

МІНІСТЭРСТВА АДУКАЦЫІ РЭСПУБЛІКІ
БЕЛАРУСЬ
Мінскі дзяржаўны лінгвістычны ўніверсітэт

І.А. БУРДЗЯЛЁВА

**НАРЫСЫ
ПА ГІСТОРЫІ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ
XIX – ПАЧАТКУ XX СТАГОДДЗЯЎ:
МАЙСТРЫ, ПЛЫНІ, ТРАДЫЦЫІ**

Курс лекцый

Мінск 2009

УДК 821.161.3 (091) (075.8)
ББК 83.3 (4Бел)
Б91

Рэкамендаваны Рэдакцыйным саветам Мінскага дзяржаўнага лінгвістычнага ўніверсітэта. Пратакол № 4 (19) ад 22.10.08

Рэцэнзенты: кандыдат філалагічных навук, дацэнт *Л.Г. Кісялёва* (НАН РБ); кандыдат філалагічных навук, дацэнт *І.Э. Багдановіч* (БДУ)

Навуковы рэдактар: кандыдат філалагічных навук, дацэнт *П.В. Васючэнка* (МДЛУ)

Бурдзялёва, І.А.

Б91 Нарысы па гісторыі беларускай літаратуры XIX – пачатку XX стагоддзяў: майстры, плыні, традыцыі : курс лекцый / І.А. Бурдзялёва. – Мінск : МДЛУ, 2009. – 168 с.

ISBN

У дапаможніку творчасць беларускіх пісьменнікаў разглядаецца ў кантэксце агульнаеўрапейскага літаратурнага працэсу, аналізуюцца тыпалагічныя і генетычныя сувязі з іншымі еўрапейскімі літаратурамі. Даследуецца праблема трансфармацыі заходнееўрапейскіх мастацкіх кірункаў і стыляў у беларускай літаратуры XIX – пачатку XX стагоддзяў, жанрава-тэматычная і ідэйна-мастацкая адметнасць творчасці выдатных беларускіх пісьменнікаў гэтага перыяду.

Дапаможнік прызначаны для студэнтаў філалагічных спецыяльнасцяў, выкладчыкаў беларускай літаратуры.

УДК 821.161.3 (091) (075.8)
ББК 83.3 (4Бел)

ISBN 978-985-460-293-6

© Бурдзялёва І.А., 2009

© УА «Мінскі дзяржаўны лінгвістычны ўніверсітэт»,
2009

ПРАДМОВА

XIX – пачатак XX стагоддзяў у гісторыі новай беларускай літаратуры – час няспынных мастацкіх пошукаў, якія вяліся ў рэчышчы агульнаеўрапейскай эстэтычнай думкі. Літаратурны працэс гэтага перыяду можна ўявіць як узаемадзеянне мастацкіх стыляў, якія вызначалі спецыфіку беларускай літаратуры, уплывалі на фарміраванне творчай індывідуальнасці пісьменнікаў.

У дапаможніку даследуецца трансфармацыя і адаптацыя заходнееўрапейскіх мастацкіх кірункаў і стыляў на глебе айчыннай літаратуры, іх роля ў ідэйна-эстэтычным развіцці беларускага прыгожага пісьменства. Асноўная ўвага надаецца маладаследаваным у беларускім літаратуразнаўстве мастацкім стылям, вывучэнне якіх неабходна для цэласнага асэнсавання літаратурнага працэсу і больш глыбокага разумення генетычных і тыпалагічных міжлітаратурных сувязей. Дапаможнік складаецца з цыкла нарысаў, прысвечаных асаблівасцям мастацкага светаадчування значных пісьменнікаў той пары, выяўленню нацыянальна-адметных і тыпалагічна-агульных рыс у аўтарскай інтэрпрэтацыі еўрапейскіх мастацкіх стыляў.

Дапаможнік напісаны ў адпаведнасці з рабочай праграмай па беларускай літаратуры для спецыяльнасці «Дзве замежныя мовы са спецыялізацыяй ”Беларуская мова і літаратура”». Выданне адрасуецца як студэнтам 3–4 курсаў беларускай спецыялізацыі, так і студэнтам 2 курса, якія вывучаюць беларускую літаратуру па вучэбнай праграме “Беларуская літаратура”.

Матэрыялы дапаможніка могуць быць выкарыстаны пры напісанні курсавых і дыпломных работ, а таксама пры самастойнай навукова-даследчай працы.

УВОДЗІНЫ

У еўрапейскім літаратуразнаўстве традыцыйна надаецца вялікая ўвага праблемам мастацкіх стыляў, якія фарміруюць адметнае аблічча як цэлай эпохі, так і канкрэтнага творцы. *Стыль* – усеабдымная катэгорыя, шматпланавое паняцце, якое мае на ўвазе не толькі падпарадкаванасць усіх элементаў літаратурнага працэсу пэўнай мастацкай заканамернасці, але і сувязь з агульным станам культуры, духоўным жыццём грамадства, яго філасофска-эстэтычнымі пошукамі, мастацкімі густамі і запатрабаваннямі.

На досвітку беларускай літаратуразнаўчай навукі М. Багдановіч пісаў: «З нашых вершаў можна было б лёгка зрабіць “кароткі паўтарыцельны курс” еўрапейскіх пісьменніцкіх напрамкаў апошняга веку. Сентыменталізм, рамантызм, рэалізм і натуралізм, урэшце, мадэрнізм – усё гэтае, іншы раз нават у іх розных кірунках, адбіла наша паэзія, праўда, найчасцей бегла, няпоўна, але ўсё ж ткі адбіла». Найбольш ярка феномен шматстылёвасці і сцісласці літаратурнага працэсу Беларусі праявіўся ў XIX – пачатку XX стагоддзяў.

Вызначальныя рысы новай беларускай літаратуры склаліся яшчэ ў другой палове XVIII стагоддзя ў эпоху Асветніцтва, якую даследчыкі нездарма называюць парогам нашай сучаснасці. У гэту эпоху кардынальна мяняюцца светапоглядныя характарыстыкі чалавека і грамадства, фарміруецца свецкая свядомасць, нараджаецца сістэма грамадска-палітычных і філасофска-эстэтычных ідэалаў, шмат чым актуальная і ў наш час. Беларускае Асветніцтва было больш мяккім і памяркоўным, чым ў Заходняй Еўропе і, апрача таго, з-за драматычных падзей, якія прывялі да канчатковага знікнення Рэчы Паспалітай у 1795 годзе, мела незавершаны характар. Найважнейшыя задачы

Асветніцтва так і не былі вырашаны, асноўныя ідэйныя пазіцыі эпохі не атрымалі сваёй рэалізацыі. У выніку ідэалогія Асветніцтва і яго мастацкія сістэмы захоўваюць сваю актуальнасць на працягу наступнага XIX стагоддзя, застаюцца запатрабаванымі і ў перыяд “нашаніўскага” Адраджэння.

А.І. Мальдзіс назваў такую ўнікальную сітуацыю, у якой адбывалася развіццё грамадскай і эстэтычнай думкі XIX стагоддзя, запозненым Асветніцтвам. Адносна літаратурнага развіцця Беларусі ён адзначыў: “У той час, як у суседніх літаратурах квітнеў ужо рамантызм, мацнелі рэалістычныя тэндэнцыі, беларуская літаратура ўсё яшчэ знаходзілася пад уплывам ідэй і эстэтычных прынцыпаў, выпрацаваных у XVIII стагоддзі, у дарамантычную пару”. Заўважым, запозненае Асветніцтва ў грамадскай думцы і ў мастацкай практыцы беларускіх пісьменнікаў праявілася пераважна праз ідэйна-эстэтычныя нормы сентыменталізму. Гэта даказваюць тэматычна-вобразная спецыфіка тагачаснай літаратуры, міфалагемы сентыменталізму, тыпова сентыменталісцкая трактоўка такіх апорных для філасофіі Асветніцтва палажэнняў, як *залаты век* і *натуральнае права*.

У XIX стагоддзі істотна ўскладняецца грамадска-палітычны кантэкст развіцця літаратуры Беларусі – краіна трапляе пад уладу Расійскай імперыі. Царскі ўрад імкнецца да поўнай асіміляцыі і каланізацыі насельніцтва былога Вялікага княства Літоўскага, не прызнае за беларусамі культурна-этнічнай адметнасці, адмаўляе іх самабытную гісторыю. У межах палітыкі русіфікацыі забаронена ўжыванне гістарычных назваў нашай зямлі, скасавана унія, перапынена дзеянне Статута ВКЛ, зачынены Віленскі ўніверсітэт, праведзена рэвізія шляхетнасці паходжання. У гэтых умовах адбылася салідарызацыя

беларускага насельніцтва з польскім нацыянальна-вызваленчым рухам, барацьба за аднаўленне Рэчы Паспалітай і ВКЛ, вынікам чаго з’явіліся падзеі паўстанняў 1830–1831, 1863–1864 гадоў. Беларусь становіцца арэнай барацьбы расійскай і польскай ідэалогій, што значна ўскладніла станаўленне і развіццё беларускай нацыянальнай свядомасці.

Літаратурны працэс XIX стагоддзя вызначаецца ідэйна-мастацкім поліфанізмам і шматпланавасцю. Пісьменнікі Беларусі карыстаюцца дзвюма літаратурнымі мовамі – польскай і беларускай, што было лагічным працягам традыцыі шматмоўнасці беларускай літаратуры. Натуральна, што корпус польскамоўных тэкстаў значна большы, чым беларускамоўных. Гэтаму ёсць шэраг аб’ектыўных і суб’ектыўных прычын: палітыка русіфікацыі, якая дэ-факта адмаўляла беларускую мову; паланізацыя беларускай шляхты, для якой польская мова традыцыйна лічылася мовай навукі і літаратуры; нераспрацаванасць некаторых стылёвых пластоў беларускай мовы, зведзенай на працягу колькіх стагоддзяў да ўзроўню размоўна-бытавой. Але ў польскамоўных творах беларускіх аўтараў, па словах У.І. Мархеля, адбіўся “беларускі архетып выяўленай па-польску мастацкай свядомасці”. Яны цалкам адпавядалі нацыянальнаму светаадчуванню, адлюстроўвалі мясцовую праблематыку, былі прасякнуты “ліцвінскім” патрыятызмам.

Літаратурнае жыццё Беларусі XIX стагоддзя развівалася ў агульным рэчышчы еўрапейскага літаратурнага працэсу, у цеснай сувязі з дасягненнямі еўрапейскай мастацкай думкі, але нацыянальна-спецыфічны характар беларускай літаратуры фарміраваўся ў адпаведнасці з грамадскімі і філасофска-эстэтычнымі запатрабаваннямі культурнага грамадства нашай краіны. Адной з адметных праяў літаратурнага развіцця быў феномен запозненага Асветніцтва.

Нягледзячы на неспрыяльную грамадска-палітычную і ідэалагічную сітуацыю, у літаратуры XIX стагоддзя разгортваюцца вызначальныя для далейшага існавання народа і яго мастацкага самасцвярджэння працэсы. Лакальны патрыятызм паступова перарастае ў беларускую нацыянальную ідэю; аўтары, выхаваныя на польскамоўнай літаратурнай традыцыі, праяўляюць усё большую ўвагу да беларускага фальклору і самі пачынаюць пісаць па-беларуску. Ад цікавасці і выкарыстання фальклорных здабыткаў да беларускамоўнай творчасці – такая агульная тэндэнцыя ў літаратуры XIX стагоддзя. Адбываецца мастацкае асэнсаванне ўласнага народа, вяртанне апалячанай шляхты і інтэлігенцыі да сваіх нацыянальных вытокаў. Немалую ролю ў гэтым складаным працэсе адыграла ідэалогія і эстэтычныя сістэмы Асветніцтва, з якіх найбольш паўнаважнай мастацкай праявай быў сентыменталізм. Яго трываласць і запатрабаванасць літаратурнай грамадскасцю тлумачыцца як асаблівасцямі грамадска-палітычнага развіцця краіны, так і ідэйна-змястоўнай адпаведнасцю сентыменталізму беларускаму менталітэту і нацыянальнаму светаадчуванню.

Сентыменталізм адыграў пазітыўную ролю ў мастацкім развіцці беларускай літаратуры XIX стагоддзя і вызначальную ў станаўленні яе беларускамоўнай часткі. Ідэі сентыменталізму побач з эвалюцыйным пачуццём нацыянальнай свядомасці спрыялі пераходу пісьменнікаў, якія дагэтуль традыцыйна пісалі па-польску, да беларускамоўнай мастацкай творчасці. Пад уплывам сентыменталізму Ян Чачот і Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч ужываюць беларускую мову як своеасаблівы адпаведнік прастасці, шчырасці, натуральнасці. Беларускамоўныя творы прызначаліся нашымі пісьменнікамі для выканання вялікай

асветніцкай місіі, выкарыстоўваліся як дзейны сродак фарміравання ідэальнага чалавека і гарманізацыі міжчалавечых стасункаў у грамадстве.

Запозненае Асветніцтва ўзмацніла і ўскладніла такую адметную рысу культурнай сітуацыі Беларусі XIX стагоддзя, як поліфармізм і шматстылёвасць. Побач з народжаным на пачатку стагоддзя рамантызмам працягваецца рэалізацыя класіцызму і асветніцкага рэалізму, моцныя пазіцыі займае ідэйна-эстэтычная сістэма сентыменталізму. Спецыфічнай рысай нацыянальнага пісьменства было і тое, што стылёвы сінкрэтызм праяўляўся ў творчасці аднаго аўтара або нават назіраўся ў межах аднаго мастацкага твора. Багацце і разнастайнасць стылёвай палітры былі характэрны для такіх вядомых пісьменнікаў XIX стагоддзя, як Я. Чачот, Я. Баршчэўскі, У. Сыракомля, В. Каратынскі, В. Дунін-Марцінкевіч і іншых.

Напрыканцы XIX стагоддзя да складанай стылёвай сітуацыі ў беларускай літаратуры далучаецца рэалізм з характэрнай устаноўкай да ўзнаўлення праўды жыцця, аналізу рэчаіснасці, стварэння тыповых характараў у тыповых абставінах. Значныя адкрыцці прыродазнаўчай навукі, дасягненні філасофскай думкі падрыхтавалі глебу для пашырэння ў нацыянальным пісьменстве традыцый заходнееўрапейскага натуралізму. Творчыя здабыткі гэтых мастацкіх кірункаў былі надзвычайна важнымі для маладой беларускай прозы, якая адчувала пільную патрэбу адарвацца ад фальклорнай асновы, перайсці на якасна новы ўзровень аналізу рэчаіснасці і псіхалогіі чалавека, які б адпавядаў эстэтычным і грамадскім патрабаванням нацыянальнага адраджэння.

Пачатак XX стагоддзя, падзеі 1905–1906 гадоў выклікалі ўздых нацыянальнай свядомасці, актывізацыю гістарычнай памяці, ажыўленне грамадска-палітычнага жыцця беларусаў. Была створана першая

нацыянальная палітычная партыя – Беларуская сацыялістычная грамада, адбылася легалізацыя беларускамоўнай літаратуры, якая нарэшце атрымала доступ да друкарскага варштата; пачалі легальна выходзіць беларускія газеты і часопісы, стварацца выдавецкія суполкі.

Побач з рамантызмам як вядучым мастацкім кірункам літаратуры “нашаніўскага” Адраджэння новую актуальнасць набываюць ідэйныя напрацоўкі і мастацкі вопыт літаратуры Асветніцтва, назіраецца актуалізацыя асветніцкай філасофскай думкі, яе светапоглядных асноў. Многія вызначальныя палажэнні русаізму, этычныя і эстэтычныя нормы літаратуры сентыменталізму аказаліся надзённымі і запатрабаванымі ідэйна-палітычным і мастацкім жыццём нацыі. Адбываецца чарговы віток творчага асэнсавання і інтэрпрэтацыі набыткаў гэтага мастацкага кірунку на новым узроўні, у новым грамадска-палітычным кантэксце.

Стылёвы малюнак маладой беларускамоўнай літаратуры гэтай пары яшчэ больш стракаты і разнастайны – ёй трэба было ў кароткі тэрмін засвоіць вопыт больш развітых літаратур і ўвайсці раўнапраўнай часткай у агульнаеўрапейскую культурную прастору. Побач з дамінуючым на той час рамантызмам, праявілі асветніцкага сентыменталізму і неакласіцызму, нацыянальнай інтэрпрэтацыяй рэалізму і натуралізму ў беларускай літаратуры ў творах Я. Купалы, М. Багдановіча, А. Гаруна, В. Ластоўскага, З. Бядулі і іншых аўтараў развіваюцца разнастайныя мадэрнісцкія плыні, найперш сімвалізму і імпрэсіянізму. М. Гарэцкі ў сваіх эстэтычных і філасофскіх абагульненнях, адлюстраваных ім у апошніх творах, ідзе паралельна з мастацкімі запатрабаваннямі еўрапейскай літаратуры, з развіццём актуальнай філасофскай еўрапейскай думкі, набліжаецца да

“міфалагічнага рэалізму”, актыўна выкарыстоўвае прыёмы сюррэалістычнага пісьма, паэтыку “плыні свядомасці”.

У гісторыі нацыянальнага пісьменства XIX – пачатку XX стагоддзяў ідзе працэс сінхранізацыі і актыўнай адаптацыі заходнееўрапейскіх кірункаў і плыней, якія стасуюцца з мясцовым гістарычным кантэкстам і асаблівасцямі літаратурнага жыцця, насычаюцца нацыянальна-спецыфічнымі рысамі і трывала ўваходзяць у нацыянальную культурную прастору.

ШМАТСТЫЛЁВАСЦЬ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ І ТВОРЧАСЦЬ ЯНА БАРШЧЭЎСКАГА (1794?–1851)

Беларусь здаўна з'яўляецца арэнай змагання Усходу і Захаду. Гэту асаблівасць геапалітычнага становішча нашай краіны адзначалі І. Абдзіраловіч, В. Ластоўскі і іншыя айчынныя філосафы і культуролагі. Пачынаючы з XIII стагоддзя, калі адбылася змена гістарычнай парадыгмы і Літва-Беларусь пераарыентавалася з усходневізантыйскага ў заходнееўрапейскі кантэкст, поліфармізм і шматстылёвасць сталі адметнай рысай усіх сфер грамадска-палітычнага, рэлігійна-канфесійнага, культурна-літаратурнага жыцця нашай краіны [1, с. 5].

На працягу многіх стагоддзяў на Беларусі суседнічаюць розныя, часам процілеглыя традыцыі, тэндэнцыі, з'явы, але асаблівасць іх існавання ў тым, што ва ўмовах поліфармізму і шматстылёвасці ніякая з іх не даведзена да свайго канчатковага развіцця, нішто не набывае завершанай формы. У.І. Мархель у кнізе “Прысутнасць былога” звярнуў увагу на тое, што “ніводная больш-менш буйная з'ява ў беларускай літаратуры не адбывалася па класічных правілах, у чыстым, так бы мовіць, выглядзе; ніводзін стыль ці метада, а з ім і адпаведныя працэсы не мелі тут дастаткова поўнага выяўлення, не атрымалі развіцця да самавычарпальнасці” [4, с. 15].

Унікальнасць культурнай сітуацыі Беларусі першай паловы XIX стагоддзя вызначаецца адначасовым суіснаваннем розных мастацкіх кірункаў. Побач з рамантызмам, які сінхранізаваў развіццё беларускай літаратуры з еўрапейскім літаратурным працэсам, назіраюцца праявы класіцызму і асветніцкага рэалізму, адчуваецца

моцнае ўздзеянне этычна-эстэтычнай сістэмы сентыменталізму. Стылёвы малюнак тагачаснага прыгожага пісьменства стракаты, мазаічны і поліфанічны.

Дзякуючы таму, што беларуская літаратура на працягу многіх стагоддзяў была цэнтрам міжкультурнага дыялога, пасрэдніцай розных літаратурных традыцый, фарміруецца здольнасць мастацкіх стыляў, разнастайных форм літаратурнага жыцця да рухомасці, сінтэзацыі, незвычайнай актыўнасці ва ўзаемапранікненні і спалучэнні. Літаратуразнаўца Л.К. Тарасюк адзначае, што спецыфіку беларускай літаратуры XIX стагоддзя, яе эстэтычную адметнасць складае “менавіта злітнасць, спалучэнне розных мастацкіх кірункаў у творчасці аднаго аўтара...” [5, с. 6].

Красамоўным узорам шматстылёвасці беларускай літаратуры XIX стагоддзя з’яўляецца самы значны твор Яна Баршчэўскага – празаічны зборнік “Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях” (1844–1846), у якім у адным цэлым перапляліся з’явы самых розных літаратурных эпох: рамантызм і сентыменталізм, прыёмы прозы барока і элементы папулярнага на той час “гатычнага рамана”. Незвычайнымі персанажамі-алегорыямі і сімваламі, увагай да народнай дэманалогіі і містыкі Баршчэўскі даў падставу сваім сучаснікам убачыць у гэтым творы “беларускі гафманізм”, а сённяшняй літаратурнай крытыцы казаць пра “натурфіласофскі характар” яго рамантызму [5, с. 12].

Мікола Хаўстовіч у манаграфіі “На парозе забытае святыні”, прысвечанай творчасці Яна Баршчэўскага, разглядае “Шляхціца Завальню” як закадзіраваны тэкст, дзе ў алегарычнай форме апавядаюцца драматычныя падзеі другой паловы XVIII стагоддзя,

акрэсліваюцца надзённыя праблемы нацыянальнага жыцця. Побач з фантастычнымі вобразамі і сюжэтамі, імкненнем да незвычайнага і загадкава-таямнічага, паўнапраўнымі складнікамі агульнай мастацкай тканіны твора паўстаюць праявы сентыменталісцкага светаўспрымання аўтара. У гэтым даследаванні М.В. Хаўстовіч сцвярджае, што час у творы выступае як зашыфраваная катэгорыя. Адзіная канкрэтызаваная ў зборніку дата, 1817 год, з’яўляецца ключом да дэкадзіравання, а насамрэч падзеі адбываюцца ў 60–70-х гадах XVIII стагоддзя, напярэдадні першага падзелу Рэчы Паспалітай. Топас кнігі таксама бінарны і патрабуе ўдакладнення: сюжэты апавяданняў разгортваюцца ў розных мясцінах Беларусі-Крывіі, але ўсе яны аб’яднаныя фальваркам пана Завальні, дзе яны распавядаюцца, перакрываюцца і становяцца адным мастацкім цэлым.

Кампазіцыйна “Шляхціц Завальня” складаецца з 38 апавяданняў, прытчаў, шматлікіх лірычных адступленняў, якія звязваюцца пры дапамозе скразнога вобраза слухача-каментатара, гасціннага гаспадара пана Завальні. Сярод тыповых жанраў сентыменталізму значнае месца займае жанр падарожжа. Твор Баршчэўскага нагадвае падарожжа наадварот, пераніцаванне жанру. Галоўны герой і рэзанёр пан Завальня не вандруе і не з’яўляецца непасрэдным удзельнікам незвычайных падзей, а жыве досыць замкнёна ў адасобленым ад вялікага свету маёнтку. Толькі ўзімку, калі Нешчарда пакрываецца лёдам, праз яго жытло ідзе шматлікі падарожны люд са сваімі фантастычнымі прыгодамі. Пан Завальня і яго гасцінны фальварак – пэўная канстанта твора, якая звязвае ўсіх герояў апавяданняў, усе сюжэтныя лініі. У цэнтры гэтага перакрывавання пачутым неверагодным здарэнням і дзеючым асобам надаецца эмацыянальна-дыдактычная трактоўка. Такая

трансфармацыя жанру падарожжа найбольш адпавядае духу беларуса-аўтахтона, бо праз дом “тутэйшага”, які ляжыць на скрыжаванні асноўных еўрапейскіх шляхоў, праходзіць вялікая колькасць людю, у ім сутыкаюцца самыя розныя гістарычныя падзеі і з’явы.

Сентыменталізм, размежаваўшы натуральнае і ненатуральнае (сацыяльнае) у чалавечым існаванні, увёў двухпланавую структуру літаратурнага твора. Мастацкая тканіна зборніка Я. Баршчэўскага пабудавана менавіта на апазіцыях і проціпастаўленнях: “дабро – зло”, “сваё – чужое”, “вёска – горад”, “правінцыя – сталіца”, “мінулае – сённяшняе”, “традыцыя – мода” і г.д.

У “Шляхціцы Завальні” дамінуе ацэнка падзей і герояў найперш паводле маральна-этычнага прынцыпу. Сацыяльнае гучанне твора зніжана, свет дзеліцца не на багатых і бедных, паноў і сялян, а на людзей добрых і злых. Згодна з гэтым усе героі маюць адпаведную характарыстыку: *злы чалавек* або, наадварот, *пачцівы, шчыры. Не высокае нараджэнне павялічвае дабрачыннасць чалавека, а жыццё цнатлівае, – падкрэслівае адзін з персанажаў твора* [2, с. 161]. Нацыянальную катастрофу страты дзяржаўнасці аўтар звязвае не з гістарычнымі абставінамі і палітычнымі праблемамі, а з падзеннем нораваў, разбурэннем старасвецкай маралі, адыходам ад Боскіх законаў і традыцый продкаў. Чалавечыя пыха, хцівасць, прага грошай і іншыя маральныя хібы прыводзяць да продажу душы нячыстай сіле, панаванню зла на зямлі. Аўтар прасачыў працэс маральнай дэградацыі на вобразах пана Скамарохі з апавядання “Белая сарока”, Альберта з “Вогненных духаў” і многіх іншых персанажаў.

Хто ж выступае ў творы галоўнымі носьбітамі зла, ініцыятарамі і натхніцелямі разбурэння патрыярхальнага раю? У сувязі з гэтым

паўстае яшчэ адна антытэза *сваё – чужое* як варыянт асноўнай апазіцыі сентыменталізму. Найчасцей зло на нашу зямлю прыносіцца чужынцамі: асташамі, Белай Сарокай, Чарнакніжнікам, вобраз якога пераходзіць з навелы ў навелу. Зло прынесенае знаходзіць спрыяльную глебу сярод маральна хворых людзей краю, прыцягвае да сябе іншае зло і шырыцца ўсё больш. Паняцце *чужы, чужое*, прынесенае аднекуль звонку, цесна звязана з паняццем *цывілізацыі*: гэта фабрыкі, прамысловасць, культ грошай, а таксама яшчэ і модная вопратка, новыя норавы, звычкі. Разбуральны ўплыў цывілізацыі прынёс краю спусташэнне, а народу — галечу: *Не будзем жыці, пойдзем блудзіці*, — вынік для сялянства такіх новаўвядзенняў [2, с. 181].

Баршчэўскі ўвасабляе ў “Шляхціцы Завальні” ідэю Ж.Ж. Русо пра разбуральнасць прагрэсу і абсурднасць грамадства, якое ўзаконіла грошы і прыватную ўласнасць. Першапрычыну дысгармоніі Баршчэўскі бачыць у памылках самога чалавека, які парушыў гармонію першатварэння: *Калі людзі размежылі жалезным ланцугом палі і лясы, калі кожны захацеў стаць багатыром, мець дарагую вопратку і пышныя карэты, – усё змянілася на свеце, багатыя пачалі прыгнятаць бедных, і ўгневаны Бог не блаславіў людскую працу...* [2, с. 199–200]. Патрыярхальныя часы, жыццё пачцівых продкаў Баршчэўскі проціпастаўляе знявечанаму навагоднімі праявамі жыцця сённяшняму: *Нашы продкі не зайздросцілі багатырам, што жылі недзе там, у далёкіх краях, яны мелі ежу і вопратку са свае працы, а цяпер хцівасць прывяла злых духаў, каб здабывалі грошы з-пад зямлі, а таму смутныя гады і смутнае жыццё* [2, с. 253].

Гарманічнае *сваё, нацыянальнае*, асацыіруецца Янам Баршчэўскім з патрыярхальнай вёскай або са старасвецкім невялічкім фальваркам.

Менавіта жыццё на ўлонні прыроды Баршчэўскі лічыць найбольш адпаведным натуры чалавека і ўсяляк ідэалізуе топас вёскі. Пра непрыняцце тлумнага Пецярбурга, сталічнай мітусні сведчаць ягоныя словы з ліста да Юліі Корсак, дзе ён звяртае ўвагу на традыцыйныя ў мастацкай літаратуры сімвалы горада: “У сталічным горадзе май ад кастрычніка адрозніваецца толькі тэмператураю паветра ды яркасцю сонца; крык і гоман люду аднолькавы ў любую пару года; грукат экіпажаў не сціхае ні ўдзень, ні ўночы. Рэдка дзе ўбачыш дрэвы, ды і тыя ў аточаным жалезнымі кратамі садзе. Тут жалезныя краты скоўваюць думкі і размовы людскія, з-за іх гаворка халодная, лаканічная і часта перапыняецца доўгім маўчаннем. Дык усеагульныя і самыя прыемныя забавы тут – віст і бастон” [2, с. 416].

Носьбітамі вышэйшай дабрачыннасці, сардэчнасці і ўнутранай чысціні ў зборніку Баршчэўскага выступаюць “натуральныя” героі сентыменталізму: патрыярхальная шляхта, да якой належыць сам Завальня, жабрак Францішак, рыбак Родзька, сялянскія дзяўчаты, вясковыя дзяды. Невыпадкова апавед пра Плачку, цэнтральны вобраз-сімвал, вядзе сляпы Францішак. Менавіта ў яго вусны ўкладзены ключавыя словы для тлумачэння ўсіх незвычайных здарэнняў: *Цуды можна разумець сэрцам, а не навукай* [2, с. 173]. *Навошта філасофстваваць, лепш верыць сэрцу*, – паўтарае іншы дабрачынны герой твора [2, с. 182].

Першы біёграф і крытык Я. Баршчэўскага, публіцыст і выдавец Рамуальд Падбярэскі (1812 ці 1813–1856) пісаў, што пісьменнік заўсёды “імкнуўся паказаць пачуццёвы бок паэзіі народа”. Сам Баршчэўскі напачатку “Шляхціца Завальні” гаворыць пра жыццё як пра *кнігу чалавечых сэрцаў і характараў* [2, с. 88]. Увага да пачуццёвага

ўспрыняцця рэчаіснасці, матыў чулага сэрца прасочваюцца на працягу ўсяго твора. Каб навучыць чытача спачуваць пакрыўджанаму чалавеку, паказаць складанасць і загадкавасць чалавечай натуры, Баршчэўскі часам перабольшвае чулінасць сваіх герояў, эмоцыі і пакуты персанажаў. *Пакуты іншых балюча раняць сэрца таго, хто і сам тое зазнаў*, – адзначае сляпы вандроўнік [2, с. 214].

Літаратура сентыменталізму імкнецца выхаваць у чытача чалавекалюбства і спагадлівасць, але ў гэтай педагагічнай скіраванасці хаваецца адна з супярэчнасцей стылю: чалавеку, адоранаму чулінасцю і сардэчнасцю, немагчыма абжыцца ў недасканалым свеце, прыстасаваць яго да сябе. Адсюль пэўная накіраванасць герояў на меланхолію і сузіральнасць. *Душэўны чалавек ніколі спакойны і шчаслівы не будзе*, – сцвярджае адзін з персанажаў зборніка [2, с. 218]. Баршчэўскі напоўніў свой твор шматлікімі асабістымі рэфлексіямі, журботнымі ўспамінамі пра мінулыя гады, пра ўзвышаныя памкненні юначай душы. Месцамі меланхалічныя разважанні пра хуткаплыннасць жыцця, марнасць спадзяванняў і эфемернасць зямных каштоўнасцей сугучныя з настроямі паэзіі могілак, увасобленых у творах Т. Грэя, Э. Юнга, О. Голдсмита.

Баршчэўскі дае разнастайную інтэрпрэтацыю тыповаму хранатопу сентыменталізму – *залаты век і шчаслівая Аркадыя*. З залатым векам параўноўвае аўтар мінулыя часы Рэчы Паспалітай. Зямны рай нашых продкаў кантрастуе з кепскім і бязладным цяперашнім жыццём. У апавяданні “Жабер-трава” Баршчэўскі прадказвае яшчэ горшую будучыню і малое спустошаную, бязлюдную зямлю. Мінулае паўстае залатым векам чалавецтва і цалкам ідэалізуецца. Тэма патрыярхальнага раю, страчанага залатога веку, які саступіў месца пачварнаму ў сваёй бессардэчнасці

веку жалезнаму, паўтараецца аўтарам на працягу ўсяго зборніка. Цяпер жалезны век, лёгка чалавек робіцца горшы, – ацэньвае рэчаіснасць адзін з герояў [2, с. 247].

Міфалагема *залаты век* з’яўляецца скразной для эпохі Асветніцтва, і ў яе трактоўцы назіраецца пэўнае разыходжанне класіцыстаў і сентыменталістаў. *Залатым векам* класіцызму паўстае ідэальная дзяржава мінулага, найперш эпохі Адраджэння. Для сентыменталістаў *залаты век* сягае далей у гісторыю, калі на зямлі панаваў парадак першатварэння, усталяваны Богам і прыродай. У Баршчэўскага страчаная дзяржава, адпаведная *залатому веку*, асэнсоўваецца найперш з боку маральнай чысціні і гармоніі міжчалавечых стасункаў, якраз у рэчышчы сентыменталізму.

З аркадыйскім топасам звязаны старасвецкія фальваркі пачцівай і набожнай шляхты, вёска, дзе яшчэ захавалася народная мараль, самотнае жылло, як выспа рыбака Родзкі. Міфалагема *зямны рай* увасоблена ў гасцінным фальварку пана Зямельскага, руплівая праца якога ператварыла колішнюю пустэчу ў *пекны сад*. Адным з апошніх прытулкаў таго *залатога веку*, той мілай сэрцу ідылічнай патрыярхальнасці паўстае фальварак самога пана Завальні, з усіх бакоў акружаны вадой і лесам. *Маё жылло – гэта порт на беразе мора*, – характарызуе свой дом гаспадар [2, с. 177]. У маёнтку пануе дабрачыннасць, сардэчнасць, чалавекалюбства – якасці, рэдкія ў цяперашнім жыцці. Невыпадкова для гэтага ідылічнага куточка час спыніўся. Тут няма нават гадзінніка, які турбаваў бы сваім імклівым бегам і нагадваў пра новыя змены, якія страшаць чулага і сентыментальнага гаспадара.

Баршчэўскі асацыіруе чалавечае жыццё з рамантычным вобразам поўнай небяспекі марской вандроўкі. Гэты традыцыйны і распаўсюджаны ў літаратуры рамантызму вобраз ужывае аўтар і ў санеце “Хмары рвала маланка...”, і ў вершы “Да Юлі”: *Перш чым, лёсу пакорніка, дол мяне прыме, // З ласкі буры плыву. Вір чакае й шалее* [2, с. 35].

Свечка або *ліхтар*, запаленыя чалавекалюбівым гаспадаром, як святло маяка, запрашаюць падарожнага на хвіліну спыніць небяспечнае плаванне па моры жыцця і крыху адпачыць душой ў прытулку сардэчнасці і гармоніі. *Свечка* пана Завальні – адна з асноўных метафар у творы – з’яўляецца тым духоўным арыенцірам, тым святлом вышэйшай дабрачыннасці, якое свеціць чалавеку на яго жыццёвым шляху. Напрошваецца паралель заблуканых у завірусе падарожных, якіх ратуе ў снежным моры свечка Завальні, з трагічным вобразам паязджан з аднайменнага верша Янкі Купалы. Поўны трагізму змрочны вобраз праклятага вяселля, якое страціла мэту і навечна згубіла сваю дарогу ў снежнай куламесе, паказвае страту найперш духоўнай чалавечай сутнасці.

Міфалагемы *свечка-ліхтар* і *ціхі порт* як пэўная мэта падарожжа з’яўляюцца скразнымі ў творчасці Я. Баршчэўскага. Адзін з герояў яго аповесці “Драўляны Дзядок і кабета Інсекта” шкаляр Люцэфуга атрымлівае перасцеражэнне: *Святло навук і цнатлівасць – гэта праваднікі на шляхах жыцця, без гэтага ліхтара ты будзеш блукаць сярод цемры і ніколі не даплывеш да Порта Спакою душы і шчасця* [2, с. 299]. У лісце да Юліі Корсак пісьменнік ужывае гэтую ж метафару: “Мне, сястра, у час майго неспакойнага плавання там блішчыць партовая лямпа, дзе я бачу вачыма свае душы ў далёкім вясковым кутку кола шчырых ды прязных сяброў” [2, с. 418].

Англіійскі пісьменнік-сентыменталіст Л. Стэрн называў чулівасць “вялікім Сенсорыумам свету” і, па сутнасці, разглядаў жыццё сэрца як прытулак, той жа порт, дзе чалавечая душа можа схавацца ад дысгармоніі і заган свету.

Міфалагема *залаты век* звязана ў Баршчэўскага і з вобразам Радзімы-Беларусі. З вялікай замілаванасцю аўтар апісвае зямлю, дзе, *здаецца, не скончыўся той залаты век, калі чалавек не разумеў, што такое нядоля і пакуты* [2, с. 136]. Ва ўсёй кранальнай прыгажосці паўстае ў яго ўспамінах цнатлівая прырода дзівоснага краю, *дзе рэчкі з малака і мёду, дзе спакойная, ураўнаважаная плынь жыцця*. Перад чытачамі паўстае ідылічны вобраз роднай краіны, куды імкнецца душа, каб суняць боль і тугу па тым часе, які ўжо не вернеш. У лірычных адступленнях аўтар супастаўляе малюнкi роднай старонкі з жыццём на чужыне, у далёкай паўночнай сталіцы: *Дзікія лясы мілей за пышныя паркі!* [2, с. 198]. Вобразы роднай зямлі – *наймілейшая забава самотным думкам; па іх сумуе, як выгнанніца з раю, заклапочаная душа* [2, с. 197].

Дзяцінства і юнацтва ў пачуццёва-сентыментальных успамінах пісьменніка таксама параўноўваюцца з *залатым векам* чалавечага жыцця. Як адзначыў вядомы філосаф У.М. Конан, “у сталым веку кожны перажывае сваё асабістае выгнанне з раю” [3, с. 221]. Алюзіі з залатым векам у “Шляхціцы Завальні” паўтаральныя. *Калі малады, зямля – рай, усюды дзівосы, – узгадвае аўтар. Захопленыя прыгажосцю прыроды, мы знаходзілі ў кожным месцы багоў старажытных рымлян і грэкаў; тут была наша Новая Аркадыя, – апісвае ён чароўную пару дзяцінства* [2, с. 137]. Праз колькі старонак пісьменнік зноў акрэслівае матыў дзяцінства як рай чалавечага жыцця: *Свет у той час здаваўся*

нам раем, бо ў людзях, што былі побач, мы бачылі толькі зычлівых, шчырых і адданных сяброў [2, с. 142].

Лірычныя згадкі юнацтва прасякнуты сумам і тугой: час змяніўся, мары не спраўдзіліся, настаўнікі і старэйшыя сябры спачываюць на могілках. Пры наведванні мясцін дзяцінства лірычны герой адчувае, наколькі ён не падобны на сябе ранейшага. Пра гэта нагадвае *гадзіннік* на вежы, які сімвалізуе хуткаплыннасць часу. *Гадзіннік* як быццам той самы, але і не зусім той, бо касцёл цяпер не належыць настаўнікам-езуітам. Касцельныя званы ўзнаўляюць у памяці мінулае, школьны званок, які клікаў на малітву і заняткі, *змоўк назаўсёды; адзываецца толькі ў сэрцы і ў памяці нашай* [2, с. 141]. *Залаты век* дзяцінства сплыў, саступіўшы месца *жалезнаму веку* сталасці.

Літаратура сентыменталізму Рэчы Паспалітай зрабіла трагедыю знішчэння дзяржавы асабістай, індывідуальнай справай кожнага сумленнага чалавека. Паняцце патрыятызму становіцца найважнейшай дабрачыннасцю чулай асобы. Узгадаем рэакцыю на гэтыя падзеі ў творах Ф. Карпінскага “Матка выпраўляла сына да абозу”, “Туга па краю”, Ю. Маралеўскага “Трэны на падзел Польшчы”, Ю. Нямцэвіча “Смуткі”, Ф. Князьніна “Да згоды”, “На сейм 1788 года”. Менавіта літаратура сентыменталізму Рэчы Паспалітай стварыла вобразы-сімвалы, якія пазней будуць шырока выкарыстоўвацца рамантыкамі. Гэта алегорыя радзімы – жанчына-маці, якая пакутуе, церпіць здзек, наракае на няўдзячнасць уласных дзяцей. Дастаткова ўзгадаць верш Ф. Карпінскага “Князю Мікалаю Рэпіну, генерал-губернатару Літвы”, дзе паэт выкарыстоўвае сімвалічны вобраз Радзімы-пакутніцы. Такім чынам, алегарычна-сімвалічны вобраз Плачкі – ідэйнага цэнтра кнігі Я. Баршчэўскага “Шляхціц Завальня” — з’яўляецца не толькі працягам

традыцый старажытнай беларускай літаратуры і ўзыходзіць да твора М. Смятрыцкага “Трэнас”, але і мае сувязь з літаратурнымі традыцыямі сваіх бліжэйшых папярэднікаў. У літаратуры асветніцкага сентыменталізму таксама выспелі матывы паэтызацыі руін і замчышчаў як сімвалаў разбурэння і знішчэння былой славы і магутнасці.

Паралельна з культам некранутай прыроды ў літаратуры сентыменталізму становяцца папулярнымі сімвалічныя вобразы садоў і паркаў, якія мелі значэнне пераўтварэння разрабаванай і прыніжанай радзімы ў сад. Міфалагема *сад* як *зямны рай*, як сімвал адраджэння забытай духоўнасці і аднаўлення мінулага прысутнічае і ў творчасці Я. Баршчэўскага. Як рукатворны райскі сад паўстае сядзіба пана Зямельскага ў аповесці “Драўляны Дзядок і кабета Інсекта”. Міфалагема *сад* выкарыстана аўтарам пры апісанні славутай Сафіеўкі, парку графаў Патоцкіх, і Гайнараўскага саду ў аповесці “Душа не ў сваім целе”. Баршчэўскі паказвае розныя канцэпцыі *саду* як розныя шляхі аднаўлення былога. Сафіеўка была створана як наслідаванне раю на зямлі, як шчаслівая Аркадыя, Гайнараўскі парк закладзены не дзеля аздобы жыцця, а для выканання практычных, надзённых задач адраджэння дзяржавы. У аповесці матыў вяртання залатога веку не абстрактна-пачуццёвы, а прагматычны, звернуты на канкрэтную дзейнасць. Невыпадкова воды Гайнараўкі маюць здольнасць уваскрашаць мінуўшчыну.

Шматстылёвасць выступае як характэрная рыса творчай спадчыны Я. Баршчэўскага, у якой пераплятаюцца ў адно мастацкае цэлае рамантычнае і сентыменталісцкае светаадчуванні, побач з фантастычна-алегарычнымі рамантычнымі вобразамі паралельна ўжываюцца міфалагемы і матывы сентыменталізму, выкарыстоўваюцца

традыцыйныя для заходнееўрапейскай і айчыннай літаратуры гэтых кірункаў тэмы і вобразы.

ЛІТАРАТУРА

1. *Абдзіраловіч, І.* Адвечным шляхам: Даследзіны беларускага светапогляду / *І. Абдзіраловіч*; прадм. *С. Дубаўца*. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – 44 с.
2. *Баршчэўскі, Я.* Выбраныя творы / *Я. Баршчэўскі*; уклад., прадм. і камент. *М. Хаўстовіча*. – Мінск : Беларус. кнігазбор, 1998. – 480 с. – (Беларус. кнігазбор).
3. *Конан, У.М.* Вобразы і матывы зямнога раю ў паэзіі Адама Міцкевіча / *У.М. Конан* // Адам Міцкевіч і нацыянальная культура : матэрыялы Міжнар. навук. канф., Мінск, 7–11 верас. 1998 г. / рэд. *Н. Давыдзенка, А. Мальдзіс*. — Мінск : Беларус. кнігазбор, 1998. – С. 220–225. – (Беларус. кнігазбор).
4. *Мархель, У.І.* Прысутнасць былога: Нарысы, арт., эсэ. / *У.І. Мархель*. – Мінск : Трафімчук, 1997. – 192 с.
5. *Тарасюк, Л.К.* Мастацкія кірункі і плыні ў беларускай паэзіі XIX – пачатку XX ст. : вучэб. дапам. для студэнтаў філал. фак-таў / *Л.К. Тарасюк*. – Мінск : БДУ, 1999. – 72 с.

МАСТАЦКАЕ СВЕТААДЧУВАННЕ ЯНА ЧАЧОТА (1796–1847)

Творчасць Яна Чачота належыць пераходнаму перыяду развіцця літаратуры ад мастацкіх сістэм Асветніцтва да рамантызму. Письменнік шмат зрабіў для нараджэння рамантызму ў літаратурным асяродку паэтаў-філаматаў і засвоіў некаторыя яго рысы, але па сваіх ідэйна-эстэтычных прыярытэтах заставаўся асветнікам-сентыменталістам.

Спрыяла гэтаму асоба паэта, характар яго светаадчування. Сам Чачот у імянінным віншаванні, прысвечаным А. Міцкевічу, адзначаў: *Czulość jest bóstwem mojem* [11, с. 43]. У аўтабіяграфічнай паэме “Заблуканы”, напісанай каля 1820 года, падаецца своеасаблівая хроніка яго дзяцінства і ранняга юнацтва. Ён з замілаваннем успамінае *сельскія, анёльскія* гады маленства, калі сфарміравалася яго чулая і спагадлівая душа: *Niebo w sercu niżli w rozumie // Więcej mi darów swych dało* [14, с. 21].

Ігнат Дамейка пісаў пра Чачота як пра сапраўднае увасабленне чуласці і любові да бліжняга. Паказальныя літаратурныя асацыяцыі, прыведзеныя Міцкевічам у рэцэнзії на конкурсны верш Чачота “На выздараўленне Анэлі”. Верш быў зачытаны на пасяджэнні філалагічнага аддзялення таварыства філаматаў, куды прымалі Чачота. Міцкевіч у сваёй рэцэнзії трапна заўважыў, што Я. Чачот выражае сябе больш тонам Анакрэонта, а не Піндара.

З тыпалогіяй сентыменталісцкага мастацкага мыслення Чачота родніць эмацыянальна-пачуццёвае асэнсаванне рэчаіснасці, ідылічна-настальгічнае адчуванне прыроды і вёскі. Паэтычнаму светаадчуванню Чачота чужыя рацыяналізм, пафаснасць і маштабнасць вобразаў. Вялікаму дэструктыўнаму свету паэт проціпастаўляе шчырасць, простасць, сардэчнасць, якія для яго раўназначныя страчаным

аўтэнтчным чалавечым якасцям. Хаця пісьменнік не быў адчужаны ад агульнапалітычных праблем і задач грамадства, у сваіх творах ён не імкнуўся да сур’ёзных гістарычных даследаванняў і абагульненняў, яго перажыванні і эмоцыі заўсёды індывідуалізаваныя, прыватныя, асабістыя.

Паводле поглядаў сентыменталістаў, аднаўленне натуральных дабрачыннасцей скажонага цывілізацыяй чалавека адбываецца праз зварот да прыроды, вёскі, свету гарманічных пачуццяў. У сувязі з гэтым сентыменталісцкая традыцыя настойліва праводзіць ідэю “шчасця ў абмежаванні”, якая дапамагае захаваць чыстую і цнатлівую душу. Шчасце ў малым, свядомае стрымліванне жаданняў і патрэб чалавека прапагандуе Ж.Ж. Русо ў “Новай Элаізе”. З захапленнем апісвае яго персанаж Сен-Прэ ў лістах да Юліі ідылію жыхароў Верхняга Вале, ізаляванай правінцыі ў гарах, дзе людзі жывуць і мірна працуюць згодна з натуральнымі законамі прыроды. Яны пазбеглі згубнага ўплыву грамадства: тут няма прыватнай уласнасці, сацыяльнай няроўнасці, затое жыццё прасякнута добразычлівасцю і чалавекалюбствам. У гэтым зямным раі няма грошай. “Як толькі з’явіцца ў іх грошы, яны збяднеюць – гэта непазбежна”, – піша Сен-Прэ [3, с. 71]. Разумеючы гэта, сяляне ахоўваюць свой рай і забараняюць распрацоўваць залатую руду ў гарах кантона.

Шчасце для Чачота месціцца ў асабістым, прыватным жыцці з ціхімі чалавечымі радасцямі, якія існуюць паралельна бурам і навальніцам вялікага свету. Толькі ў гэтым камерным і адасобленым ад разбуральных грамадскіх працэсаў ладзе жыцця можна захаваць сваю прыродную сутнасць, сваю сістэму натуральных каштоўнасцей. Але тэма асабістага шчасця гучыць у творчасці Чачота шчымліва – як прадчувалася паэтам, нават гэта было для яго недасягальнай марай. Свой сціплы ідэал шчасця

ў вясковым зацішку Чачот акрэсліў у паэтычных радках зборніка “Piosnki Jasia śpiewane dla Zosi”:

Maleńka wioseczka
I ładna żoneczka;
Bym to mógł mieć kiedy,
Nie zaznałbym biedy [14, с. 206].

Ідэал ціхага і спакойнага вясковага жыцця Чачота канцэптуальна блізкі ўзору сапраўднага шчасця ў вядомым вершы славутага папярэдніка, паэта-сентыменталіста XVIII стагоддзя Ф. Карпінскага “Вяртанне з Варшавы на вёску”. Польскі даследчык Станіслаў Свірка ў сваёй манаграфіі аб жыцці і творчасці Яна Чачота “Z Mickiewiczem pod rękę...” заўважыў, што ў творах паэта адбілася светаадчуванне грамадзяніна-землеўласніка [14, с. 206].

Такое імкненне да эмацыянальна-асабістага і прыватна-лакальнага асэнсавання рэчаіснасці відаць і ў творы Чачота “Новая Сафіеўка. Верш да Зосі”, які палемічна проціпастаўлены вядомай паэме “Сафіеўка” буйнейшага паэта-класіцыста С. Трамбецкага (1735–1812). У ёй аўтар апявае палац і экзатычны парк графаў Патоцкіх, усхваляе веліч роду, іх моц і грамадзянскую значнасць. У сентыменталісцкім вершы Чачота паўстае “новая Сафіеўка” – маленькі, утульны садок яго каханай Зосі Малеўскай у Вільні. Змяншаюцца памеры ахопу рэчаіснасці, вялікае і маштабнае пераходзіць у прыватнае і асабістае. Чачота цікавіць не значнасць і ўплывовасць асобы ў грамадскім плане, а ўласны эмацыянальны вопыт. Паэт занатоўвае ў сваім творы асабістыя пачуццёвыя ўспаміны і перажыванні: *Pamiętasz, jak zbierałem agrest, choć tak kole! // I dłoń moją zwyczaję znosić ostre bole* [14, с. 206]. Прыгадвае і букецік духмяных кветак, паднесены не яму, а Тамашу Зану. Радкі твора афарбаваны лірычным пачуццём і смуткам, бо пісаў гэты

твор Чачот ў турме: *A teraz i kwiaty skryła śniegiem zima, // I mnie ciężka rozłąka w tym zamknięciu trzyma* [14, с. 206].

Ва ўтульным віленскім садку Зосі Малеўскай паэт бачыць праекцыю прыроды і вёскі, якія па сентыменталісцкай традыцыі процістаяць гораду. Еўрапейскі сентыменталізм не толькі прыўнёс у літаратуру свайго спецыфічнага героя і свае тэмы, але і інтэрпрэтаваў ужо існуючыя. Гэта ў поўнай меры тычыцца адной з асноўных апазіцый сентыменталізму “горад – вёска”. Вечнае саперніцтва паміж месцам і вёскай бярэ пачатак яшчэ ў антычнай літаратуры, у творах Анакрэонта, Гарацыя, Вергілія, дзе ціхае, мірнае жыццё вёскі паказвалася ў кантрасце з пакутамі і жахамі горада.

У XVIII стагоддзі ў гэтым адвечным топасе літаратуры акцэнт быў перанесены ў маральна-пачуццёвую сферу, скіраваны на захаванне натуральных дабрачыннасцей. Антыурбанізм выступіў агульнай рысай еўрапейскай прозы Асветніцтва. Падзеі раманаў А.Р. Лесажа (1668–1747), П.К. Марыво (1688–1763), Реціфа дэ ла Брэтона (1734–1806), Т.Д. Смолета (1721–1771) адбываюцца ў еўрапейскіх сталіцах – Парыжы, Лондане, Мадрыдзе. Як правіла, галоўны герой, які трапляе ў горад, – учарашні селянін, неспакушанае і цнатлівае дзіця прыроды. Адзін з герояў Реціфа дэ ла Брэтона “Разбэшчаны селянін” (1775) са здзіўленнем адзначае, што ў горадзе ўхваляюць тое, што ў вёсцы ганяць, а дакараюць за ўчынкі, якія ўсялякі прыстойны чалавек ад веку ўслаўляе. Юлія ў рамане Русо выказвае агульную думку: *Горад псуе сялян болей, чым іншыя саслоўі* [3, с. 559]. Лёсы Эдмунда і Вірджыніі з аднайменнага рамана Реціфа дэ ла Брэтона паказваюць духоўнае разбурэнне ў дэманічным горадзе чалавека, выхаванага ў атмасферы першасных натуральных каштоўнасцей.

Пісьменнікі эпохі Асветніцтва традыцыйна ўспрымалі горад як месца вечнага спаборніцтва людзей за ілюзорныя даброты і прывіднае шчасце. Паказальныя ўражанні ад Парыжа героя рамана Л. Стэрна “Сентыментальнае падарожжа” пастара Ёорыка, калі ён аглядае з акна гатэля панараму мітуслівай сталіцы, і тая падаецца яму месцам вялікай бітвы паміж людзьмі за асалоды жыцця. Падобныя асацыяцыі горада з полем бою характэрны і для Ф. Князьніна: *To puchy z nędzą ustawiczna wojna...* [9, с. 149].

Горад як месца дэградацыі чалавечай натуры надзелены комплексам пэўных антыгуманых рэалій і негатыўных семантычных знакаў-вобразаў – тэатр, кавярні, казіно, турма. Знамянальныя ў гэтым плане адчуванні самога Яна Чачота, калі па справах службы ў Віленскім бюро па ўпарадкаванні архіваў князеў Радзівілаў яму давалося наведаць Варшаву. У перапісцы з А. Міцкевічам ён дзяліўся сваімі ўражаннямі ад сталічнага жыцця. Варшава ўспрымалася вачыма хаця і не правінцыяла, але чалавека, далёкага ад пыхі і апломбу шумнай сталіцы. Чачот выказваў сваё расчараванне: мітусня, убогія кнігарні, нават пасяджэнне Таварыства прыхільнікаў навук падалося яму дастаткова млявым і бессэнсоўным. У лістах ён звяртаў увагу на тыя ж знакавыя моманты горада: кавярні, гульня ў карты, більярд, словам, усё, што напаўняе жыццё “залатой моладзі”. “Усё тут кепска, усё тут будзе не даспадобы чалавеку, які не жыватом, а розумам глядзіць на тое, што дзеецца. Есці, піць, адзявацца, шпацыраваць, сваволіць, не ведаю, ці і ў Парыжы лепей можна. Але жыць свабодна, бачыць і чуць, што пачцівае сэрца можа ўзрадаваць, не ведаю, дзе больш цяжка. Здаецца, нідзе больш не могуць людзі жыць так, як тут – для жывата і сябе” [7, с. 254]. Такое выказванне сімptomатычнае і характарызуе асветніцка-сентыменталісцкае ўспрыманне Я. Чачотам гарадскога жыцця як штучнага і абсурднага існавання. Садок

Зосі Малеўскай у Вільні, абагрэты светам інтымных успамінаў, кантрастуе з вірлівым гарадскім жыццём, ад якога варта ўцякаць да сапраўдных каштоўнасцей прыроды: *Rzuć te uliczne steki, te miejskie turnieje, // Rozum tu nic nie zyszcze, serce odrętwieje* [14, с. 206]. У садку, дзе пануе сама прырода, чалавечая душа поўніцца высокімі памкненнямі:

Tam huk karet do ziemi duszy nie przybije,
Tam się nie będziesz pytać: czyj wóz? Konie czyje?
Ale wszechmocność Boga z każdej widząc strony,
Do nieba myślą wzlecisz od kwiatu korony,
Szukać początku rzeczy i wiecznej mądrości... [14, с. 206].

Паэту не імпануюць экзатычныя, штучныя сады з заморскімі раслінамі на ўзор французскіх або італьянскіх, дзе чалавечая воля і розум парушаюць законны лад прыроды. У Зосіным садку *nie ma ślady przymusu, wszystko bez wyboru*. Чулую душу Чачота крануў гэты ўтульны, натуральны, афарбаваны настальгічнымі пачуццямі садок, а ў ім – каханая дзяўчына.

Сентыменталізм, у процівагу класіцысцкай этыцы, прапанаваў сваю іерархію станоўчага (чуласць, простасць, натуральнасць, шчырасць) і выпрацаваў сваю спецыфічную сістэму знакаў для іх выражэння – гэта самыя розныя тыпы аркадыйскага топасу вёскі, разнастайныя з’явы прыроды, дзіцячыя вобразы. Вёска падаецца Чачотам па-за сацыяльнымі і бытавымі праблемамі як увасабленне натуральнага ладу жыцця, дзе пануюць сардэчнасць і спагадлівасць. Ідылічным успрыняццём вёскі, шчырым замілаваннем простым чалавекам прасякнуты вершы “Зязюлька”, “Прыляцелі саколікі”, “Праснічка”, “Мамка”, “Малацьбіты”, напісаныя Чачотам у сталым узросце пасля асабістай трагедыі выгнання. Вёска, якая жыве па законах чалавекалюбства, здольная згарманізаваць пачуцці чалавека ў горы і няшчасці, як гэта адбываецца ў вершы “Вясковыя ўцехі”. Ідылічны

характар вёскі ўзмацняецца дзіцячымі вобразамі – увасабленнем найвышэйшай сардэчнасці і непасрэднасці:

Вёска любая мая ты!
Часам сумна мне бывае,
Ды тваім праходжу полем –
Сум у момант мой знікае.
Стрэну там дзяцей вясковых –
Хоць адзежка іх у латах,
Столькі шчырасці чысцюткай
Бачу ў мілых вачанях! [7, с. 75].

Сентыменталісцкі пастулат сціпласці, роўны паняццю шчырасці і натуральнасці, вызначаў таксама кампазіцыю і моўна-стылёвую сферу твораў. Нязмушанасць лірычнага апавядання, гутарковая мова, арыентацыя на фальклорныя выяўленчыя сродкі і рытміку надалі музычнасць многім вершам Чачота (“Праснічка”, ”Зязюлька”, “Прыляцелі саколікі” і інш.). Пакладзеныя на музыку С. Манюшкам, яны сталі папулярнымі песнямі.

Адной з асноўных праяў чулага героя ёсць пачуццё прыроды. Менавіта сентыменталісты ўпершыню пачалі маляваць пейзаж у сваіх творах, зрабілі прыроду не проста фонам, на якім разгортваюцца драмы чалавечых душ, а выхавацелькай і выразніцай эмацыянальнага стану героя, актыўным партнёрам яго перажыванняў. Наватарскімі ў еўрапейскай літаратуры былі пейзажныя малюнкі англійскіх пісьменнікаў-сентыменталістаў Томсана, Грэя, Голдсмита, апісанне велічнай і цнатлівай прыроды швейцарскіх Альпаў у “Новай Элаізе” Ж.Ж. Русо, глыбокае асэнсаванне прыроды і чалавека ў паэме Ж. Дэліля “Сады”, якая была перакладзена на польскую мову Ф. Карпінскім. Сентыменталізм часта звяртаўся да прыродных з’яў або жывых істот як да праяў сапраўднай натуры, якія адзіныя могуць адэкватна зразумець і

перанесці да адрасата чалавечыя перажыванні: “Do skowronka” Ф. Карпінскага, “Do księżycy” Ф. Князьніна, “Oracz do skowronka”, “Do skowronka” У. Сыракомлі.

Ян Чачот шырока карыстаецца арсеналам сентыменталісцкіх вобразаў і прыёмаў. Лірычныя калізії ў яго творах найчасцей разгортваюцца на фоне прыроды, сугучныя ёй па прынцеппе паралелізму (“Касец”), або, наадварот, кантрастныя, як у вершы “Мары над берагам Белаі”, напісаным у выгнанні. Вясна, смуткуе Я. Чачот, абудзіла да жыцця і кахання ўсё існае навокал, а яго пачуцці тугі і самоты кантрастуюць з гэтым святам жыцця. Для перадачы і маніфестацыі пачуццяў, выражэння свайго эмацыянальнага стану ў вершах “Рыбкі”, “Галубок”, “Жаўрук”, “Верш да вясны” і іншых паэт абірае тыповыя для чуллівай паэзіі вобразы і малюнкi прыроды. Паказальна, што сентыменталісцкая паэзія Тамаша Зана філамацкіх часоў, прысвечаная кахання да той жа Зосі Малеўскай, таксама насычана вобразамі птушак, матылькоў, пчолак як агульнапрынятых атрыбутаў дэманстрацыі шчырасці і сапраўднасці пачуццяў (“Трыялеты”, “Спявай, спявай жаваранак”, “Спявай, спявай, птушка”).

У літаратуры сентыменталізму тэма няшчаснага кахання была вельмі папулярная, бо вымагала перабольшанай, гіпертрафіраванай чуллівасці, праводзіла думку пра немагчымасць міжчалавечага паразумення, задавальнення эмацыянальных патрэб у свеце самотнасці і адчужанасці. З вялікай мастацкай сілай гэта тэма ўвасоблена ў “Новай Элаізе” Ж.Ж. Русо і ў “Пакутах маладога Вертэра” І.В. Гётэ. Ідылічнасць кахання да Зосі Малеўскай у вершах Чачота “Песенька на два галасы”, “Неяк ля гаю мы з Зосяй лічылі” пераходзіць у лірычных творах пазнейшага часу ў адчай і тугу па няспраўджаным пачуцці, немагчымасці

шчаслівага кахання з-за неспрыяльнасці лёсу і варожасці абставін (“Яна далёка”, “Вандроўная птушка”). На рукапісе верша “Неяк ля гаю мы з Зосяй лічылі”, на думку К. Цвіркi, перад самай высылкай на Урал рукою аўтара была зроблена прыпіска, поўная сардэчнага смутку па сваім зламаным жыццi: “Бывайце здаровыя, усе добрыя людзi і каханыя! Зося для мяне найдаражэйшая, заўсёды помніце; Зося наша найдаражэйшая, заўсёды помніце; Зося для нас наймiлейшая, заўсёды помніце. Ах, якi Ян бедны!” [7, с. 100]. У выгнаннi асноўнымi тэмамі для Чачота становяцца драматычны лёс Радзiмы і асабістая адчужанасць ад шчасця:

Kochać Ojczyznę I Zosię,
To moja rozkosz jedyna,
To moja rozkosz jedyna,
To moich smutków przyczyna [14, с. 235].

Глыбокімі перажываннямі і эмацыянальнай рэакцыяй на ўласнае становішча вязня, пазбаўленага кахання, волі, надзеі, прасякнуты цыкл трэнаў пад агульнай назвай “Заблуканы”, напісаны паэтам у вязніцы. Яго цешыць, што такi няўдзячны лёс быў набыткам многіх славурых людзей. У Трэне V ён узгадвае Ж.Ж. Русо, якога ў студэнцкія гады лічыў сваім настаўнікам і правадыром:

O Russo, i tyś pytał kamieni,
I ciebie naród twój dręczył;
I gdyś do grobu zamknął się cieni,
Wówczas cię chwałą uwieńczył [14, с. 189].

У лірыцы сентыменталізму заўсёды былі важнымі не толькі праблемы самапаглыблення і самааналізу, але і патрэба самавыражэння героя, выяўлення спантаннага пачуццяў, магчымасць зафіксаваць і перадаць мастацкімі сродкамі зменнасць эмоцый. Чачот спрабуе сябе ў розных жанравых формах сентыменталізму, піша эротыкі, анакрэонтыкі, элегіі, песні, якія, дарэчы, А. Міцкевіч крытыкаваў за банальнасць і

ардынарнасць. Разам з тым Чачот адчувае патрэбу ў новых жанрах, якія маглі б больш дакладна перадаваць індывідуалізаваныя пачуцці.

У рэчышчы эстэтычных пошукаў і эксперыментаў пісьменнікаў-сентыменталістаў у еўрапейскай літаратуры нарадзіўся новы літаратурны жанр – *лірычная сцэна*. Найцікавейшай рэалізацыяй гэтага жанру з’яўляецца твор “Сафо” Я. Чачота, прачытаны ім на навуковым пасяджэнні ў лютым 1819 года. “Слоўнік літаратуры польскага Асветніцтва” пад рэдакцыяй Т. Касткевіч характарызуе гэты новы жанр як кароткія, аднаактныя сцэнічныя творы, ці ўстаўкі, якія ўваходзяць у вялікія драматычныя творы [12, с. 560–566].

Заснавальнікам гэтага жанру выступіў Ж.Ж. Русо невялікай п’есай “Пігмаліён” (1770), напісанай як своеасаблівы эксперымент паводле антрапалагічных тэорый аўтара. Русо імкнуўся дасягнуць цеснага ўзаемадзеяння паміж словам, якое з цягам часу страціла сваё першапачатковае, прыроднае значэнне, рухам і музыкай, што лічыліся найбольш дакладнымі відамі мастацтва ў перадачы духоўнага стану. Здабыўшы выключную папулярнасць, “Пігмаліён” прайшоў у тэатрах амаль усёй Еўропы. У 1777 годзе ён ставіўся ў Варшаўскім тэатры спачатку па-французску, потым у пражаным польскамоўным варыянце, і неўзабаве – у паэтычным перакладзе К. Венгерскага. Папулярнасць “Пігмаліёна” натхніла пісьменнікаў розных нацыянальных літаратур на стварэнне арыгінальных твораў новага жанру.

У філамацкай паэзіі спрабаваў сябе ў жанры лірычнай сцэны і Ян Сабалеўскі, які скончыў свой нядоўгі век у высылцы. Ён стаў адным з трох “памерлых ад тугі па Радзіме” выгнаннікаў, каму Міцкевіч прысвяціў III частку “Дзядоў”. Яго лірычная сцэна “Алцыёна” была зачытана на пасяджэнні таварыства філаматаў 3 траўня 1819 года. Творы Я. Чачота і Я. Сабалеўскага падобныя сваімі гераінямі, якія гінуць ад

кахання, і знешнім антуражам – берагам мора. Гераіня Чачота, грэцкая паэтэса Сафо, заканчвае жыццё самагубствам з-за нешчаслівага кахання да Фаона. Чачот паказвае яе на высокай скале на беразе мора, і перш чым зрабіць апошні крок у бездань, гераіня прамаўляе поўны адчаю і распачы экспрэсіўны маналог: *O bóstwo bez litości, nazwane miłością, // Złością cię samą zwać należy, złością...* [10, с. 33].

Рэцэнзент твора Ф. Малеўскі, высока ацаніўшы твор сябра, выказаўся адносна важнасці і складанасці гэтага жанру: “У лірычнай сцэне выступае адна звычайная асоба, але ў той асобе лучацца пачуцці самых розных людзей... Няма знешніх падзей, але адбываюцца вялікія падзеі ў душы дзеючай асобы... Калі трагедыя вымагае вялікага таленту, не менш яго вымагае лірычная сцэна, бо яна мае ўсе ўласцівасці трагедыі, толькі ў сканцэнтраваным і шчыльным выглядзе” [12, с. 566]. Найбольш дасканалым мастацкім узорам лірычнай сцэны лічыцца маналог Густава з IV часткі паэмы А. Міцкевіча “Дзяды”.

Шмат твораў Чачота прысвечана сакральнай тэме філаматаў – сяброўству. Сам Чачот надаваў велізарнае значэнне гэтаму пачуццю, ідэалізаваў яго і па-філасофску асэнсоўваў у лістах да А. Міцкевіча, у вершаваных творах, прысвечаных сябру. У асяродку філаматаў асабліва цанілася здольнасць і жаданне Чачота пісаць у гонар імянінніка віншаванні, якія так і называліся “Яжовыя”, “Адамовыя”, “Яновыя” і г.д. У іх паўставаў тыповы для філамацкай паэзіі матыў сяброўскай Аркады, які праявіўся і ў памянёным вышэй вершы Т. Зана. Паэтызацыя шчырых адносін, высакародных памкненняў, цнатлівага свету маладосці, куды не паспеў яшчэ ўварвацца разбуральны віхор грамадства, увасоблены ў вершы “Гэта, бадай, залатыя часы”. Ён быў прачытаны аўтарам у гонар заканчэння тэрміну прэзідэнцтва ў таварыстве філаматаў Тамаша Зана:

Dzisiaj dla nas wiek złoty
Błysnął w braterskim gronie,
Gdzie czystym ogniem cnoty
Serce każdego płonie.
Słodka przyjaźń i zgoda
Pokrzepia wiek nasz młody,
Słodka uczuć swoboda
I złotych wieków miody [13, c. 252].

Як заўважыў у сваёй манаграфіі С. Свірка, рытуальны напой філарэтаў малако, якім запівалі тосты, сам па сабе быў сімвалам сціпласці і стрыманасці, набліжэння да першасных, натуральных асноў быцця [14, с. 67]. Для Чачота ў гэтым вершы *малако* ёсць аркадыйскі атрыбут, сімвал часу, калі чалавек меў *Serce słodkie jak z miodu, // Dusza jak mleko białe*. Філаматы ў сваім сяброўскім коле чысцінёй душ і сардэчнай прыязнасцю аднавілі гармонію залатога веку чалавецтва: *Odtąd nam życia rzeki // Miodem i mlekiem cieką* [13, с. 253].

Сентыменталізм як сістэма актыўная і дзейсная жыва адгукаўся на надзённыя праблемы грамадства. У адрозненне ад класіцызму, сентыменталізм імкнуўся ачалавечыць грамадскія праблемы, прапусціць іх праз асабістыя пачуцці і надаць уласнае эмацыянальнае асэнсаванне. Афарбаваны эмоцыямі і асабістымі перажываннямі, роздум Чачота над драматычным лёсам краіны, няспраўджанымі надзеямі на адраджэнне дзяржавы з’яўляецца асновай верша “Дума над магіламі французцаў”. Вобразы самотных французскіх могілак пры тракце з Вільні да Наваградка нараджаюць у паэта тужлівыя пачуцці і асацыяцыі. Пачынаецца верш з апісання позняга восеньскага вечара, шэрых дажджавых хмар, на фоне якіх паказаны закінутыя магілы французскіх салдат. Ад гэтых жалобных вобразаў і настрояў пісьменнік пераходзіць да эмацыянальнага перажывання гістарычных падзей 1812 года.

Французы маглі вызваліць краіну, а замест гэтага знайшлі тут пакутніцкую смерць і ляжаць у парослых зеллем безыменных магілах:

Ach, jakże się unoszę, łza mi w oczach stoi.
Nie wstydzę się łzy takiej, o rycerze moi,
Do was się z nią obracam, i was płakać trzeba! [10, с. 14].

Галовы герояў вячаюць лаўрамі, але ад суайчыннікаў Чачота на долю французай не дасталося падзякі, таму паэт, калі б быў багаты, абсадзіў бы магілы вечназялёнымі дрэвамі і прыходзіў бы сюды плакаць *nad niedolą litewskiej posady*. У вершы назіраецца пераемнасць не толькі з заходнееўрапейскай традыцыяй паэзіі могілак, але адчуваецца і ўплыў літаратурных традыцый патрыятычнай лірыкі айчыннай літаратуры, твораў Ф. Карпінскага, Ф. Князьніна, Ю. Нямцэвіча. Сум і туга, якімі прасякнуты лірычныя адступленні Чачота, эмацыянальна блізкія настроям верша Ф. Карпінскага “Жаль сарматы над магілай Зыгмунта Аўгуста”, які заканчваецца распачнымі радкамі: *Składam niezdatną w tej dobie, // Szablę, wesolość, nadzieję. // I tę lutnię biedną!.. // Oto mój sprzęt cały! // Łzy mi tylko jedne // Zostały!* [8, с. 375].

А. Міцкевіч у рэцэнзії на верш Чачота “Дума над магіламі французай” пажадаў, каб “у гэтым творы было б болей смутку і магільнай меланхоліі, якія пануюць у прыгожым пачатку і канцы” [14, с. 140].

Асветніцтва дало першы штуршок для разгортвання нацыянальных памкненняў, абудзіла цікавасць да гісторыі і гістарычнай спадчыны. У пачатку XVIII стагоддзя А. Галан друкуе “Казкі 1001 ночы”, у 1760 г. Д. Макферсан выдае “Песні Асіяна”, у 1782 г. К.Г. Мюлер апублікаваў тэкст “Нібелунгаў”, у 1795 г. А. Мусін-Пушкін прапануе знойдзены тэкст “Слова пра паход Ігаравы”. Менавіта ў літаратуры гэтай эпохі стаў

актуальны міф пра пачцівых продкаў, якія могуць стаць узорам для пераймання.

Погляд Я. Чачота як пісьменніка-сентыменталіста скіраваны найперш на маральныя, сардэчныя вартасці гістарычных асоб. У гістарычным цыкле “Успамін пра трох каралеў” увага звяртаецца на такія дабрачынныя праявы, як гуманізм, дапамога ўбогім і хворым, жончына вернасць, гаспадарлівасць. Аналагічны пачуццёва-дыдактычны падыход назіраецца і ў мужчынскіх гістарычных вобразах. Не дзяржаўная значнасць і веліч, а чалавечнасць і гуманізм выступаюць ўзорнымі рысамі, напрыклад, Льва Сапегі. Гэта асоба з аднайменнага верша была значная для Чачота тым, што:

Гетман Леў Сапега мучыць мужыка нікому
Не даваў, казаў ён гэтак хіжым аканомам:
“Вам нішто мужык-араты, для мяне ж – вяльможны,
Каб ні ён, ну хіба ж панам з вас зрабіўся б кожны?” [7, с. 71].

Песні-балады з цыкла “Спевы пра даўніх ліцвінаў да 1434 года” напісаны таксама з мэтай наблізіць гераічныя справы продкаў да маштабу звычайнага чалавека, даць індывідуальна-эмацыянальнае насычэнне гістарычнаму агульнанацыянальнаму вопыту.

Пошукі новых сродкаў для дасканалага выражэння чалавечых пачуццяў прымусілі Я. Чачота адкінуць салонныя вобразы сентыменталізму і звярнуцца да экспрэсіўных сродкаў музыкі, да традыцый народнай песеннай лірыкі. У літаратурным засваенні багаццяў народнага меласу ён працягваў багаты вопыт папярэднікаў-сентыменталістаў Ф. Князьніна і Ф. Карпінскага. З арсенала музычных твораў паэт браў кампазіцыю і ствараў свае лірычныя вершы на ўзор песні ці арыі, карыстаўся мастацкімі прыёмамі і вобразамі народных або засцяпковых песень. Многія творы Чачота з “Малога архіва філаматаў”

прыстасаваны да народных мелодый, або, згодна з прыпіскай аўтара, “маюцца быць з музыкай Зосі і Марылі”, гэта значыць Малеўскай і Верашчакі. Шэраг вершаў Чачота з’яўляецца перакладам беларускіх народных песень на польскую мову (“Да цераз мой двор”). Часам паэт пазычаў з народнай ці засцянкавай песні першыя радкі, а астатнія дапісваў сам (“Развітанне Касцюшкі з Юліяй”).

Дзякуючы сваёй спеўнасці і музычнасці, песні Чачота вабілі кампазітараў. Напрыклад, да верша ”Песенька на два галасы” па просьбе А. Міцкевіча славуная піяністка і кампазітар Марыя Шыманоўская напісала музыку. Вершы “Касец” і “Малацьбіты”, створаныя ўжо ў выгнанні, пакладзены на музыку Тамашом Занам. Да 12 вершаў Чачота (“Праснічка”, “Вандроўная птушка”, “Зязюлька”, “Прыляцелі саколікі” і інш.) музыку напісаў Станіслаў Манюшка і ўключыў іх у свой “Хатні спеўнік”.

Зварот да вясковай тэматыкі, да народных песенных узораў падкрэсліваў дэмакратызм Яна Чачота, сведчыў пра яго агульнае захапленне беларускім фальклорам. Да фальклорных скарбаў яго скіравала не толькі прыроджаная любасць да народнай песні. Вялікі ўплыў на фарміраванне светапогляду пісьменніка аказаў Ж.Ж. Русо. Русаісцкая канцэпцыя “звароту да натуры” падштурхнула Чачота збіраць і перакладаць беларускі фальклор і, галоўнае, абумовіла спецыфічную рысу ягонай сентыменталісцкай паэзіі – фальклорнасць.

Імкненне да натуральнага стану, першатворных законаў жыцця, ідэя “натуральнай роўнасці” прадвызначылі з’яўленне беларускамоўных твораў Я. Чачота. У этычнай сістэме вызначальных каштоўнасцей сентыменталізму вясковасць і сялянскасць былі тоеснымі найважнейшым паняццям шчырасці, простасці, чулівасці. Раннія творы

Чачота “Імяніннае віншаванне” і “На прыезд Адама Міцкевіча” цалкам арыентаваныя на народную песню і перадаюць народнае светаўспрыманне. Беларуская мова ў гэтых творах падкрэслівае шчырасць пачуццяў і адкрытасць душы. У. Мархель адзначае, што “менавіта шлях набліжэння беларускай літаратуры да селяніна (а затым праз яго да ўсяго народа) стаў шляхам яе вяртання да беларускай мовы” [1, с. 25]. Да таго ж мова вёскі выклікала ў пісьменнікаў-сентыменталістаў цікавасць і захапленне сваёй натуральнасцю, першароднай прыгажосцю, тым, што, па словах Я. Чачота, “яна яшчэ ў поўнай чысціні”. Паэт заклікаў вывучаць мову народа, збіраў крывіцкія ідыёмы, прыказкі і прымаўкі. Мова вабіла сваёй аўтэнтычнасцю Я. Баршчэўскага і У. Сыракомлю, а ў В. Дуніна-Марцінкевіча гэта захапленне вылілася ў паўнаўартасную беларускамоўную творчую плынь. Ад цікавасці і выкарыстання фальклорных здабыткаў да беларускамоўнай творчасці – такая агульная тэндэнцыя літаратуры XIX стагоддзя. Але першым у гэтым кірунку быў Ян Чачот. Як адзначыў У. Сыракомля ў 1855 годзе ў адным са сваіх артыкулаў, яму вядомыя толькі два беларускія пісьменнікі, якія пачалі пісаць на мове свайго народа “...адным з іх быў незабыўнай памяці Ян Чачот, другі п. В.Д.-Марцінкевіч” [4, с. 492].

Такім чынам, сентыменталісцкі светапогляд прадвызначыў зварот Чачота да мовы селяніна як да найбольш натуральнай і першапачатковай; а сентыменталізм як мастацкі стыль самой сваёй ідэалогіяй паспрыяў пераходу польскамоўных пісьменнікаў Беларусі XIX стагоддзя, у якіх паступова расло пачуццё нацыянальнай адметнасці, да выкарыстання беларускай мовы ў іх творчасці.

Для Я. Чачота сабраная і апублікаваная ім у шасці фальклорных зборніках “Сялянскія песні” (1837–1846) народная песенная лірыка, а таксама ўласныя беларускамоўныя вершы павінны былі здзяйсняць важную асветніцкую місію – выпраўленне нораваў, аднаўленне страчаных аўтэнтчных міжчалавечых стасункаў. Паэт разважае прагматычна аб прызначэнні гэтых твораў: *Ці не перанесліся б яны як-небудзь да вёсак? Ці не дайшлі б да сэрцаў дабрачынных паноў і ці не звярнулі б больш чулую ўвагу на сялян, а разам з тым ці не прычыніліся б да паляпшэння нораваў гэтых працавітых суайчыннікаў?* [7, с. 177]. Чачот спадзяецца сваімі публікацыямі *павялічыць тую ўзаемную прыхільнасць пана і селяніна, ад якой так многа залежыць.*

Паэт імкнецца звярнуць увагу сваіх чытачоў, а ў значнай ступені гэта апалячаная беларуская шляхта, на высокую духоўнасць вяскоўца і вялікую маральна-этычную вартасць народнай творчасці, таму ў фальклорных зборніках беларускамоўныя тэксты суседнічаюць з польскамоўнымі. Асветніцтва Я. Чачота двухпланавае: вершы па-беларуску адрасаваны сялянам, якія маглі чытаць або ім павінны былі прачытаць паны, а польскамоўныя творы паэт “адрасаваў уладальнікам маёнткаў, эканомам – таму асяродку, якое фарміравала ўзровень вясковай культуры” [14, с. 257]. Пісьменнік і фалькларыст І. Храпавіцкі ў працы “Погляд на паэзію беларускага люду”, надрукаванай у 1845 годзе ў часопісе “Рубон”, высока ацаніў значэнне “Сялянскіх песень” і паказаў, што мэты Я. Чачота былі ў нейкай ступені дасягнуты: “Аніякая гучная апісальная паэма не можа... зраўняцца са сціплым зборнікам песень, які абуджае ў сэрцы чытача самыя прыхільныя пачуцці да нашых бедных мужыкоў” [6, с. 186].

Як адзначаюць некаторыя даследчыкі (А. Witkowska. “Sławianie, my lubim sielanki”), ідэя народнасці была ўпершыню выказана не рамантыкамі, а сентыменталістамі. Менавіта ім належыць гонар адкрыцця фальклору для ўзбагачэння прафесійнай літаратуры, прынцыпы яго творчага засваення. Пятрабаванні народнасці літаратуры найбольш поўна ўвасоблены ў тэарэтычных працах позняга сентыменталіста Казіміра Браздзінскага. Зварот пісьменнікаў да народнай творчасці запраграмаваны самой сутнасцю гэтага мастацкага стылю – культам “натуральнага чалавека”, зваротам да “натуральнага стану”, імкненнем да гарманізацыі грамадства.

Сентыменталізм падрыхтаваў глебу наступнаму пакаленню літаратараў для мастацкага засваення фальклорных багаццяў, паказаў народную паэзію як невычэрпную крыніцу эстэтычных і духоўных каштоўнасцей. Сентыменталісты і рамантыкі выкарыстоўваюць фальклор з розных ідэйных пазіцый, з рознымі мэтамі і задачамі. Рамантыкаў захапляе народнасць у яе гістарычным ракурсе, у часавым аддаленні, з фантастыкай і містычнай сімволікай. Сентыменталістаў вабяць у фальклоры найперш пачуцці, праявы чулага сэрца, шчырасць і непасрэднасць эмацыянальнага выяўлення. Таму рамантыкі і сентыменталісты выкарыстоўваюць у сваёй творчасці розныя жанры фальклору. Рамантыкаў прыцягваюць казкі, паданні і легенды з героікай, незвычайнымі постацямі і сюжэтамі, таямнічасцю і фантастыкай. Сентыменталісты скіроўваюць увагу найперш на народныя песні, дзе выказаны сардэчныя пачуцці ці зафіксаваны эмацыянальны стан чалавека.

Даследчыкі фальклору адзначаюць, што ў беларусаў надзіва мала гістарычных гераічных песень. Тлумачаць гэта слабай гістарычнай

памяццю беларусаў. І. Храпавіцкі адзначае: “Народ... ніякага не прымаў удзелу ні ў кіраўніцтве краем, ні ў беспарадках... Ён падпадаў пад уплыў Літвы, Польшчы і Расіі, абыхава пазіраючы на войны, якія паўставалі паміж гэтымі дзяржавамі. Таму нас не павінна здзіўляць, што ён не захаваў у памяці тых выпадкаў і не апяваў учынкаў ваяўніка, якога не ведаў, як назваць, ворагам ці братам” [6, с. 180]. Але затое ў народных беларускіх песнях, па словах І. Храпавіцкага, “заўсёды гучыць мелодыя сэрца”.

Думку І. Храпавіцкага ў розных варыянтах пацвярджаюць выказванні і іншых нашых літаратараў. “Ніводзін, можа, народ не ўмее так пераканаўча плакаць аб нядолі ўвогуле, як славянскі русін”, – адзначае У. Сыракомля [4, с. 421–422]. В. Каратынскі таксама падкрэслівае адсутнасць “забіяцкіх” песень у беларусаў. Беларускаму менталітэту ўласцівыя мяккасць, чулівасць, сардэчнасць, спагада да чалавечай бяды, што і адбілася ў фальклору як светапогляднай сістэме народа. Дзякуючы менавіта гэтым якасцям народная песня вабіла прыхільнікаў сентыменталізму.

Разам з тым пісьменнікі-сентыменталісты часам не знаходзілі ў рэчаіснасці сардэчнасці і чуласці, таму імкнуліся выхаваць гэтыя пачуцці ў чытача. Ф. Шылер у сваім трактаце “Пра наіўную і сентыментальную паэзію” (1795) вылучыў два вялікія этапы ў развіцці мастацтва: антычнае, а таксама мастацтва Адраджэння, названае ім *наіўным*, і сучаснае яму мастацтва, якое ён назваў *сентыментальным*. Дарэчы, менавіта ў гэтым артыкуле ўпершыню паняцце *сентыментальны* было выкарыстана ў якасці літаратуразнаўчага тэрміна. У *наіўнай* паэзіі рэчаіснасць і ідэал не супярэчаць адзін аднаму і знаходзяцца ў адзінстве і гармоніі. У *сентыментальнай* паэзіі паміж імі існуе трагічная супярэчнасць, што вядзе да крытыкі, элегічнага настрою і смутку. Задачай сучаснай

літаратуры, сцвярджае Ф. Шылер, з'яўляецца ўвасабленне ў мастацтве не рэчаіснасці, а менавіта думкі, ідэі, якія мусяць быць пераўтвораны ў жыццё. Такая канцэпцыя адпавядала агульнаму дыдактычнаму пафасу эпохі Асветніцтва, імкненню да ўдасканалення грамадства і выхавання правільнага чалавека.

Цёмная і забітая вёска далёкая ад ідэалу, значыць, трэба вучыць і выхоўваць мужыка. Такой асветніцкай скіраванасцю пазначаны ўласныя беларускамоўныя вершы Чачота. З вялікай замілаванасцю гаворыць ён пра працавітага і гаспадарлівага селяніна ў вершы “Як то добра, калі мужык...”. З другога боку, аўтар дае прыклад і ўзорнага пана. У гэтай постаці выступае вядомы асветнік граф І. Храптовіч, а яго маёнтак паўстае ўзорам ідэальных грамадскіх адносін паміж сялянамі і гаспадаром:

Шчорсы слывуць мужыкамі
І ласкавымі панамі,
Што і чытаць нас вучылі,
І любілі, не глумілі [7, с. 39].

Тыпалагічнай рысай літаратуры сентыменталізму з'яўляецца спалучэнне асветніцкага і пачуццёвага пачаткаў. У беларускамоўнай паэзіі Чачота суседнічаюць дыдактызм і лірычнасць, маралізатарства і чулівасць. Аўтар імкнецца, каб яго творы мелі практычныя мэты – навучыць, што нельга ленавацца, жыць у брудзе, піць гарэлку, нельга ссякаць прысады, нельга закопваць грошы ў зямлю і г.д., але дыдактычная ідэя заўсёды ўвасоблена ў мяккую народна-песенную форму. Са скарбонкі народна-паэтычных сродкаў Чачот пазычае эмацыянальныя звароты, памяншальна-ласкавыя формы слоў, песенную кампазіцыю, што дапамагае яму стварыць чулівы настрой лагоднасці і добразычлівасці:

А мая ж ты кветачка,
А мая ж птушачка,
А мая зоранька,
А мая ж ты дзеванька [7, с. 52].

Эмоцыі ў фальклоры яшчэ не індывідуалізаваныя, і пачуццёвасць у беларускамоўных вершах пісьменніка яшчэ не звязана з канкрэтнымі распрацаванымі вобразамі. Селянін, якога ён, зыходзячы з самых высакародных памкненняў, павучае, – вобраз абагульнены і зборны. У вершах ускосна паўстае ўнутраны свет самога аўтара, ахопленага прагай гармоніі паміж людзьмі, спагады і дабрыні. Чытачам сваіх вершаў ён раіць: *няхай кожны загляне на хвіліну ў сваё сэрца, і сэрца яго скажа больш, чым ён сам сказаць бы патрапіў* [7, с. 178].

Светапоглядныя асновы Асветніцтва сфарміравалі грамадска-палітычны ідэал Чачота, як і многіх іншых пісьменнікаў той пары. Я. Чачот, У. Сыракомля, В. Дунін-Марцінкевіч мараць пра паступовую гарманізацыю жыцця шляхам выхавання чулага сэрца і спагады да сацыяльна прыніжаных, праз пашырэнне асветы. Яны хацелі б дасягнуць сардэчнага, мірнага саюза адукаванага, дабрачыннага пана і паслухмянага, шчырага, працавітага мужыка. На адносіны паміж панамі і сялянамі праецыраваліся ідылічныя патрыярхальныя адносіны “бацькі – дзеці”. Як адзначыў філосаф і культуралаг А. Пяткевіч, “думка пра ўзаемнае збліжэнне саслоўяў (яднаюцца кніжны інтэлект шляхты і чулая душа селяніна) становіцца стрыжнявой ідэяй асветніцкага руху Беларусі ў XIX стагоддзі. Дыдактычна выяўленая Чачотам, падхопленая філаматамі, яна была арганічна даведзена ў літаратуры Міцкевічам... Ідэі нацыянальнага духоўнага абнаўлення праз сацыяльнае паразуменне саслоўяў і развіццё ведаў дзейнічаюць у краі з пэўнай доляй гістарычнай трансфармацыі да канца XIX стагоддзя” [2, с. 279–280]. Першы крок да

ўсеагульнай згоды і гармоніі, на думку Чачота, павінна зрабіць адукаванае саслоўе:

Паночкі, нашы кветачкі,
Вучыце нас, свае дзетачкі,
Як мы маем лепей жыці,
На вас, на сабе рабіці.

.....
Бог там заўшэ шчасце дае,
Гдзе чалавека чалавек кахае [7, с. 47].

Класавая салідарызацыя пісьменніка будуюцца не на грамадска-палітычных патрэбах адзінства зняволенай нацыі, а на гуманістычным ідэале, усведамленні натуральнай роўнасці людзей перад абліччам Бога і прыроды. Клопат пра сацыяльна прыніжаных, абарона іх натуральных правоў гучыць у вершах Чачота “Дабрачынным панам і іх аканомам, якія клапацяцца пра добры быт сялян”, “Леў Сапега, віленскі ваявода, гетман літоўскі”, “Сярмяга”, “Мамка”. Паэт заклікае ў гэтых вершах звярнуць увагу на саслоўе, якое з’яўляецца асновай усеагульнага шчасця, і тым не менш, найбольш пакрыўджана і заняйдбана.

Класіцызм і сентыменталізм рабілі розныя акцэнты ў трактоўцы адной з вядучых у філасофска-эстэтычнай сістэме Асветніцтва ідэі *натуральнай роўнасці*. Для класіцыстаў яна мела значэнне найперш у грамадскім плане, як усеагульная роўнасць перад законам у правах і абавязках. Для сентыменталістаў гэта — абумоўленая парадкам першатварэння натуральная роўнасць у пачуццях і правах на рэалізацыю эмацыянальных патрэб. Для Я. Чачота ў большай ступені характэрна менавіта апошняе трактоўка гэтай ідэі. У вершы “Любімым мужычкам з-пад Нёмана і Дзвіны” паэт тлумачыць роўнасць саслоўяў тым, што *Уклаў Бог адны нам пачуцці ў грудзі, // Мы ўсе – адной мацеры дзеці* [5, с. 188].

Згодна з філасофскімі палажэннямі сентыменталізму, у аснове чалавечай спагады і дабрачыннасці ляжыць *геданістычны ідэал*, адпаведна якому рабіць дабро – не проста норма, а найвышэйшая асалода, і чалавек інстынктыўна ідзе па гэтым шляху. У томіку “Сялянскіх песень” (1845) змешчаны верш “Прысвячэнне панічам і паненкам”, дзе Чачот заклікае чытачоў не проста звярнуць увагу на народную песню, але і рэалізаваць натуральны ідэал шчасця:

Śród uczonych spiewków dworskich
Ich też posłuchajcie;
A o szczęście naszych włościan
Z młody przemyślajcie.
Obaczycie, jaka radość
Wszystkich nas ożywi;
Śród szczęśliwych stokroć więcej
Bóg nas uszczęśliwi [14, с. 261].

Лёс быў нялітасцівы да паэта. Лагодны і чалавечны сам, ён рэдка калі знаходзіў адпаведнае стаўленне з боку іншых людзей і пакутаваў ад гэтага. У адным са сваіх апошніх вершаў “Жаўрук” Я. Чачот смуткуе па вясне, радасці, мабыць прыгадваючы часы сваёй філамацкай маладосці, “залатога веку” сяброўскай Аркадыі, у які так хочацца вярнуцца сваімі думкамі і пачуццямі:

Bo tak ciężko z niemiłymi
Złote myśli snuć;
Ach, odleczę razem z nimi
Od tej ziemi, od tej ziemi,
Tam, gdzie można czuć [14, с. 291].

Творчая адметнасць Чачота вызначана русаісцкім светапоглядам, этычнымі і эстэтычнымі прыярытэтамі сентыменталізму. Яго паэзія працягвае заходнееўрапейскую літаратурную традыцыю сентыменталізму і з’яўляецца пераемніцай мастацкага досведу пісьменнікаў-сентыменталістаў

Рэчы Паспалітай. Разам з тым творчасць Я. Чачота – прыклад выкарыстання здабыткаў беларускай народнай паэзіі. Уражлівай натуры пісьменніка была блізкая і сугучная песня вяскоўца з уласцівай ёй далікатнасцю пачуццяў, шчырасцю і сардэчнасцю. Сваёй ідэйна-эстэтычнай сістэмай сентыменталізм паспрыяў звароту Я. Чачота да беларускай мовы і абумовіў адметны нацыянальны характар яго паэзіі.

Сентыменталізм Чачота не вытанчана-салонны, а дэмакратычны, грамадска-актыўны, скіраваны на істоту сацыяльна занябаную – беларускага мужыка. Сама ідэя міжчалавечай гармоніі не звязана ў Чачота, як у многіх сентыменталістаў, са смуткам пра патрыярхальныя часы, ягоны ідэал скіраваны ў будучыню, якая наступіць праз паступовае паляпшэнне думак і пачуццяў асноўных пластоў грамадства – сялянства і шляхты.

ЛІТАРАТУРА

1. *Мархель, У.І.* Прысутнасць былога: Нарысы, арт., эсэ / У.І. Мархель. – Мінск : Трафімчук, 1997. – 192 с.
2. *Пяткевіч, А.* Асветніцкая ідэя ў Беларусі XIX стагоддзя. Ад Адама Міцкевіча да Элізы Ажэшкі / А.Пяткевіч // Адам Міцкевіч і нацыянальная культура : матэрыялы Міжнар. навук. канф., Мінск, 7–11 верас. 1998 г. / рэд. Н. Давыдзенка, А. Мальдзіс. – Мінск : Беларус. кнігазбор, 1998. – С. 279–281.
3. *Руссо, Ж.Ж.* Юлия или новая Элоиза // Ж.Ж. Русо ; пер. с фр. Н. Немчиновой, А. Худадовой ; вступ. ст. И. Верцмана ; примеч. Е. Лысенко. – М. : Худож. лит., 1968. – 774 с.
4. *Сыракомля, У.* Добрыя весці: Паэзія, проза, крытыка // У.Сыракомля ; уклад. і камент. У. Мархеля, К. Цвіркі ; прадм. К. Цвіркі. – Мінск : Маст. літ., 1993. – 526 с.

5. Філаматы і філарэты : зб. / уклад., пер. з пол., прадм., біяграф. даведкі пра аўтараў і камент. К. Цвіркі. – Мінск : Беларус. кнігазбор, 1998. – 400 с. – (Беларус. кнігазбор).
6. XIX стагоддзе : навук.-літ. альм. / уклад., уступ. арт., падрыхт. тэкстаў, пер. з пол. і камент. М. Хаўстовіча. – Мінск : БДУ, 2000. – Кн. 2. – 224 с.
7. *Чачот, Я.* Наваградскі замак : творы // Я. Чачот ; уклад., пер. з пол., прадм. і камент. К. Цвіркі. – Мінск : Маст. літ., 1989. – 327 с.
8. *Karpiński, F.* Dzieła Franciszka Karpińskiego wierszem i prozą. Edycja nowa i zupełna, wielą pismami od autora nadesłanemi pomnożona : w 4 t. // F. Karpiński. – Warszawa : Druk. Xięży Piarów, 1806. – T. 1. – 375 s.
9. *Kniażnin, F.D.* Dzieła : w 6 t. // F.D. Książnin. – Lipsk : Breitkopf et Haertel, 1837. – T. 2. – 284 s.
10. Poezya filomatów : w 2 t. – Kraków : wyd. J. Czubek, 1922. – T. 1. – 359 s.
11. Poezya filomatów : w 2 t. – Kraków : wyd. J. Czubek, 1922. – T.2. – 416 s.
12. Słownik literatury polskiego Oświecenia / red. T. Kostkiewiczowa. – 3 wyd. – Wrocław : Zakł. Nar. im. Ossolińskich, 2002. – 724 s.
13. *Świrko, S.* Z kręgu filomackiego preromantyzmu // S. Świrko. – Warszawa : Państw. Inst. Wydawniczy, 1972. – 390 s.
14. *Świrko, S.* Z Mickiewiczem pod rękę czyli życie i twórczość Jana Czeczota // S. Świrko. – Warszawa : Ludowa Spółdz. Wydawnicza, 1989. – 325 s.

ЭСТЭТЫКА СЕНТЫМЕНТАЛІЗМУ Ў ТВОРЧАЙ СПАДЧЫНЕ УЛАДЗІСЛАВА СЫРАКОМЛІ (1823–1862)

Творчая спадчына У. Сыракомлі, як і большасці пісьменнікаў Беларусі XIX стагоддзя, вызначаецца поліфанізмам, шматстылёвасцю. Ён увайшоў у гісторыю беларускай літаратуры перш-наперш як рамантык, але рамантык спецыфічны, адмысловы. Польскі крытык А. Драгашэўскі пісаў: “Паэзія Сыракомлі была рамантычнай, але без вулканічных пачуццяў; гэта быў рамантызм, але ён не ведаў выключнага або складанага стану душы, рамантызм, які моцна трымаўся зямлі” (цыт. па [1, с. 8]). У творах пісьменніка гэтак званы “ціхі рамантызм” суседнічае з праявамі рэалізму і традыцыяй сентыменталізму.

У творчасці Сыракомлі прасочваецца асноўная апазіцыя сентыменталізму “натуральнае – ненатуральнае”, якая распадаецца на шэраг прыватных проціпастаўленняў: “чалавек – грамадства”, “вёска – горад”, “рэальнае – ілюзорнае”, што вядзе да пэўнай ідэйнай двухпланавасці. З этыкай і эстэтыкай сентыменталізму Сыракомлю найперш звязвае ідылічнае ўспрыняцце прыроды і вёскі. Рускі даследчык літаратуры Асветніцтва С. Тураеў звяртаў увагу, што неабходна адрозніваць ідылію як жанр і як пэўнае светаадчуванне, як адну з асветніцкіх канцэпцый стасункаў чалавека і прыроды, выяўлення асветніцкага ідэалу [3, с. 68]. У гэтым апошнім сэнсе яна прысутнічае ў “Пакутах маладога Вертэра” І.В. Гётэ, у “Векфільдскім светару” О. Голдсмита, у “Шляхціцы Завальні” Я. Баршчэўскага і ў творах У. Сыракомлі.

Вёска, ахінутая, як абярэгам, народнай мараллю, традыцыямі ад згубнага ўплыву цывілізацыі, давала больш магчымасці для развіцця

індывідуальных пачуццяў, здольнасці разумець іншага чалавека, у той час як горад нішчыў натуральныя дабрачыннасці. Гэта свет сапраўдных, а не ілюзорных каштоўнасцей, у якім чалавеку дадзена сфарміраваць асновы светаадчування. Успамінаючы родны наднёманскі край, Сыракомля неаднаразова падкрэслівае, што тут ён быў выхаваны як чулая асоба. Яго душа імкнецца туды, дзе *łzy boleśnie sączył, gdzie szczęścia doznawał*, дзе адбылося яго паяднанне з прыродай. Невыпадкава герой “Хаткі ў лесе” Генрых гаворыць, што раней, *głuszon gwarem świata* быў як мёртвы, *jak ten trup zwalonej na ziemię sośniny*, не чуў і не разумеў галасоў прыроды [6, с. 288]. Менавіта ва ўлонні прыроды ён знаходзіць раўнавагу, суцязэнне ад пакут кахання і сэнс жыцця – дабрачыннасць.

Ідылічныя малюнкi ўзнікаюць у Сыракомлі пры апісанні прыроды, цнатлівага жыцця вёскі, успрынятых чулым сэрцам паэта. Варта ўзгадаць ідылічную замалёўку начнога ў паэме “Дабрародны Ян Дэмбарог”. Кароткая травеньская ноч, напоўненая фарбамі і гукамі, вогнішча, смех, спевы вясковых хлопцаў да світанку, непаўторнае адчуванне шчасця лучнасці з прыродай, людзьмі, усім светам. А раніцай – чалавек, перапоўнены пачуццямі вышэйшай гармоніі,

Z pacierzem w duszy, łzami zalany,
Aniby sobie przypomniał kiedy,
Że gdzież jest ziemia i ziemskie biedy,
Że on nic więcej – zlepek gliniany [4, с. 90].

Часам у паэзіі Сыракомлі ідылічнае пачуццё, уласцівае ўспрыняццю вёскі і яе жыхароў, спалучана з апісаннем знарок збедненых, някідкіх сельскіх рэалій. У вершы “Што ўмею маляваць” свет паэзіі месціцца ў простых і сціплых знакавых вобразах беларускай

старонкі. Яны пераходзяць з твора ў твор: хата з саламянай стрэшкай, *а ўсярэдзіне – люд працавіты ў згодзе*, стары касцёл, драўляная званіца, дубок і, нарэшце, цвінтарны крыж, *пад якім поруч з бацькам хацеў бы я легчы* [2, с. 23–24]. Але для сентыменталізму заўсёды быў важны не аб’ект апісання, а эмоцыі суб’екта. Таму – сціплая вёсачка, някідкая беларуская прырода, якія абмаляваны прыглушанымі фарбамі, абагрэтыя пачуццямі любасці і замілавання. Вось і Лірнік вясковы, выхаваны на абшарах лугоў, пералескаў, не можа прыстасавацца да цеснага і крыклівага гарадскога асяродку, яго вабіць прырода, свет яго герояў. Менавіта тут, у маленькім дворыку са стадолай і садам, у старой хатцы Сыракомля адчувае сябе ўтульна і спакойна, сярод *братоў у капоце і братоў у сярмязе*. Паміж “ціхім рамантызмам” Сыракомлі і сентыменталізмам можна ставіць знак тоеснасці. Падкрэсленая сціпласць вобразаў і канкрэтных дэталяў вясковага жыцця ўзыходзіць да традыцыйнага ў сентыменталізме матыву “шчасця ў абмежаванні”, звязанага з адмаўленнем ілюзорных каштоўнасцей свету.

З матывам “шчасця ў абмежаванні” арганічна спалучаны матыў хаткі, якая проціпастаўляецца магнацкаму палацу. Матыў хаткі быў дастаткова засвоены яшчэ літаратурай Рэчы Паспалітай эпохі Асветніцтва і сведчыў пра культ натуральнага, істотнага, першапачатковага перад штучным і бачным. Прыгадаем вершы “Супакоенасць у хатнім зацішку” Ф. Карпінскага, “Да маіх сяброў у маёй хатцы” Я. Ясінскага. Міфалагема *хатка* прысутнічае ў паэзіі Я. Аношкі, Я. Чачота, Т. Лады-Заблоцкага і праходзіць праз усю творчасць У. Сыракомлі (“Пра маю старую хатку”, “Што ўмею намаляваць” і інш.). З *простай хаткай* звяза Сыракомля свой этычны ідэал чалавека, увасоблены ў вобразе Генрыха з драматычнага твора

“Хатка ў лесе”. Для самога аўтара няма больш высакароднага і жаданага, *Jak Litwin dobrej woli, w nędzej chatce w lesie! // Witaj mi, chatko leśna, ustronna, wieśniacza // Którą tyle serc biednych a dobrych otacza!* [6, с. 295].

У паэзіі Сыракомлі выразна гучыць матыў *чулага сэрца*. Паказальна таксама, што яго носьбітамі з’яўляюцца людзі выключна вясковыя: сяляне, якіх ён надзяляе здольнасцю тонка адчуваць жыццё; патрыярхальная шляхта, напрыклад, пан Лагода з гутаркі “Акраец хлеба”, які гаспадарыць па-старасвецку, з Богам у душы, уважаючы сялян за братоў; ксёндз з паэмы “Дабрародны Ян Дэмбарог”, у вусны якога аўтар укладае шмат заповітных думак і мар. Сама па сабе небагатая хатка і вясковасць атаясамліваюцца ў Сыракомлі са шчырасцю і натуральнасцю. Паказальна, што асноўным жанрам паэтычных твораў Сыракомлі становіцца “*gawęda gminna*” – народная гутарка, якую ён распавядае *z ludskiej pogłoski, prostą i rzewną – wiadomo: z wioski* [5, с. 77]. Вясковасць і чулівасць у Сыракомлі таксама паняцці сінанімічныя. Павялічаная пачуццёвасць уласцівая большасці герояў яго паэзіі. Сітуацыя, калі *aż ci się serce ściśnie, aż się łza poleje*, тыповая для яго твораў, чулівых герояў і нярэдка самога аўтара. Чулівасць, слёзы перажыванняў разглядаюцца паэтам як праява нармальнай сардэчнай чалавечай натуры. Як і належыць ідэалогіі сентыменталізму, *święte uczucia serca* могуць не толькі кіраваць жыццём, але і выправіць грахі мінулых пакаленняў, як гэта адбылося ў “Дабрародным Яне Дэмбарогу”. Паводле сцвярджэння ксяндза, сэрцы маладых аказаліся больш мудрыя за розум старых.

Менавіта вяскоўцаў аўтар надзяляе асабістымі думкамі і пачуццямі. Галоўны герой гутаркі “Янка Цвінтарны” блізкі аўтару сваёй апантанай

любоўю да роднай зямлі з яе паветрам і вадою, да вёскі з яе людям, да старой каплічкі на ўскрайку. Адарваны жыццём ад бацькоўскай хаты, Янка пакутуе ад гэтай любові, яна становіцца яго хваробай і праклёнам. Там, на радзіме, пакінуў ён сваё сэрца і душу, аб ёй клопат і непакой: *Czy tam wczorajsza doszła ulewa? // Czy wiatr którego nie złamał dzewa?* [5, с. 82].

Штучны бляск дворскага мундзіра не можа супакоіць гэту тугу. Герой разумее, што дворскі строй вылучыў яго са свойскага асяроддзя, зрабіў чужым у роднай вёсцы. Калі б завітаў туды ў такім уборы, *pies by domowy rzucił się może...* Былы селянін Янка моліць: *Nie chcę tej barwy złotej, zielonej! // Puśćcie mię , puśćcie w domowe strony!* [5, с. 85].

Любоў да роднай вёскі, *do rodzinnej skiby tęsknota*, аўтар называе шаленствам, якое не заўсёды разумеюць людзі, але з гэтым пачуццём героя Сыракомля цалкам салідарны. Ён таксама, як і Янка, належыць да тых дзіўных асоб, *co wśród palm – pragną sosnowych lasów*. Гэта любоў да роднай старонкі, працягвае аўтар, настолькі ўрасла ў душу, што не паддаецца ніякаму лекаванню; чалавека з такой тугой у душы, як з божай карай, і ў труну пакладуць.

Паказальны выбар і яшчэ аднаго выказніка думак і поглядаў самога пісьменніка – гэта ксёндз з паэмы “Дабрародны Ян Дэмбарог”. У літаратуры сентыменталізму менавіта духоўная асоба часта была ўвасабленнем чулівасці і сентыменталісцкага светаадчування: гэта пастар Ёорык у рамане Л. Стэрна, святар Прымоўз О. Голдсмита, варта ўзгадаць і савойскага вікарыя з рамана Ж.Ж Русо “Эміль”, чыя пропаведзь натуральнай веры накіравана на сцвярджэнне індывідуальнага, асабістага разумення Бога.

У творчасці У. Сыракомлі прысутнічае характэрны для сентыменталізму матыў адчування Бога. Чалавека з Богам лучыць найперш эмацыянальная сувязь. У творах пісьменніка назіраецца паразуменне і блізкасць з ім, адчуванне еднасці і гармоніі. Разбурэнне ідыліі звязана найперш з парушэннем Божых законаў і спаконвечных традыцый.

Менавіта сяляне і пачцівая патрыярхальная шляхта ў большасці твораў Сыракомлі шануюць веру і старадаўнія звычаі. Пекныя постаці сялян у святочны дзень ля касцёла ў старадаўніх строях, якія дайшлі ад продкаў, *bohatera staroświeckiej Rusi*, цешаць вока і выгодна адрозніваюцца ад фанабэрлівай засцянкавай шляхты ў вопратцы новага крою з прэтэнзіяй на моду і шык.

Ідылічнае светаадчуванне ўласцівае эстэтыцы сентыменталізму, але адначасова з гэтым пісьменнікі-сентыменталісты адлюстравалі працэс разбурэння ідылічнага стану: паступова знікаюць патрыярхальныя ўяўленні пра свет пастара Прымроўза ў “Векфільдскім святары”, церпяць крах ідылічныя стэрэатыпы Вертэра, немагчымасць гармоніі адчуваецца ў “Пакінутай вёсцы” О. Голдсміта і “Беднай Лізе” М. Карамзіна. У Сыракомлі, гэтаксама як і ў Яна Баршчэўскага ў “Шляхціцы Завальні”, гучыць матыў страчанага раю, сцвярджаецца самотнасць і безабароннасць чалавека ў антыгуманным свеце. Нетрывалай аказалася ідылія пачцівага, патрыярхальнага пана Лагоды, згубілася гармонія паміж прыродай і чалавекам, старасвецкім шляхціцам і селянінам, традыцыямі продкаў і сучасным жыццём.

Ідылічны свет дзяцінства ў “Школьных часах” таксама знікае праз нейкі час: ліпавы гай знішчаны, луг не такі зялёны, крынічка перасохла,

ветрык вее не так жвава, як некалі. Толькі стары Арон застаўся з былых часоў, але і ён ужо варты жалю.

Тугой па няспраўджаным прасякнуты і эмацыянальна-экспрэсіўныя ўспаміны ў гутарцы “Янка Цвінтарны” пра дзіцячую пару з сардэчнымі сяброўскімі размовамі, высакароднымі думкамі і мроямі. З жалем пісьменнік адзначае, што нічога не здзейснілася ў пазнейшым жыцці, а свет здаецца цяпер зусім інакшым: *Inaczey huczq kościelne dzwony, // Jeden rozbity, drugi zmieniony* [5, с. 75].

Ва ўспамінах дзяцінства Я. Баршчэўскага і У. Сыракомлі назіраецца пэўнае супадзенне асацыяцый: знакавым момантам перамен часу і самога сябе выступаюць касцёльныя званы, гук якіх нагадвае пра мінулае, але і ён ужо не той. Гук эфемерны, ён нараджае асацыяцыі з хуткаплыннасцю часу, чалавечага жыцця і марнасцю спадзяванняў. Такія ж асацыяцыі можа нарадзіць і напамін пра школьны званочак, які калісьці гучаў у манастырскіх сценах.

Падабенства рэфлексій дзяцінства ў Баршчэўскага і Сыракомлі – пісьменнікаў сінтэтычнага светаадчування, складнікам якога выступае сентыменталізм, – невыпадковая. Дзіцячыя вобразы, увага да дзіцячага светаўспрымання ўласцівы літаратуры еўрапейскага сентыменталізму і звязаны з двухпланавасцю твора, калі свет вачыма маленькага чалавека кантрастуе са светам скажоных каштоўнасцей дарослых. Літаратура імкнулася паказаць жыццё дзіцячай душы ў яе натуральных, пачатковых вартасцях, панаванне ў ёй чысціні, шчырасці, веры. Такі светлы час дзяцінства адноўлены ва ўспамінах Яна Дэмбарога з паэмы Сыракомлі “Школьныя часы”. Разбурэнне ідыліі ў паэме – гэта яшчэ і разбурэнне свету дзяцінства, развітанне з ілюзіямі і спадзяваннямі, якія не спраўдзіліся ў дарослым жыцці. Успаміны пра школьныя гады

прасякнуты тугой па часе *gdzie dzisiaj noga już nie postanie* і назаўсёды страчаным адчуваннем прастаты і шчырасці:

A serca ż ludzkie! jaka tam zmiana!
I już w tych piersiach, i już w tej głowie
Chłodna niewiara, straszne pustkowie! [5, с. 76]

Скразны матыў У. Сыракомлі – недавер да надыходзячых часоў, проціпастаўленне ідылічнага ўчора абсурду сённяшняга дня. Лепшыя часы засталіся ў недалёкім мінулым, месцяцца ў межах жыцця аднаго чалавека. Дэградацыя закранае найперш маральна-этычныя сферы. На змену пану Лагодзе падманна прыходзіць увішны і прагны пан Забора, чый хлеб, замешаны на няшчасці Лагоды, нясе людзям гора і хваробы, бо ён гаспадарыць *без пацераў тых, без вады той свяцёнай*, знішчаючы патрыярхальны рай.

Спустошанай і бязладнай знаходзіць Янка (“Янка Цвінтарны”) сваю вёску праз сорак гадоў, але галоўнае – *kalectwo w głowach*. Паэт з тугой адзначае, што старыя сябры здрабнелі і змізарнелі ў душы, а ён сам не падобны на сябе, даўнейшага:

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

Да асноўных здабыткаў сентыменталізму адносіцца сцвярджэнне значнасці і каштоўнасці чалавечай асобы. Менавіта літаратура сентыменталізму ўпершыню звярнула ўвагу на чалавека пакрыўджанага і занядбанага, стала на абарону яго натуральнага права. У ідыліі “Пахаванне маладога аратая”, якая больш нагадвае элегію-разважанне, Сыракомля выказвае трывогу за чалавека, які жыве і памірае ў свеце скажоных маральных каштоўнасцей, дэфармаваных пачуццяў.

Заўчасная смерць маладога хлопца выклікае не шчырыя слёзы тугі і смутку. *To żal nie taki jak trzeba*, – усклікае ў распачы сам паэт, – а *Im tylko szkoda, // Że zakrzepła na zawsze twoja ręka młoda // Do sianokosu i żniwa* [7, с. 234]. Не можа адкрыта паплакаць па хлопцу дзяўчына, бо не была заручана з ім: *plakać po chłopcu... wstyd ludzi*. Магіла хлопца ў хуткім часе зарасце травой, імя забудуць, і не застанецца ніякага следу чалавека на зямлі. Вобразы закінутых, забытых магіл, якія нагадваюць пра самотнасць і эфемернасць жыцця на зямлі, сустракаюцца ў Я. Чачота (“Дума над магіламі французай”), Т. Лады-Заблоцкага (“Ваколіцы Віцебска”). Яны з’яўляюцца традыцыйнымі для літаратуры сентыменталізму і ўзыходзяць да англійскай паэзіі могілак, якая атрымала шырокую папулярнасць у літаратуры Рэчы Паспалітай.

Горад як увасабленне бездухоўнай цывілізацыі не вабіць Лірніка вясковага. Ён нібыта выпадае з каардынатаў паэзіі Сыракомлі, як і ў большасці тагачасных пісьменнікаў. Але ў вершы “Смерць салоўкі”, дзе ўзнята традыцыйная тэма паэта і натоўпу, знаходзім трансфармаваную апазіцыю горада і вёскі. Салоўка – вясковы спявак, спявак прыроды, якога не чуваць у гарадскім тлуме. Сыракомля паказвае антычалавечую сутнасць горада двума штрыхамі, карыстаецца архетыпнымі вобразамі вірлівага людскога *натоўпу* і грукату *карэт*. Карэта – традыцыйны знак горада ў еўрапейскай літаратуры эпохі Асветніцтва, сімвал агрэсіі і антычалавечай сутнасці урбаністычнай цывілізацыі. Яна аглушае грукатам колаў па брукаванцы, абдае брудам, пагражае паваліць на брук, скалечыць. Вобразы карэт і фіякраў выкарыстаны пры апісанні горада ў раманах Л.С. Мерсье, Т.Дж. Смолета, А.Р. Лесажа, Рэціфа дэ ла Брэтона. Д.М. Краеўскі ў “Падалянцы, выхаванай у стане натуры” і Ян Чачот у “Новай Сафіеўцы” таксама выкарыстоўваюць гэты апрабаваны

вобраз-сімвал. У названым вершы Сыракомлі *колы грукочуць... і пыл з-пад карэт запарушвае вочы*. Дэманічны горад атрымлівае перамогу над салаўём, які натхнёна спявае, спадзеючыся сваімі трэлямі сцішыць бязладдзе жыцця сярод камяніц: *А колы на бруку смяліся кпліва, // Што птушку забілі* [2, с. 63].

Маніфэставаная Ж.Ж. Русо ідэя “натуральнага права”, прыроднай роўнасці людзей непасрэдна звязана ў айчыннай літаратуры з тэмай братняй еднасці розных саслоўяў. У Сыракомлі яна трактуецца разнапланава. Як грамадска-палітычная неабходнасць яна дэкларуецца, напрыклад, у вершы “Добрыя весці”. Але найчасцей ідэя братняга паяднання і ўсеагульнай роўнасці звязана ў творчасці Сыракомлі менавіта з гуманістычнымі ідэямі “натуральнага права”, роўнасці ўсіх перад абліччам Бога і прыроды. Ксёндз павучае маладога Яна Дэмбарога: *Czy kto ma herb, czy niema – braciaśmy poprostu // Czy kto żyje w pałacu, czy w lepiance z chrostu // Chłopyśmy i parobki przed wożem obliczem* [4, с. 81]. Хлопчык інтуітыўна цягнецца да ўсведамлення каштоўнасці натуральных чалавечых стасункаў, не дэфармаваных грамадскімі сацыяльнымі адносінамі. У краіне гербаў і шляхецкай пыхі, куды яго цягне бацька, хлопчыку няўтульна і цёмна. Ксёндз прапануе яму свет з іншымі законамі, створанымі самой прыродай, і ў гэтым жыцці *duszy przestronniej i sercu weselej*. Ідэю-мару пра ўсеагульную роўнасць і братэрства як ужо рэалізаваную ідылію Сыракомля паказаў у эпілогу да гэтай паэмы: *Szlachta na całej Litwie jest bracią swej włości, // Ochronia ją od głodu, od zimna srogości...* [4, с. 140].

Такая згода панавала ў свеце патрыярхальных каштоўнасцей пана Лагоды, яна спраўдзілася ў п’есе “Вясковыя палітыкі”, яна магчымая і паміж адукаваным Генрыхам і навакольным людям. Настойлівасць у

дэклараванні ідэі ўсеагульнай роўнасці актуалізавана апроч таго і асветніцкім жаданнем палепшыць агульную мараль, выхаваць павагу да селяніна, імкненнем даць прыклад ідэальных стасункаў між людзьмі. Практычным клопам пра выхаванне сардэчнага, чулага чалавека, узгадаванага на сапраўдных каштоўнасцях, прасякнуты старонкі ідылічнай паэмы пра Яна Дэмбарога. Адукацыя, якую праводзіць ксёндз, цалкам адпавядае русаісцкай мадэлі выхавання, выказанай у рамане Ж.Ж. Русо “Эміль”. Русо патрабаваў пазбягаць абстрактнасці навуковых ведаў, адарваных ад жыцця, паўставаў супраць падмены рэчаіснасці знакамі, формуламі, сімваламі, тоеснымі ілюзорнасці, патрабаваў канкрэтыкі і практычнасці. Крытыкуючы мастацтва і літаратуру, Русо прызнаваў карыснай толькі адну кнігу – “Рабінзона Круза” Д. Дэфо, бо там паказвалася практычная рэалізацыя ведаў чалавека, якія дапамагалі яму арганічна ўвайсці ў прыроднае атачэнне. У выхаванні розуму і сэрца маладога Дэмбарога кніжная адукацыя спалучаецца з працай у полі разам з вяскоўцамі, навуковыя веды – з пільнымі назіраннямі за з’явамі прыроды. Напрыклад, “сялянкі” Вергілія (так найчасцей называўся ў літаратуры Рэчы Паспалітай жанр ідыліі) ксёндз прапануе чытаць падчас адпачынку пасля працы, пад капой жыта ў спякотны полудзень, *bo sielanki najlepiej w polu się wydadzq* [4, с. 82].

Творчасць У. Сыракомлі шматстылёвая. Побач з рамантычнай маштабнасцю вобразаў, узбуйненымі пачуццямі персанажаў, рэалістычнымі замалёўкамі рэчаіснасці назіраюцца чулінасць, замілаванасць, ідылічнае адчуванне прыроды, характэрныя для мастацкай мадэлі сентыменталізму. Сентыменталізм Сыракомлі – гэта

прытулак яго спакутаванай, неспакойнай рамантычнай душы, што выяўляецца праз агульначалавечыя, хрысціянскія асновы быцця.

ЛІТАРАТУРА

1. *Мархель, У.І.* Творчасць Уладзіслава Сыракомлі // У. Мархель. – Мінск : Бел. навука, 2005. – 238 с.
2. *Сыракомля, У.* Добрыя весці: Паэзія, проза, крытыка // У. Сыракомля ; уклад. і камент. У. Мархеля, К. Цвіркi ; прадм. К. Цвіркi. – Мінск : Маст. літ., 1993. – 526 с.
3. *Тураев, С.В.* От Просвещения к романтизму: Трансформация героя и изменение жанровой структуры в западноевропейской литературе конца XVIII – нач. XIX в. // С.В. Тураев. – М. : Наука, 1983. – 255 с.
4. *Syromkła, W.* Poezye : wyd. zupełne : w 10 t. // W. Syromkła. – Warszawa : Skład główny u Gebethnera i Wolffa, 1872. – T. 1: Utwory epickie. – 357 s.
5. *Syromkła, W.* Poezye : wyd. zupełne : w 10 t. // W. Syromkła. – Warszawa : Skład główny u Gebethnera i Wolffa, 1872. – T. 3 : Utwory epickie. – 359 s.
6. *Syromkła, W.* Poezye : wyd. zupełne : w 10 t. // W. Syromkła. – Warszawa : Skład główny u Gebethnera i Wolffa, 1872. – T. 4 : Utwory epickie. Utwory dramatyczne. – 351 s.
7. *Syromkła, W.* Poezye : wyd. zupełne : w 10 t. // W. Syromkła. – Warszawa : Skład główny u Gebethnera i Wolffa, 1872. – T. 3 : Utwory epickie. – 359 s.

ТЭМАТЫКА І СТЫЛЁВАЯ ПАЛІТРА ТВОРАЎ ВІНЦЭСЯ КАРАТЫНСКАГА (1831–1891)

Вінцэсь Каратынскі з’яўляецца прыкметнай постаццю ў гісторыі беларускай літаратуры 50-х гадоў XIX стагоддзя. Выхадзец з нізоў грамадства, дзякуючы нястомнай працы над сабой, ён становіцца адным з шырока вядомых літаратараў і журналістаў. Прыналежнасць да разначыннай інтэлігенцыі, якая не парывала духоўнай сувязі са сваёй асновай, сялянствам, пэўным чынам вызначыла тэматыку, ідэйную скіраванасць, стылёвую спецыфіку паэзіі Каратынскага. Яго творы выяўляюць глыбінную сувязь з народным светаадчуваннем, скіраваны на абарону самай бяспраўнай і зняважанай істоты – прыгоннага мужыка, нацэлены на філасофскі пошук сусветнай гармоніі, калі *Бог загасцюе ў лучнасці свету*.

З паэтычнай спадчыны Каратынскага выразна відаць, што яго грамадска-палітычныя ідэалы, як і многіх іншых пісьменнікаў той пары, сфарміравалі ідэйныя асновы Асветніцтва. В. Каратынскі, як і У. Сыракомля, В. Дунін-Марцінкевіч, А. Плуг, марыць пра паступовую гарманізацыю жыцця шляхам выхавання чулага сэрца і спагады да сацыяльна прыніжаных, праз пашырэнне асветы. У многіх яго творах гучыць ідэя братняй еднасці саслоўяў, сардэчнага, мірнага саюза адукаванага пана і дабрачыннага, шчырага мужыка. Такія матывы з’яўляюцца вядучымі ў вершах “Да Ф.П.”, “Выдуманая песня”, у якіх малююцца вобразы ўзорных паноў – сапраўдных бацькоў сваіх падданных.

Для пісьменніка характэрна маральнае адмаўленне рэчаіснасці з усёй яе сацыяльнай і духоўнай паталогіяй. Крыніцай зла, у разуменні Каратынскага, выступае сацыяльная няроўнасць, а таксама унутраныя,

духоўныя заганы чалавека: хцівасць, чэрствасць, эгаізм і бессардэчнасць. Вырашэнне праблемы пралягае найперш у выпраўленні чалавечага норава, духоўным узвышэнні і ўдасканаленні чалавека, аднаўленні яго светлай боскай сутнасці. Напрыклад, з чыста дыдактычна-прагматычнымі мэтамі быў напісаны антыалкагольны вершаваны памфлет “Выпіў Куба да Якуба”.

Сваімі творамі Каратынскі імкнецца звярнуць увагу адукаванага грамадства на амаральнасць сацыяльнай няроўнасці. У вершы “Галодная пара” аўтар паказвае трагічны канец няшчаснага згаладалага селяніна, які марна шукае спагады і паратунку ў раўнадушных людзей:

Загінуў вось так чалавек той нябога,
Прапаў, бо для ўсіх ён не значыў нічога.
Дык хто ж на апошнім тым страшным прысудзе
За братазабойства адказ несці будзе? [1, с. 57].

Верш “Галодная пара” пэўным чынам папярэднічаў паэме Каратынскага “Таміла” (1858), дзе тэма трагічнага існавання чалавека на зямлі разгортваецца шырока і шматпланава. Паэма, якая выйшла асобным выданнем праз год пасля зборніка “Чым хата багатая, тым і рада”, з’явілася своеасаблівым падагульненнем творчых пошукаў пісьменніка, бо наступная яго паэтычная творчасць дастаткова фрагментарная.

Каментарыі аўтара да паэмы традыцыйна разглядаюцца беларускім літаратуразнаўствам як абгрунтаванне пісьменнікам сваёй эстэтычнай канцэпцыі, скіраванай на рэалістычнае аднаўленне жыццёвай рэчаіснасці. Сапраўды здаецца, што хаця аўтар нідзе не ўжывае тэрмін *рэалізм*, а карыстаецца паняццем *тэндэнцыйнасці*, па-сутнасці, ён тэрэтычна абгрунтоўвае рэалістычны прынцып адлюстравання жыцця. “Што такое тэндэнцыя? Увогуле гэта імкненне да праўды...”, – адказвае

пісьменнік. Далей ён працягвае: “Мы сцвярджаем, што мастацтва павінна кіравацца праўдай, павінна змагацца за справу *вечна жывой праўды*, бо ў процілеглым выпадку, як з’ява без мэты ці з часовай мэтай, яно зробіцца аб’якавым для грамадства” [1, с. 77]. Тэндэнцыйнасць, якую дэкларуе аўтар, цесна звязана з асветніцкім выхаваўчым пафасам стварэння і выхавання правільнага чалавека і гарманічнага грамадства.

У паэме “Таміла” сапраўды шмат трапных рэалістычных фрагментаў, якія тычацца апісання побыту вёскі, жыцця і працы селяніна. Праўдзіва адноўлены малюнак вірлівага і шумнага кірмашу, размовы персанажаў твора нібы пачутыя на вясковай вуліцы або ў гарадской карчме. Гэтыя рэалістычныя апісанні і сітуацыі закліканы дакладна і праўдзіва аднавіць кантэкст жыццёвых перыпетый галоўнага героя. Аднак, нягледзячы на абазначаны падзагалавак твора (абразок з народнага жыцця), на мноства сапраўды рэалістычных замалёвак, паэму вельмі ўмоўна можна аднесці да рэалістычнага адлюстравання рэчаіснасці. Аўтар стварае хутчэй праўдападабенства жыццёвай сітуацыі.

Асноўная ідэя твора – трагічнае існаванне чалавека, няўтульнасць і непрыкаянасць яго ў свеце. Думаецца, што такія матывы былі дастаткова блізкімі перажыванням самога Каратынскага, які быў “белай варонай” у шляхецкім асяродку і як учарашні селянін вымушаны быў даказваць сваё права займаць месца сярод адукаванага грамадства. Права не па нараджэнні, а па асабістых здольнасцях і якасцях характару. Адчуванне няўтульнасці таксама павінна б быць добра знаёма паэту з-за блуканняў і частых пераездаў у маладыя гады. Нават у сталым веку, калі пастаянна жыў у Варшаве, ён не адчуваў сябе там цалкам сваім. Як адзначае У. Мархель, за спіной яго называлі “барадатым ліцвінам”, ён

жа імкнуўся адарванасць ад радзімы кампенсаваць сваімі кразнаўчымі працамі. У сталіцы не знайшлося нікога, каб сказаць апошняе слова на яго пахаванні – усе моўчкі разышліся.

Можа таму невыпадкава ў паэме выразна гучыць матыў наканаванасці чалавека на гора і пакуты, што ўласціва рамантычнай мадэлі светаадчування. Няшчасце Тамілы даведзена да максімуму, да крайнасці, да трагічнага заканчэння. Незвычайнасць героя і яго асуджанасць на ўсе магчымыя зямныя мукі падкрэсліваецца і незвычайнасцю імя. У той час як у творы дзейнічаюць персанажы з традыцыйнымі сялянскімі імёнамі – Кандрат, Рыгор, Грыцька, – галоўнаму герою даецца пэўнае па семантыцы імя Таміла, сугучнае слову *таміцца* – зморвацца, пакутаваць ад цяжкай працы, нялюдскага жыцця, неспрыяльнага лёсу. Таміла, знясілены злыбядой, гіне, але гэта пагібель досыць загадкава-рамантычная і пакідае адчуванне недагаворанасці. Канцоўка паэмы застаецца адкрытай, толькі малыя ўнукі Тамілы

Другі дзень чакаюць прапаўшага дзеда. –
Тамілы ж няма, не відаць яго штосьці.
Дарма сябе з плачам пытаюцца дзеці:
Чаму не вяртаецца? Дзе ён на свеце? [1, с. 157].

Матыў адзіноты чалавека ў горы, яго непрыкаянасці ў свеце падкрэсліваецца вобразам вяселля напрыканцы паэмы, падчас якога Кандрат паведамляе вяскоўцам пра трагедыю Тамілы. Пасярод чужога свята асабліва шчымліва гучыць трагедыя самотнага ў сваім горы чалавека.

Тэма чалавечай нядолі з'яўляецца дамінуючай у паэме. Увасабленнем пакут паўстае сам галоўны герой, пра сялянскае гора вядуцца размовы паміж наведвальнікамі карчмы, гора выступае

вядучым матывам у песні Грыцькі, у споведзі селяніна, які спадзяецца патапіць нядолю ў гарэлы. Агульнае гора награвашчваецца і канцэнтруецца ў паэме, пераплятаючыся з нядоляй Тамілы. У нечаканым маналогі самотнага наведвальніка карчмы сялянскае гора выносіцца на іншы маштабны ўзровень непераможнага вечнага зла. Загадкавы незнаёмец скардзіцца на недасканаласць чалавека, які *пасевы любові драгуе канямі*, і ў звароце да Бога спадзяецца, што толькі Усявышні выведзе чалавека з бездані духоўнага падзення.

Каратынскі ўжывае персаніфікаваны вобраз Нядолі, выкарыстоўвае яго фальклорную семантыку. Згодна з традыцыйнымі вераваннямі беларусаў Доля разумелася як індывідуальны кавалак шчасця, вылучаны кожнаму чалавеку пры нараджэнні ад агульнага шчасця дзесьці ў нябачных сферах. Нядоля – адсутнасць такога ўласнага шчасця – асуджала чалавека на горкае сіроцтва і самоту, пакуту і гора ў зямным жыцці. Яна, як злы рок у антычнай трагедыі, неадступна ад чалавека. Па словах знахара,

У хаце тваёй ёсць нязваная госця,
Спіхнутая з плечаў бяда-ягамосця.
І зёлак няма, каб на змогу йсці з ёю,
Нічым не справядзіш яе з свае хаты,
Ні словам харошым, ні хлебам багатым,
Ні дымам густым, ні галоднай вясною [1, с. 150].

На ўзгаданым ужо вяселлі пра Тамілу скажуць: *А жонкі ягонаі Нядоля назоўе*. Сцэна вяселля, на якім ствараецца новая сялянская сям'я, таксама падкрэслівае вечнасць і бясконцую паўтаральнасць пакутлівых і трагічных шляхоў людства. Расказваючы пра самотны і горкі канец героя, Кандрат Луста з жалем гаворыць: *І так ўжо вядзецца*

на ўсім белым свеце. Пытанне аўтара ў пачатку твора: “Ці свет мо змяніўся? – сустракае адказ у наступнай страфе:

Свет не змяніўся. Сардэчная вёска
Ніву дабра засяваць не пакіне,
Зрошвае потам надзеі палоскі,
А зло не знікае, як з ветрам мякіна...[1, с. 115].

Мастацкі хранатоп паэмы таксама вытрыманы ў рэчышчы рамантызму. Большасць падзей у творы адбываецца ўвечары пасля заходу сонца: *А вось і сонца заходзіць тым часам....* Або: *Настылае сонца восені позняй // За борам сівым раўнадушна знікае....* Ноч дэманізуецца аўтарам як час цёмных сіл. Менавіта ўначы, калі *выходзіць злы дух на зламыснае поле* наступае трагічная развязка лёсу Тамілы. Дажджлівая восеньская ноч, густая непраглядная цемра нібы не выпускаюць Тамілу з карчмы, дзе ён п’е яшчэ і яшчэ, заліваючы сваё сялянскае гора. Выканаўцамі волі цёмных сіл выступаюць цыгане ў змове з карчмаром.

Каратынскі выкарыстоўвае знакавы ў беларускай літаратуры вобраз карчмы, дзе сустракаюцца розныя людзі, перакрываюцца жыццёвыя дарогі, адбываюцца нечаканыя сустрэчы і незвычайныя здарэнні. Гэта месца, дзе не дзейнічаюць традыцыйныя законы маралі, таму з чалавекам там можа стацца любая прыкрая нечаканасць. Тамілу крыўдзіць пан і па сутнасці губяць цыгане, канчаткова пазбаўляючы яго шанцу вырвацца з зачараванага кола пакут. Мы бачым незвычайную канцэнтрацыю трагічнага: безабаронны чалавек, які толькі што пазбыўся свайго апошняга багацця; позняя восень; дажджлівая і цёмная ноч; няўтульная карчма. Трагічная развязка паэмы проста накіравана такім спецыфічным антуражам.

У паэме гераічнае і велічнае мінулага проціпастаўляецца нікчэмнаму ў сваёй дробнай мітусні сённяшняму дню, што ўласціва было літаратуры сентыменталізму, а потым і рамантызму. “Няскораны замак” на беразе Нёмана, сімвал страчанай дзяржаўнасці, напамінае пра славытых продкаў і з пагардай глядзіць на бессэнсоўную таўкатню людзей на рынку. Цяпер, у параўнанні з дабрачыннымі і высакароднымі часамі сівой мінуўшчыны,

На вуснах ахвярнасць, любоў, чалавечнасць,
Асвечана ўзнятая вамі прад светам;
На справе ж вакол эгаізм, бессардэчнасць
І мэты мізэрныя, буднія мэты! [1, с. 139].

У гэтым сапсаваным свеце з дэвальваванымі чалавечымі каштоўнасцямі сумленны чалавек заўсёды будзе пакутнікам, самотным у сваім горы-няшчасці. Паэма мае антыпрыгонніцкі характар, але гэта толькі адзін з аспектаў яе ідэйнай скіраванасці. Твор апавядае пра адзіноту і трагізм існавання чалавека ў свеце наогул. Сацыяльную і чалавечую трагедыю свайго героя В.Каратынскі намаляваў з дапамогай прыёмаў рамантычнай эстэтыкі.

У творы таксама прысутнічае комплекс ідэй Асветніцтва, праяўлены праз мастацкую плынь сентыменталізму. Найперш праявы сентыменталісцкага адчування прысутнічаюць у рэфлексіях самога аўтара – лірычных адступленнях, напоўненых любоўю да родных мясцін, успамінамі маладосці. Гэта выразнае проціпастаўленне “шчырай” вёскі і панскага двара разам з хлуслівым, здрадлівым горадам. Хто здолее ўбачыць і ацаніць усю шчырасць і маральную чысціню вёскі, *Той мае, напэўна, анёльскія вочы // Ці шчырае сэрца, што любасці хоча*. Яго, гэтага сэрца не мае ні пан, хоць і *Біблію побач з Статутам чытае*, ні гарадскі аблудны люд.

У паэме “Таміла” Вінцэсь Каратынскі паўстае як сапраўдны майстра мастацкага сінтэзу, які спалучыў у сваёй творчай манеры прынцыпы асветніцкага рэалізму, сентыменталізму з праявамі рамантычнага светаадчування.

ЛІТАРАТУРА

1. *Каратынскі, В.* Творы // В. Каратынскі ; уклад., прадм. і камент. У.І. Мархеля. — Мінск : Маст. літ., 1994. — 174 с.

ТВОРЧАСЦЬ ГАБРЫЭЛІ ПУЗЫНІ Ў КАНТЭКСЦЕ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ XIX СТАГОДДЗЯ (1815–1869)

Адной з прыкмет развітасці літаратурнага працэсу з’яўляецца запоўненасць у ім разнастайных ідэйна-тэматычных і стылёвых ніш. Шматмоўная літаратура Беларусі XIX стагоддзя, нягледзячы на аб’ектыўныя цяжкасці, развівалася дастаткова інтэнсіўна і шматпланавы, увасабляючы духоўныя і эстэтычныя пошукі самых розных слаёў грамадства.

Творчасць Габрыэлі Пузыні не належыць да кола тых эстэтычных з’яў, якія вызначалі магістральныя шляхі развіцця літаратуры. У свой час А. Рыпінскі, пакідаючы запіс у “Альбоме” А. Вярэгі-Дарэўскага, адзначыў, што ўсе вялікія творцы Літвы адчулі ўплыў Міцкевіча і спяваюць “*tonem Adama*”. Габрыэля Пузыня мела свой голас у поліфаніі літаратурнага жыцця сярэдзіны XIX стагоддзя і вяла свой спеў адметным “тонам”. Яе паэтычны свет вызначаўся камернасцю і сцішанасцю інтанацый, шчырасцю самараскрыцця і глыбінёй індывідуальнага перажывання. Сама паэтка ніколі не разглядала сваю творчасць у кантэксце маштабных грамадска-палітычных падзей, сацыяльных узрушэнняў, ахвярнага нацыянальна-вызваленчага руху. Паэтычныя прыярытэты Пузыні ляжаць у сферы асабістых, інтымных пачуццяў, стасункаў з канкрэтнымі блізкімі людзьмі, сябрамі, знаёмымі.

Можа, з-за сваёй камернасці і глыбокай інтымнасці творчасць Габрыэлі Пузыні не прыцягвала вялікай увагі сучасных літаратуразнаўцаў. У польскай навуцы яе постаць традыцыйна разглядалася як перыферычная. Але трэба думаць, што такое стаўленне больш тлумачыцца ідэйна-тэматычнай спецыфікай твораў пісьменніцы, яе лакальнасцю, “краёвасцю”,

тым, што яе творчасць цалкам вырастала з культурна-гістарычнага кантэксту Літвы-Беларусі. Але і айчынныя даследчыкі да нядаўняга часу не спяшаліся залічыць творчасць Габрыэлі Пузыні да набыткаў беларускага прыгожага пісьменства пазамінулага стагоддзя. У гісторыю беларускай літаратуры Пузыня ўвайшла дзякуючы даследчыцкай і перакладчыцкай працы У. Мархеля, які ўключыў тры перакладзеныя ім вершы паэткі ў анталогію польскамоўнай паэзіі Беларусі XIX стагоддзя “Раса нябёсаў на зямлі тутэйшай”. У гэтым жа густоўным перакладзе У. Мархеля яны пададзены і ў хрэстаматыі “Літаратура Беларусі. Першая палова XIX стагоддзя”, складзенай К. Цвіркам. Такім чынам, у гісторыю беларускай літаратуры постаць Габрыэлі Пузыні ўведзена, але творчасць гэтай адметнай аўтаркі прадстаўлена вельмі сціпла і фрагментарна.

Між тым яна – цікавая асоба, яркая творчая індывідуальнасць, са сваім адметным мастацкім бачаннем свету. Альбіна Габрыэля Пузыня з дому Гюнтэраў нарадзілася 24 верасня 1815 года ў Вільні ў заможнай сям’і графа Адама Гюнтэра і Аляксандры з Тызенгаўзаў. Праз бацькоў даўнімі сваяцкімі сувязямі Габрыэля аказалася параднёнай ледзь не з усімі магнацкімі сем’ямі былой Рэчы Паспалітай. Зіму Гюнтэры праводзілі ў Вільні, а на лета з’язджалі ў свой маёнтak Дабраўляны ў Свянцянскім павеце (як піша Габрыэля – за 10 міль ад Вільні), дзе быў вялікі палац з экзатычным паркам. Дзе б ні знаходзілася сям’я Гюнтэраў – яна была цэнтрам навакольнага інтэлектуальнага і культурнага жыцця. У іх доме гасцявалі Анджэй Снядэцкі, Антоні Эдвард Адынец, Юліян Корсак, Тамаш Зан, Ігнацы Ходзька, Ян Рустэм, Марыя Шыманоўская, Станіслаў Манюшка, Уладзіслаў Сыракомля. Пасля шлюбу з багатым землеўладальнікам Тадэвушам Пузыняй Габрыэля пераязджае ў яго маёнтak Гарадзілаў на Ашмяншчыне. Лёс пакінуў гэту сям’ю

беспатомнай, але ўсе свае сілы і энергію Габрыэля, цяпер ужо Пузыня, накіроўвае на асветніцкую і творчую дзейнасць. Памерла пісьменніца 16 жніўня 1869 года ў Гарадзілаве, дзе і была пахавана ў скляпеннях мясцовага касцёла.

Сям'я Гюнтэраў уваходзіла ў тагачасную культурную эліту Літвы, і асоба пісьменніцы фарміравалася ў літаратурна-музычным асяродку віленскіх салонаў. Габрыэля атрымала ўсебаковую эстэтычную адукацыю. У кола яе шматлікіх мастацкіх схільнасцей нязменна ўваходзілі і заняткі паэзіяй. Пачатак літаратурнага жыцця складваўся ўдала: ужо ў 1828 годзе варшаўскі часопіс “Матыль” як нешта цікавае і незвычайнае друкуе вершык дванаццацігадовай дзяўчынкі пад крыптанімам Г.Г. Два вершы Габрыэлі Гюнтэр, ужо дарослай паненкі, у 1838 годзе змяшчае часопіс “Бірута”. Па-сапраўднаму яна ўвайшла ў літаратурнае жыццё краю толькі ў 1843 годзе. Хросным бацькам Пузыні як паэткі быў Ігнацы Ходзька. Праўда, яму спачатку давялося доўга пераконваць маці Габрыэлі ў слушнасці выдання вершаў дачкі, бо старэйшая Гюнтэрава са свайго жыццёвага вопыту лічыла, што “жанчына шчаслівейшая, калі пра яе людзі не ведаюць і не гавораць” [4, с. 342]. Нарэшце, атрымаўшы згоду княгіні, Ходзька выбраў нізку вершаў на рэлігійную тэматыку і, трохі падправіўшы тэксты, выдаў іх зборнікам “У імя Бога” ў 1843 годзе.

Крытыка адразу звярнула ўвагу на новае імя ў літаратуры і вельмі прыхільна паставілася да аўтара. Міхал Грабоўскі, напрыклад, заўважыў у вершах “свежасць, чысціню, прывабную наіўнасць” і “сапраўднае майстэрства”, Казіміру Буйніцкаму яны падаліся “цудоўнай вязанкай паэтычных кветак”, а яшчэ адна рэцэнзентка, Элеанора Зіменска ўвогуле назвала іх “шэдэўрам прастаты, цнатлівасці і веры” [5, с. 504].

Менавіта М. Грабоўскі натхніў Габрыэлю да выдання наступнага зборнічка “Далей у свет”, які выйшаў у 1845 годзе таксама ў Вільні. Ён атрымаўся разнастайным тэматычна і жанрава: у яго ўвайшлі вершы лірычныя, акалічнасныя, а таксама кароткія эпічныя творы. Пазітыўная рэакцыя крытыкі на гэтыя зборнікі паспрыяла таму, што пісьменніца робіць новае выданне сваіх твораў, якія ўжо былі надрукаваны ў папярэдніх двух зборніках, з важкім дадаткам новых вершаў. Каб падкрэсліць пераемнасць з папярэднімі зборнікамі, новая кніга называлася “У імя Бога – Далей у свет” (1859).

Акрыленая спагадлівым стаўленнем крытыкаў, Г. Пузыня спрабуе сябе і ў драматургіі. Некаторыя яе творы ставіліся як аматарскімі суполкамі, так і прафесійным тэатрам у Вільні. Так, у 1859 годзе пад авацыі публікі ў віленскім тэатры прайшла прэм’ера двухактавай камедыі вершам “Ці ладна, ці багата?”. На гэтай жа сцэне ставіўся яе вадэвіль “Мусульманін на Літве”, а ў 1861 годзе былі паказаны драматычны абразок у двух актах “Дачка філосафа XVIII стагоддзя” і камедыя “Крыж вайсковы”. Шмат п’ес засталася ў рукапісах. Агульную думку крытыкі адносна драматычных твораў Пузыні выказаў А.Э. Адынец, адзначыўшы, што ў іх “недахоп вышэйшага майстэрства акупляе шляхетнасць думак і памкненняў” [5, с.505].

Для маладых чытачоў прызначаўся зборнічак маралізатарскіх апавяданняў вершам “Дзеці літоўскія, іх слоўкі, адказы, назіранні” (1847). Габрыэля пісала таксама і кароткія пражайчыныя творы, якія падала ў зборнічку “Прозай і вершам” (1856), а потым сабрала ў кнізе “Малыя, але праўдзівыя апавяданні” (1857).

Адна з галоўных яе прац – дзённік, які ахоплівае перыяд з 1815 па 1867 год. Пад канец жыцця яна спарадкавала матэрыялы, аб’яднала іх у

два тамы і назвала рукапісную працу “Мая памяць”. Успаміны давалі праўдзівую панараму ўсіх слаёў грамадства Вільні і правінцыі на працягу амаль паўстагоддзя. Выдадзены дзённік быў значна пазней і толькі часткова – Адамам Чарткоўскім і Генрыхам Масціцкім – у 1928 годзе пад назвай “У Вільне і літоўскіх дварах”. На жаль, багаты архіў Габрыэлі Пузыні, дакументы і рукапісы, якія пасля яе смерці захоўваліся ў бібліятэцы Пшэздзецкіх у Варшаве, згарэлі ў 1944 годзе.

У кароткім жыццёпісе Габрыэля Пузыня паўстае як постаць яркая, разнастайная ў сваіх праяўленнях і сімпатыях, творчая і энергічная. Яна прыцягвае ўвагу і як пісьменніца, і як асоба, якая яднала многіх славутых сучаснікаў, спрыяючы іх творчым кантактам, і сама актыўна выяўляла свой талент у розных відах літаратурнай дзейнасці.

Творчасць Габрыэлі Пузыні выклікае цікавасць рэпрэзентацыяй жаночага погляду на свет, што для літаратуры сярэдзіны XIX стагоддзя было з’явай незвычайнай. Яе жаночая паэзія робіць літаратурны працэс таго часу больш багатым, разнастайным і поліфанічным. Нягледзячы на польскамоўнасць сваіх твораў, Габрыэля Пузыня як пісьменніца вырасла з глыбінь нацыянальна-гістарычнага жыцця Літвы-Беларусі. Яе творчасць непарыўна звязана з Вільняй, горадам, які яе ўзгадаваў, з бацькоўскім маёнткам Дабраўляны, дзе напісана большасць яе твораў.

У гісторыі польскай літаратуры Габрыэля Пузыня выклікае цікавасць найперш дзякуючы свайму твору “Да Адама Міцкевіча, пасылаючы яму трохі вады і кветак”. Гэта быў верш-пасланне да вялікага паэта тады яшчэ нікому не вядомай аўтаркі. Трэба адзначыць, што творчасць Міцкевіча аказала велізарны ўплыў на маладую графіню. Але маштабнасць таленту, асаблівасці мастацкага светаадчування вызначылі розныя дарогі двух творцаў.

Згаданы верш быў напісаны ў 1842 годзе з намерам матэрыялізаваць паэтычныя вобразы, насыціць пасланне-вестку з роднай Літвы рэальным зместам. Прыгожая ідэя Габрыэлі была рэалізавана супольнымі намаганнямі. Па яе просьбе сястра зачарпнула вады з Нёмана, *domowej rzeki* паэта, а сяброўка, панна Тэафіля Валавічоўна, спецыяльна наведала ковенскую даліну, апетую пісьменнікам, і нарвала кветак. Апаэтызаваныя Міцкевічам праявы-сімвалы роднай зямлі былі такім чынам увасоблены ў канкрэтныя рэчы. І вось верш, кветкі і прыгожы флакончык з нёманскай вадой адправіліся праз яшчэ адну знаёмую сям’і, пані Катажыну Лявоцкую, у Парыж, да паэта.

Мой дарунак не вярнуць, Ліцвіне,
Бо ў ім памяць – валадар нязломны:
Квет расцвіў на ковенскай даліне,
А вада з ракі радзімай – Нёмна [1, с. 429].

Аўтарка ўдала выкарыстоўвае ў сваім пасланні сімвалічнае насычэнне вобразаў вады і кветак. Кветкі з наднёманскіх палёў нагадваюць пра натуральнасць і цнатлівую прыгажосць Радзімы, шчымлівую паэзію яе някідкай прыроды. Вада звязваецца ва ўяўленнях з хуткаплыннасцю і зменлівасцю часу. Рэкі ніколі не вяртаюцца да сваіх вытокаў, і гэта фатальная незваротнасць асацыіруецца з незваротнасцю чалавечага жыцця, няўмольнасцю часу, суровымі законамі вечнабыту. Сюды, да берагоў Нёмана, ад якога пачалося вандраванне паэта па свеце, яго вечнае пілігрымства, немагчыма вярнуцца, як немагчыма вярнуцца ў мінулае. Словы паэткі *Не цячы вадзе назад у плыні – // Засмучае параўнанне гэта!* перагукаюцца з тужлівымі разважаннямі Міцкевіча ў лазанскіх вершах пра наканаванасць яму лёсам *плыць і плыць безупынна*. Кроплі нёманскай вады, якія ўвабралі, як піша Пузыня, *слёзы землякоў, што ля крыніцы // Плакалі, аддаўшыся*

ўспаміну, лучацца асацыятыўнай сувяззю са слязьмі паэта як *дождж чысты і краплісты*, выкліканымі ўспамінам пра былое.

Верш са знакавымі падарункамі быў адпраўлены паэткай у Парыж, але, як піша ў сваім дзённіку Пузыня, чакаць навін давялося аж цэлых 15 гадоў. У 1857 годзе, будучы ва Францыі праз год пасля смерці Міцкевіча, нарэшце яна пачула ад пісьменніка-эмігранта Антонія Гарэцкага, чый сын меўся ажаніцца з дачкой Міцкевіча, што верш знаходзіцца ў яго архіве. Таксама дачка паэта, Марыя, калі была ў Вільні, паведаміла пісьменніцы, што “той вадой з Нёмана быў ахрышчаны наймалодшы яе брацік” [4, с. 328].

Маючы сваім літаратурным кумірам А. Міцкевіча, паэтка ішла сваім шляхам, цішэйшым, больш прыватным і асабістым. Яна выразна асацыяльная, эстэцкая, суб’ектыўная, скіраваная не столькі на асэнсаванне шырокай плыні жыцця, колькі найперш да свайго ўнутранага свету, вузкага кола асабістых праблем. Яе паэзія не ведае вялікіх эмацыянальных узрушэнняў, віхраў і неўтаймаваных памкненняў. Яна спакойная, зямная і ў пэўным сэнсе прадказальная, бо звязваецца з канкрэтнымі падзеямі, асобамі, жыццёвай рэчаіснасцю, успрынятай чулай і ўражлівай душой. У кантэксце тагачаснай літаратурнай сітуацыі ёй больш блізкія традыцыі сентыменталізму, чым рамантычная мадэль мастацкага светабачання.

У адным са зборнікаў у якасці застаўкі-эпіграфа Пузыня прыводзіць досыць знамянальную вытрымку з ліста да сяброўкі, характарызуючы кола ўласных творчых прыярытэтаў: *Ведаю свае сілы – думка мая ў падарожжжа, у нязнаны край, ніколі не выбіралася. Яна выходзіць на ішпацыр – у поле, або да гаю, па снапок, па кветкі, па ягады, па кубак вады з крыніцы, і вяртаецца дадому перад стомай, перад ноччу, перад бурай –*

вось і ўся яе вандроўка [3, с. 24]. Маштаб яе паэтычных абсягаў лакальны, засяроджаны на чалавеку прыватным з яго індывідуальнымі пачуццямі, на яго сардэчных стасунках са светам і блізкімі людзьмі. Але менавіта ад вектарнай сілы эмацыянальных і духоўных памкненняў прыватных асоб залежала грамадска-палітычнае і эстэтычнае развіццё краіны. Такая камерная, інтымная паэзія сцвярджала самакаштоўнасць прыватнага чалавека, яго індывідуальнага пачуццёвага вопыту.

Сама Габрыэля Пузыня стрымана ацэньвае сваю творчасць і ў вершы “Бог даў – Бог узяў!” адзначае, што болей шчаслівы той, хто ў сціплым зацішку *z uczynków swoich składają poeta*. Сваю паэзію яна параўноўвае з садком, у якім у цяжкія часы не родзяць кветкі – не пішуцца вершы. Яе падтрымлівае зычлівае стаўленне суайчыннікаў, слёзы чулінасці на вачах чытачоў. Сярод праяў гэтага разнастайнага чароўнага свету яна не можа не пісаць, яе паэзія таксама ўпрыгожвае свет: *Świat byłby nudny bez htaşzqt, motyli – // Lecz smutno nie być pszczółką – w swej zagrodzie!!!...* [3, с. 61].

У вершы-разважанні “Czy jestem poetą” яна імкнецца вызначыць асабістае месца ў літаратурным жыцці, акрэсліць танальнасць свайго ціхага голасу ў магутным гучанні рамантычнай паэзіі. Пузыня выразна адчувае сваю камернасць сярод тагачасных творцаў і па чарзе абвяргае кожную з рамантычных канцэпцый паэта, бо яны сваёй маштабнасцю не стасуюцца з інтымным гучаннем яе паэзіі: *Ja cichy strumień co płynie tak skromnie; // Ja co śród wieszczów, – jestem tylko gością* [3, с. 66].

Не адпавядае яе паэтычнаму тэмпераменту натхненне паэта-будзіцеля, якое нагадвае ўспенены паток, палымнеючыя вулканы, што сваёй неўтаймаванай энергіяй пагражаюць ціхім далінам. Мэта такіх паэтаў – слава, купленая коштам уласнага спакою. З радасцю адзначае Пузыня – *nie jestem poetą*. Але і натхнёны божым запалам паэт-прарок,

які гаворыць *wielkie prawdy* і акружаны пакланеннем суайчыннікаў, таксама не адпавядае яе светаадчуванню. З жалем адзначае паэтка, што і гэта не яе шлях. Калі ж яе ціхая песня – прамень сонца сярод панурых, хмурых дзён, калі яна здольная абagrэць і ажывіць душы, павялічыць любоў да краю, калі *Bóg i cnota – jej źrudłem i metą, // Gdy tam poezya – to jestem poetą!* [3, с. 67]. Яна знаходзіць сваю нішу ў тагачасным літаратурным кантэксце, акрэслівае кола сваіх паэтычных прыярытэтаў: *A pieśni sławię – tylko rzeczy stare // Szczęście domowe, naturę, – i wiarę*.

Асноўны змест паэзіі Габрыэлі Пузыні складаецца з тэм не гучных, але вечных і універсальных. Тое, што прыцягвала яе позірк і абуджала натхненне – і па сёння застаецца хвалюючым і актуальным, бо гэту нязменна важную праблематыку міжчалавечых стасункаў, чалавека ў кантэксце прыроды не кранаюць ні час, ні літаратурная мода.

Паэзія Габрыэлі Пузыні ўвасобіла шляхетнасць ліцвінскага духоўнага самавыяўлення. Яна ўзрошчаная не толькі палямі і гаямі Дабраўлянаў, але і гарадскім брукам, старажытнымі камяніцамі Вільні, яе літаратурна-музычным асяродкам, інтэлектуальнымі размовамі ў бацькоўскай гасцёўні. Пачуцці Габрыэлі Пузыні па-жаночаму далікатныя, вытанчаныя, рафініраваныя. Яе паэтычны свет, вызначаны і спарадкаваны жаночым светаадчуваннем, невялікі, утульны, камерны, па-свойму гарманічны.

Спецыфічнай рысай паэзіі Пузыні з’яўляецца яе рэлігійнасць, але гэтае пачуццё не артадаксальнае, а інтымнае і арганічнае. Бог для паэткі не абстрактнае абагуленае паняцце, а хутчэй дбайны бацька і шчыры дарадца чалавека, з якім адчуваецца паразуменне і блізкасць. У рэлігійнай паэзіі Пузыні таксама праглядаецца ўплыў сентыменталісцкай традыцыі, для якой характэрна найперш

эмацыянальная сувязь з Богам, інтымнасць веры, набліжэнне хрысціянства да канкрэтнага чалавека. Паэтка шчыра ўдзячна Творцу за першыя кветкі і старога сябра, які завітаў у іх дом, яна дзякуе яму за прыгажосць навакольнага свету і за паэтычнае натхненне. Яна бачыць у з'явах прыроды яго мудрыя парады. Так, падарунак нябёсаў, вясновы дожджык, які нарэшце ажывіў зямлю пасля доўгай засухі, усім аднолькава рупна акрапляе зямлю.

Może to z góry przestroga i rada
By równe czynić doczekawszy chleba –
Byle nam jego na cały rok stalo,
Dla kmiotków naszych ... [3, с. 69].

Побач з момантамі сентыменталісцкага светаадчування паэзія Пузыні пазбаўлена залішняй чулівасці, экзальтаванасці ў пачуццях і песімістычнай зададзенасці. Наадварот, шчырая вера ва ўсеабдымную любоў Бога, яго бацькоўскую падтрымку і дапамогу фарбуе яе паэзію светлым, жыццесцвярджальным тонам. Як старыя старасвецкія ліпы, што помняць лепшыя часы, кожную вясну пакрываюцца маладой лістотай, так адбываецца і духоўнае абнаўленне людства: *Pod wpływem słońca tak jasnego – Wiary, // I czasy dawne może nam odżyją!* [2, с. 50]. Вера для Пузыні – тое, што лучыць свет і людзей у адно гарманічнае цэлае. У яе паэзіі мы знаходзім распрацаваны ў сентыменталісцкай традыцыі хрысціянскі матыў сціпласці, простасці, шчырасці. Сваёй рэлігійнай паэзіяй яна блізкая да светаадчування паэтаў-сентыменталістаў Ф. Карпінскага, Ф. Князьніна, Я. Аношкі.

Чулае сэрца – гэта таксама дар нябёсаў, які ёсць адначасова пакута і шчасце: *Podziękuj Niebu – jesteś szczęśliwa, // Dopóki czucie masz w sobie* [2, с. 79]. Усё свае пачуцці Пузыня перажывае ў кантэксце прыроды або ў коле блізкіх сяброў. Своеасаблівымі арыбутаўмі яе лірычнай паэзіі, а

таксама сведкамі інтымных перажыванняў або філасофскага роздуму з’яўляюцца кветкі, рыбкі, пчолкі, матылькі, разнастайныя птушкі – салоўкі, жаўрукі, буслы. Шэпат лістоты, шум вады ў рацэ, водар кветак – гэта праявы агульнай гармоніі, якія з удзячнасцю ловіць яе позірк. Яе вылучае агульнае пазітыўнае стаўленне да жыцця, а творы прасякнуты роўным і стабільным пачуццём любові і глыбокай прыязнасці да навакольнага свету.

У сваім жыцці Габрыэля Пузыня пазбегла значных асабістых драм, можа таму яе паэзія не даносіць да нас эмацыянальных узрушэнняў, ракавых пачуццяў, душэўных пакут самой аўтаркі. Яе эмоцыі, як правіла, заўсёды роўныя і стабільныя. Адной з самых прыярытэтных каштоўнасцей паэтычнага свету Пузыні выступае сяброўства. Паказальна, што ў яе вершах апяваецца найперш не каханне, якое можа быць і здрадлівым, і зменлівым, а пачуццё больш трывалае, пастаяннае, якое злучае людзей паміж сабой. Гэта сяброўскія сувязі, сардэчнасць і шчырасць, больш трывалыя ў рэальным свеце, якія не ведаюць неўтаймаваных выбухаў і не маюць трагічных наступстваў.

Паэтка шчаслівая ў сваім сяброўскім коле, і таму сяброўства разглядаецца як самая натуральная праява чалавечай душы і ўсебакова апяваецца ёю. Большасць твораў Пузыні – вершы-пасланні, вершы-прысвячэнні. Пра гэта сведчаць назвы твораў: “Да Марылі Л...”, “Да пані Д.Т. У гадавіну нашага знаёмства”, “Да Цэлінкі С...”, “Да Касі і Зосі Б...”, “Да Ядвігі Р...” і інш. Яна імкнецца асэнсаваць розныя нюансы адносін паміж людзьмі, паяднаных сяброўскімі сувязямі: сустрэчы і расстанні, туга з нагоды смерці блізкага ёй чалавека, радасць ад знаёмства з новай сяброўкай. Пузыня схільная ў пачуццях да

ідэалізацыі: у кожнай сяброўцы ці сябры яна знаходзіць незвычайную дабрачыннасць і прыгажосць, да кожнага з іх мае сардэчныя словы.

Постаць Пузыні вызначаецца талентам сяброўства, здольнасцю збіраць вакол сябе людзей, злучаць іх у сваім доме, звязваць сваёй асобай. Невыпадкава Габрыэля, як і яе бацькі, трымала салон, які аб'ядноўваў вялікае кола прыяцеляў і аднадумцаў.

Апаэтызаваныя ёю рэчы і паняцці, чалавечыя цнота і дабрачыннасць – усе яны семантычна ўзыходзяць да цэнтральнай і самай галоўнай катэгорыі ў каштоўнаснай сістэме самой паэткі – да паняцця Дома. Ён выступае як арганізуючы цэнтр яе жыцця, інтарэсаў і прыярытэтаў. Паняцце дома не абмяжоўваецца канкрэтным вобразам – сфера ўплыву гэтага паняцця пашыраецца на сям'ю, сяброў, душэўны камфорт і цеплыню. Самая страшная сітуацыя, у якой можа апынуцца чалавек – страта дома, якая раўназначна крушэнню яго асабістага свету, адрынутасці ад жыцця і людзей. Менавіта такое найцяжэйшае пакаранне панеслі героі маралізатарскай вершаванай аповесці “Зязюлька”, *z podań ludu Litowskiego*. Маладая пара, Крысціна і Даніла, за абразу Божага дома ператвараецца ў зязюль, у якіх няма ўласнага дома і як вынік – сям'і і сяброў: *Jest to rodzina tułaczy; // Nie ma przyjaciół na świecie* [2, с. 20].

У асветніцка-сентыменталісцкім вершы пад назвай “Бядняк” яна проціпастаўляе святло і абароненасць уласнага дома беспрытульнасці і непрыкаянасці жабрака. Любую зімовую сцюжу можна ператрываць, калі *Już zdala między domowe strzechy // Światelko na ciebie mruga*. Бяздомнасць бедняка ахоплівае значна шырэйшае семантычнае кола няшчасцяў і бед: *Nie ma przyjaciół, domu, rodziny*. Звернем увагу, як паэтка бачыць хатнюю ўтульнасць і зацішак, што ёсць чалавечае шчасце:

W pięknym salonie, gdzie lampa świeci,
Usłyszysz śpiewanie żony,
Śludzy spotkają, wybiegą dzieci,
Zapomnisz, żeś przeziębiony! [2, с. 68].

Бядняк з'яўляецца традыцыйным героем паэзіі рэчпаспалітаўскага сентыменталізму. Але тут вобраз бедняка-гаротніка не столькі прымушае задумацца пра парушаную натуральную роўнасць, колькі нацэлены на пачуццё спагады і спачування няшчаснаму чалавеку. Для разумення кантрасту паміж ўтульнай арганізаванасцю ўласнага свету і чужой бядой Пузыні дастаткова зусім нямнога: *Wróciłam zziębła z ogrodu, // I zrozumiałam nędzarza* [2, с. 69].

У сваім багатым, але дабрачынным доме яна хацела б выпраўляць хібы сляпога лёсу – пад яго вокнамі ніводная просьба бедняка не засталася б без увагі. Так паэтка разважае ў вершы “Прыгажосць, розум, ці багацце?”. Яе выбар прыпадае менавіта на багацце, бо тады ў вачах сапсаванага свету яна адразу займела б і розум, і прыгажосць, але самае галоўнае, уласны дом быў бы цэнтрам добраўпарадкавання свету. Дарэчы, сучаснікі асобна вылучалі філантрапічную дзейнасць Пузыні сярод сялянства, яе падтрымку маладых талентаў. В. Каратынскі пісаў, што “яна многім адкрыла дарогу ў свет” [5, с. 505].

У сваіх вершаваных і праяічных творах Габрыэля Пузыня з Гюнтэраў пэўным чынам рэпрэзентуе жыццё культурных колаў краю, будучы сама іх прадстаўніцай і выхаванкай. Яе творчасць натуральна ўпісваецца ў кантэкст духоўнага жыцця краіны, спрыяе стварэнню цэласнай карціны літаратурнага жыцця Беларусі сярэдзіны XIX стагоддзя. Вывучэнне яе творчай спадчыны дазволіць запойніць яшчэ адзін локус у развіцці літаратурнага працэсу, сцвердзіць яго разнастайнасць і шматаблічнасць.

ЛІТАРАТУРА

1. Пузыня, Г. Да Адама Міцкевіча / Г. Пузыня // Раса нябёсаў на зямлі тутэйшай. Беларуская польскамоўная паэзія XIX стагоддзя : вершы ; уклад., прадм. і камент. У. Мархеля. – Мінск, 1998. – С. 429–430.
2. Puzynina, Gabriela z Güntherów. Dalej w świat: zbiór poezji / Gabriela Puzynina z Güntherów. – Wilno, 1845. – 132 s.
3. Puzynina, Gabriela z Güntherów. Pisma prozą i wierszem przez autorkę “W imię Bożę” / Gabriela Puzynina z Güntherów. – Wilno, 1856. – 74 s.
4. Puzynina, Gabriela z Güntherów. W Wilnie i w dworach litewskich / Gabriela Puzynina z Güntherów ; wyd. A. Czartkowski, H. Mościcki. – Wilno, 1928. – 386 s.
5. Skręt, R. Puzynina Gabriela / R. Skręt // Polski Słownik Biograficzny. – Wrocław; Warszawa, 1986. – T. 39. – Z. 122. – S. 503–505.

МАДЭЛЬ СЕНТЫМЕНТАЛІЗМУ Ў ТВОРЧАСЦІ ВІНЦЭНТА ДУНІНА-МАРЦІНКЕВІЧА (1808–1884)

У той час як сентыменталізм амаль цалкам знік з актыўнага ўжытку большасці заходнееўрапейскіх літаратур, у тым ліку і польскай, ён заставаўся актуальным і запатрабаваным літаратурнай грамадскасцю нашай краіны. Прыгадаем, што збор твораў К. Бразінскага друкуецца ў 1842–1844 гадах у Вільні, нашы пісьменнікі XIX стагоддзя актыўна цытуюць у сваіх творах Ф. Карпінскага. Гэта сведчыць пра ранейшую надзённасць ідэалогіі і эстэтыкі сентыменталізму ў тагачаснай літаратурнай сітуацыі. А. Мальдзіс тлумачыць прычыны запозненага характару Асветніцтва і яго мастацкіх сістэм грамадска-палітычнымі прычынамі. На яго думку, праграма Асветніцтва, “буржуазна-дэмакратычная па сваёй сутнасці, заставалася тут актуальнай, пакуль існавала прыгонніцтва і розныя яго параджэнні, пакуль не былі ажыццёўлены хаця б мінімальныя буржуазна-дэмакратычныя свабоды” [6, с. 42]. Аднак актуальнасць і запатрабаванасць сентыменталізму такі працяглы прамежак часу бачыцца не толькі ў праблемах і асаблівасцях грамадска-палітычнага развіцця краіны, але і ў ідэйна-змястоўнай адпаведнасці сентыменталізму беларускаму менталітэту і нацыянальнаму светаадчуванню.

Беларускаму характару ўласцівы мяккасць і далікатнасць пачуццяў, сціпласць і лагоднасць, уседаравальнасць і міралюбства, нацэленасць на пазітыў і пошукі гармоніі. Не перапынялася адчуванне лучнасці з прыродай, вёскай, навакольным светам, што зафіксавалі моманты язычніцкага светаадчування, скіраванага на трактаванне чалавека ў кантэксце Сусвету. Разам з тым у беларускай ментальнасці прысутнічае

цесная, амаль што кроўная сувязь з Богам, прыватна-асабістае яго разуменне. Стаўленне беларуса да Бога – не артадаксальнае, а бадай што свойскае, яго адчуванне сакральнага – бадай што панібрацкае. Бог не адчуваецца недасяжным, далёкім, а тутэйшым, бо ён – тут. “Хрыстос нарадзіўся на вашым двары”, – спяваюць калядоўшчыкі, пераходзячы ад адной хаты да другой, не багацейшай з выгляду. Спецыфіку беларускага менталітэту адлюстраваў фальклор, найперш песенная творчасць, у якой адбіўся эмацыянальны космас народа, пачуццёвы свет нацыі.

Ідэйна-мастацкія прынцыпы сентыменталізму трымаюцца на глыбокім асэнсаванні чалавечай сутнасці, закранаюць найважнейшыя праявы чалавечай прыроды. Асноватворныя палажэнні сентыменталізму былі сугучнымі светаадчуванню беларускага шляхціца-землеўласніка або селяніна, якому ў асноўным адрасаваліся беларускамоўныя творы. Жыццё як творцаў, так і спажывцоў літаратурнай прадукцыі гэтага мастацкага напрамку праходзіла на ўлонні прыроды, горад для большасці насельніцтва паўставаў чужым і незразумелым. Законы натуры ў іх штодзённым жыцці адыгрывалі значна больш важную і адчувальную ролю, чым падзеі сацыяльнага і грамадска-палітычнага жыцця краіны. Гэта было падставай сентыменталізму затрымацца тут даўжэй, чым у іншых нацыянальных літаратурах, і давала магчымасць яго ідэйна-эстэтычным прыярытэтам і мастацкаму досведу быць запатрабаванымі і актыўна задзейнічанымі беларускай літаратурай і ў наступныя перыяды яе развіцця.

Літаратурная спадчына В. Дуніна-Марцінкевіча з’яўляецца прыкладам найбольш поўнага ўвасаблення спецыфічных рыс беларускага сентыменталізму XIX стагоддзя – актыўнасць стылю ва ўзаемадзеянні з іншымі мастацкімі кірункамі, плённае выкарыстанне

фальклорных багаццяў побач з глыбокім засваеннем вопыту заходнееўрапейскай літаратуры і традыцый пісьменнікаў-сентыменталістаў Рэчы Паспалітай. Мастацкую адметнасць “Сялянкі” (1846), першага вядомага твора В. Дуніна-Марцінкевіча, цалкам вызначыла ідэалогія і эстэтыка сентыменталізму. У беларускім літаратуразнаўстве традыцыйна прынята іншая назва гэтага твора – “Ідылія”. Абодва варыянты назвы паказваюць, што твор напісаны ў рэчышчы папулярнага жанру сентыменталізму – драматызаванай ідыліі, або, як гэты жанр найчасцей называўся ў літаратуры Рэчы Паспалітай, у жанры “сялянкі”. Разгледзім на прыкладзе гэтага твора асэнсаванне аўтарам асноўных прынцыпаў гэтага мастацкага стылю, бо праявы яго паўтаральныя і ў пазнейшых творах пісьменніка.

Найстаражытнейшы жанр ідыліі, або “сялянкі” бярэ пачатак у антычнай літаратуры з буколік і эклог Феакрыта, Вергілія, Гарацыя і з’яўляецца жанравай разнавіднасцю букалічнай паэзіі. Ён прайшоў праз усе літаратурныя эпохі, змяняўся пад уплывам розных філасофска-эстэтычных сістэм і культурных сітуацый, набываў на кожным этапе свайго існавання спецыфічныя рысы. Польскія літаратурныя слоўнікі вызначаюць “сялянку” (буколіку, ідылію, пастараль) як від літаратуры, які тэматычна ахоплівае творы з вясковага жыцця пастухоў, землеўбоў, услаўляе прыгажосць жыцця на ўлонні прыроды [19, с. 574]. З нараджэннем сентыменталізму, які проціпаставіў натуральнае і сацыяльнае, скіраваў мастацтва ў свет чалавечых эмоцый і пачуццяў, звярнуў увагу на простага чалавека, ідылія становіцца ўлюбёным жанрам пісьменнікаў гэтага мастацкага кірунку. Яна выглядае найбольш прыдатнай для выражэння асветніцкага ідэалу жанравай формай і найлепш адпавядае самой ідэалогіі сентыменталізму. Ідылія

стварала вобраз “узорнага” чалавека сентыменталізму, вяскоўца, які паўставаў як ідэальная мадэль чалавека ўвогуле, а яго лад жыцця як увасабленне адвечнага парадку.

Паказальна незвычайная цікавасць да ідылій швейцарца Саламона Геснера (1730–1788). Яны былі перакладзены на 21 мову свету і выклікалі ў літаратурным жыцці Еўропы нечуваны рэзананс, параўнальны з папулярнасцю хіба што “Юліі, або Новай Элаізы” Ж.Ж. Русо або “Пакутамі маладога Вертэра” І.В. Гётэ. Пераклад геснераўскіх ідылій на польскую мову ажыццявіў Адам Нарушэвіч, тым самым дадаўшы да вопыту польскіх “сялянак” Яна Каханоўскага (1530–1584), Шымана Шымановіча (1558–1629), Юзэфа і Шымана Зімаровічаў (1597–1677 і 1608–1629) новыя ідэі і традыцыі.

У трактаце “Пра найўную і сентыментальную паэзію” Ф. Шылер акрэсліваў ідылію як “цудоўную ўзвышаную фікцыю” і раскрываў яе высакародную выхаваўчую ролю ў гісторыі цывілізацыі: “Чалавеку, які адхіліўся аднойчы ад натуральнай прастаты і аддадзены небяспечнаму кіраўніцтву розуму, бясконца важна зноў сузіраць законы прыроды ў іх чыстым выглядзе і, гледзячы ў гэтае праўдзівае люстэрка, зноў ачысціцца ад праяў ненатуральнасці” [14, с. 441]. Такая ўзвышана-выхаваўчая канцэпцыя ідыліі можа пэўным чынам патлумачыць папулярнасць і запатрабаванасць жанру, які яшчэ доўгі час будзе задзейнічаны ў літаратурным працэсе.

Ідыліі С. Геснера прынеслі новае бачанне чалавека, проціпаставілі салонным пастушкам шчырасць і натуральнасць пачуццяў, аднак не выходзілі далей за прапаганду чулага чалавека, які існаваў па-над катэгорыямі гістарычнага часу і прасторы. У далейшым развіцці жанру ідыліі назіраецца агульная тэндэнцыя: узрастанне ролі народнай

творчасці, перанясенне універсальнай праблематыкі сентыменталізму ў гістарычна канкрэтныя ўмовы і ўзбагачэнне досыць бясколернай постаці чулага чалавека рысамі, вызначанымі пэўным хранатопам. Найбольш поўна гэту тэндэнцыю ў польскай літаратуры акрэсліў К. Браздзінскі ў тэарэтычнай працы “Пра ідылію з маральнага боку”. Ён патрабаваў ад сентыментальных “сялянак” нацыянальнай і гістарычнай асновы, а герой гэтых твораў павінен быў абавязкова ўбіраць найлепшыя рысы народнага характару. Вясковасць асэнсоўвалася як катэгорыя эстэтычная і этычная, а ацэнка і бачанне свету абапіралася на вясковае светаадчуванне. Падобная эстэтычная канцэпцыя вызначыла характар “сялянак” Ф. Карпінскага, якія высока ацаніў А. Міцкевіч. У лекцыях па гісторыі славянскіх літаратур ён падкрэсліў нацыянальны дух ідыліі Карпінскага “Лаура і Філон”: “Усё тут народнае, польскае: краявіды, сабачы брэх, які стаў музыкай вечара ў кожнай вёсцы, той бор, які завяршае малюнак... усё гэта ўзятае са штодзённага жыцця Польшчы” [18, с. 250].

У сувязі з агульнай тэндэнцыяй набліжэння “сялянак” да канкрэтыкі жыцця, да народнага духу адзначым двухмоўны характар “Ідыліі” В. Дуніна-Марцінкевіча, які быў адбіткам рэальнай моўнай сітуацыі. В. Каваленка падкрэсліваў, што ў той літаратурнай сітуацыі слова “беларускі” было сінонімам слова “народны” [8, с. 78], а даследчык творчасці Дуніна-Марцінкевіча Я. Янушкевіч пісаў: “Беларуская мова ў творчасці беларуска-польскіх пісьменнікаў была перш за ўсё адзнакай народнасці і з’яўлялася ў той час паказальнікам ідэйна-мастацкай накіраванасці” [17, с. 47].

В. Дунін-Марцінкевіч абапіраўся ў “Ідыліі” на творчы досвед і традыцыі сваіх непасрэдных папярэднікаў у літаратуры Рэчы

Паспалітай. Найбольшы ўплыў на беларускага пісьменніка зрабіў “паэт сэрца” Ф. Карпінскі, з якім В. Дуніна-Марцінкевіча звязвала агульная творчая пазіцыя, падабенства біяграфіі, чулівы і спагадлівы характар. Лірыка В. Дуніна-Марцінкевіча (“Малітва на памінальны дзень”, “Дзіця і маці”, ”Вясна”, “Прыпяць”) сваёй сентыментальнай пачуццёвасцю і рэлігійнасцю сугучна настраям і матывам паэтычнай спадчыны Ф. Карпінскага (“Ранішняя песня”, “Вячэрняя песня”). Варта звярнуць увагу на пэўнае сюжэтна-вобразнае падабенства “сялянкі” Дуніна-Марцінкевіча з камедыяй “Чынш” (1790) гэтага польскага пісьменніка. Пераемнасць твораў падмацавана непасрэдным выкарыстаннем у якасці некаторых арыў і дуэтаў “Ідыліі” лірычных песень Ф. Карпінскага. Але самае галоўнае, гэтыя дзве п’есы з’яўляюцца роднаснымі па духу і ідэалогіі, супадаюць у сцвярджэнні агульных духоўных прыярытэтаў і маральных каштоўнасцей.

Разам з тым, В. Дунін-Марцінкевіч творча асэнсоўвае і вопыт заходнееўрапейскіх літаратур. У сваёй “Ідыліі” аўтар выкарыстоўвае вандроўны сюжэтны матыў *паненка-сялянка*, ужывае старажытны прыём пераапанання і маскарадызацыі, які з’яўляецца фабульнай асновай твора і рухае дзеянне. Зварот пісьменніка да вандроўнага матыву характэрны для агульнага еўрапейскага літаратурнага працэсу, да якога імкнецца далучыцца маладая беларускамоўная літаратура.

Супольнасць літаратурнага жыцця праяўляецца праз тыпалагічную блізкасць стылёвых праяў, ідэйную сугучнасць твораў, бачыцца ў пераемнасці і адаптацыі на нацыянальнай глебе вандроўных вобразаў ці матываў, часам і ў прамой сюжэтнай запазычанасці. Літаратурная агульнасць прадвызначана паўтаральнасцю ўстойлівых праяў самога жыцця, у якім спалучана адзінства і разнастайнасць, зменлівасць і

стабільнасць. “Свет застаецца такім, якім быў, – адзначаў Гётэ, – падзеі паўтараюцца, адзін народ жыве, любіць і адчувае, як іншы. Тымі ж застаюцца жыццёвыя палажэнні: дык чаму б ім не заставацца такімі ж і ў вершах?” [16, с. 146].

Зварот да агульнаеўрапейскага мастацкага вопыту тлумачыцца і ўласналітаратурнай сітуацыяй. А. Міцкевіч, аналізуючы стан польскай літаратуры, адзначаў яе адставанне ад агульнага ўзроўню развітых заходнееўрапейскіх літаратур. Беларускамоўная літаратура XIX стагоддзя, якая амаль цалкам страціла сувязь з традыцыямі літаратуры старажытнай, вымушана ісці па цаліку. У гэтых варунках яна звяртаецца да фальклорных багаццяў, арыентуецца на творчыя здабыткі літаратуры Рэчы Паспалітай, а таксама пачынае актыўна выкарыстоўваць досвед еўрапейскага прыгожага пісьменства. Працэс развіцця новай літаратуры, засваенне разнастайнага мастацкага вопыту носіць паскораны характар, што таксама абумовіла шматстылёвасць і сінтэтызм беларускай літаратуры XIX стагоддзя.

Ю.М. Лотман падкрэсліў, што для ажыццяўлення міжлітаратурнага кантакту і дыялогу паміж чыннікамі гэтага працэсу кожная нацыянальная літаратура павінна мець у сваім ужытку ўстойлівыя, знакавыя вобразы-эквіваленты, падобныя слоўнікам-білінгвам [5, с. 184]. Да эквівалентных тэм адносіцца і распаўсюджаны ў еўрапейскай культуры матыў *паненкі-сялянкі*, які ўзыходзіць да найстаражытнейшых архетыпных, міфалегендарных сюжэтаў, заснаваных на рэзкай змене якасці палажэння і стану героя. У “сялянках” з іх абавязковай букалічнасцю, звязанай з касцюмам і іншым пастушковым рэквізітам, выкарыстанне прыёму маскардызацыі выступае вельмі арганічным і натуральным.

Вандроўны матыў *паненка-сялянка* мае сваю літаратурную гісторыю. Даследчыкі выводзяць яго з камедыі Марыво (1688–1763) “Гульня кахання і выпадку”, дзе аўтар даказвае універсальнасць і натуральнасць кахання. Сапраўднасць гэтага пачуцця сцвярджае сябе, адольваючы ўяўныя саслоўныя перашкоды. Маладыя арыстакраты Дорант і Сільвія, каб лепш пазнаць адзін аднаго, пераапранаюцца ў адзенне сваіх слуг. Сільвія выдае сябе за сваю пакаёўку Лізету, а Дорант за Арлекіна. Сільвія ў ролі служанкі адчувае моцную сімпатыю да пераапранутага слугой Доранта, а Дорант разгублены тым, што служанка Лізета падабаецца яму значна больш, чым высакародная паненка Сільвія. Трэба сказаць, што і слугі ў адзенні сваіх гаспадароў закахаліся адзін у аднаго. На думку Марыво, каханне як натуральнае пачуццё не можа памыляцца ў выбары і таму не мае сапраўдных перашкод.

Гісторыя матыву *паненка-сялянка* ўключае аповесць Аўгуста Лафонтэна “Мініяцюрны партрэт”, камедыю Вальтэра “Le droit du seigneur”, падобная фабула сустракаецца ў творы Манталье “Навука кахання”, у камедыі Піі “La fausse paysanne, ou l’heureuse inconsequence”. Тэма *паненкі-сялянкі*, ці ўяўнай сялянкі, была традыцыйная і для польскай літаратуры. Шляхцянкай па нараджэнні, а таму роўнай правамі з панам Мілоскім, аказваецца, напрыклад, Паўлінка ў шчаслівым фінале камедыі Ф. Карпінскага “Чынш”.

Гэты досыць распрацаваны матыў плённа выкарыстоўваўся і ў рускай літаратуры канца XVIII – пачатку XIX стагоддзяў. Маецца на ўвазе аповесць В.В. Ізмайлава “Растоўскае возера”, п’еса М. Ільіна “Ліза, або Свята дабрачыннасці”. В.М. Фёдараў у драме “Ліза, або Наступствы годнасці і спакушэння” запазычыў сваіх герояў з вядомага твора Карамзіна, але пазбаўляе Лізу ад трагічнай развязкі. Яна змагла

выйсці замуж за Эраста, бо ў канцы п'есы высвятляецца, што яна не мяшчанка, а ўнучка багатага двараніна Гордава. Шчаслівая канцоўка і камічнай оперы М. Папова “Анюта”, дзе ўсе саслоўныя перашкоды каханню маладых людзей, двараніна Віктара і сялянскай дзяўчыны Анюты, нечакана разбураюцца раскрытай таямніцай паходжання гераіні:

Ты больше не крестьянка,
Но дочь полковника Цветкова и дворянка [9, с. 379].

Стрыжань сюжэта пра звычайную сялянку, якая закахала ў сябе маладога арыстакрата, а потым аказалася пераапанутай паненкай, паўсюль больш ці менш аднародны і нерухомы, хаця магчымы і яго варыяцыі.

Гэты сюжэтны прыём з'яўляецца фабульным каркасам аповесці Аляксандра Пушкіна “Паненка-сялянка” (1830). В. Дунін-Марцінкевіч нагадвае пра традыцыйнасць і літаратурнасць матыву *паненка-сялянка* словамі Дабровіча, які за жаданне ўчыніць маскаррад называе сваю дачку “рамансавая галава”, такім чынам супастаўляючы яе намер з кніжнай традыцыяй [4, с. 29]. Дарэчы, А. Пушкін у сваёй “Паненцы-сялянцы” іранічна падкрэсліваў традыцыйнасць сентыментальнай калізіі ў творы, калі назваў “романической” думку Аляксея Берастава ажаніцца з сялянкай.

Цікава, што ў 1843 годзе ў Мінску гастралювала польска-руская труппа Ю. Шыпянскага, якая ставіла па матывах пушкінскай аповесці вадэвіль пад той жа назвай. Але відавочна, што пісьменнікі выкарыстоўваць матыў *паненка-сялянка* з розных ідэйна-эстэтычных пазіцый. Звяртаючыся да распаўсюджанага прыёму маскардызацыі, Пушкін разам з тым палемізуе з традыцыйнай сентыментальна-

рамантычнай схемай, яе жанравай інерцыяй, проціпастаўляе ёй праўду жыцця. Для Дуніна-Марцінкевіча спалучэнне жанру “сялянкі” з матывам пераапраанання з’яўляецца найбольш зручным і прыдатным для мастацкага ўвасаблення асветніцкіх ідэалаў, пропаведзі асноўных палажэнняў сентыменталізму: прыроднай роўнасці людзей, вяртання да “натуральнага права”, сцверджання любові як вышэйшай каштоўнасці.

У мастацкай сістэме вобразаў “Ідыліі” В. Дунін-Марцінкевіч увасабляе галоўную асветніцкую мару вяртання сапсаванага грамадства да натуральнай роўнасці. Каханне паміж арыстакратам і сялянкай павінна падкрэсліць абсурднасць падзелу грамадства на саслоўі, ацэнку вартасці асобы па багацці і паходжанні, а не па маральных якасцях. У апошняй дыдактычна-павучальнай арыі Юлія спявае:

Што мужык ці пан з-над пана,
Роўна Бог на небе дбае.
І ў яго той паважаны,
Хто сам іншых паважае [4, с. 72].

Адзін з герояў камедыі Дуніна-Марцінкевіча “Залёты” яшчэ раз нагадае чытачам: *Усе людзі роўныя перад Богам* [4, с. 43]. Ф. Карпінскі ў камедыі “Чынш”, сцвярджаючы “натуральнае права” кожнага на асабістую свабоду і годнасць, уклаў у вусны зняважанага і прыніжанага селяніна Сымона словы: “Спадзяюся на тое, што я такі ж чалавек, як і пан” [3, с. 86]. Невыпадкава ў канцы твора Сымон раскрывае таямніцу свайго шляхецкага паходжання і сацыяльна становіцца роўнай тым, хто нядаўна пагардліва называў яго хамам. Чысцінёй пачуццяў і маральным высакародствам ён паўстае вышэйшым за пана Мілоскага і ў рэшце рэшт сваімі паводзінамі дае яму належны ўрок пачцівасці.

Сентыменталізм разглядае каханне як шлях да духоўнага адраджэння і гарманізацыі асобы. Дзякуючы абуджэнню гэтага

“святога” пачуцця адбываецца зварот сапсаванага цывілізацый чалавека да сваёй вышэйшай сутнасці – “натуральнай дабрачыннасці”. Каханне паміж прадстаўнікамі розных слаёў выступае як антытэза грамадскай няроўнасці і сацыяльнай несправядлівасці.

Дунін-Марцінкевіч імкнецца паказаць духоўнае ачышчэнне свайго героя праз пераадольванне ў свядомасці саслоўных стэрыятыпаў. Дзякуючы каханню да паненкі-сялянкі, Караль Лятальскі цалкам мяняе светапогляд і выпраўляе свой нораў. Менавіта гэту выхаваўчую мэту ставіць высакародная Юлія, калі імкнецца змяніць Караля. Яна спадзяецца, што *ўдасца мне пабеда; і тым слаўнейшая яна будзе, што ў постаці простаі сялянкі, з тае касты людзей, якімі ён пагарджае, зраблю я гэта* [4, с. 29–30].

Рашэнне Караля ажаніцца з сялянкай – свядомае і сведчыць пра глыбокія перамены ў яго характары: *Адкідаючы ўсялякую пыху з сэрца і не звяртаючы ўвагі на розніцу станаў, бяру Югасю за жонку; і асеўшы ў маёй фартуне, пакіну свет, і толькі ў шчасці яе і маіх падданных шчасце сваё знаходзіць буду* [4, с. 69]. У творах падобнага жанру суседніх літаратур (М. Папоў. Анюта; В. Фёдараў. Ліза, або Наступствы гонару і спакушэння; Ф. Карпінскі. Чынш) лёс героя вырашаўся сам сабою, без яго асаблівых намаганняў, якія прыводзілі б да ўнутранага перараджэння. Раптоўнае высвятленне высакароднага паходжання галоўнай гераіні аўтаматычна здымала праблему саслоўнай неадпаведнасці. Свядомы выбар героя Дуніна-Марцінкевіча на карысць голасу сэрца сведчыць пра большую паслядоўнасць аўтара ў абароне “натуральнай роўнасці”, чым у некаторых яго ідэйных аднадумцаў.

Параўнанне этычных і эстэтычных аспектаў твораў беларускай літаратуры першай паловы XIX стагоддзя дазваляе вызначыць

тыпалогію ідэальнага героя. Носьбітамі “натуральнай дабрачыннасці” ў творах Дуніна-Марцінкевіча, як і ў большасці тагачасных аўтараў, выступаюць людзі, ізаляваныя ад шкоднага і разбуральнага ўплыву прагрэсу. Такіх дабрачынных герояў пісьменнік знаходзіць у глыбокай старажытнасці, якая яшчэ блізкая “залатому веку” чалавецтва. Гэта старадаўнія ўладары князь Грамабой з вершаванай аповесці “Стаўроўскія дзяды”, князь Барыс з “Вечарніц”.

Узорам гарманічных міжчалавечых стасункаў, увасабленнем асветніцка-сентыменталісцкага ідэалу аўтара з’яўляецца жыццё старасвецкай шляхты з твора “Благаславёная сям’я”. Асноўныя прыярытэты сентыменталізму вызначылі ідэйнае гучанне вершаванай аповесці. Гэта туга па даўніх *часках старапольскіх*, ухваленне шчасця ў абмежаванні і стрыманасці: *Сціпласць – грунт, пане мой, з ёю будзеш шчаслівым!* [4, с. 237]. Прысутнічае і традыцыйная ўвага да вёскі або небагатага фальварка, *доміка над Свіслаччу*. Ідэалізуецца патрыярхальная сям’я, дзе стары мудры бацька кіруе, як манарх сваёй невялікай дзяржавы: *І жыла ў ім сям’я – прыклад для сем’яніна: // Бацьку сын шанаваў, наважаў бацька сына* [4, с. 235]. Вартасць чалавека, у дадзеным выпадку настаўніка Уладзіслава, вызначаецца яго асабістымі маральнымі якасцямі: *Добры ўрад, ён за працу заўжды ўзнагароду // Дасць разумнаму, хай той і з беднага роду* [4, с. 241].

Ідэальным героем польскамоўных твораў Дуніна-Марцінкевіча найчасцей з’яўляецца патрыярхальны шляхціц, а ў беларускамоўных гэта пераважна селянін. Беларускія пісьменнікі-сентыменталісты заўсёды захапляліся селянінам як натуральным чалавекам, але для гэтага мастацкага кірунку характэрна яшчэ “адрасная” спагада і абарона правоў чалавека пакрыўджанага. Паказальная трактоўка вобраза

мужыка ў творах Дуніна-Марцінкевіча: менавіта селянін найчасцей валодае чулым сэрцам, выхаваным у вясковай цноте і сардэчнасці. Ён здольны быць верным каханню і пастаяць за сябе (“Гапон”), можа глыбока адчуваць і мае ўласную годнасць (“Халімон на каранацы”), вылучаецца высакароднай і чыстай душой (“Купала”), з’яўляецца носьбітам гістарычнай памяці і жыццёвай мудрасці (“Вечарніцы”, “Купалле”, “Шчароўскія дажынкi” і інш.).

Антон Навіна ў сваім даследаванні “Галоўныя кірункі ў беларускай паэзіі” адзначыў спецыфічны паказ Дуніным-Марцінкевічам сялянскага жыцця: “Ён у поўнай свядомасці абмінае цяжкія, панурыя, агідныя моманты тагачасных сацыяльных адносінаў” [7, с. 6]. А. Мальдзіс таксама звярнуў увагу на тое, што пісьменнік свядома ідэалізуе свайго героя і вёску, імкнецца паказаць светлыя і радасныя моманты яго жыцця. Беларускі мужык у творах Дуніна-Марцінкевіча не пакідае ўражанне няшчаснай і пакутлівай істоты, а выклікае ў чытача захапленне сваім характарам. “Для таго, каб выклікаць да сваіх герояў сімпатыю, Дунін-Марцінкевіч, як і Карпінскі, гіпербалізуе сялянскую чулівасць, даводзячы яе да слязлівасці”, – піша А. Мальдзіс [6, с. 30]. У Дуніна-Марцінкевіча праз ідэалізацыю героя прасочваецца жаданне скіраваць увагу адукаванага грамадства на самую сацыяльна прыніжаную істоту, селяніна, паказаць яго маральную чысціню і душэўную прыгажосць, нагадаць пра “натуральнае права” і “натуральную роўнасць”, знішчаныя грамадствам.

У “Ідыліі” гераіня імкнецца пераканаць Лятальскага ў высакароднасці і шчырасці, цнатлівасці і сардэчнасці сялян і тым самым перамяніць яго стаўленне да падданных. А стаўленне гэта, як і належыць сапсаванаму цывілізацыяй пану, самае антыгуманнае і пагардлівае: *I*

што за прыемнасць, проша пана, з мужыкамі? Гэта ж быдла, і нічога болей [4, с. 34]. Юлія ж нястомна нагадвае Каралю пра высокае маральнае аблічча вяскоўцаў: Скажу шчыра, што мы, сялянкі, тым рознімся ад вялікіх пань, што ніякай не маем хітрасці. Што чуе сэрца, тое без страху гавораць нашыя вусны [4, с. 38]; Памятай, пан, што гонар для беднай вясковай дзяўчыны – бясцэнны скарб яе і ніякай ахвяраю ў свеце не можа быць акуплены [4, с. 64].

Культ “натуральнага чалавека” і прыроды скіраваў увагу пісьменнікаў-сентыменталістаў да вёскі і народнай творчасці. Беларускі фальклор імпанаваў чулай душы Дуніна-Марцінкевіча высокімі маральнымі вартасцямі, выключнай сардэчнасцю і далікатнасцю пачуццяў, што спрыяла шырокаму выкарыстанню фальклорных здабыткаў у яго творчасці (“Гапон”, “Вечарніцы”, “Купала”, “Шчароўскія дажынкi”). Пісьменнік імкнуўся адлюстраваць народнае светаадчуванне, паказаць высокую духоўнасць вяскоўца. Можна сцвярджаць, што асветніцка-сентыменталісцкі светапогляд прадвызначыў скіраванасць Дуніна-Марцінкевіча не толькі на народную творчасць, але і на мову селяніна. Гэта абумовіла білінгвізм яго першых твораў, а потым і з’яўленне беларускамоўных вершаваных аповесцей.

Па сваім светапоглядзе Дунін-Марцінкевіч з’яўляецца адным з яркіх прадстаўнікоў русаізму ў беларускай літаратуры. Менавіта Жан Жак Русо даў найбольш поўнае філасофскае асэнсаванне сентыменталізму, абгрунтаваў яго асноўныя этычна-эстэтычныя прынцыпы: чулінасць, дабрачыннасць, сумленне, проціпаставіў натуральнае, абумоўленае Богам і прыродай, ненатуральнаму, таму, што прынесла з сабой згубная цывілізацыя. “Усё выходзіць чыстым з рук творцы, усё псуецца ў руках чалавека,” – адзін з вядучых лейтматываў

яго вучэння. Для В. Дуніна-Марцінкевіча найвялікшым і абуральным парушэннем прыроднай роўнасці чалавека і яго “натуральнага права” выступае прыгон, але для беларускага пісьменніка гэта найперш этычнае адмаўленне прыгону. Вырашаць праблему гуманізацыі грамадства Дунін-Марцінкевіч заклікае, паводле ідэалогіі сентыменталізму, праз выпраўленне нораваў, выхаванне чысціні сэрца і высакародных думак.

У маральна-этычнай ацэнцы сацыяльнай несправядлівасці В. Дунін-Марцінкевіч блізкі поглядам Ф. Карпінскага. У камедыі “Чынш” Карпінскі трактуе сацыяльную няроўнасць як вынік сапсаванасці чалавечай натуры, як праяву хцівасці і неадольнай прагі абагачэння. Пан Мілоскі вядзе ў Варшаве поўнае раскошы жыццё за кошт пакутлівай і цяжкай працы сялян. Менавіта грошы незаслужана ўзвышаюць яго над астатнімі людзьмі, даюць яму права цалкам вызначаць лёс падданных, якім ён саступае ў маральных якасцях. Звяртае на сябе ўвагу падабенства сюжэтных схем у п’есах Карпінскага і Дуніна-Марцінкевіча: сяляне з’яўляюцца ахвярай жорсткага і сквапнага аканома, за кошт іх працы праводзяць свае дні за мяжой ці ў сталіцы разбэшчаныя горадам Лятальскі і Мілоскі. Цяжкае жыццё вёскі перадаюць словы селяніна Ціта з “Ідыліі” Дуніна-Марцінкевіча: *Як жа нам быць шчырымі, калі яны (паны) з-пад ногця кроў нам высысаюць і, як з гадам, з мужыком абыходзяцца. А мы ж такі апошніх сіл дабываем, што б на іх прыхаці зарабіць* [4, с. 21]. У чуллiвай арыіі, поўнай замілаваннем вясковым жыццём, Юлія тым не менш нагадвае Каралю пра вечнае гора селяніна: *А той спеў яго смутны, што мкне рэхам, // Знача, як яго цісне да болю нядоля* [4, с. 63].

Ж.Ж. Русо пісаў пра гарманічнасць жыцця і працы аратая-земляроба і адзначаў, што прычынай яго гаротнага жыцця выступае выключна чалавечы фактар: “Абрабляць зямлю і жыць яе пладамі – гэта натуральныя ўмовы жыцця чалавека. Мірныя насельнікі сёл шчаслівыя... Саслоўе земляробаў адзінае неабходнае і самае карыснае, чалавек у ім становіцца няшчасным, толькі калі яго тыраняць, здзекуюцца з яго, разбэшчваюць яго сваімі хібаі” [10, с. 496].

У творах сентыменталістаў паны, як правіла, паводле ідэі натуральнай роўнасці ў пачуццях, таксама надзелены высакародствам, а ролю “меладраматычнага злодзея”, што клінам убіваецца паміж гаспадарамі і падданымі, выконвае аканом ці іншы панскі служка. Крыніцай зла і перажыванняў герояў у “Трайным вяселлі” Ф. Князьніна паўстае аканом, які стаіць на шляху да шчасця трох сялянскіх дзяўчат. Справядлівасць аднаўляе сам пан. Узгадаем “Агатку” Мацея Радзівіла, аканома Яна Чачота “што адсцёбаць жвавы”. Падобныя “меладраматычныя злодзеі” ёсць і ў “Ідыліі”, і ў “Гапоне” В. Дуніна-Марцінкевіча.

Згодна з асветніцкай ідэалогіяй, праз выхаванне маральнасці грамадства адбудзецца яго эвалюцыйнае вяртанне да парушанай “натуральнай роўнасці”, запануе гармонія “залатога веку”, паміж рознымі саслоўямі ўсталюецца згода і мір. Ідэя класавай салідарнасці набыла ў тагачаснай літаратуры Беларусі выключную актуальнасць, бо адпавядала найважнейшай грамадска-палітычнай задачы – вяртання незалежнасці. Пра гэта сведчыць нечаканая рэакцыя У. Сыракомлі на паэму “Гапон” Дуніна-Марцінкевіча, у якой ён ўбачыў быццам бы праяву распальвання нянавісці паміж сялянствам і шляхтай і заклік да

бунту: “Сёння зусім нясвоечасовым з’яўляецца падаграванне старой непрыязні паміж грамадскімі класамі” [12, с. 511].

Для пісьменнікаў-сентыменталістаў ідэя класавага міру найперш арганічна вынікае з самога светаадчування і ідэалогіі гэтага мастацкага кірунку, яго асноўных палажэнняў. У камедыі Карпінскага дабрачынны Статэцкі павучае жорсткага падстаросту Грозніцкага: “Няхай пан будзе не братам, а бацькам свайго падданага” [3, с. 72]. Той жа Статэцкі малюе ідэальныя ўзаемавыгодныя адносіны паміж саслоўямі: “У інтарэсах кожнага пана, каб ягоны падданы заможным быў... Пан павінен мець памежаванымі ўсе землі свайго ўладання; павінен ведаць, колькі апрацоўваюць падданыя, а якая застаецца двару; павінен падлічыць дні працы падданных і браць адпаведна на апрацоўку зямлі і двара. Рэшту выкарыстоўваць на паляпшэнне лугоў, асушэнне балотаў ды іншыя работы, якія з часам вялікую карысць прынясуць” [3, с. 73]. Адзін з герояў “Шляхціца Завальні...” Я. Баршчэўскага кажа, што добры пан павінен выступаць разумным і лагодным бацькам для сваіх сялян, клапаціцца пра іх дабрабыт, пра іх духоўную чысціню: “Не з фабрык трэба пачынаць грамадзянам беларускім... Трэба рупіцца заводзіць жывёлу, угнойваць палеткі, павялічваць сенажаці і сваіх падданных навучыць лепшым маральным законам, каб любілі сваю бацькаўшчыну” [1, с. 180].

У “Ідыліі” Юлія пастаянна нагадвае Каралю пра яго адказнасць за сялян, *для якіх ён, пасля Бога, найдаражэйшы*. І сяляне, і Юлія ўвесь час называюць маладога пана не інакш, як айцец. З другога боку, сяляне таксама павінны *вярней спаўняць абавязкі, прадугледжаныя іх становішчам*. У выніку раптоўнага перавыхавання Караль марыць правесці жыццё ў поўнай адпаведнасці з ідэалам сентыменталізму: *У шчаслівым вясковым зацішшы, далёка ад турбот і непакою свету, на ўлонні падобнае*

да цябе вернай таварышкі, сярод падданных, як сярод уласных дзяцей... [4, с. 63]. Дзякуючы ўплыву Юліі ён пераканаўся, што *нашых сяляне маюць добрыя сэрцы; што мы іх не ведаем; што ані жыцці з імі, ані ўжыць не ўмеем. Цяпер больш ніколі іхняга лёсу не паверу ў чужыя рукі, але і свой уласны з імі злучу, хачу іх любіць і каб яны мяне любілі* [4, с. 71]. Пра якасна новую павязь сялян і паноў паміж сабой, заснаваную на натуральных міжчалавечых стасунках, Русо пісаў: “Любоў народа да такіх паноў больш надзейная абарона і ахова, чым для каралёў ахова іх усіх салдатаў, якімі яны сябе атачылі” [10, с. 569].

В. Дунін-Марцінкевіч імкнецца знайсці ў жыцці ўзорны “сямейны” тып адносін паміж панамі і сялянамі. Радасцю і шчасцем поўнілася сэрца пісьменніка, калі ён праязджаў праз уладанні маршалка Бабруйскага павета Аляксандра Лапы і бачыў «усялякі дастатак, які сведчыць пра заможнасць жыхароў. У той час усхвалявана ўскрыкнуў: “Бог жыве з гэтымі людзьмі! Не панская тут, але бацькоўская кіруе рука!”» [4, с. 223].

В. Дунін-Марцінкевіч, як і Я. Чачот, звяртаўся да беларускамоўнай творчасці дзеля практычна-асветніцкіх мэт – усталявання агульначалавечай еднасці, аднаўлення натуральных міжчалавечых стасункаў. Яго беларускамоўныя творы прызначаліся найперш для спажытку сялянствам, да якога гэтыя творы павінны данесці адукаваныя паны. У лісце да У. Сыракомлі ён марыць, “як прыгожая, з арыстакратычным выхаваннем, таленавітая дзяўчына, як багатая цнотамі гаспадыня вясковага панскага двара” чытае сялянкам “Гапона”, “Вечарніцы” або “Купалу”, а тыя, удзячныя сваім чытальніцам, вяртаюцца дадому і там расказваюць, як паны апісваюць іх звычаі і ахвотна цікавяцца іх доляй. “Таму селянін наш, набываючы да паноў нейкую сімпатыю, мацней з імі звязваецца і паволі

выцясненне з свайго сэрца ўкаранёны з дзяцінства супраць тых жа панюў погляд...” [4, с. 258]. Такія ж гарманічныя адносіны паміж класамі хацеў бы бачыць і У. Сыракомля. Маладая паненка Ганна з яго камедыі “Вясковыя палітыкі” марыць пра паляпшэнне сялянскага дабрабыту, будаўніцтва школы, чытанне добрых кніг сваім падданым. Асветнікі імкнуцца да адзінства палаца і вёскі, падобнага да “Грамадскай дамовы” Ж.Ж. Русо, калі ўсе асобы, зыходзячы з разумення агульнай карысці, заключаюць паміж сабой саюз і выконваюць пэўныя правілы, ахвяруючы пры гэтым часткай асабістай свабоды.

Літаратура сентыменталізму пакінула шмат твораў, у якіх асуджаўся касмапалітызм як праява цывілізацыі, як наступствы парушэння сістэмы першапачатковых каштоўнасцей. У рускай літаратуры Асветніцтва крытыка дваранскай галаманіі вялася ў п’есе Дз. Фанвізіна “Брыгадзір”, у творы Дз. Хвастова “Рускі парыжанец”, у камічнай оперы Я. Княжніна “Няшчасце ад карэты”. У літаратуры Рэчы Паспалітай, ва ўмовах паступовага знішчэння дзяржавы, касмапалітызм разглядаўся як найвялікшая хіба характару. У выніку польскамоўная літаратура стварыла шэраг вобразаў касмапалітаў-франкаманаў у “Пане падстолім” і “Моднай жонцы” І. Красіцкага, у “Вяртанні пасла” Ю. Нямецэвіча, у п’есах Ф. Багамольца “Палітык цяперашняй моды” і “Модны кавалер”, у камедыі Ф. Карпінскага “Чынш”. Тэма касмапалітызму адлюстравана і ў пазнейшых творах польскай літаратуры, напрыклад, у “Чужаземшчыне” А. Фрэдры.

У Дуніна-Марцінкевіча пачуццё замілаванасці роднай зямлэй, падкрэслены патрыятызм з’яўляюцца абавязковай рысай і галоўнай дабрачыннасцю ўсіх станоўчых герояў. Узгадваючы пачцівых продкаў у паэме “Люцынка, або Шведы на Літве”, Дунін-Марцінкевіч піша:

У дамах у заможных мусье і мадамы
Не вучылі дзяцей, каб чужымі вачамі
Паглядалі на свет, і нялюбасць да краю
Прышчапляць ў той час шчэ не мелі звычай;
І дзяўчаты не зналі Русо і Вальтэраў...[4, с. 303].

Дунін-Марцінкевіч – тыповы пісьменнік-русаіст, але, як адзначыў Ю.М. Лотман, у сярэдзіне XIX стагоддзя русаісцкая ідэалогія набыла новае тлумачэнне і інтэрпрэтацыю [5, с. 203]. Францыя пачала разглядацца як увасабленне ўсіх грамадскіх хібаў. Французская культура, французскае выхаванне асэнсоўваліся як тая пагібельная цывілізацыя, супраць якой і паўставаў у свой час Русо. Антытэзай ёй выступала натуральнае жыццё сялянства, вёскі з нацыянальнымі традыцыямі, побытам, мовай. Натуральнае атаясамлівалася з нацыянальным, свойскім, а збэшчаным касмапалітам-франкаманам у літаратурных творах процістаялі або цнатлівыя продкі, або сяляне. “Матыў захаплення чужаземшчынай, – адзначае Я. Усікаў, аналізуючы “Ідылію” Дуніна-Марцінкевіча, – знаходзіць грамадскую, сацыяльную, дэмакратычную трактоўку. Ён звязваецца з пагардай героя не толькі да роднага краю, але і да працоўнага народа, на абарону якога выступае пісьменнік” [13, с. 120–121].

Згодна з ідэалогіяй сентыменталізму, зло ёсць спараджэнне цывілізацыі, фарпостам якой паўстае горад. Менавіта Францыя, Парыж, сімвал цывілізаванага свету, ператварылі Караля Лятальскага ў спустошанага касмапаліта, прымусілі яго пагарджаць сваёй зямлёй, грэбліва глядзець на сялян. *Чаму побыт за граніцай так змяніў яго сэрца?.. Ён такім маладым, маласвядомым пакінуў нас, а папаўшы ў таварыства сапсутай моладзі, мог сказаць звычаі і забыць збавенныя рады майго добрага айца,* – разважае Юлія [4, с. 28]. Адсутнасць любові

да роднай зямлі і свайго народа ідзе ў адзіным комплексе духоўных хібаў, якія Караль Лятальскі набыў у парыжскім асяродку. Патрыятызм дабрачынных герояў твора кантрастуе з франкаманіяй Лятальскага. Арыя Караля *Францыя! Край мой ядыны!* гучыць дысанансам спевам Юліі, поўным любасці да роднага краю:

О, край мой любы, мой родны!
Ты знаеш думак прычыны.
Тут, як у раі, аздобна,
Ціснуцца дзецтва ўспаміны [4, с. 27].

Раптоўнае духоўнае прасвятленне, выкліканае ў Лятальскага дабратворным уплывам Юліі-Югасі падчас яго вяртання з Парыжа да працавітай вёскі, мае на ўвазе і аднаўленне любові да роднай зямлі як прыроджанай каштоўнасці. Пасля шчырага і сардэчнага прыёму ў маёнтку, чулівых слоў прывітання падданных, сустрэчы з пачцівай і цнатлівай сялянкай Югасяй Караль здзіўлена адзначае абуджэнне ў сабе гэтага натуральнага пачуцця: *Радасць, якую тут спатыкаю, // Не меў у ніякім краі дагэтуль* [4, с. 41].

Пісьменнікі-сентыменталісты ўскладалі на ідылію вялікую выхаваўчую місію і прапаноўвалі мадэль паралельнага развіцця цывілізацыі, якая пабудавана на якасна іншых прынцыпах міжчалавечых стасункаў у гармоніі з законамі прыроды. М. М. Бахцін высока ацаніў ролю ідыліі ў развіцці літаратуры, бо яна, “даючы філасофіі сублімацыю старажытнай цэласнасці, стварае з яе ідэал для будучыні і перш за ўсё бачыць у ёй аснову і норму для крытыкі сучаснага стану грамадства” [2, с. 380]. Эстэтыка сентыменталізму патрабавала ад пісьменніка не аднаўлення праўды жыцця, а стварэння ідэальных сітуацый, герояў, якія паслужылі б прыкладам для чытачоў. Тэарэтык літаратуры Асветніцтва, пісьменнік і перакладчык Ф.Н. Галянскі сцвярджаў, што душой паэзіі можа

быць і фікцыя, калі яна толькі падобная да праўды. Казімір Браздзінскі ў трактаце “Пра ідылію з маральнага боку” заклікае творцаў спыняць увагу на тым найлепшым, што яшчэ можна знайсці ў рэчаіснасці. Безумоўна, наступствам такога падыходу была канструкцыя жыццёвых сітуацый па зададзенай схеме, вонкавасць канфліктаў, пазбаўленне герояў індывідуальных рыс, замена іх прозвішчамі-характарыстыкамі. Асветніцкай задачай Дуніна-Марцінкевіча было паказаць пераўтварэнне сапсаванага Лятальскага ў ідэальнага пана, даць прыклад узорных адносін паміж шляхтай і прыгоннымі, сцвердзіць рашаючую ролю дабрачыннасці, пачцінасці, кахання ў перамозе над злом, несправядлівасцю, хцівасцю і іншымі нізкімі праявамі чалавечай натуры.

Выкарыстанне вандроўнага сюжэтнага матыву “паненка-сялянка”, які ўжо сам па сабе гучыць як аксюмаран, мае на ўвазе суіснаванне двух семантычных планаў п’есы. Адною з праяў стылёвай адметнасці твора з’яўляецца яго моўная дваістасць, якая разумеецца як характэрная адзнака шляхецкага і сялянскага асяроддзя.

Вобразы Юліі і Лятальскага вырашаны ў характэрным для жанру “сялянкі” сентыментальна-чуллівым рэчышчы. Галоўныя героі твора спяваюць мноства лірычных арий, прасякнутых узвышаным тамленнем, прадчуваннем кахання, салодкай усхваляванасцю гэтым пачуццём. Незвычайнай чуллівасцю і сардэчнасцю напоўнены арыі сялян, якія павінны прадэманстраваць Лятальскаму шчырасць і лагоднасць падданных:

Да прыбывай жа к нам – яркае солнышка,
Да асвятці ж ты нам – белы аконьшка!
Да расцвітай у нас – прыгожая красачка! [4, с. 40]

Ю.М. Лотман звярнуў увагу на распаўсюджаны ў мастацтве Асветніцтва прыём кадзіроўкі рэчаіснасці спачатку тэатральным, а потым ужо паэтычным або жывапісным кодам [5, с. 81]. У сувязі з гэтым ён згадвае жывапісны партрэт часоў Асветніцтва, у якім мадэль апрааналася ў які-небудзь тэатральны касцюм. У пастаральнай літаратуры таго часу таксама існавала цесная сувязь з тэатральнай экспазіцыяй або са сцэнічным эпізодам. Тэатр выступаў прамежкавым кодам паміж рэчаіснасцю і творам літаратуры, але, разам з тым аказываў і зваротнае ўздзеянне на рэальныя паводзіны людзей. Прыкладам можа быць французская каралева Марыя-Антуанета, якая, пераапраануўшыся разам са сваімі прыдворнымі ў сялянскую вопратку, разыгрывала сцэны з жыцця аркадыйскай вёскі каля Малога Трыянона. Узгадаем ідылічную вёску ў радзівілаўскай Альбе, дзе магнаты ў сялянскай вопратцы таксама гулялі ў цнатлівае і шчаслівае жыццё на ўлонні прыроды. Бачна, як тэатральныя нормы паводзін пранікалі ў рэальнае жыццё. Такая пастаральная гульня спрыяла дэмакратызацыі свядомасці, бо селянін з нявольніка, чалавека сацыяльна прыніжанага, пераўтвараўся ў партнёра, роўню па тэатральнай гульні.

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

Лятальскі і яго слуга Ян старанна дбаюць пра маску бывалых куртуазных гуляк і залётнікаў, уздзетую на натуру ад нараджэння добрую, але скажоную гарадской цывілізацыяй. Атрымліваецца, што ў “Ідыліі” маску носяць абодва галоўныя персанажы, толькі ў гераіні яна ўжыта свядома, дзеля высакароднай мэты перавыхавання, Лятальскі ж носіць яе спантанна, не разумеючы свайго сапраўднага чалавечага зместу. Часам такое кніжнае, штучнае адчуванне жыцця некаторымі героямі выклікае ўсмішку аўтара. *О, мая ты Дульцынела! На крыллях кахання прылячу да цябе і з нецярылівасцю буду чакаць, калі зорачка шчасця заяснее на маім гарызонце*, – патэтычна ўсклікае Ян [4, с. 57]. *Пайду ды пашукаю кніжку з падобнай інтрыгай і пагляджу, як у такім здарэнні паступіла жонка са сваім мужам*, – кажа Уршуля, жонка памаўзлівага камісара [4, с. 54].

“Ідылія” В. Дуніна-Марцінкевіча – прыклад асэнсавання ідэй сентыменталізму ў новых гістарычных рэаліях і новым літаратурным кантэксце. Старажытны жанр, якім карыстаецца аўтар, дае шчыліны, праз якія прасочваецца рэальнае жыццё з зямнымі надзённымі праблемамі. Як адзначае Я. Янушкевіч, пісьменнік “патрапіў намаляваць не проста ідылію, а ідылію... з кантрастамі – увасобіў на сцэне праўдзівыя малюнкi з жыцця прыгоннай вёскі 40-х гадоў мінулага, дарэформеннага стагоддзя” [17, с. 32]. У рэалістычных фарбах вытрыманы эпізод напачатку твора ў карчме з удзелам Навума, Ціта і шынкара Іцкі, размова камісара з сялянамі. У сентыментальную канву ўплятаецца водгулле сапраўднага жыцця, матывы гора і нядолі мужыка, малюнкi беднасці вёскі. Апісанне вясковай карчмы ў творы нагадвае рэалістычную манеру пісьма Ф. Багушэвіча:

Вось для выгады карчма вам!

Вокны чуць відаць з гразішчы;
Мілы вецер свістам жвавым
Цераз шчэліны скрозь свішча;
Брудны выгляд у шынкаркі;
На сталё бутэльні, чаркі;
Жыжка з іх на стол сцякае;
Шабасоўка чуць міргае;
Жыды сноўваюць, як здані;
Стары рэбе штось мямляне;
Селянін ляжыць пад лаўкай,
П'яны, рваны, нерухавы [4, с. 33];

Плённа выкарыстоўваючы здабыткі еўрапейскай літаратуры, Дунін-Марцінкевіч стварае арыгінальны мастацкі твор, у якім спалучаны характэрныя жанравыя рысы “сялянкі” з ідэалогіяй і мастацкай практыкай сентыменталізму, вандроўныя прыёмы і вобразы ў іх спецыфічным трактаванні, абумоўленым творчай індывідуальнасцю аўтара і канкрэтнай мастацкай сітуацыяй. У камедыі вонкавая лёгкасць жанру спалучаецца з ідэйнай аб'ёмнасцю і тэматычнай шматпланавасцю, актуалізацыяй мноства грамадскіх і маральна-этычных праблем. “Ідылія” Дуніна-Марцінкевіча дазваляе гаварыць пра яе аўтара як найбольш паслядоўнага прыхільніка ідэй русаізму ў славянскіх літаратурах.

Літаратурная спадчына В. Дуніна-Марцінкевіча шматстылёвая. У пазнейшых творах пісьменніка назіраюцца праявы рэалізму і рамантызму, якія накладваюцца на сентыменталісцкае светаадчуванне аўтара. Жанравая адметнасць таксама дэманструе сінтэтычны характар яго творчасці. Так, напрыклад, даследчык беларускай балады І. Штэйнер заўважыў, што “Травіца брат-сястрыца”, якая па стылю набліжаецца да балады, уяўляе сабой “своеасаблівы гібрыдны сплаў балады, ідыліі і вершаванай гутаркі” [15, с. 42]. А. Мальдзіс,

характарызуючы мастацкую індывідуальнасць В.Дуніна-Марцінкевіча, адзначаў: «У яго творчасці ў “сціснутым” выглядзе непаўторна спалучылася тое, што ў іншых “нармальных” літаратурах заняло па меншай меры стагоддзе» [6, с. 35–36].

Аднак што ж выступае дамінантай, вызначальнай светапогляднай сістэмай Дуніна-Марцінкевіча? Вялікай заслугой пісьменніка ў апошняй камедыі “Залёты” была ўвага да новых змен у грамадстве, якія разбуралі ідылічны лад вёскі, стварэнне вобраза героя новага часу, нуварыша Сабковіча. Але крытыка прагматычнай рэчаіснасці і ўвішнага героя новай фармацыі вядзецца з пункту гледжання асветніка і асветніцкіх ідэалаў. Нараджэнне рамантычных тэндэнцый, з’яўленне моцных, рыцарскіх, незвычайных герояў адбываецца ў польскамоўных паэмах “Славяне ў XIX стагоддзі”, “Люцынка, або Шведы на Літве”, беларускамоўным вершаваным апавяданні “Травіца брат-сястрыца”. Тым не менш, мастацкае ўспрыняцце рэчаіснасці, ідэйнае і эстэтычнае насычэнне твораў, раскрываюць светаадчуванне найперш асветніка-сентыменталіста. Вызначальнымі прынцыпамі асэнсавання свету і чалавека гэтага “запозненага асветніка”, як А. Мальдзіс назваў Дуніна-Марцінкевіча, засталіся асноўныя палажэнні мінулай эпохі ў іх сентыменталісцкім трактаванні.

Характарызуючы адметнасць беларускага Асветніцтва, філосаф і мастацтвазнаўца В.А. Салееў адзначаў, што «ўласным мастацкім стылем, які засвоены беларускай нацыянальнай культурай, можна лічыць сентыменталізм, што пераходзіць у рамантызм. Волатайскія намаганні Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча, бацькі новай беларускай літаратуры і новага (паўпрафесійнага) беларускага тэатра, зрабілі магчымым параўноўваць “вышэйшы” зрэд беларускай нацыянальнай

мастацкай культуры з аналагічнымі нацыянальнымі мастацкімі культурамі еўрапейскіх краін» [11, с. 60].

Традыцыі сентыменталізму творча пераасэнсаваны Дуніным-Марцінкевічам у новых гістарычных варунках, калі сентыменталізм як самастойная мастацкая з’ява ўжо знік з актыўнага ўжытку большасці еўрапейскіх літаратур. У літаратуры Беларусі яго асноўныя палажэнні і творчыя напрацоўкі застаюцца актуальнымі і запатрабаванымі яшчэ на працягу большай паловы XIX стагоддзя. Умоўна мяжу беларускаму сентыменталізму як цэласнаму мастацкаму кірунку можна вызначыць 1870 годам – напісаннем апошняй камедыі В. Дуніна-Марцінкевіча “Залёты”, дзе выявіўся асветніцка-сентыменталісцкі светапогляд, адбылося развітанне са старасвецкімі шляхецкімі “гнёздамі” з іх патрыярхальнай мараллю, цнатлівай вёскай, якія паступова разбураюцца няўмольнымі рэаліямі новага часу.

Сентыменталізм як актыўная і дзейсная стылёвая сістэма, фарміруе творчую індывідуальнасць В. Дуніна-Марцінкевіча, уплывае на яго мастацкае бачанне свету і чалавека, прыўносіць характэрныя гэтаму мастацкаму стылю знакавыя ідэі і вобразы, тэмы і сюжэты. У творчасці Дуніна-Марцінкевіча асветніцкі сентыменталізм зрушыў з мёртвай кропкі, падштурхнуў да ўзаемаўплыву і ўзаемадзеяння два культурныя пласты: прафесійна-польскі і фальклорна-беларускі. Вынікам гэтага стала своеасаблівая двухпланавая скіраванасць творчасці пісьменніка, адрасаванне твораў розным спажывцам літаратуры, выкарыстанне беларускага фальклору ў польскамоўных творах, з аднаго боку, і зварот да беларускамоўнай творчасці, з другога.

Запатрабаванасць сентыменталізму ў новай літаратурнай сітуацыі, ва ўмовах паскоранага развіцця беларускай літаратуры можа быць

патлумачана яго пластычнасцю як мастацкага кірунку, сугучнасцю з праблемамі грамадска-палітычнага жыцця і адпаведнасцю нацыянальнаму светапогляду. Шматбаковае ўздзеянне асветніцкага сентыменталізму абумовіла спецыфіку беларускай літаратуры XIX стагоддзя і ў значнай ступені вызначыла шляхі яе далейшага развіцця.

ЛІТАРАТУРА

1. *Баршчэўскі, Я.* Выбраныя творы / Я. Баршчэўскі ; уклад., прадм. і камент. М. Хаўстовіча. – Мінск : Беларус. кнігазбор, 1998. – 480 с. – (Беларус. кнігазбор).
2. *Бахтин, М.М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 502 с.
3. Беларуская літаратура XVIII–XIX стагоддзяў : зб. тэкстаў / уклад. і камент. М.В. Хаўстовіча. – Мінск : Беларус. дзярж. ун-т, 2000. – 229 с
4. *Дунін-Марцінкевіч, В.* Творы / В. Дунін-Марцінкевіч ; уклад., прадм. і камент. Я. Янушкевіча. – Мінск : Маст. літ., 1984. – 527 с.
5. *Лотман, Ю.М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю.М. Лотман. – М. : Языки рус. культуры, 1999. – 464 с.
6. *Мальдзіс, А.І.* Традыцыі польскага Асветніцтва ў беларускай літаратуры XIX стагоддзя : дакл. на VII Міжнар. з’ездзе славістаў / А.І. Мальдзіс. – Мінск : Навука і тэхніка, 1972. – 48 с.
7. *Навіна, А. (Луцкевіч А).* Галоўныя кірункі ў беларускай паэзіі / А. Навіна, (А. Луцкевіч) – Вільня : Друк. Я.Левіна, 1933. – 20 с.
8. *Каваленка, В.А.* Беларуская літаратура XIX стагоддзя і працэсы паскоранасці / В.А. Каваленка // Вытокі. Уплывы. Паскоранасць: Развіццё беларус. літ. XIX–XX стагоддзяў / В.А. Каваленка ; рэд. П.К. Дзюбайла. – Мінск : Навука і тэхніка, 1975. – С. 60–202.
9. *Кокорев, А.* Хрестоматия по русской литературе XVIII века / А. Кокорев. – 4-е изд. – М. : Просвещение, 1965. – 848 с.

10. *Руссо, Ж.Ж.* Юлия или новая Элоиза / Ж.Ж. Русо ; пер. с фр. Н. Немчиновой, А. Худадовой ; вступ. ст. И. Верцмана ; примеч. Е. Лысенко. – М. : Худож. лит., 1968. – 774 с.
11. *Салееў, В.А.* Асветніцтва: еўрапейская мадэль і беларуская нацыянальная спецыфіка / В.А. Салееў // Беларускае Асветніцтва: Вопыт тысячагоддзя : матэрыялы Міжнар. кангр., 17–19 мая 2000 г. : у 3 кн. / Беларус. дзярж. пед. ун-т ; гал. рэд. А.І. Лугоўскі. – Мінск, 2001. – Кн. 2. – С. 57–60.
12. *Сыракомля, У.* Добрыя весці: Паэзія, проза, крытыка / У. Сыракомля ; уклад. і камент. У. Мархеля, К. Цвіркi ; прадм. К. Цвіркi. – Мінск : Маст. літ., 1993. – 526 с.
13. *Усікаў, Я.* Станаўленне / Я. Усікаў // Беларуская камедыя : літ.-крыт. арт. – Мінск : Маст. літ., 1979. – С. 111–161.
14. *Шиллер, Ф.* Собрание сочинений : в 7 т. / Ф. Шиллер ; пер. с нем. ; под общ. ред. Н.Н. Вильмонта, Р.М. Самарина. – М. : Гослитиздат, 1957. – Т. 6. – 791 с.
15. *Штэйнер, І.Ф.* Вытокі і традыцыі / І.Ф. Штэйнер // Беларуская балада: Вытокі жанру і паэт. структура / І.Ф. Штэйнер. – Мінск : Навука і тэхніка, 1989. – С. 13–50.
16. *Эккерман, И.П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / И.П. Эккерман ; пер. с нем. Н. Ман. – М. : Худож. лит., 1981. – 687 с.
17. *Янушкевіч, Я.Я.* Беларускі Дудар: Праблема славян. традыцый і ўплываў у творчасці В.І. Дуніна-Марцінкевіча / Я.Я. Янушкевіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1991. – 143 с.
18. *Mickiewicz, A.* Dzieła : w 15 t. / A. Mickiewicz. – Warszawa : Czytelnik, 1955. – Т. 10. – 500 s.
19. *Słownik literatury polskiego Oświecenia* / red. T. Kostkiewiczowa. – Wyd. 3. – Wrocław : Zakł. Nar. im. Ossolińskich, 2002. – 724 s.

ТРАДЫЦЫІ АСВЕТНІЦТВА І ЛІТАРАТУРА “НАШАНІЎСТВА”

Як вядома, развіццё чалавечай культуры падлягае сінусоідным ваганням. У грамадска-палітычным і культурна-літаратурным жыцці Беларусі цыклічнасць развіцця выяўляецца асабліва акрэслена, перыяды актыўнасці і затухання чаргуюцца вельмі кантрастна.

На пачатак XX стагоддзя прыпадае найважнейшы для ўсяго далейшага існавання нацыі і нацыянальнай культуры перыяд, які вызначаны даследчыкамі як беларускае Адраджэнне. У ідэйна-мастацкім плане гэты перыяд генетычна звязаны з эпохамі Адраджэння і Асветніцтва асноўнымі тыпалагічнымі рысамі, супадзеннем прыярытэтаў, падабенствам мэт і задач. У.М. Конан слушна падкрэсліў, што не толькі спрадвечная ідэя адраджэнства пастаянна цыркулюе ў жыцці беларускага грамадства, але і ідэалогія Асветніцтва, сфарміраваная ў XVIII стагоддзі, працягвае сваё існаванне ў пазнейшыя часы і замяняе нацыянальную ідэю. Гэтую думку падтрымліваюць і іншыя даследчыкі гісторыка-культурнага і літаратурнага жыцця Беларусі. Т. Пашковіч піша: “Асветніцкі комплекс складае базавы змест адраджэнскай нацыянальнай ідэі” [3, с. 55]. Э. Дубянецкі і І. Углік, аналізуючы беларускае Асветніцтва ў кантэксце еўрапейскай гісторыі, таксама звяртаюць увагу на тое, што “нявыкананыя задачы беларускае Асветніцтва неаднойчы спрабавала вырашыць у наступныя перыяды гісторыі Беларусі. Напрыклад, у пачатку XX стагоддзя ролю асветнікаў-лідэраў узялі на сябе асобныя грамадскія і палітычныя дзеячы, прадстаўнікі творчай інтэлігенцыі (найперш браты А. і І. Луцкевічы, Я. Купала, Я. Колас, В. Ластоўскі, А. Цвікевіч і інш.)” [2, с. 17].

У перыяд беларускага Адраджэння пачатку XX стагоддзя назіраецца актуалізацыя асветніцкай філасофскай думкі, яе светапоглядных асноў. Многія вызначальныя палажэнні русаізму, этычныя і эстэтычныя нормы літаратуры сентыменталізму аказаліся надзённымі і запатрабаванымі ідэйна-палітычным і мастацкім жыццём нацыі. Назіраецца чарговы віток творчага асэнсавання і інтэрпрэтацыі набыткаў гэтага мастацкага кірунку на новым узроўні, у новым грамадска-палітычным кантэксце.

Сваімі асноўнымі палажэннямі сентыменталізм адпавядаў асновам нацыянальнага духоўнага жыцця, светаадчуванню вяскоўца-селяніна або шляхціца-землеўласніка. На думку літаратуразнаўцы Л.Я. Гараніна, “бурны працэс абуджэння нацыянальнай свядомасці, уздым і росквіт нацыянальнай літаратуры патрабавалі кансалідацыі грамадскіх і творчых сіл, выпрацоўкі агульнай метадалагічнай асновы мастацкай творчасці, якая абапіралася б на папярэдні сацыяльна-гістарычны і мастацкі вопыт. І такой агульнай асновай стаў сентыменталізм у яго спецыяльным нацыянальным увасабленні. Гэтая спецыфіка выявілася ў тым, што паэзія абапіралася не на тыя ці іншыя філасофскія канцэпцыі і сацыяльныя тэорыі, а на народнае светаадчуванне” [1, с. 26].

Дзякуючы пластычнасці і ў пэўным сэнсе размытасці меж, сентыменталізм аказаўся здольным да сімбіёзу з іншымі мастацкімі стылямі. Калі ў літаратурных творах эпохі Асветніцтва досыць мірна суіснавалі сентыменталізм і класіцызм, а ў XIX стагоддзі сентыменталізм уступаў у творчае ўзаемадзеянне з рамантызмам і рэалізмам, то на пачатку новага стагоддзя гаворка ідзе ўжо пра выкарыстанне мастацкага досведу і літаратурных прыёмаў гэтага

кірунку ў рэчышчы рэалізму, рамантызму, сімвалізму і іншых літаратурных стыляў XX стагоддзя.

Нават такія няўрымслівыя рамантыкі, як Цётка, Я. Купала ахвотна ўжываюць мастацкія набыткі сентыменталізму ў сваіх творах. Прыкладам можа быць меладраматычнае апавяданне Цёткі “Міхаська” пра пакуты малога хлопчыка сярод жорсткасці і абыякавасці. Для ўзмацнення эмацыянальнага гучання твора пісьменніца выкарыстоўвае дзіцячы вобраз, вельмі актуальны ў сентыменталісцкай канцэпцыі дэгуманізаванага свету. Янка Купала ў паэме “Яна і я” алегарычна-сімвалічны сэнс увасабляе ў форму вясковай ідыліі. Шмат праяў сентыменталізму можна знайсці і ў паэме “Новая зямля” Якуба Коласа з выразнымі момантамі ідэалізацыі сялянскага жыцця і прыроды, проціпастаўленнем вёскі і горада, пастаральнымі малюнкамі, настальгічнай пачуццёвасцю.

Канфлікт паміж натуральным станам чалавека і варожым грамадствам праходзіць праз усе творы сентыменталізму і застаецца адной з вядучых мастацкіх схем XX стагоддзя. Традыцыйным дэмакратычным героем сентыменталізму быў дробны шляхціц, бядняк, селянін. Мужык-гаротнік, вясковец з’яўляецца цэнтральным героем “нашаніўскай” літаратуры, паўстае носьбітам высакароднай душы, маральна процістаіць свету прымусу і гвалту.

Для твораў усіх тагачасных аўтараў характэрна менавіта эмацыянальная апазіцыя селяніна варожаму грамадству, унутраная, пачуццёва-рэфлексійная рэакцыя на недасканаласць светабудовы. Адсюль традыцыйная для беларускай літаратуры тэматыка народнай нядолі, меладраматызм, свядомае згушчэнне змрочных фарбаў жыцця, слёзнасць і сцвярджэнне нейкай наканаванасці на гора і пакуты

ўласнага народа. Традыцыйнымі для “нашаніўскай” літаратуры былі жаласна-маркотныя, спачувальныя да народнай нядолі вершы А. Паўловіча (“Працуй і пей”, “Мары”). Слёзы – нязменная дэталёвая вершаў Г. Леўчыка (“Ніхто маіх не знае слёз”, “Каб усе так слёзы нашага народу”). Пісьменнікі апелявалі да чуллывага сэрца чытача, звярталіся да спагады і чалавекалюбства, імкнуліся выклікаць пачуццё суперажывання і ўнутранага пратэсту – найперш эмацыянальнага. Супраць гэтай аднапланавасці, засілля слёзнай чуллывасці, змрочнай манахромнасці паўставаў у сваім артыкуле “Сплачвайце доўг” В. Ластоўскі, заклікаючы тагачасную беларускую літаратуру перайсці на іншыя ўзроўні мастацкага адлюстравання рэчаіснасці.

Сентыменталізм – гэта яшчэ і прызнанне самакаштоўнасці прыватнага эмацыянальнага вопыту, чулага сэрца, паглыбленне ў свет пачуццяў. Шчымлівыя малюнкi прыроды, на фоне якіх раскрывалася ўражлівая душа чалавека, меладычнасць, паглыбленая пачуццёвасць увасобіліся ў паэзіі Янкі Журбы і Канстанцыі Буйло. Пранікнёная прыродаапісальнасць, спалучаная з душэўнымі памкненнямі і разняволенасцю пачуцця, выразілася ў вершах А. Паўловіча (“Трывога”, “Сумная восень”). У паэтычнай спадчыне М. Арла побач з вершамі нацыянальна-вызваленчага пафасу суседнічаюць лірызм, чуллывасць, пошукі шчасця, кахання, меладраматычная фальклорная вобразнасць (“Песня”).

Па-ранейшаму надзённай для літаратуры XX стагоддзя застаецца асноўная апазіцыя сентыменталізму “натуральнае – ненатуральнае”, якая распадаецца на шэраг антытэз: “чалавек – грамадства”, “вёска – горад”, “рэальнае – выдуманнае”, “істотнае – ілюзорнае”, “традыцыя – мода”.

Менавіта сентыменталізм у новай беларускай літаратуры першым пачаў сцвярджаць нацыянальную адметнасць і самабытнасць народаў. Натуральнае, прыроднае стала атаясамлівацца з нацыянальным, касмапалітызм, франкаманія ў літаратуры XIX стагоддзя звязваліся ў свядомасці грамадства з пагібельнай цывілізацыяй.

Вызначальныя ідэйныя і эстэтычныя традыцыі сентыменталізму звярнулі ўвагу польскамоўных пісьменнікаў XIX стагоддзя на беларускую вёску і яе жыхароў, падштурхнулі да ўжывання беларускай мовы ў літаратурнай творчасці. У XX стагоддзі надзвычай актуальнае паняцце *нацыянальнага* застаецца тоесным такім асноватворным паняццям сентыменталізму як натуральнае, першатворнае, не сапсаванае грамадскім ладам. Паняцці натуральнага, свайго ўвасабляюцца ў літаратурных вобразах беларускага сялянства і вёскі, праяўляюцца ў абароне беларускай мовы і культуры, нацыянальных звычаяў.

Нацыянальныя аспекты сентыменталізму з'явілася вельмі надзённымі для літаратуры беларускага Адраджэння. Дэнацыяналізацыя трактуецца пісьменнікамі-“нашаніўцамі” як адыход ад натуральнага, сапраўднага ў бок ілюзорнага, уніфікаванага, абумоўленага дысгармоніяй гарадскога жыцця. Адначасова традыцыйнае, вясковае пачынае ў літаратуры “нашаніўства” сцвярджацца як высокамаральнае і гарманічнае, як праява чыстай і сумленнай натуры чалавека. Беларуская мова проціпастаўляецца рускай і польскай як чужым, ненатуральным, “гарадскім”. Такая апазіцыя закранала моўны аспект твораў, вызначала моўную характарыстыку герояў. Захапленне гарадской модай, бяздумнае пакланенне ўсяму польскаму або рускаму, грэбаванне роднай мовай і традыцыямі ўвасоблены ў камічным вобразе пана Адольфа Быкоўскага з “Паўлінкі” Я. Купалы і паўстаюць як адзнака скалечанай

натуры чалавека. Менавіта ў такім плане падаюцца залёты да дзяўчыны моднага і “абазнанага” ў гарадской культуры маладога шляхціца Пранцішка Карчэўшчыка ў вадэвілі К. Каганца “Модны шляхцюк”.

Для літаратуры Асветніцтва быў характэрны дыдактычна-павучальны пафас, жаданне аднавіць светлую боскую сутнасць чалавека. Маралізатарскія, асветніцкія памкненні ўласцівы і ўсёй літаратуры “нашаніўскага” перыяду. Традыцыя выпраўлення чалавечых нораў сродкамі камічнага пачынаецца яшчэ з антычнай камедыі Плаўта і Менандра. Вобраз няўдалага воіна-выхвалякі ў іх творах з часам трансфармаваўся ў еўрапейскай літаратуры ў папулярны вобраз няўдалага залётніка. Падобны вобраз мы бачым у камедыях Ф. Карпінскага, творах В. Дуніна-Марцінкевіча “Ідылія” і “Залёты”. Асветніцкая трактоўка вобраза няўдалага кавалера, крытыка заган чалавечага характару прысутнічае і ў вобразах фанабэртлівых і пустазвонных залётнікаў XX стагоддзя з камедый “Модны шляхцюк” К. Каганца і “Паўлінка” Я. Купалы. Для ўсёй літаратуры беларускага сентыменталізму ўласціва антыалкагольная тэматыка, якая найбольш праявілася ў дыдактычных творах пісьменнікаў XIX стагоддзя Яна Чачота, Яна Баршчэўскага, Канстанціна Вераніцына. Гэта праблема стала клопатам літаратуры “нашаніўскага” перыяду і адбілася ў п’есах “Двойчы прапілі” Каруся Каганца, “Антось Лата” Якуба Коласа, “Атрута” Максіма Гарэцкага, “Прымакі” Янкі Купалы.

Ідэалогія і мастацкая практыка сентыменталізму аказаліся запатрабаванымі беларускім Адраджэннем пачатку XX стагоддзя, бо закраналі як агульначалавечыя праблемы, так і бягучыя актуальныя пытанні нацыянальнага жыцця.

Увага да мастацкіх здабыткаў сентыменталізму прысутнічае і ў сучасным постмадэрнісцкім літаратурным кантэксце, насычаным стылёвымі пошукамі, фармальнымі эксперыментамі, інтэлектуальнай гульнёй. Стабільна высокая папулярнасць сямейнага рамана, меладрамы, “жаночага” рамана, усё большае развіццё набывае лірычная, спавядальная проза. Дзякуючы універсальнасці праблематыкі творчыя дасягненні сентыменталізму будуць запатрабаванымі, пакуль у фокусе літаратуры застаецца чалавек прыватны, якім з’яўляецца і пісьменнік, і патэнцыйны чытач з індывідуальным лёсам і непаўторным унутраным жыццём.

ЛІТАРАТУРА

1. *Гаранін, Л.Я.* Паэзія // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / Л.Я.Гаранін ; 2-е выд. / навук. рэд. : І.Я.Навуменка, В.В.Каваленка. – Мінск : Беларус. навука, 2001. – Т. 1: 1901–1920. – С. 12–32 ; рэд. А.І.Лугоўскі. – Мінск, 2001. – Кн. 2. – С. 53–57.
2. *Дубянецкі, Э.* Беларускае і еўрапейскае Асветніцтва: Падабенства і адрозненне / Э.Дубянецкі, І.Углік // Беларускае Асветніцтва: вопыт тысячагоддзя : матэрыялы II Міжнар. кангр., Мінск, 17–19 мая 2000 г. : у 3 кн. / БДПУ імя М.Танка ; рэд. А.І.Лугоўскі. – Мінск, 2000. – Кн. 1. – С. 13–17.
3. *Пашковіч, Т.* Беларускае Адраджэнне ў пачатку XX ст.: Анталагічны аспект / Т.Пашковіч // Беларускае Асветніцтва: Вопыт тысячагоддзя : матэрыялы Міжнар. кангр., Мінск, 17–19 мая 2000 г. : у 3 кн. / БДПУ імя М.Танка ; рэд. А.І.Лугоўскі. – Мінск, 2001. – Кн. 2. – С. 53–57.

ГІСТАРЫЧНЫ ШЛЯХ БЕЛАРУСІ І СІМВОЛІКА ТРЫАДЗІНСТВА Ё ПАЭЗІІ ЯНКІ КУПАЛЫ (1882–1942)

Аналізуючы драматычную спадчыну Янкі Купалы, беларускі літаратуразнаўца П.В. Васючэнка адзначаў спецыфічны хранатоп купалаўскага свету, які “цураецца простых лініяў, плоскасцяў; гэта мікракосм, пабудаваны ў сугуччы з найноўшымі ўяўленнямі пра прастору і час, дзе ўсё адноснае й рухомае, дзе няма раз і назаўжды прынятай высновы, дзе пануе супярэчлівая і заўжды нечаканая мастакоўская думка, дзе развіццё вобразаў, іх эвалюцыя рухаецца па складанай лініі – парабале” [1, с. 169].

Купалаўская мадэль нацыянальнай гісторыі таксама мае незавершаны, цыклічны характар, напоўнена супярэчлівасцю і трагедыйнасцю, адзначана ўнутранай логікай развіцця.

Ужо напачатку творчага шляху Купала пашырае межы “вясковай” Беларусі і пачынае яе асэнсоўваць маштабна, у прасторава-часавым кантынууме. Радзіма ўвасабляецца паэтам у розных часавых вымярэннях (мінуўшчына, сучаснасць, будучыня), адсюль яе вобраз распадаецца на тры іпастасі, адпаведныя тром стадыям гістарычнага развіцця: старая Беларусь, сённяшняя Беларусь і маладая Беларусь.

Трыяда шырока выкарыстоўвалася антычнымі мыслярамі пры апісанні структуры універсума. Прынцып *трыадзінства* атрымаў шырокае развіццё ў працах І.Г. Фіхтэ, Ф.В. Шэлінга і асабліва Г.В. Гегеля, які пераўтварыў трыяду ва універсальную схему ўсялякага працэсу развіцця: тэзіс (зыходны момант), антытэзіс (адмаўленне папярэдняга), сінтэз процілегласцей у новым адзінстве (адмаўленне адмаўлення).

Трыяда Беларусі, разгорнутая ў часе, атрымала вобразную персаніфікацыю ў творчасці Янкі Купалы. Асабліва многа было напісана даследчыкамі пра ўвасабленне маладой Беларусі ў вобразе Нявесты, Маладой. “Вяселле – гістарычны трыумф нацыі, свята Маладой, Нявесты,... перспектыва Адраджэння”, – адзначае П.В. Васючэнка [2, с. 95]. Гэты погляд падзяляюць і іншыя навукоўцы: “У Купалы Маладая – гэта Беларусь, а Жаніх – тыя вызвольныя сілы, што прынясуць ёй доўгачаканую незалежнасць, зрабяць яе сапраўднай гаспадыняй свайго лёсу і свайго дому”, – піша Г.К. Тычка [5, с.103]. Але Маладая – гэта вобраз-мара, звязаны з надзеямі пра будучыню, якая падсумуе пройдзены шлях і выведзе Радзіму і народ на новыя далягляды гістарычнага быцця.

На асэнсаванні кантрасту паміж гістарычным мінулым і сучаснасцю заснаваны верш Купалы “Суды”. Паэт, з уласцівым яму універсализмам, не ўжывае ў вершы слова *Беларусь*, але менавіта яна, Радзіма, паўстае ў гэтым творы ў двух часавых пластах, Беларусі старой і Беларусі сённяшняй. Суд над Ёю вядуць персаніфікаваныя вобразы-сімвалы ўсясветнага ліха: *ночка цёмная, крыўда векапомная, сон, заломы, апраметнай сыны*. Маркёрамі старой Беларусі, якая існавала да *судоў цемнатворных*, выступаюць *уборы злацістыя, карона-вянок*, і нарэшце, *пасад* – знакавы сімвал дзяржаўнай улады, які *цямрычныя сілы пад жалезны хавалі замок*. Расшыфроўка вобразаў-сімвалаў дазваляе ўзгадаць прамінулы залаты век беларускай гісторыі і ўявіць старую Беларусь у персаніфікаваным вобразе велічнай уладаркі-княжны.

Пасля *судоў* распачынаецца новы этап нацыянальнай гісторыі, у якім сённяшняя Беларусь мае ўсе атрыбуты нявольніцы (*сковы сталёвыя*), жабрачкі (*жабрачы ўбор*) і пакутніцы (*намітка цярновая*). Яна ўвасабляецца паэтам у трагічны вобраз *кроўю злітай* мучаніцы-

княжны. Беларусь выступае ахвярай метафізічнага зла, але *суды* над ёю праводзяцца з маўклівай згоды яе дзяцей, якія аддалі родную зямлю на ганьбу і здзекі.

Я. Купала падкрэслівае драматычныя стасункі цяперашняй Беларусі з уласным народам: мучаніца-княжна *чуць жывая жыве, пазабытая, // У сне з'яўляючыся родным сынам* [3, с. 138]. Паэт распрацоўвае ў вершы адзін са скразных матываў сваёй паэзіі, які умоўна можна абазначыць як “беларусы на ўзроўні падсвядомасці”. Радзіма засталася жыць у непадуладных розуму таемных куточках душы сваіх здрадлівых дзяцей і адтуль прыходзіць да іх у загадкавых і непакоячых снах. Гэты матыў паўторыцца ў многіх купалаўскіх творах, як, напрыклад, у горка-іранічным вершы “...О так! Я – пралетар!..”.

Я. Купала мысліць Беларусь як вечную касмічную сутнасць з сонечнай высакароднай душою, якую не ў стане запляміць і скарыць цямычныя сілы. Хоць і скаваная злыбдой, забытая сваімі сынамі, яна па-ранейшаму *адпраўляе вечнабыту імішу*, і ў гэтым ёсць зарука яе новага адраджэння ў наступнай іпастасі Маладой.

Шматмерны вобраз Беларусі, дадзены паэтам ў вершы “Суды”, генетычна ўзыходзіць да вобраза Плачкі з кнігі “Шляхціц Завальня” Яна Баршчэўскага і, калі паглыбляцца яшчэ далей, да сугестыўнай вобразнасці “Трэнаса” Мялеція Сматрыцкага.

Парабалічная мадэль беларускай гісторыі ўвасоблена ў паэме Купалы “На Куццю”, а насычанасць разнапланавай сімволікай абумоўлівае яе адметнае месца як прарочага твора. Паэма была напісана 14 снежня 1911 года і надрукавана ў газеце “Наша ніва”. Назва твора дазваляе меркаваць пра канкрэтны час дзеяння – 24 снежня, святы вечар напярэдадні Каляд. Можна сказаць інакш – падзеі разгортваюцца падчас

касмiчнага свята зімовага сонцавароту, пераломнага і мабыць самага драматычнага моманту за ўвесь год. Старое сонца слабее, нарэшце знікае за небакраем, і свет застаецца без жыццядайнага святла. Гэта трывожная ноч з'яўляецца стыкам гадавога кола, падчас яе павінна нарадзіцца маладое сонца, а пакуль сілы цемры і смерці непадзельна пануюць на зямлі. Першы раздзел паэмы, своеасаблівы пралог да асноўных падзей, перадае таямнічасць і змрочную эмацыянальнасць вечара:

Вылазе з цемры бледны звод,
Глядзіць сліўнём на доли, горы
І тут і там пускае ў ход
Свае нямыя заговоры.

І тут і тамка свой прыгон
Распасцірае царства ночы;
Салодкі сон, магільны сон
Смяецца свету ўсяму ў вочы [4, с. 66].

Рэчаіснасць, спавітая сном і чарамі, напоўненая ценямі і шорахамі, выглядае як містычны трылер. Шматузроўневая структура сімвалу дазволіла даследчыкам выявіць у купалаўскіх вобразах ночы і сну множнасць сэнсаў. У паэме гэтыя вобразы-сімвалы таксама суадносяцца не столькі са знешняй рэчаіснасцю, колькі ў першую чаргу характарызуюць бездухоўнасць сённяшняга жыцця, аморфнасць і пасіўнасць людскіх душ. Гэты татальны духоўны паралюш больш страшны, чым знешнія злавесныя праявы бясконца доўгай ночы, бо з узыходам сонца “магільны сон” у душах людзей не знікае.

Для купалаўскіх твораў характэрна насычанасць сімволікай смерці: крыжы, капцы, магілы, груганне. Засмучэнне Купалы-прарока выклікае варты жалю духоўны стан уласнага народа, пра які паэт з болей піша:

Гасцінцам, цerneвай пуцінай, // У ёрмах, скованы, скацінай // Ідуць нябожчыкі жывыя [3, с. 107].

Хранатоп паэмы “На Куццю” адзначаны глыбокай сімвалічнасцю. Дзеянне адбываецца на *адвечным замчышчы*, што выклікае сталыя асацыяцыі з разбуранай дзяржаўнасцю, скасаванай незалежнасцю, знішчанай магутнасцю. Дастаткова ўзгадаць, у якіх мясцінах з’яўлялася са слёзнымі нараканнямі на сваіх дзяцей Плачка ў творы Яна Баршчэўскага “Шляхціц Завальня”. На замчышчы, знакавым топасе беларускай літаратуры, раз на год, падчас касмічнага свята зімовага сонцавароту, адбываецца матэрыялізацыя светлых духаў мінуўшчыны. Як на тэатральнай сцэне, якая толькі што была спавіта цемрай, успыхвае святло рампы і пачынаецца відовішча, так і сярод царства ночы на старажытным замчышчы загараецца святло і разгортваецца сапраўдная містэрыя. Апісаная Купалам сакральная вячэра не выпадковая аднамомантная праява, а цыклічнае штогод паўтаральнае дзеянне. Светлыя духі збіраюцца, *каб год іржавы карагод // Зганяць з мінуўшчыны далёкай*.

Вакол святочнай вячэры паэт стварае ўзнёслую, урачыстую атмасферу, акружае яе *іскрыстым, бліскатным святлом*, выкарыстоўвае залаты, белы і чырвоны колеры. Сталыя эпітэты *сталы дубовыя, дружына вольная, залататканы абрусы* яшчэ больш падкрэсліваюць кантрастнасць першага і другога раздзела паэмы, у якіх цемры і магільнаму сну людзей процістаяць святло і дынаміка, сапраўдная напоўненасць жыццём высакародных духаў. Паказальна, што сакральную вячэру памінання продкаў спраўляюць не жывыя людзі, а духі, у чым бачыцца зваротны рух з мінулага да сучаснасці. Як

у звязаных сасудах, у якіх адтуль, дзе больш, перацякае туды, дзе менш, так духоўная моц мінуўшчыны ажыўляе сённяшні змiзарнелы свет.

Асобны раздзел Купала аддае апісанню князя і княжны, падкрэсліваючы вялікую сімвалічную насычанасць гэтых вобразаў. Акружаныя пашанай і славай, яны ўзыходзяць на пасад, сімвал улады, але пасад гэты белы – колеру чысціні і святасці. Яны, уладар-князь і ўладарка-княжна, паўстаюць менавіта як духоўныя ўладары, раўнавялікія і раўназначныя адзін аднаму. У прамове князя да дружыны падкрэсліваецца іх нязменнасць і неўміручасць. Разам з тым князь адзначае, што рэаліі часу сталі іншымі:

Нас не кранулі косы змен:
Царым мы ў дум жывых гэйнале,
Хоць на падмурках гэтых сцен
Другія наш пасад занялі.

Багі другія верх бяруць,
Суды вядуць над нашым краем... [4, с. 67].

Ідэйна-вобразная сістэма паэмы “На Куццю” і верша “Суды” шмат у чым тоесныя. Напачатку паэмы ёміста ахарактарызаваны стан сённяшняй Беларусі-пакутніцы і яе люду пасля цемнатворных судоў. Як канстатуе князь, і свецкая, і духоўная ўлада належыць іншым, адбылася духоўная дэградацыя людзей. Дзе ж засталіся жыць светлыя ўладары мінуўшчыны? Купала ўжывае ўжо азначаны матыў “беларусаў на ўзроўні падсвядомасці”, і паказвае, што светлыя духі, незалежна ад жадання саміх людзей, працягваюць сваё існаванне ў самых патаемных пластах чалавечай душы як вечная альтэрнатыва метафізічнаму злу.

Значнае месца ў паэме займае сімволіка лічбаў. Тры ганцы тройчы абышлі людзей і зараз даюць справаздачу ўладарам і дружыне. У асэнсаванні мінулага і перспектывы Беларусі Купала выкарыстоўвае сімволіку *трыяды*, спалучаючы пры гэтым традыцыі антычнасці, хрысціянства і неапаганства.

Згодна з першасным, старажытнагрэцкім тлумачэннем сімвала, у яго аснове таксама ляжыць прынцып *трыадзінства*: для яго існавання неабходна наяўнасць апазіцыі, члены якой процілеглыя і толькі разам складаюць цэлае.

У антычнай цывілізацыі *трыада* ўвасабляла сабой завершанасць і вышэйшую гармонію, мыслілася як рэалізацыя і форма праяўлення найбольш высокага прынцыпу *адзінага*. Для прыкладу звернемся да сімвалічнага насычэння лічбы *тры*, якое было патлумачана піфагарэйцамі. Яны карысталіся простым лічбавым радам ад аднаго да дзесяці. Пры гэтым складаныя лічбы шляхам унутранага складання зводзіліся да лічбаў простых. У піфагарэйскай табліцы лічба *адзін* звалася манадай і з'яўлялася ўвасабленнем мужчынскага пачатку, суадносілася з паняццямі нябеснага і духоўнага. Лічба *два* мела назву дуада і ўяўлялася ўвасабленнем жаночага, зямнога і матэрыяльнага. Сакральнасць *трыады* вынікае з таго, што яна ёсць яднанне манады і дуады, саюз нябеснага і зямнога, духоўнага і матэрыяльнага. У выніку *трыада* з'яўляецца сімвалам цэласнасці, самадастатковасці і здольнасці да далейшага самастойнага развіцця, бо мае магчымасць нараджаць з самой сябе новыя праявы [6, с. 246].

Сакральнасць лічбы *тры* пацверджана легендамі і казкамі, дзе яна з'яўляецца асноўным лічбавым кодам. Паняцце *т р ы я д ы* праходзіць праз усю чалавечую культуру, але ў кожным выпадку траістасць абазначае яднанне і сукупнасць усіх складнікаў у адно непарушнае цэлае.

Паэма вызначаецца стройнасцю кампазіцыйнай будовы. Яна складаецца з 12 раздзелаў, таксама адметнай лічбы, што, з аднаго боку, сімвалізуе цыклічнасць і бясконцую паўтаральнасць містэрыі, а з іншага боку, гэта складаная лічба насамрэч ёсць лічба *тры*.

Структура твора надзіва гарманічная: у кожны з 12 раздзелаў уваходзяць чатыры катрэны. У выніку агульная колькасць радкоў паэмы складае лічбу 192. Звяззенне ўсёй сумы паэтычных радкоў да простага лічбы таксама дае лічбу *тры* – трыяду, якая з’яўляецца сімвалічным стрыжнем паэмы, галоўным ключом да дэкадзіроўкі вобразаў-сімвалаў.

Сімволіка *трыяды* дазваляе больш глыбока асэнсаваць сутнасць уладароў, князя і княжны, якія ў паэме дзеляць *беласнежны пасады* і ўвасабляюць сваім саюзам самадастатковасць, вышэйшую гармонію і скіраванасць у будучыню.

Лічба *тры* – адзін з самых ёмістых хрысціянскіх сімвалічных знакаў, які мае ўстойлівыя вобразна-сэнсавыя аналогіі ў Свяшчэннай гісторыі. Хрысціянская традыцыя прымушае больш пільна ўглядацца ў аблічча кожнага з трох ганцоў і пашукаць пэўную аналогію з хрысціянскай Троіцай.

П е р ш а г а ганца вылучае святло, якое прыпадабняецца *небам сланымі праменьнямі*. Яго атрыбутам з’яўляецца светач, які *ўсе ўсюды зводзіў цені*. Ён выклікае ўстойлівыя асацыяцыі з Богам-духам. Атрыбуцыя **д р у г о г а** ганца – жалезныя стрэлы і лук – выклікае прыпадабненне яго з Богам-бацькам, асацыяцыю з Перуном ці Зеўсам. Гэтыя постаці аб’ядноўвае паняцце *ўлады, сілы, моцы*. **Т р э ц і** ганец, з гуслямі на грудзях, *і раб, і цар*, падобны на Бога-сына. Першым у паэме выступае ганец, асацыяваны з Богам Духам, бо Купала, паэт духоўнай праблематыкі, у нявырашанасці менавіта духоўных праблем бачыць крыніцу магільнага сну і цемры ў чалавечых душах.

У кожнага з ганцоў свая функцыя ў штогадовых агледзінах. **П е р ш а г а** цікавіць духоўны стан людзей, які выклікае жаль і засмучэнне: людскія душы сляпыя (*з вачэй не зняты йшчэ павязкі*), рукі

худыя, вусны бледныя, паўсюль *відны сляды цямрычнай ласкі*. Пачатак прамовы трох ганцоў, на першы погляд, аднолькавы: *Я абышоў іх тройчы раз // І відзеў, што яны ўсе жывы*, але толькі першы ганец скажа *...яшчэ ўсе жывы*, што можа замяніць сінонімам *пакуль жывыя*, бо душы людзей нямоглыя і хворыя.

Але тым не менш людзі яшчэ здольны пачуць святло, з якім праходзіць між іх першы ганец, цягнуць за ім худыя рукі, шаптаць бледнымі вуснамі: *Ададце сонца наша нам...* Яны адчуваюць святло тымі глыбінямі сваёй душы, у якой працягваюць сваё жыццё светлыя ўладары. Людзі патрабуюць сонца – сімвал святла, якое расее цемру ў іх душах, верне страчаныя каштоўнасці і ідэалы.

Д р у г і ганец канстатуе фізічны стан людзей: яны жывыя, і рукі ў іх моцныя, але яны па-ранейшаму *топчуць усё той след, // Валочаць ёрмы за сабою...* Духоўная нямогласць не дае ім адчуць сваю сапраўдную сілу. Але дзякуючы таму, што душы хоць хворыя, але жывыя, і там працягваюць сваё існаванне светлыя сілы, людзі рэагуюць на другога ганца. Яны *скрануліся ў прасонні*, патрабуюць вяртання славы – вяртання гісторыі, нацыянальнага і чалавечага гонару.

Гуслі т р э ц я г а ганца таксама здольны абудзіць людзей, яны *замітусіліся, як пчолы, // І на гарэ і нізіне // Мне падавалі голас кволы*. Людзі просяць аддаць песню: *“На што схавалі-расхапалі?* Пад сімвалам песні бачыцца культура і мова, тое, што можна трактаваць як голас нацыі.

Аповеды трох ганцоў з’яўляюцца падставай да пафаснага і аптымістычнага вердыкту князя:

Не ўмруць, не ўмруць ужо яны,
Раз хочучь сонца, славы, песні;

.....
Сваёй забранай старане,
Скаванай мучаніцы-княжне,
Ўзнясуць пасады на кургане
На панаванне недасяжнае [4, с. 70].

Купала ў паэме выкарыстоўвае розныя іпастасі Радзімы з трыяды Беларусі: старая Беларусь – высакародная ўладарка-княжна, яе мы бачым на пасадзе падчас урачыстай Куцці; сённяшняя Беларусь – мучаніца-княжна, пра яе адраджэнне ў будучым прароча князь.

Надыход нацыянальнага вяселля ў творчасці Купалы пазней выглядае праблематычным (паэмы “Сон на кургане”, “Безназоўнае”, верш “Паязджане” і інш.). Замаруджанасць працэсаў духоўнага адраджэння народа будзе цягнуць за сабой вобразы трагічнага або няспраўджанага вяселля. П.В. Васючэнка прасачыў дынаміку развіцця сімвалісцкага канцэпту “вяселле” ў творчасці Купалы і адзначыў: «Буралом, завіруха, паводка – сімвалы энтрапіі ў купалаўскай паэтыцы – нязменна перашкаджаюць гуманістычным і стваральным праявам жыцця, у тым ліку і Вяселлю.” Разам тым, як піша даследчык далей, “купалаўскі артэфакт Вяселля, суаднесены з вобразамі Беларусі-Нявесты, у чарговы раз пацвярджае вітальнасць (жыццёвасць) сімвалічнага шэрагу купалаўскіх вобразаў, шчыльна звязаных з парадыгмай “нашаніўскага” беларускага Рэнесансу» [2, с. 96].

Дзеянне містэрыі спыняецца апоўначы, у 12 гадзін наступае глухая ноч – час уладання цёмных сіл. Жыццё светлых духаў на старажытным замчышчы сціхае. Канцоўка паэмы неадназначная і на першы погляд палемічная аптымістычнаму прагнозу князя. У завяршальным, 12 раздзеле, гучыць такі ж настрой трывогі і безвыходнасці, якім твор пачынаўся:

І так і гэтак свой прыгон

Распасцірае царства ночы:
Салодкі сон, магільны сон
Смяецца свету ўсяму ў вочы [4, с. 71].

Гэта апошняя страфа, якая стварае кальцавую кампазіцыю паэмы, мае важнае адрозненне ад падобнай апошняй страфы ў першым раздзеле паэмы. У пачатку паэмы былі такія словы: *І тут і тамка свой прыгон // Распасцірае царства ночы...* Можна было канстатаваць – *паўсюль*. Пасля здзейсненай містэрыі царства ночы і сну распасцірае свае царства *і так і гэтак*, або *ўсяляк*, па-рознаму, з пэўнымі намаганнямі. Відавочна канцэптуальная розніца. Статычная сітуацыя напачатку твора змянілася дынамікай, адлюстраваннем працэсу, а не стану, бо цяпер цемры народжана альтэрнатыва, і зноў працягваецца адвечнае змаганне за чалавечыя душы паміж сіламі добра і зла. Ноч зімовага сонцавароту пераломная, падчас яе адраджаецца святло, і хаця беларуская прымаўка кажа: “Сонца на лета, а зіма на мароз”, надыходзясны непазбежны. Згодна з логікай трыадзінства як універсальнай схемай развіцця за сном немінуча наступае абуджэнне, за ўпадкам непазбежна адраджэнне.

Парабалічны рух гісторыі (слава – заняпад – адраджэнне) звязаны з трыма часавымі вымярэннямі (мінулым – цяперашнім – будучым) і праяўлены ў трыядзе Беларусі: *уладарка-княжна – мучаніца-княжна – Невеста-Маладая*. Сімволіка трыяды, выкарыстаная Купалам ў асэнсаванні гістарычнага лёсу Радзімы, раскрывае асноватворныя законы быцця, звязаныя з непарушнасцю цэласнасці і гармоніі.

ЛІТАРАТУРА

1. *Васючэнка, П.В.* Гармонія разладу / П.В. Васючэнка // *Драматычная спадчына Янкі Купалы: Вопыт сучаснага прачытання* / П.В. Васючэнка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1994. – С. 169–172.
2. *Васючэнка, П.В.* Янка Купала і сімвалізм / П.В. Васючэнка // *Беларуская літаратура XX стагоддзя і сімвалізм* / П.В. Васючэнка. – Мінск : МДЛУ, 2004. – С. 47–110.
3. *Купала, Я.* Суды / Я. Купала // *Поўны збор твораў : у 9 т. / Я. Купала.* – Мінск : Маст. літ., 1998. – Т. 3: Вершы, пераклады 1911–1914. – С. 342–343.
4. *Купала, Я.* На Куццю / Я. Купала // *Поўны збор твораў : у 9 т. / Я. Купала.* – Мінск : Маст. літ., 1999. – Т. 6: Паэмы, пераклады. – С. 66–71.
5. *Тычка, Г.К.* Творчасць Янкі Купалы і традыцыі духоўнай рэгіянальнасці ў польскай літаратуры XIX – пачатку XX стагоддзяў / Г.К. Тычка. – Мінск : УП “Тэхнарыт”, 2001. – 167 с.
6. *Холл, М.П.* Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии // М.П. Холл. – СПб. : СПИКС, 1994. – 792 с.

НАТУРАЛІЗМ У ТВОРЧАСЦІ МАКСІМА ГАРЭЦКАГА (1893–1938)

Максіму Гарэцкаму належыць прыярытэт у стварэнні беларускай інтэлектуальнай прозы. Важную ролю ў яго творчасці адыгрывае метадалогія натуралізму. З тыпалогіяй мастацкага мыслення натуралізму М. Гарэцкага збліжае пазіцыя пісьменніка-аналітыка, пісьменніка-даследчыка, імкненне знайсці прычынна-выніковыя сувязі ў складаных праявах рэчаіснасці і чалавечых паводзін.

Чалавечы розум, які заўсёды імкнуўся спасцігнуць логіку жыцця, не ў стане ахапіць і аб'ектыўна асэнсаваць усю паўнату рэчаіснасці з яе хаатычнымі, непрадказальнымі і ірацыянальнымі працэсамі і падзеямі. Літаратурны натуралізм прапанаваў сваю метадалогію: чым больш непрадузята і дакладна зафіксавана татальная плынь быцця, тым большая верагоднасць, што гэта быццё можа быць даследавана і асэнсавана, а сярод мноства дэталей і фактаў будзе знойдзены вызначальны, паваротны момант, адшукана першапрычына значнай з'явы. Падобна таму як пісьменнік-аналітык, спрабуючы паглыбіцца ў сутнасць чалавека, фіксуе ўвагу на яго плыні свядомасці, так і спроба паглыбіцца ў сутнасць рэчаіснасці непазбежна вядзе да скрупулёзнай фіксацыі ўсіх праяў рэчаіснасці без папярэдняга адбору і эмацыянальнай ацэнкі, без вызначэння іерархіі іх значнасці.

Рэчаіснасць у творах Гарэцкага зафіксавана аб'ектыўна, дакладна, ва ўсёй паўнаце сваіх праяў. Яна з'яўляецца не проста фонам, на якім разгортваецца драма чалавечых характараў, але мае самастойную мастацкую вартасць. Я. Карскі адзначаў, што ў сваім імкненні да канкрэтыкі ў адлюстраванні рэчаіснасці Гарэцкі даходзіць да дэталёвай анатомікі, да фатаграфавання атамаў. Вось, напрыклад, выгляд роднай

хаты, пабачанай вачыма нядаўняга франтавіка Лявона Задумы: *Стол наш высокі і дрэнны, абы-як пакрыты нячыстым абрусом. Зэдлік ківаецца на няроўных ножках. На акне, дзе пабіта шыба, змякла скомканая старая кохта... А ўздоўж сцяны там ... цэбар з памыйнікам, кадушка з лугам, абвязаная маміным фартухом і абсыпаная залю і попелам, ночвы з мукою і свіны жолаб з мякінаю, зялёны, ніколі не чышчаны самавар з пагнутым бокам і без ручкі, глэк з дзёгцем, пляшкі з красінам, рэшата ў муцэ, атопак з канцом аборыны...* [3, с. 121].

Мастацкія прыёмы натуралізму дазваляюць Гарэцкаму праз чараду на першы погляд малазначных фактаў больш поўна рэканструяваць рэчаіснасць, выявіць яе сапраўдны маштаб. Любая дэталёвая праява рэчаіснасці становіцца ў пісьменніка на ўзровень з’явы, вартай мастацкага асэнсавання. “Факт, рэальная падзея, дакладная фраза, лік, дата – усё гэта запісвалася Максімам Гарэцкім, быццам загадзя адчуваў пісьменнік эстэтычную радасць ад факта, які паступова стане гісторыяй, адфактураны часам, набудзе раптам эстэтычнае гучанне”, – падкрэсліваў А. Адамовіч [1, с. 40].

Крытыка загаварыла пра адпаведнасць творчага метаду Гарэцкага традыцыям еўрапейскаму натуралізму ў сувязі з аўтабіяграфічнай кнігай “На імперыялістычнай вайне” і “вайсковымі” апавяданнямі. Вайна, салдацкі побыт у творах пісьменніка канкрэтныя і звышрэалістычная, апісаныя нетаропка, грунтоўна, як гэта выпадае селяніну-гаспадару. Пэўная стрыманасць эмоцый, запаволенасць дзеяння адбываецца праз увагу аўтара да факта, дэталі, падрабязнасцей рэчаіснасці.

Найбольш часта тыпалагічна параўноўваюць дакументальна-мастацкія запіскі М. Гарэцкага “На імперыялістычнай вайне” і раман

А. Барбюса "Агонь". Творы аб'яднаны аўтабіяграфізмам, формай дзённіка, супадзеннем па часе адлюстраваных падзей. Падабенства твораў вызначае і выкарыстанне прыёмаў натуралізму. Раман Э. Заля "Разгром" быў адной з любімых кніг А. Барбюса, і сам пісьменнік неаднаразова тэрэтычна асэнсоўваў у артыкулах творчы вопыт свайго вялікага папярэдніка і настаўніка.

У Барбюса і Гарэцкага жажлівае выступае ў самых аголеных формах, мастацкія падрабязнасці фіксуюць розныя моманты жыцця і смерці. З салдацкага акупнага жыцця Гарэцкі часам выхоплівае дэталі, якая пачынае сваё самастойнае існаванне, падываецца на ўзровень мастацкага вобраза і больш глыбока раскрывае сутнасць падзей або перадае эмацыянальны і псіхалагічны стан героя. Аднайчы знойдзеная выразная дэталі можа пераходзіць з твора ў твор, надаючы апавяданню жыццёвую праўдзівасць. Касматыя рыжыя нямецкія ранцы і салодкія нямецкія сухарыкі, пасля якіх *брыдка і мляўка ў роце*, сустракаюцца і ў кнізе "На імперыялістычнай вайне", і ў апавяданні "Літоўскі хутарок". Эфект непрыняцця вайны дасягаецца ў гэтых творах не толькі праз малюнак знявечаных цел і чалавечых пакут, але і праз трапную дэталі, якая фіксуе ўжо не жахі вайны, а рэфлексію на яе бытавыя праявы. Усё зафіксавана Гарэцкім праўдзіва, канкрэтна, трапна і настолькі рэльефна, што аўтабіяграфізм пісьменніка становіцца ўласным вопытам чытача.

Грунтам для развіцця натуралізму ў канцы XIX стагоддзя з'явілася бурнае развіццё навукі. Новая карціна свету, пабудаваная на вучэнні пра эвалюцыю Ж.Б. Ламарка, Ч. Дарвіна разбурыла антрапацэнтрычнае светаадчуванне, чалавек паўстаў як чарговае звяно ў бясконцым ланцужку жыццёвых форм на зямлі. Біялагічныя законы жывой прыроды рэхам спраўджваюцца ў сучасным чалавеку па прынцыпе *дэтэрмінізму* – усеагульнай прычыннай абумоўленасці. Навуковы светапогляд вызначыў

ключавыя моманты ў творчай канцэпцыі натуралізму – біялагізм і тэорыю спадчыннасці чалавека. У XX стагоддзі адкрыццё новых навуковых даляглядаў, з’яўленне генетыкі, філасофскіх ідэй З. Фрэйда і К.Г. Юнга надалі гэтым найважнейшым праявам натуралізму дадатковую аргументацыю і актуальнасць.

Максіма Гарэцкага, тонкага псіхолага, інтэлектуала, натуральна хвалявала праблема чалавечага характару. Пісьменнік усведамляў неабходнасць выпрацаваць сваю адметную канцэпцыю чалавека і свету, якая б выявіла спецыфіку нацыянальнага светаадчування: што ёсць мой народ, якія патаемныя праявы жывуць у душы беларускага селяніна, у чым глыбінная прычына яго паводзін і учынкаў? У артыкулах “Наш тэатр” і “Развагі і думкі” Гарэцкі падкрэсліў *двудушнасць* беларуса, маючы на ўвазе скрытасць, інтравертнасць яго натуры. На думку Гарэцкага, трохі меланхалічны, дабрадушна-рахманы беларус заўсёды імкнецца *сваю спрадвечную жыццёвую нуду захаваць ад прыкрасцюдзёнага погляду чужынца на думках* [5, с. 180].

Мастацкі досвед натуралізму прыдаўся М. Гарэцкаму ў даследаванні ірацыянальнай прыроды чалавека. Праблему бачнага і нябачнага, дваістасць душы беларуса, сканцэнтраванасць яго на духоўных праблемах Гарэцкі падымае яшчэ ў ранніх апавяданнях “Што яно”, “Роднае карэнне”. У драматычным абразку “Антон” пісьменнік імкнецца асэнсаваць, якія схаваныя ў падсвядомасці чалавека комплексы вызначаюць яго паводзіны, часам нечаканыя і алагічныя. Каб растлумачыць псіхалагічны феномен Антона, аўтар імкнецца дэталёва рэканструяваць рэчаіснасць, дакладна аднавіць ход падзей, паслядоўна фіксаваць псіхалагічны стан героя. У чарадзе знешніх і

ўнутраных з'яў пісьменнік спрабуе адшукаць логіку і дэтэрмінізм, зразумець ірацыянальнае праз рацыянальнае.

Антон Жабон натура складаная і супярэчлівая – уражлівы і рэфлексійны, шчыра веруючы і нерашучы, а таму церпіць сапраўдныя душэўныя пакуты сярод татальнага духоўнага крызісу. Антон не проста верыць у Бога, але і імкнецца жыць па божых заповедзях, не грашыць у думках і ўчынках. Ён выдатна бачыць, наколькі жыццё аднавяскоўцаў і яго сям'і не адпавядае божым законам. Герой аповесці паўстае як чалавек багатага ўнутранага патэнцыялу, які можа падымацца да вяршынь філасофскіх праблем. Філасофскія разважанні прыводзяць яго да вельмі катэгарычных і змрочных настрояў: *Другі раз да таго даходзіць, як падумаеш, да чаго мы дажывёмся, да чаго мы дажыліся, што такая нуда абхопіць, такая туга абгарне. Каб не грэх, ужо лепей памерці* [3, с. 211].

На думку Антона, усе жывуць, парушаючы вышэйшыя законы, значыць, усе панясуць кару за грахі. Расплата за памылкі не толькі свае, але і папярэдніх пакаленняў, немінучая. Ці не лепей памерці ў малым узросце, не паспеўшы награшыць так, як той жа бацька, у якім герой бачыць прычыну няшчасцяў сям'і: *Чаму мяне маленькага мамка не пахавала? Вот плачуць. Як маленькія ўміраюць, а мне здаецца, што не можна па іх плакаць; іхнія душачкі чыстыя к богу ідуць. Мой Іванька: ён цяпер, пакуль малы, што ён знае, многа ён награшыць? А і то, і ён далёка не той, што як быў у калысцы. Глядзі, ён цяпер то птушанятак набярэ, то жучку крылкі адарве, то ў хаце з Ходаю наб'еца, а далі – болі, божухна-бацюхна, колькі шчэ граху набярэца? А добра? Многа ён добра ў жыцці пазнае?* [3, с. 212].

Натуралістычная ідэя спадчыннай абумоўленасці, прамой залежнасці ад учынкаў продкаў, робіцца ў творы завязкай унутранага крызісу героя. Ракавую ролю адыгралі словы святара ў царкве пра фатальную залежнасць жыцця дзяцей і ўнукаў ад п'янства бацькоў і дзядоў. Будучыя пакаленні ўжо загадзя асуджаны на пакуты за грахі продкаў. Хцівасць і п'янства бацькі, якога ён павінен шанаваць, няўхільна вядзе сям'ю да чагосьці страшнага і немінучага: *У сёмым пакаленні п'яніц родзяцца калекі, дурныя, малавумныя* – гэтыя словы пропаведзі ў царкве запалі ў душу Антона, які шукае адказу на пытанне, хто вінаваты ў такім нудным і бязладным жыцці. *Чым я вінаваты, што бацька мой п'янствам сваім жыць сям'і ўсёй не дае? І чым бы вінаваты былі мае ўнукі, каб я п'янствам арэшаў іхнае жыццё? Чым будуць вінаваты дзеткі мае, калі зародзяцца за грэх бацькоў сваіх малапамятнымі?* [3, с. 207]. Жаданне пазбавіць сваіх дзяцей на Божым судзе ад адказнасці за грахі продкаў падштурхоўвае яго да абсурднага і страшнага выбару: забойства ўласных дзяцей і самагубства.

Матыў расплаты за грахі сваіх бацькоў іх дзецьмі, абумоўленасць нізкіх праяў іх натуры, фізічныя і псіхічныя хваробы як выкупляльная ахвяра за распуснае жыццё папярэдніх пакаленняў усебакова распрацаваны ў літаратуры натуралізму. Менавіта пісьменнікі-натуралісты засяродзіліся ў сваіх творах на біялагічнай падаснове любога злачынства і цяжкай хваробы. “Спадчыннасць аказвае пэўны ўплыў на інтэлект і эмацыянальную дзейнасць чалавека,” – пастаянна падкрэсліваў Э. Заля. Звярыныя комплексы і цяжкія грахі бацькоў абумовілі злачынныя паводзіны Жака Ланцье, галоўнага героя рамана Э. Заля “Чалавек-звер”. Дарэчы, адзін з першапачатковых варыянтаў назвы твора быў “Спадчыннае зло”. У сваіх нататках да рамана

пісьменнік пазначыў, што збіраецца апісаць “незвычайны выпадак злачынцы па спадчыннасці: не будучы вар’ятам ён аднойчы ў хваравітым прыпадку, вядомы жывёльнымі інстынктамі, учыняе злачынства. Калі яго няшчасныя і загразлыя ў распусце бацькі завяшчалі ягонаму брату Клоду геніяльнасць, то яму яны далі ў спадчыну прагу забойства” [6, с. 650].

Алкагалічная спадчыннасць абуджае нізкія, першабытныя інстынкты, і ўсё разам прыводзіць да паталагічнай схільнасці забіваць. Учынкі не толькі Жака, але і большасці герояў рамана абумоўлены не пачуццямі, не розумам, не знешнімі абставінамі, а нейкім раковым імкненнем разбурэння, гвалту, забойства. Нягледзячы на патрабаванне крайняй аб’ектнаўнасці творцы, безасабовасці рамана, Заля вельмі тэндэнцыйны ў выбары сваіх герояў і трактоўцы жыццёвага матэрыялу: усе героі жывуць бяздумна, вядомыя толькі фізіялагічнымі законамі, усе паказаны як людзі-звяры і знішчаюць адзін аднаго з-за права валодання жанчынай. З дзесяці галоўных герояў рамана шасцёра гінуць гвалтоўнай смерцю, а двое адпраўляюцца на пажыццёвую катаргу.

Матыў расплаты за сваіх бацькоў праходзіць праз многія п’есы Г. Ібсена, які ў пару творчай маладосці быў блізкі да натуралізму. Спадчынны дэтэрмінізм, як няўмольны рок, заўчасна зводзіць у магілу аднаго з герояў папулярнай драмы “Лялечны дом” доктара Ранка, чалавека высакароднага і разумнага. Распуснае жыццё яго бацькі-афіцэра, чалавека ганебнай рэпутацыі, стала фатальнай прычынай з’яўлення страшнай хваробы, сухотаў спіннага мозгу ў сына, які асабіста не вінаваты ў гэтакім жыцці свайго бацькі, але цяжкая спадчыннасць пакрывае яго сваім чорным крыллем: *І так расплачвацца за чужыя грахі? Дзе тут справядлівасць? І ў кожнай сям’і так ці інакш*

адгукаецца падобная ж няўмольная помста... Майму беднаму непаўіннаму спіннаму мозгу даводзіцца расплачвацца за вясёлыя дзянькі майго бацькі!.. І асабліва крыўдна, што яны адгукаюцца на няшчасным хрыбце таго, хто не накаштаваў ні дробачкі ад гэтых дабротаў, – скардзіцца на свой лёс Ранк [9, с. 416]. Пра пераемнасць дзецымі розных негатыўных рыс характару ад сваіх бацькоў і няўмольнасці далейшай расплаты пастаянна нагадвае Норы яе муж, адвакат Хельмер.

Карма роду, сям’і вісіць над нашчадкамі, пэўным чынам прадвызначаючы іх далейшы лёс, патрабуючы ад рода ахвяры, якая б пераняла грахі пакаленняў і расплацілася за іх сваім жыццём. Матыў выкупляльнай ахвяры вядомы ў розных народаў з дагістарычных часоў. Англіійскі фалькларыст Д.Д. Фрэзер апісаў рытуальнае прынясенне чалавечых ахвяраў ў час эпідэміі, каб ачысціць ад грахоў жыхароў вёскі ці цэлае племя і тым самым пазбегнуць кары багоў. Ахвяры штогод рэгулярна прыносіліся і падчас пэўных буйных язычніцкіх свят, каб зняць з цэлага народу цяжар памылак і грахоў. Цікава, што прынясенню такой ахвяры папярэднічаюць распусныя оргіі, усеагульнае п’янства і іншыя рэчы, якія чалавек не асмельваўся рабіць на працягу года. Лічылася, што выкупляльная ахвяра забірала на сабе адказнасць за ўсе злачынствы. У хрысціянскай рэлігіі сын Божы, Ісус Хрыстос, таксама быў прынесены богам ў ахвяру, каб сваёй пакутай выкупіць грахі цэлага свету.

Антон Жабон уласнай крывёй і крывёй сына змывае бруд сям’і, роду, пазбаўляючы свайго нашчадка неабходнасці несці адказнасць не толькі за свае памылкі, але і за грахі папярэдніх пакаленняў. Антон і сам выступае ў пэўнай ступені ахвярай той сляпой і няўмольнай спадчыннасці, якая спрычынілася да яго страшнага выбару. Газета,

якую напрыканцы п'есы чытаюць і абмяркоўваюць Беларускі Аўтар і Доктар, паведамляла пра страшнае здарэнне і прыводзіла магчымае тлумачэнне паводзін Антона Жабона: незадаволенасць бацькам і хваравітая набожнасць. Але ў газетным артыкуле разам з тым адзначалася, што *доктар знайшоў у мазгу нябожчыка невялікія заломы; дзед і прадзед Жабона – алкаголікі; сам Антон Жабон гарэлкі не ўжываў* [3, с. 257].

Разам з тым для М. Гарэцкага чалавек значна больш загадкавая і складаная істота, чым гэта бачылася пісьменнікам-натуралістам. Далёка не ўсё ў чалавеку і яго лёсе вызначае матэрыялістычны і спадчынны пачатак. Беларускі Аўтар, тоесны самому Гарэцкаму, палемізуе з адкрыта натуралістычным поглядам на свет Доктара, які тлумачыць з'явы рэчаіснасці вельмі адналінейна: *Законы матэрыі, ці тое, што вы гукаеце богам, ідуць сваім парадкам, адно выходзіць з другога і родзіць трэцяе, і толькі. У іх няма мук, добра і зла, – гэта ёсць толькі ў людзей* [3, с. 266]. Невыпадкова пісьменнік пакідае гэту палеміку няскончанай. Пытанне, што ёсць чалавек і якія працэсы прадвызначаюць яго лёс, застаецца адкрытым, бо адназначнага адказу не існуе.

Тэма *двудушнасці* вызначыла праблематыку і назву аповесці “Дзве душы”. У творы акцэнт перанесены з праблемы *бачнага-нябачнага* на дваістасць душы, абумоўленую класавымі спадчыннымі комплексамі. Маючы на ўвазе амаль што дэтэктыўную завязку твора, крытык Антон Навіна (А. Луцкевіч) вызначыў задачу пісьменніка такім чынам: “Прасачыць, як адаб'ецца ў душах дзяцей перамена іх сацыяльнага палажэння” [10, с. 85]. Праўда, увага, па словах крытыка, засяроджваецца толькі на “мужыке ў панох” Ігнаце Абдзіраловічы.

Безумоўна, аўтар падымае значна больш глабальныя пытанні, чым спадчынная класавая дэтэрмінаванасць паводзін свайго героя. Тут і універсальная праблема складанасці выбару, і барацьба светлага і цёмнага пачаткаў у душы кожнага чалавека. Присутнічае тут спецыфічна беларуская нацыянальная праблема *двух душ*, усходняй і заходняй, складанасць у гэтым плане выбару нацыяй уласнага гістарычнага шляху. Праблема *двух душ* стала універсумам беларускага светаадчування. У сваёй аповесці М. Гарэцкі настолькі трапна паказаў спецыфічна беларускую праблему *двудушнасці*, што філосаф і пісьменнік Ігнат Канчэўскі сваё вядомае эсе “Адвечным шляхам. Даследзіны беларускага светапогляду” падпіша псеўданімам Ігнат Абдзіраловіч.

Для даследавання феномену *двудушнасці* Гарэцкі выкарыстоўвае ў творы чыста натуралістычны прыём сутыкнення біялагічнага, спадчыннага і сацыяльнага, прынесенага выхаваннем і адукацыяй. Прыроджаны сялянскі інстынкт кліча Абдзіраловіча да абароны інтарэсаў народа, вёскі, адкуль выйшаў герой. Выхаванне, прывітыя сацыяльныя штампы дыктуюць зусім іншы погляд на падзеі.

Дзве душы змагаюцца ў Абдзіраловічу. Адсюль эфект адстароненасці героя ад усяго, што адбываецца навокал, немагчымасць хутка зарыентавацца сярод бурлівых падзей, выпрацаваць трывалую ўласную пазіцыю. *Меў такі характар, што нічога не адчуваў глыбока адразу. Затое ж, калі міналіся дні, тыдні й месяцы, і калі ў іншых людзей слёзы высыхалі, ён патроху, ды болей а болей пераймаўся тым, што фатаграфічна адбілася ў яго памяці, глыбей а глыбей адчуваў тое, што другіх збівала з ног адразу, а потым пераходзіла ў іх і забывалася імі* [4, с. 58]. Герой аповесці сам адчувае канфлікт паміж двума паловамі

свайго “я”, нават яшчэ не ведаючы пра таямніцу свайго паходжання. Скрозь усе падзеі ён праносіць адчуванне двудушнасці, разрываецца паміж процілеглай ацэнкай падзей: *А тая, другая, падумала і здрыганулася* [4, с. 25]. Або: *Душа дваілася. Адна палова несказанна плакала і жалілася на другую...* [4, с. 23].

Класавыя комплексы вызначаюць не толькі размытасць і супярэчлівасць палітычнай пазіцыі Абдзіраловіча. Яны ўздзейнічаюць і на нявызначанасць яго нацыянальных прыярытэтаў. *Мая ж бацькаўшчына – Расія*, – перакананы спачатку Абдзіраловіч [4, с. 36]. І толькі ў канцы твора нерашуча і нясмела ён вызначаецца ў *беларускай і сацыяльнай свядомасці*. Такая нацыянальная няпэўнасць, запаволенасць арыентацыі дае падставу Сухавёю вельмі рэзка і катэгарычна вызначыць сваё стаўленне да Абдзіраловіча: *Гэта не “дзве душы”, а гэта, гэта... гэта расхрастанасць, разлезласць, мяккацеласць... нешта для мяне гідкае, слізкае* [4, с. 104].

Падобная ацэнка нявызначанасці Абдзіраловіча адпавядае ацэнцы героя Антонам Луцкевічам (А. Навіной), якую ён зрабіў ў публічнай лекцыі “Ідыёлаг народнае інтэлігенцыі (Максім Гарэцкі)”: “Расхлябаны, нікчэмны, не маючы пад сабой ніякага грунту, ніякай ідэі” [10, с. 87]. Крытык проціпастаўляе Абдзіраловічу барацьбітоў за справу беларускага нацыянальнага адраджэння Сухавёя, Канцавога, Іру Сакавічанку: “Яны – антытэза духоўна калекаму Абдзіраловічу” [10, с. 87].

Пра праблему двух душ героя А. Луцкевіч выказаўся катэгарычна і з пазіцый, блізкіх да натуралістычных: «Развязка праблемы прышчэпкі “мужыцкага” дзічка на “панскім” дрэве больш чым ясная: гвалтоўна адарваная ад “роднага караня” душа Абдзіраловіча абязсілела ад інтэлігенцкіх хваробаў, і – дзічок звяў» [10, с. 86]. Яго катэгарычнасць

зразумелая, бо на той час востра стаяла пытанне нараджэння свядомай нацыянальнай інтэлігенцыі, бракавала працаўнікоў на ніве нацыянальнага адраджэння, і такая замаруджанасць пагражала святой для А. Луцкевіча справе.

Цяжка праходзіць нацыянальнае самавызначэнне героя. Але не ў “сялянскай” душы нараджаецца нацыянальнае пачуццё, а ў другія “я” героя, якое з’яўляецца вынікам выхавання, адукацыі, духоўных і інтэлектуальных пошукаў. Сялянам – усё роўна. Духоўна абывакая і пасіўная вёска жыве па прыземленых законах, якія не падымаюцца над фізіялагічным практыцызмам: *Мізэрна духоўнае жыццё яе насельнікаў... Калі маюць што з’есці, дык з’ядуць у вёсцы з брудам і пылам. Абальюць стол, выпацкаюць грудзі і вымасляць пальцы, быццам квач аб калёсную памазку. З’ядуць дар натуры так, як дастаецца ён проста з уроды: з зямлёю, з шалупою. І няма прыгожых перажыванняў... Астаецца кляцтва, лаянка і злосць* [4, с. 85].

Невыпадкова найбольш буйным планам намаляваны колішні селянін, потым люмпен, а цяпер адзін з галоўных большавікоў Іван Карпавіч Гаршчок. Паводле слоў аўтара, ён належыць да таго тыпу выхадцаў з беларускай вёскі, што кінулі сваю зямлі і пайшлі ў свет *гамаваць свае атавістычныя пачуцці*. Яны працуюць паўсюль, *апроч хіба свае бацькоўшчыны* [4, с. 37]. На вясковым сходзе сяляне пакідаюць без увагі нацыянальна-патрыятычную прамову Сухавея і з прагай ў вачах слухаюць Гаршчка, які ведае, чым патрапіць сялянам, як прынадзіць іх да большавікоў. Яго праграма прымітыўна-біялагічная, арыентаваная на самыя нізкія, некультываваныя праявы чалавека: *Паслухайце, таварышы, праграму большавіцкую, каб было вам усяго як найболей...* Крытыкуючы папярэдняга выступоўцу, Карпавіч кажа: *але*

ці пачулі мы ад яго, калі ж мы будзем дзяліць панскае дабро? [4, с. 68].

Як паказвае ў аповесці Гарэцкі, сама праграма бальшавікоў зарыентавана на абуджэнне ў чалавеку прымітыўна-жывёльных, драпежніцкіх пачуццяў, задавальнення спрадвечнай крыўды, прагі крывавай помсты.

Рэвалюцыя нарадзіла бязладдзе і хаос ў вёсцы. Як апавядаецца ў аповесці Гарэцкага “Дзве душы”, вёска адмаўляецца і ад школы, і ад кааператыўнай крамы. Гультаі і бандыты, якія паварочваліся з гарадоў дадому, пад штандарам бальшавізму здзекуюцца над тымі ж сялянамі. На паверхню жыцця выплываюць такія дэструктыўныя, брутальныя асобы, як Гаршчок ці Гарэшка. У аповесці Гарэцкі паказвае, што ў гэтым новым жыцці нічога не ствараецца, наадварот, паслярэвалюцыйнае жыццё горада N апісана як нешта алагічнае і абсурднае, поўнае гвалту. Пад пагрозу ставіцца ўсё культываванае стагоддзямі чалавечай цывілізацыі. Гучыць тэма разбурэння, хаатычных арыштаў, масавых расстрэлаў. Напрыканцы аповесці дамінуе матыў крыві: прыгадваюцца *цэлыя цэбры густой, запечанай чорнай крыві паўстанцаў*, заліты крывёй Гарэшка, Іван Карпавіч Гаршчок у крывавай лужыне, чырвоныя штандары з грознымі надпісамі і гукі хаўтурнага марша, якія *хапалі за душу засмучона-наважным, наканованым* [4, с. 107]. Усё гэта родзіць трагічныя прадчуванні.

Само грамадства можа ствараць спрыяльныя ўмовы, калі звярыны пачатак вырываецца на паверхню. Такія сацыяльныя катастрофы, як рэвалюцыі, засноўваюцца на абуджэнні цёмных, біялагічных інстынктаў, абапіраюцца на прагу сляпой стыхійнай помсты, крыві як задавальнення назапашанай крыўды пакаленняў. *Нашы дзяды мардавалі ваших, а даўгі спаганяюць, бач, унукі з унукаў*, – з сумам адзначае

Абдзіраловіч [4, с. 27]. Дробненькі хлопчык з мізэрным, хударлявенькім цельцам і вялікаю галавою з валасамі ёжыкам, які не паспеў за сваё кароткае жыццё і нацярпецца ад тых паноў, мусіць, у спадчыну пераняў нянавісьць да пана. Паставіў пад сталом фотаздымкі з панскага альбому, пераканаўся, што на яго ніхто не глядзіць, і з рознымі хітракамі і кпінкамі, з пануючай радасцю даець ім кукішы. Абдзіраловіч пазнае на фота свайго бацьку, знаёмых, самога сябе з дзяцінстве. Разнародныя пачуцці збунтаваліся ў яго і пакаціліся вялікім, непрыемным клубком. Адна душа казала: “Мне ўсё роўна... Мне ўсё роўна...” Другая прыкра балела і маўчала [4, с. 28].

Рэвалюцыя патрабуе крыві і ахвяр як расплату за грахі мінулага. Класавыя інстынкты рухаюць масамі народу, і М. Гарэцкі ў сваёй аповесці паказаў небяспеку, што ўсё свядомае ў рэвалюцыі можа захлынуцца прагай крывавай помсты.

Матыў крыві дамінуе ў п’есе Гарэцкага “Чырвоныя ружы”. Твор складаецца з чатырох абразкоў, у якіх аўтар паказвае, як павялічваецца з пакалення ў пакаленне пакута сялянства, як расце чалавечая крыўда і як яна выліваецца разбуральнай хваляй у рэвалюцыю. Падзеі ў абразках адбываюцца ў розныя гістарычныя часы: за прыгонам, калі пакуту нясуць сяляне Мацей і Сцяпан, далей крыўда павялічваецца ў іх дзецях, Мацяёнку і Сцепанёнку. У апошнім абразку нашчадак колішняга жорсткага гаспадара пан Нявольскі даўно адрокся ад пасэсій, збудаваў лецішчы, заняўся садаводствам і разводзіць славу тых на ўсё наваколле чырвоныя ружы. Цяпер ён разам з дачкой Марыняй, істотай кволай і летуценнай, мусіць несці расплату за ўсе крыўды, назапашаныя народам праз гісторыю. Нявольскі адчувае, што рэвалюцыя карае не толькі вінаватых, але і зусім-зусім нявінных людзей. Рэвалюцыя слепа, як

стыхія, як усякая навала. За сценамі дома неспакой, галасы, гук гармоніка, нечыя крокі, а ў доме на стале – чырвоныя ружы, якія выступаюць сімвалам крыві, што лілася пакаленнямі тутэйшага люду. За 20 год Нявольскі стварыў пасёлак з лецішчаў, і гэты пасёлак жор, піў, гуляў і распутнічаў, выклікаючы захаваную да часу глухую нянавісць у галодных, убогіх навакольных вёсак. Цяпер пахаванае, глухое смела выйшла з вёскі наперах... і з прагавітасцю шукае спосабу памічэння... [3, с. 338]. Дом Нявольскага рабуюць і знішчаюць ашалелыя ад прагі крыві не толькі нашчадкі спрадвечных тутэйшых пакутнікаў Мацейчук і Сцепанюк, але і невядома адкуль прышлыя Ванька з Санькай, менавіта яны крычаць: *Напіліся буржуі нашай кровушкі!* [3, с. 339].

Усведамленне крыві як ачышчальнага пачатку з'яўляецца магутным сведчаннем звярыных інстынктаў руйнавання ў чалавеку, яго пячорных комплексаў. У адной з гераінь рамана Заля “Чалавек-звер” узнікае жаданне выклікаць крушэнне цягніка, бо яе сэрца рвецца ад болю з-за непадзельнага кахання да Жака Ланцье. Ён і яе шчаслівая саперніца мусяць ехаць гэтым цягніком, і абодва павінны загінуць згодна яе планам. Яна не лічыцца з астатнімі непазбежнымі ахвярамі. Толькі такая крывавае катастрофа, поўная чалавечага гора, пакут і смярцей можа стаць для яе тым ачышчальным ліўнем, які здаволіць яе спакутаванае ад няшчаснай любові сэрца. Як паказвае Заля, гэта заканамерны выкід на паверхню загнаных глыбока пачуццяў і нерэалізаваных жаданняў. Выбух класавай крыўды і спаталенне яе крывёю і разбурэннем, гучанне нізкіх, звярыных пачуццяў пісьменнік паказаў і ў рамане “Жэрміналь”.

У падсвядомасці чалавека жыве разуменне неабходнасці крыві не толькі як ахвяры-выкупу за грахі мінулага, але абавязковасць крыві для

замесу новага грамадства. Пан Нявольскі інтуітыўна знаходзіць найлепшы адказ, навошта кроў і разбурэнні ў рэвалюцыю: *Калі я гляджу на свае пышныя, сакавітыя чырвоныя ружы, мне здаецца, што я знаходжу страшны адказ. У разнікоў я скупліваў тады кроў зарэзанай жывёлы, цэлымі вёдрамі ліў яе на грунт пад ружы. Кроў была густая, чорная, запечаная... Ад гэтай жудаснай для мяне цяпер поліўкі – бледныя, пажаўцелыя і хударлявыя ружы рабіліся пышнымі, сакавітымі і чырвонымі, як сама кроў... Цяпер я – тая нешчаслівая, невядомая рэвалюцыі жывёла. Я ўжо стары, я ўжо магу пайсці дабром на грунт, а і мой дух здрыганецца ад жудасці, не хоча смерці. А яны ж дзетачкі мілыя, яны маладыя, яны ні ў чым не вінаватыя* [3, с. 337–338].

Гарэцкі звяртае ўвагу на загнаны ў падсвядомасць сучаснага чалавека пячорны біялагічны штамп, што ўсё новае павінна будавацца на крыві як заруцы трываласці і даўгавечнасці. Кроў – сімвал жыцця, адпаведнік жыццёвай энергіі і моцы, зарука трываласці і даўгавечнасці. У старажытныя часы чалавечыя крывавыя ахвяры прыносіліся як зарука багатаму ураджаю, кроў ахвяр замацоўвала важныя дамовы. Мэта гэтага ахвярапрынашэння – надаць збудаванню моц і ўстойлівасць. Вялікая кроў, пакладзеная ў аснову новага грамадства, павінна стаць асновай яго росквіту і сілы.

Падобная праява чалавечай падсвядомасці адлюстравана ў рамане Б. Пільняка “Волга ўпадае ў Каспійскае мора”. Аўтар пастаянна падкрэслівае неабходнасць смерці як ахвяры ў будаўніцтве новай плаціны, ды і ўвогуле пабудовы новага грамадства. “А крыві на вашым будаўніцтве яшчэ не было?” – пытаецца адзін з герояў рамана ў прафесара Палецікі. Кроў суправаджае ўсё наша існаванне, працягвае ён сваю думку: “Вы не звярталі увагі, Пімен Сяргеевіч, на тое, што ўсе

будаўніцтвы заўсёды на крыві, як па-сутнасці, і ўсё астатняе жыццё. Мы, людзі, нарадзіліся ў крыві і паміраем, таму што спынілася кроў. Чалавечае каханне пачынаецца і канчаецца крывёй. Я не ведаю ніводнага будаўніцтва, дзе б не было крыві: будуюць дом – сарваўся з крокваў рабочы, пабудаваў завод – машыны змалолі майстра, вядуць дарогу – цягнік зваліўся на адхіл... Гэта містычна, але гэта факт, – усё на крыві... І чырвоны – крываваы сцяг рэвалюцыі ёсць сімвал крываваых нараджэнняў...” [11, с. 139].

М. Гарэцкі ў сваіх творах імкнецца асэнсаваць рэвалюцыю з пазіцый разумення таго, што ёсць чалавек як прадукт прыроды і адпаведнай гісторыі, даследаваць гэта спалучэнне на розных узроўнях. Хваля ўбачанага і асэнсаванага біялагізму ў рэвалюцыі і далейшай гісторыі родзіць у пісьменніка сум і трывогу за лёс народа і краіны.

У прозе “нашаніўства” мастацкі досвед еўрапейскага натуралізму спрычыніўся да паглыблення рэалізму, далейшага развіцця праўдзівасці і дэмакратычнасці беларускай літаратуры. З еўрапейскім літаратурным натуралізмам Максіма Гарэцкага звязвае пазіцыя назіральніка-эксперыментатара, даследчыка супярэчнасцей чалавечай псіхікі і заканамернасцей развіцця грамадскага жыцця. Майстэрства бытапісу, праявы фізіялагізму і біялагізму, якія яскрава праявіліся ў творах Гарэцкага, служаць паглыбленню псіхалагізму і этымалагічна ўзыходзяць да заходнееўрапейскага натуралізму XIX стагоддзя.

ЛІТАРАТУРА

1. *Адамовіч, А.* Брану скарбаў сваіх адчыняю / А. Адамовіч. – Мінск : БДУ, 1980. – 224 с.

2. *Гарэцкі, М.* Збор твораў : у 4 т. / М. Гарэцкі – Мінск : Маст літ., 1984. – Т.1. – 346 с.
3. *Гарэцкі, М.* Збор твораў : у 4 т. / М. Гарэцкі – Мінск : Маст. літ., 1985. – Т. 2. – 415 с.
4. *Гарэцкі, М.* Збор твораў : у 4 т. / М. Гарэцкі – Мінск : Маст. літ., 1986. – Т.3. – 397 с.
5. *Гарэцкі, М.* Збор твораў : у 4 т. / М. Гарэцкі – Мінск : Маст. літ., 1986. – Т.4. – 313 с.
6. *Золя, Э.* Собрание сочинений : в 26 т. / Э. Золя – М. : Гослитиздат, 1960–1967. – Т. 13. – 250 с.
7. *Золя, Э.* Собрание сочинений : в 26 т. / Э. Золя – М. : Гослитиздат, 1960–1967. – Т. 24. – 254 с.
8. *Золя, Э.* Собрание сочинений : в 26 т. / Э. Золя – М. : Гослитиздат, 1960–1967. – Т. 25. – 246 с.
9. *Ибсен, Г.* Собрание сочинений : в 4 т. / Г. Ибсен– М. : Искусство, 1957. – Т. 3. – 416 с.
10. *Навіна, А.* Адбітае жыццё. Лекцыі і стацьці з беларускае адраджэнскае літаратуры / А. Навіна – Вільня : Беларус. навук. таварыства, 1929 – Кн. 1. – 147 с.
11. *Пильняк, Б.* Волга впадает в Каспийское море / Б. Пильняк // Повесть непогашенной луны – М. : Книж. палата, 1989. – С. 130–345.

“СКАРБЫ ЖЫЦЦЯ” МАКСІМА ГАРЭЦКАГА: ВЫНІКІ ЭСТЭТЫЧНАГА І ГУМАНІСТЫЧНАГА ПОШУКУ (1893–1938)

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

Сюжэтнай асновай аўтабіяграфічнай аповесці “Лявоніус Задумекус”, напісанай у другой палове 1931 – пачатку 1932 года ў вяцкай ссылцы, сталі блуканні пісьменніка-выгнанніка па чужым горадзе ў пошуках прытулку і кавалка хлеба. Як адзначае ў каментарыях да аповесці дачка Гарэцкага, Галіна Максімаўна, аб’ектыўная рэчаіснасць у аповесці адноўлена вельмі канкрэтна. Пісьменнік дакладна апісвае вуліцы Вяткі, рынак, знакавыя пабудовы, у тым ліку сумна вядомы ў горадзе дом “гатыцкага стылю”, куды кожны тыдзень трэба было ссыльнаму Задумекусу з’яўляцца для рэгістрацыі. Многія падзеі, апісаныя ў аповесці, зафіксаваны і ў лістах Гарэцкага да жонкі.

Аўтабіяграфізм як важнейшая праява праўдзівасці і шчырасці, пільная ўвага да жыццёвага факта і дэталі з’яўляюцца характэрнымі рысамі творчасці Максіма Гарэцкага. Праз чараду на першы погляд малазначных фактаў ён намагаецца больш поўна рэканструяваць рэчаіснасць з яе хаатычнымі, непрадказальнымі і ірацыянальнымі працэсамі і падзеямі, выявіць яе сапраўдны маштаб. Любая дэталёвая праява становяцца ў Гарэцкага на ўзровень з’явы, вартай мастацкага асэнсавання. Так, у аповесці “Лявоніус Задумекус” ён дакладна, да капейкі, фіксуе кошт з’едзенай у сталоўцы стравы ці

выпітай шклянкі гарбаты: *Суп вегетарыянскі – 50 к. Каша з малаком – 35 к. Суп з мясам – 80 к...*

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

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

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

Безыменны горад становіцца алегарычным увасабленнем непрытульнага і жорсткага свету, а доўгія хаджэнні героя ў пошуках прытулку і работы асацыіруюцца з сімвалічна-біблейскім матывам падарожжа чалавека па жыцці ў пошуках шчасця, долі, справядлівасці, урэшце, пошукамі сэнсу ўласнага існавання. Станоўчы вынік гэтых пошукаў здаецца герою аповесці немагчымым: *Выйдзеш ты за браму з хатылямі, як жабрак. Будуць яны табе вадзіць і муляць. І пойдзеш ты па незнаёмых вуліцах чужога горада, як бяздомны валацуга. Не будзеш ведаць, дзе прытуліцца, дзе знайсці табе невядомы прынцып* [1, с. 35].

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

Словы *блазан* і *блазены* ў беларускай мове цікавыя сваёй неадназначнасцю і некаторай семантычнай кантрастнасцю. З аднаго боку, гэта непаўналетняе дзіця, неспакушаны жыццём падлетак, які па наіўнасці не перастае здзіўляцца навакольнаму свету і не адпавядае сваімі паводзінамі яго нормам. Разам з тым *блазан* – гэта асоба пры двары караля ці магната. Ён не проста смяшыць гаспадара і гасцей, але і мае выключны прывілей казаць праўду, хай і ў жартаўліва-саркастычнай форме. Блазна вылучае пранікліvasць у сапраўдны сэнс з’яў, трапнасць і мудрасць у выказваннях. У еўрапейскай літаратуры

блазнам традыцыйна надавалася асаблівая роля агучвання сутнаснай характарыстыкі чалавека або падзеі. Гэтыя розныя значэнні слова *блазан* паяднаны галоўным – здольнасцю бачыць сапраўдны змест і, парушаючы агульнапрынятыя правілы, казаць тое, пра што маўчаць астатнія.

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

Комплекс ідэй адраджэнства вызначыў асноўны кірунак духоўных і інтэлектуальных пошукаў Максіма Гарэцкага, сфарміраваў яго творчыя прыярытэты. Уважлівы філасафічны позірк Гарэцкага на самыя разнастайныя праявы быцця і чалавечага характару, грамадска-палітычныя і культуралагічныя працэсы пачатку ХХ стагоддзя пераконвалі пісьменніка ў тым, што справа нацыянальнага адраджэння павінна пачынацца з асноўнага – з увагі і клопату пра асобу і чалавечую індывідуальнасць. Своеасаблівы адраджэнскі антрапацэнтрызм і гуманізм – характэрныя рысы ўсёй творчасці Максіма Гарэцкага.

У апошніх аповесцях пісьменнік з сумам канстатуе, што новая рэчаіснасць выклікала незваротныя працэсы знішчэння, расчалавечвання асобы. Чалавек згубіў уласнае імя, страціў *боскую* сутнасць і пераўтварыўся

ў біялагічную адзінку, *налту*, у якой засталіся толькі жывёльныя інстынкты. *Блазеннага* Задумекуса акружаюць *налты* з выразнымі фізіялагічнымі адзнакамі: *І пакажа табе налта са страшнымі сківіцамі налту з маладым яшчэ тварам, але са страшнаю барадою. Такія бародыносяць налты самцы, маючы налтаў жонак старэйшага за сябе веку... І будзе яшчэ адна налта, вельмі высокая і шырокая ў плячох, і чорная-чорная, і з аграмадным носам, як усе налты з паўдзённых і усходніх краін. І пры ёй будзе маладая налта, таксама з тых краін...* [1, с. 48]. Падобны біялагізм паўторыцца ў аповесці яшчэ шмат разоў: *Налта самка будзе ісці. Ногі ў яе тоўстыя, здаровыя. Грудзі выпнутыя, цяжкія. У развалку ідзе. Рэпу жарэ* [1, с. 52]. Чалавек у створаным кашмары-рэчаіснасці пазбаўляецца свайго духоўнага пачатку, таго, ва што верыў і ў імя чаго працаваў Гарэцкі, што было асновай творчасці пісьменніка-адраджэнца.

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

Новую рэчаіснасць аўтар успрымае менавіта як жахлівую антыутопію – свет, у якім адбылася дэвальвацыя духоўных каштоўнасцей, дзе знішчаны ўсе асноватворныя прынцыпы чалавечага

існавання. Горад у аповесці нагадвае кунсткамеру, дзе сабраны чалавечая паталогія і выродствы, або прыпадабняецца густа населенаму звярынцу. Чалавечая абалонка яго насельнікаў знікае, і пад маскай людскога аблічча праступае іх сапраўдная, жывёльная сутнасць. Так, лёс блазеннага залежыць ад *мышкі ў пенсне, з чырвоным паяском і з кутасікамі збоку*, або ад *тоўсценькага парсючка ў рагавой аправе*, або герой сутыкнецца з чыноўнікамі, які выглядае, як *кароценькі гурочак*. У адной канторы злыя сабаккі будуць хапаць цябе за лыткі. Спярыша будуць хапаць. А потым ужо гаркатаць. Пошукі працы заводзяць героя ў іншую ўстанову: *І будзе табе дзень, калі напросіш ты міласціны ў пацука, кароткага і таўставатага, з лысінаю на круглай і тоўстай галаве. Гаворыць пацук ціхім голасам, але не збіваецца. І бегае нячутна, але шыйка* [1, с. 42]. Затурканым і няшчасным істотам аўтар таксама знаходзіць алегорыі-адпаведнікі ў жывёльным свеце. Часам пісьменнік назаве рабочага чалавека *змардаваная вечным лётам пчала*, або заўважыць у двары *дварнягу адну, што ўжо прывучаецца насіць мяшэчкі з паперамі*. Блізкія і дарагія Гарэцкаму людзі таксаманосяць алегарычныя найменні: жонку аўтар назаве *Цярплівая Ласка*, а па прыездзе ў горад напіша ліст бацькам – *цёмналескаму дубу і белай бярозцы*.

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

Узаемадачынненні бессмяротнай, боскай і жывёльнай прыроды ў чалавеку спрадвечу з'яўляліся актуальнымі для філасофскай і эстэтычнай думкі. Сваёй невымернай трагедыйнасцю і ўвагай да

неадназначнай чалавечай прыроды мастацкі свет аповесцей Гарэцкага выклікае асацыяцыі з алегарычнымі палотнамі славутага нідэрландскага мастака Хіеранімуса Босха мяжы XV–XVI стагоддзяў. Цэнтральнай тэмай яго палотнаў сталася выяўленне суадносін светлага, боскага з цёмным, звярыным пачаткам, які параджае бясконцыя заганы чалавечай прыроды. І апраметная, і рай Босха суіснуюць побач у зямной рэчаіснасці, але пекла ў яго ўяўленні ўражае неверагоднай разнастайнасцю чалавечых грахоў. Мастацкія работы “Святы Іаан на выспе Патмос”, “Сад зямных асалод”, “Воз сена” населены загадкавымі персанажамі, якія маюць сімвалічны змест. Побач, у адным натоўпе, знаходзяцца людзі і монстры з чалавечым целам, але з галовамі ваўка, сабакі, пацука, свінні. Гэтыя жывёлы заўсёды былі алегорыяй асноўных людскіх грахоў, праяў нізкіх звярыных інстынктаў. Карціны Босха паказваюць свет, у якім людзі апынуліся на дарозе ў пекла, паступова губляюць чалавечую сутнасць і пераўтвараюцца ў звярыныя гібрыды. У зямной рэчаіснасці не засталася нічога пэўнага, усё пастаяннае апракінута, усе каштоўнасці разбураны, усе звычайныя адносіны больш не дзейнічаюць. Верх і ніз на палотнах Босха перамешаны, ні ў адной рэчы ці персанажа няма вызначанага месца ў прасторы, чалавечыя вобразы і артэфакты спалучаюцца ў самых неверагодных камбінацыях з велізарнымі маштабнымі зрухамі. Невыпадкава сапраўдная цікавасць да Хіеранімуса Босха прыйшла толькі ў XX стагоддзі, з нараджэннем сюррэалізму і імкненнем праз пошукі новых форм і мастацкіх сродкаў перадаць схаваную сутнасць падзей і з’яў.

Апошнія творы Максіма Гарэцкага складаюцца з кароткіх асобных занатовак-абразкоў, занатовак-імпульсаў, у якіх аўтар стварае замалёўкі мінулага і цяперашняга, перадае згусткі пачуцця або выказвае тужлівыя

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

Аповесць “Лявоніус Задумекус” заканчваецца на высокай і чыстай ноце. У апошнім, самым кароткім раздзеле, як выйсце з зачараванага кола трагедыйных абставін, узнікае матыў выспы Патмос: *І паедзеш ты ў залатым чаўне на выспу Патмос. Успаміны маюць вялікую моц. Пачуў сябе блазены абгрэтым. Маці сваю ўспомніў. Гэта – радасць яе. І ты будзеш шукаць згубленую радасць жыцця свайго. І знойдзеш, і не знойдзеш* [1, с. 71]. Галіна Максімаўна Гарэцкая, а таксама і многія крытыкі ўбачылі ў вобразе выспы Патмос алегорыю мастацкай творчасці, куды ад рэальнага жыцця можа схавацца пісьменнік.

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

Аповесць не даведзена да канца, абрываецца на палове сказа і мае шматлікія праўкі аўтара. У лісце да жонкі Гарэцкі паведамляў: “Я пісаў пра Задумекуса, ды пакуль што адлажыў, бо не пішацца так, як

хочацца”. Незадаволенасць Гарэцкага аповесцю прывяла яго да напісання новага твора, больш абагульняючага зместу, з больш шырокім ахопам жыццёвага матэрыялу, большым заглыбленнем ў мінулае і сучаснасць, філасафічным асэнсаваннем пражытага і зробленага.

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

Новы твор увабраў у сябе аповесць “Лявоніус Задумекус”, пра што сведчаць шматлікія тэкставыя супадзенні і аналогіі, тоеснасць асноўных вобразаў-сімвалаў, падабенства стылёвай манеры. Сюжэтнай асновай “Скарбаў жыцця” сталі малюнкi перажытага Гарэцкім у сваім жыцці: праз сімвалы і алегорыі пісьменнік расказвае пра ўласнае дзяцінства, вайну, рэвалюцыю, арышт, высылку ў Вятку, выказвае ўласны роздум і перажыванні.

“Скарбы жыцця” адлюстравалі не толькі трагедыю жыцця адной канкрэтнай асобы, Максіма Гарэцкага, але і абагульнілі трагічны лёс цэлага пакалення, яго духоўныя пошукі і расчараванні. Разам з тым у гэтым шматпланавым творы адметна інтэрпрэтуецца вечная тэма – пакуты чалавечай асобы ў бязмежна вялікім і невытлумачальным свеце абсурду і бездухоўнасці, пошукі святла як выйсця ў забытых лабірынтах зямнога шляху. У творы Гарэцкі адмаўляецца ад звыклага прыёму самаадчужанасці і вядзе споведзь ад першай асобы. “Я”-герой

праводзіць агляд нажытага і назапашанага дабра: *Залатога смутку багатыя скрыні, самацветнай бяссільнасці доўгія нізкі, бясцэннае распачы буйныя зерні...* Свой лёс Гарэцкі асэнсоўвае цяпер у іншым хранатопе, назва якому – вечнасць.

Існаванне людства ўяўляецца аўтарам поўным бессэнсоўнасці і трагізму: *Бачу я бясконцы спрадвечны шлях у пустым вялікім полі. І – падарожнікаў... Палатняныя хатылі на плячо. Сляпыя вочы. І цёмныя потныя крыжыкі на відных з сарочкі худых грудзёх, там, дзе цьмяны ад сонца пасак на целе. Наўкола – жудасна-ціхая пустэля. А ў ёй – шарпанне ног крок за крокам. Жудасна-марудны крок. Вечнасць. Хада...* [1, с. 18]. Ён адчувае сябе адным з многіх у гэтым вечным бязмэтным руху: *І вечнасць варушыцца ў маёй істоце: ідзі, ідзі! Усе ідуць – ідзі ты... Ідуць – іду. Узіраюся ў вечнасць* [1, с. 18]. Рух сляпых – сумны і трагічны сімвал чалавецтва, якое ніколі не ведае сваіх шляхоў. Ён увасоблены ў многіх творах мастацтва – “Сляпыя” Пітэра Брэйгеля Старэйшага, п’еса Марыса Метэрлінка пад такой жа назвай.

Абразкі гаротнага дзяцінства і маладосці перамяшаны з экспрэсіўнымі разважаннямі пра дэвальвацыю ўсяго, што некалі мела сэнс для Гарэцкага ў папярэднім жыцці, у якім існавала апірышча духу – Радзіма-Беларусь, святая справа адраджэння, клопат пра духоўнае ўзвышэнне беларуса. Здаецца, што ранейшыя ідэалы, якім ён аддана службыў, бачацца мізэрнымі і ілюзорнымі, усе шляхі-пошукі ўяўляюцца бязмэтнымі: *Вечнасць. Жуда. Тое, што завуць: бог, любоў, павіннасць, праўда, ідэал – усё яно дробненька круціцца ў вечнасці, і туды і сюды, і так і гэтак* [1, с. 20]. Гэта калейдаскоп здрабнелых зямных каштоўнасцей і рэшткі даўно ўсталяваных паняццяў, якія калісьці

лічыліся вечнымі і непарушнымі. Пісьменнік перажывае трагедыю разбурэння зямнога светаўладкавання ў кантэксце вечнасці.

Адчуванне трагедыйнасці ўзмацняецца ўжываннем цёмных, злавесных фарбаў, якія малююць здратаванае жыццё пасля знішчальнага пажару – *чорнае жыта, чорныя снапы, чорная туга, паляна чорнага вугалля*. Усё панішчана, спляжаны вынік цэлага этапу пошукаў і дасягненняў. Жыццё, як папялішча надзей і памкненняў, пазбаўляецца святла ўвогуле і паглынаецца цемрай: *Святло згасне, праўда знікне, крыўда запануе... і ратунку жаданага не будзе, не будзе... Разбой у цямноце ночнай закініць. Пасохлая ніва насыплецца на чорны дол. Патмосец жаласна заенчыць... На тым маскарадзе бачыў я страіны хадзячы шкілет. І скамянеў ад жалю...* [1, с. 23].

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

У асэнсаванні найважнейшых нацыянальна-культурных і грамадскіх падзей Гарэцкі звяртаецца і да набыткаў літаратуры “нашаніўства”. У “Скарбах жыцця” пісьменнік ужывае распрацаваны ў беларускай літаратуры, найперш у паэзіі Янкі Купалы, вобраз-сімвал вяселля. У рамантычнай традыцыі вяселле ўвасабляе сабой духоўнае яднанне нацыі, яе пераход на якасна іншы ўзровень існавання. Гарэцкі

спачатку малое пышны карагод гасцей – побач з героем сядзяць з правага боку паважаны сват, а з левага *хорошая свашка*. Раптоўна сітуацыя фантастычна мяняецца і праступае сапраўднае аблічча ўдзельнікаў свята: *Усе яны былі ў белым, вышываным, у каралях і маністах, у вянках з каснікамі... І вось прыгледзіўся я – і скура сшохла ў мяне ад жаху... Жоўтыя, мёртвыя твары... Мерклыя, згаслыя вочы... Ходзяць – трупы жывыя... І зацягнулі па-вясельнаму жудасную мёртвую песню: – Зя-лё-ны вя-но-чак!...* [1, с. 21]. Паўстае фантазмагарычны малюнак вяселля мёртвых, духоўна мёртвых, для якіх будучыні няма. Напрошваюцца алузіі з купалаўскімі вобразамі-сімваламі смерці, якія ўвасаблялі мізэрны духоўны стан беларусаў – “трупы жывыя”, “жывыя косці”, “жывая магіла” і г.д. Сама надзея на нацыянальнае адзінства, нацыянальнае адраджэнне перакрэсліваецца Гарэцкім як нежыццяздольная. Калісьці М. Гарэцкі пісаў: «Ахвярую сваім “я” дзеля святой справы беларускага Адраджэння». Яго ахвяра аказалася незапатрабаванай, а служэнне Беларусі вылілася ў асабістую трагедыю пісьменніка. Не адбылося, не здзейснілася тое, на што ён спадзяваўся і дзеля чаго шчыра працаваў. Падкуслівая налпа, якая сама нарадзілася і вырасла ў балоце, а менавіта так іншасказальна назаве Беларусь пісьменнік, пытаецца: *Ці праўда, што па-балотнаму стул – падзаднік?* І далей тая ж налпа паважна адзначаць: *Накідаюць балотную мову згары. Мая самка мусіла балацізавацца. Ніхто яе наўчыць не мог. У нашай губерні хіба ёсць балотнікі?* [1, с 53].

Напамінам пра ідэю Адраджэнства свецяць аўтару з далёкай смугі былога сінія васількі. Багдановічаўскі вобраз інтэрпрэтуецца Гарэцкім як сімвал прыгажосці і радасці жыцця, як сталая асацыяцыя з Беларуссю, з надзеяй на яе ўваскрэшэнне. Па сініх васільках сумуе

аўтар яшчэ ў першай вяцкай аповесці: *Дзе вы, мае сіненькія, ціхія, сумныя?.. Загналі мяне ў аджываючую клясу, для якой васілечкі не цвітуць... А калі й цвітуць, дык толькі сумам вялікім* [1, с. 46]. Настальгічны тужлівы матыў паўтараецца і ў наступным творы: *Толькі прашу цябе: не выбівай з маіх худых і кволых рук гэтага маленькага пучочка васількоў... А выб'еш – буду азірацца на іх сумам і жалем вялікім, перавышаючым мае слабыя сілы... Як мне забыцца на іх, пакінутых там, адзаду, на дарозе, у пыле і ў брудзе, на цярнёвай дарозе, якую народ мой ішоў...* [1, с. 21].

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

У кантэксце сталінскай рэчаіснасці гэты вобраз набывае ў пісьменніка і яшчэ адно спецыфічнае тлумачэнне. Паязджане – гэта велізарная колькасць людзей з усіх куточкаў вялізнай дзяржавы-монстра, якія хваляй рэпрэсій зрушаны са сваіх месцаў і накіраваны на блуканні па пакутах ссылак. Цягнікі, на якіх адбываецца гэта маштабнае перамяшчэнне паднявольнага людзі, падаюцца аўтару жывой пачварай: *Страшнае дзіва закрычэла праразліва і загрузатала міма мяне шумам жыцця вялікім...* А далей амаль цытата з Купалы: *Едуць, едуць паязджане! Едуць, едуць госці дарагія! У кашулях вышываных... Круглымі вачыма глядзяць. Пахам тлену наваяла на мяне* [1, с. 24]. Купалаўскае насычэнне гэтага вобраза-сімвала сінтэзуецца з новым, не менш трагічным, зместам М. Гарэцкага.

Гарэцкі зноў пабачыць гэтых *гасцей* у памянёным ужо змрочным інквізітарскім замку *гатыцкага стылю*. Тут перакрыжваліся іх жыццёвыя шляхі: *І былі яны ў вопратцы панскай і ў прастай, у дарагіх скурах і простых вяроўках, тлустыя і поўныя, голеныя і барадатыя, з абліччам нацый паўночных светлых і з абліччам нацый паўдзённых чорных, і мова ў іх была памешана...* [1, с. 29]. Мінуты свет разбураны, як была калісьці разбурана Вавілонская вежа, і ад гэтага моманту пачалі знікаць сэнс і мэта існавання, запанаваў хаос і раз'яднанне людзей. *Бачыў я, што для многіх блазенных і імпатэнтаў, для вельмі многіх зрабілася невядомым: дзе ж тая праўда і дзе ж тая мана, і якою сцежкаю трэба ім ісці і якою не трэба – падкрэслівае аўтар страту ўсіх ранейшых жыццёвых арыенціраў* [1, с. 30].

Асабістая трагедыя, расчараванне ў чалавеку не знішчылі гуманістычны пачатак твораў пісьменніка. Яны прасякнуты пачуццём болі і страху за чалавека, адчаем ад бездані яго падзення і дэградацыі. Нязменным застаецца сардэчнае суперажыванне родным і блізкім, якія аказаліся раскінутымі па вялізных абшарах краіны, незнаёмым слабым і пакрыўджаным людзям: *Убачыў дзяўчынку гадоў 12-ці, бегла сагнуўшыся, узяўшыся рукою за шчаку. Галава абвязана белаю трапкаю. І кроў заўважыў засохлую блазенны. І худзенькая спінка. І белая спаднічка, і растаптаныя бацінкі. Плакала ад гора няўцешна... Ай! Слёзы на ваччу ў блазеннага* [1, с. 67].

Апошнія творы Гарэцкага – гэта шлях праз адчай і зняверу, праз расчараванне і духоўны крызіс да экзістэнцыяльнага выбару на карысць спрадвечных чалавечых каштоўнасцей. Гарэцкі ў сваіх эстэтычных і філасофскіх пошуках, адлюстраваных ім у апошніх творах, ідзе паралельна з мастацкімі пошукамі еўрапейскай літаратуры,

з развіццём актуальнай філасофскай еўрапейскай думкі. Горкае расчараванне спалучаецца з пошукамі аўтарам новай катэгорыі станоўчага, якое месціцца не ў навакольнай рэчаіснасці і не ва ўласным народзе. Такі пазітыў ён знаходзіць у самім сабе, вернасці свайму маральнаму імператыву, які выводзіць творцу на разуменне сябе ў кантэксце вечнасці.

Як прасвятленне і збавенне ў канцы драматычнага жыццёвага падарожжа-пошуку ў “Скарбах жыцця” зноў выплывае светлы вобраз выспы Патмос: *Шукай ты човен залаты! Едзь на выспу Патмос. Даўно там не быў. Духам аскудзеў. О сонца светлае-прасветлае! Абагрэй ты мяне! Далёкая выспа Патмос! Там прытулак...* [1, с. 33]. Выспа Патмос існуе ў іншым вымярэнні, знаходзіцца па той бок мяжы, якая падзяляе жыццё і смерць, але яна – знойдзеная мэта руху, святло ў канцы лабірынтападобнага шляху героя. Можна, спакутаваную душу пісьменніка мацавалі словы, напісаныя святым Іаанам Багасловам на легендарнай выспе: *І убачыў я неба новае і новую зямлю, бо ранейшае неба і ранейшая зямля мінулі, і мора ўжо няма... І смерці не будзе ўжо, ні плачу, ні жалю, ні хваробы ўжо не будзе, бо ранейшае прайшло...*

ЛІТАРАТУРА

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

ЗАКЛЮЧЭННЕ

Развіццё беларускай літаратуры XIX – пачатку XX стагоддзяў адбывалася ў рэчышчы агульнаеўрапейскага літаратурнага працэсу і праходзіла праз мастацкія кірункі і плыні, якія сфарміраваліся ў заходнееўрапейскіх літаратурах, але былі сугучны эстэтычным пошукам культурнага грамадства нашай краіны. Пры іх адаптацыі на глебе беларускай літаратуры, пад уздзеяннем адметнага грамадска-палітычнага і мастацка-эстэтычнага кантэксту яны трансфармаваліся і набылі шэраг непаўторных нацыянальна-спецыфічных рыс, якія ў сваю чаргу ўзбагацілі агульнаеўрапейскі мастацкі вопыт.

Асаблівасць літаратурнага жыцця Беларусі XIX – пачатку XX стагоддзяў абумоўліваў эфект шматстылёвасці і сцісласці, “сцягнутасці” розных мастацкіх кірункаў і плыняў. Стылёвы сінкрэтызм літаратуры XIX стагоддзя ўзмацняўся феноменам запозненага Асветніцтва, якое працягвала сваё існаванне, пераважна ўвасобленае ў ідэйна-мастацкую практыку сентыменталізму. Нягледзячы на нараджэнне рамантызму і рэалізму, якія будуць дамінаваць у мастацкім жыцці Беларусі больш за стагоддзе, асветніцкі сентыменталізм працягваў уплываць на фарміраванне творчай індывідуальнасці такіх буйных пісьменнікаў гэтай пары, як Я. Чачот, Я. Баршчэўскі, У. Сыракомля, В. Дунін-Марцінкевіч і інш.

Літаратурнае развіццё пачатку XX стагоддзя пазначана яшчэ большай стылёвай разнастайнасцю. Побач з рамантызмам як вядучай мастацкай дактрынай “нашаніўскага” Адраджэння праяўлялася ўвага і да творчага досведу мастацкіх сістэм Асветніцтва, у асноўным сентыменталізму, які аказаўся найбольш адпаведным грамадска-

эстэтычным задачам пісьменнікаў-“нашаніўцаў”. Ва ўмовах паскоранага развіцця розных па часе ўзнікнення і эстэтычнай сутнасці мастацкія стылі – сентыменталізм, неакласіцызм, рамантызм, рэалізм, плённа ўзаемадзейнічаюць з найноўшымі мадэрнісцкімі кірункамі – сімвалізмам і імажынізмам, натуралізмам як новай разнавіднасцю рэалізму.

Актыўная інтэрпрэтацыя і развіццё беларускай літаратурай XIX – пачатку XX стагоддзяў еўрапейскіх літаратурных кірункаў і стылей дазволіла ёй зазірнуць у будучыню, прадбачыць надыход новых мастацкіх з’яў, рыхтаваць спрыяльную глебу для творчых пошукаў і эксперыментаў. Разам з тым пераемнасць стылёвых плыней дазваляе разглядаць гісторыю беларускай літаратуры як цэласны працэс, пазначаны непарыўнасцю мастацкіх традыцый.

ЗМЕСТ

Прадмова.....	3
Уводзіны	4
Шматстылёвасць беларускай літаратуры і творчасць Яна Баршчэўскага (1794?–1851)	11
Мастацкае светаадчуванне Яна Чачота (1796–1847)	24
Эстэтыка сентыменталізму ў творчай спадчыне Уладзіслава Сыракомлі (1823–1862)	49
Тэматыка і стылёвая палітра твораў Вінцэся Каратынскага (1831–1891)	61
Творчасць Габрыэлі Пузыні ў кантэксце беларускай літаратуры XIX стагоддзя (1815–1869)	69
Мадэль сентыменталізму ў творчасці Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча (1808–1884)	83
Традыцыі Асветніцтва і літаратура “нашаніўства”	112
Гістарычны шлях Беларусі і сімволіка трыадзінства ў паэзіі Янкі Купалы (1882–1942)	119
Натуралізм у творчасці Максіма Гарэцкага (1893–1938)	131
“Скарбы жыцця” Максіма Гарэцкага: вынікі эстэтычнага і гуманістычнага пошуку (1893–1938)	149
Заклучэнне	164

Вучэбнае выданне

Бурдзялёва Ірына Аляксееўна

**НАРЫСЫ
ПА ГІСТОРЫІ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ
XIX – ПАЧАТКУ XX СТАГОДДЗЯЎ:
МАЙСТРЫ, ПЛЫНІ, ТРАДЫЦЫІ**

Курс лекцый

Рэдактар *Л.М. Малініна*

Адказны за выпуск *І.А. Бурдзялёва*

Камп'ютэрны набор *І.А. Бурдзялёва*

Падпісана ў друк 16.03.2009 . Фармат 60 × 84 1/16. Папера афсетная. Гарнітура Таймс.
Рызаграфія. Ум. друк. арк. 7,92. Ул.-выд. арк. 9,71. Тыраж 110 экз. Заказ 14.

Выдавец і паліграфічнае выкананне: Установа адукацыі «Мінскі дзяржаўны лінгвістычны
універсітэт». ЛВ № 02330/0133306 ад 09.06.04. ЛП № 02330/0133138 ад 08.06.04.
220034, Мінск, Захарава, 21.