

**Е. А. ЛЯВОНАВА**

**БЕЛАРУСКАЯ ЛІТАРАТУРА XX СТ.  
І ЕЎРАПЕЙСКІ ЛІТАРАТУРНЫ ВОПЫТ**

**Дапаможнік для студэнтаў філалагічнага факультэта**

**Мінск: БДУ, 2002**

**«АД СУГУЧЧА ДА СУГУЧЧА...»**

**СІМВАЛІЗМ У ЛІТАРАТУРНА-КРЫТЫЧНАЙ РЭЦЭПЦЫІ  
МАКСІМА БАГДАНОВІЧА**

Агульнавядома, якое вялікае значэнне надаваў Максім Багдановіч (1891–1917) засваенню беларускай літаратурай усясветнага філасофска-эстэтычнага вопыту, яе мастацкаму руху ў агульналюдскім накірунку. «Намагаючыся зрабіць нашу паэзію не толькі мовай, але і духам і складам твораў шчыра беларускай, мы зрабілі б цяжкую памылку, калі б кінулі тую вывучку, што нам давала светавая (найчасцей еўрапейская) паэзія. Гэта апошняя праца павінна ісці поўным ходам. Было б горш, чым нядбальствам, нічога не ўзяць з таго, што соткі народаў праз тысячы год сабіралі ў скарбніцу светавай культуры» (1; 2, 291), – падкрэсліваў паэт. Паводле М. Багдановіча, «буйное значэнне», напрыклад, у эпоху Адраджэння мела эканамічнае збліжэнне Беларусі з Заходняй Еўропай і адпаведна ўдзел «у выпрацоўцы беларускай культуры» не толькі вёскі, але і еўрапейскага горада, што і забяспечыла, поруч з іншымі чыннікамі, тагачаснай Беларусі «адно з першых месцаў сярод культурнага славянства... далёка паперадзе Маскоўшчыны» (1; 2, 262). У заслугу многім паэтам М. Багдановіч ставіў не толькі іх уласную творчасць, але і пераклады, папулярызацыю мастацкіх дасягненняў Сафокла і Дантэ, Гётэ і Гейнэ, Шылера і Беранжэ, Мальера і Гюго, Байрана і Шэлі...

Творы самога М. Багдановіча насычаны шматлікімі цытатамі, рэмінісцэнцыямі, алюзіямі на сюжэты, вобразы, матывы з літаратур іншанацыянальных. Ён уважліва сачыў не толькі за мастацкай практыкай замежных пісьменнікаў, але і за іх тэарэтычнымі росшукамі (Сент-Бёва, Леконт дэ Ліля і інш.), за новымі літаратурнымі школамі і напрамкамі (найперш французскімі), нарэшце – за з’явамі глабальнымі, макрапрацэсамі ў сусветнай літаратуры – яе ўзаемадачыненьнямі з сацыяльна-палітычным развіццём, раз’яднаннем роднасных культур і літаратур і фарміраваннем суверэнных «нацыянальна-культурных адзінак» (1; 2, 258), у якія ён залічвае, апроч скандынаўскіх, славацкай, кашубскай і іншых, і беларускую, заўважаючы, што «перад намі ў абліччы гэтай апошняй з’яўляецца не монстр, не рарытэт, не унікум, а глыбока жыццёвая з’ява, якая палягае ў рэчышчы агульнаеўрапейскага прагрэсу» (1; 2, 259).

Аднак добра вядома і іншае: найвышэй М. Багдановіч цаніў у літаратуры «нацыянальнае самапачуццё» (1; 2, 183), «вольны ход духоўнай творчасці беларускай нацыянальнай душы» (1; 2, 207). «Не трэба цяпер, канечна, ісці ў чужыя людзі, шукаючы глыбокіх і трывожных дум, чулага і хвалюючага пачуцця, душу радуючай красы. Не трэба, бо і ў саміх ёсць. Мала таго, самі яны могуць да нас звярнуцца, бо іншы раз таго, што маем мы, не знойдзецца ў іх. І гэта не толькі таму, што ў нас ёсць пісьменнікі зусім асобнага духу... І не толькі таму, што яны апісваюць беларускае, мала дзе вядомае жыццё. Не, і апырч гэтага знойдзецца шмат чаго, вось хаця б і нацыянальнае пачуццё; не звінелі, ды і не могуць зазвінець у расійцаў, напрыклад, яго струны так, як у нашай пісьменнасці. І ясным робіцца праз гэта, што не толькі нашаму народу, але і **ўсясветнай культуры** (вылучана М. Багдановічам. – Е.Л.) нясе яна свой дар» (1; 2, 229). Зноў і зноў даводзіць М. Багдановіч, што не можа развівацца нацыянальная літаратура, «заносячы толькі чужое» (1; 2, 291), не даючы культурнаму свету нічога ўзамен, не ўкладваючы «што-небудзь сваё ў скарбніцу светавай культуры» (1; 2, 288) – «сваю нацыянальную душу», «свой асаблівы склад (стыль) творчасці, найбольш прыдатны да гэтай душы» (1; 2, 288).

Відавочна, канцэпты нацыянальнага і іншанацыянальнага М. Багдановічам ніколі не ўзаемавыключаліся і не супрацьпастаўляліся, а ўяўляліся роўна неабходнымі канстантамі літаратурнай парадыгмы. У здольнасці адбіць «шляхі» і «сцежкі», пройдзеныя еўрапейскай літаратурай за стагоддзе і болей, – сентыменталізм і рамантызм, рэалізм і натуралізм, мадэрнісцкія кірункі – паэт бачыў «вялікую ўнутраную рухавасць» беларускага прыгожага пісьменства, цалкам, аднак, усведамляючы пры гэтым, што задаволіцца «кароткім паўтарыцельным курсам» (1; 2, 287) яно не можа і не павінна; толькі арганічна лучачы сваё з «чужым словам» (М. Бахцін), можна пераадолець «аднакалёрны слой» (1; 2, 185) беларускай пісьменнасці, паглыбіць увасобленую ў ёй філасофію чалавека і свету, згарманізаваць паэтычную мову, надаць ёй артыстызм, асабістыя інтанацыі і фарбы.

Асаблівую цікавасць уяўляюць узаемадачынненні М. Багдановіча са шматлікімі нерэалістычнымі накірункамі і школамі – імпрэсіянізмам і эстэтызмам, натуралізмам і імажынізмам, рамантызмам і неарамантызмам. Больш таго, ён нібы прадбачыць некаторыя напрамкі далейшага развіцця сусветнага мастацтва слова. Феномен снабчання, як вядома, асэнсоўваўся самымі рознымі філасофскімі і эстэтычнымі сістэмамі, але менавіта культывацыі сну будуць абавязаны ў XX ст. сваёй паэтыкай сюррэалісты. Яшчэ далёка наперадзе гэта значная мастацкая з'ява, яшчэ наперадзе само паняцце «сюррэалізм» (што ўвойдзе ў літаратурны абыходак у 1917 г. з лёгкай рукі французскага паэта беларускага паходжання Г. Апалінэра – Вільгельма Апалінарыя Кастравіцкага), а М. Багдановіч ужо ў 1913 г., маючы на ўвазе адзін з твораў Ф. Аляхновіча, як быццам вызначае зыходны сюррэалісцкі прынцып: «...напісан ён даволі забытана, але гэта якраз дарэчы пры апісанні сну» (1; 2, 228).

Адной з самых складаных праблем творчасці М. Багдановіча застаюцца, на нашу думку, яго стасункі з сімвалізмам. Многа слухнага напісана на гэту тэму, а спрэчных момантаў пакуль не становіцца меней. Сапраўды, меў рацыю Р. Бярозкін, калі заўважыў: «Ні адзін беларускі паэт не прынёс крытыцы столькі клопату, колькі Максім Багдановіч» (2, 31).

Найперш звернем увагу на тое, што М. Багдановіч пакінуў шмат разгорнутых характарыстык сімвалісцкай эстэтыкі, праўда, ці не часцей – ускосных, нават без выкарыстання самога тэрміна «сімвалізм», што, як правіла, не перашкаджае распазнаваць у разважаннях паэта менавіта гэтую літаратурна-мастацкую з’яву.

Агульнавядома, напрыклад, што сімвалісты надавалі вялікае значэнне рытму. Рытм з усіх складнікаў сімвалісцкай паэтыкі вылучае ў сваім знакамітым маніфесце літаратурнага сімвалізму французскі паэт Жан Марэс (5, 430). Але ж менавіта рытмічны бок лічыў М. Багдановіч найбольш развітым і дасканалым у творчасці Чупрынкі, «бо толькі рытмічнасцю яго вершы і жывуць, толькі ёю і дыхаюць» (1; 2, 317). Рытм у творчасці ўкраінскага паэта валодае вершастваральнай моцай, у сукупнасці сваіх праяў ён уяўляе сабой «поўную шкалу тэмпаў», з якіх у Чупрынкі пераважаюць незвычайна імклівыя: «Яны нястрымна нясуцца, падпарадкоўваючы сабе і падаўляючы мозг, затапляючы сабою яго, амаль аглушаючы, ашаламляючы, гіпнатызуючы, не даючы спыніцца, апамятацца, удумацца. Тут усё ў рытме, усё для рытму. І ён гнуткі, рухавы, зменлівы, адліваецца ў новыя і новыя формы, робіцца разнастайным пры дапамозе цэзур, разрывае нітку метра, рассыпае нанізаныя на ёй словы, і тады кожнае слова – верш, кожнае слова – рыфма, а ва ўсім гэтым і хвалюецца, і гуляе, і ўсё ажыўляе новаствораны, яшчэ нябачаны рытм, такі імклівы, што падмывае і зносіць за сабою» (1; 2, 317–318). У гэтым апісанні няцяжка ўгледзецца якраз сімвалісцкі рытмічны малюнак. Месцамі ж М. Багдановіч прама дае ўяўленне аб сімвалісцкай паэтыцы з такімі яе неад’емнымі атрыбутамі, як прынцып «адпаведнасцей» (так, у М. Багдановіча чытаем: «гэты рытм шукае гукавое адзенне, такое ж вольнае і бесперашкоднае, як і сам... патрабуе чытання не аднымі вачыма, а ўслых...» – 1; 2, 38) і сугестыя, сугестыўнасць. Праўда, апошняе паняцце Багдановіч, здаецца, не ўжывае, затое раз-пораз сустракаецца паняцце аднаго з сугестыўнасцю рада – гіпнозу: імклівыя тэмпы ў Чупрынкі «нясуцца...гіпнатызуючы» (1; 2, 317); усё – звонкія рыфмы, анафара, алітэрацыя і іншыя сродкі – падпарадкавана стварэнню рытму, які «яшчэ больш гіпнатызуе», узмацненню «гіпнатычнасці рытму» (1; 2, 317). Сугестыя ў сімвалістаў, як вядома, не мела на мэце аналізу, дакладнасці, а толькі давала адчуць, унушала, навявала;

тую ж функцыю, па сутнасці, выконваюць шматлікія мастацкія сродкі ў Чупрынкі – паводле характарыстыкі М. Багдановіча (і, зразумела, паводле паэтычных рэалій): паўтарэнні, інтанацыйныя варыяцыі аднаго і таго ж слова: «Скажа, і паўторыць, і зноў паўторыць, амаль аднадумна, адназначна, аднастайна, або прама выгукне слова, і яшчэ, і яшчэ раз яго ж, і гэтыя словы ўпарта грукаюць у душу чытача...убіваюць... укараняюць сваё, падтрыманае гіпнозам рытму, падтрымліваючы гіпноз рытму» (1; 2, 319). У рэшце рэшт гэта прыводзіць да такога стану рэчаў, калі «не пісьменнік валодае талентам, а талент пісьменнікам» (1; 2, 321), за што, мякка кажучы, М. Багдановіч украінскага паэта не ўхваляе: «перад намі талент аголены, талент хоць і цэльны, завершаны, але надта аднабаковы», для якога «існуе толькі... рытм і гук...», без магіі якіх «верш – труп» (1; 2, 321–322).

Можна прыводзіць і іншыя аргументы на карысць таго, што здзейснены Багдановічам аналіз вершаў Чупрынкі па многіх параметрах ёсць карціна сімвалісцкай паэтыкі. М. Багдановіч не стамляецца падкрэсліваць, што на першым месце для Чупрынкі «гукавы бок слова», і дзеля яго аўтар ахвяруе сэнсам, дакладнасцю, выразнасцю: «А паэт плыве і плыве па хвалях рытму, і адзіныя пуцяводныя зоркі яго – рыфмы. Яны служаць для яго ўказальнымі вехамі, яны пазначаюць кірунак рэчышча яго вершаў, – і гэтак, ад рыфмы да рыфмы, ад сугучча да сугучча, працягвае ён плысці, ён, каго перамаглі выкліканыя ім рытмічныя сілы і хто выразнасць слова прамяняў на выразнасць рытму і гуку...» (1; 2, 322). Бясспрэчна, рэалізм па прыродзе, па вызначэнні і прызначэнні не можа атаясамлівацца з вышэйпрыведзеным апісаннем, у той час як менавіта з сімвалізмам яно суадносіцца болей, чым з якім-небудзь іншым напрамкам, як і наступнае выказванне М. Багдановіча ў дачыненні да ўкраінскага паэта: «Тут Чупрынка – лірык чыстай вады – можа, па сутнасці, толькі тое, што даступна музыцы...не больш таго» (1; 2, 235–236). Гэта найбліжэй да сімваліста лірычна-інтымнага кшталту П. Верлена з яго славым патрабаваннем: «Музыкі перш за ўсё!», з яго імпрэсіяністычнасцю, імкненнем зафіксаваць, адбіць няўлоўнае, незваротнае, мінучае, імгненнае; але ж і для Чупрынкі, паводле М. Багдановіча,

існуе «толькі абсяг перажыванняў, настрояў, абсяг унутранага жыцця, абсяг пачуцця і думкі», а вызначальнай ідэяй з’яўляецца ідэя «аўтаномнасці характва» (1; 2, 327). Такім чынам, не па вызначэнні, але па тлумачэнні, аб’ектыўна – згодна са зместам разважанняў Багдановіча – «тып разумовых і эстэтычных густаў» (1; 2, 329) Чупрынкі ёсць, па сутнасці, тып сімвалісцкі.

Даволі рэзкія выказванні М. Багдановіча ў адрас украінскага паэта («Беднасць, абстрактнасць, рытарычнасць і аляпаватасць – вось у якіх выразях даводзіцца характарызаваць змест вершаў Чупрынкі») (1; 2, 331) не раз змушалі беларускіх крытыкаў і літаратуразнаўцаў шукаць прычыны такой заніжанай адзнакі. У прыватнасці, В. П. Рагойша заўважае: «Да творчасці Г. Чупрынкі М. Багдановіч падыходзіць з сацыяльна-эстэтычных пазіцый... Трэба ўлічыць, што да часу напісання артыкула яго аўтар як паэт і крытык “перахварэў” ужо на пэўнае захапленне некаторымі “ізмамі” (мадэрнізм, сімвалізм) і прыйшоў да пушкінскай няпростай прастаты, арганічнай еднасці зместу і формы... Аўтар “Вянка” ў апошні перыяд сваёй творчасці ўжо не мог прыняць у прадстаўнікоў паэтычнага авангарда іх негатыўнага стаўлення да надзённых грамадскіх праблем і з’яў, да сацыяльнасці ў самым шырокім сэнсе. Адсюль – такая завельмі суровая, як на сённяшняе наша разуменне, ацэнка творчасці Г. Чупрынкі...» (7, 190). Безумоўна, вучоны мае рацыю, гаворачы аб зменах у эстэтычных поглядах беларускага паэта на працягу яго творчага шляху; у той жа час нагода для разважанняў застаецца.

Па-першае, калі М. Багдановіч цалкам «перахварэў» на той жа сімвалізм, як тады быць з некаторымі яго ўласнымі вершамі таго ж перыяду, што і артыкул пра Чупрынку (1916 г.), – напрыклад, такімі, як «Ўжо пара мне дадому збірацца...» (датуецца 1915–1916 гг.) ці «Страцім-лебедзь» (датуецца 1916 г.)? Звернемся да першага з названых вершаў:

Ўжо пара мне дадому збірацца, –  
Вечар позны, а час не стаіць.  
Ах, калі б ты магла здагадацца,  
Як не хочацца мне ухадзіць.

Там, на вулцы, ні сівер, ні бура,  
Там адно толькі – мрок, самата.  
Але як я маркотна, панура  
Да свайго пацягнуся кута.

Думкі нудныя зноў закружацца.  
Сэрца чулае зноў забаліць...  
Ах, калі б ты магла здагадацца,  
Як не хочацца мне ухадзіць (1; 1, 132).

Маючы на ўвазе, што паэту заставалася каля года да смерці і што сам ён гэта ясна ўсведамляў, наўрад ці можна задаволіцца толькі рэальна-канкрэтным прачытаннем гэтага верша; у ім, безумоўна, гучыць не толькі і не столькі нежаданне развітвацца з каханай, колькі бязмежная распач ад хуткага і непазбежнага развітання з жыццём. Што да верша «Страцім-лебедзь», то яго шматсэнсавасць, шматзначнасць тлумачылася самім паэтам: «Я задумаў твор на тэму біблейскага міфа. Гэтую тэму навеяла мне вайна, гібель мільёнаў і мой уласны лёс» (1; 1, 666). Апроч таго, як сцвярджаюць укладальнікі трохтомнага збору твораў паэта, М. Багдановіч узяў за аснову верша народны сказ аб «Страцім-птушцы» («Беларускі зборнік» «Сказки космогонические и культурные» Е. Р. Раманова) (1; 1, 666).

Па-другое, таго ж Я. Купалу М. Багдановіч дакарае за «грубы сімвалізм» у 1911 г., значыць – яшчэ ў перыяд «Вянка», у час найбольш выразных сімвалісцкіх тэндэнцый у сваёй творчасці; варта прывесці тут з шэрагу многіх і многіх вершаў М. Багдановіча той пары яго верш «Мне снілася»:

Ўсё вышэй і вышэй я на гору ўзбіраўся,  
Падымаўся да сонца, што дае нам цяпло:  
Але толькі чым болей да яго набліжаўся,  
Тым усё халадней мне й маркотней было.

Заскрыпеў снег сыпучы пад маімі нагамі,

І марозам калючым твар пякло ўсё крапчэй.

І, пануры, стамлёны, ўніз пайшоў я снягамі, –

Сонца там хоць і далей, але грэе цяплей! (1; 1, 133).

Уяўляецца мэтазгодным параўнаць гэты твор М. Багдановіча з вершам славутага расійскага сімваліста К. Бальмонта «Я мечтою ловил уходящие тени...», якому беларускі паэт наследуе і адначасова супрацьстаіць-пярэчыць:

Я мечтою ловил уходящие тени,

Уходящие тени погасавшего дня,

Я на башню всходил, и дрожали ступени,

И дрожали ступени под ногой у меня.

И чем выше я шел, тем ясней рисовались,

Тем ясней рисовались очертанья вдали,

И какие-то звуки вдали раздавались,

Вкруг меня раздавались от небес и земли.

Чем я выше всходил, тем светлее сверкали,

Тем светлее сверкали выси дремлющих гор,

И сияньем прощальным как будто ласкали,

Словно нежно ласкали отуманенный взор.

И внизу подо мною уж ночь наступила,

Уже ночь наступила для уснувшей земли,

Для меня же блистало дневное светило,

Огневое светило догорало вдали.

Я узнал, как ловить уходящие тени,

Уходящие тени потускневшего дня,

И все выше я шел, и дрожали ступени,

И дрожали ступени под ногой у меня (8, 386–387).



Паўторымся: менавіта ў перыяд «Вянка», маючы на ўвазе купалаўскую «Адвечную песню», Багдановіч зазначыць: «Што датыкаецца да найслабейшага боку паэмы, дык... гэта грубы сімвалізм, прыпамінаючы дзе-якія кепскія месцы з твораў расійскага пісьменніка Л. Андрэева» (1; 2, 187), які, згадаем, як і К. Бальмонт, быў адной з самых прадстаўнічых постацей у расійскім сімвалізме.

Нельга не пагадзіцца з М. І. Мушынскім, што М. Багдановіч расцэньваў «філасофска-заглыбленую, метафарычна-ўскладненую» паэзію (з «Адвечнай песняй» Я. Купалы ўключна) «як неперспектыўную, няплённую» (5, 464), бо «як крытык у сваіх патрабаваннях ён якраз зыходзіў з эстэтычных норм культурна-гістарычнай школы. А яна аддавала перавагу рэалістычным формам узнаўлення жыцця, стрымана ставілася да суб'ектыўнага пачатку. Умоўнасць, гіпербалізацыя – усё гэта лічылася чымсьці штучным, надуманым, далёкім ад сапраўднага мастацтва» (6, 463). М. І. Мушынскі слухна распаўсюджвае свае высновы на разважанні М. Багдановіча пра рэаліста Дрожжына і рамантыка Лермантава; дададзім, што ёсць усе падставы распаўсюдзіць іх на артыкулы паэта і пра Г. Чупрынку, і пра славутага французскага паэта Т. Гацье.

Апроч таго, як нам падаецца, важна ўсвядоміць, што ў асобе М. Багдановіча мы бачым крытыка, які ўваходзіць у супярэчнасць з мастаком, аўтарам найперш «Вянка» (і шэрагу пазнейшых твораў таксама), які працуе ўжо без аніякай аглядкі на школы і нормы, зыходзіць толькі з уласнага ўяўлення аб мастацтве, уласных перажыванняў і парыванняў, не абмінаючы, вядома, мастакоўскай увагай сучасных яму грамадска-палітычных катаклізмаў, але найперш турбуючыся пра «вольны ход духоўнай творчасці беларускай нацыянальнай душы» (1; 2, 207). Іначай наўрад ці можна вытлумачыць адначасныя ўхвалы С. Дрожжыну за тое, што той «апісваў толькі тое, што бачыў» і «заўсёды... быў простым» (1; 2, 223), і ўласныя філасофска-эстэтычныя пошукі (асабліва ў такіх цыклах «Вянка», як «У зачараваным царстве», «Вольныя думы», «Каханне і смерць», ды і ў творах па-за «Вянком»), што ніяк не абмяжоўваліся звычайнай фіксацыяй простых рэчаў.

Але ці так ужо і супярэчылі адно аднаму Багдановіч-крытык і Багдановіч-паэт? Ці так ужо адназначна адмоўна ўспрымаў ён і як тэарэтык праявы сімвалізму

ў беларускай і іншанацыянальнай паэзіі, як часам катэгарычна-абагулена падаецца літаратуразнаўцамі? У сувязі з гэтым звернем увагу на каментарый, што змешчаны ў 2-ім т. трохтомнага выдання твораў М. Багдановіча, да яго заніжанай ацэнкі купалаўскай «Адвечнай песні»: «Негатыўнае стаўленне М. Багдановіча да сімвалізму звязана з асаблівасцямі яго мастакоўскага светаадчування...» (1; 2, 512). Далей у якасці аргумента ідзе спасылка на меркаванне М. І. Мушынскага, выказанае ім у кнізе «Каардынаты пошуку. Беларуская крытыка: набыткі, перспектывы»: «Грубый сімвалізм сутнасцю сваёй варожы патрабаванням паэтыкі рэалістычнага мастацтва» (1; 2, 512). Аднак, па-першае, як мы ўжо пераканаліся, негатыўныя адносіны М. Багдановіча да сімвалісцкай практыкі, паводле М. І. Мушынскага, вынікалі не столькі з уласна мастакоўскага светаадчування паэта, колькі з яго ўяўленняў аб літаратуры як тэарэтыка і крытыка, прыналежага да гісторыка-літаратурнай школы, так што спасылка і каментарый тут не надта стасуюцца. Па-другое, каментатар выкарыстоўвае абагульненае паняцце «сімвалізм», у той час як М. І. Мушынскі, следам за паэтам, дакладна паўтарае вызначэнне «грубы сімвалізм». Можна сцвярджаць, што гэтае разыходжанне дробязнае толькі на першы погляд: менавіта «грубы сімвалізм» і быў для М. Багдановіча непрымальным.

Што меў на ўвазе паэт пад гэтым вызначэннем? Трымаючы ў полі зроку тэарэтычныя разважанні М. Багдановіча, яго творчыя перасячэнні з сімвалізмам, безумоўную цікавасць да замежнага сімвалісцкага вопыту, прыходзіш да высновы, што «грубы» ў яго разуменні, бадай, тое ж самае, што і «штучны», або неарганічны, сузіральны, без апірышча на рэчаіснасць, няхай і колішнюю, увасобленую ў міфах і паданнях. Толькі ўлічваючы гэту акалічнасць, разумееш, чаму «яшчэ непрыемней» Багдановічу робіцца, калі «Купала пробуе туману сваёй думкі прыдаць від асаблівай глыбіні» (1; 2, 188). З другога боку, чаму мастацкая каштоўнасць творчасці А. Блока, М.Клюева, Г. Ахматавай, сімвалістаў ды акмеістаў, выглядае ў яго вачах неаспрэчнай. І чаму з такой відавочнасцю судакранаюцца яго характарыстыкі паэзіі М. Лермантава і В. Брусава, В. Брусава і Т. Гацье. Асабліва апошніх двух, бо і расійскі і французскі паэты, паводле М.

Багдановіча, слугавалі красе халоднай, «бяздушнай», народжанай майстэрствам, а не жывым жыццём. Невыпадкова ў рэцэнзіі на гумілёўскі пераклад кнігі Т. Гацье «Эмалі і камеі» М. Багдановіч працытуе менавіта першую страфу яго вершаманіфеста «Мастацтва» (1857), дзе бясстраснасць, халоднасць аўтадэкларуюцца:

Искусство тем прекрасней,

Чем взятый матерьял

Бесстрастней:

Стих, мрамор иль металл... (1; 2, 361).

Але ж і ў вызначэннях творчасці (ды і знешняга аблічча, паводзін) Брусава часта ўжываліся ўсё тыя ж словы «холод», «метал», нават «лёд». Тут дарэчы будзе цытата з публікацыі расійскага літаратуразнаўца Генрыха Міціна, у якой сумешчаны і параўнаны творчыя постаці менавіта М. Багдановіча і В. Брусава (больш таго, Брусаў названы настаўнікам Багдановіча): «Паэзія заўсёды – песня пра зямлю і неба, разбурэнне гэтай сувязі (у любы бок) абарочваецца антыпаэзіяй, але такое здараецца нават у геніяльных паэтаў. У часы Сярэбранага веку рускай паэзіі “неба” абвесціла аб сабе з новай моцай і ў філасофіі, і ў прозе, аднак гэта выклікала ў паэзіі шалёную рэакцыю ў адказ – з’явіліся дэманстратыўна-зямныя, пазарэлігійныя і багаборніцкія паэты. Нават высокадухоўныя песняры з нейкім салодкім жахам кідаліся ў прадонне бездухоўнасці. Можа, толькі адзін Максім Багдановіч (рускі і беларускі паэт па сваіх духоўных і кроўных каранях) здолеў захаваць непарушную сувязь паміж зямлёй і небам, пісаў пра зямное каханне, за якое нясорамна перад Госпадам. Яго па-лермантаўску кароткі шлях...здзіўляе рэдкай эстэтычнай успрымальнасцю і духоўнай незалежнасцю. А яго ж настаўнік, бліскучы Валерый Брусаў, прайшоў свой шлях без Хрыста і без крыжа...» (4, 28).

Затое сімвалізм ад рэчаіснасці М. Багдановіч цаніў надзвычай высока. Таму, відаць, ён так вылучаў Р. Тагора з яго паэтычным універсумам, сінтэзаваў нацыянальнай традыцыі, рэлігійна-міфалагічнага мыслення, містыкі з эстэтыкай еўрапейскага неарамантызму і сімвалізму. Цалкам усведамляючы сімвалісцкасць тагораўскіх вершаў, М. Багдановіч прымае і ўхваляе іх менавіта ў гэтай іпастасі: «Што датычыцца зместу вершаў, то ён амаль заўсёды сімвалічны. Аднак гэтыя

сімвалы не носяць характару рэбусаў, рашэнне якіх толькі раздражняе чытача, адбіраючы ў яго час і зусім не паглыбляючы тэмы твораў. Наадварот, сімволіка Тагора рэалістычная, адзета живою плоццю і крывёю, яна заўсёды мае пэўны рэальны, канкрэтна-жыццёвы сэнс; аднак скрозь яго пастаянна прасвечвае іншы змест з цяжкавызначальнымі межамі, якія бясконца вабяць і пашыраюць думку. Гэта і ёсць той плюс, які высока ўзнімае паэзію Тагора над мастацтвам толькі рэалістычным» (1; 2, 359).

Дзеля навукавай аб'ектыўнасці варта падкрэсліць: многія прызнаныя мэтры сімвалізму як у Расіі, так і ў Заходняй Еўропе таксама аддавалі перавагу сімвалізму, спароджанаму звычайным жыццём звычайных людзей, з глыбінёй ісцін якога не можа параўнацца ніводная ўзвышаная тэорыя. Славуты бельгійскі сімваліст М. Метэрлінк гаварыў пра дзве разнавіднасці сімвалізму: «сузіральна-наўмысны» і «несвядомы»; якраз апошняму мусіць даверыцца аўтар. Дзеля пераканаўчасці М. Метэрлінк прыводзіць выкарыстаны амерыканскім філосафам-трансцэндэнталістам Р. Эмерсанам прыклад з цесляром і бярвяном: «Але калі паэт, жадаючы стварыць мастацкую рэч, пачынае з таго, што прыдумляе сімвал, ён падобны да цесляра, які спачатку замацоўвае бэльку высока над галавою, а затым спрабуе абчэсваць яе: уся патэнцыяльная энергія паэзіі будзе супраць яго...» (3, 441). Яшчэ адзін з сімвалістаў, француз Ж. Тарэль, іранізуючы з наўмыснай цьмянасці некаторых тагачасных паэтаў, згадваў выказванне Э. По: «Новаспечаныя паэты памыляюцца, думаючы, што цемната робіць іх узвышанымі; яны блытаюць дзве розныя рэчы: выказваць штосьці няяснае і няясна выказвацца» (9, 444). Залішне, мусіць, удакладняць, якога прынцыпу прытрымліваўся М. Багдановіч.

Такім чынам, аддаючы належнае дастаткова шматлікім сёння і часта грунтоўным вопытам навуковага асэнсавання творчасці М. Багдановіча, высвятлення яе полігенезісу, перапляцення ў ёй рэалізму з нерэалістычнымі мастацкімі з'явамі, усё ж трэба канстатаваць: многія праблемы ў ёй так і засталіся нявырашанымі і чакаюць далейшага вывучэння.

## ЛІТАРАТУРА

1. *Багдановіч М.* Поўны збор твораў. У 3 т. Т. 1–2. Мн., 1991–1993.
2. *Бярозкін Р.* Чалавек напрудвесні: Расказ пра Максіма Багдановіча. Мн., 1986.
3. *Метерлінк М.* Інтэрв'ю // *Поэзия французского символизма.* – Лотреамон. Песни Мальдорора. М., 1993.
4. *Митин Г.* Лилия на болоте // *Русский курьер.* 1992. № 8.
5. *Мореас Ж.* Литературный манифест: Символизм // *Поэзия французского символизма.* – Лотреамон. Песни Мальдорора. М., 1993.
6. *Мушынскі М. І.* Навуковая і літаратурна-крытычная спадчына М. Багдановіча // *Багдановіч М. Поўны збор твораў. У 3 т. Т.2.* Мн., 1993.
7. *Рагойша В. П.* Вяртанне метэора // *Полымя.* 1988. № 12.
8. *Русская литература XX века. (Дооктябрьский период): Хрестоматия.* М., 1971.
9. *Торель Ж.* Немецкие романтики и французские символисты // *Поэзия французского символизма.* – Лотреамон. Песни Мальдорора. М., 1993.

## «І НЯМА НІЧОГА ВЫШЭЙШАГА...»

### ТВОРЧАСЦЬ МАКСІМА ГАРЭЦКАГА Ў КАНТЭКСЦЕ ЗАХОДНЕЕЎРАПЕЙСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ ПРА ПЕРШУЮ СУСВЕТНУЮ ВАЙНУ

Неад’емнай і вызначальнай часткай жыццёвага вопыту многіх пісьменнікаў XX ст. стаў іх асабісты ўдзел у Першай сусветнай вайне. Глыбока ўзрушаныя бязмежнай жорсткасцю франтавой рэчаіснасці, яны не маглі так ці іначай не адлюстраваць яе ў сваёй творчасці. Зусім заканамерным быў зварот да ваеннай тэмы і Максіма Гарэцкага (1893–1938). Больш таго, яго цікавіла спецыфіка менавіта мастакоўскага адчування вайны. У артыкуле «Беларуская літаратура пасля “Нашае нівы” (Агульны агляд)» (1928) Гарэцкі пісаў: «Дагэтуль не даследавана пытанне, як беларускія паэты і пісьменнікі прынялі імперыялістычную вайну. А ў сувязі з гэтым пытаннем цікава б было прасачыць у сусветнай гісторыі літаратуры, як, наогул, уплывае на літаратурную творчасць вайна, рэвалюцыя і ўсякая вялікая катастрофа ў жыцці людзей. Каб толькі збольшага ўзяць усе лепш вядомыя прыклады ад Дантэ і да нашых дзён, дык можна сказаць, што творчасць пісьменніка ў часе катастрофы залежыць ад таго, як яго індывідуальнасць успрымае катастрофу, і ад таго, у якой меры катастрофа зачепіла яго асабістае, класовае і нацыянальнае жыццё» (3, 193).

Час, праведзены на вайне, Гарэцкі лічыў марна страчаным. Аднак вынікам яго франтавых перажыванняў з’явіліся такія творы, як дакументальна-мастацкая кніга «На імперыялістычнай вайне» (1926), аповесць «За што?» (1917–1918), апавяданні «Літоўскі хутарок» (1915), «Генерал», «На этапе», «Хадзяка» (усе 1916) і інш.

Кнігу «На імперыялістычнай вайне» даследчыкі даўно вылучылі з усіх твораў Гарэцкага. Адразу пасля выхаду ў свет асобным выданнем яна была пастаўлена ў адзін шэраг з лепшымі творамі заходнееўрапейскіх раманістаў таго часу пра Першую сусветную вайну, такімі, як «Агонь» А. Барбюса,

«Чалавек добры» Л. Франка. Той жа думкі прытрымліваюцца і сучасныя літаратуразнаўцы і пісьменнікі. Напрыклад, А. Адамовіч, заўважыўшы, што ўся літаратура пра Першую сусветную вайну вучылася ў Л. Талстога, побач з імёнамі А. Барбюса, А.Цвэйга, Р. Олдынтана, Э. М. Рэмарка, Э. Хэмінгуэя называе імя М. Гарэцкага.

Як вядома, на Захадзе і ў ЗША Першая сусветная вайна выклікала развіццё вялікай літаратуры, разнастайнай і па праблематыцы, і па жанравастылявых рашэннях. З канцэптualaнага пункту гледжання, з аднаго боку, шырокую вядомасць атрымала літаратура «страчанага пакалення», прадстаўленая імёнамі Э.Хэмінгуэя, Дж. Дос Пасаса, У. Фолкнера, Р. Олдынтана, Э. М. Рэмарка, Л. Ф. Селіна і іншых пісьменнікаў; з другога боку, прычым значна раней, з'явіліся творы, сутнасць якіх не зводзілася да паказу глыбокага расчаравання і страты ідэалаў героямі, да бязмежна трагічнага ўспрымання падзей. Гэта плынь прадстаўлена ў першую чаргу раманамі «Агонь» і «Яснасць», апавесцямі і апавяданнямі А. Барбюса.

Да якой з гэтых плыней увогуле і да якіх канкрэтна творцаў бліжэй Гарэцкі, адназначна адказаць даволі складана. У гэтым сэнсе зусім справядлівае меркаванне наконт адметнасці кнігі Гарэцкага на фоне заходнееўрапейскай антываеннай прозы выказаў Б. Сачанка: «Я чытаў гэтую аповесць пасля знаёмства, і даволі грунтоўнага, з такімі сусветна вядомымі творамі пра імперыялістычную бойню, як “На Заходнім фронце без перамен” Э. М. Рэмарка, “Агонь” А. Барбюса, “Дабердоб” П. Воранца, “Жыццё пакутнікаў” Ж. Дзюамеля. М.Гарэцкі не толькі нідзе не паўтараецца, наадварот, адкрывае ўсё новае і новае, чаго ніхто да яго не ведаў і не бачыў, а калі і ведаў, бачыў, то не паказваў» (7, 163–164).

Кніга «На імперыялістычнай вайне» шмат у чым істотным пераклікаецца і з літаратурай «страчанага пакалення». Вось толькі два прыклады. У Гарэцкага чытаем: «Што было ўчора? Я жыў, але ранейшага мяне наўвекі няма» (2, 33). Рэмарк, пачынаючы раман «На Заходнім фронце без перамен», папярэдзвае чытача, што яго кніга – «гэта толькі спроба расказаць пра

пакаленне, якое загубіла вайна, пра тых, хто стаў яе ахвярай, нават калі ўратаваўся ад снарадаў» (6, 6). У Олдынгтана: «...страта дваццатага стагоддзя велізарная: само Юнацтва» (5, 9). Гэта з «Пралога» да «джазавага рамана» «Смерць героя». Той жа матыў гучыць у «Эпілогу»:

Я зірнуў на запалыя шчокі,  
На вочы, што глядзелі стамлёна, і сівыя скроні  
Старых, якія мяне акружалі,  
Ім было каля сарака...(5, 307).

Дарэчы, гэтыя радкі дзіўным чынам нагадваюць месца з кнігі Гарэцкага, дзе ён з горкай іроніяй цытуе (адвольна) англійскага паэта Т. Мура: «И сколько, сколько их в борьбе за край родной, удалых, молодых...» (2, 77).

І ўсё ж найбольш плённым уяўляецца аналіз кнігі «На імперыялістычнай вайне» ў супастаўленні з «Агнём» Барбюса (1873–1935). Падабенства твораў не можа не ўражваць. У абодвух расповед вядзецца ад першай асобы, гэта своеасаблівыя споведзі. «Агонь» мае форму дзённіка, Барбюс дэкларуе гэта ў падзагалоўку «Дзённік узвода». Гарэцкі дае сваёй кнізе падзагалоўак «Запіскі салдата 2-й батарэі N-скай артылерыйскай брыгады Лявона Задумы», але большая частка «Запісак» вызначана аўтарам таксама як «Дзённік». Паказальна, што першапачаткова Барбюс меў намер даць свайму раману менавіта падзагалоўак «Нататкі франтавіка».

Вялікае значэнне мае і час напісання твораў: ён амаль адзін і той жа. Праўда, Гарэцкі надрукаваў сваю кнігу асобным выданнем на дзесяцігоддзе пазней за Барбюса, але працаваў над ёю, пачынаючы з 1914 г.

У абодвух выпадках перад намі кнігі, заснаваныя на біяграфічных фактах, дакументальныя ў шырокім сэнсе слова, бо дакумент тут узняты да мастацкага ўзроўню. Дакументальнасць «Агню» відавочная, да таго ж яе падкрэсліваў сам Барбюс. Пра фактычную аснову твора сведчаць франтавыя запісы Барбюса, апублікаваныя ў 1956г. французскім пісьменнікам П'ерам Парафам, а таксама запісныя кніжкі аўтара, яго лісты да жонкі.



Гарэцкі ў сваёй кнізе піша: «Тэрмін службы для вальнапісаных пачынаўся ў рускім войску 1 ліпеня. Дык у самым канцы чэрвеня 1914г. ехаў я ў бязлюдным вагоне трэцяга класа па знямелых ад пякоты і пылу і такіх убогіх жмудскіх палях у N-скую артылерыйскую брыгаду, што кватаравала ў глухім і невядомым мястэчку недалёчка ад нямецкае граніцы...» (2, 7).

У сэнсе дакументальнасці гэтых і падобных да іх радкоў нельга не пагадзіцца з А. Адамовічам, які зазначыў: «І можаце быць упэўнены, што так і было ўсё, так і пачыналася ў самога Гарэцкага» (1, 278), а далей падкрэсліў, што «факт, рэальная падзея, дакладная фраза, лік, дата – усё гэта запісвалася М.Гарэцкім так, быццам загадзя адчуваў пісьменнік эстэтычную радасць ад факта, які паступова стане гісторыяй і, адфактураны часам, набудзе раптам эстэтычнае гучанне» (1, 278).

У абодвух выпадках дакументальнасць суправаджаецца, як бачым, аўтабіяграфічнасцю. Але якраз у сэнсе апошняга мае месца істотная розніца, якая не магла не адбіцца калі не на агульным пафасе твораў, дык на асобных інтэрпрэтацыях падзей. Герой Барбюса (як і сам аўтар) пайшоў служыць у армію добраахвотнікам (тое ж можна, дарэчы, сказаць пра Хэмінгуэя, Рэмарка і, адпаведна, іх персанажаў), калі вайна ўжо пачалася, і фронт стаў для яго літаральна школай прасвятлення, разумення неабходнасці барацьбы з мілітарызмам. Што датычыцца героя Гарэцкага (зноў жа, як і самога аўтара), то ён апынуўся ў войску яшчэ да пачатку вайны, у якасці «вальнапісанага», каб на год скараціць тэрмін службы.

Характэрнай уяўляецца першая рэакцыя Лявона Задумы на вестку аб пачатку вайны. Яго ўсцешвае, што цяпер «жыццё пойдзе ўжо цікавейшае». Можа здацца, што такая рэакцыя блізкая да ўспрымання падзей барбюсаўскім персанажам на пачатку яго знаходжання ў акопах. Але гэта на першы погляд. Задума тут жа саромеецца сваіх усцешных адчуванняў, абумоўленых толькі страхам перад «астрожным жыццём» у лагерах, аднастайным і чужым існаваннем. Увогуле, параўнанне армейскай казармы з астрагам – адзін з

лейтматываў «Запісак». Аднак і герой Барбюса хутка ўсвядоміць, у якое пекла ён трапіў.

Барбюс і Гарэцкі паказваюць, што вайна – крыніца сапраўднага здзічэння чалавека; перад намі жудасныя карціны знявечанай зямлі, знявечаных маральна і фізічна людзей, якія сышліся, каб забіваць падобных да сябе. Аўтары не ідэалізуюць сваіх герояў. Гарэцкі, напрыклад, піша: «Я знайшоў новенькі нямецкі бінокль; узяў, пачапіў сабе цераз плячо... другія салдаты пручь рыжыя, касматыя нямецкія ранцы, поркаюцца ў іх. Цягнуць адтуль, з нейкай радаснай прагавітасцю і быццам небяспекаю, алавяную лыжку, мыла, ручнічок, кавалачак белага хлеба. Відэльцы і сталовыя нажы выкідаюць набок, як непатрэбшчыну для салдата» (2, 30–31).

Але тут жа чытаем: «...у добрай, бліскучай, з вялікім залатым арлом, афіцэрскай касцы знайшоў я недапісаны ліст забітага... Мне запякло каля сэрца, зрабілася сорамна, цяжка. Я ўлажыў ліст у каску і скарэй кінуў яе, але абдумаўся і палажыў на грудзі трупы. І тады яшчэ бачыў, што наш батарэец Талстоў, слаўны хлопец, узяў аднаго забітага немца за руку, патрымаў яе, адубелую, і ціхенька палажыў...» (2, 30). Як бачым, нават вайна не можа цалкам знішчыць у чалавеку яго гуманнага пачатку. Яшчэ шмат разоў будзе Задуме гэтак жа сорамна і цяжка. І вось, нарэшце, яго размова з палонным немцам:

– «Вашы хахлатыя такое звяр’ё...

– А мы аб вас так думаем, – адказаў я ў тон.

– Нашто вайна? – сказаў ён, памаўчаўшы. – У Расіі і так зямлі няма куды дзяваць.

– Ваш кайзер абвясціў вайну.

– Не, ваш цар. А пан ест поляк?..

– Не... Але не бойцеся мяне, бо я не хачу вайны...» (2, 32).

Гэта размова зусім не праціўнікаў; прыйдзе час, і такія, як яны, будуць братацца ў акопах, як гэта паказана ў рамане Барбюса.

І Барбюс, і Гарэцкі неаднаразова трактуюць вайну як самагубства. Асабліва выразна гэты матыў гучыць у адным з эпізодаў «Запісак», дзе распавядаецца, як батарэя Задумы пабіла сваю ж пяхоту. Такія эпізоды ёсць і ў творах Барбюса. Сімвалічным уяўляецца апісанне могілак у Гарэцкага: «Крыжы на полі, на краях лесу, ля дарогі за канаваю. Змывае дождж слабыя карандашныя напісы: “Тут пакояцца рускія воіны...” Відаць, у адной магіле пахаваны і немцы, бо на адной з іх стаіць другі крыж з напісам: “Тутака пакояцца германскія воіны...” Яшчэ колькі сігоў, і дошка: “Магіла воінаў-яўрэяў”» (2, 94). Аднолькавыя надпісы, аднолькава дарэмна пакладзеныя жыцці.

Чалавечы пачатак жывіць франтавую дружбу паміж героямі і Барбюса, і Гарэцкага. Барбюсаўскі Ламюз – майстра «выкручвацца», каб не рызыкаваць жыццём, але забывае пра сябе, калі ў небяспецы таварышы. Або славеты эпізод, калі малады салдат Эдор і яго жонка, якія так марылі аб сустрэчы, так і не змаглі пабыць адны, бо далі прытулак салдатам – спадарожнікам Эдора. Прыкладаў франтавой дружбы нямала і ў Гарэцкага. Калі пад шалёным абстрэлам Задума, ратуючыся, ускочыў на дула гарматы, «нехта ж... – запісвае ён, – схапіў спераду за гімнасцёрку і цягнуў, каб я не адваліўся набак» (2, 87). У шпіталі, дома Задума пастаянна ўспамінае сваіх батарэйцаў. Дарэчы, у раздзеле «Шпіталь» закранаецца тэма тылу, якая ў Барбюса падаецца ў больш разгорнутым выглядзе.

Пра глыбока гуманістычную накіраванасць абодвух твораў сведчыць уменне аўтараў за неабсяжнай, невымернай драмай усяго чалавецтва ўбачыць драму аднаго, асобнага, канкрэтнага чалавека, паказаць, што з такіх індывідуальных драм і складаецца агульная трагедыя.

Супольнасцю пазначана і паэтыка кніг Гарэцкага і Барбюса. У абодвух творах ёсць элементы натуралізму, якія праяўляюцца ва ўвазе аўтараў да ўмоў матэрыяльнага існавання чалавека на вайне, яго лагернага і акупнага побыту. Шматлікія эпізоды з «Агню» і «Запісак» нагадваюць пра мастацкую манеру Э. Заля. Нездарма раман Заля «Разгром» быў адной з улюбёных кніг Барбюса.

Натуралізм апісанняў у Барбюса і Гарэцкага (як і ў Хэмінгуэя, Рэмарка і іншых) – не самамэта: ён абумоўлены тэмай твораў, жаданнем аўтараў данесці ўсю праўду пра першую ў гісторыі чалавецтва трагедыю такога маштабу.

Мастацкая манера Заля ўзгадваецца і пры знаёмстве з трапяткімі пейзажамі-замалёўкамі ў «Запісках» Гарэцкага. Менавіта Заля спалучаў у сваіх апісаннях натуралістычны і імпрэсіяністычны пачаткі. Пейзажныя замалёўкі Гарэцкага выклікаюць і асацыяцыі з імпрэсіяністычнай паэзіяй і жывапісам, найперш – аўтэнтчнасцю сардэчных рухаў і ўражанняў ад прыроды. Гарэцкі (як і Барбюс) увогуле часта звяртаецца да прыёму кантрасту: казарма, вайна – увасабленне статкавага, уніфікаванага існавання, прырода – сімвал жывога, вечнага. Уражвае лірызм абедзвюх кніг; Э. Растан у свой час назваў «Агонь» паэмай. Тое ж можна сказаць аб «Запісках». Суседства лірычнага і натуралістычнага ў Барбюса і Гарэцкага ў яшчэ большай ступені падкрэслівае драматызм таго, што адбываецца з асобнымі людзьмі і цэлымі народамі.

Зразумела, падабенства не выключае і тыпалагічных разыходжанняў, абумоўленых найперш нацыянальнай прыналежнасцю пісьменнікаў. Гарэцкі неаднойчы звяртаецца да моўнага пытання, з болей разважае над праблемай «культурнасці», якую ён бачыў у той жа Прусіі, да ўзроўню якой на радзіме яшчэ далёка. Герой Гарэцкага бліжэй да прыроды, да зямлі. Ці не таму з глыбінь яго душы ўзнімаецца цікавасць да «патаёмнага»?

Абодва творы звернуты да будучых пакаленняў; яны насычаны сімваламі, філасофскімі абагульненнямі. Асобныя разважанні персанажа Гарэцкага выклікаюць асацыяцыі з Дастаеўскім. «Ці гэта дзве душы ўва мне – усходняя і заходняя? » (2, 110) – пытаецца ў сябе Задума. Або яшчэ: «І нашто яно гэта? І што ж гэта такое? Жыў чалавек – і памірае. Проста ўсё. І няма нічога вышэйшага... І вечная загадка...» (2, 110).

І ўсё ж твор Барбюса мае значна больш абагульнены характар. Калі месцы дзеяння ў «Агні» названыя і да таго ж рэальныя (там даводзілася ваяваць самому аўтару), то вызначыць час дзеяння больш складана (толькі ў канцы прастаўлена дата – снежань 1915 г., якая суадносіцца і з пачаткам – не з

канцом – працы над раманам, і з пачаткам дзеяння ў ім). Асобныя французскія даследчыкі мелі падставы гаварыць нават аб адсутнасці ў «Агні» катэгорыі часу ўвогуле.

Значна большае месца ў кнізе Барбюса займае дыялог, фабула больш дынамічная, шматпланавая, насычана вялікай колькасцю сюжэтных адгалінаванняў, у той час як апавед Гарэцкага маналагізаваны, а дзеянне мае не столькі вонкавы, знешні характар, колькі ўнутраны: яно працякае хутчэй у святломасці і душы героя.

Такім чынам, тыпалагічны аналіз дае магчымасць выявіць этыка-эстэтычнае падабенства твораў беларускага і французскага пісьменнікаў і, адначасова, іх мастацкую адметнасць, пацвярджае неабходнасць даследавання творчасці Гарэцкага ў кантэксце сусветнай літаратуры.

## ЛІТАРАТУРА

1. *Адамовіч А.* О современной военной прозе. М., 1981.
2. *Гарэцкі М.* Збор твораў: У 4 т. Т. 3. Мн., 1985.
3. *Гарэцкі Максім:* Успаміны, артыкулы, дакументы. Мн., 1984.
4. *Лявонава Е. А.* «Вайна нас змыла...»: Эрых Марыя Рэмарк і літаратура «страчанага пакалення» // Роднае слова. 2002. № 1. У артыкуле падрабязна аналізуецца раман Рэмарка «На Заходнім фронце без перамен».
5. *Олдингтон Р.* Смерть героя. М., 1976.
6. *Ремарк Э. М.* На Западном фронте без перемен. Возвращение. Мн., 1982.
7. *Сачанка Б.* Другое нараджэнне // *Гарэцкі Максім:* Успаміны, артыкулы, дакументы. Мн., 1984.

## «ЗА РУБЕЖ ЧАЛАВЕЧАГА СЛОВА...»

### ВЫТОКІ ЭСТЭТЫЧНАГА УНІВЕРСАЛІЗМУ

УЛАДЗІМІРА ЖЫЛКІ

Намі ўжо выказвалася думка аб тым, што з'яўленнем мастацкіх талентаў універсальнага, сінкрэтычнага кшталту пазначаны найперш скрыжаванні культурна-гістарычных эпох, крызісныя перыяды ў гісторыі чалавецтва (4, 10). Менавіта такім было сумежжа XIX–XX стст. – «канец веку» (*fin de siècle*) з яго татальным нігілізмам, пераасэнсаваннем усіх каштоўнасцей, разбурэннем і стратай ранейшых ідэалаў. Апакаліпсічны характар тагачаснай рэчаіснасці абгрунтоўваўся мноствам філосафаў і пісьменнікаў, з Фрыдрыхам Ніцшэ і Фёдарам Дастаеўскім уключна. Расійскі мысліцель Мікалай Бярдзьеў, напрыклад, пісаў: «Шмат крызісаў мастацтва перажыло за сваю гісторыю. Пераходы ад антычнасці да сярэднявечча і ад сярэднявечча да Адраджэння вызначаліся такімі глабальнымі крызісамі. Але тое, што адбываецца з мастацтвам у нашу эпоху, не можа быць названа адным з крызісаў у шэрагу іншых. Мы прысутнічаем пры крызісе мастацтва наогул, пры найглыбейшых узрушэннях у тысячагадовых яго асновах» (2, 3).

Розныя нацыянальныя літаратуры далі свету пісьменнікаў з універсальным мастацкім бачаннем: англійская – Оскара Уайльда, французская – Поля Верлена і Гіёма Апалінэра, аўстрыйская – Гуго фон Гофманстала і Райнера Марыя Рыльке, беларуская – Максіма Багдановіча і ранняга Янку Купалу... Ёсць усе падставы аднесці да творцаў сінтэзаванага складу і Уладзіміра Жылку (1900–1933).

Універсалізм У. Жылкі быў дэтэрмінаваны аб'ектыўнымі і суб'ектыўнымі прычынамі, і ці не ў першую чаргу – прыналежнасцю да часавага сумежжа, найбагацейшага на школы, накірункі, плыні, філасофскія сістэмы і эстэтычныя эксперыменты, але не менш багатага на самыя выроdlівыя падзеі і тэндэнцыі. Сваю прыналежнасць да крызіснага часу Жылка адчуваў надзвычай востра. «І

так шмат губім мы ў наш жорсткі век, – з гаркотай прамаўляе ён у адным з лістоў ад 1926 г., – калі дурное і бяскрыўдна школьнае homo homini lupus est афарбоўваецца ў нейкі жахлівы колер і які звярыны сэнс пачынае дыхаць у лапах сучаснасці, і так шмат непатрэбнай злосці і рафінаванай знянавісці...» (3, 277–278). Дасць Жылка і мастацкую эмблематычную выяву сваёй эпохі, і, можа, найбольш выразна – у паэме-духоўніцы «Тастамент»:

...На злome дзвюх эпох злавесным,  
У неспрыяльным ветры злым  
Сваё жыццё прайшоў я ... (3, 148).

Не апошняю ролю ў фарміраванні універсальнага светаадчування Жылкі, на наш погляд, адыграў і факт пражывання паэта ў 1923 – 1926 гг. у Празе, гэтай Еўропе ў мініяцюры, гадаванцам і якой былі Франц Кафка і Райнер Марыя Рыльке. На час знаходжання Жылкі ў Празе яна ўжо не была часткаю Аўстра-Венгрыі: «шматковая» (Лесінг) імперыя абрынулася ў выніку Першай сусветнай вайны. Але горад па-ранейшаму жыў жыццём рознаацыянальным, разнамоўным, разнакультурным, з якім і Жылка не мог не судакранацца. Да таго ж нельга не ўзяць пад увагу і тое, што Прага была, па сутнасці, другой пасля Парыжа культурнай сталіцай Еўропы; тут віравалі самыя розныя плыні – паэтызм і сюррэалізм, сімвалізм і экспрэсіянізм, рэалізм і інш. Апрача таго, Жылка меў стасункі і з літаратурнымі рэаліямі Польшчы і Расіі.

Універсалізм Жылкі быў абумоўлены ў пэўнай меры глыбокай цікавасцю паэта да вышэйназваных і іншых рознакіраваных літаратурных напрамкаў. Многія з іх – рамантызм і неаромантызм, сімвалізм і імпрэсіянізм, эстэтызм і экспрэсіянізм – наклалі адбітак на яго ўласную творчасць. Падобна і на тое, што беручы «курс на М. Багдановіча», пракламуючы яго як «свой Сцяг», за які ён «гатовы змагацца», Жылка падзяляў і памкненні Багдановіча прышчапіць на ацыянальную глебу еўрапейскія мастацкія адкрыцці. Пры гэтым, як вядома, стаўленне М. Багдановіча да сусветнай культуры і літаратуры вызначалася

дзвюма тэзамі – засвойваць чужое і як найгучней прамаўляць, развіваць сваё. Ва ўнісон з Багдановічам выказваецца і Жылка, напрыклад, у лісце да А. Луцкевіча ад 1924 г.: «Я згодны з Вамі, што беларусам, творачы, трэба палажыць як грунт для свае творчасці народную творчасць, але мы мусім прысвоіць сабе ўсе здабыткі сусветнага пісьменства. Высшае хараство будзе ў умелым згарманізаванні высокай культуры і тэхнікі верша разам з народным элементам. На жаль, гэта будзе не скоро, бо мы толькі шукаем сябе...» (3, 262) .

Шукаў сябе і Жылка. Яго творчасць, ды і светабачанне ў цэлым, – гэта туга па разнастайнасці. Увага паэта да сусветнага літаратурнага вопыту і месца апошняга ў эстэтыцы Жылкі настолькі значныя, што яго творы ў сукупнасці сваёй – сапраўдны Інтэртэкст, але не ў сэнсе, пазней нададзеным гэтаму паняццю тэарэтыкамі постмадэрнізму – з'явы інтэртэкстуальнай, «цытатнай" па вызначэнні, а ў сэнсе больш шырокім, як, напрыклад, гэта разумеў М.М. Бахцін: «Тэкст жыве, толькі судакранаючыся з іншым тэкстам (кантэкстам)» (1, 207).

Цяжка нават пералічыць усіх іншанацыянальных мастакоў, чыё слова тым ці іншым чынам адгукнулася ў творчасці Жылкі: Гарацый і Дантэ, Петрарка і Персі Бішы Шэлі, Гётэ і Адам Міцкевіч, Верлен і Бруна Ясенскі... І, вядома, цэлы пантэон расійцаў – ад Пушкіна і Лермантава да сучаснікаў Жылкі. Пры гэтым відавочнай была ўвага Жылкі найперш да сусветнай літаратуры другой паловы XIX – пачатку XX ст., перыяду так званага дэкадансу, пераважна – да творчасці «пакутнікаў-мучальнікаў», «рыцараў Святла, змагароў з цемрай», якіх на Захадзе называлі яшчэ «праклятымі» і якіх у памяці паэта быў «цэлы рой»: «трагічны Гогаль, парадаксальны Оск. Уайльд, святы Гл. Успенскі, хворы Дастаеўскі, мудры Ібсен, заблудзіўшыся Ніцшэ» (3, 156). «Пакутнікам-мучальнікам» быў і сам Жылка. Нездарма ў вершах, у «Дзённіку» і лістах, гэтых найбольш шчырых самарэфлексіях, ён прыпадабняе свой зямны шлях і яго канец лёсу Хрыста (ёсць трагічная сімволіка і ў тым, што абарвалася жыццё паэта на трыццаць трэцім годзе): «Але, божанька, я так утаміўся, дзень быў кароткі, цяжкі (нат больш – жахлівы) і шэры. Такія бываюць у Піліпаўку,



развідніцца і зноў пачынае сутонець, ні сонца, ні блакітнага неба, ні светлых даляў. Развіднелася і сутонее, а дня й не было. Няможна ж так жыць: заўсёды хворы, заўсёды павышаная тэмпература, безнадзейнасць, бяссілле. Душыць і самотнасць – ні родных, ні блізкіх сяброў і прыцеляў. Я на ўсім сваім кароткім шляху – адзін. І ў час, калі падымаюся на *свае* горы і калі валюся, зніжаюся на *сваю* (курсіў Жылкі. – Е.Л.) зямлю. Адзін ускіпваю радасцю, адзін халадзею тугой» (3, 160). Крыху раней, у тым жа «Дзённіку», гэтае прыпадабненне прагучала амаль цалкам адкрыта: «...Хрыста, светлага Ісуса я заўсёды любіў. Знаю яго боскасць (хоць Богам ён мог і не быць) і знаю яго чалавечнасць... Люблю яго, як моладасць сваю, як казку, як легенду, як лёгкі сон, як летуценне, але люблю і як сімвал мае (падкрэслена мною. – Е.Л.) трагедыі, люблю яго за вялікі трагізм, за мукі яго, за раны, за крыж яго» (3, 156). Наўрад ці выпадкова перакладаў Жылка паэзію пераважна такіх жа пакутнікаў: Шарль Бадлер пражыў 46 гадоў, Бруна Ясенскі – 40, Іржы Волькер – усяго 24... Многія з тых, хто натхняў Жылку на пераклады, на этыка-эстэтычныя пошукі, мог бы сказаць пра сябе яго словамі: «Заўтра... Ты ведаеш, як гучыць гэта слова для таго, які не мае сёння?.. » (3, 280).

Справа, зразумела, не толькі ў падабенстве лёсаў, а яшчэ і ў агульным сацыяльна-палітычным фоне для творчасці – усё тым жа «злome дзвюх эпох злавесным» (3, 148). Адсюль і настроі адпаведныя, сугучныя трагічным настройам Бадлера, Верлена, Блока, адчуванні катастрофізму, адзіноты і безабароннасці такіх сучаснікаў беларускага паэта, як экспрэсіяністы.

Пры ўсёй увазе да свежых павеваў, новых эстэтычных платформ у сусветнай літаратуры Жылка, аднак, не быў безаглядным і заўзятым эпігонам, падыходзіў да іх (як і М. Багдановіч) разборліва, памяркоўна. Напрыклад, той жа імажынізм ён называў «паэзіяй глухіх»: «Там галоўнае “абраз”. Пака што гэта школа мае найбольш зрокавых абразоў. Аб музычных, гукавых не чуў» (3, 161).

Неадназначным было стаўленне Жылкі да многіх навацый у еўрапейскай літаратуры, што ў рознай меры інтэгрваліся ў яго ўласны паэтычны дыскурс.

Паказальная, напрыклад, жылкаўская рэцэпцыя эстэтызму. Небеспадстаўна вызначаюць Жылку як песняра хараства, канстатууюць прывабнасць для яго найперш «харашыні», красы, прыгажосці. Назву «Хараство» дае ён і аднаму са сваіх вершаў, і эсэ, выкладаючы ў апошнім своеасаблівую філасофію красы: «Чаму хараство заўсёды пабожнае? Чаму дагэтуль няма рэлігіі хараства? Хараство – стымул праўды, волі і веды. Укараніся культ Хараства, і людзі былі б шчаслівымі... Людзі жадаюць Хрыста новых высот, новага неба! Хрыстос Хараства прыйдзе хрысціць у імя Хараства формаў і духа, і ім спасемся!.. Хараство і гармонія ці не адно і тое ж?!» (3, 164). «Як Вы адносіцеся да эстэтыцкага кірунку ў беларускай паэзіі? – пытаецца Жылка ў лісце да А. Луцкевіча ад 10 мая 1925 г. – Мне гэта вельмі цікава! Мінчукі ў сваіх крытычных артыкулах радуюцца, што ў нас вось толькі нацыянальныя ды сацыяльныя тэмы. Радасць гэта бессэнсоўная... я хачу сказаць, што маю права пісаць не толькі ўра-патрыятычна-пралетарскія рэчы, але й заставацца ў самотным ціхім храме Хараства» (3, 271). Свае вершы за 1924 г. Жылка называе менавіта «эстэтычнымі спробамі». А ў наступным, 1926 г., зноў жа ў лісце з Прагі да А. Луцкевіча, Жылка, дзелячыся намерам выдаць у Вільні новую кнігу вершаў, заўважае: «У іншым месцы, акрамя Вільні, гэты зборнік не можа з'явіцца ў друку: нахіл да рэфлексій, эстэтызму... – гэтаму прычына» (3, 276). Пра Хараство – «сваё каханне, апошняе каханне», «каханку няздраную, нязменную», – разважае паэт у «Дзённіку»: «Мне хочацца думаць, што Яно і ёсць вялікая, сапраўдная рэальнасць, якое няма нат у навуцы» (3, 155). У эстэцкім рэчышчы часам палягае і жылкаўская вобразнасць: тыя ж «фіялкавыя раніцы» дзяцінства і «лілейныя дні» (3, 123) юнацтва або “блакітнаплашчы” дзень і “залатапромені ў ставу”:

Млынар заставіў застаўкі

І ледзь плюскочацца рака.

Стралай крыла чыркаюць ластаўкі

Люстранасць ясную стаўка.

Блакiтнаплашчы з захаду  
Дзень хiлiць галаву  
I ў спрыт ссыпае скарбы-знахады –  
Залатапроменi ў ставу... (3, 111).

З аднаго боку, відавочны паралелi з эстэтызмам О. Уайльда, заснаваным на парадаксальным сцверджаннi першаснасцi мастацтва, на досыць своеасаблiвым суаднясеннi хараства i маралi. З другога боку, мы маем справу не толькi з рамантычным эстэтызмам (тут беларускi творца якраз блiзкi да англійскага), але нават, як гэта нi парадаксальна, з эстэтызмам сацыяльным, бо адчуваннем Хараства ў паэзii Жылкi прасякнуты «i Беларусь, i барацьба, i буры, i вясняныя громы, i палi, i сенажацi» (3, 155). Нават мiстыку, нават уяўна-невymoўнае, «невядомыя таёмствы» (3, 121) Жылка разумее па-асаблiваму. Даючы, напрыклад, сваёй паэме паказальную назву «Уяўленне», што не можа не выклiкаць асацыяцый з сiмвалiзмам, а таксама са славутай працай А. Шапенгаўэра «Свет як воля i ўяўленне», Жылка мiж тым прысвячае свой твор цалкам канкрэтным сацыяльна-палiтычным падзеям, пададзеным, праўда, гранiчна «персаналiзавана».

Неадназначным было i яго разуменне мадэрнiзму; пры характарыстыцы, напрыклад, Я. Купалы як аднаго «з найбольш яркiх i глыбокiх прадстаўнiкоў мадэрнай беларускай лiтаратуры», ён адзначае ў творчасцi паэта перавагу «двух момантаў – нацыянальнага i сацыяльнага», яго здольнасць «рэалiстычна i праўдзiва» (3, 180) адлюстроўваць жыццё беларускага сялянства.

Зрэшты, неадназначнасцю, антынамiчнасцю пазначана ўся творчасць Жылкi. На мноства яго паэтычных увасабленняў «тугi й нягоды», сардэчнай «шэрай жуды», «лёсу нямiлага» знойдзецца не менш яго ж хваласпеваў вясне i хараству, «кахання агню», «блакiтнасцям нязменным» любай, «духу творчаму», надзеi на «шчаснасць дзён святлейшых», слодычы жыцця, якiм бы немiласэрным яно нi было. Па прыродзе свайго таленту, i гэта, мусiць, галоўнае, Жылка быў шукальнiкам i творцам сугуччаў, «сiнтэзы, злукi»: сусветнага эстэтычнага вопыту з глыбока ўспрынятай нацыянальнай

традыцыяй; мастацкіх адкрыццяў еўрапейцаў са стылем «сваістым»; мужна-мажорных песень з «танацыямі» трагічнымі; «цемры» і «ночы» з «днём яснакветым»; сацыяльнай канкрэтыкі, матываў «сягодняшніх» з тэмамі агульначалавечымі, з нелегітымнай у беларускай літаратуры 20-х гг. эстэтыкай «чаравання», імкненнем адшукаць сутнаснае ў «музыцы нязнанай», перайсці «мяжу ў невымоўнае, за рубаж чалавечага слова», суточыць непарыўнаю тайнаю сувяззю «агармонію» з цэласнацю. Ужо па гэтай паліморфнасці, па незвычайна вялікай ступені сканцэнтраванасці самых розных эстэтычных з'яў Жылка – мастак унікальны. Яго эстэтычныя погляды і творчая практыка – яскравае пацвярджэнне вельмі слушнага меркавання Л. Сіньковай, што «патрэба штораз асвойтвацца ў чужых багатых кантэкстах стымулюе дынаміку беларускіх мастацкіх структур» (5, 137), сведчыць як аб агульналюдскасці, так і аб самабытнасці шляхоў беларускай літаратуры.

#### ЛІТАРАТУРА

1. *Бахтин М.* К методологии литературоведения // Контекст-1974. М., 1975.
2. *Бердяев Н.* Кризис искусства. М., 1990.
3. *Жылка У.* Выбраныя творы. Мн., 1998.
4. *Лявонава Е. А.* Плыні і постаці: З гісторыі сусветнай літаратуры другой паловы XIX – XX стагоддзяў. Мн., 1998.
5. *Сінькова (Корань) Л. Д.* Беларуская літаратура і тэорыя паскоранага літаратурнага развіцця // Славянские литературы в контексте мировой: Материалы докладов Международной научной конференции. Мн., 1995.

### «З НАМІ ГАВОРЫЦЬ ВЯЛІКІ ГЕРМАНЕЦ...»

#### ФІЛАСОФСКА-ЭСТЭТЫЧНАЯ ПРЫСУТНАСЦЬ

#### ЁГАНА ВОЛЬФГАНГА ГЁТЭ Ў ТВОРАХ

#### УЛАДЗІМІРА КАРАТКЕВІЧА

Важны аспект вывучэння нашай літаратуры ў кантэксце сусветнай – прысутнасць у беларускім мастацтве слова XX ст. філасофіі і эстэтыкі заходняга Асветніцтва, якое было ўспрынята на Беларусі як адна з самых уплывовых этыка-эстэтычных сістэм. Прадметам рэцэпцыі ў самых розных яе праявах стала творчасць такіх славурых асветнікаў, як П’ер Бамаршэ, Вальтэр, Жан Жак Русо, Роберт Бёрнс, Готфрыд Аўгуст Бюргер, Фрыдрых Шылер, Джонатан Свіфт і многія іншыя. На працягу двух з паловай стагоддзяў іх творы чыталіся на Беларусі ў арыгінале і перакладах на беларускую, рускую, польскую мовы, выдаваліся, ставіліся на сцэнах тэатраў, стымулявалі праблемна-тэматычныя і філасофска-эстэтычныя пошукі беларускіх аўтараў.

Асноўная прычына пільнай увагі да заходняга Асветніцтва, мусіць, у тым, што задачы, некалі пастаўленыя асветнікамі, і сёння, у пачатку новага тысячагоддзя, не страцілі надзённасці. Актуальнай застаецца галоўная для Асветніцтва праблема чалавечай прыроды, суадносін у чалавеку біялагічнага і цывілізацыйнага, – праблема, што пацягнула за сабой канцэпцыі «натуральнага чалавека», «свабоднага чалавека» і т.п. Вялікае значэнне маюць і праблемы выхавання асобы, гістарычнай свядомасці і памяці, узаемадачынэнняў рацыянальнага і пачуццёвага. Як ніколі раней, актуалізавалася праблема стасункаў чалавека з прыродай, найперш, зразумела, у святле чарнобыльскай катастрофы.

Адзін з самых вялікіх нямецкіх асветнікаў, традыцыя беларускай рэцэпцыі якога даўня і трывалая, – Ёган Вольфганг Гётэ (1749–1832). Дастаткова грунтоўна ўкараніўся ён і ў беларускую літаратуру, у нацыянальную мастацкую і культурную свядомасць XX ст., ужо ў пачатку

якога, паводле слушнага меркавання аўтараў «Гісторыі беларускага тэатра», на Беларусі «шмат паўней і шырэй, чым у папярэднія гады, прадстаўляліся творы класікаў сусветнай літаратуры і драматургіі» (5, 462). Бясспрэчна, сярод апошніх значнае месца займалі і творы Ё. В. Гётэ.

Неаднойчы згадваў асобу і творчасць вялікага пісьменніка М.Багдановіч. Напрыклад, у артыкуле, прысвечаным М.В.Ламаносаву («Паэзія геніяльнага вучонага», 1911), сцвярджаючы, што «і паэзія, і навука маюць, у рэшце рэшт, адну і тую ж агульную мэту: задавальненне пазнавальнай патрэбы чалавека» (1, 196), толькі дасягаецца гэта мэта рознымі шляхамі, беларускі паэт гаварыў пра выпадкі, калі навука і паэзія складаюць адно цэлае, маюць аднаго творцу. Менавіта такім творцам для М. Багдановіча быў Ё. В. Гётэ – «вялікі і буйны вучоны, паміж паэтычнымі адкрыццямі якога і яго навуковым светабачаннем існуе бясспрэчная сувязь» (1, 196). Апрача таго, маючы на ўвазе гучныя маніфесты тагачасных заходнееўрапейскіх мастакоў слова, у прыватнасці французскую школу «навуковай паэзіі», заснаваную і тэарэтычна абгрунтаваную Рэнэ Гілем (1862–1925), вядомым і ў Расіі сваім супрацоўніцтвам з рускім сімвалісцкім выданнем «Весы», беларускі паэт перасцерагаў ад паспешлівых вызначэнняў такіх эстэтычных платформ як сапраўдных, безумоўных навацый. Ён спасылаўся пры гэтым на філасофска-эстэтычныя погляды Ё. В. Гётэ і на яго мастацкую практыку, у якой якраз і бачыў «навуковую паэзію». Пазней, у артыкуле «Іван Франко» (1916), М. Багдановіч, высока ацэньваючы талент украінскага пісьменніка, паставіць у заслугу апошняму і яго пераклады замежных аўтараў, у тым ліку вялікага Гётэ.

Браніслаў Тарашкевіч, грамадскі дзеяч, публіцыст, перакладчык на беларускую мову твораў Гамера і Адама Міцкевіча, вялікае значэнне надаваў Гётэ, які ў свой час прыклаў усе намаганні – у шэрагу іншых мастакоў слова – дзеля прызнання «сапраўднасці асобы Гамера», разумення «шляху, якім злажыўся гамераўскі эпас» (16, 264).

Беларускія даследчыкі гавораць пра ўплыў Гётэ на творчасць Я. Купалы і Я. Коласа. Іван Навуменка, напрыклад, знаходзіць, што ў рэчышчы гётэўскай

традыцыі напісаны купалаўскія драматычныя паэмы «Адвечная песня» і «Сон на кургане». Ён бачыць тыпалагічныя сыходжанні паміж вобразамі Мефістофеля і Чорнага, паміж сцэнамі «Вальпургіева ноч» (у больш дакладным у філалагічных адносінах перакладзе В.Сёмухі – «Ноч Вальпургіі») і «На замчышчы» (адпаведна з «Фаўста» і «Сну на кургане»). «Ствараючы свае драматызаваныя паэмы, – піша ён у кнізе “Янка Купала: Духоўны воблік героя”, – Купала ішоў ад “высокіх” пачуццяў, ад узораў класічных трагедый, якімі з’яўляюцца, напрыклад, “Гамлет” Шэкспіра і “Фаўст” Гётэ» (12, 65). З прысутнасцю Ё.В.Гётэ ў мастацкай сістэме купалаўскага «Сну на кургане» пагаджаецца і Алег Лойка: «Над заснулым Самам на кургане, такім чынам, сапраўды адбываецца незвычайны шабаш цёмных сіл, і купалаўскі жудасны малюнак іх разгулу даследчыкі нездарма параўноўваюць з Вальпургіевай ноччу з трагедыі Гётэ “Фаўст”, а самога Чорнага – з Мефістофелем» (10, 154). Апроч таго, А.Лойка канстатуе пэўнае жанрава-стылёвае падабенства паміж паэмамі Ё. В. Гётэ «Герман і Даратэя» і Я. Купалы «Яна і я»: «Развіваючы традыцыі пастаралі, паэма стала, па сутнасці, у шэраг класічных твораў сусветнай літаратуры, такіх, як “Працы і дні” Гесіёда, “Герман і Даратэя” Гётэ» (10, 179).

Цікавыя тыпалагічныя назіранні над паэтыкай «Новай зямлі» Якуба Коласа і твораў Ё. В. Гётэ («Фаўста», драмы «Тарквата Таса», шэрагу вершаў) робіць Валянціна Выхота (3, 14–23). Паралелі – у філасафічнасці, «у пастаноўцы і вырашэнні найважнейшых агульналюдскіх праблем – сутнасці жыцця і быцця» (15, 108) – паміж творчасцю Гётэ, яго «Фаўстам», і коласаўскімі «Казкамі жыцця», паэмай «Сымон-музыка» адзначае і Уладзімір Сакалоўскі ў шэрагу сваіх даследаванняў аб нямецка-беларускіх літаратурных сувязях.

Шматлікія праявы глыбокай цікавасці да Гётэ змяшчае ў сабе спадчына Уладзіміра Караткевіча (1930–1984). Зрэшты, не было даследчыка яго творчасці, які б не звярнуў увагі на філасофска-эстэтычную прысутнасць у ёй іншанацыянальнай традыцыі. Адам Мальдзіс назваў пісьменніка «дасведчаным, вялікім кніжнікам» (11, 222), а Анатоль Верабей меў усе падставы сцвярджаць:

«Характэрнай асаблівасцю паэзіі У.Караткевіча (дададзім – і не толькі паэзіі, – Е.Л.) з’яўляецца яе сувязь з кніжнай, літаратурнай традыцыяй. Як у ранніх, так і ў пазнейшых вершах сустракаюцца рэмінісцэнцыі, матывы, вобразы і нават ідэі прадстаўнікоў літаратуры і культуры самых розных часоў і народаў» (2, 43). У сувязі з творчасцю У. Караткевіча даследчыкі называюць імёны Гераніма Босха, Пітэра Брэйгеля Старэйшага, Мікалоюса Чурлёніса, Антуана Вато і іншых мастакоў, пісьменнікаў Дантэ Аліг’еры, Франсуа Рабле, Вальтэра Скота, Рэдзьярда Кіплінга, Фёдара Дастаеўскага, Шарля дэ Кастэра, Генрыка Сянкевіча, Алоіза Ірасека, Артура Конан Дойла, Федэрыка Гарсія Лоркі, Рамэна Ралана, Станіслава Лема, Рэя Дугласа Брэдберы і іншых, эстэтычныя здабыткі якіх так ці іначай адгукнуліся ў творах У. Караткевіча, паўплывалі на станаўленне яго як асобы, на яго мастацкую сістэму. Аднак імя Ё. В. Гётэ ў гэтым сэнсе амаль не згадваецца. Здаецца, толькі ў аднаго Аркадзя Русецкага ў яго кнізе «Уладзімір Караткевіч: Праз гісторыю ў сучаснасць» гэтае імя гучыць у сувязі з раманам «Хрыстос прыямліўся ў Гародні» (14, 48). Між тым праблема рэцэпцыі філасофска-эстэтычных адкрыццяў вялікага немца і ў паэзіі, і ў прозе беларускага пісьменніка заслугоўвае, як нам здаецца, пільнай увагі.

Вядома, што У. Караткевіч быў надзвычай усцешаны беларускім увасабленнем гётэўскага «Фаўста», здзейсненым В. Сёмухам, і ўхваліў гэты пераклад у эсэ «І наш Фаўст» (1978): «Пераклад „Фаўста“ – рэч, бадай, немагчыма складаная... Дыхаць жыватворным, але высокім паветрам яго горных вяршынь можа не ўсякі... рызыкну сказаць, што пераклад такой рэчы – адзнака сталасці літаратуры, адзнака таго, што плынь яе нястрымная» (7; 8, кн. 2, 407). Далей – канстатацыя: «Цяжкая праца выканана дасканала...» (7; 8, кн. 2, 407).

Пра тое, як многа значылі для У. Караткевіча творы Гётэ, менавіта «беларускі» Гётэ, «беларускі» «Фаўст», сведчыць сам пісьменнік: ён чытаў (яшчэ ў пачатку 60-х) і першы варыянт перакладу трагедыі, і наступныя, і, нарэшце, апошні – рэч «скончаную і адшліфаваную», у якой «перакладчык дасягнуў дзіўнага: з намі гаворыць вялікі Германец, але адначасова гэта



гаворыць Беларус, што выказвае думкі Гётэ, як выказваў бы іх ён, але па-беларуску» (7; 8, кн. 2, 409). Варта заўважыць, што, паводле ўласнага прызнання, У. Караткевіч юнаком марыў «калі-небудзь узяцца за яго (пераклад "Фаўста". – Е.Л. ) самому» (7; 8, кн. 2, 407), і толькі з перакладам В. Сёмухі гэтыя планы адпалі.

Ёсць важкія падставы гаварыць і пра ўплыў Гётэ на творчасць Караткевіча, прычым на розныя яе складовыя – ад філасофіі да паэтыкі. Паралелі з Гётэ даюць аб сабе знаць у такіх творах, як «Хрыстос прыязмліўся ў Гародні», «Ладдзя распачы» і іншых, у многіх вершах. Пры гэтым філасофска-эстэтычная роднасць часам проста ўражвае. Безумоўна, вышэйназваныя і іншыя творы У.Караткевіча ў сэнсе прысутнасці ў іх гётэўскіх матываў заслугоўваюць асобнага разгляду; але тут мы толькі заўважым, што раздзел «Чорная імша» з рамана «Хрыстос прыязмліўся ў Гародні» цалкам можа быць пастаўлены побач са сцэнамі «Ноч Вальпургіі» з «Фаўста» Гётэ і «На замчышчы» са «Сну на кургане» Я. Купалы як яшчэ адна надзвычай моцна напісаная карціна балявання нячыстай сілы, яшчэ адно ўвасабленне, гаворачы словамі з рамана, «ветру саміх стагоддзяў», «забыцця розуму і самога сябе», «вечнага полымя, шалёнага вечнага палёту самога жыцця». Нездарма раздзелу «Чорная імша» ў якасці аднаго з двух эпіграфаў папярэднічаюць словы з гётэўскага «Фаўста»:

Там, сярод высокіх гор,

Чвалам прэ вядзьмарскі хор (7; 6, 263).

Звернемся, аднак, да паэзіі У. Караткевіча, у прыватнасці, да яго верша «Старажытны беларус», напісанага ў 1984 г. і апублікаванага ў 1986 г. у кнізе «Быў. Ёсць. Буду». Але спярша прыгадаем знакаміты верш Гётэ «Ці знаеш край...» («Kennst du das Land...»), перакладзены на беларускую мову С. Ліхадзіеўскім:

Ці знаеш край, дзе стаў лімон цвісці,

Палаюць апельсіны у лісці...

Дзе мяккі ветрык з-пад нябёс імчыць,

Высокі лаўр і ціхі мірт стаіць,  
Ці знаеш ты?  
Туды, туды  
Хадзем з табой, мой любы, назаўжды! (9, 140)

Як вядома, Гётэ напісаў верш у 1783–1784 гг. і змясціў яго ў рамане «Гайды навучання Вільгельма Мейстэра» (1795). Публікаваўся верш і як самастойны твор у зборы вершаў Гётэ ў раздзеле «Балады» пад назвай «Mignon» («Міньёна»; назву вершу дало імя персанажа з «Вільгельма Мейстэра», дзяўчыны-дзіцяці, абавязанай Вільгельму сваім выратаваннем, ахопленай каханнем да яго і самотай па радзіме). На мой погляд, топас менавіта гэтага верша пазнаецца ў вершы Караткевіча «Старажытны беларус». Спашлемся на тыя строфы з твора Караткевіча, дзе актуалізуюцца матывы Гётэ:

... Маўчанне. Кнігу ў скуры рудай  
Закрыў, бо перад ім – сцяна.  
І сэнс жыцця, і хто мы, людзі,  
Па кнігах не спазнаць да дна.  
І усплываюць за парогам  
Краін далёкіх міражы.  
Як сэрца цягнецца ў дарогу,  
Як прагнуць ногі зем чужых.  
Туды! Туды! З няпэўнай картай.  
Туды, каб рассудзіць спаўна,  
Чым дрэнны чалавек і варты,  
І з родным краем параўнаць... (7; 1, 264)

Эстэтычная пераемнасць засведчылася тут нават у фармальна-відавочных, вербальна рэалізаваных адсылках да Гётэ: «Туды, туды...» у нямецкага паэта (у арыгінале «Dahin! Dahin!») і «Туды! Туды!» у беларускага; у агульных вобразах – сімвалах зямлі заповітай: «край, дзе... // Высокі лаўр ...стаіць...» («...hoch der Lorbeer steht...») у Гётэ і «Пад лаўрамі чужынскі рай...» у Караткевіча. Дастаткова і алюзійных, прыхаваных паралелей з Гётэ ў

паэтыцы Караткевіча. У той жа час трансфармуюцца тэма і пафас твора; і праз назву верша, і праз змест у цэлым прыўносіцца беларуская ментальнасць, рэпрэзентуецца лёс беларускага народа і, рызыкнём меркаваць, яго канкрэтных аддаленых у часе прадстаўнікоў, гістарычных асоб, шукальнікаў «ісціны на сей зямлі», Францыска Скарыны напрыклад:

Спічасты строй гатычных вежаў.

Ў дубах старэнькая царква...

«Як чалавеку жыць належыць,

Скажы мне, мудрасці сава? »

На хаты ў прывідах вішнёвых

Глядзіць, і іх не бачыць ён...

«Хоць ты адкрыў мне тое Слова,

Святы Настаўніка закон!

Адкрыў не верай ці бязвер'ем,

Не так, як Мойзасу калісь,

Як звездаць Словам, Весам, Мерай,

Што ісціна на сей зямлі?

Ў чым чалавечнасці адзнакі,

За кім ісці, каго маліць,

Ці багахульстваваць, ці плакаць,

Ці кнігі на стагнах паліць?.. » (7; 1, 263)

Дарэчы, сусветная літаратура змяшчае ў сабе цэлы шэраг паэтычных рэцэпцый гётэўскага верша, сімволіка якога, у сваю чаргу, узыходзіць да біблейскіх матываў; вучоныя высветлілі, напрыклад, што пад яго уплывам напісаў лірычную уверцюру да сваёй паэмы «Абідоская нявеста» (1813) Дж. Г. Н. Байран. Змест жа і пафас верша У. Караткевіча вымушаюць згадаць гісторыю яшчэ адной беларускай – а менавіта купалаўскай – адаптацыі верша Гётэ. Даследчыкі не без падстаў лічаць, што верш Ю. І. Крашэўскага «Да<sup>\*\*\*</sup>» («Znasz li te kraj...»), перакладзены з польскай мовы Я. Купалам, паводле

аўтографа, у 1919 г. і апублікаваны ў 1920 г., узыходзіць, у сваю чаргу, якраз да ўжо цытаванага ў перакладзе С. Ліхадзіеўскага верша Гётэ «Ці знаеш край...». Звернемся да купалаўскага перакладу:

Ці ты знаеш старонку,  
Край магілаў, курганаў,  
Дзе па небе ўдагонку  
Ходзяць хмары, туманы;

Дзе крывёю, слязамі  
Рэчка рэчаньку гоніць;  
Поле ўкрыта касцямі,  
Лес магільна гамоніць?

Край бяды, край напасцяў  
Вабіць люд свой бадзячы;  
Ён мілей нам ад шчасця,  
Мы з ім, ён з намі плача (8; 4, 412).

Відавочна, у вершы Ю. І. Крашэўскага і адпаведна ў купалаўскім перакладзе аказаліся змененымі, згодна з задумай польскага творцы, не толькі форма гётэўскага верша, але і яго змест, і яго пафас: не сонечна-цёплы край лаўраў і лімонаў, а пахмурна-тумановая старонка магіл і курганаў «мілей ад шчасця» лірычнаму герою верша Крашэўскага, як і краса сваёй «зямліцы» мілей за «чужынскі рай» герою верша Караткевіча:

...Прайсці праз горы, моры, логі  
Нязнанай сотняй пуцявін  
І звездаць золата, і Бога,  
Й сем кліматаў чужых краін.  
Калі ж абрыдне – Божа мілы! –  
Пад лаўрамі чужынскі рай,

Прыдумаць бронзавыя крылы,  
Каб адляцець у праўды край  
І сесці й піць красу зямліцы,  
Якой ты гонар, моц і шчыт,  
Красу вунь той, сваёй званіцы,  
Дзе ў бронзу гучна б'юць хрушчы (7; 1, 642).

Складваецца ўражанне, што твор У. Караткевіча паяднаў, па-мастацку сінтэзаваў паэтыку ўласна гётэўскага верша і філасофію, настрой, пафас інтэрпрэтацый гэтага верша Крашэўскім і Купалам.

Яшчэ адзін прыклад верша У. Караткевіча, арыенцірам у стварэнні якога мог у пэўнай ступені паслужыць «Фаўст» Гётэ, і найперш вобраз Мефістофеля, – гэта верш «Дэман». Што «Дэман» у нейкай меры генэраваны трагедыяй нямецкага класіка, можна сцвярджаць з вялікай доляй верагоднасці. Верш апублікаваны ў 1984 г., але напісаны, паводле аўтографа, у сакавіку 1962 г., прыкладна тады, калі У. Караткевіч пазнаёміўся з першым варыянтам перакладу «Фаўста» на беларускую мову В. Сёмухі. Зразумела, магчыма і іншае: верш беларускага паэта – не свядомае, так бы сказаць, «цытаванне» аднаго з найбліскучых, найскладанейшых вобразаў трагедыі Гётэ, а плён таго, што Дз. С. Ліхачоў назваў «канцэптасферай», а Ю. Лотман – «семіятычнай памяццю культуры». Няма сумнення, што так ці іначай вобраз Мефістофеля ўдзельнічаў у задуме У. Караткевіча. Дэман і гётэўскі Мефістофель надзвычай блізкія па сваёй мастацкай структуры: абодва – багаборцы, абодва – істоты дваістыя. Вядома, што менавіта Мефістофель прыцягваў увагу У. Караткевіча – найбольш з усіх персанажаў трагедыі Гётэ, бачыўся У. Караткевічу найвялікшай удачай перакладчыка В. Сёмухі. І, нарэшце, менавіта як істоту дваістую, цынічна-нахабную, злосную, але адначасова і дзёрзка-вясёлую, нават дабрачынную – найперш сваімі правакацыямі на пошук, на рух – акрэсліць Караткевіч гётэўскага Мефістофеля ў эсэ «І наш Фаўст»: «Уладар дзіўнай, але цалкам натуральнай дыялектыкі: жыць – каб адмаўляць. Частка цемры, якая спарадзіла святло ... ён – гэта скепсіс, гэта адмаўленне старога, пробны камень

чалавечай думкі і стымулятар чалавечага поступу, а значыць, необходимая частка нас саміх» (7; 8, кн. 2, 41–411). Згадаем словы, якія мы чуем з вуснаў самога Мефістофеля ў адказ на пытанне Фаўста «Дык хто ж ты? »:

...Частка сілы той ліхой,  
Дабро ўтвараецца з якой...  
Я – дух, што адмаўляе вечна!  
І маю рацыю, бо ўсё жывое ў свеце  
Ператвараецца ж у смецце,  
То лепш няхай яго б і не было.  
А што для вас – грахі ліхія,  
Знішчэнне, страта, проста зло –  
Ёсць родная мая стыхія...

.....

Як частка часткі, што калісь усім была,  
Я частка цемрадзі – прычыннасці святла... (4; 53–54).

Канцэптуальна важна, што дэман У. Караткевіча таксама з’яўляецца дваініком чалавека, «неабходнай часткай нас саміх»:

Позняю ноччу з бяссільмі зорамі стылымі,  
Калі ў глыбокіх дварах паміраюць вятры, –  
Сеў на акно чалавек з кажановымі крыламі,  
Месяц і зоры гусцеючым ценем закрыў...  
Складваў і знову выпростаў ён крылы маўклівыя,  
З іх вандраванняў міжзорных счышчаючы пыл.  
Крылы як веер былі, як паніклія косы алівы,  
І як пагаслых ад стомы камет пацьмянелых снапы.  
– Хто ты? – спытаў у яго.  
– А нашто табе ведаць аб гэтым?  
– Што ты?  
– Я кветка і зорка. Пагоня і бег.  
– Зараз адкуль?

– Я...забыўся на тых планеты,

Дзе абпякаў мае крылы агонь, дзе завейваў іх снег...

(7; 1, 293–294)

Паўторамся: рэцэпцыя У. Караткевічам гётэўскай спадчыны досыць важкая і чакае далейшага вывучэння. Відавочна і тое, што У. Караткевіч – далёка не адзіны беларускі мастак слова, які зведаў уплыў гётэўскага генія на свае эстэтычныя пошукі. Асабліва адчувальная філасофска-эстэтычная прысутнасць Гётэ ў беларускай літаратуры, культуры ў апошнія два дзесяцігоддзі. Меў рацыю нямецкі вучоны Ганс Ауэрсвальд, калі ў дыялогу з А. Лойкам канстатаваў: «Думаю, што ў беларусаў ёсць зараз павышаная цікавасць да Германіі ўвогуле і да яе паэзіі ў прыватнасці» (13, 100), як меў рацыю і А. Лойка, калі гэту з’яву ў Беларусі растлумачыў наступным чынам: «...без Ё. В. Гётэ і Ф. Шылера нельга ж адчуваць сябе ў паэзіі самазацверджаным. Таксама ж думаць, што беларуская паэзія можа мець будучае без вяртання да Гётэ, Шылера, а цераз іх у Адраджэнне, у антычнасць – гэта самагубства» (13, 100). Словы гэтыя сугучны сказанаму Караткевічам: «Не можа паўнакроўна жыць літаратура без Шэкспіра, Дантэ, Гётэ, якія гучаць на яе мове» (7; 8, кн. 2, 407).

Дарэчы, А. Лойка, тлумачачы прычыны ўласнага звароту да паэзіі Гётэ, канстатуе не толькі сваю перакладчыцкую цікаўнасць, але і больш шырокую, імпульсаваную творчымі пошукамі: «З перадумоў а priori памятаю цягу да баладаў Гётэ, да яго рамантызму, а, па-другое, цераз Гётэ я шукаў дарогі ў свет блізкаўсходняй паэзіі. Мяне вельмі цікавіў той мост, які еўрапеец Гётэ перакінуў на Усход сваім “Заходне-ўсходнім дываном”. З беларусаў у гэтай цікавасці я, відаць, быў першы, і мне як чалавеку ўвогуле імпанавала і імпануе агульналюдскасць паэзіі Гётэ...» (13, 102–103).

Эстэтыка Гётэ дае аб сабе знаць і ў вершах іншых сучасных беларускіх паэтаў. Напрыклад, І. Ф. Штэйнер знаходзіць гэту прысутнасць у паэзіі У. Някляева: «Атмасфера безвыходнасці, смяротнага адчаю, бо з’явіліся ўжо ракавыя знакі, цалкам вызначае баладу У. Някляева „Леснічоўка“, што дазваляе

правесці аналогіі са славытым “Лясным царом” І. В. Гётэ, заснаваным на “каралеўскім” матыве сусветнай баладыстыкі» (17, 224).

Варта дадаць: Гётэ актуальны для нас яшчэ і таму, што мы, як і ён, жывём на злome эпох, на скрыжаванні не толькі стагоддзяў, але і тысячагоддзяў, у часе хваравіта-крызісным, ускаламучаным, калі асабліва моцна адчуваецца патрэба ў апірышчы, ва ўпарадкаванні свядомасці, уяўленняў пра мінулае і будучае. Усё выразней і актуальнасць разваг Гётэ пра «сусветную літаратуру». Следам за Вячаславам Іванавым мы маглі б зазначыць: «Сапраўды можа падацца, што, падводзячы з Шылерам рахункі свайму вялікаму стагоддзю, Гётэ, сам таго не ведаючы, узіраўся скрозь імглу новага стагоддзя ў далёкія праблемы нашых дзён. Сапраўды, аглядаючы ўсю велізарную дзейнасць гэтага пазвышчалавечаму ўмяшчальнага жыцця, мы бачым, што сілкуючы і пераўтвараючы сучаснасць, ён разам з тым ставіў пытанні, сам сэнс якіх сучаснасць яшчэ не цалкам разумела, і часткова ўжо даваў адказы на яшчэ не пастаўленыя часам пытанні» (6, 240), бо «з самага пачатку не час валодаў ім, а ён часам» (6, 240).

#### ЛІТАРАТУРА

1. *Багдановіч М.* Поўны збор твораў: У 3 т. Т. 2. Мн., 1993.
2. *Верабей А.* Абуджаная памяць: Нарыс жыцця і творчасці Уладзіміра Караткевіча. Мн., 1997.
3. *Выхота В.* “Новая зямля” Якуба Коласа: тыпалагічнае супастаўленне з паэзіяй Гётэ // Кантакты і дыялогі. 1999. № 7--8.
4. *Гётэ Ё. В.* Фаўст / Пер. В. Сёмухі. Мн., 1991.
5. Гісторыя беларускага тэатра. Т. 1. Мн., 1983.
6. *Іванов В.* Гёте на рубеже двух столетий // Иванов В. Родное и вселенское. М., 1994.
7. *Караткевіч У.* Збор твораў: У 8 т. Т. 1. Мн., 1987. Т. 6. Мн., 1990. Т. 8. Кн. 2. Мн., 1991.
8. *Купала Я.* Збор твораў: У 7 т. Т. 4. Мн., 1974.
9. *Ліхадзіеўскі С.* Берасцянка жывых трывог. Мн., 1962.
10. *Лойка А.* Гісторыя беларускай літаратуры: Дакастрычніцкі перыяд. Ч. 2. Мн., 1980.
11. *Мальдзіс А.* Жыцце і ўзнясенне Уладзіміра Караткевіча: Партрэт пісьменніка і чалавека. Мн., 1990.



12. *Навуменка І.* Янка Купала: Духоўны воблік героя. Мн., 1967.

13. На шляху да абагульненняў: Дыялог Г. Ауэрсвальда і А. Лойкі // Шылер Ф. Улада песняспеву / Пер. А. Лойкі. Мн.–Ена, 1997.

14. *Русецкі А.* Уладзімір Караткевіч: Праз гісторыю ў сучаснасць. Нататкі літаратурнай творчасці. Мн., 1991.

15. *Соколовский В.* К истории немецко-белорусских литературных связей // Weissrussland und der Westen: Beitrage zu einem internationalen Symposium in Munster. Dresden, 1998.

16. *Тарашкевіч Б.* “Іліяда” Гамера // Тарашкевіч Б. Выбранае: Крытыка, публіцыстыка, пераклады. Мн., 1991.

17. *Штэйнер І.* Варожаць балады вякоў: Беларускае балада і славянскія традыцыі. Мн., 1993.

## «УЗЫСЦІ НА СВАЮ ГАЛГОФУ...»

### ІНТЭРПРЭТАЦЫЯ БІБЛЕЙСКІХ ВОБРАЗАЎ І МАТЫВАЎ У РАМАНЕ УЛАДЗІМІРА КАРАТКЕВІЧА «ХРЫСТОС ПРЫЗЯМЛІЎСЯ Ў ГАРОДНІ» І СУСВЕТНАЯ ЛІТАРАТУРНАЯ ТРАДЫЦЫЯ

Сусветная мастацкая літаратура мае працяглую і ўстойлівую традыцыю звароту да Бібліі. Хранатоп інтэрпрэтацый біблейскіх матываў, сюжэтаў і вобразаў, мастацкіх алюзій на іх неабсяжны. Традыцыя гэтая ахоплівае агульначалавечую культурную прастору ад старажытных апокрыфаў да сучасных літаратурных рэцэпцый біблейскага матэрыялу. Гісторыя, што адбылася дзве тысячы год назад, і па сённяшні дзень суправаджае чалавечае існаванне. Розныя людзі неаднолькава ставяцца да яе. Для адных гэта, кажучы словамі вядомага расійскага літаратуразнаўца С. С. Аверынцава, – «самая рэальная рэальнасць, з якой, пры святле якой жывеш з дня ў дзень. Для другіх – крыху далей: тое, у што належыць верыць людзям веруючым. Для трэціх – яшчэ далей: адзін з кампанентаў культурнай традыцыі, «матыў», «вобраз», метафара для апісання рэчаў пабочных. Вельмі ёмістая метафара. Для чацвёртых, нарэшце, – шкодная лухта, якую неабходна ўсімі дазволенымі і недазволенымі прыёмамі сцерці з памяці чалавецтва. Аднак ні першыя, ні другія, ні трэція, ні нават чацвёртыя не могуць забыць, супакоіцца, жыць, як быццам нічога не было... Старую гісторыю будуць перадумваць зноў і зноў. Чатыры старажытныя апавядальнікі выклалі яе надзвычай сцісла, з лакунамі, што трывожаць нашае ўяўленне, з загадкавымі ўмаўчаннямі, а галоўнае – не дазваляючы сабе ніякіх матывацый, нават ніякіх ацэначных эпітэтаў... Тое, што яны распавялі, патрабуе тлумачальнікаў, але свайго ўласнага тлумачэння ў сабе не змяшчае» (1, 331).

Аб выключнай прыцягальнасці евангельскіх перыпетый, нястомным жаданні майстроў слова ажывіць іх дакладна сказаў у свой час В. Розанаў:

«Біблія – бясконцасць» (26, 23). Аб тым жа, па сутнасці, – верш «На Страстной»

Б. Пастарнака з рамана «Доктар Жывага»:

Еще кругом ночная мгла.

Еще так рано в мире,

Что звездам в небе нет числа,

И каждая, как день, светла,

И если бы земля могла,

Она бы Пасху проспала

Под чтение Псалтыри... (22, 548).

Здаўна Біблія – насуперак сумненням, расчараванням, адчаю – была і застаецца зыходным пунктам у дыялогах розных культур, светабачанняў, розных генерацый, нарэшце. Прычына гэтай прыцягальнасці, мабыць, найперш, у невычарпальным маральным патэнцыяле Бібліі, закладзеных у ёй адвечных этычных каштоўнасцях, патрэба чалавека ў якіх ніколі не знікала; і мастакі розных эпох і народаў імкнуліся дапамагчы сваім сучаснікам нанова пераасэнсаваць змест Кнігі кніг, супаставіць асабісты духоўны вопыт з агульначалавечым, з правопытам.

Безумоўна, нельга не ўлічваць і бязмежных эстэтычных магчымасцей, якія адкрываюцца перад мастаком у працэсе асэнсавання ім не толькі біблейскіх вобразаў і матываў, але і закладзеных у Першакнізе шматлікіх жанравых форм і стыляў, навуковых і мастацкіх скарбаў. Нездарма Ф. Скарына ў прадмове да Бібліі заўважыў: «Тут научение седми наук вызволенных достаточнае...» (36, 10). Не апошнюю ролю адыгрывае і імкненне творцаў праз біблейскую сімволіку надаць сваім апавяданням абагульнена-філасофскі або папэраджальна-прагнастычны сэнс. «Кніга, у якой няма месца выпадковаму, формула незлічоных магчымасцей, бездакорных пераходаў сэнсу, ашаламляльных адкрыццяў, напластаванняў святла. Ці ж можна ўтрымацца ад спакусы зноў і зноў на ўсе лады ператлумачваць яе?...» (4, 35) – пісаў Х. Л. Борхес.

Пры гэтым, якімі б рознымі ні былі формы і спосабы інтэрпрэтацыі біблейскага матэрыялу, абумоўленыя часавай, нацыянальнай, сацыяльнай, канфесійнай прыналежнасцю (або атэістычнай пазіцыяй) пісьменніка, прыродай яго таленту, творчай задумай, у сусветнай літаратуры склаліся дзве асноўныя тэндэнцыі :

першая, умоўна кажучы, сакральная, набліжаная да кананічных тэкстаў мастацкая адаптацыя Бібліі – літаратурныя пераказы, «прачытанні», развіцці, дапаўненні да біблейскага матэрыялу, што акцэнтуюць яго актуальнасць для ўсіх часоў, але асабліва – для сучасніка, чалавека «тут і зараз», і маюць такім чынам, на мэце задачы дыдактычныя, асветніцка-тэалагічныя;

другая, секулярная, свецкая, або, паводле вызначэння протаіерэя Аляксандра Меня, «зямная» (у некаторых сваіх варыянтах, можна сказаць, «заземленая»); украінскі літаратуразнаўца А. Я. Нямцу гаворыць пра яе як пра «ачалавечаную персаніфікацыю». Калі ў напісаным у рэчышчы першай тэндэнцыі Ісус Хрыстос, кажучы словамі Б. Пастарнака з яго «Гефсіманскага саду», таксама мог быць «як смяротныя, як мы», дык у версіях другой ён і ёсць «мы», і ёсць (або быў) «смяротны», адзін з нас, без усялякага «як». Мэту такога роду твораў можна было б у пэўнай ступені выразіць звернутымі да Хрыста словамі Іуды са знакамітай рок-оперы Э. Л. Уэбберга і Т. Райса «Ісус Хрыстос – суперзорка» (1970): «...мне ўдалося сарваць заслону, што засціла мне вочы, і я пакончыў са сляпым пакланеннем табе, Ісус. І стала мне ясна, куды ўсё гэта прывядзе. Каб цвяроза ацаніць абставіны, мне спатрэбілася адно намаганне: аддзяліць чалавека ад міфа пра яго... Я памятаю, калі мы ўсё гэта пачыналі – ніякіх размоў тады пра Бога не было і ў паміне; тады мы называлі цябе Чалавекам» (10, 88).

Абедзве тэндэнцыі надзвычай неаднародныя; прычым, як ні парадаксальна, у межах апошняй часам з'яўляюцца творы, нашмат больш блізкія да кананічных тэкстаў і больш сугучныя з імі, чым творы экзегетычнага (ад *exegetike* – тлумачу) характару. Варта звярнуць увагу і на досыць пашыраную ў сусветнай літаратуры (асабліва ў другой палове XX ст.) навукова-

фантастычную мадэрнізацыю Хрыста і іншых біблейскіх персанажаў, што могуць падавацца іншапланецянамі і г. д.

Другая, «зямная» рэцэпцыя біблейскага матэрыялу калі не дамінуе, дык знаходзіць шырокае распаўсюджванне ў сусветнай літаратуры, асабліва пачынаючы з другой паловы XIX ст., калі, паводле Ф. Ніцшэ, «Бог памёр». «Няма сумнення, – пісаў расійскі філосаф В. Розанаў у сваёй рабоце “Апакаліпсіс нашага часу” (1918–1919), – што глыбокі падмурак усяго, што зараз адбываецца, заключаецца ў тым, што ў еўрапейскім (усім, – і ў тым ліку рускім) чалавецтве стварыліся каласальныя пустоты ад былога хрысціянства; і ў гэтыя пустоты правальваецца ўсё: троны, класы, саслоўі, праца, багацці. Усе ашаломлены. Усе гінуць, усё гіне. Але ўсё гэта правальваецца ў пустату душы, якая страціла старадаўні змест» (26, 3).

Відавочна, менавіта з уваходжаннем чалавецтва ў XX стагоддзе пачынаецца эпоха звяржэння святыняў, эпоха нечуванай секулярызацыі добра і зла, боскага і д’ябальскага, светлага і цёмнага ў чалавеку і свеце. Заканамерна, што сёння, на памежжы стагоддзяў і тысячагоддзяў, калі ў людзей, асабліва на тэрыторыях, на працягу амаль стагоддзя ахопленых шалёным атэізмам, няхай яшчэ толькі замігцела жаданне жыць «у Хрысце», Кніга кніг набыла новае дыханне, актуалізаваліся ўсемагчымыя інтэрпрэтацыі як яе «галоўнай Асобы» (А. Мень) – Ісуса Хрыста, так і іншых персанажаў, як яе стрыжнявога сюжэта, так і паасобных яе элементаў. Адпаведна стала надзённым філасофска-эстэтычнае прачытанне, асэнсаванне гэтых твораў, своеасаблівая «міфарэстаўрацыя» (паняцце ўведзена ў абыходак расійскім даследчыкам С. Цялегіным (31, 3).

У розных варыянтах здзяйснялася рэцэпцыя міфа беларускай літаратурай. Велізарнае значэнне мае скарынаўская адаптацыя біблейскіх тэкстаў. Паводле У. Калесніка, гэта – «духоўная ахвяра» вялікага гуманіста роднаму краю, праца, што мела менавіта тэалагічна-асветніцкую мэту. На думку Ф. Скарыны, у Бібліі «всё прырожэное мудрости зачало и конець», і служыць яна павінна «Богу ко чти и людем посполитым к доброму научению» (36, 3). Найперш як крыніцу

мудрасці, што «ест мати всех добрых речей и учитель всякому доброму умению», разглядаў Ф. Скарына, у прыватнасці, кнігу прытчаў Саламонавых: «Ест бо в сих притчах сокрита мудрость, якобы моць в драгом камени, и яко злато в земли, и ядро ув ореху»; «Пожиточни же суть сие книги чести всякому человеку, мудрому и безумному, богатому и вбогому, младому и старому, наболей тым, они же хотятъ имети добрые обычае и познати мудрость и науку...» (36, 36).

У рэчышчы асветніцкай традыцыі, з выразным акцэнтам на ўваскрасальна-адраджэнскіх евангельскіх матывах, інтэрпрэтавалі біблейскія сюжэты беларускія мастакі слова пачатку ХХ ст. («Апокрыф», «Санет (Паміж пяскоў Егіпецкай зямлі...)» Багдановіча, «Прарок», «Ужо світае», «Яна і я» Купалы і інш.). Праўда, як падкрэсліваў У. Калеснік з нагоды біблейскіх рэмінісцэнцый у гэтых аўтараў, яны «рэдка бралі іх з першакрыніц і ніколі з багаслоўскіх трактатаў. Часцей за ўсё яны запазычвалі іх з народнай паэтычнай свядомасці: апокрыфаў, казак-легендаў, паданняў, прытчаў, прыказак» (13, 5), адпаведна спалучаючы іх з фальклорна-язычніцкімі элементамі.

Пазней да біблейскіх матываў апелююць пісьменнікі беларускай эміграцыі. Дарэчы, і ў іх біблейскія рэмінісцэнцыі нярэдка суправаджаюцца матывамі ўваскрэсення, абнаўлення, ажывання, як, у прыватнасці, у вершы «Хрыстосаў лёс» Алеся Салаўя:

Знёс мукаў шмат мой край каханы, –  
сцяў і яго Хрыстосаў лёс:  
яму хоць цяжка, хоць балесне,  
ён будзе жыць, ён уваскрэсне! (34, 516)

Значна радзей, па вядомых прычынах, да Бібліі звярталіся мастакі слова ў самой Беларусі, тым не менш прысутнасць Кнігі кніг дае аб сабе знаць і ў іх этыка-эстэтычных сістэмах (напрыклад, у творах В. Быкава). Што да беларускай літаратуры апошніх двух дзесяцігоддзяў, то лягчэй, напэўна, назваць тых пісьменнікаў, якія не звярталіся да адвечных праблем Бога і чалавека, веры і бязвер'я, да сімволікі Хрыста, апосталаў, спакушэння,

уваскрэсення, крыжовага шляху, Галгофы і г. д. Уражанне такое, што мастак на працягу доўгага часу пакутаваў без выратавальнай духоўнай вільгаці і цяпер спяшаецца наталіць смагу. Вось імёны толькі некаторых твораў: І. Багдановіч, Р. Барадулін, Д. Бічэль-Загнетава, Т. Бондар, Г. Булыка, А. Вольскі, А. Мінкін, А. Разанаў, Л. Рублеўская, Г. Тварановіч, В. Шніп, М. Скобла, А. Сыс... Назавем некаторыя творы гэтых і іншых аўтараў: верш Л. Галубовіча «Хрыстос», апавяданне І. Жарнасек «Гадара», паэтычныя цыклы Р. Барадуліна «Сэрца стане Віфліемам...» і «Псалмы Давідавы», А. Вольскага «Гасподзь ідзе ў Ерусалім...» ... Спіс можна доўжыць і доўжыць.

Асаблівае месца ў беларускай літаратуры займае адно з самых шырокаахопных і, без перабольшання, адно з самых значных асэнсаванняў біблейскага матэрыялу – раман Уладзіміра Караткевіча «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» (завершаны ў 1966 г.). Відавочна, у складанай мастацкай сістэме рамана, насычанага цытатамі і эпіграфамі, алюзіямі і рэмінісцэнцыямі, што адсылаюць да твораў розных эпох і народаў і, падвышаючы агульны філасофска-этычны і эстэтычны патэнцыял кнігі, вымагаюць ад чытача інтэнсіфікацыі яго асацыятыўных здольнасцей, біблейская канстанта з'яўляецца стрыжнявой; выконваючы сюжэта- і структурастваральную функцыю, яна адыгрывае не меншую ролю і ў гісторыясофскай парадыгме рамана, у стварэнні яко канцэптэуальнай прасторы. Задзейнічаны, знітаваны ў рамане розныя біблейскія матывы і вобразы з ліку самых істотных, першасных, аднак і паасобныя дэталі не выпушчаны з-пад увагі. Пры гэтым аналогіі з біблейскім матэрыялам, алюзіі на яго знарок аголены, дэклараваны – і праз назву твора ў цэлым, і праз назвы асобных раздзелаў, і праз эпіграфы, і праз сістэму персанажаў, (бадай, большасць з якіх, галоўных і эпізадычных, маюць біблейскіх прататыпаў), і праз падзейны ланцуг (ці не кожнае звяно ў якім «рыфмуецца» з біблейскім сюжэтам), і праз топіку рамана, бо сама Гародня нагадвае біблейскія Садом і Гамору. Нарэшце, жанрава-стылявая поліфанія кнігі У. Караткевіча выклікае асацыяцыі з архітэктонікай, атмасферай Бібліі – адначасова хаатычнай і гарманічна-касмічнай. Па глыбіні пранікнення ў

біблейскі свет раман «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» знаўцы ставяць у адзін шэраг з лепшымі творамі сусветнай літаратуры, такімі, як «Евангелле ад Іуды» польскага пісьменніка Г. Панаса, «Евангелле ад Марка» ды іншыя вялікага аргенцінца Х. Л. Борхеса, «І стаў той камень Хрыстом» венесуэльца М. Атэра Сільвы. «Гэтыя творы маюць своеасаблівы экзегетычны характар і ў сукупнасці складаюць свецкую гісторыю жыцця і ўчынкаў Ісуса Хрыста, дэманструюць нетрадыцыйнае ўспрыманне вобраза Месіі ў розныя культурна-гістарычныя эпохі ў розных нацыянальных кантэкстах» (19, 130), – справядліва заўважае А. Я. Нямцу, які ўключае ў гэту сукупнасць мастацкіх асэнсаванняў біблейскага матэрыялу і раман беларускага пісьменніка.

Сусветная літаратурная традыцыя ператварала цэлыя біблейскія сюжэты, асобныя матывы, вобразы як папличнікаў і прыхільнікаў Ісуса, так і яго ворагаў; як тых, хто стаяў ля вытокаў яго лёсу, так і мноства сустрэтых ім падчас зямных вандраванняў, у радасных і трагічных абставінах. Ператварала, вядома, і вобраз самога Хрыста, гэты, паводле вызначэння А. К. Горскага (вучня вядомага багаслова Паўла Фларэнскага), «вобраз вобразаў». Але далёка не ўсе пісьменнікі, што далучыліся да мастацкай рэінкарнацыі біблейскіх персанажаў, асмельваліся прапанаваць чытачу сваю больш ці менш аддаленую ад канона версію Хрыста. Яго вобраз адсутнічае ў мастацкіх інтэрпрэтацыях біблейскіх матываў і вобразаў Г. Флабера і А. Франса, О. Уайльда і іншых, у сувязі з чым А. Мень заўважыў: «Здаецца, быццам майстры слова збянтэжана кружаць вакол галоўнай загадкі, вакол галоўнай Асобы, не рызыкауючы перасячы мяжу, якая ад яго аддзяляе...» (18, 242).

Многія і многія, аднак, рызыкавалі. «Але якія б ні былі нечаканасці, што рыхтуе нам будучае, – пісаў Э. Рэнан, – Ісуса ніхто не пераўзыхдзе. Культ яго будзе вечна абнаўляцца; легенда яго будзе вечна выклікаць слёзы; яго пакутамі будуць мучыцца лепшыя сэрцы; і ва ўсе часы ўсе будуць весціць, што сярод сыноў чалавечых ніколі не нараджалася больш вялікага, чым Ісус» (25, 985).

«Ён нам пакінуў дзіўны круг метафар...» (5, 148) – канстатаваў Х. Л. Борхес, а другі лацінаамерыканец, Жазэ Сарамагу, які будзе ператвараць



біблейскія сюжэты на працягу ўсёй літаратурнай дзейнасці, у рамане «Евангелле ад Ісуса» заўважыць: «Ёсць у жыцці такія імгненні, якія варта запомніць, зберагчы і ахаваць ад часу...важна, каб той, хто пражыў і перажыў гэтыя імгненні, змог бы назаўсёды перадаць іх сваім нашчадкам, а тыя ўбачылі б іх сваімі вачыма, падобна да таго як мы, у нашы дні, прыйшлі ў Ерусалім, каб перад нашымі, класнымі нашымі вачыма паўстаў гэты хлопчык, Ісус, сын Іосіфа, гэтае дзіця, што хуталася ў куртатую коўдрачку, глядзела на будынкі свяшчэннага горада і ўслаўляла Госпада Бога...Было гэта, не было, так было ці не так. Было, скажам мы, усё так і было» (29, 6). Значна раней нешта вельмі блізкае па асабістасці ўспрымання Хрыста напісаў беларускі паэт Уладзімір Жылка ў сваім «Дзённіку»: «Толькі дужыя, здаровыя ходзяць без кія, а слабому трэ падперціся, трэба дапамога. Мо таму я так упарта шукаю падпоркі...Хрыста, светлага Ісуса я заўсёды любіў. Знаю яго боскасць (хоць Богам ён мог і не быць) і знаю яго чалавечнасць. Знаю яго магутнасць, калі забараняў мору хвалявацца, але знаю і яго малітву слабасці „Хай міма пройдзе келіх гэты“ ў садзе. Бачу яго ўладаром, як едзе ў Іерусалім, і паніжанага, зняважанага воямі. Люблю яго, як моладасць сваю, як казку, як легенду, як лёгкі сон, як летуценне, але люблю і як сімвал мае трагедыі, люблю яго за вялікі трагізм, за мукі яго, за раны, за крыж яго... Я не ведаю нічога болей харошага, вялікага, як неўміручы (ляпей сказаць) памершы і ўваскросшы Хрыстос» (12, 156).

Кімсьці дасціпна заўважана, што характарыстыка іншага заўсёды ёсць і самахарактарыстыка. Але ж і «прачытанне» іншай эпохі, іншай культуры таксама ёсць самапрачытанне, бо індывідуальнасць, эрудыцыя, часавагістарычная і нацыянальная прыналежнасць прыўносяць у прадмет асэнсавання кожны раз сваё, непаўторнае. Меў рацыю Т. С. Эліят, паводле якога ў кожнай эпохі свой Гамер, свой Шэкспір, свой Дантэ ... І свая Біблія, маем мы ўсе падставы дадаць да Эліята. У гэтым сэнсе Біблія – пры ўсёй паўтаральнасці яе рэцэпцый – кожны раз уяўляе сабой сапраўды іншы Косма-Псіха-Логас. Можа, яна тым і магутная, што розныя народы ў розных пакаленнях бачаць у ёй свае –

агульныя і прыватныя – жыццёвыя перыпетыі, набыткі і страты. Гэта цалкам дастасуецца да яе «галоўнай Асобы» – Хрыста, у лёсе якога кожны пазнае свой крыжовы шлях і сваю Галгофу. «Ёсць нешта кранальнае ў імкненні ўсіх і кожнага падысці да Ісуса Хрыста з боку сваёй асобы і сваіх інтарэсаў, знайсці ў ім самога сябе ці атрымаць бы нейкую долю ў ім» (8; 5, 40), – пісаў, напрыклад, аўтар вядомага цыкла лекцый «Сутнасць хрысціянства» (1901) А. Гарнак. Зразумела, і кожны мастак слова «рэканструюе» ў гісторыі Хрыста нешта адпаведнае сваёй задуме і мэце. Можна ўгледзець у Хрысце, як Ф. Ніцшэ, узорнага дэкадэнта, а можна, як гэта рабілі шматлікія белетрысты, ад К. Вентурыні да А. Барбюса, не толькі паставіць яго на чале народнага паўстання, але і зрабіць атэістам.

Аднак пры ўсёй шматлікасці і своеасаблівасці канкрэтных мастацкіх рашэнняў вобраза Хрыста ўсе яны ляжаць у рэчышчы дзвюх асноўных тэндэнцый, аб якіх ужо ішла гаворка вышэй, – сакральнай ці секулярызаванай, што адаптуе біблейскі міф да жыццёвай гісторыі звычайнага чалавека. Але і большасць тых аўтараў, што працавалі ў рэчышчы першай тэндэнцыі, бачылі ў Хрысце найперш чалавека ці менавіта чалавека. Зрэшты, як ні парадаксальна, да пэўнай дэсакралізацыі Хрыста і яго гісторыі схіляе сама Біблія, дзе, кажучы словамі героя рамана Б. Пастарнака «Доктар Жывага» – прафесара Мікалая Мікалаевіча Ведзяняпіна, Ісус «падкрэслена чалавечы, знарок правінцыйны», «гаворыць прыпавесцямі з побыту, тлумачачы ісціну святлом паўсядзённасці», ён – «чалавек-цясляр, чалавек-араты, чалавек-пастух... чалавек, што ні кропелькі не гучыць горда»; з яго, Ісуса Хрыста, «і пачаўся чалавек» (22, 57–58).

Больш таго, у Бібліі ў пэўным сэнсе прадугледжана нават магчымасць будучых «прышэсцяў» і «сашэсцяў» шматлікіх ілжэісусаў; напрыклад, у Евангеллі ад Мацвея сказана: «Бо многія прыйдуць пад імем Маім і будуць гаварыць: “я Хрыстос”, і многіх спакусяць» (Мц. 24, 5). Як вядома, і У. Караткевіч быў падахвочаны да напісання рамана «Хрыстос прыязмліўся ў Гародні» змешчанай у «Хроніцы Белай Русі» Мацея Стрыйкоўскага згадкай пра

з'яўленне на Гродзеншчыне пры каралі Жыгімонце I самазванца, што «сабе пріпісаў і прівлашчаў» Хрыстова імя, – «шалбера па імя Якуб Мялшцінскі». Апроч таго, на гэтай жа старонцы У. Караткевіч канстатуе: «Месіі ў той час раслі як грыбы» (15; 6, 235).

Як ужо падкрэслівалася, у святле нашай тэмы заслугоўваюць увагі меркаванні тых, хто ў Хрысце прызнаваў менавіта чалавека і чалавечую сутнасць Хрыста акцэнтаваў у сваіх працах. Аўтар «Жыцця Ісуса» Д. Штраус у «Прадмове да першага і другога выдання» працы сцвярджаў: «Толькі тады, калі ўсе прызнаюць, што ў хрысціянскай веры чалавецтва толькі ўсвядоміла сябе глыбей, чым у былыя часы, што Ісус – толькі чалавек, у якім гэтае паглыбленае самаўсведамленне ўпершыню ператварылася ў сілу, вызначыла яго жыццё і сутнасць, што вызваленне ад грахоў набываецца засваеннем такога ладу думак і ўспрыняццем яго ва ўласную плоць і кроў, толькі тады хрысціянскае вучэнне будзе сапраўды разумецца па-хрысціянску» (37, 16–17).

«Ён ведаў: ён не Бог, а чалавек...» (5, 148) – напісаў Х. Л. Борхес у вершы «Хрыстос на крыжы», а ў эсе «Тры версіі здрады Іуды» падсумаваў: «Сцвярджэнне, што ён быў чалавекам і быў няздольны саграшыць, месціць у сабе супярэчнасць: атрыбуты *impressibilitas* (лац. непагрэшнасць) і *humanitas* (лац. чалавечнасць) несумяшчальны» (4, 200). У адным з эпизодаў рамана М. Атэра Сільвы «І стаў той камень Хрыстом» Ісус звяртаецца да Іаана:

« – Я тут, каб ты мяне ахрысціў.

Іаан адказвае:

–Гэта я павінен быць хрышчаны табою, а ты прыходзіш да мяне?

Ісус кажа :

– Я такі ж чалавек, як усе людзі, сын чалавечы і брат усім астатнім людзям. Хрысці мяне» (21, 10).

Ж. Сарамагу ў рамане «Евангелле ад Ісуса» падкрэслівае множнасць Хрыстовай гісторыі: «Тут, на гэтым узгорку, які завецца Галгофай, падобная злая доля многіх ужо напаткала, многіх яшчэ чакае, але толькі аднаго з усіх – вось гэтага аголенага чалавека, чые рукі і ногі прыбітыя да крыжа, гэтага сына

Іосіфа і Марыі, імя якога Хрыстос, будучае ўганаруе вялікай літарай, усе ж іншыя так назаўсёды і застануцца проста раскрыжаванымі» (29, 7).

З праблемай боскага і чалавечага ў Хрысце звязана і праблема пераадолення хрысціянскім светам найвялікшай трагедыі, што спадарожнічала ўваходжанню чалавецтва ў XXI стагоддзе. «Гэтая трагедыя заключаецца ў тым, – гаворыў А. Мень у час дыскусіі “Хрысціянства і марксізм”, якая адбылася ў чэрвені 1989 г. у Заходнім Берліне, – што два шляхі, якія адначасова завешчаны нам Хрыстом, дзве галоўныя заповедзі, якія Ён паставіў у цэнтры Свайго Евангелля, аказаліся размежаванымі... гэты заповедзі аб любові да Бога і аб любові да чалавека. На працягу многіх стагоддзяў у хрысціянскім свеце клопату аб зямным уладкаванні чалавека надавалася недастаткова ўвагі... і калі з’явіліся рухі, што спрабавалі палепшыць матэрыяльнае жыццё чалавека, яны апынуліся ў канфрантацыі з духоўным хрысціянскім ідэалам. Між тым гэтая канфрантацыя была раўназначная рассячэнню чалавека, раздзяленню ў ім душы і цела» (20, 243).

Адказам на патрэбу ў асэнсаванні гэтай канфрантацыі і сталі творы, якія ўзніклі ў рэчышчы другой, «зямной» тэндэнцыі, з раманам У. Караткевіча «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» ўключна. Часам, аднак, прыходзіцца сустракацца з уяўленнем аб рамане У. Караткевіча як аб прафанацыі Бібліі, Хрыста і веры. У прыватнасці, менавіта з гэтай прычыны не выдаецца ў Польшчы здзейснены Ч. Сэнюхам пераклад твора на польскую мову, аб чым сам перакладчык раскажаў у лекцыі «Сучасны польска-беларускі літаратурны пераклад», прачытанай 24 кастрычніка 2000 г. у Мінску ў Нацыянальным навукова-асветным цэнтры імя Ф. Скарыны. На наш погляд, нічога агульнага з прафанацыяй хрысціянства раман У. Караткевіча не мае; пісьменнік ставіў перад сабой зусім іншыя задачы, шляхі мастацкай рэалізацыі якіх паспрабуем прааналізаваць.

У аснове міфалагізму Караткевіча, сапраўды, знаходзіцца гісторыя Хрыста і дванаццаці яго апосталаў, вакол яе сцягнуты ўсе сюжэтныя перыпетыі твора. На гэту акалічнасць звярнуў увагу і А. Я. Нямцу, падкрэсліўшы, што

«версія беларускага пісьменніка не з'яўляецца чарговым "прыземленым" пераказам Новага Завету, ідэі і вобразы якога фармальна збліжаюцца з духоўнымі патрэбамі іншай сацыякультурнай эпохі; героі рамана нібы "перапісваюць" агульнавядомыя лёсы евангельскіх персанажаў, напаўняюць іх кананізаваныя характарыстыкі зразумелымі і блізкімі простаму народу чалавечым сэнсам, пакутамі, надзеямі і расчараваннямі. Найбольш ёміста і шматпланавы гэты прасочваецца на гісторыі "абагаўлення" галоўнага персанажа і яго таварышаў...» (19, 174).

Логіка дзеяння ў рамане і яго аналогія з сімволікай біблейскага міфа падпарадкаваны логіцы станаўлення, выхавання асобы Юрася Братчыка. На першы погляд, паміж Хрыстом і Братчыкам мала агульнага. Братчык не ведае ні аскезы, ні амярцвення цялеснага, ён не толькі «надта чалавек», а і, больш таго, шалбер, «блазан несамавіты», блюзнер і ліцадзей. Праўда, голад і холад ён ведае нават занадта добра, хоць і не з аскетычных намераў, а з самых што ні ёсць аб'ектыўных абставін свайго жыцця. У. Караткевіч у жыццяпісе «Дарога, якую прайшоў» так акрэсліў шлях і лёс Братчыка (аўтар меў на ўвазе яшчэ не рамана, а кінасцэнарый, завершаны ў 1965 г.): «Гэта гісторыя бадзягі, які воляй лёсу быў названы Хрыстом, вымушаны быў рабіць "цуды" і, урэшце, узначаліў паўстанне супраць царквы і караля... Героі яе перажываюць самыя незвычайныя прыгоды, сутыкненні, сустракаюцца з жорсткасцю і дабрынёй, подласцю і сапраўднай высакароднасцю і паступова з махляроў, круцялёў, бадзяг ператвараюцца ў сапраўдных людзей» (15; 8, кн. 2, 10).

Аднак надзвычай важна ўзяць пад увагу, што і ў час непрацяглага шкалярства ў Мірскім калегіюме, і пасля выгнання з яго («за памяркоўнасць, спагаду і ... сумненні ў веры») Братчык у стасунках з людзьмі і светам кіруецца маральнасцю, што і паведамляе яго паводзінам стаіцызм і дапамагае ў «памежных», кажучы мовай экзістэнцыялістаў, сітуацыях знаходзіць адзіна правільны накірунак.

Братчык і знешне вылучаецца са свайго асяроддзя: «Быў ён не такі ўжо і малады, год трыццаць пяць, але дужа моцны і на галаву вышэй за ўсіх» (15; 6,

11), «вынослівы і ўчэпісты, як дзяржыдрэва на скале» (15; 6, 94). Лейтматывам праз увесь раман акцэнтуюцца ў яго партрэце залатыя валасы і на дзіва вялікія, з «нечалавечай самотай» вочы. Паказальна, што ўжо падчас першай сустрэчы з ім у мястэчку Свіслач, калі пасля няўдалай містэрыі ліцадзеям прыйшлося ратавацца ад раз'юшанага натоўпу, Юрась не крыўдуе, бо разумее: гэта «бедныя, цёмныя людзі» (15; 6, 60). Пра спадарожнікаў Юрася апавядальнік скажа: «Ішлі камедыянты, махляры, круцялі, лабатрасы, дагоднікі свайму чэраву, гарэзнікі, насмешнікі», а пра самога Братчыка – «перад імі ішоў чалавек» (15; 6, 66). Ужо з першых старонак аўтар акцэнтуюе спадарожную Братчыку (і адпаведна Хрысту) атрыбутыку пакутніцтва і выпрабаванняў – вялізны крыж на плячах і цярновы вянец на лбе.

Апынуўшыся ў палоне, Юрась супакойвае, выручае таварышаў, за ўсіх беручы на сябе адказнасць: «Усе яны прысталі да мяне... І нават калі мы зрабілі невядомы нам злачын – адказ мой» (15; 6, 90). Нават так званы «сінедрыён» да яго прыслухоўваецца, сам жа гэтаму і дзівячыся, бо іншага на яго месцы ён даўно б ужо правяраў і катаваў. І калі Лотр настойвае на наканаванай Братчыку ролі Хрыста: «Па ўпартасці і цвёрдасці табе Хрыстом быць» (15; 6, 136), – то ў гэтых словах Лотра гучыць павага. У Братчыку, пакутніку і мяцежніку, ужываюцца мудрасць і разважлівасць з непасрэднасцю і даверлівасцю. «Дзіця па думках і помыслах» (15; 6, 197), – скажа пра яго Марына Крывіц, Марыя Магдаліна.

Міласэрнасць таксама ўласціва Братчыку. «Крый божа нас нават ад перамог, калі яны стаяць на такім» (15; 6, 317), – гнеўна заўважыць Братчык, калі на вачах у яго з бязмежнай адданасці хану Марлоры кідаецца на лязо шаблі воін Джанібек. Нават «тых», татар загінуўшых, шкадуе, бо разумее, што і над імі «быў свой Лотр», што і яны «шукалі свой кавалак хлеба, хоць і не там, дзе трэба, а там, куды вяла іх шабля, занесеная над галавой» (15; 6, 325). З сумам выслухоўвае ён несправядлівыя абвінавачванні хана ў апаганенні мячэцяў, бо тутэйшыя татары ў яго ўсведамленні – добрыя людзі, «сумленныя, чыстаплотныя», а іншыя вера і нацыянальнасць ніколі не былі на Беларусі

перашкодай да сумеснага мірнага жыцця. Рыхтуючыся да лютай сечы з мурзой Сялімам, Братчык неймаверна пакутуе ад думкі, што будзе шмат забітых. Але разумее, што пазбегнуць гэтага не ўдасца. «Тут ішоў народ» (15; 6, 324), што пачаў усведамляць сябе гаспадаром на зямлі беларускай, роднай, і расчараваць яго зараз было б злачынствам.

Наогул, ці не самае важнае ў стаўленні Братчыка да людзей – тое, што ён бачыць у іх менавіта народ, а значыць – распознае нешта вышэйшае за абыдзёншчыну; распознае і тады, калі раздае з алтара золата і каштоўныя камяні («І за ўвесь гэты час ніхто не штурхнуў другога, не наступіў на нагу, не вылаяўся, не ўзяў больш адной жамчужыны...» – 15; 6, 341–342), і калі са сваёй «казанню нагорнай» звяртаецца да тых, хто ў першы і ў апошні раз «чалавечае да сябе» пачуў («Разумеце, вы – людзі. Яшчэ і яшчэ раз кажу: вы – людзі. Не трэба нам забываць: мы – людзі. Вось сякуць камусьці за праўду галаву. Калі не можаш памагчы – не схіляй сваёй галавы ніжэй за ягоную плаху... Нічога ўжо няма ў наш век ніжэй за плаху. І нічога няма вышэй, калі зразумець». – 15; 6, 322); і нават перад тварам смерці, пад крыкі «Распіні яго! Забі яго!» Братчык, апроч «разубраных», бачыць і іншых – «тысячы абліччаў», «жывых і забітых», бачыць «неўміручае, імя чаму – Народ» (15; 6, 482), і не хоча быць ні з кім, акрамя гэтага народа. Так спакваля вырастае ў Братчыку павага да сялянскага люду з іх верай у Хрыста і адначасова адчуванне народнай моцы: «Я іду да іх. Я яшчэ толькі не ведаю як. Але гэта беднае мора... Без грошай, без зямлі, без магчымасці ісці куды хочаш, без вачэй, без мовы – Бог мой, што перад гэтым мая шкура, што перад гэтым усе храмы» (15; 6, 332). Дарэчы, такая Нагорная казань надзвычай часта прысутнічае ў рознаацыянальных літаратурных інтэрпрэтацыях вобраза Хрыста і алюзіях на яго – у аповяданні В. П’ецуха «Аляксандр Хрысціцель», у рамане М. Атэра Сільвы «І стаў той камень Хрыстом» і інш. А. Я. Нямцу ў сваім даследаванні новазапаветных сюжэтаў у сучаснай літаратуры побач з уласна мастацкімі варыянтамі Нагорнай казані цытуе таксама вытрыманья ў біблейскай танальнасці «Умоўныя заповедзі чалавечнасці» Дз. С. Ліхачова.

Няблага разбіраецца Юрась у людзях: разумее і сэнс прысутнасці Марыны Крывіц побач з сабой з самага пачатку, і здраду «апосталаў» напярэдадні Ночы Белых Крыжоў прадчувае, і душа яго «смуткуе, тужыць смяротна», а не заўважае і не прадухіляе таму, што яму не хочацца заўважаць («хацелася верыць»), бо расчараванне ў таварышах для яго горш за ўласную пагібель.

Алюзію Караткевіча на Хрыста яднае з самой Бібліяй і з сусветнай літаратурнай традыцыяй, апроч іншага, існаванне Братчыка сярод многіх, але ў адзіноце, якой астатнія не ведаюць і якая абарочваецца для героя «нясцерпнай духоўнай пакутай», суправаджаецца сапраўды экзістэнцыялісцкім светаадчуваннем. Сярод «апосталаў» Юрась нагадвае «вялізную хворую птушку са зламанымі крыламі» (15; 6, 265); у той час як усе яны радаваліся элементарным дабротам жыцця, «толькі на адным твары, – заўважыць апавядальнік, – на твары Хрыста, ляжаў пакутны, не ўчарашні і не пазаўчарашні роздум» (15; 6, 275), гора людское бачыць ён, памятае «памяццю прашчура». І ўвесь «мужыцкі Хрыстос» – як увасабленне болю ад спаганенасці беларускай зямлі, ад яе «цямноцця», ад накладзеных «на людзей ёрмаў нязносных», ад «смуроду суцэльнага», як «жывая беспрытульнасць». Згадваецца многае з творчасці Р. М. Рыльке, у прыватнасці – радкі з яго «Часаслова»:

Галетнік беспрытульны ты і ўбогі,  
як камень без гнязда, без месца ты,  
як пракажоны йдзеш наўзбоч дарогі  
з трашчоткаю, мінаеш гарады... (28, 18).

Ужо ў самым пачатку, нібы прадчуваючы свой лёс, Братчык прамовіць перад «сінедрыёнам»: «Вольныя мы з’явіцца ў гэтым свеце і ў гэты час, але не вольныя выскачыць з іх. Кожнага кліча ў свой час зямля» (15; 6, 92). І пазней: «Нашто гэта ўсё, калі ўсё адно незваротна закінуты ў жыццё, на ледзяную самоту... Гэта толькі кажуць, што „нарадзіўся“, што „прышоў не ў свой век“. Куды прыйшоў – там і застанешся. А каб перанёсся ў другі – і там іншае, і там



будзеш чужы...» (15; 6, 138). Тут экзістэнцыялізму, здаецца, больш, чым у саміх экзістэнцыялістаў. Такая сентэнцыя цалкам магла б прагучаць з вуснаў персанажаў А. Камю ці Ж.-П. Сартра. Міжволі згадваецца ці не самая эмблематычная з усіх экзістэнцыялісцкіх мастацкіх постацей, Мерсо, – галоўны герой рамана А. Камю «Чужаніца» з яго славытымі разважаннямі: «Што ж, значыць, я памру. Раней за іншых, што само сабой зразумела. Але ні для каго не сакрэт, што жыццё зусім не вартае таго, каб за яго чапляцца. Па сутнасці, вялікай розніцы няма, калі ты памрэш – у трыццаць гадоў ці ў семдзесят, – усё роўна пасля цябе застануцца жыць іншыя людзі, бо так яно заўсёды было і будзе яшчэ не адну тысячу год... І калі б ты ні памёр, цяпер ці праз дваццаць гадоў, паміраць усё роўна давядзецца самому, замест цябе гэтага ніхто не зробіць» (14, 99). На наш погляд, матыў адзіноты актуалізуецца менавіта ў XX ст., калі чалавечыя масы свядома нівеліраваліся, асабліва часта і з незваротнымі трагічнымі наступствамі падвяргаліся маніпуляванню. Пры гэтым Братчык, звернем увагу, адзінокі сярод таварышаў не толькі духоўна, але і ў асабістых, чалавечых адносінах, бо пэўны час сапраўдная мэта яго вандраванняў «апосталам» невядома.

Сярод іншых Братчык вылучаецца эстэтычным адчуваннем свету, найперш прыроды, што ўжо само по сабе выклікала падазронасць, бо гэта не было характэрным для сярэднявечнага чалавека. «Дастаслаўны сінедрыён» не можа нават уцяміць, чаму такім незразумелым і незвычайным чынам Братчык апісвае бераг Бяздоннага возера пад Слонімам: «Возера было ўсё празрыста-чырвонае, гладкае, як люстра. І лясы вакол яго былі таксама зялёна-аранжавыя» (15; 6, 102). Высвятляецца, што ў Братчыку жыве мара не аб вайне-«малацьбе», а аб спакоі і міры з вясёлымі людзьмі ды спевамі арфы, жыве мажлівае толькі ў творчай асобе ўспрыманне зямлі беларускай як «скажонага, перакручанага, няўмелага чарнавога малюнка чагосьці сапраўднага» (15; 6, 377), што яшчэ толькі чакае свайго мастака, які б давёў гэты накід да дасканаласці. І ў Каложы, і ў Фарным касцёле, у вежах і храмах Гародні Братчык бачыць найперш увасабленне чалавечага духу, таленту і майстэрства.

Філософ па прыродзе, ён, нягледзячы на здрады і расчараванні, ускладае вялікія надзеі на чалавечае ў чалавеку, прыніжаным наймаверным цяжарам штодзённага існавання: «Гэтыя лахманы, падобныя на абрыдлівы брудны кокан. Якія матылі хаваюцца ў вас? » (15; 6, 310). Ён перакананы, што «і ў самых цёмных душах неўсвядомлена жыве справядлівасць» (15; 6, 100); яму «прыемна, калі адзін мужна трымаецца супраць многіх» (15; 6, 100); яго не пакідае пакутлівая думка аб жахлівай неўладкаванасці, неўпарадкаванасці свету: «І што гэта за свет, дзе адны выгнаннікі чагосьці вартыя?» (15; 6, 102).

Што ў такім разе ёсць матыў шляху, пройдзенага Братчыкам? Відавочна, мы маем справу не толькі з сюжэтастваральным элементам твора, не толькі з сімвалам пакутніцкага шляху Хрыста, але яшчэ і з увасабленнем біблейскага часу як паступальнага (што зафіксавана, у прыватнасці, у біблейскім «Устань і ідзі») – у адрозненне ад часу антычнага, уяўленне аб якім укладвалася ў парадыгму замкнёнасці. Шлях Братчыка – гэта рух, развіццё, пошук у шырокім сэнсе слова, разбурэнне святынь з наступным іх паступовым здабываннем. Раман кампазіцыйна арганізаваны такім чынам, што ўсёй сваёй суладнасцю адпавядае станаўленню галоўнага героя, трансгрэсіі яго «гульні» ў Хрыста ў прынцып жыцця паводле Хрыста. Акрамя змагання з прыгнятальнікамі і захопнікамі адбываецца і іншае змаганне – з сабою, у сабе, насуперак сабе, але і дзеля сябе, змаганне душэўна-духоўнае. Найперш, як сказана было блажэнным Аўгусцінам, «намаганне павінна быць унутры сябе», тады і апірышча знойдзецца. І знаходзіцца. «Хрыстос па душы басанож прайшоў», – мог бы сказаць пра сябе Юрась Братчык словамі героя іншага рамана У. Караткевіча, князя Загорскага з «Каласоў пад сярпом тваім».

«Мужыцкі Хрыстос», Братчык, на працягу ўсяго цяжкістага шляху робіць выбар, адпаведны менавіта Боскай задуме. Узгадваецца М. Розен з Румыніі, які ва «Уроках Бібліі» звяртае ўвагу на тое, што Бог у працэсе тварэння прыходзіў у захапленне ад кожнай новай істоты, і толькі стварыўшы чалавека, Бог не стаў захапляцца, бо ад самага пачатку чалавек быў абяцаннем не толькі добра, але і зла: «Творца – безумоўны валадар сусвету, і толькі адно-адзінае вывеў ён за

межы сваёй усёмагутнасці: свабодную волю чалавека, яго здольнасць і права выбіраць паміж дабром і злом» (27, 221). М. Розен цытуе біблейскае: «...і валадарце над рыбамі марскімі (і над звярамі), і над птушкамі нябеснымі (і над усякаю скацінай, і над усёю зямлёю), і над усякай жывёлай, што поўзае па зямлі» (27, 221–222). І пры гэтым звяртае ўвагу, што дзеяслоў, які звычайна перакладаецца з мовы арыгіналу як «валадарыць, правіць», мае, аднак, і іншае значэнне – «апускацца». Ад чалавека, такім чынам, залежыць, «царстваваць яму і дапамагаць Богу ці апускацца, прыніжаць сябе да жывёльнага, быдлячага, жорсткага, звярынага» (27, 222).

Важнае значэнне ў мастацкай сістэме рамана набывае матыў пасеву, сяўбы, ён не выпадковы і не адзінкавы ў творчасці У. Караткевіча. «Пасеў быў зроблены. Рунь выйшла наверх» (15; 8, кн. 2, 293), – напіша ён пра абуджэнне свядомасці на Беларусі, жаданне «праўды» і «праўдзівага Бога», – абуджэнне, якому паслужыў «Сын Беларусі, сын Прагі» Францыск Скарына. У рамане «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» змест сімволікі пасеву, сяўбы шырэйшы. Папершае, яна нясе ў сабе сэнс канкрэтна-рацыянальны. Папалечнікі Братчыка, як толькі настае перадох, трызняць аб ворыве; зямля прыцягвае іх, «як любая жонка, як каханая». «Рукі да сахі цягнуцца» ў такія хвіліны, а не да зброі. І сам «мужыцкі Хрыстос» напярэдадні пакарання сніць утапічна дасканалую зямлю, палаткі, што дымяць «ад сытасці і задаволенасці, на вачах гонячы ўгору злакі і дрэвы» (15; 6, 466). Па-другое, матыў сяўбы набывае і сэнс падтэкставы, асабліва ў фінале твора, – і апасіянарны, асветніцкі, і яшчэ больш глыбокі, сугучны з біблейскім, у прыватнасці, са словамі з Эклезіясту: «Род адыходзіць, і род прыходзіць, а зямля застаецца навечна» (Экл., 1:4). Ці з іншым біблейскім выслоўем: «Раніцай сей семя тваё, і ўвечары не давай спачыну руцэ тваёй...» (Экл., 11:6).

Зрэшты, сімволіка сяўбы, прытоенага ў насенні жыцця часта суправаджае літаратурныя, у тым ліку прыналежныя беларускім пісьменнікам, інтэрпрэтацыі біблейскага матэрыялу. Узгадваюцца, у прыватнасці, вершы Я. Купалы «Жніво», М. Багдановіча «Санет (Паміж пясцоў Егіпецкай зямлі...)», заснаванае

на філасофска-эстэтычным асэнсаванні «Апокрыфа» М. Багдановіча эсэ «Жыта і васілёк» і іншыя творы А. Разанава, напрыклад, яго версэт «Святое жыта»:

...І, можа, таму, што цяпер у свеце па-  
нуе іншая норма, мы з пашанотаю ка-  
жам: «Святое жыта», – і, як адкрыццё,  
скіраванае нам, прымаем спрызнены з  
простымі вечнымі рэчамі цуд (24, 45).

Неаднойчы ў розных варыяцыях сустракаецца матыў сяўбы ў  
Р. Барадуліна, напрыклад, у паэтычным цыкле «Лісты ў Хельсінкі да Васіля  
Быкава»:

Час зьнянацку зьмесьціцца ў зярнятку  
І засьне ў настылай баразьне,  
Каб прагнуцца руньню па вясне... (2, 16).

Або яшчэ:

...І сейбіту  
Спрыяў у працы Бог... (2, 16).

У апошнім раздзеле рамана «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» – «Пасеў»  
– Братчык дапамагае маладым уладкавацца на зямлі, і менавіта яму сябры  
давяраюць першаму прайсці па раллі. Братчык сее «шырока, роўна».  
«Неапалімыя купіны дрэў стаялі на ўзгорках. Сумавала вакол капліцы  
шыпшына. А сейбіты падымаліся на вяршыню круглага пагорка, як на  
вяршыню зямнога шара. І першым ішоў насустрач нізкаму сонцу Хрыстос,  
мерна размахваючы рукамі. І, гатовае да новага жыцця, падала зерне ў цёплую,  
мяккую зямлю.

Выйшаў сейбіт сеяць на нівы свая» (15; 6, 490).

Матыў пасеву ў фінале рамана, такім чынам, – гэта і сімвал пасеву  
царства Божага, веры – у боскае ў звычайным чалавеку і ў чалавечае ў Богу, і,  
па сутнасці, метафара духоўнага арыенціра для беларускага народа,  
анталагічным увасабленнем, эстэтычным аналагам трагічнай гісторыі якога  
стаў твор У. Караткевіча. Што да яго галоўнага персанажа, то да яго можна

цалкам аднесці словы У. Караткевіча пра цэнтральнага героя «Ладдзі распачы»: гэта «спроба даць абагульнены характар беларуса, якому і чорт не брат, якога і смерць не палохае, які больш за ўсё любіць Радзіму, жыццё і весялосць і ні пры якіх абставінах не ўступіць у барацьбе за іх» (15; 8, кн. 2, 420).

Пры гэтым будзем мець на ўвазе, што Братчык – алюзія не толькі на Хрыста, але і на іншых літаратурных асоб – гётэўскага Фаўста, гамераўскага Адысея, стыхіяй якіх быў шлях, рух, пошук «Ісціны на сей зямлі», а плён такой шматсуаднесенасці героя – яго мастацкая шматмернасць.

Да найбольш пераканаўчых у псіхалагічных адносінах (наколькі псіхалагізм увогуле магчымы ў філасофскай прозе, у прытчы, якой з’яўляецца і гістарычны раман У. Караткевіча) вобразаў твора належыць і вобраз Марыны Крывіц, на драматычныя жыццёвыя калізіі якой пісьменнік экстрапалюе біблейскі лёс Марыі Магдаліны.

Як вядома, жанчыны, у тым ліку грэшніцы, складаюць дастаткова вялікую частку насельнікаў біблейскага свету. Адносна самай вядомай з усіх біблейскіх грэшніц протаіерэй А. Мень спецыяльна звяртаў увагу чытачоў: «Атаясамліванне Марыі Магдаліны з блудніцай, апісанай у Евангеллі ад Лукі (7: 36-50), не мае асноў у самім біблейскім тэксце, а склалася ў лацінскай агіяграфічнай традыцыі, звязанай з імем Грыгорыя Вялікага (VI ст.)» (18, 242). Тут дарэчы будзе нагадаць гісторыю даравання Ісусам грэшніцы ў доме фарысея Сімона: «Нехта з фарысеяў прасіў Яго есці з ім; і Ён, увайшоўшы ў дом фарысея, лёг. І вось, жанчына таго горада, якая была грэшніца, даведаўшыся, што Ён ляжыць у доме фарысея, прынесла алавастрывы сасуд з мірам і, стаўшы ззаду каля ног Яго і плачучы, пачала абліваць ногі Яго слязьмі і абціраць валасамі галавы сваёй, і цалавала ногі Яго, і мазала мірам. Бачачы гэта, фарысей, які запрасіў Яго, сказаў сам сабе: калі б Ён быў прарок, дык ведаў бы, хто і якая жанчына дакранаецца да Яго, бо яна грэшніца. Зварнуўшыся да яго, Ісус сказаў: Сімон! Я маю нешта сказаць табе. Ён гаворыць: скажы, Настаўнік. Ісус сказаў: у аднаго пазыкадаўцы былі два даўжнікі: адзін павінен быў пяцьсот дынарыяў, а другі пяцьдзесят, але паколькі

яны не мелі чым заплаціць, ён дараваў абодвум. Скажы ж, які з іх больш будзе любіць яго? Сімон адказаў: думаю, той, каму болей дараваў. Ён сказаў яму: правільна ты разважыў. І, звярнуўшыся да жанчыны, сказаў Сімону: бачыш ты гэтую жанчыну? Я прыйшоў у дом твой, і ты вады Мне на ногі не даў, а яна слязамі абліла Мне ногі і валасамі галавы сваёй абцерла; ты цалавання Мне не даў, а яна, з таго часу як Я прыйшоў, не перастае цалаваць у Мяне ногі; ты галавы Мне маслам не памазаў, а яна мірам памазала Мне ногі. А таму кажу табе: даруюцца грахі яе многія за тое, што яна палюбіла многа, а каму мала даруецца, той мала любіць. Ёй жа сказаў: даруюцца табе грахі. І тыя, якія ляжалі з Ім, пачалі гаварыць сабе: хто гэта, што і грахі даруе? Ён жа сказаў жанчыне: вера твая выратавала цябе, ідзі з мірам» (Лк. 7, 36–50).

Далей, у тым жа Евангеллі ад Лукі, сказана будзе, што пасля гэтага «Марыя, якая называлася Магдалінаю, з якой выйшлі сем д'яблаў», разам з іншымі вылечанымі ад злых духаў і хвароб жанчынамі суправаджала Хрыста і яго апосталаў у іх падарожжах па гарадах і вёсках (Лк. 8, 1-3). Што ж да грэшніцы, якой дараваў Хрыстос у доме фарысея Сімона, дык яе імя ў гісторыі даравання не згадвалася, у сувязі з ёю не ішла размова аб выгнанні «сямі д'яблаў»; тым не менш на працягу многіх стагоддзяў яна і Марыя Магдаліна ўспрымаюцца як адна і тая ж асоба, і гэта традыцыя аказалася замацаванай ў сучаснай біблейскай літаратуры. Артыкул у выдадзеным да 2000-годдзя хрысціянства «Праваслаўным біблейскім слоўніку» паведамляе: «Марыя Магдаліна – жанчына-міраносіца. Родам з горада Магдалы. Вяла распуснае жыццё, і Ісус Хрыстос Сваёй казанню адрадыў яе да новага жыцця і зрабіў найадданейшай Сваёй паслядоўніцай. Пасля ўваскрэсення Ісус Хрыстос з'явіўся ёй раней, чым іншым» (23, 410).

Цікавыя тлумачэнні з нагоды дараванай Ісусам грэшніцы і Марыі Магдаліны – як асоб цалкам аўтаномных – змяшчае ў сабе 9 т. «Тлумачальнай Бібліі» (1912). Пра тое, што жанчына, якая наведла дом фарысея Сімона, была грэшніцай, інакш кажучы – блудніцай, каментатар піша: «Была – прошлы незакончаны час, які азначае не тое, што жанчына ў гэты час працягвала сваё

грэшнае жыццё, а тое, якою яна ўяўлялася яе суграмадзянам, напэўна, яшчэ не ведаўшым пра яе вяртанне на шлях ісцінны» (33, 175).

Што датычыцца Марыі Магдаліны, «з якой выйшлі сем д'яблаў», то, паводле каментатара, які ў сваю чаргу адсылае нас да нямецкага тлумачальніка Бібліі Ёгана Вейса, гэтыя словы азначаюць «надзвычайную сілу апантанасці д'яблам: сем – на мове Св. Пісання ёсць сімвал паўнаты... тут указваецца на тое, што Марыя сем разоў на працягу свайго жыцця падпадала пад уладу вар'яцтва. У адносінах жа да даволі распаўсюджанага рацыяналістычнага падыходу, нібыта Марыя была проста вельмі распуснай у маральным сэнсе жанчынай... то супраць такога разумення гаворыць ужыты і да Марыі тэрмін “вылечаная”, які азначае цудоўнае ацаленне ад сапраўднай, а не ўяўнай хваробы вар'яцтва» (33, 178). Іначай кажучы, Марыя Магдаліна магла быць цяжка хворай, але не блудніцай. Апроч іншага, у гэтай жа «Тлумачальнай Бібліі» пададзены прыклад яшчэ аднаго атаясамлівання дзвюх розных біблейскіх гісторый: памазання ног Хрыста грэшніцай у доме фарысея Сімона і пазнейшага памазання галавы Хрыста жанчынай у Віфаніі, у доме пракажонага Сімона (Мц. 26, 6-13), у той час як у другім выпадку размова ідзе зусім не пра грэшніцу, а пра вучаніцу Хрыста. Усе гэтыя і іншыя нюансы, безумоўна, трэба мець на ўвазе пры «міфарэстаўрацыі» персанажаў у кожнай іх мастацкай інтэрпрэтацыі.

Ва ўсякім разе відавочна, што пры ўсёй канцэптуальнай значнасці гэта гісторыя надзвычай лапідарная і належыць, такім чынам, да тых месцаў у евангельскіх тэкстах, якія тояць у сабе бязмежныя магчымасці для разнастайных мастацкіх версій. Не выпадкова да вобраза Марыі Магдаліны не стамляюцца апелываць пісьменнікі розных часоў і народаў, прычым інтэрпрэтацыі такога роду маюць месца як у рэчышчы сакральнай традыцыі, так і секулярнай. Заўважым таксама, што з вялікай колькасці біблейскіх персанажаў вобраз Марыі Магдаліны – адзін з самых распрацаваных сусветнай літаратурай.

Назавём толькі некаторыя творы, галоўнай гераіняй ці адной з іх

з'яўляецца менавіта яна: паэма А. К. Талстога «Грэшніца» (1857), драма М. Метэрлінка «Марыя Магдаліна» (1909), аднайменныя драма (1844) К. Ф. Хебеля і гістарычны раман (1913) Г. П. Данілеўскага, раманы Г. Панаса «Евангелле ад Іуды» (1973) і М. Атэра Сільвы «І стаў той камень Хрыстом» (1984) (некаторыя з названых твораў раней ужо згадваліся), а таксама знакаміты паэтычны цыкл Б. Пастарнака з яго рамана «Доктар Жывага» (1957), драма С. Чаркасенкі «Цана крыві» (1930), апавесць А. Хейдака «Грэшніца» (1988) і многія іншыя. Нямала таксама шматлікіх алузіяў і аналогій з Марыяй Магдалінай у сусветнай літаратуры, да ліку якіх адносяць і герань Ф. М. Дастаеўскага – Настассю Філіпаўну з «Ідыёта», Грушу з «Братоў Карамазавых», Соню Мармеладаву са «Злачынства і пакарання». Неаднаразова, асабліва ў апошнія гады, да вобраза Марыі Магдаліны звярталася і беларуская літаратура; самы апошні прыклад такога роду – раман-містэрыя Т. Бондар «Благаслаўленне Марыі» (1998). Надзвычай арганічна ўпісаны ў сусветную літаратурную традыцыю мастацкага засваення гэтага біблейскага вобраза і раман У. Караткевіча «Хрыстос прыямліўся ў Гародні». Пры гэтым, думаецца, галоўны плён прысутнасці грэшных у асяроддзі Ісуса (або як у рамане Караткевіча, у асяроддзі персанажа-алузіі на Ісуса) – наша адчуванне яго глыбокай і мудрай чалавечнасці, адчуванне, адэкватнае таму, што пакідае сама Біблія. Згадаем адказ Хрыста на нараканні кніжнікаў і фарысеяў, што ён не ім аддае перавагу, а праводзіць час сярод простых людзей і нават грэшнікаў: «не здаровыя маюць патрэбу ў лекары, але хворыя; я прыйшоў заклікаць не праведнікаў, а грэшнікаў да пакаяння» (Лк. 5, 31-32).

Зрэшты, біблейскія сітуацыі з удзелам жанчын, асабліва грэшных, часам выкарыстоўваліся аўтарамі як дадатковая нагода для дэсакралізацыі Хрыста. Як прыклад можна назваць драматычную паэму Лесі Украінкі «На полі крыві»: у ёй Іуда сцвярджае, што Ісусу былі ўласцівы звычайныя чалавечыя слабасці:

Він був такий, як всі!..

Не кращій анітрошечки! Любив він  
вино і пахощі. Любив, щоб завжди



жінки йому вродливі слугували...  
а він ім дозволяв, щоб ноги мили  
йому коштовним нардом и волоссям  
розкішним, як буває у блудниць,  
вони йому ті ноги витирали (35; 5, 139).

У рамане У. Караткевіча «Хрыстос прыямліўся ў Гародні» гісторыя Марыны Крывіц, Марыі Магдаліны, распадаецца на тры этапы, кожны з якіх умоўна можна вызначыць наступным чынам: да Хрыста, каля і поруч з Хрыстом, разам (метафарычна кажучы) з Хрыстом.

Якой паўстае Марына Крывіц на першых старонках твора? Доля яе незайздросная; чытач становіцца сведкам таго, як «былая пасомая» біскупа Камара, нібы рэч, перадаецца апошнім кардыналу Лотру – што называецца, з рук у рукі. Тым, чыёй цацкай-пацехай, а пазней – інструментам здзяйснення каварнай задумы стала Марына, аўтар дае недвухсэнсавую характарыстыку (ды і іх саміх неаднойчы вымушае да самарэкамендацыі): «Яны былі гной...» (15; 6, 19). Паказальна, што Марына, гэта незвычайнай прыгажосці жанчына («Гожая. І ў Італіі, і паўсюль я не бачыў такіх», – сведчыць Лотр), з самага пачатку не абьякавая да свайго лёсу. Надзея хаця б на нейкае пастаянства, нейкую трываласць і пэўнасць становішча пры біскупе прападае і змяняецца пачуццём «абражанага гонару і адрынутай прывязанасці, бяссільным гневам і сухой нянавісцю» (15; 6, 16).

Славуты аксюмаран «вялікая блудніца» і адпаведна тэма Марыі Магдаліны непасрэдна ўваходзіць у раман з XIII раздзела; на трактоўку вобраза Марыны як біблейскай грэшніцы ў тэксце «працуе» многае – на ўзроўнях як філасофска-этычнага зместу, так і паэтыкі. У якасці аднаго з эпиграфаў раздзелу папярэднічаюць радкі з Апакаліпсіса (18: 3-4, 7): «І цары зямныя любадзейнічалі з ёю, і купцы зямныя ўзбагацелі ад вялікай раскошы яе... выйдзі ад яе, народ мой, каб не ўдзельнічаць вам у грахах яе і не зазнаць язваў яе... Колькі славілася яна і раскашавала, столькі аддайце ёй у адплату пакут і горкіх нягодаў» (15; 6, 151). «Смертаноснай» назаве прыгажосць Марыны

разьбяр Кляонік, і ён жа заўважыць: «Я з яе Магдаліну рэзаў бы» (15; 6, 157). Пазней, у размове з Юрасём Братчыкам, Магдалінай назаве Марыну Крывіц Лотр. Аднак Караткевіч настойліва працягвае намечаную на першых старонках твора антытэтычную лінію ў адлюстраванні натуры і паводзін гераіні і неадназначнага ўспрымання яе людзьмі. Адзін з самых дальнабачных персанажаў рамана, «чалавек, які ведае ўсё», Кашпар Бекеш, кіне нібы мімаходам: «Людзі кажуць: самадайка. А мне здаецца, не можа быць хлуслівай гэтка прыгажосць... не веру, што дрэнь» (15; 6, 157). Аднак праз многія выпрабаванні пройдзе яшчэ Марына, перш чым знойдзе пацвярджэнне правата Бекеша.

З моманту сустрэчы Братчыка з падасланай да яго Лотрам Марынай (раздзел XVI «Саронская лілея») будзе гучаць ужо пераважна імя Магдаліна. Так прысутнасць вобраза біблейскай грэшніцы замацуецца ў рамане і намінацыя; імя ж, як вядома, ужо ёсць цытата. «Працытаванае», прамоўленае, яно яшчэ да поўнага разгортвання падзей адсылае наша ўяўленне да першасюжэта. Больш таго, яно ў пэўнай ступені рэпрэзентуе папярэднія і наступныя інтэрпрэтацыі вобраза Магдаліны, што «прасвечваюць» праз яго новую версію і адпаведна выклікаюць тыя або іншыя асацыяцыі. Як бы далёка ні адыходзілі розныя аўтары ад першавобраза, усё ж некаторыя яго істотныя параметры захоўваюцца нязменнымі і ўяўляюць сабой пункты судакранання, тыпалагічныя сыходжанні розных яго тлумачэнняў. У гэтым сэнсе з трактоўкай вобраза Марыі Магдаліны У. Караткевічам перагукваюцца ў нейкай ступені мастацкія версіі Г. Панаса (раман «Евангелле ад Іуды») і М. Атэра Сільвы (раман «І стаў той камень Хрыстом»). Як і ў У. Караткевіча, у гэтых аўтараў адлюстраванне жыцця Марыі Магдаліны «да Хрыста» таксама змяняецца карцінамі яе існавання «каля Хрыста».

Іншая справа, што Марына Крывіц не па ўласнай волі (як Магдаліна ў Г. Панаса) становіцца спадарожніцай Братчыка-Хрыста і яго «апосталаў»: сачыць і даносіць – новае прызначэнне, угатаванае ёй гаспадаром, Лотрам. Але ад самага пачатку адчуванні Марыны не зводзяцца да абыякава-халоднай

рашучасці выканаць загад Лотра – пасеяць у свядомасці Юрася думку ці то пра магчымую здраду Анеі, ці то пра гвалт над ёю і, увёўшы ў зман, вымусіць пакінуць горад у пошуках каханай. Марыне досыць лёгка ўдаецца гульня, аднак усё часцей наведваюць «камедыянтку», трывожаць яе сумленне жаль і спачуванне. Паступова прыходзіць павага да Юрася; пачуццё прыхільнасці ўскладняецца, узмацняецца ўдзячнасцю за выратаванне ад смерці без суда, ад камянёў раз'юшанага натоўпу. Нарэшце будзе парваны доўгі ланцуг здрад, што звязваў Марыну з мінулым, з Лотрам, з усімі тымі, каго яна даўно ахрысціла «гандлярамі», «дрэнню», «гвалтаўнікамі, мяснікамі». «Я не магу выдаць гэтага чалавека, – падумала яна. – Жывы, проста ён жывы...» (15; 6, 251). Для Марыны надзвычай важна, што і ён бачыць у ёй не дрэва, як бачаць усе «тыя», «жывыя нябожчыкі», а чалавека з душою і сумленнем.

Вельмі істотна, што разрыў з Лотрам адбываецца не пад уплывам хвіліннага парывання ці інстынктыўнага жадання, – разрыў гэты ўсвядомлены і выпакутаваны. Марына добра разумее, што з Братчыкам-Хрыстом «не толькі ў неба не трапіш... а і на зямлі доўга не паходзіш, у зямное пекла пападзеш... Хай так. Не хачу баяцца... Выкуплю грэх...» (15; 6, 251).

Пройдзе яшчэ некаторы час, і Марына са здзіўленнем адчуе, што нават у дзяцінстве, пры жывых яшчэ бацьках, яна не пачувала сябе такой спакойнай, як каля Братчыка. І, нарэшце, зразумее, што яе наведала доўгачаканае каханне, першае і апошняе, у якім яна, аднак, прызнаецца толькі самой сабе: «Узяць бы яго ў рукі, у абдымкі, і не выпусціць, пакуль не прыйдзе канец свету, пакуль не рассыплюцца зямля і неба і не застануцца яны адны ў абшары, дзе няма ні цемры, ні святла... Любы... Я ўжо больш не магу жыць без гэтага майго кахання, без гэтай журбы» (15; 6, 298).

Матыў кахання Марыі Магдаліны да Хрыста тыповы для розных мастацкіх версій гэтага біблейскага жаночага вобраза. Толькі ў сакральнай традыцыі, у адрозненне ад традыцыі «зямной», гэта каханне мае характар захоплена-ўзнёслы. Як для гераіні С. Чаркасенкі, для якой Хрыстос – «мій Бог, мое життя й кохання». І як для гераіні Г. Панаса, у чым рамане прысутнічае ў

дадатак матыў саперніцтва з-за Магдаліны: шалёнай страсцю да яе, былой палюбоўніцы рымляніна і таму ўсімі адрынутай, палае Іуда. Магдаліна ж не ў Іудзе, а ў Хрысце бачыць свайго збавіцеля і сваё выратаванне, верыць у яго ўваскрэсенне і спадзяецца на будучую з ім сустрэчу. Падобныя перыпетыі маюць месца і ў шэрагу іншых твораў.

У рамане У. Караткевіча смяротная кахае не Богачалавека, а такога ж смяротнага, як сама. Аднак і тут, як і ва ўсіх інтэрпрэтацыях вобраза Магдаліны, тэме кахання спадарожнічае даўняя праблема хрысціянскай этыкі, якую ў свой час Кароль Вайтыла, будучы папа рымскі Іаан Павел II, вызначыў як «прыўнясенне ў любоў любові», дзе «ў першым выпадку слова “любоў” азначае тое, што... фарміруецца паміж мужчынам і жанчынай; у другім жа – змест галоўнай заповедзі хрысціянскай веры» (6, 231). Прычым, як правіла, любоў да бліжняга падрыхтоўваецца любоўю да Хрыста. Зліццё гэтых двух пачаткаў, можа, як ні кім іншым натхнёна апета Б. Пастарнакам. Дарэчы, яго паэтычны цыкл хоць і створаны ў рэчышчы іншай традыцыі, у філасофскім сэнсе амаль цалкам адпавядае гісторыі духоўнага сталення Марыны Крывіц, Марыі Магдаліны, у рамане У. Караткевіча.

Чуть ночь, мой демон тут как тут,

За прошлое моя расплата.

Придут и сердце мне сосут

Воспоминания разврата,

Когда, раба мужских причуд,

Была я душой бесноватой...

...О где бы я теперь была,

Учитель мой и мой Спаситель,

Когда б ночами у стола

Меня бы вечность не ждала,

Как новый, в сети ремесла

Мной завлеченный посетитель.

Но объясни, что значит грех  
И смерть и ад, и пламень серный,  
Когда я на глазах у всех  
С тобой, как с деревом побег,  
Срослась в своей тоске безмерной...  
(Магдалина. I) (22, 572)

Як і Братчык, Марына Крывіц робіць выбар. У момант прыняцця галоўнага рашэння на шляху лёсу, з аднаго боку, гарантаваны, звыклы ўжо дабрабыт, з другога – невядомасць, блуканне, нястача, магчымы суд «дастаслаўнага сінедрыёна» на чале з Лотрам ці нават смерць у адным з жудасных сутарэнняў або на вогнішчы («...простанароддзе ахвотней вешалі, а ерэтыкоў палілі»). Марына робіць свядомы, цвярозы выбар на карысць годнасці, што б гэты выбар за сабой ні пацягнуў. На папрок у здрадзе Лотру, які яе «з гною ўзняў», «цаніў», яна з выклікам адказвае: «Не з гною, у гной вы мяне затаўклі» (15; 6, 328).

Сімвалічна, што годнасць Марына выбірае ў выніку шляху, пройдзенага побач з Хрыстом-Братчыкам. Метафара шляху, дарогі, вандравання выконвае самую істотную функцыю ў Бібліі; «цяжкі шлях пазнання» з'яўляецца парадыгмай чалавечага жыцця ад мацярынскага чэрава да магілы, ён нязменна асацыіруецца з пошукам, абнаўленнем, спасціжэннем светапарадку, а чалавек здаўна прыпадабняецца да падарожніка, вандроўніка, пілігрыма. Як і для Братчыка, для Марыны Крывіц дарога выпрабаванняў абарочваецца духоўна-душэўным узвышэннем – да сябе сапраўднай. Як і Братчык, яна не пазбегла ўкрыжавання, таксама прайшла свой крыжовы шлях; слова «распятая» не раз і не выпадкова прагучыць у рамане: «Магдаліна, да крыві разбіўшы кулак, распасцерлася на брамнай палавінцы, шырока раскінуўшы рукі, як распятая» (15; 6, 303); «Распятая на браме Магдаліна...» (15; 6, 306).

Паказальна, што сам Братчык-Хрыстос не заве Марыну Магдалінай, яна для яго – «дзяўчынка» або «жанчына». Асаблівае значэнне набываюць

звернутыя да Марыны словы Юрася, ключавыя ў дачыненні да гераіні; маючы на ўвазе цяжкі стан, хваробу і ўсё перажытае Марынай, Братчык прамаўляе: «Гэ, ды ты зусім паганая. Кепская, як беларускае жыццё» (15; 6, 296). Так яе лёс прыпадабняецца да лёсу шматпакутнай Радзімы. момант поўнага прызнання Марыны становіцца і момантам яе даравання Братчыкам: «Няма правіны. Ні тваёй, ні маёй і нічыёй іншай. Яны аблыталі ўсё. І ўсё трымалі пад сякерай. І ўсім на гэтай зямлі зламалі жыццё. І знявечылі хлуснёю цябе» (15; 6, 370). Ці не ўпершыню і прыгажосць Марыны ў гэтае імгненне паўстала «зусім не смертаноснай, а мяккай...нібы абмытай чымсьці нябачным» (15; 6, 369)?

Тэмай прыгажосці і любові да прыгажосці нярэдка суправаджаецца ў сусветнай літаратуры тэма любові да Хрыста. Асабліва магутна гэта спалучанасць матываў увасоблена Ф. М. Дастаеўскім, прычым амаль у кожным яго творы. «Свет стане прыгажосць Хрыстова», – чытаем у чарнавых накідах да рамана «Д’яблы». Але ж і знакамітае «Прыгажосць выратуе свет» мае на ўвазе, мяркуючы па ўсім, менавіта прыгажосць боскую, чыстую, а не спакушальна-грахоўную. Таму зусім асабліва ўспрымаецца і змененая, абноўленая прыгажосць Марыны – як адбітак Добра (рускае «Благо»), унутранай, духоўнай прыгажосці чалавека.

Неабходна сказаць аб самым істотным разыходжанні Магдаліны У. Караткевіча з прамадэллю, з Магдалінай біблейскай, якая імгненна паверыла ў Хрыста, раптоўна перайначылася; іначай кажучы, яе ператварэнне – відавочны цуд у шэрагу іншых цудаў Хрыста. Марына ж, кажучы метафарычна, расце, расце падобна да Братчыка, падобна да многіх насельнікаў Гародні, што пад уплывам падзей з натоўпу ператвараюцца ў народ. Нельга не пагадзіцца з украінскім даследчыкам літаратуры А. Я. Нямцу: «Цалкам відавочна, што зместавая значнасць вобраза Марыі Магдаліны і іншых евангельскіх грэшніц у сучаснай літаратуры характарызуецца павышанай увагай да іх духоўнага свету, шматаспектным даследаваннем маральна-псіхалагічных матывацый сутнаснай змены іх ладу жыцця пасля далучэння да Хрыста. Гэтае набліжэнне чалавека да Бога асэнсоўваецца не як аднамомантны акт (як па цалкам зразумелых

прычынах адбываецца ў Новым Запавеце), а як пакутлівы працэс барацьбы ў іх душах паміж учарашнім і сённяшнім, плоцкім і духоўным, зямным і ідэальным. У літаратуры ХХ ст. практычна здымаецца ці істотна змякчаецца фанатызм гераіні, які традыцыйна акцэнтаваўся ў папярэднія эпохі і фактычна ізаляваў яе ад звыклых і зразумелых зямных каштоўнасцей. З евангельскага вобраза-статыста, функцыі якога ў свяшчэнных тэкстах цалкам адназначныя, яна трансфармуецца ў актыўны, дзейсны пачатак, становіцца ў літаратурных версіях сапраўдным папличнікам Хрыста. Вобраз Марыі Магдаліны, на які часта накладваюцца падзейныя і семантычныя комплексы іншых жаночых персанажаў, набывае выключную псіхалагічную напружанасць, а ў шэрагу выпадкаў – глыбокі паводзінавы драматызм» (19, 133). Дададзім: псіхалагічная напружанасць – не адзіная набытая гераіняй новых версій якасць; персанаж становіцца больш пераканаўчым, па-чалавечаму жывым і даставерным, бо чалавек рэальны, канкрэтны – істота амбівалентная, у ёй супрацьлеглыя пачаткі фундаментальнай антыноміі «дабро–зло» не так рэзка, не так выразна палярызаваны, як у чалавеку міфалагічным.

У рамане У. Караткевіча філасофска-псіхалагічная ўскладненасць вобраза гераіні рэалізуецца і з дапамогай дадатковых прыёмаў. Апроч таго, што яна Магдаліна, як і ў большасці іншых літаратурных інтэрпрэтацый, уяўляе сабой своеасаблівую кантамінацыю розных біблейскіх грэшніц, яна зусім нечакана лучыцца, зліваецца з іншым персанажам – дзевай Марыяй. Напачатку гэтае зліццё не такое яўнае, тым не менш мае месца: у адказ на прапанаваныя Лотрам спакусы – грошы і Марыну ў якасці наложніцы («Грошай дамо. Дзеўку гожаю дамо. Тую – Лілею») – Юрась гнеўна прамовіць: «Сам знайду сваю дзеву Марыю...» (15; 6, 168). Перад яго вачыма – іншы вобраз, Анеі, аднак водпаведзь Юрася ў стылёвых адносінах пабудавана так, што не выключае і асацыяцый Марыны з дзевай Марыяй, толькі гэта Марыя – не яна, яму сваю трэба адшукаць. Братчык не здагадваецца, што спадарожніцамі яго лёсу стануць абедзве гэтыя жанчыны – і Марына, і Анея. Міжволі ўспамінаюцца радкі з верша Л.Галубовіча «Хрыстос»:

...Марыя, Магдаліна – дзве жанчыны –  
як дзве Яго зямныя палавіны... (7, 8).

Яшчэ больш паказальны ў гэтым сэнсе адзін з заключных раздзелаў рамана, калі мужыцкаму Хрысту прымроілася цудоўная сустрэча з богам Саваофам на утапічна-дасканалай беларускай зямлі: Марына і Анея, Магдаліна і Марыя сыходзяцца ў адным вобразе, вобразе гасціннай і ветлівай дзевы Марыі («Марыя, вельмі падобная на Анею і Магдаліну, разам узятых, кланялася нізка...» – 15; 6, 464).

Вельмі моцна, узнёсла напісаны У. Караткевічам эпізод апошняй сустрэчы Братчыка з Марынай. Становіцца зразумелым, што і ён «зросся» з ёю за час перажытых разам выпрабаванняў. Варта было Братчыку ўбачыць яе на судзе «найпадлейшага сінедрыёна» ў якасці сведкі, як сэрца яго зашчымила; ён зразумеў, «што яна і прыйсці сюды згадзілася, каб толькі паглядзець на яго» (15; 6, 443), што яна па-ранейшаму пакутуе з-за яго. Бадай, упершыню яе пакуты адгукаюцца ў ім такім жа бодем у адказ, і Братчык дае ёй зразумець, што можна глядзіць у вочы смерці і ні аб чым не шкадуе. «Дарагая мая! Добрая! Бедная!» (15; 6, 444) – так можна думаць толькі пра самую блізкую істоту. «Дзякуй табе. Я люблю цябе», – прамаўляе Юрась і, зноў жа ўпершыню, думае, што «каб не яго каханне, то трэба было б прызнаць, што яна, прынамсі, не горшая за Анею» (15; 6, 445).

Менавіта яна, Магдаліна, па волі аўтара становіцца бяспрашным апанентам вераломных ворагаў Братчыка-Хрыста. Менавіта з яе вуснаў «найпадлейшы сінедрыён» выслухоўвае суровы прысуд сабе і хваласпеў Братчыку: «Ніколі, ніколі ў жыцці я не бачыла лепшага чалавека. Таму вы і судзіце яго. А на ягоным месцы стаяць бы вам. Усім вам... Братчык, слухай мяне і даруй... Я не магу вызваліць цябе ад пакуты і смерці, не магу даць сваёй цеплыні, ды яна і непатрэбная табе. Даруй. Але затое я магу даць тваёй душы на небе асалоду справядлівасці і помсты. Яны яшчэ не ведаюць, якога яны ворага прыдбалі сабе. Апошняга. Запеклага... Памры спакойна, сэрца маё, святло душы маёй, лепшы на зямлі чалавек» (15; 6, 444–445). І зноў згадваецца



пастарнакаўскае:

...Будущее вижу так подробно,  
Словно ты его остановил.  
Я сейчас предсказывать способна  
Вещим ясновиденьем сивилл.

Завтра упадет завеса в храме  
Мы в кружок собьемся в стороне,  
И земля качнется под ногами,  
Может быть, из жалости ко мне.

Перестроятся ряды конвоя,  
И начнется всадников разъезд.  
Словно в бурю смерч, над головою  
Будет к небу рваться этот крест.

Брошусь на землю у ног распятия,  
Обомру и закушу уста.  
Слишком многим руки для объятья  
Ты раскинешь по концам креста...  
(Магдалина. II) (22, 573)

Магдаліна падтрымала Братчыка і дала «новы гарт» яго сэрцу, паказала, што варта гінуць за маленькіх, звычайных людзей, якіх яшчэ толькі чакаюць пераадоленне ўласных слабасцей і заган і ўзыходжанне да ахвярнасці і дабрыні, але якія ўжо цяпер абяцаюць стаць «сцяблінай» для «прыўкраснай квяціны Дасканаласці», для «новай пароды людзей», «золата душ» і «святла ісціны», для «Чалавека на Зямлі».

Вышэй гаварылася ўжо, што ёсць падставы параўноўваць з творам беларускага пісьменніка раман М. Атэра Сільвы «І стаў той камень Хрыстом» (назвай паслужыў фінальны радок адной з паэм іспанскага паэта-містыка XVI

ст. Сан Хуана дэ ла Круса, які запазычыў гэтыя словы з біблейскага тэксту). Магдаліна ў рамане М. Атэра Сільвы не толькі надзелена розумам і жыццёвай мудрасцю, але і здольна бачыць далей і глыбей нават за апосталаў. Дзякуючы Ісусу яна пазбавілася ад улады «сямі д'яблаў» – пыхлівасці, сладастраснасці, ілжы, сумнення і т.п. Таму цяпер лепей за іншых разумее значэнне ўваскрэсення і вучэння Хрыста: «Ён уваскрос, каб збыліся прароцтвы Пісанняў і набылі сілу яго ўласныя заветы. Ён уваскрос, і ўжо ніхто зноў не аддасць яго на смерць. Хаця новыя садукееі і пастараюцца ператварыць яго вучэнне з мяча гаротных у шчыт для багатых...яны не змогуць забіць яго. Хаця новыя ірады і пажадаюць выкарыстаць яго імя, каб уцяжарыць ярмо, узваленае на іх вязняў, ім не ўдасца забіць яго...Ён уваскрос і будзе жыць вечно ў музыцы вады, у квецені руж, у смеху дзіцяці, у глыбіннай жыццёвай сіле людзей, у міры паміж народамі...у любові без слёз» (21, 73). Як у Б. Пастарнака:

...Ты видишь, ход веков подобен притче

И может загореться на ходу.

Во имя страшного ее величья

Я в добровольных муках в гроб сойду.

Я в гроб сойду и в третий день восстану,

И, как сплавляют по реке плоты,

Ко мне на суд, как баржи каравана,

Столетия поплывут из темноты (22, 575).

Вобраз Марыі Магдаліны – далёка не адзіны, як ужо заўважалася, жаночы біблейскі вобраз, інтэрпрэтаваны У. Караткевічам у рамане «Хрыстос прыямліўся ў Гародні». Не менш цікавы і канцэптuallyна важны ў сістэме герояў гэтага твора вобраз Анеі, які наўрад ці можа быць зведзены толькі да алузіі на дзеву Марыю, хоць у першую чаргу гэты біблейскі персанаж «цытуецца» аўтарам у розных эпізодах з Анеяй (дастаткова спаслацца на назву раздзела «Марыя, пан Бог з табой...» і на адзін з эпіграфіаў да гэтага раздзела – словы з песні баркалабаўскіх старцаў: «Маці Божая па муках хадзіла, / Па

цямніцах, па пекле блукала». – 15; 6, 172).

Трактоўка рамана У. Караткевіча ў сусветным літаратурным кантэксте прыводзіць да высновы, што незалежна ад сацыяльнага і гітарычна-часовага кантынуума, у які змешчаны вобраз Марыі Магдаліны, апошні ў розных інтэрпрэтацыях мае семантычнае падабенства. Па вялікім рахунку, у гэтым персанажы, у логіцы яго развіцця знаходзіць адлюстраванне філасофска-этычная і паэтыка-эстэтычная канструкцыя адпаведнага твора ў цэлым, сутнасць якой добра адчуваў Ф. М. Дастаеўскі: «Сумленне без Бога ёсць жах, яно можа памыляцца да самага амаральнага» (11; 27, 56).

А. І. Мальдзіс, аўтар даследавання «Жыцце і ўзнясенне Уладзіміра Караткевіча: Партрэт пісьменніка і чалавека», тлумачачы назву сваёй кнігі, падкрэсліваў, што «слова “ўзнясенне” трэба трактаваць “матэрыялістычна” – як ўзнясенне над сваім часам, ўзнясенне да вяршынь айчыннай і сусветнай літаратуры» (17, 3). Па сутнасці, менавіта ў такім матэрыялістычным ключы чытач мусіць успрымаць і раман У. Караткевіча «Хрыстос прызямліўся ў Гародні». Твор не з’яўляецца выкладаннем Бібліі, не прэтэндуе на яе тлумачэнне, гэта і не мастацкая рэканструкцыя гісторыі Хрыста (як у апавесці С. Эрдэга «Безыменная магіла», раманах Г. Панаса «Евангелле ад Іуды», М. Атэра Сільвы «І стаў той камень Хрыстом», Ж. Сарамугу «Евангелле ад Ісуса», Н. Мейлера «Евангелле ад Сына Божага» і іншых), а толькі разгорнутая алюзія на яе. Непасрэдны ж прадмет адлюстравання – гісторыя беларуса і Беларусі, духоўнага «ўзнясення» чалавека. Таму і сведкі, што «хадзілі» з Братчыкам, зазначаць: «Не было цудаў. І былі цуды. І не быў ён Бог, а быў чалавек. Але для нас, чалавекаў, нават для тых, што ведалі яго, быў ён – Бог» (15; 6, 6). І сваю праўду яны замыслілі пакінуць у спадзяванні на тое, што калісьці пачнуць «кананізаваць не ў святых, а ў Людзі» (15; 6, 6).

Калі ж праводзіць паралель менавіта ў «чалавечым», «зямным» сэнсе, дык хоць бы з раманам Г. Гаўптмана «Юродзівы ў Хрысце Эмануэль Квінт» (1910), гісторыя галоўнага персанажа якога належыць да пачатку XX ст. і таксама нагадвае евангельскую. Эмануэль Квінт не быў раскрыжаваны, але ён такі ж

чужаніца і адзінокі, вандроўнік і адвержанец; часам ён варты жалю, часам – камічны, а часам узнімаецца да сапраўднай духоўнай велічы. Лейтматывам праз раман Г. Гаўптмана праходзіць сцэна, калі на пытанне гаспадара чарговага жылга «Хто тут?» герой адказвае «Хрыстос» і застаецца перад зачыненымі дзвярыма. Аўтар з горыччу заўважае: «Міжволі прыходзіцца дзякаваць за тое, што гэты падарожны – толькі няшчасны зямны юродзівы, а не сам Хрыстос; іначай сотні каталіцкіх і пратэстанцкіх святароў, рабочых, чыноўнікаў, ландратаў, усякага роду гандлёвых людзей, генералаў, епіскапаў, дваран і бюргераў, карацей – незлічоная колькасць набожных хрысціян наклікалі б на сябе праклён асуджэння» (9; 1, 291). Але далей аповядальнік прамовіць словы, здольныя ўвесці чалавека ў замяшальніцтва, разбурыць камфортны стан упэўненасці, што мы маем справу з ілжэхрыстом і адмовілі ў прытулку ўсяго толькі звычайнаму смяротнаму: «Адкуль нам ведаць, ці не быў гэта ў рэшце рэшт сапраўдны Выратавальнік, які ў вопратцы беднага юродзівага пажадаў убачыць, наколькі саспеў яго пасеяны Богам пасеў, пасеў царства?» (9; 1, 292). Такого ж роду алюзіі на Хрыста мы маем у раманах Г. Грына «Сіла і слава», Ч. Айтматава «Плаха» і іншых; гэтых аўтараў, дарэчы, таксама папракалі ў занадта вольным абыходжанні з Евангеллем, а іх герояў часам успрымалі як пародыі на сапраўдных хрысціян праз іх недастатковую прасякнутасць хрысціянствам.

Іншая справа, што У. Караткевіч не ставіць знака тоеснасці паміж Хрыстом і царквой ці касцёлам, даючы зразумець, што не могуць быць носьбітамі Закона Божага тыя, хто зневажае закон чалавечнасці. Зрэшты, Караткевіч у гэтых адносінах не адзінокі. Ф. Марыяк, напрыклад, у кнізе «Жыццё Ісуса» падкрэсліваў, што не дзеля Царквы прымае Хрыста, а Царкву – дзеля Хрыста, што менавіта сам Хрыстос, без пасрэднікаў, з'яўляецца вытокамі крыніцай яго веры. Дарэчы, і сярод слугаў Бога і царквы У. Караткевіч знаходзіць такіх, хто «выявіўся чалавекам», як, напрыклад, дыякан Нясвіжскай драўлянай Сафіі, якога катавалі, душылі, палілі. «Але ён, пакуту смяротную прыняўшы ад паганых, ні тайніка скарбнага, ані ўвахода ў хады падземныя і

пячоры, дзе хаваліся людзі, не паказаў. І тады прывязалі яго да дзікіх коней і пусцілі ў поле. А людзей у пячорах сядзела, можа, тысяча. А імя дыякана было Аўтроп» (15; 6, 289–290).

Дык ці з’яўляецца раман У. Караткевіча кашчунствам, насмешкай, прафанацыяй хрысціянства, метафарай непрымання Бога, ці ёсць ўвогуле ў творы хоць бы канцэптэуальная палеміка з Бібліяй? Згадаем яшчэ раз тэкст – своеасаблівы завет Братчыка бургамістру Гародні Юстыну: «Значыцца, умацуйся ў мужнасці сваёй. Сурова сей пасеў свой, не давай яго затаптаць, не спадзявайся, што лёгка аддадуць праўду... Вось – вера. А іншай няма. Іншая вера – ад нячыстага, ад сатаны» (15; 6, 454). Варта, бадай, звярнуцца і да слоўніка. Напрыклад, паводле «Глумачальнага слоўніка беларускай літаратурнай мовы» пад рэдакцыяй М. Р. Судніка і М. Н. Крыўко, «кашчунства – блюзнерства, зневажальныя адносіны да таго, чым даражаць, што паважаюць як святыню (першапачаткова рэлігійную)» (32, 287). Відавочна, гэтага ў творы няма.

І, нарэшце, у тым жа Эклезіясце сказана: «Усяму свой час... час нараджацца, і час паміраць; час насаджваць, і час вырываць пасаджанае; час забіваць, і час лячыць; час разбураць, і час будаваць; час плакаць, і час смяцца...» (3, 1–4).

Па вялікім рахунку, галоўнае, мусіць, не ў травесцінасці альязій на новазаветныя сюжэты, а ў захаванні аўтарам рамана «Хрыстос прыязмліўся ў Гародні» біблейскіх маральных імператываў, пададзеных тут цалкам у зямных абалонках, у катэгорыях людской, зямной маралі. Усё ж меў рацыю Э. Рэнан, калі заўважыў: «Ніякі пераварот не знішчыць нашай сувязі з той вялікай інтэлектуальнай і маральнай сям’ёй, на чале якой з’яе імя Ісуса. У гэтым сэнсе мы застаемся хрысціянамі, нават калі разыходзімся амаль ва ўсіх пунктах з хрысціянскім паданнем, якое нам завяшчана мінуўшчынай» (25, 978).

У святле вышэйсказанага цікава задумацца над агульнавядомым: «...створым чалавека па вобразу Нашаму, па падабенству Нашаму...» (Быц., 1, 26). Даследчыкі Бібліі неаднойчы запыняліся на множным ліку дзяслова

«створым». Меркаванні ёсць розныя: згодна з адным, Бог звяртаецца тут да самога чалавека, які адначасова – і стварэнне, і творца, дакладней – сатворца! Калі так, дык па самой Боскай задуме чалавек павінен расці духоўна, удасканалвацца маральна, быць не толькі прытулкам і сховішчам для Бога, але і поруч з Богам, разам з Богам, тварыць сябе, што і дзейніць галоўны герой рамана У. Караткевіча. Згадваецца Ф. Скарына, які ў прадмове да другога паслання апостала Паўла Цімафею падкрэслівае, што «закон Христов не во словах любых, но во делах чистых поставлен ест» (36, 212).

І апошняе. Здаецца, усе адзінадушныя ў тым, што Біблія – не толькі апалогія веры, але і літаратурны і філасофска-эстэтычны помнік, таксама як хрысціянства – гэта і з’ява культуры. Значыць, трэба з разуменнем успрымаць творчае, мастацкае стаўленне да іх. «Або мы ганарымся тым, што хрысціянскія матывы ёсць і ў “Гаўрыліядзе”, у “Казцы пра папа і работніка яго Балду”, або мы не маем права ганарыцца і пушкінскай пераробкай “Ойча наш”. Тое і другое Пушкін здзейсніў з аднаго памкнення – творчага» (16, 248), – слушна заўважыў расійскі гісторык Я. Кротаў.

На наш погляд, раман У. Караткевіча па сваім сэнсе не супярэчыць хрысціянскім максімам; яго галоўны герой задуманы, відавочна, не дзеля прафанацыі біблейскіх заповедзей, не з мэтай супрацьпастаўлення чалавечага і боскага, а хутчэй – дзеля іх суладнасці. Далёкі па фактуры ад кананічных тэкстаў, раман тым не менш па сваёй сутнасці цалкам з імі карэспандуе, бо нагадвае людзям пра іх маральныя магчымасці і неабходнасць іх рэалізацыі, пра іх здольнасць да душэўна-духоўнага адраджэння і развіцця, да дзейсных стасункаў са светам. К. Тарасаў справядліва вызначыў раман Караткевіча як «новы апокрыф, народнае прачытанне Евангелля» (30, 203).

У заключэнне яшчэ раз адзначым: на працягу апошніх двух дзесяцігоддзяў да вобраза Хрыста і хрысціянскай сімволікі звярталіся многія беларускія пісьменнікі. Аднак нямногія (хоць і такія творы ёсць) «персаніфікавалі» біблейскі свет, перараблялі яго на чалавечы лад. Тым не менш усе яны ў пэўным сэнсе працягвалі традыцыю У. Караткевіча, бо, як

правила, надавалі біблейскім матывам адценне надзённасці, акцэнтавалі актуальнасць Кнігі кніг для сённяшняга чалавека і для чалавека наогул. Такого роду прыкладам мы і закончым:

Страх свой не абтрасеш, як прах,  
Цяжка смерці зірнуць у вочы.  
На Галгофу далёкі шлях,  
Нечаканы, як сон сірочы.

У самім жа сабе згарыш,  
Сам наблізіш сваю катастрофу,  
Сам жа мусіш свой несці крыж,  
Узысці на сваю Галгофу.

І праступяць у людзях, у тлях  
Цудадзейнасць,  
Вар'яцтва,  
Калецтва.  
Да Галгофы кароткі шлях –  
Даўжынёй на ўсё чалавецтва... (3, 45).

#### ЛІТАРАТУРА

1. *Аверинцев С.* Риск и неизбежность пересказа // *Мень А. Сын Человеческий.* М., 1991.
2. *Барадулін Р.* Лісты ў Хельсінкі да Васіля Быкава // *Полымя.* 2000. № 5.
3. *Барадулін Р.* Сэрца стане Віфліемам... // *Полымя.* 1994. № 1.
4. *Борхес Х.Л.* Коллекция: Рассказы, эссе, стихотворения. СПб., 1992.
5. *Борхес Х. Л.* Христос на кресте // *Иностранная литература.* 1998. № 5.
6. *Войтыла К.* Любовь и ответственность: Фрагменты книги // *Иностранная литература.* 1991. № 7.
7. *Галубовіч Л.* Хрыстос // *Літаратура і мастацтва.* 1998. 30 кастрычніка.
8. *Гарнак А.* Сущность христианства // *Общая история европейской культуры.* Т. 5. СПб., 1910.
9. *Гауптман Г.* Юродивый во Христе Эмануэль Квинт // *Гауптман Г. Полное собрание*

сочинений: В 14 т. Т. 1. М., 1910.

10. *Голенпольский Т.* Иисус Христос – суперзвезда // Наука и религия. 1973. № 9.
11. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 11, 27. Л., 1974.
12. *Жылка У.* Выбранные творы. Мн., 1998.
13. *Калеснік У.* Тварэнне легенды: Літаратурныя партрэты і нарысы. Мн., 1987.
14. *Камю А.* Чужаніца / Пер. З. Коласа. Мн., 1986.
15. *Караткевіч У.* Збор твораў: У 8 т. Т. 6. Т. 8. Кн. 2. Мн., 1990–1991.
16. *Кротов Я.* Христос под пером // Иностранная литература. 1988. № 5.
17. *Мальдзіс А.* Жыцце і ўзнясенне Уладзіміра Караткевіча: Партрэт пісьменніка і чалавека. Мн., 1990.
18. *Мень А.* В поисках подлинного Христа: Евангельские мотивы в западной литературе // Иностранная литература. 1991. № 3.
19. *Нямцу А.* Новый Завет и мировая литература. Черновцы, 1993.
20. «Ответственность перед Христом и перед совестью...»: Дискуссия на тему «Христианство и марксизм» // Иностранная литература. 1990. № 2.
21. *Отеро Сильва М.* И стал тот камень Христом // Иностранная литература. 1989. № 3.
22. *Пастернак Б.* Доктор Живаго. Мн., 1990.
23. Православный библейский словарь. СПб., 1997.
24. *Разанаў А.* Рэчаіснасць. Мн., 1998.
25. *Ренан Э.* Жизнь Иисуса // Штраус Д. Жизнь Иисуса. – Ренан Э. Жизнь Иисуса. Харьков – М., 2000.
26. *Розанов В.* Апокалипсис нашего времени. М., 1990.
27. *Розен М.* Уроки Библии // Иностранная литература. 1990. № 9.
28. *Рыльке Р. М.* Санеты Арфею: Лірыка / Пер. В. Сёмухі. Мн., 1982.
29. *Сарамаго Ж.* Евангелие от Иисуса // Иностранная литература. 1998. № 5.
30. *Тарасаў К.* Падзеі гісторыі і версіі літаратуры: Некалькі разваг над гістарычнай прозай // Польша. 1988. № 2.
31. *Телегин С.* Философия мифа: Введение в метод мифореставрации. М., 1994.
32. Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы / Пад рэд. Судніка М. і Крыўко М. Мн., 1996.
33. Толковая Библия: В 12 т. Т. 9. Пб., 1912.
34. Туга па Радзіме: Паэзія беларускай эміграцыі. Мн., 1992.
35. *Українка Л.* Зібране творів: В 12 т. Т. 5. Київ, 1976.
36. Францыск Скарына і яго час: Энцыклапедычны даведнік. Мн., 1988.



37. *Штраус Д. Жизнь Иисуса // Штраус Д. Жизнь Иисуса. – Ренан Э. Жизнь Иисуса.*  
Харьков – М., 2000.

## «І НІЧОГА ГЭТАГА ЎЖО НІКОЛІ НЕ БУДЗЕ...»

### АНТЫУТОПІ АЛЕСЯ АДАМОВІЧА «АПОШНЯЯ ПАСТАРАЛЬ»

#### І РАБЭРА МЁРЛЯ «МАЛЬВІЛЬ»

Адметнай якасцю твораў Алеся Адамовіча (1927–1994) з’яўляецца, бясспрэчна, іх глыбокая і арганічная інтэграванасць у сусветную літаратуру. І як публіцыст, і як літаратурны крытык, і як мастак ён асэнсоўваў тыя або іншыя праблемы з улікам іх міжнацыянальнага значэння, што б ні мелася на ўвазе – фашызм і Другая сусветная вайна, небяспека ядзернай катастрофы, Чарнобыльская трагедыя, аднак з самым пільным стаўленнем да іх айчынных аспектаў. Адпаведна і даследаванне яго творчасці патрабуе вельмі шырокага кантэксту. Пры гэтым кожны твор А. Адамовіча (зрэшты, гэта датычыцца ўсякай сапраўднай мастацкай з’явы) прачытваецца па-новаму ў залежнасці ад таго, з чым «чужым словам» (М. Бахцін) ён карэспандуе, што прымаецца за зыходную пазіцыю, які іншы твор ставіцца побач. Тая ж «Апошняя пастараль» (1987) мае ў сваёй сэнсава-зместавай палітры самыя розныя канстанты, праз паэтыку непасрэдным чынам або ўскосна судакранаецца з рознымі жанрава-стылёвымі сістэмамі, эпохамі, аўтарамі, творами, але найперш – з сусветнай літаратурнай антыутопіяй. Менавіта антыутопічную мы і вылучаем з усіх магчымых паралелей.

Антыутопія, у тым ліку літаратурная, – з’ява, як вядома, вельмі складаная; яе развіццё суправаджалася рознымі дэфініцыямі ў залежнасці ад тэмы, да якой звяртаўся пісьменнік. У выпадку з «Апошняй пастараллю» мы маем справу з так званай «мінус-утопіяй», «негатыўнай утопіяй», ці яшчэ дакладней – «атамнай утопіяй» (паняцце ўведзена ў літаратурны абыходак расійскім літаратуразнаўцам-амерыканістам А. С. Мулярчыкам). Да гэтай жанравай формы могуць быць аднесены многія кнігі рознанацыянальных пісьменнікаў, якія яшчэ задоўга да Хірасімы перасцерагалі чалавецтва аб атамнай небяспецы, не кажучы ўжо пра другую палову ХХ ст., калі гэта тэма

надзвычай актыўна распрацоўвалася сусветнай мастацкай літаратурай і публіцыстыкай. Амерыканскі літаратуразнаўца, выкладчык універсітэта штата Вашынгтон П. Брайнс у сваёй кнізе «Ядзерныя “халакаўсты”: Атамная вайна ў мастацкай літаратуры, 1895–1984» пісаў: «Спрэчкі вакол праблемы ядзернага раззбраення ахінуў туман “атамамоўя”, што адсунуў, аддаліў ад нас адчуванне небяспекі. Выдатныя мастакі слова... ператвараюць абстрактныя забытаныя схемы “ядзерных сцэнарыяў” у нешта канкрэтнае, адчувальнае, прыкметнае. Напамінаюць нам: ядзерная вайна не можа быць нічым іншым, як злачынствам супраць чалавецтва, супраць Зямлі» (6, 20).

Паказальна, што расійскі літаратуразнаўца У. Гакаў заўважыў: гэта месца «нагадае шмат каму страсны заклік нашага Алеся Адамовіча, звернуты да калег-пісьменнікаў: прачніцеся!» (4, 245). Сапраўды, у сярэдзіне 80-х гг., калі выйшла кніга П. Брайнса, ужо мала хто і ў нашай краіне не ўсведамляў усёй сур'ёзнасці праблемы гонкі ядзернага ўзбраення. Іншая рэч, што мала хто гаварыў аб гэтым так гучна і настойліва, як А. Адамовіч з яго агульнавядомай канцэпцыяй «звышлітаратуры», у адпаведнасці з якой напісана і «Апошняя пастараль». У нашай літаратуры аповесць «Апошняя пастараль» – твор унікальны, сам А. Адамовіч называў у сувязі з атамнай праблематыкай толькі «Катастрофу» Э. Скобелева, жанр якой ён вызначаў, дарэчы, менавіта як «раман-антыутопія». З усіх жа твораў іншанацыянальных пісьменнікаў «Апошняя пастараль» бліжэй да рамана-антыутопіі французскага празаіка Рабэра Мёрля (н. у 1908) «Мальвіль» (1972).

Гісторыка-тыпалагічнае (ці «чыстае», як часам кажуць кампаратывісты, гэта значыць не абумоўленае непасрэднымі ўзаемаўплывамі) параўнанне аповесці А. Адамовіча і рамана Р. Мёрля «Мальвіль» цалкам абгрунтаванае і, бяспрэчна, заўсёды адпавядае імкненню чалавечага розуму да адкрыцця нязвыклага ў звыклым праз супастаўленне апошняга з новымі з'явамі. «Параўнанне твораў мастацтва, далёкіх па часе ці месцы ўзнікнення, нязменна адкрывае новыя магчымасці іх вытлумачэння. Узаемна асвятляючы адно аднаго, творы робяць бачнымі прыхаваныя грані адпаведных культур» (5, 5);

пры гэтым, падкрэслівае Б. Роўленд, супастаўляецца не проста ўсё падобнае ці найбольш падобнае, але тое, што мае ізафункцыянальны кшталт і «ўзнікае на падмурку агульнай спадчыны або пад уплывам падобных адно да аднаго абставін – сацыяльных, мастацкіх і тэхнічных» (5, 5). Зразумела, у гэтым сэнсе каштоўны і інфарматыўна карысны пошук не толькі агульнага, але і адметна-асаблівага.

Лучыць жа А. Адамовіча і Р. Мёрля вельмі многае. Абодва еўрапейцы, яны належаць да аднаго, еўрапейскага, тыпу культуры, што праз творчасць беларускага і французскага пісьменнікаў шмат у чым узыходзіць да класічнай еўрапейскай традыцыі. Яны нарадзіліся з розніцай у дваццаць гадоў, але мелі ў жыцці шмат агульнага. Абодва – філолагі па адукацыі, дактары навук, літаратуразнаўцы. Вызначальным фактарам у лёсе абодвух стаў непасрэдны ўдзел у барацьбе з фашызмам. Пачалі пісаць пасля Другой сусветнай вайны і з абвостраным усведамленнем небяспекі Трэцяй, усёзнішчальнай. Абодва пачыналі з твораў антыфашысцкіх, антываенных: Адамовіч – з дылогіі «Партызаны», якую, паводле ўласнага прызнання, пісаў доўга (1948–1960); Мёрль – з раманаў «Уік-энд на Паўднёвым беразе» (1949) і «Смерць – маё рамяство» (1953), у якіх даследавалася псіхалогія фашызму і фашыста (дарэчы, з апошнім з названых вышэй раманаў Р. Мёрля мае відавочнае філасофска-эстэтычнае падабенства аповесць А. Адамовіча «Карнікі»). Варта заўважыць, што і як асобы абодва – людзі, што называецца, з нізкім болевым парогам, надзвычай чуйныя да чалавечых трагедый, пісьменнікі, якія свядома і цалкам суадносілі творчасць з грамадска-палітычнымі падзеямі ў сваіх краінах і ў свеце. Пад прызнаннем Р. Мёрля мог бы падпісацца і А. Адамовіч: «Я заглыблены ў сваю эпоху... я застаюся заклапочаным і ўстрывожаным сведкам нашага часу» (3, 404). Выказванні А. Адамовіча такога кшталту і, галоўнае, адпаведныя ўчынкі залішне нагадваць: таму з нас, хто мае памяць і сумленне, яны добра вядомыя.

Між тым у выпадку з А. Адамовічам і Р. Мёрлем можна гаварыць не толькі аб гісторыка-тыпалагічных сыходжаннях іх твораў, але і аб кантактна-

генетычных сувязях. Ва ўсякім разе, беларускі пісьменнік ведаў і творчасць Р. Мёрля, і яго светабачанне. Менавіта А. Адамовіч быў аўтарам прадмовы да рускага перакладу рамана-рэпартажу Р. Мёрля «Сонца ўзыходзіць не для нас» (1986). Прадмова змяшчае ў сабе вельмі цікавы матэрыял, які можа служыць для нас зыходным пунктам для параўнальнага аналізу «Апошняй пастаралі» і з гэтым раманам, і з «Мальвілем»: усе тры творы мнагакратна перасякаюцца на ўзроўнях як праблематыкі, так і паэтыкі. Да таго ж прадмова дае падставы сцвярджаць, што А. Адамовіч быў уважлівым чытачом і рамана «Мальвіль»: «...аўтар – гэтакі ж таленавіты празорца, як і ў папярэдніх рэчах („Разумнай жывёліне“, “Мальвілі”» (1, 143)..

Не выключана, што і Р. Мёрль ведаў пра А. Адамовіча. Паколькі ў полі зроку французскага мастака слова была савецкая пазіцыя ў пытаннях атамнага ўзбраення і «дактрыны стрымлівання», дык цяжка ўявіць, каб гэтыя праблемы не канкрэтызаваліся для мастака слова імёнамі не толькі палітыкаў і вучоных, але і пісьменнікаў, з якіх А. Адамовіч быў, як вядома, самым гарачым прыхільнікам актуалізацыі тэмы ў мастацкай літаратуры.

Такім чынам, ёсць падставы параўноўваць творы А. Адамовіча і Р. Мёрля і на канцэптэуальным узроўні, і як цэласныя мастацкія арганізмы, і ў іх паасобных вызначальных асаблівасцях. У абодвух выпадках мы маем справу з адной тэмай – небяспекі ядзернай вайны, тэмай, якая сёння зноў па вядомых прычынах актуалізуецца; абодва творы дэманструюць сучасны стан грамадства і ў магчымай перспектыве; у абодвух творах узаемазададзены іх жанр і прагнастычна-папераджальны сэнс; агульнымі ў творах з’яўляюцца і асноўныя сэнсавыя локусы: грамадства і прагрэс, неадпаведнасць тэхнічнага развіцця чалавецтва яго маральнаму, духоўнаму стану, чалавек і Бог, чалавек і прырода, чалавек і гісторыя. Творы выразна дыдактычныя, «педагагічна» скіраваныя; абодва дэтэрмінаваны пражанрам – утопіяй; уяўляюць сабой Ich-Erzählung, насычаны цытатамі, рэмінісцэнцыямі і алюзіямі, месца ў сабе публіцыстычны элемент, матыў рабінзанады, маюць шмат іншых агульных крыніц, якія адсылаюць да сусветнай літаратурнай традыцыі, найперш – да

Бібліі. Біблейскія міфалагемы (у першую чаргу – Апакаліпсісу) ёсць, па сутнасці, прасюжэт і для аповесці, і для рамана, ляжаць у аснове іх сімвалічных кодэксаў, надаюць апавяданням эпічны характар. У абодвух творах месца адной з дамінант адведзена натурсімволіцы, трактуецца вобраз жанчыны, ставяцца праблемы яе прызначэння на Зямлі, час дзеяння гранічна набліжаны да часу напісання твораў, у якіх супадаюць многія дэталі постыдзернай рэчаіснасці, а тэма ядзернай катастрофы суправаджаецца вяртаннем да тэмы фашызму і Другой сусветнай вайны; важнае значэнне надаецца праблеме «зверадаванай рамантыкі».

Аднак і адрозненняў шмат; яны абумоўлены не толькі адметнасцю талентаў, творчай індывідуальнасцю (паэтыка-эстэтычны ўзровень: у А. Адамовіча большая ступень прытчавасці, якая дасягаецца праз ананімнасць, абагульненасць персанажаў, іх універсальнасць, «архетыпавасць»; рознажанравая прырода твора; лакалізаванасць часу дзеяння, яго замкнёнасць, дакладней – абарванасць; больш выразная філасафічнасць і адпаведна своеасаблівы універсальны псіхалагізм; сінхроннасць падзей і расказу пра іх; падкрэсленая эксперыментальнасць твора), але і своеасаблівымі поглядамі на праблему атамнай небяспекі. Р. Мёрль (прынамсі, часоў напісання «Мальвіля» і рамана-рэпартажу «Сонца ўзыходзіць не для нас») быў прыхільнікам «дактрыны стрымлівання», на якой, паводле А. Адамовіча, «паўстагоддзе трымалася няўстойлівая раўнавага жыцця і смерці на планеце. І якая, зразумела ж, загубіць планету» (1, 144). Гэта дактрына з самага пачатку была непрымальнай для беларускага пісьменніка, наконт яе ён адкрыта не пагаджаўся і з многімі суайчыннікамі, і з Р. Мёрлем, кнігі якога, паводле аўтара «Апошняй пастаралі», цудоўна напісаны і людзі ў іх цудоўныя, а ў той жа час ёсць прыклад мастакоўскай нерашучасці і недальнабачнасці. Адпаведна ступень драматызму ў «Мальвілі» значна меншая, падзеі і апавяданне пра іх адчынены ў перспектыву, важнае значэнне надаецца праблеме грамадскіх інстытутаў – ад «тэакратычнай дыктатуры» да «першабытна-аграрнага камунізму».

Відавочна, «сустрэча» ў культурнай прасторы, у чытацкай свядомасці аповесці А. Адамовіча і рамана Р. Мёрля, твораў, адзеленых чвэрцю стагоддзя, мае глыбокі сэнс і каштоўнасць не толькі ў літаратуразнаўчых, але і ў грамадскіх адносінах, узбагачае нашу «філасофію жыцця», айперш таму, што прымушае задумацца над лёсам чалавека і Зямлі. «Я вось што адчуваю: мне апошняму дадзена! Можа быць, апошняе, і нічога гэтага ўжо ніколі не будзе!» – гаворыць герой «Апошняй пастаралі» А. Адамовіча. На тое, каб жудасная карціна не стала яваю, і скіраваны абедзве антыутопіі.

#### ЛІТАРАТУРА

1. *Адамович А.* Литература – это опережение: Предисловие к роману Р.Мерля “Солнце встает не для нас” // Иностранная литература. 1988. №10.
2. *Адамович А.* Последняя пастораль // Адамович А. Три повести. М., 1988.
3. *Андреев Л.Г.* Литература Франции // Андреев Л.Г., Карельский А.В., Павлова Н.С. и др. Зарубежная литература XX века. М., 1996.
4. *Гаков В.* Литературоведение изучает Апокалипсис // Иностранная литература. 1988. № 1.
5. *Роулэнд Б.* Искусство Запада и Востока. М., 1958.
6. *Brians P.* Nuclear Holocausts: Atomic War in Fiction, 1895–1984. The Kent State University Press, 1987.

## «УСЯ ІСЦІНА НЕ ВАРТА ТАКОЙ ЦАНЫ...»

### ТВОРЧАСЦЬ ВАСІЛЯ БЫКАВА І ЖАНА ПОЛЯ САРТРА ПРАЗ ПРЫЗМУ ТРАДЫЦЫІ ДАСТАЕЎСКАГА: ФІЛАСОФСКА-ЭСТЭТЫЧНЫЯ ПЕРАСЯЧЭННІ

Праблема «Васіль Быкаў і экзістэнцыялізм» ужо неаднойчы ўзнімалася ў беларускім і замежным літаратуразнаўстве. Пры гэтым у нас дамінавалі два пункты гледжання. Згодна з першым, Васіль Быкаў (н. у 1924) з экзістэнцыялізмам (найперш у асобах славутых французскіх пісьменнікаў Альбэра Камю і Жана Поля Сартра) палемізуе, уласная ж яго творчасць нічога агульнага з трагічнай філасофскай дактрынай (заснаванай на такіх катэгорыях, як «абсурд», «клопат», «трывога», «роспач», «адчай», «закінутасць», «адзінота», «варожасць свету» – 21, 129–131) і яе літаратурнай рэалізацыяй не мае. Згодна з другім, В. Быкаў на самай справе мае кропкі судакранання з экзістэнцыялізмам, аднак адштурхоўваецца зусім не ад гэтай філасофскай сістэмы, а ад рэчаіснасці, найперш беларускай, хоць і трымае экзістэнцыялісцкую літаратуру ў полі зроку. Менавіта апошняга пункту гледжання прытрымліваліся і мы, маючы на ўвазе творчасць В. Быкава 70–80-х гг. Можна прывесці нямала прыкладаў канцэптуальных і фармальных паралелей і нават амаль вербальных супадзенняў паміж шматлікімі апавесцямі В. Быкава і літаратурнай спадчынай розных жанраў А. Камю і Ж.-П. Сартра; ды ўжо і згадваліся досыць часта «памежная сітуацыя», «выбар» і іншыя паняцці, найбольш важныя ў катэгарыяльным апарце экзістэнцыялістаў і не менш важныя ў прозе беларускага пісьменніка. Паказальны і шматлікія выказванні самога В. Быкава пра Ж.-П. Сартра і А. Камю, яго ўхвальныя водгукі пра іх творчасць. Напрыклад, у гутарцы з журналістам Ю. Залоскам В. Быкаў падкрэсліў, што «высока цэніць жыццёвую і творчую пазіцыі французскіх экзістэнцыялістаў Ж.-П. Сартра і А. Камю» (16, 22). І ўсё ж больш істотнымі ўяўляліся разыходжанні паміж творчасцю В. Быкава і экзістэнцыялізмам.



Між тым, прыкладна з 1994 г., у розных перыядычных выданнях пачалі публікавацца творы В. Быкава, што ў большасці сваёй склалі апублікаваную ў 1997 г. кнігу «Сцяна». Гэта кніга, як нам падаецца, вымагае ў пэўнай меры іншай ацэнкі стасункаў яе аўтара з літаратурай экзістэнцыялізму, дае падставы гаварыць аб больш уважлівым, чым раней, стаўленні В. Быкава да экзістэнцыялісцкай філасофіі, аб яго прыметнай эвалюцыі менавіта ў бок гэтага, без перабольшання, магутнага сілавога поля сучаснасці, пра рух ад стыхійнага экзістэнцыялізму (дазволім сабе такое вызначэнне) да ўласна экзістэнцыялісцкай канцэпцыі чалавека і свету. На чым грунтуюцца нашы меркаванні?

Па-першае, у кнізе «Сцяна» мы маем справу са значна большай ступенню інтэграцыі філасофіі ў мастацкі тэкст, чым гэта было раней, прычым філасофіі якраз экзістэнцыялісцкага кшталту. Згадаем апавяданне «Бедныя людзі», дзе ў тлумна-запалёнай свядомасці галоўнага персанажа ўзнікае постаць Сёрэна Кіркегара – постаць для экзістэнцыялістаў не проста знакавая, а рытуальна-культавая. Ён быў іх агульнапрызнаным папярэднікам, пераважна праз яго пасрэдніцтва ў новую філасофскую сістэму патрапілі і ўкараніліся ў ёй архетыпы, якія ўзніклі яшчэ ў хрысціянскіх міфах (20). Менавіта да гэтага дацкага мысліцеля ўзыходзяць многія экзістэнцыялісцкія філасафемы, менавіта ён супрацьпаставіў абстрактнаму быццю наогул /*Sein*/ быццё канкрэтнага індывіда зараз, сёння, тут-быццё /*Dasein*/, абвясціў неабходнасць спасціжэння жывога чалавека, разумення чалавечых паводзін у сітуацыі «выбару», сітуацыі «або-або» /*entweder – oder*/, у стане «страху і трымцення», над якімі чалавек можа ўзвысіцца, аднак якія могуць таксама і чалавека адужаць, скруціць, сервілізаваць яго свядомасць, пазбавіць людскасці (што і адбываецца з персанажам апавядання В. Быкава «Бедныя людзі» прафесарам Скварышам).

Па-другое, у кнігу «Сцяна» ўваходзіць шэраг твораў, напісаных у жанры ўласна прытчы. Аб прытчавым характары аповесцей В. Быкава гаварылі і раней, дастасоўваючы гэта паняцце амаль да ўсіх яго твораў без выключэння, ажно пакуль сам пісьменнік не заўважыў некалькі раздражнёна, што іх прытчавасць –

больш прыдумка крытыкаў, чым факт (7, 139). У новай жа кнізе ёсць творы, якія максімальна адпавядаюць жанру прытчы, прыпавесці, і найперш апавяданне «Сцяна». Яно не можа не выклікаць асацыяцый са знакамітай «Сцяной» Жана-Поля Сартра (1905–1980) – апавяданнем, з якога пачалася слава французскага пісьменніка і назва якога стала – поруч з назваю рамана «Млосць» (1938) – своеасаблівай візіткай экзістэнцыялізму, эмблемай экзістэнцыялісцкага ўяўлення пра чалавечую долю – «сцены абсурду» (А. Камю). У пэўным сэнсе сімвалічнымі бачацца нават супадзенні ў шляхах да чытача «Сцяны» Сартра і «Сцяны» Быкава: першая была апублікавана ў 1937 г. у часопісе, а праз два гады, у 1939 г., яна ўвайшла ў склад кнігі апавяданняў, якой дала агульную назву; тое ж адбылося і са «Сцяной» В. Быкава, якая ўпершыню была надрукавана ў 1995 г. у часопісе «Полымя» (№ 5), а ў 1997 г. – у складзе кнігі, якой зноў жа дала агульнае найменне. Абагульненасць сюжэтай калізіі, галоўнага (і адзінага, калі не лічыць самой сцяны) героя, сімвалічнасць, нейкая трансгістарычнасць у В. Быкава нават большая, чым у Ж.-П. Сартра, хоць сітуацыі не могуць не ўразіць сваім падабенствам. У абодвух творах месца дзеяння – турэмная камера, што дужа нагадвае апраметную. У абодвух намаганні персанажаў (у Ж.-П. Сартра – рызыкаўная спроба героя навесці ворагаў на ілжывы, падманны след і тым самым кінуць ім апошні выклік, няхай на лічаныя гадзіны, але ўсё ж аддаліць уласны канец; у В. Быкава – тытанічныя намаганні вязня расхістаць каменны мур, праз каменную сцяну пракласці шлях на волю) не даюць плёну; больш за тое, намаганні гэтыя маюць цалкам адваротны жаданаму, трагічна-абсурдны вынік: у Ж.-П. Сартра імкненне героя перахітрыць ворагаў нечакана абарочваецца здрадай; герой В. Быкава, адужаўшы адну сцяну, не толькі аказваецца перад новай сцяною, але адразу перад шыбеніцай). У абодвух выпадках чытачу прапануюцца жахліва-жорсткія, абсурдна-лагічныя схемы, своеасаблівыя «паводзінавыя» тэксты.

Відавочна, ёсць падставы гаварыць нават аб свядомых этыка-эстэтычных арыентацыях беларускага мастака на пэўныя творы экзістэнцыялісцкіх аўтараў, у першую чаргу – на творы Жана-Поля Сартра. Дарэчы, імя Ж.-П. Сартра і

раней не раз ставілася побач з імем В. Быкава, прычым не толькі літаратуразнаўцамі, але і – што паказальна – філосафамі, даследчыкамі таго ж экзістэнцыялізму. Напрыклад, вядомы расійскі вучоны М. А. Кісэль у свой час вельмі слушна канстатаваў прыналежнасць рамана Ж.-П. Сартра «Млосць» не толькі і не столькі да мастацкай літаратуры, як да філасофіі – у адрозненне ад аповесцей В. Быкава: «Перад намі белетрызаваная філасофія, або па-філасофску структурыраваная белетрыстыка. Калі ў дадзеным выпадку проста сказаць “філасофская белетрыстыка”, то гэта значыць нічога не сказаць. Тут справа не толькі ў тым, што тая ці іншая “прытча” раскрываецца ўсёй будовай мастацкага твора. У гэтым сэнсе мы гаворым пра “філасофскія аповесці” Вальтэра або ... пра “прытчавасць” аповесцей Васіля Быкава... Аповесці такога роду маюць мастацкае значэнне.... зусім незалежна ад філасофскіх ідэй, якія не заўсёды яшчэ можна цалкам пэўна вызначыць. Сачыненні ж накшталт “Млосці” проста парасыпаюцца, ператворацца ў нішто, калі выключыць з іх філасофскі змест, звязаны з усёй тканкай рамана цалкам адназначна» (18, 57).

Аднак на працягу творчага шляху Ж.-П. Сартра і В. Быкава адбываўся, умоўна кажучы, іх рух насустрач адно аднаму: Ж.-П. Сартр імкнуўся да большай мастацкасці і адначасова – да большай сацыяльна-гістарычнай канкрэтнасці, ад «Сцяны» і «Млосці» да п’ес, тых жа «Мёртвых без пахавання»; В. Быкаў – да большай філасафічнасці, да пантрагізму, да сітуацый універсальных, ад «Мёртвым не баліць» да «Сцяны» і шэрагу іншых твораў, многія з якіх непазбежна асацыіруюцца з творчасцю экзістэнцыялістаў, у прыватнасці, з прозай і драматургіяй Ж.-П. Сартра.

У той жа час кожны літаратуразнаўца, які справядліва бачыць пункты судакранання паміж В. Быкавым і экзістэнцыялістамі, не можа абысці пытанне пра тое, як у яго і іхняй творчасці ўвасобілася традыцыя Фёдара Дастаеўскага (1821–1881). У вачах экзістэнцыялістаў Ф. М. Дастаеўскі быў, як вядома, постаццю культавай не ў меншай ступені, чым С. Кіркегар. Наўрад ці знойдзецца ў А. Камю і Ж.-П. Сартра твор, па старонках якога бачна або нябачна не ступаў бы расійскі класік – са сваімі самымі істотнымі антыноміямі

«жыццё – смерць», «чалавек – Бог», «любоў – нянавісць», «дабро – зло», са сваімі славытымі персанажамі, вядомымі сентэнцыямі, сюжэтнымі калізіямі нарэшце (10). Не менш важна ўлічваць вопыт Ф. М. Дастаеўскага і як фактар філасофска-эстэтычнай эвалюцыі В. Быкава. Паводле прызнання беларускага творцы, ён пазнаёміўся з рускай класікай, калі яшчэ «было рана»: у дванаццацігадовым узросце прачытаў Л. Талстога, потым Ф. М. Дастаеўскага і заходнееўрапейскіх раманістаў. Ужо ў першых сваіх творах В. Быкаў не нейтральны ў адносінах да традыцыі Дастаеўскага, тых ці іншых яе аспектаў; асабліва выразна пазначыўся рух беларускага прэзаіка да рускага класіка з «Сотнікава» – аднаго з найбольш глыбокіх у сусветнай літаратуры ХХ ст. мастацкіх даследаванняў душэўна-духоўнага ў чалавеку, чалавечага «падполля», як сказаў бы Ф. М. Дастаеўскі. Гэту тэндэнцыю канстатаваў адзін з самых праніклівых чытачоў Васіля Быкава Алесь Адамовіч: «Выявілася і сышлося ў нашым часе столькі і такое, што нам ужо замала аднаго Талстога або аднаго Дастаеўскага... вядома ж, сучасныя ваенныя пісьменнікі не аднолькава „размешчаны“ ў адносінах да “двухгаловага Эльбруса”: адны “з боку” Талстога, іншыя “з боку” Дастаеўскага. Зразумела, і тыя і іншыя здольны перамяшчацца, як, напрыклад, Васіль Быкаў, што, пачынаючы з “Сотнікава”, усё бліжэй да вопыту і праблем менавіта Дастаеўскага» (1, 26). У творах В. Быкава 90-х гадоў канцэптуальная роднасць з Дастаеўскім толькі ўзмацняецца.

Надзвычай важнай канстантай філасофска-эстэтычнага кодэкса як В. Быкава, так і экзістэнцыялістаў, у прыватнасці – Ж.-П. Сартра, з’яўляецца, безумоўна, матыў дзіцячых пакут, які патрабуе аналізу іх твораў у рэчышчы з адным агульным вытокаем – Ф. М. Дастаеўскім. Вядома, што для рускага пісьменніка стаўленне да дзіцяці было першым і галоўным крытэрыем маральнасці чалавека, а любоў да дзяцей атаясамлівалася з любоўю да зямнога жыцця наогул. Дарэчы згадаць тут дыялог Мікалая Стаўрогіна з Кірылавым у «Д’яблах», дыялог, які ў святле нашай тэмы досыць паказальны, нават сімвалічны: «Вы любіце дзяцей? – Люблю, – адгукнуўся Кірылаў... – Значыць, і жыццё любіце?.. » (14, 225).

«Дзіцячая» тэма так ці іначэй знайшла развіццё ва ўсіх творах Ф.М.Дастаеўскага, уласна ёй прысвечаны «Нетачка Нязванавы», «Маленькі герой», «Падлетак»; вельмі важная яна ў «Злачынстве і пакаранні», «Д’яблах», «Братах Карамазовых». Аўтар, як вядома, планаваў стварыць працяг «Братоў Карамазовых» – раман «Дзеці». «Напішу яшчэ “Дзяцей” і памру» (13, 355), – гаварыў, паводле ўспамінаў пісьменніка і педагога А. Слівіцкага, Ф. М. Дастаеўскі ў час гутаркі з моладдзю ў 1880 г. Асабліва магутна засведчана пазіцыя мастака ў яго знакамітай сентэнцыі пра слязінку дзіцяці, сентэнцыі, што прагучала з вуснаў Івана Карамазава і ўжо даўно стала своеасаблівай міфалагемай. «“Слухай мяне, – з гарачнасцю звяртаецца Іван да Алёшы, – я ўзяў адных дзетак для таго, каб выйшла відавочней. Пра астатнія слёзы чалавечыя, якімі прасякнута ўся зямля ад кары да цэнтра, я ўжо ні слова не гавару... Слухай: калі ўсе павінны пакутаваць, каб пакутамі купіць вечную гармонію, то пры чым тут дзеці, скажы мне, калі ласка? Зусім незразумела, дзеля чаго павінны былі пакутаваць і яны, і навошта ім купляць пакутамі гармонію? Для чаго яны таксама трапілі ў матэрыял і ўгноілі сабою для кагосьці будучую гармонію? Салідарнасць у граху паміж людзьмі я разумею, разумею салідарнасць і ў адплаце, ды не з дзеткамі ж салідарнасць у граху, і калі праўда на самай справе ў тым, што і яны салідарныя з бацькамі іх ва ўсіх ліхадзействах бацькоў, дык ужо, вядома, праўда тая як не з гэтага свету і мне незразумелая... Пакуль яшчэ час, спяшаюся ахаваць сябе, а таму ад вышэйшай гармоніі цалкам адмаўляюся. Не варта яна слязінкі хаця б аднаго толькі... закатаванага дзіцяці... і калі пакуты дзяцей пайшлі на папаўненне той сумы пакут, якая неабходна была для куплі ісціны, то я сцвярджаю загадзя, што ўся ісціна не варта такой цаны...”. “Гэта бунт”» (15, 274–275), – прамаўляе глыбока ўзрушаны апантанасцю брата Алёша.

Сусветнае мастацтва слова (зрэшты, не толькі слова) дужа багатае на інтэрпрэтацыі «дзіцячай» тэмы: мастацкая практыка сведчыць і пра тое, што ў канцы XIX ст. гэта тэма становіцца, бадай, галоўнай або адной з магістральных. Адначасова ўжо з канца XIX ст. і па сённяшні дзень вельмі выразна

прасочваецца яшчэ адна тэндэнцыя ў мастацтве: матыў дзіцячага лёсу ў ім усё часцей абарочваецца матывам дзіцячых пакут, усё часцей дзіця – у дакладнай адпаведнасці з жорсткай рэальнасцю – успрымаецца як збаўчая ахвяра, як *agnus Dei*. Гэты матыў адгукнуўся, напрыклад, у знакамітай скульптурнай групе Агюста Радэна «Грамадзяне горада Кале»: сталыя людзі і старыя гатовы да смерці, якая іх чакае, яны поўныя пагарды да яе ці спакойнай годнасці; толькі самы малады з усіх у невыноснай распачы ад блізкага канца абхапіў галаву рукамі...

Што датычыцца літаратуры, то матыў дзіцячых пакут палемічна завостраны, у прыватнасці, у рамане «1984» англійскага пісьменніка-антыўтапіста Джорджа Оруэла – у сцэне «выпрабавання» правакатарам О’Браенам Джуліі і Уінстана, якія прагнуць свабоды; прычым цалкам відавочна, што звернуты гэты эпізод менавіта да Ф. М. Дастаеўскага:

«–Ці гатовы вы ахвяраваць жыццём?

–Так.

–Ці гатовы вы забіваць?

–Так.

–Учыняць акты сабатажу, якія могуць пацягнуць за сабой смерць тысяч бязвінных?

–Так...

–Калі б спатрэбілася, напрыклад, заліць твар дзіцяці сернай кіслатай, ці былі б вы гатовы гэта зрабіць?

–Так...» (22, 264).

Гучыць гэты матыў і ў рамане славутага англійскага пісьменніка Грэма Грына «Сутнасць справы», галоўны герой якога, паліцэйскі чыноўнік Скобі, з горыччу гаворыць: «Нават царква не можа мяне навучыць, што Гасподзь пазбаўлены літасці да дзяцей» (12, 200). Хутка, аднак, герой Г. Грына становіцца сведкам невыносных пакут дзіцяці, і яго вера ў Госпада церпіць сапраўдную катастрофу:

«– Жахліва, – прамармытаў Скобі.

–Што жахліва?

–Такое маленькае дзіця.

–Так. Бацькі загінулі. Але не бяда. Ён таксама памрэ...

...Тое, што дзіцяці дазволена было прамучыцца сорок дзён і сорок начэй у адкрытым моры, – вось загадка, якую цяжка сумясціць з міласэрнасцю боскай. А ён не мог верыць у Бога, які настолькі бесчалавечны, што не любіць сваіх стварэнняў» (12, 300).

Дастаткова часта звярталіся да «дзіцячай» тэмы і экзістэнцыялісты, зноў жа зводзячы, як правіла, у агульнай плоскасці матывы дзіцячых пакут, з аднаго боку, і ўзаемадачынэнняў чалавека з Богам – з другога. У А. Камю ў «Лістах да нямецкага сябра», апублікаваных у разгар Другой сусветнай вайны, у 1943 г., ёсць жудасны эпізод, калі немцы, у іх ліку святар, вязуць на расстрэл адзінаццаць французай. Сярод апошніх – шаснаццацігадовы падлетак, ён больш за іншых ахоплены жаданнем выратавацца. Немец-святар звяртаецца да хлопчыка са словамі суцяшэння, гаворыць пра Бога; падлетак, аднак, не слухае яго. Адшукаўшы паміж брызентам і бортам грузавіка шчыліну, ён выбіраецца праз яе на волю. «У гэту хвіліну, – піша А. Камю, – чалавек, які прысвяціў сябе служэнню Богу, павінен вырашыць, з катамі ён ці з пакутнікамі – у адпаведнасці са сваім прызваннем. Але вось ужо ён загрукаў па перагародцы, што аддзяляла яго ад сваіх. Achtung! Узнята трывога» (17, 350). Дзіця вернута ў кола смяротнікаў.

Герой рамана А. Камю «Чума», доктар Рыё, у адрозненне ад айца Панлю, гэтай увасобленай прэзюмпцыі ўсеагульнай віны перад Богам, не жадае пагаджацца з незваротнасцю светабудовы, што дазваляе пакутаваць нават дзіцяці. «І на смяротным ложы я не прыму гэтага свету Божага, дзе катуюць дзяцей» (17, 273), – гаворыць Рыё, і словы яго ўспрымаюцца як безумоўны парафраз працытаванага вышэй маналога Івана Карамазава.

Бясспрэчна прысутнасць традыцыі Ф. М. Дастаеўскага ў асэнсаванні «дзіцячай» тэмы ў В. Быкава; на важкасць гэтай тэмы ў творах празаіка ўжо звярталі ўвагу беларускія пісьменнікі і літаратуразнаўцы. У прыватнасці, Віктар

Казько, для якога «дзіцячая» тэма з’яўляецца галоўнай, так гаварыў пра яе спецыфіку ў В. Быкава: «Дзеці рэдка становіліся ў шэраг галоўных герояў Васіля Быкава. Часцей за ўсё для апавядання аб іх жыцці адведзена аўтарам зусім няшмат радкоў. Але няма ніводнай яго аповесці з ліку „партызанскіх“, дзе не былі б паказаны дзеці. Дзіцячыя лёсы ў кнігах Быкава крайне трагічныя. Гіне на Круглянскім мосце Міцька, каля роднай хаты на вачах у бацькі, партызанскага ездавога Грыбаеда, гіне Валодзька, гінуць хлопчыкі – вучні Мароза, дзяўчынка Бася і нямы пастушок Янка... Вайна – гэта заўсёды чалавечыя пакуты. Але сама думка аб тым, што вайна – гэта пакуты і смерць дзяцей, невыносная для герояў Быкава. Можа, з усяго, што нясе ім ваенны лёс, гэта думка, памяць, гэта ўсведамленне віны за тое горкае, страшнае, што стала дзяцінствам іх дзяцей, самае цяжкае. Зрабіць усё, што ў іх сілах, уласнае жыццё аддаць, толькі б не было гэтых трагедый, – што гэта не проста „правільныя“ словы, яны пацвярджаюць жыццём і смерцю. Бярэ ўсю віну на сябе, спрабуючы вярнуць дзецям маці, Дзёмчыху, Сотнікаў. Вытрымоўвае ўсё, што, здавалася б, і немагчыма вытрымаць, Ляўчук. Пашкадаваўшы дзіця, парушае загад Ляховіч. Здаецца ў палон, калі забіваюць дзяўчынку і вось-вось заб’юць яе брата, камбрыг Праабражэнскі. Вяртаецца ў вёску, каб загінуць разам са сваімі вучнямі, Мароз... Пераступіць праз пакуты дзяцей для іх немагчыма» (19, 236).

Пра функцыю «дзіцячай» тэмы ў складаным комплексе вострых і далікатных праблем, што вырашае Васіль Быкаў, пісаў і літаратуразнаўца Пятро Васючэнка: «Дзяцінства ў быкаўскай прозе з’яўляецца не толькі аб’ектам апавядання або сродкам эмацыйнага ўзмацнення. Як і шэраг іншых жыццёвых рэаліяў (фізічныя пакуты, шлях, разбуранае жытло і г.д.), пакутнае дзяцінства робіцца ў гэтай прозе своеасаблівым сімвалам і ў гэтай якасці актыўна ўдзельнічае ў канцэптэуальным, філасофскім дыскурсе» (8, 63).

Да тэмы пакутнага дзяцінства Васіль Быкаў звяртаецца і пазней, у 90-я гг., у прыватнасці – у апавяданні «На Чорных лядах». Менавіта гэты твор зусім заканамерна выклікаў абвостраную ўвагу і палярныя меркаванні крытыкаў: экстрэмальнасць сюжэта ў апавяданні такая, што балансуе на мяжы



спасцігальнага. Калі ўвасобленыя падзеі на самай справе магчымы, дык толькі ў прыпавесці, прытчы, ды яшчэ ў жахлівай нашай гісторыі. Васьмёра змардаваных, галодных, знясіленых случкіх паўстанцаў разам з камандзірам Улашчыкам, як ваўкі, акружаны чырвонаармейцамі «па ўсіх правілах палявой навукі». Нідзе няма паўстанцам выратавання – «у гэтых лясах, у акрузе – на ўсёй Беларусі» (6, 210). Сама па сабе трагічная, памежная сітуацыя неймаверна абвастраецца, калі высвятляецца намер няшчасных, загнаных у пастку людзей. Паўстанцы разумеюць, што ў выпадку апазнання яны, жывыя ці забітыя, могуць стаць прычынаю пакут і смерці сваіх родных – бацькоў, жонак, дзяцей, «тых, дзеля каго, па сутнасці, распачалі ўсё», і таму наважваюцца скончыць жыццё самагубствам. Папярэдне яны знішчаюць усе дакументы і такім чынам застаюцца «без імёнаў і прозвішчаў, без роду-племя». Героі ўласнаручна выкопваюць агульную магілу: яны павінны па чарзе пусціць ў сябе кулю. «Вядома, усё тое было жахліва, не па-чалавечы і не па-боску, напэўна, але што ж ім рабіць? Увесь гэты жах утварыўся не з іхнай волі – д’ябал ці лёс падвялі іх менавіта да такога выніку. Іншага не выпадала. Іншы быў яшчэ больш жахлівы, з двух жахаў яны выбралі найменшы» (6, 215). Гэта ўжо не шараговая экстрэмальная сітуацыя, якім бы парадаксальным ні здавалася сумяшчэнне несумяшчальных, узаемавыключальных («шараговы» і «экстрэмальны») паняццяў, бо кожная працяглая катастрофа – фронт, акупацыя, партызанства ці нешта падобнае – непазбежна надае экстрэмальнасць умовам чалавечага існавання ў цэлым. Боль, пакуты, смерць робяцца звыкла-будзённымі, неад’емнымі канстантамі быццёвага ландшафту. Пра гэта ў свой час пісаў Сартр у артыкуле «Рэспубліка маўчання» (1944): «Жорсткія ўмовы нашай бітвы, зняўшы ўсе румяны і покрывы, зрабілі нарэшце самім нашым жыццём тое невыноснае, пакутлівае становішча, якое завецца доляй чалавечай. Выгнанне, палон, асабліва смерць, спрытна замаскіраваныя ад нас у шчаслівыя часіны, сталі цяпер прадметам нашых штодзённых турбот; мы спасціглі, што гэта зусім не выпадковасці, якіх можна пазбегнуць, ці нават небяспекі пастаянныя, ды якія

ўсё ж мінаюць, – не, нам давялося зірнуць на іх як на нашу долю, наш лёс, як на глыбінныя перадумовы чалавечага існавання» (9, 142).

У творы Васіля Быкава сітуацыя не проста «памежная» – яна запарогавая: героі адважыліся на смерць і ўжо думаюць і глядзяць «адтуль». Тым не менш гэтыя абставіны, паводле сцвярджэння аўтара, народжаны нашай сатканай з нечуваных трагедый гісторыяй. У адным з інтэрв’ю на пытанне: «Наколькі гістарычна апраўданы іх добраахвотны, калектыўны адыход з жыцця, гэты матыў асуджанасці яшчэ ў канцы 20-х гадоў?» Васіль Быкаў растлумачыў: «Ужо ў 20-я гады сем’і падпадалі пад рэпрэсіі і вывозіліся на поўнач. Таму мае героі, прымаючы трагічнае рашэнне, выдатна разумелі, што чакае не толькі іх саміх, але і іх блізкіх. Адыход з жыцця – гэта найперш спроба ўратаваць сваіх родных» (11).

Нешта падобнае – праўда, у іншы час і ў іншых абставінах – адбываецца ў п’есе Жана-Поля Сартра «Мёртвыя без пахавання» («Morts sans sepultures»), завершанай у 1946 г. і 8 лістапада таго ж года пастаўленай у Парыжы. Дзеянне твора разгортваецца ў час Другой сусветнай вайны ў акупіраванай Францыі, у той частцы краіны, дзе часова ўсталяваўся здрадніцкі вішысцкі рэжым. Адну з вёсак захапілі партызаны; імгненна даведаўшыся пра гэта, гітлераўцы і вішысты знішчылі яе разам з жыхарамі, літаральна сцерлі з зямлі. «Трыста чалавек, якія не хацелі паміраць і якія памерлі ні за што. Яны ляжаць сярод камянёў, і іх целы счарнелі ад сонца... – скажа пасля адзін з партызанаў. – З-за нас. З-за нас у гэтай вёсцы засталіся толькі паліцэйскія, трупы і камяні» (23, 86–87). У час карнай аперацыі пяцёра партызанаў схоплены і кінуты ў засценак, пад які прыстасаваны вышкі былой школы. Вязняў па чарзе дапытваюць, пры гэтым жорстка здзекуюцца з іх, катуюць фізічна і маральна. Між тым пакуты палонных, па сутнасці, не маюць сэнсу: нават калі б партызаны пажадалі выдаць свайго камандзіра (чаго ад іх і патрабуюць вішысты), яны не змаглі б гэтага зрабіць, бо не ўяўляюць, дзе хаваецца Жан.

Нечакана падзеі атрымоўваюць новы паварот: у выніку чарговай аблавы Жан разам з іншымі людзьмі схоплены і кінуты ў адну з партызанамі камеру.

Ворагі, аднак, не ведаюць яго ў твар і таму не падазраюць, што ў іх руках апынуўся той, каго яны даўно і марна шукалі. Цяпер пакуты вязняў набываюць сэнс, а думкі і ўчынкi – мэту. Партызанам удаецца навесці катаў на ілжывы след (зноў гучыць матыў падманнага следу, гульні з праціўнікам, ужо знаёмы па «Сцяне»; у той жа час што як не ілжывы след, не трагічная «гульня» самагубства паўстанцаў-партызанаў у апавяданні В. Быкава «На Чорных лядах»), і Жана (як схопленнага выпадкова) адпускаюць на волю. Павінны быць вызвалены і трое вязняў – за «зраду», пра несапраўднасць якой вішысты не здагадваюцца. Аднак Ж.-П. Сартр да канца застаецца экзістэнцыялістам – абсурд перамагае, спраўляе баль яго вялікасць выпадак: адзін з вішыстаў не стрымаў абяцання і перастраляў партызанаў, прадэманстравашы такім чынам сваю бязмежную ўладу над імі.

Творы В. Быкава і Ж.-П. Сартра, прыналежаць да розных жанраў, надзвычай блізкія як па шэрагу змястоўна-фармальных прыкмет, так і канцэптuallyна. І ў п'есе, і ў апавяданні мы маем справу з сітуацыяй партызанства, з калектыўным героем, з падобнай матывацыяй людскіх паводзін; кожны ж канкрэтны персанаж у абодвух творах аказваецца ў поўнай, бязмежнай, сапраўды экзістэнцыйнай адзіноце, і тое, што побач, у тых самых абставінах, паміраюць таварышы па барацьбе, мала што мяняе. Праўда, калі ў В. Быкава персанажы пераважна паглыблены ў сябе, дык у Ж.-П. Сартра героі рэфлекуюць услых, шмат гавораць (апрача Люсі), што можна, аднак, растлумачыць хутчэй жанрам «Мёртвых без пахавання», які па прыродзе сваёй без дыялогу проста не адбыўся б; ды і дыялог тут, відавочна, выконвае не традыцыйную камунікацыйную функцыю, а інакшую – дазваляе чытачу праз самахарактарыстыкі, самаросшукі герояў пранікнуць у іх душэўна-духоўны свет, у «патаёмнае», у іх сумненні і трывогі. Персанажы абодвух пісьменнікаў у перадсмяротных імгненні ставяцца да сябе бязлітасна, як, можа, ніколі раней аб'ектыўна ацэньваюць і сваю моц, і сваю немач. У выніку адзін з сартраўскіх герояў, Сарб'е, робіць выбар на карысць смерці праз самагубства: моцны духам,

але слабы фізічна, ён не давярае ўласнаму целу і, баючыся здрадзіць, выкідваецца з акна на брук.

У абодвух выпадках што ні персанаж, то пэўная канцэпцыя свету і існавання ў ім, пэўная натура, пэўны погляд на вялікія і малыя падзеі, у вір якіх людзі аказаліся ўцягнутымі і лёсам, і гісторыяй, пэўны жыццёвы вопыт, нарэшце, пэўны шлях да змагання. Дастаткова шмат адпаведнасцей і ў вонкава-атрыбутыўным афармленні зместу: у паэтыцы і п'есы, і апавядання прысутнічаюць эксперыментальны пачатак, элемент змадэляванасці сітуацый; наяўнасць рэалістычных аксесуараў (рэчы побытава-хатняга ўжытку, прадметы-«прывязкі» да гістарычнага часу, накшталт партрэта Петэна ў сартраўскім інтэр'еры, назвы мясцін, імёны персанажаў і т. п.) не выключае філасофска-сімвалічнай абагульненасці, прытчавасці твораў.

Блізкія абодва творы, як ужо адзначалася, і філасофскай сутнасцю, суаднесенай менавіта з экзістэнцыялісцкім светабачаннем; у гэтым сэнсе роздумы героя Быкава («...камандзір разумеў, што прысуд ім быў вынесены даўно, гэты зыход быў відавочны, як толькі яны кінулі выклік страшнай сіле... Выклік быў дзёрзкі і рашучы, а сілы ўсё ж малыя, і менавіта гэтая акалічнасць вырашыла ўсё астатняе. Але і як было іначай?.. Калі не цяпер, дык калі ж? Хіба што ніколі. Але ніколі – было страшна, страшней за пагібель...» – 6, 231– 232) натуральна асацыіруюцца з мяцежным «выклікам» герояў Ж.-П. Сартра, з трагічным стаіцызмам герояў А. Камю, з іх «бунтам», змаганнем дзеля змагання насуперак пазіцыі: калі перамога немагчымая, дык і змагацца няма сэнсу.

У святле нашай тэмы важны не толькі фінал твораў, але і шлях да яго. Шлях гэты месціць у сабе складовую, якая і ператварае ў абодвух выпадках шараговую экстрэмальную сітуацыю ў запарогавую. У Сартра адзін з партызанаў – пятнаццацігадовы падлетак Франсуа, амаль дзіця. Яго істотаю валодаюць страх «перад канцом», жаданне жыць. Адчайна-горка дакарае ён дарослых: «Ці ж вы мяне папярэдзілі, калі я да вас прыйшоў? Вы мне казалі: “Супраціўленню патрабуюцца людзі”. Вы мне не казалі: “Супраціўленню патрабуюцца героі”. Я ж не герой, я не герой! Не герой!» (23, 92).

Партызаны згадваюць і іншыя выпадкі, калі разам з дарослымі ахвярамі фашыстаў становіліся дзеці; напрыклад, Анры, герой Ж.-П. Сартра, расказвае пра расстрэл дванаццаці мірных французцаў, сярод якіх быў хлопчык. Аднак у выпадку з Франсуа трагічны лёс яму «прызначылі» свае, блізкія людзі: дапускаючы, што хлопчык не вытрымае катаванняў і выдасць і Жана, і іх задуму, яны з усеагульнай згоды (у тым ліку роднай сястры Франсуа – Люсі) самі выносяць яму смяротны прысуд і самі яго здзяйсняюць – рукамі аднаго з іх, Анры. Хлопчык зразумеў, хто з сваіх – яго патэнцыяльны кат, і моліць Анры: «...мне ўсяго пятнаццаць гадоў, я хачу жыць. Не забівай мяне ў цемры» (23, 125). Аднак маленні і просьбы дарэмныя: дарослыя непахісныя ў сваім рашэнні. Найперш менавіта гэту сітуацыю з забойствам дзіцяці меў на ўвазе расійскі літаратуразнаўца С. Велікоўскі, калі пісаў: «Скальпель бязлітаснага сартраўскага аналізу жорсткі нават і для тых, хто шмат чаго пабачыў у прадоннях зацкаванай свядомасці. З вытрымкай хірурга ён анатаміруе пяць душ, уцягнутых у поле смерці. У велізарнай літаратуры пра фашысцкія засценкі не часта сустракаецца такое амаль кашчунскае ўскрыццё чарапной каробкі смяротніка. Блізкасць катаванняў і апошняга імгнення здзірае ўсе покрывы, вымушаючы кожнага агаліць сапраўднае, часам яму самому невядомае нутро» (9, 155).

У апавяданні В. Быкава «На Чорных лядах» адзін з персанажаў – таксама падлетак, аднагодак Франсуа, пятнаццацігадовы Валодзька Сулашчык. «Цяпер вось расплачвацца. Як заўжды на вайне, галоўная плата – кроў, і плоціць той, хто найменш вінаваты» (6, 216). І менш за іншых вінаваты гэты хлапчук. Як і Франсуа, Валодзьку «хацелася жыць», самыя неадчэпныя яго думкі – пра жыццё. Тут дарэчы ўспомніць словы Алеся Адамовіча з яго «Хатынскай аповесці»: «Калі мець на ўвазе семнаццаці-дваццацігадовых, якіх так любіць усякая вайна, дык яны ж заўсёды ахвяравалі бяссмерцем! У семнаццаць, у дваццаць тваё жыццё бачыцца бясконцым» (2, 91). Што ўжо гаварыць пра пятнаццацігадовых Валодзьку з апавядання В. Быкава, Франсуа з твора Ж.-П. Сартра, чые жыцці павінны былі абарвацца, па сутнасці, не

распачаўшыся, чый дзень адыходзіў «перад усходам сонца»? Да Валодзькі лёс быў асабліва няласкавы. Ён спазнаў столькі гора, што хапіла б не на адно цэлае і доўгае жыццё. Бацька яго «болей за ўсё... любіў Беларусь» і праз гэта «дзесяць гадоў прагібеў на нарымскай катарзе, нажыў там сухоты». Давялося Валодзьку расці «бязбацькавічам», пахаваць маці; ледзь дачакаўшыся з катаргі бацькі, ён і яго пахаваў: з трыма кулямі ў грудзях памёр той «на руках у счарнелага ад гора сына» (6, 239).

Усё ў камандзіры, былым настаўніку, пратэстуе супраць гібелі хлопчыка, ніякая «рацыя» («...калі тое – дык усім разам. Без выключэння. Бо выключэнне знайшлося б не для аднаго». – 6, 216), ніякія «лагічныя меркаванні» не могуць прымусіць яго змірыцца са смерцю Валодзькі. І ён знаходзіць выйсце: спыняе Валодзьку, ужо змярцвелага, на краі ямы:

« – Табе, Сулашчык, заданне: закапаць, зараўняць. Каб следу не асталося. І – жыві!

– Я?

– Ты, а хто ж. Жыві. За нас. За бацьку. Дай я цябе абдыму.

Няспрытна, адною рукой камандзір нямоцна абняў Валодзьку. Трохі памарудзіў і таксама, густа абрушваючы жвір з берагоў, зваліўся ў яму. Валодзька застаўся стаяць – прыгаломшаны, разгублены, працяты адным пытаннем: як гэта – жыві? Адзін? За ўсіх? Але як яму жыць без іх? Ці магчыма гэта наогул? Тое было незразумела, і ён стаяў, агаломшаны, аднак, раптоўнай надзеяй, што будзе жыць. Яна, тая надзея...разбудзіла новыя пачуцці. У душу лінула святло...» (6, 238).

Як бачым, сітуацыя ў Васіля Быкава ў скандэнсаваным выглядзе паўтарае сартраўскую, і абедзве прачытваюцца ў рэчышчы традыцыі Ф. М. Дастаеўскага. Не выключана, што і генэраваны абодва сюжэты ў той ці іншай ступені Ф. М. Дастаеўскім, толькі В. Быкаў прапаноўвае сваю, антысартраўскую рэалізацыю агульнага матыву. У абодвух творах каменем спатыкнення ў здзяйсненні задуманага з'яўляецца жыццё дзіцяці. У Ж. П. Сартра, аднак, адбываецца свайго роду прэвентыўнае забойства, перамагае прагматызм, тое,

што Дастаеўскі называў «арыфметычным гуманізмам», а Оруэл пазней – «здоровым арыфметычным сэнсам». Цана магчымага выратавання дарослых – дзіцячае жыццё, і яны гэтую цану плацяць.

У «Мёртвых без пахавання» матыў забойства дзіцяці ўскладняецца яшчэ адным надзвычай важным фактарам – зноў жа ў працяг традыцыі Дастаеўскага. Анры – прамы нашчадак Раскольнікава (дарэчы, паказальна, што герой іншай п’есы Ж.-П. Сартра, «Брудныя рукі», мае нават партызанскую мянушку «Раскольнікаў»), ён з тых, хто шукае зручнага выпадку выпрабаваць сябе, пераканацца, што ён – не нейкае «стварэнне дрыжачае», і таму яму «ўсё дазволена». І праз дзіця пераступіць. Выканаць бесчалавечны прысуд Анры бярэцца яшчэ і дзеля таго, каб сцвердзіць сябе ў найвышэйшым Божым праве – пазбавіць чалавека жыцця і праз гэта над іншымі ўзвысіцца. «Упершыню за тры гады я застаўся сам-насам з сабою. Мне загадвалі. Я падпарадкоўваўся... Цяпер ніхто не можа мне загадаць і ніхто не можа мяне апраўдаць...» (23, 95). Ж.-П. Сартр не выпадкова вызначыў сваю філасофію як экзістэнцыялісцкі псіхааналіз. У п’есе «Мёртвыя без пахавання», як, зрэшты, амаль ва ўсякім філасофскім творы, няма глыбокага псіхалагічнага даследавання, затое яна гранічна насычана самарэфлексіямі персанажаў. Разумовая ж гімнастыка і псіхалагізм – яшчэ не адно і тое ж, тым не менш аўтару ўдалося паказаць, як ідэя можа зламаць, знявечыць свядомасць чалавека, штурхнуць яго – вялікага, як і Радыён Раскольнікаў, чалавекалюбца – на вялікае злачынства.

Насуперак ранняму экзістэнцыялізму («вітку абсурду», паводле А. Камю) Ж.-П. Сартр дэмістыфікуе зло; у адпаведнасці з парадыгмай сталага экзістэнцыялізму, што змяшчае ў сабе, нароўні з пастулатамі маральнага выбару і памежнай сітуацыі, яшчэ і строгае «аўтарства» ўчынкаў, Сартр паказвае не толькі палітычную, але і псіхалагічную і нават псіхічную «падкладку» тых або іншых чалавечых спраў, пераконвае, што толькі ўчынкі гавораць пра асобу, і ўчынкі менавіта ў сітуацыі непазбежнага выбару. Штосьці блізкае меў на ўвазе вядомы польскі пісьменнік Ежы Анджаеўскі, калі пісаў у рамане «Попел і дыямент», што раней (да фашысцкай акупацыі) «жыццё не

ставіла чалавека перад альтэрнатывай: або – або. Кожны меў не толькі суб'ектыўнае, але і аб'ектыўнае права лічыць сябе прыстойным, не здольным пераступіць праз пэўную мяжу. Ніжэй скочваліся толькі злачынцы. А цяпер? Паверце мне, на маіх вачах надта многія людзі здаваліся, не вытрымліваючы тых ці іншых выпрабаванняў, і я не надаю вялікага значэння таму, што людзі пра сябе думаюць... Пакуль чалавек не праверыў сябе ў справе, ён можа ўяўляць пра сябе што заўгодна» (3, 96).

У творах Быкава мастацкія ўвасабленні «здаравага арыфметычнага сэнсу» таксама маюць месца. З намерам «вытаргаваць» сабе жыццё здраджваюць і Галубін («Пайсці і не вярнуцца»), і Пшанічны («Жураўліны крык»). «Таргуецца» і Рыбак («Сотнікаў»), які спачатку хавае ад самога сябе сапраўдныя спадзяванні, а пасля ўжо называе рэчы сваімі імёнамі: калі Сотнікаў памрэ, у яго, Рыбака, шанцаў стане больш. Па сутнасці, Рыбак кідае на шалі лёс не толькі Сотнікава, але і ўсіх, хто апынуўся ў няволі, у тым ліку лёс дзіцяці – дзяўчынкі Басі. Ёсць, нарэшце, у В. Быкава і твор, дзе сродкам дасягнення мэты з'яўляецца якраз дзіця: у апавесці «Круглянскі мост» смяротнікам па д'ябальскай задуме Брытвіна становіцца пятнаццацігадовы хлопчык Міця.

У апавяданні «На Чорных лядах» перамагае не «арыфметыка», а чалавечнасць. Слёзы Валодзкі, які застаецца жыць, – гэта ўжо сімвал не пакут, а праяўленага дарослым чалавекам сапраўднага, не «арыфметычнага» гуманізму. Фінал апавядання заслугоўвае асаблівай увагі: калі ў «Сцяне», у «Пагорку» і шэрагу іншых твораў Васіля Быкава экзістэнцыялізму, можа, больш, чым у саміх экзістэнцыялістаў, то развязка апавядання «На Чорных лядах» дэманструе ўжо не падабенства, а глыбінныя філасофска-эстэтычныя разыходжанні аўтара з экзістэнцыялістамі. Адзін са спосабаў мастацкага ажыццяўлення экзістэнцыялісцкай ідэі, як вядома, -- замкнёнасць хранатопа, прычым як у літаральным, так і ў анталагічным сэнсе. Ад п'есы Сартра проста патыхае замкнёнасцю (зрэшты, гэта характэрна для ўсіх яго твораў). Выратаванне Валодзкі ў Быкава пазбаўляе сітуацыю герметызму, размыкае трагічную атмасферу, разрывае фатальнае кола наканаванасці, прыўносіць у



падзеі вышэйшы сэнс, надзею на працяг, на патэнцыяльную далучанасць будучых пакаленняў да справы, на перспектыву, гістарычную абгрунтаванасць, ці, кажучы словамі Сартра, «гістарычную неабходнасць» барацьбы, з самага пачатку – у дадзены канкрэтны момант – асуджанай на паражэнне. (Падобнае размыканне мастацкага і гістарычнага хранатопа, зноў жа праз уключэнне ў фінал твора вобраза дзіцяці, адбываецца і ў «Сотнікаве»).

Па сутнасці, і Сартр, і Быкаў вырашаюць, апроч іншых, адну надзвычай важную філасофска-этычную праблему – неадпаведнасці суб’ектыўнага намеру таму ўчынку, што з гэтага намеру вынікае, праблему нязменна прысутнай у чалавечым існаванні супярэчнасці паміж маральнай мэтай і амаральнымі сродкамі яе дасягнення. Тут мы, відавочна, закранаем пытанне, якое намагаўся вырашыць яшчэ Гегель у «Філасофіі гісторыі», калі пісаў, што той або іншы ўчынак звязаны не толькі з мэтай чалавека, які яго здзейсніў; здзейснены ўчынак набывае ўласны лёс, выходзіць у пэўным сэнсе з-пад кантролю, урываецца ў аб’ектыўную сувязь рэчаў, часта кардынальна парушае ўстаноўлены паміж імі парадак. У якасці ўзору Гегель спасылаўся на дзеянні чалавека, што з помсты, няхай і справядлівай, падпальвае чужы дом, а вялікі пажар мае наступствы, пра якія падпальшчык нават не думаў. Больш таго, гэты пажар не толькі не дае літасці невінаватым, але і непазбежна вяртаецца «ўдарам у адказ» і знішчае самага падпальшчыка. Прычыну падзення таго ж Рыбака Васіль Быкаў бачыць у «душэўнай усееднасці, несфармаванасці яго ў маральным плане. Ён прымітыўны прагматык, які зусім не суадносіць мэты са сродкамі. Вайна для яго – простая да прымітыву справа, з вычарпальнай паўнотой перададзеная пастулатам: “чыя сіла, таго і права” і яшчэ: “свая кашуля бліжэй да цела”. Ён не вораг па перакананнях і не нягоднік па натуры, але ён хоча жыць насуперак магчымасцям, у цяжкую хвіліну ігнаруючы інтарэсы блізкага, клапацячыся толькі пра сябе. Маральная глухата не дазваляе яму зразумець глыбіню яго падзення. Толькі ў канцы ён з непапраўным спазненнем усведамляе, што ў некаторых выпадках выжыць не лепш, чым памерці. Але каб спасцігнуць гэта, яму давалося прайсці праз цэлы шэраг малых і вялікіх

зрад...» (7, 130). Анры ў Сартра не здраднік, але таксама свайго роду «прагматык», няхай і гатовы, як Раскольнікаў, спачатку забіць, а пасля пакаяцца: каб выпала яму застацца ў жывых, Анры ніколі ўжо – і ён сам гэта ўсведамляе – не ведаў бы спакою і душэўнай раўнавагі. Улашчык жа, як і Сотнікаў, разумее, што амаральна-жорсткі сродак не можа быць абгрунтаваны маральна-добрай мэтай і нічым не можа быць апраўданы. У гэтых адносінах п'еса «Мёртвыя без пахавання» і выклікае спрэчкі. Некаторыя крытыкі і літаратуразнаўцы пагаджаюцца, што як мастак Сартр меў права і на такі «памежны» эксперымент, як забойства дзіцяці блізкімі дарослымі. Яны разумеюць, што гэта – своеасаблівая шокавая тэрапія для чытача, які павінен – дзеля маральнага ацалення – страціць на нейкі час душэўны камфорт, а таксама ўсведамляюць, што пазіцыя і паводзіны герояў Сартра – гэта не пазіцыя і не паводзіны самога пісьменніка, але не могуць дараваць яму мастацкай, умоўна кажучы, правакацыі, бачаць ва ўчынку партызанаў пэўную двухсэнсавасць, «нейкую ступень падвоенасці» (4, 213). З другога боку, і проза Дастаеўскага, напрыклад, насычана пантрагічнымі і панрызыкаўнымі сцэнамі, што, аднак, аніяк не ставіцца ў віну аўтару.

Васіль Быкаў са сваім апавяданнем «На Чорных лядах» па творчай фактуры, відавочна, бліжэй да Ф. М. Дастаеўскага, па вялікім жа рахунку і французскі, і беларускі пісьменнікі, кожны па-свойму, выкрываюць бесчалавечнасць, жорсткасць, гвалт у любых іх формах і праявах. Такое ўражанне, што экзістэнцыяліст Жан-Поль Сартр кіраваўся прынцыпам, падобным да таго, які Васіль Быкаў пазней вызначыць як «прынцып адмаўлення», нават «ідэал адмаўлення», на якім грунтуецца, «па сутнасці, уся рэалістычная літаратура» і які «служыць мастацтву з найлепшым вынікам» (5, 244).

Такім чынам, зварот беларускага творцы да экзістэнцыялісцкай літаратуры відавочны; у кожным разе апеляцыі да яе ў кнізе «Сцяна» пасеяны даволі густа і за супадзенні наўрад ці могуць быць прыняты. Пры ўсім тым няма падстаў залічваць Васіля Быкава ў безумоўныя экзістэнцыялісты.

## ЛІТАРАТУРА

1. *Адамович А.* Додумывать до конца: Литература и тревоги века. М., 1988.
2. *Адамович А.* Хатынская повесть. Мн., 1974.
3. *Анджеевский Е.* Пепел и алмаз. М., 1965.
4. *Андреев Л.Г.* Жан-Поль Сартр: Свободное сознание и XX век. М., 1994.
5. *Быкаў В.* На крыжах: Выступленні, артыкулы, інтэрв'ю. Мн., 1992.
6. *Быкаў В.* На Чорных лядах // Быкаў В. Сьцяна. Мн., 1997.
7. *Быков В.* Великая академия – жизнь // Вопросы литературы. 1975. №1.
8. *Васючэнка П.* Пошукі страчанага дзяцінства: Беларускае пражэ і сярэдняе пакаленне аб Вялікай Айчыннай вайне. Мн., 1995.
9. *Великовский С.* В поисках утраченного смысла: Очерки литературы трагического гуманизма во Франции. М., 1979.
10. *Великовский С.* Грани “несчастливого сознания”. М., 1973.
11. «*Вся наша история соткана из трагизма*»: Беседа с В. Быковым // Народная воля. 1998. 23 мая.
12. *Грин Г.* Суть дела // Грин Г. Собр. соч.: В 6 т. Т.2. М., 1993.
13. *Достоевский в воспоминаниях современников.* Т. 2. М., 1964.
14. *Достоевский Ф. М.* Бесы // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 15 т. Т. 7. Л., 1990.
15. *Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 15 т. Т. 9. Л., 1991.
16. *Залоска Ю.* Дыялог з Васілём Быкавым: Інтэрв'ю, эсэ. Мн., 1995.
17. *Камю А.* Письма к немецкому другу // Камю А. Посторонний. Чума. Падение. Рассказы и эссе. М., 1988.
18. *Киссель М.* Философская эволюция Ж. П. Сартра. Л., 1976.
19. *Козько В.* Мы похожи во времени... // Дружба народов. 1985. № 5.
20. *Коссак Е.* Экзистенциализм в философии и литературе. М., 1980.
21. *Лявонава Е. А.* Плыні і постаці: 3 гісторыі сусветнай літаратуры другой паловы XIX – XX стагоддзяў. Мн., 1998. У кнізе маецца сціслая характарыстыка экзистэнцыялізму.
22. *Оруэл Дж.* Ферма. 1984 / Пер. С. Шупы. Мн., 1992.
23. *Сартр Ж.-П.* Мертвые без погребения // Сартр Ж.-П. Пьесы. М., 1967.

## «СВЯТА АСАЦЫЯЦЫЙ»

### ПАЭЗИЯ ЯНКІ ЮХНАЎЦА І ЕЎРАПЕЙСКАЯ ЛІТАРАТУРНАЯ ТРАДЫЦЫЯ

«...Я дома зноў, ён для мяне спакой» (7, 28), – прагучыць у адным з вершаў Янкі Юхнаўца (н. у 1921) пад вельмі паказальнай назвай «Сны на чужыне». Дома – але толькі ў снах, ва ўспамінах і мроях. У кожнага чытача той ці іншы паэтычны радок выклікае, вядома, свае асацыяцыі. Мы ж прыгадаем горкія словы Ч. Мілаша з яго Нобелеўскай прамовы пра тое, што гісторыю выгнанняў распачаў Дантэ, але колькасць Фларэнцый з таго часу надта вырасла.

Адарванасць, адрынутасць ад радзімы – вызначальная канстанта творчасці ці не кожнага пісьменніка-эмігранта, зыходны пункт яго эстэтыка-філасофскай праграмы. Аднак праграма гэта заўсёды тоіць у сабе своеасаблівую загадку: у якіх стасунках паміж сабой знаходзяцца, як суадносяцца нацыянальнае і іншанацыянальнае? Наўрад ці магчымая тут нейкая універсальная формула; у кожным выпадку пошукі яе ў дачыненні да пэўнага творцы маюць сэнс, бо дазваляюць наблізіцца да разумення законаў, па якіх пісьменнік будзе свой мастацкі свет.

Для характарыстыкі мастацкага свету Я. Юхнаўца найбольш прыдатнае, на наш погляд, паняцце сінкрэтызму; яно ў дадзеным выпадку набывае значэнне амаль абсалютнае. Абумоўлена гэта шэрагам фактараў: аб'ектыўным – сам лёс прымусіў Я. Юхнаўца судакрануцца з рознымі нацыянальнымі культурамі, рознымі шляхамі іх фарміравання, рознымі эстэтычнымі і філасофскімі школамі (перафразавашы словы лацінаамерыканскага пісьменніка, пра Юхнаўца можна сказаць: сын Беларусі, пасынак Германіі, прыёмны сын Амерыкі; пры гэтым будзем мець на ўвазе, што размова ідзе не толькі аб тым або іншым месцы жыхарства) і суб'ектыўным, бо творчасць

беларускага паэта – бясконцы пошук сябе, прага новага зроку, аднак не без глыбокага прачытання-засваення вопыту папярэднікаў.

Імкненне вызначыць апошніх, вылучыць з мноства канцэпцый тыя, што так ці інакш паўплывалі на фарміраванне мастацкай парадыгмы Я. Юхнаўца, непазбежна прыводзіць да французскіх сімвалістаў і імпрэсіяністаў другой паловы XIX ст., якія, у сваю чаргу, не абмінулі бліскучых адкрыццяў славутага аўтара «Кветак зла» Шарля Бадлера і якія абвясцілі сябе яго непасрэднымі спадкаемцамі. Паралелі з сімвалістамі і імпрэсіяністамі скрозь даюць аб сабе знаць; у гэтым сэнсе найперш звяртае на сябе ўвагу музычнасць, меладычнасць верша Я. Юхнаўца. П. Верлен, А. Рэмбо, а потым і рускія сімвалісты надавалі гуку канцэптуальнае значэнне, услед за Ш. Бадлерам дэкларавалі і прадпрымалі спробы ўвасобіць на практыцы свае ўяўленні аб адпаведнасцях паміж гукамі, колерамі, пахамі, сэнсамі.

У Я. Юхнаўца адчуванне гуку і колеру выключнае. Ён – віртуозны музыка, які праз гук і колер рассоўвае межы сэнсавага спектра асобнага вобраза ці нават лірычнай калізій ў цэлым. Гук, колер, сэнс абуджаюць нашу чытацка-слухацкую здольнасць убачыць-пачуць новае ў знымым, знае – у новым. Зрэшты, сэнсавыя магчымасці гуку зачароўвалі не адных толькі паэтаў, але і філосафаў. Згадаем меркаванне Ф. Ніцшэ: «Найбольш выразным у мове з’яўляецца не само слова, а тон, моц, мадуляцыя, тэмп, з якімі прамаўляецца шэраг слоў, – карацей, музыка за словам, захапленне за гэтай музыкай, асоба за гэтым захапленнем: такім чынам, усё тое, што не можа быць напісана» (3, 30).

Паэтычная стыхія Я. Юхнаўца – стыхія руху, якая не ведае спачыну, у якой гук перацякае ў сэнс і наадварот, якая падуладная творцу ў такой жа ступені, як і творца падуладны ёй, і якая насычана разнастайнымі колеравымі вібрацыямі, па-імпрэсіянісцку жывапісная, «пленэрная». Блізкасць да жывапісу дэкларуецца ўжо праз назвы асобных вершаў: «Эскізы», «Малюнкі», «Эцюды»... Тое ж рабіў у свой час П. Верлен, даючы сваім паэтычным цыклам назвы «Акварэлі», «Бельгійскія пейзажы», «Простыя фрэскі»... Як і ў імпрэсіяністаў, пейзажы Я. Юхнаўца маюць дваісты характар: перад намі не

толькі і не столькі замалёўкі прыроды, колькі малюнкi душэўных станаў лірычнага героя, якому наканавана было прайсці праз столькі выпрабаванняў і пакут, што хапіла б не на адно жыццё.

Узгадваецца вопыт імпрэсіяністаў і ў сувязі са стаўленнем Юхнаўца да ўражання, адзінкавага моманту, імгнення (фр. *impression* – уражанне): «Уражанні ў памяці астануцца, ахвяруюцца», «Жаданне кожнае ўразіць нас...», «Дрэвы зызнуць сцюжай і вісельцамі. //Музыкам ручаць мамэнты...», «Для мяне жыццё – толькі сэрца стук, – // усяк яно ў жыцці б'ецца...» і г. д.

Паэзія Я. Юхнаўца – з'ява на дзіва цэласная, нібы фуга са шматлікімі паўтораў і камбінацыямі ўлюбёных вобразаў і матываў. Часам ловіш сябе на думцы, што зноў і зноў прачытваеш адзін і той жа твор у яго бясконца разнастайных варыяцыях. Устойлівыя вобразы, вобразы-лейтматывы і складаюць эстэтыка-філасофскае апірышча мастацкага свету Я. Юхнаўца, маючы сваім плёнам пачуццёвую гармонію і поліфанічнасць. Паказальна, што большасць менавіта гэтых вобразаў набыла ў свой час устойлівасць у сімвалістаў: восень, зіма, ноч, неба, месяц, зоркі, хмары, дарога, вандроўнік... Часта яны аказваюцца злучанымі ў межах аднаго верша, хоць і без таго ўзнікае адчуванне, быццам ніводны з іх не можа жыць аўтаномна, адасоблена ад іншых вобразаў. Вяртаючыся і паўтараючыся ў новым кантэксце, яны адно аднаму надаюць новыя сэнсава-эмацыянальныя адценні, ствараюць больш адэкватную карціну быцця, існавання чалавека ў найскладанейшым свеце.

У некаторых вершах вобразы-лейтматывы яднаюцца праз антытэзы (святло–цёмра, дзень–ноч, жыццё–смерць і г.д.), тым не менш і ў такім антынамічным спалучэнні яны часта не дэшыфруюцца адназначна, маюць, як і ў сімвалістаў, шматзместавы характар, з'яўляюцца полісемічнымі. Напрыклад, у вершы «Цярністым шляхам» «цёмра», што «ваўком крадзецца», – гэта і «цёмрына» ночы, і «цёмная пара» для пакінутай радзімы, і жыццёвы «ночны шлях», і невымерна пакутлівае мінулае, «цёмры сцень» якога, перагарнуўшы свае «чорныя балонкі», павінна змяніцца «Новым Днём», «Сілай і Жыццём». Наогул, асобныя радкі, строфы, цэлыя творы Я. Юхнаўца часам дзіўна гучаць

ва ўнісон сімвалісцка-імпрэсіянісцкім: напрыклад, верш «Вячэрні промень сонца пагасіў» выклікае асацыяцыі з верленаўскім «Захадам» («Слабне золак, згарае...»); верленаўская ж дзёрзкая назва аднаго са зборнікаў, «Рамансы без слоў», міжволі ўзгадваецца, калі чытаеш у Я. Юхнаўца: «...гэта слова бясслоўнае» («Словы праўды скошаны») або «Мне сказы гэтыя ўчора вецер наказаў...// У сказах словаў не было...» («Жыццё зноў весціць...») і інш., а радкі «плач зноў аплачацца // тым самым плачам» («Шастанні за вокнамі...») або «Я плачу, // мой плач – // зарніца// душы маёй» («З народнага») прымушаюць успомніць адзін з самых мінорных твораў П. Верлена, слаўты «Плач сэрца майго...» («Плач сэрца майго, // Як над горадам дождж.// Скуль расце, для чаго // Смута сэрца майго?... » – 1, 174). Прыкладаў такіх паралелей можна прыводзіць мноства.

Ключавым жа, скразным у Я. Юхнаўца з'яўляецца вобраз-матыў ветру. На яго выключнасць ужо звяртаў увагу А. Бяляцкі ў прадмове да зборніка «Сны на чужыне», трапна вызначыўшы гэты вобраз як «адну з галоўных дзеючых асоб» у творах паэта. Узнікнуўшы ў першых жа вершах, ён з рэдкім пастаянствам прысутнічае амаль ва ўсіх наступных, надаючы ім сапраўдную пластычнасць, дынамізм і аб'ёмнасць. Ад верша да верша вобраз ветру ўскладняецца, пашырае свае сэнсавыя межы. Часта вецер у вершах Я. Юхнаўца персаніфікуецца; ён можа быць лёсам і настроем, успамінам і натхненнем, голасам прыроды і голасам паэта, летуценнем і надзеяй; ён – «нябачны» і «аксамітны», «летняк» і «сівер», «лагодзь» і «скарга»... Шмат разоў засведчыць лірычны герой Я. Юхнаўца сваю адданасць гэтаму вестуну і журбы і шчасця:

У адзіотнасці сваёй – учора, і вось цяпер,

вятроў любіць не перастану...

(«У адзіотнасці сваёй...») (7, 71)

Шмат я слухаю ад ветру спеваў.

Ускрашальны спеў.

Вось ноч міне мае нягоды

і спадзеў...

Я зноў прашу ўсяк:

ты, вецер, не міні

мой гнёт цяжкое смутнасці

ў спагадным дні.

(«Вецер») (7, 168)

Вятры і музыкі – не сны ў сэрцы маім.

(«Жыццё зноў весціць...») (7, 68)

Хвалюецца вецер, хвалююся я.

(«Не ведаю, што ты думаеш...») (7, 78)

Паступова з нібыта хаатычнага шматгалосся, з поліфаніі сэнсаў узнікае ўражанне касмічнай гармоніі, адбываецца непрыкметны пераход – аўтара, лірычнага героя, чытача – да спасціжэння свету ва ўсім яго драматызме, свету, неўпарадкаванасць, незавершанасць, неідэальнасць якога ўспрымаецца як прадчуванне магчымай або адчуванне колішняй дакладнасці.

Яшчэ ў платонаўскіх працах склалася, як вядома, уяўленне аб існаванні двух светаў – «свету ідэй» і «свету рэчаў»; пазней з'явіліся меркаванні і аб наяўнасці двух тыпаў культуры: адна з іх заснавана на ідэі слова («калі чалавек гаворыць, рэальнасць перастае існаваць»), другая – на ідэі рэчы («калі чалавек маўчыць, рэальнасць перастае існаваць»). Гэта тэорыя знайшла ўвасабленне і паглыбленне ў паэзіі сімвалістаў з яе сугестыўнасцю, а таксама ў творчасці тэатрыка і заснавальніка сімвалісцкай драмы, або «тэатра маўчання» Марыса Метэрлінка. «У будзённым жыцці кожнага чалавека здараецца вырашаць цяжкія становішчы словамі. Удумайцеся ў гэта. Ці ж у такія хвіліны, ды і наогул, самае галоўнае – гэта тое, што вы гаворыце і што вам адказваюць? Ці ж няма іншых сіл, іншых нявыказаных слоў, якія вырашаюць становішча? Тое, што я прамаўляю ўслых, часта мае толькі мізэрны ўплыў; але мая прысутнасць, стан маёй душы, мая будучыня, мінуўшчына, тое, што ад мяне нараджаецца, што памёрла ўва мне, патаемная думка, прыязныя да мяне планеты, мой лёс... – вось што вы чуеце ў такія трагічныя моманты, вось што мне адказвае... і толькі гэта мы бачым, толькі гэта мы чуем» (2, 147). Маўчанне «чутно» і ў вершах



беларускага паэта, пры ўсім тым, што яны адзначаны відавочным дыялагізмам; матыў маўчання – адна з дамінантаў паэзіі Я.Юхнаўца, тых, якія накладваюць сакральны адбітак на ўсю яго паэтыку, узвышаючы яе да ўзроўню «вечнай эстэтыкі»: «Спляталіся рукі яе і ягонья. // Каханне іхнае – гамонка душы» («Эскізы»); «Мой спеў ніхто не чуе. // Душа размаўляе са мной» («Ноч летняя...»); «Няўтойнасць кожную, заснуўшы, я ўяўляў узорам, // што ў водмежках душы мае гарэла. // Я верыў моўкнасцям сваім празорым...» («Ад сноў, ад памяці й чутнасці»)...

Матыў маўчання спалучаецца яшчэ з адным устойлівым матывам – цішыні:

Так ціха, што нават, здаецца,

сам рассыпаўся ў ціхату.

Сонца заходу, бы скронь бражовая неба.

І час усялякі далёкі, бяспамятны,

бадай зрабіўся вячорнай зарой...

(«Так ціха, што нават, здаецца...») (7, 8).

З «нямоўкнасці жыццёвых спрэчак» і «гімнаў моўкнасці», са «скрыкаў» музыкі і шэпту цішыні нараджаецца элегічна-трывожны настрой; для асэнсавання ж творчасці такога мастака, як Я. Юхнавец, здольнасць да пранікнення ў настрой, можа, важней за ўсё.

Апроч сімвалісцка-імпрэсіянісцкіх тэндэнцый у паэзіі Я. Юхнаўца можна, на наш погляд, гаварыць аб яе падабенстве з літаратурнай практыкай такіх творцаў, як Эзра Паўнд і Томас Стэрнз Эліят, прычым як перыяду імажызму, так і пазнейшага. Аналогіі з імі не будуць супярэчыць абранаму намі ракурсу: па-першае, пачаўшы свой шлях у Амерыцы, яны абодва – Эліят з 1914 г., а Паўнд з 1908 г. (за выключэннем 1946–1957 гг.) і да самай смерці – жылі ў Еўропе; па-другое, іх эстэтычныя пошукі ў рашаючай ступені адпавядалі і належалі новым плыням менавіта еўрапейскай літаратуры.

Імажызм – напрамак у англа-амерыканскай паэзіі пачатку ХХ ст. – быў адметны прынцыпамі «выяўленчай дакладнасці», «чыстай вобразнасці» і да

т.п., выкладзенымі найбольш паслядоўна англійскім паэтам і філосафам Т. Э. Х'юмам; галоўнае значэнне надавалася вобразу (англ. image – вобраз): ён мусіў быць раптоўным, ашаламляльным, ды і ўся рытміка-інтанацыйная арганізацыя твора была нетрадыцыйнай. «Адзіны спосаб перадаць эмоцыі ў мастацтве – гэта знайсці для іх аб'ектыўны карэлят, інакш кажучы – шэраг прадметаў, сітуацыю, ланцуг падзей, якія стануць формулай гэтай прыватнай эмоцыі, з тым, каб прыведзеныя знешнія факты, што змяшчаюць у сабе пачуццёвы вопыт, адразу ж, неадкладна нараджалі эмоцыю» (4, 22), – пісаў Эліят. Дзеля пошуку такога «аб'ектыўнага карэляту» імажысты шырока практыкавалі словатворчасць, рознага роду моўныя эксперыменты. Я. Юхнавец у пэўным сэнсе – прадаўжальнік імажысцкай традыцыі, бо арыгінальнасць яго мастацкага свету не ў апошнюю чаргу ўзнікае праз нечаканыя вобразы і калізіі, праз словатворчасць. Словатворчасць у Я. Юхнаўца часта набывае значэнне сэнсатворчасці; праз нечаканасць вобразаў і калізій (як і праз іх новыя кантэксты, праз аўтарэмінісцэнцыі) дасягаецца незвычайная эмацыянальная напружанасць, узмацняецца асацыятыўнасць: «вочы-вобмацкі», «вусны сэрца», «паросткі ветру», «Ён адзінотны выйшаў спаткаць дарогу», «гадзіннік, што шукаў гадзіны // у нашым памяшканні», «У Беларусі ўсе // на моры жывуць. // Шумлівае мора – лес...».

Не хацелася б абмінуць яшчэ адно судакрананне паэзіі Юхнаўца з Эліятам – праблему часу, якая непазбежна цягне за сабою іншыя праблемы – бясконцасці, руху, бязмежнасці форм ператварэння ўсяго існага, асобаснага і надасобаснага, часавага і надчасавага. У Эліята гэтыя пытанні знайшлі найбольш глыбокае мастацкае асэнсаванне ў «Чатырох квартэтах» (1936–1943); адзін з эпиграфаў да першага з квартэтаў (словы Геракліта) мог бы стаць і эпиграфам да творчасці Юхнаўца: «Шлях уверх і шлях уніз – адзін і той жа шлях» (6, 257). Згодна з эліотаўскай канцэпцыяй, час – бясконцы пачатак, надзвычай супярэчлівы, антынамічны па сваёй прыродзе, бо ў адзіным часавым вымярэнні сумешчаны мінулае, сучаснасць, будучыня. Эліяту ў свой час вельмі спадабаўся дэвіз Марыі Сцюарт «У маім канцы мой пачатак»; перафразы гэтых

слоў, а таксама гераклітаўскіх ідэй ператварэння рэчаў, адзінства супрацьлегласцей вызначаюць філасофію яго «Чатырох квартэтаў»:

Настоящее и прошедшее,  
Вероятно, наступят в будущем,  
Как будущее наступало в прошедшем...

...Что мы считаем началом, часто – конец,  
А дойти до конца означает начать сначала.  
Конец – отправная точка (6, 257–283).

Чытаем у Я. Юхнаўца:

...адчуваю Час – усё з пачатку мірціцца...  
Як добра збавіцца ад страху,  
уваскроснуць,  
калі смерць забудзе, што была смерцяй...  
(«Сны на чужыне») (7, 28)

Пачатак быў пачаткам сам,  
зверадаваны пешчамі й друзгамі пары ўсякай.  
З імём людскім, скарынкаю абмяклай  
на плечы нашы лёг...

Мы таксама зыдземся ў сваім пачатку...  
(«Пачатак быў пачаткам сам...») (7, 58)

Я назіркам слядкую за жыццём маім:  
часінай кожнай жыўлю яго і смерчу...  
(«Назіраю й чую ўсёй душой мой свет...») (7, 166)

...Ёсць рака жыцця! Вечна маладая ў ёй вада...  
(«Водарасці ў сталічнай Свіслачы») (7, 123)

Што датычыцца суадносін часавага і надчасавага, то ні паэзію сімвалістаў, ні творчасць Эліята і яго паплучнікаў нельга характарызаваць выключна апошнім элементам гэтай антытэзы. У сімвалістаў, пры ўсім іх жаданні мысліць «містычна» і адлюстроўваць першасныя «ідэі», лёгка пазнаецца трагічная атмасфера «канца веку». Абодва пачаткі знітаваны і ў паэзіі Эліята, які, робячы акцэнт на надчасавым, надасобасным, нават ствараючы тэорыю «дэперсаналізаванай паэзіі», усё ж шматлікіх літаратурных папярэднікаў і сучаснікаў цаніў менавіта за «адчуванне сваёй эпохі». «Паэзія – не шчырае выказванне эмоцый, але ўхіленне ад іх, не выказванне індывідуальнасці, а ўцёкі ад яе. Аднак вядома, што толькі той, хто мае індывідуальнасць і эмоцыі, ведае, як гэта цяжка і пакутліва пазбягаць іх выказвання ў паэзіі» (5, 68), – заўважыў Эліят у артыкуле «Традыцыя і індывідуальны талент».

У святле вышэйакрэсленых традыцый стаўлення да часу ўяўляе цікавасць і творчасць Я. Юхнаўца. З аднаго боку, яна бывае падкрэслена апавядальнай, аб чым сведчыць і змест, і шэраг назваў (напрыклад, «З дзённікаў незакончаных»). Больш таго, многія вершы пазначаны пэўнай геаграфіяй і зусім пэўнымі падзеямі. Лірычны герой Юхнаўца «з любасцю начлег сабе знаходзіў» на беразе сталічнай Свіслачы. Ад мінскіх Замчышча і Кальварыі да роднай «вёскі невялікай з імём Забродак» «раздуманая» і ўваскросана паэтам Беларусь. Некаторыя ж вершы прачытваюцца як знакі-вехі жыццёвага «цярністага шляху» аўтара.

З другога боку, канкрэтна-індывідуальнае і канкрэтна-нацыянальнае ў Я. Юхнаўца пачынае ідэнтыфікавацца з усёчалавечым:

Мы адчуваем болясці жыцця найбольш.

Я не кажу, пра каго я думаю...

Напэўна, пра чалавека?

Мы карацей жывём,

Чымсьць нейкія багі

Або расліны ў недалёкай Поўначы...

Падкрэслім: прысутнасць еўрапейскай літаратурнай традыцыі ў творчасці Я. Юхнаўца ніякім чынам не выключае прысутнасці ў ёй традыцыі нацыянальнай, беларускай. Наадварот, яна – не маргінальны, а вызначальны элемент у аснове эстэтыка-філасофскай парадыгмы паэта. На яе фарміраванне відавочны ўплыў – як канцэптуальны, так і стылёвы – аказалі найперш міфапаэтычныя, фальклорныя матывы, а таксама спадчына М. Багдановіча. Гэта тэма чакае свайго даследчыка; ды і разгляд паэзіі Я. Юхнаўца ў еўрапейскім літаратурным кантэксце, безумоўна, патрабуе грунтоўнага працягу. Нам жа для пачатку хацелася паказаць, што вершы яго, кажучы словамі аднаго амерыканскага паэта, – сапраўднае «свята асацыяцый».

#### ЛІТАРАТУРА

1. *Верлен П.* Плач сэрца майго... / Пер. М. Багдановіча // Багдановіч М. Поўны збор твораў: У 3 т. Т. 1. Мн., 1991.
2. *Метерлінк М.* Из книги “Сокровище смиренных” // Зарубежная литература XX века: 1871--1917. Хрестоматия / Под ред. Михальской Н. П. и Пуришева Б. И. М., 1981.
3. *Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1990.
4. *Элиот Т. С.* Назначение поэзии. Киев – М., 1997.
5. *Элиот Т. С.* Традыцыя і індыўідуальны талент / Пер. В. Небышынца // Крыніца. 1996. № 24 (9).
6. *Элиот Т. С.* Четыре квартета / Пер. А. Сергеева // Английская поэзия в русских переводах: XX век. М., 1984.
7. *Юхнавец Я.* Сны на чужыне: Выбраныя творы. Мн., 1994.

**«ПАЛОВУ ЖЫЦЦЯ ПАДАЮСЯ Ё СВЕТ,  
ПАЛОВУ – ВАРОЧАЮСЯ СА СВЕТУ...»**

**АЛЕСЬ РАЗАНАЎ І ФІЛАСОФСКА-ЭСТЭТЫЧНЫЯ ПОШУКІ  
Ё ЕЎРАПЕЙСКОЙ ЛІТАРАТУРЫ**

Для чарговага культурна-гістарычнага памежжа, чарговага «канца веку», якім з'яўляецца памежжа XX – XXI ст., калі радыкальныя сацыяльна-палітычныя змены суправаджаюць – і ў пэўнай ступені дэтэрмінуюць – змену культурных парадыгм, дастаткова паказальна творчасць Алесь Разанава (н. у 1947). Не віна, а бяда беларускай літаратуры, якая не адно дзесяцігоддзе існавала «з пятлёй на шыі», што ў ёй было не так ужо шмат імён, якія б вярталі паняццю «з'ява» яго першасную выразнасць. Алесь Разанаў – сапраўды з'ява. Безумоўна, ёсць крытыкі і чытачы, якія яго не прымалі і не прымаюць. І гэта зразумела: творчасць паэта яшчэ зусім нядаўна не адпавядала – а ў нейкай меры не адпавядае і цяпер – літаратурнай, і не толькі літаратурнай, рэчаіснасці Беларусі. Знамянальна, аднак, што прыхільнікаў гэтага творцы становіцца ўсё больш.

Прыхільнасць гэта не можа быць выпадковай, не можа не грунтавацца на пэўнай аснове. На нашу думку, такой асновай з'яўляецца менавіта філасофска-эстэтычны універсалізм А. Разанава, здольнасць кранаць інтэлект і душу многіх разнастайнасцю сваёй творчасці, культуралагічнай эрудыцыяй у спалучэнні з нацыянальнай і індывідуальна-аўтарскай самабытнасцю, увагай да еўрапейскага і сусветнага літаратурнага вопыту.

Славуты англа-амерыканскі паэт Томас Стэрнз Эліят, чыю паэму «Попельная Серада» А. Разанаў бліскуча пераклаў на беларускую мову, сцвярджаў у свой час: «Мы з задавальненнем разважаем аб непадобнасці паэта да папярэднікаў, асабліва – непасрэдных; мы імкнёмся адшукаць нешта спецыфічнае і атрымаць асалоду ад гэтай спецыфікі. Але варта падвесці да паэта без прадуманасці, як высвятляецца, што не толькі лепшае, але і найбольш індывідуальнае ў яго творчасці караніцца там, дзе мацней за ўсё сцвердзілі

сваю несмяротнасць яго продкі, паэты мінулага» (13, 158). Відавочна, Эліят меў на ўвазе не раннюю творчасць, а перыяд поўнай творчай сталасці мастака-паэта.

Зрэшты, А. Разанаў і сам шматразова сведчыў пра сваю павагу да традыцыі і сучаснага эстэтычнага кантэксту, выказваў думку пра неабходнасць творчага авалодання культурнай спадчынай, як, напрыклад, у шэрагу паэтычных мініяцюр, зномаў, што ўвайшлі ў кнігу «Паляванне ў райскай даліне»:

«Суадносіны традыцыі і наватарства знаходзяцца ў творы ў гэткай жа непарыўнасці, як яго змест і форма» (7, 213).

«Спадчына не ў мінулым, а з мінулага: яна – вектар, які паказвае дарогу, яна – аблічча ўчалавечанага часу» (7, 225).

Аб гэтым жа ідзе размова ў эсе пра Максіма Багдановіча «Жыта і васілёк»: «Мы ўсе пэўным чынам сфармаваны нашымі папярэднікамі, мы ўсе пэўным чынам іхнія персанажы. І калі ломіцца рэчаіснасць, калі падзеі шалеюць, мы звяртаемся са сваімі запытаннямі менавіта да іх, каб зарыентавацца ў зрухах каардынатаў і зразумець, што ўсё не так безнадзейна, як можа здавацца» (6). Апошнія радкі, думаецца, маюць асаблівае значэнне: паводле А. Разанава, цікаvasць да папярэднікаў узрастае якраз на зломах часу, а што як не суцэльны часава-рэчаісны злом наша цяперашняе быццё? Тым больш, што жывём мы на памежжы не толькі стагоддзяў, але і тысячагоддзяў. Феномен мастацкага універсалізму самога А. Разанава дэтэрмінаваны, як мне здаецца, менавіта прыналежнасцю паэта да часавага сумежжа.

Можна, праўда, запырэчыць: мы гаворым пра часовае сумежжа, пра «канец веку», але ж прызнанне да А. Разанава прыйшло ўжо ў 70–80-я гг., калі выйшлі яго кнігі «Адраджэнне» (1970), «Назаўжды» (1974), «Каардынаты быцця» (1976), «Шлях-360» (1981), «Вастрыё стралы» (1988). Аднак не трэба забываць, па-першае, што паняцце «канец веку» даўно набыло статус своеасаблівай філасофска-эстэтычнай катэгорыі; у дачыненні да сумежжа XIX–XX ст. пазначанае ёю сілавое поле прасціраецца якраз з 70-х гг. XIX ст. да

пачатку Першай сусветнай вайны. А па-другое, відавочна, што талент А. Разанава як з’ява універсальна-сінкрэтычная абвясціў пра сябе менавіта ў апошняе дзесяцігоддзе мінулага стагоддзя ў кнігах «У горадзе валадарыць Рагвалод» (1992), «Паляванне ў райскай даліне» (1995), «Рэчаіснасць» (1998), «Гліна. Камень. Жалеза» (2000). Маючы на ўвазе кнігу «Паляванне ў райскай даліне», сам аўтар прызнаецца: «На маю думку, у параўнанні з папярэднімі зборнікамі я ў гэтай кнізе найбольш гарманічна ўвасобіўся» (14). Праз гэтыя кнігі А. Разанаў паказаў, што, нягледзячы на мноства перажытых беларускай мовай трагедый, яна жыве, у ёй ёсць дзёрзкасць, ёсць бунт і пошук, сапраўдныя незапатрабаваныя скарбы.

Множнасць уплываў сусветнага мастацтва слова на А. Разанава неаднойчы канстатавалася і раней. Пра гэта пісалі ў розны час Варлен Бечык і Пімен Панчанка, Міхась Тычына і Ала Кабаковіч, Уладзімір Калеснік і Алег Лойка, Ганна Кісліцына і іншыя. Якія толькі імёны, жанры і стылі, напрамкі і школы пры гэтым ні згадваліся! І небеспадстаўна: паэзія А. Разанава – гэта сапраўдны філасофска-эстэтычны космас, узор сінкрэтычнага мастацкага мыслення; такая паэзія не можа атаясамлівацца з нейкім адным з накірункаў або стыляў, а адметна іх узаемапранікненнем, іх знітаванасцю. Паспрабуем правесці некаторыя аналогіі паміж творчасцю беларускага паэта і творчасцю шэрагу прадстаўнікоў еўрапейскага мастацтва слова.

#### **«ГУК – “ЭЛЕКТРОН” ВЕРША»**

##### **Гукатворчасць Алеся Разанава і еўрапейская літаратурная традыцыя**

Адна з найважнейшых сфер, у якой А. Разанаў актуалізуе свае ўяўленні пра чалавека і свет і якая лучыць паэта з еўрапейскім кантэкстам, – гэта сфера гукатворчасці. На слыхавое ўспрыманне разлічаны вельмі многія – калі не ўсе – яго творы. Тут мы звяртаемся да тых еўрапейскіх аўтараў, якія гуку, гучанню надавалі першаснае значэнне.



Звычайна мову, як паветра, не заўважаеш. Здаецца, толькі японцы ды французы да ўласнай мовы ставяцца інакш. У астатніх жа звычайна няма часу, каб спыніцца, паспрабаваць слова «на смак», «пагуляць» з ім, задумацца над яго лёсам, звязаць лёс слова, аблічча слова з лёсам рэчы, з’явы, чалавека, народа, усвядоміць, у рэшце рэшт, што слова – гэта форма нашай прысутнасці ў свеце, і такі элемент, як гук, можа расказаць розуму і душы пра нешта нябачанае, нязнанае. Нездарма Эліят гаварыў пра неабходнасць як для паэта, так і для чытача так званага слыхавога ўяўлення. «Тое, што я называю „слыхавым уяўленнем“, – пісаў Эліят, – гэта пачуццё стылю і рытму, якое пранікае значна глыбей за свядомыя ўзроўні мыслення і пачуцця, надае сілу кожнаму слову; яно апускаецца да самага прымітыўнага і забытага, вяртаецца да вытокаў, штосьці набываючы там; шукае пачатак у канцы. Яно праяўляецца, вядома, праз значэнні, або не адасабляецца ад значэнняў у звыклым сэнсе, і сплаўляе старое і сцёртае ў памяці з банальным, цякучым і новым, дзіўным, самае старажытнае мысленне з самым цывілізаваным» (13, 24).

Вядома, напрыклад, што М. В. Ламаносаў звязваў з адпаведнымі гукамі свае эстэтычныя і прасторавыя ўяўленні, а Гегель быў перакананы, што кожны гук з’яўляецца знакам пэўнай канкрэтнай ідэі і спрыяе ўзнікненню ў чалавека паэтычнага ўспрымання свету.

Вялікую ўвагу гуку надаюць філолагі. У 70–80-я гг. ХХ ст., напрыклад, у філалогіі вылучылася нават новая галіна – фонасемантыка, інакш кажучы – тэорыя зместавасці гукавой формы ў мове. Фарміраванне гэтай навуковай галіны наўрад ці адбылося б без удзелу кібернетыкі: менавіта з дапамогай камп’ютэраў вучоныя атрымалі магчымасць апрацоўваць безліч слоў і гукавых камбінацый. Асноўнае пытанне, на якое імкнуліся знайсці адказ даследчыкі, заключалася ў наступным: толькі семантыка слоў нясе ў сабе пэўную інфармацыю ці іх гукавыя выявы таксама з’яўляюцца сэнсаносьбітамі? Працяглая праца ў гэтым накірунку прывяла да высновы: мова ўзнікае менавіта са спалучэння ў слове гучання і значэння.

Каго, як не мастакоў слова, у розныя эпохі і ў розных нацыянальных літаратурах маглі ў найбольшай ступені хваляваць таямніцы гука? Вялікае значэнне гучанню верша надавалі рускія паэты У. Маякоўскі, Г. Ахматава, яшчэ раней – М. Някрасаў. А маючы на ўвазе паэзію А. С. Пушкіна, звычайна згадваюць знакамітае яго: «союз звуков, чувств и дум». Цудадзейнай сіле «гукаў крэўнай мовы» (Р. Барадулін) прысвяцілі свае творы і беларускія пісьменнікі – і старажытныя, і сучасныя.

Прыкладна з сярэдзіны XIX ст. у еўрапейскай паэзіі назіраецца не толькі міжвольнае ўсведамленне значнасці гука, але і ўласна гукатворчасць. Аўтары імкнуцца максімальна выкарыстаць усе фанетычныя, танальна-меладычныя магчымасці верша, шукаюць пэўныя адпаведнасці паміж гукамі, колерамі, пахамі, вобразамі. Асабліва яскрава гэта тэндэнцыя дала пра сябе знаць у творчасці Бадлера. Адзін верш з яго «Кветак зла» (1857) пазней будзе надзвычай імпанавець французскім сімвалістам. Гэта верш «Адпаведнасці», пад уплывам якога А. Рэмбо напісаў свой вядомы санет «Галосныя», пабудаваны на адпаведнасцях паміж гукамі і колерамі. У XX ст. вельмі цікавыя паэтычныя эксперыменты з гукам прапанавалі чытачу Г. Апалінэр, К. Бальмонт, В. Хлебнікаў і многія іншыя. У беларускай паэзіі традыцыю гукатворчасці паспяхова працягнуў А. Разанаў.

Да гука А. Разанаў ставіцца з падкрэсленай і свядомай увагай. Чытач успрымае вербальную арганізацыю, рытм, мелодыку твора – усё, што можна аб’яднаць паняццем «гукапіс», – не як простую абалонку для зместу, а менавіта як сэнсаносьбіты. Цікавасць да эстэтычных і філасофскіх магчымасцей гука дапамагала А. Разанаву ствараць і «аўтарскія» жанры – разнастайныя варыяцыі паэтычнай мініяцюры: версэты, пункціры, вершаказы, зномы. «У мініяцюр свая паэтыка, свае асаблівасці і свае задачы, якіх не вырашыць буйной форме, – сцвярджае паэт. – У мікрасвеце мініяцюр не менш таямніц і магчымасцей, чым у макрасвеце іншых жанраў. У мініяцюры пачынае істотнець не толькі асобнае слова, але і асобная літара, гук. Гук – “электрон” верша» (7, 223). «Менавіта з

увагі да гуку, з патрэбы гуку стаць сэнсам... і ўзніклі такія мае аўтарскія жанры, як квантэмы і вершаказы» (14), – заўважае паэт.

У значнай меры гэтыя жанры і створаны праз гук, праз своеасаблівую хвалю, праз якую толькі і можа, на думку А. Разанава, агучвацца той, а не іншы жанр. У кожнага жанру свая такая хваля, свой дыяпазон, свае перыяды і частоты, свая рытміка-інтанацыйная структура. І толькі гэтай, а не іншай хвалі або ноце пэўны жанр захоча «адгукнуцца». Мова, ці «гукавая прастора», лічыць паэт, змяшчае ў сабе жыццё ва ўсёй яго разнастайнасці, побытавых і быццёвых, камічных і трагічных праявах і падзеях. У гэтую «гукавую прастору» ўкладаюцца «ўся зямля і ўсё неба», «укладаецца космас», зацікаўлены, як кажа мастак, і ў беларускай мове.

«Якраз у падаснове прыгожага пісьменства і знаходзіцца гук. Гэта, як, скажам, карані ў дрэва. Гук – гэта карані» (14), – даводзіць Разанаў. Як для каранёў натуральны стан – нябачнасць, так і жыццядзейнасць гукаў ахутана таямнічым арэолам. Гэтай загадкаваасці гук не пазбаўляецца, але ў пэўнай ступені нібы размяркоўвае яе ў творы. Карані сведчаць пра сябе праз лісце, галіны, ствол, кветкі. Кветкі гукаў, плён гукавых узаемасувязей – мастацкі твор. Тут гук сябе знаходзіць, раскрывае сваю прыгажосць і моц.

Менавіта так адбываецца з гукам у творах А. Разанава. Здольны пранікнуць у магію гука паэт у маленькім па аб'ёме творы з трох – шасці радкоў увасабляе вельмі ёмісты змест. У адным вершаказе або пункціры ўзнікае ва ўсёй паўнаце нейкая адна з'ява або рэч, у другім – іншая, разам жа яны ствараюць свайго роду «мазаіку эпасу».

Надзвычай важную функцыю выконвае гук у вершаказах. Па сутнасці, мы маем тут справу з гукаадлюстраваннем той або іншай рэчы, калі вобразы ствараюцца праз гукі і іх камбінацыі:

«Павуцінне як ціна...» (7, 90).

«Бор – збор, сабор самых адборных дрэў, абрэвіатура, якая да ўсіх мае дачыненне...»

У бары бруіцца крынічка.  
Бор пахне жывіцаю і чаборам,  
З борам бораецца барэй і братаецца бура» (7, 92).

«...Сярод астатніх распазнаных раслін верас нібы версэт сярод вершаў: у параўнанні з дрэвамі ён – трава, у параўнанні з травой – дрэва, і ў параўнанні з іхнімі “веравызнаннямі” яго “веравызнанне” – ерась...» (7, 93).

На перагукванні будуюцца, па сутнасці, усе вершаказы. Гук у іх становіцца першаэлементам паэтычнай музыкі. Перафразаванні разанаўскія радкі: «У музыцы адзення гузік усяго адзін гук, але гук ключавы, гук мужны» (7, 89), – скажам: у паэтычнай мове гук – усяго адзін элемент, але элемент ключавы, элемент мужны. Тое ж датычыцца і пункціраў; напрыклад, паўтарэнне, нанізванне гука «р» дае своеасаблівы слыхавы эффект:

«Гром загрымеў –  
І адразу  
аціхлі ўсе галасы:  
нябёсы гавораць! » (7, 63)

У іншых пункцірах той жа мастацкі прыём актыўна ўдзельнічае ў стварэнні візуальнага, зрокавага эфекту:

«Першыя кроплі дажджу:  
на плітах  
азбука кропак» (7, 63).

Апроч таго, гукавая аранжыроўка, алітэрацыя ствараюць пэўную эмацыянальную атмасферу – напружаную, светла-радасную або драматычную, трывожную.

Чытач робіцца сведкам таго, як А. Разанаў выходзіць за межы звыклых рытмаў і рыфм, акунае нас у плынь зусім новых, тонкіх інтанацый, нават

інтанацыйных колераў, што змушаюць паэта гаварыць іх галасамі, уваходзіць у стан, калі цяжка размежаваць пачуццё і думку.

Многія мініяцюры А. Разанава, найперш вершаказы, маюць у сабе пэўнае ключавое слова, якое і задае адпаведную інтанацыю, вызначае гучанне твора ў цэлым. Такое ключавое слова сам аўтар называе «дамінантнай рыфмай», бо менавіта яно валадарыць, пануе, сцягвае, збірае вакол сябе ўсе астатнія словы. У залежнасці ад твора такімі ключавымі словамі-дамінантамі могуць быць «збан», «грыб», «гузік», «верас», «бор» і інш.

Надзвычай вялікую ролю гук іграе ў тых творах А. Разанава, дзе пастаць даследуецца слова ў іншамоўным кантэксте (дакладней – кантэкстах), у судакрананні з іншамоўнымі словамі; як правіла, аўтар прыцягвае для кантэксту словы з моў блізкіх, роднасных. У гэтым выпадку з’яўляецца выключная магчымасць прасачыць, як у адных і тых жа словах, але з розных моў праяўляюцца назапашаныя гэтымі словамі клопаты народа, яго лёс, гісторыя і перспектывы, яго, нарэшце, нацыянальны менталітэт. Але падабенства паміж гэтымі словамі ёсць, і не толькі гукавое, але і сэнсавае. Паводле А. Разанава, «гэта пэўным чынам як родзічы, як сваякі, якія апынуліся ў розных краінах, ужыліся ў свае абставіны, краявіды, у сваё наваколле, але, аднак жа, яны адзін аднаго пазнаюць здалёк» (14). Можна спаслацца на такія вершаказы, як «Венік», «Варона», «Госць» і іншыя. У вершаказе «Месяц» асэнсоўваюцца, напрыклад, украінскі, польскі, чэшскі, літоўскі, беларускі, праславянскі, старажытнаіндыйскі варыянты слова «месяц» (7, 98). Гэтыя творы А. Разанава выклікаюць асацыяцыі са знакамітымі дыскусіямі старажытных грэкаў пра вытокі слоў, найменняў розных рэчаў. Паэт перакананы, што і канкрэтнаму чалавеку пасуе пэўнае імя, у гучанні якога раскрываюцца характар і нават наканаваны носьбіту гэтага імя лёс.

Як бачым, шматмернасць разанаўскіх твораў не ў апошнюю чаргу ўзнікае дзякуючы гуку. У іх, кажучы яго словамі, «жывуць, пакутуюць, кахаюць і шукаюць ісціну» такія незвычайныя героі, як сэнсы, словы, гукі, якія тояць у

сабе цэлыя драмы, абяцаюць новыя адкрыцці і спраўджваюць нашы на іх надзеі.

## «АЛЕ ЗАСТАЮЦА РЭЧЫ...»

### Алесь Разанаў і еўрапейская філасофска-літаратурная традыцыя «рэчаўнасці»

Адна з жанрава-стылёвых з'яў у еўрапейскай паэзіі, з якой асацыіруецца творчасць некаторых беларускіх паэтаў – У. Арлова, В. Шніпа, А. Разанава і іншых, гэта традыцыя Dinggedicht (верша на «прадмет», аб прадмеце, рэчы, нават верша-рэчы), што ўзыходзіць да старажытнага жанру надпісу. На тэму сутнасці рэчы, яе стасункаў з ідэяй, са словам, суадносін рэчы звычайнай і рэчы-твора ёсць разважанні мысліцеляў розных часоў і народаў. Напрыклад, нямецкі фенаменалаг Марцін Хайдэгер у рабоце «Выток мастацкага твора» /1935/ ставіць наступныя пытанні: што ёсць рэч, што яна «ў сабе» і што «для нас»? Ці з'яўляецца рэччу мастацкі твор? Хайдэгер канстатуе, што найменне «рэч» даюць усяму, «што толькі не ёсць наогул нішто» (12, 267). Але з «гранічна шырокай сферы, дзе ўсё ёсць рэч (рэч = res = ens = нешта існае)», ён вылучае кола «проста рэчаў», ці «чыстых рэчаў» («Усё пазбаўленае жыцця, што ёсць у прыродзе і ў чалавечым ужытку»), і кола «самых высокіх і апошніх рэчаў» (12, 267). Пры гэтым кожная рэч павінна, па-першае, валодаць сумай адзнак, ці ўласцівасцей (усяго таго, што, як лічылі старажытныя грэкі, рэч грунтоўна засвойвае на шляхах сваіх вандраванняў); па-другое, быць «адзінствам разнастайнасці, дадзенай у пачуццях»; па-трэцяе, уяўляць сабой сінтэз рэчыва і формы.

Аднак паняційна схема «рэчыва-форма» – гэта «схема наогул усякай тэорыі мастацтва і эстэтыкі», а значыць і творчасці. У той жа час, каб мець мастацкі твор, недастаткова нешта рэпрадуктаваць, узнавіць, змаляваць (інакш кажучы, штосьці імітаваць), як бы па-майстэрску гэта ні было зроблена, бо «ў творы размова ідзе не пра ўзнаўленне нейкага асобнага наяўнага існага, а пра ўзнаўленне ўсеагульнай сутнасці рэчаў» (12, 271–272).

У прадстаўнікоў розных нацыянальных літаратур ёсць бліскучыя ўзоры вершаў-рэчаў. Напрыклад, адзіная прыжыццёвая кніга Бадлера «Кветкі зла» (1857) – своеасаблівая Біблія новых аўтараў XIX–XX ст. – узыходзіць, як лічаць даследчыкі, да шэрагу філасофскіх эцюдаў Анарэ дэ Бальзака, у якога Бадлер знайшоў спасціжэнне рэчаў у іх быццёвай сутнасці. Яшчэ раней тая ж тэндэнцыя праглядалася ў рамантыкаў, што з пэўнай доляй грэблівасці адварнуліся ад усяго штучнага і скіравалі свой позірк на прыроду з яе канкрэтнасцю і натуральнасцю, а летуценне, мару, фантазію сумясцілі з трывіяльнасцю, прапанаваўшы дзве «рэчы» ў сваёй творчасці – жадана-фенаменальную і відавочна-прадметную.

Адну з самых грунтоўных традыцый мае філасофска-эстэтычнае асэнсаванне рэчы ў аўстрыйскай літаратуры. Значнае месца, напрыклад, рэч займала ў мастацкай сістэме літаратурнага бідэрмаера, у прыватнасці – у Адальберта Штыфтэра /1805–1868/. Праўда, Штыфтэр прыцягвала пераважна вонкавае аблічча рэчы, яе даступная пачуццёвай сферы фактура, што б ні мелася на ўвазе – прадмет прыроды (дрэва, камень і т.п.) ці хатняга ўжытку. Штыфтэр заклікаў пісьменнікаў з максімальнай дакладнасцю адлюстроўваць рэчы ў іх «аб’ектыўнай сутнасці», у іх «істотнасці». Часам ён выходзіў за межы пракламаванай «аб’ектыўнай значнасці», уключаючы ў кола рэчаў не толькі ўласна прадметы, але і з’явы рэчаіснасці, разглядаючы і тое і іншае як плён боскай волі. Пры гэтым Штыфтэр аперыруе паняццем «Ding»; неабходна мець на ўвазе, што гэта нямецкае слова па сваім значэнні істотна адрозніваецца ад рускага «вещь», беларускага «рэч» або нямецкага «Sache», і найперш – філасофскай ёмістасцю, сэнсавай глыбінёй.

Да ўвасаблення быццёйнай і побытавай іпастасей рэчы аўстрыйская паэзія звярталася і пазней, напрыклад – у асобе Гуга фон Гофмансталя; у яго «Тэрцынах пра тленнасць усяго зямнога» ёсць вельмі характэрныя радкі: «Und drei sind Eins: ein Mensch, ein Ding, ein Traum» («Вось трохадзінства: чалавек, рэч, сон») (2, 190). Аднак найбольш поўна і шматгранна, і не толькі ў параўнанні з суайчыннікамі і сучаснікамі, распрацаваў жанр «Dinggedicht» славы аўстрыйскі паэт Райнер Марыя Рыльке (1875–1926) з яго сваеасаблівым стылем «новай рэчаўнасці»; менавіта з гэтым стылем асацыіруюцца некаторыя пласты творчасці вышэйназваных беларускіх паэтаў, у першую чаргу – Алеся Разанава. Паняцце «новая рэчаўнасць» дастасоўваецца даследчыкамі найперш да кніг Рыльке «Новыя вершы» /1907/ і «Новых вершаў другая частка» /1908/. Але і значна раней Рыльке пісаў аб тым, што рэчы, творы мастацтва і архітэктуры, іграюць у яго жыцці ролю духоўнікаў, яны яму блізкія, яны з ім гавораць, адкрываюць яму жывое аблічча свету. Маючы на ўвазе «Новыя вершы», Рыльке паведамляе, што ў іх інстынктыўна складваецца нешта падобнае да «цвярозай праўдзівасці» (10, 184). Тое новае, што паэт назваў «цвярозай праўдзівасцю», а пазней – «цвярозай дакладнасцю», пераадоленнем «лірычнай паверхні», «прыблізнасці», і стала ўвасабленнем рылькеўскай канцэпцыі рэчы. Траекторыя яе станаўлення можа быць прыкладна прадстаўлена ў наступнай паслядоўнасці (зразумела, аб хімічна чыстым кшталце гэтых этапаў гаварыць не будзем): сузіранне рэчы – адлюстраванне рэчы – спасціжэнне і ператварэнне рэчы. Заключная стадыя патэнцыяльна адчувалася ўжо ў «Часаслове» /1905/; аднак калі там рукою Рыльке вадзіла прырода ў шырокім сэнсе слова і рэчаіснасць была асноўным «працаўніком», дык паступова паэт становіцца яе сатворцам.

Кнігі «Новыя вершы» і «Новых вершаў другая частка» пісаліся пад моцным уражаннем ад творчасці французскага скульптара Агюста Радэна, чым асабістым сакратаром Рыльке быў у 1905–1906 гг. і якому прысвяціў адно з мастацтвазнаўчых даследаванняў («Агюст Радэн»). Роўнага Радэну сярод мастакоў-сучаснікаў Рыльке не бачыў, ён быў літаральна апантаны абсалютнай



дасканаласцю многіх яго твораў, яго самаахвярнасцю, нечалавечай сканцэнтраванасцю на сваёй справе. Асабліва Рыльке захапляўся здольнасцю Радэна засяроджвацца на адной рэчы, нават на яе паасобнай дэталі: «І заўсёды тое, на што ён глядзіць, што ён ахоплівае сваім зрокам, становіцца для яго адзіным --светам, у якім усё адбываецца; і калі ён лепіць руку, дык яна толькі адна і ёсць у прасторы, няма больш нічога, апроч гэтай рукі, і Бог за шэсць дзён стварыў толькі адну руку, вакол яе праліў усе воды, над ёю ўзвёў строп неба і адпачываў, калі ўсё было завершана, – і было адзінае хараство і адзіная рука» (10, 166).

Стаўленне да рэчы А. Разанава мае шмат пунктаў судакранання з яе рылькеўскай канцэпцыяй. Рыльке, напрыклад, не бянтэжыла, наадварот – вабіла наяўнасць руху ў рэчы; нават у спакойнай, нерухомай плоскасці ён знаходзіў праявы жыцця-руху. Як рэчы Рыльке ўспрымаў прадметы побытава-звыклія і вышэйшыя, «апошнія», чалавека і прыродныя з’явы. Аднаму са сваіх адрасатаў ён раіць: «...калі няма агульнасці паміж Вамі і людзьмі, паспрабуйце наблізіцца да рэчаў, якія Вас не пакінуць, – яшчэ ночы ёсць і вятры ёсць, што ідуць скрозь дрэвы і праз многія краіны; яшчэ ў рэчаў і звяроў усё поўна здзяйснення, у якім Вы можаце ўдзельнічаць... » (10, 135).

Але ж і паводле Разанава «рэчаіснасць адзіная. І няма рэзкага размежавання паміж тым, што ўверсе і што ўнізе. І як толькі хто-небудзь хоча, каб гэта мяжа ўсталявалася, – тут адбываецца вялікая трагедыя. Адбываецца вялікае неразуменне. І трэба тады космасу, прыродзе прыкладаць свае намаганні, каб зноў усталявалася тая ўнутраная раўнавага, дынамічная раўнавага, якая заўсёды існуе паміж высокім і нізкім. І якраз у побытавым... і цэласных натуре, і цвітуць душы, і людзі даюць імёны рэчам» (14).

У лісце да Рыльке Марына Цвятаева ў свой час пісала: «Вы вяртаеце словам іх першасны сэнс, рэчам жа – іх першасныя словы (каштоўнасці)» (9, 86). Ва ўнісон выказванню Цвятаевай гучаць радкі Разанава: «У гэтым наваколлі ёсць шмат з’яў, прадметаў, і кожны прадмет, кожная з’ява, якая мае сваю назву, сваё слова, сваё паняцце, – яны, па сутнасці, хочуць агучыцца, яны

хочуць расказаць пра сябе. Я ім даю магчымасць – яны расказваюць пра сябе» (14).

Героямі вершаў-прадметаў Рыльке становяцца не толькі рэчы нерухомыя (сабор, акно, партал і іншыя), але і жывыя істоты – ад прадстаўнікоў фаўны (газель, пантэра, лебедзь) да чалавека і нават Хрыста з яго пакутамі і пошукамі. Тое ж самае назіраем у Разанава, які сваю філасофію рэчы, уласна рэчы і рэчы-жывой істоты, рэчы прыроднай і рэчы-з’явы, увасабляе ў многіх паэмах, такіх, як «Паэма выніку», «Паэма вяхі», «Паэма святла», «Паэма рыбіны», «Паэма калодзежа», «Паэма сланечніка» і інш. (зб. «Каардынаты быцця»), у паэмах «Гліна», «Камень», «Жалеза», а таксама ў адной са знойдзеных ім форм мініяцюры – вершаказах. Героем вершаказа, напрыклад, можа стаць усё, што толькі сустракаецца чалавеку на яго жыццёва-думных шляхах, што «загаворвае» з ім, хоча, паводле аўтара, «агучыцца»: горад і рунь, дарога і дым, воўк і пастка, карані і сонца, смага і студня, рука і сон, лес і бераг, госць і шлях, агонь і павуціна, продак і год... Вядома, і рэчы ў сваёй анталагічнай сукупнасці:

«Рэчы насяляюць чалавечы свет, яго рэчаіснасць, і жыццё чалавека цячэ ў рэчышчы, абумоўленым рэчамі, не могуць выхіліцца з-пад іхняга ўплыву і не могуць заставацца там, дзе застаюцца яны.

Страчваючы рэчы, чалавек сірацее, нібыта страчваюцца яго стрыечныя дваінікі, і набывае новыя магчымасці ў новай сустрэчы з імі.

Чалавек трымаецца за рэчы, як за парэнчы, і яшчэ невядома, хто болей каго не хоча адпусціць ад сябе – ці ён іх, ці яны яго.

У рэчах назапашваецца рэха чалавечых думак, заракаў і адрачэнняў.

З рэчаў, як выява іхняй спрадвечнай і таямнічай моцы, узнікае гех – цар» (8, 128).

Асабліва магутна рылькеўская канцэпцыя рэчы дала аб сабе знаць, на наш погляд, у паэме Разанава «Гліна», метапраблематыка якой у пэўным сэнсе завешчана Бібліяй, канкрэтней – міфам аб стварэнні чалавека. Згодна з першай часткай кнігі Быццё, Бог стварыў чалавека адным волевыяўленнем; згодна з другой – «з праху зямнога», удзьмухнуўшы потым у яго «дыханне жыцця, і стаў

чалавек душою живою» (Быц. 2, 7). Гліна ў Разанава і ёсць Першаматэрыя, незвычайнае рэчыва для адной з «самых высокіх і апошніх рэчаў» – чалавека. Радкі беларускага паэта вельмі сугучныя спрадвечнаму, міфалагічнаму, біблейскаму, асабліва ў дачыненні сэнсу стварэння чалавека як аддзялення жывога ад нежывога:

Ты ў самым пачатку часу,  
Дзе Бог  
Разрознівае-разасабляе  
Свае раўнаісныя іпастасі –  
Жыццё і Смерць (5, 5).

Паэма нагадвае рылькеўскую паэзію і сваёй структурай. Антынамічнасць – адна з вызначальных канстант у мастацкай сістэме Рыльке; яна прысутнічае як у творы ў цэлым, так і ў паасобным вобразе, што часта спалучае ў сабе і апалагета той ці іншай ідэі, і яе апанента. Жыццё і смерць, палёт і падзенне, рух уверх і рух уніз ураўнаважваюцца да такой ступені, што знікае розніца паміж імі; і тыя і іншыя ў сваёй непарыўнасці складаюць сутнасць нашага існавання. Метафізічнае ў Рыльке транспануецца ў канкрэтнае і наадварот, суіснуюць у дыялектычным адзінстве зямное і незямное, агульнае і прыватнае, пакута і радасць, адчай і надзея. І «Гліна» Разанава ўяўляе сабой складаную сістэму антыномій, дыялектычных пар, кожная з якіх у пэўны момант прымае на сябе найвышэйшае сімвалічна-філасофскае напружанне і суадносіцца з метаідэяй твора. Пры гэтым антытэзы ў Разанава не маюць, як і ў Рыльке, характару канфлікту, кожны элемент гранічна неабходны і толькі падкрэслівае шматаблічча быццёвых праяў, умацняе экспрэсіўнасць вобраза-дамінанты, абумоўлівае перасячэнне розных асацыятыўных палёў – філасофскага, эстэтычнага, культурнага. Кожная антыномія ў разанаўскім творы (жыццё – смерць, рух – статыка, цяпер – заўсёды, дух – плоць, паўната – паражнеча, цэласнасць – разасобленасць, унутры – звонку, глыбіня – паверхня, адчыненасць – замкнёнасць, пачатак – канец...) мае непасрэднае дачыненне да

праблемы чалавека і рэчы. Як і Рыльке (згадаем яго «Das Rosen-Innere» – «душа ружы»), Разанаў імкнецца зазірнуць у рэч, адшукаць яе душу:

Ніцма ляжыш

І ў глыбокім сненні

Хаваеш сваю душу (5, 5).

Больш таго, Разанаў увасабляе ў гліне жаночы пачатак, свет жаночых пачуццяў і станаў – чакання, разгубленасці, затоенасці, жадання.

І ў Рыльке, і ў Разанава рэч валодае мажлівасцю не толькі быць убачанай, але і самой «бачыць». У аўстрыйскага паэта гэты матыў надзвычай завостраны ў вершы «Архаічны торс Апалона»: тут глядзіць, углядаецца ў сябе і ў нас мармуровы абрубак, без галавы і, значыць, без вачэй! У Разанава гліна таксама можа не толькі «адказваць» і «запамінаць», але і «пачуць», «убачыць», толькі не кожнага, а таго, хто здолее абудзіць «дух, што стаў плоццю».

У абодвух паэтаў гучыць матыў роўнасці чалавека і Бога (часам нават вяршыннасці чалавека). У Разанава чалавек здольны зрабіць з гліны «нават Бога». Успамінаецца рылькеўскае:

Ці ж ты – Усё, а я – Часціна,

што вечна скардзіцца павінна

і выстаўляць свой горкі плач?

Бадай што я – Усё, Прычына,

а ты – Часціна, мой Слухач.

Няўжо ўспрымаеш ты з-за мура

яшчэ чыесьці галасы?

Кіпенне буры? Я ж ёсць бура! –

табе шумяць мае лясы (11, 15–16).

І ў Рыльке, і ў Разанава рэчы, не губляючы сваёй прасторава-часавай канкрэтнасці, набываюць глыбокі, экзістэнцыяльны сэнс; яны нясуць на сабе і ў сабе семантыку душэўна-духоўнага «выхавання» лірычнага героя і аўтара, праз

паэтычнае ўвасабленне рэчаў спасцігаецца логіка быцця, бо рэч – яго надзейнае сховішча, частка матэрыяльна рэалізаванай духоўнасці. Рэч належыць розначасовым пластам; пры самадастатковасці яна тым не менш не ізалюецца ад свету, засвойвае ўсё, з чым сутыкаецца, і адкрывае гэта новае чалавеку. У клопаце аб зберажэнні рэчы ў яе сутнасцях, з эмпірычнай уключна, і Рыльке, і Разанаў імкнуцца зберагчы ў мастацкім слове само жыццё ў яго сапраўдным святле. У абодвух канкрэтнасць, пластычнасць не супярэчаць філасофскім абагульненням, а рэчам уласціва як чалавечая, так і боская каштоўнасць.

Такім чынам, паводле і Рыльке і Разанава, рэч гарантуе чалавеку яго пасмяротны працяг; нават калі застаецца «нізкай», побытавай, яна забяспечвае існаванне «высокага», быццёвага, становіцца метафарай у пэўным сэнсе свету ў яго цэласнасці («wie ein Ding»). Паэзія ж абодвух творцаў набывае ў сукупнасці твораў і прэзентаваных у іх герояў-рэчаў маштабы своеасаблівага эпасу.

### **«ПАЭЗИЯ НЕ ХЛЕБ НАДЗЁННЫ, АЛЕ – НАДЦЁННЫ»**

#### **Алесь Разанаў і постмадэрнізм**

Творчасць А. Разанава даволі часта звязваюць з постмадэрнізмам. Прычым прыналежнасць паэта да постмадэрнізму многія лічаць несумненнай. Творчасць Разанава сапраўды мае пункты судакранання з постмадэрнізмам (зрэшты, а што з постмадэрнізмам не судакранаецца? І, нарэшце, з чым не судакранаецца Разанаў?), аднак паспрабуем паказаць, што і ў пракрустава ложа постмадэрнізму творчасць гэтага пісьменніка не ўкладваецца, а па шэрагу сутнасных філасофска-эстэтычных параметраў яму нават супрацьстаіць.

Пачнём з таго, што ў паняццёвым апарате постмадэрністаў важнае, калі не найважнейшае месца займаюць катэгорыі тэксту і знака. Свядомасць чалавека ёсць тэкст, дакладней, сукупнасць тэкстаў, што складае змест культуры ў яе асабліва істотных момантах. Нарэшце ўвесь свет ёсць тэкст, і адзіная канкрэтная рэч, з якой постмадэрністы згодны лічыцца і наогул мець справу, гэта тэкст, усёўладны і ўсёабдымны, а адзіны аўтарытэт, які не

падвяргаецца імі сумненню, гэта «аўтарытэт пісьма». Прычым, паводле постмадэрністаў, няма неабходнасці суадносіць пэўны тэкст з рэчаіснасцю, куды больш важна пацвердзіць яго аўтарытэт інтэртэкстуальна, інакш кажучы – праз іншыя аўтарытэтныя тэксты, наяўнасць якіх у новым тэксце рэалізуецца праз суцэльныя рэмінісцэнцыі, алюзіі, спасылкі, адным словам – праз гіперцытацыю. Ад тэксту, а не ад рэчаіснасці (як рэаліст) і не ад уласнага, суб’ектыўнага яе бачання, ад мастакоўскага «я» (як авангардыст), постмадэрніст адштурхоўваецца, тэкст для яго – крыніца праблем, сюжэтаў, персанажаў, прасторавага і часавага асяроддзя для іх.

Катэгорыі тэксту, знака, слова часта сустракаюцца і ў Разанава – акалічнасць, якая сапраўды можа змяніць наша асэнсаванне яго паэзіі ў бок постмадэрнізму. Між тым напаўненне зместу гэтых катэгорый у Разанава часта адрозніваецца ад постмадэрнісцкага ці зусім адваротнае яму. Для беларускага паэта непрымальны зварот да ўжо знанага і толькі да яго; якому б рэканструяванню або дэканструяванню ўжо вядомае ні падвяргалася, гэта можа пацягнуць за сабой другаснасць, імітацыю. Паказальны ў гэтым сэнсе зномы Разанава: «Творчасць – сустрэча з невядомым. Як толькі невядомае замяняецца вядомым, яна немінуха ператвараецца ў імітацыю» (7, 179); «Паэзія траціцца, калі творацца па аналогіі, па традыцыі, па майстэрстве – з матэрыі вядомай (постмадэрністы менавіта з „матэрыі вядомай“, з культурнай спадчыны будуюць свае творы. – *Е.Л.*), і адраджаецца, калі – з невядомай: па адкрыцці, па невыказнасці, па немагчымасці» (7, 198); «Сфера паэта не сфера слова, дзе ўпэўнена сябе пачуваюць прамоўцы і вершапісцы, а сфера, дзе слова яшчэ не зацвярдзела ў значэнні і ўяўляе першасную матэрыю, падобную магме» (7, 266).

Як і ў постмадэрністаў, прадметам асэнсавання ў Разанава часта становяцца катэгорыі спадчыны, традыцыі, аднак і тут выяўляюцца канцэптuallyныя разыходжанні: у Разанава і ў постмадэрністаў мэты звароту да гэтых катэгорый у большасці выпадкаў розныя. «Дзіўна, але часта паставы нашых папярэднікаў нам бачацца лепш, выразней, чым паставы сучаснікаў» (7,

173), – заўважае Разанаў у адным са зномаў. Паэт дэкларуе неабходнасць сцвердзіць спадчыну ў якасці «рэальнага, а не ўмоўнага факта культурнага жыцця і фактара свядомасці» праз яе знаходжанне «не толькі т а м, але і т у т ...у вертыкалі пастаяннага дыялога з наступнымі пакаленнямі» (7, 178). І не толькі дэкларуе, але і рэалізуе – праз вершы, прысвечаныя Кастусю Каліноўскаму («Арышт Кастуся Каліноўскага»), Ефрасінні Полацкай («Папярэджанне»), праз паэму «Усяслаў Чарадзея», своеасаблівыя ўзнаўленні – жанравую форму, прызначаную рэстаўрыраваць тэксты старажытных аўтараў (Кірылы Тураўскага, Францыска Скарыны, Мялеція Смятрыцкага, Васіля Цяпінскага і іншых) сродкамі сучаснай беларускай мовы, праз пераклады з замежных моў. Так здзяйсняецца дыялог паміж спадчынай, сучасным быццём і асобай аўтара-пасрэдніка, так спадчына – і ў сваіх канкрэтных праявах, постацях і тэкстах, і ў сваёй анталагічнай сукупнасці – актывізуе, выходзіць нацыянальна-гістарычную свядомасць народа, спрыяе яго самаідэнтыфікацыі. У той жа час для постмадэрністаў яна адзіны і дастатковы будаўнічы матэрыял для стварэння новай тэкстуры, так званага «фрагментаванага дыскурсу», сутнасць якога – у сцвярджанні свету як хаосу, пазбаўленага каштоўнасных арыенціраў, іерархічна неўпарадкаванага, іначай кажучы – фрагментарнага. Для постмадэрністаў «ужо ўсё напісана», і застаецца гэтым «напісаным» толькі распараджацца, разбураць і камбінаваць закадзіраваныя культурнай свядомасцю колішнія тэксты.

Яшчэ адна вызначальная якасць твораў Разанава, у параўнанні з літаратурным постмадэрнізмам, – іх асобнасць, што суправаджаецца метафізічнасцю, адчувальнай інтуітыўнасцю, своеасаблівай эксклюзіўнасцю, – у процівагу постмадэрнісцкай прагматычнасці, рацыянальнасці. Апошняе ўласціва мастацтву постмадэрністаў у такой ступені, што яго параўноўваюць з рацыяналізмам XVIII ст. Постмадэрнізм адлюстроўвае драму немагчымасці або праблематычнасці раскрыцця індывідуальнасці, выказвання асобы, чалавека адзінкавага, а не знака, следа, іерогліфа. Адсутнасць асобнага пачатку ў постмадэрнісцкіх творах тлумачыцца стратай у пэўным сэнсе аўтара (персанаж,

герой быў надзейна пахаваны яшчэ авангардыстамі), што зрабіўся цяпер эмпірычным і можа разглядацца як адзін са шматлікіх інтэрпрэтатараў добра вядомых калізій. Ён пазбаўлены ўсялякіх прывілей на «свой» тэкст, бо тэкст гэты ўяўляе з сябе цытаванне іншых тэкстаў і таму цяпер ён належыць аўтару так, як і ўсім астатнім. Нехта слушна параўнаў постмадэрнісцкі тэкст з пікніком, на які кожны нясе што мае: сваю эрудыцыю, сваю рэцэпцыю, свой вопыт, свой сэнс. А персанаж тым не менш дэтэрмінаваны прыналежнасцю да тэксту-першакрыніцы; і як бы гэты персанаж ні дзейнічаў – паводле тых або іншых норм, прадвызначэнняў, правіл, усталяваных першааўтарамі, ці насуперак ім, – усё роўна ён будзе дзейнічаць не без іх уліку. Адсюль уражанне «нават не эксперыменту, а вылепленай з кніжнай эрудыцыі шматпавярховай метафары» (3, 283), як дасціпна адзначыў літаратуразнаўца Дз. Затонскі. Такое ўражанне сапраўды пакідаюць вершы, апавяданні, эсэ аргенцінца Хорхе Луіса Борхеса, драмы англічаніна Тома Стопарда, раманы італьянца Умбэрта Эка, аргенцінцаў Хуліо Картасара, Абея Посэ, амерыканца Курта Вонегута, сербскага пісьменніка Міларада Павіча і іншых.

Што датычыцца паэзіі Разанава, то асобасны пачатак у ёй дужа адчувальны, многія творы нават пакідаюць уражанне медытатыўнасці. Сам паэт неаднойчы гаварыў, што творчасць немагчыма толькі на грунце ведання, умення, без натхнёнасці творцы, без яго гатоўнасці ўвасабляць «тое, што яшчэ ў няведанні і прадслове», што «жыва-творыцца», «духа-творыцца». «Не, паэзія не хлеб надзённы, але – наддзённы», «яна адбываецца на сутыку сэрца і смагі»; і каб вобразы і тэмы з абсягаў рэчаіснасці (а не з абсягаў вядомых ужо тэкстаў! – *Е.Л.*) «аб’явіліся» ў мастакоўскай фантазіі, «згусціліся» ў твор, «мастак мусіць зрабіцца для іх безабаронным і ўспрымальным» (7, 200). І ўжо нешта зусім адваротнае постмадэрнісцкай канцэпцыі творчасці: «Умельства мае справу з дрывамі, творчасць – з агнём» (7, 201); «Вытворчасць тым і адрозніваецца ад творчасці, што яна спараджае структуры, памяшканні, пабудовы (як тут не згадаць адмысловыя постмадэрнісцкія лабірынты! – *Е.Л.*) – неасвечанае» (7, 207).



Найважнейшай рысай постмадэрнісцкіх твораў з'яўляецца шматузроўневая жанравая арганізацыя кожнага з іх. Дастаткова спаслацца на вершы Х. Л. Борхеса, у мастацкай тканцы якіх, адпаведна аўтарскай філасофіі рэха, засведчыліся, здаецца, усе бібліятэкі свету.

Ёсць і ў Разанава творы, жанр якіх нельга звесці да нейкай адной дэфініцыі; найперш гэта «Паэма пагашаных люстэрак», «Паэма парушанай мяжы», «Паэма чырвоных вяровак», якія можна вызначыць і як лірычныя споведзі, і як філасофскія паэмы, і як своеасаблівыя антыутопіі. Аднак трэба ўлічваць, што жанравая цяжкавызначальнасць – наогул характэрная рыса літаратуры XX ст. Калі постмадэрністы рознымі спосабамі наўмысна, як эстэтычны прынцып, пракламуюць прысутнасць у сваіх творах разнастайных жанравых форм, ілюструючы немагчымасць цэласнасці чаго б то ні было – жывога чалавека ці літаратурнага персанажа (тым больш персанажа фрагментаванага), жанру і стылю, дык у Разанава заўсёды захоўваецца цэласнасць, арганічнасць. Вядомы нямецкі даследчык постмадэрнізму Вольфганг Вельш, напрыклад, канстатуе: «Постмадэрнізм пачынаецца там, дзе канчаецца цэлае. А таму паўсюль, дзе назіраюцца спробы рэтаталізацыі, постмадэрн – у апазіцыі... Постмадэрн радыкальна плюралістычны, і не з-за павярхоўнасці падыходу ці абьякавасці, але дзякуючы ўсведамленню бяспрэчнай каштоўнасці розных канцэпцый і праектаў. Бачанне постмадэрну – бачанне плюралістычнае. Вось чаму літаратура – ад Віяна да Эка – хоча задаволіць усе магчымыя чаканні адначасова». Іншымі словамі, постмадэрнісцкія творы маюць характар у пэўным сэнсе эклектычны, што ніяк не стасуецца ні з паэмамі, ні з мініяцюрамі Разанава, у тым ліку з тымі, што ўзніклі на сумежжы розных жанраў, – вершаказамі, зномамі ці, напрыклад, версэтамі, якія, паводле слухнага меркавання У. Конана, адбыліся «на сумежжы верша, праявічай мініяцюры і філасофскага афарызма шляхам паступовага ўзмацнення асацыятыўнасці і сімвалічнасці, з аднаго боку, і рэдукцыі паэтычнай напеўнасці – з другога» (4). Па вялікім рахунку, гэтымалагічныя пошукі ў сферы кожнай сучаснай жанравай формы непазбежна

прывядуць да яе шматкаранёвасці, якая, аднак, далёка ад постмадэрнісцкага прынцыпу множнасці, калекцыі, спісу, мантажу, гібрыднасці як выніку збіральнасці сучаснага мастацтва, неабходнасці рэвізіі ўсёй культурнай спадчыны. У паэзіі Разанава гэтага няма, а ёсць пошук і сцвярджанне цэласнасці чалавека, свету, твора.

Постмадэрнісцкая свядомасць аперыруе шматлікімі антытэзамі (іх сукупнасць самі постмадэрністы часам вызначаюць як «культурную матрыцу аксіялагічных апазіцый»): голас – пісьмо, рэальнасць – адлюстраванне, рэч – знак, ісціна – падман, сутнасць – абалонка... Менавіта другая частка кожнай апазіцыі для постмадэрністаў больш значна. Пісьму аддаецца перавага над жывой мовай, знаку – над рэччу і г. д. Творы Разанава таксама будуюцца на зместава-структурнай дыхатаміі, на антыноміі, але для яго значна важнейшыя самі з’явы, рэчы, людзі, чым іх адбіткі.

Чым сапраўды Разанаў падобны да постмадэрністаў, дык гэта гульнявым прынцыпам, адным са стрыжнёвых у яго мастацкай сістэме. Постмадэрністы, праўда, займаюцца дэканструкцыяй найперш сюжэтаў, матываў, вобразаў. Хаатычны, алагічны – або «дэцэнтраваны» – свет, неўпарадкаваны ў іерархічных адносінах (такое светаўспрыманне атрымала назву «постмадэрнісцкай пачуццёвасці»), калі і можа быць адэкватна адлюстраваны, дык якраз праз гульню з культурнымі знакамі. У Разанава разуменне мастацкай гульні некалькі іншае. «Верш істотны не сваімі ідэямі альбо метафарамі, а тым, што ад аўтара нібы і не залежыць. Так, верш – гульня, але гульня, у якой згаджаюцца ўдзельнічаць сутнасці» (7, 265). У постмадэрністаў гульня заўсёды суправаджаецца карнавалізацыяй, клаўнадай, травесційным зніжэннем, прыземленасцю герояў і калізій, іх парадзіраваннем, пераварочваннем. Хто чытаў постмадэрнісцкія тэксты, той не мог не вынесці ўражання гэтай усюдыіснай, усёпранікальнай іроніі. Часта яна выяўляецца ў наўмысным парадыйным сутыкненні ў новым творы некалькіх стыляў, некалькіх ужо вядомых тэкстаў («тэкстуальных светаў»), – прынцып, што атрымаў назву «пасціш» (ад італ. *pasticcio* – опера, якая складаецца з фрагментаў розных

іншых опер, сумесь, папury). Парадыйна-іранічна сутыкаюцца сутнасці, розначасовыя падзеі і асобы, і гэта свядомая ўстаноўка, адзін з асноўных «модусаў» постмадэрнісцкай творчасці. Анахранізмы і парадоксы часам набываюць у постмадэрністаў нябачаныя маштабы. У той жа час творам Разанава ўласціва не гулліва-смахавая, а цалкам іншая атмасфера: разважліва-філасофская, драматычная або трагічная.

У пэўнай ступені іранічным «модусам» абумоўлена адсутнасць у постмадэрністаў усякіх міфалагем; калі ж яны і выкарыстоўваюць метарасказ, дык зноў жа выключна з мэтай яго парадзіравання, дэманстрацыі яго бяссэнсавасці. У Разанава ёсць свае міфалагемы; іх першакрыніцы самыя розныя – ад нацыянальнай гісторыі, фальклору да ўсходняй культуры.

Прысутнасць элементаў апошняй, дарэчы, у нейкай меры таксама збліжае паэзію Разанава з постмадэрнізмам. Як вядома, постмадэрністам надзвычай уласцівы разгорнутыя аўтакаментарыі, самарэфлексіі, рознага роду «нататкі на палях». Даследчыкі лічаць, што гэты філасофска-літаратуразнаўчы прынцып постмадэрністаў, асабліва тэарэтыкаў, склаўся якраз пад уплывам усходняга інтуітывізму, асабліва такіх яго разнавіднасцей, як дзэн будызм і даасізм. Разанаў таксама, відавочна, цікавіцца ўсходняй філасофіяй і культурай, пра што сведчаць яго шматлікія інвектывы, яго пераклады на беларускую мову хайку (хоку) японскага паэта XVII ст. Мацуа Басё. Творы паэта (асабліва пункціры) пераклікаюцца з усходнімі танка і хоку. Цяжка рабіць высновы, у якой ступені сімволіка Разанава генеравалася ўсходняй, аднак аналогіі паміж імі даволі істотныя і заслугоўваюць спецыяльнага аналізу. Мы ж толькі звярнем увагу на наяўнасць у Разанава самарэфлексій; найперш гэтыя зномы, якія напачатку такой назвы не мелі, ішлі, паводле аўтара, «як нататкі, нават як філасафемы і друкаваліся ў такой сваёй іпастасі з канца 70-х гг.» (14); толькі пазней з'явілася адчуванне, «што ўсё ж такія яны прыналежаць не толькі філасофіі, не толькі крытыцы, не толькі літаратуразнаўству (аднак і ім! – *Е.Л.*), але і паэзіі» (14), і зномы аказаліся далучанымі да ўласна паэтычных твораў. Уяўляюць цікавасць у гэтым сэнсе і разанаўскія маргіналіі-прачытанні вершаў Надзеі Артымовіч,

таксама своеасаблівыя «нататкі на палях», прызначаныя адчыніць «дзверы» ў дастаткова герметычную прастору чужых твораў (1).

З другога боку, сама па сабе наяўнасць такога «суправаджальнага» аспекту ў творчасці Разанава яшчэ не сведчанне прыналежнасці да постмадэрнізму; гісторыя сусветнай літаратуры, з беларускай уключна, ведае шмат аўтараў, якія аднолькава вялікую ўвагу надавалі і ўласна мастацкай творчасці, і асэнсаванню філасофска-эстэтычнай сутнасці апошняй. Больш за тое, як мы ўжо мелі магчымасць пераканацца, змест зномаў далёка не адпавядае зместу постмадэрнісцкіх маніфестаў.

І яшчэ адно істотнае адрозненне творчасці Разанава ад постмадэрнізму: у ёй і блізка няма нічога ні ад тэматыкі, ні ад тэхнікі так званай «масавай» літаратуры, у той час як постмадэрністы аднолькава разлічваюць і на звычайнага спажыўца, і на эрудыта.

Такім чынам, нават сціслы аналіз твораў Разанава ў кантэксце постмадэрнісцкай эстытыкі сведчыць аб разыходжаннях з ёю беларускага паэта, аб відавочнай спрэчнасці інтэрпрэтацыі яго паэзіі як безумоўна постмадэрнісцкай.

Шэраг аналогій можна было б лёгка прадоўжыць. Але і тыя, што прыведзены, досыць ярка сведчаць аб арганічнай блізкасці паэзіі Разанава з філасофска-эстэтычнымі пошукамі еўрапейскіх, і не толькі еўрапейскіх, пісьменнікаў і ў той жа час вымагаюць канстатацыі яго бясспрэчнай самабытнасці. Пры гэтым разгляд мастацкага слова Разанава ў еўрапейскім кантэксце ні ў якім разе не азначае, што з кола яго «суродзічаў»-папярэнікаў намі выключаюцца нацыянальныя творцы; наадварот, яго мова, яе лад, падзейны змест твораў, іх героі – усё нясе на сабе адбітак нацыянальнай прыналежнасці самога паэта, нашага нацыянальнага лёсу наогул. Аднак гэта прадмет для іншага даследавання.

1. *Артымовіч Н., Разанаў А.* Дзверы. Беласток, 1994.
2. *Гофмансталь Г. фон.* Терцины о бренности всего земного // *Золотое сечение: Австрийская поэзия XIX – XX веков.* М., 1988.
3. *Затонский Д.* Постмодернизм: гипотезы возникновения // *Иностранная литература.* 1996. № 2.
4. *Конан У.* Памяць пра вечнае // *Літаратура і мастацтва.* 1992. 27 лістапада.
5. *Разанаў А.* Гліна. Камень. Жалеза. Беласток, 2000.
6. *Разанаў А.* Жыта і васілёк: Слова пра Максіма Багдановіча // *Літаратура і мастацтва.* 1997. 17 студзеня.
7. *Разанаў А.* Паляванне ў райскай даліне. Мн., 1995.
8. *Разанаў А.* У горадзе валадарыць Рагвалод. Мн., 1992.
9. *Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева:* Письма 1926 года. М., 1990.
10. *Рильке Р. М.* Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1994.
11. *Рыльке Р. М.* Санеты Арфею: Лірыка / Пер. В. Сёмухі. Мн., 1982.
12. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.: Трактаты, статьи, эссе.* М., 1987.
13. *Элиот Т. С.* Назначение поэзии. М. – Киев, 1997.
14. «Я – той, хто шлях і хто па ім ідзе...»: Гутарка з Алесем Разанавым // *Літаратура і мастацтва.* 1995. 13 кастрычніка.
15. *Welsch W.* «Postmoderne», oder Der Kampf um die Zukunft. Frankfurt-am-Mein, 1988.