды ўваходзіць не толькі маёнтак Падстоліца, але і сядзібы навакольнай шляхты, якая пераняла яго пераўтварэнні, фермерскія пасяленні сялян і нават горад з даволі вялікай колькасцю мануфактур. Гэта міні-краіна існуе як адно гарманічнае цэлае, часткі якога знаходзяцца ў цеснай узаемасувязі і гаспадарчым узаемадзеянні. Пісьменнік у якасці ўзору прапануе чытачу сапраўдную прамысловую гаспадарку, дзе задзейнічаны найноўшыя метадыкі і тэхналагічныя распрацоўкі. Шматлікія мануфактуры працуюць на мясцовай сыравіне, якая таксама вырошчваецца пры дапамозе інавацыйных спосабаў, тут квітнеюць разнастайныя рамёствы і вядзецца актыўны гандаль, сяляне пад працэнты кладуць грошы ў ашчадны банк і на назапашаныя працэнты купляюць фальваркі і паляпшаюць свой дабрабыт. Тут усё спрыяе развіццю прадпрымальніцкай ініцыятывы.

Як пісьменнік-навуковец, Э. Т. Масальскі робіць выразны ўхіл у бок эканомікі, але не абыходзіць увагай і пытанні сацыяльныя і маральна-этычныя. У яго ідэальным свеце ў адно злучыліся веды, навука і дабрачыннасць. Ён апісвае шчаслівае жыццё мясцовых насельнікаў, якія карыстаюцца бязліччу сацыяльных прэферэнцый. Тут існуе пральня, сталовая, бальніца, бібліятэка, дзіцячыя яслі, сельскагаспадарчыя школы, дзейнічае іпатэка і страхавая каса, ёсць свае судовыя інстытуты, так званыя *палюбоўныя суддзі парафіі*. Жыццё розных саслоўяў напоўнена актыўнай, дзейснай, узаемавыгоднай працай і здаровым прагматызмам. Па сутнасці Масальскі паказаў у сваім рамане асветніцкую буржуазную ўтопію, прыстасаваную да навукова-тэхнічных рэалій XIX ст., сапраўдны буржуазны рай, заснаваны на гуманістычных прынцыпах маральнага раўнапраўя ўсіх членаў супольнасці. Э. Т. Масальскі памкнуўся звязаць тое, што можа шчасліва спалучацца толькі ва ўтопіі: прагматызм, скіраванасць на асабістае ўзбагачэнне і маральна-этычныя каштоўнасці, патрэбы чалавечага духу. Але ва ўтопіі свая логіка

сцвярджэння ідэалу, ды і пісьменнік пераканаы ў іх узаемаабумоўленасці: *Там дабрачыннасць расквітнее, дзе чалавека ўбоства альбо цяжкія абставіны не змушаюць да злачынства, дзе ён упэўнены, што атрымае ўзнагароду за працу, і што ў самой дабрачыннасці – невычарпальная крыніца яго дабрабыту* [4, с. 310].

Пісьменнік рэалізаваў у творы шырокі спектр асветніцкіх сацыяльна-ўтапічных ідэй, блізкіх да русаізму. Варта адзначыць, што русаізм з'яўляецца шматпланавай і шматузроўневай з'явай. Як адзначае Ю. М. Лотман, «структурная ёмістасць, складанасць арганізацыі, з аднаго боку, дазваляла русаізму выступаць на працягу доўгага перыяду еўрапейскай цывілізацыі ў якасці адной з вядучых культурных ідэй, а з другога, – абумовіла тое, што засваенне гэтых ідэй нязменна было пераасэнсаваннем, інтэрпрэтацыяй, перакладам іх на мову іншых ідэалагічных структур» [3, с. 145]. Э. Т. Масальскі пераймае і інтэрпрэтуе ў рэчышчы адметнай айчыннай сітуацыі многія асноватворныя прынцыпы сядзібнай утопіі Кларана. Найбольш актуальнымі для пісьменніка аказаліся дэкларованыя Ж.-Ж. Русо прынцыпы міжчалавечых стасункаў у сям'і, паміж бацькамі і дзецьмі, гаспадарамі і слугамі, адносін чалавека і прыроды, пытанні асветы і адукацыі, правілы рацыянальнага гаспадарання.

Уладары маёнтка Кларан *болей стараюцца палепшыць сваю гаспадарку, чым пашырыць свае ўладанні* [5, с. 309]. Насельнікі ўтопіі Э. Т. Масальскага тонка адчуваюць прыгажосць прыроды, але не проста карыстаюцца яе дабротамі, а перастварaюць, узбагачаюць за кошт паляпшэння глебы, адаптацыі паўднёвых экзатычных раслін, засваення новых сельскагаспадарчых культур. *Цяжка вызначыць межы прыроды і чалавечых намаганняў. Ласка Божая дала людзям панаванне над зямлёю*, – кажа пані Падстолічыха [4, с. 345]. Тым не менш, як паказвае аўтар, гэта не спажывецкае стаўленне да прыроды, а гарманічнае і плённае з ёй узаемадзеянне. *Толькі парадак, толькі ўменне памножыць і ўмацаваць карыстанне дабротамі могуць пераўтварыць прыемнасць у шчасце*, – сцвярджае пан Вальмар у рамане Ж.-Ж Русо [5, с. 321]. Камфорт і прыемнасць без раскошы і пыхі, здольнасць абмяжоўваць жаданні мэтазгоднасцю вылучаюць і жыццё дома Падстоліца.

Пры ўсёй крытыцы цывілізацыі Ж.-Ж. Русо не заклікаў да яе разбурэння і вяртання да першабытнага «натуральнага стану». Ён меў на ўвазе найперш адраджэнне чалавечай прыроды, яе вяртанне да «натуральнай дабрачыннасці» праз правільнае выхаванне і выпраўленне хібаў грамадства. Увасабленнем гэтага і служыў узорны маёнтак пана Вальмара і Юліі дЭтанж, дзе адносіны паміж людзьмі прасякнуты такой «натуральнай дабрачыннасцю», сардэчнымі пачуццямі і рэгулююцца найперш правіламі маральнасці. Па падобных прынцыпах будуецца ўтопія чалавечых і міжсаслоўных стасункаў у рамане Э. Т. Масальскага: *Мы з маленства ўнушаем дзецям, што любоў*

да бліжняга, альбо грамадскае дабро, павінна быць матывацыяй усіх учынкаў чалавека, які жыве ў грамадстве [4, с. 262]. Асноўным маральным крытэрыем чалавечых учынкаў для абодвух пісьменнікаў з'яўляецца сумленне ў яго хрысціянскай трактоўцы як духоўнага інстынкту, які больш чуйны за розум у адрозненні дабра ад зла. Савойскі вікарый у рамане Ж.-Ж. Русо «Эміль, або Аб выхаванні», які пастуліруе асновы натуральнай веры, гаворыць, што ў глыбіні душы кожнага чалавека жыве прыроджаны прынцып справядлівасці і дабрачыннасці: *Сумленне, сумленне! Божы інстынкт, бессмяротны і нябесны голас, непадкупны суддзя дабра і зла, які робіць чалавека падобным Богу* [6]. Э. Т. Масальскі вельмі блізка паўтарае ў рамане гэты духоўны прынцып: *Воля Божая аб'яўляецца чалавеку праз ягонае сумленне... У сумлення ёсць голас, незалежны ад нас, бо ён паходзіць ад Бога, які нам кажа, што кепска, што добра* [4, с. 255].

Ні Русо, ні Масальскі не адмаўляюць сацыяльнай дыферэнцыяцыі. *Розніца станаў у грамадстве не прыніжае аднаго чалавека перад другім, а з'яўляецца толькі ўстаноўленаю формай парадку*, – сцвярджае пан Падстоліц [4, с. 265]. Э. Т. Масальскі заклікае да абнаўлення сацыяльных адносін і імкнецца паказаць у рамане розныя пласты грамадства – землеўласнікаў, сялянства, рамесніцтва, купецтва – як аднолькава значныя і паважаныя сацыяльныя групы. Адно з дыдактычных павучанняў Падстоліца гучыць наступным чынам: *Шчаслівым робіць чалавека стараннае выкананне абавязкаў, а ўзвышае над іншымі больш высокая ступень тае карысці, якую ён прыносіць* [4, с. 355].

У ідэальным маёнтку свайго героя Э. Т. Масальскі яднае праявы розных эпох: калі гаспадарча-эканамічная дзейнасць мае капіталістычны характар, то ў адносінах паноў да сялян твор нагадвае архаічную патэрналісцкую ўтопію. Адна з сялянак невыпадкова назвала пана Падстоліца за яго дабрачыннасць – «намеснік Бога на зямлі». Мудрае бацькоўскае панаванне над прыгоннымі, якое пісьменнік паказаў у сядзібе Падстоліца, – гэта прыклад таго, з чаго павінна пачаць шляхта. На першапачатковай стадыі рэформ пісьменнік не адмаўляе прыгону, маючы на ўвазе высокі грамадзянскі абавязак і велізарныя магчымасці шляхты ва ўласных уладаннях. *Перш-наперш павінны мы зрабіць іх людзьмі, а потым вольнымі*, – сцвярджае герой рамана [4, с. 49]. Асноўнымі рэгулятарамі ў сядзібным супольніцтве з'яўляюцца прынцыпы сямейных стасункаў, заснаваныя на ўзаемапавазе і любові. У рамане Э. Т. Масальскага сяляне свой зварот да грамады, складзенай са шляхты, прыгонных і слуг, пачынаюць з традыцыйнай фразы: *Бацькі і браты*! Такі стан рэчаў падаецца аўтару ўзорным, але дасягальным толькі ў такім ідэальным свеце, якім ёсць сядзібная прастора пана Падстоліца і яго аднадумцаў-суседзяў. Толькі тут мажліва тая неверагодная сітуацыя, калі падчас агульнай узрушанасці святкавання Дажынак *дзеці рынуліся ў абдымкі сваіх бацькоў, слугі* –

у абдымкі паноў, і першы, можа, раз на зямлі сяляне шчыра абдымаліся са сваімі панамі [4, с. 333]. Пры гэтым сам Э. Т. Масальскі адчувае ілюзорнасць і нетрываласць такіх ідылічных, «сямейных» узаемаадносін паноў і падданых у тагачасным сацыяльна-палітычным кантэксце. Як са скрухай адзначае Падстоліц, *хто ж можа гарантаваць, што сярод наступнікаў маіх не з'явіцца які-небудзь Харунжы, што зноў ператворыць іх у быдла альбо прадасць у рэкруты* [4, с. 283]. Калі пісьменнік апісваў гаспадарча-эканамічныя дасягненні пана Падстоліца, ён выглядаў куды больш упэўненым і аптымістычным, чым пры мадэляванні гарманічных міжчалавечых стасункаў.

Твору Э. Т. Масальскага ўласціва яшчэ адна вельмі істотная рыса ўтопіі: створаная пісьменнікам складаная, шматузроўневая ідэальная мадэль не магчыма ва ўсёй сваёй паўнаце і цэласнасці ў тых грамадска-палітычных і сацыяльна-эканамічных умовах, пры якіх пісаўся твор. Гэта гіпатэтычная канструкцыя, не рэальная да ўвасаблення ў сапраўдным свеце ў той шматкампанентнай і гарманічнай форме, у якой яна паказана ў свеце мастацкім. Але менавіта сама недасканалая рэчаіснасць з усім комплексам нявырашаных праблем дае стымул для стварэння ўтопій.

Э. Т. Масальскі, натхнёны рэфарматарскім вопытам асобных адукаваных сучаснікаў, стварае вобраз ідэальнай сядзібнай мадэлі пана Падстоліца, у якой спалучае тыпалагічныя рысы асветніцкай утопіі з айчыннымі рэаліямі і патрэбамі новага стагоддзя. Пісьменнік усведамляў істотнае адставанне Літвы-Беларусі ў параўнанні з еўрапейскім сацыяльна-эканамічным і прамысловым вопытам, таму яго ўтапічны праект мае выразны «тэхнічны» і гаспадарчы ўхіл. Стварэнне ўтапічнай сядзібы пана Падстоліца прадыктавана імкненнем аўтара супрацьпаставіць кансерватыўнасці і інертнасці гаспадарчага жыцця, сацыяльным шаблонам прамінулых гадоў мадэль ідэальнага свету, якая дала б чалавеку і грамадству стымул для самаразвіцця, паказала магчымыя спосабы выхаду з эканамічнага тупіка і мадэрнізацыі архаічных сацыяльных адносін.

ЛІТАРАТУРА

1. *Кирвель, Ч.* Утопическое сознание : сущность, социально-политические функции / Ч. Кирвель. – Минск : Университетское, 1989, – 192 с.
2. *Лебланк, Р.* «Русский Жилблаз» Фаддея Булгарина [Электронный ресурс] / Р. Лебланк ; пер. с англ. Е. Островской и А. Плисецкой. – Режим доступа: magazines.russ.ru/nlo/1999/40/leblank-pr.html. – Дата доступа: 04.03.2018.
3. *Лотман, Ю.* Руссо и русская культура XVIII – начала XIX века / Ю. Лотман // Собр. соч. – М. : ОГИ, 2000. – Т. 1: Русская литература и культура Просвещения. – 520 с.

4. *Масальскі, Э. Т.* Пан Падстоліц, альбо Чым мы ёсць і чым быць можам / Э. Т. Масальскі ; прадм., пер. з пол. мовы і камент. М. Хаўстовіча. – Warszawa, 2015. – 384 с.
5. *Руссо, Ж.-Ж.* Юлия, или Новая Элоиза / Ж.-Ж. Руссо. – М. : Худож. лит., 1968. – 773 с.
6. *Руссо, Ж.-Ж.* Эмиль, или О воспитании [Электронный ресурс] / Ж.-Ж. Руссо . – Режим доступа: www.klex.ru/bob. – Дата доступа: 14.04.2018.

Матэрыялы артыкула друкаваліся [у] : Бурдзялёва, І. А. Раман Э. Т. Масальскага «Пан Падстоліц» сярод еўрапейскіх літаратурных утопій / І. А. Бурдзялёва // Acta Albaruthenika – Warszawa, 2018. – № 18. – S. 87–101; Бурдзялёва, І. А. Жанравы сінкрэтызм у рамане Э. Т. Масальскага «Пан Падстоліц» / І. А. Бурдзялёва // Беларуска-польскія моўныя, літаратурныя, гістарычныя і культурныя сувязі. Да 220-годдзя з дня нараджэння Адама Міцкевіча : зб. арт. па матэрыялах міжнар. навук. канф. – Мінск : БДУ, 2018 – С. 320–329.

БІДЭРМАЙЕРЫЗМ У ТВОРЧАСЦІ ЕВЫ ФЯЛІНСКАЙ

Адной са спецыфічных праяў літаратурнага развіцця Беларусі XIX стагоддзя з'яўляецца ідэйна-мастацкі поліфанізм і шматстылёвасць. Калі на пачатку стагоддзя стылёвую адметнасць беларускай літаратуры складала перапляценне рамантызму з мастацкімі стылямі Асветніцтва, то пачынаючы з 40-х гадоў у творчасці пісьменнікаў-празаікаў усё больш выразна праяўляюцца рэалістычныя тэндэнцыі. Іх няўхільны рост быў выкліканы якаснымі зменамі ў грамадска-палітычнай свядомасці грамадства, новымі ідэйнымі і эстэтычнымі запатрабаваннямі, а таксама істотным уплывам агульнаеўрапейскай літаратуры, у якой рэалізм заняў дамінуючую пазіцыю. Пазначаючы з'яўленне новых эстэтычных арыенціраў, Ю. І. Крашэўскі ў 1852 годзе пісаў: «Дыкенс у Англіі, Бальзак у Францыі, Гогаль у Расіі – адкрылі новую эпоху, новы тып рамана, заснаванага на аднаўленні рэчаіснасці. Пад іх пяром раман стаў адлюстраваннем маральнага стану эпохі, дакладным узнаўленнем (наколькі можа і павінна быць верным мастацтва) чалавечага жыцця, у пэўнай ступені гісторыяй сучаснага грамадства» (цыт па [1, s. 174]).

Пераходная стылёвая сітуацыя ў развіцці мастацкай прозы, якая азначалася адыходам ад рамантызму і адначасова ўзмацненнем рэалістычных тэндэнцый, сучаснымі нямецкімі і польскімі даследчыкамі была

асацыіравана з феноменам бідэрмайерызму. Тэрмін *бідэрмайерызм* паходзіць ад літаратурнага псеўданіма «Готліб Бідэрмайер», пад якім нямецкі паэт Людвіг Эйхродт друкаваў свае эпіграмы. У Германіі ён першапачаткова ўжываўся для абазначэння мяшчанскага стылю ў матэрыяльнай культуры першай паловы XIX стагоддзя. Тым не менш, наяўнасць устойлівых ідэйна-эстэтычных пазіцый у літаратурным жыцці таго часу дазволіла даследчыкам перанесці гэты тэрмін і на з'явы літаратуры і абазначыць ім пераходны мастацкі стыль паміж рамантызмам і рэалізмам.

У польскамоўнай літаратуры бідэрмайерызм пачынае праяўляцца ў перыяд паміж паўстаннямі 1830–1863 гадоў, а асабліва інтэнсіўнае яго развіццё назіраецца пасля падзей 1848 года. Гэта звязана з некаторым расчараваннем у нацыянальна-вызваленчых ідэалах у іх найбольш радыкальнай форме, але пры гэтым і непрыняццем крайняга кансерватызму. Ідэйна-эстэтычныя межы бідэрмайерызму дастаткова рухомыя і размытыя з-за яго пераходнага характару. Ён мае рысы як агульныя, так і адрозныя ад рамантызму і рэалізму. Яго эклектызм узмацняецца частым зваротам да творчага досведу перадрамантызму, у прыватнасці да сентыменталізму. Мастацкае светаадчуванне бідэрмайерызму характарызуецца кампраміснасцю, імкненнем паяднаць рацыянальнае і эмацыянальнае, індывідуальна-суб'ектыўнае з аб'ектыўнай рэальнасцю, прымірыць крайнасці рамантызму і рэалізму па прынцыпе залатой сярэдзіны.

Асаблівасці мастацкага светабачання бідэрмайерызму, яго праявы ў творчасці шэрагу пісьменнікаў былі разгледжаны М. Яніон, М. Жмігродскай і іншымі польскімі навукоўцамі. У беларускім літаратуразнаўстве гэты тэрмін не папулярны, хаця тыпалагічна падобныя мастацкія з'явы, бясспрэчна, існуюць. М. Жмігродская бачыць праявы бідэрмайерызму ў творчасці І. Ходзькі, П. Янкоўскага, Л. Штырмера, І. Крашэўскага, А. Плуга. Варта дадаць, што да бідэрмайерызму блізкая і творчасць Евы Фялінскай (1793–1859), якая ў сярэдзіне XIX стагоддзя прымала актыўны ўдзел у літаратурным жыцці краю, была неардынарнай асобай з вельмі нетыповым жаночым лёсам.

Ева Фялінская з Вяндорфаў нарадзілася 26 снежня 1793 года. Бацька яе меў адвакацкую практыку ў Навагрудку, але драматычныя падзеі, звязаныя з другім падзелам Рэчы Паспалітай, вымусілі маладую сям'ю пакінуць дом і шукаць прытулку ў сваякоў, у маёнтку Узногі. Менавіта там і нарадзілася будучая пісьменніца. Ва ўспамінах яна пазначае, што яе дзявочае прозвішча не нямецкае, як можа падацца, а паходзіць ад слова *wierzba*. Па сямейным паданні, калісьці пратапласта роду праявіў сябе ў бітве, якая адбывалася на Вербную нядзелю. Фялінская піша, што ўспамінаючы традыцыю, *якая і дагэтуль захавалася сярод народных нізоў, за кожным ударам палаша ён паўтараў: Не я б'ю, вярба б'е* [4, s. 13] (Тут і далей пераклад наш. – *І. Б.*).

Фялінскай давялося зведаць ранняе сіроцтва: калі ёй было чатыры гады, памірае бацька, пакінуўшы сям'ю без сродкаў да існавання. Таму яе дзяцінства і юнацтва прайшлі ў доме багатага дзядзькі на Случчыне. Да 11 год дзяўчынку навучалі музыцы і французскай мове, а потым яна самастойна набывала веды праз кнігі. Васемнаццацігадовая Ева выйшла замуж за Герарда Фялінскага і з'ехала ў яго маёнтак Ваютын у Луцкім павеце на Валыні. У 1833 годзе яна аўдавела, і ўвесь клопат пра шасцярых дзяцей (старэйшай дачцэ было толькі 12 год) і спаралізаваную старэнькую маці лёг на яе плечы. Патрэбы выхавання дзяцей прымусілі Фялінскую здаць у арэнду маёнтак мужа і перабрацца ў Крэменец. Нягледзячы на шматлікія клопаты побытавага жыцця, яна завязала цесныя стасункі з патрыятычнымі коламі. Як сведчаць крыніцы, Фялінская далучылася да арганізацыі Шымана Канарскага «Садружнасць польскага народа» і стварыла яе філіял «Жаночае таварыства» [5, s. 407]. У выніку будучая пісьменніца была арыштавана і паўтарыла лёс многіх «пакутнікаў за Радзіму»: з 1839 па 1841 год яна знаходзілася ў высылцы ў невялікім горадзе Бярозаве пад Цюменню, а потым былі яшчэ тры гады ссыльнага жыцця ў Сарататве. Толькі ў 1844 годзе Е. Фялінскай дазволілі вярнуцца на радзіму. Яна асела на Валыні, у мужавым маёнтку Ваютын. Вяла ўзорную гаспадарку, вырашала сямейныя справы і сур'ёзна занялася літаратурнай творчасцю.

Постаць Евы Фялінскай выклікала ў сучаснікаў нязменную павагу сілай духу, жыццёвай трываласцю, загартаваным характарам і высокай грамадзянскай свядомасцю. «Энцыклапедычны слоўнік» Бракгаўза і Эфрона назваў яе «адной з выбітных жанчын Расіі XIX стагоддзя». Яна мела выключную назіральнасць, аналітычнае мысленне і здольнасць да абагульненняў, а творчыя задаткі вымагалі мастацкага асэнсавання і адлюстравання пабачанага і перажытага. Яна пачынае свой шлях у літаратуры дастаткова позна, маючы за плячыма амаль 50 год і прайшоўшы праз мноства выпрабаванняў.

Па ўласных словах Фялінскай, яе першыя раманы былі напісаны ў 1842 годзе ў Сарататве – гэта былі «Пан дэпутат» і «Пляменніца і цётка». «Польскі слоўнік біяграфічны» сцвярджае, што менавіта ў гэты ж час быў напісаны і раман «Герсылія» [5, с. 408]. Па вяртанні з высылкі пісьменніца перагледзела і істотна перарабіла рукапісы, значна пашырыўшы іх аб'ём. Так, напрыклад, раман «Пан дэпутат», які першапачаткова месціўся ў адным томе, вырас да двух тамоў. Раманы ў новай версіі з пратэкцыі Ю. І. Крашэўскага, які ў лістах да А. Завадскага называе Е. Фялінскую сваёй суседкай, друкуюцца ў Вільні ў наступнай паслядоўнасці: «Герсылія» (1849), «Пан дэпутат» (1852), «Пляменніца і цётка» (1853). Свае багатыя назіранні падчас падарожжа і побыту ў Сібіры яна пераказала ў мемуарах «Успаміны з падарожжа па Сібіры і побыту ў Бярозаве і ў Сарататве» (1853), потым перакла-

дзеных на англійскую, французскую і дацкую мовы. Урыўкі з іх друкаваліся спачатку ў часопісе «Athenaeum» і былі ацэнены крытыкай як яго «найлепшая аздоба», а потым выйшлі асобным выданнем. Заахвочаная высокай ацэнкай, Фялінская распачала падрабязныя ўспаміны з свайго жыцця – «Успаміны з жыцця», якія ўвабралі ўражанні ад ранняга дзяцінства пісьменніцы да 1821 года. Працу над гэтым шматтомным выданнем перарвала смерць аўтаркі 20 снежня 1859 года.

Нягледзячы на характэрны бідэрмайерызму канфармізм, ён закрануў творчасць аўтараў з выразнымі дэмакратычнымі і патрыятычнымі настроямі, да якіх належала і Е. Фялінская. Бідэйрмайерызм узнік як рэакцыя на рамантычнае непрыняцце свету і канцэпцыю гераічнай асобы, прадэманстраваўшы ўсё большую зацікаўленасць пісьменнікаў рэальнымі праблемамі і жыццём звычайнага чалавека. Паказальна, што Фялінская вызначыла свае мастацкія творы як бытавыя раманы, а сваю мастацкую задачу бачыла ў тым, каб даць *праўдзівы вобраз жыцця* беларускага грамадства на пачатку стагоддзя. Хаця ў прозе бідэрмайерызму дамінуе сучасная праблематыка, Е. Фялінская звяртаецца да рэтраспектыўнага паказу жыцця беларускай правінцыі ў часы сваёй маладосці. Але гэта рэтраспекцыя мінулага з праекцыяй на сённяшні дзень, бо з пазіцый свайго часу пісьменніца хоча адшукаць пачаткі многіх актуальных грамадскіх праблем, вытокі якіх прасочваюцца ў пераломнай эпосе XVIII – пачатку XIX ст. Гэта сапраўды быў час глыбокіх перамен ва ўсіх сферах жыцця Беларусі-Літвы, калі сутыкнуліся дзве цывілізацыі, два адрозныя светы: патрыярхальны, «старапольскі» і новы, «еўрапейскі».

У раманах Е. Фялінскай перад чытачамі паўстаюць каларытныя абразкі штодзённага жыцця і клопатаў шляхецкіх сем'яў неўзабаве пасля канчатковай страты дзяржаўнасці, калі на вачах аўтаркі адбываўся *разлад стасункаў сямейных і грамадскіх*, адноўленых пісьменніцай праўдзіва і дакладна. Падзеі твораў разгортваюцца ў розных кутках Беларусі-Літвы, у мясцінах, ей добра вядомых. У пачатку рамана «Пляменніца і цётка» яна пазначае, што гісторыя мела месца ў адной ваколіцы Літвы, якая раскінулася па-над берагамі Шчары, а ў наступнай сцэне папярэдзіла, што героі сустракаюцца напрыканцы першага дзсяцігоддзя дзевятнаццатага стагоддзя… у Мінску… на Францішканскай вуліцы ў мураваным доме. Варта адзначыць, што згодна з яе мемуарамі, Е. Фялінская неаднаразова бывала ў Мінску і спынялася ў доме свайго сваяка, які жыў на прыгаданай вуліцы і валодаў такой камяніцай. Фялінская імкнецца аднавіць побытавы каларыт эпохі, перадаць візуальны бок жыцця сваіх герояў. У экспазіцыі раманаў яна не проста канкрэтызуе тапаграфію мясцовасці, яе прыродна-ладшафтныя асаблівасці і выгляд маёнтка, але і дае чытачу магчымасць прайсціся па пакоях дома, разгледзіць мэблю, фіранкі, іншыя аздобы.

Творы Е. Фялінскай густа населеныя. Пераезд герояў з павету у павет, з фальварка да фальварка цягне за сабой шэраг новых шляхецкіх тыпаў. Пры гэтым пісьменніца паказвае таварыскія забавы, імяніны, балі, намагаецца стварыць як мага шырэйшы зрэз правінцыйнага грамадства і паказаць разнастайныя чалавечыя характары. Маючы на ўвазе адметную ўчэпістую памяць Фялінскай-мемуарысткі, можна не сумнявацца, што многія каларытныя вобразы шматлікіх гаспадароў шляхецкіх маёнткаў пісьменніца брала з жыцця, звяртаючыся да свайго індывідуальнага вопыту.

Раманы Е. Фялінскай адметныя не толькі бытаапісальніцтвам і ўвагай да бытавой сферы, у іх прысутнічае жаданне пісьменніцы разабрацца ў сітуацыі, прааналізаваць і вылучыць найбольш тыповае і сімптаматычнае. Аналітычнае аднаўленне тагачаснай рэчаіснасці суседнічае ў творах Е. Фялінскай з маралізатарствам і павучальнасцю. Так, у рамане «Пляменніца і цётка» яна імкнецца адлюстраваць найбольш распаўсюджаныя сацыяльна-эканамічныя працэсы, маральна-этычныя і бытавыя канфлікты, наклаўшы на рэальную канву дастаткова надуманую сюжэтную лінію, пакліканую служыць выхаванню чытача. Згодна з сюжэтам твора, дабрачынны Падкаморы Дабрамірскі шчасліва жыве разам з жонкай і дачкой Каралінай у маёнтку Калінаўка. Дом у Калінаўцы, які будаваўся некалькімі пакаленнямі Дабрамірскіх, на пачатку рамана перажывае не лепшыя часы. Брат Падкаморага Людвіг з'ехаў у Парыж, змарнаваў бацькоўскую спадчыну і давёў маёнтак да эксдывізіі. Падкаморы выкупляе Калінаўку і даводзіць яе да ранейшага ладу. Сам жа Дабрамірскі – шляхціц «старой даты», сумленне ўсёй ваколіцы, падтрымка сям'і і суседзяў, ідэал працавітасці і разважлівасці. Расстаноўка сіл у рамане Фялінскай дастаткова тыповая для літаратуры бідэрмайерызму: станоўчым героям супрацьстаяць асобы, якія падпалі пад разбуральнае ўздзеянне чужаземшчыны. Жыццё дома Дабрамірскіх паказана ў рамане ў апазіцыі да тых сем'яў, якія перанялі чужаземныя норавы і як натуральны вынік церпяць маральны заняпад. Своеасаблівым антаганістам Падкаморага паўстае граф Саматульскі, сын шляхетнага і дабрачыннага бацькі, сапраўднага апекуна навакольнай шляхты. Але цяперашні гаспадар маёнтка Саматулы зусім іншы. Ён дзіця бязбожнага і індывідуалістычнага XVIII стагоддзя, эгаіст і сібарыт, пры гэтым сапраўдны дэспат у сям'і. Ён не толькі калечыць лёсы сваіх дзяцей. На яго, як на прыклад, глядзіць драбнейшая шляхта і пераймае яго заганы. Паказальныя гаваркія прозвішчы персанажаў: *Саматульскі* этымалагічна ўзыходзіць да слова *туляга* – валацуга, чалавек без радзімы, без каранёў, без пэўнай нацыянальнасці. Розніцу паміж дамамі ў Калінаўцы і Саматулах пісьменніца фіксуе ва ўсіх дробязях, звяртаючы ўвагу на стравы, танцы, вопратку, размовы, якія гучаць у сем'ях. Зразумела, што жыццё Дабрамірскіх паказана як увасабленне старых сацыяльна-культурных стэрэатыпаў і апісана з сімпатыяй і замілаваннем.

Але неўзабаве ў запаволены ход падзей умешваецца асноўная рухаючая сіла новага часу – грошы. З-за іх Падкаморы гіне на дуэлі, далей адбываецца выгнанне з радавога маёнтка і пошукі прытулку яго ўдавой і дачкой. Паралельна ў сюжэт уплятаецца і любоўная лінія, прадстаўленая шляхетным маладым чалавекам Аўгустам Вышагорскім, закаханым у Караліну.

Ева Фялінская невыпадкова, як і іншыя аўтары таго часу, звяртаецца ў рамане да паказу такой распаўсюджанай з'явы як эксдывізія (раздзел і продаж маёнтка на карысць крэдытораў), якая, па словах пісьменніцы, пераўтварылася ў сапраўдную навалу. Е. Фялінская праводзіць свайго героя, пана Дабрамірскага, праз паседжанне сесіі эксдывізіі, імкнецца зразумець вытокі гэтай сацыяльна-эканамічнай з'явы, якая разбуральнай хваляй пракацілася па краі. Аўтарка не адна ў сваёй заклапочанасці гэтай з'явай. І. Ходзька зрабіў сесію эксдывізіі ключавым момантам першай часткі «Літоўскіх абразкоў», паставіўшы твор з адпаведнай назвай пасярод лірычных апавяданяў-успамінаў аб дабрачынным мінулым: «Домік майго дзядулі», «Баруны», «Смерць майго дзядулі». Як у творах І. Ходзькі, так і ў Е. Фялінскай эксдывізія трактуецца як праява небяспечнай грамадскай хваробы, карані якой месцяцца ў маральнай сферы, у адмаўленні ад старых традыцыйна-патрыярхальных каштоўнасцяў. Сцэна эксдывізіі ў маёнтку Калінаўка займае ўсю першую частку рамана Е. Фялінскай і нагадвае сабой адносна закончанае апавяданне, па сваёй сюжэтнай схеме падобнае на твор І. Ходзькі. Гэтак жа лайдакі з усёй ваколіцы на заклік эксдывізіі зляцеліся як крумкачы да падалі. Падобным чынам вядуць сябе хіжыя крэдыторы, такія ж беспрынцыповыя і бессаромныя суддзі. У абодвух аўтараў ім процістаіць стары шляхціц, адданы старой маралі, а значыць, сумленны і высакародны чалавек, які ў выніку адмаўляецца ад задавальнення свайго доўгу. Але калі Ходзька тлумачыць бяду маладога дзедзіча ў асноўным яго неабачлівасцю і жыццёвай нявопытнасцю, то Фялінская рознабакова разглядае з'яву эксдывізіі, якую называе сапраўднай эпідэміяй свайго часу.

Бідэрмайерызм прапануе сваю трактоўку патрыятызму, пазбаўленую рамантычнай патэтыкі і набліжаную да больш спакойнага перадраманцтычнага культу даўніны, ухвалення цнатлівых продкаў і традыцыйных дабрачыннасцяў. Многія літаратары таго часу прапагандавалі ў сваіх творах шляхецкі традыцыяналізм, і Ева Фялінская не выключэнне. Хаця пісьменніца, удзельніца тайных патрыятычных згуртаванняў, і мела дастаткова радыкальныя палітычныя погляды, менавіта такая згладжаная версія патрыятызму найбольш характэрна яе раманам. У прозе Е. Фялінскай гэты тыпалагічны для бідэрмайерызму культ даўніны ўзмоцнены жаданнем пісьменніцы зафіксаваць у мастацкіх творах памяць пра прамінулую патрыярхальную цывілізацыю, даць панараму сацыякультурных працэсаў, якія яна назірала на свае вочы, і прасачыць логіку зменаў у грамадстве за апошнія пяцьдзясят год.

Пераймаючы некаторыя мастацкія прынцыпы і творчыя напрацоўкі літаратуры Асветніцтва, многія пісьменнікі пазнейшага стагоддзя неадназначна ставіліся да гэтай эпохі розуму і бачылі ў ёй вытокі грамадскіх заган. Е. Фялінская цалкам падзяляе крытычны погляд бідэрмайерызму на гэта стагоддзе як на час бязвер'я, адыходу ад важнейшых асноватворных прынцыпаў міжчалавечых узаемаадносін. На думку пісьменніцы, эпоха розуму нарадзіла пакаленне цынікаў-рацыяналістаў і прагматыкаў-матэрыялістаў, якія і падарвалі духоўныя асновы жыцця краю.

Праблеме ўзаемаадносін веры і крытычнага розуму прысвечаны ў значнай меры аўтабіяграфічны раман Е. Фялінскай «Герсылія». Шчырую веру маладой гераіні, імя якой носіць раман, паступова разбурае яе муж Оскар Далінскі, былы напалеонаўскі афіцэр, чалавек еўрапейскай адукацыі, але пры гэтым скептык-матэрыяліст, выхаваны на працах французскіх пісьменнікаў-асветнікаў. Паміж ім і Герсыліяй выяўляецца светапоглядны антаганізм. Аспрэчваючы шчырую рэлігійнасць маладой жонкі, Далінскі выказвае іранічныя погляды на рэлігійныя абавязкі і нормы паводзін, называючы Біблію дзікай чалавечай фантазіяй. Герсылію ён знаёміць з творамі Ж.-Ж. Русо, Вальтэра, Гельвецыя, Мантэня і паступова абуджае яе крытычны розум, навучае скептычна глядзець на рэлігійныя догмы.

Пра пачуцці і абавязкі сужонкаў Далінскі гаворыць прыблізна тыя ж словы, што ў свой час пачула аўтарка ад будучага мужа, Герарда Фялінскага. Прысяга, дадзеная падчас вянчання ў касцёле, – *абсурд, лухта*. Хіба можна патрабаваць ад чалавека клятвы, што ён будзе кахаць вечна, калі гэта пачуццё ад яго не залежыць? З такім жа правам можна было б патрабаваць ад каго-небудзь абяцання, *што вечна будзе здаровым, што вечна будзе маладым*? [2, s. 62]. Дзеля ўзмацнення маралізатарскага, павучальнага эфекту пісьменніца даводзіць да крайнасці непрывабныя рысы свайго літаратурнага героя і ўтрыруе пакуты гераіні. Прысягу, дадзеную ў касцёле, Далінскі лічыць гвалтам над свабодай асобы. Каханне і павіннасць, па яго словах, антаганістычныя адзін аднаму. Натуральна, Герсылія ў вачах мужа хутка губляе прыцягальнасць з той прычыны, што яна яго жонка і кахаць яе – яго абавязак.

Герсылію, якая страціла ранейшую веру, пісьменніца паказальна для чытача прапускае праз новыя і новыя выпрабаванні, надаючы яе постаці трагічную афарбоўку. Далінскі шукае новых уражанняў сярод іншых жанчын. У роспачы Герсылія хоча вярнуцца да ранейшай веры, але адчувае, што абуджаны розум пакінуў яе самотна блукаць у расчараваным свеце. Спакутаваная душа, якая прагне веры, і бязлітасны скептычны розум у рамане выразна проціпастаўлены адзін аднаму. Напрыканцы твора спустошаная Герсылія прызнаецца: *Шкада мне даўнейшых аблудаў. Чаму ж не магу вярнуцца да іх! Гэта ўжо не ў маіх сілах... І гэты ганарлівы Розум, якому мы пакланяемся за тое, што ён, як мы кажам, запальвае светач Праўды*

і рассейвае туман падману, якую вялікую паслугу ён саслужыў чалавецтву? Якую асалоду ў жыцці, якое суцяшэнне дае ён у няшчасці? [2, s. 227–228]. Не маючы ранейшага апірышча, Герсылія заканчвае жыццё самагубствам.

Найбольш яркая праява бідэрмайерызму – абмінанне вострай грамадска-палітычнай праблематыкі. Як адзначаюць крытыкі, вырашэнне сацыяльных праблем у літаратуры бідэрмайеру зведзена да маральнай ацэнкі чалавечых заган. Творы Е. Фялінскай далёкія ад радыкалізму і цалкам супадаюць з палавінчатай, кампраміснай пазіцыяй бідэрмайерызму. Яна не закранае пытанні палітычнага пераўтварэння краіны, а верыць у магчымасць маральнага адраджэння нацыі праз зварот да рэлігійнага ідэалу і здаровых грамадскіх паняццяў. Пісьменніца шчыра спадзяецца, што і ў надышоўшых часах магчыма захаванне традыцыйнага ладу жыцця і вяртанне занядбаных маральных цнотаў. Яна заклікае да актывізацыі грамадскай думкі і мае вялікія надзеі на яе ачышчальнае ўздзеянне. Пісьменніца крытыкуе ў сваіх творах тых станоўчых герояў, якім, тым не менш, не хапае актыўнасці і наступальнасці. Наконт аднаго з адмоўных персанажаў рамана «Пляменніца і цётка», пана Жарабінскага, сумленны, але трохі пасіўны герой кажа, што калі іншыя яго церпяць, то *чаму ж я адзін павінен як бацян свет чысціць?* У адказ на гэту думку яго суразмоўца, асоба больш свядомая, павучальна прамаўляе: *Калі кожны чалавек будзе казаць як ты, браце, хворая авечка застаецца ў статку і множыць заразу* [3, s. 265–266]. Недахоп грамадскай актыўнасці вядзе да распаўсюджвання маральных хібаў, і перамагчы такую хваробу ёсць абавязак кожнага сумленнага чалавека.

У літаратуры бідэрмайерызму асноўны канфлікт вырашаецца менавіта ў маральнай сферы і залежыць ад этычнага выбару чалавека. Кожнай асобе пад сілу перамагчы абставіны, зрабіць правільны выбар і выправіць сітуацыю. Так, праз раман «Пляменніца і цётка» праходзіць матыў грошай. Яны – прычына гібелі на дуэлі Дабрамірскага, страты радавога маёнтка, далейшых пакутаў яго сям'і. Каханне паміж маладым шляхціцам Аўгустам Вышагорскім і Каралінай Дабрамірскай з-за грошай ледзь не пацярпела крах. Але матыў грошай не мае дэманічнай афарбоўкі, хаця менавіта іх улада штурхае многіх герояў на аблудны шлях. У стане ўнутранай разгубленасці і няпэўнасці знаходзіцца цётка Караліны, якая прыўлашчыла сабе па падробленых дакументах спадчыну памерлай сястры. У яе душы змагаюцца сквапнасць і спачуванне да асірацелай пляменніцы, аднак яна вельмі рацыянальна вырашае, што Божыя запаветы прыдатныя пры стасунках з Богам, а з людзьмі можна кіравацца зямнымі прынцыпамі – падманам і хітрасцю. Адных герояў прага грошай прыводзіць да злачынстваў, іншыя асобы выкарыстоўваюць іх у высакародных мэтах. Дзед Аўгуста, пан Самінскі, разумеючы, што мінуў час, калі для пошукаў шчасця рыцару дастаткова было каня і зброі, фінансава забяспечвае ўнука, дзякуючы чаму малады чалавек можа набыць маёмасць і прэтэндаваць на руку Караліны.

У сувязі з спецыфічнай трактоўкай героя бідэрмайерызму крытыкі загаварылі пра паступовую дэгераізацыю, прызямленне героя. Яшчэ дзесяцігоддзе таму яму былі ўласцівы грандыёзныя памкненні ў перастварэнні свету, бунт супраць дэгуманізаванага грамадства, багаборніцкія настроі, самаахвярнае служэнне паняволенай Айчыне. Герой бідэрнмайерызму – звычайны чалавек, на якога рамантызм не звяртаў увагі. Як правіла, свае маральна-этычныя прыярытэты герой бідэрмайерызму рэалізуе ў далечыні ад маштабных грамадска-палітычных працэсаў, у сямейных або сяброўскіх стасунках. Падзеі, якія адбываюцца ў раманах Фялінскай, таксама дастаткова камерныя. Істотным складнікам ідэйнага зместу рамана выступае правідэнцыялізм аўтаркі, якім яна надзяляе і сваіх станоўчых герояў. Варта адзначыць, што багаборніцкія настроі рамантыкаў і атэізм рэалістаў у бідэрмайерызме прымiраюцца канцэпцыяй Божай волі як сілы, набліжанай да рэальнага зямнога чалавека, якая дапамагае яму, сілкуе духоўныя, маральныя і інтэлектуальныя сілы. Усіх сваіх станоўчых герояў Фялінская надзяляе глыбокай рэлігійнасцю, чым прадвызначае маральнасць іх выбару. Такі герой цалкам знаходзіцца пад апекай вышэйшых сіл, і рана ці позна лёс прыводзіць яго да ціхага сямейнага шчасця. Для пісьменніцы паняцці рэлігійны, маральны і старасвецкі амаль сінонімы. Сама пісьменніца адрознівалася рэлігійнай цвёрдасцю і верай у Божую волю, якая дапамагла ёй перажыць і смерць шасці дзяцей, і наступныя жыццёвыя выпрабаванні.

Паказальная канцэпцыя станоўчага героя, праяўленая ў рамане «Пляменніца і цётка». Ён адданы старасвецкім традыцыям, а асноўнай сферай самапраяўлення і самарэалізацыі такой узорнай асобы, на думку пісьменніцы, выступаюць штодзённыя абавязкі дбайнага гаспадара-землеўласніка і добрага сем'яніна. Канфлікт паміж пачуццёвым і рацыянальна-прагматычным вырашаецца Фялінскай, як і ва ўсёй літаратуры бідэрмайерызму, дастаткова кампрамісна. Напрыклад, пан Самінскі «зазямляе» занадта палкія рамантычныя пачуцці свайго ўнука пытаннем, а што той збіраецца рабіць у жыцці, за якія грошы ўтрымліваць сям'ю, чым быць карысным грамадству? Па яго прызнанні, ён робіць гэта, абы прывучыць паніча стрымліваць занадта бурныя парывы сэрца [3, с. 297]. І калі той абірае жыццё землеўласніка, дзед задаволены, бо хлопец ад агульных памкненняў перайшоў да канкрэтных. Фялінская ўплятае ў твор ідэю разумнай прагматычнасці, уводзіць новае патрабаванне да шляхціца і прыстойнага чалавека – працавітасць. Як адзначала М. Жмігродская, у літаратуры бідэрмайерызму «гераізм у свеце штодзённых абавязкаў звязаны з сцвярджэннем каштоўнасцяў, якія пазітывісты назавуць "простымі цнотамі"» [6, s. 188]. Ідэальны герой Фялінскай – асоба псіхалагічна цэласная, у якой усё сфарміравана па прынцыпе залатой сярэдзіны. Яму характэрна глыбокая рэлігійнасць, але без містычнага экстазу, яднанне пачуццёвага і рацыянальнага, жаданне быць уключаным у чалавечую супольнасць (сям'я, сябры, суседзі), але з усведамленнем уласнай непаўторнасці і самадастатковасці.

Нягледзячы на вызначэнне Е. Фялінскай сваіх твораў як бытавых раманаў, яны больш адпавядаюць жанру бытавой меладрамы, характэрнай для літаратуры бідэрмайерызму. Так, у рамане «Пляменніца і цётка» ёсць і сентыменталісцкая пачуццёвасць, і неабходная для дасягнення меладраматычнага эфекту авантурная лінія, звязаная з падложнымі дакументамі. Істотную ролю адыгрываюць нечаканыя, але лёсавызначальныя сустрэчы герояў. Разам з тым раман нясе на сабе выразны адбітак асветніцкага прагматызму і дыдактыкі. Фялінская канкрэтна і гучна адзначае сваю прысутнасць у рэфлексіях і каментарыях, пазначае сэнс з'яў і дае ім маральную ацэнку. Часам прысутнасць аўтаркі ў творы дастаткова навязлівая. Імкненне да ілюстрацыі сваёй ідэі, жаданне ўзвысіць старасвецкія цноты часам прыводзіць да скажэння логікі характараў і гвалту над героямі.

Творчая манера Е. Фялінскай фарміравалася на пераломе светапоглядных сістэм, на сутыкненні мастацкіх традыцый, што абумовіла сінкрэтызм яе раманаў. Новыя рэалістычныя тэндэнцыі, якія развіваліся ў заходнееўрапейскай і пэўнай ступені ў польскай літаратурах, прыходзілі ў сутыкненне з інерцыяй літаратурнай традыцыі, якая бачыла ў сакралізацыі патрыярхальна-старасвецкага магчымасць захавання нацыянальнай ідэнтычнасці, што параджала ў літаратуры тыповую тэматыку і настальгічную ідэалізацыю мінулага. Раманы Е. Фялінскай сведчылі пра пранікненне спецыфічных рыс бідэрмайерызму ў творчасць аўтараў, чые эстэтычныя густы і маральныя прыярытэты сфарміраваліся яшчэ ў маладосці пад уплывам ідэй папярэдняй эпохі. Неабходнасць усебаковага і шматузроўневага засваення бідэрмайерызму была прадыктавана часам і логікай паступальнага развіцця літаратуры да пазітывізму і рэалізму.

ЛІТАРАТУРА

1. Materjały do dziejów literatury i oświaty na Litwie i Rusi: W 3 t. – Wilno, 1937. – T. 3. – 324 s.
2. *Felińska, E.* Hersylja : powieść obyczajowa / E. Felińska. – Wilno, 1849. – T. 2 – 264 s.
3. *Felińska, E.* Siestrzenica i ciotka / E. Felińska. – Wilno, 1853. – 312 s.
4. *Felińska, E.* Pamiętniki z życia / E. Felińska. – Wilno, 1856. – 467 s.
5. *Turkowski, T.* Polski Słownik Biograficzny / T. Turkowski. – Wrocław; Warszawa, 1948. – T. 4. – S. 407–408.
6. *Żmigrodzka, M.* Proza fabularna w kraju, w: Literatura krajowa w okresie romantyzmu, 1831–1863 / M. Żmigrodzka. – Kraków, 1975 – T. 1. – 917 s.

Матэрыялы артыкула друкаваліся [у] : Бурдзялёва, І. А. Бідэрмаерызм у прозе Евы Фялінскай / І. А. Бурдзялёва // Acta Albaruthenika. – Warszawa, 2009. – Вып. 9. – S. 27–35; Бурделёва, И. А. Традиции бидермайеризма в творчестве Евы Фелинской / И. А. Бурделёва // Бидермейер в славянском и европейском контексте / Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach. – 2016. – № 9. – С. 99–107.

МАТЫЎ НЕБЯСПЕЧНЫХ ВЕДАЎ У ТВОРАХ ЯНА БАРШЧЭЎСКАГА

З часоў старажытнай літаратуры кніга з'яўлялася сакральным вобразам. Яна лічылася ўвасабленнем скразной для нацыянальна-культурнага развіцця ідэі асветніцтва, сапраўдным настаўнікам і выхавацелем чалавечых душ. Праз кнігу пралягаў шлях да спасціжэння вышэйшай мудрасці і духоўнага ўдасканалення. Расчараваныя вынікамі рацыяналістычных ідэй XVIII стагоддзя рамантыкі ўнеслі ў гэту традыцыю свае карэкцівы. Пратэст супраць прагматычнай цывілізацыі, якая пайшла па шляху навукова-тэхнічнага прагрэсу, нарадзіў недавер і насцярожанасць да кнігі як ёмішча тых самых навуковых ведаў і рацыяналістычных ідэй. Функцыю выхавацеля эмацыянальна-пачуццёвага свету ў рамантычнай літаратуры ў асноўным узяла на сябе некранутая прырода, якая малявалася ва ўсёй сваёй велічнай першабытнасці. Духоўная цэласнасць, аўтэнтыка чалавека, яго прыроднае атачэнне знаходзіліся пад пагрозай разбуральнага ўздзеяння няспыннага навуковага прагрэсу, нястрыманага імкнення спасцігнуць і выкарыстаць таямніцы прыроды. Такім чынам, кніга як скарбніца ведаў выглядала ў рамантычных творах спакуслівай і небяспечнай.

Матыў небяспечнасці кніжных ведаў праходзіць праз зборнікі навел Яна Баршчэўскага «Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях» і «Драўляны дзядок і кабета Інсекта». Галоўны герой, пан Завальня, – патрыярхальны шляхціц і кансерватар, але ягоны кансерватызм прасякнуты гуманістычным пафасам. У яго сядзібе, адасобленай ад агрэсіўнага ўздзеяння лясамі і возерам, пануе дабрачыннасць, сардэчнасць, чалавекалюбства – якасці, рэдкія ў надыходзячай рэчаіснасці. Невыпадкова для гэтага ідылічнага аазіса час спыніўся. Паказальна, што тут няма гадзінніка, які турбаваў бы гаспадара сваім імклівым бегам і нагадваў пра змены, непрымальныя для яго чулай і сентыментальнай натуры. Герой Баршчэўскага нібы выпадае з агульнага руху часу, уладкоўваючы жыццё свайго дому па старасвецкіх завядзёнках. Пан Завальня вобразна называе свой дом портам на беразе мора, проціпастаўляючы сваё жытло вялікаму свету з беспрытульнымі блуканнямі і бясконцай дарогай, якая набывае метафарычны характар і асацыіруецца з жыццёвым шляхам як адвечнай пілігрымкай. Свечка, у непагадзь запаленая на падаконніку дабрачынным гаспадаром, выглядае тым выратавальным маяком, што прыцягвае падарожных спыніцца ў кутку, дзе яшчэ захаваліся хрысціянскія каштоўнасці. У творах Я. Баршчэўскага хрысціянскае і старасвецкае – тоесныя паняцці, антаганістычныя новаму

часу. Пісьменнік падкрэслівае пазачасавасць прынцыпаў быцця свайго героя, універсальнасць яго жыццёвых установак. Адмаўленне пісьменнікам прагрэсу вынікае ад страху перад дэгуманізацыяй чалавека, занядбаннем і разбурэннем яго боскай сутнасці.

Навукова-тэхнічнае развіццё цягне за сабой немінучы разрыў з традыцыямі, у аснове якіх ляжыць напрацаваны вопыт пакаленняў як эмпірычны, так і духоўны, таму прагрэс бачыцца пісьменніку разрывам з сфарміраванай у часе сістэмай маральна-этычных каштоўнасцяў і нацыянальнай самабытнасцю. Станоўчы, пазітыўны характар кансерватызму пана Завальні бачыцца не толькі ў захаванні духоўных асноў, старадаўніх звычаяў і традыцый, але і ў абароне таго, што можна пазначыць як этнакультурную аснову Беларусі.

Тэхнічны прагрэс у кнізе Баршчэўскага разглядаецца з пункту гледжання шляхціца-землеўласніка і адназначна асэнсоўваецца як разбуральны, варожы для прыроднага атачэння і чалавечай супольнасці. Ён звязаны з прагай большых матэрыяльных выгод, а чалавек пачынае разглядацца выключна з пазіцый рацыянальнай значнасці. Пры гэтым знішчаецца аптымальная і найбольш гуманная з пункту гледжання пісьменніка сістэма ўзаемаадносін паміж панамі і сялянамі як паміж бацькамі і дзецьмі ў вялікай патрыярхальнай сям'і. Паказальным выглядае аповед пра пана, які захацеў пабудаваць у сваёй вёсцы суконную фабрыку і меркаваў, што з гэтага здабудзе залатыя горы, але ў выніку фабрыка заняпала, а сяляне, даведзеныя да крайняй галечы, мусілі пакінуць свае хаты і пайсці блукаць па свеце. Няшчасным людам была складзена і адпаведная песня: *Нет хлеба, солі, // Нет шчасця долі. // Поле пусцеець – // Няма чым сеяць. Не будзем жыці // Пойдзем блудзіці* [1, с. 146]. Пан ігнараваў папярэджванні сваіх дабрачынных суседзяў, што паляпшэнне жыцця трэба пачынаць з добраўладкавання сваёй зямлі: *Не з фабрык трэба пачынаць грамадзянам беларускім, каб палепшыць свой быт, а з зямлі, бо сялянская гаспадарка найбольш прыносіць карысці ў нас; трэба рупіцца разводзіць жывёлу, угнойваць палеткі, павялічваць сенажаці і падданых сваіх навучыць лепшым маральным канонам, каб любілі сваю бацькаўшчыну* [1, с. 145].

Як трапна заўважыў П. В. Васючэнка, «Каляндар – адзіная кніга, пасля "Бібліі", якую прызнае і чытае шляхціц Завальня. У "Бібліі" ён, як і крывіч Скарына, знаходзіць амаль усё, што патрэбна для душы і розуму. Усю астатнюю мудрасць – гаспадарчыя парады, назіранні за прыродай і колькі займальных гісторый – змяшчае ў сябе "Каляндар". Гэта – той мінімум тэксту, які патрэбен чалавеку аўтэнтычнаму, які жыве ў згодзе з Богам, прыродай і людскімі законамі…» [2, с. 27]. Неаднаразова сам гаспадар і яго госці дэманструюць сваё ўменне чытаць Кнігу прыроды і па дробных прыкметах прадказваць заўтрашняе надвор'е ці будучы ўраджай,

бо *дасведчаны гаспадар на кожную рэч павінен зважаць*. Найперш прыродныя, а не сацыяльна-грамадскія з'явы вызначаюць лад жыцця пана Завальні, не гадзіннік, а крык пеўня ёсць тым таймерам, што адмярае яму час дня і ночы.

Як узорны хрысціянін, пан Завальня далёкі ад цемрашальства і з павагай ставіцца да асветы і адукацыі, шчыра радуецца поспехам у навуцы сваіх сыноў, Стася і Юзіка. Пляменнік Янка, выпускнік Полацкай езуіцкай акадэміі, сваёй начытанасцю выклікае ў яго пашану: *О, не кепска быць чалавекам вучоным! От, як вашэць апавядаеш з розных кніжак, таго невук і ў сне не ўбачыць! Добра ўсё ведаць* [1, с. 92]. З другога боку, на мудрагелістыя аповеды пляменніка з антычнай міфалогіі, «Адысеі» ды «Энеіды», якія той расказвае доўгімі зімовымі вечарамі, пан Завальня рэагуе без асаблівай цікавасці: *І такому вас вучаць езуіты ў школах, навошта ж гэта прыдасца?* [1, с. 21]. Пасля кніжнай схаластыкі Янка ў дзядзькавым доме атрымлівае актуальныя, практычныя веды і набіраецца мудрасці жыцця, слухаючы не толькі аповеды падарожных, але і філасофскія сентэнцыі пана Завальні. Дзядзькава філасафема – *Цуды можна разумець сэрцам, а не навукаю* – можа служыць асноўным арыенцірам у этычным пазнанні свету. Ёй сугучны думкі аднаго з дзядзькавых гасцей, арганістага з Расонаў пана Андрэя, які таксама некалі скончыў езуіцкую школу, нават перакладаў прамовы Цыцэрона, але потым зразумеў, што гэта ўсё *vanitas vanitatis, не захацеў паглыбляцца ў далейшыя мудрасці; навошта філасофствaваць, лепш верыць сэрцу* [1, с. 182].

Кніжная вучонасць у творах Я. Баршчэўскага не прыносіць шчасця анікому, наадварот, яго гісторыі толькі пацвярджаюць словы Эклезіяста: «У вялікай мудрасці шмат *смутку*, і той, хто *памнажае веды, памнажае* тугу». Са скрухай пан Завальня рыхтуецца развітацца з пляменнікам, бо той наважыўся пакінуць родны кут: *Вось што такое навука! Ужо неспакойны, хочаш яшчэ больш даведацца і лятаеш думкамі недзе там, далёка, хочаш бачыць вялікі свет, і таму цесна табе тут з намі…Даўней наша моладзь не ведала і ведаць не хацела, што там дзеецца дзесьці ў далёкіх краінах, жылі ўсе спакойна і шчасліва, цяпер і на адукаваных нападае нейкі смутак: ледзь закончыў вучобу – ужо яму самотна, пакідае родныя палеткі, выпраўляецца ў далёкае падарожжа, мяркуючы, што чужы вецер развее яго неспакойныя думкі* [1, с. 253–254]. З кнігі «Драўляны дзядок і кабета Інсекта» відаць, што праз сямнаццаць год пляменнік Янка вяртаецца на радзіму самотным, беспрытульным падарожнікам.

У многіх навелах Я. Баршчэўскага ўвасоблены матыў небяспечнасці кніжнай схаластыкі, кніжных ведаў або ўяўнай вучонасці, бо яны нараджаюць ілюзію ўсёведання, усемагутнасці, непамерную самаўпэўненасць, якая рана ці позна прыводзіць да самаразбурэння чалавека, як гэта прадэманстравана

аўтарам у навеле «Горды філосаф». Герой твора ганарыцца начытанасцю антырэлігійных кніг французскіх філосафаў, здзіўляе суседзяў сваёй адукаванасцю, моладзь цягнецца да яго, *каб паслухаць пра высокія матэрыі… Ён апавядаў пра цуды, тлумачыў таямніцы прыроды, якіх сам не разумеў.* І хаця старыя людзі папярэджваюць, *якая ж праўда вышэйшая за праўду веры?.. Чалавечы розум няхай супакоіцца, бо гэта за мяжой яго разумення,* Філосаф у сваім уяўным усяведанні заганарыўся [1, с. 317]. Мізэрнасць чалавека, марнасць яго ведаў і бездапаможнасць розуму перад абліччам Бога і вечнасці паказваюцца пісьменнікам з дапамогай сімвалічных метамарфозаў Філосафа. На вачах у людзей яго мудрая галава раптам пераўтвараецца ў маленькі шарык, падобны на макавую галоўку. У касцёле, куды ён патрапіў выпадкова, дужы Філосаф змяншаецца ў памерах і становіцца роўным з дзіцячую драўляную ляльку. Перасцярога аўтара відавочная: натура, у тым ліку і духоўная натура чалавека, не церпіць пустаты. Адкідаючы духоўныя прыярытэты, высмейваючы маральныя законы, Філосаф прыцягвае цёмныя сілы і канец яго сумны. Яго пачынаюць пераследаваць прывіды і іншыя жахі, і ўрэшце ён, знерваваны, памірае ад страху, калі на сцяне раптам пераламілася асада з партрэтам дзеда-нябожчыка.

Ян Баршчэўскі стварае цэлы шэраг сітуацый, якія папярэджваюць чытача аб небяспецы залішняй цікаўнасці і імкненняў зведаць тую сферу іншабыту, якую чалавек не ў стане спасцігнуць і тым больш кіраваць ёю. Аўтар неаднаразова падкрэслівае: не лезь безаглядна туды, чаго не ведаеш, бо невядома, чым гэта скончыцца. Адзін з герояў кнігі «Шляхціц Завальня» Адольф, апантаны прагай дазнацца будучыні, з дапамогай жабер-травы адпраўляецца ў падарожжа па часе. Паказальна, што з гэтай вандроўкі ён так і не вярнуўся. Невыпадкова гэта адзіны сюжэт, які мае ў кнізе адкрытую канцоўку: аповед пра Адольфа перапыняецца прыездам чарговага госця, і гэта гісторыя застаецца няскончанай.

Матыў небяспечных ведаў цесна звязаны ў творах Баршчэўскага з чарнакніжніцтвам. Кароткае знаёмства шкаляра Гугона з тэкстам старажытнай кнігі, знойдзенай у пакоі містычнага чараўніка пана Твардоўскага, прыводзіць шкаляра да смерці, а ў яго мёртвае цела засяляецца злы дух. Вобраз Чарнакніжніка з'яўляецца скразным для твора Баршчэўскага. Ён адначасова носьбіт таемных, забароненых ведаў і ўвасабленне непераможнага зла. Чарнакніжніка сярод шматлікіх міфалагічных істот, якія багата насяляюць творы Я. Баршчэўскага, вылучае тая акалічнасць, што «чарнакніжніцтва – з'ява цывілізацыйная, а не міфалагічная» [2, с. 34]. Чарнакніжніцтва народжана рацыяналізмам, паклікана да жыцця далёка не самымі высакароднымі памкненнямі: задавальненнем жаданняў прагматычных і эгаістычных, у першую чаргу прагай багацця і ўлады.

У навелах Я. Баршчэўскага нават ненаўмысны саюз з Чарнакніжнікам прыводзіць да таго, што героі становяцца паслухмянай цацкай у руках цёмных сіл. Шляхта верыць Чарнакніжніку як вучонаму чалавеку, а веру і традыцыі народа трымае за неадукаванасць і цемрашальства, але ў выніку горка расплочваецца за свае памылкі. Так, у навеле «Валасы, якія крычаць на галаве» Чарнакніжнік пры сустрэчы з панам Генрыкам прэзентуе сябе вучоным чалавекам, які дазнаўся пра самыя пакрыёмыя таямніцы прыроды, змагаром з людскімі забабонамі і невуцтвам. Паступова Чарнакніжнік бярэ ўладу над Генрыкам, прыкрываючы барацьбу супраць традыцыйных каштоўнасцей размовамі пра практычныя выгоды: *Пакінь сумнявацца. Ты чалавек – і ўсё павінна служыць табе* [1, с. 213]. Атрута глыбока пранікае ў душу Генрыка – паступова знікае каханне да жонкі, спагада да сялян, нараджаецца чэрствасць, жорсткасць, адчуванне ўседазволенасці. Разрыў з духоўнымі традыцыямі засведчаны ў красамоўным эпізодзе: па парадзе Чарнакніжніка, нібыта каб палепшыць выгляд наваколля, ён загадвае разбурыць старыя могілкі, цэглу з-пад капліцы пусціць на падмурак для новага дому, а на месцы магіл пасеяць авёс, каб і знаку не засталося ад знішчанай святыні.

У творах Яна Баршчэўскага кніжныя веды супрацьпастаўляюцца духоўным набыткам і аказваюцца варожымі, небяспечнымі, разбуральнымі для чалавека і яго натуральнага атачэння. З вуснаў пана Завальні і іншых дабрачынных герояў няспынна гучыць заклік да асцярожнасці, абачлівасці ў іх выкарыстанні, арыентацыі на маральныя прынцыпы пры спасціжэнні чалавекам таямніц быцця: *Няхай жа ён навучыцца пазнаваць і любіць тое, што ёсць дабро. А тады Бог зробіць яго годным уладаром зямных скарбаў* [1, с. 134]. Пісьменнік адмаўляе як кніжную схаластыку, так і рацыяналізм мыслення, але пры гэтым шануе Біблію як скарбніцу духоўнай веды, прызнае практычны досвед земляроба, які дазваляе жыць у гармоніі з прыродай, не парушаючы яе законаў.

ЛІТАРАТУРА

1. *Баршчэўскі, Я.* Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях / Я. Баршчэўскі; уклад., пер. з пол. мовы і камент. М. Хаўстовіча. – Мінск : Маст. літ., 1990. – 383 с.
2. *Васючэнка, П. В.* Адлюстраванні першатвора / П. В. Васючэнка. – Мінск, 2004. – 144 с.

Матэрыялы артыкула друкаваліся [у] : Бурдзялёва, І. А. Вабнасць і спакусы кнігі ў творах Яна Баршчэўскага / І. А. Бурдзялёва // XII Міжнар. навук. канф. «Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай», 22–24 кастрычніка 2015 г. : у 2 ч. Ч. 1. – Мінск : Выд. цэнр БДУ, 2016. – С. 332–338.

РОЗНАСКІРАВАНЫЯ ДЫСКУРСЫ Ў БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ XIX СТАГОДДЗЯ: У. СЫРАКОМЛЯ І П. ШПІЛЕЎСКІ

Прысутнасць у любой нацыянальнай літаратуры адрозных дыскурсаў – з'ява натуральная і заканамерная. Яна забяспечвае разнастайнасць літаратурнага працэсу, стварае розніцу патэнцыялу, неабходную для дынамікі яго развіцця. Спецыфічнай асаблівасцю літаратуры Беларусі з'яўляецца наяўнасць у яе поліфанічнай прасторы разнавектарных, часам кантрасна супрацьлеглых тэндэнцый і працэсаў, абумоўленых геапалітычным становішчам краіны, тым, што перад літаратарамі і дзеячамі культуры заўсёды стаяў цывілізацыйны выбар.

XIX стагоддзе ў гісторыі Беларусі выклікае пільную ўвагу, бо пазначана найважнейшымі працэсамі: пачаткам фарміравання беларускай нацыі і новай беларускай літаратуры як эстэтычна самастойнай з'явы. Спалучэнне ў літаратуры гэтага перыяду рознаскіраваных у канцэптуальным і аксіялагічным плане дыскурсаў праявілася надзвычай выразна і ярка, прыводзіла да канфлікту камунікацыі, ускладняла сам працэс выспявання нацыянальнай ідэі, стрымлівала станаўленне суверэннай беларускамоўнай плыні літаратуры і яе далейшага функцыянавання. Разуменне цывілізацыйнай рознаскіраванасці неабходна для ўсведамлення фенаменальнасці ўзнікнення на шматмоўным літаратурным ландшафце Беларусі ўласна беларускамоўнай літаратуры.

Варта звярнуць увагу на ўмоўны падзел краю на дзве тэрытарыяльныя прасторы – Літву і Беларусь. Ян Чачот, якому пасля ссылкі спачатку дазволілі пасяліцца ў Лепелі, не лічыць сябе цалкам на радзіме. Гэтаксама і Тамаш Зан, набыўшы маёнтак Кахачын на Магілёўшчыне, сумуе па сваёй Літве. А. Міцкевіч з Парыжа паведамляў у Чылі І. Дамейку: «У Зана вёсачка ў Беларусі». Каб патрапіць з Мінска у Беларусь, трэба здзейсніць сапраўднае падарожжа, як гэта апісана ў «Літаратурных клопатах» В. Дуніна-Марцінкевіча. У спісе А. Рыпінскага з 55 пісьменнікаў, «якія нарадзіліся на Белай Русі, або таксама пісалі пра яе на абедзвюх мовах нашай правінцыі, як польскай, так і русінскай», адсутнічае большасць знакавых аўтараў з Літвы, заходняй часткі нашай краіны. У творчасці пісьменнікаў фігуруюць і розныя сакралізаваныя «domowy rzeki»: для А. Міцкевіча і паэтаў філамацкага кола, У. Сыракомлі і інш. гэта Нёман, які ўспрымаўся як калыска ліцвінскага патрыятызму, сімвал нацыянальнай самавітасці. Для літаратараў з усходняй часткі краіны падобнай увагай надзелена Дзвіна. Яе старажытная назва ўзята пісьменнікамі для часопіса «Рубон» (1842), пакліканага згуртаваць творчыя сілы краю. Дзвіна ў розных іпастасях фігуруе ў творах Т. Лады-

Заблоцкага, І. Храпавіцкага, В. Грымалоўскага, Г. Шапялевіча. Але пры ўсёй тэрытарыяльнай размежаванасці тагачасных беларуска-польскіх пісьменнікаў яднае агульны ідэйны падмурак, агульная аксіялагічная база – рэч-паспалітаўскі патрыятызм у спалучэнні з патрыятызмам «краёвым», акрэсленым межамі Літвы-Беларусі, і гэты апошні набірае вагу і ўзрастае на працягу ўсяго XIX стагоддзя.

Разнавектарны геапалітычны выбар вызначыў супрацьстаянне дзвюх канфесій, праваслаўнай і каталіцкай, носьбітаў розных культурных традыцый і духоўных каштоўнасцяў, уплыў на фарміраванне беларускай літаратуры моцных палёў польскай і рускай культуры. М. Гарэцкі ў «Гісторыі беларускае літаратуры» апрача ўласна беларускай плыні, якую складала «вусная паэзія і тыя кніжныя творы, што з пісьма перайшлі ў вусны народа» [1, с. 198], вылучыў яшчэ два рознаскіраваныя напрамкі. Гэта польскамоўная літаратура, на якую паўплывалі мясцовыя, беларускія рэаліі і мова: «Літаратура апаляча-нае шляхты жыла супольным жыццём з польскаю літаратураю. Аўтары яе, па-сутнасці, з'яўляліся польска-беларускімі пісьменнікамі, пісалі польскім альфабэтам, мала-веле змененым у беларускі бок, друкаваліся ў польскіх выданнях і па ідэалогіі былі больш палякамі, чым беларусамі (крывічамі)» [1, с. 198]. Трэці кірунак, расійска-беларускі, складалі «тыя нашы аўтары, што гадаваліся на расійскай культуры, з свае беларускае творчасці рабілі як бы частку расійскае літаратуры і па ідэалогіі былі расійцамі» [1, с. 198].

Адзін з яскравых прыкладаў падобнай рознаскіраванасці ў літаратуры Беларусі – творчыя постаці Уладзіслава Сыракомлі і Паўла Шпілеўскага. У рэчышчы супастаўлення выгодна выглядаюць першапачатковыя факты іх біяграфіі. Абодва яны аднагодкі і землякі, народжаныя на Любаншчыне: У. Сыракомля нарадзіўся ў фальварку Смольгаў 29 верасня 1823 года, а П. Шпілеўскі 31 кастрычніка таго ж года ў вёсцы Шыпілавічы. Як бачна, яны з'явіліся на свет з розніцай прыблізна ў месяц, адлегласць паміж месцамі іх нараджэння некалькі дзясяткаў кіламетраў, але сямейнае атачэнне, выхаванне і пазнейшая адукацыя былі рознымі. У. Сыракомля – нашчадак старажытнай ліцвінскай гербавай шляхты. Вучоба ў дамініканскай школе Нясвіжа і Навагрудка змянілася нястомнай самаадукацыяй падчас працы ў канцылярыі радзівілаўскіх маёнткаў з архіўнымі матэрыяламі па гісторыі краю. Усё гэта, бясспрэчна, фарміравала гістарычную свядомасць пісьменніка, гонар за мінулае айчыны і слаўны чын продкаў, паглыбляла шчырую любоў да сваёй радзімы – Літвы. Мнавіта як пясняр Літвы ўвойдзе У. Сыракомля ў гісторыю літаратуры. Працягам яго ліцвінскага патрыятызму будзе спалучэнне паэтычнай творчасці з гісторыка-культурнымі, краязнаўчымі, фальклорнымі даследаваннямі. У працы «Нёман ад вытокаў да вусця» ён тлумачыць: *Даследаваць нашу родную зямлю ў гістарычных, прыродных, этнаграфічных, археалагічных, геаграфічных адносінах – гэта, здаецца, самы просты вынік таго, што прынята называць любасцю да радзімы* [7, s. 2].

Павел Шпілеўскі – сын праваслаўнага святара. Як вядома, гэты асяродак будзе асноўным генератарам і прыхільнікам ідэй заходнерусізму. Ён атрымаў выдатную гуманітарную адукацыю: скончыў Мінскую духоўную семінарыю, а потым Пецярбургскую духоўную акадэмію. Праўда, замест царкоўнай кар'еры П. Шпілеўскі выбраў навуку і літаратуру. Радзіма для Паўла Шпілеўскага – Белоруссия. У сваёй працы «Белоруссия в характеристических описаниях и фантастических поверьях» (1853–1856) Шпілеўскі ўдакладняе, што пад Беларуссю ён разумее губерні Віцебскую, Мінскую, Магілёўскую і частку Смаленскай. Народжаныя на адной зямлі, яны, каталік-ліцвін У. Сыракомля і праваслаўны беларус П. Шпілеўскі, самаўсведамляюць сябе ў кантэксце розных культур і аксіялагічных сістэм.

Супастаўленне ідэйна-канцэптуальнай скіраванасці іх творчасці выгодна правесці на прыкладзе белетрызаваных падарожных нататкаў «Вандроўкі па маіх былых ваколіцах» У. Сыракомлі і «Путешествия по Полесью и белорусскому краю» П. Шпілеўскага. Абодва творы, якія лічацца ўжо класікай падарожнай прозы, з'явіліся адначасова. Серыя падарожных нарысаў П. Шпілеўскага друкавалася ў некрасаўскім «Современнике» ў 1853–1855 гадах. Да стварэння сваіх падарожжаў У. Сыракомля звярнуўся ў 1853 годзе, калі жыццёвыя абставіны вымусілі яго пакінуць мясціны маленства і юнацтва і перабрацца ў Вільню, а потым у Барэйкаўшчыну. Геаграфія вандровак пісьменнікаў таксама ў многім супадае. Свой шлях П. Шпілеўскі пачынае ад Варшавы праз Брэст, Нясвіж, Мінск, Барысаў, праз шматлікія мястэчкі і вёскі і заканчвае на Ігуменшчыне (цяперашні Чэрвень). Успаміны вярнулі Сыракомлю ў наднёманскія ваколіцы: Залучча, Мір, Нясвіж, Стоўбцы, Койданава. Сваё падарожжа ён спыняе перад самым Мінскам, але яго пазнейшы нарыс «Менск» (1857 г.), таксама ў пэўнай ступені белетрызаваны, можна лічыць своеасаблівым працягам гісторыка-краязнаўчай вандроўкі.

Некаторыя даследчыкі лічаць «падарожжа» самастойным літаратурным жанрам. Як правіла, у ім у час вандровак па знакавых мясцінах чужых краін занатоўваюцца аўтарскія ўражанні і назіранні, апісваюцца іншаземныя народы і іх побыт, прысутнічае пэўная ступень авантурнасці і займальнасці. Адметнасць «Вандроўкі» У. Сыракомлі і «Путешествия» П. Шпілеўскага складае тое, што гэта падарожжы па родных мясцінах, назіранні за звыклым асяродкам, экскурсы ў гісторыю свайго краю. Канцэптуальнае адрозненне праяўляецца ў інтэнцыі абодвух аўтараў. У. Сыракомля адзначае ў звароце да чытача: *як апошняе "Бог, заплаці" за хлеб, за соль, за слёзы, за радасць, за весялосць, за зведаны там смутак пішу я на аснове сваіх дзённікаў і ўспамінаў гэтыя нататкі пра мае ваколіцы* [4, с. 9]. Другая, не менш важная мэта – паказаць землякам, што *кожны закуток краю, хоць бы на першы погляд і не ўяўляе ён нічога надзвычайнага, можа стацца прадметам*

даследаванняў, а даследаванні такога роду не могуць быць для нас бескарыснымі, бо не ўсе мы добра ведаем сваю зямлю [4, с. 10]. Пісьменнік вылучае гэтыя радкі курсівам як найважнейшыя. Мастацкай задачай У. Сыракомлі з'яўляецца не толькі настальгічная вандроўка, але і адкрыццё суайчыннікам малой радзімы як каштоўнасці духоўнай і гістарычнай, люду гэтай зямлі, як выбітных дзеячаў мінулага, так і цяперашніх насельнікаў краю – звычайных жыхароў шляхецкіх сядзібаў, засценкаў і вёсак.

Павел Шпілеўскі ў сваім творы распавядае пра Беларусь рускаму, знешняму чытачу. Па сутнасці, гэта першая разгорнутая прэзентацыя Беларусі расейскай чытацкай аўдыторыі, для якой наша краіна ўсё яшчэ заставалася terra incognita. Справядліва адзначае С. А. Кузняева: «Его "Путешествие…" заметно выделялось среди русских путевых заметок о Белоруссии обилием географического, исторического и этнографического материала, тщательно собранного и систематизированного» [2, с. 5].

Грунтоўны гістарычна-краязнаўчы матэрыял спалучаецца ў абодвух творах з лірычнымі адступленнямі і апісаннямі, разнастайнымі эмацыянальнымі праяўленнямі аўтарскай прысутнасці. Убачанае і прыгаданае прапушчана праз асабістую оптыку пісьменнікаў і афарбавана пачуццём замілаванасці роднай зямлёй. Асабліва прыгожая Беларусь у апісаннях П. Шпілеўскага. Яна выразна ідэалізуецца і часам нагадвае зямны рай з *ароматическим воздухом цветистых лугов и девственных лесов* [6, с. 65]. П. Шпілеўскі піша пра *разнообразные леса, рощи, живописные деревеньки, помещичьи хутора и величественные берёзовые присады* [6, с. 56]. Нясвіж у яго выклікае асацыяцыі з *швейцарским селением*. Захоплены прыгажосцю прывабных малюнкаў, што адкрываюцца воку падарожніка, ён неаднаразова дае волю эмоцыям: *Что за вид! Что за живописный сельский вид!* Вось якім казачна прыгожым бачыцца яму Мінск: *Раскинутый на горах и крутизнах Минск почти со всех трактов или вьездов представляет прекрасный вид… Перед вами открывается панорама нескольких гор, притоков и крутых обрывов, устланных искусственными и натуральными газонами, большими садами, оранжереями, роскошными цветниками и обмываемых водами вьющейся, как змейка, Свислочи… По горам, по пригоркам красуются здания то высокие и широкие, то узкие и продолговатые, с черепичными крышами во вкусе средних веков, то, наконец, чистенькие, опрятненькие, зелёные или желтые домики с красными кровлями, узорчатыми ставнями и решётчатой оградой* [6, с. 131].

Падмуркам падобнай ідэалізацыі з'яўляецца шчырая любоў аўтара да сваёй радзімы, жаданне адкрыць Беларусь іншаземнаму чытачу з найбольш прывабнага боку, захапіць яго прыгажосцю гэтай зямлі і багаццем духоўнай культуры народа, унікальнасць якой ён нязменна падкрэслівае як тут, так і ва ўсіх навуковых працах.

Сыракомля звяртаецца да землякоў, каб нанова адкрыць ім прыгажосць у звычайным і даўно вядомым. Ён адзначае, што родная ваколіца *прыгожая для вока таго, хто тут прыжыўся, але пустая для чужака, які не звязаны з гэтымі мясцінамі ніякімі ўспамінамі, таму не можа зразумець спеваў тутэйшых салаўёў, шуму тутэйшага ветру* [4, с. 21]. Наднёманскія пейзажы маюць сваю сціплую, някідкую красу, якую аўтар параўноўвае з красой літоўскай дзяўчыны, якая спачатку проста падабаецца, але пакуль будзем разбірацца ў сваіх пачуццях, яна ўжо завалодала нашым сэрцам. Гэта прыгажосць глыбокая, схаваная, інтравертная, яна можа і не адкрыцца стараннему вандроўніку. Побач з замілаванасцю роднымі ваколіцамі прысутнічае цвярозая ацэнка і асэнсаванне ўбачанага і прыгаданага. Нават калі пабачанае не выклікае асаблівага захаплення, калі Сыракомля шкадуе, што да прыгажосці прыроды не далучаюцца выгоды культуры і цывілізацыі: дагледжаны касцёл, адметнай архітэктуры сельская школа, добры, з усімі выгодамі заезны двор, – ён хутка адкідае мару сустрэць падобны прывабны малюнак, бо ўсё гэта толькі *кніжныя ідэалы, якіх не відаць у жыцці* [4, с. 72].

Калі ў творы П. Шпілеўскага прысутнічаюць моманты ідэалізацыі Беларусі, то ў «Вандроўках» У. Сыракомлі рэалістычнае апісанне родных ваколіц прасякнута глыбокай настальгіяй. Звяртаючыся да чытача, Сыракомля піша, што *нашы асабістыя ўспаміны не шмат каму будуць цікавыя, не жадаючы тым не менш цалкам іх адкідаць, у гэтай вандроўцы будзем больш трымацца паважнасці і сухасці* [4, с. 10]. Побач з аб'ектыўным гісторыка-краязнаўчым матэрыялам суседнічае моцная суб'ектыўна-аўтарская плынь. Такі сінтэтычны характар твора заяўлены ўжо падзагалоўкам: *успаміны, даследаванні гісторыі і звычаяў*. Аўтарская прысутнасць падкрэсліваецца і акцэнтацыяй на надрукаваным курсівам займенніку *мае – некалі мае ваколіцы, мае ваколіцы,* заўвагай, што яны належаць яму не фармальна, а па праву любові. Туга і настальгічны смутак, выкліканы ўспамінамі пра прамінулыя светлыя часы дзяцінства і маладосці, у якія пісьменнік паглыбляецца ў вандроўках па ўласнай памяці. З'яўленне падобнага твора ў літаратурным даробку У. Сыракомлі было абумоўлена яго эмацыянальна-псіхалагічным станам. У Вільні, а потым ў Барэйкаўшчыне, туга па былым, па пакінутых людзях і мясцінах не давала спакою: *У шуме горада не раз апаноўваюць мяне неадступныя ўспаміны пра тыя ваколіцы, пра тых людзей, тую прыроду. Калі не прагоніш іх сярод звычайных клопатаў удзень, яны вяртаюцца ўночы, не даючы спаць; дарэмна будзеш адганяць ад сябе былыя пачуцці – жаль ізноў міжволі сцісне здранцвелае сэрца*… [4, с. 9].

Напісанне гэтага твора для У. Сыракомлі – своеасаблівае завяршэнне гештальту, патрэба сэрца і спроба выбаўлення ад душэўных пакут. «Вандроўкі» ўзятыя ў лірычныя рамкі: яны пачынаюцца з настраёвых паэтычных

радкоў з Б. Зімаровіча і завяршаюцца вершаваным дванаццатым раздзелам, дзе У. Сыракомля ў каторы раз прызнаецца ў душэўнай повязі з краем, *Адкуль з болем пусціўся я ў новую пуцявіну // І дзе памяць пра край свой у песні пакінуў* [4, с 155].

Што тычыцца заяўленых пісьменнікам *паважнасці і сухасці*, яны назіраюцца ў аб'ектыўных і навукова дакладных апісаннях мястэчак і вёсак, разгорнутых гісторыка-краязнаўчых частках твора. Творчая свабодная натура паэта-мастака стрымліваецца пачуццём адказнасці за праўдзівасць і аўтарытэтнасць інфармацыі. Ён з жартам заўважае, што добра было б апісаць які падарожны выпадак ці ў яркіх фарбах апісаць дарожныя краявіды, але спыняе сябе, бо праўда, як тая аліва ў вадзе: *заўсёды наверх выплыве* [4, с. 69].

Галоўнае канцэптуальнае адрозненне абодвух твораў палягае ў тым, у кантэксце якой цывілізацыйнай парадыгмы пісьменнікі бачаць мінулае і цяперашнасць роднай зямлі. У адрозненне ад навукова карэктнага Уладзіслава Сыракомлі, Павел Шпілеўскі адкрыта тэндэнцыйны як прадстаўнік праваслаўнага свету і чалавек рускай культурнай арыентацыі. Ключавым словам-характарыстыкай Беларусі для яго выступае прыметнік *девственная* – некранутая чужаземным уплывам, да якога ён адносіць заходнееўрапейскую цывілізацыю. Яна ўнікальная як ёмішча славянскасці, таму ўсе праявы еўрапейскасці ён лічыць чужароднай інвазіяй і адпаведным чынам ацэньвае. Паслядоўна, на працягу ўсяго твора ён ганіць усё, што звязана з заходнееўрапейскім кірункам айчыннай гісторыі: негатыўна трактуе магдэбургскае права, Рэфармацыю, Статут ВКЛ… Закранаючы сам факт дзяржаўнага аб'яднання ў Рэч Паспалітую, ён піша пра *иго Польши* і ўдакладняе, што *Россия* ***не забрала*** *себе западных губерний (Минская, Могилёвская, Витебская) как древнее достояние Польши, а только возвратила и присоединила их от Польши к себе, как искони древние земли русские, захваченные Польшей* [6, с. 76]. Не *zabrany, a odebrany (возвращённый) нужно говорить*, – канкрэтызуе ён у каментарах [6, с. 237]. Сваім палітычным поглядам П. Шпілеўскі таксама знаходзіць гістарычнае падмацаванне: *Кривичи первые подали мысль о единодержавии и соединении всех племён славянских в одно целое* [6, с. 98].

Разглядаючы гісторыю гарадоў і мястэчак, іх цяперашні стан, П. Шпілеўскі перш-наперш звяртае ўвагу на праваслаўныя храмы і праваслаўную прысутнасць. У Нясвіжы ён *скорбеет душой*, таму што няма каменнага храма праваслаўнага, *тогда как есть два великолепные каменные костела римско-католического исповедания*. У Мінску ён скрупулёзна пералічвае праваслаўныя цэрквы, якія былі аддадзены ўніятам, і вітае іх вяртанне ў праваслаўе: *При первых благоприятных обстоятельствах тотчас обратились к прежней родной своей греческой вере и отказались от всего чуждого, зашедшего к ним вследствие насилий иезуито-католического*

фанатизма [6, с. 135]. Сцвярджае, што нашчадкі крывічоў, беларусы, *остались верными православию и < …> постоянно скорбели душой, что они не соединены с единоплеменной отраслью великорусского православного народа* [6, с. 102]. Па вялікім рахунку, у сваім рэлігійным пачуцці П. Шпілеўскі блізкі да Г. Каніскага і іншых праваслаўных дзеячаў мінулага. Па сваёй культурнай арыентацыі і палітычных поглядах сугучны ён і заходнерусістам, але адрознівае П. Шпілеўскага ўсведамленне ўнікальнасці і самабытнасці Беларусі, яе мовы і захаванай старажытнай славянскай культуры.

У яго няма шкадавання па страчаным даўнім Брэсце, бо ўсё там звязана з еўрапейскай гісторыяй горада, з *иноверческой* культурай: *Прочие костёлы и монастыри упразднены: на месте их явились величественные и изящные здания крепости* [6, с. 31]. Адзначае таксама, што ў Кобрыне Суворaў загадаў знішчыць рэшткі старажытнага замка і на яго месцы пабудаваць прыгожы палац (як тут не ўспомніць купалаўскія радкі з паэмы «На Куццю»: *…на падмурках гэтых сцен другія наш пасад занялі*). Асаблівы негатыў у Шпілеўскага выклікаюць езуіты, якіх ён назваў *любителями золота*. Менавіта *по внушению этих фанатиков в 1619 году права русское и литовско-русское заменены магдебургским. В Минске явились чуждые духу древнерусского правления и гражданской судебной организации – разные воеводы, старосты, наместники, войты, бургомистры и лентвойты* [6, с. 134]. І ўжо канчаткова, па версіі П. Шпілеўскага, *чтоб совершенно изгладить в Минске элемент русский, они задумали было ввесть между православными минчанами новый (григорианский) календарь* [6, с. 134].

Найбольш разгорнута П. Шпілеўскі раскрывае свае погляды на Беларусь і беларускую мову ў раздзелах, прысвечаных Мінску і Мінскай губерні. Вытокі беларусаў ён выводзіць выключна ад крывічоў. Усе іншыя славянскія народы адышлі ад крывічоў і ў суседстве з іншымі народамі *разветвляли, обогащали и образовывали из общеславянского-кривичского новые наречия, например, великорусское…* [6, с. 99]. Вядомае выказванне Паўла Шпілеўскага пра Беларусь як эпіцэнтр старажытнай славяншчыны і сталіцу славяна-рускай міфалогіі. У «Путешествии» П. Шпілеўскага ідэалізуецца не толькі Беларусь, але і беларускі селянін, які, дзякуючы кансерватызму і патрыярхальнасці, прывязанасці да сваёй зямлі і дому, захаваў старажытную мову, веру, першародныя рысы славянскай культуры. Агульнаславянскім скарбам пісьменнік лічыць беларускую мову, якая для яго сінанімічна стараславянскай, бо захоўвалася ў чысціні на працягу стагоддзяў. *Белорусский язык так самостоятелен, так характеристичен в археологическом и филологическом отношениях, предания, поверья и сказки его так оригинальны, до того исполнены первобытной, древней поэзии славяно-русской, что при настоящем направлении и развитии у нас филологии и археологии становится необходимым исследовать и изыскать*

главный притон древней русской славянщины и познакомиться отчетливо с родоначальными ее элементами, сохранившимися в Белоруссии: изучая белорусский язык, предания, поверья и сказки белорусского народа, мы изучаем язык, понятия и верования своих предков [6, с. 52].

Павел Шпілеўскі лічыў беларускую мову роднай, выдатна ведаў яе і нават на пачатку навуковай кар'еры працаваў над слоўнікам і граматыкай беларускай мовы. Праўда, працы засталіся ў рукапісе. Варта падкрэсліць, што для П. Шпілеўскага беларуская мова – не пагарджаная мова вёскі і сялянства, не вартая ўвагі прафесійнай літаратуры, а дзякуючы сваёй архаічнасці і некранутасці, агульнаславянскі найкаштоўнейшы скарб. Рускую мову сваіх «Путешествий» ён ахвотна інкрусціруе беларускімі словамі: *мяцеліца, пацяруха, горш, світкі, шарачкі, падпанкі, гасцінец, бацька, комін, азярод, паснедаць*…

Натуральна, кідаецца ў вочы супярэчнасць паміж выразна прарасійскім дыскурсам аповеду П. Шпілеўскага і лакальным, беларускім, патрыятызмам, які дзіўным чынам спалучаецца з рэлігійным касмапалітызмам, роўным рускаму праваслаўнаму свету. П. Шпілеўскі – яскравае пацвярджэнне таго, як канфесійная свядомасць аўтараў негатыўным чынам уплывала на станаўленне і развіццё беларускай нацыянальнай ідэі, беларускай культуры і літаратуры. Але пры гэтым ва ўсіх сваіх творах, у тым ліку і ў «Путешествии», П. Шпілеўскі паслядоўна даказвае этнічную, гістарычную і культурную самастойнасць беларусаў, выказвае пачуццё гонару за сваю радзіму. Хто ведае, у якую форму вылілася б яго шчырая любоў да Беларусі, разуменне яе этнакультурнай адметнасці, захапленне мовай, гісторыяй, міфалогіяй, у які бок аформілася яго самапавага як прадстаўніка гэтага краю, калі б Паўлу Шпілеўскаму лёс даў бы больш доўгі зямны век. Прыкладам, як Аляксандру Рыпінскаму. Павел Шпілеўскі памёр маладым (29 кастрычніка 1861 г.), як і Уладзіслаў Сыракомля (15 верасня 1862 г.). Відавочна, невыпадкова Генадзь Кісялёў, шукаючы магчымага аўтара «Тараса на Парнасе», сярод кандыдатаў называў і імя Паўла Шпілеўскага.

Уладзіслаў Сыракомля – носьбіт ліцвінскага патрыятызму і рэчпаспалітаўскіх палітычных сімпатый, арыентаваны на польскую літаратурна-культурную традыцыю. Пра гэта сведчаць і эпіграфы да раздзелаў «Вандровак», узятыя з польскіх класікаў Я. Каханоўскага, М. Рэя, В. Г. Каханоўскага, С. Ф. Кляновіча, Я. Ясінскага, сугучныя тэматыцы і, найперш, эмацыянальнаму настрою пісьменніка. Калі для П. Шпілеўскага характэрна аптымістычнае бачанне будучыні Беларусі, звязанае з *воссоединением* з праваслаўным рускім народам, то твор У. Сыракомлі адрознівае мінорнае гучанне і гістарычны песімізм. Актыўнае гістарычнае быццё краіны адышло ў мінулае, шляхецкія засценкі і сялібы, якія некалі

бурлілі палітычным жыццём сваёй краіны, цяпер страцілі не толькі грамадскае, але і ўсялякае значэнне. Цяпер засцянковая шляхта нават і не здагадваецца, што калісьці была каўчэгам законаў свабоды. Зараз сумна глядзець *на былых нашчадкаў тых магутных, свабодных, авеяных славаю шляхціцаў-рыцараў* [4, с. 27]. Асабістыя перажыванні і гістарычныя рэфлексіі ў Сыракомлі цесна пераплецены. Мінулая слава і шчаслівая пара ўласнага жыцця – усё гэта адышло ў нябыт, афарбавана пачуццём суму і шкадавання: *Мінуўшчына з асаблівасцямі свайго побыту адышла, адляцела, як гістарычны сон, будучыня дзесьці за заслонай наканавання, а цяперашняя хвіля не мае ніякай прывабнасці*... [4, с. 77].

Цэнтрам нарацыі ў «Вандроўках» з'яўляецца аповед пра гісторыю і сучаснасць Нясвіжа як эпіцэнтра палітычнага, духоўнага і культурнага жыцця краю. Мінулае Айчыны з'яўляецца для пісьменніка арганічнай часткай еўрапейскай гісторыі і гісторыі Рэчы Паспалітай. Падрабязна паказаныя ўзвышэнні і бедствы Нясвіжа выдатна адлюстроўваюць перыяды росквіту і гістарычнага ліхалецця ўсёй некалі вялікай дзяржавы. Пісьменнік паказвае выгоды і прывілеі магдэбургскага права, якія забяспечылі развіццё і дабрабыт гарадоў, дэманструе разуменне сутнасці Рэфармацыі на Беларусі-Літве. Калі П. Шпілеўскі коратка спыняўся на постацях прадстаўнікоў дынастыі Радзівілаў, дарэчы, паблытаўшы Міхала Радзівіла Рыбаньку і Караля Радзівіла Пане Каханку, то У. Сыракомля падрабязна апісвае дзейнасць выбітных прадстаўнікоў роду і іх чын, значэнне для жыцця горада і ўсёй Літвы. Гэта найперш асобы Мікалая Радзівіла Чорнага, Радзівіла Сіроткі, які па сутнасці *стварыў тутэйшы край*, Януша Радзівіла, Дамініка Радзівіла… Калі Пане Каханку ў Шпілеўскага не больш, як эксцэнтрычны дзівак, то Сыракомля пастараўся глыбей унікнуць у сутнасць гэтай каларытнай, неадназначнай і гэтым прыцягальнай для мастацкай літаратуры постаці. На яго думку, супярэчлівасць характару Пане Каханку адлюстроўвае кантраст дзвюх эпох пры іх змене: *патрыятычнай, пабожнай, актыўнай у баі і ў бяседзе, езуіцка-шляхецкай са сваім галоўным героем Радзівілам – яна ўжо завяршалася, і французскай XVIII стагоддзя, легкадумнай, бязбожнай, што на цэлую галаву перавышала першую ў асвеце і на цэлае сэрца была ніжэй за яе з пункту гледжання ўзнёсласці пачуццяў* [4, с. 150]. Апрача дзівацтваў, У. Сыракомля нагадвае пра стваральную дзейнасць Пане Каханку, які давёў да ўзорнага парадку сваё войска, заснаваў кадэцкую школу, аднавіў тэатр і балет, дзейнасць друкарні, прывёў у парадак персіярні, заснаваў шкляныя гуты, закладаў сады і паркі. Калі ў час выгнання для Караля Радзівіла насталі часы матэрыяльнай нястачы, шляхта, што сядзела на яго землях, пасылала за мяжу збяднеламу Радзівілу ўласны грош. *Ці патрабуе гэта каментара? Ці не яскрава гэта малюе характар літоўскай шляхты і Радзівіла, што быў для яе амаль Богам?* – пытаецца

пісьменнік [4, с. 106]. Залаты век Нясвіжа, як і ўсёй дзяржавы, прамінуў, і цяпер усё рэшткі былой славы *плеснявеюць пачцівай гістарычнай плесенню* [4, с. 116].

Сыракомля найперш чалавек культуры з больш спакойнай, чым у П. Шпілеўкага, рэлігійнай свядомасцю. М. Здзяхоўскі пісаў, што У. Сыракомлю была ўласціва рэлігія сэрца, свабодная як ад дагматычнай выключнасці, так і ад усякіх палітычных уплываў [7, s. 15]. Калі У. Сыракомля гаворыць пра перабудову касцёла ў праваслаўную царкву, то заўважае, што, аздабляючы яго блішчастымі купаламі, сціраюць і характэрныя асаблівасці далёкага мінулага. Нават прымаючы да ўвагі цэнзуру, варта адзначыць, што гэта найперш культурны жаль, а не абражанае рэлігійнае пачуццё. Не менш за палітычную гісторыю Нясвіжа і іншых «былых ваколіц» Сыракомлю цікавяць лёсы культурнай спадчыны. Ён піша пра кніжныя выданні нясвіжскай друкарні, не абмінае ўвагай постаць С. Буднага, характарызуе творчасць Ф.У. Радзівіл, адзначае працы Ю. Гескага і Г. Лейбовіча. Калі П. Шпілеўскі, дастаткова павярхоўна асвятліўшы мінулае Нясвіжа, коратка пазначае, што *в настоящее время замок не представляет ничего особенно замечательного, кроме небольшого архива нескольких кніг и рукописей, не имеющих значения для местной истории, и портретной комнаты…* [4, с. 76], то твор У. Сыракомлі на сённяшні дзень з'яўляецца каштоўным даведнікам па назапашаных скарбах Радзівілаўскага палаца, які дэманструе высокі культурны ўзровень краю ў мінулым. Пісьменнік дае падрабязнае апісанне колішніх багаццяў бібліятэкі, мастацкіх калекцый, каштоўнасцяў карціннай галерэі, сабраных пакаленнямі гэтых некаранаваных уладароў краю. Цяперашні стан культурнай спадчыны выклікае ў Сыракомлі сапраўдны боль і смутак, бо ўсё разрабавана і панішчана: *Сэрца сціскаецца, калі глядзіш на многія з тых карцін, … выдатныя палотны, каштоўныя і з боку мастацкай вартасці, і як дарагія памяткі… без парадку, без рам, без надпісаў вісяць на сцяне, чакаючы лепшых часоў, альбо, разасланыя на падлозе, марнеюць на нашых вачах, аблазяць, абвяшчаючы аб хуткай сваёй гібелі* [4, с. 81]. У інвентары 1770 года, сцвярджае пісьменнік, налічвалася 984 карціны на палатне і дрэве. *Сёння, не ведаю, ці хоць палова засталася* [4, с. 83].

Абодва пісьменнікі шмат увагі аддаюць характарыстыцы сацыяльнага складу насельніцтва вёсак, мястэчак і гарадоў, іх побыту, звычаяў і заняткаў. У. Сыракомля з шчырай сімпатыяй апісвае беларускага селяніна, але ў адрозненне ад ідылічна-пастаральнага гэтага вобраза ў П. Шпілеўскага, у «Вандроўках» вёска і яе насельнікі намаляваны зноў-такі вельмі рэалістычна, «з натуры». Для Сыракомлі селянін таксама аўтахтон, спаконвечны жыхар гэтай зямлі і яе арганічная частка: *Здаецца, люд вырас са сваёй зямлі, як*

грыбы яго бароў, як кветкі яго лугоў [4, с. 224]. У адрозненне ад пыхлівай шляхты, якая ганарыцца рыцарскім сармацкім паходжаннем і часам пачуваецца прадстаўнікамі іншага народа, селянін сапраўдны гаспадар тутэйшай зямлі. Варта дадаць красамоўныя радкі, якія пры першай публікацыі «Вандровак» былі выкраслены цэнзарам. Карэктарскі аўтарскі экземпляр твора знайшоў у рукапісным аддзеле бібліятэкі Акадэміі навук Літвы перакладчык гэтага твора на беларускую мову К. Цвірка. Калі б, заўважае У. Сыракомля трохі далей у сваім рукапісе, селянін меў гістарычную памяць, *ён бы пасмяяўся з нашай пыхі, з таго, што мы ганарымся старажытным, трыста гадоў назад атрыманым гербам, ён, што тысячы год налічвае ў сваёй генеалогіі* [4, с. 145]. Пісьменнік у гэтым раздзеле, як і ў іншых творах, нагадвае шляхце пра іхні чалавечы і грамадскі абавязак клопату пра сялян, піша пра высакародства і духоўнае багацце селяніна, яго чуласць і глыбіню пачуццяў, якія хаваюцца пад грубай світкай, называе іх братамі і карміцелямі.

Творы П. Шпілеўскага і У. Сыракомлі шмат у чым выглядаюць апазіцыйна найперш адрознымі канцэптуальнымі падыходамі ў інтэрпрэтацыі гісторыі роднага краю і аксіялагічнымі складнікамі паняцця Беларусь-Літва. Нягледзячы на гэтую супрацьпастаўленасць, творы, ды і самі постаці пісьменнікаў, многае яднае. Гэта і глыбокая духоўная еднасць з роднай зямлёй, грунтоўнае вывучэнне яго гісторыі і культуры, разуменне яе самакаштоўнасці, паважлівае стаўленне да беларускай мовы. Урэшце, культурна-цывілізацыйная скіраванасць – справа другасная. Яна накладаецца на глыбіннае ўсведамленне таго, *што* ёсць свая зямля: яе прырода, клімат, рэльеф, людзі, унікальныя рэаліі і артэфакты, якія ўплываюць на чалавека ад нараджэння і з'яўляюцца падмуркам яго самаідэнтыфікацыі. Менавіта яны фарміруюць базавае ўсведамленне радзімы, яе адрознасці ад суседніх краін, мітраполій, якія ўплываюць на інтэрпрэтацыю яе гісторыі, сучаснасці і верагоднай будучыні.

Апрача таго, у рознаскіраваных пісьменнікаў, якія твораць у культурнай прасторы цывілізацыйнага памежжа, заўсёды прысутнічае «агульнае месца». Тое, што для іх каштоўнае і блізкае, для сталічнага чытача Пецярбурга ці Варшавы далёкае і маргінальнае. Тое, што для П. Шпілеўскага і У. Сыракомлі было эпіцэнтрам іх жыцця, для іншых – глыбокая правінцыя з адпаведным стаўленнем. Тое, што пішацца ў Беларусі-Літве, для сталічнага літаратурнага працэсу з'явы дастаткова перыферыйныя. Варта адзначыць і розніцу ў светаадчуванні, стэрэатыпе паводзінаў, эмацыянальных праяўленнях, з якімі сутыкаюцца пісьменнікі, прыехаўшы ў сталіцы. Знамянальныя ў гэтым плане ўражанні Яна Чачота, калі па справах службы ў Масе радзівілаўскай яму давялося наведаць Варшаву. У лістах да А. Міцкевіча ён дзяліўся сваімі думкамі ад сталічнага жыцця. Варшава ўспрымаецца вачыма хаця

і не правінцыяла, але чалавека, далёкага ад пыхі і апломбу шумнай сталіцы. Прыезд У. Сыракомлі ў Варшаву таксама адзначыўся ўсведамленнем розніцы ў паводзінах і эмацыянальных рэакцыях. В. Каратынскі, нягледзячы на працяглы час жыцця і працы ў Варшаве, так і не стаў для мясцовых літаратураў сваім. На яго пахаванні не знайшлося нікога, хто сказаў бы апошняе развітальнае слова. Усе моўчкі разышліся. Сутыкненне са стаўленнем прадстаўнікоў суседніх этнакультурных супольнасцяў да свайго, краёвага, як да перыферыйнага, натуральным чынам фарміравала пачуццё «інакшасці» і прымушала пісьменнікаў больш уважліва ставіцца да таго, што асабіста для іх было па-сапраўднаму важным, усведамляць значнасць і ўнікальнасць падзей мясцовага літаратурна-культурнага жыцця.

Шпілеўскі, доўгі час жывучы ў Пецярбургу, сочыць за падзеямі краёвай літаратуры. Гэта зацікаўленасць і веданне творчасці мясцовых аўтараў відаць у п'есе П. Шпілеўскага «Дожинка, белорусский обычай. Сценическое представление», якая з'яўляецца вольнай пераробкай «Сялянкі» В. Дуніна-Марцінкевіча. А адзін з сюжэтаў «Исследования о вовколаках» паказвае на знаёмства пісьменніка з творчасцю Я. Баршчэўскага, у прыватнасці, са зборнікам навел «Шляхціц Завальня». У. Сыракомля ў «Вандроўках» не толькі цытуе класікаў польскай літаратуры, але і спасылаецца на працы польскамоўных беларускіх пісьменнікаў І. Ходзькі, Г. Ржавускага і іншых творцаў. Распавядаючы пра жыццё вясковага люду, яго гаспадаркі, сямейнага быту і звычаяў, Сыракомля падмацоўвае апісанні цытатамі са зборніка Я. Чачота «Сялянскія песні з-пад Нёмана і Дзвіны». Урэшце, невыпадкова У. Сыракомля завяршае свой артыкул «Hebdomadalia», дзе ён не толькі абараняе беларускамоўную творчасць В. Дуніна-Марцінкевіча, але і сам факт нараджэння новай самастойнай славянскай літаратуры, словамі: «Цэзар… горды Юлій Цэзар… дыктатар Рыма, сталіцы свету, праязджаючы праз убогую вёску і прыпомніўшы грознага ў Рыме суперніка Пампея, сказаў гэтыя памятныя словы: "Жадаў бы я тут быць першым, чым у Рыме другім"» [5, с. 506].

Хто ў большай ступені, прадстаўнікі якой плыні спрычыніліся да стварэння і развіцця беларускамоўнай літаратуры? Хаця і выхаваныя ў рэчышчы рускай культуры аўтары будуць звяртацца да стварэння беларускамоўных твораў, усё ж такі ў асноўным гэта будуць асобы, выхаваныя ў аксіялогіі і мастацкіх густах польскай літаратуры. Ключавым аўтарам літаратуры Беларусі сярэдзіны XIX стагоддзя быў польска-беларускамоўны У. Сыракомля. На яго постаці перакрыжоўваюцца каналы-сувязі паміж усімі асноўнымі літаратарамі таго часу, і ад яго вядуць працяг наступнікі – З. Манькоўская, А. Абуховіч, Я. Лучына і інш. Станаўленню беларускамоўнай літаратуры ён паспрыяў не толькі падтрымкай творчасці В. Дуніна-Марцінкевіча, але і ўсёй сваёй польскамоўнай літаратурнай

спадчынай, якая, па словах У. І. Мархеля, «сваёй ментальна-беларускай выяўленасцю і скіраванасцю ўваходзіла ў той жыватворны працэс, у якім адбывалася адраджэнне беларускай літаратуры» [3, с. 16].

Факт заангажаванасці найперш польскамоўных аўтараў у працэс стварэння беларускамоўнай літаратуры М. Гарэцкі ў «Гісторыі беларускае літаратуры» патлумачыў так: «Інтэлігенцыі расійскае культуры было тады ў нашым краі дужа мала, яна знаходзілася ў горшых матэрыяльных умовах, як апалячаныя паны, і ў друкаванні сваіх твораў залежала ад добрай волі рэдактара ў расійскіх газет і журналаў; апрача таго, належнасць яе да культуры панаваўшае ў дзяржаве нацыі не спараджала такога імпэту ў беларускай творчасці, як у паноў, належаўшых да культуры, уцісканай урадам» [1, с. 202]. Натуральна, варта назваць і шэраг іншых фактараў. Гэта і трывалы краёвы ліцвінскі патрыятызм, які азначаў этнічную, «крэўную» прыналежнасць менавіта да гэтай зямлі. Ён паступова трансфармуецца ва ўсведамленне самадастатковасці Літвы-Беларусі, яе гістарычнай і культурнай спадчыны. Гэта і ўплыў рамантызму, які скіраваў увагу да нацыянальна адметнага, і агульныя працэсы нацыянальнага адраджэння славянскіх народаў, і спалучэнне шматлікіх іншых прычын.

Узнікненне і функцыянаванне нацыянальнай літаратуры паміж цывілізацыйнымі парадыгмамі – з'ява выключна складаная, што паказвае не толькі гісторыя беларускай літаратуры XIX стагоддзя, але і асаблівасці яе далейшага развіцця.

ЛІТАРАТУРА

1. *Гарэцкі, М.* Гісторыя беларускае літаратуры / М. Гарэцкі. – Мінск : Маст. літ., 1992. – 479 с.
2. *Кузняева, С.* Павел Шпилевский и его «Путешествие по Полесью и белорусскому краю» / С. Кузняева // Путешествие по Полесью и белорусскому краю / П. М. Шпилевский. – Минск : Беларусь, 2004. – С. 3–8.
3. *Мархель, У.* Уладзіслаў Сыракомля і беларуская літаратура / У. Мархель // Уладзіслаў Сыракомля : матэрыялы Міжнар. навук. канф., прысвеч. 180-годдзю з дня нараджэння пол. і бел. паэта і этнографа. – Мінск : Беларус. кнігазбор, 2004. – С. 13–20.
4. *Сыракомля, У.* Вандроўкі па маіх былых ваколіцах: успаміны, даследаванні гісторыі і звычаяў / У. Сыракомля. – Мінск : Полымя, 1992. – 159 с.
5. *Сыракомля, У.* Добрыя весці: Паэзія, проза, крытыка / У. Сыракомля. – Мінск : Маст. літ., 1993. – 526 с.
6. *Шпилевский, П.* Путешествие по Полесью и белорусскому краю / П. Шпилевский. – Минск : Беларусь, 2004. – 251 с.

7. *Syrokomla, W.* Niemen od źródeł do ujścia / W. Syrokomla. – Wilno, 1861. – 172 s.
8. *Zdziechowski, M.* Władysław Syrokomla. Pierwiastek litewsko-białoruski w tórczości polskiej / M. Zdziechowski. – Wilno, 1924. – 34 s.

Друкавалася [у] : Бурдзялёва, І. А. Рознаскіраваныя дыскурсы ў беларускай літаратуры XIX ст.: У. Сыракомля і П. Шпілеўскі / І. А. Бурдзялёва // Acta Albaruthenika. – Warszawa, 2022. – № 22. – S. 201–219.

ПРАБЛЕМА ІНАКШАСЦІ Ў ТВОРЧАСЦІ В. ДУНІНА-МАРЦІНКЕВІЧА

Свой творчы шлях В. Дунін-Марцінкевіч пачынаў як драматург. Яго першыя камедыі заснаваны на эпістэмічным сюжэце (сюжэце памылкі), для якога характэрны прыём qui pro quo, матывы пераапранання і маскарадызацыі. Камічны дыскурс аднаго з самых ранніх твораў пісьменніка «Рэкруцкі яўрэйскі набор» вызначыў прынцып неадпаведнасці, які вынікаў з пераапранання галоўных персанажаў: сястры ў вопратку брата, а брата ў адзенне сястры. Гэты прыём быў сюжэтным вузлом камічнай оперы і вызначыў яе шчаслівую развязку.

У той ці іншай меры прынцып неадпаведнасці прысутнічае ва ўсіх драматычных творах пісьменніка, забяспечвае дынаміку дзеяння, узмацняе камічны эфект. Але, мабыць, у найбольшай ступені разнастайныя магчымасці эпістэмічнага сюжэта распрацаваны пісьменнікам у «Ідыліі» (1846 г.). У гэтым творы разам са старажытным прыёмам пераапранання і маскарадызацыі, які з'яўляецца фабульнай асновай твора і рухае дзеянне, спалучаецца вандроўны сюжэтны матыў «паненка-сялянка». Ён таксама мае даўнюю літаратурную гісторыю і ўзыходзіць да найстаражытнейшых архетыпных, міфалегендарных сюжэтаў, заснаваных на рэзкай змене якасці палажэння і стану героя.

Знамянальна, што ў эпоху Асветніцтва эстэтыка тэатра і прыёмы тэатральнай гульні актыўна ўплывалі не толькі на развіццё мастацтва, але і на нормы паводзін, побытавую сферу. Ю. М. Лотман звяртаў увагу на распаўсюджаны ў мастацтве гэтай эпохі прыём кадзіроўкі рэчаіснасці спачатку тэатральным, а потым ужо паэтычным або жывапісным кодам [4, с. 81]. У сувязі з гэтым ён згадваў жывапісны партрэт часоў Асветніцтва, у якім мадэль апраналася ў які-небудзь тэатральны касцюм. У пастаральнай

літаратуры таго часу таксама існавала цесная сувязь з тэатральнай экспазіцыяй або са сцэнічным эпізодам. Тэатр выступаў прамежкавым кодам паміж рэчаіснасцю і творам літаратуры.

Тэатр меў зваротнае ўздзеянне на рэальныя паводзіны людзей. Прыкладам можа быць французская каралева Марыя-Антуанета, якая, пераапрануўшыся разам са сваімі прыдворнымі ў сялянскую вопратку, разыгрывала сцэны з жыцця аркадыйскай вёскі каля Малога Трыянона. Узгадаем ідылічную сялянскую вёску ў радзівілаўскай Альбе, дзе пераапранутыя магнаты гулялі ў цнатлівае і шчаслівае жыццё на ўлонні прыроды. Бачна, як тэатральныя нормы паводзін пранікалі ў рэальнае жыццё.

Пастаральная травестацыя побач з ролевай гульнёй, пераапрананнем у сацыяльна маркіраваны строй мае на ўвазе і перайманне іншай мадэлі паводзінаў, моўных асаблівасцяў таго Другога, інакшага, чыю ролю даводзіцца выконваць. Такая пастаральная гульня прыносіла станоўчы вынік: яна спрыяла дэмакратызацыі свядомасці, бо селянін з нявольніка, чалавека сацыяльна прыніжанага, пераўтвараўся ў партнёра, роўню па тэатральнай гульні. Тэатральнае пераўвасабленне дапамагала хоць ілюзорна наблізіцца да вясковага ладу жыцця, народнай культуры, псіхалогіі селяніна.

З дэмакратызацыяй героя, пераключэннем увагі літаратуры на чалавека трэцяга саслоўя простая вопратка, сялянскі строй, натуральныя паводзіны, звязаныя з адмаўленнем ад знакавых жэстаў, становяцца абавязковым рытуалам. Галоўная гераіня Дуніна-Марцінкевіча, пераапранутая ў сялянку, таксама разыгрывае ў камедыі сцэнічную ролю. Яе мова і паводзіны падкрэслена простыя, годныя і пачцівыя. Юліі-Югасі важна захапіць паніча не толькі прыгажосцю, але дасціпнасцю, розумам і чысцінёй сэрца сялянкі, у постаці якой яна паўстае.

Трэба адзначыць, што разыгрыванне роляў характэрна і для іншых персанажаў п'есы Дуніна-Марцінкевіча. Караль Лятальскі і яго слуга Ян старанна дбаюць пра маску бывалых куртуазных гуляк і залётнікаў, уздзетую на натуру ад нараджэння добрую, але сапсаваную гарадской цывілізацыяй. Атрымліваецца, што ў «Ідыліі» маску носяць абодва галоўныя персанажы, толькі ў гераіні яна ўжыта свядома, дзеля высакароднай мэты перавыхавання, другі ж носіць яе спантанна, не разумеючы свайго сапраўднага чалавечага зместу. Прыроджаная сутнасць герояў хаваецца пад касцюмам, стэрэатыпам паводзін, адметнасцю мовы таго інакшага, пад абліччам якога яны выступаюць.

Вандроўны сюжэтны матыў «паненка-сялянка» ўжо сам па сабе гучыць як аксюмаран і мае на ўвазе суіснаванне двух семантычных планаў п'есы. Адной з праяў стылёвай адметнасці твора з'яўляецца яго моўная дваістасць, якая была адбіткам рэальнай моўнай сітуацыі і разумелася як характэрная адзнака шляхецкага і сялянскага асяроддзя. У творы ўзаемадзейнічаюць

дзве розныя традыцыі: пры стварэнні польскамоўнага пласта п’есы, у якім існуюць шляхетныя персанажы, аўтар арыентаваўся на здабыткі прафесійнай літаратуры, у беларускамоўным пласце выразна абапіраўся на фальклорную спадчыну.

Вобразы Юліі і Караля Лятальскага вырашаны ў характэрным для жанру «сялянкі» сентыментальна-чуллівым рэчышчы. Галоўныя героі твора спяваюць мноства лірычных арый, прасякнутых узвышаным тамленнем, прадчуваннем кахання, салодкай усхваляванасцю гэтым пачуццем. У іх спевах адчуваюцца традыцыі польскамоўнай лірыкі, найперш уплыў творчасці Ф. Карпінскага. Побач з кніжнай традыцыйнасцю, звязанай з высокай сферай – каханнем, прысутнічае другі стылёвы план – нізкі. Гэта стыхія народнага гумару, мноства дасціпных прымавак, укладзеных у вусны беларускамоўнага героя, прайдошлівага войта Навума. Галоўная гераіня паненка-сялянка Юлія здымае магчымыя супярэчнасці паміж двума семантычна-стылёвымі планамі і злучае іх у адно мастацкае цэлае. Двухпланавасць п’есы ўспрымаецца натуральна, бо, як пісаў М. Бахцін, «“афіцыйная” і “бытавая” культура – гэта толькі адна з травестацый “пераду” і “заду”. Чалавечая сутнасць параджае шматслойнасць культуры, а культура дэманструе розныя аспекты ўспрыняцця свету і чалавечага жыцця» [1, с. 8].

З аднаго боку, для В. Дуніна-Марцінкевіча спалучэнне жанру «сялянкі» з матывам пераапранання паклікана сцвярджаць агульначалавечыя прынцыпы быцця, універсальныя паняцці асветніцкага сентыменталізму. Каханне паміж прадстаўнікамі розных слаёў выступае як антытэза грамадскай няроўнасці і сацыяльнай несправядлівасці. Гэта тая ўсемагутная сіла, якая здольная злучаць людзей, яднаць саслоўі, усталёўваць агульнаграмадскую цэласнасць і гармонію.

З другога боку, сюжэтны матыў «паненка-сялянка» як мага лепш адлюстроўвае спецыфічную сітуацыю ў нашай краіне XIX ст. Усё тагачаснае беларускае грамадства – гэта своеасаблівы аксюмаран, бо мабыць нідзе не было такой глыбокай прорвы і ўзаемаадмаўлення паміж вышэйшымі слаямі грамадства і сялянствам. Глыбокі раскол паміж двума светамі праходзіў на саслоўным, моўным, рэлігійным, культурна-эстэтычным узроўні.

Працэс нацыянальнага самавызначэння ўскладняўся атаясамліваннем беларускай шляхты з палякамі і ліцвінамі адначасова. Адно паняцце служыла палітонімам, другое этнонімам. А як называлі сялянства? Гэта быў той Другі, інакшы, для якога ўвогуле не было канкрэтна вызначанага імя. А. Міцкевіч на лекцыях па гісторыі славянскіх літаратур у Калеж дэ Франс кажа: «На беларускай мове, якую называюць русінскай альбо літоўска-русінскай, таксама размаўляе каля дзесяці мільёнаў чалавек…» [3, с. 182]. Або: «З усіх славянскіх народаў русіны, гэта значыць сяляне Пінскай, часткова Мінскай і Гродзенскай губерняў, захавалі найбольшую колькасць агульнаславянскіх

рысаў» [3, с. 181]. Відавочна адмежаванне А. Міцкевіча ад сялян-русінаў, нягледзячы на тое, што іх казкі і паданні ён, як і яго сябры-філаматы, актыўна выкарыстоўваў у паэзіі.

Адчуванне сябе сярод беларускага сялянства прадстаўніком іншага народа праглядаецца і ў В. Дуніна-Марцінкевіча. Сялян ён называе «малодшай браціяй нашай» і піша пра мэты сваёй творчасці так: «Жывучы сярод люду, які размаўляе па-беларуску, прасякнуты яго ладам думак, молячы аб долі гэтага братняга племені, анямеўшага ў маленстве ад невуцтва і цемнаты, вырашыў я для заахвочвання яго да асветы ў духу яго звычаяў, паданняў і разумовых здольнасцей пісаць на яго ўласнай гаворцы» [2, с. 481]. У гэтым выказванні адчуваецца дыстанцыя ад адрасату яго беларускамоўнай творчасці, моманты нацыянальнай неадпаведнасці з ім.

Для вялікай часткі дэнацыяналізаванай творчай інтэлігенцыі нашага краю просты люд, сялянства было светам інакшых. За гэтым светам прызнавалася маральная чысціня і сардэчнасць, пэўнае высакародства і жыццёвая мудрасць. З'явілася ўвага і цікавасць, імкненне наблізіцца да жыцця сялянства ва ўсіх яго праявах, але разам з тым было яшчэ і пэўнае адмежаванне ад яго. Але ўрэшце, той, Другі, які існаваў заўсёды побач, быў Другім сваім ці чужым? У сярэдзіне пазамінулага стагоддзя гэта пытанне станавілася актуальным і патрабавала самавызначэння ў адносінах да гэтага інакшага.

Паняцце інакшага, Другога – адно з галоўных паняццяў класічнай філасофіі, вызначанае Гегелем як «сваё іншае». Гэта і адно з базавых палажэнняў філасофіі постмадэрнізму, якое ўзнікла на аснове камунікацыйных праблем і ідэй дыялагізму. Некаторыя палажэнні сучаснай філасофскай парадыгмы можна суаднесці з агульнаграмадскай сітуацыяй Беларусі пазамінулага стагоддзя. Пачатак нацыянальнага станаўлення можна разглядаць як зварот да таго інакшага, які жыве побач. Яго заўважылі, праявілі зацікаўленасць, з ім пачалі размаўляць. Цалкам актуальна для тагачаснага гістарычнага кантэксту гучыць тэзіс Ж.-П. Сартра: «Мне патрэбны іншы, каб цэласна спасцігнуць усе структуры свайго быцця». Сапраўднае існаванне – гэта такое, «якое ў сваім быцці мае быццё другога». Спосаб быцця ёсць, па Сартру, «быць убачаным другім» [5, с. 251]. Паказальныя таксама выказванні філосафа, культуролага, постмадэрніста Э. Левінаса: «Кожны, хто гаворыць "Я", звяртаецца да Другога». У яго сістэме адзіны спосаб быцця «Я» – гэта быццё для Другога [5, с. 252].

Працэс усведамлення нацыянальнай агульнасці замаруджваўся і падзелам этнічна цэласнай тэрыторыі на два розныя па назве рэгіёны – Літву і Беларусь. Наведаўшы маёнтак Шчаўры братоў Рашкоўскіх, жыхароў Магілёўскай губерні, В. Дунін-Марцінкевіч з захапленнем напіша ў лісце да У. Сыракомлі: «Добры люд на гэтай Беларусі!» [2, с. 258]. Другая

частка «Літаратурных клопатаў», дзе апісана сама вандроўка, так і называецца «Падарожжа на Беларусь». Такім чынам, да Беларусі з Мінску трэба ехаць досыць далёка, церпячы пры гэтым розныя прыгоды. Гэта «двухчасткавасць» нашага краю (варта прыгадаць Літву А. Міцкевіча і Беларусь Я. Баршчэўскага) будзе паступова пераадольвацца творцамі сярэдзіны стагоддзя, тым жа В. Дуніным-Марцінкевічам. Адчуўшы ў Шчаўрах духоўнае і культурнае адзінства, агульнасць грамадска-палітычных і маральна-этычных памкненняў, пісьменнік, удзячны гаспадарам за «старапольскую» гасціннасць, усхвалявана прамовіць на развітанне: *Хвала вам, землякі, чэсць* ***нашай*** *Беларусі*! [2, с. 283] (вылучана намі. – *І. Б.*).

Вынікам сацыяльна-культурнага падзелу грамадства, якое, як адзначалася, нагадвае аксюмаран, і разам з тым імкненнем да яго пераадолення з'яўляецца двухмоўная творчасць В. Дуніна-Марцінкевіча. Пры гэтым варта адзначыць паўнавартаснасць беларускамоўнай часткі яго творчага даробку, яе раўназначнасць польскамоўнай творчасці. Згодна з аўтарскай стратэгіяй, польскамоўныя творы прызначаліся адукаваным суайчыннікам, былі арыентаваны на выкарыстанне выпрацаванай літаратурнай традыцыі. Беларускамоўныя творы пісаліся для сялянства дзеля ўстанаўлення пакуль што не нацыянальнай, а найперш агульначалавечай еднасці і грамадскай гармоніі і засноўваліся пераважна на зразумелым і блізкім спажыўцу такіх твораў фальклоры. Прынамсі, «Ідылія» – першы ж твор пісьменніка, які дайшоў да нас, адлюстраваў характэрным чынам гэтую моўную двухпланавасць творчасці В. Дуніна-Марцінкевіча. Яднанне двух культурных планаў, увасобленае ў матыве «паненкі-сялянкі», падаецца метафарычным адлюстраваннем наспелай грамадзянскай неабходнасці асэнсавання Другога як свайго і яднання ўсебакова адрозных слаёў грамадства.

Для В. Дуніна-Марцінкевіча селянін – гэта найперш аб'ект, на які скіраваны яго асветніцкія памкненні. Беларускамоўныя творы селяніну павінны былі данесці адукаваныя паны. У вядомым лісце да У. Сыракомлі пісьменнік марыць, як «багатая цнотамі гаспадыня вясковага панскага двара» чытае сялянкам «Гапона», «Вечарніцы» або «Купалу», а тыя, удзячныя сваім чытальніцам, вяртаюцца дадому і там расказваюць, як паны апісваюць іх звычаі і ахвотна цікавяцца іх доляй. «Таму селянін наш, набываючы да паноў нейкую сімпатыю, мацней з імі звязваецца і паволі выцясняе з свайго сэрца ўкаранёны з дзяцінства супраць тых жа паноў погляд…» [2, с. 258]. Такія ж гарманічныя адносіны паміж класамі хацелі бы бачыць многія тагачасныя пісьменнікі. У камедыі У. Сыракомлі «Вясковыя палітыкі» маладая паненка Ганна марыць пра паляпшэнне сялянскага дабрабыту, будаўніцтва школы, чытанне добрых кніг сваім падданым. Як бачым, гэта яшчэ не паўнавартасны дыялог з Другім, а пакуль што аднабаковая ініцыятыва адукаванай лібе-

ральнай інтэлігенцыі, але паказальныя ўжо самі памкненні спасціжэння Другога як аб'екта даследавання ўнутры самога грамадства. Але менавіта з гэтага пачынаецца працэс усведамлення нацыянальнай агульнасці.

Ідэальным героем польскамоўных твораў В. Дуніна-Марцінкевіча найчасцей з'яўляецца патрыярхальны шляхціц, а ў беларускамоўных гэта селянін. Маральна-этычны кодэкс гэтага Другога, праяўлены ў фальклоры, бясспрэчна вабіў пісьменніка сваёй чысцінёй, далікатнасцю і сардэчнасцю. Бачылася не толькі захапленне цнотамі мужыка, але і ўсведамленне яго культурнай адметнасці, якое дыктавала неабходнасць размаўляць з селянінам на яго мове, арыентуючыся на яго каштоўнасныя катэгорыі. Жыццё сяляніна, таго натуральнага чалавека, ізаляванага ад шкоднага і разбуральнага ўплыву прагрэсу, у'яўлялася ўвасабленнем адвечнага парадку. Паказальная свядомая ідэалізацыя беларускага мужыка ў яго творах: менавіта селянін найчасцей будзе валодаць чулым сэрцам, выхаваным у вясковай цноце і сардэчнасці. Ён здольны быць верным каханню і пастаяць за сябе («Гапон»), можа глыбока адчуваць і мае ўласную годнасць («Халімон на каранацыі»), валодае высакароднай і чыстай душой («Купала»), з'яўляецца носьбітам гістарычнай памяці і жыццёвай мудрасці («Вечарніцы», «Купала», «Шчароўскія дажынкі» і г.д.).

З гэтым Другім В. Дуніна-Марцінкевіча лучыць яшчэ не столькі агульнанацыянальнае, колькі агульначалавечае. Праблема нацыянальнай неадпаведнасці здымаецца праз сцвярджэнне ў разнамоўных творах пісьменніка ўніверсальнага рэцэпту шчасця, ідэалу гарманічнага жыцця. А ён асветніцка-сентыментальны і абстрактна-гуманістычны: гэта жыццё на роднай зямлі, у малым доміку, дзе не ведаюць вялікага багацця, але шчаслівыя ў разумным абмежаванні. Тут шануюць традыцыі продкаў, кахаюць дзяўчыну з блакітнымі вачамі, п'юць мядок або хатнюю гарэлку, спажываюць свойскія стравы і не крыўдзяць блізкага. Кожны выконвае свае ролевыя функцыі: шляхта – клапатлівых бацькоў, сяляне – чулых і адданых дзяцей.

Паўнавартаснай нацыянальнай ідэнтыфікацыі В. Дуніна-Марцінкевіча з селянінам пакуль што не адбылося, але прызнанне яго культурнай самабытнасці, мастацкае набліжэнне да сялянства, гэтага Другога тагачаснай літаратуры Беларусі, пачалося. Пэўныя вынікі гэтага працэсу будуць наперадзе. Яны зафіксаваны ў творчасці шляхціца і інтэлігента Ф. Багушэвіча, які агучыць імя краіны, зменіць статус беларускай мовы з мужыцкай на нацыянальную і вызначыць насельніцтва гэтай зямлі як беларускае. Селянін Мацей Бурачок усведамляе сябе па-ранейшаму без імені, як тутэйшы, але з выразным разуменнем сваёй інакшасці ад палякаў і рускіх («Хрэсьбіны Мацюка»). Складаны працэс развіцця нацыі, фарміраванне

агульнанацыянальнага пачуцця будзе тэмай мастацкай літаратуры наступных пакаленняў творцаў. Прыкладам, нацыянальнае двайніцтва, заснаванае на сутыкненні розных светаў, дэнацыяналізаванага, шляхецкага і беларускага, сялянскага, будзе глыбока даследавацца ў аповесці М. Гарэцкага «Дзве душы».

Дыялектыка станаўлення нацыянальнага адзінства ў сукупнасці ўсіх яго праяў вядзецца праз спасціжэнне і дыялог з Другім, якім у сітуацыі Беларусі XIX ст. з'яўляўся селянін, і спасціжэнне яго як свайго. Пакуль што гэта быў аднабаковы працэс, і селянін быў хутчэй аб'ектам асэнсавання, але мастацкае набліжэнне да яго сведчыла пра пачатак гэтага складанага працэсу.

ЛІТАРАТУРА

1. *Бахтин, М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1965. – 275 с.
2. *Дунін-Марцінкевіч, В.* Творы / В. Дунін-Марцінкевіч. – Мінск : Маст. літ., 1984. – 527 с.
3. Літаратура Беларусі: Першая палова XIX стагоддзя : Хрэстаматыя. – Мінск : Беларус. навука, 2000. – 572 с.
4. *Лотман, Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М. : Яз. рус. культуры, 1999. – 464 с.
5. *Можейко, М. А.* Другой / М. А. Можейко, Д. В. Майборода. – Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.

Матэрыялы артыкула друкаваліся [у] : Бурдзялёва, І. А. Свае і чужыя В. Дуніна-Марцінкевіча / І. А. Бурдзялёва // Маладосць. – 2008. – № 2. – С. 128–132.

МАТЫЎ ВАР'ЯЦТВА Ў ТВОРЧАСЦІ У. СЫРАКОМЛІ

Тэма вар'яцтва ў мастацкай літаратуры мае даўнюю гісторыю. Пісьменнікі розных эпох звярталіся да загадкавай з'явы вар'яцтва, імкнуліся патлумачыць яе, зыходзячы са светапоглядных уяўленняў часу, і выкарыстаць ва ўласных творчых мэтах. Пісьменнікі-рамантыкі, у параўнанні са сваімі папярэднікамі, значна актуалізавалі і сакралізавалі феномен

вар'яцтва, надалі яму спецыфічнае ідэйна-эстэтычнае насычэнне і новыя функцыі ў творы. Тэма вар'яцтва аказалася вельмі спрыяльнай для мастацкага ўвасаблення рамантычнай канцэпцыі свету і чалавека, яскравай ілюстрацыяй двухсвецця, а матыў вар'яцтва дазваляў яшчэ больш драматычна паказаць непрымірымасць апазіцыі асобы і грамадства. Нягледзячы на тое, што і заходнееўрапейская, і расійская медыцынская навука ўжо на пачатку XIX стагоддзя прапанавала першыя навуковыя даследаванні па псіхіятрыі, рамантыкаў не цікавіла вар'яцтва як хвароба. Як адзначае даследчыца В. А. Іаскевіч, «вар'яцтва ў рамантычнай парадыгме вызначаецца не як душэўнае захворванне, не як памутненне розуму, але як філасофскае асэнсаванне свету і чалавека ў ім, як форма сапраўднага пазнання» [1, с. 30]. Такім чынам, вар'яцтва для рамантыкаў выступае ў першую чаргу як метафара, пакліканая падкрэсліць трагічную несумяшчальнасць рэальнага і ідэальнага свету, недасканаласць міжчалавечых адносін. Вар'яцтва ў творах рамантыкаў набыло шматаспектнасць, шырокую інварыянтнасць. Неадназначнасць феномена вар'яцтва адлюстравана і ў семантычным значэнні слова, бо вар'ятам называюць не толькі душэўна хворага чалавека, але і дзівака, утрапёнага, апантанага ідэяй ці пачуццямі, – таго, хто не адпавядае ўстойлівым сацыяльна-псіхалагічным штампам, супярэчыць звыклым канвенцыянальным нормам грамадскіх паводзін. З нязменна драматычным гучаннем матыў вар'яцтва прысутнічае ў творчай спадчыне А. Міцкевіча, Я. Чачота, Я. Баршчэўскага, В. Дуніна-Марцінкевіча, У. Сыракомлі.

У творчасці У. Сыракомлі гэты матыў выкарыстаны не толькі ў вядомым цыкле «Мелодыі з вар'яцкага дому», якім «сцішаны рамантык» выбухнуў напрыканцы сваёй творчасці, але і спецыфічна праяўлены ў гавэндзе «Янка Цвінтарны». Звычайна ў кароткіх анатацыях гэта гавэнда пазначана як твор антыпрыгонніцкай скіраванасці, але такое вызначэнне значна спрашчае і збядняе яго ідэйнае багацце. Гавэнда «Янка Цвінтарны» бачыцца адным з самых пранікнёных і асабістых твораў У. Сыракомлі, у якім аўтар і наратар практычна супадаюць, а плынь перажыванняў галоўнага героя самым цесным чынам пераплятаецца з лірычнымі пачуццямі паэта.

Псіхалагічная самарэфлексія ва ўступе да паэмы, аўтарскім зачыне, лірычных адступленнях паказвае на ўнутраны душэўны разлад аўтара. Успрыняцце свету У. Сыракомлем мае выразна дуалістычны характар, які праяўляецца ў шэрагу апазіцый «ідэальнае–рэальнае», «прыроднае–грамадскае», «мінулае–сучаснае» і г.д., што нязменна прыводзіць да ідэйнай двухпланавасці твораў. У гавэндзе духоўна змястоўнае мінулае выразна супрацьстаіць шэрай сучаснасці, апрача таго аўтар узнімае спрадвечна філасофскую праблему незваротнасці часу, хуткаплыннасці жыцця, неадпаведнасці мары і рэчаіснасці.

Галоўны герой гавэнды, селянін Янка, больш як сорак гадоў быў адарваны ад роднай вёскі, у якой для яго месціўся цэлы сусвет. Разам з панам ён наведаў іншыя краіны, быў разам з ім у напалеонаўскай арміі, даглядаў яго, скалечанага вайной, і ўвесь гэты час Янка пакутуе ад настальгіі па роднай зямлі. Але, вярнуўшыся ў вёску праз столькі год, не знаходзіць і блізка таго, што пакінуў: родныя паўміралі, з сяброў нікога няма, а тыя апошнія, што засталіся – змяніліся да непазнавальнасці. Усё, што бачыць герой, не адпавядае таму вобразу вёскі, які застаўся ў яго памяці з маладых год. Не знайшоўшы свайго месца сярод жывых, Янка ідзе на могілкі, дзе спачываюць яго колішнія сябры і суседзі, і праводзіць апошнія дні свайго жыцця ў размове з імі.

Матыў вар'яцтва паўтараецца ў гавэндзе тройчы. Першы раз з невылечнай душэўнай хваробай пісьменнік параўноўвае апантаную любоў свайго героя да роднай вёскі, бацькоўскай хаты. Янка пакутуе ад гэтай любові, яна становіцца яго праклёнам, насланнём, якое перашкаджае чалавеку шчаслівa і бесклапотна жыць у іншых, больш выгодных краях. *Dziwny szaleniec: // On w kraju pszennym śnił żyta wieniec* – піша пра героя аўтар. Там, на радзіме, пакінуў Янка сваё сэрца і душу, аб ёй клопат і непакой: *Czy tam wczorajsza doszła ulewa? // Czy wiatr którego nie złamał dzewa?* [5, s. 82]. Штучны бляск дворскага мундзіра не можа супакоіць гэту тугу. Герой разумее, што дворскі строй вылучыў яго са свойскага асяроддзя, зрабіў чужым у роднай вёсцы. Калі б завітаў туды ў такім уборы, *pies by domowy rzucił się może*… [5, с. 85]. Былы селянін Янка моліць: *Nie chcę tej barwy złotej, zielonej! // Puśćcie mię, puśćcie w domowe strony!* [5, s. 85]. Любоў да роднай вёскі, *do rodzinnej skiby tęsknota*, аўтар называе шаленствам, якое не заўсёды разумеюць людзі, але з гэтым пачуццём героя У. Сыракомля цалкам салідарны. Ён таксама, як і Янка, належыць да тых дзіўных асоб, *co wśród palm – pragną sosnowych lasów*. Гэта любоў да роднага краю, працягвае аўтар, настолькі ўрасла ў душу, што не паддаецца ніякаму лекаванню, чалавека з такой тугой у душы, як з божай карай, і ў труну пакладуць.

Дарэчы адзначыць, што вельмі верагодна на мастацкае ўвасабленне тужлівых пачуццяў героя паўплывала перакладчыцкая праца У. Сыракомлі над творамі П. Ж. Беранжэ. Даследчыкі адзначаюць уплыў верша «Настальгія, або туга па краі» французскага паэта на элегію В. Каратынскага «Туга на чужой старане» [2]. Але і на гавэнду У. Сыракомлі «Янка Цвінтарны» ўплыў гэтага твора Беранжэ відавочны. Туга і сум у Парыжы ўчарашняга селяніна, таксама адарванага ад родных мясцін, і пакуты Янкі тоесныя. Супадзенне назіраецца і ў вобразна-тэматычным, і інтанацыйным плане – гэта хата, *poziomna i stara*, *kościółek pobity deskami i z kłody*, згадкі пра блізкія сэрцу песні роднай вёскі. Герой П. Ж. Беранжэ таксама з трывогай уяўляе, як *wicher szturmuje* родныя загоны, а ў вёсцы *pies skomli – kiedyż się*

doczeka. Кожная страфа верша заканчваецца рознымі варыянтамі рэфрэна *Ach! Wróćcie mi, wróćcie domowe ustronie* [6, s. 281], што сугучна пачуццям і думкам героя У. Сыракомлі.

У мастацкай літаратуры, якая ішла следам за рэальным жыццём, вар'яцтва звычайна было выклікана глыбокім перажываннем героем жыццёвых катаклізмаў, эмацыянальным звышнапружаннем. У такім традыцыйным рэчышчы вырашана ў гавэндзе паўторнае выкарыстанне матыву вар'яцтва галоўнага героя, звязанае са смерцю старога пана-калекі, якому Янка самааддана прысвяціў жыццё. Вылечваецца яго душа гаючымі ўспамінамі пра радзіму, куды, вызвалены ад абавязку служэння нямогламу гаспадару, ён нарэшце атрымаў магчымасць вярнуцца.

Новую інтэрпрэтацыю матыў вар'яцтва набывае ў канцы твора. Сыракомля адмыслова выкарыстоўвае міфалагему вяртання, бо герой вярнуўся да сваіх каранёў у надзеі загаіць душэўныя раны, але свет змяніўся, і ідэалізаваны маладосцю ўспамін пра родную зямлю не адпавядае рэчаіснасці. Янка знаходзіць сваю вёску праз шмат гадоў спустошанай, бязладнай, чужой, але галоўнае, што ён заўважае ў вяскоўцах, – kalectwo w głowach. З горкімі пачуццямі расчаравання героя блізкія перажыванні паэта. Эмацыянальна-экспрэсіўныя, поўныя клічных і пытальных інтанацый радкі прысвечаны ўспамінам Сыракомлі пра час маладосці, з сардэчнымі сяброўскімі размовамі, высакароднымі думкамі і мроямі. З жалем пісьменнік адзначае, што нічога не здзейснілася ў пазнейшым жыцці, а свет здаецца цяпер зусім інакшым:

Och ! jak boleśnie, och ! jak boleśnie,
Że dzień wczorajszy nigdy nie wskrześnie!
Wczorajsi ludzie już dziś umarli,
A wiek się zmienia, przyszłość się karli! [5, s. 77]

Янка намаляваны аўтарам як цэласная натура, здольная на глыбокія высакародныя перажыванні і таму невыпадкова ўступае ў канфлікт з рэаліямі сённяшняга дня, адчужаецца ад рэчаіснасці. Сяляне называюць Янку шаленцам, пацешнай фігурай, аб смерці якога ніхто не пашкадуе: *Nic tedy po szaleńcu młody świat niewskóra // Ej ten Janek Cmentarnik – pocieszna figura*. Ідэйную заглыбленасць твору надае параўнанне з агульнаеўрапейскім фальклорным матывам вяртання героя з нейкай чароўнай краіны, у якой час ідзе запаволена і герой застаецца маладым, на радзіму, дзе ў імклівай хадзе часу змянілася некалькі пакаленняў. Герой не знаходзіць ні блізкіх, ні знаёмых, свет паўстае чужым, незразумелым, і далейшае жыццё здаецца бессэнсоўным. Ён добраахвотна памірае, ідучы следам за тымі, каго ён памятаў і любіў.

Як адзначае У. Сыракомля, свет мяняецца не ў лепшы бок. Маральна-этычны ідэал бачыцца паэту ў мінулым. Духоўная дэградацыя, на думку

паэта, адбылася на яго вачах, на працягу жыцця аднаго пакалення, і месціцца ў рамках маладосць–старасць. Будучыня ў творах паэта выглядае няўцямнай. Яе гарманізацыі ён імкнецца паспрыяць, фарміруючы з дапамогай сваіх твораў правільныя ідэалагемы, напрыклад: *Szlachta na całej Litwie jest bracią swej włości, // Ochrania ją od głodu, od zimna srogości*… [4, s. 140].

Матыў вар'яцтва ў гавэндзе набывае метафарычнае гучанне і падкрэслівае недасканаласць рэчаіснасці, канфлікт з цяперашнім часам, які кантрастуе са светам ідэальных уяўленняў. Матыў вар'яцтва невыпадкова прыстасаваны аўтарам да ўнутрана змястоўнай і цалкам станоўчай постаці героя, блізкай аўтару па духоўных прыярытэтах. У. Сыракомля выкарыстоўвае інверсію традыцыйнага матыву вар'яцтва: ненармальным на самой справе выступае маральна дэградаваны свет, у якім нармальны чалавек не можа знайсці паразумення, бачыцца дзіваком і шаленцам.

Падобная інтэрпрэтацыя матыву вар'яцтва назіраецца ў паэтычным цыкле «Мелодыі з вар'яцкага дому», які быў створаны ў 1861 годзе. Твор складаецца з шасці частак, шасці «мелодый», напісаных розным памерам з адметнай мелодыкай кожнай часткі. Эмацыянальную напружанасць і нервовасць рытму перадае часта ўжываны аўтарам паэтычны радок са зламаным сінтаксісам. Кожная частка пазначана сваёй аўтаномнай вобразнай сістэмай, сваёй мікратэмай. Такая поліфанія перадае адчуванне дэструкцыі, разладу свету, сведчыць пра распад цэласнасці светаадчування. Апеляцыя да музыкі таксама невыпадковая, бо музычная сімволіка традыцыйна ўбірала ў сябе духоўныя праявы, калі іншыя формы і сродкі праяўлення духоўнага жыцця немагчымыя. Вар'яцкі дом, пра які аўтар згадвае ў назве і пацыентам якога ён сябе адчувае, гаворыць пра пачуццё духоўнай несвабоды, зняволенасці, пра агрэсіўнае абмежаванне з боку свету. Апрача таго, абвяшчэнне вар'яцтва было публічнай дыскрэдытацыяй, якая выводзіла чалавека па-за межы соцыуму, ставіла па-за законам, сведчыла пра абясцэньванне чалавечай асобы. Такім чынам, тэма вар'яцтва сама па сабе гаворыць пра крытычную сітуацыю ў стасунках асобы і грамадства. Як адзначаюць даследчыкі, у творах рамантыкаў вар'яцтва набывае сацыяльную матываванасць, выкліканую непаразуменнем паміж нармальным чалавекам і ненармальным светам. Вар'яцтва чулага героя, надзеленага тонкай душэўнай арганізацыяй, выглядае непазбежнай рэакцыяй на скажоную рэчаіснасць, на вар'яцтва соцыуму. Дарэчы прывесці словы апостала Паўла: «Мудрасць гэтага свету ёсць вар'яцтва ў вачах Бога».

Паэтычны цыкл «Мелодыі з вар'яцкага дому» пісаўся напрыканцы жыццёвага і творчага шляху У. Сыракомлі, калі невылечная хвароба знясільвала паэта, забірала яго апошнія сілы. Трэба думаць, што ствараліся «Мелодыі…» пасля вядомых крывавых падзей, якія адбыліся 8 красавіка 1861 года ў Варшаве. Вядома, што У. Сыракомля разам з В. Дуніным-

Марцінкевічам наведаў Варшаву якраз адразу пасля расстрэлу мірнай дэманстрацыі, і знаходжанне ў атмасферы трагізму, бясспрэчна, пагоршыла яго слабае здароўе, узмацніла дэпрэсію, адчуванне ўнутранага канфлікту з рэчаіснасцю. У творы У. Сыракомля выявіў уласнае адчуванне адчужанасці, адзіноты, неабароненасці, агрэсіўнага ціску з боку абсурднага і жорсткага свету, у якім адбылася дэвальвацыя духоўных каштоўнасцей.

Матыў вар'яцтва У. Сыракомля выкарыстоўвае не толькі дзеля праяўлення ўласнага светаадчування, – вар'яцтва служыць мастацкім прыёмам, які дазваляе яму здзейсніць маральную і сацыяльную крытыку жыцця. Адчуванне сусветнага разладу, скажонасці, дэфармаванасці свету стварае выкарыстаная паэтам рознамаштабнасць вобразаў. З аднаго боку, на пачатку твора прысутнічаюць вобразы глабальныя, амаль касмічныя, інфернальныя, праходзіць матыў разбуральнага смеху, а ў апошніх частках знаходзім вобразы цалкам бытавыя і рэалістычныя: пан з манаклем, які пытаецца, хто памёр, арганіст, які вядзе з ім размову, бабкі са шпіталя са свечкамі ў руках, дзяды, якія цягнуць труну з памерлым паэтам-вар'ятам. Антыгуманістычную скіраванасць свету паэт падкрэслівае з дапамогай шэрагу фальклорна-алегарычных вобразаў – драпежнага ката і птушак, ягоных ахвяр. Вобраз галоднага звера з'яўляецца ў кантэксце твора сімвалам агрэсіі, жорсткасці, бязлітаснасці. *Коця! Ты, жываедца! // Ненажэрлае горла,* – звяртаецца да яго паэт. Знішчаныя птушкі маюць у паэзіі Сыракомлі стабільнае сэнсава-алегарычнае насычэнне. Гэта вобразы з выразнай светлай канатацыяй. Жаўрук выступае як пасрэднік паміж Богам і людам: *Вестку ўзносіць да неба, // што тут людзі без хлеба*. Ён з'яўляецца сімвалам надзеі на лепшае: *Гора наша не вечна! // Праміне навальніца! // Сей, а будзе пшаніца!* [3, с. 77]. Выкарыстоўваецца і сімвалічны вобраз салаўя, які традыцыйна прадстаўляе паэтаў, – ён *Сум цяжкі разганяе // І, заместа адчаю, // Ў сэрцы радасць калыша* [3, с. 78]. Наступная ахвяра, ластаўка, – руплівая гаспадыня, *Гэта птушка спрадвеку // Аддае чалавеку // на апеку патолю // сваю радасць і долю: // І гняздо і пісклятак, // Свой святы ўвесь дастатак* [3, с. 79]. Нягледзячы на спецыфічна-алегарычнае значэнне вобраза кожнай птушкі, усе яны, далучаныя да неба, – традыцыйны ў мастацкай літаратуры сімвал свабоды. Такім чынам, навакольны свет выглядае змрочным, пазбаўленым светлай надзеі, кахання, магчымасці знайсці прытулак спакутаванай душы. Пан арганіст па жыцейску спрошчана і лагічна тлумачыць прычыну гібелі паэта-вар'ята: здрада сяброў і каханай, хцівасць сваякоў, крытыканы, якія *вершы згрызлі*. У выніку душэўна знясілены нябога, спаткаўшы чалавека, *бег наўцекі*. Прысутнічае ў тлумачэннях пана арганіста і ўсведамленне інакшасці героя, яго адрознасці ад іншых: *Быў на хмарах у вандроўцы. // Вершатворца. // Усё жыццё пароўся ў кнігах. // А на ліха? // Гэта "іншы" быў заўсёдны* [3, с. 82]. Умоўна-алегарычны план твора дапаўняецца канкрэтна-

бытавым і ствараецца агульнае адчуванне беспрытульнасці, бессэнсоўнасці існавання ў свеце, які бачыцца паэтам суцэльнай вар'ятняй, дзе ён, пацыент, – адзіны нармальны чалавек, і адзіна магчымыя ўцёкі для яго – смерць:

Ды якое ты пекла ж,
Дзевятнаццаты век наш!
Мабыць, плёну не будзе,
Не палепшаюць людзі!
Што ж мне трэба? Мой Божа,
Мне заснуць дапаможаш?! [3, с. 216]

«Мелодыі з вар'яцкага дому» – твор трагедыйнага гучання, у якім прасочваецца расчараванасць, горкая іронія над уласнымі ілюзіямі і асабістым пісьменніцкім лёсам.

Выкарыстаны У. Сыракомлем матыў вар'яцтва гучыць у яго творчасці метафарычна, паказвае на драматычныя, канфліктныя адносіны паэта са светам, соцыумам, выяўляе трывогу за выжыванне гуманістычных ідэалаў.

ЛІТАРАТУРА

1. *Иоскевич, О. А.* На пути к «безумному» нарративу : Безумие в русской литературе первой половины XIX века / О. А. Иоскевич. – Гродно : ГрГУ, 2009 – 161 с.
2. *Мархель, У.* "Меў вольную і чулую душу...": Літаратурная спадчына Віцэся Каратынскага / У. Мархель // Роднае слова. – 2001. – № 8. – С. 17.
3. *Сыракомля, У.* Добрыя весці : Паэзія, проза, крытыка / У. Сыракомля. – Мінск : Маст. літ., 1993. – 526 с.
4. *Syrokomla, W.* Poezye: Wyd. zupełne : w 10 t. / W. Syrokomla. – Warszawa : Skład główny u Gebethnera i Wolffa, 1872. – T. 1: Utwory epickie. – 357 s.
5. *Syrokomla, W.* Poezye: Wyd. zupełne : w 10 t. / W. Syrokomla. – Warszawa : Skład główny u Gebethnera i Wolffa, 1872. – T. 3: Utwory epickie. – 359 s.
6. *Syrokomla, W.* Poezye: Wyd. zupełne : w 10 t. / W. Syrokomla. – Warszawa : Skład główny u Gebethnera i Wolffa, 1872. – T. 4: Utwory epickie. – 358 s.

Друкавалася [у] : Бурдзялёва, І. А. Матыў вар'яцтва ў паэзіі Уладзіслава Сыракомлі / І. А. Бурдзялёва // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай: да 900-годдзя Кірыла Тураўскага і 200-годдзя Тараса Шаўчэнкі: матэрыялы XI Міжнар. навук. канф., Мінск, 24-25 кастрычніка 2013 г. : у 2 ч. Ч 1. – Мінск : РІВШ. – С. 104–110.

ЛІТАРАТУРНЫЯ МЕМУАРЫ І СТАНАЎЛЕННЕ МАСТАЦКАЙ ПРОЗЫ XIX СТАГОДДЗЯ

ГІСТОРЫЯ ПАЎСЯДЗЁННАСЦІ Ў ЖАНОЧЫХ МЕМУАРАХ

У сувязі з агульнай гуманізацыяй навукі, папулярнасцю тэорыі паўсядзённасці, імкненнем даследаваць выяўлены ў слове пачуццёва-разумовы свет прыватнага чалавека ўсё большую ўвагу літаратуразнаўства прыцягваюць так званыя эгадакументы, да якіх звычайна адносяць дзённікі, запіскі, эпісталярыі, успаміны, мемуары.

Вывучэнне мемуарна-біяграфічнай літаратуры мае шэраг асаблівасцяў, выкліканых сінтэтычнасцю жанравай прыроды, якая вызначаецца парадаксальным спалучэннем дакументальнасці, патрабаваннямі факталагічнай дакладнасці і непазбежнай аўтарскай суб'ектнасці. Скіраванасць мемуарнага твора адначасова на гістарычны факт і мастацкасць яго выяўлення вызначае памежнае месца мемуарыстыкі паміж гістарычным выкладам і белетрыстыкай. Мяжа паміж гістарычным і літаратурным складнікамі мемуарнага тэксту патрабуе ўдумлівага асэнсавання ў кожным канкрэтным выпадку. Да сённяшняга дня метадалогія даследавання мемуарна-аўтабіяграфічных твораў выклікае палеміку, бо дваістасць жанру, патрабаванне нефікцыянальнасці і разам з тым вобразнага аднаўлення фактаў жыцця правакуе акцэнтацыю або гістарыяграфічнага, або эстэтычнага падыходу. Калі для гісторыка асноўную каштоўнасць мемуараў складае іх дакументальная дакладнасць, то літаратуразнаўцы звяртаюць увагу не столькі на факталагічную канву твора, колькі на яго мастацкія асаблівасці і эстэтычную вартасць. Пры ўсім гэтым даследчыкі падкрэсліваюць, што для цэласнага разумення аўтабіяграфічнага твора штучнае проціпастаўленне мемуараў як літаратурнага твора мемуарам як гістарычнай крыніцы недапушчальна. Варта заўважыць, што калі беларуская мемуарна-аўтабіяграфічная літаратура XX стагоддзя ў першую чаргу выклікае ўвагу літаратуразнаўцаў і крытыкаў, то мемуарыстыка XIX стагоддзя з'яўляецца «полем дзейнасці» амаль выключна гісторыкаў і крыніцазнаўцаў, што, бясспрэчна, збядняе ўяўленні пра дынаміку і разнастайнасць тагачаснага літаратурнага працэсу.

Станаўленне мемуарыстыкі як гісторыка-літаратурнага феномена пачынаецца з XVIII стагоддзя і звязана з фармаваннем гістарычнага самаўсведамлення асобы, выспяваннем ідэі асабістай аўтаноміі ў грамадскім і культурным жыцці. На XIX стагоддзе прыпадае «класічны» перыяд развіцця мемуарна-аўтабіяграфічнай літаратуры, складанне асноўных жанравых прынцыпаў і характарыстык, сярод якіх традыцыйна вылучаюць

асабовы пачатак, рэтраспектыўнасць і памяць. «Мемуары – аповед пра мінулае, заснаваны на асабістым вопыце і ўласнай памяці аўтара», – такую лаканічную фармулёўку даў адзін з першых даследчыкаў рускай мемуарнай літаратуры XVIII–XIX стагоддзяў А. Тартакоўскі [6, с. 9].

Сярод успамінаў, пакінутых нам былымі паўстанцамі, удзельнікамі вайсковых кампаній, знанымі пісьменнікамі, навукоўцамі, годнае месца займаюць творы жанчын-мемуарыстак: Ганны з Рэйтанаў Герыч (1789–1857), Евы з Вяндорфаў Фялінскай (1793–1859), Альжбеты з Рудамінаў Пакаш (1804–пасля 1860-х), Габрыэлі з Гюнтэраў Пузыні (1815–1869), Алены Скірмунт (1827–1874). Аўтабіяграфічная проза названых аўтарак у выніку гендарных асаблівасцяў вылучаецца сярод корпуса мемуарных тэкстаў XIX стагоддзя. Найперш, жаночыя мемуары інтравертныя па характары, адзначаны большай індывідуалізацыяй і суб'ектыўнасцю, большай эмацыянальнасцю і рэфлексійнасцю. Жанчыны-мемуарысткі не схільныя разглядаць сябе ў кантэксце значных падзей грамадска-палітычнага ці культурна-гістарычнага жыцця, а скіраваны пераважна на прыватна-асабістае і індывідуальнае. Так, напрыклад, падзеі 1812 года або Лістападаўскага паўстання, якія давялося перажыць некаторым аўтаркам мемуарных твораў, апісваюцца толькі ў той ступені, у якой яны непасрэдна закранулі іх сем'і, паўплывалі на жыццё бліжэйшых сваякоў і знаёмцаў. У прадметна-тэматычным плане жанчын-мемуарыстак найперш цікавіць адлюстраванне сямейна-бытавой сферы, стасункаў сяброўскіх і суседскіх. Гэта глыбінны, не зафіксаваны афіцыйнай гістарыяграфіяй, пласт штодзённага жыцця, які тым не менш з'яўляецца падмуркам вялікай гісторыі. Ева Фялінская сярод мэтаў сваіх мемуараў вылучае наступную: *Гісторыя безумоўна акрэсліць найбольш характэрныя рысы і асноўныя падзеі, … але прыватная гісторыя сем'яў, з якіх складаецца агульны фон гісторыі, асабліва сем'яў, якія не знаходзіліся на першым плане гістарычных падзей, але з якіх тым не менш у сукупнасці складаецца асноўная частка народа, без сумнення патоне ў няпамяці, калі толькі пяро відавочцаў… не вырве яе з забыцця* [8, s. 8] (тут і далей пераклад наш. – *І. Б.*).

Затое плынь штодзённага бытавога жыцця ў жаночых мемуарах, як правіла, адноўлена ва ўсіх бытавых падрабязнасцях. Напрыклад, мемуары Альжбеты Пакаш, якія паказваюць традыцыйны побыт, заняткі і забавы заможнай шляхецкай сям'і, насычаны вялікай колькасцю дэталёвых апісанняў мэбліроўкі і ўбранняў пакояў, вопраткі, штодзённых і святочных жаночых строяў, з пазначэннем колеру і выкарыстанай матэрыі, сталовых сервізаў і страў, з якіх звычайна складаліся сямейныя сняданкі, абеды і падвячоркі. Ва ўспамінах А. Пакаш бытаапісальніцкія мініяцюры, насычаныя зрокавымі вобразамі, дапамагаюць аднавіць паўнавартасны, каляровы

і стракаты вобраз рэчаіснасці ў яе матэрыяльнай канкрэтыцы, стварыць настрой эмацыянальнай далучанасці да жыццёвых падзей аўтаркі і гераіні мемуарнага аповеду. Чытач можа лёгка ўявіць сабе па апісаннях Альжбеты Пакаш першы візіт у бацькоўскі дом яе будучага мужа Юзафа. З адлегласці часу мемуарыстка прыгадвае, як той, цырымонна кланяючыся здалёк, ідзе да яе праз залу. Пры гэтым аўтарка *бачыць сябе ў сукенцы з светла-сапфіравым верхам і кароткімі рукавамі, з стракатым трыкатажным шалікам, накінутым на плечы, як назаўтра была ў любімым ружовым муслінку, у туфліках і стужкай на поясе, з лёгкай газавай хустачкай на шыі. А была тады цалкам нябрыдкая панна Эліза* [13, *s*. 501]. Расійская даследчыца Н. Пушкарова выказала слушныя заўвагі, што менавіта жаночыя мемуарныя тэксты XIX стагоддзя, прама ці ўскосна, падштурхнулі літаратуру да пераасэнсавання грамадскіх каштоўнасцяў і арыенціраў у бок прыватнай сферы жыцця чалавека, на што ў поўнай меры адважылася толькі наступнае, XX стагоддзе [5, с. 69]. Думаецца, што гэта заўвага тыпалагічна карэктная і для твораў беларускіх мемуарыстак.

Мемуары названых аўтарак істотна адрозніваюцца паміж сабой маштабнасцю адлюстравання, сюжэтна-кампазіцыйнымі асаблівасцямі, наратыўнымі мадэлямі, але галоўная іх адметнасць у рознай ступені аўтарскай самапрэзентацыі і самапраяўленасці. Натуральна, што асабовы пачатак праяўляецца на ўсіх узроўнях мемуарнага тэксту, з'яўляецца арганізуючым фактарам, вызначае яго канцэптуальную цэласнасць, але мемуары вылучаюцца рознай мерай аўтабіяграфічнасці і аўтарскага самараскрыцця. Напрыклад, узгаданыя ўспаміны Альжбеты Пакаш паводле суадносін аўтарскага «я» і адлюстраваных падзей выразна аб'ектна-арыентаваныя (згодна з класіфікацыяй, прапанаванай калектывам навукоўцаў Тартускага ўніверсітэта, паводле суадносін аўтарскага «я» і адлюстраваных падзей вылучаюцца аб'ектна- і суб'ектна-арыентаваныя мемуары) [7]. Яны сканструяваны як шэраг мемуарных фрагментаў і эпізодаў, у якіх па-майстэрску адноўлена панарама таварыскага жыцця багатых шляхецкіх дамоў Віленшчыны, Свянцяншчыны, Лепельшчыны. Хаця яны і аб'яднаныя асобай аўтаркі, структурна арганізаваны яе біяграфічнай лініяй і абагрэтыя настальгічнымі пачуццямі, духоўна-эмацыянальны свет Альжбеты Пакаш паказаны ў іх дастаткова сціпла. Сумныя ўспаміны з нагоды раптоўнай смерці бацькі яна ўвасабляе ў лаканічныя фразы: *Колькі ж тут слёз для такой шматлікай сям'і! Які смутак шматлікіх хатніх слугаў! Дзе ж гэта апісаць!*

Па надрукаваных урыўках мемуараў Ганны Герыч таксама складана рэканструяваць характар і духоўны тып іх аўтаркі. Мемуарны тэкст у асноўным арганізаваны як серыя гістарычных партрэтаў ці нарысаў,

прысвечаных выбітным асобам: роднаму дзядзьку Тадэвушу Рэйтану, Радзівілу пане Каханку, каларытным постацям бабулі і дзядулі па матчынай лініі, дбайным гаспадарам Дактаровічаў і мястэчка Раманава на Случчыне. Буйныя мемуарныя фрагменты звязаны паміж сабой досыць сціслымі і ашчаднымі рэфлексіямі аўтаркі.

Эгадакументы, якія пакінула Алена Скірмунт, разнастайныя. Гэта найперш багаты эпісталярый і дзённік-травелог з зафіксаванымі ўражаннямі аўтаркі пра падарожжа да месца ссылкі, горад Тамбоў. У адкрытых, шчырых і вельмі асабістых лістах да мужа, блізкай сяброўкі, сваякоў і знаёмцаў у поўнай меры раскрываюцца розныя бакі характару Алены Скірмунт, вядомай мастачкі, скульптара, патрыёткі свайго краю, сведкі і ўдзельніцы падзей 1863 года. Пры гэтым лісты Алены Скірмунт дастаткова інфарматыўныя, што дазваляе аднавіць цэласны вобраз іх аўтара. Аўтабіяграфічная спадчына дайшла да чытача дастаткова незвычайным чынам: лісты і дзённікавыя запісы, «каляндарыкі», як называла іх А. Скірмунт, пасля яе смерці трапілі ў рукі знаёмага і земляка Браніслава Залескага. На іх падставе ён склаў кнігу «З жыцця літвінкі», дзе, дадаўшы свае допісы і каментарыі, змясціў эпісталярый і падарожны дзённік Алены Скірмунт. «Такім чынам, – адзначае Б. Залескі, – пані Гэлена ў нейкай ступені сама апавядае аб сваім жыцці, і гэтыя яе ўласныя міжвольныя сведчанні… лепш за самыя доўгія нашы словы адлюстроўваюць яе самабытную, узнёслую і сімпатычную асобу ва ўсёй рэчаіснасці і праўдзе» [4, с. 19–20].

Найбольш карэктныя для супастаўлення мемуарныя творы Евы Фялінскай «Успаміны з жыцця» і Габрыэлі Пузыні «У Вільні і ў літоўскіх маёнтках», блізкія па маштабнасці, шырыні ахопу рэчаіснасці, разнастайнасці і глыбіні асэнсавання выкладзенага матэрыялу, урэшце, па мастацка-эстэтычных вартасцях, якімі вылучаюцца гэтыя творы. Мемуары Фялінскай і Пузыні збліжае і тое, што гэта творы не толькі пісьменных, адукаваных, годных жанчын, якім ёсць чым падзяліцца з сучаснікамі і нашчадкамі, але гэта мемуары жанчын-пісьменніц. Літаратурны, а не дакументальна-гістарычны складнік у іх мемуарных тэкстах надзвычай моцны, і гэта адчуваецца ў эстэтычным падыходзе да мадэлявання рэчаіснасці, белетрызацыі фрагментаў, пластычнасці замалёвак, сюжэтнай арганізацыі матэрыялу, майстэрстве стварэння партрэтных характарыстык, лірычных адступленнях. Усё гэта дазваляе аднесці іх творы да літаратурнай мемуарыстыкі. Варта адзначыць, што калі творчыя здабыткі Е. Фялінскай і Г. Пузыні ў белетрыстыцы і паэзіі цікавыя для свайго часу, але дастаткова сціплыя, то менавіта мемуарная спадчына забяспечыла ім трывалае месца ў гісторыі літаратуры.

Рэпрэзентацыя гістарычнай памяці ва «Успамінах з жыцця» Евы Фялінскай

«Успаміны з жыцця» («Pamiętniki z życia») польскамоўнай пісьменніцы Беларусі Евы Фялінскай з Вяндорфаў (1793–1859) даюць багаты матэрыял для вывучэння індывідуальнага асэнсавання і інтэрпрэтацыі гісторыі.

Жыццёвы шлях Евы Фялінскай выразна адрозніваўся ад традыцыйнага жаночага лёсу. Ёй давялося зведаць ранняе сіроцтва і нястачу. На дапамогу збяднелай сям'і прыйшоў сваяк Станіслаў Вяндорф, які ўзяў дзяўчынку на выхаванне ў свой заможны маёнтак на Случчыне. Поўнымі нялёгкіх клопатаў былі для Евы і гады замуства з Герардам Фялінскім, праведзеныя ў яго радавым фальварку Ваютын на Валыні. Ужо ў сталым веку, аўдавеўшы, яна перабіраецца ў Крамянец, дзе далучаецца да падпольнай патрыятычнай арганізацыі Шымана Канарскага і стварае яе філіял «Жаночае таварыства». Пасля гэтага былі арышт у 1839 годзе, ссылка спачатку ў невялікі сібірскі горад Бярозаў, потым у Саратаў. Толькі ў 1844 годзе Фялінскай дазволілі вярнуцца на радзіму. Яна стала жыла на Валыні, вяла гаспадарку, вырашала сямейныя справы і менавіта тады сур'ёзна занялася літаратурнай творчасцю. Пасля публікацыі раманаў («Герсылія», «Пан дэпутат», «Пляменніца і цётка»), у якіх яна ў рэтраспектыўным плане паказала жыццё беларускай правінцыі ў часы сваёй маладосці, пісьменніца звярнулася да мемуараў.

Унікальнасць мемуарнай спадчыны Евы Фялінскай у тым, што гэта адзіныя аўтэнтычныя мемуары сярод твораў названых вышэй аўтарак. Усе яны імкнуліся да публікацыі сваіх успамінаў, але лёс рукапісаў склаўся так, што апрача твораў Фялінскай усе тэксты былі надрукаваны пасля смерці аўтараў, моцна скарочаныя і падкарэкціраваныя выдаўцамі. Мемуарная спадчына Е. Фялінскай складаецца з аб'ёмных выданняў без купюр, якія пабачылі свет пры жыцці пісьменніцы ў 50-я гады XIX стагоддзя: трохтомныя «Успаміны з падарожжа па Сібіры і побыту ў Бярозаве і Сарataве», дзе пісьменніца распавядае пра доўгія падарожжы па расійскіх абшарах і жыццё ў ссылцы. Найбольш моцны літаратурны складнік маюць пяцітомныя «Успаміны з жыцця», якія ўвабралі ўражанні ад ранняга дзяцінства пісьменніцы да 1821 года.

Калі мемуарна-біяграфічныя творы Г. Герыч, А. Пакаш, Г. Пузыні і А. Скірмунт арыстакратычныя, аднаўляюць жыццё вярхоў грамадства, малююць шумнае свецкае жыццё сталіцы і постаці выбітных прадстаўнікоў краю, то ўспаміны Е. Фялінскай паказваюць яе дзяцінства і маладосць, праведзеныя сярод беднай і сярэдняй шляхты на Случчыне і Ігуменшчыне, у глыбокай правінцыі, куды запознена далятае рэха гістарычных падзей. Яе мемуары высвечваюць мінулае з такога боку, які найчасцей не ўваходзіць

у склад афіцыйнай гісторыі, асвятляюць найперш з'явы прыватныя, партыкулярныя, якія ніяк не падпадаюць да катэгорыі гістарычна вызначальных. Гэты факт ускосна сведчыць пра дэмакратычнасць мемуарнага жанру, яго агульнадаступнасць не толькі ў плане ўспрыняцця і разумення тэксту успамінаў – любая асоба, усвядоміўшы значнасць свайго жыццёвага вопыту, можа ўзяцца за стварэнне мемуарна-біяграфічных твораў.

Няспешлівы тон апавядання, трапнасць адабраных з рэчаіснасці фактаў і дэталёвасць іх апісання нараджаюць у чытача давер і адчуванне далучанасці да даўно мінулага жыцця, перадаюць непаўторны водар эпохі. Ю. І. Крашэўскі, высока ацаніўшы твор Е. Фялінскай, пісаў: *Гэта выдатны вобраз часоў малавядомых… свежы і экстрапраўдзівы* [12, s. 250].

Каштоўнасць «Успамінаў» Евы Фялінскай шмат у чым абумоўлена ўнікальнай эпохай, якая знайшла сваё ўвасабленне ў творы. Гэта час глыбінных перамен ва ўсіх сферах жыцця Літвы-Беларусі на пераломе XVIII – пачатку XIX стагоддзяў, калі ў выніку змены культурна-гістарычнай парадыгмы адбывалася развітанне краіны з традыцыйным ладам і яе ўваходжанне ў агульнаеўрапейскае рэчышча. Па-мастацку вобразна і дакладна ўваскрасаючы характэрныя абразкі дынамічнай эпохі, аўтарка аналізуе страты і набыткі ў працэсе пераходу ад старасвецкіх і нацыянальна-каларытных да касмапалітычных і па-еўрапейску ўніфікаваных форм жыцця. Маладосць Е. Фялінскай была сведкам такіх значных перамен у свядомасці, звычаях, побыце, грамадскіх і міжчалавечых стасунках, што, па словах пісьменніцы, ствараласа ўражанне, *як быццам мы бачылі дзве асобныя цывілізацыі, якія выраслі з рознага кораня, або былі падзеленыя мноствам стагоддзяў і сфарміраваны цалкам адрознымі акалічнасцямі* [8, s. 7] (Тут і далей пераклад наш. – *І. Б.*).

Ева Фялінская вылучаецца спеласцю свядомасці пісьменніцы-мемуарысткі, якая разумее важнасць сваіх успамінаў для пазнання і асэнсавання гістарычнага працэсу. На пачатку твора яна падкрэслівае: *Пражыўшы 60 гадоў, далучыўшыся да розных грамадскіх слаёў, жывучы ў эпоху дзіўных і няпростых перамен не толькі ў нашым краі, але і ў іншых землях, я на свае вочы бачыла, як наша грамадства, падлеглае моцным знешнім і ўнутраным уплывам, раптоўна пераўтварылася, адкідаючы даўняе аблічча і набываючы новае. Можа, я здолею затрымаць сваімі ўспамінамі некалькі малюнкаў, якія цалкам зніклі з нашай зямлі, але аднак з'яўляюцца тым звяном, што лучыць мінулае з цяперашнасцю, тлумачаць прычыну пераменаў, якія мы бачым сёння, не разумеючы дакладна прычын, якія іх нарадзілі* [8, s. 6–7]. На яе думку людзі, відавочцы такіх імклівых змен, нясуць выключную адказнасць перад нашчадкамі, бо яны павінны сваімі ўспамінамі звязаць розначасовыя з'явы пераўтварэння грамадства, *каб наступныя пакаленні не адракліся ад мінуўшчыны з настолькі інакшым*

абліччам і не глядзелі на яе з абыякавасцю, як на чужаземку, з якой не мелі і не маюць нічога супольнага [8, s. 8]. Натуральна, што для любога мемуарнага твора катэгорыя часу з'яўляецца ключавой, звязанай з чарадой падзей і зменай жыццёвых этапаў героя-апавядальніка. Час у мемуарах Е. Фялінскай не проста біяграфічны. Пісьменніцы ў поўнай меры ўдалося перадаць працэсуальнасць гісторыі, стварыць абагулены вобраз сваёй пераменнай эпохі, якая адзначалася розніцай культурных патэнцыялаў, што нараджала дынаміку і зменлівасць усіх форм жыцця.

Пісьменніца называе перыяд сваёй маладосці часам разбурэння і дэзарганізацыі і выяўляе сапраўдны старашляхецкі фундаменталізм. Прычыну ўсеагульнага заняпаду яна бачыць у безаглядным наследаванні заходнееўрапейскім узорам, найперш *зматэрыялізаванай Францыі*. Дэструкцыя пачалася са змены маральна-этычных арыенціраў, разбурэння старой сістэмы каштоўнасцей, адмаўлення ад нацыянальнай самавітасці. Новыя павевы, запазычаныя традыцыі прынеслі краіне *спусташэнне большае, чым татары, бо татары, разрабаваўшы, не знішчалі маральных нормаў. Ім ніхто не збіраўся следаваць* [8, s. 419].

Памяць Е. Фялінскай зафіксавала апошнія праявы патрыярхальнага жыцця. Даўжэй за астатніх старых звычаяў трымаўся сярэдні слой шляхты, да якога належала сям'я дзядзькі Станіслава Вяндорфа. У яго доме Фялінская выхоўвалася з 7 год да самага замуства. Дзядзька свядома не пераймаў чужаземных павеваў і сваю гаспадарку ў Галынцы і прылеглых вёсках вёў па-ранейшаму. Здавалася, ён не праяўляў асаблівай актыўнасці, большую частку дня моўчкі седзячы ў гасцінным пакоі, але ўся гаспадарчая махіна, раз і назаўсёды запушчаная на пэўны лад, трымалася дысцыплінай, пачцівасцю і працавала бесперабойна. Фялінская і дагэтуль дзівіцца дабрабытам Галынкі. Фальварак функцыянаваў як натуральная самадастатковая гаспадарка, у якой нічога не прадавалася, а даход ішоў выключна на ўтрыманне дому. Цукар, канфіцюры, каву і віно, купленыя за жывыя грошы, падавалі толькі ў рэдкіх выпадках асаблівым гасцям. Але ўсё, што мелі самі, ужывалі ў вялікім мностве – хапала і гаспадарам, і збяднелым сваякам, і шматлікім рэзідэнтам, а рэшту, каб не псавалася, раздавалі па вёсках. Кожную нядзелю пасля імшы ў касцёле цётка запрашала на абед усю навакольную шляхту, не зважаючы ці гэта заможны сусед, ці шляхціц на загродзе. У Галынцы накрывалі багаты стол, які ламіўся пад неверагоднай колькасцю ежы, згатаванай выключна з прадуктаў свайго фальварка. Не было адмысловых прысмакаў, выкшталцоных далікатэсаў, гаспадары не хваліліся багатай сервіроўкай, але затое панавала гасціннасць, сардэчнасць, жаданне падзяліцца дарамі Божымі з усімі. *Дробная шляхта благаслаўляла гасціннасць дому. Нават калі пасля абеду разыходзіліся па групках, гаспадыня пасылала то*

мёду, то піва, каб не бавіліся насуха і бачылі, што пра іх дбаюць. [8, s. 225]. Такія нядзельныя абеды, якія гуртавалі ўсю навакольную шляхту, Фялінская апісвае яркімі сакавітымі фарбамі, не адмаўляючы сабе ў задавальненні спыняцца на найбольш каларытных шляхецкіх постацях.

Формы бытавога жыцця мяняліся літаральна на вачах. Успамінаючы святочныя застоллі ў дзядзькавай сям'і, Фялінская параўноўвае іх з велікодным сталом, які ладзіла праз дзясятак гадоў адна з дачок Вяндорфа. Жыццё набыло за гэты час больш далікатныя і мяккія рысы. Калі раней клапаціліся пра колькасць і разнастайнасць ежы, праўда, не спажывалі экзатычных далікатэсаў кшталту страсбургскага паштэту, то цяпер акцэнт змяніўся: стол быў густоўна ўбраны, елі з замежнай парцэляны, ды і самі стравы сталі больш адмысловымі, але тым не менш не было ўражання ранейшага дабрабыту і шчодрасці. Больш увагі пачалі надаваць форме, занядбаўшы пры гэтым змест застолля: не адчувалася ўжо ранейшай шчырай гасціннасці, знікла былая шляхецкая супольнасць. Час змяніўся, традыцыі распаліся, і кожны ўжо быў сам па сабе.

Пісьменніца параўноўвае гаспадарку Галынкі з бяздоннай бочкай, у якой ніхто не бачыў пустога дна. Куды ж падзелася былое багацце і дабрабыт потым? *Здавалася, што раней ламалі галаву як бы найбольш спажыць дароў божых. Як іх найбольш заашчадзіць стала клопатам пазнейшых гаспадароў*, – піша аўтарка [8, s. 236]. Як даводзіць Фялінская, эканамічныя праблемы ўзніклі ў выніку сляпога пераймання чужой цывілізацыі, у тым, што гаспадарку пачалі весці без уліку асаблівасцей мясцовасці і клімату, назапашанага ўласнага вопыту. Але ж *гісторыя стварыла для французаў свае формы жыцця, для нас свае. А мы іх бяздумна адкінулі* [8, s. 416].

Ева Фялінская прысутнічае ў творы і як гераіня апавядання, арганічна ўпісаная ў стракатую канву падзей і разнастайных здарэнняў, і як наратарка, якая аналізуе, абагульняе шматлікія праявы грамадскага, эканамічнага, культурнага, сямейна-побытавага жыцця, акрэслівае вядучыя тэндэнцыі, вызначае прычынна-выніковыя сувязі паміж былым і пазнейшым часам. Так, напрыклад, свае ілюстрацыі з жыцця шляхецкіх фальваркаў яна падмацоўвае падрабязнымі разважаннямі пра перавагі натуральнай гаспадаркі. Аўтарка разумее, што зараз гаворка пра падобную патрыярхальшчыну рассмяшыла б любога эканаміста, але для яе патрыярхальнае амаль тоеснае нацыянальнаму і патрыятычнаму, і таму нават у такой старажытнай форме гаспадарання знаходзіць свае плюсы. На яе думку, нацэленасць на ўжыванне ў асноўным сваёй прадукцыі прыводзіла да ўдасканалення і развіцця мясцовага рольніцтва і прамысловасці. Жывучы выключна са сваёй гаспадаркі, пан увесь набытак і багацце ўкладаў у яе развіццё. У іншых еўрапейскіх краінах працэс спажывання па-ранейшаму меў патрыятычны характар, бо заможныя людзі куплялі айчынныя вырабы і тым самым падтрымлівалі сваіх вытворцаў.

У нашым краі з пранікненнем заходніх стэрэатыпаў усё пайшло наадварот: нацыянальныя інтарэсы былі адкінуты, магнаты свае дамы пачалі пераносіць за мяжу, цягнучы з вёскі апошнія сокі. Шляхта атрымлівала даходы пераважна з працы сялян, але грошы марнавала на тое, што не мела да вёскі ніякага дачынення. Прайшло няшмат часу, і нават небагаты шляхціц лічыў неабходнымі ва ўласным доме гарбату, самавар і іншыя патрэбныя для самапрэзентацыі прывазныя рэчы. *І ў выніку хоць зараз і сеем больш і больш прадаём, а тым не менш у шляхецкіх дварах паўсюль разлік і можна сказаць беднасць, а няшчасны селянін не мае сіл на ўласную гаспадарку і галее сам* [8, s. 416]. Трывогу і непакой Е. Фялінскай падзяляе і вядомы пісьменнік І. Ходзька, які ў сваім папулярным творы «Самавар» іранічна паказвае, як валоданне гэтай моднай рэччу пераўтвараецца ў акт сцвярджэння самасці і заможнасці.

Дзякуючы спалучэнню такіх жанрава-родавых рыс, як рэтраспектыўнасць і памяць, эгадакументы дапамагаюць выявіць канкрэтныя формы быцця і спосабы мыслення розных сацыяльных груп грамадства. Фялінская падае пластычныя малюнкі побытавага жыцця беларускай правінцыі, стварае галерэю разнастайных шляхецкіх тыпаў ад «кунтушовай» шляхты да моладзі, якая кіравалася заходнееўрапейскімі ўзорамі. Падкрэсліваючы зменлівы характар свайго часу, яна піша, што нават у абліччы і ў фізіяноміі паміж дзядамі і ўнукамі выявілася такая вялікая розніца, *як быццам чужое племя прыйшло на нашу зямлю і тут засялілася*. Зніклі маляўнічыя постаці, мужныя і моцныя, нібы народжаныя да слуцкага пояса, жупана і шаблі. *Сёння толькі на партрэтах можна ўбачыць ранейшыя твары, але памяць мая досыць затрымала іх з натуры. Аднак, трэба прызнацца, што ўжо ў часе маёй маладосці рэформа ішла шпаркім крокам. Усё працавала на пераўтварэнне. Нават многія сталыя і нават старыя людзі адышлі ад даўняй прастаты і звычаяў, і, скінуўшы кунтуш, беглі следам за іншымі, бо гэты шлях здаваўся ім больш лёгкім і прыемным* [10, s. 257]. Глыбінныя змены ў грамадстве пацягнулі за сабой і перамены ў людскім абліччы: *цяперашнія мужчыны ўжо не набудуць мужнасці і гарту, седзячы ў мяккім фатэлі на спружынах, ужываючы прысмакі і марачы пра пахудзенне. Сёння знікла патрэба ў мужнасці, з'явілася спакойнасць і стабільнасць. Асноўнымі сталі добры быт, выгоды і зручнасць* [10, s. 258].

Жаночыя мемуары ў сілу сваёй інтравертнасці як правіла пазбягаюць закранаць тэмы высокай палітыкі, але затое звяртаюцца да праблем быццам і маргінальных, але тым не менш жыццёва важных і агульназразумелых. Фялінская гаворыць пра перамены, якія адбыліся ў жаночай модзе, і гэты аспект побытавага жыцця не менш доказна, чым гаворка пра гаспадарча-эканамічныя ці палітычныя працэсы, ілюструе прынцыпова новыя змены часу. Раней золата і каштоўнасці, заўважае пісьменніца, былі сведчаннем

багацця дому і служылі для рэпрэзентацыі сваіх гаспадароў, таму старадаўнія сукні шыліся з дарагой тканіны, аздабляліся ўпрыгожаннямі і каштавалі вялікія грошы. Такіх сукняў нават у заможнай гаспадыні было няшмат, яны захоўваліся і перадаваліся ў спадчыну як сапраўдная каштоўнасць. Калі нарэшце такая сукенка даравалася якой-небудзь выхаванцы або беднай сваячніцы, то гэта лічылася дабрачыннасцю. Цяпер на змену дарагім тканінам прыйшлі лёгкія і танныя муслін і паркаль. Мода, тон якой задавала Францыя, стала больш сціплай і дэмакратычнай, і багатыя аздобы аказаліся цалкам непатрэбнымі. Затое модныя тэндэнцыі ўвесь час мянялася, і на розныя імпрэзы трэба было шораз прыходзіць у новым убранні. Гэта вонкавая прастата стварыла вялікую шкоду, бо падштурхнула шляхту намагацца быць падобнымі на магнатаў. Калі раней паміж імі была адназначная маёмасная мяжа, то цяпер з'явілася ілюзія дасягнуць хаця б знешняга падабенства да вышэйшых класаў. Такая бачнасць роўнасці нарадзіла бясконцую пагоню за модай, якая разарыла не адзін шляхецкі маёнтак. *Усё змяшалася ў грамадстве, усё парушылася як Бог стварыў, першапачаткова прызначыўшы кожнай частцы цэлага сваю ролю. Роўнасць нарадзіла канкурэнцыю, і цяпер кожнаму здавалася, што ён можа прарвацца наверх, мусіраваліся такія чалавечыя якасці, якія не былі ўласцівымі нацыянальнаму характару: сквапнасць, зайздрасць, няўдзячнасць… Калісьці рыцарская шляхта мела цяпер аднаго бога – грошы* [9, s. 141].

Вялікую долю віны ў разбурэнні краіны Фялінская ўскладае на магнатэрыю, якая забылася на сваё прызначэнне гуртаваць вакол сябе шляхту, быць яе апекуном і правадыром. Пісьменніца дазваляе зазірнуць у двор клецкіх Радзівілаў і робіць гэта пасрэдніцтвам дзядзькі, які да позняй старасці захоўваў абавязак добраахвотнага клопату аб інтарэсах княскага дому. Кожную нядзелю, урачыста апрануты, ён наведваў іх рэзідэнцыю ў Радзівілімонтах. Калісьці магнацкія асяродкі трымалі ў цэльнасці ўсю шляхецкую супольнасць, у іх выспяваў грамадскі дух, фармаваліся думкі і погляды. Пазней, як адзначае Фялінская, калі часы змяніліся і Радзівілы ўжо не значылі так многа ў грамадска-палітычным жыцці, усё роўна застаўся такі звычай, які скончыўся смерцю адных і заступленнем на іх месца малодшых пакаленняў. Але гэта ўжо была хутчэй даніна традыцыі, *хаджэнне па звыклай сцежцы*. Шляхта, якая па нядзелях з'язджалася да Радзівілаў, *сустракалася нібы на цвінтары, каб разам замовіць пацеры па памерлых, бо ўсе адчувалі, што гэта апошнія водбліскі дагараючага вогнішча, у які ніхто не мае ахвоты падкінуць паліва* [9, s. 231]. Жыццё магнацкіх двароў аўтарка параўноўвае з заведзенай спружынай гадзінніка. Пакуль яна заведзена, механізм рухаецца і жыццёвы працэс ідзе. Спружына развілася – і рух спыніўся. Рэлікты старасвеччыны сапраўды быццам паступова пазбаўляліся энергіі. Гэта найлепш відаць на бацьку і сыне клецкіх Радзівілах. Калі

стары ваявода пасля абеду засынаў, то замест сябе пакідаў сына, які таксама драмаў, седзячы ў крэсле пасярод шматлікіх наведвальнікаў. Санлівыя, дрымотныя, маларухомыя, яны былі сімваламі адыходзячай эпохі, якая ўжо не мела гістарычных перспектыў.

Новае пакаленне магнатаў, якое прэзентуе ў мемуарах Дамінік Радзівіл, выхаваныя на чужой культуры ў духу заходнееўрапейскага індывідуалізму, забыліся на сваё прызначэнне. Да маладога Радзівіла, які толькі што ўступіў у свае нясвіжскія ўладанні, па прывычцы зляцелася шляхта, але ён адмовіўся ад наканаванай традыцыяй ролі. Ён дбаў толькі пра ўласныя інтарэсы, праводзіў большасць часу ў стайні, прыбранай дарагімі кілімамі і люстэркамі, сярод любімых коней, там жа прымаў наведвальнікаў або ладзіў шумныя паляванні на суслікаў. Гледзячы на яго, шляхта пачала гнацца за выгодамі, клапаціцца пра еўрапейскі полер, патанаючы ў марнатраўстве. Е. Фялінская прыгадвае і іншых магнатаў, якія імітуюць заходніх арыстакратаў, малюе разнастайныя тыпажы шляхціцаў, хворых на панскасць, нуварышаў, што ўціскаюцца ў вышэйшыя класы. Канчаткова распаўся ланцуг, які яднаў розныя слаі насельніцтва ў грамадскую супольнасць. *Гэта была найгоршая эпоха, час дэзарганізацыі. Кожны прыклаў руку, каб знішчыць тое, што было зроблена працай духу многіх пакаленняў і аплачана многімі ахвярамі… Нішчыць проста, а вось будаваць нанова – не хапала рамеснікаў. Ад гмаху, узведзенага вякамі, засталіся бясформенныя руіны* [8, s. 258].

Новая цывілізацыя энергічна шырылася на ўсход, адцясняючы рэшткі старога ў глухую правінцыю. З вялікай цеплынёй Е. Фялінская апісвае жыццё на Бярэзіне, у фальварку Баратычы на Ігуменшчыне, куды пасля замуства пераехала яе стрыечная сястра. Над Бярэзінай захавалася болей прастаты, чым у ваколіцах Нясвіжа і Клецка, дзе тон задаваў радзівілаўскі двор. Ігуменшчына, аддзеленая густымі лясамі ад людных месцаў, не ўдзельнічала ў небяспечным руху, які дзе-нідзе называўся цывілізацыяй. Там засталіся рэшткі нацыянальнага жыцця [10, s. 233]. Пісьменніца адзначае жыццё без амбіцый і прастату нораваў мясцовых шляхецкіх сем'яў. Яна прыгадвае хатнія традыцыі, сямейныя зборы, балі, вяселлі, імяніны, пераносіны, дзе моладзь бавілася да ўпаду. Суседскія дамы прымалі мноства гасцей і пакідалі іх нанач. Жанчыны спалі ў адным пакоі, мужчыны покатам на засланай сенам падлозе ў суседнім, і ніхто не скардзіўся на нязручнасць. Салоны не аздабляліся золатам, люстэркамі, дарагой мэбляй, строі рабіліся са сціплых тканін на месцы, але ежы ніколі не бракавала, а пра замежныя прысмакі ніхто і не ведаў. Гэта былі апошнія праявы адыходзячага ў нябыт патрыярхальнага свету.

Красамоўным вынікам разбуральнага ўздзеяння чужой цывілізацыі ва «Успамінах» Фялінскай паўстае эксдывізія. Распад маральна-этычнай сістэмы каштоўнасцей, адыход ад шляхецкага традыцыяналізму і прын-

цыпаў грамадскай супольнасці прывялі да эканамічнага калапсу магнацкіх і шляхецкіх гаспадарак. Магнацкія двары, якія былі апірышчам для навакольнай шляхты, развальваліся і цягнулі за сабой іншых. Шляхта, гонячыся за магнатамі, бяздумна марнавала назапашаную пакаленнямі спадчыну. Заложаныя маёнткі аддаваліся пад эксдывізію, якая пераўтварылася ў агульнаграмадскую навалу. *Спачатку эксдывізіі мелі дзіўнае аблічча і выклікалі недаўменне; асабліва калі падалі калосы, якія існавалі здаўна і былі зрослымі з лёсам народу, чыя трываласць здавалася непахіснай, як егіпецкія піраміды. Але паволі думка звыклася, маёнткі пачалі падаць адзін за другім і засталося толькі здзіўленне, калі які яшчэ заставаўся на нагах* [10, s. 112]. Даўжнікі, крэдыторы, суддзі – усе патрапілі ў яе жэрла. На прыкладзе жыццёвых сітуацый сваіх знаёмых Е. Фялінская паказвае, як у гэтых варунках самае бруднае ў людзях пачало браць верх: даўжнікі забыліся на сорам, каб прыўлашчыць хоць трохі чужой маёмасці, ліхвяры спаборнічалі ў хцівасці, суддзі ў беспрынцыповасці і прадажніцтве. Мараль пала, знікла пачуццё таварыства і даверу. Вяскоўцы, якія прывыклі глядзець на паноў, як на апекуноў, зараз пабачылі, што яны пераўтварыліся для іх толькі ў лічбу, якая выражае пэўную колькасць грошай падчас эксдывізій.

Распад магнацкіх уладанняў і шляхецкіх фальваркаў пісьменніца трактуе па-філасофску, успрымаючы гэта як Боскую наканаванасць. У магнацкіх маёнтках яна бачыць форму, у якой у найбольш гарманічным выглядзе была ўвасаблена ідэя грамадзянскага адзінства і салідарнасці. Нават раздаючы маёнткі, магнат павялічваў сваю сілу і аўтарытэт. Фялінская параўноўвае гэта з пускам крыві хвораму чалавеку, праз што ён абнаўляецца і здаравее. Па Божай волі знікла ідэя грамадскай супольнасці, якая лучыла людзей, і форма яе ранейшага ўвасаблення пачала распадацца, як распадаецца цела чалавека пасля смерці, калі яго пакідае душа. *Адпалыя часткі пачынаюць шукаць форму, у якой яны маглі б існаваць далей ужо ў новых акалічнасцях. Але ж пакуль не знайшлі! Цяпер кожны пачаў ствараць маленькія сферы і быць іх цэнтрам, і не было больш сілы, якая б гэтыя сферы аб'яднала ў адну сістэму… Гэта стан ферментацыі, калі гэтыя часткі так і існуюць, не знайшоўшы новай ідэі. Якая яна будзе – ніхто не ведае* [10, s. 186].

Фялінская трапна характарызуе свой час, называючы яго эпохай не толькі дэзарганізацыі, але і ферментацыі, не толькі разбурэння, але і пошуку новых форм. Створаная стагоддзямі старая цывілізацыя імкліва распадалася, а новыя традыцыі яшчэ не паспелі прыжыцца і набыць акрэсленай формы, таму малюнкі энтрапіі і дэструкцыі ў творы Фялінскай пераважаюць, таму пісьменніца ўспрымае чужаземныя з'явы адназначна негатыўна. Апрача таго, патрыятычныя погляды аўтаркі безумоўна спрыялі ідэалізаванаму ўспрыняццю ўсяго старасвецкага, што было для яе тоесна нацыянальна адметнаму. Але яна не самотная ў сваіх настальгічных пачуццях. Такім

жа сумам па старасвецкіх часах і страчаных традыцыйных каштоўнасцях прасякнуты творы Я. Баршчэўсага, І. Ходзькі, Г. Жавускага, В. Дуніна-Марцінкевіча і іншых творцаў XIX стагоддзя.

«Успаміны з майго жыцця» – твор поліфанічны, са складанай кампазіцыйнай будовай. Займальнасць і драматычную напружанасць яму надае не толькі паказ радыкальных змен у грамадскім і побытавым жыцці беларускай правінцыі, але і інтрыга жыцця аўтаркі, якая паўстае ў мемуарным тэксце як біяграфічная асоба, як аўтар-апавядальнік і як галоўны герой твора. Нягледзячы на шырокі ахоп рэчаіснасці і інфармацыйную разнастайнасць, мемуары Е. Фялінскай выразна суб'ектна-арыентаваныя і адрозніваюцца моцным асабовым пачаткам і высокім узроўнем аўтарскага самараскрыцця. Вертыкальная арганізацыя матэрыялу дапамагае пісьменніцы не толькі зафіксаваць чаргаванне жыццёвых падзей і ўражанняў, паказаць сапраўдны калейдаскоп каларытных постацяў, але і адлюстраваць уласную духоўную біяграфію, прасачыць працэс інтэлектуальнага і эмацыянальнага сталення, яшчэ раз з адлегласці пражытых гадоў глянуць на ключавыя моманты ўласнага лёсу.

Для Е. Фялінскай стварэнне мемуараў ёсць яшчэ і актам самарэканструкцыі і самаспасціжэння. Яна піша: *Пачынаючы гэтыя ўспаміны, найменей хацела сабраць і пераказаць падзеі майго жыцця, а найбольш акрэсліць фрагмент эпохі, у якой жыла;.. але як я заўсёды была цэнтрам тых падзей, якія ахоплівала маё вока, то пазбегнуць пастаянных зваротаў да сябе з'яўляецца амаль немагчымым* [8, s. 10]. Пісьменніца адкрыта сцвярджае суб'ектыўны характар сваіх мемуараў і ў прадмове да «Успамінаў» падкрэслівае непазбежнасць эмацыянальнага перажывання мінулага, яго індывідуальнай інтэрпрэтацыі: *кожны чалавек, калі абтрасае мінулае ад пылу і ўваскрашае яго для новага жыцця, знаходзіцца пад уплывам пачуццяў і не можа іх адкінуць, каб не пазбавіць свой твор жыцця* [8, s. 10]. *Таму ў мемуарах я пакідаю вобразы, пакліканыя маёй любоўю і ажыўленыя маім духам у тым выглядзе, у якім яны паўсталі з мёртвых у маім сэрцы і ў маім уяўленні* [8, s. 10].

Пісьменніца ўдала ўплятае факты ўласнай біяграфіі ў шматкаляровае і стракатае палатно тагачаснага жыцця, куды яна ўключае шматлікія навелістычныя эпізоды, гістарычныя анекдоты, показкі, якія служаць ілюстратыўным матэрыялам для пацвярджэння аўтарскіх думак і назіранняў. Значнае месца ў тэксце займаюць аўтарскія каментарыі і разважанні, многія з якіх носяць адкрыта дыдактычны характар, што часам шкодзіць успрыманню твора. Але гэтыя рэфлексіі прэзентуюць не толькі светапогляд мемуарысткі, але і пэўным чынам характарызуюць духоўную і інтэлектуальную атмасферу эпохі. Аўтарскія каментары, якія ўстаўляюцца

ў плынь жыцця «я»-гераіні Е. Фялінскай, зроблены пісьменніцай з вышыні пражытага жыцця і падкрэсліваюць рэтраспектыўны характар мемуараў, перапляценне ў іх сінхранічнага і дыяхранічнага аспектаў. Натуральна, аўтарскія ацэнкі і меркаванні адкарэкціраваны часам, жыццёвым вопытам, а лірычныя ўспаміны афарбаваны настальгічным пачуццём і тугой па часах маладосці: *Цяпер лепей разумею значэнне кожнай постаці, святло і цені* [8, s. 233]. Нягледзячы на шматслойнасць сюжэтна-кампазіцыйнай структуры, выкарыстанне розных нарацыйных прыёмаў, мемуары Е. Фялінскай вылучаюцца цэласнасцю і спарадкаванасцю, бо арганізуючым стрыжнем з'яўляецца рух памяці аўтаркі, скіраваны на храналагічную плынь уласнага жыцця.

Увага да ўнутранага стану, трапнасць і дэталёвасць псіхалагічнага малюнка, маналогі-роздумы і шматлікія дыялогі, настраёвыя малюнкі прыроды, успрынятыя чулай душой аўтаркі, белетрызаваныя жыццёвыя гісторыі збліжаюць мемуары Фялінскай з раманам, але пры гэтым яны не атаясамліваюцца з ім, захоўваючы жанравыя рысы аўтабіяграфічнай літаратуры. На сувязь мемуарыстыкі і псіхалагічнай прозы ў свой час звяртала ўвагу Л. Гінзбург [2, с. 12]. Пазней пра блізкасць аўтабіяграфічнай літаратуры і белетрыстыкі пісаў Л. Лосеў: «Нам падаецца, што ў асноўным мемуары ёсць разнавіднасць аднаго з жанраў мастацкай прозы, а менавіта рамана. Любы мемуарны твор – гэта раман, у якім у якасці матэрыялу выкарыстаны не фіктыўныя, а рэальныя падзеі» (цыт па [7, с. 103]).

Мемуарная проза Е. Фялінскай па мастацкім узроўні пераўзыходзіць яе белетрыстыку, якая часам заснавана на надуманых схемах – ілюстрацыях аўтарскіх канцэпцый. У мемуарах аўтарка ў першую чаргу абапіраецца не на літаратурныя штампы, а на рэальную жыццёвую аснову і ўласны досвед, разам з тым, мемуарная літаратура, не скаваная строгімі жанравымі патрабаваннямі, давала аўтарам большую свабоду для творчага самавыяўлення. Некаторыя важныя моманты ці этапы ў жыцці Е. Фялінскай, на якіх яна асабліва канцэнтруе ўвагу (напрыклад: яна – самотная дзяўчынка-сірата ў чужым доме, або яна – маладая паненка ў складанай сітуацыі сардэчнага выбару паміж некалькімі прэтэндэнтамі на яе руку, ці яна – няшчасная маці, якая хавае адно за адным сваіх дзяцей), у мемуарах адноўлены з такой эмацыянальнай насычанасцю і псіхалагічнай дакладнасцю, якая рэдка сустракаецца ў тагачаснай мастацкай літаратуры. Знаходжанне мемуараў на перыферыі мастацкай прозы, памежны характар жанру давалі прастору для мастацкіх эксперыментаў. На думку Л. Я. Гараніна, неафіцыйнае становішча мемуарных твораў мела свае перавагі: «У галіне зместу і ў галіне формы яно адкрывае шырокія магчымасці для наватарскіх увасабленняў» [1, с. 51]. Падобнай думкі прытрымліваюцца і іншыя навукоўцы. Так, Г. Г. Елізавеціна

сцвярджае, што мемуарыстыка часта становіцца «своеасаблівай літаратурнай лабараторыяй, дзе здабывалася тое новае, што потым узбагачала іншыя жанры» [3, с. 163]. Такім чынам, у сваім развіцці мемуарыстыка, з аднаго боку, абапіралася на дасягненні мастацкай літаратуры, а з другога боку, мела на яе зваротнае ўздзеянне.

Ва «Успамінах з жыцця» Евы Фялінскай удала спалучаюцца вобраз эпохі, працэсуальнасць гісторыі, паказаныя праз прыватнае сямейнае жыццё, і гісторыя інтэлектуальна-духоўнага станаўлення асобы. Яе «Успаміны» зрабілі істотны ўнёсак у назапашванні вопыту мемуарнага жанру, які ў перспектыве будзе набываць усё большую папулярнасць. Майстэрства перадачы жыццёвай канкрэтыкі, вопыт самааналізу, дакладнасць эмацыянальна-псіхалагічнага малюнка былі прадуктыўнымі для далейшага літаратурнага развіцця і, у прыватнасці, станаўлення лірычнай прозы і рэалізму як мастацкага стылю.

Сціплая вабнасць арыстакратыі ў мемуарах Габрыэлі Пузыні «У Вільні і літоўскіх маёнтках»

Арыстакратычнае грамадства мінулага, цывілізацыю, знішчаную часам і гістарычнымі катаклізмамі, у поўнай меры прэзентуюць мемуары вядомай пісьменніцы Беларусі XIX стагоддзя Габрыэлі Пузыні «У Вільні і літоўскіх маёнтках». Альбіна Габрыэля Пузыня з дому Гюнтэраў нарадзілася 24 верасня 1815 года ў Вільні ў заможнай сям'і графа Адама Гюнтэра і Аляксандры з Тызенгаўзаў. Праз бацькоў даўнімі сваяцкімі сувязямі Габрыэля аказалася параднёнай ледзь не з усімі магнацкімі сем'ямі былой Рэчы Паспалітай. Асоба пісьменніцы фарміравалася ў літаратурна-музычным асяродку віленскіх салонаў, а лета Гюнтары праводзілі ў сваім маёнтку Дабраўляны ў Свянцянскім павеце, дзе быў вялікі палац з экзатычным паркам. Дзе б ні знаходзілася сям'я Гюнтэраў – яна была цэнтрам інтэлектуальнага і культурнага жыцця краю. У іх гасцявалі Анджэй Снядэцкі, Антоні Эдвард Адынец, Юліян Корсак, Тамаш Зан, Ігнацы Ходзька, Ян Рустэм, Марыя Шыманоўская, Станіслаў Манюшка, Уладзіслаў Сыракомля. Безумоўна, творчая інтэлектуальная атмасфера ў сям'і, блізкае знаёмства з вядомымі пісьменнікамі спрыяла развіццю літаратурных талентаў Габрыэлі. Яна вядомая як аўтарка паэтычных і празаічных зборнікаў, некалькіх п'ес, якія з поспехам ставіліся ў Вільні.

У аснову мемуараў Габрыэлі Пузыні леглі дзённікавыя запісы, якія пісьменніца вяла з ранніх год. Пад канец жыцця яна спарадкавала іх, дапоўніла сяброўскай карэспандэнцыяй, звесткамі з сямейнага архіва, аздобіла малюнкамі, літаграфіямі, фатаграфіямі і аб'яднала матэрыял у два

тамы пад назвай «Мая памяць». Гэта манументальная праца ахоплівала перыяд яе жыцця ад нараджэння па 1867 год, а пачыналася з рэтраспекцыі ў драматычныя падзеі 1912 года.

Пасля смерці Пузыні рукапіс твора разам з іншымі паперамі дому Тызенгаўзаў захоўваўся ў Варшаве ў бібліятэцы Пшэздзецкіх. Ён выклікаў цікавасць даследчыкаў, на яго спасылаліся, яго цытавалі яшчэ да публікацыі. У 1913 годзе меркавалася яго выданне, але гэты літаратурны помнік падзяліў цяжкі лёс краіны. Спачатку планам перашкодзіла Першая сусветная вайна. Толькі ў 1928 годзе ў Вільні выходзіць першы том мемуараў, выдадзены Адамам Чарткоўскім і Генрыхам Масціцкім пад назвай «У Вільні і літоўскіх маёнтках», які змяшчаў падзеі з 1812 па 1843 год. Неабходна адзначыць, што выдаўцы твора «прасеялі» матэрыял, выключыўшы з яго тыя на іх погляд малацікавыя звесткі, якія тычыліся штодзённага жыцця сям'і аўтаркі. Па тэхнічных прычынах не быў змешчаны цалкам багаты ілюстрацыйны матэрыял. Унікальнасць выдадзеных успамінаў Пузыні падкрэслівалася ў прадмове: «У польскай мемуарнай літаратуры XIX стагоддзя гэта, бясспрэчна, адзіны твор, які ахоплівае такі вялікі кавалак часу і з бытавых пазіцый так дэталёва яго адлюстроўвае» [14, s. 16]. Працягу выдання гэты найкаштоўнейшы твор так і не атрымаў, і ўвесь багаты матэрыял згарэў разам з бібліятэкай Пшэздзецкіх у Варшаве падчас паўстання 1944 года.

Мемуары маюць выключную каштоўнасць як крыніца інфармацыі пра саму пісьменніцу і пачатак яе творчага шляху, і як літаратурны твор, у якім паўстае сукупнае аблічча ліцвінскіх арыстакратычных колаў, да якіх адносілася сама аўтарка, была іх выхаванкай і прадстаўніцай. Хаця ў іерархічнай сістэме каштоўнасцяў Пузыні дом і сям'я займаюць галоўнае месца, яе мемуары не хатнія запіскі або сямейная хроніка. Пісьменніца, маючы тонкі эстэтычны густ і назіральнасць, валодаючы дарам лаканічна і трапна абмалёўваць у сваіх успамінах постаці самыя разнастайныя, дала шырокую панараму свецкага жыцця сталіцы краю – Вільні, а таксама правінцыі – магнацкіх рэзідэнцый і шляхецкіх маёнткаў.

Цёплыя ўспаміны дзяцінства аўтаркі лучацца з апісаннямі ўзнёслай і творчай атмасферы Вільні на пачатку 20-х гадоў XIX ст.: *Гэта быў добры і цудоўны для нас час. Універсітэт у квітнеючым стане; моладзь не толькі з усёй Літвы, але і адусюль, дзе толькі размаўлялі па-польску, зляталася на яго святло, але не на тое, каб у ім згарэць, а для таго, каб сябе і іншых вакол асвятляць. Так жа, як і сёння, хоць і ў трэцім пакаленні, хоць і само агнішча даўно ўжо згасла, прамень яго гарэць не перастаў. За сынамі прыязджалі бацькі, нават цэлыя сем'і… Найлепшыя ў краі сем'і Тызенгаўзаў, Чацвярцінскіх, Валадковічаў, Ваўжэцкіх, Ваньковічаў, Сулістроўскіх, Ромераў, Храптовічаў, Платэраў, Абрамовічаў, Радзівілаў займалі найлепшыя палацы… Горад быў шумны, вабны, заможны, ажыўлены*

тэатрамі, балямі і абедамі [14, s. 37] (Тут і далей пераклад наш. – *І. Б.*). Інтэнсіўнасць свецкага жыцця была такая, што нават уначы было людна, грукаталі карэты, а на вуліцах было светла, бо *з усіх вокнаў біла вясёлае святло*. Пузыня дае характарыстычныя замалёўкі Вільні: вуліцы, крамы, святы, урачыстасці, пікнікі, вяселлі і пышныя пахавальныя працэсіі, якія таксама лічыліся вартым увагі відовішчам. Мемуары Пузыні густанаселеныя: гэта выбітныя дзеячы краю і свецкія прыгажуні, шумная віленская моладзь і прафесары Віленскага ўніверсітэта, святары, царскія намеснікі і побач з імі акторы, спевакі, музыканты, мастакі, пісьменнікі.

З вялікай замілаванасцю аўтарка апісвае гасцяванне ў іх доме абаяльнай Марыі Шыманоўскай, у якую адразу закахалася ўсё віленскае грамадства. З вялікім поспехам прайшло яе выступленне ў Вільні. Бываючы ў Гюнтэраў, Шыманоўская паказвала два альбомы: адзін музычны, у якім пакінулі запісы славутыя еўрапейскія музыканты, а другі літаратурны. Тады яшчэ малой Габрыэлі запомніўся адзін з апошніх аўтографаў, які належаў Вальтэру Скоту. Пісьменнік доўга, амаль паўгода, трымаў альбом і перадаў яго герцагу Ёрку для вяртання гаспадыні ў такім зашмальцаваным выглядзе, што герцаг па ўласнай ініцыятыве пераплёў альбом нанова, аздобіўшы каштоўнымі камянямі.

Апрача пікнікоў у Верках, прагулак у экіпажах па Антокалю, маскарадаў, танцавальных вечароў высокая публіка жыва цікавілася тэатрамі і канцэртамі. Калі быў зацішак у музычна-тэатральным жыцці, то ставіліся жывыя сцэны, на якія прадаваліся квіткі, а грошы ішлі на карысць бедных. Дарэчы, часта «рэжысёрам-пастаноўшчыкам» такіх жывых абразкоў быў Ігнат Ходзька. Падчас пастаноўкі сцэнаў з «Вызваленага Іерусаліма» Гюнтэры цесна пазнаёмілася з пісьменнікам, які пасля стаў блізкім і любімым сябрам сям'і.

Вільня з ахвотай чытала: Зімой *1824 года евангеллямі былі два томікі Адама Міцкевіча ў ружовай вокладцы* [14, s. 61]. Шляхта не толькі зачытвалася баладамі Міцкевіча, але і ахвотна інсцэніравала іх у сваіх маёнтках, калі ладзіла сямейныя ўрачыстасці. Такой жа папулярнасцю карыстаўся праз колькі год «Пан Тадэвуш», які таемнымі дарогамі прыбыў з Парыжа. Віленскае грамадства цытавала трыялеты Т. Зана, захаплялася байкамі і імправізацыямі А. Гарэцкага, «Літоўскімі абразкамі» І. Ходзькі.

Інтэлектуальнае жыццё Вільні кіпела ў часы ўніверсітэта. Пузыня падае ў мемуарах цэлую плеяду прафесараў на чале з сямействам Снядэцкіх. Па страце ўніверсітэта гэта жыццё запаволілася, але не знікла зусім. У 1837 годзе, успамінае Пузыня, у Вільню пераязджае Яўстафі Тышкевіч і перавозіць са свайго Барысаўскага павета шматлікія гістарычныя экспанаты. Ён набывае аднапавярховы дом на Антокалі побач з касцёлам Пятра і Паўла, дзе заклаў у сваім родзе нацыянальны музей, які з цікавасцю наведвала

віленская публіка. Аўтарка піша, што з маладых год займаючыся мінулым, граф Тышкевіч заўчасна ссівеў і пастарэў. Яго скручаныя валасы тырчалі над скронямі, як рожкі, і нечым ён нагадваў індыйскага бажка. А калі ў глухім чорным фраку танцаваў з Наталі дэ Неве, апранутай у чорную сукенку і чорныя панчошкі, то гэту пару Гётэ мог бы змясціць у сваім «Фаусце». Граф жыў сваёй улюбёнай археалогіяй і, прыйшоўшы да Гюнтэраў у іх новы дом, з парога замест прывітання закрычаў: *Ці ведаеце вы, у якім доме жывяцё? Ён збудаваны з цэглы замка каралевы Барбары* [14, s. 268].

Пісьменніца занатоўвае абразкі жыцця Варшавы, дзе жыла яе бабуля, Марыяна Тызенгаўз, Друскенік, славутых Пулаў – рэзідэнцыі Чартарыйскіх. *Пулавы, цяпер дзяржаўная ўласнасць… жывуць у маёй памяці з 1825 года некранутыя, сапраўдныя, нашы, як зачараваны замак з той згорбленай 80-гадовай чараўніцай з сухімі рысамі, праніклівым позіркам, у напудранай фрызуры, якой была княгіня Ізабэла з Флемінгаў Чартарыйская. Яна ветліва, нават сардэчна, вітала нас на парозе вялікай залы, а трохі занядбаны строй надаваў ёй штосьці таямнічае. Побач стаялі дачка Марыя Вітэмбергская і сын, Адам, абодва ўжо сівыя, як галубкі* [14, s. 84]. У памяці засталіся не толькі палац і шыкоўны парк, вясёлае і насычанае баўленне часу, але і тая выключная ветлівасць і пашана, якая была паміж старой княгіняй і яе дзецьмі. Княгіня прымала запрошаных са старасвецкай гасціннасцю. Гюнтэрам яна паказвала рэліквіі сям'і Чартарыйскіх: палаш Ягайлы, ланцужок каралевы Ядвігі, нейкая вопратка Ж.-Ж. Русо, косткі Абеляра і Элаізы, Петраркі і Лауры, дабытыя самой княгіняй з іх трунаў. Г. Пузыня занатавала цікавы выпадак. У зале, дзе елі, стаяла мармуровая скрыня, у якую складалі капелюшы, а ў нядзелю кніжкі для набажэнства. Расказвалі, што А. Нямцэвіч, вялікі патрыёт польскай мовы, пабачыўшы, што ўсе кніжкі па-французску, на кожнай напісаў: *Пан Бог не разумее па-французску*. Адну з такіх кніжак паказалі гасцям, і Адам Гюнтэр, заўважыўшы памылку, пажартаваў: *Хоць пан Бог не разумее па-французску, ён папярэджвае, што слова француз пішацца з праз* **z**, *а не праз* **s** [14, s. 85–86]. Гэта так спадабалася гаспадарам, што яго тут жа папрасілі ўпісаць свой жарт побач з Нямцэвічам. З такіх абразкоў штодзённага жыцця складваўся, як у мазаічным палатне, непаўторны вобраз часу.

Жыццё магнацкіх і шляхецкіх двароў у правінцыі прадстаўляюць найперш бліжэйшыя суседзі Дабраўлянаў: Абрамовічы з Варнянаў, Агінскія з Залесся, Пшэздзецкія са Смаргоні, Сулістроўскія з Вішнева, Тызенгаўзы з Пастаў… Сярод мілых сэрцу абразкоў дзяцінства пісьменніца прыгадвае смаргонскіх мядзведзяў, з якімі хадзілі па маёнтках. На такія забаўкі збягаліся ўсе насельнікі палаца, гаспадары і слугі. Караль Чапскі, блізкі сябра бацькі, жартаваў, што толькі ў гэты час можна пабачыць усю дваровую чэлядзь і дакладна палічыць яе колькасць. Да пацешных

успамінаў належаць і квестары са статкам бараноў, якія кожны год заходзілі ў Дабраўляны. Адзін з такіх квестараў пакорліва прасіў бацьку Габрыэлі напоўніць гарэлкай дарожную біклажку, а калі яго з дазволам адаслалі да пісара, то той здзіўлены прыбег перапытаць: *Ці сапраўды пан такі шчодры?*, бо біклажка аказалася вялізным медзяным збанам [14, s. 58].

Афіцыйныя прыёмы, балі і маскарады, тэатры і канцэрты не вычэрпвалі ўсяго жыцця мясцовай арыстакратыі. Гэта былі яшчэ і добрыя гаспадары. Узорам гаспадаркі Г. Пузыня называе Смаргоні, Залессе, Свянцяны. Сапраўдным гаспадаром-рэфарматарам суседніх Варнянаў быў Мікалай Абрамовіч: *Добры густ і практычнасць, злучаныя разам, тварылі цудоўныя і карысныя справы. З балот рабіліся чыстыя сажалкі, у якіх адбіваліся дрэвы і кветкі парка; на іх круціліся млыны і тартакі; на дне была рыба, а на паверхні лебедзі* [14, s. 55]. На элеганцкай выспе пабудавалі з чырвонай цэглы гатычную сярэдневяковую вежу. Мураваны касцёл глядзеў у вокны двухпавярховаму драўлянаму палацу, а домікі рамеснікаў з невялікімі гародчыкамі складалі рэгулярную вуліцу і лучылі двор з касцёлам. На выспе рабілі ілюмінацыю, і вакол вежы бавіліся частыя госці: улетку ладзіліся маскарады і касцюміраваныя балі, разам з сялянамі святкаваліся дажынкі. Сам гаспадар, пан Абрамовіч, *быў шчуплы, не вельмі прыгожы, твар меў амаль жаночы, рысы дробныя, выраз трохі саркастычны. Гэта натура была настолькі дзейсная і працавітая, што нават захварэўшы не сядзеў без спраў: вышываў жонцы пантофлікі або плёў з лазы прыгожыя кошыкі* [14, s. 56].

Шмат мясцін у мемуарах прысвечаны самым цёплым успамінам пра сям'ю свайго дзядзькі, вядомага арнітолага Канстанціна Тызенгаўза. Падрабязна апісвае аўтарка рэзідэнцыю Тызенгаўзаў у Паставах, палац, арніталагічную калекцыю, перадае лад жыцця, у якім панавала сціпласць, умеранасць ва ўсім, рацыяналізм, культ навукі і адукацыі. Сям'я вяла хутчэй аскетычнае жыццё, штодзень падымалася ў шэсць гадзін раніцы і працавала: займалася гаспадаркай, выхаваннем і вучобай дзяцей, навуковымі даследаваннямі, мастацтвам. Пры самых сардэчных і даверлівых адносінах у сям'і, тым не менш лісты да старэйшай дачкі Марыі яе нарачонага, пісьменніка і драматурга Аляксандра Пшэздзецкага, спачатку чытаў бацька. Нават калі па справах бываў у Вільні ці Мінску, то лісты з Пастаў перасыляліся яму і толькі потым вярталіся зноў у Паставы, дзе іх чытала адрасатка.

Мемуары Пузыні – калейдаскоп камерных абразкоў, якія перадаюць партрэт асобы, цікавы сюжэт. Ва ўспамінах суседнічаюць самыя розныя матэрыялы, часам кантрасныя па сваім змесце. Прыкладам можа быць раздзел успамінаў пра 1839 год. Побач са звесткамі пра арышты па справе Ш. Канарскага ідуць апісанні пекных паненак, «залатой моладзі», якая зада-

вала тон у тым сезоне, потым інфармацыя пра першы дагератып, выстаўлены ў салоне Мюлера за грошы на карысць бедных, потым апісанне сямейных свят, разважанні пра літаратурныя справы. Успаміны Пузыні перадаюць плынь свецкага жыцця, якая складалася з самых розных падзей, сярод якіх нішто не вылучаецца, эмацыянальна не акцэнтуецца. *У салонах толькі і гаворкі было, што пра касцюміраваны баль, дадзены на карысць дабрачыннасці, пра кадрылю «rococo», а горад яшчэ не супакоіўся па экзекуцыі Шымана Канарскага*, – піша Пузыня [14, s. 270]. Ля магілы Канарскага на Пагулянцы ўдзень і ўночы стаяла варта, каб не дапусціць ускладання кветак. Старая пані Абрамовічава расказвала, што смерць Канарскага ўсхвалявала ўвесь горад, а сама яна зранку засталася без прыслугі, бо лёкай, пакаёўка і кухар, не спытаўшы дазволу, яшчэ на досвітку пайшлі на плошчу экзекуцыі і вярнуліся толькі вечарам. Тут жа Пузыня апісвае свае ўражанні ад дэманстрацыі мікраскопу, у які паказвалі кроплю вады з *мірыядамі страшыдлаў*, галаву мухі, крыльца матылька і кавалачак сапсаванага сыру, дзе аўтарка пабачыла *апакаліптычныя малюнкі*. Гэтыя з'явы прыроды выклікалі захапленне і брыдоту. Адна з сябровак, прачытаўшы яе ліст з апісаннямі пабачанага ў мікраскоп, больш не стала ніколі есці швейцарскага сыру [14, s. 274]. Разам з тым, такі ланцужок падзей, сукупнасць самых розных па важнасці матэрыялаў маюць вялікае гісторыка-культурнае значэнне, перадаюць інтарэсы тагачаснай эліты, атмасферу віленскіх салонаў.

Заляцанні, вяселлі, пахаванні, гісторыі з радаводу, цікавыя сітуацыі, яркія постаці, якімі насычана кніга, мяжуюць з эпізодамі, звязанымі з патрыятычнымі памкненнямі арыстакратыі. У 1830 годзе ўся Вільня вітала вяртанне да сваіх сем'яў выгнаннікаў і вязняў казематаў Варшавы і Пецярбурга: Яна Ходзькі, бацькавых сяброў Канстанціна Навамейскага і Міхала Ромера. Яны прывезлі дадому не толькі шматлікія гісторыі, якімі доўга жыла Вільня, – Ромер прывёз з сабой сямейку мышак, якую ён прыкарміў ў камеры і не змог пакінуць.

Перад гэтым Пузыня адзначае побач дзве смерці. Першая, Байкова, – постаці разам з Навасільцавым адыёзнай і ўвекавечанай у «Дзядах» Міцкевіча. Гэта заўчасная смерць наступіла нечакана: калі ён праязджаў пад Вострай Брамай, з ім раптоўна здарыўся апаплексічны ўдар. Аўтарцы гэта падаецца справядлівым і сімвалічным: *Праз тую самую браму некалькі год перад тым вывезлі ўніверсітэцкую моладзь у сібірскія стэпы, а адным з тых, хто спрычыніўся да гэтага, быў Байкоў* [14, s. 115].

Гэтай жа восенню, працягвае пісьменніца, памірае маці Антона Гарэцкага, вядомая на ўсю Літву патрыётка, якая голасна, не хаваючыся, гаварыла пра свае погляды. У часы Аляксандра I гэта ёй яшчэ даравалі, але, як піша Пузыня, былі такія небяспечныя асобы, як Навасільцаў і Байкоў. Тым не менш правілы паводзін у вышэйшым грамадстве патрабавалі

ветлівасці, і незадоўга перад смерцю Гарэцкай сенатар Навасільцаў нанёс ёй візіт. На ветлівае пытанне гаспадыні пра здароўе адказаў: *Ат, шэльму маскаля ніякі чорт не бярэ. Гарэцкая горка ўсміхнулася: Ведаеш, генерал, так моцна цярплю, што згадзілася быць шэльмаю, і нават маскалём, абы быць здаровай* [14, s. 116]. Як вядома, Гарэцкая мела цвёрды характар. Апрача Антона ў яе быў другі сын Юзаф, матчын улюбёнец, але няўдалы карцёжнік, які пастаянна выцягваў з маці грошы на выплату картачнага доўгу. Маці плаціла і плаціла, але потым сказала, што больш грошы не дасць, бо гэта несправядліва ў адносінах да другога сына, які быў прыстойны і меў дзяцей. Юзаф маліў, пагражаў пусціць сабе кулю ў лоб, але маці была непахісна. Яна спраўдзіла сваё абяцанне – сын таксама, утапіўшыся ў Віліі. Да самай сваёй смерці Гарэцкая была ў прытомнасці, дасціпна жартавала, выбрала сабе на смерць сукенку і аздобіла нацыянальнымі колерамі чапец.

Сям'і Гюнтэраў была блізкая і яшчэ адна самаахвярная патрыётка – Антаніна Снядэцкая, нявестка вядомага прафесара Анджэя Снядэцкага, якая пакуты краю перажывала як свае ўласныя. Яна папрадавала свае каштоўнасці, каб аказваць дапамогу арыштаваным удзельнікам паўстання, а калі вялося следства па справе Канарскага, на некаторы час трапіла за краты.

Сама Пузыня ніколі не разглядала сваё жыццё і творчасць у кантэксце маштабных гістарычных падзей, сацыяльных узрушэнняў, ахвярнага нацыянальна-вызваленчага руху. Яе больш хвалявалі маральна-этычныя адносіны паміж людзьмі, якія ў арыстакратычным асяроддзі фарміраваліся на прынцыпах шляхетнасці, кодэкса гонару, сумлення, а не прымітыўным паняцці свой – чужы. Пузыня расказвае пра шматлікія эпізоды паўстання 1831 года, але гэта погляд на падзеі гістарычнай важнасці чалавека прыватнага, памяркоўнага, гуманнага.

Характэрны прыклад – гісторыя паўстанца Яжэўскага. Ва ўладаннях Гюнтэраў спыніўся паўстанцкі атрад Дэмбіцкага, які пакінуў на апеку палкоўніцы Дзерадковай цяжка хворага паўстанца, маладога маёра Яжэўскага. Неўзабаве малады чалавек адолеў хваробу, стаў на ногі і ўжо быў частым госцем на вячэры ў пробашча, але па яго, каб арыштаваць, прыехаў жандар па прозвішчу Арэндарэнка. Улады даведаліся пра Яжэўскага ад самога Дэмбіцкага, які непакоіўся за лёс свайго паўстанца і адпусціў з палону некалькіх рускіх генералаў авансам у кошт свабоды Яжэўскага. Першы раз, знайшоўшы паўстанца хворым у ложку, жандар пакінуў яго выздараўліваць і паехаў назад. Па сваім другім прыездзе ён знайшоў маёра амаль здаровым і павёз яго ў Вільню. Па дарозе яны пасябравалі і Арэндарэнка ўжыў усе захады, каб маёр застаўся пад хатнім арыштам у яго на кватэры. Сітуацыю пагоршыла *пекная палова* віленскага грамадства, якая, пачуўшы пра хворага героя, пачала ездзіць да яго з візітамі, пасылаць падарункі, розныя прысмакі.

Такая сітуацыя звярнула на сябе ўвагу ўлад, і неўзабаве маёр Яжэўскі апынуўся ў высылцы ў Вятцы. Прабыў ён там нядоўга, бо адзін з адпушчаных Дэмбіцкім расійскі генерал Сумарокаў, прыняўшы гэту сітуацыю да сэрца, пачаў хадайнічаць і маёр шчасліва вярнуўся на радзіму [14, s. 150]. Як не іранічна ўспрымаецца гэта гісторыя, заўважым, што слова гонару, абавязак афіцэра, чалавечая, маральна-этычная аснова ва ўсіх гэтых узаемаадносінах былі вызначальнымі.

Побач з трагічнымі момантамі паўстання, Пузыня з захапленнем апісвае постаць мінскага губернатара, генерала Строганава, будучага рэктара Маскоўскага ўніверсітэта: *Гэта высакародны чалавек, сапраўдны хрысціянін, аказаўся бацькам для цэлай Мінскай губерні, якая са слязамі ўдзячнасці узгадвае яго ўжо ў трэцім пакаленні. Цэлы год жылі мы апавяданнямі пра яго невычэрпную дабрыню*… [14, s. 156]. На яе думку, *калі б такіх людзей было б болей, то паўстання бы не было* [14, s. 159]. Праз некалькі год у краі з'явіўся новы дабрадзей, віленскі губернатар Назімаў, які настаяў на пераглядзе спраў многіх людзей, арыштаваных па справе Канарскага. Некаторыя вязні былі выпушчаны на свабоду, і віленскае грамадства *ўздыхнула на ўсе грудзі, а да генерала Назімава прыпала ўсім сэрцам. У кожным доме сустракаліся партрэты Назімава і яго прыгожай жонкі Анастасіі* [14, s. 311].

Мемуары перадаюць шчырую набожнасць аўтаркі. Сапраўдная рэлігійнасць найперш праяўляецца ў яе пазітыўным стаўленні да чалавека і свету. Пузыня літасцівая да людзей. Нават несімпатычнай для сябе постаці аўтарка не выносіць катэгарычнага прысуду, не дае адназначна негатыўнай ацэнкі, а праз шэраг найбольш характэрных сітуацый імкнецца перадаць сутнасць характару, часам афарбаваўшы сваё апавяданне іроніяй. Так іранічна паказвае яна гаспадара Вільні 30-х гадоў, князя Даўгарукага, называючы яго сатрапам, або мядзведзем, дае трапныя штрыхі да партрэта гэтай тэндэнцыйнай асобы, якія раскрываюць яго самадурства і беспрынцыповасць. Карыстаючыся сваім становішчам, Даўгарукі рабіў вялікія пазыкі ў крамах і магнацкіх сем'ях, і ніхто не асмельваўся яму адмовіць. Калі князь атрымаў адстаўку, па Вільні хадзіў каламбур: *Даўгарукі ўвесь цалкам не з'едзе – рукі паедуць, а даўгі застануцца*. Тым не менш, мясцовае вышэйшае грамадства, заўсёды схільнае да канфармізму, даволі чуллівa развіталася з ім.

Добрую ўсмешку аўтаркі выклікаюць дзівацтвы адной з цётак бацькі, якая, калі малілася пра надвор'е, а дождж усё ліў, выносіла ўсе свае абразы на ганак са словамі: *Мокніце, рыбкі, і паглядзіце, ці гэта добра*. Шчыра цешыцца аўтарка з вялікай грэшніцы Тэафілі Мараўскай, калі тая пад канец жыцця шчыра пакаялася і вярнулася да Бога. Але ў пісьменніцы няма вышэйшай пахвалы, як азірнуўшыся назад, перабраўшы ў сваёй памяці шматлікія постаці, назваць каго-небудзь сапраўдным хрысціянінам.

В. Каратынскі ў артыкуле, якім ён адгукнуўся на смерць Габрыэлі Пузыні, так ацэньвае асобу аўтаркі і яе творчасць: «Не хапала ёй квяцістасці і феерверку думак… але гэты недахоп акупляўся далікатнасцю густу, шчырасцю пачуцця, сапраўдным разуменнем абавязкаў жанчыны, шчырай рэлігійнасцю і гатоўнасцю да служэння. Замест паўстання супраць грамадскага парадку, замест рэфармавання ў марах таго, чаго найлепшыя мысліцелі ў практычным жыцці змяніць не змаглі, імкнулася заахвоціць да змяншэння вялікага цяжару павіннасцей. Ціхае служэнне было на яе думку самай высокай дабрачыннасцю жанчыны, святлом сямейнага ачага» [11, s. 1].

У мемуарах Г. Пузыні падзеі маштабнага грамадска-палітычнага жыцця, якія рэхам дакаціліся да аўтаркі, падаюцца праз успрыняцце прыватнага чалавека і асэнсоўваюцца ў кантэксце вечных міжчалавечых адносін сяброўства, кахання, сямейных стасункаў і ацэньваюцца з хрысціянскіх пазіцый дабрыні, чалавекалюбства, сумлення. Яна фіксуе звычайныя, на першы погляд нязначныя сітуацыі, з якіх складаецца жыццё чалавека і цэлага пакалення, ствараецца адчуванне непаўторнасці часу і эпохі, паўстае сумарнае аблічча таго высакароднага арыстакратычнага асяродку, выхаванкай і прадстаўніцай якога была Габрыэля Пузыня. Высакародства тагачаснай эліты вызначалася не толькі па сацыяльным паходжанні, а па тых праявах непадробнай шляхетнасці духу, па прыярытэтных каштоўнасцях, якія спавядала сапраўдная арыстакратыя.

ЛІТАРАТУРА

1. *Гаранин, Л. Я.* Мемуарный жанр советской литературы : историко-теорет. очерк / Л. Я. Гаранин. – Минск : Наука и техника, 1986. – 223 с.
2. *Гинзбург, Л. Я.* О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1977. – 443 с.
3. *Елизаветина, Г. Г.* «Последняя грань в области романа…» / Г. Г. Елизаветина // Вопросы литературы. – М., 1982. – № 10. – С. 147–171.
4. *Залескі, Б.* З жыцця літвінкі / Б. Залескі. – Мінск : Выд-ва В.Хурсіка, 2009. – 338 с.
5. *Пушкарёва, Н. Л.* У истоков женской автобиографии в России / Н. Л. Пушкарёва // Филологические науки. – М., 2000. – № 3. – С. 62–70.
6. *Тартаковский, А. Г.* 1812 год и русская мемуаристика. Опыт источниковедческого изучения / А. Г. Тартаковский. – М. : Наука, 1980. – 311 с.
7. *Фрайман, И. Д.* Русские мемуары в историко-типологическом освещении: к постановке проблемы / И. Д. Фрайман // «Цепь непрерывного предания…» : сборник памяти А. Г. Тартаковского. – М. : РГГУ, 2004. – 364 с.
8. *Felińska, E.* Pamiętniki z życia / E. Felińska. – Wilno, 1856. – Seria 1. – T. 1. – 467 s.

9. *Felińska, E*. Pamiętniki z życia / E. Felińska. – Wilno, 1856. – Seria 1. – T. 2. – 468 s.
10. *Felińska, E*. Pamiętniki z życia / E. Felińska. – Wilno, 1856. – Seria 1. – T. 3. – 443 s.
11. *Korotyński, W.* Gabryela księżna Puzynina / W. Korotyński // Tygodnik illustrowany. – 1869. – № 92.
12. Materjały do dziejów literatury i oświaty na Litwie i Rusi. – Wilno, 1937. – T. III. – 324 s.
13. *Pakoszowa z Rudominów*, E. Pamiętniki w wyjątkach / E. Pakoszowa z Rudominów // Kronika Rodzinna. – 1887. – T. 9. – № 16 – S. 499–508.
14. *Puzynina, G.* W Wilnie i w dworach litewskich. Pamiętnik z lat 1815–1843. Wydali A.Czartkowski i H.Mościcki / G. Puzynina. – Wilno, 1928. – 389 s.

Матэрыялы артыкула друкаваліся [у] : Бурдзялёва, І. А. Рэпрэзентацыя гістарычнай памяці ва «Успамінах» Евы Фялінскай / І. А. Бурдзялёва // Вестн. Мин. гос. лингвист. ун-та. Сер. 1, Филология. – 2011. – № 2. – С. 179–187; Бурдзялёва, І. А. Партрэт эпохі ва «Успамінах» Евы Фялінскай / І. А. Бурдзялёва // Acta Albaruthenika. Literatura, język i kultura: tradycje i nowatorstwo. – Warszawa, 2011. – № 12. – S. 16–27; Бурдзялёва, І. А. Аўтабіяграфічная проза Евы Фялінскай у кантэксце жаночай мемуарыстыкі XIX стагоддзя // Вестн. Мин. гос. лингвист. ун-та. Сер. 1, Филология. – 2016. – № 2. – С. 99–106; Бурдзялёва, І. А. Сціплая вабнасць арыстакратыі: мемуары Габрыэлі Пузыні / І. А. Бурдзялёва // Acta albaruthenica.– Warszawa, 2007. – Вып. 6. – С. 80–90.

ПАРТРЭТЫ ФІЛАМАТАЎ ВА «УСПАМІНАХ ПРА МІНУЛАЕ» А. Э. АДЫНЦА

Пісьменніцкія ўспаміны даследчыкі вылучаюць у асобнае жанравае ўтварэнне мемуарнай літаратуры, бо гэта не толькі зафіксаваныя каштоўныя сведчанні, факты і эпізоды літаратурнага жыцця, арганізаваныя і інтэрпрэтаваныя паводле аўтарскай канцэпцыі і асабістых уяўленняў. Найперш гэта па-мастацку аформленае эмацыянальнае пражыванне былога творцам, які глядзіць на яго з гістарычнай адлегласці і намагаецца сваёй памяццю аб'яднаць старыя ўражанні і сучаснае бачанне мінулых падзей.

Да мемуараў А. Э. Адынца «Успаміны з мінулага» («Wspomnienia z przeszłości»), напісаных аўтарам у 1884 годзе, неаднаразова звярталіся гісторыкі літаратуры. Сапраўды, мемуарны твор Адынца – найбагацейшая крыніца інфармацыі пра жыццё і творчасць паэтаў філамацкага кола,

культурную атмасферу ў Літве-Беларусі 20-х гадоў XIX стагоддзя. Аўтар дакладна і разам з тым вобразна аднаўляе літаратурны асяродак Вільні тых слаўных часоў, калі *ў кожным доме было па паэце*, але ідзе і далей у часе: малюе постаці выбітных пісьменнікаў варшаўскага асяродку, з якімі давялося таварышаваць, апісвае ўнікальную сітуацыю ў Дрэздэне, дзе пасля паразы Лістападаўскага паўстання сабраліся многія знаныя літаратары.

Антоні Эдвард Адынец бярэцца за апісанне падзей мінулага як вопытны пісьменнік і мемуарыст. У яго «Успамінах» выяўляецца такі надзвычай важны сацыяльна-псіхалагічны аспект мемуарнага тэксту, як мэтавая скіраванасць на чытача, зацікаўленага ў спасціжэнні літаратурнага працэсу, на будучага гісторыка літаратуры. Важнасць пісьменніцкіх мемуараў адзначалі і варшаўскія сябры-літаратары А. Э. Адынца, Вінцэнт Поль і Казімір Брадзінскі, што, напэўна, схіляла яго да думкі калі-небудзь звярнуцца да часоў сваёй творчай маладосці. Так, К. Брадзінскі лічыў грамадзянскім абавязкам пакінуць асабістыя праўдзівыя звесткі аб літаратурным пераломе ад класіцызму да рамантызму. Пісьменнік падкрэсліваў каштоўнасць такіх успамінаў, *лічачы іх за найбольш дапаможны сродак для знаёмства і разумення сапраўднага аблічча эпохі і асобных людзей* [1, с. 230]. Недахоп падобных мемуарных твораў ён тлумачыў гістарычным бяспамяцтвам, якое пазбаўляе айчынную літаратуру арыгінальных твораў падобнага кшталту і прымушае следаваць іншаземным узорам.

Мемуарыстыка з'яўляецца адным са сродкаў духоўнай пераемнасці пакаленняў. А. Э. Адынец успамінамі ўваскрашаў падзеі 60-гадовай даўніны, а сам ён у вачах сучаснікаў паўставаў як жывая гісторыя, адзін з апошніх сведкаў і непасрэдных удзельнікаў пераломнага працэсу. Нягледзячы на тое, што літаратурнае атачэнне А. Э. Адынца схіляла яго *да апісання жыцця Міцкевіча*, пісьменнік адчуў патрэбу на схіле жыцця вярнуцца ўспамінамі ва ўласную філамацка-філарэцкую маладосць і з адлегласці часу асэнсаваць унікальнасць тагачаснага асяродку віленскага студэнцтва, паказаць назапашаны велізарны духоўны і творчы патэнцыял, які будзе разгортвацца на працягу наступных дзесяцігоддзяў у літаратурным і грамадскім жыцці краіны: *Хачу пераказаць некаторыя дэталі і ўспаміны пра сяброў-паэтаў, таварышаў жыцця і працы ў пераломную эпоху нашай паэзіі, якія датычаць выключна і толькі паэзіі* [1, с. 33].

Свядомую скіраванасць на суб'ектывізм аўтар падкрэслівае ў прадмове, гаворачы, што прапанаваныя запіскі не гістарычныя ці літаратурныя даследаванні; не дакладныя біяграфіі некаторых асоб, а толькі выключна яго ўласныя ўспаміны пра сяброўскія і прыяцельскія стасункі ў штодзённым жыцці, *якімі будучы гісторык або мастак эпохі зможа або ўжо можа карыстацца настолькі, наколькі вайсковы стратэг, апісваючы нейкія падзеі,*

карыстаецца аповедамі простага жаўнера, які сам удзельнічаў у іх і герояў гэтых падзей бачыў на ўласныя вочы [1, с. 33]. Аднаўляючы ў сваіх мемуарах постаці сяброў і знаёмых, прыгадваючы асабістыя стасункі і эпізоды з рэальнага жыцця, А. Э. Адынец стварае яркія замалёўкі жыцця інтэлігенцыі, творчай эліты, шырокую панараму літаратурнага і прыватнага жыцця Вільні і Віленшчыны.

Суб'ектыўнасць з'яўляецца структурна-арганізуючым прынцыпам мемуарнага тэксту, аднак, як адзначаюць даследчыкі, «функцыя мемуараў заключаецца ў задавальненні патрэбы ў індывідуалізаванай і дакладнай гістарычнай інфармацыі» [2, с. 21]. Адынец неаднаразова будзе сцвярджаць у мемуарах, што мае на мэце перадаваць толькі ўласныя ўспаміны і ўражанні, тым не менш на пачатку твора ён заручыўся лістом ад І. Дамейкі, які чытаў урыўкі мемуараў раней і засведчыў, што твае *"Успаміны пра мінулае" ёсць дакладнымі, уваскрашаюць людзей і падзеі наўпрост, як было* [1, с. 36].

У мемуарах Адынец абірае сабе ролю рэальнага наратара, які распавядае свае ўспаміны Дыятыме – пад гэтым псеўданімам выступала Ядвіга Лушчэўская (1834–1908), вядомая сваім імправізатарскім талентам паэтка і навелістка. Прыём непасрэднага звароту да імпліцытнай слухачкі, якую ён называе не інакш як «сястра» або «сястрычка», прадстаўніцы іншага літаратурнага пакалення, дазваляе А. Э. Адынцу злучыць час сваёй маладосці з рэальным часам стварэння мемуарнага тэксту і разам з тым адасобіць сябе як наратара, які набывае незалежнае фізічнае існаванне, ад сябе самога ў якасці аўтабіяграфічнага героя. Пісьменнік выразна адчувае вялізарную адлегласць часу, пры якой адбылася змена літаратурнай парадыгмы, светапоглядныя і эстэтычныя зрухі. Таму аўтар дапускае частыя крытычныя выпады і палемічныя выказванні, супастаўляючы прыярытэты сваёй пісьменніцкай маладосці, часу *рамантычнай сувязі сэрцаў і духу*, з пазіцыямі актуальнага ў 80-я гады пазітывізму. Можна сказаць, што сама сітуацыя актыўнага сцвярджэння новых стандартаў пазітывізму і рэалізму ў культуры і ў ладзе жыцця, якія былі відавочна чужымі для А. Э. Адынца, з'явілася для яго пабуджальнай, каб акунуцца ўспамінамі ў пару рамантычнай узнёсласці і непаўторнага сяброўскага братэрства.

Функцыя наратара-апавядальніка, які мае на ўвазе найперш канкрэтнага адрасата-слухача, дазваляе аўтару спантаннасць успамінаў, адыход ад храналагічнай лініі, суб'ектыўнасць ацэнак, засяроджанасць на дэталях асабістага жыцця, якія ўзнаўляюць атмасферу часу, магчымасць некалькі разоў вяртацца да аднаго і таго ж эпізоду, па-рознаму яго эмацыянальна асвятляючы: *Бачу, што зноў будзе яшчэ адно адступленне! Але даруй мне, сястрычка, што не магу ад яго ўстрымацца, тым больш, што лічу гэта цікавым дадаткам да тэмы, пра якую распавядаю* [1, с. 132]. Узнаўляючы перарваную нарацыю, аўтар штораз адзначае, што не лічыць абавязковым трымацца парадку.

У мемуарах, якія з'яўляюцца мастацкім увасабленнем індывідуальнай памяці, як правіла дамінуе ўстаноўка на аповед або пераважна пра сябе, або пераважна пра «іншага» ў шырокім сэнсе, маючы на ўвазе асобы, падзеі, гістарычныя з'явы. На пачатку мемуарна-біяграфічны твор А. Э. Адынца выразна суб'ектна арыентаваны і інтравертны: аўтар распавядае пра ўражанні дзіцячых гадоў, пра вучнёўства ў школе ў Барунах, пра школьных сяброў і настаўнікаў.

Для многіх мемуарыстаў першаснымі з'яўляюцца ўспаміны пра дзяцінства як аб часе станаўлення асобы, і Адынец таксама распавядае пра фарміраванне свайго разумовага і маральна-этычнага досведу. Ён гаворыць пра сябе, але можна меркаваць, што на прыкладзе ўласнага дзяцінства, якое выглядае досыць тыповым, пісьменнік дае магчымасць зразумець асаблівасці выхавання і фарміравання духоўнага ўзроўню ўсяго ягонага пакалення. Спачатку моладзь гадавалася ў атмасферы бацькоўскага дому, дзе панавалі прастата нораваў, добразычлівасць, шчырасць, гасціннасць, а потым набывала адукацыю ў школах Літвы-Беларусі, навучанне ў якіх мела выразны маральна-рэлігійны характар. На думку А. Э. Адынца, менавіта такая скіраванасць школ, дзе набывалі пачатковыя веды будучыя навучэнцы Віленскага ўніверсітэта, абумовіла і падрыхтавала нараджэнне ў яго асяродку рамантызму, які варта разглядаць не толькі мастацкай, але найперш духоўнай, светапоглядной з'явай. Вось што піша аўтар: *Тыя рэлігійныя школы звычайна пастаўлялі ў Віленскі ўніверсітэт найстараннейшых і наймаральнейшых вучняў; і сам той чысты, узнёслы, эстэтычны кірунак, і духоўны настрой, які развіўся ва ўніверсітэце і з якога потым расцвіла наша новая паэзія, сваім зараджэннем абавязаны былі вучням падобных школ* [1, с. 46]. А. Э. Адынец дазваляе сабе сюжэтныя ўстаўкі, у якіх апавядае пра далейшы лёс некаторых выпускнікоў школы ў Барунах, якія не будуць належаць да віленскага студэнцтва, але праявяць сябе цікавымі і неардынарнымі асобамі.

У Барунах завязалася сяброўства з Людвігам Шпіцнагелем, Леанардам Ходзькам, з якім у маленстве неяк так пабіліся, што ў Ходзькі на ўсё жыццё паміж вачыма застаўся белы шнар, з Антонам Фрэентам, вядомым потым філамацкім ямбапісцам. Менавіта трохі старэйшы Фрэент прывядзе Адынца на маёўку філарэтаў падчас Зялёных Святак 1820 г., дзе ён упершыню пабачыць Т. Зана, Я. Чачота і пачуе імя А. Міцкевіча. *Раніцу таго дня не забуду ніколі…На чале шматлікай кампаніі ішоў юнак, якому было дваццаць з лішнім гадоў, з валасамі колеру крумкачынага крыла, якія віліся кольцамі, з чорнымі, сапраўды прамяністымі вачыма; усмешка і твар якога свяціліся такой далікатнай дабрынёй, што адразу хапала за сэрца. Побач з ім ішоў хлопец ніжэйшы ростам, хоць крыху старэйшы па ўзросце. На яго фізіяноміі таксама адлюстроўвалася дабрыня, толькі не такая вясёлая і жывая, не так прамяністая вонкава, а нібы ўсмешка сентыментальнай пяшчоты.*

Абодва яны, было відаць, верхаводзілі над усімі. Гэта былі Тамаш Зан і Ян Чачот [1, с. 70–71]. Тады ж завязалася знаёмства з Юзэфам Кавалеўскім, Янам Вернікоўскім, Адамам Сузіным, Ігнатам Дамейкам (бацькі абодвух здаўна знаходзіліся ў добрым сяброўстве).

Пачынаючы з трэцяй часткі «Універсітэцкія часы» мемуары набываюць больш экстравертны характар, становяцца аб'ектна-арыентаванымі. Найчасцей А. Э. Адынца цікавяць іншыя – выбітныя асобы сяброў-філаматаў, паэтаў або проста цікавыя постаці, але ў адносінах з ім і ягонымі аўтарскімі вачыма. Пісьменнік актыўна дэманструе сваю асаблівую ролю ў прыгаданых падзеях, ахвотна дзеліцца ўласнымі ўражаннямі, падкрэсліваючы іх асобасны характар. Варта заўважыць, што аўтар паказвае постаці знаёмых і сяброў або падзеі, нават самыя неадназначныя, заўсёды пазітыўна, з нязменнай сімпатыяй, што найперш тлумачыцца лёгкім і неканфліктным характарам самога Адынца, які з дзяцінства меў мянушку Beniaminek – Пястунчык, Любімчык.

Антоні Адынец апісвае ўнікальную атмасферу, якая панавала ў Віленскім універсітэце ў перыяд яго, бадай, самага вялікага росквіту. Як адзначыла Л. Хмяльніцкая, на пачатку XIX стагоддзя Віленскі ўніверсітэт «хутка стаў найбуйнейшым не толькі ў Расіі, але і ў Еўропе і да 1823 г. па колькасці студэнтаў пераўзышоў Оксвардскі ўніверсітэт» [2, с. 38]. Пісьменнік адзначае ўнікальнае спалучэнне ў адным месцы выключных выкладчыкаў і выключных студэнтаў, што ў выніку дало свой плён: *Грамадзянскі запал таленавітых прафесараў памножыўся на запал і энтузіязм студэнтаў, духоўны настрой і паводзіны якіх, можна смела сказаць, ані да таго, ані пасля не мелі сабе роўных у ніводным універсітэце Еўропы. Да гэтага спрычыніліся галоўным чынам сяброўскія і таварыскія аб'яднанні пад кіраўніцтвам Зана і Чачота* [1, с. 77]. Такім чынам аўтар адразу акрэслівае дамінуючыя постаці сваіх успамінаў і кажа, што нават калі будзе пісаць пра сябе і пра іншых паэтаў, то ўсё роўна будзе пісаць пра Т. Зана і Я. Чачота. Гэта былі асобы, якія вялі рэй у творчым і духоўным жыцці віленскага студэнцтва і аказалі наймацнейшы ўплыў на фарміраванне асобы аўтара, які знаходзіўся з імі ў блізкіх стасунках. Постаці Чачота і Зана чырвонай ніткай пройдуць праз усе мемуары Адынца, пераплятаючыся з постаццю А. Міцкевіча, успамінамі пра першае знаёмства з ім і частыя сустрэчы да самага яго ад'езду з Вільні ў 1824 годзе. Можна сказаць, што многія звесткі з мемуарна-аўтабіяграфічнага твора А. Э. Адынца сталі хрэстаматыйнымі, растыражаванымі, перайшлі ў падручнікі і манаграфіі, сталі базай для навуковых даследаванняў.

Так атрымалася, што многія важныя падзеі віленскага літаратурнага жыцця і біяграфіі аўтара супадалі. Пра іх Адынец апавядае падрабязна і эмацыянальна. Сярод такіх эпахальных – 1 лістапада 1820 г, калі адбылося яго прыняцце да Błękitnego Grona. За «кума» быў Антон Фрэнт, а прымалі яго

разам з Мікалаем Маліноўскім, будучым гісторыкам і таксама мемуарыстам. Пасля кароткага ўрачыстага рытуалу неафіты далучыліся да *«Poet's Corner»*. *Poet's Corner (кут паэтаў), як выразіўся Фрэент (намякаючы на так званае месца ў Вестмінстэрскай кафедры ў Лондане), быў менавіта на куфэрках каля печы, дзе я адразу ўбачыў усіх ужо знаёмых мне па лекцыйных залах таварышаў… О! Каб ты магла ўявіць, сястрыца, як я сам, здаецца, бачу перад сабой, на тых двух куфэрках каля печы бадзёрых маладых юнакоў, якім ад 16 да 20 гадоў, яны ўзрушаны хвалюючым момантам, перашэптваюцца і абменьваюцца жартамі, то перад вачыма ты мела б увесь малады тагачасны наш Віленскі ўніверсітэцкі Парнас* [1, с. 96]. Далей А. Э. Адынец працягвае дастаткова крытычна, гаворачы, што большасць з іх так і не ўзляцела высока ў паэзіі, *некаторыя пагаслі нават перад тым, як заззяць, іншым бура паламала крылы, іншым, як, напрыклад, мне, не хапала сіл для вышэйшага палёту*, але нязменным было пачуццё захаплення паэзіяй, энтузіязм, смеласць, жаданне і надзея на славу. Так атрымалася, што дзень прыняцця аўтара ў кола Блакітнага саюзу быў для яго разам з тым і паваротным пунктам ад класічнай французскай паэзіі да новых даляглядаў пад назвай «рамантычнасць».

У канцы гэтага пасяджэння Я. Чачот прачытаў тры балады А. Міцкевіча: «Курганок Марылі», «Свіцязь» і «Свіцязянка». Уражанні ад гэтага чытання помняцца аўтарам і праз гады: *Але як табе, сястрыца, апісаць хваляванне, якое ахапіла слухачоў, асабліва пасля прачытання ў канцы «Свіцязянкі»? Праз шэсцьдзясят гадоў сёння я яшчэ адчуваю, здаецца, і памятаю ўсё як учора. Без перабольшання і дакладна магу сказаць, што чуваць было біццё сэрцаў – такая стаяла цішыня, і як былі ўражаныя прысутныя* [1, с. 98]. Такім чынам, гэты дзень быў знамянальным не толькі для маладога Адынца, але і для развіцця рамантызму. Неаднаразова пісьменнік будзе вяртацца да апісанняў сходак Блакітнага саюзу, кутка паэтаў, які месціўся на двух куфэрках ля печкі. Адынец піша, што гэта было *нібы агменем жывой паэзіі*, і параўноўвае філарэцкую паэтычную моладзь з электрычнымі зарадамі ў дузе Вольта, у якой кожны ў сукупнасці з іншымі памнажаў агульную сілу [1, с. 111]. З крыўдай А. Э. Адынец адзначае, што ніхто з варшавянаў, ні літаратараў, ні проста падарожнікаў за ўвесь час росквіту Віленскага ўніверсітэта не зазірнуў сюды хоць на хвіліну, хоць дзеля цікавасці: што гэта за гняздо новай паэзіі, смелых літаратурных навацый, розгалас аб якіх разыходзіцца па ўсёй культурнай прасторы былой Рэчы Паспалітай.

Аўтар распавядае пра агульны эмацыянальна-паэтычны ўздым Вільні ў тыя часы, эпіцэнтрам якога быў універсітэт. Жанчыны вызначаліся сентыментальнасцю і чуллівасцю, мужчыны – сармацкім духам, а ўплыў універсітэта разыходзіўся далёка за межы Віленшчыны. Такі творчы пад'ём, усеагульная зацікаўленасць літаратурай нарадзілі масавую паэзію, якая

пісалася ў шляхецкіх сядзібах і вызначалася розным мастацкім узроўнем. З аднаго боку, Адынец называе імя графамана і літаратурнага праныры Вінцэнта Кішкі-Здзерскага, якога пакусваў сваімі вершамі-жартамі І. Шыдлоўскі. Але з шэрагу паэтаў-дылетантаў выйшлі і такія творцы, як Ян Ходзька, Казімір Буйніцкі, урэшце, Ігнат Ходзька. Сярод правінцыйных аўтараў асобнай увагі заслужыла арыгінальная постаць Тэклі Урублеўскай. Яе сваяк, Людвіг Папроцкі не раз забаўляў сяброў аповедамі пра яе дзівацтвы. Т. Урублеўскую, добразычлівую і гасцінную, шанавалі і любілі, апроч, мабыць, Л. Бароўскага, які павінен быў чытаць перад друкам яе творы. Такая крэатыўная атмасфера вызначала высокі этычна-эстэтычны ўзровень, фарміравала багаты літаратурна-мастацкі патэнцыял, што прывяло да выніку – прыходу ў літаратуру генія А. Міцкевіча. Пісьменнік прыводзіць трапнае і вобразнае параўнанне масавай паэтычнай творчасці са шчэбетам птаства перад блізкім узыходам сонца або з пробным пускам балонікаў перад запускам паветранага шара [1, с. 104].

Аўтар прысутнічае ва «Успамінах» і як адзін з герояў твора, маладзенькі студэнт, паэт-пачатковец, добры і зычлівы сябра, і як апавядальнік, чыя прысутнасць праяўлена ў каментарах, заўвагах, разважаннях, лірычных адступленнях, якія складаюць значную частку тэксту. Такім чынам асобы філаматаў ды і іншыя знакавыя постаці таго часу асветлены стэрэаскапічна, аб'ёмна, не толькі праз бягучыя падзеі тагачаснага жыцця, але і праз пазнейшыя іх перажыванні аўтарам. Нягледзячы на багацце фактычнага матэрыялу, наяўнасць белетрызаваных фрагментаў, успаміны Адынца не столькі сюжэтна-падзейныя, колькі апісальныя і ўспамінальна-рэфлексіўныя. Менавіта з гэтага спалучэння аб'ектыўнага і суб'ектыўнага складаецца сукупны партрэт той ці іншай постаці. Вобразы паэтаў-філаматаў у тэксце пераплецены, паказаны ў сяброўскіх узаемадачыненнях паміж сабой, непарыўна звязаны з літаратурнай творчасцю і філамацкім рухам, які шмат у чым прадвызначыў іх будучыню. Сярод герояў «Успамінаў» Л. Шпіцнагель, А. Фрэент, Я. Вернікоўскі, М. Маліноўскі, Ф. Кулакоўскі, Ю. Масальскі і мноства іншых, якія не ўваходзілі ў склад Таварыства, але тым ці іншым чынам кантактавалі з філаматамі, уплывалі на іх лёсы і творчасць. Варта назваць А. Гарэцкага і тады яшчэ падлетка Ю. Славацкага, паняў Балінскую і Бецю, Залескую і Гарэцкую. Цікавыя апісанні дома Кавальскіх у Коўна, аб якіх у Адынца засталіся самыя цёплыя ўражанні, маладой сям'і Ваўжынца і Марылі Путкамераў. Пра іх аўтар таксама пакідае характарыстычныя замалёўкі, арганічна ўплеценыя ў мемуарны сюжэт «Успамінаў».

Партрэты філаматаў паўстаюць з сукупнасці калейдаскапічных апісанняў і аўтарскіх уражанняў па меры знаёмства з тэкстам, але мемуарыст часам дазваляе сабе эсэістычныя ўстаўкі, дзе больш буйным планам вылучае постаці блізкіх сяброў. З глыбокім лірызмам Адынец успамінае Юліяна

Корсака, з якім яго лучыла нібыта містычная сувязь, бо Корсак заўсёды аказваўся побач, калі аўтару патрэбна была дапамога. Шмат старонак аддадзена ўспамінам пра Ігната Дамейку, Аляксандра і Ігната Ходзьку. Як ужо адзначалася, аўтар дазваляе сабе шматлікія адступленні і парушэнні храналагічнай паслядоўнасці, інверсіі і перамяжэнні часавых пластоў. Так, Адынец прыгадвае, што ўпершыню пачуў слова «рамантычнасць» менавіта ад А. Ходзькі. У сваёй творчасці ён, любімы вучань Зана, з самага пачатку праявіў сябе як рамантык, у той час як многія старэйшыя за яго паэты, па словах Адынца, усё яшчэ хадзілі ў рымскіх тогах або ў французскіх гафтаваных фраках. Яго балада «Маліны» натхніла Ю. Славацкага на напісанне «Баландыны». Адынец перад гэтымі радкамі ўжо ўваскрашаў у памяці шматлікія эпізоды, звязаныя з сябрам, і ад пачатку адзначаў, што Аляксандр Ходзька быў яго першым у Вільні знаёмцам-паэтам. Пісьменнік звяртаецца да Дыятымы з напамінам пра фотаздымак, які А. Ходзька, прафесар славянскай літаратуры, нядаўна даслаў яму з Парыжа ў гонар свайго 75-годдзя. З белай паважнай барадой ён выглядаў, як усходні мудрэц, *але тады быў стройны, складны, з далікатнай дзявочай скурай і прыгожы, як паненка, юнак* [1, с. 88].

Успаміны пра тую ці іншую асобу нярэдка дапаўняюцца інфармацыяй з часу, калі зямны шлях большасці сяброў-філаматаў ужо завершаны, і Адынцу пасля аповеду пра іх лёс давялося падагульняць свае пачуцці ў эпітафіях на іх магілы. *Сумная гэта справа і нават нелагічная па сэнсе – прыводзіць найперш надмагільны надпіс чалавека, а затым пачынаць гаварыць пра першае знаёмства з ім. Аднак гэта звычайная чарга маіх думак пры напісанні гэтых аповедаў*, – так аўтар нібыта выбачаецца за пэўную інверсію ва ўспамінах пра знаёмства з В. Путкамерам [1, с. 179].

Лёс даў А. Э. Адзінцу доўгае жыццё. Ён перажыў большасць сваіх сяброў і занёмых. На старасці гадоў ягоны хранатоп спусцеў, таму, натуральна, успаміны часта элегічныя і афарбаваны настальгіяй па часах такой багатай на яркія падзеі і выбітных сяброў маладосці. *На весялейшае зараз падае цень магілы, наймілейшае парой канчаецца слязьмі. Памяць уваскрашае і бачыць, што было, але сэрца тут жа адчувае, што гэтага ўжо няма, і, што яшчэ горш, ведае, што з гэтым сталася,* – такімі словамі завяршае аўтар успамін пра шляхетную і пакутніцкую постаць свайго добрага сябра Адольфа Янушкевіча, жыццёвы шлях якога аўтар пераказаў ад студэнцкіх гадоў да смерці [1, с. 118]. Асобу настолькі высакародную і дабрачынную, што, на думку аўтара, павінна стаць аб'ектам высокай паэзіі. Нязменна А. Э. Адынец падкрэслівае высокі маральны і духоўны ўзровень сваіх сяброў, скіраванасць іх творчасці *да любові, годнасці і прыгажосці, веры ў Праўду, Справядлівасць, Наканаванасць. Тыя ж, хто не захаваў следу*

тых пачуццяў, не выказаў іх у сваіх творах, выказваў іх і атрымліваў назад праз сяброўскія і братэрскія стасункі і ўзаемную братэрскую зычлівасць [1, с. 111]. Пісьменнік неаднаразова выказвае ўдзячнасць лёсу, што дазволіў яму быць побач і сябраваць з такімі выбітнымі асобамі.

Найбольш развітыя эсэістычныя адступленні А. Э. Адынца звязаны з постаццю Ігната Ходзькі. Аўтар паядноўвае філамацкія гады з падзеямі пазнейшага часу і паказвае іх агульныя сяброўска-літаратурныя стасункі. У выніку сумесных абмеркаванняў нарадзіліся «Баруны» і «Успаміны квестара» Ходзькі, дзе праўдзіва і дакладна адноўлена традыцыйнае жыццё і побыт патрыярхальнай Літвы-Беларусі, той самы дух і каларыт, што быў паказаны А. Міцкевічам у «Пане Тадэвушы». Прачытаная вечарам аповесць сябра «Домік майго дзядулі» настолькі ўзрушыла Адынца, што ўначы яму прыйшла думка пра неабходнасць напісаць і «Смерць майго дзядулі». Ён выцягнуў з ложка Ходзьку, і сябры да раніцы хадзілі па залітым месяцам садзе і абмяркоўвалі гэты літаратурны праект.

Індывідуальнасць і суб'ектыўнасць мемуарнага твора родніць яго з лірычнымі жанрамі, ліра-эпічнай паэзіяй. Варта адзначыць насычанасць «Успамінаў» вялікай колькасцю ўласных паэтычных твораў А. Э. Адынца – прынагодных, лірычных, вершаў-пасланняў, вершаў-прысвячэнняў, эпітафій, якія праз мастацкія вобразы дапаўняюць чытацкія ўяўленні пра асобы сяброў і звязаныя з імі падзеі. Так, аўтар гаворыць, што ёсць рэчы, непрызначаныя для прозы, як некаторыя непрыдатныя для паэзіі. Уражанні ад філарэцкай маёўкі 1821 г. на Зялёныя Святкі, падчас якой адбылося асабістае знаёмства з А. Міцкевічам, спрычыніліся да напісання праз шмат год верша «Мой плашч», часткова цытаванага аўтарам у мемуарах. Літаратурны характар мемуараў узмацняюць шматлікія спасылкі і цытаты з твораў сяброў-філаматаў, а таксама з Байрана, Шылера, Гётэ, Скота і іншых заходнееўрапейскіх пісьменнікаў. У мемуарах А. Э. Адынца чытач сутыкаецца з цікавай з'явай інтэртэксту ў яго першасным значэнні, як суаднесенасць аднаго тэксту з іншым. Вялікае месца займае і эпісталярны матэрыял, разгорнутыя і змястоўныя фрагменты ліставання з І. Дамейкам, А. Міцкевічам, В. Полем і іншымі літаратарамі.

Момантам свайго выезду з Вільні ў Варшаву пісьменнік спыняе пасляддоўную і цэласную плынь успамінаў пра часы філамацкай маладосці і заканчвае мемуары серыяй імянных раздзелаў, паўнавартасных нарысаў, у якіх створаны разгорнутыя літаратурныя партрэты новых знаёмых па Варшаве – К. Брадзінскага, С. Вітвіцкага, С. Гарчынскага, Ю. Б. Залескага, В. Поля. Постаці гэтых выбітных літаратараў таксама вымалёўваюцца праз прызму асабістых, падкрэслена суб'ектыўных уражанняў А. Э. Адынца, атрыманых пад час творчых стасункаў і бытавых эпізодаў сумеснага з імі быцця ў Варшаве і Дрэздэне.

Апавядаючы пра сябе, А. Э. Адынец тым самым апавядае пра блізкіх сяброў і знаёмцаў, трапна і па-мастацку вобразна паказвае іх індывідуалізаваныя абліччы і яркія характары, якімі яны зафіксаваліся ў творчай свядомасці пісьменніка. Багацце факталагічнага матэрыялу і мастацкасць яго адлюстравання, канцэптуальная цэласнасць і эмацыянальна-рэфлексійнае перажыванне гісторыі робяць мемуарна-біяграфічны твор А. Э. Адынца значнай з'явай літаратуры Беларусі XIX стагоддзя.

ЛІТАРАТУРА

1. *Адынец, А. Э.* Успаміны пра мінулае / А. Э. Адынец. – Мінск : Лімарыус, 2020. – 360 с.
2. *Хмяльніцкая, Л.* Лёс інсургента : дакументальная аповесць аб Аляксандру Рыпінскім і ягоным часе / Л. Хмяльніцкая. – Мінск : Лімарыус, 2019. – С. 288–288.

Друкавалася [у] : Бурдзялёва, І. А. Партрэты філаматаў ва «Успамінах» А. Э. Адынца / І. А. Бурдзялёва // Філаматы і філарэты: творчы лёс пакалення ў гісторыі і сучаснасці (да 200-годдзя ўтварэння таварыства) : зб. навук. арт. – Мінск : Бел. навука, 2020. – С 238–250.

ЛІТАРАТУРНАЯ КЛАСІКА І СУЧАСНАСЦЬ

ПРАВАКАТЫЎНЫЯ СТРАТЭГІІ Ў ПАЭЗІІ Я. КУПАЛЫ

Янка Купала ў сваёй паэтычнай творчасці выявіўся ў шматлікіх іпастасях: як пясняр сялянскай нядолі і філосаф-асветнік, як тонкі лірык і адраджэнец-будзіцель, і ўрэшце, як нацыянальны прарок-месія. У кожным сваім паэтычным абліччы ён выкарыстоўвае адмысловыя аўтарскія прыёмы ўздзеяння на чытача.

Я. Купала прыйшоў у беларускую літаратуру на ўжо падрыхтаваную глебу. Ён, па ўласных словах, быў абуджаны да беларускамоўнай творчасці кнігамі В. Дуніна-Марцінкевіча і Ф. Багушэвіча. Але ў дыялектычным працэсе літаратурнага развіцця паэзія Я. Купалы ад самага пачатку выглядала палемічнай у адносінах да папярэдняй паэтычнай традыцыі і ўстойлівага іміджу мужыка. Паэт адчуваў вострую праблему тагачаснай беларускай літаратуры – адсутнасць актыўнага героя, так неабходнага для выхаду нацыі на новы гістарычны ўзровень. У імклівым працэсе нацыянальнага адраджэння паўстала першачарговая задача фарміравання асобы ў чалавеку, абуджэння пачуцця асабістай годнасці асуджанага на небыццё народа. Невыпадкова вядомы артыкул В. Ластоўскага «Сплачвайце доўг», у якім аўтар наракаў на слёзны тон нашай літаратуры, згушчэнне змрочных фарбаў, сцвярджэнне наканаванасці на гора і пакуты ўласнага народа, выклікаў ажыўленую дыскусію сярод беларускіх пісьменнікаў. І хаця Я. Купала як удзельнік літаратурнай палемікі надрукаваў «Чаму плача песня наша? (адказ Юрцы Верашчаку)», ён не супярэчыў асноўным тэзам В. Ластоўскага. Паэт хутчэй тлумачыў прычыну тужлівага тону беларускай літаратуры і абнадзейваў: «Але яна вечна такой не будзе, як і народ жывы вечна не будзе спаць мёртвым сном» [6, с. 28]. Побач з традыцыйным вобразам працавітага, сумленнага селяніна-пакутніка, мужыка-цярпліўца павінен быў паўстаць новы тып героя – актыўнага, духоўна спелага, нацыянальна свядомага.

У варунках паскораных працэсаў нацыябудаўніцтва патрэбны былі новыя і дастаткова актыўныя літаратурныя сродкі, сапраўды дзейсныя аўтарскія прыёмы перайначвання ранейшых канвенцыянальных норм і ўстойлівых сацыяльна-псіхалагічных штампаў. Такімі эфектыўнымі сродкамі ўздзеяння на чытача, пакліканымі мяняць сацыяльныя, культурныя і асобасныя стэрэатыпы і такім чынам спрыяць змяненню і абнаўленню чалавека і грамадства, былі рознага кшталту правакацыйныя стратэгіі.

Варта адразу ўдакладніць, што не маецца на ўвазе найбольш распаўсюджаная негатыўная трактоўка слова *правакацыя*. Сапраўды, звычайна правакацыя асацыіруецца з канфліктам, падбухторваннем, падманам, здрадай, шокам і іншымі адмоўнымі з'явамі. Прынамсі з такім значэннем гэта слова

падаецца ў тлумачальных слоўніках. Але сучасныя навукі, арыентаваныя на непасрэдныя стасункі з людзьмі, – культуралогія, сацыялогія, псіхатэрапія, педагогіка і інш. – пад правакацыяй бачаць заклік, заахвочванне, матывацыю да зменаў і інтэрпрэтуюць яе як спецыфічны прыём стымулявання станоўчых працэсаў у чалавеку і соцыуме. Расійская даследчыца Е. Марозава піша: «Правакацыйнасць у гэтым выпадку разглядаецца ў якасці сродку псіхалагічнага ўздзеяння, які выконвае функцыю каталізатара пазітыўнага развіцця партнёра па ўзаемадзеянні». Яна падкрэслівае акмеалагічны аспект правакацыйнасці, яе вялікі патэнцыял у дасягненні чалавекам найбольшай ступені свайго развіцця [7].

Культуролагі і мастацтвазнаўцы называюць правакацыю вядучай стратэгіяй сучаснага авангарднага мастацтва, а само паняцце мастацкай правакацыі стала прыжылося ў слоўніках постмадэрнізму. Але ўніверсальны характар правакацыі відавочны. У шырокім сэнсе правакацыйнасць разглядаецца як адзін з даўніх метадаў вырашэння складаных праблем кіравання станаўленнем асобы і соцыуму, як базавы сацыяльна-псіхалагічны механізм развіцця культуры і літаратуры.

Аўтарскія прыёмы псіхалагічнага ўплыву на чытача ў Я. Купалы вельмі разнастайныя. З аднаго боку, ён сцвярджае веру ў крэатыўныя магчывасці свайго чытача, а таксама імкнецца ўмацаваць яго ўпэўненасць ва ўласную перастваральную моц:

Ў сэрцах нашых жар не згас –
Бухне ў свет калісь яскрава,
Бо наперадзе йшчэ ў нас
Барацьба, жыццё і слава! [5, с. 173]

Але часам паэт не імкнецца патрапіць свайму чытачу, быць сугучным яго настроям і псіхалагічным устаноўкам масавай чытацкай аўдыторыі. Найчасцей як паэт-рамантык Я. Купала знарок дыстанцыруецца ад свайго чытача, свядома супярэчыць яму, выступае ў адносінах да яго не pro-, а contra-. Дзеля дасягнення большага эфекту паэт выкарыстоўвае разнастайныя правакацыйныя прыёмы, якія выглядаюць дастаткова некамфортнымі для чытача, але тым не менш менавіта яны могуць зачапіць, пахіснуць унутраны спакой і раўнавагу, давесці да абурэння, псіхалагічнай фрустрацыі і такім чынам абудзіць, садзейнічаць унутранаму перараджэнню і фарміраванню новых каштоўнасных установак.

Правакацыйнасць як стратэгія псіхалагічнага ўздзеяння праяўлена ў паэзіі Я. Купалы праз канкрэтныя мастацкія прыёмы. Ужо на пачатку творчасці пісьменнік падманвае звыклыя чаканні чытача. Беларуская літаратура пачатку мінулага стагоддзя прызвычаілася ў асноўным скардзіцца або па-філасофску разважаць разам з мужыком, і выражалася гэта найперш у эмацыянальна-рэфлексійным супрацьстаянні рэчаіснасці. Ужо першы

беларускамоўны друкаваны верш Я. Купалы «Мужык» утрымліваў у сабе дастаткова нечаканы для чытача паварот у прывычным сялянскім маналогу. Пачатак твора вытрыманы ў танальнасці скаргі, якая паступова насычаецца гнеўнай іроніяй. Скіраванасць да багушэвічаўскай традыцыі падкрэсліваецца рэфрэнам, сугучным вершу Ф. Багушэвіча «Дурны мужык, як варона». Калі чытач ужо прызвычаіўся да манатоннага нанізвання ўсё новых і новых скаргаў селяніна, паэт, ламаючы стэрэатыпную функцыю героя-мужыка, пераводзіць яго гаворку ў новы рэгістр. Апошнія дзве страфы гучаць палемічна да папярэдніх радкоў верша, нечакана – як парушэнне традыцыйных, звыклых норм паводзін мужыка на старонках мастацкага твора. Гэты мужык Я. Купалы становіцца актыўным, жыццесцвярджальным, надзеленым рысамі моцнай асобы.

Паэт адчувае неабходнасць паказаць чытачу новыя ўзоры паводзін, памяняць устойлівае ўспрыняцце селяніна адно як цярпліўца і гаротніка, адлучанага ад вырашэння як асабістага лёсу, так і надзённых праблем рэчаіснасці. Насычаным новымі для чытача настроямі выглядае і эпіграф да зборніка «Жалейка». Пачатак яго дастаткова традыцыйны: *Грай, мая жалейка, // Пей, як салавейка! // Апявай нядолю, апявай няволю*… [3, с. 170]. Апошнія радкі эпіграфа – *І грымні свабодна, // Што жыве край родны!* – гучалі па-новаму заклікальна і пэўным чынам кантраставалі са стэрэатыпам паводзін героя Ф. Багушэвіча, Мацея Бурачка, удумлівага філосафа, праўдашукальніка, які тым не менш не спяшаўся голасна агучваць сваю праўду і крычаць аб ёй на ўвесь свет.

Актыўны і свабодалюбівы селянін-беларус, які паўставаў у вершах Я. Купалы, больш быў рамантычнай марай самога паэта пра правільнага, запатрабаванага новым часам мужыка. Ён выглядае рамантычным узорам той новай асобы, у якую павінен пераўтварыцца сапраўдны беларускі селянін – Мацей Бурачок, які сваёй псіхалогіяй і паводзінамі больш адпавядаў рэальнасці. Усеабдымная адраджэнская інтэнцыя ў беларускай сацыякультурнай прасторы вымагала, каб да апетай Ф. Багушэвічам працавітасці, сумленнасці, удумлівасці беларуса дадалася актыўная грамадзянская пазіцыя, адказнасць за лёс свайго краю, выспелае пачуццё нацыянальнай годнасці. Мастацкі прыём Янкі Купалы, звязаны з падманам звыклых чаканняў чытача, парушэннем яго ранейшых псіхалагічных установак, накіраваны на перайначванне інтраверта-беларуса як аб'екта гісторыі ў суб'ект гістарычнага развіцця, спрыяе пераўтварэнню праўдашукальніка ў барацьбіта.

Як адметную рысу паэзіі Янкі Купалы навукоўцы адзначаюць незвычайную сугестыўнасць. П. Васючэнка трапна падкрэслівае спецыфіку купалаўскай сугестыі, «у аснову якой пакладзена не імкненне "зацямніць" з'явы, а наадварот, "прасвятліць" іх, адолець магічную наканаванасць рэчаў, у імя паэтычнага ідэалу, нацыянальнай ідэі» [1, с. 105]. Правакацыйныя прыёмы служаць узмацненню сугестыўнага ўздзеяння, больш яркаму

«прасвятленню» праблемных з'яў, і такім чынам стымулююць працэс абнаўлення сацыяльных і асобасных стэрэатыпаў, спрыяюць змяненню чалавека і грамадства. Сярод найбольш ужываных паэтам правакацыйных прыёмаў, апрача разгледжанага вышэй падману звыклых чаканняў чытачоў, можна назваць парадаксальнасць, спалучэнне неспалучальнага, крайнюю кантраснасць, трагічную іронію.

Правакацыйная сітуацыя можа ствараццa Я. Купалам пры выкарыстанні прыёмаў адмаўлення, напрыклад, у вершы «Я не паэта». Часам для дасягнення патрэбнага эфекту паэт далучае трагічную іронію. У вершы «На рынку» прадаецца *Маленькая рэч, – як матыль і стрынатка… // Ўсёй куплі – душа беларуса*. Эпатажна заяўляецца, што і трыццаць срэбнікаў за яе замнога, бо зараз *станела ўсё – душы і цуды*. Паэт як быццам звяртаецца да суседзяў, якія ўсё нашае дабро *прыйшлі і забралі*, і толькі душа яшчэ засталася: *Бо так – не купіўшы – не след на крыж весці: // Гатовы сказаць, што вы ўкралі*… [4, с. 63]. Але найперш твор, безумоўна, адрасаваны самім беларусам, а псіхалагічная рэакцыя ад праціўнага павінна ўздзейнічаць на пачуццё чалавечага і нацыянальнага гонару. Змадэляваны правакацыйны сюжэт, правакацыйныя заклікі і прапановы паэта выступаюць як каталізатар развіцця станоўчых працэсаў, як сродак пераадолення праблемнай сітуацыі.

Трагічнай іроніяй прасякнуты верш «А ты, браце, спі», скіраваны на абуджэнне грамадскай актыўнасці селяніна, на кардынальнае перайначванне яго старых ролевых функцый. Словы – *Няхай тыя уставаюць // Рана да зары, // Што свабодачку кахаюць! – // А ты, браце, спі!..* – кантрастуюць з пачаткам верша, дзе апісана ўсеагульнае абуджэнне: *Вясна. Сонца узыходзе, // Свеце на зямлі; // Дух збудзіўся у народзе,– // Усталі, пайшлі* [3, с. 207]. Правакацыйны заклік з боку аўтара – *А ты, браце, спі* – мае на ўвазе адваротны псіхалагічны вынік, змену звыкла абыякавых адносін на супрацьлеглыя, імкненне абудзіць адказнасць за матэрыяльна-побытавую і духоўную сферы жыцця.

Падобныя правакацыйныя стратэгіі задзейнічаны Я. Купалам і ў вершы «Гэй, капайце, далакопы…». Верш прасякнуты заклікальнымі інтанацыямі, напоўнены падкрэслена ўрачыстымі вобразамі. Тут і званы *з усіх вежаў*, якія павінны біць у набат. Тут і зварот да *слаўных музыкаў – зайграйце ў мільёны струнаў*. Тут і запрашэнне да сыноў і дачок справіць гучную бяседу. Мэта ўсеагульнага ўзрушэння пазначана паэтам выразна правакацыйна-эпатажна: *Хаўтуры ўжо свае будзе // Беларусь спраўляці* [4, с. 126]. Паэт кідае выклік устойліваму самаізаляванню народа ад удзелу ў вызначэнні гістарычных перспектыў уласнай зямлі. Парадаксальнасць сюжэтаў і вобразных спалучэнняў падкрэслівае вастрыню сітуацыі і скіравана на адкрытую эмацыянальную рэакцыю чытача, якая патэнцыяльна можа прывесці да ўнутраных пераменаў.

Эфектыўнае ўздзеянне на чытача дасягаецца Я. Купалам праз мадэляванне парадаксальнай, абсурднай сітуацыі, спалучэннем супрацьлеглых па семантыцы вобразаў. У паэме «На Куццю» жывыя людзі паводзяць сябе як нябожчыкі, спавітыя *магільным сном*, а духі, прывіды, наадварот, надзелены вітальнай энергіяй. У вершы «Паязджане» аптымістычны і жыццясцвярджальны матыў вяселля, якое можна было б успрыняць як апафеоз жыцця і светлых сіл кахання, сімвалічна патлумачыць як яднанне нацыі, тут спалучаны з кантраснымі вобразамі смерці, нерухомасці, духоўнага здранцвення. Удзельнікі заклятага вясельнага поезду пераўтвараюцца ў замбіраваных істот, у пазбаўленых жывой душы нябожчыкаў. Спалучэнне кантрасных матываў свята/жабрацтва ляжыць у аснове верша «Валачобнікі». Паэт правакацыйна збліжае ўрачысты настрой Вялікадня з матывам жабрацтва, папрашайніцтва, цёмнай ночы, падчас якой, выпрошваючы долі, ходзяць ад двара да двара беларусы-валачобнікі:

Ніхто, нідзе не чэз такой жывінай,
Як чэзнеш ты, няшчасны беларусе,
У валачобнікі запісаны судзьбінай…
Штогод ты ходзіш дабравольным жабраком
І рабства вечнае ўхваляеш пад вакном…[5, с. 201]

У многіх вершах Я. Купалы праводзіцца скразны матыў заганнага кола, па якім спрадвеку рухаюцца беларусы. Паказальныя назвы вершаў: «За годам год», «З дня ў дзень», «Вясна за вясной». У вершы «Не для нас» ён піша: *З дня на дзень, з году ў год, як пакутнікі, // Б'емся, гінем і шчасця не бачым…*. У вершы «Новы год» з сумам прагназуе: *У той самай цьме, у тым самым кругу, // Як шоў Стары, і Новы йдзе*. У адрозненне ад твораў Я. Коласа, дзе цыклічны характар чалавечага жыцця быў паказчыкам натуральнасці, стабільнасці і меў пазітыўную афарбоўку, Я. Купала тлумачыць сітуацыю, калі людзі *топчуць усё той след*, сведчаннем унутранай згоды і гатоўнасці народа на пакуты і гістарычную несправядлівасць, праявай абыякавасці і фатальнай бяздзейнасці нават у пераломных сітуацыях. У вершы «Крыўда» ён зноў і зноў паўтарае дакор-папрок у паралюшы волі, у татальнай грамадскай апатыі:

Не ускалыхне жыцця віхура,
Не завагніць святла над цьмою,
Усё маўчыць, як ноч, панура,
Як пушча дзікая зімою
Ані канца таму праклянцю,
Ані яснотаў тых пачатку…[5, с. 219]

Разам з тым праз згушчэнне фарбаў падспудна акрэсліваецца неабходнасць разамкнуць кола, выйсці на новы гістарычны прасцяг. Правакацыйныя стратэгіі з'яўляюцца для Я. Купалы дзейснымі літаратурнымі спосабамі абуджэння прыспаных сіл беларусаў. Выкарыстоўваючы гэтыя

прыёмы ў якасці сацыяльна-псіхалагічнага метаду ўздзеяння, паэт стымулюе чытача-рэцыпіента да парушэння здаўна прынятых псіхалагічных штампаў і стэрэатыпаў мыслення, да змены статусу пасіўнага назіральніка.

Эмацыянальны стан Я. Купалы ніколі не бывае ў раўнавазе, маятнік эмоцый гойдаецца ў душы паэта ад прасветленай веры і аптымізму да крайняга негатыву і песімізму. Побач з надзеяй у стваральныя сілы народа, апяваннем яго слаўнай мінуўшчыны, якая выступае зарукай шчаснай будучыні, паэт з болем адзначае і вялікія праблемы духоўнай недасканаласці, духоўнага рабства. З аднаго боку, у вершы «З кутка жаданняў» Я. Купала выказвае надзею, Што *не загубяць крыўды жывую // Душу народу, што ўстане са сну*… [3, с. 78]. Але ў блізкім па часе напісання творы «Пад крыжам» паэт, балюча перажываючы духоўную абыякавасць і інертнасць беларуса, даводзіць негатыў да крайнасці, увасабляе свае перажыванні ў змрочных вобразах-сімвалах:

Бяссільна народ свой пытаю,
Абняўшы пахілены крыж:
– За што ты ад краю да краю
Магілай жывою ляжыш? [5, с. 77]

Правакаванне чытача дасягаецца Я. Купалам праз рамантычны максімалізм, калі негатыў канцэнтруецца да немагчымага, неверагоднага. Паэт звяртаецца да ўласнага народа са словамі: *вам – пакорным рабам* («Вясна за вясною»), *прыдаўлены народ* («Памяці С. Палуяна»), *цені з таго свету* («Як цені»), *рабскія натуры, збэшчаныя госці* («Прарок»). Гэтыя правакацыйныя звароты павінны выклікаць у чытача эмацыянальную рэакцыю абурэння, нязгоды і такім чынам вывесці яго з духоўнага летаргічнага сну і апатыі, узварушыць стоены духоўны патэнцыял нацыі. Такія ж пачуцці адмаўлення павінны нарадзіць намаляваныя карціны бесперспектыўнасці, бездухоўнасці і абсурднасці чалавечага існавання ў вершы «У ночным царстве»:

Скрыпяць трухляцінай асіны,
Над курганамі звяр'ё вые…
Гасцінцам, церневай пуцінай,
У ёрмах, скованы, скацінай
Ідуць нябожчыкі жывыя. [5, с. 106]

Бяздзейнасць і інертнасць беларускай вёскі, абумоўленыя стагоддзямі адчужанасці народа ад самастойнага палітычнага, эканамічнага, культурнага, сацыяльнага жыцця, выклікала балючыя перажыванні сваім несупадзеннем з дамінуючай ідэяй «нашаніўскага» Адраджэння – духоўна-нацыянальным вызваленнем народа. У рэчышчы вырашэння гэтай задачы палягае адзін з праграмных вершаў Я. Купалы «Прарок». Дзеля таго, каб больш ярка абазначыць сітуацыю ўсеагульнага духоўнага сну-летаргіі і тым самым больш востра акрэсліць праблему для чытача, Купала полюсна разводзіць пазіцыі грамады і прарока, пракладаючы паміж імі мяжу фатальнага ўзаеманепаразумення. Паэт у змрочных танах апісвае жыццё людзей, якія

жылі як *непатрэбшчына якая*, і спавіты цемрай забраны край. Прарок у купалаўскім вершы выкарыстоўвае апрабаваныя псіхалагічныя прыёмы, кідае людзям знарок крыўдныя словы: *рабскія натуры,.. вы, як збэшчаныя госці, праклянцем сталі той зямлі*, якія павінны былі б зачапіць і разварушыць абыякавую людскую масу, але грамада нават не заўважае гэтай крыўды. *Пасол святла* прыносіць вестку пра духоўнае абнаўленне, а засяроджаная на зямных клопатах грамада не ў стане адчуць абуджальную моц яго слоў. На доўгую пафасную прамову прарока, звернутую да душаў людзей, тыя коратка адказваюць на падкрэслена матэрыяльным узроўні: *А колькі нам дасі чырвонцаў // Калі мы пойдзем за табой?* [5, с. 83]. Як адзначае У. М. Конан, «у больш шырокім сэнсе верш – усведамленне паэтам трагедыі чалавечага духу, скаванага формамі сацыяльнага быцця, і рамантычнае ўяўленне пра трагедыю народа, які страціў свабоду, сваё імя і імкнецца вярнуць сабе іх, але яшчэ не гатовы скінуць ланцугі духоўнага рабства, стаць раўнапраўнай нацыяй сярод іншых народаў» [2, с. 502].

Прарокі-празарліўцы прадбачаць трагізм уласнага лёсу і сумны вынік сваёй місіі, але іх словы з'яўляюцца для грамады раздражняльнікам, стымулятарам перамен. Апісаны паэтам крайні духоўны заняпад народа, канфрантацыйнае сутыкненне дзвюх пазіцый, безвыніковасць місіі прарока і ўпартае неразуменне грамадой свайго ганебнага стану павінны выклікаць псіхалагічную фрустрацыю чытача, якая можа з'явіцца пачаткам працэсу ўнутранага абнаўлення, перастаноўкі ў іерархіі каштоўнасцяў і замацаваннем новых прагрэсіўных праграм дзеяння.

Створаную ў вершы сітуацыю ўзаемаадносін прарока і грамады можна экстрапаліраваць на творчасць Я. Купалы, які па сутнасці выконвае ў нашай нацыянальнай гісторыі функцыю прарока-будзіцеля. Асноўны пафас яго творчасці – заклік да духоўнага адраджэння, без якога немагчыма ні нацыянальнае, ні сацыяльнае вызваленне, і ў выніку – выхад нацыі на якасна новы ўзровень быцця. Паэт адно толькі папярэджвае, каб беларусы не спазніліся на цягнік гісторыі: *Бо што не возьмеце сягоння, // Таго і заўтра вам не ўзяць*. Правакацыйныя прыёмы як сродак псіхалагічнага ўздзеяння на чытача пакліканы спрыяць як мага больш эфектыўнаму і дзейснаму перайначванню ранейшых сацыяльна-псіхалагічных стэрэатыпаў і каштоўнасных установак і ў выніку фарміраванню духоўна спелай і свядомай асобы.

ЛІТАРАТУРА

1. *Васючэнка, П. В.* Беларуская літаратура XX стагоддзя і сімвалізм / П. В. Васючэнка. – Мінск : МДЛУ, 2004. – 154 с.
2. *Конан, У. М.* "Прарок" / У. М. Конан // Янка Купала : Энцыклапедычны даведнік. – Мінск : БелСЭ, 1986. – 727 с.

3. *Купала, Я*. Поўны збор твораў : у 9 т. / Я. Купала. – Мінск : Маст. літ., 1995. – Т. 1: Вершы, пераклады. 1904 – 1907. – 462 с.
4. *Купала, Я*. Поўны збор твораў : у 9 т. / Я. Купала. – Мінск : Маст. літ., 1996. – Т. 2: Вершы, пераклады. 1908 – 1910. – 342 с.
5. *Купала, Я*. Поўны збор твораў : у 9 т. / Я. Купала. – Мінск : Маст. літ., 1997. – Т. 3: Вершы, пераклады. 1911 – 1914. – 342 с.
6. *Купала, Я* . Поўны збор твораў : у 9 т. / Я. Купала. – Мінск : Маст. літ., 2002. – Т. 8: Артыкулы, нататкі, выступленні. – 462 с.
7. *Морозова, Е*. Провокативность как метод социально-психологического воздействия (на примере авангардного искусства) / Е. Морозова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://rubtsov.penza.com.ru/chitar/7/morozova.htm. – Дата доступа: 6.10.2020.

Друкавалася [у] : Бурдзялёва, І. А. Правакацыйныя стратэгіі ў паэзіі Янкі Купалы / І. А. Бурдзялёва // Acta Albaruthenika. Literatura, język i kultura: tradycje i nowatorstwo. – Warszawa, 2012. – № 12. – S. 17–25.

ПЕРШЫ БЕЛАРУСКІ РАМАН «ЗОЛАТА» ЯДВІГІНА Ш. І ВОПЫТ ЕЎРАПЕЙСКАЙ РАМАНІСТЫКІ

Раман «Золата» друкаваўся ў 1920 г. у газеце «Беларус» і з'явіўся вынікам творчай эвалюцыі Ядвігіна Ш. як пісьменніка-празаіка. Па ягоным літаратурным даробку можна прасачыць пуцявіны станаўлення беларускай прозы, якая за кароткі прамежак часу прайшла шлях ад фальклорнай першаасновы, літаратурнай апрацоўкі народных паданняў, казак і анекдотаў да сур'ёзнага і ўдумлівага асвятлення чалавека і акаляючай рэальнасці. Ядвігін Ш. пачынаў з пераказу мясцовых легенд, апісанняў камічных сітуацый і анекдатычных выпадкаў з жыцця, але хутка перайшоў на больш высокую ступень мастацкага асэнсавання рэчаіснасці: з'яўляюцца ягоныя знакамітыя байкі ў прозе, алегарычныя апавяданні і прытчы, сацыяльна-бытавыя навелы. Адбывалася не толькі эвалюцыя жанравых форм – усё больш самастойным, змястоўным і складаным рабіўся ідэйна-тэматычны змест яго твораў. Мастацкі ўзровень кароткай прозы пісьменніка высока ацаніў М. Багдановіч: «У сваіх характарыстыках найбольш сказаў я аб п. Я. Ш. /.../ зь Ядв. Ш. вырабіўся такі пісьменьнік, што ня можна яго ставіць ніжэй крупных прадстаўнікоў таго ж жанру ў іншых літаратурах: гляньце, напр., на казкі Шчадрына, або гэткія ж апавяданьні Горкага, на байкі Ляманскага, — няўжо ж Ядв. Ш. горшы ад іх?» [1, с. 398]. М. Гарэцкі ў

«Гісторыі беларускае літаратуры» звянуў увагу на хуткае сталенне прозы Ядвігіна Ш. і адзначыў, што яго творчасць «стаіць у нашай літаратуры на пераходзе ад народніцкае, да нашаніўскае пары» [2, с. 287].

У творах Ядвігін Ш. праяўляў сябе як інтэлігент-гуманіст, мараліст, які балюча рэфлексуе з-за чалавечай недасканаласці і сацыяльнай несправядлівасці. Калі пісьменнік звяртаўся да адлюстравання свету міжчалавечых і міжасабовых стасункаў – у яго творах дамінаваў песімістычны настрой. Сведчаннем таму цэлы шэраг твораў: «Зарабляюць», «Бярозка», «Дачэсныя», «Гаротная», «З бальнічнага жыцця». Апошняя навела аказалася прарочай, у ёй пісьменнік нібы прадбачыў акалічнасці канца ўласнага жыцця, якое завяршылася ў віленскім шпіталі ў поўнай самоце. Бязладзіцы чалавечага існавання ў алегарычнай паэме «Дзед Завала» аўтар проціпастаўляў ідэальнае, суладнае жыццё жывёл у запаветных нетрах пушчы. Звяры, як паказаў аўтар, у адрозненне ад людзей стварылі сапраўды гуманную супольнасць, таму галоўны герой паэмы ўцякае ў лясы і там знаходзіць супакаенне. Разважанні пісьменніка аб сутнасці чалавечай прыроды, аб яе цёмным, дысгарманічным пачатку падагульнены ў рамане «Золата», які, на жаль, Ядвігін Ш. не паспеў закончыць. Тым не менш тое, што створана, яскрава сведчыць аб аўтарскай ідэйнай задуме, дазваляе прасачыць варыянты далейшага сюжэтнага разгортвання і логіку развіцця характараў, ацаніць мастацтва пісьменніка як раманіста. Адзначым, у беларускай літаратуры можна назваць цэлы шэраг недапісаных, незавершаных тэкстаў, што з'яўляецца адным з паказчыкаў неспрыяльных умоў развіцця літаратуры і трагізму пісьменніцкіх лёсаў. Прыкладамі могуць быць творы М. Гарэцкага «Сібірскія абразкі» і «Камароўская хроніка», раманы «Крывічы» М. Зарэцкага, «Запіскі Самсона Самасуя» А. Мрыя. Заўчасныя смерці пісьменнікаў і рэпрэсіі абумовілі не толькі драматызм лёсаў аўтараў, але і іх твораў.

Маладая «нашаніўская» проза адчувала пільную патрэбу адарвацца ад фальклорнай асновы, ад апісальніцтва і эмпірызму перайсці на якасна новы ўзровень адлюстравання і аналізу рэчаіснасці, які б адпавядаў эстэтычным і грамадскім патрабаванням нацыянальнага адраджэння. Пры гэтым яна імкнулася адшукаць унутраныя схаваныя прычыны пэўных паводзін чалавека, даследаваць патаемныя бакі яго натуры. Як адзначыў І. Чыгрын, у гэты час «беларуская літаратура паступова набліжаецца да сваёй асноўнай задачы – глыбокага мастацкага выяўлення чалавека» [3, с. 14]. Раман «Золата» Ядвігіна Ш. стаўся першай спробай у беларускай літаратуры стварэння прозы буйнога жанру. Папярэднікаў у беларускамоўнай літаратуры ў аўтара не было, таму, маючы дастаткова багаты пісьменніцкі досвед, ён звяртаўся і да вопыту еўрапейскай раманістыкі, творча выкарыстоўваў вандроўныя сюжэты і матывы, распрацаваныя літаратурныя прыёмы, з дапамогай якіх выбудоўвае займальную, амаль дэтэктыўную інтрыгу, стварае псіхалагічна пераканаўчыя тыпы чалавечых характараў.

Раман Ядвігіна Ш. мусіў мець арыгінальную для тагачаснай беларускай прозы кальцавую кампазіцыю і пачынаўся, па сутнасці, з эпілогу. З таго, чым павінна была б заканчвацца сюжэтная лінія – са смерці дзіўнаватай жабрачкі Прузыны. Ніхто не ведаў, хто яна і адкуль прыблукала, затое паводзіны яе былі адметныя: яна з агідаю і страхам адмаўлялася ад грошай і маніякальна старалася абнавіць сваю вопратку, сцвярджаючы, што яна набрыняла людской крывёй. Адзіным скарбам, які жабрачка хавала ў маленькай скрыначцы, аказаўся залаты пярсцёнак з пекным чырвоным каменьчыкам. Так матыў смерці і золата ў цесным адзінстве быў адразу праяўлены ў творы. Такі пачатак, безумоўна, інтрыгаваў чытача, фарміраваў пэўны гарызонт чакання і настройваў на драматычны тон наступнага аповеду. Далей следаваў рэтраспектыўны пераказ гісторыі ўзаемаадносін галоўных герояў, Зосі Строчык і Васіля Дубінскага, які відавочна павінен быў зноў вярнуцца да жабрачкі Прузыны, іх нешчаслівай дачкі. Кампазіцыйны прыём рэтраспекцыі шырока ўжывальны ў мастацкай літаратуры яшчэ з антычных твораў Сафокла і Эўрыпіда і плённа выкарыстоўваўся пісьменнікамі самых розных эпох, кірункаў і стыляў: у трагедыях Шэкспіра, у еўрапейскай «новай драме» канца XIX – пачатку XX стагоддзя, у творах рамантызму і рэалізму. Напрыклад, у гатычным рамане «Мельмант-вандроўнік» Ч. Мэцьюрына і рэалістычнай аповесці «Габсэк» А. дэ Бальзака. У эсэ «Філасофія кампазіцыі» Эдгар По адзначаў выгоды гэтага кампазіцыйнага прыёму: «У лісце, які цяпер ляжыць перада мной, Чарлз Дыкенс, згадваючы пра маё даследаванне механізму “Барнэбі Раджа”, напісаў: “Ці заўважылі Вы, між іншым, што Годвін стварaў свайго “Калеба Уільямса”, пачынаючы з канца? Спачатку ён уцягнуў героя ў цэлы шэраг складаных сітуацый – так атрымаўся другі том, – а пасля ў першым томе паспрабаваў патлумачыць тое, што адбылося”.

Я не ўпэўнены, што Годвін рабіў усё *менавіта так*, — бо насамрэч тое, што ён гаворыць сам пра сябе, не зусім супадае са сцверджаннем містэра Дыкенса, аднак аўтар “Калеба Уільямса” занадта добры творца, каб не зразумець перавагаў, якія дае выкарыстанне такога прыёму» [4]. Такім універсальным выйгрышным прыёмам карысталася і руская літаратура, з якой Ядвігін Ш. быў добра знаёмы. Напрыклад, у творах Л. Талстога «Хаджы Мурат» і «Смерць Івана Ільіча», дзе аповед таксама пачынаўся са смерці героя. Для беларускай літаратуры такая нелінейная кампазіцыя рамана «Золата» была новай і нязвыклай. З сучаснай літаратуры можна прыгадаць «Знак бяды» В. Быкава, дзе таксама перамешаныя некалькі храналагічных пластоў.

Асноўная сюжэтная лінія прадстаўлена ў рамане як рэтраспекцыя да пралогу-эпілогу і з’яўляецца нібыта аповедам старога чалавека, пераказаным аўтарам. *Мінула калькі гадоў. Прыязджаючы аднаго разу праз мястэчка С... захапіла мяне мяцеліца. Прыйшлося падначаваць. <...> Разгутарыўся я з падслепаватым дзедам-гаспадаром. <...> З-паміж розных яго апавяданняў*

адно ўрэзалася мне ў памяць. Вось яно [5, с. 86]. Такім чынам вобраз наратара аб'ектывізуецца і зліваецца з вобразам аўтара, які мае шырокія магчымасці пранікаць у свядомасць герояў, матываваць іх учынкі, паказваць эмацыянальныя зрухі. Такі наратар выступае як аб'ектыўны апавядальнік ці дасведчаны аўтар.

Нягледзячы на тое, што тэма золата заяўлена ў назве рамана і прагучала ў пачатку, тое, пра што паспеў напісаць Ядвігін Ш., не пра золата. Матыў грошай, золата і багацця не праяўлены ў надрукаванай частцы твора і не мае чаканага злавесна-дэманічнага ўвасаблення. Тэкст, які атрымаў чытач, – пра згубнасць непамерных чалавечых страсцей, інстынктаў, эгаістычных памкненняў. Усе сюжэтныя калізіі завязаны менавіта на нястрыманых жарсцях, якія вядуць да злачынства, разбурэння чалавечай душы і згубнага фіналу. Не ў добры час спыніўся на ноч у доме Строичыкаў выпадковы падарожны, малады хлопец Васіль Дубінскі. Не на добрае ён адмяняе свае планы адправіцца ў Амерыку, а вырашае купіць закінутую пустку па суседству са Строичыкамі, стаць гаспадаром і атрымаць прыхільнасць Зосі. Ракавой сталася сустрэча з гэтай дзяўчынай і каханне, якое зацьміла розум. Пад яе ўплывам ён становіцца забойцам Прузыны Сальнічышкі, што будзе чорнай кармай вісець над сям'ёй Васіля і Зосі. Расплатай будуць смерці малых дзяцей, а першая дзяўчынка, якая выжыве, атрымае пры хрышчэнні імя Прузына, што з'явіцца штуршком да самагубства Васіля, завяршэннем яго ўнутраных згрызотаў. У наданні дзяўчынцы менавіта гэтага імені ён пабачыць знак вышэйшых сіл, напамін пра здзейсненае забойства. – *Якое ж вы імя маёй дачцэ далі? – спытаў Васіль. – <...> Ужо так бог судзіў, што на яе долю выпала такое імя: Прузына, Прузына! – Што-о-о?? – падымаючыся з-за стала, саўсім ціхім голасам выгаварыў Васіль. – Што-о-о?? Прузына?? Хто? Прузына? Хто? Мая дачка – Прузына?? І раптам дзікім, страшным голасам крыкнуў: – Пру-зы-на!!! – І хістаючымся крокам мінуў хату і выйшаў. – Пру-зы-на!!! Пру-зы-на!!. – спярша ў сенцах, а пасля ўжо на дварэ чуваць быў гэты дзікі, страшны, нейкі жаласліва-шалёны крык. – Пру-зы-на-а- а!!! – і... сціх* [5, с. 136]. З забойства пачалася сям'я Дубінскіх, забойствам і закончылася. За злачынства бацькоў будзе несці адказнасць іх не ў чым не павінная дачка, бо менавіта яе гаротны канец аўтар апісаў у пачатку рамана.

Літаратуразнаўцы справядліва адзначаюць наяўнасць у рамане «Золата» рысаў рэалізму і рамантызму, элементаў дэтэктыву. Асноўныя мастацкія характарыстыкі рамана «Золата» палягаюць у рэчышчы неарамантызму з наборам адпаведных ідэйна-эстэтычных праяў і дэманструюць творчае выкарыстанне аўтарам здабыткаў еўрапейскай літаратуры гэтага кірунку. Праявілася паэтыка неарамантызму і ў акрэсленні мастацкага хранатопа, і ў абмалёўцы галоўных персанажаў рамана. Прасторава-часавыя межы твора размытыя: падзеі адбываюцца па-за сацыяльным кантэкстам ва ўмоўным

мястэчку Д... прыблізна ў канцы XIX стагоддзя, бо галоўнае, на чым засяроджваецца аўтар, гэта разбуральнасць і дысгарманічнасць чалавечай прыроды. Рухавіком сюжэтнай лініі рамана з'яўляецца дэманічная постаць Зосі Стрончык. З ёй звязаны рамантычная загадкавасць, недасказанасць і няпэўнасць. Бацька і дачка Стрончыкі заўсёды выклікалі насцярожанасць у вёсцы. Яны прыхадні і не маюць трывалых каранёў у мястэчку, таму паказальна, што хата іх стаіць на водшыбе пры самым тракце. Жыццё бацькі і дачкі не настолькі звязана з зямлёй, гаспадаркай, даўняй традыцыяй, як у іншых местачкоўцаў, няма ў іх і ніякіх крэўных сувязей з тутэйшымі жыхарамі. Падазронае жыццё вядзе бацька, Мікола Стрончык, прымаючы па начах сумніўную кампанію і знікаючы разам з імі на цэлыя тыдні. Чым канкрэтна займаецца бацька – аўтар не ўдакладняе, але зразумела, што гэта справы цёмныя, па-за законам і чалавечай мараллю. *Гадавалася Зося, як тое ваўчанё. Маткі яна мала памятала. Чула толькі ад людзей, што чамусьці матку звалі цыганкай; што дома яна мала спатыкалася, больш па свеце цягалася* [5, с. 88]. Таму да Зосі Стрончык, хаця яна і вырасла нібыта на вачах месцічаў, асаблівыя адносіны: *Хадзіла яна, праўда, і да местачковых дзяўчат, бывала і на вечарынках, але моладзь – не толькі равесніцы, а нат і хлопцы, хоць украдкам ахвотна ўглядаліся – быццам цураліся яе* [5, с. 87].

Дадае дэманізму Зосі і нетыповая прыгажосць. Вось Васіль Дубінскі прыгледзеўся да Зосі і дзівіцца, *як ён дагэтуль не прыкмеціў і гэтых валасоў чорных, не, нат не чорных, а быццам сініх, якія гвалтам хвалямі выбіваліся з-пад хустачкі... А гэтыя вочы? Як дзве цёмныя хмары, па каторых час ад часу быццам міргане маланка! Гэтыя вочы так іншым разам глянуць умелі, што Васілю ажно жутка рабілася так блізка ля іх сядзець. Чула яго душа, што чаго б ні зажадалі такія вочы – ён, як малое дзіця, быў бы паслухмяны ім* [5, с. 95]. Вобраз гераіні рамана, неўсвядомленыя ёю дэманічныя, разбуральныя праявы ўласнага характару, суадносіцца з архетыпічнымі вобразамі носьбітаў злога пачатку. Такія вобразы з'яўляюцца скразнымі ў сусветнай літаратуры. Гэта, напрыклад, вобраз Дон Жуана ў творы Цірса дэ Маліна «Севільскі свавольник, ці Каменны госць» – адзін з першых твораў, прысвечаных вандроўнаму персанажу. Аўтар падкрэслівае амаральнасць свайго героя, зацятую ўпартасць дзеля дасягнення мэты. Гэта цэлая галерэя вобразаў літаратуры перадрамантызму, гатычнага рамана, дзе адмоўны персанаж вырастае да маштабнага злодзея, парушальніка чалавечай маралі і хрысціянскіх нормаў, які ў асноўным рухае дзеянне ў гатычнай прозе. Можна прыгадаць і вобраз Хітлкліфа з рамана Э. Брантэ «Навальнічны перавал», якога разглядаюць як архетып змучанага байранічнага героя, носьбіта ўсеабдымнай знішчальнай страсці. Эгаістычнай саманадзейнай асобай, якая губіць жыццё каханай жанчыны, з'яўляецца Я. Арбенін з «Маскараду» М. Лермантава. Цікава, што цэнзура не прапусціла гэты твор

з прычыны «слишком резких страстей», і аўтар вымушаны быў істотна перапрацаваць п'есу. Глыбокія псіхалагічныя даследаванні эгаістычнага, разбуральнага пачатку чалавечай істоты пакінула літаратура рэалізму – гэта творы А. дэ Бальзака, Стэндаля, Э. Заля, Ф. Дастаеўскага, Л. Талстога, чый вопыт, бясспрэчна, таксама цікавіў беларускага пісьменніка.

Як паказвае Ядвігін Ш., зло ўласціва чалавечай натуры. Зося Стрончык выступае ў рамане эгаістычным маніпулятарам. Аслепленая каханнем да Алёксы Гуронка і нянавісцю да канкурэнткі Прузыны Сальнічышкі, яна псіхалагічна падводзіць закаханага ў яе Васіля да забойства ненавіснай суперніцы. *Прузыну ты, Зося, утаміла: злосцю, нянавісцю сваёй утаміла ты яе. Не ты ж праз увесь час падгаворвала, пад'юджвала да помсты над гэтай дзяўчынай? Не ты ж столькі-то раз казала, што Прузына і толькі Прузына ва ўсім вінавата – яна табе спакою не давала, яна табе замінала! Ты ўтаміла Прузыну… маімі рукамі ты ўтаміла яе…* [5, с. 120]. Забойства Прузыны адбылося спантанна, незапланавана, як нечаканы выкід накопленага негатыву. Але значыць і такі спакойны, працавіты і шчыры хлопец, як Васіль, здольны на злачынства.

Ядвігін Ш. кладзе ў сюжэтную аснову ўсеўладную інстынктыўную дыхатамію «Эрас–Танатас», каханне, спалучанае са смерцю, злачынствам, забойствам. Героямі кіруе сляпая страсць, якая становіцца прычынай няшчасця ўсіх персанажаў: забойцам становіцца прыстойны хлопец Васіль Дубінскі, каханы Алёкса вымушаны з'ехаць у Амерыку, на няшчасці, падмане і агульнай таямніцы забойства вырастае маладая сям'я Дубінскіх. Пісьменнік рэалізуе праз вобразы галоўных герояў рамантычную канцэпцыю – «зло ўнутры нас», дзе чалавек выступае галоўным разбуральнікам і найчасцей сам з'яўляецца прычынай уласных бед.

Выкарыстоўвае Ядвігін Ш. і распрацаваны рамантычны матыў праклятага месца, злучаны ў рамане з пусташшу, якая ляжыць побач з зямлёй Стрончыкаў. Калісьці тут адбылося забойства бацькі сынам і самагубства сына-забойцы. На праклятым месцы доўга ніхто не рашаўся сяліцца, бо некалькі разоў пажары знішчалі дамы смельчакоў. Гэтую пустку купляе Васіль, адмяніўшы з-за Зосі планы выехаць з грашыма ў Амерыку. Падобныя падзеі, якія адбыліся калісьці на пусташы, сіметрычна паўтараюцца з галоўнымі героямі ў канцы напісанай часткі рамана: забойства–расплата–самагубства. Матыў праклятага месца перайшоў у мастацкую літаратуру з фальклору, з легендаў і паданняў, сюжэтна звязаных з мясцовымі трагічнымі падзеямі. Назіраецца і адваротны працэс, калі творы мастацтва фарміруюць міфы і паданні, якія імітуюць фальклорныя творы. Гэты вандроўны матыў ахвотна і плённа выкарыстоўвалі пісьменнікі-рамантыкі, бо ён быў вельмі прыдатным для ўвасаблення і ілюстрацыі ідэі двухсвецця, перапляцення рэальнага і інфернальнага ў рэчаіснасці, служыў напамінам аб пару-

шанай справядлівасці і пакаранні. Дастаткова прывесці творы А. Радкліф, Г. Лаўкрафта, Э. По, М. Гогаля, Я. Баршчэўскага. Плённа гэты матыў выкарыстоўваецца і ў творах магічнага рэалізму, напрыклад, у рамане «Сто год адзіноты» Г. Маркеса.

Менавіта з набытай ва ўласнасць праклятай пусташшу звязваюць аднавяскоўцы ўсе беды маладой сям'і Зосі і Васіля. Злы рок нібыта вісіць над сям'ёй – паміраюць адзін за адным дзеці, гібее гаспадарка, няма згоды і спакою ў доме. *Насунуліся доўгія, цёмныя асеннія вечары, і ў хаце – пры той мяртвоце, якой веяла жыццё на сялібе Строчыка, – рабілася жутка* [5, с. 130]. Варта адзначыць, што вобраз праклятага месца ў рамане нібы пашыраецца на ўсю краіну. Так, больш-менш шчаслівым выглядае той, хто вырваўся з яе абдымкаў і здолеў з'ехаць у Амерыку. Гэта родны брат Васіля Адам і старэйшы сын Зосі, якога яна адправіла за акіян. Тыя ж, хто застаўся тут, нібыта вырачаны на гібенне. Пасля смерці Васіля стары Строчык зноў пачынае весці цёмныя справы са сваімі былымі сябрукамі, а ў якасці памагатага на сядзібе з'яўляецца небяспечная постаць Халімона – былога хаўрусніка Строчыка. На гэтай трывожнай ноце аповед рамана «Золата» абрываецца.

Сюжэтная лінія рамана закранае распрацаваную сусветнай раманістыкай тэму сямейнага фатуму, калі за даўнія злачынствы продкаў расплачваюцца нашчадкі. Найбольшы досвед у мастацкім увасабленні гэтай тэмы мае вопыт перадрамантызму і рамантызму. Матыў справядлівай помсты і аднаўлення парушанай справядлівасці ляжыць у аснове першага гатычнага рамана «Замак Атранта» Г. Уолпала, твораў Г. Мастоўскай, Я. Баршчэўскага. Пэўным чынам гэты матыў карэлюе з творамі Э. Заля, генетычным фатумам натуралістычнага рамана, які абумоўлівае дэтэрмінацыю лёсаў герояў. Варта адзначыць, што творы Э. Заля ў перакладзе на рускую і польскую мовы карысталіся вялікай папулярнасцю сярод дэмакратычнага чытача вострай пастаноўкай сацыяльных пытанняў, імкненнем асэнсаваць навуковымі метадамі надзённыя праблемы рэчаіснасці. Яны аказалі істотны ўплыў на ідэйную атмасферу ўсёй культурна-мастацкай супольнасці Польшчы і Беларусі, на станаўленне польскага літаратурнага пазітывізму, на ўзмацненне рэалістычнага пачатку ў беларускай літаратуры. Сваю славутую 20-томную эпапею «Ругон-Макары» Э. Заля назваў біялагічнай і грамадскай гісторыяй адной сям'і ў гады Другой імперыі. У агульных заўвагах да рамана пісьменнік адзначаў свой намер разгорнута паказаць перапляценне біялагічнага плана з гістарычным і сацыяльным у жыцці некалькіх пакаленняў сем'яў Ругонаў і Макараў.

У сваім рамане Ядвігін Ш. далёкі ад натуралізму, і мастацкія задачы, якія ён ставіў у творы, відавочна іншыя. Але тым не менш чалавечы лёс дачкі Строчыкаў Прузыны прадвызначаны на трагізм. Апрача рамантычнага матыву помсты праз пакаленні, сямейнага фатуму, на яе лёс уплывае спад-

чыннасць. Звар'яцелы ад пакутлівага шматгадовага адчування віны бацька, падступная маці і дзяцінства, якое, калі засноўвацца на апошніх дапісаных старонках рамана, прайшло сярод крымінальнікаў, хаўруснікаў дзеда. Спалучэнне ўсіх трагічных абставін проста выракала дзяўчыну на вар'яцтва, беды і пакуты. Невыпадкова ёй здавалася, што яе вопратка паступова набрыньвала крывёй.

«Золата» – гэта ўдалая спроба стварэння псіхалагічнага рамана з распрацаванымі, змястоўнымі характарамі. Пісьменніку ўдалося паглыбіцца ва ўнутраны свет герояў, паказаць матываванасць іх учынкаў, нават такіх спантанных, як забойства Васілём Прузыны. У творы ўдала перададзены ўнутраны драматызм герояў, намечана логіка развіцця характараў, ёсць цікавыя праявы «плыні свядомасці», якія можна заўважыць у асвятленні дынамічнага эмацыянальнага стану Васіля, нараджэння ў яго кахання да Зосі, сапраўдную апантанасць ёю. Пры ўсёй умоўнасці хранатопа і сацыяльнага кантэксту праявілася ўменне аўтара перадаць жыццёвыя з'явы пераканаўча, з жыццёвай паўнатой, немагчымай без стварэння аб'ёмнага, праўдзівага малюнка перажыванняў герояў. Гэта з'яўляецца значным дасягненнем маладой беларускай прозы, якая творча асэнсоўвала здабыткі еўрапейскага рэалістычнага рамана, літаратуры мадэрнізму і плённа выкарыстоўвала іх ў сваіх мастацкіх мэтах.

Тэма ўлады грошай добра распрацаваная ў сусветным мастацтве. Хаця матыў золата ў напісаных частках рамана не выяўлены, думаецца, што пісьменнік лагічна планаваў падыйсці да яго ў наступным аповедзе пра лёсы герояў. Гэта было б натуральным працягам назірання за далейшым развіццём нястрыманых чалавечых інстынктаў і жаданняў. Як разважаў галоўны герой аповесці Бальзака «Габсэк», сярод праяў чалавечай натуры адно з'яўляецца нязменным – інстынкт самазахавання і асабісты інтарэс. І ёсць адзіны ўніверсальны сродак гэта забяспечыць – золата. Адной з многіх тэм «Чалавечай камедыі» А. дэ Бальзака выступае тэма згубнай улады грошай, паступовай дэградацыі душы пад уладай золата. Бязмежная, усёпаглынальная прага багацця загубіла ўсё чалавечае ў старым Феліксе Грандэ. Золата і грошы дэфармавалі натуральныя пачуцці герояў у рамане «Бацька Гарыё». Можна дапусціць, што ў далейшых частках рамана «Золата» Ядвігін Ш. павінен быў бы выйсці на вядучы матыў золата і багацця, які, мяркуючы па паводзінах звар'яцелай Прузыны Дубінскай, спалучаўся б з паказам чалавечай дэградацыі, злачынствамі і крывёй.

Раман Ядвігіна Ш. «Золата» з'явіўся своеасаблівым завяршэннем «нашаніўскага» перыяду развіцця беларускай мастацкай прозы, узбагачэння яе апавядальніцкай культуры, выхаду на ўніверсальную праблематыку, раскрытую на адметным жыццёвым матэрыяле ў нацыянальна спецыфічным кантэксце. Апрача гэтага пісьменнік плённа выкарыстоўваў разнастайны

вопыт еўрапейскай раманістыкі, адаптуючы яго да сваіх мастацкіх задач. Аналіз рамана «Золата» дазваляе меркаваць, што творчасць Ядвігіна Ш. гэта не толькі пераход ад народніцтва да «нашаніўства», як сцвярджаў М. Гарэцкі, але і выхад на беларускую раманістыку ўсяго XX стагоддзя. Сінтэз здабыткаў маладой нацыянальнай і спелай еўрапейскай прозы дазволіў Ядвігіну Ш. зрабіць мастацкія адкрыцці, якія леглі ў аснову беларускай раманнай традыцыі.

ЛІТАРАТУРА

1. *Багдановіч, М.* Выбраныя творы / М. Багдановіч. – Мінск : Беларус. кнігазбор, 1996. – 494 с.
2. *Гарэцкі, М.* Гісторыя беларускае літаратуры / М. Гарэцкі. – Мінск : Маст. літ., 1992. – 479 с.
3. *Чыгрын, І.* Паміж былым і будучым: Проза Максіма Гарэцкага. – Мінск : Маст. літ., 1994 г. – 215 с.
4. *По, Э. А.* Філасофія кампазіцыі [Электронны рэсурс] / Э. А. По. – Рэжым доступу: http://prajdzisvet.org/texts/prose/filasofija-kampazitsyi.html. – Дата доступу: 10.03.2020.
5. *Ядвігін Ш.* Выбраныя творы / Ядвігін Ш. – Мінск : Маст. літ., 2006. – 239.

Друкавалася [у] : Бурдзялёва, І. А. Першы беларускі раман «Золата» Ядвігіна Ш. і вопыт еўрапейскай раманістыкі / І. А. Бурдзялёва // Соловьевские чтения – 2020 : сб. науч. ст. – Минск : МГЛУ, 2020. – С. 108–115.

ТАСТАМЕНТ МАКСІМА ГАРЭЦКАГА

Апошнія творы Максіма Гарэцкага, аповесці «Лявоніус Задумекус» і «Скарбы жыцця», з'явіліся вынікам складанага гуманістычнага і эстэтычнага пошуку пісьменніка, падагульненнем даследаванняў чалавечага характару і разнастайных праяў рэчаіснасці.

Сюжэтнай асновай аўтабіяграфічнай аповесці «Лявоніус Задумекус», напісанай у другой палове 1931 – пачатку 1932 года ў вяцкай ссылцы, сталі блуканні пісьменіка-выгнанніка па чужым горадзе ў пошуках прытулку і кавалка хлеба. Як адзначае ў заўвагах дачка Гарэцкага, аб'ектыўная

рэчаіснасць у творы адноўлена вельмі канкрэтна. Пісьменнік дакладна апісвае вуліцы Вяткі, рынак, знакавыя пабудовы, у тым ліку сумна вядомы ў горадзе дом *гатыцкага стылю*, куды кожны тыдзень трэба было ссыльнаму Задумекусу з'яўляцца для рэгістрацыі. Многія падзеі, апісаныя ў аповесці, зафіксаваны і ў лістах Гарэцкага да жонкі.

Аўтабіяграфізм як важнейшая праява праўдзівасці і шчырасці, пільная ўвага да жыццёвага факта і дэталі з'яўляюцца характэрнымі рысамі творчасці Максіма Гарэцкага. Праз чараду на першы погляд малазначных фактаў ён намагаецца больш поўна рэканструяваць рэчаіснасць з яе хаатычнымі, непрадказальнымі і ірацыянальнымі працэсамі і падзеямі, выявіць яе сапраўдны маштаб. Любая дэталь, любая праява становіцца ў Гарэцкага на ўзровень з'явы, вартай мастацкага асэнсавання. Так у аповесці «Лявоніус Задумекус» ён дакладна, да капейкі, фіксуе кошт з'едзенай у сталоўцы стравы ці выпітай шклянкі гарбаты: *Суп вегетарыянскі – 50 к. Каша з малаком – 35 к. Суп з мясам – 80 к. ...*

Дэталёва адноўленыя праявы навакольнай рэчаіснасці ствараюць матэрыяльную канву духоўнага жыцця героя – той сферы, якая найперш цікавіць Гарэцкага-аналітыка, надаюць эмацыянальным і псіхалагічным замалёўкам пісьменніка дадатковую глыбіню і жыццёвую моц. У згаданай аповесці найбольшую ўвагу пісьменніка прыцягвае ўнутраны стан героя, які балюча і цяжка пераасэнсоўвае раней прызнаныя каштоўнасці, бо бачыць іх татальны крах у новых рэаліях, перажывае расчараванне ў чалавеку як духоўнай, боскай істоце. Ён мусіць не проста змагацца за выжыванне, але і бараніць сваю душу, сваю свядомасць ад абсурду і фантасмагорыі навакольнага свету.

Заўважым, што ў апошніх творах пісьменніка парадаксальнасць і алагічнасць новай рэальнасці прымушае яго адыходзіць ад традыцыйнага паняцця рэалізму, перадаваць новую рэчаіснасць сродкамі сюррэалістычнага пісьма, спалучаць дакументальнасць і скрупулёзную дэталёвасць з абагульняючымі вобразамі-алегорыямі, ужываць моманты травестацыі і карнавалізацыі, карыстацца прыёмамі драмы абсурду.

Нягледзячы на аўтабіяграфізм і дэталёвую канкрэтыку твора, пісьменнік стварае адчуванне часавай і прасторавай універсальнасці таго, што адбываецца з ім асабіста. Мастацкі хранатоп аповесці не канкрэтызуецца аўтарам – падзеі адбываюцца ў горадзе без назвы і ў дастаткова ўмоўным часе, які драбніцца на кароткія фрагменты: цяжкая ноч змяняецца пустым у сваёй бессэнсоўнасці днём, спякотнае лета пераходзіць у золкую восень. Малюнкі чаргуюцца, дні цякуць, ствараючы кругабег часу.

Безыменны горад становіцца алегарычным увасабленнем непрытульнага і жорсткага свету, а доўгія хаджэнні героя ў пошуках прытулку і работы асацыіруюцца з сімвалічна-біблейскім матывам падарожжа чалавека па жыцці ў пошуках шчасця, долі, справядлівасці, урэшце, пошукамі сэнсу

ўласнага існавання. Станоўчы вынік гэтых пошукаў здаецца герою аповесці немагчымым: *Выйдзеш ты за браму з хатылямі, як жабрак. Будуць яны табе вадзіць і муляць. І пойдзеш ты па незнаёмых вуліцах чужога горада, як бяздомны валацуга. Не будзеш ведаць, дзе прытуліцца, дзе знайсці табе невядомы прынцып* [2, с. 35].

Як у хваравітым кашмары-насланні, свядомасць адмаўляецца прыняць абсурднасць падзей, у якіх сам аўтар мусіць быць непасрэдным удзельнікам ці сведкам. Прыём некаторай адстароненасці і абстрагаванасці ад уласнага «я» заўсёды прысутнічаў нават у самых асабістых, аўтабіяграфічных творах М. Гарэцкага. Аўтар пераўвасабляўся ў вобраз Лявона Задумы, скразнога героя ўсёй творчасці пісьменніка, яго alter ego. У аповесці пісьменнік таксама назірае за сабой збоку, але той самы герой, вялікі гуманіст і філосаф Лявон Задума, ператвараецца ў аповесці ў «блазна», «блазеннага» Лявоніуса Задумекуса.

Словы *блазан* і *блазенны* ў беларускай мове цікавыя сваёй неадназначнасцю і некаторай семантычнай супрацьпастаўленасцю. З аднаго боку, гэта непаўналетняе дзіця, неспакушаны жыццём падлетак, які па наіўнасці не перастае здзіўляцца навакольнаму свету і не адпавядае сваімі паводзінамі яго нормам. Разам з тым, блазан – гэта асоба пры двары караля ці магната. Ён не проста смяшыць гаспадара і гасцей, але і мае выключны прывілей казаць праўду, хай і ў жартаўліва-саркастычнай форме. Блазна вылучае праніклівасць у сапраўдны сэнс з'яў, трапнасць і мудрасць у выказваннях. У еўрапейскай літаратуры блазнам традыцыйна надавалася асаблівая роля агучвання сутнаснай характарыстыкі чалавека або падзеі. Гэтыя ў нечым кантрасныя, бо гэта дзіця і мудрэц, семантычныя значэнні слова *блазан* маюць супадзенне ў галоўным – здольнасць бачыць сапраўдны змест і, парушаючы агульнапрынятыя правілы, казаць тое, пра што маўчаць астатнія.

У кантэксце злавеснага карнавалу новай рэчаіснасці, у безвыходных драматычных абставінах аўтар бачыць сябе, Лявоніуса Задумекуса, у ролі блазеннага. Далей у аповесці пісьменнік прымярае на сябе імя Лявоніуса Мізэрыуса, значыць, маленькага і бяссільнага што-небудзь перайначыць у сваім трагічным лёсе. Пазней маскарадызацыя працягнецца ў новым варыянце назвы твора «Рэфлексы Блазеннага імпатэнта Лявоніуса Задумекуса (Мізэрыуса Монуса)». Перайначванне ўжо звыклага для чытача імені героя – гэта горкая іронія аўтара над сабой, над сваімі намаганнямі і гуманістычнымі памкненнямі, якія аказаліся непатрэбнымі і ўтапічнымі.

Комплекс ідэй адраджэнства вызначыў асноўны кірунак духоўных і інтэлектуальных пошукаў Максіма Гарэцкага, сфарміраваў яго творчыя прыярытэты. Уважлівы філасафічны позірк Гарэцкага на самыя разнастайныя праявы быцця і чалавечага характару, грамадска-палітычныя і культуралагічныя працэсы пачатку XX стагоддзя пераконвалі пісьменніка ў тым,

што справа нацыянальнага адраджэння павінна пачынацца з асноўнага – з увагі і клопату пра асобу і чалавечую індывідуальнасць. Своеасаблівы адраджэнскі антрапацэнтрызм і гуманізм – характэрныя рысы ўсёй творчасці М. Гарэцкага.

У апошніх аповесцях пісьменнік з сумам канстатуе, што новая рэчаіснасць выклікала незваротныя працэсы знішчэння асобы, адбылося расчалавечванне чалавека. Чалавек згубіў уласнае імя, страціў боскую сутнасць і пераўтварыўся ў біялагічную адзінку, *налпу*, у якой засталіся толькі жывёльныя інстынкты. «Блазеннага» Задумекуса акружаюць налпы з выразнымі фізіялагічнымі адзнакамі: *І пакажа табе налпа са страшнымі сківіцамі налпу з маладым яшчэ тварам, але са страшнаю барадою. Такія бароды носяць налпы самцы, маючы налпаў жонак старэйшага за сябе веку... І будзе яшчэ адна налпа, вельмі высокая і шырокая ў плячох, і чорная-чорная, і з аграмадным носам, як усе налпы з паўдзённых і усходніх краін. І пры ёй будзе маладая налпа, таксама з тых краін*… [2, с. 48]. Падобны біялагізм паўторыцца ў аповесці яшчэ шмат разоў: *Налпа самка будзе ісці. Ногі ў яе тоўстыя, здаровыя. Грудзі выпнутыя, цяжкія. У развалку ідзе. Рэпу жарэ* [2, с. 52]. Чалавек у створаным кашмары-рэчаіснасці пазбаўляецца свайго духоўнага пачатку, таго, ва што верыў і ў імя чаго працаваў Гарэцкі, што было асновай творчасці пісьменніка-адраджэнца.

Калісьці М. Гарэцкі пры ўсім крытычным поглядзе на нацыянальную справу лічыў, што «лепшае людска-беларускае» з'яўляецца асновай крэацыйнай моцы беларускага народа, духоўнага адраджэння нацыі і зарукай яе будучыні. Гэта вера ў стваральныя сілы беларусаў давала яму, як і многім пісьменнікам-«нашаніўцам», падставу для тварэння ў марах утопіі новай Беларусі. «А што, калі праз пару гадоў "утопія" младабеларусаў будзе жыць?» – напіша ён у праграмным артыкуле «Развагі і думкі» [1, с. 181]. Чаканая мара не здзейснілася, а ператварылася ў антыўтопію з уласцівымі ёй рысамі: *Пустэльня мёртвая будзе вакол цябе. І ўсё будзе пакрышана, паламана, павалена. І розуму ў цябе не хопіць, каб зразумець* [2, с. 51].

Новую рэчаіснасць аўтар успрымае менавіта як жахлівую антыўтопію – свет, у якім адбылася дэвальвацыя духоўных каштоўнасцей, дзе знішчаны ўсе асноватворныя прынцыпы чалавечага існавання. Горад у аповесці нагадвае кунсткамеру, дзе сабраны чалавечая паталогія і выродствы, або прыпадабняецца густа населенаму звярынцу. Чалавечая абалонка яго насельнікаў знікае, і пад маскай людскога аблічча праступае іх сапраўдная, жывёльная сутнасць. Так, лёс «блазеннага» залежыць ад *мышкі ў пенсне, з чырвоным паяском і з кутасікамі збоку*, або ад *тоўсценькага парсючка ў рагавой аправе*, або герой сутыкнецца з чыноўнікам, які выглядае, як *кароценькі гурочак*. У адной канторы *злыя сабачкі будуць хапаць цябе за*

лыткі. Спярша будуць хапаць. А потым ужо гаркатаць. Пошукі працы заводзяць героя ў іншую ўстанову: *І будзе табе дзень, калі папросіш ты міласціны ў пацука, кароткага і таўставатага, з лысінаю на круглай і тоўстай галаве. Гаворыць пацук ціхім голасам, але не збіваецца. І бегае нячутна, але шыбка* [2, с. 42]. Затурканым і няшчасным істотам аўтар таксама знаходзіць алегорыі-адпаведнікі ў жывёльным свеце. Часам пісьменнік назаве рабочага чалавека *змардаваная вечным лётам пчала,* або заўважыць у двары *дварнягу адну, што ўжо прывучаецца насіць мяшэчкі з паперамі*. Блізкія і дарагія Гарэцкаму людзі таксама носяць алегарычныя найменні: жонку аўтар назаве Цярплівая Ласка, а па прыездзе ў горад напіша ліст бацькам – цемналескаму дубу і белай бярозцы.

Антыўтопія рэчаіснасці прыпадабняецца антыкарнавалу, падчас якога зрываюцца ўсе маскі і выразна праступае сапраўдная сутнасць чалавека. Яскрава відаць, наколькі духоўная яна засталася і наколькі звярынае, жывёльнае, узяло верх над боскім пачаткам.

Узаемадачыненні бессмяротнай, боскай і жывёльнай прыроды ў чалавеку спрадвеку з'яўляліся актуальнымі для філасофскай і эстэтычнай думкі. Сваёй невымернай трагедыйнасцю і ўвагай да неадназначнай чалавечай прыроды мастацкі свет аповесцей Гарэцкага выклікае асацыяцыі з алегарычнымі палотнамі Іераніма Босха. Цэнтральнай тэмай твораў славутага мастака сталася выяўленне суадносін светлага, боскага з цёмным, звярыным пачаткам, які параджае бясконцыя заганы чалавечай прыроды. І апраметная, і рай Босха суіснуюць побач у зямной рэчаіснасці, але пекла ў яго ўяўленні ўражвае неверагоднай разнастайнасцю чалавечых грахоў. Мастацкія работы «Святы Іаан на выспе Патмос», «Сад зямных асалодаў», «Воз сена» населены загадкавымі персанажамі, якія маюць сімвалічны змест. Побач, у адным натоўпе, знаходзяцца людзі і монстры з чалавечым целам, але з галовамі ваўка, сабакі, пацука, свінні. Гэтыя жывёлы заўсёды былі алегорыяй асноўных людскіх грахоў, праяў нізкіх звярыных інстынктаў. Карціны Босха паказваюць свет, у якім людзі апынуліся на дарозе ў пекла, паступова губляюць чалавечую сутнасць і ператвараюцца ў звярыныя гібрыды. У зямной рэчаіснасці не засталося нічога пэўнага, усё пастаяннае перакулена, усе каштоўнасці разбураны, усе звычайныя адносіны больш не дзейнічаюць. Верх і ніз на палотнах Босха перамешаны, ні ў адной рэчы ці персанажа няма вызначанага месца ў прасторы, чалавечыя вобразы і артэфакты спалучаюцца ў самых неверагодных камбінацыях з велізарнымі маштабнымі зрухамі. Невыпадкова сапраўдная цікавасць да Іераніма Босха прыйшла ў XX стагоддзі, з нараджэннем сюррэалізму і імкненнем праз пошукі новых форм і мастацкіх сродкаў перадаць схаваную сутнасць падзей і з'яў.

Апошнія творы Максіма Гарэцкага складаюцца з кароткіх асобных занатовак-абразкоў, занатовак-імпульсаў, у якіх аўтар стварае замалёўкі

мінулага і цяперашняга, перадае згусткі пачуцця або выказвае тужлівыя думкі. Цэласнае адчуванне свету ўяўляецца Гарэцкаму немагчымым. Былыя механізмы, якія дагэтуль спарадкавалі жыццё, цяпер разбурыліся, ствараючы карціну сюррэальнасці. Мастацкія прыёмы ў перадачы разбалансаванасці і хаатычнасці свету маюць шматлікія супадзенні ў абодвух творцаў, раздзеленых часам, прасторай, рознымі відамі творчага самавыяўлення. Галоўнае супадзенне – у агульнай праблематыцы і блізкасці іх светаадчування.

Аповесць «Лявоніус Задумекус» заканчваецца на высокай і чыстай ноце. У апошнім, самым кароткім раздзеле, як выйсце з зачараванага кола трагедыйных абставін узнікае матыў выспы Патмос: *І паедзеш ты ў залатым чаўне на выспу Патмос. Успаміны маюць вялікую моц. Пачуў сябе блазенны абагрэтым. Маці сваю ўспомніў. Гэта – радасць яе. І ты будзеш шукаць згубленую радасць жыцця свайго. І знойдзеш, і не знойдзеш* [2, с. 71]. Галіна Гарэцкая, а таксама і многія крытыкі ўбачылі ў вобразе выспы Патмос алегорыю мастацкай творчасці, куды ад рэальнага жыцця можа схавацца пісьменнік.

Падобны матыў, адкрыццё будучыні святому Іаану на выспе Патмос, невыпадкова цікавіў і Босха ў яго роспачных разважаннях пра цёмныя шляхі людства. У *залатым чаўне на выспу Патмос* – адзіная альтэрнатыва пякельнай фантасмагорыі зямной рэчаіснасці, прыцягальнае святло ў часе няверы і распаду боскага ў чалавеку. Гарэцкі ўзыходзіць да гэтага альтэрнатыўнага шляху ў выніку пакутлівага роздуму і пераасэнсавання ранейшых каштоўнасцяў. Паратунак асобы – зварот да сваёй боскай сутнасці і вера ў светлы духоўны пачатак у самім сабе.

Аповесць не даведзена да канца, абрываецца на палове сказа і мае шматлікія праўкі аўтара. У лісце да жонкі М. Гарэцкі паведамляе: «Я пісаў пра Задумекуса, ды пакуль што адлажыў, бо не пішацца так, як хочацца». Незадаволенасць Гарэцкага аповесцю прывяла яго да напісання новага твора, больш абагульняючага зместу, з больш шырокім ахопам жыццёвага матэрыялу, большым заглыбленнем у мінулае і сучаснасць, філасафічным асэнсаваннем пражытага і зробленага.

Усведамленне трагедыйнасці свайго лёсу, прадчуванне смерці падштурхнулі Гарэцкага да напісання па сутнасці лебядзінай песні, мастацкага Тастаменту, які з’явіўся вынікам трансцэндэнтальнага, маральнага і псіхалагічнага пошуку пісьменніка. Паказальна, што пачатак новага твора аўтарам занатаваны пад наступнымі варыянтамі: «Скарбы жыцця (Лебядзіная песня)», «Скарбы (Лебядзіная песня)», «Плач», «Брама скарбаў».

Новы твор увабраў у сябе аповесць «Лявоніус Задумекус», пра што сведчаць шматлікія тэкставыя супадзенні і аналогіі, тоеснасць асноўных вобразаў-сімвалаў, падабенства стылёвай манеры. Сюжэтнай асновай

«Скарбаў жыцця» сталі малюнкі перажытага Гарэцкім у сваім жыцці: праз сімвалы і алегорыі пісьменнік расказвае пра ўласнае дзяцінства, вайну, рэвалюцыю, арышт, высылку ў Вятку, выказвае ўласны роздум і перажыванні.

«Скарбы жыцця» адлюстравалі не толькі трагедыю жыцця адной канкрэтнай асобы, Максіма Гарэцкага, але і абагульнілі трагічны лёс цэлага пакалення, яго духоўныя пошукі і расчараванні. Разам з тым, у гэтым шматпланавым творы адметна інтэрпрэтуецца вечная тэма – пакуты чалавечай асобы ў бязмежна вялікім і невытлумачальным свеце абсурду і бездухоўнасці, пошукі святла як выйсця ў заблытаных лабірынтах зямнога шляху.

У творы Гарэцкі адмаўляецца ад звыклага прыёму самаадчужанасці і вядзе споведзь ад першай асобы. «Я»-герой праводзіць агляд нажытага і назапашанага дабра: *Залатога смутку багатыя скрыні, самацветнай бяссільнасці доўгія нізкі, бясцэннае роспачы буйныя зерні...*. Свой лёс Гарэцкі асэнсоўвае цяпер у іншым хранатопе, назва якому – вечнасць.

Існаванне людства ўяўляецца аўтарам поўным бессэнсоўнасці і трагізму: *Бачу я бясконцы спрадвечны шлях у пустым вялікім полі. І – падарожнікаў... Палатняныя хатылі на плячох. Сляпыя вочы. І цёмныя потныя крыжыкі на відных з сарочкі худых грудзёх, там, дзе цьмяны ад сонца пасак на целе. Наўкола – жудасна-ціхая пустэльня. А ў ёй – шарпанне ног крок за крокам. Жудасна-марудны крок. Вечнасць. Хада...* [2, с. 18]. Ён адчувае сябе адным з многіх у гэтым вечным бязмэтным руху: *І вечнасць варушыцца ў маёй істоце: ідзі, ідзі! Усе ідуць – ідзі ты… Ідуць – іду. Узіраюся ў вечнасць* [2, с. 18]. Рух сляпых – сумны і трагічны сімвал чалавецтва, якое ніколі не ведае сваіх шляхоў. Ён увасоблены ў многіх творах мастацтва – «Сляпыя» Пітэра Брэйгеля Старшага, п'еса Марыса Метэрлінка пад такой жа назвай.

Абразкі гаротнага дзяцінства і маладосці перамяшаны з экспрэсіўнымі разважаннямі пра дэвальвацыю ўсяго, што некалі мела сэнс для Гарэцкага ў папярэднім жыцці, у якім існавала апірышча духу – Радзіма-Беларусь, святая справа адраджэння, клопат пра духоўнае ўзвышэнне беларуса. Здаецца, што ранейшыя ідэалы, якім ён аддана служыў, бачацца мізэрнымі і ілюзорнымі, усе шляхі-пошукі ўяўляюцца бязмэтнымі: *Вечнасць. Жуда. Тое, што завуць: бог, любоў, павіннасць, праўда, ідэал – усё яно дробненька круціцца ў вечнасці, і туды і сюды, і так і гэтак* [2, с. 20]. Гэта калейдаскоп здрабнелых зямных каштоўнасцей і рэшткі даўно ўсталяваных паняццяў, якія калісьці лічыліся вечнымі і непарушнымі. Пісьменнік перажывае трагедыю разбурэння зямнога светаўладкавання ў кантэксце вечнасці.

Адчуванне трагедыйнасці ўзмацняецца ўжываннем цёмных, злавесных фарбаў, якія малююць здратаванае жыццё пасля знішчальнага пажару – *чорнае жыта, чорныя снапы, чорная туга, паляна чорнага вугалля*. Усё панішчана, спляжаны вынік цэлага этапу пошукаў і дасягненняў. Жыццё, як

папялішча надзей і памкненняў, пазбаўляецца святла ўвогуле і паглынаецца цемрай: *Святло згасне, праўда знікне, крыўда запануе... і ратунку жаданага не будзе, не будзе... Разбой у цямноце ночнай закіпіць. Пасохлая ніва пасыплецца на чорны дол. Патмосец жаласна заенчыць... На тым маскарадзе бачыў я страшны хадзячы шкілет. І скамянеў ад жалю...* [2, с. 23].

У сваім узіранні ў вечнасць М. Гарэцкі па-новаму пераасэнсоўвае і пераствараe рэальнасць, бо старая страчана беззваротна. Пісьменнік у апошняй аповесці набліжаецца да міфалагічнага рэалізму, актыўна выкарыстоўвае прыёмы сюррэалістычнага пісьма, паэтыку плыні свядомасці. Мастацкія прыёмы арганізацыі матэрыялу ў творы не столькі літаратурныя, колькі кінематаграфічныя і нагадваюць мантаж асобных кадраў са зрокавымі вобразамі-асацыяцыямі, вобразамі-сімваламі, якія праглядае чалавек пры пераходзе ў вечнасць, падводзячы рахунак уласным жыццёвым і творчым пошукам.

У асэнсаванні найважнейшых нацыянальна-культурных і грамадскіх падзей Гарэцкі звяртаецца і да набыткаў літаратуры «нашаніўства». У «Скарбах жыцця» пісьменнік ужывае распрацаваны ў беларускай літаратуры, найперш у паэзіі Янкі Купалы, вобраз-сімвал вяселля. У рамантычнай традыцыі вяселле ўвасабляе сабой духоўнае яднанне нацыі, яе пераход на якасна іншы ўзровень існавання. М. Гарэцкі спачатку малюе пышны карагод гасцей – побач з героем сядзяць з правага боку паважаны сват, а з левага харошая свашка. Раптоўна сітуацыя фантастычна мяняецца і праступае сапраўднае аблічча ўдзельнікаў свята: *Усе яны былі ў белым, вышываным, у каралях і маністах, у вянкох з каснікамі... І вось прыгледзіўся я – і скура сшохла ў мяне ад жаху... Жоўтыя, мёртвыя твары... Мерклыя, згаслыя вочы... Ходзяць – трупы жывыя... І зацягнулі па-вясельнаму жудасную мёртвую песню: – Зя-лё-ны вя-но-чак!..* [2, с. 21]. Паўстае фантасмагарычны малюнак вяселля мёртвых, духоўна мёртвых, для якіх будучыні няма. Напрошваюцца алюзіі з купалаўскімі вобразамі-сімваламі смерці, якія ўвасаблялі мізэрны духоўны стан беларусаў – трупы жывыя, жывыя косці, жывая магіла і г.д. Сама надзея на нацыянальнае адзінства, нацыянальнае адраджэнне перакрэсліваецца Гарэцкім як нежыццяздольная. Калісьці М. Гарэцкі пісаў: «Ахвярую сваім “я” дзеля святой справы беларускага Адраджэння». Яго ахвяры аказаліся незапатрабаванымі, а служэнне Беларусі вылілася ў асабістую трагедыю пісьменніка. Не адбылося, не здзейснілася тое, на што ён спадзяваўся і дзеля чаго шчыра працаваў.

Падкуслівая налпа, якая сама нарадзілася і вырасла ў балоце, так інша-сказальна назаве Беларусь аўтар, пытаецца: *Ці праўда, што па-балотнаму стул – падзаднік?*. І далей паважна адзначыць: *Накідаюць балотную мову згары. Мая самка мусіла балацізавацца. Ніхто яе наўчыць не мог. У нашай губерні хіба ёсць балотнікі?* [2, с. 53]

Напамінам аб ідэі Адраджэнства свецяць аўтару з далёкай смугі былога сінія васількі. Багдановічаўскі вобраз інтэрпрэтуецца Гарэцкім як сімвал прыгажосці і радасці жыцця, як сталая асацыяцыя з Беларуссю, з надзеяй на яе ўваскрашэнне. Па сініх васільках сумуе аўтар яшчэ ў першай вяцкай аповесці: *Дзе вы, мае сіненькія, ціхія, сумныя?.. Загналі мяне ў аджываючую клясу, для якой васілёчкі не цвітуць.. А калі і цвятуць, дык толькі сумам вялікім* [2, с. 46]. Настальгічны тужлівы матыў паўтараецца і ў наступным творы: *Толькі прашу цябе: не выбівай з маіх худых і кволых рук гэтага маленькага пучочка васількоў... А выб'еш – буду азірацца на іх сумам і жалем вялікім, перавышаючым мае слабыя сілы... Як мне забыцца на іх, пакінутых там, адзаду, на дарозе, у пыле і ў брудзе, на цярнёвай дарозе, якою народ мой ішоў...* [2, с. 21].

Па-свойму пераасэнсоўвае М. Гарэцкі купалаўскі вобраз-сімвал паязджанаў. Жыццё людства падаецца аўтару як бязмэтнае і бясконцае блуканне паязджанаў-падарожнікаў па жудасна-ціхай пустэльні вечнасці. Сімвал паязджанства ў Гарэцкага пераходзіць межы нацыянальнай трактоўкі і становіцца ўніверсальным і маштабным адпаведнікам зямных шляхоў чалавецтва ўвогуле.

У кантэксце сталінскай рэчаіснасці гэты вобраз набывае ў пісьменніка і яшчэ адно спецыфічнае тлумачэнне. Паязджане – гэта велізарная колькасць людзей з усіх куточкаў вялізнай дзяржавы-монстра, якія хваляй рэпрэсій зрушаны са сваіх месцаў і наканаваны на блуканні па пакутах ссылак. Цягнікі, на якіх адбываецца гэта маштабнае перамяшчэнне паднявольнага люду, падаюцца аўтару жывой пачварай: *Страшнае дзіва закрычэла праразліва і загрукатала міма мяне шумам жыцця вялікім...* А далей амаль цытата з Купалы: *Едуць, едуць паязджане! Едуць, едуць госці дарагія! У кашулях вышываных... Круглымі вачыма глядзяць. Пахам тлену павеяла на мяне* [2, с. 24]. Купалаўскае насычэнне гэтага вобраза-сімвала сінтэзуецца з новым, не менш трагічным, зместам М. Гарэцкага.

Максім Гарэцкі зноў пабачыць гэтых «гасцей» у памянёным ужо змрочным інквізітарскім *замку гатыцкага стылю*. Тут перакрыжаваліся іх жыццёвыя шляхі: І былі яны ў вопратцы панскай і ў простай, у дарагіх скурах і простых вяроўках, тлустыя і поўныя, голеныя і барадатыя, з абліччам нацый паўночных светлых і з абліччам нацый паўдзённых чорных, і мова ў іх была памешана… [2, с. 29]. Мінулы свет разбураны, як была калісьці разбурана Вавілонская вежа, і ад гэтага моманту пачалі знікаць сэнс і мэта існавання, запанаваў хаос і раз'яднанне людзей. *Бачыў я, што для многіх блазенных і імпатэнтаў, для вельмі многіх зрабілася невядомым: дзе ж тая праўда і дзе ж тая мана, і якою сцежкаю трэба ім ісці і якою не трэба*, – падкрэслівае аўтар страту ўсіх ранейшых жыццёвых арыенціраў [2, с. 30].

Асабістая трагедыя, расчараванне ў чалавеку не знішчылі гуманістычны пачатак твораў пісьменніка. Яны прасякнуты пачуццем болі і страху за чалавека, адчаем ад бездані яго падзення і дэградацыі. Нязменным застаецца сардэчнае суперажыванне родным і блізкім, якія аказаліся раскінутымі па вялізных абшарах краіны, незнаёмым слабым і пакрыўджаным людзям: *Убачыў дзяўчынку гадоў 12-ці, бегла сагнуўшыся, узяўшыся рукою за шчаку. Галава абвязана белаю трапкаю. І кроў заўважыў засохлую блазенны. І худзенькая спінка. І белая спаднічка, і растаптаныя бацінкі. Плакала ад гора няўцешна…Ай! Слёзы на ваччу ў блазеннага* [2, с. 67].

Апошнія творы М. Гарэцкага – гэта шлях праз адчай і зняверу, праз расчараванне і духоўны крызіс да экзістэнцыянальнага выбару на карысць спрадвечных чалавечых каштоўнасцей. Гарэцкі ў сваіх эстэтычных і філасофскіх пошуках, адлюстраваных ім у апошніх творах, ідзе паралельна з мастацкімі пошукамі еўрапейскай літаратуры, з развіццём актуальнай філасофскай еўрапейскай думкі. Горкае расчараванне спалучаецца з пошукамі аўтарам новай катэгорыі станоўчага, якое месціцца не ў навакольнай рэчаіснасці і не ва ўласным народзе. Такі пазітыў ён знаходзіць у самім сабе, вернасці свайму маральнаму імператыву, які выводзіць творцу на разуменне сябе ў кантэксце вечнасці.

Як прасвятленне і збавенне ў канцы драматычнага жыццёвага падарожжа-пошуку ў «Скарбах жыцця» зноў выплывае светлы вобраз выспы Патмос: *Шукай ты човен залаты! Едзь на выспу Патмос. Даўно там не быў. Духам аскудзеў. О сонца светлае-прасветлае! Абагрэй ты мяне! Далёкая выспа Патмос! Там прытулак...* [2, с. 33]. Выспа Патмос існуе ў іншым вымярэнні, знаходзіцца па той бок мяжы, якая падзяляе жыццё і смерць, але яна – знойдзеная мэта руху, святло ў канцы лабірынтападобнага шляху героя. Можа быць, спакутаваную душу пісьменніка мацавалі словы, напісаныя святым Іаанам Багасловам на легендарнай выспе: *І убачыў я неба новае і новую зямлю, бо ранейшае неба і ранейшая зямля мінулі, і мора ўжо няма... І смерці не будзе ўжо, ні плачу, ні жалю, ні хваробы ўжо не будзе, бо ранейшае прайшло...*

ЛІТАРАТУРА

1. *Гарэцкі, М.* Творы / М. Гарэцкі. – Мінск : Маст. літ., 1990. – 630 с.
2. *Гарэцкі, М.* Скарбы жыцця / М. Гарэцкі // Полымя. – 1993. – № 2. – С. 5–121.

Матэрыялы артыкула друкаваліся [у] : Бурдзялёва, І. А. Вынікі мастацкіх пошукаў ў кнізе-дзённіку М. Гарэцкага «Скарбы жыцця» / І. А. Бурдзялёва // Acta Albaruthenika. Literatura, język i kultura. – Вып. 10 – Warszawa, 2010. – S. 38—49; Бурдзялёва І. А. Нарысы па гісторыі беларускай літаратуры XIX – пачатку XX стагоддзяў: майстры, плыні, традыцыі / І. А. Бурдзялёва. – Мінск : МДЛУ, 2009. – 167 с.

НЕАРАМАНТЫЧНЫЯ ПРАЯВЫ Ў «МЕНСКАЙ ТРЫЛОГІІ» С. ПЯСЕЦКАГА НА ФОНЕ СУСВЕТНАЙ КРЫМІНАЛЬНАЙ ПРОЗЫ

Літаратурны твор мае магчымасць нараджацца некалькі разоў: не толькі дзякуючы намаганням аўтара ў сваім часе, але і праз мастацкія пераклады, трапляючы пры гэтым у новы сацыяльна-культурны і гістарычны кантэкст. Так сталася з нядаўна вернутымі ў беларускую літаратуру высілкамі перакладчыкаў раманамі найцікавейшага беларуска-польскага пісьменніка Сяргея Пясецкага. У беларускамоўным абліччы яго творы набылі вялікую папулярнасць у сучаснага чытача і істотна дапоўнілі жанрава-тэматычную разнастайнасць айчыннай літаратуры. Гэтай папулярнасці шмат спрыялі і незвычайная асоба пісьменніка, і незвычайнасць постацяў яго герояў і сюжэтных калізій.

Ад нараджэння С. Пясецкі меў авантурны характар, які прадвызначыў неардынарнасць асабістага лёсу, а бурлівае жыццё дало багаты матэрыял для будучай літаратурнай творчасці. Радзімай С. Пясецкага былі Ляхавічы, дзе ён нарадзіўся ў 1901 г. у сям'і абруселага паляка і беларускі. Вучыўся ў гімназіі ў расійскім Уладзіміры, куды патрапіў падчас бежанства. Кастрычніцкую рэвалюцыю сустрэў у Маскве, на свае вочы пабачыў бальшавіцкі тэрор, які яго настолькі ўразіў, што на ўсё жыццё Пясецкі застанецца зацятым антыкамуністам. Па прыездзе праз некалькі месяцаў у Мінск ён зблізіўся з крымінальным светам. Потым да вясны 1921 г. удзельнічаў у беларускім антысавецкім партызанскім руху «Зялёны дуб». Пасля вайны С. Пясецкі зрабіўся агентам польскай разведкі і адначасова кантрабандыстам. За бандыцкі налёт у 1927 г. яго прысудзілі да расстрэлу, які потым замянілі 15 гадамі турмы. Менавіта на сёмым годзе зняволення С. Пясецкі пачынае пісаць. Здарылася гэта выпадкова: на вочы патрапіўся кавалак газеты з абвесткай аб літаратурным конкурсе, і ён вырашае паспрабаваць. Два першыя творы канфіскавала турэмная цэнзура, і толькі трэці, аўтабіяграфічны раман «Каханак Вялікай Мядзведзіцы», здолеў прабіцца за краты. Кніга набыла надзвычайную папулярнасць, за Пясецкага пачала хадайнічаць пісьменніцкая супольнасць, і ў выніку польскі прэзідэнт памілаваў вязня. Нечуваны поспех першых надрукаваных раманаў спрычыніўся да таго, што пра Сяргея Пясецкага загаварылі як пра магчымага кандыдата на Нобелеўскую прэмію. Здзяйсненню такога крутога павароту лёсу пашкодзіў пачатак Другой сусветнай вайны. Цікава, што роднымі мовамі для Пясецкага былі беларуская і руская, а літаратурнай польскай мовай ён авалодаў у турме па кнігах тамтэйшай бібліятэкі, бо зразумеў, што рэалізаваць свой пісьменніцкі патэнцыял у гэтых умовах мажліва толькі па-польску.

У большасці твораў С. Пясецкага падзеі адбываюцца на беларускай зямлі і паказваюць нашу рэчаіснасць, праўда, з новага, нетрадыцыйнага для айчыннай літаратуры ракурсу. Ён аўтар 12 раманаў, сярод якіх творы пра прафесійных кантрабандыстаў («Каханак Вялікай Мядзведзіцы»), прафесійных шпіёнаў («Пяты этап», «Багам ночы роўныя»), шулераў («Жыццё раззброенага чалавека»), тры раманы з жыцця прафесійных злодзеяў, аб'яднаных у «Менскую трылогію», і іншыя раманы, у якіх дзейнічаюць рознага кшталту маргінальныя героі. Варта ўлічыць, што як правіла – усе творы С. Пясецкага маюць рэальны аўтабіяграфічны падмурак, заснаваны на ўласным жыццёвым вопыце аўтара, яго назіраннях і абагульненнях.

Галоўныя героі прозы С. Пясецкага па тых ці іншых прычынах выпалі з соцыуму, або соцыум сам выштурхнуў іх на ўзбочыну жыцця, у маргінальны свет, свабодны ад грамадскіх умоўнасцяў і правіл. Сярод іх ёсць свядомыя бунтары супраць фальшывай прыстойнасці грамадства, якія добраахвотна выбралі такі «альтэрнатыўны» лад жыцця, як героі-кантрабандысты з рамана «Каханак Вялікай Мядзведзіцы». Ёсць і персанажы, вымушаныя абставінамі змагацца за жыццё ўсімі магчымымі сродкамі, і гэта барацьба за выжыванне патрабуе ад герояў сілы духу, вынаходлівасці і авантурызму. Гэта, прыкладам, герой рамана «Жыццё раззброенага чалавека», сям'я якога засталася ў савецкім Мінску, а ён, былы салдат Войска Польскага, – самотны, у Вільні, без знаёмых і сродкаў да існавання. Пісьменніка вылучае жаданне ўсяляк апраўдаць і ўзвысіць сваіх герояў, паказаць іх высакароднасць і чалавечнасць, вернасць сяброўству і каханню. Яны карыстаюцца бясспрэчнай сімпатыяй аўтара і выразна рамантызуюцца. Генетычна героі раманаў С. Пясецкага ўзыходзяць да рамантычнай традыцыі высакародных злодзеяў Ф. Шылера, Д. Байрана, В. Гюго, а расчытваць прозу Пясецкага варта ў шырокім кантэксце, супастаўляючы яе з творамі не толькі названых пісьменнікаў, але і з прозай Д. Лондана, І. Бабеля, Янкі Купалы з яго рамантычнымі героямі-бунтарамі. Варта пры гэтым узгадаць феномен «Парыжскіх таямніц» Э. Сю, які запачаткаваў крымінальна-сенсацыйны жанр, праявы якога можна пабачыць і ў «Графе Монтэ-Крыста» А. Дзюма, «Бляску і ўбостве куртызанак» А. дэ Бальзака, серыі раманаў «гарадскіх таямніц» (Умберта Эка налічыў каля сарака пераймальнікаў рамана Э. Сю ў сусветнай літаратуры). Названыя творы аб'ядноўвае не толькі займальны, востры сюжэт, але і ідэалізацыя вобразаў прадстаўнікоў гарадскога дна.

Як адзначае В. П. Рагойша, пасля смерці пісьменніка ў 1964 г. у «Tygodniku Polskim» з'явіўся грунтоўны артыкул Януша Кавалеўскага з аглядам творчасці С. Пясецкага пад красамоўнай назвай «Мабыць, гэта быў апошні рамантык». В. П. Рагойша цытуе польскага даследчыка: «Неаднойчы Пясецкага крытыкавалі за тое, што сваіх герояў ён ідэалізуе,

спрабуе ўзаконіць саму злачыннасць, падаючы яе як з'яву шляхетную і рыцарскую» [6, с. 25]. Далей Рагойша падкрэслівае, што Кавалеўскі абараняе пісьменніка ад такіх закідаў, «спасылаючыся на славутыя літаратурныя аўтарытэты –"вялікага нямецкага рамантыка Ф. Шылера і англійскага лорда Байрана", якія і на разбойнікаў, і на піратаў глядзелі аднолькава, бачылі ў іх "дзеяннях" справядлівы бунт пакрыўджаных супраць грамадства і яго інстытутаў» [6, с. 25].

Крымінальны свет, які ярка паўстаў у «Менскай трылогіі» С. Пясецкага, таксама авеяны неарамантычным флёрам. Вызначэнне жанравай прыналежнасці твора – неадназначнае. Яго можна аднесці да жанру крымінальнага рамана ў шырокім сэнсе гэтага літаратуразнаўчага паняцця як твор пра жыццё крымінальнікаў, якія, натуральна, груба парушаюць усе магчымыя законы грамадства. Толькі вось якога грамадства, і наколькі гэта грамадства сапраўды прыстойнае і маральнае? У творах С. Пясецкага асноўная апазіцыя неарамантызму – абсурднае, несправядлівае грамадства і моцная асоба, ахвяра гэтага соцыуму, – атрымала шырокую і дабратворную глебу для мастацкага развіцця. Для рамантызму і для яго пазнейшага пераемніка неарамантызму ўласціва тэндэнцыя да ідэалізацыі, «лакіроўкі» вобразаў злодзеяў, іх узвышэння над шэрай рэчаіснасцю, што ідзе яшчэ з фальклорных вобразаў старадаўніх легендаў і паданняў. Гэта сусветна вядомы «высакародны злодзей» Робін Гуд, чыё імя стала хадзячай назвай ва ўсім цывілізаваным свеце, або постаці сялянскіх бунтароў, памяць пра якіх захавалася і ў беларускім фальклоры. З імі пакрыўджаная частка грамадства звязвала надзеі на аднаўленне справядлівасці, пакаранне прадажных чыноўнікаў, жорсткіх і хцівых гаспадароў жыцця. Захапленне пісьменнікамі рамантычнага складу моцнай валявой асобай, бунтаром з цёмным мінулым, мае глыбокія карані і хаваецца не толькі ў фальклорнай глыбіні, але і бярэ пачатак у псіхалогіі звычайнага чалавека, які цешыцца з таго, што парушальнік агульначалавечых нормаў сужыцця нарэшце атрымлівае пакаранне. Часам гэта зларадства і задавальненне прыніжанага, пакрыўджанага, адсунутага ад дабротаў жыцця больш моцным і беспрынцыпным ад таго, што рукамі злодзея аднаўляецца раўнавага і жыццё бярэ рэванш.

Неарамантыкі сінтэзавалі ў сваёй творчасці традыцыі рамантызму пачатку XIX стагоддзя і мастацкі вопыт рэалізму, цікавасць да моцнай асобы, незвычайных сітуацый і прынцып жыццепадабенства, сацыяльную і нацыянальную канкрэтыку. Такімі рысамі неарамантызму пазначана творчасць Г. Гаўптмана, Э. Л. Войніч, Дж. Р. Кіплінга, Дж. Лондана, М. Горкага, Л. Андрэева, Я. Купалы. Праявы рамантызацыі заўважныя ў постацях Бені Крыка з «Адэскіх апавяданняў» І. Бабеля, прататыпам якога быў Мішка Япончык, легендарнага петраградскага злодзея Лёнькі Панцялеева

з аднайменнага апавядання Л. Шэйніна. Савецкая крытыка той пары загаварыла пра «рэалізм у рамантызме» або пра «рамантызм у рэалізме» ў творах І. Бабеля і нават папікнула пісьменніка ў «натуралізме і апалогіі стыхійнага пачатку і рамантызацыі бандытызму».

У «Менскай трылогіі» С. Пясецкага выпісана цэлая галерэя прафесійных крымінальных злодзеяў, пазначаных рысамі незвычайнасці, высакародства, вернасці, здольнасці да глыбокіх пачуццяў. Рамантызаваныя героі Пясецкага жывуць і дзейнічаюць у рэчаіснасці, апісанай дэталёва, з дакументальнай праўдзівасцю, на фоне дакладна адноўленых гістарычных падзей. Сюжэт твораў ахоплівае перыяд з ранняй вясны 1918 года да канца лета 1919-га, калі нямецкая акупацыя змянілася бальшавіцкай. Перад гэтым Першая сусветная вайна ператварыла Менск у прыфрантавы горад, куды пасцякаліся злачынцы і махляры з усіх абшараў былой Расійскай імперыі і Еўропы. Тут круціліся аграмадныя капіталы, тут вайскоўцы перад адпраўкай на фронт пілі, весяліліся, прайгравалі ў карты велізарныя сумы, тут квітнеў легальны і нелегальны бізнес. Натуральна, усё гэта вабіла прайдзісветаў рознага гатунку: *...на той час у Менску як у вялікім прыфрантавым горадзе з шырокімі магчымасцямі для прафесійных злачынцаў канцэнтраваліся прайдзісветы з самых разнастайных раёнаў былой Расійскай імперыі* [4, с. 4]. Неверагодны сплаў авантурыстаў, рызыкантаў, прадстаўнікоў крымінальнай супольнасці розных нацыянальнасцяў з Захаду і Усходу, замешаны на ўласнай менскай крымінальнай глебе, ужо сам па сабе выглядаў каларытна і экзатычна. Па сваёй разнастайнасці і творчаму патэнцыялу крымінальны свет Менска ў абмалёўцы С. Пясецкага нагадвае радкі І. Бабеля пра Адэсу, якую ад самага пачатку засялілі людзі розных нацыянальнасцяў: *Гэта і былі першыя адэскія авантурысты... Так, так – менавіта авантурысты, якія кінулі свае абжытыя месцы дзеля чагосьці новага, ілюзорнага. Згадзіцеся – ёсць у гэтым пэўная доля авантурызму. Апрача таго, усе яны былі прадстаўнікамі розных саслоўяў...* [1].

Крымінальная трылогія С. Пясецкага цалкам прысвечана жыццю закрытага і спецыфічнага бандыцкага асяроддзя і складаецца з раманаў «Яблычак», «Гляну я ў аконца…», «Ніхто дабром не дасць збавення…». Калі першы раман больш лірычны, то два наступныя адлюстроўваюць грамадска-палітычную сітуацыю ў горадзе, больш спыняюцца на злачынствах бальшавікоў, але ва ўсіх творах асноўная ўвага скіравана на крымінальныя прыгоды і дастаткова драматычныя эпізоды асабістага жыцця галоўных герояў.

Варта адзначыць пэўны палітычны складнік раманаў С. Пясецкага, што адрознівае іх ад падобных твораў І. Бабеля, Л. Шэйніна. Гэта выразны і непрымірымы антыбальшавізм пісьменніка, які выявіўся ў апісанні крывавага тэрору, разгорнутага «чырвонымі», падкрэсленая аўтарам іх чалавечая нізасць і подласць.

Раманы з крымінальнай трылогіі, як і астатнія творы С. Пясецкага, адзначаны тапаграфічнай дакладнасцю. Падзеі адбываюцца на Залатой Горцы, Камароўцы, Серабранцы, Ніжнім рынку, Сляпянцы, на вуліцах Серпухоўскай і Каломенскай, Захар'еўскай і Губернатарскай. Як піша аўтар у прадмове, *прытоны і злодзеі, апісаныя ў кнізе, пераважна рэальныя. Прыгоды напалову праўдзівыя. Тут ёсць дастаткова фантазіі, але няма нічога з паветра. Усё напісанае ўзнікла з нечага, што я сам перажыў або пачуў у турмах ці на свабодзе* [3, с. 4]. Пісьменнік асабіста ведаў галоўных герояў кнігі – Аліка Барана і Паўлінку Хурдзіч. Варта падумаць, што і астатнія героі – Ясь Нацэвіч, Філіп Лысы, Янка Залаты Зуб, Ажур ды іншыя, больш эпізадычныя персанажы, узятыя аўтарам з жыцця.

Асноўным персанажам трылогіі, прадстаўнікам злачыннага свету, уласцівы дух высокага рамантызму. Сапраўдныя прафесійныя «блатныя» з'яўляюцца арыстакратыяй крымінальнага свету, кіруюцца злодзейскім «кодэксам гонару» і няпісанымі правіламі злачыннага свету, адзначаны смеласцю і высакародствам, пачуццём справядлівасці і салідарнасці, чым адрозніваюцца ад хуліганаў, альфонсаў, вычварэнцаў і іншых крымінальных дэгенератаў. Злодзеямі іх зрабілі жыццё і людзі. С. Пясецкі падрабязна расказвае пра неверагодна цяжкае маленства Аліка Барана або пра тое, што прымусіла Ажура стаць прафесійным злачынцам. Гэтыя паважныя крымінальнікі адораныя талентам, харызмай і процістаўляюцца свету законапаслухмяных мяшчан і абываценяў: *Прафесія злодзея асабліва цяжкая. Яна патрабуе ад сваіх адэптаў сапраўднай мужнасці, завостранага ўмення назіраць, хуткасці рашэнняў, вялікага прыроджанага розуму, фантазіі. Гэтых якасцей, якія ў нармальным жыцці ўласьцівыя здольнаму кіраўніку, дэтэктыву, адміністратару, вынаходніку і нават... пісьменніку (элементы фантазіі, талент назіральніка), ледзьве хопіць шараговаму прафесійнаму злодзею. Я ўпэўнены, што Чалавецтва губляе вельмі шмат, спіхваючы найбольш здольных, смелых і цікавых сваіх прадстаўнікоў на ўзбочча жыцця пад злачынны штандар*… [4, с. 158].

Такой неадназначнасцю характарызуюцца постаці злодзеяў І. Бабеля і Л. Шэйніна. Яны – свядомыя парушальнікі закону, але пры гэтым выклікаюць цікавасць як яркія неадназначныя асобы. Так, яны рабуюць і часам забіваюць, але пры гэтым у іх ёсць шэраг станоўчых рыс, якія выклікаюць шчырую сімпатыю ў чытача. Яны не пазбаўлены высакародства і пачуцця справядлівасці, здольныя на суперажыванне, пры магчымасці пазбягаюць бессэнсоўных ахвяр, могуць бескарысліва дапамагчы грашыма малазнаёмаму чалавеку.

У многіх творах С. Пясецкага выказваецца сум па тым, што падобнага кшталту асобы лішнія ў грамадстве, іх таленты, велізарны патэнцыял аказ-

ваюцца незапатрабаваныя. Так і ў рамане «Каханак Вялікай Мядзведзіцы» С. Пясецкі бядуе аб намарна страчаным запале сваіх герояў-рызыкантаў, смелых кантрабандыстаў: *Колькі ж гэтыя людзі маглі б прынесці карысці, калі б іх энергію, здольнасці, фантазію накіравалі для карыснай працы. Тут жа не раз безвынікова марнаваліся вялікія сілы* [2, с. 150]. Тое, што падобныя моцныя асобы непатрэбны грамадству і нават палохаюць яго сваёй неардынарнасцю, аўтар лічыць адзнакай духоўнай хваробы грамадства, яго выраджэння і здрабнення.

Аб'ектам злачынства ў раманах ніколі не становяцца людзі бедныя ці пакрыўджаныя, такім чынам, чытач не шкадуе ахвяр, а захапляецца смеласцю і вынаходніцтвам бандытаў, іх псіхалагічным чуццём і веданнем людзей. Напрыклад, складаную і прыгожую аферу героі «Менскай трылогіі» правярнулі з багатай сямейнай парай, уладальнікамі тытунёвай крамы. Элегантна апрануты Ясь Нацэвіч пачаў часта заходзіць да іх і купляць дарагія цыгарэты. Аднойчы папрасіў дазволу пакінуць на час карціну, якую нібыта нёс да скупшчыка. Адначасова пад выглядам багатага князя ў краму пачаў заходзіць супольнік Яся. Падчас чарговага прыходу ён убачыў карціну, што стаяла за прылаўкам, папрасіў паглядзець і сказаў, што жанчына на партрэце падобная да яго нябожчыцы маці. Урэшце выдаў сябе за надзвычайна зацікаўленага партрэтам чалавека і прапанаваў купіць яго за любыя грошы. Пакуль муж з жонкай былі ў роздуме, фіктыўны князь пакінуў задатак і папрасіў у пэўны час прынесці карціну да яго ў гасцініцу, каб купіць за суму, якую вызначаць яны самі. Калі ў краму ў чарговы раз прыйшоў Ясь Нацэвіч, то жонка крамніка прапанавала выкупіць у яго тую карціну. Ясь прадаў задорага. Сужэнцы планавалі, што цяпер яны пойдуць да князя і прададуць яму партрэт значна даражэй. У выніку яны аддалі Ясю вялікія грошы, але і таго багатага князя ніколі не пабачылі – ніхто пра яго ў гатэлі і не чуў. Такім чынам гэтая сям'я, якая планавала аферу, паплацілася праз сваю сквапнасць. Злачынства супраць несумленных людзей успрымаецца чытачом як справядлівая кара і выклікае захапленне, асабліва калі яно віртуозна прадуманае і прыгожа здзейсненае.

Яшчэ адзін злачынца, Міхал Лубень з рамана «Жыццё раззброенага чалавека», атрыманыя махлярствам грошы можа патраціць на дапамогу малазнаёмым людзям, у прыстойнасці якіх мае магчымасць пераканацца. Здабытыя несумленным чынам грошы не маюць для яго вартасці: *Я іх не шанаваў… Бо я іх не зарабіў, але выцыганіў… Але прызнаюся шчыра, што я зусім не шкадаваў людзей, якіх я ашукваў. Мне было гэта нават прыемна. Бо я меў дачыненні з людзьмі, якія таксама намагаліся лёгка здабыць грошы. Без працы. Стараліся ашукаць… Для мяне гэта была гульня з несумленнымі людзьмі* [5]. Неаднаразова С. Пясецкі паказвае маральнае процістаянне

сваіх маргінальных герояў і нібыта «прыстойных» грамадзян, падкрэслівае высакародства рамантычных зладзеяў і маральную дэградацыю грамадства, схаваную пад маскай добрапрыстойнасці.

Смеласцю і пэўным шыкам вызначаліся і злачынствы Лёнькі Панцялеева, якога мірныя абывацелі і баяліся, і захапляліся. Л. Шэйнін пісаў, што ён звычайна пакідаў у абрабаванай кватэры *сваю выкшталцоную візітоўку, надрукаваную на мелаваным кардоне, з лаканічным подпісам Леанід Панцялееў – свабодны мастак-злачынца*. На адваротным баку карткі Лёнька нязменна падпісваў выразным, канторскім почыркам (сам ён быў з тэлеграфістаў): *Работнікам крымінальнага вышуку з сяброўскім прывітаннем. Леанід*. Пасля асабліва ўдалых налётаў Лёньку падабалася пераводзіць па пошце невялікія сумы грошай ва ўніверсітэт, Тэхналагічны інстытут і іншыя вузы. *Дадаю сто чырвонцаў, прашу размеркаваць іх сярод найбольш бедных студэнтаў. З пашанай да навукі, Леанід Панцялееў* [7].

Займальна і вобразна С. Пясецкі расказвае і паказвае розныя тыпы злачынстваў, якія на блатным арго маюць сваю назву. Вось героі ідуць на «выдру»: у цэнтры горада на вуліцы рабуюць сакратара фінаддзела гарвыканкама і імкліва знікаюць на аўтамабіле, які, дарэчы, належаў бальшавіцкай камендатуры. Або «ходзяць па даліне» – гэта значыць займаюцца кішэннымі крадзяжамі, разыгрываючы разам з супольнікамі кожны раз новыя камбінацыі. *Работу, якую расійскія зладзеі называюць “на фатографа”, ва ўсходняй і паўднёвай Польшчы акрэсліваюць выразамі “на гутэн моргэн”, або “на добры дзень”. Гэта самы лёгкі від з усіх зладзейскіх спецыяльнасцяў*. Размова ідзе пра кватэрныя крадзяжы. Менавіта гэта стратэгія легла ў аснову маштабнага рабаўніцтва на танцавальнай вечарыне, якую наведвалі *бальшавіцкія афіцэры, агенты ЧК, чыноўнікі, прысланыя з Расіі, і іхнія дамы*. Пісьменнік густа перасыпае сваю мову спецыфічнай крымінальнай лексікай, таму для недасведчаных у канцы кожнага рамана дадаюцца слоўнічкі, з якіх можна даведацца, што значыць бімбер, фраер, шапенфельд, шпагат, хойрак, цынк, шніф…

Для герояў С. Пясецкага характэрна рамантычнае адчуванне непрыкаянасці, бяздомнасці, туляцтва, немагчымасці знайсці адпаведную нішу ў ціхім мяшчанскім існаванні, адсутнасць сямейнага шчасця. Церпіць паразу ў каханні Алік Баран, з’язджаюць у белы свет Ажур і Філіп Лысы, няўцямная будучыня чакае Яся Нацэвіча, якога аўтар напрыканцы рамана зводзіць з лідарам антыбальшавісцкага партызанскага руху «Зялёны дуб» Юркам Монічам. Героі-маргіналы С. Пясецкага вартыя павагі, яны па-чалавечы змястоўныя і значныя, а іх лёсы трагічныя. Большасць з герояў «Менскай трылогіі» знаходзяць свой канец пад бальшавіцкімі кулямі ў Камароўскім лесе або пражываюць сваё бясконцае туляцтва і пілігрымства. Іх вобразы вабяць не толькі смелымі злачынствамі і авантурамі, а найперш сваім процістаяннем рэчаіснасці, якая з’яўляецца сапраўды амаральнай і злачыннай.

У пастаянным руху і перамяшчэннях знаходзяцца і іншыя маргінальныя героі Пясецкага, напрыклад, галоўны герой рамана «Каханак Вялікай Мядзведзіцы» кантрабандыст Уладзіслаў Лабровіч. На старонках рамана мільгаюць дакладныя тапаграфічныя назвы, звязаныя з няспынным блуканнем героя, – Ракаў, Паморшчына, Волма, Івянец, Выганічы, Рубяжэвічы, Аляхновічы, Вялікае сяло. Яго вачыма паказаны бясконцыя дарогі і сцежкі, палі, лясы і пералескі, балотцы, рэчкі і рачулкі, вёскі і хутары, якія ён мінае, шматкроць перасякаючы дзяржаўную мяжу з захаду на ўсход і наадварот. Толькі сузор'е Вялікай Мядзведзіцы займае нязменнае месца на небасхіле і з'яўляецца для героя нечым адзіна пэўным і вызначаным. Пра такіх як Лабровіч аўтар піша, што *гэта былі пераважна натуры бурлівыя, неўладкаваныя і непрыстасаваныя да рамак звычайнага жыцця ў грамадстве, сапраўднай стыхіяй якіх была партызаншчына, вайна, рызыкоўныя падарожжы... Жыццё значнай часткі гэтых хлопцаў магло стаць тэмай каляровага неверагоднага рамана. Літаратар знайшоў бы тут невычэрпнае прадонне сюжэтаў і вобразаў* [2, с. 240].

С. Пясецкага па праву можна назваць пачынальнікам крымінальнай, прыгодніцкай прозы ў беларускай літаратуры. Асабістае добрае знаёмства з рэаліямі крымінальнай сферы, з жыццём разведчыкаў у сукупнасці з прыгодніцкім сюжэтам і яркімі героямі рамантычнага тыпу забяспечылі папулярнасць беларускамоўных перакладаў раманаў С. Пясецкага сярод сучаснага чытача. Прычым, калі нядаўна вернутыя творы напаўзабытых ці забароненых у савецкія часы пісьменнікаў цікавяць пераважна спецыялістаў-філолагаў, то раманы Сяргея Пясецкага можна прапаноўваць шырокай масавай аўдыторыі.

ЛІТАРАТУРА

1. *Бабель, И. Э.* Одесские рассказы [Электронный ресурс] / И. Э. Бабель. – Режим доступа: https://lechaim.ru›events›rasskazy-isaaka-babelya. – Дата доступа: 29.10.2019.
2. *Пясецкі, С.* Каханак Вялікай Мядзведзіцы / С. Пясецкі. – Мінск : Выдавец Віктар Хурсік, 2009. – 352 с.
3. *Пясецкі, С.* Яблычак / С. Пясецкі. – Вільня, 2018. – 266 с.
4. *Пясецкі, С.* Гляну я ў аконца / С. Пясецкі. – Вільня, 2018. – 246 с.
5. *Пясецкі, С.* Жыццё раззброенага чалавека [Электронны рэсурс] / С. Пясецкі. – Рэжым доступу: https://knigism.online›view. – Дата доступу: 20.09.2019.
6. *Рагойша, В. П.* Да праблемы генезісу творчасці Сяргея Пясецкага / В. П. Рагойша // Весн. Беларус. дзярж. ун-та. Сер. 4, Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. – Мінск : БДУ. – 2000. – № 2. – С. 24–28.

7. *Шейнин, Л. Р.* Лёнька Пантелеев [Электронный ресурс] / Л. Р. Шейнин – Режим доступа: www.many-books.org›book›sheynin_lev_romanovich. – Дата доступа: 29.10.2019.

Матэрыялы артыкула друкаваліся [у] : Бурдзялёва, І. А. Неарамантычныя праявы ў прозе С. Пясецкага / І. А. Бурдзялёва // Мова, літаратура і культура ў адукацыйнай прасторы Беларусі і Кітая : зб. навук. артыкулаў. – Мінск : РІВШ, 2020. – С. 37–42.

ГЕАПАЭТЫКА БЕЛАРУСІ Ў ТВОРАХ Т. ДАЛЕНГІ-МАСТОВІЧА І С. ПЯСЕЦКАГА

Поле навуковага дыялогу сучаснага літаратуразнаўства з сумежнымі дысцыплінамі робіцца ўсё больш шырокім і разнастайным. Да ўжо звыклых кантактаў з гісторыяй, культуралогіяй, сацыялогіяй, паліталогіяй і іншымі гуманітарнымі навукамі дадаецца цікавасць да адлюстравання і асэнсавання геаграфічнай прасторы ў мастацкай творчасці. У апошнія дзесяцігоддзі ў літаратуразнаўчы навуковы ўжытак увайшлі такія паняцці, як «метагеаграфія», якое мае на ўвазе заканамернасці ўспрыняцця геаграфічнай прасторы, яе асэнсаванне і эмацыянальнае перажыванне ў суадносінах з культурнымі глабальнымі і цывілізацыйнымі працэсамі. Новы для літаратуразнаўства тэрмін «геапаэтыка» прапанаваў шатландска-французскі паэт і эсэіст Кенэт Уайт, і з сярэдзіны 90-х гадоў мінулага стагоддзя геапаэтыка як спецыфічны раздзел паэтыкі прыцягвае ўсё большую ўвагу сучасных даследчыкаў. Прадметам цікавасці геапаэтыкі ёсць «вобраз пэўнай прасторы ў індывідуальнай творчасці аўтара, або лакальныя тэксты, сфарміраваныя ў нацыянальнай культуры як вынік мастацкага засваення асобных мясцін, рэгіёнаў геаграфічнай прасторы і канцэптуалізацыі іх вобразаў» [1, с. 17]. Варта адзначыць абавязковы антрапалагічны аспект геапаэтычных даследаванняў, пры якім у фокусе ўвагі знаходзяцца менавіта індывідуальна-аўтарскія, эмацыянальна-суб'ектыўныя адносіны пісьменніка з геаграфічнай прасторай, асобасныя рэфлексіі, выяўленыя праз семантычна насычаныя вобразы. У першую чаргу геапаэтыка вывучае той адбітак, след, які пакінула рэальная геаграфічая прастора ў памяці культуры. У выніку сфарміраваны геапаэтычны вобраз можа не супадаць з геаграфічнай рэальнасцю і, стаўшы традыцыяй, ужо сам пачынае ўспрымацца як аб'ектыўная дадзенасць.

Беларусь разнастайна праяўлена ў творчасці найпапулярнейшых пісьменнікаў міжваеннай Польшчы Тадэвуша Даленгі-Мастовіча (1898 г. н.)

і Сяргея Пясецкага (1901 г. н.). Абодва аўтары належаць аднаму пакаленню і з'яўляюцца нашымі землякамі, у кожнага ў творчасці моцны біяграфічны пачатак, дзякуючы чаму вобраз геаграфічнай прасторы Беларусі натуральна прысутнічае ў іх творах. Жыццёвыя лёсы абодвух пісьменнікаў надзвычай ілюстратыўныя для разумення складаных працэсаў нацыянальнай самаідэнтыфікацыі, дадаткова абцяжараных трагічнымі падзеямі пачатку XX стагоддзя, у якія была ўцягнута Беларусь. Яны выдатна паказваюць раскіданасць і раз'яднанасць нацыі, расцярушанасць яе творчага і інтэлектуальнага патэнцыялу.

Польскамоўную творчасць Т. Даленгі-Мастовіча і С. Пясецкага варта разглядаць у рэчышчы полікультурнага і полілінгвістычнага памежжа, у якім здаўна развівалася айчынная літаратура, як вынік культурна-цывілізацыйнага ўзаемадзеяння. Пісьменнікі спрычыніліся да фарміравання і ўзбагачэння адметнага вобраза беларускай прасторы ў польскай мастацкай літаратуры, але іх творы ў беларускамоўных перакладах сталі арганічнай часткай і айчыннай літаратуры, істотна яе ўзбагаціўшы, зрабіліся папулярнымі сярод шырокага кола сучаснага беларускага чытача.

Т. Даленга-Мастовіч і С. Пясецкі рознымі шляхамі прыйшлі ў польскую літаратуру. Першы натуральна, бо змалку гадаваўся ў традыцыях польскай культуры і ў час вучобы ў Віленскай гімназіі і Кіеўскім універсітэце ўваходзіў у польскія патрыятычныя згуртаванні. Другі хутчэй вымушана, бо літаратурнай польскай мовай авалодаў ужо ў сталым узросце ў польскай турме, і гэта быў адзіна магчымы спосаб яго літаратурнага самавыражэння і самарэалізацыі. Па сутнасці, паспяховая польскамоўная творчасць і сталася для С. Пясецкага шляхам на волю. Нягледзячы на ўключанасць у літаратурны працэс міжваеннай Польшчы, пісьменнікі ніколі не парывалі духоўнай сувязі з роднай зямлёй. Як адзначаў В. П. Рагойша адносна этнічных беларусаў у польскім культурным жыцці, «...адсутнасць у Польшчы перыяду 1921–1939 гг. хаця б нацыянальна-культурнай аўтаноміі Заходняй Беларусі, яе актыўная паланізацыя, а таксама натуральнае ўздзеянне польскай культуры на беларускую прадвызначылі з'яўленне ў польскай літаратуры і мастацтве значнай колькасці дзеячаў, народжаных на беларускай зямлі. Сярод іх мастак Фердынанд Рушчыц, паэты Ежы Путрамант, Юзаф Чаховіч, Леанард Падгорскі-Аколаў, празаік Марыя Радзевіч, літаратуразнавец Мар'ян Здзяхоўскі і інш. Праўда, усе гэтыя і ім падобныя дзеячы культуры прама, а найчасцей апасродкавана таксама прычыніліся да пашырэння беларускай культуры і – шырэй – беларушчыны за межамі Беларусі. Часам нават незаўважна для іх саміх гэтая беларушчына пачынала жыць у іх творчасці, выяўляцца ў апісанні беларускіх краявідаў, у словах-беларусізмах, у мелодыях песняў і г. д.» [7, с. 153–154]. Можа быць, дзякуючы такой актыўнай і шматграннай уключанасці этнічных беларусаў у польскую культуру і літа-

ратуру ў палякаў так і не сфарміравалася адэкватнае разуменне *інакшасці* Беларусі і яе насельнікаў. Цікавае сцверджанне польскага даследчыка Ежы Тамашэўскага ў працы «Białorusini w oczach polaków. 1919–1939»: «Вялікая частка польскага грамадства нічога не ведала пра беларусаў і думала, што “крэсовую” вёску насяляюць палякі, прынамсі этнічна польскае насельніцтва, якое, аднак, з прычыны захопу расейцамі падлегла чужым уплывам і страціла нацыянальную свядомасць» (цыт. па [6, с. 51]). Не акцэнтуючы ўвагу ў сваіх творах на нацыянальнай праблематыцы, Т. Даленга-Мастовіч і С. Пясецкі кожны па-свойму, зыходзячы з уласных мастацкіх задач, перадалі адметнасць Крэсаў Усходніх не толькі як адмысловай геаграфічнай прасторы, але і звязаныя з ёю спецыфіку светаадчування і стэрэатып паводзін яе жыхароў.

Варта падкрэсліць геаграфічна-прасторавую семантыку самога паняцця «крэсы» ў польскай мове, што азначае мяжу, канец, аддалены раён. Менавіта сюды, на далёкае ад Варшавы беларускае памежжа, пераносіць Т. Даленга-Мастовіч дзеянне дылогіі «Знахар» (1937) і «Прафесар Вільчур» (1939). Пісьменнік невыпадкова накіроўвае галоўнага героя, знанага варшаўскага прафесара Рафала Вільчура, які праз асабістую драму губляе памяць, на сваю родную Віцебшчыну. Менавіта тут герой усвядоміць сябе, верне ўласнае імя, адшукае страчаную некалі дачку Марылю. Адбываецца гэта дзякуючы не толькі збегу абставін, але і шмат у чым непаўторнай атмасферы беларускай правінцыі, яе элегічнай прыроды, мудрасці і сапраўднай маральнасці яе жыхароў.

Набыўшы славу выдатнага знахара, пад імем Антонія Касібы прафесар жыве ў вялікай праваслаўнай сям’і мельніка Пракопа на хутары недалёка ад мястэчка Радолішкі. На геаграфічнай мапе Беларусі насамрэч не існуе такога паселішча. У мастацкай прасторы раманаў Даленгі-Мастовіча яно знаходзіцца недзе на беларускіх абшарах паміж Ашмянамі і Браславам. У тэксце неаднаразова прыгадваюцца Смаргонь, Свянцяны і як найбуйнейшы цэнтр – Вільня. Тым не менш, правобразам умоўных Радолішак лагічна лічыць Глыбокае, родны горад пісьменніка, дзе шчасліва прайшлі яго дзяцінства і юнацтва, дзе заставаўся жыць бацька, а ў мясцовай гарадской гімназіі выкладала сястра Яніна. Нават на піку сваёй пісьменніцкай папулярнасці Т. Даленга-Мастовіч не проста часта гасцяваў у Глыбокім, а, па сведчанні мясцовых жыхароў, падоўгу жыў тут. Таму геапаэтычныя вобразы беларускага краю выпісаны пісьменнікам дэталёва, вельмі канкрэтна і разам з тым некалькі настальгічна: *Мястэчка, акружанае хвалістым зялёным морам збожжа, само нагадвала звязак магутных галін таполяў, ліп і бяроз, пад якімі сціплымі краскамі туліліся белыя і чырвоныя дамкі, ледзь бачныя, бо таксама густа зараслі язмінам, бэзам і вятроўнікам. Вяртаючыся ў святочны дзень з доўгай пагулянкі, можна было нават падумаць, што няма на свеце больш ціхага і прыгожага закутка* [4, с. 105]. Варта меркаваць, што

пісьменнік пры ўсёй трапнасці апісанняў добра знаёмай яму рэчаіснасці, рэалій правінцыйнага жыцця невыпадкова не пазначае сапраўдную назву мястэчка і не прывязвае дзеянне рамана да пэўнага геаграфічнага месца. Па жанры творы Т. Даленгі-Мастовіча з'яўляюцца класічнымі меладрамамі з наборам тыпалагічных жанравых рыс. Для меладраматычнага сюжэта, які як правіла мае пэўную долю ўмоўнасці, пісьменніку сапраўды больш прыдалася і ўмоўная геаграфічная лакалізацыя падзей, але відавочна галоўнае для аўтара – канцэптуалізацыя вобраза беларускай правінцыі. На аснове сваіх індывідуальных рэфлексій ён стварае абагульнены, зборны вобраз сваёй малой радзімы з характэрным нетаропкім тэмпам жыцця, ціхамірнай прыродай, сардэчнымі людзьмі.

Геаграфічныя вобразы Беларусі пісьменнік перадае праз успрыняцце герояў, прышлых у гэтых краях, карэнных варшавян. Гэта сам прафесар Вільчур, а потым і яго паплечніца, доктар Люцыя Каньская. Ужо вярнуўшыся ў Варшаву, прафесар з сумам прыгадвае беларускія пастаральныя краявіды: *Некалькі вёснаў я правёў у далёкіх прыгранічных абласцях Беларусі... Ціхі, прыгожы край. Раўніна мякка пераходзіць ва ўзгоркі, паміж якімі ляжаць азёры, густыя лясы з пералескамі ядлоўцу і арэшніку. Хаты, крытыя саломай... Не ўсе. У больш заможных – гонтай або дранкай. Але ўвогуле – беднота. Бедныя людзі, простыя... Добрыя людзі* [8]. А стомлены сталічным жыццём, Вільчур успамінае, што *ёсць на крэсах такое маленькае мястэчка. Называецца Радолішкі. Некалькі вулачак, невялікі касцёл, драўляная цэркаўка і адна ці можа дзве тысячы жыхароў...* [8]. У другой частцы дылогіі, аплутаны інтрыгамі і звадкамі сталічнага жыцця, прафесар ужо свядома пакідае Варшаву і зноў вертаецца ў беларускі край. Менавіта тут, сярод *добрых, простых людзей*, прафесар знаходзіць сваё месца. У раманах мноства ландшафтных замалёвак і лірычных адступленняў, у якіх зафіксаваліся перадусім персанальныя адчуванні і падкрэслена ідылічныя рэфлексіі аўтара пра край свайго юнацтва: *Няма нічога прыгажэйшага за раннюю восень на абшарах беларускіх земляў. Па палях і пожнях мяккі цёплы ветрык гоніць срэбныя ніткі бабінага лета. Лясы сціхлі, слухаючы шапаценне залатога і барвовага лісця...* [8]. Трохі далей – новая рэфлексія: *Тут, у пагранічных раёнах, нават позняя восень незвычайна прыгожая. У гэтым гаючым паветры лёгкія дыхаюць інакш, як у горадзе...* [8].

Геапаэтычны вобраз беларускай зямлі паказаны не толькі праз прыродныя рэаліі. Ён лакалізаваны ў такіх знешніх маркёрах тэрытарыяльнай ідэнтычнасці, як правінцыйнае мястэчка, маёнткі мясцовых землеўладальнікаў, хутар з мельніцай, якія валодаюць у раманах уласным, арыгінальным геаграфічным вобразам. Такі набор адпавядае традыцыйнаму геапаэтычнаму ўяўленню аб Беларусі. Праз пералічаныя геаграфічныя вобразы паўстае замкнёная, камерная геаграфічная прастора з адметным

ладам жыцця яе жыхароў, падначаленым не столькі гістарычным ці палітычным зрухам, колькі анталагічным законам прыроды. Дарэчы будзе прывесці словы з кнігі «Геній месца» вядомага публіцыста П. Вайля: «Сувязь чалавека з месцам яго пражывання загадкавая, але відавочная... Валодае ёю вядомы старажытным genius loci, геній месца, які звязвае інтэлектуальныя, духоўныя, эмацыянальныя з'явы з матэрыяльным асяродкам» [2, с. 7]. Прасторавыя геаграфічныя рэаліі аддаленай беларускай правінцыі спрычыніліся да традыцыяналізму і здаровай кансерватыўнасці жыхароў, спакою і разважлівасці, якая ідзе ад глыбіннага разумення каштоўнасцяў жыцця. Яны выяўлены перадусім у вобразах мельніка Пракопа і яго сям'і, месцічаў і навакольнага сялянства.

Вобраз беларускай зямлі ў раманах Т. Даленгі-Мастовіча канцэптуалізуецца як свет натуральных дабрачыннасцей і супрацьпастаўляецца не толькі аблуднаму жыццю Варшавы, а ўвогуле гораду як сапсаванай ці памылковай мадэлі чалавечага жыцця. *Горад – гэта пачвара. Адрэзаў чалавека ад зямлі асфальтам і бетонам. Адкуль яму чэрпаць пачуцці? Пачуцці ідуць ад зямлі, як усе гаючыя сокі*, – разважае Вільчур [8]. Беларуская правінцыя паказана ў раманах Т. Даленгі-Мастовіча той натуральнай асновай, дзе яшчэ захавалася духоўная сувязь чалавека з зямлёй, якая сілкуе і жывіць спрадвечныя маральныя якасці яе жыхароў. *Не дамы і вілы мне патрэбны, а сардэчнасць, якую я там, у свеце, не знайшоў, дабрыня, якую мне там не далі*, – тлумачыць Вільчур мясцовым беларусам сваё вяртанне [8]. Такі канцэптуалізаваны вобраз нашай зямлі перагукаецца са сталай традыцыяй польскамоўнай літаратуры, згодна з якой Беларусь-Літва бачылася краінай натуральнай першатворнай гармоніі. У XIX ст. свае версіі Беларусі як зямлі сардэчнай і ўтульнай, лагоднай і смутнай, населенай спакойнымі і сціплымі людзьмі прапанавалі Я. Баршчэўскі, А. Плуг, У. Сыракомля, Я. Лучына. Не застаўся ўбаку ад інтэрпрэтацыі гэтай традыцыі і Т. Даленга-Мастовіч.

Прынцыпова іншую мадэль геапаэтычнага засваення Беларусі ў літаратуры міжваеннай Польшчы прапануе С. Пясецкі. У яго зусім іншы ракурс бачання крэсавага пагранічча. Калі ў Даленгі-Мастовіча беларуская прастора ціхамірная і элегічная, то ў Пясецкага яна трывожна-бурлівая і дынамічная. Своеасаблівай геапаэтычнай дамінантай беларускай прасторы ў творах С. Пясецкага «Каханак Вялікай Мядзведзіцы» (1937), «Пяты этап» (1938), «Багам ночы роўныя» (1938) выступае мяжа, дзяржаўная граніца, якая перасекла Беларусь напалам і пульсуе, нібы свежы рубец на целе. Названыя творы аўтабіяграфічныя, заснаваныя на ўласным вопыце былога перамытніка і разведчыка, і набліжаюцца па сваім жанры да сучаснай літаратуры нонфікшн. Пралеглая праз цэнтр Беларусі дзяржаўная мяжа шмат у чым вызначыла жыццёвы лёс пісьменніка. Найперш менавіта палітычны выбар і катэгарычнае непрыняцце бальшавіцкай улады выштурхнулі С. Пясецкага ў Польшчу.

Напэўна, нідзе так яўна, як у беларускай гісторыі і культуры, геапалітыка не ўплывала на геапаэтыку, і наадварот. Вобраз мяжы – адзін з найважнейшых у беларускай канцэптасферы. Ён пазначае адметнасць беларускага шляху, асэнсаванага І. Абдзіраловічам у яго славутым эсэ. Праявы і ўплывы дзвюх цывілізацыйных парадыгм, якія сутыкнуліся на геапрасторы Беларусі, адлюстраваны ў ліцвінскай і заходнерускай культурных традыцыях, у творах мастацкай літаратуры папярэдніх стагоддзяў, урэшце, у сённяшнім неафіцыйным падзеле на «ўсходнікаў» і «заходнікаў». Мяжа ў творах С. Пясецкага набывае рысы адначасова фізічнай і семіятычнай прасторы. Варта падкрэсліць актуальнасць твораў С. Пясецкага для беларускага чытача, бо яны, хай сабе і праз авантурна-крымінальныя сюжэты, апелююць да знакава-сімвалічных вобразаў нацыянальнай гісторыі і культуры.

Беларуска-польская дзяржаўная граніца сталася матэрыялізацыяй гвалтоўнага і грубага размежавання ўзаемапранікальных цывілізацыйных сістэм і была надзвычай траўматычнай для свядомасці беларусаў па абодва яе бакі. Наш зямляк, выбітны польскі журналіст Мельхіёр Ваньковіч, які шмат паспрыяў С. Пясецкаму ў пісьменніцкім лёсе, у прадмове да рамана «Каханак Вялікай Мядзведзіцы» адзначыў асаблівую настроенасць этнічных беларусаў, воляй лёсу апынуўшыхся ў адноўленай польскай дзяржаве, да жыцця ўсходняй мяжы. Прыгадаўшы сваё беларускае паходжанне, ён піша: «Можа таму мы, людзі адтуль, маем адмысловае адчувальнае сейсмічнае вуха на шолахі з еўразійскіх абшараў, на мелодыю граніцы, якая ўсяляк у нашай гісторыі бегла ад бярозкі да бярозкі, ад балацінкі да балацінкі пасам невядомым, пасам шырокім…» [5, с. 5]. Па сутнасці, усе аўтары, родам з Беларусі, – людзі «адтуль» у польскай літаратуры, і, натуральна, матыў мяжы вельмі балюча перажываўся ў іх творчасці.

Геапаэтыка Беларусі, адлюстраваная ў творах С. Пясецкага, істотна дапаўняе стэрэатыпную прасторавую мадэль, рэпрэзентаваную Т. Даленгам-Мастовічам, для якой характэрна камернасць і замкнёнасць, замаруджанасць унутранага руху і пэўная ўстойлівасць. Прастора ў С. Пясецкага рухомая, зменлівая і разамкнёная, таксама традыцыйна прадстаўленая мястэчкамі, хутарамі, вёскамі, але ў адрозненне ад Т. Даленгі–Мастовіча абсалютна канкрэтнымі і рэальнымі. На старонках «Каханка Вялікай Мядзведзіцы» мільгаюць назвы – Ракаў, Паморшчына, Волма, Івянец, Выганічы, Рубяжэвічы, Аляхновічы, Вялікае сяло… Невыпадкова М. Ваньковіч, уражаны такой тапанімічнай дакладнасцю, адзначаў, што «чытаў гэтую кніжку са штабной картай у руках» [5, с. 8]. Вобразы Вільні, Мінска, Ракава, дзе разгортваюцца асноўныя сюжэты раманаў, узбагачаны канкрэтнымі локусамі. Напрыклад, для Ракава гэта Слабодка, Мінская вуліца, Рынак, старыя могілкі, мясцовая плошча перад касцёлам. Іншыя творы Пясецкага таксама маюць багатую і разнастайную тапаніміку. Гэта Менск з яго тапаграфічнымі дамінантамі:

Залатой Горкай, Камароўкай, Серабранкай, Ніжнім рынкам, вуліцамі Серпухоўскай і Каломенскай, Захар'еўскай і Губернатарскай, а таксама прадмесцямі Мядзвежына і Яркава, дзе адбываюцца дзеянні «Менскай трылогіі», раманаў «Пяты этап», «Багам ночы роўныя». Варта адзначыць, што ўся падрабязная і багатая тапаніміка ў творах С. Пясецкага нанізана на вастрыё бясконцага руху і перамяшчэнняў герояў або ў межах лакалізаванай прасторы горада ці мястэчка, або ў разамкнёнай прасторы ўсяго рэгіёна беларуска-польскага памежжа.

Раманы С. Пясецкага поўняцца ландшафтнай вобразнасцю, асабліва «Каханак Вялікай Мядзведзцы». Вачыма перамытніка Уладзіслава Лабровіча паказаны бясконцыя дарогі і сцежкі, палі, лясы і пералескі, балотцы, рэчкі і рачулкі, вёскі і хутары, якія ён мінае, шматкроць прасякаючы мяжу з захаду на ўсход і наадварот. Толькі сузор'е Вялікай Мядзведзіцы займае нязменнае месца на небасхіле і з'яўляецца для героя нечым адзіна пэўным і вызначаным. Гэтыя шматлікія ландшафтныя вобразы ў рамане адноўлены маляўніча і заўсёды эмацыянальна афарбаваныя. Як піша мастацтвазнаўца і філосаф А. Генісарэцкі, «кожнаму тыпу прасторы сугучны пэўны стан свядомасці; і наадварот, кожны стан свядомасці раскрываецца ў нейкай спецыфічнай прасторавасці» [3, с. 126]. Складаная і пакручастая траекторыя няспыннага руху герояў С. Пясецкага адпавядае экзістэнцыйнаму становішчу беларусаў, настроям бяздомнасці, непрытульнасці, неўладкаванасці і перадаюць адчуванні непазбыўнай трывогі і няпэўнасці жыхароў геапрасторы, якая знаходзіцца на еўрапейскіх скразняках. Гэтыя адчуванні ўзмоцнены бежанствам, эміграцыяй, вымушанымі ўцёкамі ад рэпрэсій чарговых акупантаў. Невыпадкова Лабровіч параўноўвае сябе то з ваўком, які хаваецца ў лясным гушчары, то адчувае роднасць уласнага лёсу з рудым катом-бадзягам, які немаведама адкуль прыбіўся да яго ў лесе. Рызыкоўныя паходы і перамяшчэнні вельмі часта суправаджаюцца дажджом, навальніцай, завірухай, моцным вятрыскам, што павялічвае адчуванне бяздомнасці і непрыкаянасці герояў.

Багатая на тапаніміку геапрастора твораў С. Пясецкага напоўнена жыццём актыўным, дзейсным, але разам з тым патаемным, схаваным, і геаграфічныя рэаліі Беларусі такую сакрытасць і ізаляванасць цалкам забяспечваюць. Найчасцей гэты рух маргінальны, нелегальны і адбываецца не на адкрытай прасторы, а па таемных сцежках, хаваецца ў гушчарах лясоў, лагчынах, адасобленых хутарах. Патаемнасць гэтага руху ў раманах Пясецкага прама ці ўскосна абумоўлена наяўнасцю мяжы і расколатасцю прасторы, насельнікі якой вымушаны весці двайное жыццё. Невыпадкова субстанцыянальнай якасцю мяжы выступае цемра, а эпітэт «начны» характарызуе мноства сітуацый і эпізодаў: *Ночы былі чорныя. Мы ныралі ў іх, нібы ў сажу* [5, с. 56]. Цемра і ноч выступаюць атрыбутамі метафізічнай прыроды мяжы і памежжа, яе схаванага ад знешняга погляду жыцця, якое

нагадвае падводную плынь. *Калі б вечарам, у глухую восеньскую ноч, адкінуць з граніцы на даўжэйшым яе прамежку павалоку змроку, мы б убачылі партыі перамытнікаў, якія цягнуцца да раніцы… Адхінуўшы заслону змроку з пагранічча, мы ўбачылі б акул граніцы: сялян з абрэзамі, карабінамі, рэвальверамі, сякерамі, віламі і каламі, якія цікуюць здабычу. Часам убачылі б і дыверсійную банду… Убачылі б мы і канакрадаў…* [5, с. 56]. Не толькі ў рамане «Каханак Вялікай Мядзведзіцы», з якога прыведзены цытаты, але і ў іншых творах С. Пясецкага геапрастора Беларусі вызначаецца пэўнай супярэчлівасцю: пры ўсёй дынамічнасці і разамкнёнасці межаў, гэта прастора выразна інтравертная, яе сапраўдная сутнасць стоеная, схаваная ад знешняга, павярхоўнага погляду. У гэтым сцвярджэнні інтравертнага характару адрозныя геапаэтычныя мадэлі Беларусі Т. Даленгі-Мастовіча і С. Пясецкага карэліруюць паміж сабой.

Кожны з аўтараў зрабіў свой унёсак у стварэнне геапаэтычнага вобраза Беларусі, шмат у чым удакладніўшы ўяўленні польскага чытача аб прыродна-геаграфічных і культурна-гістарычных рэаліях беларускай зямлі. Дзякуючы сучасным перакладам, творы Т. Даленгі-Мастовіча і С. Пясецкага паспяхова ўвайшлі ў айчынны культурна-літаратурны кантэкст, набыўшы нават большую значнасць менавіта для беларускага чытача, бо яны не толькі істотна дапаўняюць мастацкі вобраз Заходняй Беларусі, але запаўняюць жанрава-тэматычныя прабелы ў літаратуры аб жыцці нашай краіны 20–30-х гадоў, асвятляючы жыццё беларусаў і Беларусі пад новым, нетрывіяльным ракурсам. Іх творы ўдакладняюць і ўзбагачаюць геапаэтычны вобраз Беларусі, які сукупна склаўся ў айчыннай літаратуры.

ЛІТАРАТУРА

1. *Абашев, В. В.* Русская литература Урала. Проблемы геопоэтики : учеб. пособие / В. В. Абашев. – М.;Берлин : Директ-Медиа, 2014. – 140 с.
2. *Вайль, П.* Гений места / П. Вайль. – М. : КоЛибри, 2006. – 488 с.
3. *Генисаретский, О. И.* Культурная идентичность и образ региона / О. И. Генисаретский // Пространственность развития и метафизика Саратова : сб. науч. ст. – Саратов : Изд-во Сарат. гос. ун-та, 2001. – С. 106–128.
4. *Даленга-Мастовіч, Т.* Знахар : пер. з польск. / Т. Даленга-Мастовіч. – Мінск, 2016. – 292 с.
5. *Пясецкі, С.* Каханак Вялікай Мядзведзіцы : пер. з польск. / С. Пясецкі; прадм. М. Ваньковіча. – Мінск : Выдавец Віктар Хурсік, 2009. – 352 с.
6. *Радзік, Р.* Палякі – Беларусы: узаемныя стэрэатыпы ў XIX і XX ст. (да 1939 г.) / Р. Радзік // Беларускі гістарычны агляд. – 1997. – Т. 4. – Сш. 1–2 (6–7). – Снежань. – С. 35–60. Са спасылкай на: Białorusini w oczach polaków. 1919 — 1939 // Literatura na świecie. – 1991. – № 8–9. – S. 237–238.

7. *Рагойша, В.* Прысутнасць беларускай культуры ў свеце / В. Рагойша // Роднае слова. – 1996. – № 12. – С. 153–159.
8. *Dołęga-Mostowicz, T.* Profesor Wilczur [Электронны рэсурс] / T. Dołęga-Mostowicz. – Рэжым доступу: https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/profesor-wilczur.html. – Дата доступу: 18.12.2019.

Друкавалася [у] : Бурдзялёва, І. А. Геапаэтыка Беларусі ў творчасці Т. Даленгі-Мастоўскага і С. Пясецкага / Вестн. Мин. гос. лингвист. ун-та. Сер. 1, Филология. – 2020. – № 1. – С. 108–114.

ТРАДЫЦЫІ ГАТЫЧНАГА РАМАНА Ў ДЭТЭКТЫЎНАЙ ПРОЗЕ У. КАРАТКЕВІЧА

Творы У. Караткевіча «Дзікае паляванне караля Стаха» і «Чорны замак Альшанскі» сталіся этапнымі ў развіцці беларускай прозы XX стагоддзя – з іх распачалося засваенне папулярнага дэтэктыўнага жанру ў нацыянальнай літаратуры. Спецыфіку беларускага дэтэктыва ў інтэрпрэтацыі У. Караткевіча вызначыла спалучэнне займальнай інтэлектуальнай інтрыгі з мастацкім асэнсаваннем нацыянальнай гісторыі. Апрача характэрнай для дэтэктыва сюжэтнай загадкі, творы Караткевіча мелі элемент містычнага і інфернальнага.

Пісьменнік творча карыстаўся багатым вопытам заходнееўрапейскага дэтэктыва і цікавіўся мастацкімі здабыткамі гатычнай прозы, якая паўплывала на развіццё ўсёй еўрапейскай літаратуры і дэтэктыўнага жанру ў прыватнасці. З гатычных твораў Г. Уолпала, К. Рыў, А. Радкліф, Ж. Казота ды інш. аўтараў бяруць пачатак многія з'явы еўрапейскага рамантызму: цікавасць да сівой мінуўшчыны, нараджэнне тыпажу гераічнага злодзея і індывідуаліста, але самае галоўнае – усведамленне загадкавасці і шматмернасці навакольнага свету і чалавечай прыроды, праяўленае праз фантастычнае і містычнае. Пачынаючы з 1764 года, часу выхаду ў свет першага твора Г. Уолпала «Замак Атранта», і да сярэдзіны XIX стагоддзя гатычная проза была найбольш запатрабаванай літаратурнай прадукцыяй і мела сваіх прыхільнікаў у многіх еўрапейскіх літаратурах.

Распрацоўка тэхнікі сюжэтнай таямніцы, перадача атмасферы гістарычнай даўніны, багаты вопыт эмацыянальнага ўздзеяння на чытача, назапашаныя гатычнай прозай, прыдаліся неарамантыку У. Караткевічу, які ішоў у стварэнні беларускіх дэтэктываў па цаліку. *Я не вялікі ахвотнік да раманаў*

у духу мадам Радкліф і першы не паверыў бы, каб хтосьці расказаў мне такое, – заяўляе У. Караткевіч напачатку «Дзікага палявання» і далей піша аповесць, прасякнутую менавіта такім «гатычнам» духам.

У стварэнні «гатычнай» атмасферы эмацыянальнай напружанасці і містычнага жаху У. Караткевіч абапіраўся не толькі на досвед заходнееўрапейскай прозы, але і на мастацкія традыцыі сваіх папярэднікаў у беларускай літаратуры XIX стагоддзя. Гэта былі Ганна Мастоўская і Ян Баршчэўскі, якія адаптавалі прыёмы гатычнага рамана на глебе нацыянальнай літаратуры, прыстасавалі іх да беларускай рэчаіснасці і айчынных гістарычных рэалій.

Ганна Алімпія Мастоўская з князёў Радзівілаў у 1806–1807 гадах выдала ў Вільні шэраг твораў, напоўненых таямнічымі прыгодамі, фантастыкай і звышнатуральнымі з'явамі: «Замак Канецпольскіх», «Матыльда і Даніла», «Статуя і Саламандра», «Астольда, князёўна з роду Палямона, першага літоўскага князя» ды інш. Хаця літаратурная готыка з'яўлялася міжнародным феноменам, тыпалогія гатычнага рамана была скіравана на падкрэсліванне нацыянальнай спецыфікі, на распрацоўку тэматыкі нацыянальнай даўніны. Невыпадкова ў англійскай літаратуры лагічным працягам гатычнага рамана сталіся гістарычныя творы Вальтэра Скота. Шэраг містычных твораў Г. Мастоўскай таксама прысвечаны мастацкаму спасціжэнню старажытнай гісторыі сваёй краіны. Іх нацыянальная адметнасць падкрэсліваецца аўтаркай у падзагалоўках: «аповесць руская», «аповесць літоўская», «жмудская».

Згодна з мастацкімі прыёмамі літаратурнай готыкі, для твораў Г. Мастоўскай характэрна рамачная кампазіцыя і стэрэаскапічнае паглыбленне ў гісторыю. Як правіла, аўтарка быццам бы пераказвае змест нейкага старога рукапісу, пажоўклага манускрыпту, у якім змяшчаецца шэраг аповедаў пра яшчэ больш даўнія падзеі, калі на месцы сённяшніх замчышчаў высіліся магутныя замкі, а ў іх кіпелі чалавечыя страсці (прыём, які будзе творча выкарыстаны У. Караткевічам у «Чорным замку Альшанскім»). Мастоўская дае волю сваёй фантазіі, але ўсё ж такі імкнецца да гістарычнага праўдападабенства. Так у «Астольдзе», па словах пісьменніцы, *Kromer, Gwagnin, і Maciey Stryykowski, byli memi przewodnikami*. Аўтарка намагаецца перадаць гістарычны каларыт сваіх містычных гісторый праз апісанні рыцарскіх турніраў, спаборніцтваў, паляванняў, пышных піраў, любуецца даўнімі рыцарскімі часамі з іх культам самаахвярнага служэння Айчыне і яўна супрацьпастаўляе іх сённяшняму змізарнеламу жыццю.

Г. Мастоўская тонка адрэагавала на змену эстэтычных густаў і літаратурнай моды: *Калі нашых мацярок лёгка расчульвалі лёсы Кларысы, Памелы і г.д., дык нашыя вычарпаныя пачуцьці патрабуюць ужо больш рэзкіх узрушэнняў. Жахлівыя здані, істоты, што вяртаюцца з таго сьвету, навальніцы, землятрусы, руіны старажытных замкаў, заселеных аднымі толькі духамі… Калі ўсё гэта збярэцца да кучы, тады мы атрымаем раман*

у кшталце, упадабаным нашай эпохаю [2, с. 155]. Апрача забаўляльнасці гатычныя творы Мастоўскай захоўвалі ў сабе значную долю асветніцкай дыдактыкі і маралізатарства, бо мелі на мэце не толькі пацешыць і настрашыць чытача, але разам з тым нагадаць яму пра небяспеку занядбання маральных цнотаў і дабрачыннасцяў. Разам з тым, яны неслі новы погляд на свет як на загадкава-містычную таямніцу, выяўлялі складанасць і супярэчлівасць чалавечай душы з яе цёмнымі глыбінямі, сцвярджалі новыя эстэтычныя прынцыпы і былі цікавай з'явай беларускага перадрамантызму.

Калі Мастоўская свядома арыентавалася на еўрапейскія літаратурныя ўзоры, пераймала мастацкі вопыт гатычнай прозы і стварала аповесці «ў змрочным духу Анны Радкліф», то Ян Баршчэўскі падкрэслівае, што знарок імкнецца адыйсці ад чужаземных літаратурных формаў. Асноўныя задачы аўтара «Шляхціца Завальні» значна больш грамадска значныя. М. Хаўстовіч слушна давёў, што ў гэтым творы, як у закадзіраваным тэксце, праз алегарычна-сімвалічныя вобразы апавядаюцца драматычныя падзеі другой паловы XVIII стагоддзя, акрэсліваюцца надзённыя праблемы нацыянальнага жыцця. Але ў дасягненні сваёй мэты пісьменніку прыдаліся прыёмы гатычнай прозы, і, што самае істотнае, ён пераймае асноўную ідэю гатычнай літаратуры: фантастычнае і ірэальнае заўсёды побач з чалавекам. Свет звышнатуральных з'яў і духаў выступае ў кнізе Я. Баршчэўскага як рэальна існуючы, а фантастыка трактуецца як раўнапраўны элемент чалавечага быцця.

У. Караткевіч у «Чорным замку Альшанскім» з уяўнай іроніяй узгадвае айчынных рамантыкаў XIX стагоддзя, таго ж Баршчэўскага, які пісаў пра *зацны прохі ойцув*, але падтэкст такіх іранічных выказванняў значна глыбейшы. Тыя самыя «зацны прохі» натхняюць У. Караткевіча на стварэнне гістарычных дэтэктываў, прасякнутых рамантыкай і містычнай таямніцай. У гэтым праявілася манера Караткевіча: знешне адмаўляючы і супрацьпастаўляючы сябе папярэднікам, узмацняць і развіваць іх традыцыі, прыстасоўваць іх для ўласных творчых патрэбаў. Невыпадковыя ў яго творах алюзіі на Яна Чачота, аўтара першых фантастычна-дыдактычных балад, спасылкі на «гафманізм» Яна Баршчэўскага. У «Чорным замку Альшанскім» У. Караткевіч робіць спробу літаратурнай містыфікацыі, прапануючы чытачу баладу, нібыта напісаную невядомым мясцовым пісьменнікам-рамантыкам пра падзеі далёкай мінуўшчыны. Апісваючы трывожную, гнятлівую атмасферу, Караткевіч зноў-такі напалову іранічна, напалову сур'ёзна прыгадвае рамантыкаў мінулага стагоддзя і адзначае, што яны б у такой сітуацыі абавязкова *напісалі пра «пагрозныя цені» або «начных анёлаў», якія кружлялі над маёй галавой* [1, с. 136].

Складаны і займальны сюжэт дэтэктыўных твораў У. Караткевіч афарбоўвае пачуццямі трывогі і жаху, а элемент містычнага з'яўляецца

найважнейшым чыннікам агульнай інтрыгі твора. Уся чарада незвычайных і жудасных падзей у Балотных Ялінах, па словах Андрэя Беларэцкага, – *сумесь чартаўшчыны з рэальным*. Загадкавае адпавядае паэтыцы дэтэктыўнага жанру, і хаця напрыканцы твораў усе інфернальныя з'явы атрымліваюць у Караткевіча цалкам зямное, рацыянальнае тлумачэнне, таямнічае і жахлівае натуральна і арганічна ўплятаецца ў дэтэктыўны сюжэт, ускладняе інтрыгу, трымае чытача ў няспынным эмацыянальным напружанні. Трэба адзначыць, што і па раскрыцці аўтарам містычнага ў чытача ўсё роўна застаецца адчуванне загадкавага і да канца невытлумачальнага.

У адпаведнасці з тыпалогіяй гатычнага твора сюжэтнай завязкай дэтэктываў У. Караткевіча выступае здзейсненае ў далёкім мінулым тайнае злачынства, якое паступова раскрываецца на працягу твора. Развязка, акрэсленая ў прадказанні-праклёне ахвяры, мае сілу трагічнага року, які спраўджваецца на далёкіх нашчадках злачынцы – Надзеі Яноўскай і апошняга з князёў Альшанскіх. Яны азначаныя пячаткай роду, і інерцыя старажытнага праклёну накрывае іх сваім чорным крыллем. *Мой род не заслугоўвае, каб жыць, але гэта мой род. Я – крапліна ягоная, і што іншым быць не магу, і што дарогі мне ад яго няма,* – тлумачыць наканаванасць сваіх учынкаў Альшанскі [1, с. 275]. Даўняе злачынства парушыла божыя і чалавечыя законы, і таму ідэя прадвызначанасці лёсу нашчадкаў адыгрывае ролю справядлівай маральнай адплаты.

Многім героям Г. Мастоўскай ужо загадзя наканавана выкананне пэўнай ролі ў гульні сямейнага фатуму. *Грэх бацькі твайго ляжыць на табе*, – такое прароцтва атрымлівае Братыслаў Канецпольскі, і ягонае прызначэнне – спраўдзіць помсту і такім чынам аднавіць справядлівасць. Пачцівая пані Грызельда з аповесці «Матыльда і Даніла» – дзясяты нашчадак злачыннай гаспадыні калісьці магутнага замка, які цяпер ляжыць у руінах і трымае ў сваіх нетрах здабыты падманам і забойствамі скарб. Да пары гераіня нічога не ведае пра свой радавод і пра даўні праклён, які ляжыць на яе сям'і, але замак дзіўным чынам вабіць да сябе, і паводле прароцтва ёй і яе дачцы належыць выправіць грахі продкаў.

Спаўняючыся на нашчадках, праклён такім чынам вычэрпвае сваю сілу, што стварае адчуванне замкнёнасці і завершанасці дзеяння. Стары Яноўскі з «Дзікага палявання» У. Караткевіча, апісваючы гісторыю радавога праклёну, адзначае: *Пішу пра гэта на навучанне і жах… нашчадкаў, якія, можа, і змогуць добрымі справамі пазбавіць сілы сівы даўні праклён* [1, с. 288].

У аснове дэтэктываў У. Караткевіча ляжыць гатычны тып сюжэтнага разгортвання і асаблівая прасторавая арганізацыя твора. Як адзначаюць даследчыкі літаратурнай школы жахаў, спецыфіку гатычнага хранатопу ў першую чаргу вызначае замкнёная прастора, якая падпарадкоўвае сабе катэгорыю часу, «замыкае» яго бег, цыклічна нанізвае сюжэтна паўтаральныя

элементы. У такім замкнёным топасе адбываецца абмежаванне свабоды чалавека, сустрэча яго з дэманічным і ірацыянальным, нараджаюцца псіхічныя хваробы і мроі. У творах Мастоўскай такой прасторай аказваецца замак, гатычныя вежы, у Баршчэўскага гэта шляхецкі дом, адасоблены фальварак, карчма. У абодвух беларускіх пісьменнікаў гатычная прастора вызначаецца не толькі замкам ці домам, то бок архітэктурнымі межамі, але і пашыраецца на лес, які напоўнены загадкавымі таямніцамі. Адносна недалёка ад замка або ўласнага фальварка, у добра знаёмым лесе, герой можа нечакана патрапіць у такія замкнёныя локусы, поўныя містычных праяў, дзе прастора закручваецца па спіралі і пачынае вызначаць паводзіны героя па сваіх інфернальных законах.

Менавіта гатычны хранатоп дыктуе «правілы гульні» ў «Дзікім паляванні караля Стаха». Едучы ў аддаленую правінцыю за новымі фальклорнымі запісамі, Андрэй Беларэцкі трапляе ў адмежаваную ад усяго астатняга свету прастору, якую ахоўваюць балоты і багна. Па меры паглыблення ў гэты замкнёны топас мяняецца прырода: герой праязджае змрочны чорны лес, у мхах і павуцінні, *скарлючаны, як малюнак да страшнай казкі*. Вялізны, з заблытанымі алеямі, змрочны парк вакол замка выклікае *асацыяцыі са славутым лесам у Дантэ*. Сімвалічна-знакавы характар мае назва маёнтка, Балотныя Яліны. Багна заўсёды ўспрымалася як загадкавае мясціна, як хаос, у якім перамешана ў першабытнай субстанцыі ўсё, што было і што яшчэ мае быць народжана. З такой першапачатковай куламесы можа з'явіцца любая праява, фізічная і псіхічная. Яліна традыцыйна звязвалася з дэманалагічным светам, светам памерлых, таму яе ніколі не садзілі каля чалавечага жытла. Разам з тым, з вечназялёнай ялінай звязвалася ідэя пераходу паміж светамі і станамі, таму яе выкарыстоўвалі як у вясельных, так і пахавальных абрадах. Усе канкрэтныя рэаліі ствараюць адчуванне прасторы, у якой парушаны матэрыяльныя законы і дзейнічаюць інфернальныя сілы.

Арганізуючым цэнтрам твораў У. Караткевіча выступае замак – асаблівая тэрыторыя здзяйснення гатычнага сюжэта. Як і належыць старажытнаму замку, апрача шматлікіх залаў-пакояў, у ім ёсць лабірынты, патайныя хады, сховішчы, пасткі. Альшанскі замак апісаны як жывая пачвара, якая ахоўвае родавую таямніцу – даўняе забойства і схаваныя праклятыя скарбы. *Страшны будынак. Мясцовы валунны граніт, браце, барвяна-карычневы з куродымам, амаль чорны. Ну і вада вакол. А крыху далей касцёл са званіцай… І ўсё гэта разам нешта гнятучае нараджае, цяжкае, змрочнае. Ну, як праклён на ім які, як здані ў ім дагэтуль блукаюць* [1, с. 25]. Каб падкрэсліць актыўную ролю замка ў творы, пісьменнік апіша яго як амаль жывую злавесную істоту. З усімі сценамі і вежамі замак мае замкнёную форму толькі з адным вельмі нізкім уваходам-брамай: *І гэта была брама-праём, брама тунель, брама-ўваход у пячору страшнага гіганта-волата са злавеснай казкі* [1, с. 91].

Вакол замка ствараецца спецыфічная прастора, заражаная *нейкім вірусам невядомага шаленства, напоеная нянавісцю, здрадай, злачынствам*, якія вызначаюць драматычную гісторыю звязаных з ім людзей. Альшанскі ксёндз кажа, што тут як бермудскі трохкутнік: Кладна – Альшаны – Цёмны Бор, у якім знікаюць людзі, мары, надзеі. Віной таму злачынствы даўнія і сучасныя, бо, як высвятляецца, каварства і здрада XVI стагоддзя аказваюцца цесна пераплеценымі са злачыннымі падзеямі нядаўняй вайны.

Са старым занядбаным палацам-замкам у «Дзікім паляванні» асацыіруецца гісторыя выміраючага ад праклёну роду Яноўскіх, таму ў сценах замка пастаянна гучыць тэма наканаванай смерці і падкрэсліваецца назапашаны стагоддзямі жахлівы холад. Маладая гаспадыня палаца расказвае пры першых сустрэчах свайму госцю гісторыю роду Яноўскіх, у якой усе гінулі гвалтоўнай смерцю, ды і жылі ў чаканні страшнага і заўчаснага канца. Далучанасць апошніх прадстаўнікоў да радавой кармы, немагчымасць пазбавіцца сямейнага праклёну падкрэсліваецца абавязковым патрабаваннем жыць у замку камусьці з Яноўскіх. Радавы палац-замак трымае іх у палоне, асацыіруецца са злавесным праклёнам, асуджанасцю на смерць.

Замкі ў творах Мастоўскай апісаны з тапаграфічнай дакладнасцю і маюць анфілады нязмерна вялікіх залаў і маленькіх таемных пакойчыкаў. Замураваныя дзверы хаваюць падземныя хады, якія вядуць далей уніз, у глыбіні замкавых сутарэнняў, і менавіта там будзе хавацца таямніца – тая кропка адліку, ад якой і завязалася трагічная гісторыя сям'і і распачалося разгортванне сюжэта. Найбольш традыцыйны рух герояў у такой абмежаванай прасторы – далей уніз, у нетры замка або па замкнёным коле аднатыповых сітуацый. Так, пакручастыя сходы, схаваныя за непрыкметнымі дзвярыма, вядуць пані Грызельду ў ніжнія сутарэнні замка, потым яна зноў аказваецца перад новымі дзвярыма, а за імі таксама сходы ўніз. Пасля некалькі разоў рытмічна паўторанага руху ўглыб, гераіня нарэшце трапляе ў запаветнае памяшканне з схаваным скарбам і старажытным рукапісам, у якім знаходзіць тлумачэнне радавой таямніцы.

Антон Косіч, які праводзіць пошукі ў Альшанскім замку, таксама блукае па сутарэннях і патаемных хадах. У творы прысутнічае матыў гатычнай архітэктурнай пасткі. Замураваныя ў каменным мяху, героі аказваюцца фактычна палоннымі замка. Яны перамяшчаюцца з адной замкнёнай прасторы ў іншую, аказваюцца ў тупіку і ўрэшце рыхтуюцца да смерці, пакуль не прыходзіць нечаканае збавенне. Героі «Дзікага палявання» таксама трапляюць у палон замкнёнай прасторы – дрыгвы і самога замка, які нібыта вызначае злавеснасць і нейкую інфернальнасць усяго навакольля – старога парку, змрочнага лесу, непрытульных бяскрайніх балот.

Распрацоўка матыву замкнёнасці, заключэнне героя ў пэўныя межы – адзін з галоўных элементаў гатычнай паэтыкі. Калі аўтар прыводзіць героя

ў нейкую фінальную кропку паступовага паглыблення ўнутр замкнёнага топасу, разгортванне прасторы не спыняецца – працэс пераходзіць на ўзровень распрацоўкі ўнутранай, псіхалагічнай прасторы героя. У Г. Мастоўскай і Я. Баршчэўскага вялікую ролю адыгрываюць сны і праройствы. У межах сваёй свядомасці замкнёны герой апавядання Баршчэўскага «Ваўкалак». Героі Мастоўскай часта не ў стане адказаць, ці былі насамрэч пэўныя падзеі, або яны адбываліся ў сне.

Героі дэтэктываў Караткевіча рэфлексуюць, вядуць напружаны інтэлектуальны пошук, пакутліва разважаюць. Гатычная прастора пашыраецца на гэтым узроўні паралельна з пашырэннем свядомасці праз выкарыстанне матываў сну, відзяжу, наркатычнага стану героя. Інтэлектуальныя блуканні Антона Косіча ў лабірынтах гісторыі, інтэнсіўныя пошукі ў замкавых скляпеннях пераходзяць у лабірынты яго падсвядомасці.. Для Косіча *май быў ...хутчэй нейкімі змрочнымі падземнымі сутарэннямі, пераходамі, бясконцымі катакомбамі ды кашмарамі па начах* [1, с. 372]. Сон, пачынае разумець Косіч, – *гэта прысутнасць нейкай вышэйшай логікі... Мае перасякальныя лініі перасякаюцца за межамі ўяўнай плоскасці, за межамі явы, у сне* [1, с. 201]. Герой адчувае, што балансуе на мяжы з вар'яцтвам, але менавіта ў наркатычных снах-трызненнях бачыць сапраўдныя падзеі трохсотгадовай даўніны і такім чынам пранікае ў таямніцы замка. У рамане прысутнічае і матыў сапраўднага вар'яцтва. Былы замкавы бібліятэкар Людвіг Лапатуха ведае адказ на многія заблытаныя пытанні, але зашмат бачыў у вайну і цяпер у яго разбалансаванай свядомасці захаваліся толькі няясныя абрывачныя ўспаміны. Сваімі зашыфраванымі няўцямнымі фразамі ён бянтэжыць, часам падказвае, а часам і яшчэ больш заблытвае пошукі Антона Косіча.

У «Дзікім паляванні» прысутнічаюць начныя кашмары А. Беларэцкага, матыў самнамбулічнага сну Н. Яноўскай. Гэта нервовая хвароба яшчэ раз дэманструе яе ракавую прыналежнасць уласнаму роду, які з усімі сваімі тайнымі і яўнымі злачынствамі ўвасабляецца ў ёй праз Блакітную даму. У дадзеным выпадку гэта знакавая хвароба. У падсвядомасці апошняга нашчадку роду, бездапаможнай дзяўчыны, нібыта ўпісана ўся гісторыя сям'і, і цяпер яна тая апошняя бязвінная выкупляльная ахвяра за грахі продкаў.

Хваравіты стан псіхікі Яноўскай абумоўлены не толькі чаканнем смерці, але і выкліканы гнятлівым пейзажам, змрочнай атмасферай халоднага, пазначанага смерцю замка. Замкнёны хранатоп выпрацаваў такую істоту як яна. Дзяўчына застылая ад холаду і страху, на твары адбітак пастаяннага жаху, што робіць яе твар непрыгожым і ўбогім, яе пачуцці скурчаныя і неразвітыя. *Яна не ведала, нічога не ведала пра каханне, яна была неразбуджаная, зусім халодная, халодная як лёд* [1, с. 54]. Дзякуючы Беларэцкаму яе пачуцці вызваляюцца, выпрастваюцца, а пад вартай жалю абалонкай праяўляецца рамантычная прыгажуня, асоба глыбокая і самаадданая.

Парк, балоты, стары палац могуць выклікаць нервовае расстройства нават у прыезджага чалавека, Андрэя Беларэцкага: *Мне пачынала здавацца, што гэта назаўсёды, гэтыя бурыя раўніны, дрыгва, паўжывыя ад трасцы людзі, выміраючы ад старасці парк*... [1, с. 31]. Для нагнятання эмацыянальнага напружання Караткевіч выкарыстоўвае ўжо выпрабаваныя папярэднікамі прыёмы: у творах Г. Мастоўскай і Я. Баршчэўскага ў адказны момант раптоўна падымаецца бура, б'юць маланкі, лье дождж, а асноўнае дзеянне адбываецца вечарам або ўночы. «Начная свядомасць» герояў У. Караткевіча таксама ўзмацняецца адсутнасцю святла: на працягу аповесці знадворку ляментуе вецер, стаіць змрок позняй восені, цягнуцца пахмурныя дні, а Надзеі Яноўскай здаецца, што на свеце *нідзе няма сонца*.

У «Дзікім паляванні» прысутнічае традыцыйная для гатычнай літаратуры расстаноўка сіл: маладой цнатлівай дзяўчыне супрацьстаіць рамантычны злачынца, а высакародны малады чалавек становіцца ў абарону бязвінна гнанай гераіні. Звяртаюць на сябе ўвагу яркія і каларытныя вобразы гатычных зладзеяў, створаныя У. Караткевічам. І пан Дубатоўк, і князі Альшанскія па-свойму велічныя і трагічныя, незвычайныя ў сваіх злачынствах. Яны ўласнаручна не пралілі ні кроплі крыві. Яны – інтэлектуальныя цэнтры, ідэолагі і кіраўнікі злачынстваў. У іх абліччы адчуваецца парода, яны адзначаны розумам і воляй, свядома парушаюць прынятыя маральна-этычныя нормы, умела маніпуліруюць людзьмі. Зло, учыненае імі, паўтаральнае, бо здзейсненае даўняе злачынства сіметрычна праектуецца на наступныя стагоддзі і так ці інакш паўтараецца іх злачыннымі нашчадкамі.

Такой жа маштабнасцю адзначаны адмоўныя героі Г. Мастоўскай і Я. Баршчэўскага. У Мастоўскай яны вылучаюцца сваім вераломствам і пэўнай містычнасцю сваіх злачынстваў, бо часам здзяйсняюць іх з дапамогай інфернальных сіл. У кнізе Баршчэўскага скразны вобраз Чарнакніжніка выступае ўвасабленнем дэманічнага зла, якое становіцца ўсюдыісным і непераможным.

Варта адзначыць, што ўжо першыя ўзоры гатычнага рамана спалучалі містычны элемент з традыцыямі сентыментальнай прозы. Сімбіёз гатычнага і меладраматычнага ў дэтэктыўных творах У. Караткевіча невыпадковы і вызначаны агульнасцю мастацкіх задач гэтых жанраў. Жаданне здзівіць і заінтрыгаваць, задаволіць натуральную чалавечую прагу страшнага і таямнічага спалучаецца з імкненнем выклікаць глыбокія эмоцыі і перажыванні чытачоў. Натуральна, што паэтыка дэтэктыва і меладрамы мае шмат супадзенняў: увядзенне тайны, сутыкненне кантрасных сіл, напружанасць эмоцый, рэзкая змена сітуацый, моманты выпадковасці, нечаканасці, гульні лёсу і г.д.

Як і з фармальным супрацьпастаўленнем сваіх дэтэктываў традыцыям Анны Радкліф з яе гатычнымі творамі, У. Караткевіч на словах абвяргае сваю яўную тэндэнцыю да меладраматызму. Так у «Чорным замку Альшанскім» ён з'едліва пытаецца: *Я ведаю, як вы глядзіце на маё апавяданне. Меладрама?*

[1, с. 247]. Тут жа рашуча адмяжоўваецца ад гэтага не зусім прэстыжнага ў «сур'ёзнай» літаратуры жанру. Але тым не менш ва ўсіх сваіх дэтэктыўных творах любоўную лінію твораў У. Караткевіч развівае па класічных законах меладрамы.

На фоне лірычных апісанняў прыроды пісьменнік паказвае душэўныя перажыванні сваіх герояў, напружаныя эмацыянальныя калізіі, нараджэнне ў іх душах кахання. Меладраматызм бачыцца ў пакутах няшчаснай ахвяры злога лёсу Надзеі Яноўскай, асабліва таму, што гэта гераіня цалкам станоўчая і высакародная. Кранае яе безабароннасць, даверлівасць, а слёзы бязвіннай дзяўчыны прымушаюць ісці на бой са злом беззаганнага героя – Андрэя Беларэцкага. Абуджэнне яе да жыцця і свету, вяртанне веры ў дабро і справядлівасць таксама вытрыманы ў меладраматычным рэчышчы. Высакародныя каханкі ў «Чорным замку Альшанскім» становяцца ахвярамі злодзея і здрадніка князя Альшанскага, а як вядома, пакуты дабрачынных персанажаў кранаюць чытача больш, чым мукі заганных герояў.

Асноўным маральна-этычным прынцыпам меладрамы з'яўляецца сцвярджэнне абавязковай перамогі дабра над злом, з чым звычайны чалавек рэдка сустракаецца ў рэальным жыцці. Пасля ўсіх пакут і выпрабаванняў героі Караткевіча ўзнагароджаны каханнем і сямейным шчасцем. Аўтар не пазбягае эфектных сітуацый, у якіх героі прызнаюцца ў каханні. Меладраматычнае спалучэнне матываў кахання і смерці прыўносіць у дэтэктыўную, інтэлектуальна-напружаную інтрыгу пачуццёвую плынь, якая прымушае не толькі працаваць розум чытача, але і хвалявацца за герояў, сачыць за іх узаемаадносінамі, суперажываць іх пачуццям.

Дэтэктывы У. Караткевіча з'яўляюцца складанымі сінтэтычнымі творамі, у якіх гістарычная тэматыка арганічна пераплятаецца з напружаным дэтэктыўным сюжэтам, афарбаваным таямнічасцю і загадкавасцю, паэтыка гатычнага рамана ўзаемадзейнічае з праявамі меладраматызму, што стварае шматслойнасць і поліфанію твораў, вызначае іх нязменную папулярнасць.

ЛІТАРАТУРА

1. *Караткевіч, У.* Збор твораў : у 8 т. / У. Караткевіч. – Мінск : Маст. літ., 1990. – Т. 7: Дзікае паляванне караля Стаха : аповесць; Чорны замак Альшанскі : раман. – 574 с.
2. *Мастоўская-Радзівіл, Г.* Здань у Малым Замку / Г. Мастоўская-Радзівіл; пер. Л. Баршчэўскага // Дзеяслоў. – 2006. – № 4. – С. 154–170.

Матэрыялы артыкула друкаваліся [у] : Бурдзялёва, І. А. Меладраматызм і традыцыі гатычнай прозы ў беларускай літаратуры XX ст. / І. А. Бурдзялёва // Слова і сучаснасць: праблемы функцыянавання беларускай літаратуры ва ўмовах глабалізацыі, рынку, масавай культуры / П. В. Васючэнка, І. А. Бурдзялёва, В. У. Барысенка і інш. – Мінск: МДЛУ, 2017.

МАТЫЎ ЗАГУБЛЕНАГА ЭДЭМУ Ў «ПАЛЕСКАЙ» ПРОЗЕ І. МЕЛЕЖА І В. КАЗЬКО

Палессе ў нацыянальнай літаратурнай традыцыі здаўна мела статус запаветнай зямлі, дзе ад пачатку першатварэння захавалася некранутая прырода, дзе рука чалавека яшчэ не сцерла праявы волі Творцы. Жыццё яго насельнікаў нялёгкае і небагатае, але па ўменні падладзіцца пад прыродныя рэаліі, па прынцыпах мірнага сужыцця чалавека і навакольнага свету нагадвае своеасаблівы зямны Эдэм, дзе ўсё падпарадкавана законам вечнабыту, усё знаходзіцца ў суладдзі паміж сабой і стварае гарманічную экапрастору. Палессе, адмежаванае ад вялікага свету непраходнымі балотамі і лясамі, мела свой адметны ўстойлівы хранатоп з уласцівымі яму замкнёнасцю, архаічнасцю, кансерватызмам, чым вабіла этнографаў і фальклярыстаў, пісьменнікаў, мастакоў, фатографаў. Менавіта праз гэтыя рысы хранатоп Палесся так цяжка і пакутліва разбураўся на працягу XX стагоддзя пад ціскам тэхнагеннай цывілізацыі і сацыяльных эксперыментаў. У сучаснай беларускай мастацкай экалітаратуры Палессе мае настальгічнае і трагічнае асэнсаванне як сімвал загубленага чалавекам зямнога Раю.

Матывы перасцярогі, трывожнага роздуму пра выгоды і страты навуковага-тэхнічнага прагрэсу выявіў Янка Лучына ў паэме «Паляўнічыя акварэлькі з Палесся». Іван Мележ у «Палескай хроніцы» ўпершыню ў беларускай літаратуры не толькі ўсебакова паказаў адметнасць Палесся, менталітэт і светаадчуванне сваіх землякоў, але і аналітычна прасачыў пачатак разбурэння палескага хранатопу. Яшчэ ў 1946 годзе, паспеўшы надрукаваць некалькі апавяданняў, у дзённікавых запісах ён акрэслівае творчыя планы: «Напісаць вялікую рэч (калі-небудзь) пра тое, як змянялася і ламалася псіхіка беларускага селяніна з 1914 года па сённяшні дзень…». У шырокім эпічным палатне «Палескай хронікі» пісьменнік на фоне грамадска-палітычных узрушэнняў ва ўсёй паўнаце і цэласнасці паказвае традыцыйны свет сваіх герояў-палешукоў, іх духоўную сувязь з зямлёй, глыбіннае адчуванне лучнасці са светам жывой прыроды.

Каб падкрэсліць устойлівасць і традыцыйнасць жыцця палескай вёскі Курані, пісьменнік выкарыстоўвае цыклічную кампазіцыю. І. Мележ паказвае сваіх герояў у іх натуральнай аўтэнтычнай прасторы, пазначанай адзінствам прыродных і культурных рэалій. У першай кнізе «Палескай хронікі» паўнапраўнымі жыхарамі побач з людзьмі выступае розная жамяра, паўзучыя гады, птушкі, жывёлы. Гэта адзінства чалавека і прыроды, адчуванне сябе часткай вечнага колазварота ўсяго жывога на зямлі ёсць і ў іншых кнігах цыкла, напрыклад, у пранікнёна апісанай працы куранёўцаў на полі падчас

касавіцы ў рамане «Подых навальніцы». На поле сяляне выязджаюць сем'ямі, працуюць, адпачываюць, размаўляюць пра набалелае, надзённае і глядзяць на адвечнае зорнае неба над галавой: *У турбоце, у знямозе старэлі дужыя хлопцы і маладзіцы, прыходзілі на змену новыя, такія ж дужыя, поўныя надзей, каб аддаць тут дужасць, маладосць сваю. Цэлыя таварыствы, пакаленні цэлыя змяняліся, як трава скошаная – маладой, сакавітай; нязменна, неўміруча высілася толькі неба – сіняе, хмарнае, з зорамі* [4, с. 92]. Смерць і нараджэнне для куранёўцаў – закладзеныя вечнабытам натуральныя з'явы, якія аднолькава дзейнічаюць і ў прыродзе, і ў чалавечым жыцці.

Героі І. Мележа не супрацьпастаўляюць сябе свету, а арганічна ўключаюцца ў яго як частка аднаго цэлага. У гэтым сэнсе пісьменнік стварае вобраз спраўнай экасістэмы, дзе ўсе часткі прыцерліся адна да адной, выпрацавалі стабільныя законы сужыцця. Людзі ў Куранях жывуць як быццам паасобку, кожны сваім дваром, але ўсе падпарадкоўваюцца агульным законам, запісаным у калектыўным бессвядомым, і гэта лучыць іх у адну супольнасць. Невыпадкова, апісваючы жыццё куранёўцаў, аўтар часта ўжывае множны лік і безасабовыя сказы – *аралі, баранавалі, сеялі* – і на фоне гэтага агульнага жыцця прасочвае індывідуальныя лёсы сваіх герояў. Іх жыццё знітавана і даўнімі культурнымі традыцыямі, якія перадаюцца з пакалення ў пакаленне. Мележ апісвае святкаванне Калядаў, змовін, вяселля, традыцыйныя кірмашы, перадае шматгалоссе і непаўторную прыгажосць жыцця палескай вёскі.

У хрысціянскай культуры Эдэм разумеўся як замкнёная прастора, адусюль агароджаная і адасобленая ад знешняга хаосу. Гэта ўнутраная прастора ўсведамлялася як спарадкаваная, абжытая, цалкам прымальная і ўтульная для яе насельнікаў. Адчуванне замкнёнасці, інтравертнасці Палесся пісьменнік стварае на пачатку рамана параўнаннем Куранёў з востравам, адасобленым ад усяго свету балотамі: *Багна, якая страшэнна разбухала ад слоты і разводдзя, адразала востраў ад свету мацней, чым гэта маглі б зрабіць абшары вадзянога прастору. Многія дні людзі жылі, як на плыце, які злая нягода адарвала ад берагу і занесла ў мора, – трэба пачакаць адно, калі спадарожны вецер ці лёс зноў падгоніць да зямлі* [3, с. 6]. Тым не менш балота не антаганістычна чалавеку. Мележ часта палохае чытача тванню, дрыгвой, але і любуецца яе прыгажосцю, воднымі разлівамі, сакавітымі колерамі палескай зямлі. Стары Чарнушка, якога голад прымусіў перабрацца сюды з Украіны, так і застаўся тут, у палоне Палесся: *Назаўсёды забрала сабе душу яго… зманлівая, няласкавая да дзяцей сваіх красуня* [4, с. 252].

Балота вызначыла выключную інтравертнасць мясцовага жыцця. Яно адмяжоўвала ад свету, але і ахоўвала ад шкодных уплываў спажывецкай цывілізацыі, якая рабіла з чалавека хіжага драпежніка. Балота кансервавала даўнія, пракаветныя традыцыі, няпісаныя законы мірнага існавання чалавека і прыроды. Сапраўдныя палешукі ў Мележа – гэта традыцыяналісты

і кансерватары большыя, чым жыхары іншых куткоў Беларусі. Разам з тым, ім уласціва адчуванне вышэйшасці над астатнім светам, якое добра відаць з палескай прымаўкі: *А за Гомелем людзі е? – Е. Толькі дробненькія*. Змагацца з балотам, на думку палешукоў, безвыніковая справа: *Што бог даў, тое адзін бог і перамяніць можа! А не чалавек, казяўка,* – кажа Дамеціха, гераіня-ахоўніца даўніх звычаяў [3, с. 152].

Інтравертнасць Палесся падмацоўваецца вобразамі дарог і сцежак, па якіх ходзяць, сустракаюцца, а часцей хаваюцца адзін ад аднаго героі. Палескія сцежкі-дарожкі лабірынтападобныя, у іх адсутнічае рацыянальная прамая лінія, якая сёння дамінуе на асушаных палескіх балотах у выглядзе меліярацыйных каналаў. Напрыклад, Васіль, ідучы дадому *каля Глінішчаў, сышоў са шляху, узяўся проста на Курані. Хоць мог ісці і сялом, знарок абмінуў яго, каб не сустракацца з людзьмі, падаўся сцежкаю па полі, паўз могілкі. Абышоў падмерзлым узболаткам і Алешнікі, зрэзаў вялікі круг* [3, с. 119].

Любы замкнёны хранатоп рана ці позна ўступае ў канфлікт з хадой гісторыі і ў выніку наканаваны на разбурэнне. У кожным Эдэме патэнцыяльна закладзена спакуса грэхападзення і яго страты ў выніку праяўленай волі чалавека. Мележ аналізуе тыя з'явы, якія прыводзяць да кардынальных зменаў унікальнага свету Палесся, аналізуе набыткі і ахвяры на шляху гэтага працэсу. Пасіянарныя памкненні новага часу ўзрушваюць стабільнае жыццё палешукоў. Гаворка вяскоўцаў памалу выходзіць за межы «куранёўскай рэспублікі» і сягае ўжо да Глінішчаў, Мазыра, нават да Масквы. Пабудова грэблі – гэта пачатак разбурэння паляшуцкага традыцыйнага быту, далучэння да агульнага жыцця краіны. Мележ паступова пашырае мастацкую прастору раманнага цыкла: калі ў першай кнізе дзеянне было замкнёна амаль выключна ў Куранях, то наступныя часткі напоўнены пастаянным рухам, перамяшчэннямі герояў па розных дарогах аж да самога Мінска.

У новым часе адбываецца рост асобы, яе вылучэнне з агульнай вясковай грамады, бунт супраць устойлівых сялянскіх традыцый. Нечуваны розгалас у Куранях набыў сыход Ганны ад мужа, чаго ніколі не было на памяці вяскоўцаў. У Ганны хапае ўнутранай сілы пайсці супраць няпісаных законаў, якія вызначалі жыццё вясковай супольнасці.

Іван Мележ паказвае, як гэтыя непазбежныя змены ў замкнёным і інтравертным палескім жыцці гвалтоўна паскараюцца грамадска-палітычнымі і сацыяльнымі эксперыментамі, валюнтарызмам, безразважлівай барацьбой са старымі традыцыйнымі каштоўнасцямі. Гэты працэс ламае чалавечыя лёсы, стабільныя сувязі чалавека з навакольным асяроддзем, разрывае яго крэўную сувязь з зямлёй. Бязлітасна знішчаецца ўстойлівая экапрастора Палесся. Пісьменнік пастаянна сутыкае герояў-традыцыяналістаў з героямі-рэфарматарамі Апейкам, Міканорам, Башлыковым.

Апейка сам паляшук, і зацятае супраціўленне землякоў любому нова-ўвядзенню, ахова імі свайго свету яму зразумелыя. *Не здзіўляла яго і тое, што ім так шкада было затхлага спакою: той, хто век жыве на балоце, не мог не прывыкнуць да ядавіта-зялёнага хараства раскі* [3, с. 171]. Але як адукаваны чалавек, настаўнік, ён перакананы, што чалавеку патрэбны свет цэлы. Гуманістычныя памкненні становяцца рухавіком яго настойлівай працы па перайначванні палескага жыцця. Надзеі, што калі-небудзь гэты глухі край *стане краем багацця і культуры*, кампенсуюць страту ягонай адметнасці.

Больш зацятаму рэфарматару, Міканору, пасля службы ў войску старыя вясковыя звычкі і сялянскія традыцыі падаюцца як *шкоднае пустазелле*, якое належыць бязлітасна выкараніць. *Асветы, кіно, газетаў сюды*, – марыць ён. Але хаця Міканор і супрацьстаіць традыцыяналісцкаму свету вёскі, усё роўна часткова прыналежыць яму, звязаны з ім крэўнымі, чалавечымі сувязямі. Ён мімаволі ўцягваецца ў калаўрот спрадвечных сялянскіх святаў, завядзёнак, будзённых спраў і часта не ў стане супраціўляцца магутнай інерцыі свету старога Палесся.

Найбольш бязлітасным разбуральнікам выступае ў творы Башлыкоў. Мележ неаднаразова падкрэслівае, што ён гараджанін, прыхадзень, які не можа адрозніць жыта ад грэчкі, і ўсё традыцыйна-вясковае, спецыфічна-паляшуцкае выклікае ў яго непрыманне і нянавісць. Гэта нянавісць узнікла даўно, калі *ў галодныя гады ў горад сяляне на кірмаш прывозілі прадукты і, як здавалася, бесчалавечна дралі з іх, гарадской беднасці* [5, с. 161]. Свет палескай вёскі для яго варожы і чужы, *гэта тое, што належала зрушыць. І што не хацела зрушвацца.* Традыцыяналізм сялянства раздражняе і нервуе Башлыкова: *павёў позіркам па хаце, нібы нанава ўбачыў беднасць, убоства яе, гэтага іх «раю», які яны так аберагаюць; варухнулася цяжка, няцямна: чаго яны так чапляюцца за гэта?! Не мог уразумець гэтага* [5, с. 133].

Не толькі людзі, але і сама прырода Палесся адчувае яго нянавісць і адказвае яму супрацівам. Невыпадкова аднойчы снежаньскай ноччу ў дарозе Башлыкову падалося, быццам у недалёкіх кустах затаілася нешта варожае і, здавалася, рыхтавалася стрэліць у яго. *Неспакойнае было ў бегу коней, у няспынным дзікім варушэнні быльнягу абапал дарогі, на межах, у самім няроўным, кідкім ветры… тое, што ён хацеў лічыць прывідамі, жыло, варушылася, рыхтавалася* [5, с. 69]. Гэты ірацыянальны момант падкрэслівае антаганізм Башлыкова ўсяму цэласнаму свету Палесся.

Сацыяльны эксперымент, які разбурае традыцыйны гарманічны свет Палесся, пераходзіць у маральна-этычную плоскасць, выклікае крызіс духоўнага жыцця палешукоў, прыводзіць да разбурэння старой каштоўнаснай сістэмы, якая вызначала міжчалавечыя ўзаемаадносіны. Усё больш злосці з'яўляецца паміж аднавяскоўцамі, усё больш чалавечых канфліктаў, культывуецца зайздрасць да тых, хто багацейшы, пачуццё помслівасці

і злараднасці. Башлыкова раздражняюць праявы чуласці і шкадавання да людзей, якія ён бачыць у старой Дамеціхі. *Жаласці дурной у людзей аж залішне! Крывасмокаў самых яўных то не судзяць, то – шкадуюць! І каб адзін-два, з дабраты шчодрай, а то ж – не ў адной вёсцы! Чуласць гэтая!..* [5, с. 128]. Мележ падрабязна, з уласцівым яму псіхалагізмам, паказвае гэта парушэнне «экалогіі душы».

Разбураецца традыцыйны свет палешукоў, знішчаецца іх аўтэнтычная культура, іх экапрастора, якая ўтрымлівае ў сабе не толькі нормы ўзаемаадносін чалавека і прыроды, але і стагоддзямі выпрацаваны лад жыцця ва ўстойлівых рытмах, з будзённымі клопатамі і святамі. Непрымірымыя рэфарматары агрэсіўна выступаюць супраць усімі любімых святаў Калядаў, Новага года, абвяшчаючы іх састарэлымі і шкоднымі. Адбываецца і знішчэнне такіх бясспрэчных каштоўнасцяў, як духоўная сувязь чалавека з зямлёй. Для Васіля Дзятліка аддаць зямлю ў калгас – *усё роўна як аддаць душу*. У разуменні Васіля, *уся сіла чалавека – у зямлі. І сіла ўся, і радасць! Няма зямлі – няма, лічы, чалавека*. Зямля, нібы жывая, размаўляе з Васілём, просіць яго аб заступніцтве і абароне. Пад ціскам новых абставінаў чалавек бяссільны абараніць яе і, мабыць, упершыню здраджвае ёй. Перааранае па загадзе Міканора зарунелае Васілёва поле нагадвае пакалечаную жывую істоту, якая з дакорам звяртаецца да чалавека, што не здолеў абараніць яе ад гвалту. Страта зямлі ў традыцыйнай каштоўнаснай сістэме селяніна раўназначна грэхападзенню, што прыводзіць да разбурэння ўстойлівага палескага Эдэму. Усведамленне адлучанасці ад зямлі распачынае працэс адлучанасці чалавека ад прыроды, ад адказнасці перад ёю.

Сама прырода ў рамане, якая яшчэ цесна звязана з чалавекам, далучаецца да чалавечых трагедый і драматычных перажыванняў. Так, у год пачатку калектывізацыі *нібы прыпыніўся адвечны рух прыроды; восень адышла, а зіма не бралася як след*. У першым рамане «Людзі на балоце» прырода буяе ў сярэдзіне лета, затое ў рамане «Завеі, снежань» пачуцці чалавечыя стынуць, не атрымліваюць далейшага развіцця, быццам іх сціскае холад і няўтульны вецер марозіць чалавечыя эмоцыі.

Малюнкі разбурэння колішняй гарманічнай экасістэмы, самадастатковага свету Палесся, часам напоўнены сапраўдным катастрафізмам. Новае гвалтоўнымі рэфарматарамі ствараецца з цяжкасцю, больш усё разбураецца і нішчыцца. Так, на месцы разабранага Міканорам уласнага гумна засталіся стаяць толькі сохі. Гэты выгляд прыводзіць у жах яго старую маці: *На чырвоным заходнім небе сохі высіліся, як калкі з абсечанымі рукамі. Уздымалі абсечаныя рукі ў неба: быццам малілі ў неба заступкі, кары на бязбожных. Старая, чуючы, як разрываецца душа ад болю, страху і крыўды, пачала, хапаючыся, кідаць перад сабой крыжы… “Божачко, ты – усемагутны!.. Ты – разумнейшы за ўсіх! Памажы, парай!.. Дай розум ім!.. Навучы іх, неразумных!..* [5, с. 358].

Шматпланавы твор І. Мележа паказаў пачатак асноўнай экалагічнай праблемы сучаснасці, якая прыйшла на змену традыцыйна-сялянскаму стаўленню да прыроды, – антрапацэнтрызм, культ чалавека-спажыўца, утылітарызм і прагматызм, стаўленне да прыроды выключна як да крыніцы матэрыяльных дабротаў.

На поўную моц экалагічная праблематыка загучала ў беларускай літаратуры напрыканцы XX стагоддзя, калі на палескай зямлі свой згубны след пакінула спачатку бяздумная меліярацыя, а потым і мёртвавейнае дыханне Чарнобыля. Тое, што было і што сталася, тыя катастрафічныя перамены, якія адбыліся з прыродай і чалавекам, вызначылі тэматыку раманаў Віктара Казько «Неруш», «Хроніка дзетдомаўскага саду», «Бунт незапатрабаванага праху», аповесцей «Цвіце на Палессі груша», «Выратуй і памілуй нас, чорны бусел» і іншых.

Як і І. Мележ, В. Казько родам з Палесся, таму палеская тэма гучыць у творах абодвух пісьменнікаў вельмі асабіста і пранікнёна. «Палескую хроніку» І. Мележа і раман В. Казько «Неруш» лучыць удумлівы аналіз пераемнасці працэсаў разбурэння Палесся ў розныя перыяды савецкай гісторыі. У рамане В. Казько паказаны канчатковы вынік злачынных пераўтварэнняў Палесся, пачатак якіх так чуйна і прадбачліва вызначыў І. Мележ. Дакладней, праз колькі дзесяцігоддзяў В. Казько наканавана асэнсаваць далейшае імклівае знішчэнне той пракаветнай зямлі, якой некалі было Палессе, прааналізаваць непапраўныя змены ў духоўным абліччы свайго сучасніка, акрэсліць канчатковую катастрофу, апошнюю кропку якой, што будзе паказана пісьменнікам у наступных раманах, паставіць Чарнобыль як апафеоз самаўпэўненасці і тэхнакратычных захапленняў чалавека.

Калі ў «Палескай хроніцы» І. Мележа асноўнай прычынай знішчэння спраўнай экасістэмы чалавек–прырода была калектывізацыя, гвалтоўны сацыялагічны эксперымент, то ў рамане В. Казько «Неруш» разбуральнай сілай у духу часу выступае індустрыялізацыя, развіццё прагматычнай тэхнагеннай цывілізацыі. У рамане Казько высокі чыноўнік, аглядаючы маштабы меліярацыйных работ вакол вёскі Княжбор, з пафасам адзначае: *Тое, што адбываецца сёння на Палессі, можна параўнаць толькі з калектывізацыяй* [1, с. 226].

Матыў загубленага, знішчанага чалавекам Эдэму з'яўляецца ў рамане дамінуючым, ён вызначае ідэйна-мастацкую скіраванасць рамана, вобразную сістэму і асаблівасці паэтыкі. Звяртае на сябе ўвагу назва твора, «Неруш», – нешта нечапанае, некранутае ў сваёй першастворанасці. У рамане Казько гэта слова – кантэкстуальны сінонім Эдэму, першасвету, створанага Богам, у якім чалавек ад пачатку пачуваўся дастаткова ўтульна сярод іншых насельнікаў райскага месца, але потым падняў руку на гэту гармонію. Такая сапраўдная неруш, адзінства чалавека і прыроды, беззаганнае суладдзе

паміж стыхіямі, людзьмі, раслінамі, жывёламі, птушкамі і паказвае пісьменнік на пачатку рамана. У сакавітых, яркіх апісаннях спрадвечнага ладу жыцця вёскі Княжбор, раскошы некранутай прыроды ўжо адчуваюцца матывы наканаванасці, тугі пісьменніка па тым часе і па той зямлі, якую ўжо немагчыма аднавіць у першастваранай выглядзе. Гэта зямная гармонія засталася ў памяці аўтара, наступныя пакаленні яе на пабачаць, і таму пісьменнік імкнецца як мага паўней, разнастайней, з розных ракурсаў паказаць гэта паўнакроўнае, кіпучае, шматгалосае жыццё. У творы шмат лірычных апісанняў, аўтарскіх адступленняў, якія перадаюць яго ўласны позірк на Палессе. Асабістыя эмоцыі пісьменніка часам делегуюцца і героям рамана – Цімоху Махахею, дзеду Дзям'яну, Ваську Барздыку, часткова і самаму складанаму і неадназначнаму герою – Мацвею Роўду. Часам цяжка правесці дакладную мяжу паміж плынню свядомасці персанажа і аўтарскай думкай.

Гэтаксама, як у раманах І. Мележа, у творы В. Казько перадаецца інтравертнасць, замкнёнасць Палесся. Невялікая вёска Княжбор, падобная на Курані і амаль адарваная ад цывілізацыі, пазначана на карце раёна невялікай кропачкай недзе ў самым нізе: *Княжбор і княжборцы толькі ніткай дарогі прашылі зямлю, звязаліся ёю з белым светам, але ж нітка гэта была вельмі нетрывалая* [1, с. 91]. Дзякуючы гэтай адарванасці, замкнёнасці прасторы тут і засталася выспачка нерушы, у якім жыццё ўсяго жывога адбываецца па законах вечнабыту. Пісьменнік паказвае аўтэнтычнае, некранутае жыццё вёскі, у якой жывуць, працуюць, кахаюць, ненавідзяць яго героі, некалькі разоў пазначыўшы, што *Княжбор … жыў па-свойму, па сваіх законах* [1, с. 96]. Свет герояў акрэслены пракавечнай дубровай, лясамі, балотамі з Чортавай прорвай, азёрамі, рэчкай з васямнаццаццю старыцамі, у якіх *толькі сонца дасягае дна віроў і ям, …дзе атабарыліся і раскашуюць вусатыя самы…*, дзе і сёння мо жыве балотны бык. Калі ў ваколіцы вёскі ступіла нага меліяратараў, гэта зямля, па словах аўтара, *расчынілася перад Мацвеем і Шахраем, як у першы дзень свайго стварэння*. Матыў зямнога Раю падкрэслены аўтарам не толькі ў апісаннях паўнаты жыцця палескай прыроды, але і асаблівым стаўленнем палешукоў да роднай зямлі. Княжборцы шчыра пераканаиы, што *калі ёсць на зямлі рай, няма яму лепшага месца, чым вось гэтае, дзе стаіць на беразе рачулкі яго вёска Княжбор, дзе побач лес і вада, дзе недалёка возера Княжае* [1, с. 68].

Свет княжборцаў арганічна ўбірае ў сябе такія паняцці, як сям'я, род, радня, продкі, памяць, прырода, не толькі як фізічнае, але і духоўнае асяроддзе. У разуменні найбольш чулага персанажа, Цімоха Махахея, прырода надзелена жывой душой – старыцы, рэчкі, дубравы, птушкі і рыбіны *як людзі дыхаюць, старэюць… І свет іх такі ж разумны, як і ў чалавека, а мо і разумнейшы яшчэ* [1, с. 70]. У свеце, дзе адначасова існуе такая

разнастайнасць форм быцця ўсяго жывога, увасоблена вышэйшая мудрасць, запускаюцца механізмы самарэгуляцыі, аднаўлення гармоніі і раўнавагі. Першастворaны зямны Эдэм – не матэрыяльнае, а духоўнае суладдзе ўсіх яго насельнікаў.

Для герояў рамана балота – дамінуючы кампанент навакольнага свету. Аўтар перадае не толькі прыгажосць і паэзію балота, але разам з тым імкнецца перадаць і цёмную архаічную філасофію багны як захавальніцы найстаражытнейшай хтанічнай таямніцы зямлі. Балота, дрыгва прысутнічае ў рамане як першаматэрыял, з якога пачынаецца спарадкаваны свет, бо з куламесы багны можна вырабіць усё астатняе: і зямлю, і ваду, яна захоўвае таямніцу зніклага Герадотава мора, пра якое нагадваюць адно што палескія чарапашкі. У гэтым праЭдэме існуюць яшчэ ў непадзеленым стане ўсе стыхіі, тут яшчэ разам Рай і Пекла. Па версіі герояў рамана, Чортава прорва звязвае свет і іншасвет. У гэтым іншасвеце, па той бок зямнога жыцця, працягвае сваё існаванне зніклы з гэтага боку мяжы свет, людзі, рэчы. Так, Мацей Роўда зачараванa ўглядаецца ў глыб Чортавай прорвы, і яму падаецца, што нешта з іншага боку таксама глядзіць, вывучае яго. Мацвей адчувае, што там, у прорве, нібы хаваецца невядомая планета. На той планеце вывучалі і яго, тэсціравалі, але ён *не здатны быў зразумець яго (тэст), ужываючы свае зямныя веды… не мог адкінуць, ступіць на новы круг не зямнога, лагічнага мыслення. Тут жа ўсё гэта было парушана, а калі і не парушана, то збудавана, выстраена ў іншай, пакуль не зразумелай яму паслядоўнасці* [1, с. 156]. Неспасцігальнасць балота вабіць пісьменніка. Апісанню хараства, стоенай магутнасці, загадкавасці балота прысвечаны многія старонкі рамана, бо балота паўстае носьбітам самой пракаветнай мудрасці зямлі, ад разгадкі якой чалавек па свайму неразуменню адмаўляецца; знішчаючы балота, ён нібы адразае свае карані, якія хаваюцца ў балотных глыбінях. Разгадка таямніцы становіцца сучаснаму чалавеку-прагматыку і рацыяналісту непатрэбнай, бо чалавек зрабіў выбар на карысць матэрыяльнага, хуткаплыннага, пераходнага.

У разбурэнні гэтага зямнога Эдэму зноў павінен чалавек. Калектывізацыя, якая разарвала духоўную сувязь чалавека з зямлёй, што паказаў І. Мележ, была аналогіяй першага грэхападзення чалавека. Меліярацыя як з’ява тэхнагеннай цывілізацыі – наступны грэх, які прывёў да канчатковай страты Раю, бо чалавек, дагаджаючы свайму нястрымнаму апетыту, жаданню спажываць больш і больш, бяздумна ўмешваецца ў прыроду, перарабляючы яе па законах прагматыкі. «Зонай знішчэння» называюць тэрыторыю меліярацыйных работ: *Усё жывое трэба было звесці, вынішчыць ад былінкі да дрэва, ад маліны да дуба. Вынішчыць, каб потым адрадзіць хлебным коласам, караваем, малаком і мясам* [1, с. 182]. У выніку, як паказвае пісьменнік, – разбурэнне маральнага імператыву, распад аксеалагічных

асноў чалавечага быцця, грэх бездухоўнасці. Як адзначыў М. Тычына, «В. Казько адзін з тых, хто ў ліку першых зафіксаваў у нашай літаратуры жахлівы працэс абмялення, “меліярацыі” чалавечай душы, калі чалавек перастае быць чалавекам, а беларус – беларусам» [7, с. 18].

Каб завастрыць праблему, даць чытачу магчымасць найбольш востра адчуць непапраўную катастрофу, якая адбылася на Палессі, пісьменнік свой твор будуе на кантраснасці. Шматлікія апісанні некранутай прыроды каля вёскі Княжбор супастаўляюцца з апісаннямі рэфармаванага чалавекам рукатворнага раю, скалечанай меліярацыяй зямлі. Знікае разнастайнасць зямлі і адчуванне паўнаты жыцця на ёй. Пейзаж пераўтвараецца ў сумны, аднастайны ландшафт з геаметрычна правільнымі палямі, на якіх каласіцца жыта, з правільнай сеткай меліярацыйных каналаў, з рэчкамі, закутымі ў бетон, якія нават павароты робяць пад правільным вуглом. Усё падпарадкавана розуму, логіцы чалавека, але выглядае прымітыўным у сваёй аднастайнасці. Нават у Роўды, чыімі рукамі праводзілася меліярацыя, *тугою агортвала сэрца, і захацелася хутчэй адвесці вочы і не бачыць іх* [1, с. 217].

В. Казько стварае мноства эпізодаў з сімвалічным падтэкстам. Вось Роўда і чыноўнае начальства едуць ва ўзорны палескі калгас і ніяк не могуць знайсці патрэбны паварот на дарогу, бо ўсё вакол аднастайнае і безаблічнае. Самотнае дрэва павінна служыць арыенцірам падарожнікам па гэтай «выпраўленай» зямлі, *але і гэта дрэва згубілася ў аднастайнасці палёў, і ім, пэўна, трэба было радавацца. А не радавалася. Душа праціла лесу. Мо яна б і маўчала, не праціла яго, калі б ведала, што лясоў тут ніколі не было* [1, с. 217]. Гэта дрэва-арыенцір яны, урэшце, знаходзяць, але яно быццам пазбаўлена жыцця, напаўзасохлае *ад спрамленасці і простасці, ад прамізны вуглоў і дарог, выступенасці рэчак, сярод збудаванасці гэтых рэчак і багатых палёў і сенажацяў* [1, с. 220].

На змену натуральнаму прыходзіць усё штучнае, сурагатнае. Ва ўзорнай гаспадарцы, гэтым наваствораным раі, каровы не скубуць траву на полі, куды іх аднойчы выгналі, бо прывыклі есці камбікорм з кармушак. Адбываецца парушэнне базавах прыроджаных інстынктаў – яны стаяць на полі і равуць ад голаду. Знішчаныя старыцы і азяркі, рачулкі і крынічкі замяняюцца фантанам на плошчы новай вёскі. Пракаветны зямны Эдэм пераўтвараецца ў прагматычна-рацыяналістычны рай, створаны рукамі і волей чалавека.

У біблейскі Эдэм, нябесны райскі сад, згодна з замкнёна-цыклічным рухам часу, чалавек яшчэ мог вярнуцца і атрымаць свой некалі страчаны Рай. Як паказвае В. Казько, зямны Эдэм чалавек па сваёй неабачлівасці страціў назаўсёды. Ён паўстае не выгнанцам з Раю, а яго актыўным разбуральнікам. Таму агульная эмацыянальная танальнасць твора песімістычная, таму старонкі рамана насычаны шматлікімі малюнкамі скалечанай прыроды.

Меліярацыя на Палессі ў першыя гады яе ажыццяўлення прывяла да надзвычай высокіх ураджаяў. Так, у рамане апісваецца, як *зерне не паспявалі адвозіць ад камбайнаў, яго не было куды ссыпаць, не хапала такоў, павецяў, яго не паспявалі лапаціць і сушыць на сушылках* [1, с. 295]. Але не толькі хлебам ці сытасцю вызначаецца райскае жыццё. Некалі паўнакроўнае і разнастайнае жыццё пакідае Палессе, пісьменнік паказвае гэты сумны працэс паміранне праз разнастайныя мастацкія дэталі. Старыя хаты княжборцаў паціху развальваюцца, нібы іх пакідае жыццёвы дух, які нябачна трымаў іх, дапамагаў ператрываць паводку: адусюль цягне скразнякамі, пахіліліся сцены, печ, куты зарастаюць павуціннем, чарнеюць маснічыны на падлозе. Героі рэфлексуюць, жывуць успамінамі, супастаўляючы мінулае і сённяшні сыты рай.

Асабліва глыбокія перажыванні вярэдзяць душу Цімоха Махахея, не даюць магчымасці прыняць новае аблічча палескай зямлі, прыстасавацца да новай, палепшанай рэальнасці. Па старой памяці ён ідзе рыбачыць на раку, якой ужо няма, няма яе віроў, ямінаў, завоінаў – яны засыпаны. Ён не пазнае зямлі, роднага наваколля, хаця яшчэ нядаўна ад паўнаты і размаітасці жыцця радавалася душа Махахея: *Не яго зямля перад ім, а стаяла труна і ён развітваўся з тым, хто ляжаў у гэтай труне* [1, с. 240]. Менавіта да яго, надзеленага здольнасцю тонка і чула ўспрымаць прыроду, прыходзіць пачуццё віны і шкадавання не толькі скалечанай зямлі, а таго ненароджанага нашчадка, які ніколі не будзе ведаць таго, што было тут: *Што будзе адчуваць той, што ідзе за ім, калі ён, Махахей, і знаку ад гэтага следу не пакінуў, калі вакол толькі палі і палі – і на гэтых палях і вакол іх усё толькі для патрэбы, толькі для жывата. Ці не заныe душа ў таго, які яшчэ не нарадзіўся,… але душа яму ўжо створана… І не з хлеба яна і булак, не з гарэлкі і віна… а і з самога Палесся трохі, з лясоў і балот яго, з рэчак і ручаёў, з вады* [1, с. 241]. Пісьменнік паказвае трагедыйнае разуменне непапраўнасці, незваротнасці ў душы свайго героя, якое прыйшло на змену адчуванню насычанасці свету, радасці жыцця, усведамленню вышэйшай гармоніі, разлітай у прыродзе.

Напачатку рамана В. Казько з захапленнем апісваў магутныя жыццёвыя сілы прыроды, пераемнасць розных форм жыцця, бясконцасць пераўтварэнняў, але цяпер, калі балоты засыпаны і пакрыты навастворанымі палямі з жытам і пшаніцай, адбылося знішчэнне самой крыніцы жыццёвай энергіі, парушэнне сакральнай таямніцы. Ва ўзніклага на балоце поля *адсечана памяць*, а ў міг яго стварэння *адбылося забойства*, а *на слязах другога шчасця не збудуеш*. Махахей адчувае, што нібы спыніўся на Палессі адвечны колазварот прыроды, перастаюць дзейнічаць былыя, заведзеныя нейкай неспасцігальнай вышэйшай воляй механізмы спрадвечнага руху, жыццё сцішылася, змялела і збяднела. Раней у Княжборы жыццё тварылася як бы само сабою па заведзенай схеме: *Недзе на зямлі ці на небе быў вынайдзены спецыяльны ключык, і тым ключыкам нехта, застаючыся сам нябачным,*

час ад часу заводзіў яго і тых… [1, с. 405]. Навастворaны свет Палесся стаў прымітыўна простым, адналінейным, падпарадкаваным разумным лагічным законам, у якім усё можна патлумачыць і апраўдаць. Знікла адчуванне вечнасці і неўміручасці, што было ў сапраўдным Эдэме. У навастворaным раі ўсё матэрыяльна, а значыць, часова, акрэслена немінучым канцом, і чалавек наноў адчуў сваю смяротнасць, як тады, калі быў выгнаны з Раю.

Прырода помсціцца чалавеку за памылкі. Запаведныя зоны, якія былі дзе-нідзе пакінуты, забалочваюцца, дрэвы гінуць, жыццё ў іх памірае. У гэтых пакінутых выспах лесу развялося мноства мошак, камароў і рознай погані, у Махахеевай дуброве грыбы звяліся, суніцы ды іншыя ягады выраджаліся. Адбываецца амаль біблейскі сыход з чалавечага раю ўсяго жывога: *Адплакаўшы сваё… пайшлі адсюль бабры… І пайшлі яны, як бежанцы… Глыбокай ноччу, у цемрадзі, захоўваючы ў тайне свой зыход, пайшлі ад сваіх абмялелых азёр і старыц ракі* [1, с. 248]. Не знайшоўшы на знішчаных дрэвах свае гнёзды, пакідаюць Палессе буслы – ачалавечаныя палешукамі птушкі, надзеленыя сакральным сэнсам несці любоў і дабро. Гэты сыход птушак, звяроў, рыб апісаны ў прытчавай форме і выклікае інверсійныя алюзіі на вядомыя словы Ф. Скарыны. Як слушна адзначае даследчыца Т. Нуждзіна, «ні коласаўскія, ні мележаўскія героі яшчэ не сутыкаліся з такім дзікім, жорсткім замахам чалавека, грамадства, дзяржавы на саму прыроду, на святая святых – ваду, паветра, лес… На саму аснову жыцця беларуса» [6, с. 194].

Віктар Казько плённа займаецца міфатворчасцю, шырока выкарыстоўвае легенды, біблейскія матывы і сюжэты, якія дапамагаюць глыбей выявіць аўтарскую канцэпцыю, што дае падставу характарызаваць творчы метад пісьменніка як міфалагічны рэалізм. Вялікае эмацыянальнае напружанне ў рамане «Неруш» ствараюць сімволіка-алегарычныя вобразы балотнага быка, Галоскі-Галасніцы і Жалезнага Чалавека. Жалезны Чалавек – голас сумлення, сукупнай чалавечай мудрасці, духоўнага вопыту продкаў. У рамане ён часта ўвасабляе аўтарскі голас пісьменніка, выказвае яго ўласную пазіцыю.

Чыімі ж рукамі знішчаецца Эдэм на Палессі? Асноўныя знішчальнікі дзеляцца на ідэолагаў і выканаўцаў. З найбольш паслядоўных ідэолагаў варта назваць чыноўніка Шахрая. В. Казько падкрэслівае яго інакшасць у параўнанні з палешукамі, яго духоўную неразвітасць і слепату, вынікам чаго ёсць неразуменне самакаштоўнасці палескай зямлі, глыбіннай таямніцы палескіх балот. Як і Башлыкоў у «Палескай хроніцы», Шахрай не разумее палескую вёску і вяскоўцаў, а да балотаў адчувае асабістую нянавісць. *У мяне алергія на балота*, – кажа ён Роўду. Адналінейнасць і нахрапістасць родніць яго з Башлыковым: *Мы перакрайвалі адносіны, цяпер прыспеў час перакрайваць зямлю. Таму і свет больш суровы*. Праўда, тут жа пазначае, якія жорсткія патрабаванні мае новы свет: *Есці, жраць, разумееш, свет хоча* [1, с. 87]. У сілу духоўнай абмежаванасці Шахраю не дадзена адчуваць ніякіх пакутаў сумлення.

У цэнтры ўвагі аўтара – жыццёвая і светапоглядная драма Мацвея Роўды, карэннага палешука, начальніка БМУ меліярацыі, а потым і княжборскага старшыні калгаса. Роўда як карэнны паляшук любіць і разумее стоеную мудрасць і прыгажосць балота, але разам з тым разумее і спрадвечную паляшуцкую праблему малазямелля, беднасці. Пераўтвараць зямлю ён імкнецца як быццам з высакародных памкненняў – палегчыць жыццё, накарміць людзей, даць болей хлеба. В. Казько глыбока паказаў трагедыю Мацвея Роўды, чалавека, які адчувае душэўны разлад і непрымірымы канфлікт паміж розумам і сэрцам. Розум кажа, што трэба хлеба, а сэрца трывожыць іншымі пачуццямі. Ён выдатна разумее, што балота забірае землі, якія маглі б радзіць хлеб, але яно прапануе годную кампенсацыю і шмат дае палешуку. У глыбіні душы ён баіцца меліярацыі, яна страшыць яго з юначых гадоў, калі ўпершыню пабачыў, як гарыць асушанае балота. Злавесныя вобразы пакалечаных і званых у кучу дрэў, чорная зямля, спавітая едкім дымам, выклікаюць у яго параўнанне з вайной. Пісьменнік праводзіць думку, што меліярацыя па сутнасці – вайна з прыродай, генацыд усяго жывога. Дым, які сцелецца над тарфяной зямлёй, выклікае асацыяцыі ў Роўды з тым, як гарыць вёска: *Дым слаўся нізам, як на папялішчы паўзалітай вадою хаты. І здавалася, што гэта менавіта так і ёсць: гарыць нечая хата* [1, с. 82]. Гэты эпізод адзін з многіх адступленняў, асацыяцый, уведзеных у канву рамана і пакліканых абвастрыць агульную ідэю твора. Прыгаданы Роўдам эпізод з юначай маладосці шматслойны і багаты на алюзіі: меліярацыя/вайна/пажар/знішчэнне дому, бо балота – дом для мноства жывых істот.

Свядомасць Мацвея Роўды пашыраецца ў рамане за кошт шматлікіх сноў, мрояў, трызненняў. Гэтыя снабачанні і відзяжы – голас здратаванай душы Роўды, затаптаных розумам пачуццяў. Яны сімвалічна-алегарычныя і выконваюць у творы канцэптуальную ролю. Так, у адным са сноў Роўда бачыць дзіўны дом, населены многімі пакаленнямі княжборцаў, у сцяне дома чырванню маліны гарыць цаглінка, да якой упарта цягнецца рука Роўды. *Не руш, не чапай цаглінку*, – крычаць галасы ў сне Роўды, паўтараючы асноўную ідэю рамана [1, с. 188]. Ён такі дастае гэту жывую цаглінку, якая аказваецца краевугольным каменем дома, і дом разбураецца, абвальваюцца сцены, дах, усё засыпаецца пяском. Гэты агульны для ўсіх пакаленняў дом разбурыў ён, Мацвей Роўда.

На гэта алегарычна-сімвалічны сон спраецыраваны эпізод з рэальнага ўчынку Роўды, які бачыцца не менш знакавым, чым умоўна-фантастычны сон. У зоне знішчэння, пасярод чорнага тарфянога поля застаўся лапік маліннiку з духмянай ягадай, якая вабіць і начальства, якое прыехала з інспекцыяй, і рабочых. Гэты маліннік выклікае глухое раздражненне ў Мацвея, бо бачыцца як напамін пра жыццё, якое калісьці тут раскашавала, а зараз патрушчана, спляжана гусеніцамі трактароў. Гэты маліннік нібы нагадвае

пра злачынства, якое ён учыняе супраць жыцця, не дае спакою, і Роўда загадвае яго перааряць, што і выконвае трактарыст па прозвішчу Сюскін. Прозвішча гаваркое і паклікана паказаць нікчэмнасць чалавека, паслухмянага вінціка сістэмы знішчэння, але гэты дробны, паслухмяны і нічым не адметны чалавек узброены тэхнікай, машынамі і становіцца небяспечным знішчальнікам. Трактары, бульдозеры і іншая машынерыя з'яўляецца ў рамане ўвасабленнем дасягненняў чалавечага розуму, тэхнагеннай цывілізацыі, у якой адбываецца дэгуманізацыя чалавека. У апошнім сне трактар, на якім Сюскін пераараў маліннік, гоніцца за Мацвеем. Гэта машына, створаная розумам чалавека, выйшла з-пад яго кантролю, паўстала супраць свайго творцы, пагражае яму і ўсяму жывому. У сне Роўду судзяць пакаленні вёскі Княжбор і не жадаюць бараніць яго ад машыны, бацькі, якіх ён бачыць сярод памерлых, адмаўляюцца ад яго. Хаця чыноўніцкі суд яго апраўдаў, але няма апраўдання перад продкамі, аднавяскоўцамі, перад самім сабой. Роўду наканавана жыць далей з *веданнем неўратавальнасці*.

Прыёмы плыні свядомасці, якія ўжывае аўтар, дазваляюць далучыцца да працэсаў самааналізу Роўды, пошукаў віны і апраўдання, прычын зробленых памылак. Ён бачыць сваю першапачатковую віну ў тым, што не здолеў адкрыта выказваць свае пачуцці, самастойныя думкі, пасаваў перад начальствам, асмельваўся гаварыць выкрывальныя словы пра меліярацыю толькі сам сабе. Ён вінаваціць сябе за згодніцтва, нібы ўнутры яго падаваў голас той далёкі продак, які ціха пражыў свой век сярод балот з стагоддзямі культываваным пачуццём самазахавання. Цікавыя словы Віктара Казько, сказаныя ім у інтэрвью, што многія нашы праблемы паходзяць «з-за нашай празмернай сялянскай, мужыцкай даверлівасці і дасціпнасці. Мы пакутнікі і закладнікі ўласнага дамарошчанага і заскарузлага самападману, нашых пракаветных балот з іх спавівальнай багнай і дрыгвой, нязбытай памяццю пра нашы лясы і воды – пра мора Герадота, ад якога не можа пазбавіцца наша застыглая самасвядомасць» [2].

Такі грэх згодніцтва ляжыць на многіх героях рамана. Княжборцы нават за вялікія грошы не ідуць на меліярацыйныя работы да Роўды. А, напрыклад, работнікі рыбгаса ахвотна працуюць на меліярацыі, не шкадуючы здароўя, а дома клянуць яе апошнімі словамі. Палешукі асабліва не падтрымліваюць меліярацыю, але і не супрацьдзейнічаюць ёй. Усіх прымірыў хлеб. У рамане В. Казько хлеб перастае быць сакральным увасабленнем адухоўленай, стваральнай працы, становіцца сімвалам матэрыяльных каштоўнасцяў і ўваходзіць у кантэкстуальную апазіцыю духоўным патрэбам чалавека. Аўтар некалькі разоў у сваіх разважаннях-характарыстыках праводзіць гэту антыномію: *На хлеб, а не лес і ваду быў замкнёны і скіраваны ён, Мацвей Роўда* [1, с. 194]. Вобразная сістэма рамана будуецца на шэрагу апазіцый:

першастворaны Эдэм – рай рукатворны, прырода – машына, духоўнае – матэрыяльнае, прырода – хлеб, што адпавядае больш універсальнай апазіцыі натуральнае – ненатуральнае.

Пісьменнік укладае ў плынь разважанняў Цімоха Махахея думку пра тое, што людзі парушылі размеранасць і пастаянства ва ўзаемастасунках з зямлёй. Працяглыя гарманічныя адносіны з прыродай засноўваліся на размеркаванасці. Кожны браў столькі, колькі трэба было для спажытку, ведаючы, што ты не адабраў нешта ў таго, хто ідзе за табой. Зямля радзіла раней як магла, і ніхто не патрабаваў ад яе большага. *Зарукай бясконцасці была… размеркаванасць усяго, што можна было ўзяць сёння, на ўвесь век-тэрмін і на век-тэрмін усяго сутнаснага, каб у час разліку за усё, што ты ўзяў, ніхто не папікнуў, бы ты з'еў чыйсьці век, узяў і з'еў чужы кусок…Няма найвялікшага граху за той, калі ты абкрадзеш мёртвага і ненароджанага альбо таго, хто толькі-толькі нарадзіўся і яшчэ не здольны пастаяць за сябе* [1, с. 287]. Цяпер зямля дае суперхлеб, нечуваныя ўраджаі, але гэта злачынства, гвалт і разбурэнне прыроды, абкраданне наступных пакаленняў. Тэхнагенны прагматычны рай, пазбаўлены жывой душы, духоўнай асновы, таксама наканаваны на разбурэнне, бо ён уяўляецца толькі мёртвай абалонкай. Гэта разбурэнне прынясе з сабой чарговую катастрофу, бо людзям няма куды ўжо вярнуцца – яны падобны на беззямельных, бяздомных, беспрытульных пагарэльцаў. Так гарыць Махахеева хата, разбураецца дамок Ненене, зносяцца ўсе хаты княжборцаў, бо ім жыць цяпер у прамысловым сельскагаспадарчым раі.

Наканаванасць на выраджэнне, перарванасць жыцця сімвалічна паказана пісьменнікам у сцэне вяселля, што традыцыйна ўяўляецца апафеозам кахання, пачаткам новага жыцця. Гэта апошняе вяселле ў Княжборы, у старой хаце перад самым пераездам у новую вёску атрымалася апакаліптычным, як перад канцом свету, і больш падобнае на хаўтуры. У калодзежы, да якога па ваду падыходзіць нявеста, каб выканаць старадаўні абрад, няма вады. Усе яе спробы зачарпнуць хоць трохі безвыніковыя. Вада – устойлівы сімвал пачатку жыцця, а адсутнасць яе – страшны знак-вяшчун. Катастрофа немінучая. Але насоўваецца не толькі прыродная катастрофа, з ёй у звязку ідзе і духоўны распад асобы. На вяселлі сталася нечуванае: *сцягачы*, як вяскоўцы называлі прышлых з іншых краёў, скралі з каморы каравай і таму вяселле здаецца ўжо не сапраўдным, бо *не было караваю-раю*.

Апакаліптычнымі настроямі прасякнута канцоўка рамана. З зямлі знікла вада, сонца смаліць, але ўначы на азіміну выпадае іней, на палях раннія замаразкі, якіх ніколі тут не было. А на апошніх старонках рамана адбываецца апакаліптычнае разбурэнне ўжо новага, створанага чалавекам раю. На княжборскую зямлю абрынуўся тарфяны смерч. Вецер узнімае камячкі сухой тарфяной глебы і нясе прэч, канчаткова сціраючы след і

напамін пра былы зямны Рай прыроды: *Будуць ганяцца адна за адною пылінкі, дарэмна імкнучыся зноў легчы на зямлю, умацавацца на ёй, знайсці зноў сябе, не дадзена ім гэтага ўжо, як не дадзена чалавеку нарадзіцца двойчы… гэты пыл ужо не сабраць, не скласці, не аб'яднаць*. Цяпер і гэты рукатворны рай развейваецца на атамарным узроўні, а ў чалавеку застаецца толькі памяць пра першатворны Эдэм. *Раўла бура, кругамі круцілі смерчы, і па крузе ў гэтых смерчах, бы вялі нейкі карагод, хадзілі людзі, хадзіў бусел. Хадзілі, натыкаліся на Мацвея, крычалі нешта нячутнае яму і злое, яраснае. І вецер выў і крычаў у вушы галасамі княжборцаў:*

– *Быў лес…*
– *Была вада…*
– *І стала пекла. Пекла, пекла, пекла…* [1, с. 412]

Таксама сімвалічна, што на зямлю пасля буры лёг ранні снег. Ён як быццам накрыў мёртвае, скалечанае цела зямлі белай прасціной, а з другога боку зямля пад ім адпачывае, назапашвае сілы, каб адрадзіцца наноў, але былога Эдэму не будзе ніколі. Раман «Неруш» – раман-папярэджанне, раман перадчарнобыльскі, твор, у якім гучыць трывога за памылковы шлях сучаснай тэхнагеннай цывілізацыі, якая вядзе да сапраўднай катастрофы, Апакаліпсісу, да дэгуманізацыі чалавека, знішчэння яго першасных духоўных каштоўнасцей.

ЛІТАРАТУРА

1. *Казько, В.* Выбраныя творы : у 2 т. / В. Казько. – Мінск : Маст. літ., 1990. – Т. 1: Неруш : раман; апавяданні. – 479 с.
2. *Казько, В.* Наша літаратура амаль цалкам некрафільская [Электронны рэсурс] /В. Казько. – Рэжым доступу : https://дз.ею/pub/arche/html/2007-10/kazko710.htm. – Дата доступу : 27.12.2022.
3. *Мележ, І.* Збор твораў : у 10 т. / І. Мележ. – Мінск : Маст. літ., 1981. – Т. 5: Людзі на балоце. – 415 с.
4. *Мележ, І.* Збор твораў : у 10 т. / І. Мележ. – Мінск : Маст. літ., 1981. – Т. 6: Подых навальніцы. – 408 с.
5. *Мележ, І.* Збор твораў : у 10 т. / І. Мележ. – Мінск : Маст. літ., 1982. – Т. 7: Завеі, снежань. – 558 с.
6. *Нуждзіна, Т.* Загадка Віктара Казько / Т. Нуждзіна // Полымя. – 1999. – № 2. – С. 192–206.
7. *Тычына, М. А.* Карані і крона: Фальклор і нацыянальная спецыфіка літаратуры / М. А. Тычына. – Мінск : Маст. літ., 1991. – 217 с.

Матэрыялы артыкула друкаваліся [у] : Бурдзялёва, І. А. Матыў загубленага Эдэму ў «Палескай хроніцы» І. Мележа і рамане «Неруш» В. Казько / І. А. Бурдзялёва // Вестн. Мин. гос. лингвист. ун-та. Сер. 1, Филология. – 2013. – № 2 (63). – С. 95–103.

ЭКЗІСТЭНЦЫЙНАЯ ПРАБЛЕМАТЫКА Ў СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ПРОЗЕ: В. КАЗЬКО І Б. ПЯТРОВІЧ

Трагічны гістарычны лёс беларусаў, вымушаных існаваць на геапалітычным скрыжаванні ва ўмовах своеасаблівага «еўрапейскага скразняку», у прасторы супрацьстаяння дзвюх цывілізацыйных сістэм Захаду і Усходу, вызначыў іх светаадчуванне як экзістэнцыйнае. Праблемы фізічнага выжывання ў стабільна паўтаральных памежных сітуацыях, адчуванне катастрафічнасці быцця, адзіноты, пакуты, пакінутасці, складанасці нацыянальнага самавызначэння абумовілі экзістэнцыйную свядомасць нацыі. Гэта натуральнае, стыхійна народжанае светаадчуванне ўвасобілася ў мастацкай літаратуры, не толькі ў творах празаікаў з моцным рэалістычным струменем – М. Гарэцкага, Я. Коласа, К. Чорнага, М. Зарэцкага, але і ў паэзіі Я. Купалы, М. Багдановіча, А. Гаруна і іншых аўтараў, засяроджаных на спасціжэнні псіхалагічнай і эмацыянальнай глыбіні асобы. Праявы экзістэнцыйнага светабачання ў іх творах адзначаюцца ў асэнсаванні спецыфічных канстытуцыйных сітуацый, праз якія літаратура экзістэнцыялізму адлюстроўвае жыццё, – стан катастрофы, крызісу, разбурэння, смерці; у даследаванні атрыбутыўных з'яў, характэрных для паэтыкі экзістэнцыялізму, – свабоды, адзіноты, адчужанасці, сутыкнення рацыянальнага і ірацыянальнага і г.д.

Першынство ў стварэнні экзістэнцыйнага героя ў беларускай літаратуры належыць, безумоўна, М. Гарэцкаму. «У спасціжэнні свайго быцця ён увесь час балансуе на мяжы выратавання і самаразбурэння. Урэшце ён мусіць змірыцца з тым, што не можа змяніць: са сваёй несвабодай, з уладай над сабой кону, са сваёй маласцю, слабасцю і смерцю. Мусіць трываць жыццё, трываць абсурд свету або бунтаваць, але ўсё роўна памерці», – піша Л. Сінькова [5, с 108]. Агульнапрызнаным прадстаўніком экзістэнцыялізму як літаратурнага напрамку, сфарміраванага ў сярэдзіне XX стагоддзя, з беларускіх пісьменнікаў выступае В. Быкаў. Варта адзначыць, што ў беларускай літаратуры пра экзістэнцыялізм дазволена гаварыць і аналізаваць мастацкія тэксты пад адпаведным філасофскім ракурсам адносна нядаўна, што тлумачыцца найперш культурна-гістарычнымі прычынамі, табуяваннем да канца 80-х гг. XX ст. савецкім літаратуразнаўствам пэўных літаратурных напрамкаў, аўтараў і тэм.

Экзістэнцыялізм, як прадуктыўны культурагенны фактар эпохі, вызначыў духоўныя пошукі інтэлігенцыі, моцна паўплываў на мастацтва па абодва бакі Атлантычнага акіяна. Варта адзначыць, што, згодна з тэарэтыкам экзістэнцыяльнай псіхалогіі Р. Мэем, экзістэнцыялізм у наш час не проста

філасофскі напрамак, а ў першую чаргу культурны рух, які адлюстроўвае глыбокае эмацыйнае і духоўнае вымярэнне сучаснага чалавека ў існуючай на дадзены момант псіхалагічнай сітуацыі, выражэнне ўнікальных псіхалагічных праблем, з якімі ён вымушаны сутыкацца. Беларускія пісьменнікі ў складаным сацыякультурным і грамадска-палітычным кантэксце мяжы тысячагоддзяў, у спасціжэнні «індывідуальнай экзістэнцыі» і пошуках адказаў на запыты свайго часу зноў і зноў актуалізуюць комплекс ідэй і мастацкі вопыт экзістэнцыяльнай літаратуры. Прычына гэтага – яўная алагічнасць і абсурднасць свету, катастрафічныя настроі, якія з часам небезпадстаўна мацнеюць.

Экзістэнцыяльная свядомасць выяўлялася найперш у нетрах традыцыйнага рэалізму, які пашыраў свае магчымасці і перспектывы. У выніку сфарміраваўся непаўторны тып экзістэнцыяльнага псіхалагізму (вызначэнне Т. М. Тарасавай [6, с. 54]), традыцыя якога перайшла межы XX–XXI стагоддзяў, пра што сведчыць творчасць такіх аўтараў, як В. Казько, А. Федарэнка, У. Сцяпан, Ю. Станкевіч, Б. Пятровіч.

Віктар Казько належыць да старэйшай генерацыі так званых пісьменнікаў-«шасцідзясятнікаў». Яго творы вылучаюцца інтэлектуалізмам, філасафічнасцю, ускладненай паэтыкай, якія вымагаюць ад чытача засяроджанасці, канцэнтраванасці, пэўнай супрацы і сатворчасці з аўтарам. Крытыкі адзначаюць уласцівыя творчаму метаду В. Казько напружаны канцэптуальны пошук і экзістэнцыйную глыбіню, сэнсавую шматслойнасць і асацыятыўнасць, ёмістую метафарычнасць і арыгінальную аўтарскую міфатворчасць. Атрыманая ў 2015 г. за зборнік «Час збіраць косці» прэстыжная прэмія Е. Гедройца сведчыць пра запатрабаванасць і мастацкую актуальнасць яго прозы ў новым часе, у новай літаратурнай сітуацыі.

Каталізатарам творчага пошуку ў ранніх творах В. Казько былі ўражанні ваеннага дзяцінства, цяжкі працэс самаўсведамлення, які адбываўся праз траўматычныя ўспаміны. У апошніх творах пісьменніка вызначальную ролю таксама адыгрывае фактар узросту – на гэты раз сталасці, завяршальнага перыяду жыцця, калі асэнсоўваецца не толькі асабісты назапашаны вопыт, але і сумарны досвед пакалення, якое прайшло праз, мабыць, самае трагічнае стагоддзе ў чалавечай гісторыі. З дапамогай рэтраспектыўнага аналізу аўтар даследуе драму чалавечай душы на зломе стагоддзяў, праводзіць агляд і падсумаванне набыткаў і страт не толькі жыццёвага шляху галоўнага героя, але і ўсёй краіны на значным адрэзку гістарычнага быцця.

Відавочны праблемна-тэматычны рух прозы пісьменніка: ад твораў пра ваеннае дзяцінства, пошук гарманічных узаемаадносін чалавека і прыроды (ён быў ці не першым, хто, прадбачачы экалагічную катастрофу, забіў у званы пра наступствы татальнай меліярацыі, бяздумнага ўмяшальніцтва ў прыроду) В. Казько пераходзіць у пазнейшай творчасці да асэнсавання

чалавека ў кантэксце часу, гісторыі, цывілізацыі. «Творы В. Казько апошніх год дадаюцца да творчага досведу празаіка відавочным плёнам і абумоўліваюць новы канцэптуальны пласт яго прозы – востраскацыяльны, звязаны з актуаліямі канца XX ст.», – піша П. В. Васючэнка [1, с. 748].

У аповесцях, якія аб'яднаны ў зборніку «Час збіраць косці», В. Казько падымае ўніверсальныя экзістэнцыйныя праблемы жыцця і смерці, стварае атмасферу няпэўнасці, разгубленасці, безвыходнасці, шчымлівай адзіноты. Дзве аповесці зборніка – «І нікога, хто ўбачыць мой страх» і «Прахожы» – былі напісаны напрыканцы мінулага стагоддзя, адна, што і дала назву кнізе, з'явілася ў 2003 годзе. Героі ўсіх твораў – людзі на схіле жыцця, якія звяртаюцца да абагульнення і канцэптуалізацыі былога. Тое, што пісьменнік не надзяляе галоўных персанажаў уласным іменем, дае магчымасць да самых шырокіх абагульненняў – яны становяцца больш маштабнымі і разам з тым застаюцца вельмі асабістымі. Аўтабіяграфічнае пераплятаецца ў іх з падсумаваннем вопыту цэлага пакалення, пададзенага ў эсэістычных разважаннях і ўспамінах.

Нязменным у аповесцях зборніка застаецца характэрны для пісьменніка лейтматыў памяці і вяртання ў мінулае. «Каб вярнуцца, трэба спачатку ўцячы, каб набыць што-небудзь, трэба нешта згубіць…» (Цыт па [1, с. 730]), – пісаў В. Казько яшчэ на пачатку сваёй творчасці. Каб асэнсаваць рэчаіснасць мяжы стагоддзяў, пісьменнік праз сваіх герояў пранікае ў нетры ўласнай памяці і ўсё прыгаданае падвяргае маральнаму суду, які з вяршыні ўзросту і назапашанага досведу робіцца асабліва бязлітасным.

Аповесць «І нікога, хто ўбачыць мой страх» першапачаткова мела назву «Да сустрэчы». Галоўны герой аповесці, якога пісьменнік назваў Майстрам, – сумарны. Хаця аповесць мае прысвячэнне: «Памяці Віктара Турава», аўтар не канкрэтызуе, у якой сферы мастацтва працаваў герой, бо не гэта важна. Майстар – абагулены вобраз Творцы, за якім праглядаецца і сам аўтар, які дэлегуе герою ўласныя перажыванні і роздумы.

Пісьменнік выбудоўвае асацыятыўны ланцужок: шасцідзесяцігадовы юбілей Майстра і яго смерць падчас юбілейнай імпрэзы стыкуюцца з пэўным юбілеем пісанай чалавечай гісторыі – Міленіумам, канцом стагоддзя і цэлага тысячагоддзя. Дарэчы будзе адзначыць і юбілей самога пісьменніка – ён нарадзіўся ў 1940 годзе, што яшчэ больш збліжае Майстра з аўтарам. Сама сутнасць юбілею вымагае падвядзення вынікаў уласнага жыцця, але менавіта Творцу пасільна асабісты вопыт злучыць з гістарычным, цывілізацыйным. Такім чынам, у аповесці юбілей становіцца кантрапунктам, у якім спалучаецца жыццё і смерць героя, асабістыя і агульначалавечыя набыткі і страты напрыканцы вялікага адрэзка гісторыі, урэшце, страх за наступную эпоху. *Другое тысячагоддзе пнулася, курчылася ў родах, каб*

даць, аб'явіць новаму, трэцяму тысячагоддзю нешта прыстойнае, вартае дваццаці стагоддзяў існавання розуму і думкі, і пакуль што сыходзіла на брудныя воды, пену і смецце [2, с. 38].

Аповесці зборніка прасякнуты скепсісам адносна прагрэсу чалавечай гісторыі і ўвогуле здольнасці чалавека паправіць тое, што ён нарабіў. Калі першыя творы В. Казько поўніліся прадчуваннем катастрофы, дык у пазнейшых творах гэтыя самыя горшыя прадчуванні ўжо адбыліся, песімізм і бязвер'е пісьменніка дасягнулі, мабыць, свайго найвышэйшага ўзроўню. У аповесцях зборніка «Час збіраць косці» яскрава праяўлены ўсе адценні катастрафічнай свядомасці, народжанай сацыяльнымі і экалагічнымі катаклізмамі: калектывізацыяй і рэпрэсіямі, вайной і Чарнобылем, перабудовай і крызіснымі 90-мі гадамі – усім траўматычным вопытам нацыі за XX стагоддзе.

У аповесці «І нікога, хто ўбачыць мой страх» створана атмасфера сапраўднага канца гісторыі, хваробы і паміранне цывілізацыі, распаду і дэградацыі чалавека і грамадства. Вобразнасць твора надзвычай сугестыўныя, яна ўцягвае чытача ў безнадзейную і змрочную атмасферу гістарычнага тупіка. Усё патыхае наканаванасцю, цяжкай хваробай, смерцю: смяротна хворы не толькі Майстар, але і соцыум, час, гісторыя, усё навокал. Мінск позняй восені паказаны, нібы аброклы на скананне – гэта *нешта скасавуранае і змрочнае, не п'янае, але з яўным пахмельным сіндромам і, відавочна, зусім не ад гарэлкі, а ад застарэлага галаўнога болю, ад паўсядзённага пакутнага пытання: ці развіднее заўтра* [2, с. 16]. Кожны новы вобраз толькі ўзмацняе гнятлівае пачуццё: *гібельна жабрацкі горад, немачны вецер, жалобная ніцая вярба* [2, с. 17–18]. Усё навокал сведчыць пра агульную немач: *Неба … злоснае і гнойна набрынялае. І ўвесь час з яго нешта сачылася, капала, як з каровінага вока, прыпаленага цяжкай немаччу. Хваравітасць неба перадалася зямлі і ўсяму на ёй. Патухлі ўсе фарбы, апроч ірдзяных струпаў каляровай рэкламы* [2, с. 17].

Віктар Казько выступае тут як яўны пісьменнік-мартыст. Смерць з'яўляецца не кампанентам сюжэта, а носіць канцэптуальны характар. Канец гісторыі пазначаны спадам жыццёвых сіл, крэатыўнасці, энергіі, абсалютна ўсяго, што падпадае пад увагу аўтара. Адсутнасць сіл і жадання жыць ідзе ад ўсведамлення бессэнсоўнасці і бесперспектыўнасці гісторыі, быцця, самога жыццёвага працэсу і паказана пісьменнікам у вобразах герояў рознага ўзросту і сацыяльнага стану. Тупіковасць шляху, немагчымасць далейшага працягу ярка адбілася ў вобразах дзяцей: *Расчараванне і стома бацькоў спасціглі іх у дзяцінстве як маравая зараза…Горад, а разам з ім і народ, уся яго краіна страціла надзею быць, жыць* [2, с. 34]. Запаветнай марай трэцякласнікаў, пра што яны засведчылі ў школьных сачыненнях, было – памерці. Альтэрнатыўная мара ў малой дзяўчынкі, суседкі Майстра, – стаць прастытуткай. *Дзеці страшных гадоў Беларусі*, – характарызуе

іх аўтар [2, с. 30]. Яны, як і іх бацькі, усё грамадства, знаходзяцца ў стане паўраспаду. Хваробай, калецтвам, бесперспектыўнасцю пазначаны і іншыя дзіцячыя вобразы: дэбільная ад нараджэння дзяўчынка Аленка, выхаванцы школы-інтэрната для дзяцей Чарнобыля. *Адкіды, выгнаннікі і ахвяры эпохі развітога сацыялізму і нейкай вар'яцкай перабудовы*, – характарызуе іх пісьменнік [2, с. 81].

Праз алюзіі і спасылкі на культурна-гістарычныя коды В. Казько гаворыць пра крах ідэалогіі сацыялізму, пра ўяўленні, якія давалі чалавеку надзею пажыць добра калі не самому, дык дзецям. Досыць сімвалічна вуліцы Мінска запаўняе натоўп новай пароды людзей, якая прыйшла на змену так званай «общности», савецкага народа, – гэта падманутыя і пазбаўленыя веры ўкладчыкі, якія падаюцца бязвольнымі і панурымі людзьмі-ценямі. Цэлыя пакаленні дарэмна «ўкладаліся» духоўна і фізічна ў быццё краіны, а цяпер ім няма за што ўчапіцца і затрымацца ў надышоўшым часе.

У аповесці адбываецца і маральны самасуд Майстра, які ўсведамляе здраду і падман самога сябе, уласны канфармізм і прыстасавальніцтва. З тых, каму больш дадзена, і попыт большы. Адораны божым дарам, *ён прадаў гэты дар, прадаў сябе. І нават невядома каму прадаў* [2, с. 47]. У архетыпічным сюжэце Фаўст прадаў душу за бясспрэчныя каштоўнасці, *а ён саступіў душу звычайнаму прывіду, хай жорсткай, бязлітаснай, але ўвогуле дубаватай машыне* [2, с. 47]. І Майстар слугаваў гэтай машыне, як і ўсе іншыя творцы, якія сабраліся на яго юбілей. Разумелі, што іх выкарыстоўваюць, але *навыперадкі пёрлі да карыта, выракаючыся сябе, усяго святога ў сабе, чалавечага* [2, с. 84]. Споведзь Майстра, яго маральны вырак – гэта самаацэнка сумленнага чалавека, які ўсведамляе сябе і злачынцам, і пакутнікам. Атрутныя вятры XX стагоддзя паламалі і пакалечылі цэлыя пакаленні: *Ён такі ж падманuты, абражаны, апушчаны і перакулены часам з ног на галаву, як усе тут, як перакулены і сам час* [2, с. 126]. Каб апраўдацца, Майстар павінен знайсці ў сабе сілы і мужнасць прыстойна памерці і хоць на краі магілы не пайсці на кампраміс, на які, як д'яблспакушальнік, яго штурхае высокі чыноўнік ад культуры. Усё гэта стварае настрой бясконцай адзіноты чалавека перад тварам смерці. Разам з тым, выразна паўстае ўласцівая экзістэнцыяльнаму светаадчуванню праблема ўсвядомленага выбару хаця б абставін уласнай смерці як апошняй спробы сцвердзіць свабоду асобы.

Калі пачынаецца аповесць з сюжэтных замалёвак, занатовак-імпульсаў, абразкоў-разважанняў, то заканчваецца твор глабальнымі абагульненнямі, падвядзеннем несуцяшальных вынікаў усяго XX стагоддзя. Галоўным навуковым дасягненнем аўтар называе расшчапленне атама, але паралельна з гэтым ён указвае на працэс расшчаплення, распаду чалавечай душы. Натуральна, тут слушна ўзнікае згадка пра Чарнобыль – фізічны і духоўны. Праводзіць Казько і параўнанне духоўнага здрабнення з нацыянальнай

рукатворнай катастрофай – меліярацыяй: *Было і асушэнне той душы – меліярацыя, што ўжо цалкам выпетрыла яе, пазбавіла ахоўнага космасу. Душа распранута, вывернута і аголена, як валютная прастытутка, вымушаная прадаваць сябе* [2, с. 129].

Словы *час*, *эпоха*, *гісторыя* частыя ў аповесці. На парозе стаіць новы век, новае тысячагоддзе. Жорсткі погляд на пражытую гісторыю і на ўласныя памылкі неабходны, каб назваць рэчы сваім іменем, даць маральную ацэнку мінуламу і паставіць кропку ў ланцугу бясконцых страт і пачварных пераўтварэнняў, *каб не паўтарылася пройдзенае, каб не паўтарыліся твае памылкі, каб гэты новы чалавек з першага ж свайго кроку не зняверыўся, не зведаў твайго разбурэння, не страціў сораму, не пачаў капаць сам сабе магілу* [2, с. 130].

Для творчай манеры В. Казько характэрна адсутнасць больш-менш акрэсленага сюжэта. Пісьменнік ідзе па шляху мастацкага эксперымента, пошукаў дадатковых сродкаў і спосабаў сэнсавага насычэння твораў, стварэння неабходнай напружанай атмасферы, якая патрабуе ад чытача інтэлектуальнай і эмацыянальнай уключанасці ў тэкст. У аповесцях зборніка «Час збіраць косці» пісьменнік плённа выкарыстоўвае прыём плыні свядомасці, а матыў памяці і пастаяннага вяртання ў былое абумовілі эфект стэрэаскапічнага бачання, перамяшчэння розных пластоў часу, спалучэння ў адзін асацыятыўны шэраг розных па часе падзей. Сюжэтная фрагментарнасць аповеду і перарванасць нарацыі цалкам адпавядаюць атмасферы дысгармоніі і энтрапіі свету. Цэласнае адчуванне рэчаіснасці ўяўляецца В. Казько немагчымым, бо былыя механізмы, якія дагэтуль спарадкавалі жыццё, цяпер разбурыліся, ствараючы фантасмагарычную карціну.

Калі ранейшыя аповесці зборніка «Час збіраць косці» заснаваны ў першую чаргу на нацыянальным, беларускім гістарычным вопыце і патрабуюць для глыбейшага разумення валодання культурнымі кодамі, ведання айчыннай гісторыі, то напісаная напрыканцы стагоддзя аповесць «Прахожы» адкрываецца на агульначалавечае і агульнасусветнае. Гэта таксама творпадагульненне, як жа праявіў сябе чалавек, якім сябе засведчыў на працягу гісторыі. *Час спыніцца і азірнуцца,* – зноў паўтарае аўтар [2, с. 255].

Твор вылучаецца асаблівай сэнсавай ёмістасцю, маштабнасцю і ўніверсалізмам, разамкнёнасцю межаў. У гэтай аповесці, дзякуючы прыёму плыні свядомасці, творчаму выкарыстанню вобразаў-архетыпаў, пераасэнсаванню біблейскіх міфалагем, аўтар выходзіць на такі маштаб абагульнення сукупнага гістарычнага досведу чалавецтва, які не мог бы даць ні адзін самы разгалінаваны сюжэт.

Хаця ў цэнтры аповесці Я-герой і раўназначны яму персанаж – руды кот, менавіта на ўсё чалавецтва на планеце Зямля нацэлена нечае пільнае вока з Космасу: якім жа бачыцца чалавецтва ў гэтым бязмежным універсуме.

Апаганілі мы Зямлю, цяпер замахваемся і на іншыя планеты, на сусвет… Рана, рана нам яшчэ туды. Мы ж абавязкова і там пачнём са свінарніка, – канстатуе пісьменнік [2, с. 288–289]. Чалавецтва сваімі абсурднымі і бездухоўнымі ўчынкамі пазбавіла сябе будучыні: *Унуку і праўнуку майму хопіць ліха. Бедны ён, бедны. Застанецца і без Зямлі і без Космасу* [2, с. 289]. Роспач і адчай дасягаюць у аповесці свайго апагея, усё прасякнута прадчуваннем канца свету. Папярэджанннем чалавецтву спыніцца і адумацца была Зорка Палын, якая *абрынулася на лясы, палі і воды* [2, с. 306], але гэта толькі прадвесце яшчэ большай бяды, кометы: *Ідзе камета на зямлю. Пакаранне зямлі нябеснай карай. Яна яшчэ далёка. Але падаюць ужо людзі* [2, с. 318]. Аповесць заканамерна заканчваецца карцінай апакаліпсісу, увасобленым у сімвалічныя вобразы творча апрацаванага біблейскага сюжэта.

У параўнанні з прыродай, усімі жывымі істотамі, тым жа рудым катком Міхляй чалавек паўстае як істота абмежаваная, дысгарманічная і небяспечная. Я-герой углядаецца ў сябе і ўсведамляе ўласную недасканаласць. Самой супярэчлівай прыродай чалавека закладзена аснова немінучай сусветнай катастрофы: ён у аповесці асэнсоўваецца як натура дуалістычная, у якой спалучаецца стваральнік і разбуральнік, ахвяра і злачынца, губіцель і выратавальнік, прычым цёмны бок чалавечай сутнасці паказваецца больш моцным. Калі Я-герой аказваецца ў цэнтры кометы, што ляціць на зямлю, то ў чорнай постаці, якая ёю кіруе, ён пазнае самога сябе. Чалавек сам стварае канец свету. Ён лагічны і заканамерны, і, на думку пісьменніка, чалавецтва ўжо прайшло «кропку невяртання».

Ужо перакрочыўшы праз мяжу стагоддзяў, пісьменнік піша аповесць «Час збіраць косці». Гэта таксама твор-падсумаванне, але аўтарская інтанацыя стала больш спакойная, сцішаная, разважлівая. Сюжэт твора нескладаны, але зноў-такі падаецца шматмерным, дзякуючы выкарыстаным вобразам-архетыпам і сімвалам. Гаспадар, стары чалавек, «зімуючы» ў сына ў горадзе, адчувае, што ў яго дом пракраўся злодзей: *Тое, што ў яго хаце злодзей, ён адчуў напрыканцы зімы. Хаця з нейкім падсвядомым веданнем абкрадання, гвалту і рабавання сваёй душы і хаты ён жыў не першы год* [2, с. 144]. Па вяртанні дадому ён уважліва аглядае сваё абрабаванае жытло ў пошуках таго, што ж знёс з яго хаты злодзей. Кожная рэч ці дэталь цягне за сабой ланцужок успамінаў, якія разгортваюць твор у мінулае.

Пісьменнік апеліруе да розных семантычных значэнняў архетыпа Дома, што надае аповесці сэнсавую глыбіню і поліфанічнасць. Гэты архетыпны вобраз раскрываецца не толькі ў значэнні чалавечага дома, спарадкаванасці, арганізаванасці яго ўнутранага свету. Гэта яшчэ сям'я, традыцыя і спадчыннасць, пераемнасць пакаленняў, род і народ, гэта – Радзіма. Дом таксама разглядаецца як духоўны храм, месца самавызначэння і самаўсведамлення асобы. У аповесці прысутнасць у доме чужога нараджае

ў гаспадара трывогу і пачуццё вусцішы: яго дом выстуджаны і апаганены злодзеем, краіна бачыцца спустошанай і знясіленай, абрабавана і абкрадзена чалавечая душа. Прыдзірліва азіраючы дом, гаспадар спачатку бачыць, што нічога вартага ўвагі зламыснік не знайшоў, і гэта нават нараджае крыўду за сваю хату: *Няўжо яна нявартая, каб у ёй, як у людзей, што-небудзь ды ўкралі. Няўжо ён так пуста пражыў жыццё* [2, с. 223]. Нарэшце гаспадар знаходзіць страту – прыхадзень скраў у яго насенне элітнай бульбы, якую гаспадар назапасіў на будучы пасеў. Відавочна, зроблены гэты крадзеж не дзеля таго, каб з'есці, а каб самому пасадзіць і сабраць ураджай, па-гаспадарску пакарыстацца крадзеным. Толькі вынікам руплівай працы гаспадара будзе карыстацца нехта іншы.

Дыяпазон трактавання таямнічай постаці нябачнага злодзея шырокі: ад канкрэтна-рэалістычнага да містычнага і маштабнага. *Ён безаблічны, прывідны, спрактыкаваны на рабаванне жабракоў і таму няўмольны. Здольны ўкрасці і гай, і дол, і нават могілкі…высмактаць з цябе кроў і не захлынуцца* [2, с. 144]. Але не толькі соцыум і дзяржава з фальшывай ідэалогіяй, але і сам гаспадар спрычыніўся да рабаўніцтва ўласнай душы. Адсутнасць самапавагі, залішняя цярплівасць і канфармізм вымусілі *выпальваць са сваёй душы нешта вельмі каштоўнае*. Ён сузіральнік і пасіўны «аб'ект» гісторыі, не здольны захаваць вернасць сабе і каханню да той чыстай дзяўчынкі ў чароўным садзе, якая паўстае ў яго памяці. Можна меркаваць, што эпізадычны персанаж, які на кароткі час з'явіўся побач з галоўным героем, дэградаваная п'янаватая Фенька і была той дзяўчынкай з пары юнацтва.

Чалавек – лепшы магільшчык самога сябе і сваёй гісторыі, – сведчыць герой твора [2, с. 180]. У выніку яго роздумаў-разважанняў узнікае ўсведамленне, што адна з іпастасяў загадкавага злодзея – сам герой, які ніяк не можа стаць сапраўдным гаспадаром у сваёй гасподзе, доме-дзяржаве-душы. Межы паміж гэтымі постацямі сціраюцца, але гаспадар разумее, што хаця б напрыканцы жыцця ён павінен вызначыцца, якую ролю абраць: *Злодзей яшчэ і зараз знаходзіцца ў яго хаце. Яго хата павінна, каб яе прызнавалі і паважалі ў свеце, выбраць некага аднаго – ці то злодзея, ці то гаспадара. А гаспадар – ён* [2, с. 243].

Назва твора – «Час збіраць косці» – і яго падзагаловак-удакладненне «Евангелле пад Луку» скіроўваюць да біблейскіх алюзій, да прытчавасці і парабалы. Пісьменнік трансфармуе вядомае біблейскае выказванне: герою ў сваіх выніковых успамінах-разважаннях даводзіцца збіраць не камяні, якія патэнцыяльна могуць быць стваральным падмуркам, а косці – парэшткі, тое, што засталося пасля разбуральнага XX стагоддзя.

Гаспадар вядзе сапраўдную вайну з птушкамі, яго дом апаноўваюць совы, якія трапляюць у комін печы, згараюць, і гаспадару застаецца адно

толькі збіраць іх косткі. За канкрэтызацыяй сімволікі савы варта звярнуцца да апостала Лукі, прыгаданага ў падзагалоўку аповесці. Сава асацыявана з мудрасцю, і Лука выкарыстоўвае яе ў сваім Евангеллі як атрыбут Хрыста, які ахвяраваў сабой дзеля ўратавання чалавецтва: «Каб засвяціць тым, хто ў цемры і ў цені смерці жыве, каб накіраваць крокі нашы на дарогу спакою» (Лука 1:79). Гэты сімвалічны сэнс бачаць даследчыкі ў прысутнасці савы ў сцэнах распяцця. Да таго ж, як нагадвае аўтар, совы палююць на мышэй – яшчэ адзін шматзначны сімвал у аповесці. Гэта вобраз падступнасці, марнатраўства і разбурэння: *Плакаць хочацца за сваё апаскуджанае, сточанае мышамі жыццё* [2, с. 187]. Мышы досыць набрудзілі ў доме гаспадара, а сточаныя мышамі яблыні ў гаспадарскім садзе нагадваюць аб біблейскай прытчы пра адзінарога, дзе чорная і белая мышы асацыіруюцца з днём і ноччу, якія няўмольна скарачаюць чалавечы век. У аповесці мышы сточваюць не толькі час, але і здабытак, скарб, самае светлае і сакральнае – сад.

Ёсць у кнізе багата вобразаў-сімвалаў савецкай эпохі – гэта класічны гранёны стакан, звар'яцелы тэлевізар, увасабленне ідэалагічнай інвазіі, які ў доме гаспадара жыве самастойным жыццём. *Звар'яцеў яшчэ ў савецкія часы, перагрузіўся марксісцка-ленінскай філасофіяй*, – кажа пра яго гаспадар [2, с. 202]. У славутым «Чорным квадраце» К. Малевіча аўтар бачыць адбітак гістарычнага лёсу Беларусі, вынік абуджэння ў душы мастака чагосьці пракаветна беларускага, геннага: *Чорны колер – колер маўчання, вечнага знямення і спачыну. Знак беларуса і Беларусі. Сёння і, напэўна, і заўтра. І гэта азарэнне лёсам і будучыняй Северо-Западного краю і спасцігла мастака* [2, с. 195].

Калі скепсіс адносна няўдалага гаспадара ў аповесці згушчаецца, пісьменнік спрабуе павярнуць свой аповед на больш аптымістычную ноту. Гаспадар нанова спарадкуе хату, аднаўляе разбітую шыбу, праз якую пракраўся таямнічы злодзей, вычышчае мышыны бруд. Час ранняй вясны і абнаўлення, згадкі пра вяртанне крыніц, што былі некалі і апошнімі гадамі засохлі, нагадвае пра тое, што жыццё – сістэма, здольная да самарэгуляцыі і самааднаўлення. *Трэба спадзявацца*, – суцяшае сябе гаспадар, пакідаючы слабую надзею на будучыню. Праўда, надзея на гэта ў пісьменніка такая ж кволая і няпэўная, як і блукаючыя крыніцы, пра якія ўспамінае герой. Дарэчы, ні пра ўнукаў, ні пра нашчадкаў гэтага дома ў пісьменніка згадак няма. Але з трох аповесцей зборніка гэта – самая пазітыўная, наколькі можа быць аптымістычным В. Казько.

Калі браць зборнік «Час збіраць косці», якім В. Казько рэпрэзентаваў сябе ў XXI стагоддзі, звяртае ўвагу, што кампазіцыйна ён скампанаваны не храналагічна, а менавіта канцэптуальна, і слабая надзея, якая цмяна праявілася ў аднайменнай аповесці, эмацыянальна засланяецца апакаліптычнай атмасферай аповесці «Прахожы», у якой для чалавека-разбуральніка ў Сусвеце месца няма.

Пра пераемнасць традыцый экзістэнцыйнага псіхалагізму XX стагоддзя сведчаць і творы пісьменніка больш новай генерацыі, Барыса Пятровіча, які прыйшоў у літаратуру ў 1990-я гг. Адметна, што многія яго творы маюць дзве даты напісання. Так, раман «Спачатку была цемра» пісьменнік перанёс праз дзесяцігоддзі, пераасэнсоўваў і перарабляў яго, пазначыўшы 1995 і 2011 гадамі. Кніга «Спакушэнне» (2013) часткова складаецца з твораў, напісаных у папярэднія гады. У кнігу «Пуціна» ўвайшлі дзве аповесці, якія былі напісаныя раней, аднак дапрацоўваліся цягам гадоў і пад адной вокладкай выйшлі ў 2015 г. Кніга складаецца з твораў «Стах» (2002–1995 – у такім інверсійным парадку падае даты аўтар) і «Пуціна» (2003), дастаткова рэпрэзентатыўных для творчай манеры пісьменніка. Як пазначана ў анатацыі да кнігі, у іх «яскрава спалучыліся рысы экзістэнцыялізму, класічнага пісьма і стылёвага авангардызму». Хаця гэтыя творы пісаліся ў розны час і дастаткова адрозныя стылістычна, С. Дубавец падчас прэзентацыі кнігі адзначыў, што аб'ядноўвае іх трывожнасць, якая прысутнічае практычна ва ўсіх творах.

Экзістэнцыяльная свядомасць узмоцнена ў Б. Пятровіча, мабыць, яшчэ і біяграфічнымі фактарамі. У беларускай інтэрнэт-бібліятэцы Kamunikat сказана, відавочна са слоў самога пісьменніка, што ён «прыйшоў у гэты свет 17 ліпеня 1959 году. Памёр увечары 1 верасня 1970-га, каб ранкам наступнага дня зноў нарадзіцца і жыць» [4]. Таму матыў смерці прысутнічае ў многіх яго творах. Герой аповесці «Стах» шмат у чым носіць адбітак асобы аўтара, нягледзячы на тое, што для свайго героя пісьменнік абраў іншы шлях творчага самавыяўлення – жывапіс. Узаемаадносіны героя са смерцю склаліся з дзяцінства: *З маленства ён адчуваў, што лёс рыхтуе яго да адзіноты. І як мог супраціўляўся таму. Смерць не ўлічыла гэта. Яна і падумаць не магла, што ў ягоным кволым цельцы пасяліўся такі моцны дух… Але яму споўнілася ўсяго дзесяць, і ёй закарцела трохі падрасціць яго… А потым яна са смехам заўважыла, як хапаецца ён за сваё жыццё, не ўсведамляючы, што ягонае зямное існаванне можна назваць хіба суцэльнай пакутай, а шчасце ўяўным і прыдуманым* [3, с 47]. З ранку свайго жыцця герой пабываў на мяжы двух станаў, і гэта прымушае яго час ад часу весці дыялог са смерцю, жыць з аглядкаю на яе. Матыў непазбежнасці смерці, шляху да яе праз самапазнанне, калі чалавек праходзіць праз рай дзяцінства, чысцец дарослasці і пекла творчасці, становіцца галоўным у аповесці «Стах». Перажыванне героем гэтых стадый прасочана ў трох асобных частках, якія праз эпіграфы адсылаюць да дантаўскай «Боскай камедыі». Адрознасць гэтых перыядаў падкрэсліваецца стылёвымі і кампазіцыйнымі асаблівасцямі частак трыпціха.

Да трывожнасці, якую адчуў у аповесцях С. Дубавец, варта было б дадаць боль як неад'емны кампанент жыцця ў абсурдным і няўтульным свеце.

Самарэфлексіі героя напоўнены болем і расчараваннем. У першай частцы трыпціха «Экспрэс, або Няспраўджанасць адзіноты» дзеянне адбываецца ў аўтобусе, падчас начнога падарожжа Стаха-студэнта побач з прыгожай незнаёмкай. Апісанне чыста фізіялагічных пачуццяў да дзяўчыны-суседкі перамяжаюцца ўспамінамі з часоў вясковага дзяцінства і густа перасыпаны адкрытымі экзістэнцыйнымі разважаннямі аўтара. *Усё на свеце глыбока асабістае. Усё ў адзіночным ліку. Чалавек – самая адасобленая, самая замкнутая ў сабе істота з усіх статкавых. Ніхто не можа пабыць у скуры іншага. Чалавек – уяўны свет, які з'яўляецца з ягоным нараджэннем і знікае з ягонай смерцю* [3, с. 25]. Трошкі далей: *Самае доўгае шчасце можа не даць шчасця, а самае доўгае гора не быць горам. Не таму, што ўсё адносна і залежыць толькі ад нашага ўспрыняцця, а таму, што няма нічога вечнага. Апроч адзіноты* [3, с. 26]. Нягледзячы на знешнія атрыбуты нармальнага, паспяховага жыцця героя, першая частка заканчваецца той жа шчымлівай нотай бясконцай адзіноты ў свеце. *Ён так і застаўся адзінокім. Нічыім тут, чужым усім. І гэтай жанчыне побач, і той дзяўчынцы ў суседнім пакоі, і тым людзям, што за сценамі дома, у майстэрнях, на выставах, у часопісах…* [3, с. 49]. Стах увесь час сувымярае і асэнсоўвае сваё жыццё праз прызму смерці, разважае, што жыццё – уцёкі-набліжэнне да яе. У сітуацыі часовасці жыцця, жыцця як адтэрміноўкі, герой усведамляе адзіноту як неабходную праяву існавання, якую немагчыма пазбегнуць, але якая з часам робіцца ўсё большай пакутай. Адзіна магчымы паратунак і выбаўленне ад яе – смерць. Рана ці позна, *ён яшчэ зразумее гэта. Жахнецца… І аддасца ёй…* [3, с. 49].

Дыялектычнаму вырашэнню дыхатаміі жыццё/смерць прысвечана і другая частка трыпціха «Удол, або Актава пазнання», суаднесеная праз дантаўскі эпіграф з чысцом. Гэта частка – фантастычныя прыгоды Стаха ў іншасвеце, у віртуальнай рэчаіснасці, дзе паэтыка ўмоўнасці дазваляе сканструяваць шэраг штучных алегарычных сітуацый-выпрабаванняў, праз якія праходзіць герой. Яны пачынаюцца ў вядомым дворыку Скарыны ў Вільні і далей разнастайным чынам працягваюцца ў чарадзе размежаваных між сабою дворыкаў. Зарука пераходу з аднаго дворыка ў наступны – неабходнасць зрабіць выбар, які патрабуе ад героя смеласці і мужнасці. Ключавым у экзістэнцыяльнай філасофіі з'яўляецца пастаноўка і вырашэнне праблемы свабоды, якая разумеецца як выбар чалавекам адной з бясконцых магчымасцяў. У гэтай частцы аповесці намаляваны алегарычны шлях руху і сталення героя, яго самапазнання праз шэраг выпрабаванняў, праз усвядомлены выбар у драматычных умовах. Кампазіцыйна іспыты-выпрабаванні арганізаваны паводле актавы – ад «До» папярэдняй актавы да «ДО» наступнай. Свабода героя праз яго выбар робіцца канцэптуальным цэнтрам кожнага міні-сюжэта, паказанага ў кожным дворыку актавы пазнання. Так, перадапошні дворык адпавядаў ноце *СІ… Ён быў пусты*.

Толькі – дзверы, дзверы, дзверы… у сценах. І на кожных дзвярах надпіс: «Шчасце», «Гора», «Багацце», «Страх», «Радасць», «Боль», «Каханне»… і далей – усе мажлівыя пачуцці і станы чалавека…

Яму ж хацелася выбраць дзверы з надпісам, які ўключаў бы ў сябе ўсе гэтыя паняцці, каб раз і назаўсёды пакончыць з гэтымі пакутамі, з гэтымі выпрабаваннямі, з гэтымі вандроўкамі па дворыках…

Ён выбраў дзверы з надпісам «Смерць». Адчыніў іх і…

ДО …выйшаў на тую ж самую вуліцу, з якой увайшоў некалі ў Скарынаў дворык [3, с. 73].

Такая «акальцаванасць» жыцця і смерці сцвярджае, што смерць – гэта выбаўленне ад цяжару і пакут жыцця, але яна аказваецца і новым пачаткам. Нездарма герой, паміраючы ў іншасвеце, вяртаецца ў рэальнасць. Аўтар ілюструе ўласную сентэнцыю, агучаную ў першай частцы: *Усё ў гэтым свеце ўзаемазвязанае, запраграмаванае і закальцаванае. І нуль, а не згвалтаваная васьмёрка – вось сімвал гэтай закальцаванай бясконцасці* [3, с. 8]. Канчатковым этапам пазбаўлення героя твора ад цяжару існавання з'яўляецца асэнсаванне ўласнай смяротнасці і прыняцце яе.

«Боская камедыя» Дантэ мае дзевяць кругоў пекла. Стах у віртуальнай прасторы прайшоў толькі восем выпрабаванняў. Апісаннем дзявятага круга выглядае трэцяя частка «Чаканне, або Зацемкі», якая праз эпіграф з «Боскай камедыі» непасрэдна і адсылае да пекла.

Што ёсць пеклам у гэтай частцы: пакутлівае стварэнне карціны, падсумаванне і пераасэнсаванне жыццёвага шляху перад абліччам хуткай смерці, прадказанай таямнічым незнаёмцам у скверыку на месцы былых лютэранскіх могілках. А можа гэта смерць, якая так і не адбылася, і герой зноў адчувае непазбежнасць занурыцца ў пачуццё безвыходнай адзіноты? *І вяртацца яму давядзецца туды, куды, па-шчырасці, чамусьці вяртацца не хочацца… Чаму? Што было ў ягоным жыцці дагэтуль? Праца, сям'я, беднасць… Што будзе цяпер? Беднасць, сям'я, праца… І, па вялікім рахунку, усё роўна, калі перапыняць, перарываць гэты ланцужок: у трыццаць гадоў, у шэсцьдзясят альбо ў сто…Дык, можа, чым раней, тым лепш? Толькі людзі, якія не задумваюцца над сваім жыццём, чапляюцца за яго…* [3, с. 118]. Хутчэй за ўсё, усё разам, а найперш адчуванне бясконцага паўтарэння, што само з'яўляецца пакутай.

Сапраўднае пазнанне быцця магчыма толькі ў «парогавай сітуацыі», што і адбылося са Стахам. Ведаючы, што жыцця засталося толькі на тыдзень, ён напружана працуе над карцінай, якая павінна адлюстраваць асноўны модус існавання чалавека ў свеце: *Там былі людзі. Там былі фарбы. І людзі і фарбы змагаліся між сабою, як дабро змагаецца са злом. Карціна была сном не сном, явай не явай, як, уласна, і само*

жыццё [3, с. 88]. Канцэптуальную і кампазіцыйную завершанасць карціна набывае, калі пасля містычнай сустрэчы ў скверыку Стах на залатым сячэнні дамаляваў могілкі. Сэнс не толькі ў прыняцці непазбежнай смерці, якая аднолькава завяршае дабро і зло гэтага свету. Чаканне хуткай смерці дапамагло мастаку глыбей і дакладней адчуць аб'яднанасць смерцю розных фрагментаў і з'яў быцця, іх дыялектычную ўзаемасувязь праз катэгорыю смерці. Можа, дзякуючы такому філасофскаму разуменню смерці як краевугольнага каменя, які трымае ўсю мазаіку супярэчлівых праяў быцця, карціна не стварала цяжкага ўражання: *Карціна ж, пры ўсёй сваёй змрочнасці, дыхала такою надзеяй, выпраменьвала такую дабрыню і спакой, такую ўпэўненасць, што будучыня ў нас не проста ёсць – яна светлая і шчасная, што назваць карціну трэба было неяк інакш* [3, с. 113]. Першапачатковая назва «Зыход» пасля доўгіх разважанняў мастака змянілася на «Чаканне». Роспачны настрой перамяжоўваецца ў гэтай частцы аповесці з сацыяльным аптымізмам, надзеяй у надыход лепшых часоў для Беларусі хаця бы ў сілу закальцаванасці этапаў жыццё/смерць/уваскрашэнне. Сэнс прадчування ці нават ведання часу ўласнай хуткай смерці і ў тым, што герой, працяты болем ад адчування абсурду рэчаіснасці 90-х гг., усведамлення адзіноты і бяссілля нешта змяніць, пры гэтым прыўзнімаецца над самім сабой, стварае выдатную карціну, якая перажыве яго, і становіцца сапраўдным Майстрам.

У аповесці прысутнічае схаваная адсылка на вядомае эсэ А. Камю «Міф пра Сізіфа» і разам з тым палеміка з ім. У фантастычна-алегарычнай другой частцы трыпціха, у бязмежнай прасторы аднаго з дворыкаў герой трапляе ў каменяломню і мусіць устроіцца ў ланцуг людзей, якія цягнуць на сваіх плячах глыбы граніту да краю вялізнай прорвы, куды скідваюць камяні і вяртаюцца зноў да каменяломняў. І гэтак дзень пры дні. Наканаванасць на бясконцую бессэнсоўнасць не выклікае непакоры. Філасофія насельнікаў гэтай прасторы нагадвае, што называецца, звычайную жыццёвую мудрасць: *Раз дадзена нам гэткае жыццё, гэткі лёс – трэба жыць* [3, с. 69]. У якасці самаапраўдання свайго пасіўнага прыняцця жыццёвай катаргі, роўнай кары антычных багоў, сусед Стаха па ланцугу кажа, што *мне наканавана гэта: ні да чаго не імкнуцца, жыць, як жыву… І таму, нават калі б я ведаў, што заўтра надыдзе канец свету, я сёння ўсё роўна насіў бы каменне…* [3, с. 70]. Бунт Стаха прыводзіць яго ў наступны дворык, дзе апісаны магчымы варыянт сапраўднага райскага жыцця, але ў ім няма руху, як і ў папярэднім. Што надае рух быццю? Як вынікае з твора Б. Пятровіча – магчымасць свабоднага выбару, які рухае чалавека па шляху самапазнання да фінальнай кропкі яго асабістага існавання. У антычнага Сізіфа яе не было. У чалавека ёсць. У трактоўцы пісьменніка чалавек асуджаны на бясконцую паўтаральнасць

цыклаў жыццё/смерць, зноў і зноў прыходзіць у свет, у якім у стане адзіноты і няпэўнасці праходзіць праз выпрабаванні і расчараванні, караскацца па жыцці, набліжаючыся да смерці, калі цяжкая ноша жыцця скідваецца ўніз, а потым зноў паўтараць жыццёвы цыкл ад пачатку. У дадзеным выпадку шчаслівы той, хто нараджаецца творцам, які мае магчымасць зафіксаваць сваё «я», сваю экзістэнцыю праз мастацтва.

Варта вярнуцца да сцвярджэння аўтара, што сімвал закальцаванасці быцця *нуль, а не згвалтаваная васьмёрка*. Паміж нулём-кругам, сімвалам паўтаральнасці, і васьмёркай, якая ёсць перавёрнутым знакам бясконцасці, няма супярэчнасці. Усё ў гэтым свеце бясконца паўтаральнае. Сімволіка васьмёркі абыгрываецца ў творы кампазіцыйна: восем пранумараваных падчастак у першай частцы трыпціха, кампазіцыйная актава ў другой, а ў апошняй Стаху нібыта застаецца сем дзён жыцця, а на восьмы ён ідзе насустрач смерці, якая так і не адбылася, бо незнаёмец, як высветлілася, знарок паблытаў даты. Стаху зноў даводзіцца вяртацца ў жыццё, што не выклікае ў героя аніякай радасці, бо гэта зноў бясконцая адзінота і балючыя рэфлексіі.

Матыў смерці ў аповесці Б. Пятровіча з'яўляецца дамінантным, ён аб'ядноўвае ўсе фрагменты аповесці і выступае той канцэптуальнай асновай, з якой суадносяцца ўсе астатнія падставовыя экзістэнцыяльныя катэгорыі: існаванне, адзінота, свабода, выбар, самапазнанне.

У творах Віктара Казько і Барыса Пятровіча, пісьменнікаў, прыналежных да розных літаратурных пакаленняў, увасобіліся не толькі праблемы індывідуальнай экзістэнцыі саміх аўтараў, але, нягледзячы на моманты аўтабіяграфізму, адбілася экзістэнцыйнае светаадчуванне сучаснага чалавека мяжы стагоддзяў.

ЛІТАРАТУРА

1. *Васючэнка, П. В.* Віктар Казько / П. В. Васючэнка // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. – Мінск : Беларус. навука, 2004. – Т. 4, кн. 1. – С. 726–750.
2. *Казько, В.* Час збіраць косці : аповесці / В. Казько. – Мінск : Кнігазбор, 2014. – 340 с.
3. *Пятровіч, Б.* Пуціна : аповесці / Барыс Пятровіч. – Мінск : Кнігазбор, 2015. – 200 с.
4. *Барыс Пятровіч* // Камунікат [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу : https://kamunikat.org/Piatrovicz_Barys.html. – Дата доступу: 04.08.2021.
5. *Сінькова, Л.* Беларуская «звышлітаратура» : літаратуразнаўчыя і літ.-крыт. артыкулы / Л. Сінькова. – Мінск : Кнігазбор, 2019. – 224 с.

6. *Тарасава, Т.* Экзістэнцыяльная свядомасць і формы яе ўвасаблення ў беларускай прозе XX ст. / Т. Тарасава // Весн. Брэсц. ун-та. Сер. 3, Філалогія. Педагогіка. Псіхалогія. – 2017. – N 2. – С. 54.

Матэрыялы артыкула друкаваліся [у] : Бурдзялёва, І. А. Канцэптуальны рух прозы Віктара Казько ў XXI стагоддзі / І. Бурдзялёва // Беларуская мова, літаратура, культура і свет: праблемы рэпрэзентацыі : зб. навук. артыкулаў па выніках Міжнар. навук. канф., Мінск, 15-16 лістап. 2018 г. – Мінск : МДЛУ, 2021. – С. 160–167; Бурдзялёва, І. А. Экзістэнцыянальная праблематыка ў аповесці Б. Пятровіча «Стах» / І. А. Бурдзялёва // Беларуская мова, літаратура, культура і свет: праблемы рэпрэзентацыі : зб. навук. артыкулаў па выніках Міжнар. навук. канф., Мінск, 19–20 лістапада 2020 г. – Мінск : МДЛУ, 2021. – С. 172–178.

ЧАЛАВЕК І ГІСТОРЫЯ Ў АПОВЕСЦІ ЕВЫ ВЕЖНАВЕЦ «ПА ШТО ІДЕШ, ВОЎЧА?»

Асэнсаванне чалавека ў кантэксце гісторыі, гісторыі праз лёсы герояў з'яўляецца адным з вядучых праблемна-тэматычных кірункаў беларускай мастацкай літаратуры XX стагоддзя. Пісьменнікі скіроўвалі сваю ўвагу на канкрэтныя, лёсавызначальныя падзеі або, наадварот, імкнуліся разгарнуць сувой гісторыі ў шматтомных раманных цыклах. Аднымі з першых патрэбу стварэння шырокай панарамы жыцця беларускага народа на вялікім гістарычным адрэзку адчулі Максім Гарэцкі і Кузьма Чорны. Жорсткія рэаліі 1930-х гадоў не далі ў поўнай меры рэалізаваць іх творчыя планы, але пачатак маштабнаму асэнсаванню быцця народа ў часе быў пакладзены. На мастацкі ахоп значнага кавалка беларускай гісторыі была скіравана задума пяці тамоў «Палескай хронікі» Івана Мележа. Ажыццявіць яе цалкам не дазволіла заўчасная смерць пісьменніка, але тры першыя кнігі хронікі сталіся прэцэдэнтнымі тэкстамі айчыннай літаратуры. У якасці завершаных творчых праектаў варта прыгадаць трылогіі Вячаслава Адамчыка, Генрыха Далідовіча, Леаніда Левановіча, Міколы Лобана, пенталогіі Івана Чыгрынава, Івана Шамякіна... На шляху даследавання ўзаемадзеяння чалавека і гісторыі беларуская літаратура мела значныя здабыткі і назапашаны мастацкі вопыт эпічнага адлюстравання і, разам з тым, глыбокага філасофскага асэнсавання гістарычнай драмы беларусаў на працягу, бадай, самага катастрафічнага XX стагоддзя.

Сучасная літаратура аддае перавагу асабіста-суб'ектыўнаму погляду на свет і на падзеі прамінулага часу ў прыватнасці. Ды і сённяшнія рэаліі

ўплываюць на тое, што раманны эпас і іншыя жанры пачынаюць змяншаць тэкставы аб'ём, затое набываюць больш дынамічную мастацкую структуру і сэнсавую шматслойнасць. Прыкладам можа быць зборнік Віктара Казько «Час збіраць косці», асабліва аднайменная аповесць, якая дала назву ўсёй кнізе. У эсэістычных разважаннях і ўспамінах пісьменнік праводзіць падсумаванне набыткаў і страт не толькі жыцця галоўнага героя, але і ўсёй краіны на вялікім этапе гістарычнага быцця. Крытыкі адзначаюць уласцівыя творчаму метаду В. Казько напружаны канцэптуальны пошук і экзістэнцыйную глыбіню, ёмістую метафарычнасць і арыгінальную аўтарскую міфатворчасць. Менавіта гэтыя мастацкія прыёмы, шырокае выкарыстанне шматзначных вобразаў, сімвалаў і алегорый, прыёмы іншасказальнасці, асацыятыўнасці, «расшчапленне часу» ствараюць у невялікай па аб'ёме аповесці «Час збіраць косці» эфект шматмернасці, паўнаты асэнсавання пройдзенага народам шляху.

Сваё канцэптуальнае бачанне нацыянальнай гісторыі прапанавала Ева Вежнавец у аповесці «Па што ідзеш, воўча?» (2020). Відавочна аўтарская свядомая скіраванасць на тэндэнцыйнае аднаўленне ў творы згушчанай, скандэнсаванай беларускай бяды, якая пракляццем ці злым рокам вісіць над краем скрозь стагоддзі. Сама канцэпцыя твора выклікае алюзіі на радкі Янкі Купалы, напісаныя на пачатку 1920-х гадоў: *Няўжо ж бы хто й над будучыняй нашай // Навек залом праклятy заламаў?* У гэтым жа вершы «Перад будучыняй» Янка Купала далей піша: *Пакрыўленыя колісь нашы душы / Дагэтуль выпрастаць не ў моцы йшчэ*… [2, с. 106].

Аповесць прыцягвае ўвагу наратыўнай структурай, спецыфікай галоўных герояў. У творы гэта тры жаночыя вобразы розных пакаленняў адной сям'і. Кампазіцыя твора рамачная, пры гэтым адбываецца частая змена наратараў: аповед з сучаснасці пераходзіць у гісторыю і зноў вяртаецца ў сённяшні дзень, адметнасць якога мае вытокі ў падзеях мінулага. Наша сучасніца, алкагалічка Рына, вяртаецца з Нямеччыны, дзе даглядала састарэлых немцаў, у родкую вёску хаваць сваю бабку Дарафею, мясцовую знахарку і вядзьмарку. Праз Рыну падаюцца ўспаміны Дарафеі пра падзеі мясцовай гісторыі, а гэтыя аповеды ўтрымліваюць успаміны ўжо ейнай бабкі Мар'янкі, таксама знахаркі. Такім чынам гісторыя стэрэаскапічна паглыбляецца ў плынь часу і сягае да пачатку XX стагоддзя. Гістарычная памяць Дарафеі доўгая: *Дзве вайны і дзевяць улад перажыла старая і не шкадавала ўнучцы аповедаў. Так што Рыне здавалася, што яна сама жыве сто другі год і мае ў галаве карту смерцяў, генеалагічныя дрэвы цэлых вёсак і непатрэбныя бабіны «навукі» да кучы* [1, с. 13–14]. Як адзначыла ў адным з тэлеінтэрв'ю пісьменніца, галоўны вобраз – гэта трыяда жанчын, на якую, як на верацяно, накручваецца гісторыя. Жаночыя лёсы сталіся такім прыдатным матэрыялам невыпадкова. Маючы на ўвазе трагічную гісторыю мінулага стагоддзя, можна сцвярджаць, што мужчыны ў Беларусі не жывуць

доўга. Жанчыны маюць больш працяглы век, таму менавіта яны з'яўляюцца захавальніцамі гістарычнай памяці і яе галоўнымі рэтранслятарамі, яны захоўваюць апавядальніцкую традыцыю і ажыццяўляюць перадачу гістарычнага досведу. Такім чынам, праз трыадзінства жаночых вобразаў падаюцца выціскі беларускай гісторыі за апошнія сто год.

Гераіні твора, нягледзячы на сваё знахарства і веды, так званыя маленькія людзі. Маленькі чалавек у самым абагуленым сэнсе гэтага паняцця – проста чалавек, ад якога нічога не залежыць у гісторыі, гэта яе пасіўны сведка і ў значнай меры яе ахвяра. Калі герой прыгаданай аповесці В. Казько, праводзячы выніковы агляд уласнага жыцця і гістарычнага шляху краіны, адчувае сваю віну за непераборлівасць, канфармізм, за тое, што павінен быў бы зрабіць, а не зрабіў, і праз тое рэфлексуе і перажывае, то гераіні твора Е. Вежнавец – сапраўды проста сведкі гістарычных працэсаў, захавальніцы і перадатчыцы памяці праз пакаленні. У аповесці гэта не крытычнае, рэфлексійнае пераасэнсаванне гісторыі, гэта яе аб'ектыўная фіксацыя.

Вялікая нацыянальная гісторыя падаецца ў аповесці праз лакальную, прыватную. Звычайныя людзі, сяляне, местачкоўцы, аказваюцца ўцягнутымі ў вялікія гістарычныя і сацыяльныя катаклізмы. Прычым героі мусяць уключацца ў гэтыя падзеі часта супраць сваёй волі, самой сілай абставін. Гісторыя ў аповесці Евы Вежнавец перарастае межы кантэксту або проста фону, на якім разгортваюцца чалавечыя лёсы, а сама становіцца рухавіком і чыннікам сюжэта, агрэсіўна ўрываючыся і разбураючы жыццё гераінь. Канфлікт твора не абмяжоўваецца ўзаемаадносінамі розных асоб, а будуецца ў асноўным як сутыкненне гераінь з гістарычна абумоўленымі абставінамі, якія вызначаюць іх пэўныя ўчынкі. Чалавеку не даецца магчымасць застацца ў баку ад гісторыі і вызначаць ход уласнага жыцця. Прыгадваюцца словы, сказаныя адным з беларускіх пісьменнікаў, што беларусы шчаслівыя, калі іх не чапаюць. Яны выказваюць адвечную, але нязбыўную мару беларуса проста жыць.

Аповесці Е. Вежнавец уласціва апавядальніцкая манера, спалучэнне традыцыйнай, лінейнай плыні з пераменай наратыўных стратэгій. Шмат у чым гісторыі, перададзеныя ва ўспамінах знахаркі Дарафеі, працягваюць традыцыі народнай гутаркі або гавэнды – жанру, характэрнага для літаратуры Беларусі XIX стагоддзя, да якога звярталіся А. Міцкевіч і У. Сыракомля. Блізкія да жанру гавэндаў-бываліц таксама вершаваныя аповесці В. Дуніна-Марцінкевіча. Як адзначаюць даследчыкі, у XX стагоддзі традыцыі вуснага аповеду плённа выкарыстаў Я. Брыль у «Ніжніх Байдунах». Прыгадваецца і знакаміты твор Генрыха Жавускага «Успаміны Севярына Сапліцы», дзе сабраны сямейныя паданні, мясцовыя аповеды пра падзеі сярэдзіны XVIII стагоддзя, у якіх прыватная гісторыя цесна перапляталася з палітычнай. У гавэндзе апавядальнік звычайна ад першай асобы расказваў пра пэўныя

падзеі, удзельнікам альбо сведкам якіх называў сябе, ці пераказваў пачутае ад іншага. Для жанру характэрна спакойная плынь, натуральны, гутарковы стыль, адсутнасць аналізу, разгорнутых ацэнак і ацэначных характарыстык. У аповесці Е. Вежнавец гэта таксама гісторыя, пабачаная гераінямі на свае вочы і перададзеная лінейным аповедам. Прычым мудрыя ведзьмы-знахаркі Мар'янка і Дарафея маюць сваё адметнае светаразуменне, але гэта анталагічныя веды пра свет, у іх няма месца ўсведамленню прычынна-выніковых сувязяў гістарычных працэсаў.

Падзеі даўжынёй у стагоддзе паказаны ў глухім балотна-лясным краі на Любаншчыне. Такі адасоблены ад свету замкнёны кут – традыцыйны топас беларускай літаратуры. Але адмежаванасць не засцерагла жыхароў ад уплываў глабальнай гісторыі ў самым трагічным яе варыянце: *Вялікія балаты ў нас, непраходныя, а чалавеку ні схову, ані спасу няма. Як захочуць, то дастануць цябе і выкалацяць усю душу – ці ваўкі, ці ўласці* [1, с. 63]. На Беларусі больш не засталося такіх закрытых і зацішных куткоў, дзе б чалавек мог бы жыць уласным жыццём і не быць цацкай гісторыі. Апрача таго, гэта частка Любаншчыны – куток знакавы, зафіксаваны ў беларускай літаратуры ў паэме Янкі Купалы «Над ракой Арэсай», творам паказальным для савецкай творчасці паэта. Толькі гісторыя пра пераўтварэнне гэтага краю камунарамі, якія прыйшлі асушаць вялікія балоты і будаваць новы свет, у аповесці Вежнавец зусім не пафасная і гераічная. І трэба думаць, сапраўдная. Дарэчы дадаць, што пісьменніца родам з вёскі Загалле Любанскага раёна і апісвае свае родныя мясціны. Менавіта тут і ў бліжэйшых вёсках сканцэнтраваны асноўныя падзеі яе твора. Мясцовыя тапонімы, Загалле, Любань, Мар'іна балота, а таксама камунар Падзярыха сустракаюцца ў паэме Янкі Купалы. У аповесці «Па што ідзеш, воўча?» ёсць і палеміка з паэмай Я. Купалы, і моманты мастацкай гульні з верагоднымі фактамі. Пісьменніца ўводзіць у аповесць мікрасюжэт, дзе Іван Дамінікавіч прыязджае, каб на свае вочы пабачыць і апісаць жыццё камунараў: *Хораша адзеты, як шляхціц, – сурдут, капялюш, камізэлька, беленька кашуля… Але сам немалады, гадоў за сорак, твар нібыта хворы* [1, с. 75]. Яго паэма ацэнена адным з герояў, які паўтарае вядомыя словы Янкі Купалы пра сваю творчасць савецкага часу: *Няма ў тым душы, дрындушкі нейкія* [1, с. 81]. Сацыяльна-эканамічны эксперымент, апеты ў Купалавай паэме і апісаны ў рамане Вежнавец, закончыўся нічым. Мелі рацыю тутэйшыя людзі, пра што пісаў беларускі класік: *Што-та будзе тут цяпер? // «Нічога не будзе!» — / Хітра думалі ў чацвер / Палескія людзі* [3, с. 138]. Не будзе менавіта нічога добрага, бо беларусы адвучыліся спадзявацца не нешта лепшае ў сваім гістарычным быцці. Мясцовы люд у аповесці аказваецца пастаянным аб'ектам сацыяльна-эканамічных эксперыментаў: то адна за адной хвалі меліярацыі, якія дарэшты знішчылі некалі багаты свет навакольнай прыроды, то вырошчванне нетрадыцыйнай,

чужой культуры кок-сагызу. Мабыць, уладзе, адвеку чужой тутэйшым, можна беспакарана ажыццяўляць самыя нялюдскія праекты, *калі ёсць беларусы – вечнае быдла цеглавое, якое нікому не шкода?* [1, с. 100].

Пакручастая гісторыя XX стагоддзя, як, дарэчы, і заўсёды, ператварае адных у ахвяраў, іншых у катаў, хтосьці застаецца людзьмі, нехта пераўтвараецца ў нелюдзей. У замкнёным кутку здаўна жылі праваслаўныя, каталікі, стараверы, яўрэі. Аўтарка развейвае міф пра беларускую талерантнасць. У крытычныя моманты, калі *людзі павыпетрывалі з голаду і злосці, ім трэба было зло сарваць* [1, с. 53], то беларусы *спаганялі злосць на жыдах* [1, с. 84]. Жорсткасць і варажнеча, татальная адсутнасць чалавечага спачування і салідарнасці з сваім жа суседам, суайчыннікам, бессэнсоўнасць учынкаў выкліканы стратай маральна-этычных арыенціраў, пачуццём адчужанасці ад нармальнага чалавечага жыцця, хаатычнасцю і непрадказальнасцю зменаў і абставін. *Горшай хваробы, як чалавек, няма на свеце. Нічога ўжо не зробіш, як пачуў чалавек кроў і нажыву. Усё,* – кажа мудрая Дарафея [1, с. 56]. Вялікая Айчынная вайна таксама паказана пісьменніцай аднапланава, як хаос, плынь бессэнсоўных забойстваў, у першую чаргу як вайна сваіх супраць сваіх жа. Не столькі немцы, як свае сваіх *поедам паз'ядалі*. Былы энкавэдыст Сільвестар Шардыка, а ў вайну камандзір партызанскага атрада, *тут пазнаходзіў столькі ворагаў і пасобнікаў, што зямля загарэлася ў нас пад нагамі* [1, с. 88]. Звычайнаму чалавеку зноў нідзе няма паратунку: *Партызанаў было сотні і тысячы. Толькі ў лесе можна было выжыць мужыку. А мы, бабы, старыя і дзеці, для ўсіх былі кормнае быдла* [1, с. 92]. Таму як рэзюмэ Дарафеі да ўсяго аповеду пра мінулае, як наказ унучцы, гучыць так: *Ні ў што не лезь, нікому не служы, нікому не вер. Тут нічога не дзержыцца… І справядлівасці не чакай* [1, с. 96]. Досвед ранейшых пакаленняў і свой уласны нараджае ў Рыны пачуццё безвыходнасці. У звязку з гэтым мае глыбокі сэнс назва аповесці, якая ў больш поўным варыянце паўтараецца ў загалоўку адной з частак твора: «Па што ідзеш, воўча? – Па астатняе». Па народным выслоўі – воўк нічога не пакіне, забярэ і астатнія пробліскі надзеі на лепшае. Воўк у фальклоры – амбівалентны вобраз, але тут бачыцца і адсылка да лацінскага выслоўя homo homini lupus est – чалавек чалавеку воўк.

Катаклізмы XX стагоддзя не прайшлі бясследна: *Цяпер зямля пустая, ціхая і нявідная, нібыта пры смерці* [1, с. 102]. Адвечная трагедыя закансервавалася тут, у балотным краі, на мясцовых балотах. Гэта настоеная праз стагоддзі беларуская бяда, нібы восеньская імжа, вісіць у паветры, і сёння яе прысутнасць адчуваецца нават фізічна. Як заўважае аўтарка, калі толькі перасякаеш мяжу з Беларуссю *самалётам, машынаю ці цягніком – усё адно: адчуваеш, як адразу на мяжы цяжэе і макрэе паветра, у ім асядаюць і глухнуць гукі, затое абвастраюцца пахі, нібыта апусціўся на дно нябачнага балота ці возера* [1, с. 5]. З самага маленства ў свядомасць Рыны былі закла-

дзены веды пра назапашаную пакаленнямі бяду, бясконцы ланцуг чалавечых трагедый, якія, дэфармуючы жыццё, цяжарам ляжаць на яе плячах. Алкагалізм Рыны невыпадковы – гэта сродак ад болю, траўматычнай гістарычнай памяці, перададзенай ёй бабкай Дарафеяй. Толькі з ледзь прыглушанай алкаголем свядомасцю можна з такім цяжарам памяці жыць і дыхаць.

Прыцягвае ўвагу безэмацыйнасць аповеду гераяў, адсутнасць выказанай эмпатыі да знаёмых і суседзяў, адсутнасць рэфлексій на самыя страшныя і крывавыя падзеі. Гэта спакойная і страшная ў сваім спакоі канстатацыя зла, чарады чалавечых трагедый, і чытач разумее, што трагедыя стала для беларусаў будзённасцю. Да яе прызвычаіліся, і яна ўжо не выклікае абурэння, жаху або тых перажыванняў, якія натуральна чакаюцца ад сведкаў страшных падзей. Такую эмацыянальную спустошанасць, стомленасць можна патлумачыць вялізнай канцэнтрацыяй трагедыі, бясконцай чарадой гістарычнай бяды, эмацыйна рэагаваць на якую ўжо не стае сілы, бо душэўныя магчымасці вычарпаны дарэшты. Такім чынам, траўміраваны гісторыяй беларус безэмацыйны. На пачатку твора пісьменніца адзначае гэту рысу і ў сучасных насельнікаў: *Неэмацыйны народ, твары нібы ў сіндроме Мёбіуса. Ні жывыя, ні мёртвыя... Чалавечым тварам кіруюць 34 цягліцы. Мабыць, тутэйшаму чалавеку не хочацца пружыць тыя цягліцы пры кожнай міне ці ўсмешцы. Аднак гэта замінае толькі турыстам, сваім нармальна… У культурах выжывання міміка мае быць мінімальнай*, – робіць высновы аўтарка [1, с. 7].

Паэтыка вуснага аповеду, які займае значную частку твора, вызначае адносна невялікую колькасць тропаў, але затое гэта вельмі яркія і ёмістыя вобразы-сімвалы і метафары. Адна з найбольш яўных метафар – маленькае срэбнае люстэрка, вельмі старое, *чэрненае і таўраванае з зарэцкае люстраное гуты*, падоранае калісьці маці Дарафеі, Просі [1, с. 65]. Адабранае ў яе, яно пераходзіла з рук у рукі пры крывавых абставінах. І Прося, трэба думаць, была не першай гаспадыняй люстэрка. Каб спыніць бясконцую чараду трагічных падзей, якія множацца, быццам адбітыя ў чарнёным люстэрку гісторыі, каб разамкнуць ланцуг няшчасцяў і крыўд, Рына перадае люстэрка на той свет разам з памерлай Дарафеяй, паклаўшы пакуначак з ім у бабіну труну.

Ева Вежнавец хоча пакінуць надзею на тое, што зачараванае кола беларускай пакуты можа перарвацца і гісторыя набудзе новы кірунак. Можа, гэта адбудзецца тады, калі нарэшце злезе брыдкая сіняя фарба, у якую дзеля «красівасці» пафарбавалі святыя камяні. Адзін з іх ляжаў каля Белага Слупа – калодзежа, які, як верылі тутэйшыя, сягае ўглыб аж да сярэдзіны зямлі. Яго паслядоўна стараліся знішчыць і праваслаўныя бацюшкі, і камісары, і фашысты. А цяпер ён аднавіўся ў новым месцы, у лясной лагчыне невялікай лужынкай. Стары крумкач паказаў Рыне дарогу да нованароджанага кало-

дзежа, які заструменіў чыстай вадой. Гэта лёгка чытаны літаратурны вобраз-сімвал адвечнага абнаўлення. Але пакуль гэта толькі кволы пачатак чагосьці новага, таму Рына засцерагае і хавае гэту таямніцу ад усіх. І ці патрэбна будзе вада з крыніцы Белы Слуп народу, унутрана скалечанаму сваёй гісторыяй, ці захоча ён пазбыцца *свайго вогненага калабка і іншых чарцей?* [1, с. 135].

Уражвае канцэнтрацыя трагедыі і чалавечага зла на адну старонку аповесці Евы Вежнавец. Беларус паўстае ў ёй траўміраваным, унутрана дэфармаваным гісторыяй; ён вымушаны не столькі ўзаемадзейнічаць з ёй, колькі быць яе ахвярай, уцягнутай у гістарычны вір па-за сваёй волі, пазбаўленай пры гэтым асаблівага выбару. У творы пісьменніца імкнецца падсумаваць і абагульніць усё зло, назапашанае за стагоддзе, падвесці выніковую рысу, за якой можа пачацца іншы фармат гістарычнага быцця.

ЛІТАРАТУРА

1. *Вежнавец, Ева.* Па што ідзеш, воўча? : аповесць / Ева Вежнавец. – Мінск : Р. М. Цымбераў, 2020. – 142 с.
2. *Купала, Янка.* Перад будучыняй / Янка Купала // Поўны збор твораў : у 9 т. – Мінск : Маст. літ., 1997. – Т. 4: Вершы, пераклады. – С. 106–108.
3. *Купала, Янка.* Над ракой Арэсай / Янка Купала // Поўны збор твораў : у 9 т. – Мінск : Маст. літ., 1999. – Т. 6. Паэмы, пераклады – С. 134–166.

Друкавалася [у] : Бурдзялёва, І. А. Чалавек і гісторыя ў аповесці Е. Вежнавец «Па што ідзеш, воўча?» / І. А. Бурдзялёва // Вестн. Мин. гос. лингвист. ун-та. Сер. 1, Филология. – 2022. – № 1. – С. 90—97.

ДЫЯЛОГ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДЫЦЫЙ У СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ПРОЗЕ (А. ГОРВАТ І В. МАРЦІНОВІЧ)

Знаходжанне Беларусі на цывілізыйным памежжы абумовіла наяўнасць у нацыянальнай літаратуры на працягу ўсяго яе шляху канцэптуальна рознаскіраваных тэндэнцый і з’яў. На скрыжаванні разнавектарных дыскурсаў у XIX стагоддзі як самастойная эстэтычная з’ява фарміравалася новая беларуская літаратура. Адзін з яскравых прыкладаў падобнай рознаскіраванасці ў тагачаснай літаратуры Беларусі – творчыя постаці Уладзіслава Сыракомлі і Паўла Шпілеўскага, якія асэнсоўвалі гісторыю і культуру Беларусі ў рэчышчы адрозных цывілізацыйных парадыгм.

Падобная рознаскіраванасць канцэптуальна аформілася ў трагікамедыі Я. Купалы «Тутэйшыя» і аповесці М. Гарэцкага «Дзве душы». Натуральна, «двухдушнасць», якая з'яўляецца ўніверсумам беларускага светаадчування, пад ідэалагічным прэсінгам сацрэалізму не мела магчымасці ярка праяўляцца ў наступных літаратурных творах.

Памежжа не толькі падзяляе, але і з'яўляецца прасторай для цывілізацыйнага гісторыка-культурнага дыялогу. Калі беларуская савецкая літаратура напрыканцы XX стагоддзя зрабілася проста беларускай, такі дыялог становіцца істотным фактарам развіцця нацыянальнага пісьменства і яго далучэння да вядучых тэндэнцый сусветнай літаратуры, фарміравання поліфанічнасці і разнастайнасці літаратурнага працэсу. Дыялагізм з'яўляецца дамінуючым і ў найноўшай літаратурнай сітуацыі, для якой характэрна не толькі разнастайнасць вектараў руху, але і дынамічнае ўзаемадзеянне і інтэграванасць адрозных мастацкіх тэндэнцый, эстэтычных ідэй, аксіялагічных уяўленняў, сацыякультурных фактараў. Адметны тып дыялагізму ўласцівы творчасці А. Горвата і В. Марціновіча. Ён вызначаны рознаскіраванасцю іх мастацкай стратэгіі ўзаемадзеяння з літаратурнамастацкай традыцыяй. А. Горват найперш абапіраецца на нацыянальныя культурныя мадэлі і айчынную літаратурную традыцыю, В. Марціновіч у першую чаргу скіраваны на вопыт і напрацоўкі заходнееўрапейскай культурнай спадчыны. Пры ўсёй адметнасці іх творчасць адпавядае агульным заканамернасцям літаратурнай і агульнамастацкай эвалюцыі, фарміраванню новага тыпу паэтыкі, новага тыпу культурнай свядомасці, заснаванай на сінтэзе праяў постмадэрнізму з папярэдняй класічнай традыцыяй рэалізму.

Амерыканскае і заходнееўрапейскае літаратуразнаўства звяртала ўвагу на тое, што ў творчасці многіх постмадэрнісцкіх аўтараў, такіх, як познія Джон Фаўлз, Маргарэт Этвуд, Дон Деліла, Норман Мейлер і інш., назіраецца своеасаблівы кампраміс паміж постмадэрнізмам і рэалізмам, перапляценне элементаў гэтых дзвюх мастацкіх сістэм [7]. Па сутнасці, пры захаванні фармальных прыёмаў постмадэрнізму назіраецца зварот да каштоўнасных прынцыпаў класічнай літаратуры, імкненне да глыбокага і сур'ёзнага спасціжэння чалавечага быцця ў наяўнай рэчаіснасці. Для абазначэння падобнай тэндэнцыі даследчыкі прапануюць розныя тэрміны – метамадэрнізм (Т. Вермюлен і Р. ван ден Акер), трансавангард (А. Баніта Оліва), пострэалізм (Н. Лейдерман і М. Ліпавецкі). Пераняўшы многае з сучасных літаратурных практык, пострэалізм найперш сцвярджае аб'ектыўную рэальнасць як дадзенасць, «як сукупнасць мноства акалічнасцяў, якія так ці інакш уплываюць на чалавечы лёс. Па-другое, пострэалізм не парывае з канкрэтным вымярэннем чалавечай асобы» [7]. Усе прапанаваныя тэрміны, якія імкнуцца зафіксаваць і апісаць актуальную тэндэнцыю,

супадаюць у адным: размова вядзецца пра «новы творчы “інструментарый”, які дазваляе асэнсоўваць свет як дыскрэтны, алагічны, абсурдны хаос – і больш таго, шукаць у ім сэнс» [7].

Варта пагадзіцца, што мастацкая традыцыя рэалізму ў беларускай літаратуры мае асабліва моцную сілу прыцягнення, якую адчуваюць і маладыя аўтары, якія спрабуюць сябе ў розных жанрах і стылях. Андрусь Горват нечакана і даволі гучна ўварваўся ў літаратурную прастору сваёй кнігай «Радзіва “Прудок”», спалучыўшы ў ёй сучасныя практыкі і літаратурную традыцыю. Гісторыя нараджэння твора адпаведная сённяшнім рэаліям і можа быць прыкладам сеткавай літаратуры, бо першапачаткова гэта была серыя аўтарскіх допісаў у фэйсбуку, якая не мела прэтэнзіі на самастойную кнігу. Аднак твор стаўся папяровым выданнем, дзякуючы краўдфандынг-праекту. Фармат серыі рознакаліберных і рознатэматычных нататак таксама ўпісваецца ў сучасную тэндэнцыю фрагментарнага адлюстравання свету як мазаічнага і дыскрэтнага. Такая кліпавая форма пісьма, якая добра падыходзіць да перадачы дысгармоніі і энтрапіі свету, характэрна многім аўтарам: Б. Пятровічу, У. Сцяпану і іншым сучасным творцам.

Выдадзеная ў 2018 годзе кніга стала сапраўдным бестселерам і не страціла чытацкі попыт і сёння. Твор адразу атрымаў дзве прэміі – «Дэбют» і «Залатая літара», быў уключаны ў шорт-ліст прэміі Е. Гедройца, а самае галоўнае, за яе «прагаласаваў» чытач, бо тысячныя наклады разыходзіліся за лічаныя дні. Крытыкі шукалі тлумачэнне феномена незвычайнай папулярнасці кнігі, напісанай чалавекам без першапачатковых прэтэнзій на пісьменніцтва і стварэнне мастацкага твора.

Андрэй Горват вызначае кнігу як дзённікавыя запісы, але акцэнт на аўтарскім эмацыянальным перажыванні рэчаіснасці і асэнсаванні яе фактычных праяў, метафарычнасць рэальнага факта, самарэфлексія, глыбіня самараскрыцця, уключэнне ў тэкст лірычных адступленняў і разважанняў побач з падзейнай канвой дазваляе аднесці твор да жанру аўтафікшн.

Твор выяўляе моцны суб’ектыўны пачатак, прэзентуе іранічна-пазітыўнае бачанне рэчаіснасці і прадуктыўную спробу стварэння ўласнага свету сярод хаосу быцця. *Гэта кніга пра тое, як аднавіць напаўразбуранага сябе. Можа быць, яна пра тое, як вярнуцца да каранёў, да роднай моўнай і культурнай стыхіі і пра тое, як важна не згубіць бабуліны аповеды. А можа, пра тое, як стаць сваім для самога сябе*, – напісана ў анатацыі да твора. Насуперак усяму хаосу вялікага і неўладкаванага свету герой шукае апірышча, якое дапаможа адчуць пэўнасць і пачаць выбудоўваць свой мікракосмас, збалансаваць свой унутраны свет. Невыпадкова Космас і зорнае неба часам фігуруюць у кнізе: *Космас не можа мяне любіць. Бо касмічныя законы – жэрці маленькія галактыкі… А я смяюся з гэтых законаў* [4, с. 125].

У аўтарскіх допісах праяўляецца экзістэнцыйнае процістаянне жыццёвай неўладкаванасці і непрытульнасці, імкненне да аўтанамізацыі і самасцвярджэння ў вялікім свеце. Пры гэтым пісьменнік звяртаецца да архетыповых для беларускай літаратуры схем і сюжэтаў, традыцыйнай тэмы ўзаемаадносін горада і вёскі, маладога інтэлігента і вёскі, запачаткаванай Я. Коласам, М. Гарэцкім, арыгінальна працягнутай М. Стральцовым і А. Федарэнкам.

«Радзіва “Прудок”» апеліруе да цэлага корпусу знакавых тэкстаў беларускай літаратуры з падобнай праблематыкай і выклікае ў арыентаванага чытача шэраг паралеляў. Па-першае, гэта знакавы топас твора – усходняе Палессе, зямля І. Мележа. Пачатак кнігі адразу скіроўвае да прэцэдэнтных «Людзей на балоце». Робіцца гэта эпатажна, з гумарам, якім прасякнуты ўвесь тэкст: *Ноччу сасніў Ганну Чарнушку з «Людзей на балоце». У сне мы цалаваліся, і Ганна нават паказала мне калена.*

Калена Чарнушкі – от сапраўдны беларускі эратычны сон [4, с. 4].

У кнізе аўтабіяграфічны герой, сучасны хіпстар, перасяляецца ў вёску Прудок і жыве сярод сучасных «людзей на балоце», якія праз час не сталі менш каларытнымі, чым у класічным творы. Даследчыкі падкрэслівалі, што твор І. Мележа стаў асаблівым падсумаваннем усёй ранейшай вясковай прозы ў беларускай літаратуры. Кніга А. Горвата – не вясковая проза, нягледзячы на трапныя і рэалістычныя замалёўкі вясковага жыцця. Гэта кніга пра пошук свайго месца ў жыцці і той асновы, глебы пад нагамі, на якую можна абаперціся і набыць нейкую пэўнасць. Такую глебу герой набывае ў літаральным сэнсе – спадчынны кавалак зямлі з закінутым дзедавым домам. Калі немагчыма змяніць сусвет, то можна спарадкаваць свет вакол сябе: *Дом – гэта тэрыторыя, якую я магу змяніць. У мяне ёсць паўгектара, абнесеныя плотам, і ўнутры гэтага плота я магу рабіць усё, што хачу. Ну, умоўна кажучы. Гэта і ёсць дом – магчымасць там будаваць сваё* [4, с. 28]. Матыў вяртання, адбудова і абжыванне родавага дома выклікае алюзію на знакавы твор беларускай літаратуры, на Купалава «Раскіданае гняздо». Па сутнасці, герой твора імкнецца да самааднаўлення праз вяртанне да каранёў, збіранне спадчыны, паглыбленне ў гісторыю роду, адчуванне сябе гаспадаром на ўласнай зямлі.

Адзначым, што твор А. Горвата падкрэслена антыпафасны і скіраваны на простыя рэчы, пра якія гаворыцца простымі словамі. Ён не сацыяльны, не адраджэнска-будзіцельскі. Ён анталагічны. У сучасным свеце толькі простыя рэчы з’яўляюцца адзіна пэўнымі і трывалымі. Увесь папярэдні вопыт спачатку маркетолага апісаны ў падраздзеле «Лахатрон», потым дворніка Купалаўскага тэатра, сямейная неўладкаванасць, няпэўнасць – усё актывуе пошукі супрацьлеглага, стабільнага. Калі ўсё папярэдняе несапраўднае, і ён толькі *сыграў ролю дворніка ў рэалістычнай працяглай дзеі*, то цяпер герой

адкрывае для сябе новае набытае: *не саромецца рабіць простыя рэчы* [4, с. 27]. *Суседка адключыла мяне ад электрычнасці (спужалася, што яе хата згарыць праз мяне). Я купіў у краме свечку, сшытак і аловак. І ведаеце што? Так крута! Так проста. Так зразумела ўсё. Ежа – гэта вогнішча. Святло – гэта агонь. Тэкст – гэта папера* [4, с. 38]. Калі герой глядзіць на свайго першага зялёнага гадаванца, якога назваў Гарох Андрэевіч, то яму думаецца аб немагчымасці змены вялікага свету, палёту ў космас і іншых маштабных справах, але ёсць радасць і задавальненне – *вырасціў жывую зялёную казяўку* [4, с. 44].

У адрозненне ад постмадэрнісцкага рэлятывізму пісьменнік сцвярджае глыбокі сэнс простых спраў і рэчаў. Але гэта прастата ўяўная. *Я належу да цэлага пакалення людзей – і ў вёсцы, і ў горадзе, – якія стаміліся верыць у абстрактнае. Я-мы прачнуліся, паглядзелі ў акно, убачылі, што шмат жыцця прайшло, і зрабілі свой выбар – будаваць свае маленькія хаткі на ўскрайках вялікіх сусветаў* [4, с. 235]. Стварэнне свету ідзе ў тым ліку і праз наданне імёнаў яго насельнікам: надакучлівая муха завецца Наташа. Яе потым з'есць кот Рома. Самая шкодная мыш – Верачка, кура – Марына, а самы вялі клопат – каза Цёця. Пры ўсёй іроніі самааповеду героя, назваць – значыць спарадкаваць свет, арганізаваць і надаць яму пэўнасць.

Насамрэч, у лёгкай і нязмушанай, часта гумарыстычнай форме, у кароткіх нататках-разважаннях, нататках-назіраннях пісьменнік гаворыць пра важнае: пра свет, быццё чалавека, пра самавызначэнне, пошукі ўнутранай гармоніі і прымірэння з самім сабой, пра радзіму, мову, праз назіранні за сваякамі і суседзямі – пра народ. Падобнымі праблемамі апанаваны героі М. Гарэцкага, якія перажываюць у вёсцы драму экзістэнцыйнай адзіноты. Пакутліва, пасля духоўных пошукаў і разважанняў, выходзіць са стану ўнутранага разладу Лявон Задума ў аповесці «Меланхолія»: *Надумаўся ўзяцца за сялянскую працу, працаваць да поту, гаварыць з людзьмі, казаць ім аб вызваленні і лепшым жыцці, усведамляць іх... Адпачнуўшы трохи ў бацькі, паехаць зноў у свет, на сваю працу, а там ужо будзе відаць, што і як…* [3, с. 114]. Герой А. Горвата, наадварот, бачыць выйсце з неўладкаванасці і алагізму сучаснага свету ў вяртанні да анталагічных каштоўнасцей, да сваіх каранёў: *У Прудку на могілках пахаваны прынамсі шэсцьдзясят адзін мой продак. Столькі я налічыў у метрычных кнігах у архіве. Там, напэўна, кожнае дрэва захоўвае частку майго генетычнага матэрыялу, бо вырасла з праху дзядоў* [4, с. 25].

Балючую нацыянальную праблему, як і іншыя высокія пытанні, А. Горват вырашае праз простае і прыватнае. Ён піша, што калі хтосьці тлумачыць сваю любоў да Расіі, Англіі, Амерыкі таму што гэта вялікія дзяржавы, то *Я люблю Беларусь, бо тут мы з Вовам Зайчыкавым закапалі*

сакрэт. Мы яго глыбока закапалі пад клёнам. Той сакрэт дагэтуль там ляжыць. Ужо Вова Зайчыкаў памёр, а сакрэт усё адно ляжыць. Усе краіны вялікія. А мой сакрэт ёсць толькі ў Беларусі… І мова.

Я буду любіць яе не праз Статуты ВКЛ ці кніжныя словы, а праз маленькіх людзей, якія мяне ёй навучылі [4, с. 176]. Паняцце тутэйшасці ў А. Горвата рэабілітуецца. Гэта натуральная, без кніжнасці і прыўзнятасці, любоў да сваёй зямлі. Шлях да нацыянальнага, паказвае ён, пачынаецца таксама праз асабістае. Успамінаючы родную цётку Вольгу, ён піша, што яе любоў да наваколля такая ж лірычная, як у Якуба Коласа. А свет такі ж таямнічы і жывы, як у Яна Баршчэўскага.

Выразныя сюжэтна-тэматычныя паралелі бачацца з аповесцю А. Федарэнкі «Вёска». З глыбокім псіхалагічным майстэрствам пісьменнік паказаў у творы ўнутраны канфлікт, які перажывае адлічаны з універсітэта за нацыяналізм Антон Васковіч. Герой вяртаецца ў маргіналізаваную родную вёску, дарэчы, таксама на Палессі, і, не вытрымаўшы націску бездухоўнасці вясковага жыцця, паступова співаецца і ледзь не страчвае сябе. Яго ратуе выезд назад у горад вучыцца. А. Федарэнка малюе бязрадасную карціну дэградаванай вёскі, якая перастала быць захавальніцай традыцыйнай нацыянальнай культуры, маральнасці, мовы. У пошуках сваёй праўды герой А. Федарэнкі блізкі да герояў М. Гарэцкага, высокія памкненні якіх разбіваюцца ўшчэнт пры судакрананні з рэальным жыццём. Антон Васковіч з'язджае ў горад, адчуваючы віну перад вёскай, не зразумеўшы, што ён у стане зрабіць для яе. *Вёска засталася неразгаданая, непазнаная ім. Не разгадаў – а які быў шанс! Пражыў амаль год чужаком, сам у сабе, і вось едзе… <…> Была ў тым, што ён едзе, а матка, Пульс, вёска – астаюцца, нейкая несправядлівасць, нейкая страшная тайна* [13, с. 203].

Андрэй Горват не ідэалізуе вёску і не мае намераў яе мяняць, праслятляць і адукоўваць. Ёсць тут і п'яніцы, і іншыя маргіналы, ёсць праявы бездухоўнасці і нацыянальнага нігілізму. *Гэтага жонка забіла, гэны сам павесіўся. Хведарава патравіла сваіх дзяцей, жонка хрышчэніка зноў украла і ў турме… – бабця на прыпынку проста расказвае пра сваіх суседзяў* [4, с. 79]. Герой аўтанамізуецца і ў вёсцы, аддзяляе сябе і ад вясковага жыцця з яе сумнымі сацыяльнымі рэаліямі гэтаксама, як ён аддзяліў сябе ад горада з яго нівеліроўкай чалавечай індывідуальнасці і іншымі негатыўнымі праявамі. Ён выступае хутчэй назіральнікам. Пры гэтым вёска ў яго жывая, поліфанічная, населеная каларытнымі асобамі – хітраватымі і наіўнымі, кемлівымі і праставатымі, скрытнымі і добразычлівымі. З такіх замалёвак-назіранняў за паводзінамі і рэакцыямі суседзяў, з сукупнасці жыццёвых лёсаў сваіх бацькоў і родзічаў, з лаканічных і трапных дыялогаў вяскоўцаў паступова вымалёўваецца адметны характар тутэйшых жыхароў.

У выбары героя, у пераездзе ў вёску і «вяртанні да асноў» закладзены ўнутраны канфлікт, і ён праяўляецца ў кантрасных па настроях і інтанацыях допісах. А. Горват супрацьпастаўляе свой маленькі спарадкаваны свет вялікаму свету, простае – маштабнаму. Хтосьці забіраецца на высокую гару, *хтосьці караблём разразае акіян на дзве часткі,* а ў яго *цёплае малако льецца ў слоік…А ў хаце цёпла і спакойна* [4, с. 212]. У кагосьці такога ніколі не будзе. З аднаго боку, гэта нараджае спакой і раўнавагу. З другога – ці надоўга хопіць герою кнігі для самарэалізацыі вырошчвання кабачкоў і даення казы, ці заўсёды будзе задаволены самаізаляцыяй ад свету культуры, гарадской цывілізацыі, якая многа адымае, але і многа дае інтэлектуальнаму, адукаванаму чалавеку. Ёсць у самарэфлексіях героя матывы палескай адзіноты, адарванасці ад вялікага свету, адчуванне інтэлектуальнага голаду, прага камунікацыі з культурным асяродкам. Як А. Горват вызначыў у адным з допісаў, *гуманітарый на вёсцы – гэта як ружовы бант на свінні* [4, с. 86]. Ён ратуецца кнігамі, паездкамі ў Мінск, трансляцыяй свайго «я» ў вялікі свет праз фэйсбук. Я *хачу, каб у лесе была таемная сцежка ў Мінск. Каб можна было ёю хадзіць да людзей з вышэйшай адукацыяй, якія не пачынаюць размову пытаннем: «У цябе е што?». Каб былі кавярні і праспекты з чыстай пліткай, … ГУМы і ЦУМы. Але і каб быў Прудок, хата, куры, каза.*

Мабыць, у мяне дзве душы. Мабыць, гэта называецца ўнутраным канфліктам.

Канфлікт прыйшоў да мяне, мы каву заварылі і думаем, як цяпер мяне склеіць [4, с. 228].

Пошукі ўласнай цэласнасці родняць яго з героем аповесці М. Стральцова «Сена на асфальце», назва якой стала ў нашай літаратуры метафарычнай. Не істотна, хто з герояў куды выехаў, або хто куды вярнуўся. Абодва яны блізкія ў сваім жаданні злучыць «простыя рэчы» і ўсё тое, што можа даць інтэлектуалу горад. *Што я думаю,* – кажа галоўны герой аповесці М. Стральцова, – *дык гэта – каб тое і другое ў чалавечай душы прымірыць*… [12]. У творах М. Стральцова і А. Горвата прысутнічаюць жаданне гарманічна паяднаць супярэчлівыя кампаненты чалавечай натуры, імкненне да ўнутранага адзінства.

Андрэй Горват зрабіў сваё прыватнае жыццё мастацкім творам, звярнуўся да першасных, анталагічных, праблем, да традыцыйных каштоўнасцяў, да выпрацаванай беларускай літаратурай традыцыі, даўшы ёй новую інтэрпрэтацыю і мастацкае ўвасабленне.

Па папулярнасці і рэзананснасці твораў, а таксама па скепсісу з боку многіх крытыкаў і пісьменнікаў з сучаснай літаратуры вылучаецца постаць Віктара Марціновіча. Характэрнай рысай яго творчасці з'яўляецца зварот да традыцыі і мастацкага досведу найперш сусветнай літаратуры,

да выпрацаваных у ёй жанравых узораў, устойлівых культурных тэм, стэрэатыпных характараў і сітуацый. У сувязі з гэтым некаторыя даследчыкі адносяць творы В. Марціновіча да масліту, супрацьпастаўляючы іх высокай, «сур'ёзнай» літаратуры, якая прэтэндуе на мастацкія адкрыцці, фарміраванне вызначальных тэндэнцый і вектараў літаратурнага развіцця.

Тым не менш, помняцца заклікі «Тутэйшых» ствараць тую самую масавую беларускую літаратуру, каб вярнуць у яе чытача і разамкнуць своеасаблівае інтэлектуальнае гета вакол беларускамоўнай літаратуры. Гэты заклік і па сёння застаецца актуальным, бо аўтараў, якія б актыўна шчыравалі на гэтым полі, па-ранейшаму мала. Апрача таго, незвычайная папулярнасць твораў В. Марціновіча, доўгія чэргі чытачоў падчас аўтограф-сесіі, прычым чытачоў «якасных», начытаных, дасведчаных (а іншыя беларускамоўную літаратуру сапраўды не чытаюць), паказвае, што такая літаратура запатрабавана. І ўвогуле, ці можам мы ў сучасных варунках, калі да беларускамоўнай літаратуры звяртаецца найперш адукаваны чытач з добрым мастацкім густам, адносіць падобныя творы да літаратуры масавай? Да таго ж, вядома, што аўтары «высокіх» тэкстаў ахвотна выкарыстоўваюць прыёмы і знаходкі жанраў масавай літаратуры, і наадварот, творы, якія ў свой час вызначаліся як масліт, перайшлі ў шэраг літаратурнай класікі. Такое ўзаемадзеянне розных пластоў культуры з часам толькі актывізуецца. Як пісаў В. П. Руднеў, «Постмодернизм – это беспечное и легкомысленное дитя конца XX в. – впустил наконец М.к. [массовую культуру. – *І. Б.*] и смешал её с элитарной. Сначала это был компромисс, который назывался кич. Но потом и классические тексты постмодернистской культуры, такие, как роман Умберто Эко "Имя розы" или фильм Квентина Тарантино "Бульварное чтиво", стали активно использовать стратегию внутреннего строения массового искусства» [11, с. 158].

Адна з прычын добрай чытабельнасці твораў В. Марціновіча ў тым, што ў жанравых адносінах яны сапраўды блізкія да так званай формульнай літаратуры. Менавіта такое вызначэнне прапанаваў на замену паняцця «масавая або папулярная літаратура» амерыканскі філолаг Джон Кавэлці ў працы «Прыгоды, тайна, любоўная гісторыя: формульныя аповеды як мастацтва і папулярная культура» (Cawelti John G., Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago: University of Chicago Press, 1977). Высновы сваёй працы Д. Кавэлці характарызуе як вынік сінтэзу вывучэння жанраў (дэтэктыў, баявік, любоўная гісторыя, прыгоды, жахі, фэнтэзі і інш.) і архетыпаў, даследавання міфаў і сімвалаў у фальклорнай кампаратывістыцы і антрапалогіі. «Формулы ў маёй трактоўцы – гэта сродак абагульнення ўласцівасцей вялікіх груп твораў

праз вылучэнне пэўных камбінацый культурнага матэрыялу і архетыповых мадэлей аповеду. Гэта паняцце карыснае перш за ўсё таму, што спрыяе выяўленню заканамернасцяў у развіцці калектыўных фантазій, уласцівых вялікім групам людзей, і выяўленню асаблівасцяў гэтых фантазій у розных культурах і ў розныя перыяды часу» [6]. Такім чынам, формулу Д. Кавэлці апісвае як архетыповую мадэль аповеду, увасобленую ў вобразах, сімвалах, матывах і міфах канкрэтнай культуры. Натуральна, літаратурныя жанры таксама маюць набор пэўных тэм, ідэй, абавязковых сцэн, сістэм персанажаў, стыль і лексіку, таму ў плане апавядальніцкіх канструкцый паняцце формулы і жанру, на думку Д. Кавэлці, тоесныя: «Формула – гэта камбінацыя, або сінтэз, шэрагу спецыфічных культурных штампаў і найбольш універсальных апавядальніцкіх форм або архетыпаў. Шмат у чым яна адпаведна традыцыйнаму літаратурнаму паняццю жанру» [6].

Адметна тое, што Д. Кавэлці не толькі аспрэчвае погляд на формульную літаратуру як на з'яву ніжэйшага парадку ў мастацкай іерархіі, але і ставіць яе вышэй за элітарную, зразумелую і даступную вельмі абмежаванаму колу. Яна мае бясспрэчнае права на існаванне і адыгрывае шэраг найважнейшых функцый, без якіх узнікае правал у камунікацыі мастацкая літаратура–чытач. Апрача задавальнення і адпачынку ад інфармацыйнага ціску грамадства, «даўняе знаёмства чытачоў з формулай дае ім уяўленне пра тое, чаго чакаць ад новага твора, тым самым павышаецца магчымасць зразумець і ацаніць у дэталях новы твор» [6].

Стандартнасць і паўтаральнасць формулы нараджае праблему арыгінальнасці, прымушае аўтараў шукаць унікальныя і незвычайныя спосабы мастацкай рэалізацыі формульнага сюжэта. Д. Кавэлці піша, што гаворка ідзе пра здольнасць надаць новае жыццё стэрэатыпам і майстэрства па-новаму выкарыстаць сюжэт і абставіны, не парушаючы межаў формулы, што асабліва важна ў формульным мастацтве высокай якасці. Поспех формульны твор мае тады, «калі задавальненне, уласцівае ўспрыняццю прывычнай структуры, дапаўняецца прыўнясеннем новых элементаў у формулу або асабістым бачаннем аўтара» [6].

Віктар Марціновіч не толькі прапануе арыгінальныя спосабы выкарыстання формульных сюжэтаў, ён іх мадыфікуе і спалучае ў межах аднаго твора, насычае актуальнам зместам і канкрэтным культурным матэрыялам. Такім чынам, чытач бачыць незнаёмае і новае ў знаёмым. Творчае мастацкае ўвасабленне як нацыянальна-актуальнай праблематыкі, так і адвечных, антрапалагічна-ўніверсальных быційных пытанняў, іх цікавая трактоўка і асвятленне робяць кнігі В. Марціновіча запатрабаванымі беларускім чытачом і замежным. Невыпадкова творы пісьменніка перакладаюцца на розныя мовы і ў кантэксце іншых культур таксама выклікаюць цікавасць.

Пісьменнік выкарыстоўвае формульныя мадэлі як калектыўныя прадукты культуры, але апрача займальнасці ў яго творах бачыцца і філасофскі змест, і зварот да найважнейшых пытанняў часу, пазнаецца ў сваёй рэальнасці сучасная рэчаіснасць і сучасны чалавек. Як у формульнай літаратуры, у творах В. Марціновіча пераважаюць рэалістычныя формы адлюстравання, што таксама робіць іх даступнымі і лёгкімі для ўспрымання.

Віктар Марціновіч з'яўляецца пісьменнікам-білінгвам і свае раманы папераменна піша па-руску і па-беларуску. Уласную моўную палітыку аўтар патлумачыў імкненнем пераадолець моўна-культурны раскол грамадства, пэўным чынам паспрыяць яго салідарызацыі і вяртанню ў агульнае нацыянальнае рэчышча. Пісьменнік свядома ідэнтыфікуе сябе як прадстаўніка беларускай літаратуры і яе перспектывы бачыць у неаднароднасці сусветнага культурна-літаратурнага кантэксту, дзе небяспечныя працэсы глабалізацыі і ўніфікацыі, якія вядуць да стварэння наднацыянальнай культуры, нараджаюць і супрацьлеглую з'яву – рост цікавасці да літаратур так званых «малых народаў», іх новае адкрыццё светам. Думка В. Марціновіча слушная і дае нагоду падкрэсліць спецыфіку ўвасаблення на глебе «малых літаратур», да якой адносяць і беларускую, агульнасусветных літаратурна-культурных тэндэнцый і з'яў.

У творах Марціновіча заходнееўрапейскі культурны матэрыял, спасылкі і часам іранічная гульня з філасофска-эстэтычнымі канцэпцыямі суседнічаюць з рэаліямі беларускага быцця, нацыянальнымі архетыпамі, алюзіямі і спасылкамі на творы айчыннай класікі. Яго раман «Мова» крытыка назвала лінгвістычным баевіком. Так, тут ёсць падпольная арганізацыя, сачэнне, баявая спецаперацыя, выбухі, смерці і іншыя атрыбутыўныя рысы. Але найперш твор напісаны ў рэчышчы сацыяльнай антыўтопіі і па сваіх формульных характарыстыках адпавядае раманам О. Хакслі «О дзіўны новы свет» і Р. Брэдберы «451 градус па Фарэнгейту», творам пісьменнікаў, якія разам з Д. Оруэлам і вызначылі кананічныя рысы жанру. Формульныя рысы антыўтопіі абумовілі хранатоп рамана В. Марціновіча, яго сюжэт і фабулу: падзеі разгортваюцца ў закрытай і адасобленай дзяржаве, якая паўстала пасля нейкіх катастрафічных падзей, замкнёная прастора агрэсіўная для чалавека, бо робіць яго жыццё празрыстым і падкантрольным магутным спецслужбам, асоба стандартызуецца і дэперсаніфікуецца, а ў бездухоўным грамадстве фарміруецца агульная свядомасць, ціску таталітарнага грамадства супрацьстаяць асобныя героі і іншыя заканамернасці жанру.

Твор адметны арыгінальнасцю аўтарскай ідэі і нетрывіяльным мастацкім вырашэннем традыцыйнай і вельмі балючай для беларускай літаратуры тэмы: ролі мовы ў самавызначэнні і самазахаванні нацыі. Беларуская мова робіцца для такой дзяржавы ворагам нумар адзін, бо абуджае загнаныя ў

падсвядомасць пачуцці і эмоцыі і тым самым выводзіць людзей з-пад кантролю грамадства. Мова дае магчымасць адчуць сваю сувязь са страчанай культурай, гісторыяй, духоўнымі здабыткамі, вяртае індывідуальнасць і адметнасць светаадчування, зафіксаваныя менавіта ў мове. Для падмацавання мастацкай ідэі аўтар спасылаецца на словы Р. Барта з працы «Рыторыка вобраза», змешчаныя ў якасці эпіграфа да рамана: «…Любы падобны слоўнік, якой бы ні была яго глыбіня, уяўляе сабой код. Паколькі сама наша псіхея (як цяпер лічаць) структуравана так, як мова». Крытыка звярнула ўвагу і на сугучнасць творчай задумы В. Марціновіча са словамі І. Бродскага, сказанымі пры ўручэнні Нобелеўскай прэміі, пра тое, што верш – «колоссальный ускоритель сознания, мышления, мироощущения. Испытав это ускорение единожды, чалавек уже не в состоянии отказаться от повторения этого опыта, он впадает в зависимость от этого процесса, как впадают в зависимость от наркотиков или алкоголя» [2]. Невядома, ці былі вядомыя гэтыя словы В. Марціновічу, але ў рэшце рэшт ідэі лятаюць у паветры.

Пры гэтым твор В. Марціновіча плённа ўзаемадзейнічае з літаратурнай спадчынай: ён апелюе да вядомай тэзы Ф. Багушэвіча «Не пакідайце мовы беларускай, каб не ўмерлі!.. Гаворка, язык і ёсць адзежа душы». Раман таксама можна лічыць разгорнутай алюзіяй на скразны матыў паэзіі Янкі Купалы: тутэйшыя – гэта беларусы на ўзроўні падсвядомасці, бо так сталася, што на ўзроўні свядомасці, лагічных каштоўнасных арыенціраў ані згадкі пра Беларусь не засталося. В. Марціновіч прымушае герояў кайфаваць з тэкстаў Л. Геніюш, У. Жылкі, С. Пільштыновай, А. Мрыя, шмат цытуе Шэкспіра ў пералажэнні У. Дубоўкі. У выніку В. Марціновічу ўдалося стварыць на аснове жанравай формулы менавіта беларускую антыўтопію.

Нягледзячы на скіраванасць да найважнейшай нацыянальнай праблемы, твор Марціновіча атрымаўся надзіва ўніверсальным. Як заўважыў адзін з крытыкаў, яго можна перарабіць пад кожную канкрэтную краіну з захаваннем атмасферы арыгінала. Дзеянне рамана можна перанесці, напрыклад, у Іспанію і ў якасці наркотыка выкарыстаць каталонскую.Твор можна трансліраваць на любую мову, якой пагражае выміранне.

Сінтэтычным выглядае і раман «Сфагнум», які іранічна ахарактарызавалі як «своеасаблівую “Карты, грошы, два ствалы” ў беларускай правінцыі». Тут ёсць рысы і гангстарскай камедыі, і містычнага трылера. Пры ўсёй відавочнай забаўляльнасці твор уключае інтэртэкстуальную гульню і шматлікія алюзіі на нацыянальную класіку, дыялагічнае ўзаемадзеянне тэкстаў і сэнсаў з А. Міцкевічам, Я. Баршчэўскім, М. Гарэцкім з яго пошукамі «патаемна-беларускага», творчую інтэрпрэтацыю нацыянальнага архетыпа балота і рэалій замкнёнага палескага топаса.

У адным з інтэрв'ю пісьменнік адзначыў, што ў кантэксце беларускай літаратуры яго раман – гэта па сутнасці, «Людзі на балоце-3». Першых людзей на балоце напісаў І. Мележ, другіх – У. Караткевіч у «Дзікім паляванні». Сапраўды, алюзіі на «Палескую хроніку» відавочныя. І. Мележ не толькі ва ўсёй паўнаце і цэласнасці аднавіў традыцыйны свет Палесся, жыццё вяскоўцаў у гарманічным сужыцці з прыродным атачэннем, але і адлюстраваў пачатак разбурэння гэтага ўладкаванага сялянскага свету. І. Мележ паказаў, як сацыяльны гвалт над сялянамі пераходзіць у маральна-этычную плоскасць, выклікае крызіс духоўнага жыцця палешукоў, запускае працэсы агульнай дэградацыі, вынікам якой урэшце рэшт праз некалькі пакаленняў сталіся героі-гопнікі рамана «Сфагнум», маладыя хлопцы з завадскіх ускраін, адарваныя ад сваіх каранёў дзеці ўчарашніх вяскоўцаў. Сацыяльны гвалт нарадзіў сацыяльнае балота, і беларускі прыродны ландшафт падаецца своеасаблівым сінонімам сучаснага беларускага сацыяльнага ландшафту.

Віктар Марціновіч разнапланава выкарыстоўвае нацыянальны архетып балота, якое пэўным чынам зліваецца з беларускай ідэнтычнасцю. Даследчыкі разглядаюць балота як структураўтваральны элемент калектыўнага падсвядомага, называюць балота своеасаблівым кодам, з дапамогай якога можна зразумець спецыфіку беларускага менталітэту, размытасць і неакрэсленасць нацыянальнага характару, яго інтравертнасць і ірацыяналізм. Актуалізацыя нацыянальнага архетыпа балота ў рамане В. Марціновіча пралягае ў розных плоскасцях – сацыяльнай, міфалагічнай, філасофскай.

Пісьменнік паказвае балота як трансцэндэнтную прастору, у якой свае насельнікі: вядзьмак, яго сябрукі-крумкачы, а недзе ў цэнтры, у бяздонным возеры, атабарыўся цмок, чыю прысутнасць хлопцы, пятляючы па балоце, увесь час адчуваюць. Але калі ў фальклоры і класічнай літаратуры, творах Я. Баршчэўскага і М. Гарэцкага гэтыя містычна-фантастычныя матывы ствараюць атмасферу трывожную, таямнічую і нават вусцішную, то ў рамане Марціновіча ў значнай меры адбываецца іх постмадэрнісцкая рэінтэрпрэтацыя. Праз спалучэнне неспалучальнага атрымліваецца празаізацыя вусцішнага і асучасніванне пракаветнага, што прыводзіць герояў твора ў стан разгубленасці. Прыблізна тое самае адбываецца і з чытачом, у якога спалучэнне крымінальна-бандыцкага з праявамі глыбіннага, народнага, «патаемна-беларускага» выклікае разрыў шаблону.

Інтэрпрэтацыя архетыповых і міфапаэтычных вобразаў у гульнёвым рэчышчы спалучаецца з філасофскімі разважаннямі і абагульненнямі. Сфагнум – першаэлемент балота, і па сутнасці ўсё балота – суцэльны сфагнум, толькі ў розных стадыях існавання. «Тут з яго ўсё складаецца, гляньце пад ногі: купіны, торф пад нагамі – усё сфагнум. Купіна – жывы сфагнум, торф – перагнілы. Вадзіца гэта чорная – таксама сфагнум у рознай ступені раскладання… Сфагнум – лекі, сфагнум – паветра, сфагнум – агонь,

сфагнум – зямля пад нагамі», – кажа тутэйшы жыхар [8, с. 221–222]. Так у раман уваходзіць універсальны матыў бясконцага пераўтварэння, захавання балансу і раўнавагі свету.

Віктар Марціновіч выкарыстоўвае выпрабаваныя кінематаграфічныя прыёмы, дзякуючы чаму яго творы просяцца да экранізацыі або да стварэння камп'ютарных гульняў. Сам аўтар у адным з інтэрв'ю выказаў жаданне, каб на аснове рамана «Ноч» такая гульня была распрацавана. Раман «Ноч» нагадвае постапакаліптычны жанр, які ў канцы XX ст. вылучыўся з навуковай фантастыкі. Жанравыя характарыстыкі твора спрычыніліся да таго, што расейская крытыка аднесла перакладзены раман менавіта да фантастычнага жанру, з чым аўтар быў катэгарычна нязгодны, і падкрэсліў, што твор пісаўся хутчэй у жанры апакрыфічнага казання, у ім «шмат ад апокрыфу, шмат ад міфу, пра прыгоды чалавека "ў ночы", пра прыгоды чалавека ва ўмовах, у якіх ён апынуўся… Яна хутчэй пра сімвалічнае, пра тое, што мы ўсе аточаныя дэманамі, якіх мы самі прыдумляем» [5]. У нейкай ступені з гэтым можна пагадзіцца, але рысы постапакаліптычнага жанру дамінуюць. Праўда, твор В. Марціновіча адрознівае тое, што новая рэальнасць паўстала не праз традыцыйныя для гэтага жанру тэхнагенную катастрофу, ядзерны выбух, пандэмію і г. д. Проста па невытлумачальных прычынах час спыніўся, на гэту палову планеты апусцілася пастаянная ноч, многія фізічныя законы перасталі працаваць, электрычнасць прапала, і гэтага дастаткова, каб уся цяперашняя цывілізацыя пачала імкліва разбурацца. Усё адбылося нечакана ціха, як і прагназаваў у завяршэнні паэмы «Полыя людзі» (The Hollow Men) Т. Эліёт: свет заканчыцца *не выбухам*, а *ўсхліпам* (*Not with a bang but a whimper)*.

У рамане В. Марціновіч прапануе мастацкае ўвасабленне папулярнай думкі пра тое, што логіка развіцця нашай цывілізацыі вычарпала сябе. Наступіла эпоха міжчасся. У які бок паверне чалавецтва? Падзеі твора разгортваюцца спачатку ў Мінску, які падзяліўся на шэраг самастойных дзяржаўных утварэнняў, а потым, калі галоўны герой, Кнігар, адпраўляецца ў падарожжа, на паўднёвых прасторах Беларусі ў кірунку Мінск–Гомель. Твор поўніцца іранічнай гульнёй з рэаліямі беларускага жыцця з яго адвечнай тэмпературай «каля нуля». Удала выкарыстоўваецца прыём характарыстыкі героем сустрэтых на шляху людзей праз прачытаныя імі кнігі. І тут сваё месца заняла беларуская класіка поруч з сусветнай. Традыцыйныя культурныя стэрэатыпы, матывы і сімвалы пераасэнсоўваюцца аўтарам ва ўмовах постцывілізацыі.

У рамане аўтар паказвае той антысвет, які быў народжаны сучаснай цывілізацыяй, а створаная ў рамане новая рэальнасць падкрэслівае скажонасць і абсурднасць рэальнасці сённяшняй. Творы постапакаліптычнага жанру невыпадкова называюць «крывым люстэркам – адлюстраваннем

свету цывілізацыі, якая яго нарадзіла». У жанры постапу «дзве палавіны рэальнасці парадаксальным чынам сумяшчаюцца» [1]. Гэта раман пра спажывецкі і драпежніцкі тып нашай цывілізацыі ўвогуле, пра страту маральна-этычных арыенціраў, пра тонкі і нетрывалы налёт культуры ў чалавеку, які пры пэўных абставінах знікае на дзіва хутка, дэвальвацыю ведаў і абясцэньванне кнігі, пра падмену жыцця віртуальнай рэальнасцю, ролю СМІ і інтэрнэт-прасторы ў стварэнні ўяўленняў пра свет і пра многае іншае, што характарызуе нашу рэчаіснасць.

У рамане эвалюцыя імгненна пераўтвараецца ў інвалюцыю. Як і характэрна для жанру, адбываецца паварот да архаічнага тыпу мыслення. Кніжнік адпраўляецца ў сваё падарожжа, маючы старую карту БССР са зробленымі чужой рукой адзнакамі і каментарамі, якія адлюстроўваюць паўсталую ў свядомасці людзей новую постапакаліптычную рэальнасць. Гэтыя надпісы вяртаюць да шматтомнай «Гісторыі» Герадота, дзе ён распавядае пра Скіфію і насяляе яе загадкавымі неўрамі і андрафагамі, існаванне якіх пачварным чынам імітуецца ў новым постапакаліптычным свеце. *Нейкі валацуга дзве з паловай тысячы гадоў таму зазірнуў адным вокам у маю краіну, нічога ў ёй не зразумеў, расказаў іншым, якія таксама нічога не зразумелі, але валацугу паверылі… І вось зараз паводле эскізу з чужых забабонаў нехта трэці пачаў выбудоўваць рэальны свет* [9, с. 113]. Імклівае разбурэнне свету цывілізацыі і культуры ў цемры ночы абуджае глыбінныя страхі і комплексы, што выліваецца ў агрэсію і драпежніцтва, нараджае выродлівыя формы выжывання ў новай рэчаіснасці: *Адкуль выскачыў гэты свет? З якой дзіркі ў гістарычнай тканіне? І дзе былі скіфы з казлакапытымі, калі мы расшчаплялі атам, мадэлявалі базон Хігса і гулялі ў Майнкрафт? І ці выскачыў ён насамрэч, ці, можа, камусьці прымроіўся ў цемры?* [9, с. 113].

Прытчавасць, на якой настойвае аўтар, звязана з маральна-этычным пошукам героя, які з прыгодамі рухаецца праз аўтаномныя локусы постапакаліптычнай рэальнасці дзеля высокай і светлай мэты, пошуку каханай жанчыны, з духоўнай культурай, акумуляванай Кнігаром праз кнігі, якая дае яму верныя арыенціры ў суцэльнай цемры ў пошуках гэтага шляху.

Можа быць, найменш звязаны з беларускімі культурнымі архетыпамі і рэаліямі мясцовага жыцця, а цалкам скіраваны да ўніверсальных праблем апошні раман В. Марціновіча «Рэвалюцыя». Натуральна, не губляецца яго актуальнасць і для беларускага чытача. Сюжэт рамана разгортваецца ў Маскве, своеасаблівым сімвале імперскай улады, галоўны герой – эмігрант з Беларусі. Раман «Рэвалюцыя» апавядае пра прыроду ўлады. Як абяцае ў сваёй споведзі галоўны герой, *я распавяду вам пра існую ўладу, што спрадвеку жыве ў геноме чалавека… Пра ўладу, якая з'яўляецца старажытным кодам гэтага свету і хаваецца ў кожнай праяве жыццядзейнасці*

[10, с. 8]. Жанрава твор нагадвае псіхалагічны трылер, у якім аўтар паслядоўна прасочвае працэс расчалавечвання на шляху да ўлады, разважае пра нежыццяздольнасць маральнага імператыву Канта ў таталітарнай сістэме, пра маральны канфармізм і эластычнасць сумлення, пра суадносіны дэкларованай Ф. Ніцшэ волі да ўлады і прагі падпарадкавання, якія суіснуюць у прыродзе чалавека. *Рыхтуючыся да захопу ўлады ў тайнай арганізацыі, герой прасочвае генеалогію ўлады*, пачынаючы з антычнасці і да нашага часу, і пераконваецца, што менавіта прага ўлады адных і гатоўнасць да паслушэнства другіх з'яўляецца рухавіком гісторыі.

Віктар Марціновіч творча выкарыстоўвае формульныя жанры літаратуры, мадыфікуе іх, спалучае з кінематаграфічнымі прыёмамі, што робіць яго творы лёгкімі для чытання. Надзённасць і значнасць для беларускага і замежнага чытача ўзнятых праблем, густая насычанасць культурным зместам робіць творы цікавымі для адукаванага спажыўца. Творчасць В. Марціновіча можа быць прыкладам таго, як у сучаснай літаратурнай сітуацыі размываюцца межы паміж высокімі і нізкімі жанрамі, і ўсё больш актыўным робіцца ўзаемадзеянне паміж класічнай літаратурай і масавай.

Творчасць А. Горвата і В. Марціновіча сведчыць пра перакрыжаванне раўнапраўных, але рознаскіраваных тэндэнцый і з'яў у сучаснай беларускай літаратуры, што надае ёй шматпланавасць, фарміруе дыялагізм і мастацкі плюралізм.

ЛІТАРАТУРА

1. *Березовская, Л. С.* Постапокалиптика как жанр научной/паранаучной фантастики [Электронный ресурс] / Л. С. Березовская, С. А. Демченков. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru › article. – Дата доступа: 19.11.2022.
2. *Бродский, И.* Нобелевская лекция по литературе [Электронный ресурс] / И. Бродский. – Режим доступа: https://medium.com› depesha. – Дата доступа: 21.11.2022.
3. *Гарэцкі, М. І.* Збор твораў : у 4 т. / М. І. Гарэцкі. – Мінск : Маст. літ., 1985. – Т. 2. – 416 с.
4. *Горват, А. І.* Радзіва "Прудок" : дзённік / А. Горват. – Мінск : Медысонт, 2018 – 248 с.
5. Інтэрв'ю з Віктарам Марціновічам пра раман «Ноч» [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://www.websmi.by › 2020/07 › interv-yu-z-viktara. – Дата доступу: 19.11.2022.
6. *Кавелти, Д.* Изучение литературных формул [Электронный ресурс] / Д. Кавелти. – Режим доступа: https://www.studmed.ru › view. – Дата доступа: 15.11.2022.

7. *Лейдерман, Н. Л.* Современная русская литература. 1950 – 1990-е годы : в 2 т. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий [Электронный ресурс]. – Т. 2. – Режим доступа: https://royallib.com › book. – Дата доступа: 15.10.2022.
8. *Марціновіч, В.* Сфагнум : раман / В. Марціновіч ; пер В. Рыжкова. – Мінск : Кнігазбор, 2013. – 320 с.
9. *Марціновіч, В.* Ноч : раман / В. Марціновіч. – Мінск : Кнігазбор, 2018. – 412 с.
10. *Марціновіч, В.* Рэвалюцыя : раман / В. Марціновіч ; пер. В. Рыжкова. – 3-е выд., дапрац. – Мінск : Кнігазбор, 2020. – 300 с.
11. *Руднев, В. П.* Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 1997. – 383 с.
12. *Стральцоў, М.* Сена на асфальце [Электронны рэсурс] / М. Стральцоў. – Рэжым доступу: https://knihi.com › Michas_Stralcou › Siena_na_asfalcie. – Дата доступу: 15.10.2022.
13. *Федарэнка, А. М.* Вёска : аповесці, апавяданні / А. М. Федарэнка. – Мінск : Беларусь, 2013. – 349 с.

Матэрыялы артыкула часткова друкаваліся [у] : Бурдзялёва, І. А. Кніга А. Горвата «Радзіва “Прудок”» у кантэксце літаратурнай традыцыі / І. А. Бурдзялёва // Волаты народнага слова: да 140-годдзя з дня нараджэння Я. Коласа і Я. Купалы. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2022. – С. 25–33.

ЗМЕСТ

Ад аўтара 3

НОВАЯ БЕЛАРУСКАЯ ЛІТАРАТУРА: ТВОРЧЫЯ ПОШУКІ І ЗНАХОДКІ 5

Рысы пікарэскі ў «Авантурах майго жыцця» Саламеі Пільштыновай-Русецкай 6
Некаторыя аспекты перадрамантызму ў беларускай літаратуры 14
Трансфармацыя сядзібнага топасу ў беларускай літаратуры XVIII–XIX стагоддзяў 29
Раман Э. Т. Масальскага «Пан Падстоліц» у шэрагу еўрапейскіх літаратурных утопій 41
Бідэрмайерызм у творчасці Евы Фялінскай 54
Матыў небяспечных ведаў у творах Яна Баршчэўскага 64
Рознаскіраваныя дыскурсы ў беларускай літаратуры XIX стагоддзя: У. Сыракомля і П. Шпілеўскі 69
Праблема інакшасці ў творчасці В. Дуніна-Марцінкевіча 82
Матыў вар'яцтва ў творчасці У. Сыракомлі 88

ЛІТАРАТУРНЫЯ МЕМУАРЫ І СТАНАЎЛЕННЕ МАСТАЦКАЙ ПРОЗЫ XIX СТАГОДДЗЯ 95

Гісторыя паўсядзённасці ў жаночых мемуарах 96
Рэпрэзентацыя гістарычнай памяці ва «Успамінах з жыцця» Евы Фялінскай 100
Сціплая вабнасць арыстакратыі ў мемуарах Габрыэлі Пузыні «У Вільні і літоўскіх маёнтках» 110
Партрэты філаматаў ва «Успамінах пра мінулае» А. Э. Адынца 119

ЛІТАРАТУРНАЯ КЛАСІКА І СУЧАСНАСЦЬ 129

Правакатыўныя стратэгіі ў паэзіі Я. Купалы 130
Першы беларускі раман «Золата» Ядвігіна Ш. і вопыт еўрапейскай раманістыкі 137
Тастамент Максіма Гарэцкага 145
Неарамантычныя праявы ў «Менскай трылогіі» С. Пясецкага на фоне сусветнай крымінальнай прозы 155
Геапаэтыка Беларусі ў творах Т. Даленгі-Мастовіча і С. Пясецкага 163
Традыцыі гатычнага рамана ў дэтэктыўнай прозе У. Караткевіча 171
Матыў загубленага Эдэму ў «палескай» прозе І. Мележа і В. Казько 180
Экзістэнцыйная праблематыка ў сучаснай беларускай прозе: В. Казько і В. Пятровіч 195
Чалавек і гісторыя ў аповесці Евы Вежнавец «Па што ідеш, воўча?» 209
Дыялог культурных традыцый у сучаснай беларускай прозе (А. Горват і В. Марціновіч) 215

Навуковае выданне

БУРДЗЯЛЁВА Ірына Аляксееўна

ЛІТАРАТУРА Ў КААРДЫНАТАХ ЧАСУ
Выбраныя працы

Адказны за выпуск *І. А. Бурдзялёва*

Ст. карэктар *С. А. Іванова*
Камп'ютарная вёрстка *Т. С. Салаўёвай*

Падпісана ў друк 01.02.2024. Фармат 60×84 $^{1}/_{16}$. Папера афсетная. Гарнітура PT Astra. Рызаграфія. Ум. друк. арк. 13,49. Ул. выд. арк. 15,42. Тыраж 60 экз. Заказ 2.

Выдавец і паліграфічнае выкананне: установа адукацыі «Мінскі дзяржаўны лінгвістычны ўніверсітэт». Пасведчанне пра дзяржаўную рэгістрацыю выдаўца, вытворцы, распаўсюджвальніка друкаваных выданняў ад 02.06.2014 г. №1/337. ЛП № 38200000064344 ад 10.07.2020 г.

Адрас: вул. Захарава, 21, 220034, г. Мінск.