

МІНІСТЭРСТВА АДУКАЦЫІ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ
УСТАНОВА АДУКАЦЫІ
«БАРАНАВІЦКІ ДЗЯРЖАЎНЫ УНІВЕРСІТЭТ»

А. І. БЕЛАЯ

ЛЮДЗІ АДНОЙ ЗЯМЛІ

**Тыпалогія і паэтыка характараў
у беларускай прозе
першай трэці XX стагоддзя**

Манаграфія

**Рэкамендавана да друку
навукова-метадычным саветам універсітэта**

**Баранавічы
РВА БарДУ
2010**

УДК 821.161.3(035.3)

ББК 83.3(4Бел)

Б43

А ў т а р

А. І. Белая

Р э ц е н з е н т ы:

М. І. Мушыньскі, доктар філалагічных навук, прафесар,
член-карэспандэнт Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі;
П. В. Васючэнка, кандыдат філалагічных навук, дацэнт, загадчык
кафедры беларускай мовы і літаратуры Мінскага дзяржаўнага
лінгвістычнага ўніверсітэта

Н а в у к о в ы р э д а к т а р

А. І. Бельскі, доктар філалагічных навук, прафесар
Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта

Белая, А. І.

Б43 **Людзі адной зямлі : Тыпалогія і паэтыка характараў у беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя [Тэкст] : манаграфія / А. І. Белая. — Баранавічы : РВА БарДУ, 2010.— 407, [3] с.— 115 экз.— ISBN 978-985-498-403-2.**

У дадзенай манаграфіі прад'яўлена панарама створаных у прозе першай трэці XX стагоддзя мастацкіх характараў і тыпаў; у агульным рэчышчы эстэтычнай канцэпцыі чалавека аналізуецца мастацкая канцэпцыя дзяцінства, пераасэнсоўваецца тыпалогія дзіцячых характараў з улікам асаблівасцей хранатопы; даследуецца праблема талерантнай/інталерантнай асобы; ажыццяўляецца рэфлексія над адметнасцю функцыянавання прэцэдэнтных феноменаў (у тым ліку сімволікі вобраза звера) ва ўмовах пераходнай эпохі; выяўляецца адметнасць мастацкага ўвасаблення праблемы чалавека ў творах беларускіх аўтараў праз уключэнне іх у шырокі тыпалагічны кантэкст.

Выданне разлічана на шырокае кола зацікаўленых асоб, у першую чаргу выкладчыкаў і студэнтаў ВНУ, і можа быць выкарыстана ў якасці вучэбнага дапаможніка па гісторыі беларускай літаратуры.

УДК 821.161.3(035.3)

ББК 83.3(4Бел)

© БарДУ, 2010

© Белая А. І., 2010

ISBN 978-985-498-403-2

© Татарыновіч А. У., Гундар У. Т., ілюстрацыі, 2010

Уводзіны

У часы, якія праходзяць пад знакам шырокіх грамадскіх рухаў і рэвалюцый, гістарычныя працэсы працякаюць адметным чынам: чалавек або адчужаецца ад сваёй сутнасці, або ў ім выпяваюць вялікія магчымасці, прадвызначаныя аб'ектыўна: глабальнай перабудовай каштоўнасных устаноў, інтэнсіўнай працай культурнай самасвядомасці. Іх варыятыўнасць робіць пераходную эпоху надзвычай цікавай і для эстэтычнага, літаратуразнаўчага даследавання. Першая трэць XX стагоддзя — гэта перыяд змены спосабаў мастацкага бачання, актыўнага фарміравання новай карціны свету, у якой менавіта два фактары — характары і абставіны — набываюць перапаўнаважнае значэнне. Усведамленне гэтага, падмацаванае эстэтычнай рэальнасцю створанай на дадзеным этапе прозы, вызначыла накірункі даследавання, ход і вынікі якіх прад'яўлены ў дадзенай манаграфіі.

Нягледзячы на наяўнасць дастаткова падрабязнага аналізу большасці асабовых вобразаў і варыянтаў класіфікацыі літаратурных персанажаў, задача сістэмнага і цэласнага супастаўлення герояў беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя — носьбітаў розных тыпаў характару — з мэтай стварэння іх комплекснай тыпалогіі не ставілася. Між тым, паміж многімі вобразамі, створанымі на розных этапах, непасрэдна або ўскосна прасочваюцца ўнутраныя сувязі, выяўляюцца агульныя пачаткі і тэндэнцыі, назіраецца падабенства не толькі сацыяльных функцый, а і асноўных эстэтычных задач і рашэнняў. Многія сацыяльна значныя вобразы разам з тым заслугоўваюць вартасці каштоўных мастацкіх тыпаў.

Тыпалогія вобразаў з'яўляецца ядром мастацкай сістэмы пісьменніка. Тыпалагічны падыход спрыяе выяўленню ўнутранай логікі вобразнага мыслення аўтара і з гэтай прычыны выступае адным з вядучых адносна вывучэння характараў у літаратуры. Тыпалагічны метада дазваляе выявіць падабенства і адрозненне вылучаных для аналізу характараў герояў і адлюстраваць структуру ўсёй іх сістэмы ў творчасці пісьменнікаў таго ці іншага перыяду. Выяўленьня на аснове тэкстуальнага аналізу твораў элементы мастацкай канцэпцыі асобы дазваляюць выпрацаваць адзіныя крытэрыі, на падставе якіх можна пабудаваць тыпалогію характараў у творчасці прадстаўнікоў беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя. Спалучэнне ж тыпалагічнага метаду з сістэмным дазваляе ўявіць творчасць кожнага канкрэтнага пісьменніка як сістэму, плён развіцця і эвалюцыі думкі, што знаходзіцца ў барацьбе і/ці

ўзаемадзеянні з філасофскімі, эстэтычнымі і палітычнымі ідэямі эпохі. Успрымаючы сучаснасць праз яе цесную сувязь з мінулым, сапраўдны мастак мог самастойна прыйсці да пэўнай філасофскай і гістарычнай канцэпцыі.

Са сказанай выніка складанасць тыпалагічнага падыходу пры аналізе відаў характару герояў: ён не можа быць замкнёны ў рамках навукі аб літаратуры, бо асоба, характар знаходзяцца ў непасрэдным судакрананні з сумежнымі галінамі культуры, найперш філасофіяй і псіхалогіяй, дзе гэтыя паняцці не маюць адназначнай трактоўкі і не супадаюць з іх вызначэннем у літаратуразнаўстве.

У манаграфіі «Людзі адной зямлі: тыпалогія і паэтыка характараў у беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя» прапануецца комплексная класіфікацыя характараў у прозе першай трэці XX стагоддзя, якая будзецца на сінтэзе традыцыйнага літаратуразнаўчага падыходу да вызначэння характару і тых прынцыпаў яго разумення, якія склалася ў сумежных гуманітарных навук. Мы кіруемся ўяўленнем пра характар як мастацкае ўвасабленне сукупнасці ўстойлівых сацыяльна-псіхалагічных асаблівасцей, што ўтвараюць асобу літаратурнага персанажа.

Нягледзячы на тое, што псіхалагічныя і сацыяльныя адносіны і фактары ацэньваюцца як пасіўныя і трансгрэдыентныя творчай свядомасці (М. Бахцін), зварот да набыткаў псіхалагічнай навукі з'яўляецца мэтазгодным не толькі з прычыны яе ўвагі да індывідуальнасці, «у душы і сумленні якой ствараецца будучае чалавецтва» (А. Лазурскі), але і таму, што канцэпцыя асобы, яе развіцця і крызісаў, распрацаваная менавіта на даследуемым намі этапе, мае значную цікавасць і не абмяжоўваецца сацыяльным заказам: у 10-я гады XX стагоддзя бачыліся перспектывы развіцця не толькі псіхалогіі, але і грамадства ў цэлым. Вучонымі-псіхолагамі была зроблена спроба стварыць новы навуковы накірунак — псіхалогію творчасці, аднак ва ўмовах запанавання метафізічнага светапогляду гэты намер не ажыццявіўся.

Працэс даследавання асабовай праблематыкі хавае ў сабе небяспеку зайсці ў аб'ектывацыі асобы надта далёка, аж да разбурэння ўяўлення пра унікальнасць і складанасць чалавека. Аднак усё ж у літаратуразнаўстве гэтая небяспека не такая вялікая, як у прадстаўнікоў іншых навуковых галін. Мы кіруемся меркаваннем Л. Гінзбург аб тым, што калі сацыяльная роля мысліцца як адзінка няпэўна шырокага набору функцый, якая складае сацыяльную асобу чалавека; псіхалагічная роля — гэта адзінства, то літаратурная роля — гэта тоеснасць канцэпцыі чалавека і формы, якая яе выяўляе.

У лепшых творах беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя ўвасобіўся плён абвостранай мастацкай інтуіцыі адносна ідэй, якія нараджаў час, і выявіліся таленты для іх адэкватнага мастацкага ўвасаблення. Тыпалагічнае параўнанне эстэтычных з'яў розных літаратур, перадусім беларускай і рускай, сведчыць, што многія культурныя феномены, якія трапілі ў поле зроку філасофска-эстэтычнай рэфлексіі, знаходзілі ў іх падобнае вытлумачэнне, прычым гэтае супадзенне — аж да метафар — не можа не ўражваць зацікаўленага даследчыка і чыгача.

Непасрэдным аб'ектам інтэрпрэтацый у межах дадзенай працы служыць сістэма персанажаў (вобразаў), звязаных з рознымі шляхамі мастацкага

ўвасаблення канцэпцыі асобы ў творах беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя; намі вызначаны асноўныя мастацкія тыпы, выяўлена іх мастацкая эвалюцыя. У працэсе напісання манаграфіі ставілася задача раскрыць узаемазвязь асобных вылучаных тыпаў паміж сабой і выявіць іх значэнне ў канкрэтных творах, у творчасці таго ці іншага пісьменніка, у нацыянальнай карціне свету ў цэлым, а таксама аб'ектыўна суаднесці архетыповыя і традыцыйныя вобразы з варыянтамі іх мадыфікацый у новым сацыякультурным кантэксце.

Выяўленне і даследаванне ў тыпалагічных сувязях разнастайных літаратурных вобразаў-характараў непасрэдным чынам звязана з аналізам іх паэтыкі. Кожны выяўлены тып характару валодае агульнымі зместоўнымі і структурнымі рысамі, але мае пры гэтым пэўную мастацкую спецыфіку ў асобных аўтараў. Гэтым абумоўлена пастаноўка задачы прааналізаваць і сістэматызаваць асноўныя мастацкія сродкі індывідуалізацыі і тыпізацыі вобразаў герояў беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя. Яе вырашэнне прывяло да высновы, што многія ўзнікшыя на гэтым этапе спалучэнні і «счাপленні» мастацкіх элементаў, якія нават могуць здавацца прыватнымі, выпадковымі, у далейшым вызначылі дамінуючую, устойлівую сімволіку беларускай прозы. Мастацкая творчасць пераходнай эпохі адкідала выпадковае і прамежкавае, захоўвала і замацоўвала новыя зместоўна-выразныя прыёмы вобразнасці, заснаваныя на глыбокай метафарычнасці і сімволіцы. Ва ўмовах канфліктнасці і драматызму жыццёвай рэчаіснасці прадметам адностравання часта робяцца ўласныя перажыванні і асабісты ўнутраны свет мастакоў слова, паглыбляецца іх псіхалагічнае майстэрства. Паглыбляецца і завастраецца ўспрыманне трагічнага, змяняецца асабовая і эстэтычная якасць яго перажывання.

Гуманізм беларускай прозы, створанай у часы дамінавання антыгуманных тэндэнцый, падкрэсліваецца распаўсюджанасцю ў ёй онімаў-загалоўкаў. Гэтыя намінацыйныя канструкцыі абумоўлены ўвагай аўтараў да канкрэтнага чалавека, дзеля якога і дэклараваліся грандыёзныя сацыяльныя змены. Кожны твор з падобнай назвай бачыцца кампанентам метатэкста (эквівалентам макратвора) беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя.

Дыскрэдытацыя аб'ектыўнага, бачнага свету прыводзіць стваральнікаў беларускай прозы да пошукаў і мастацкага адкрыцця схаваныхсэнсаў у сферах містычнага, падсвядомага, узмацняе ўвагу да інтуітыўна-эмацыянальнага, непрадказальнага. Гэта не звужала эстэтычных даляглядаў літаратуры першай трэці XX стагоддзя, а сведчыла пра яе імкненне да асваення ўсёй паўнаты духоўнага самаадчування чалавека. Пошукі ідэальнага для прадстаўніка той эпохі духоўнага зместу абумовілі лірызацыю мастацка-выяўленчых сродкаў, якімі карысталася беларуская проза.

Для літаратуры пераходных перыядаў характэрны прыярытэт іранічнага пачатку. Аўтарская іронія выступае сродкам мастацкага ўвасаблення парадаксальнага як несупадзення ці сутыкнення пунктаў погляду. Важнае пытанне ў творчасці беларускіх пісьменнікаў першай трэці XX стагоддзя — пытанне аб нацыянальнай ментальнасці, цікавасць да якой знайшла сваё

адлюстраванне як у творчасці асобных аўтараў, так і ў прозе ў цэлым. З аднаго боку, творцы абапіраліся на існуючыя традыцыі ў паказе нацыянальнага характару, з другога — гэтыя традыцыі падлягалі пэўнай дэструкцыі, да чаго вымушаў новы гістарычны вопыт. Адметнай рысай з'яўляецца выкарыстанне майстрамі беларускай прозы «эпохі рубяжа» іранічнага дыскурсу ў вырашэнні праблемы нацыянальнай ідэнтычнасці.

У беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя паміж многімі персанажамі твораў, напісаных у розныя гады і рознымі аўтарамі, прама або ўскосна прасочваюцца ўнутраныя сувязі, выяўляюцца агульныя вытокі і тэндэнцыі, назіраецца падабенства не толькі тоеснасць грамадскіх функцый, а і падабенства асноўных мастацкіх задач і рашэнняў. Вынікі сістэмна-тыпалагічнага падыходу да аналізу мастацкіх характараў дазваляюць выявіць іх нацыянальную спецыфіку і агульначалавечае значэнне, адпаведнасць сучаснай гуманітарнай парадыгме.

Репозиторий БарГУ

...Я... з тым лапікам на зямным клубку
звязан навекі...

М. Гарэцкі

ТЫПАЛОГІЯ ХАРАКТАРАЎ, ІХ МАСТАЦКАЕ ЎВАСАБЛЕННЕ Ў БЕЛАРУСКАЙ ПРОЗЕ ПЕРШАЙ ТРЭЦІ XX СТАГОДДЗЯ

Навуковае і мастацкае мысленне заўсёды «адчувалі надзённую патрэбу ў тыпалагічным разуменні чалавека» [1, с. 143].

М. Бахцін у свой час завастраў увагу на неабходнасці «ўнесці строгі парадак у фармальна-змястоўнае азначэнне відаў героя, надаць ім адназначны сэнс і стварыць невыпадковую, сістэматычную класіфікацыю іх», адзначаючы, што ў гэтых адносінах «пануе поўны хаос у эстэтыцы славеснай творчасці, і асабліва ў гісторыі літаратуры. Змяшэнне розных пунктаў погляду, розных планаў падыходу, адрозных прынцыпаў ацэнкі тут сустракаецца на кожным кроку. Станоўчыя і адмоўныя героі (адносіны аўтара), аўтабіяграфічныя і аб'ектыўныя героі, ідэалізаваныя і рэалістычныя, гераізацыя, сатыра, гумар, іронія, эпічны, драматычны, ірычны герой, славуная класіфікацыя сцэнічных амплау... — усе гэтыя класіфікацыі і азначэнні зусім не абгрунтаваны, не ўпарадкаваны адносна адзін аднаго, ды і няма адзінага прынцыпу для іх упарадкавання і абгрунтавання. Звычайна гэтыя класіфікацыі яшчэ некрытычна злучаюцца між сабой. Найбольш сур'ёзныя спробы прынцыповага падыходу да героя прапануюць біяграфічныя і сацыялагічныя метады, але і яны не валодаюць дастаткова паглыбленым фармальна-эстэтычным разуменнем асноўнага творчага прынцыпу героя і аўтара, падмяняючы яго пасіўнымі і трансгрэдыентнымі творчай свядомасці псіхалагічнымі і сацыяльнымі адносінамі і фактарамі: герой і аўтар аказваюцца не момантамі мастацкага цэлага твора, а момантамі прازیчна зразумелага адзінства псіхалагічнага і сацыяльнага жыцця» [2].

Не прэтэндуючы на канчатковае вырашэнне праблемы, у сваім даследаванні мастацкіх характараў і ажыццяўленні іх

класіфікацыі мы імкнулася рухацца ў напрамку пераадолення вылучанай супярэчнасці.

Персанажы і характары, што складаюць карціну чалавечага жыцця, налічваюць шмат разнавіднасцей. Але ніводная з іх не можа замяніць яго асабовы вобраз. Чалавек эвалюцыянуе наступным чынам: асобіна, «выпадковы індывід», затым сацыяльны індывід (персаніфікацыя пэўнай сацыяльнай супольнасці) — і асоба.

Найбольш ужывальныя ў сучасным літаратуразнаўстве найменні вобраза чалавека — фігура, персанаж, герой, характар, тып, літаратурная асоба. Характар — традыцыйнае значэнне вобраза чалавека ў рэалістычнай прозе. Кожны характар з’яўляецца вобразам, фігурай, персанажам. Але не кожны персанаж у творы набывае статус характару. Характарамі звычайна не робяцца эпизадныя асобы, якія ўжо паводле аўтарскай задумкі размешчаны «на перыферыі» вобразнай сістэмы твора [3, с. 10]. Магчымасць узняць вобраз да ўзроўню цэласнай індывідуальнасці ў канчатковым выніку залежыць ад узроўню здольнасцей і прафесійнага майстэрства пісьменніка. У параўнанні з іншымі іпастасямі вобраза чалавека, *характар* з’яўляецца паняццем, якое насычана больш глыбокім зместам і *выяўляе асабовую сутнасць героя* і стымул яго дзейнасці. У літаратурным характары ў індывідуалізаванай форме раскрываецца «змястоўнае ядро» вобраза чалавека — спосаб мыслення, перажывання і паводзін. Герой, раскрыты ў тыповых, сацыяльна абумоўленых абставінах, — *характар тыповы*, які *сумяшчае рысы індывідуалізаванай асобы і сацыяльнага тыпу*. З той прычыны, што характар з’яўляецца паняццем гістарычна зменлівым і рухомым, ён можа канцэнтраваць у сабе разнастайныя *наватарскія формы* адлюстравання ў прозе *чалавека як асобы* [3, с. 10]. Апошняя акалічнасць асабліва важная ў даследаванні асабовай праблематыкі прозы першай трэці XX стагоддзя, у якой несумненную цікавасць уяўляе праблема тыпалогіі характараў.

У вобразях герояў беларускай прозы XIX і пачатку XX стагоддзяў пераважала сацыяльнае і калектыўнае, з прычыны чаго іх нельга назваць адкрыццямі ў сферы спасціжэння характару селяніна.

І ўсё ж нацыянальная літаратура на працягу гэтых стагоддзяў «імкнулася не столькі адлюстраваць матэрыяльна-вытворчы, колькі акрэсліць інтэлектуальна-духоўны ўклад сялянства ў жыццё нацыі. Нават для літаратуры перыяду станаўлення (XIX ст.) селянін — гэта не мужык у класавым вызначэнні. Бо сялянская гаспадарка — уклад жыцця, а не проста форма вытворчасці. Таму селянін — і Мацей Бурачок, і майстар-апавядальнік, і “пан сахі і касы”, і рыцар, і вясковы настаўнік.

Працэс “кшталтавання асобы” з мужыцкага нагоўпу, з “агромністай такой грамады”... быў распачаты Я. Коласам у яго дакастрычніцкіх апавяданнях... прайшоў праз засваенне традыцый сусветнай “сялянскай” прозы (К. Гамсуна, Х. Лакнеса, У. Рэйманта, Л. Талстога, І. Буніна), праз пераадоленне штучных канцэпцый селяніна, што ўзніклі ў 20-я гады і праіснавалі ледзь не да канца XX ст., пераадоленне, нарэшце, інерцыі ўласнай літаратурнай традыцыі» [4, с. 273].

Аналізуючы ў лісце да Антона Адамовіча аповесць «Нядоля Заблоцкіх», А. Бабарэка адзначае творчую цікавасць яе аўтара да створаных ім характараў: «А вазьмі азначэнні чалавека, у якіх ён падаецца... Гэта ж чалавек *бывае* (курсіў аўтара — А. Б.) розны: і змыслы, і даходны, і ліхі, і не абы-які, і славен, і абрыдзоны, і патрэбны. І гаспадарскі, і наш, і чужы... У кожнага з іх свае граніцы» [5, с. 570]. У адказ таленавітаму крытыку можна адрасаваць рэпліку з рамана Ф. Дастаеўскага: «...вы столькі катэгорый наставілі, не дзіва, што пад якунебудзь і падыдзе» [6, с. 120]. Гэта стымулюе пільна прыгледзецца да мастацкіх характараў, створаных не толькі Л. Калюгам у яго аповесці, але і ва ўсёй беларускай прозе.

Тып узнікае, калі аўтар спалучае ў асобе свайго героя нейкі набор рыс, характэрных для таго ці іншага часу. Тры асноўныя сацыяльныя тыпы, пашыраныя ў прозе першых дзесяцігоддзяў XX стагоддзя, абазначаны ў апавяданні Цёткі «Прысяга над кровавымі разорамі»: «парабак дворны, салдат і работнік пецяўбургскі» [7, с. 94]. У яе вершах галерэя вобразаў больш шырокая. У вершы «Пад штандарам» гэта ўжо «і жабрак, і салдат, і раз’еўшыся пан, і шавец-небарак, і сам той капітан»

[7, с. 68—69]. У вершы «Ласы» — станавы, земскі, стражнік, пастух, фурман, казак, ксёндз, губернатар, міністр, генерал, цар...». Акрэсліваюцца і сацыялісты, якія «пісулькі прыносяць, бунтавацца просяць» [7, с. 71—72].

У час, калі ўся «пралетарская проза абвясціла надыход эпохі псіхалагізму і паспрабавала вызначыць каноны “жывога чалавека”», беларуская проза вылучылася «нечаканым прарывам агульначалавечых пачуццяў, арыентацыяй на спрадвечныя “праклятыя” пытанні быцця (найперш творы Я. Коласа і маладзейшых К. Чорнага, М. Зарэцкага)» [4, с. 273]. Так, вобраз Агаты («Вераснёвыя ночы») робіцца ў К. Чорнага «абвяржэннем міфу аб сялянскім прагматызме і сквапнасці» і «дэманструе... яшчэ адну важную заканамернасць: у некаторыя перыяды развіцця грамадства несупадзенне той канцэпцыі асобы, якая характэрна для дадзенай эпохі, і канцэпцыі чалавека ў асобных літаратурных творах, — фактар станоўчы» [4, с. 273]. У другой палове 20-х гадоў сцвярджае сваю эстэтычную пераказанасць герой-«схема», «чалавек у скуранцы» [8, с. 77]. У вобразе Лявона Бушмара з аднайменнай аповесці К. Чорнага мы бачым дзеянне такога прынцыпу тыпізацыі, як спалучэнне выразна індыўдуальнага і шырокіх сацыяльных абагульненняў, што азначае подступы да стварэння эпічнага вобраза селяніна.

Проза 30-х гадоў, на жаль, пачынае адлік сутнасных страт спрадвечнай сялянскай псіхалогіі праз разбурэнне яе асноўных, вызначальных рыс, а з сярэдзіны перадваеннага дзесяцігоддзя ўсё менш і менш застаецца ад незавершанай, але значнай мастацкай канцэпцыі асобы селяніна, якая пачала складвацца ў прозе 20-х гадоў.

Вопыт тыпалогіі характараў у расійскім літаратуразнаўстве сведчыць, што для даследавання тыпалагічных асаблівасцей метадалагічнае значэнне мае работа К. Юнга «Псіхалагічныя тыпы», а апора на працы Ф. Ніцшэ і А. Шапенгаўэра дазваляе пашырыць паняцце тыпа да пэўнай мадэлі, якая ў рэальным жыцці можа ўплываць на паводзіны і ўчынкі асобы [9]. У межах дадзенай манаграфіі мы вылучаем як адну з метадалагічных асноў тыпалогіі характараў у беларускай прозе першай трэці

XX стагоддзя класіфікацыю А. Лазурскага. На гэта існуе шэраг прычын, нягледзячы на тое, што ў філалагічным навуковым асяроддзі ўсталявалася меркаванне аб пэўнай заганнасці чыста псіхалагічных тыпаў у эстэтычных адносінах. І сапраўды, паняцце «характар» у псіхалогіі — гэта толькі адзін прыватны бок характару мастацкага [10, с. 440]. М. Бахцін таксама, падкрэсліваючы ролю аўтара мастацкага твора, гаворыць пра «творча-прадуктыўны характар аўтара і яго татальнай рэакцыі на героя... Аўтар — адзіна актыўная фарміруючая энергія, дадзеная не ў псіхалагічна канцыпіраванай свядомасці, а ва ўстойліва значным культурным прадукце, і актыўная рэакцыя яго дадзена ў абумоўленай ёю структуры актыўнага бачання героя як цэлага, у структуры яго вобраза, рытме яго знаходжання, у інтанатыўнай структуры і ў выбары сэнсавых момантаў» [2]. З прыведзенага выказвання вынікае, што жыццяздольную класіфікацыю літаратурных тыпаў можна стварыць толькі пры ўмове разумення гэтай «прынцыпова творчай татальнай рэакцыі аўтара на героя» і прынцыпу бачання героя як «вызначанага ва ўсіх сваіх момантах цэлага». Не адмаўляючы апрыёрнага ў прынцыпе сцвярджэння М. Бахціна, мы ўлічваем і пазіцыю Л. Гінзбург, у якой няма такога катэгарычнага адмаўлення «псіхалагічна канцыпіраванай свядомасці». На думку даследчыцы, калі сацыяльная роля выяўляецца адзінкай няпэўна шырокага набору функцый, які складае сацыяльную асобу чалавека, калі псіхалагічная роля — гэта адзінства, то літаратурная роля — гэта тоеснасць, тоеснасць канцэпцыі чалавека і формы, якая яе выяўляе [11, с. 56]. Акрамя таго, як адзначала Л. Гінзбург, «у асобы ёсць свае псіхалагічныя ролі, якія спрадвеку ўмелі ўлоўліваць і жыццейскае пазнанне чалавека, і мастацкая літаратура». Гэтыя ролі «могуць разрастацца і абагульняцца да выяўлення эпахальнай свядомасці — гістарычнага характару чалавека таго ці іншага асяроддзя і эпохі. ...Гістарычны характар сустракаецца з індыўдуальным эмпірычным чалавекам і фарміруе яго на свой лад (з папраўкамі на яго індыўдуальнасць)» [11, с. 47]. Літаратурныя героі пераходных эпох увогуле шырока прадстаўлены як сацыяльна вызначаныя

ролі. Беларуская літаратура першай трэці XX стагоддзя, асабліва яго пачатку, з гэтай і іншых аб'ектыўных прычын не выводзіла «эмпірычнага» чалавека ў сукупнасці яго псіхалагічных і сацыяльных рыс за межы эстэтычнай свядомасці, ідучы ад прыватнага, побытавага, да універсальнага, быццёвага. Мастацкая проза «дае шмат матэрыялу для меркавання наконт зместу гэтага чалавека. А чалавек гэты не пустая фігурка з слоў, а жывое ўяўленне праўды беларускай рэчаіснасці». Паводле высновы А. Бабарэкі, «гэта тое, дзе пачынаюцца карэнні адменнай філасофіі» [5, с. 569].

А. Лазурскі — адзін з пачынальнікаў расійскай псіхалогіі, вучань У. Бехцерава. Яго працы ў першай чвэрці XX стагоддзя неаднаразова перавыдаваліся, у тым ліку за мяжой. Такая цікавасць была абумоўлена не толькі актуальнасцю, навізнай і арыгінальнасцю вылучаных у іх ідэй, але і выразнай метадалагічнай пазіцыяй: вучоны абраў шлях вывучэння цэласнай асобы, які нікім да яго ў тагачаснай расійскай навуцы не быў пройдзены. Сферай навуковых інтарэсаў А. Лазурскага стала менавіта псіхалогія індывідуальнасці.

Ужо ў самай ранняй яго рабоце праводзілася думка, што пры аналізе суадносін псіхічных і фізіялагічных працэсаў неабходна «лічыцца з індывідуальнасцю». Вучоны мае права называцца адным з заснавальнікаў індывідуальнай, паводле яго азначэння, псіхалогіі, бо аднайменная тэорыя А. Адлера ў той час яшчэ не атрымала шырокага прызнання. Мэту псіхалогіі індывідуальнасці А. Лазурскі бачыў у разглядзе таго, як відазмяняюцца душэўныя якасці ў розных людзей і якія тыпы яны ствараюць у сваіх спалучэннях. У далейшым вучоны зробіць фундаментальны ўклад у псіхалагічную навуку: створыць яе новы, самастойны напрамак — «навуковую характаралогію». Яго першая буйная праца ў гэтай галіне — «Нарыс навукі аб характарах» (1906). Гэта быў, паводле слоў самога вучонага, першы і адзіны на той час у свеце сістэматычны курс характаралогіі, заснаваны на сучасных яму дадзеных. Цэнтральнае месца ў канцэпцыі асобы А. Лазурскага займаюць паняцці «схільнасць», «здольнасць», «душэўная якасць». У 1913 годзе ён зрабіў на пасяджэнні Пецябургскага

філасофскага таварыства даклад «Аб узаемнай сувязі душэўных якасцей і спосабах яе вывучэння», у якім выклаў сваю «новую класіфікацыю асоб».

Вучонаму належыць таксама аўтарства метаду «натуральнага эксперыменту», сутнасць якога ў наступным: усякі від дзейнасці чалавека разглядаецца з пункту погляду таго, якая група асабовых характарыстык выступае ў ім найбольш яркава. На першы погляд гэты факт значны толькі для псіхалагічнай навукі. Але распрацоўка тэорыі і метадыкі натуральнага эксперыменту сведчыла пра гуманістычны падыход да асобы, які быў адначасова і запатрабаваны, і несправядліва занядбаны на працягу першай трэці XX стагоддзя, калі індывідуальнасць усё часцей разглядалася як неабавязковы дадатак да сацыяльнага, агульнага.

Важна адзначыць, што «індывідуальная псіхалогія» цалкам атаясамлівалася А. Лазурскім з характаралогіяй — гэта значыць, ён вылучыў на першы план рашэнне тыпалагічных задач шляхам выяўлення найбольш абагульненых тыпаў характараў, а не абмежаваўся аналізам індывідуальна-псіхалагічных адрозненняў. Ідэальная, на думку А. Лазурскага, класіфікацыя павінна ў кожным са сваіх тыпаў даваць не толькі суб'ектыўныя асаблівасці дадзенага чалавека, а і яго светапогляд і «сацыяльную фізіяномію», бо яны звязаны з характарам. Класіфікацыя асоб павінна быць не толькі псіхалагічнай, але і псіхасацыяльнай у шырокім сэнсе слова. Вучоны, не лічачы сваю спробу закончанай або прэтэндуючай на дасканаласць, асэнсоўваў яе менавіта як адну з першых спроб шырокага падыходу да праблемы чалавечай разнастайнасці [12]. У аснову класіфікацыі А. Лазурскі паклаў прынцып актыўнага прыстасавання асобы да навакольнага асяроддзя, уключаючы ў гэтае паняцце «не толькі рэчы, прыроду, людзей і чалавечыя ўзаемаадносіны, але таксама ідэі, духоўныя даброты, эстэтычныя, маральныя і рэлігійныя каштоўнасці» — а адносна мастацкіх асаблівасцей прозы абранага намі перыяду гэта не што іншае, як «свет і людзі ў простых людзей няпростым прадстаўленні» [5, с. 568].

Праца А. Лазурскага не вычарпала праблемы класіфікацыі асоб у псіхалогіі, але напрамак, вызначаны вучоным, на нашу

думку, досыць плённы ў міждысцыплінарным даследаванні канцэпцыі асобы і ажыццяўленні тыпалогіі мастацкіх характараў у прозе «эпохі рубяжа», сучаснікам якой ён быў. Тым не менш, звяртаючыся да пазіцый А. Адлера, даследчыкі літаратуры абыходзяць увагай яго папярэдніка. Прычыны ж таго, што раздзел, звязаны з класіфікацыяй асоб, не атрымаў значнага развіцця ў псіхалогіі, мы схільны бачыць, па-першае, у яго незавершанасці (як і незакончаны раман, давесці да лагічнага фіналу навуковую працу, распачатую некім іншым, наступніку складана, калі ўвогуле магчыма), а па-другое, якраз у гуманістычнай скіраванасці аўтарскай канцэпцыі: вылучаная А. Лазурскім ідэя адносін, у якіх выяўляецца характар, супрацьпастаўлялася спецыфічна-вузкаму разуменню асобы як сукупнасці псіхічных функцый, што на нашу думку, рабіла яго навуковую пазіцыю пазіцыяй «чужога сярод сваіх». Уражае, у прыватнасці, сугучнасць думак пра чалавека, выказаных псіхолагам А. Лазурскім і крытыкам-літаратуразнаўцам А. Барэкам, якая зрабіла іх менавіта прадстаўнікамі свайго часу і нават дазволіла яго апярэдзіць. Так, займаючыся найвастрэйшымі для яго часу навуковымі праблемамі, А. Лазурскі сутыкаўся з негатыўным стаўленнем да сябе з боку метафізічна арыентаваных калег, якім падобныя даследаванні здаваліся надумана-абстрактнымі. Звязаныя з гэтым канфліктамі змены ў статусе і заўчасны сыход з жыцця не дазволілі вучонаму здзейсніць усе творчыя планы. Кніга «Класіфікацыя асоб» не была закончана. Да друку яе рыхтаваў У. Мясішчаў. Праца ўбачыла свет у 1921 годзе.

Каштоўнасць ідэй А. Лазурскага бачыцца нам у тым, што якасць прыстасавання асобы да асяроддзя ён ставіць у залежнасць ад сукупнасці фізічных і духоўных сіл, якая мае назву адоранасці і вызначае ступень актыўнасці чалавека ў яго адносінах да рэчаіснасці.

Вылучаныя А. Лазурскім тыпы шырэй, чым традыцыйна вылучаемыя ў псіхалогіі, і з гэтай прычыны яго класіфікацыю можна назваць у большай ступені гуманітарнай, чым іншыя падобныя навуковыя мадэлі, асабліва калі зыходзіць з наступнага разумення гуманітарна арыентаванай галіны ведаў:

гэта тая сфера, што разглядаецца як цэласная культура і спараджае не толькі новыя лагічныя магчымасці, а і новыя сэнсы. Адметнасць класіфікацыі А. Лазурскага і мэтазгоднасць яе выкарыстання ў межах літаратуразнаўчай працы мы бачым нам у тым, што яна ўзбагачае ўяўленне аб тыпах у эстэтыцы і мастацкай літаратуры. Паказальна таксама, што ў якасці ўзору вылучаных ім «чыстых» тыпаў вучоны прыводзіць менавіта літаратурных герояў класічных твораў. У дадзенай манаграфіі мы папаўняем гэтую галерэю характарамі і тыпамі з твораў беларускай прозы, апелюючы пры неабходнасці да адпаведных мастацкіх з'яў у рускай літаратуры, якія знаходзяцца з імі ў адносінах непасрэднай тыпалагічнай сувязі або сувязі-адштурхоўвання.

Выступаючы ініцыятарам даследавання адносінаў асобы да сацыяльнага асяроддзя, А. Лазурскі разглядаў асобу як арганізаванае адзінства эндапсіхічных і экзапсіхічных элементаў. Абедзве падструктуры абумоўліваюцца і біялагічна, і сацыяльна. Іх гарманічнае спалучэнне дае паўнацэнную індывідуальнасць, у той час як канфлікт дэфармуе яе.

Экзапсіхіка — гэта адносіны асобы да розных з'яў навакольнай рэчаіснасці: прыроды, матэрыяльных прадметаў, людзей, сацыяльных груп, духоўных даброт, а таксама да самой сябе. Экзапсіхіка складваецца на аснове эндапсіхікі, але ў выніку ўзаемадзеяння чалавека з сацыяльным асяроддзем: выхавання, прафесійнай дзейнасці, сацыяльных традыцый і поглядаў эпохі — і ўключае, пры іх наяўнасці, навуковыя погляды чалавека.

Экзапсіхічнымі элементамі з'яўляюцца характар і тэмперамент, а таксама ўспрыманне, памяць, увага, мысленне, эмоцыі, здольнасць да валявога намагання. Яны складаюць ядро асобы, бо «чалавек можа або паступова вырасці ў сілу і веды, або ўзяць іх намаганнем. Воля свабодная. Але паступовы рост не мае такога магутнага ўздзеяння, як свабоднае намаганне» [13, с. 66].

У літаратуру, як і ў жыццё, чалавек уваходзіць не ізалявана, а як частка цэлага, разам з усім, што ёсць вакол яго і звязана з ім. Шматгранныя сувязі чалавека з навакольным светам у прозе

вьяўляюцца галоўным чынам як адносіны паміж героем і сюжэтам, характарам і абставінамі, характарам і хранатопам [3, с. 9]. Так, носьбітамі мастацкай праблемы дыялектыкі паступовага росту і валявога намаганьня выступаюць героі Я. Коласа, што пераканаўча паказвае В. Жураўлёў. Ён адзначае, што ў паэме «Сымон-музыка» паэт «буйным планам вылучае той эпізод у жыццёвай біяграфіі галоўнага героя, калі яму прыходзіцца паказаць свой валявы “нораў”, прыняўшы рашэнне пакінуць бацькоўскую хату» [14, с. 168]. Аднак, «высока ацэньваючы ...валявую сілу ў характары творчай асобы» [14, с. 169], аўтар не абсалютызуе значэння гэтай рысы чалавечай псіхалогіі ў вырашэнні грамадскіх праблем. «Паэтызуючы, рамантызуючы і ўзвышаючы ў першую чаргу героя, які звязвае паскораны наватарскі рух жыцця з уплывам і ўздзеяннем на яго пераўтваральнай чалавечай энергіі, Я. Колас не адхіляе катэгарычна і пазіцыю тых, хто больш разлічвае і пакладаецца на эвалюцыйныя законы» [14, с. 164].

Менавіта індывідуальныя адрозненні ў рэакцыі індывідуумаў на навакольнае асяроддзе і ляжаць у аснове падзелу асоб па іх псіхічным змесце. А. Лазурскі выступаў супраць спрошчанага падзелу характараў на інтэлектуальныя, эмацыянальныя і валявыя, лічачы яго схематычным і не на ўсіх узроўнях магчымым, хаця б з той прычыны, што элементы волі, эмоцый і інтэлекту ў асобе цесна ўзаемазвязаны.

Паводле вынайдженага ім прынцыпу, вучоны ўстанавіў тры паслядоўна ўзрастаючыя ўроўні прыстасавання асобы да навакольнага асяроддзя і цэлы шэраг разнастайных тыпаў і іх разнавіднасцей. Бедна адораныя індывідуумы, лічыць ён, звычайна цалкам падпарадкоўваюцца ўплывам асяроддзя ці лічаць за лепшае чыста пасіўнае прыстасаванне да яго ўмоў і патрабаванняў, а багата адораныя натуры, наадварот, імкнуцца актыўна ўздзейнічаць на жыццё, прыстасоўваючы і перарабляючы яго адпаведна са сваімі запытамі і памкненнямі. Пачаўшы, як і больш прымітыўныя натуры, з пераймання і пасіўнага прыстасавання, яны ў працэсе свайго духоўнага росту ператвараюцца потым у творцаў і пераўтваральнікаў жыцця. Ужо гэтая асобна ўзятая пазіцыя актуалізуе праблему

пасіянарнасці, якая па-мастацку ўвасоблена ў многіх творах вылучанага намі перыяду.

Асноўныя крыніцы ўплыву на фарміраванне мастацкіх вобразаў-тыпаў у беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя — нацыянальныя асаблівасці духоўнага вопыту народа і вядучыя грамадскія ідэі. У сацыяльнай панараме характараў пачатку XX стагоддзя дамінуе вобраз селяніна, праз успрыманне якога пададзены як надзённыя праблемы побыту, так і вызначальныя пытанні быцця. Аднак перавага «чыста бытавых тыпаў» (І. Навуменка) не азначала аднароднасці характараў, хоць нельга адмаўляць і тэндэнцыі паказу беларускага селяніна нехлямяжым, наіўным, прастакаватым. Сваю ролю тут адыграла практычная адсутнасць значных «літаратурных асоб» у мастацкім набытку прозы XIX стагоддзя.

Істотнае месца ў тыпалогіі характараў пачатку XX стагоддзя займае тып селяніна-цярпліўца, селяніна-пакутніка, носьбіта «найтрагічнага гераізму... адвечнага цярпення» [15, с. 22—23] і «сталага аптымізму» — жыццёвай філасофіі, якая здольна выпрацоўвацца ў асобе, нягледзячы на жыццёвыя нягоды, і сведчыць пра сілу характару [16, с. 113]. І ўсё ж прадстаўнікі мастацкай прозы пачатку стагоддзя не пазбаўлялі сваіх герояў не толькі мудрага жыццёвага вопыту, а і дасціпнасці, годнасці, «сырога землянога розуму» (Л. Калюга). Апошняя якасць надаецца пісьменнікамі сваім героям не спантанна, а ў выніку асэнсавання іх спрадвечнага жыццёвага ўладкавання. «Народ да таго часу будзе здавацца такім, які ён ёсць, да таго часу будзе валодаць тымі каштоўнымі якасцямі розуму і сэрца... пакуль ён увесць... прасякнуты цяплом і святлом, што павяваюць на яго ад маці сырой зямлі...» [17].

З'яўляючыся носьбітам «чулай душы і цвярозага розуму», селянін здольны адчуць «важныя законы жыццёвай дыялектыкі і прыйсці да той высновы, што чалавеку трэба быць унутрана заўжды падрыхтаваным, каб на складаных этапах пераходу рэчаіснасці з аднаго якаснага стану ў іншы не застацца староннім і абьякавым сузіральнікам» [14, с. 193—194], бо, як прамаўляе вуснамі свайго героя дзеда Данілы Я. Колас, «усё ў стане пераходу, а тым болей, хлопча, людзі...» [18, с. 591]. Гэта,

аднак, не азначае, што ў часы стабільнасці «адмяняюцца» змены ўнутры асобы. Як пісаў Я. Замяцін, «чалавек — што раман: да самай апошняй старонкі не ведаеш, чым скончыцца» [19, с. 414]. Кіруючыся «формай свабоднага абагульнення» [3], беларускія прэзідэнты не толькі імкнуліся ажыццяўляць адбор, канцэнтрацыю і сінтэз шырока распаўсюджаных чалавечых рыс і якасцей, але і вылучалі вобраз ілюзорна або рэальна станоўчага героя (часам шляхам ідэалізацыі як формы абагульнення). Рэальна станоўчым героем паўставаў сялянін-працаўнік, які мог набліжацца да ідэалу як носбіт гуманізму, любові да роднага кутка, імкнення жыць па законах агульначалавечай і хрысціянскай маралі. Менавіта такі герой прадстаўлены ў прозе XIX стагоддзя ў апавесці Э. Ажэшкі «Хам». Падобная зададзенасць чалавечай асобы неадназначна ацэньваецца нават у жыцці — «цалкам дабрадзейныя людзі часта выклікаюць у нас інстынктыўную антыпатыю, асабліва калі яны схільны да павучанняў» [16, с. 113], — а ў літаратуры вядзе да схематызму мастацкага вобраза. Аднак ідэалізацыя не была татальнай, пра што сведчыць, у прыватнасці, наяўнасць у прозе пачатку стагоддзя такіх мастацкіх тыпаў, як гультай і злодзей.

Парэформенная рэчаіснасць спрыяла з'яўленню новых сацыяльных тыпаў. Сярод іх вылучаюцца вясковы багацей, у тым ліку «чалавек за прылаўкам», «капіталіст» і парабак. Яны паўстаюць у эстэтычнай рэальнасці твораў К. Лейкі («Панас Крэнт»), Я. Журбы («Перад святам»), Я. Шпета («На чужым хлебе») і інш., каб потым трансфармавацца ў шматлікія вобразы кулакоў і «драпежнікаў» кшталту Жагулы, Гвардыяна, Язэпа Крушынскага...

Вобраз парабка ў абмалёўцы беларускіх аўтараў амбівалентны. Вектары яго эвалюцыі як «маленькага чалавека» палягаюць у розных, часта супрацьлеглых напрамках. Пісьменнікі адзінадушныя ў асуджэнні лёкайскай псіхалогіі, несумяшчальнай з традыцыйным поглядам беларусаў на чалавечую годнасць. Народныя адносіны да парабкоўства вылучаюцца палярнасцю — ад спачування бяспраўнаму пакутніку да прызнання маральнай непаўнаважнасці тых, хто па сваёй волі ці нават насуперак ёй пазбавіўся неабходнасці

працаваць на сваёй зямлі. Гэтая тэндэнцыя знойдзе працяг у прозе наступных дзесяцігоддзяў. Звяртае на сябе ўвагу *вобраз фурмана ў творах М. Гарэцкага*. У апавяданні «Скарб» (1921) ён «пануры, бедны», на «калматай, слабасільнай шаўложцы» [20, с. 114]. Герой-апавядальнік думае аб ім так: «Мабыць, звёўся з гаспадаркі і ўдаўся ў фурманы... мабыць, няздатны гаспадар; такія незадачнікі бываюць між сялян» [20, с. 115]. Падобны вобраз створаны і У. Галубком у апавяданні «Адплата за працу». Найміт падганяе стомленых коней, і «пры кожным слове па худых конскіх баках ляскае доўгі сукаваты кій» [21, с. 539]. «Спагадны працаўнік», страціўшы сілы, дарма глядзіць «маўчлівым поглядам у вочы азвярэламу найміту» [21, с. 540] — калі знямоглы бядак асунуўся на зямлю, найміт сцягнуў яго з дарогі і пакінуў, яшчэ жывога, на спажыву ваўкам... У аповесці М. Гарэцкага «Меланхолія» (1928) гэты матыў знаходзіць працяг. Лявон Задума з прыемнасцю аддае перавагу нагодзе «...ехаць з балаголам, чымся з мужыком, які адарваўся ад зямлі, не прыстаў у месце да фабрыкі і зрабіўся прамысловым д'яблам на беднай станцыі» [20, с. 216].

Пра падобны сацыяльны тып разважаў Г. Успенскі: «Вось чаму такія праціўныя тыя сяляне, што пралезлі да грошай, аддзяліліся ад працы, жывуць на гатовае: больш сумнага і пошлага жыцця цяжка сабе ўявіць...

Хто не ведае ўрэшце, колькі дурнога “форцу” ў селяніна, які пажыў у карчме, у лёкаях і да т. п. А ён жа п’е, есць гатовае, у яго “гадзіннік анкерны”, але хто не адчуваў да гэтых тыпаў самай поўнай агіды? І гэты ж пустамеля, ёлупень, вяртаецца да вобраза і падабенства чалавечага, як толькі вяртаецца да земляробчай справы, гэта значыць калі страчвае неабходнасць выдумляць свае інтарэсы, напаўняць сябе ў маральных адносінах абы-чым і калі ўлада зямлі і праца, да якой яна абавязвае, напаўняе ўсё яго існаванне нявыдуманым зместам, без яго намаганняў, без яго жаданняў, напаўняе сваёй уладай без яго ўдзелу і волі» [17]. Беларускія праязкі стварылі на аснове гэтага сацыяльнага тыпу мадэлі рэчаіснасці вялікай эстэтычнай значнасці.

Герой Л. Калюгі, былы парабак Тодар Сітнюк, выселіўся на хутар. «Думка радасная, што самахцом цягнула яго сюды,

у гэты пустыр, часамі з'явіцца цяпер, і тады пад павіслым вусам прабяжыць лагодная ўсмешка» [5, с. 292]. Жонка Алімпа папракае Тодара, што не схацеў застацца ў парабках. «Быў парабкам, і трэба было трымацца ў цёплым кутку чвырака, калі не выкідалі. Зазвоняць — бяры работу ў рукі. І ні табе клопот, ні думак. Воляю свет. Рукі ў кішэні — пасвітвай. А яму нядобра — трэба свой шнур мець, свае клопаты. Кажа, зямлю ўраджайнаю зробіць, будзе сітніцаю пазы затыкаць... Хвалько! Дурань!» [5, с. 293]. Насмяўшыся з мужыковай мары — «кiпцем за сэрца» — Алімпа ўпэўнілася ў моцы яго характару... Ды і прозвішча «Сiтнюк», нададзенае герою, умацоўвае абгрунтаванасць яго «сталлага аптымізму».

Уласцівы беларускай літаратуры першай трэці XX стагоддзя *вобраз сiраты*. Онiм «сiрата» займае прыкметнае месца і ў метатэксце загалюкаў беларускага апавядання. Так, у празаічнай спадчыне Цёткі ёсць апавяданне менавіта з такой назвай, п'яру пісьменніцы належаць верш «Сiрацінка», апавяданне «Міхаська». У. Галубок з'яўляецца аўтарам апавяданняў «Сiрата Прахор» і «Сiрата Гануся» і iнш.

Традыцыйныя, фальклорныя, рысы гэтага вобраза ўдакладняюцца, карэктуюцца ва ўмовах «вялікай бяздомнасці». Сiрата Прахор — «памяць мінулага кахання» [21, с. 551] захожай дзяўчыны, якая разлічылася з жыццём, пакінуўшы дзіця на беразе вірлівай рачулки. Хлопчыка «прыгарнуў да сябе бядак-парабак, ахрысціўшы, даў імя Прахор», а дзецям сваім «пастанавіў... каб жыць у згодзе і шанаваць сiрату, як роднага брата» [21, с. 551]. Хвора я гаспадыня здала на яго рукі ўвесь хатні догляд, і ён стаў «і хатняй ахмістрыняй, і нянькай» [21, с. 551]. Аднак па смерці гаспадыні родныя дзеці Прахоравага апекуна пайшлі ў свет, пакінуўшы іх у хаце ўдвух, і ў хуткім часе Прахор пайшоў следам па сцэжках свайго апекуна: «у двары лічыўся сваім чалавекам, працаваў на карысць гаспадара, даглядаў за іх дабром і часам, калі быў хвор парабак, за яго ўночы сцярог двор» [21, с. 552]. Пахаваўшы ж апекуна, пачаў днямі стала працаваць у двары, а ўночы — вартаваць панскае багацце. Аднак і ў старасці яго чакалі змены: двор прадалі, і новы

гаспадар «вымеў» парабка за браму. Ледзь не стаў Прахор жабраком, не маючы сваякоў і не сабраўшы грошай, бо гадаваў чужых дзяцей. Але пашанцавала яму прыпыніцца ў аднаго селяніна з суседняй вёскі, дзе пачаўся чарговы віток яго бяздомнага жыцця: то дзяцей няньчыць, то пасе гусей, углядаючыся на маёнтак, дзе пакінуў сілу і маладосць.

«Без роду, без імені сіраціна»; «родны нядолі сын»; «шчыры паслугач»; «як дзікая хвойка, узрастаючы на каменнай глебе... звыкз з бядой»; «...жыццё — адзін жаль» — такімі моўна-выяўленчымі сродкамі карыстаецца У. Галубок, ствараючы вобраз бяздольнага сіраты.

Іншую канцэпцыю мае вобраз сіраты ў апавяданні «Сірата Гануся». Гераяня была дачкой удавы Васіліхі, якая страціла ўсіх, акрамя дачушкі Ганусі, дзяцей. Маці з дачкою таксама, як і героі апавядання «Сірата Прахор», засталіся ўдзвюх, «доўга прыйшлося ім змагацца з бядой, але ўрэшце рупнаю і спораю працай узгарусцілі капейку, адагналі бяду-голад» [21, с. 59]. Але ліха вязала свае сеці, і Васіліха, выбіўшыся з сіл, захварэла. Не дачакаўшы рады ад знахароў, Гануся «вымкнулася» ў воласць па доктара. У. Галубок не адмаўляе ў гуманнасці фельчару, які не палічыў абразай свайго гонару ўзняцца з ложка, запрэгчы ўласную кабылу і накіравацца да хворай. Аднак час быў упушчаны. «“Памаліся за яе”, — сказаў плачучым голасам фельчар і адвёў ад пахаладзелага трупы Ганусю» [21, с. 560].

У рамане К. Чорнага «Зямля» сіратамі застаюцца Юрка Мацвееў і дзве яго сястрычкі. Жанчыны, мыючы нябожчыцу Наталю, спачуваюць: дзеці засталіся дробныя, як гарох — «дый гарох пры дарозе, хто ідзе, той і ўскубне» [22, с. 359]. І нават тое, што жывы бацька, не засцерагае іх ад перспектывы «ўжыць гора», бо Мацвей не тое што ў крыўду не папусціць, а і сам заўсёды ў крыўду падаецца, хлеба кавалка на сталі не мае.

Надзвычай па-сучаснаму гучыць думка А. Лазурскага, што на шляху чалавецтва да прагрэсу непазбежна ўзнікненне тыпаў «разбэшчаных няўдачнікаў» і «разбэшчаных поспехам»: нястача, як і багацце, псуюць псіхіку. Гэтая думка знайшла адлюстраванне ў беларускай літаратуры і ў айчынным

літаратуразнаўстве. Так, аналізуючы творы Я. Коласа, В. Жураўлёў адзначае, што пісьменнік, які безумоўна быў на баку беднаты і сярод беднага люду знаходзіў высокія праявы маральна-этычнай культуры і духоўнасці, ні ў якім разе не ідэалізуе беднасць, як ідэалізавалі яе ў жыцці і літаратуры крыху пазней, залішне ўзвышаючы і ідэалізуючы нярэдка і асобу бедняка, надаючы яму адзнаку нейкай усеагульнай станоўчасці. Класік перакананы: беднасць — «вялікае няшчасце, бяда, што не могуць спрыяць ні развіццю духоўнасці, ні фарміраванню інтэлекту, ні ўзвышэнню таленту чалавека»; ён «быў далёка ад думкі, што беднасць у кожным выпадку з'яўляецца нейкім непарушным гарантам пазітыўнага выяўлення маральных прынцыпаў у характары чалавека» [14, с. 195].

У час бурлівых падзей пачатку стагоддзя акрэсліўся вобраз «чалавека бунтуючага» (А. Камю), спярша як асабовы абрыс летуценніка, які адчувае няпэўныя памкненні ў будучае, да іншага жыцця, але не мае выразнага «сацыяльнага праекта». Спачатку гэта быў бунт эмацыянальны, прэзентаваны ў мастацкай форме лірычна-рамантызаваных абразкоў. Наступным этапам у стварэнні *вобраза бунтара* з'явіўся паказ селяніна, які пратэстуе стыхійна, як, да прыкладу, Цімох Жыга з аповесці Я. Коласа «У глыбі Палесся» на выбарах старшыні. «Раптам дзверы расчыняюцца з шумам, у канцылярыю, як бура, урываецца Цімох Жыга. Вочы ў яго варочаюцца дзіка, валасы ўскалмачаны.

— Грамада! — крычыць Цімох, — ужо выбралы? Захара Лемеша? Каго ж вы выбралы? Яшчэ мала выпіў з вас крыві?

Усё гэта адбылося зусім нечакана. Цімох Жыга адзін цяпер валодае ўвагаю ўсяго сходу». Калі ж старшыня з дзесяцкімі ўпіхаюць Цімоха «ў чорную дзірку халоднай», у канцылярыі робіцца «ціха і нялоўка. Палешукі пераглядаюцца, чухаюць галовы. А Цімох крычыць, бушуе, лаецца, не шануючы ні старшыні, ні земскага» [18, с. 923].

Характар і сюжэт адносяцца да ўнутранага слою мастацкай формы твора. Сюды ж варта аднесці абставіны і хранатоп, без вызначэння і разгортвання якіх немагчыма ні развіццё сюжэта, ні жыццё характараў у прозе. Сюжэт — гэта не толькі сістэма

падзей, арганізаваная ў аповед. Другі бок сюжэта выяўляе арганічныя сувязі падзейнага пачатку з літаратурным характарам: падзейнасць звязана з учынкамі герояў, якія ў псіхалагізаваным сюжэце самі робяцца «творцамі» падзей, выяўлення чалавечых сімпатый і антыпатый [3, с. 17—18]

Пра татыпам з’яўляецца далёка не ўсякая асоба, што мае падабенства да літаратурнага героя, а такая рэальная крыніца характару, такая *сацыяльная асоба*, якая ў самім працэсе творчасці стала стымулам з’яўлення задумы і стварэння вобраза. Бадай што гэтаму патрабаванню адпавядае вобраз перадавога настаўніка Андрэя Лабановіча, створанага Я. Коласам. Большасць персанажаў у беларускай прозе створаны без дапамогі канкрэтнага «ўзору тыпа» [3, с. 13], што сведчыць пра распаўсюджанасць іншай формы задумы характару — свабодным абагульненні. Аднак свабоднаму асацыяраванню матэрыялу зусім не супрацьпаказана дакументальнасць характараў, хоць яна і не з’яўляецца прататыпічнай.

Форма свабоднага абагульнення, як ужо адзначалася, можа быць прадстаўлена, па-першае, адборам, канцэнтрацыяй і сінтэзам шырока распаўсюджаных чалавечых рыс і якасцей; па-другое, вылучэннем вобраза ілюзорна або рэальна станоўчага героя (у тым ліку шляхам ідэалізацыі як формы абагульнення). Трэці шлях — супрацьпастаўленне і адзінства існуючага і вымышленага, рэальнага і фантастычнага. Ён у прааналізаваных намі творах выразна акрэслены толькі Л. Калюгам пры стварэнні вобраза героя, адметнага тым, што «нікому з мастакоў нідзе з ім да гэтага часу сустрэкацца не даводзілася» [5, с. 493—494]. Гэта герой, «у каторага не было мінулага». Такую ж назву мае раздзел незакончанага апавесці «Дзе косці мелюць». Гэтым падкрэсліваецца знаходжанне героя ў цэнтры, а не на перыферыі аўтарскай увагі. «Трэці» — ва ўсім адмысловы персанаж пачынаючы са знешнасці. «Ён быў прыгожы геаметрычным нейкім прыгаством. Здавалася, няма ў яго ніякіх заган — адна прапорцыя» [5, с. 493]. У гэтых адносінах герой Л. Калюгі «неарыгінальны», як «ідэальны» героі Я. Замяціна, што нясуць свету «матэматычна

беспамылковае шчасце» [19, с. 307], і для якіх «быць арыгінальным — гэта парушыць роўнасць» [19, с. 326].

З прычыны незавершанасці твора цяжка беспамылкова вызначыць канцэпцыю гэтага героя (хоць Л. Калюга пераконвае ў зваротным: «Ды чаго тут не разумець?!») і аднесці яго да пэўнага тыпу, аднак некаторыя версіі могуць быць вылучаны. Безумоўна, у вобразе Трэцяга Л. Калюга ўвасобіў пэўны сацыяльны тып.

«...Пад вопраткаю ў яго знаць былі даволі моцныя біцэпсы. Як гумовыя, хутка збягаліся яны на выпадак патрэбы. Малады яшчэ, а ўжо бародку меў, як у прадаўцоў якіх — клінком. І галоўнае — быў заўсёды спакойны. Твар яго не багат быў на адценні: усяго толькі дабраякасная сур'ёзнасць і аптымістычная, абавязковая для ўсіх газетных фатаграфій, усмешка па чарзе праходзілі па ём, а так — нічога лішняга» [5, с. 493]. Усмешка — «нармальны стан нармальнага чалавека» [19, с. 461] у рамане Я. Замяціна «Мы».

Гэтыя калізіі выклікаюць небеспадстаўныя асацыяцыі з апавяданнем Г. Бёля «Мой сумны твар». Галоўнага героя арыштавалі на той падставе, што яго твар быў сумным праз 36 гадзін пасля таго, як паліцэйскі паведаміў: «Ёсць закон, паводле якога ўсе абавязаны быць шчаслівымі». Закон жа набываў сілу праз 24 гадзіны, а яго няведанне не вызваляла ад пакарання. Тым больш што «ён быў аб'яўлены праз усе гучнагаварыцелі, надрукаваны ва ўсіх газетах, а для тых, хто не карыстаецца такімі дабротамі цывілізацыі, як друк і радыё... па ўсёй імперыі былі раскіданы лістоўкі». З гэтай прычыны належала яшчэ высветліць, дзе правёў арыштаваны апошнія 36 гадзін...

Паліцэйскі пацягнуў сваю ахвяру прэч. Толькі цяпер герой адчуў, што холадна (паліто ён не меў), толькі цяпер пачуў, як у яго страўніку бурчыць ад голаду, толькі цяпер успомніў, што нямыты, абарваны, аброслы шчацінай і што існуюць законы, па якіх усе супляменнікі павінны быць чыста вымытыя, паголеныя, шчаслівыя і сытыя [23, с. 536]. Сустрэчныя павінны былі тройчы плюнуць арыштаванаму ў твар і абляць яго брудным здраднікам. Усе стараліся ўхіліцца ад непасрэднай сустрэчы, і толькі стары настаўнік не паспеў. Яму міжволі

давялося выканаць свой абавязак. На шчасце, схоплены (так належала называць арыштаваных) дайшоў да паліцэйскага ўчастка раней таго часу, калі сірэна абвясціла аб заканчэнні працоўнага дня. Яе давалі за дзесяць хвілін да гэтага, каб усе работнікі на іх працягу грунтоўна мыліся «згодна з дэвізам цяперашняга вярхоўнага правіцеля: “Шчасце і мыла”». Дзякуй богу, ім не давялося пляваць у безабаронную ахвяру. Само ж з’яўленне схопленага ў паліцэйскім участку ў тых дні было падзеяй, бо тады «ўсе былі шчаслівыя, законапаслухмяныя, акуратныя і кожны стараўся вымыліць вызначаныя паўкілаграма мыла на дзень...» [23, с. 538]. «...Я адчуваў, як твар мой з кожнай хвілінай робіцца ўсё больш няшчасным, я стаіўся і быў галодны, цяпер зніклі і апошнія сляды майго сумнага шчасця — я ведаў, што гіну» [23, с. 539]. У час допыту высветлілася, што схоплены толькі ўчора вызваліўся з турэмнага зняволення, да якога быў асуджаны на пяць гадоў за... «за шчаслівы твар», які «прыцягнуў увагу паліцэйскага ў дзень абвясчэння ўсеагульнай жалобы — то была гадавіна смерці вярхоўнага правіцеля» [23, с. 540]. На заканчэнне допыту малодшы следчы адным ударам выбіў схопленаму тры пярэднія зубы: рэцыдывіста належала закляіміць асаблівым чынам... Пасля гэтага яго білі «следчы, старшы следчы, галоўны следчы, суддзя, галоўны суддзя, а ў прамежках паліцэйскі прымяняў усе цялесныя пакаранні, вызначаныя законам» [23, с. 540]. За сумны твар герой быў асуджаны да дзесяці гадоў, гэтак жа як у мінулы раз — да пяці за шчаслівы, і прыйшоў да натуральнай у такой сітуацыі высновы: «Надалей, калі мне давядзецца перажыць бліжэйшае дзесяцігоддзе ва ўмовах усеагульнага шчасця і мыльнага дабрабыту, я пэўна пастараюся не мець ніякага твару...» [23, с. 540].

«Геаметрычна прыгожы» герой Л. Калогі, Трэці, быў «страшэнна» самаўпэўнены. «...Паводзіўся з людзьмі вельмі ўладарна, як паводзяцца ў заваяванай краіне. Нібы пэўны быў, што ўсё лепшае належыць яму». Відаць, згадка пра «заваяваную краіну» з’яўляецца невыпадковай: «аднекуль з-пад Масквы проста гатовы быў прысланы сюды загадваць». Наступныя згадкі характарызуюць гэты тып не толькі як

сацыяльны, а і як эстэтычны — як узор масавай культуры: «Робіць жа Галівуд гукавыя фільмы для розных краін на іхніх жа мовах, дык чаго тут М з-ду (Маскоўскаму заводу робатаў — А. Б.) не дагнаць» [5, с. 498].

Тая акалічнасць, што ў Трэцяга «не было мінулага — адно “Працоўны спіс”, які пачынаўся бадай ад самага дня нараджэння», — падкрэслівае, на нашу думку, як нятворчы характар існавання гэтай канкрэтнай «асобы», так і антыгуманнасць сацыяльнага ўладкавання, што татальна адмаўляла чалавеку ў магчымасці творчасці.

Пацыент Медыцынскага Бюро ў рамане Я. Замяціна «Мы» хворы невылечна: здаецца, у яго ўтварылася душа. Наяўнасць души акрыляе, але «Ім» крылы непатрэбны. Доктар тлумачыць: «Крылы — каб лётаць, а нам ужо няма куды: мы — прыляцелі, мы знайшлі» [19, с. 366].

Фактам раптоўнай смерці Трэцяга Л. Калюга, хутчэй за ўсё, падкрэслівае нежыццяздольнасць такога героя ў якасці «вечнага» вобраза. Ён не мае архетыповай асновы, хоць і завецца Янка Брацькавіч — «дзівіла прозвішча... Як бы й свой чалавек...» Аднак герой аказаўся робатам, зробленым на вышэйпамянёным маскоўскім заводзе з сінтэтычнага каўчуку і алюмінію — «металу сацыялізму».

Гэтая непрацяглая сюжэтная лінія можа інтэрпрэтавацца і па-іншаму. Матыў хваробы і смерці звязаны з асаблівасцямі эпохі ўсеагульнай крывадушнасці, што пазней знайшло канцэнтраванае ўвасабленне ў рамане Б. Пастарнака «Доктар Жывага». Трэці не толькі функцыянер сістэмы, але і яе ахвяра. На ўласным вопыце пераканаўшыся, што «пракокам на сваёй бацькаўшчыне заўсёды крута» [5, с. 494], Л. Калюга, безумоўна, выступае супраць бяспамяцтва і бяздумнасці, асабліва небяспечных для творчага самаадчування і дзейнасці мастака. Нават так радыкальна, парадыйна-выкрывальна падыходзячы да стварэння вобраза «новага» героя, пісьменнік не адмаўляе гэтаму «жалезнаму чалавеку» ў магчымасці памерці па-чалавечы — ад разрыву сэрца з прычыны жончынага сыходу. (У той час як прадстаўнік «новых людзей» у рамане Я. Замяціна «Мы» заяўляе: «Арыфметычна бязграмажны жаль ведалі толькі ў старажытнасці: нам ён смешны» [19, с. 378].)

Аднак магчымасць Трэцяга сысці ў лепшы свет пачалавечы хутчэй віртуальная. Нездарма ж дактары «знайшлі радзімы знак: на самай патыліцы вельмі ж аздобнае таўро стаяла, тры літары МЗР» [5, с. 494]. Такой бяспрэчна сімвалічнай дэталлю, якая сёння набыла дадатковыя канатацыі, Л. Калюга абазначае пераход свайго героя з разраду функцыянераў сістэмы ў разрад яе ахвяр.

А. Лазурскі адзначаў, што найбольш яркія «чыстыя» тыпы атрымліваюцца ў тых выпадках, калі інтарэсы і прафесійная дзейнасць чалавека, развіццё яго поглядаў і светасузірання адбываюцца менавіта ў тым напрамку, які дыктуецца прыроджанымі асаблівасцямі яго нервова-псіхічнай арганізацыі (бяспрэчна, маюць значэнне і знешнія ўмовы). У гэтым выпадку найбольш характэрныя суб'ектыўныя і аб'ектыўныя рысы дадзенай асобы зліваюцца ў адзін цэльны, выразна выяўлены «псіхасацыяльны комплекс», дастаткова ўстойлівы і звычайна вельмі тыповы. Што датычыць тыпаў вышэйшага ўзроўню, то ў іх на першы план выступае ўжо ідэйны бок псіхасацыяльных комплексаў, іх агульны сэнс і значэнне як для чалавека, так і для ўсяго навакольнага жыцця. А гэта ператварае класіфікацыю асоб у класіфікацыю чалавечых ідэалаў і іх характаралагічных разнавіднасцей. Улічваючы навукова-тэарэтычны вопыт А. Лазурскага, у беларускай прозе першай трэці ХХ стагоддзя можна ўпэўнена акрэсліць некаторыя «чыстыя» тыпы.

У першую чаргу гэта датычыць асоб «ніжэйшага», «разважлівага», тыпу. Іх дамінантныя рысы — развітая ў значнай ступені разважлівасць учынкаў, схільнасць абмяркоўваць іх матывы і наступствы — выступаюць выразнымі ментальнымі маркёрамі беларусаў. Усякае дзеянне ці ўчынак разважлівага тыпу суправаджаецца папярэднім і часам вельмі грунтоўным (як у Коласавага Міхала набыццё зямлі) абмеркаваннем матываў. Мысленчая дзейнасць герояў у такіх выпадках скіравана не столькі на пашырэнне размовага кругагляду ці на высвятленне тых ці іншых абстрактных праблем, колькі на вырашэнне практычных, прыкладных пытанняў, якія маюць непасрэдныя адносіны да звычайнага будзённага жыцця («інтэлект практычнага складу», ці, зноў жа,

па-беларуску, разважлівасць). Гэтая акалічнасць робіць прадстаўнікоў дадзенага тыпу ашчаднымі (разважлівымі), сістэматычнымі ў сваіх дзеяннях і спакойна-разважлівымі(!) у маўленчых і іншых паводзінах. Беражлівыя, акуратныя, схільныя да парадку, яны звычайна вылучаюцца прадбачлівасцю, імкнуча загадзя вылічыць выгоды і невыгоды кожнага ўчынку, які належыць зрабіць. Надзвычай яскрава гэта рыса выяўляецца ў вобразах герояў беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя, калі яны спрабуюць абгрунтаваць свае адносіны да калектыўнага гаспадарання.

Заўсёды схільныя да разваг, такія асобы шматслоўна і падоўгу абмяркоўваюць з іншымі як свае, так і чужыя справы і ўчынкі. На гэта, у прыватнасці, у беларускай прозе ўказвае «топас» прызбы як своеасаблівага вясковага «клуба». Так, К. Крапіва піша ў рамане «Мядзведзічы»: «Выгадная прызба ў Сцяпана Варанца. Не тое, што ў другіх... Любіць Сцяпан пасядзець на прызбе, пасмактаць люльку ... А тут само плыве на памяць, як ён дзе быў некалі, што рабіў, што з кім цікавае здаралася. <...> Калі падышоў Юзік, на прызбе месца ўжо не было» [24, с. 336—339].

З уласцівым яму лірычным гумарам падобную мадэль міжасабовых зносін узнаўляе Л. Калюга.

«У нашым баку... прыйдзе чалавек у хату, цікавую навіну прынясе раскажаць, але загаворыцца ды і забудзецца пра яе.

— Ах, няма часу! — скажа. — Трэба ісці.

— Пабудзь, пагуляй, — ёсць такі звычай прасіць чалавека — патрэбен ён тут ці не.

— О, не! Дзе вы бачылі?! Трэба ісці.

Стане ў парозе чалавек, возьмецца за клямку. Дагаварвае сваю распачатую мову... успомніць ён сваю забытую навіну, як возьмецца за клямку. Загаворыцца дый пра дом забудзецца чалавек. Пусціць клямку з рук, з парога далей на хату адыдзецца. <...> ...Бывае, разоў тройчы будзе брацца за клямку багаты на навіны чалавек» [25, с. 268—269].

Не абышоў малады прازیк увагай ва ўлюбёным яму «даўнейшым» і славетую прызбу. Шмат чаго пачуць і ўбачыць можна, упэўнены ён, тады, калі «людзі на прызбах пад лагоднае летняе сонейка» збяруцца [25, с. 224].

У тым выпадку, калі ўзрост ці становішча даюць для гэтага падставу, асобы разважлівага тыпу ахвотна і з важнасцю бяруць на сябе ролю ментара, павучаючы іншых і выказваючы цэлы шэраг больш ці менш глыбакадумных сентэнцый. Л. Калюга паказвае і гэта. Толькі пачуе стары Цыпрук Анцішэўскі «чужы голас у хаце, натапырыцца. Далей... не датрывае. Злазіць з прымурка, за ложка беручыся. <...> Выйдзе на хату да маладзейшых. "...Вось як, дзеці, трэба, — наўчыць іх толкам на свеце жыць"» [25, с. 199].

Адной з заганных псіхічных якасцей асоб, што належаць да ніжэйшага ўзроўню, з'яўляецца адсутнасць назіральнасці, развітага мыслення. Гэта характэрным чынам адбываецца на іх дзейнасці: калі людзі недастаткова асэнсоўваюць рэчаіснасць і пазбаўлены магчымасці самастойна ацэньваць яе з'явы, пасвойму іх перадумаць і вытлумачваць, то і ўчынкі іх пераважна характарызуюцца пераймальнасцю, адсутнасцю якой-небудзь ініцыятывы. З гэтага вынікае і няплённасць разваг, трывіяльнасць думак. Тым не менш у малакультурным асяроддзі яны часта робяць уражанне разумнікаў, асабліва калі маюць перавагу ў маёмасным ці сацыяльным становішчы. Адносна беларускіх мастацкіх тыпаў гэта справядліва толькі часткова. Нельга сказаць, што такія героі, блізкія да чэхайскіх, тыповыя ў айчыннай прозе. Наадварот, большасці з іх уласцівы і назіральнасць, і сузіральнасць, прычым не ў яе заганнай інтэрпрэтацыі, як адсутнасць ініцыятывы, а як спосаб авалодання адмысловым вопытам, пра што пісаў, у прыватнасці, Я. Колас, характарызуючы палешукоў: «Бясконцыя балоты вучылі іх мудраму разважанню...» [18, с. 829]. Красамоўная назва апавядання Цёткі «Разумныя, ды не на дурня напалі». У «Класіфікацыі асоб» А. Лазурскага няўхвальна ацэньваецца такая рыса «разважлівых», як удалае капіраванне чужога: меркаванне «ўсё як у людзей» лічыцца ў іх вышэйшым, да чаго можна і патрэбна імкнуцца. Аднак такі характар адносіна да рэчаіснасці ў беларусаў выступае як каштоўнасць набытак іх грамадска-гістарычнага вопыту. Ігналя Чвардоўскі («Ні госць ні гаспадар») заклікае сына: «Трэба налажвацца добра работу рабіць. Трэба прыглядацца, як што людзі робяць. Косіць хто

здатна, ты ідзеш каля яго, спыніся і паглядзі, заўваж. Як ён стаіць, як касу ў руках трымае. Гэта спатрэбіцца» [25, с. 115]. Або: «Вучыся! Каб чыста было, хараша, людзі каб не смяліся... Тады і самому добра будзе зірнуць, калі парадак у гаспадарцы ёсць, усюды чыста прыбрана, што тырчыць — падаткнёна. Людзі ўбачаць — пазайздросцяць» [25, с. 116].

Гэты матыў заўважны і ў сучаснай літаратуры. І. Шамякін у аповесці «Непаўторная вясна» робіць такое лірыка-філасофскае адступленне: «Наіўнае юнацтва! Табе здаецца, што ты выключнае, што ты самае разумнае, мудрае, не падобнае на ўсіх... Не адразу да цябе прыходзіць разуменне, што “як усе” — гэта не дакор; мудрасць, разумнасць і ўся чалавечая вартасць якраз у тым, каб раўняцца на ўсіх... людзі выпрацавалі самае прыгожае, высакароднае, карыснае, разумнае і ў навуцы, і ў мастацтве, і ў адносінах паміж сабой — у каханні, у сям’і» [26, с. 21].

Прыклад большасці герояў прозы першай трэці ХХ стагоддзя пацвярджае, што ўсё новае, смелае палохае іх і/ці ўяўляецца зусім непрымальным. Асноўныя іх разлікі звычайна скіраваны на задавальненне і забеспячэнне непасрэдных бліжэйшых — часцей за ўсё матэрыяльных — запытаў і патрэб, што якраз і сведчыць аб іх як прадстаўніках «разважлівага тыпу», рысы якога сфарміраваліся гістарычна і набылі асаблівую рэльефнасць ва ўмовах пераходнага перыяду.

У той жа час дзейнасць «разважлівых», нягледзячы на звыклія разлікі, не заўсёды бывае мэтазгоднай. Гэта адбілася ў адпаведнай характарыстычнай лексіцы мастацкай прозы: небаракі, недарэкі, недалугі; у тыпах загалюкаў: спачувальных — «Гаротная», «Таклося-сухотніца», «Кульгавы дзядзька Раман», «Лішняя», «Заведзеная надзея», «Нядоля Заблоцкіх»; іранічных — «Зваротлівы», «Шчаслівая». Асабліва выразны гэты матыў у прозе пачатку ХХ стагоддзя.

Пазбаўленыя вынаходлівасці і дасціпнасці, «разважлівыя» вельмі часта памыляюцца ў сваіх, здавалася б, надзвычай грунтоўных разліках (гэтым якраз і вядомы ў беларускай культурнай прасторы Заблоцкі...) і спрэс недабачаць калі не самага галоўнага, то ва ўсякім разе надзвычай істотнага. Таму іх поспехі ў жыцці і дзейнасці нават у выпадку ўдачы бываюць толькі пасрэднымі і ніколі не могуць дасягнуць пажаданай ступені.

Прыведзеныя вышэй бясстрасныя палажэнні псіхалагічнай класіфікацыі асоб надзвычай стасуюцца ў сваёй сутнасці з элементамі мастацкай канцэпцыі «вясковых» характараў, якая, аднак, моцна саступае навуковай у безапеляцыйнасці. Не апошняе месца ў гэтым адыгрывае такі сродак стварэння вобразаў, як гумар. У дадзеным выпадку сярод усіх іншых падыходзіць азначэнне гумару як нейкага душэўнага стану, пры якім у нашых адносінах да людзей мы скрозь знешнія праявы нязначных недахопаў угадваем станоўчую ўнутраную сутнасць [16, с. 124]. Малы недахоп можа нават узмацніць пачуццё любові і сімпатыі. Трэба памятаць таксама, што пераважная большасць асабовых заган герояў беларускай прозы мела аб'ектыўныя прычыны.

Пра гэта гаворыць А. Бабарэка ў лісце да Антона Адамовіча адносна аповесці Л. Калюгі. Нядоля Заблоцкіх, упэўнены ён, не ў тым, што «адзін з іх на мыле прарабіў. Зусім не ў гэтым іхняя нядоля. Гэта толькі адна з прыгод... калі чалавек з мылам хоча вылезці, ці выйсці, ці ўвайсці ў свет і людзі. <...> ...Не ў няздольнасці да жыцця нядоля гэтых герояў. Наадварот, кожны з іх мае свой талент. І вось менавіта ў гэтым іх нядоля. Каб не мелі яны гэтых талентаў, мо шчаслівейшыя былі б яны ў свеце. Для вас гэта дзіўна... як гэта можа быць, каб у таленце чалавека была яго нядоля, хіба такі ўжо талент няздольны. А так яно і ёсць. Вось вам твор, глядзецце». А. Бабарэку хвалюе пытанне: «Ці заўважаеш, Антось, усю глыбіню аўтараве іроніі тут над усімі і “мыльнікамі” і “бязмыльнікамі”»? [5, с. 563—564].

Дзякуючы сваёй разважлівасці і ашчаднасці, разважлівыя тыпы ніжэйшага ўзроўню могуць насуперак сваёй недалёкасці пры спрыяльных умовах дасягнуць пэўнага поспеху ў жыцці. Гэта часта робіць іх самазадаволенымі, самаўпэўненымі, што абумоўлена неразумнасцю, якая не дае ім убачыць сваіх пралікаў і крытычна паставіцца да ўласных недахопаў. Наадварот, калі жыццё іх не песціць, прыярытэтнымі робяцца супрацьлеглыя рысы: баязлівасць і няўпэўненасць у сабе, схільнасць да заўсёдных ваганняў, перабольшаная асцярожнасць і няздольнасць рашыцца на нешта пэўнае. Адсюль іх кансерватызм, які часта прымае недарэчна вузкія і нават абсалютна бессэнсоўныя

формы. Так, «гаротная» Тамашыха, каб вылечыць сына, аддала знахарцы Каралісе курыцу за нейкае зелле, якое трэба было «курыць» «столькі часу... колькі займае сказаць шэсць па шэсць пацераў...» [27, с. 69]. Зрабіўшы ўсё як трэба, Тамашыха была ўсцешылася: Сцяпанку «зразу кідаць перастала, супакоўся і... ціхенька ляжыць, ані скранецца...» [27, с. 73]. Між тым, Сцяпанка памёр...

Развіццю і фарміраванню асоб падобнага тыпу спрыяе перш за ўсё такая атмасфера, дзе ўсё засяроджана на задавальненні элементарных, чыста матэрыяльных патрэб, пры гэтым кіруючымі правіламі жыцця і паводзін служаць застылыя, некалі ўсталяваныя шаблоны, якія перашкаджаюць усякім жывым праявам асобы. Гэтак жа і ў грамадскім жыцці руціна і перавага формы над зместам, а таксама адсутнасць жывых і энергічных людзей, якія «могуць стаць кіраўнікамі грамадскай думкі», спрыяюць узмацненню і росквіту разважлівых тыпаў ніжэйшага псіхічнага ўзроўню. Падобныя ідэі, народжаныя часам, знаходзілі адбітак у працах прадстаўнікоў розных галін чалавеказнаўства. Так, І. Канчэўскі пісаў: «Заместа таго, каб служыць чалавеку ў яго жыццёвых патрэбах, форма сядзе яму на шыю, пачынае кіраваць чалавекам, заціскаючы сваёй уладай праўдзівае чалавечае жыццё. Змаганне духу проціў запанеўшай формы становіць змест жыцця і яго нядолю; патрэбна ліючыся, заўсёды адпаведная жыццёвым праявам форма, але гэтага — няма» [28, с. 21]. Гэтая пазіцыя І. Канчэўскага надае выразнасці наступнай думцы А. Бабарэкі: «І якая іронія ў лёсе літаратурнага твора. “Нядоля Заблоцкіх” ды ў адмаўленні. Выходзіць, што гэта не нядоля Заблоцкіх, а доля іх, што так яно й мусіць быць, што гэта супярэчнасць быцця і духу як бы і ў парадку рэчаў. Якая прыгода “прыгод і летуценняў”!» [5, с. 570]. Крытык асабліва падкрэслівае ў ідэйным змесце «Нядолі Заблоцкіх» увасобленае аўтарам разуменне таго, што «без адпаведных сацыяльных прадумоў намарна йдуць усе самыя лепшыя імкненні і летуценні аддзельнай асобы», а «самыя гэтыя імкненні абарочваюцца ў згубу гэтай асобы». А. Бабарэка адзначае, што Л. Калюга «свядомы ў патрэбе адмаўлення сацыяльных устаноў “даўнейшага даўней” для

нямарнага жыцця найлепшых імкненняў чалавека працы ў вольны ад гэтае працы час. Ён свядомы ў патрэбе адлучыць праўду ад баек, і гэта ўважае за свой абавязак і за існасць свайго мастацкага таленту» [5, с. 567].

Вылучанаму А. Лазурскім афектыўнаму асабоваму тыпу, у паводзінах якога пераважаюць эмацыянальныя працэсы, у беларускай прозе адпавядае *мастацкі тып «утрапёных» людзей*. У першую чаргу іх сутнасць выяўляецца праз адносіны да працы. Надзвычай яркім прадстаўніком такога тыпу з'яўляецца свякроў — герайна апавядання Я. Брыля «Марыля». Яна «была вельмі ж драпежная ў працы. Калісь нават дзяцей на полі ці ў градах раджала. Цяпер хадзіла... усё падбегам, трушком, быццам ёй горш, як усяму свету, часу не хапала. На кірмаш сядзе ехаць, і то, здаецца, бегла б на возе, каб хутчэй справіцца» [29, с. 17]. На першы погляд нічога загання ў такой асабовай пазіцыі няма. Але, паводле А. Бабарэкі, выразы тыпу ўжытых Брылём («яму, пэўна, не будзе калі й памерці») «...ёсць... найвышэйшае выражэнне няволі чалавека. Самому сабе, кажуць, не волен чалавек» [5, с. 569].

Актыўна карыстаецца характарыстыкай «утрапёнасць» у дачыненні да сваіх герояў-камсамольцаў Л. Калюга. Такая рыса ўласціва пераўтваральнікам грамадскіх парадкаў (у адным з вершаў, напрыклад, М. Валашын называе Пятра І «Неістовый Хирург»), таму натуральна, што асобы афектыўнага тыпу былі запатрабаваны ў сацыяльнай прасторы першай трэці ХХ стагоддзя і знайшлі адлюстраванне ў мастацкай прозе гэтага перыяду. Надзвычай тыповым прыкладам утрапёнасці падобнага кшталту з'яўляецца Антон Драчык у рамане З. Бядулі «Язэп Крушынскі». Прыкладамі чалавечай утрапёнасці ў больш шырокім сэнсе, чым схільнасць да афекту (як паказчыка багацця і шматграннасці натуры), выступаюць героі К. Чорнага: Ваця Браніславец, Радзівон Цівунчык, Панкрат Малюжыч і многія іншыя.

Кола афектыўных асоб не абмяжоўваецца толькі жывымі, фізічна рухавымі персанажамі сангвінічнага тыпу — у беларускай мастацкай прозе яно інтэнсіўна пашырана за кошт пачуццёвых натур, летуценнікаў, «думаннікаў», інтарэсы якіх

засяроджаны найперш на ўнутраным свеце і якіх шмат сярод герояў-інтэлігентаў Я. Коласа і М. Гарэцкага. Да іх найперш стасуецца выснова «Мудрасць набывае той, хто здольны прывесці ў раўнавагу найглыбейшыя перажыванні» [30, с. 342].

Актыўныя асобы, паводле А. Лазурскага, утрымліваюць у сваіх шэрагах такія разнавіднасці, як энергічныя ніжэйшага парадку, з імпульсіўнымі і бязладнымі дзеяннямі і перавагай знешніх валявых актаў над унутранымі; пакорлівыя дзеячы паводле знешніх матываў; упартыя, якіх вылучае значная ўстойлівасць аднойчы прынятых рашэнняў. Падобным чынам, напрыклад, характарызуецца Я. Купалам Сымон Зяблік («Раскіданае гняздо»): «Хоць галавой наложыць, а свайго мусіць дапяць...» [31, с. 180]. У актыўных асоб ніжэйшага ўзроўню ўсе пачуцці і жаданні вылучаюцца значнай імпульсіўнасцю, якая прымушае энергічна імкнуцца да іх ажыццяўлення. Сумненні і ваганні, барацьба матываў і папярэдняе абдумванне ім амаль зусім не ўласцівы. Гэтай якасцю абумоўлены сацыяльнае значэнне дадзенага тыпу, яго важнейшыя вартасці і недахопы. Яна, напрыклад, ляжыць у аснове згаданага вышэй вобраза «шчырага» Антона Драчыка («Язэп Крушынскі») і падкрэслена ўдала абраным аўтарам антрапонімам, гучанне якога, з аднаго боку, маесэнсавую сувязь са зместам асобы «задзірлівага» актывіста, а з другога, дзякуючы памяншальна-ласкальнай форме, узмацняе аўтарскае пачуццё «любові і сімпатыі». «Шчырасць рэч добрая. Толькі трэба ўмець карыстацца ёю. Яна падобна да вострай брытвы. Трымаеш брытву лоўка ў руках, тады яна... добра голіць. Ледзь не так трапна павярнуў, тады яна... пакрышыць тваю морду, як бручку. У Антося Драчыка шчырасць была востраю брытваю ў няўмелых руках» [32, с. 362]. Аднак ці лепшай якасцю ёсць «злосць халодная, спакойная і, калі можна так выказацца, — разумная, а гэта значыць самая агідная і самая страшная, якая можа быць» [6, с. 204].

Схільнасць да актыўнага ўмяшання ў жыццё, да неадкладнага і энергічнага ажыццяўлення сваіх жаданняў выяўляецца ў прадстаўнікоў гэтага тыпу літаральна ва ўсім, за што б яны ні браліся: маёмасныя справы, прадпрымальніцтва,

любоўныя прыгоды, адносіны да асобных людзей і грамадскіх спраў, і нават тыя сферы, дзе яны звычайна вельмі мала разумеюць, напрыклад, навука і мастацтва. Пры гэтым «актыўныя» вылучаюцца пэўнай доляй самаўпэўненасці і вельмі часта смеласцю, якая вынікае з недастатковай узважанасці наступстваў свайго ўчынку. У якасці ўзору такой асобы А. Лазурскі вылучае Хлестакова. Аднак, нягледзячы на ўсю сваю энергію, прадстаўнікі дадзенага тыпу зусім не здольны да якой-небудзь сур'ёзнай, сістэматычнай працы. Дзейнасць іх — гаспадарчая, адміністрацыйная, навуковая — бывае зазвычай бязладная і недарэчная. Ш. Алейхем даў назву такому тыпу «чалавек паветра». Стратэгія і тактыка яго паводзін наступная: «сотні ідэй раіліся ў яго галаве, але ні адно з яго пачынанняў не прыносіла поспеху. Ён будаваў паветраныя замкі, якія адзін за адным бурывіліся...» [33, с. 36]. Затое ўсё, што звязана з узбуджэннем і азартам, цягне іх да сябе нястрымна (як, паводле вызначэння А. Лазурскага, паляванне і карты — Наздрова). Падобную мастацка-псіхалагічную канцэпцыю мае вобраз Самсона Самасуя, кожную «падрабязнасць» якога «інтануе» (М. Бахцін) аўтар. У пэўнай ступені ўнутраная сутнасць актыўных асоб ніжэйшага ўзроўню адлюстраваны Л. Калюгам у дэфініцыі «ні гасць ні гаспадар». Аднак у прозе азначанага намі перыяду ў гэтае паняцце ўкладваўся і іншы сэнс, што відаць з аповесці К. Чорнага «Лявон Бушмар». Загаловачны герой напярэдадні калектывізацыі пярэчыць Вінцэнтаму: «Не ўсё роўна мне! Ці сціснуць мяне, ці з кім я за адным катлом буду ні гасць, ні гаспадар. Няхай што хочучь то і робяць, а за адзін кацёл я ні з кім не сяду» [34, с. 27]. А ў рамане К. Чорнага «Зямля» стары Тамаш навучае 27-гадовага Алеся жаніцца, заводзіць гаспадарку і «жыць за пане мой». Бо мужчына «без бабы і ў хаце ні гасць ні гаспадар... на гэтым свет стаіць і стаяць заўсёды будзе» [22, с. 420].

Многія героі схільны вытлумачваць сваю актыўнасць характарам часу, які справакаваў самавольныя паводзіны народа. Вопыт асабовай актыўнасці народ вынес з вайны, але гэты вопыт яшчэ не асвоены ім да канца, не стаў арганічнай уласцівасцю натуры.

Для актыўных асоб у той ці іншай форме ўласціва схільнасць да сутыкненняў. Калі энергія, якая параджае гэтую схільнасць, у асоб больш высокага складу скіроўваецца на дасягненне пэўных устойлівых мэт, то ў прадстаўнікоў ніжэйшага ўзроўню з прычыны агульнай бязладнасці і імпульсіўнасці іх праяў дадзеная якасць выяўляецца ў найбольш прымітыўных, груба-недарэчных формах. На такой ступені асабовай вартасці пакідае свайго героя Халіму («Сцежкі-дарожкі») М. Зарэцкі. Прозвішча «Халіма» вымагае ісці ад асацыяцый, абумоўленых гукавым складам слова, паколькі цяжка ўстанавіць як семантыку ўтвараючай яго асновы, так і тое, ці выконвае гэты антрапонім пашпартную функцыю, ці з'яўляецца мянушкай. Імкнучыся стварыць вобраз бунтара па самой сваёй натуры, так званай «асабовай дамінанце», а не па патрабаванні палітычнай кан'юнктуры, М. Зарэцкі, на нашу думку, удаа сканструяваў дадзены антрапонім, які ў спалучэнні з партрэтнай і маўленчай характарыстыкай героя дае яскравае ўяўленне пра яго.

Энергічныя ніжэйшага парадку адрозніваюцца звычайна вялікай самаўпэўненасцю, якая часам вартая смеху. У цеснай сувязі з гэтым стаіць і іх пыхлівасць, схільнасць да пахвальбы, якія бываюць выяўлены надзвычай рэзка. А. Лазурскі, спыняючыся на вобразах Хлестакова і Наздрава, адзначае: «...калі нават лічыць гэта карыкатурай, перабольшваннем, то несумненна, што нешта падобнае ў жыцці ў такіх людзей сустракаецца часта» [12]. Такая самаўпэўненасць і пахвальба пэўнаму акружэнню могуць імпаваць. У беларускай прозе да гэтых рыс дадаецца яшчэ нацыянальны нігілізм і маральны негатывізм, што ўвасабляюць такія тыпы, як Лаўручок у апавяданні З. Бядулі «На Каляды к сыну», «сыноч Аляксандр Адамавіч» у апавяданні «Бацька і сын» І. Піліпава, Янук Качэрга («Сын вёскі» У. Галубка) і інш.

Да глыбокай жарсці персанажы, што ўвасабляюць рысы «энергічных ніжэйшага парадку», абсалютна не здольныя. На жанчыну ў большасці выпадкаў яны глядзяць цынічна і падшукваюць сабе жанчын «лёгкага» складу. Калі ж прывабляць іншую, то з гэтага непазбежна вынікае трагедыя. Класічным

прыкладам у рускай літаратуры служыць Анатоль Курагін («Вайна і мір»), які сумяшчае ў сабе большасць пералічаных асабовых характарыстык.

Канцэпцыя асобы і класіфікацыя яе тыпаў, створаныя А. Лазурскім, больш адэкватныя ментальным характарыстыкам і сацыяльным умовам жыццядзейнасці «дзяржаўнага» народа Расіі 1910-х гадоў. Геапалітычнае ж становішча беларускіх зямель сфарміравала ў «тутэйшых» іншы тып светасузірання і адносін да рэчаіснасці. «Іхняя нядоля ў тым, што яны мусяць быць (курсіў аўтара — А. Б.) не тымі, да чаго ляжыць іхняя натура, што іхняя долі вызначаюцца ўласна не імі самімі, а такімі ўстанаўленнямі людскімі, якія варожы іхняй істоце. Іх нядоля ў тым, што не па іхняй мыслі жыццё ідзе, што не гэтак вядзе яго той, хто сілу над імі мае. Іхняя нядоля ў тым, што яны, радзіўшыся сялянамі, мусяць імі й памерці... А да таго ж быццё селяніна так аплецена павуціннем усякіх баек, забабонаў і зданняў, што з-за іх чалавек у гэтым быцці й свету божага не бачыць, і свет гэтага чалавека таксама не ведан з-за іх. З-за баек і сам чалавек, іх натварыўшы, сам не свой становіцца, а нейкай цацкай у руках невядомых варожых яму сіл» [5, с. 565]. Прыведзенае выказванне стымуляе пэўныя высновы. Бацька Язэпа Крушынскага Сымон Чарнюк пражыў сваё жыццё як хацеў, гэта значыць свабодна, нягледзячы на тое, што збоку яно магло здацца дзіўным і несамавітым. Муляр Лапко ў аповесці Я. Коласа «Адшчапенец» з'яўляецца прадстаўніком «літаратурных» асоб, якія мусяць быць не тымі, да чаго маюць задаткі. Сапраўдны ўнутраны свет беларуса, як пісаў А. Бабарэка «не ведан» з прычыны некрытычна тыражуваных стэрэатыпаў і міфаў (напрыклад, аб усеахопнай талерантнасці), і тады, з горкай іроніяй зазначае крытык, ім і з мылам пралезці цяжка ўжо ў людзі... Але каго б з беларусаў ні ляпілі, яны застаюцца сялянамі, такая моцная над імі «ўлада зямлі» (Г. Успенскі). Іхняя нядоля, працягвае А. Бабарэка, «урэшце ў тым, што кожны з іх па-свойму стаў супроць свае долі, і ніхто з іх не ведае тым часам дарогі сапраўднай з гэтага быцця ў свет, ніхто з іх не ведае, як збудаваць жыццё паводле свае волі, натуры і мыслі. У іх пакуль свядомасць яшчэ толькі на ступені

адчування патрэбы адмаўлення вызначанага лёсам быцця. Як жа гэта зрабіць — яны не ведаюць. Практыкаю свайго жыцця, сваіх прыгод і летуценняў змушаны набываць гэту свядомасць... Практыкаю свайго жыцця праходзяць яны гэтую грамадскую дысцыпліну...» [5, с. 565].

Героі беларускай прозы, асабліва першых дзесяцігоддзяў ХХ стагоддзя, у большасці сваёй адносяцца да прадстаўнікоў ніжэйшага тыпу, але разам з тым абвяргаюць меркаванне аб яго непрыстасаванасці. Усё сказанае вышэй вымагае пэўным чынам скарэктываваць пазіцыі адносна гэтага мастацка-псіхалагічнага тыпу, якому мы надалі пільную ўвагу не толькі таму, што ён займае значнае месца ў «Класіфікацыі асоб» А. Лазурскага. Па-першае, шэраг характарыстык асоб гэтага тыпу перакладаецца на беларускую мову словам «разважлівы», а якраз разважліваецца мае вялікую «канцэнтрацыю» ў структуры асобы герояў беларускай прозы. Па-другое, асабліваці тыпаў наступнага, сярэдняга ўзроўню грунтуюцца на характарыстыках ніжэйшага як «плёну уплываў мясцовых умоў», з якіх, уласна, і вынікае адметнасць нацыянальнага характару. Па-трэцяе, калі ўлічыць, што менавіта на сярэднім узроўні вызначаюцца асноўныя рысы, якія, лагічна звязаныя паміж сабой і пераўтварэння ў асобах вышэйшага ўзроўню, набываюць агульначалавечае значэнне (а ў эстэтыцы выступаюць звыштыпамі), то слова «ніжэйшы» не будзе ўспрымацца як зніжана-ацэннае, а можа ацэньвацца менавіта ў якасці асноватворнага. Многія героі даследаваных намі твораў «...у сваёй нядолі — гэта вядомыя свету героі ў невядомай яму нядолі іхняй... “видимый миру смех сквозь незримые миру слёзы”» [5, с. 565].

Тыпы мастацкіх характараў сярэдняга ўзроўню ўяўляюць сабой эвалюцыйна адпаведных тыпаў ніжэйшага ўзроўню. Але на гэтым узроўні на першы план выходзяць канкрэтныя асабовыя правы, што залежаць ад эпохі, мясцовых умоў і да т. п. Чыстыя тыпы сярэдняга ўзроўню можна падзяліць паводле перавагі ў іх або адцягнена-ідэалістычных, або практыка-рэалістычных тэндэнцый. Гэта непрактычныя тэарэтыкі-ідэалісты (вучоныя, мастакі, рэлігійныя сузіральнікі, чалавекалюбцы (альтруісты),

грамадскія асобы (камунікабельныя і прадпрымальныя ў грамадскіх справах і пачынаннях), уладарныя, з цвёрдай воляй і магчымасцю ўплываць на сацыяльнае асяроддзе; гаспадарлівыя, ашчадныя, схільныя «сем разоў адмераць...» у практычных справах, здольныя да вядзення даволі складаных спраў матэрыяльнага плану.

Хацелася б адзначыць асаблівасці абмалёўкі вобразаў «чыстых альтруістаў» К. Чорным. Алесь (раман «Зямля») задае пытанні Мікалаю Крываносаму: «А што ты такое на зямлі, сярод людзей? Жывеш от. Малоціш у Аляксандра. А што ты зробіш для жыцця?» [22, с. 495—496].

Хворы на грудзі Павал Грыбок (апавяданне «Па дарозе») вяртаецца з горада ад доктара і бачыць, як «на краю горада музыкі збіраюцца граць у... садзе» [35, с. 259]. Праўда, ён не можа бачыць таго, што «ў капельмайстра таксама балелі грудзі, і ён стрымліваў кашаль. У аднаго музыкі балеў зуб, і яму цяжка было дзьмуць у флейту. Ён думаў аб тым, што ад яго флейты многае залежыць у музыцы. І не было весела, нават сумна было капельмайстру і флейтысту.

Таксама не было весела і яшчэ аднаму музыку, бо дома былі ў яго нейкія нелады ў сям'і, і толькі лепш адчуваў ён сябе ў настроях тады, калі выходзіў з дому. Так, трое гэтых людзей, ад якіх многа залежала ў музыцы, далёка былі ў тую хвіліну ад веселасці. Толькі ніхто не ведаў і не бачыў гэтага, бо як махнуў капельмайстар рукамі і гранула музыка, ва ўсіх, хто слухаў, раптам пачало з'яўляцца вялікае захапленне жыццём, адчуванне яго вялікасці і характава. А ў каго і з'явіўся смутак, дык быў ён радасным і жаданым.

І хто глядзеў на гэта... думаў, што гэта так ёсць ці было і ў настроях музыкаў» [35, с. 259—260]. Ды і ў саміх музыкаў пры першых гуках пачаў весялець настрой.

Ва «Успамінах» Ядвігіна Ш. «чыстыя альтруісты», актывізаваныя эпохай першай рускай рэвалюцыі, паўстаюць у такім кантэксце: «Цяпер збіраліся больш у тых камерах, дзе ўсім вядома было, што ёсць “весельчакі”. Гэтыя тыпы бываюць скрозь, а што ж і гаварыць, што паміж студэнтаў у твая часы хапала іх, колькі хочаш. Такі чалавек не толькі сам ніколі не

суме, а патрапе яшчэ заняць, насмяшыць, развесяліць цэлую грамаду людзей. Колькі там праўды ў яго словах, апавяданнях-прыгодах, анекдотах — яму толькі ведаць, але так ён вам усё гладка раскажа, што быццам і сапраўды сам ён там быў, чуў і бачыў...» [27, с. 289—290].

Мы ўжо прыводзілі меркаванне, што характар з’яўляецца паняццем гістарычна зменлівым і рухомым, таму ён можа канцэнтравана ў сабе разнастайныя *наватарскія формы* адлюстравання ў прозе *чалавека як асобы* [3].

Адмысловыя тыпы героя знаходзім у творах Ядвігіна Ш. У «Лістах з дарогі» ён піша: «Па дарозе ў Гарадок... ёсць невялічкі засценак, у каторым, як кажуць, жыве *слізкі чалавек*... Кажуць, як яго ні зловіш, як ні прыціснеш, здаецца, павінен быў бы аддыхнуць... пасядзець, а тут глядзіш — ізноў выслізнуўся, ізноў дома... Я сам знаю слізкіх людзей і шмат на шляху сваёй дарогі чуў наракання ад спакойных людзей на гэтых уюноў і, праўду кажучы, добра не разбяруся, дзе тут віна: чы што гэтакі чалавек сам слізкі, чы твая рукі, каторыя яго дзяржаць, слізкія? Бадай, што адзін варт грыўні, а другі — залатоўку без дзесяткі...» [28, с. 244]. Можна спрачацца па праблеме намінавання падобнага сацыяльнага і мастацкага тыпу, але бяспрэчна адно: наўрад ці надаваў бы пісьменнік увагу нетыповай з’яве.

Мастацкі паказ тыпаў сярэдняга ўзроўню неадназначны як з пункту погляду маральна-этычнага, так і эстэтычнага. На гэта зноў жа ёсць важкія аб’ектыўныя і суб’ектыўныя прычыны. Па-першае, пачатак ХХ стагоддзя, які спалучаў пафас абнаўлення, вялікіх навуковых адкрыццяў са страшэннымі сацыяльнымі катаклізмамі, спрыяў фарміраванню ў людзей утапічнай свядомасці. Па-другое, сялянская сутнасць герояў беларускай прозы выяўляецца ў недаверы да людзей з яскрава выяўленай іншасацыяльнай маркіраванасцю, да якіх яны адносяць і «вучоных». (Так, Тадора Верамейчыкава (К. Крапіва, «Мядзведзічы»), «мела за гультая кожнага, [24, с. 165] хто з кнігамі знаўся».) Па-трэцяе, не лішне нагадаць, што і самі пісьменнікі таксама маюць пераважна вясковае і хутарское паходжанне. У беларускай прозе першай трэці ХХ стагоддзя па

аб'ектыўных прычынах мы не знаходзім паўнакроўнага *вобраза вучонага*, але подступы да стварэння яго канцэпцыі можна прасачыць. Звернемся да твораў, назвы якіх утрымліваюць гэтакія ключавыя слова.

Сатырычнае апавяданне Ядвігіна Ш. «Вучоны бык» на першы погляд належыць не да таго тыпу твораў, дзе чалавек зводзіцца да ступені жывёлы, — хутчэй, жывёла ачалавечваецца. Класічная літаратура ведае прыклады, калі «ачалавечванне жывёл даведзена да абсурду, і гэтая недарэчнасць узмацняе ўражанне камічнага» [16, с. 49]. У «вучонага» быка, які «так скоро стаў браць усё ў свой бычачы розум», «аж рогі паадпадалі, шэрсць выпаўзла, стаў хадзіць на дзвюх нагах, словам, зусім падабнюсенькі стаў да чалавека...» і ўрэшце «папаў у вялікія чыноўнікі» [27, с. 22]. Падмануты салдатамі, былы гаспадар бычка прастакаваты Язэп трапляе да чыноўніка Быкава. Камічны эфект ствараецца тут класічным спосабам — шляхам блытаніны. Аднак заўважны і элемент сацыяльнай сатыры, бо «збліжэнне чалавека з жывёлай выклікае смех... толькі пры пэўных умовах», а іменна калі «ўказвае на адпаведныя адмоўныя якасці чалавека» [16, с. 47]. Назваць чалавека якой-небудзь жывёлай — самая распаўсюджаная форма камічнай лаянкі як у жыцці, так і ў літаратуры. Тут магчымыя самыя разнастайныя і нечаканыя асацыяцыі. Чыноўніцкае імкненне паласавацца і яго здольнасць раптоўна разгневацца нагадалі селяніну адзнакі нораву яго бычка Падласага... У апавяданні выявілася адмоўнае стаўленне сялянства да чыноўнікаў, якое ў назве апавядання не ў меншай ступені, чым назоўнік «бык», нясе прыметнік «вучоны».

У апавяданні У. Галубка «Адукаваная кабыла» азначэнні «адукаваная» і «гультаяватая» сінанімічныя. «Вельмі прыгожая і непамерна вялікая», кабыла была незнаёма з раллэй, а прывыкла ў горадзе — «аўса ўволю, дагляд, працы ніякай» [21, с. 535] — гарцаваць пад музыку, што і прадэманстравала на свята, выдраўшы аглоблі, калі яе новы гаспадар Гаўрыла «выбраўся палюдскаваць трохі» па шырокай гарадской вуліцы. Там якраз ішлі пад музыку салдаты, і кабыла «вымкнулася... людзей папужала, ліхтары паварочала...». Назаўтра пасля

здарэння Гаўрылу было відаць, што кабыла ноч прастаяла галоднай, і ў селяніна адпала ўсякая злосць на свой набытак... Кабыла «заржала і ветліва зірнула на яго», а ён «глянуў на яе і ўсміхнуўся» [21, с. 536].

Камічны эффект у спалучэнні з элементамі сацыяльнай сатыры мае месца і ў апавяданні М. Чарота «Чалавек без барады». Валасны старшыня расказвае, як яны з пісарам «з воласці карчму зрабілі», «часам тыднямі пілі гэтак, што самі сябе не пазнавалі» [36, с. 24]. Калі ж прыехаў земскі і пачаў дабівацца, што тут: «праўленне валасное ці хлеў для быдла», — п'яны пісар ляпнуў не падумаўшы: «Калі... начальнік сябе лічыць свіннёю ці быком, то, можа, гэта й хлеў!» [36, с. 25].

Цяжкую сялянскую працу, асабліва працу хлебараба, чалавек са здаровым сэнсам не можа ўспрымаць камічна, нават разглядаючы яе толькі з боку знешніх дзеянняў [16, с. 61]. А вось недавер «сялянскай» нацыі да «вучоных» людзей у творах мастацкай прозы выяўляецца і ў высмейванні прафесій. Гэта выявілася ў «казцы жыцця» Я. Коласа «На ўсё ёсць прычына», адзін з герояў якой — «вучоны крумкач». Калі згарэў стары дуб і агонь перакінуўся на балота, птушкі кожная на свой лад паўтаралі пытанне «Чаму гарыць балота?» і ўскладвалі спадзяванне, што «прафесар» — «стары крумкач з панскім носам», які «важна выступаў сярод галак і варон», вытлумачыць ім прычыны. «Уважна, як і належыць прафесару», крумкач аглядаў месца, дзе тлеў агонь, і «вугніў... часам у свой панскі нос». Заслугоўваюць увагі сродкі абмалёўкі вобраза «прафесара»: «...распяляў зацікаўленасць грамады», «заныў найвыгаднейшую пазіцыю на сваёй кафедры і зрабіў самую мудрую міну», «у кожным руху відаць прафесарская вучонасць», «...для яшчэ большай важнасці працёр лапаю вочы», «сказаў з поўнаю перакананасцю...», «...узброіўшыся навукаю, паглядзім на тую з'яву, што так моцна занепакоіла нас» [18, с. 412—413].

Безумоўна, праблематыка твора шырэйшая, чым простае высмейванне «вучоных» людзей. Тут бачыцца хутчэй разгубленасць іх, прыхільнікаў эвалюцыйнага шляху развіцця, перад сляпой сілай стыхійнага бунту. Падставы для такой

высновы дае наступны, багаты на сімволіку, фрагмент тэксту. «Крумкач раптам сарваўся і не скончыў таго, што меўся сказаць: падзьмуў вецер і запарушыў прамойцу вочы. Крумкач сарваўся з галіны і паляцеў, як непрытомны, немаведама куды, што вельмі здзівіла грамаду» [18, с. 413]. Паказальна, што крумкач-«прафесар» нечакана з'явіўся «ў момант самай цяжкай распачы». Аказваецца, ён цішком аглядаў балота і, заўважыўшы на ім маленькі ручаёк, упэўніўся, «што праз гэты раўчак агонь не перакінецца. Вось ён і прыляцеў сюды, каб падтрымаць сваю рэпутацыю вучонага». Але і гэтая спроба стала марнай: агонь перайшоў раўчак, заняўшыся па сухой траве. Я. Колас рэзюмуе: «Прафесар крумкач, публічна абсароміўшыся два разы, зашыўся ў густы лес і ўсё круціць мазгі над пытаннем: чаму гарыць балота, нягледзячы ні на якія перашкоды?». Аднак хіба гэтая пазіцыя горшая за тую, што занялі бусел, журавель і чапля, якія «пад шумок паляцелі на цёплыя воды, каб адпачыць ад згрызот і паправіць здароўе?...» [18, с. 414].

У аповесці «Ні госць ні гаспадар» сумняваецца ў жыццёвай перавазе вучонага над гаспадаром Ігналя Чвардоўскі: «Што вучоны? Добра — дык пан, нераўня нашаму брату. Спракудзіўся ж у чым крыху — дык і пастух. <...> Гаспадар жа... ніякага чорта не хоча знаць...» [25, с. 90—91].

У апавяданні «Вясковыя астраномы» У. Галубок прыадчыняе заслону над прычынамі досыць непрыхільных адносін у народзе да вучоных. «Доктар, выгадаўшыся ў багатых бацькоў, праўда, чуў пра гора мужыкоў, але, не пазнаёміўшыся з іх жыццём бліжэй, мала ведаў аб іх». Астраном, «давучыўшыся да сівых валасоў, а пасле дабіваючыся, як і калі будзе зацьменне, дзе якія планеты, не меў часу зірнуць у вёску і... адзін не паткнуўся б туды» [21, с. 480]. У сваім «адкрыцці» селяніна яны нагадваюць купалаўскіх Усходняга і Заходняга вучоных, якія ў сябе пад нагамі не бачаць Беларусі. У апавяданні «Абмылка вучонага» пісьменнік развівае гэтую тэму далей, супастаўляючы па кантрасце светабачанне «студэнта апошняга курса высокіх навук» і пастуха Дзяніса, якому «у горадзе... ніколі не давялося быць». Дзяніс «па парадачку» апавядае ва ўсіх трагічных

падарабязнасцях пра мужыцкую нядолю, праз якую цьмее радасць сузірання свету. «Што ніхто раней за селяніна не згледзіць, калі ўстае і кладзецца сонца, гэта праўда, ніхто так не бачыць той цёплай і халоднай імглы, як наш брат... а што нікога так скоранька не ашчэпіць за шыю торба, як селяніна, гэта таксама жывая непадробленая праўда» [31, с. 491].

Уласцівае народнай свядомасці стаўленне да вучонага пазней адбілася ў аповесці Л. Калюгі «Ні госць ні гаспадар». Хвядос з бацькам «абглядаюць сенажаць каля маленькай рачулкі... Бацькава кемкае вока зялёны мурог кладзе на вазы. “Колькі ж гэта будзе?” Хвядос мяркуе, што ў гэтай луцэ можна добрую калекцыю па заалогіі і батаніцы падабраць». Але «не яго цяпер гэта справа. Людзі рогат справяць, калі стане блазнаваць ды валачыцца дзеля кветак і розных там шалупаек пад рэчку. З гэтага дня ён сталы чалавек, гаспадар» [25, с. 90].

Аднак нават непісьменныя героі здольны выяўляць піэтэт да «прафесараў велькіх букваў», асабліва калі, як героі Я. Коласа, спрычыніліся да іх дасягненняў у гэтай галіне. Трапна выявіў такое пачуццё героя А. Платонаў. «По вечерам Саша вслух читал Захару Павловичу технические учебники, а тот наслаждался одними непонятными звуками науки и тем, что его Саша понимает их» [37, с. 77].

Звернемся да вобраза прафесара Ліхарава ў апавяданні Л. Ляонава «Канец дробнага чалавека». Фёдар Андрэвіч «умел работать, почти не уставая, как хороший семижильный вол. А если припомнить попутно, что и дарованьем не был он обижен, станет понятным, почему научное имя его ценилось так высоко у нас и как будто даже за границей» [38, с. 182]. У выніку «длительным напряжением ума и воли он так глубоко проникнул в неисповедимые глубины палеонтологической и других, родственных этой, наук, что, пожалуй, и жил всё время там, в допотопном где-то, считая настоящее за несостоящее отражение тех невозвратных времён» [38, с. 185]. Нездарма яго, спецыяліста па мезазойскім перыядзе, у вузкіх колах «Мезазаўрам Андрэвічам: этот «медвежий человек, погружённый в глухие льды и безбурные затишья допотопных пор, не любивший никого, кроме своих ископаемых чудищ, жил

одинокі і тускло, калі паглядзець са староны, як жывуць многія праходзячыя жыццём бочкам, каб не задзець нікога і самому не ўшыбіцца» [38, с. 184]. Чалавек, што займаецца навукай, як і ўсякая творчая асоба, мае патрэбу ў недатыкальнасці ўнутранага жыцця і ў адзіноце, больш таго, здольны выяўляць пэўную «хірургічную халоднасць» у міжасабовых адносінах, а часам здаецца ўвогуле бессардэчным. Не дзіўна, што «нармальныя» людзі лічаць гэта праявай абьякавасці і пыхлівасці. Вось як Л. Ляонаў характарызуе асаблівасці псіхічнага жыцця свайго героя: «При всей общепризнанной порядочности Лихарева, возможно, несколько преувеличенной его незаурядной научной репутацией, нередко странное темноватое чувство этак подобно ледку сковывало его — как раз в моменты, когда требовалось поделиться частицей сердечного тепла с кем-нибудь из близких, попавших в беду; экономя своё душевное равновесие, необходимое ему для свершений на поприще науки, Фёдор Андреевич как-то и не пытался никогда рассматривать эту гадковатую свою особенность...» [38, с. 225]. Сястра ж яго «...даўно свыкла са мысллю, што брат, всего себя отдающий науке, естественно, имеет право быть иногда немножко несправедливым...» [38, с. 185].

Калі сястра, што ўладкоўвала яго побыт, захварэла, Фёдор Андрэвіч «...опяць повтoрiл себе, што і самой Елене Андреевне при её исключительной душевной щедрости было бы приятней, чтобы брат не тратился на бесполезное ныне состраданье к ней, а лучше... сохранял бы силы для продолженья великого труда о климате мезозоя... Но тут ему представилось вдруг — а что же будет, если вся его нация от моря до моря превратится в этакую мёртвую грудку окаменевшихся сердец, и кому тогда к чёрту понадобится его учёная ахинея!» [38, с. 226].

«Сваё каменнае навучнае сэрца» паказаў і стары прафесар, герой аднайменнага апавядання М. Гарэцкага. Калі пасля прыезду на дачу занемагла яго маладзенькая жонка, «хадзілі да яго... бабы-шаптухі са сваімі радамі, ды ён і слухаць іх не хацеў» [20, с. 46]. Калі ж стары пастух Якім параіў «авязаць хворую сырою ніткаю і кінуць тую нітку на раздарожжы, каб

зняло хваробу», прафесар надзвычай разгневаўся: «Я чалавек навучны, а вы мне дурніну такую кажаце. <...> Навука сказала сваё слова, і я веру ёй, а не вашым забабонам”» [20, с. 47]. Праўда, бывала, сам сабе шаптаў: «Вольгачка... ты і навука — усё жыццё маё. Ты... ахарашыла для мяне навуку, а без цябе і навука ні ўва што». А то раптам выказваў зусім іншае: «Не... навука вышэй за цябе, навука вышэй за ўсё. І без навукі мне было б нудна нават з табою, хоць ты адна і найлепшая для мяне ва ўсім свеце. І ты памрэш. І я памру, а навука не павінна памерці і здрады не павінна цярпець. <...> Памрэш ты, Вольгачка ... і застанеца мне адна пацеха — навука мая. Дык ці ж магу абразіць яе забабонамі?.. » [20, с. 48] — яе, каторую палюбіў задоўга да таго, як пакахаў жонку. І справа тут не ў нітцы і не ў забабонах — хіба лёгка «...напляваць на сваю веру?» [20, с. 48]. Згодна гуманістычнай тэорыі асобы, творчыя людзі жывуць і працуюць у сферы найшырэйшай кампетэнцыі, імкнучыся прысвяціць сябе надасабовым задачам. Мастацкую праекцыю падобнай жыццёвай стратэгіі мы бачым і ў вобразе старога прафесара. Але ў выніку напружанай унутранай барацьбы ён прыйшоў да нечаканай высновы. Прафесар «жудасна, аж скура стыгне, зарагатаў: “Пляваць мне на цябе, навука, калі ты бяссільная!”» Няўклюдна схітраваўшы, ён папрасіў нітку і зрабіў так, як вучыў Якім. М. Гарэцкі не прыхарошвае фінальных падзей: «...не магла памагчы навука — не памаглі і забабоны» [20, с. 49]. Аднак для пісьменніка галоўнае тое, што перамагло чалавечае сэрца, а не халодны розум, а значыць уяўленне пра гарманічнае быццё можа быць спраўджана.

Вобраз вучонага ў прозе першай трэці XX стагоддзя пралівае святло на праблему дыялектыкі надзённага і рэчаіснага. Г. Бель пісаў: «Каб у надзённым убачыць рэчаіснае, сутнаскае, трэба прывесці ў рух нашу фантазію, сілу ўяўлення, якая дае нам здольнасць стварыць вобраз. Надзённае — шлях да рэчаіснага. Тыя, хто прымае надзённае за рэчаіснае, насамрэч вельмі далёкія ад пазнання рэчаіснасці. А які-небудзь вельмі далёкі ад “злобы дня”, блізарукі, рассеяны чалавек, якога можна лічыць карыкатурай на прафесара, іншы раз акажацца бліжэй да

рэчаіснага, чым той, хто, высалапіўшы язык, ганяецца за надзённасцю, блытаючы яе з рэчаіснасцю. Хто хоча ўпаляваць птушку ў палёце, павінен цэліцца вытрымана, спакойна сядзець на секунднай стрэлцы, што аддзяляе мінулае ад будучага, і ўпэўнена страляць увысь, каб птушка сутыкнулася з зарадам і каб рэчаіснае ўпала стралку ў рукі» [23, с. 680—681].

Тую ж па сутнасці думку агучвае інжынер Пратасаў, герой рамана М. Асаргіна «Сіўцаў Вржак»: «Навука — вялікая рэч; у ёй няма дробязяў. Вось палітыка — справа наносная, выпадковая; сёння так, заўтра гэтак, важнасці ў гэтым няма» [39, с. 551]. У «эпоху рубяжа», аднак, было больш запатрабавана ведаць іншае: як варыць мёрзлую бульбу, як вэндзіць у самаварнай трубе селядзец, як зрабіць з бутэлькі каганец ці выпарыць цукар, на які салдаты гулялі ў карты. «Усё трэба ведаць», «да ўсяго трэба прывыкнуць»... Але «ўпартыя людзі хочучь жыць», таму і робяцца мудрымі... [39, с. 555].

У апавяданні «Габрыелевы прысады» М. Гарэцкі гаворыць пра тых, хто высякаў бярозы на кацярынскім шляху: «Будзённыя бедныя людзі звалі красу на свае патрэбы» [20, с. 470]. Беднасць і няздольнасць (пераважна не па сваёй віне) узняцца над надзённасцю практычных патрэб перашкаджалі беларусу ў якой-небудзь меры асэнсаваць надасабовы і пазачасавы змест дзейнасці вучонага.

У прозе першай трэці XX стагоддзя выразна адбілася і такая тэндэнцыя: герой адчувае сваю асабовую непаўнаватаснасць для паўнакроўнага ўдзелу ў новым сацыяльна-гістарычным вопыце, што ўспрымаецца натуральным і аб'ектыўным. Таму праца вучоных ацэньваецца з практычнага пункту погляду, што адзначаюць і даследчыкі рускай літаратуры: «из-за науки их побережь следоват. Не все у нас дела знакомые будут. А наши-то ещё не скоро все ихние тайности узнают. К им прибегать придётся» [40, с. 62]. Герой прамаўляе, кіруючыся тым жа спрадвечным недаверам мужыка да пана. Менавіта адносіны недаверу ў многім вызначылі канцэпцыю вобраза вучонага ў беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя. Акрамя таго, узноўлены ў ёй хранатоп спрыяў менавіта беднасці і будзённасці, а не вышыні асабовых памкненняў. Многае вызначаў і факт

далучэння выбітных беларусаў да пануючай культуры, своеасаблівае духоўнае «донарства».

Але можна ўбачыць у асаблівасцях абмалёўкі вобраза вучонага і іншую метадалагічную аснову. І. Прыгожын піша: «Светам, перад якім не адчуваеш глыбокай пашаны, кіраваць значна лягчэй. Усякая навука, якая зыходзіць з таго ўяўлення пра свет, што ён дзейнічае па адзіным тэарэтычным плане і зводзіць невычэрпнае багацце і разнастайнасць з'яў прыроды да панылай аднастайнасці дадаткаў агульных законаў, гэтым самым робіцца інструментам дамінавання, а чалавек, далёкі ад гэтага свету, выступае як яго гаспадар» [41]. Адметнасць светасузірання беларусаў якраз у гэтай «глыбокай», аж да пайднанасці з ёй, пашане да прыроды. Таму для іх найбольш відавочнымі былі дэструктыўныя тэндэнцыі навуковага прагрэсу.

Больш традыцыйны для беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя *вобраз вясковага настаўніка*. У той час як «гісторыя вясковай настаўніцкай інтэлігенцыі з'яўляецца маладаследаванай навуковай праблемай» [42, с. 1], у эстэтычнай рэальнасці беларускай прозы і прысвечаных ёй літаратуразнаўчых працах паслядоўна праводзіцца думка, што «вясковае настаўніцтва ў другой палове XIX—пачатку XX стагоддзя складала значную частку інтэлігенцыі і адыгрывала асаблівую ролю ў жыцці грамадства. На гэтым этапе яно пачынае ўсведамляць сваё месца сярод іншых работнікаў разумовай працы, робіць першыя спробы прафесійнага аб'яднання, правядзення сваіх з'ездаў і нарад» [42, с. 1]. Рэвалюцыйная ж актыўнасць вясковага настаўніцтва ў афіцыйнай гістарычнай навуцы мела тэндэнцыю перабольшвання, што таксама знайшло адлюстраванне ў мастацкай прозе, у прыватнасці, у канцэпцыі вобраза Андрэя Лабановіча на заключным этапе эпічнага дзеяння. Гэты вобраз, здавалася б, апрыёрна павінен несці гуманістычную ідэю. Але ўжо на пачатку стагоддзя Я. Колас вылучыў два асноўныя тыпы: «балотная вада» і «крынічны струмень», — якія паклалі пачатак галерэі настаўніцкіх вобразаў. У руках царскага ўрада адукацыя з'яўлялася сродкам сацыяльнага рэгулявання і кантролю. Фарміравалася мадэль «ідэальнага» працаўніка пачатковай школы, адданага царкве, прастолю, талерантнага, непрыкметнага

і паслухмянага, які ў працэсе сваёй педагогічнай дзейнасці павінен быў праводзіць афіцыйны курс і абавязна на такія сацыяльна-палітычныя і духоўныя каштоўнасці, як самаўладдзе, праваслаўе, народнасць. Статус тагачаснага вясковага настаўніка — «дзяржаўны служачы 14 класа», з усімі належнымі яму правамі і абавязкамі [42, с. 4]. Яго асоба знаходзілася пад пільным кантролем з боку дырэктый, інспекцый, святароў, членаў валасных праўленняў, якія лёгка маглі звольніць з працы непажаданых педагогаў. Большасць настаўнікаў даражыла службовымі перавагамі і сацыяльным становішчам, робячыся слугамі ўлады і апорай касерватыўнай ідэалогіі. Аднак паралельна фарміраваўся і тып новага, незалежнага чалавека з перадавымі сацыяльна-палітычнымі і педагогічнымі поглядамі, які меў сувязь з вызваленчым рухам. На мяжы XIX і XX стагоддзяў адбывалася скарачэнне колькасці настаўнікаў — выхадцаў з дваранаў і духавенства, і павелічэнне з ліку сялян і мяшчан. Трэба адзначыць, што настаўнікі сельскіх школ былі, як правіла, слоём, ніжэйшым па кваліфікацыі ў параўнанні з выкладчыкамі гарадскіх навучальных устаноў. Традыцыйна вясковыя настаўнікі лічылі сябе рускімі і праваслаўнымі (паводле Першага ўсерасійскага перапісу насельніцтва 1897 года толькі 20% настаўнікаў лічылі сябе беларусамі [42, с. 16]). Да рэвалюцыі 1905—1907 гадоў увогуле забаранялася дапускаць да педагогічнай дзейнасці асоб неправа-слаўнай веры. У большасці настаўнікаў пераважаў узрост да трыццаці гадоў, а болей за тры чвэрці з іх не знаходзіліся ў шлюбе. Для большасці з іх выкладанне з'яўлялася часовым заняткам.

Назіралася тэндэнцыя павелічэння колькасці жанчын-педагогаў у агульнай масе настаўніцтва (у 1915 годзе ва ўсіх пачатковых вучылішчах Віленскай навучальнай акругі працавалі 4 617 мужчын і 4 321 жанчына [42, с. 12]). Большасць настаўніцтва атрымлівала абмежаваную і нефіксаваную заработную плату, якая залежала ў асноўным ад рашэнняў валасных сходаў. Гарантаваны заробак мелі толькі выкладчыкі міністэрскіх школ. У практыку аплаты настаўніцкай працы шырока ўводзілася натуральная «ссыпка» — збожжам, гароднінай. Такімі ж абмежаванымі былі і шляхі паляпшэння

жыццёвага ўзроўню настаўнікаў (выкладанне рамяства і рукадзелля, падрыхтоўка вучняў да здачы розных іспытаў, надзел зямлі, гаспадарка ці, як вынік выдатнай працы, атрыманне заахвочванняў і прэмій і інш.), ды і тыя выкарыстоўваліся толькі нязначнай яго часткай.

Значна пагоршыўся матэрыяльны стан вясковага настаўніцтва ў пачатку XX стагоддзя, што абмяжоўвала магчымыя выдаткі на харчаванне, адзенне, набыццё неабходных рэчаў. Жыццё і праца настаўнікаў часта праходзілі ў непрыстасаваных, з дрэннымі ўмовамі, памяшканнях. Герой Л. Калюгі настаўнік Зубрыцкі («Нядоля Заблоцкіх») жыве і працуе «на той бок вайны». Зыходзячы з адметнасці яго духоўнага зместу, гэты мастацкі тып можна ўмоўна назваць пераходным паміж вылучанымі Я. Коласам тыпамі. На першы погляд Зубрыцкі выклікае ў чытача няшмат сімпатый, хаця б з той прычыны, што «не было над яго лепшага майстра лапы даваць» [25, с. 242]. Аднак важна для характарыстыкі гэтага героя тое ж, хай сабе невыразнае, імкненне пачаць «новы раздзел» свайго жыцця, у якім, «можа, адбудуцца падзеі, вартыя таго, каб здзівіць свет» [25, с. 248]: раздумаўшыся над сваім жыццём, настаўнік заўважыў, «што жыве толькі ў нуднай, нецікавай прадмове». У гэтым амбівалентным вобразе можна ўбачыць адзнакі трагедыі чалавека, які быў пазбаўлены магчымасці ўдзелу ў сацыяльнай творчасці.

Неадназначна малюецца вобраз настаўніка і ў кантэксце падзей «траістай» вайны. Дэфармуецца нават пазачасавая гуманістычная сутнасць настаўніцтва, якой не ўласціва «абвостраная цвёрдасць». Вобраз Анціпава-Стрэльнікава ў рамане Б. Пастарнака «Доктар Жывага» паказвае, як герой па сутнасці робіцца сваім антыподам, аб чым сведчыць і яго перайменаванне як набыццё новых якасцей.

Вобраз Стрэльнікава не адзіны з настаўніцкіх вобразаў, што ў гады вайны папоўнілі шэраг прадстаўнікоў «мілітарызаванага» (паводле вызначэння М. Бярдзьева) антрапалагічнага тыпу, які потым знайшоў сябе ў стыхіі рэвалюцыі і/ці грамадзянскай вайны. У рамане М. Булгакава «Белая гвардыя» гэта былы вясковы настаўнік Козыр, які «ў чатырнаццатым годзе трапіў на

вайну ў драгунскі полк і да 1917 года даслужыўся да афіцэрскага чыну. А досвітак 14 снежня васемнацатага года пад акенцам застаў Козыра палкоўнікам пятлораўскай арміі, і ніхто ў свеце (і менш за ўсё сам Козыр) не мог бы сказаць, як гэта адбылося. А здарылася так таму, што вайна для яго, Козыра, была прываннем, а настаўніцтва толькі доўгай і буйной памылкай. Так, між іншым, часцей за ўсё і бывае ў нашым жыцці... Адбываецца гэта, трэба думаць, ад недасканаласці нашага сацыяльнага ладу, пры якім людзі спрэс трапляюць на сваё месца толькі пад канец жыцця. Козыр трапіў у сорака пяць гадоў. А да таго часу быў дрэнным настаўнікам, жорсткім і нудным» [43, с. 141].

Асабліваці стварэння вобраза настаўніка пэўным чынам пашыраюць традыцыйную тыпалогію ў тым плане, што адны мастацкія тыпы папаўняюць галерэю «маленькіх людзей», а другія — творчых асоб.

У рамане М. Зарэцкага «Сцежкі-дарожкі» ёсць эпізадычны вобраз настаўніка-манархіста, які заклікаў моладзь да антысемеіцкіх выступленняў: «...паўстаць на абарону... святынь ад антыхрыстаў, ад хрыстапрадаўцаў. <...> Каб з аружжам, як мае быць...» [44, с. 27—28]. Злачыннасць яго пазіцыі ў тым, што ўласнай прысутнасцю ён надаваў даверу сваім вучням да гэтай акцыі (так, Лясніцкаму было зусім не страшна: і многа сваіх, і нават настаўнік з імі...), і асабліва ў тым, што назаўтра на прызначанае месца «настаўнік зусім не прыйшоў» [44, с. 29]. У цэлым жа вобраз «мілітарызаванага» настаўніка, раўназначнага па сваёй мастацкай ролі героям М. Булгакава і Б. Пастарнака, у беларускай прозе не з'явіўся.

У эсе «Трыумф дабрадзейнасці» У. Набокаў піша: «Часта сельскі настаўнік старанна шукае ісціну і знаходзіць яе ў камунізме» [45]. Падобным шляхам мусіў правесці свайго героя Я. Колас. Вобраз Лабановіча грунтоўна даследаваны ў айчынным літаратуразнаўстве, таму спынімся на вышэйзгаданай пазіцыі. Я. Колас піша: Лабановіч «і сам ведае, што рана ці позна, а стаць шчыльней да якой-небудзь рэвалюцыйнай арганізацыі яму прыйдзеца. Ён чуе, што трэба зрабіць нейкі новы крок у жыцці, крок важны і небяспечны. І цяпер якраз надыходзіць такі

момант» [18, с. 957]. Слова «прыдзецца» і «трэба» не з'яўляюцца паказчыкам асабістай ініцыятывы і зацікаўленасці героя ў карэкціроўцы свайго сацыяльнага статусу. Або ён павінен саступіць пэўнаму ідэалагічнаму ціску, або, як прадстаўнік інтэлігенцыі і «гарант» прагрэсу, не можа не далучыць сваіх намаганняў да справы абнаўлення грамадства, нягледзячы на некаторую нязгоду са сродкамі яе ажыццяўлення. Тым больш што імя «Андрэй» у Я. Коласа надаецца героям з выразнай гуманістычнай пазіцыяй, а гэта яркая сведчыць пра светапоглядныя дамінанты самога аўтара.

У астрозе Лабановіч мае гутарку з Галубовічам, які пытае: «...да якой палітычнай партыі ляжыць тваё сэрца?» «Па шчырасці кажучы, — разважае Андрэй, — я на ростанях... не вырашыў, куды далучацца...» [18, с. 1159]. Між тым, яму не вельмі «па душы» сацыялісты-рэвалюцыянеры, бо на яго думку, ён не бачыць у іх «таго жывога, глыбокага струменю, што выводзіць рэчку на вялікія прасторы». Для Галубовіча гэта «трохі туманна, але ў асноўным верна», бо яму, як бальшавіку, вядома, што «эсэры вабяць інтэлігентаў — выхадцаў з сялян. <...> Яны казыраюць сваёю аграрнай праграмаю. Але ж гэта не праграма, а тупік, бо эсэры, заігрываючы з сялянствам, перабольшваюць яго магчымасці. Патрэбен цвёрды саюз сіл — пралетарыяту і сялянства. Тады рэвалюцыя пераможа» [18, с. 1159]. На думку Галубовіча, «эсэры — дробнабуржуазная партыя, якая не мае пад сабой надзейнай асновы» [18, с. 1159].

Паколькі трэцяя кніга пісалася па часе адлюстроўваемых падзей, то Я. Коласу «з ласкі» Бэндэ было ўжо добра вядома, як важна своечасова абтрэсці «прах» дробнабуржуазнасці са сваіх ног...

Аднак па той жа самай прычыне можна надаць сапраўдны сэнс выразу «Бальшавікі адкідаюць прыгожыя словы, мы не цураемся самай чорнай работы ў імя рэвалюцыі» (успомнім характарыстыку Андрэя ў рамане М. Зарэцкага «Сцежкі-дарожкі» — «чорны геній руйнавання»). Досыць двухсэнсоўна, як пагроза, гучыць і наступнае аб'яцанне Галубовіча: «Калі не знойдзеш ты мяне, я адшукаю спосаб напам'януць табе гэтую гаворку» [18, с. 1159]. Гэтая калізія выклікае асацыяцыі з эпізодам сустрэчы на Лубянцы арыштаванага прыват-дацэнта

Астаф'ева са следчым Брыкманам (раман М. Асаргіна «Сіўцаў Бражак»), у якім ён меў неасцярожнасць пазнаць былога эсэра, што і схіліла шалі «правасуддзя» ў трагічны для інтэлігента бок.

Задума стварыць *вобраз настаўніка «сцюжнага» часу* часткова рэалізавана Л. Калюгам у незавершаным рамане «Пустадомкі». Гэта Нічыпар Высаковіч. Ён, «савецкі службовец», працаваў у Грукаціцкай воласці. «Яму былі прыпаручаны шлюбы ды разводы запісваць, даваць пашпарты на той свет» [5, с. 451]. У знешнасці героя ёсць адметны штрых: на ім надзеты фрэнч: «у падоле дзве вялізныя торбы... і на грудзях дзве — мала чаго меншыя». Заўважыўшы любоў Высаковіча да «развязвання» задач, загадчык валаснога аддзела народнай асветы ў свой час прызначыў яго выкладчыкам фізікі і арыфметыкі ў школу, якая мелася адчыніцца ў Грукацічах. «Абрыдлыя з ненавіднымі дзецьмі міналі Высаковічавы настаўніцкія гады... Яшчэ ў воласці... распачатыя, лятункі пра універсітэт так і не спраўдзіліся» [5, с. 452]. Адночы «ў парадку грамадскае працы» [5, с. 452] яго паклікалі пайсці да Шылавіч. Нібыта знарок, ён якраз у гэты дзень «уздыўбурыў» на сябе свой фрэнч «з грубога салдацкага шыняля» [5, с. 452], які не насіў ужо колькі год. У самым пачатку аповеду пра гэтага героя Л. Калюга заўважае: «Ніхто б не сказаў, што Нічыпар Высаковіч савецкі службовец, каб на ім не фрэнч» [5, с. 451]. Гэтая дэталі знешнасці (як у мележаўскага Башлыкова) стане ў беларускай літаратуры сімвалам аўтарытарнай улады. Арыгінальна пераасэнсоўвае Л. Калюга ў звязку з вобразам Высаковіча традыцыйную сімваліку ветру: «...у тыя гады... павее не з узгодненага боку... і пакуль той флюс — так ухіліць у нешта небяспечнае. Так што ад усякае такога хваробы з гарантаванага матар'ялу надзеў настаўнік той свой фрэнч» [5, с. 453]. Сузіраючы «нядолю» Невядомскіх, ён філасофствуе: «У людзей, асуджаных на згубу, гора смешнае» — гэта калі Югала памкнулася забраць з сабой абразы, асабліва той, «нязграбны, закрыты», з матчынай хаты, які «з самага малку бачыў яе кожны крок» [5, с. 453]. Свайму былому вучню Данілу Высаковіч дае парад: «Усяго выракайцеся: радні, жалю... Вам можна дастаць даведку. Старайцеся. Вы яшчэ не асуджаны на

згубу. Вам прыйдзеца ўсяго адна — роўная для ўсіх — кропля. І затаймуйце абурэнне, што вашым бацькам з лішніцы прыйшоўся паўносьенькі кяліх. <...> ...Трэба падначаліцца. Усё вялікае зграбалася сабе нявольнымі рукамі» [5, с. 454]. Згадаем, што ў пачатку апаведу пра Высаковіча Л. Калюга заўважыў: «савеслужу» «было прыпаручана» ў яго «бязлюдным загсе» даваць пашпарты на той свет... Па меры развіцця сюжэта гэтая анталагічная дэталь набывае сімвалічны сэнс. Больш у тэксце, які захаваўся, пра Высаковіча згадак няма, але некаторыя падрабязнасці дазваляюць меркаваць пра выбар, што зробіць гэты герой. З пункту погляду псіхалогіі, ён знойдзе ў гэтай сітуацыі магчымасць самасцвярджэння.

У вобразе настаўніка Турчака («Ні госць ні гаспадар») Л. Калюга падкрэслівае агульначалавечы, пазачасавы змест: «Дзе камсамольцы, там і настаўнік. Неабходны ён хлопцам чалавек, дарма што непартыйны. Чаго самі не расшалопаюць, дык: “Сходзім па настаўніка”. Малечка што прыпрэцца, просяць: “Парай, дзядзька Турчак, як гэта... Растлумач, што гэта...”. Так за ўсякаю ўсячынаю. Ні разочку не адмовіўся. Што работы многа, перад хлопцамі не бедаваў» [25, с. 164].

«Вучоны» ў асэнсаванні беларускіх прэзаікаў — персанаж пераважна дзівакаваты, што, аднак, не раўназначна паняццю адмоўны. Звернемся да мастацкіх характараў, якія ўваходзяць у *пантэон герояў-дзівакоў*. Цэлы іх шэраг увасобіў у сваіх творах Л. Калюга. Я. Лецка адзначае: «Наватарства маладога прэзаіка выявілася ў тым, што ён на традыцыйнае здолеў паглядзець свежым, нетрадыцыйным вокам. Перш за ўсё звернем увагу на адкрыццё ім вобраза дзівака, падобнага на таго, які значна пазней заявіць пра сябе, скажам, у апавяданні В. Адамчыка “Дзікі голуб” і як цэласная, шматгранная з’ява замацуецца ў творчасці рускага прэзаіка В. Шукшына. У кірунку шматвяснянага асэнсавання нацыянальнага характару ў яго спецыфічным “дзівацкім” увасабленні разгортвалася і навелістычная творчасць Лукаша Калюгі». Даследчык прыходзіць да высновы, што, пры пэўных адрозненнях вобразаў герояў у Калюгі і Шукшына, «пафас аўтарскіх пазіцый... зводзіцца да аднаго і таго ж — да сцверджання права кожнага

чалавека быць самім сабой, паважаць іншага, хто хоць у чымсьці істотным адрозніваецца ад цябе, ад тваіх пераконанняў, але не перашкаджае жыць, таксама быць самім сабой» [5, с. 12]. Варта пагадзіцца і з думкай Я. Лецкі, што «дзівакі Лукаша Калюгі яшчэ не зведалі на сабе прымусовых “прывабнасцяў” новай сістэмы, яны жывуць традыцыйным заповоленым жыццём, іх канфлікты і непаразуменні маюць не сацыяльнае, як у В. Шукшына, а амаль выключна бытавое, псіхалагічнае, маральнае напаўненне» — аднак дададзім: за гэтымі канфліктамі можна ўбачыць абрыс экзістэнцыйных праблем. Бясспрэчна ж тое, што «і там, і тут перад намі нестандартныя характары, што сваімі паводзінамі і прынцыпамі выломліваюцца з агульнага ходу жыцця... уяўляюць сабой не правіла, а выключэнне, якім нібы знарок выпрабоўваецца гуманная сутнасць грамадства», выступаюць своеасаблівымі індикатарамі гэтай сутнасці» (што ўжо адзначалася намі адносна вобраза краўца з рамана «Грэчые пакаленне»). Л. Калюга, «быццам прадчуваючы небяспеку глумлення над народнай душой, ператварэння чалавека з самабытнай, годнаснай асобы ў бязлікага выканаўцу... выбіраў з безлічы добра вядомых яму вясковых тыпаў найбольш самабытныя і найменш прыдатныя для стандартызацыі і сляпога паслушэнства» [5, с. 12].

Да гэтага тыпу герояў адносяцца Юстап і Вінцэнт («Нядоля Зabloцкіх»), Андрук («Незнашоныя боты»), Трахім («Трахім — штучны чалавек»). Тып дзівака вылучаны непасрэдна самім аўтарам. «Поўны нашы Баркаўцы дзівакоў, — паведамляе ён. — Былі яны даўней дый цяпер не зводзяцца, а ўсё штогод у маладых растуць. Дзівак сам Андрук, дзівак і сын яго Пракоп Андручок. Абодва яны любяць кірмашы. Андруку, бывала, дзевяць верст прайсці за забаву, а Пракопу — ехаць трэба» [25, с. 70]. Тут жа аўтар падкрэслівае і сацыяльную значнасць такога тыпу людзей. Паказальна, што Андруку не заробкі трэба, а каб «паслухаць было чаго, каб у чужых разумных людзях пабыць. Была прагнасць у Андрука навіну пачуць, дзе разумнікі збяруцца, любіў ён пры іх збоку пастаяць, знакамітай гаворкі паслухаць і сваё час-часам, падумаўшы, туды трапнае слова

далучыць», чым ён надзвычай нагадвае Галілея («Вязьмо»). «З сямі сёл, бывае, па чалавеку збярэцца, а ён, Андрук, — восьмы ад нас, з Баркаўцоў. Праз яго слава нашай вёскі ў людзі йшла, праз яго жарты нашых людзей ва ўсёй акрузе і ведалі». Тыповасць гэтаму вобразу надае і сузіральнаць, так уласцівая беларусам. «Толькі старасць Андрука ездзіць прымусіла, а так ён любіў ціхую спаважную хаду, любіў разглядаць ідучы, што дзе на полі ёсць, якую людзі дзе работу робяць» [25, с. 71].

Але «пантэон» дзівакоў не абмяжоўваецца вобразамі герояў апавядання «Незнашонья боты». Аб наяўнасці сама менш яшчэ аднаго прадстаўніка гэтага тыпу сведчыць сваёй назвай і зместам апавяданне «Трахім — штучны чалавек». «Штукар наш Трахім... — сцвярджае аўтар. — Бывае, што штукуючы сам сябе да жалю давядзе, але свае натуры не пакідае» [25, с. 38]. Наўрад ці можна назваць Трахіма аўтарытэтным, як Андрук, чалавекам, нягледзячы на тое, што іх яднае прага зносін з людзьмі: «Яму як прыпрэ ахвота з добрымі людзьмі пагаварыць, дык апанецца і пойдзе з хаты» [25, с. 32]. Аднак жа «ці добра ён гаворыць, ці на глум, а ўсё здаецца, што штукуе. Людзям раіць, што як рабіць, а таго не толькі рабіць, але і слухаць няма чаго» [25, с. 30].

Аднойчы Трахім вырашыў-такі сам пакіравацца сваёй парадай, калі баркаўчане не паверылі яму, што чалавеку добра б было жыць не працуючы і пакінуўшы есці. Пакінуў ён работу рабіць і паспрабаваў патроху адвыкаць есці, у выніку чаго ўпэўніўся, што не адной работы есці хочацца, а можа хацецца і ад лежні. Папакутаваўшы, усё ж мусіў пакінуць жыць «аб шчырым пасце» і пайшоў «каля гаршкоў шныпарыцца». Давялося пасля гэтага баркаўчанам пачуць ад Трахіма, «як цыган сіваю кабылу хацеў ад яды адвучыць» [25, с. 38]. Ледзь не падзяліў штукар яе лёсу. Так і пераканаўся ён, што «дарагі лёгкі хлеб» [25, с. 30].

Кантэкстуальнымі сінонімамі да слова «штучны» выступаюць у апавяданні словы «адваротны», «валачашчы», што на першы погляд зніжае сацыяльна-маральнае значэнне асобы героя. Аднак у апавяданні вядучую мастацкую ролю, на нашу думку, адыгрывае кампазіцыя, заснаваная на

парабалічнай часава-прасторавай мадэлі. Фальклорны матыў «лёгкага» хлеба ў спалучэнні з інтэрпрэтаваным героем адпаведна яго жыццёвай сітуацыі анекдотам пра цыганскую кабылу дапамагаюць стварыць план «вечных» каштоўнасцей і ўключыць у іх канкрэтна-гістарычны, нават лакальны, кантэкст.

Як адзначае даследчыца творчасці Л. Калюгі З. Драздова, пісьменнік «са стракатага рада народных характараў... вылучаў тыя непрыдатныя для стандартызацыі, якія нельга было ўставіць у сярэдненькія рамкі звычайнага, звыклага», засяроджваўся на «крыху нязвыклых для беларускай літаратуры баках існавання чалавека вёскі дарэвалюцыйнага часу» [46, с. 98]. У яго полі зроку, напрыклад, раўнівы селянін («Іллюк-даследчык»).

Адмысловы *тып дзівака*, які знайшоў месца ў прозе Л. Калюгі і яго папярэднікаў, — вясковы, «свой», «гутэйшы» *злодзей*, прысутнасць якога ў свеце неабходная, каб надаваць яму раўнавагу, прынамсі, паміж добром і злом.

«Абы лавілася рыба, дык будзе і хлеб...» Герой рамана М. Лынькова «На чырвоных лядах» Сяргей пацвярджае сваім жыццёвым прынцыпам Коласава «Хоць, праўда, хлеб ядуць і з вуды, але не ўсе і не заўсюды» [18, с. 459]. Ён выклікае асуджэнне «моцных» гаспадароў за тое, што «ў т-а-а-кі час» — касавіцу — цягаецца з вудзільнам. Іван Цыбал нават кажа: «Нялюдскі ён». Але сапраўдная чалавечая сутнасць героя выяўляецца ў параўнанні з іншымі, калі ён вылавіў цела забітага панскім лесніком Сідарам Лявона Ражка. Пачуўшы гэтую навіну, усе «ціхенька-ціхенька ды падаліся хто куды, па сваіх справах», пакінуўшы Сяргея ў вялікім абурэнні: «Ну й народ, ну й людзі. Вот табе, беднаму чалавеку, і памры, дык і пабягуць усе, у вочы табе зірнуць пабаяцца, вочы твае прыплюшчыць...» [47, с. 405].

З «дзівакаватых» герояў незавершаных твораў Л. Калюгі трэба адзначыць Клемаса Вітку. Наколькі дазваляе меркаваць мастацкі тэкст, ён мае некаторае тыпалагічнае падабенства з суддзёй-філосафам Торбай («Запіскі Самсона Самасуя»). Прынамсі, так пададзены яго вобраз самім аўтарам: «...наогул Вітка быў дзівак. Напрыклад, аднае раніцы здарылася ў інтэрнаце падзея. Вітка вывесіў плакат: «Прывучайся над усім

марудзіць». І прысталі да яго, каб сарваць, бо такі лозунг нідзе не зацверджаны» [5, с. 503]. Але Вітка меў «ёмкаваты кіёк» і свой плакат адстояў — не ў прыклад Торбу...

Сымон Ракуцька (раман К. Чорнага «Пошукі будучыні») марыць: «Калі я жыць буду ў родным месцы, дык я не дапушчу, каб на ім было гола і пуста» [48, с. 53]. У Габрыеля з апавядання М. Гарэцкага «Габрыелевы прысады» (1917) такога намеру ўвогуле не было, упершыню гэта атрымалася неяк выпадкова. Увогуле ён «быў грэшнік, баламут, п'яніца, картэўнік і гуляка», які «змалку атручваў жыццё сваім бацькам, вучыўся ды не давучыўся...» Ступень маральнага падзення героя М. Гарэцкі вызначае так: «Хацеў прадаць душу чорту, але чорт не прыйшоў браць яе. Дык пакінуў верыць Богу і ксяндзу» [20, с. 467—468]. К старасці Габрыель «зводзіўся дашчэнт», але «прызвычка» садзіць абাপал шляху бярозавыя прысады яго не пакінула. «Шмат усыхала дрэўцаў. Злоснікі псавалі іх. П'яныя кірмашоўцы выварочвалі калёсамі, — Габрыель садзіў ізноў. Ішоў час — і выраслі яны» [20, с. 470], забяспечыўшы старому дзіваку «сацыяльную бессмяротнасць».

Ёсць дзівакаваты герой і ў рамане М. Зарэцкага «Сцежкі-дарожкі» — «крывы карыкатурны Саўка... падобны на чорны дняпроўскі корч». Некалі да рэвалюцыі ён расказаў Васілю казку пра дудару Іваньку, паводле якой «быццам прыйдзе час, калі пачуюць усе чыста тую Іванькаву дудку і ўсе разам падымуцца, каб за праўду пастаяць. Вось і стануць тады зноў усе людзі роўныя» [44, с.105]. Калі Лясніцкі-камісар у фінале рамана запытаў у дзеда, ці выйшла так, як гаворыцца ў казцы, той «зморшчыў твар у хітра-таёмную міну і адказаў: “Хто ж яго, дзетка... Вось замяшалі, забайталі, добрую куламесу паднялі... А што спячэцца — яшчэ мы не ведаем... Не будзем зарання казаць...”» [44, с. 346].

Да матыву дзівакаватасці цесна прымыкае *матыв вар'яцтва*. («Вучоныя, яны часта дурнеюць», — чуе Лявон Задума, герой «Запісак артылерыста» М. Гарэцкага. «Очень умён, но, может быть, и помешан» — кажуць пра Мікалая Стаўрогіна ў рамане Ф. Дастаеўскага «Д'яблы» [6, с. 110].

Як праява дзівакаватасці расцэньваецца і здольнасць героя ўглядацца ў сябе, хоць гэта сведчанне таго, што «ў... маладых

людзей зараджаюцца і выпяваюць першапачатковыя духоўныя судакрананні з жыццём» [8, с. 394]. «Трохі з прыдурам», — кажа пра свайго парабка Нупрэя дзядзька Іван (раман М. Лынькова «На чырвоных лядах»). “Зрок у яго нутраны”, — кажуць бабы-суседкі. А які гэта зрок, запытай іх і не адкажуць» [47, с. 359].

Вылучаецца вар’яцтва пыхлівасці; вар’яцтва як распад свядомасці асобы; вар’яцтва безнадзейнай жарсці; вар’яцтва ў святле ідэй ізаляцыі і адчужэння (геній — натоўп). Менавіта апошні тып вар’яцтва ацэньваецца з пазіцый непадобнасці, «дзіўнасці»; дзівакаватасці. Калі паводзіны чалавека не адпавядаюць нормам, прынятым у грамадстве, — ён ненармальны. З матывам вар’яцтва звязваюцца глыбінныя філасофскія ідэі разумення прыроды асобы, адносін, катастрофічнасці быцця. Вар’яцтва нясе ідэю духоўнай адзіноты [49, с.75].

З другога боку, матыў вар’яцтва яшчэ раз пацвярджае мастацкую абумоўленасць *вобраза доктара*.

Гуманістычная пазіцыя творцы дакладна і вобразна сфармулявана М. Валошыным:

В дни революции быть Человеком, а не гражданином:

Помните, что знамена, партии и программы

То же, что скорбный лист для врача сумасшедшего дома [50, с. 158].

З канкрэтна-гістарычных пазіцый матыў хваробы асэнсоўваецца Я. Коласам у аднайменнай казцы (1927). Яе героі — два браты, Усход і Захад, шукаюць ратунку ад Хваробы, якая «залезла ў іх цела, іх кроўю аб’ядаецца» [18, с. 415]. Хадзілі браты разам па знахарах, па шаптухах, спрабавалі і «да святых таўхануцца» — усё марна. На некаторы час разышліся, шукаючы дактароў і лекараў паасобку, а неўзабаве Захад, які так і не здолеў акрыяць, атрымаў ліст ад Усходу, дзе пісалася, што той хваробу сваю ўжо выгнаў. «Знайшліся на свеце добрыя, сапраўдныя дактары... як па-пісанаму, расказалі, што ў нас за хвароба. А каб вылечыцца ад яе, трэба асмеліцца на аперацыю», якая «трохі балючая, але выганяе хваробу. І самы верны струмант пры аперацыі — доўбня і агонь. Стукнуць хваробу па галаве і прыпаліць тое месца, дзе яна сядзела, — ніколі не

вернецца...». Праўда, «з вока на вока» расказаць увесь працэс лячэння адрасант не можа, бо ўзнікла «новая хвароба — Граніца» [18, с. 415]. Я. Колас пакідае за межамі свайго аповеду стан хворага, які адчуў на сабе ўздзеянне «доўбні і агню». Але дзякуючы трапна вынайзеным пісьменнікам сродкам гэты стан лёгка дадумваецца. «Доўбня і агонь» як сродкі лекавання ўгадваюцца ў адным з вобразаў рамана Я. Замяціна «Мы»: «Томительной, медленно подымающейся температуре инкубационного периода — врач всегда предпочтёт сыпь и сорокаградусный жар: тут уж, по крайней мере ясно, что за болезнь» [19, с. 407]. Гэтыя матывы і вобразы зноў вяртаюць нас да думкі пра невыпадковасць вобраза доктара, у тым ліку «ўтрапёнага хірурга», у мастацкай прасторы прозы першай трэці XX стагоддзя.

Звернемся да некаторых мастацкіх тыпаў, якія валодаюць такімі асабовымі дамінантамі сярэдняга ўзроўню, як гаспадарлівасць, ашчаднасць, схільнасць «сем разоў адмераць...» у практычных справах, здольнасць да вядзення даволі складаных спраў матэрыяльнага плану. Вось як яны прэзентаваны ў рамана К. Чорнага «Зямля». Юлік Барановіч разважае: «Мяне раней усе лічылі кулаком, цяпер лічаць серадняком. А гэта што значыць? Гэта значыць, што я чалавек. Я сабе маю гаспадарку, гляджу яе, маю што мне трэба і нічыя ласкі не прашу... <...> ...Як сабе хочаце, я ёсць сам сабою. <...> Няхай мяне хоць чортам лічаць, да мяне нічога не прыстане. Я нікога не забіў і не аграбіў. Іншы не мае — бо рабіць лянуецца. Абібока або дурня ніколі кулаком не назавуць. <...> Як бы гэта ганьба, што чалавек мае. Няўжо ж, каб усе нічога не мелі. <...> ...На галетніку далёка не заедзеш» [22, с. 330—331]. Хоць Барановіч не настолькі катэгарычны, каб лічыць абібокамі і гудытамі ўсіх бедных, але ён не можа не бачыць: вакол шмат такіх, хто «на палатках ляжыць і сніць, што яму гатовыя кавалкі зараз будуць у горла валіцца» [22, с. 331].

Не хавае асабістай прыхільнасці да людзей у «сярэднім пер'і» Л. Калюга. Гэта заўважна ў шэрагу твораў. Напрыклад, Боханы («Зэнка малы ніколі не быў») «роскашы... не зналі, але й гора не бачылі». Заўсёды пад абрусам у іх ляжала «булка

хлеба, і пры ёй... нож. Кожны семянін мог прыйсці, калі яму трэба, і адкроіць, колькі яму трэба. От затаўка ў гаршку — гэта ўжо роскаш. Хоць частым, але госцем была яна ў іх» [5, с. 507]. Васіль Талока ў Я. Нёманскага («Маці») «быў не толькі добрым цесляю, але нават пачаў пакрысе сам браць паграды ... і зрабіўся найбольш вядомым з петрыкаўскіх майстроў і паградчыкаў. Зажылі яны зусім добра, мелі ўласны дамок з трыма пакойчыкамі» [51, с. 105]. Беларускім прэзаікам было ўласціва ўсведамленне таго, што менавіта сфарміраваны сярэдні клас забяспечвае стабільнасць грамадства. Гэта добра прасочваецца на створаным у мастацкай прозе *вобразе млынара*. Л. Калюга вуснамі свайго героя Клемаса Віткі настальгічна разважае: «А яшчэ была, ды цяпер нікчэмная, страшна адна рамантычная прафесія — млынаром быць у вадзяным павольным млыне, дзе доўга затрымліваюцца завознікі й дзе знарок дзеля іх коней стадола, а дзеля іх казак запыленая хатка збудавана. Але ж, я кажу, гэта прафесія была ды перабылася» [5, с. 499—500]. Лёс млынара ў час, калі казку планавалася зрабіць быллю, складваўся інакш, і вобраз яго маляваўся зусім іншымі сродкамі. У дасавецкай літаратуры млынар уяўляў тып, скажам, «эканамічна-містычны»; у савецкай — увайшоў у «серыю зламсынікаў», што канстатуе, у прыватнасці, У. Набокаў у эсе «Трыумф дабрадзеянасці» (кулак чамусьці часцей за ўсё менавіта млынар). «У яго тоўсты живот, ён хітры і прагны, спярша эксплуатае беднякоў, а потым, калі, як гром Гасподні, спасцігае яго рэвалюцыя, ён прымыкае да кадэцкай партыі, даволі бясстрашна — у сваёй грэшнай слепаце — лае ў вочы бальшавікоў, што прыйшлі рэквізаваць у яго муку і млын, і, як належыць, гіне ад удару штыка ў яго тоўсты живот» [45]. Поўнае права «ўключыцца» ў распачатую У. Набокавым палеміку мае беларускі крытык Ф. Купцэвіч, які, у падобнай стылявой манеры, звяртае ўвагу на спосабы выяўлення «класава-варожых» элементаў у творах К. Чорнага. «Неяк мы ўжо прывыклі бачыць у нашай літаратуры, — піша Ф. Купцэвіч, — калі выводзіцца кулак, дык абавязкова з самагонам, з бойкамі, з п'яным азвярэлым тварам — адным словам, “контра”. Я не ведаю, як на каго, але калі я чытаю такі

твор, дык у мяне ствараецца ўражанне, што або аўтар ніколі не бачыў жывога кулака, або наўмысля выстаўляе яго ў такім стане, каб прытупіць маю класавую пільнасць. Бо і сапраўды, які ж гэта вораг, калі вечна п'е сам, поіць другіх, — наогул, нейкае п'янае пакаленне ...проста здаецца ён звычайным крымінальнікам, на якога досыць паслаць міліцыянера або пасадзіць у клініку для алкаголікаў — можа, вылечыцца, перастане піць і не будзе кулаком. Але адкінем жарты. Пара ўжо шмат каму з нашых пісьменнікаў больш сур'ёзна прыгледзецца да навакольнага жыцця і не карміць нас “лубочнымі” малюнкамі кулака, якія нікому непатрэбны і карысці ніякай не даюць» [52, с. 429]. На думку Ф. Купцэвіча, К. Чорны, як і заўсёды ў сваёй творчасці, здолеў у гэтым выпадку ўхіліцца ад агульнага трафарэту і паказаў, «праўда, многа ў чым не закончаны (і гэта недахоп апавядання) вобраз кулака на справе, пры рабоце, такім, якім можна яго сабе ўявіць. Гэткі Нічыпар Курыла («Мельнікі»). Ён надзвычайна цвярозы (не выпіў ні адной шклянкі гарэлкі на ўсім працягу апавядання), але ён, як гэта гаворыцца, «дзялок», і дзялок моцны. Калі сочыш ягоныя думкі, учынкi, ягоную самаўпэўненасць (“спрадвеку прывык лічыць сябе вялікай сілай здаровы мельнік”), дык чуеш у ім надломаную, але не зломаную сілу, гатовую падняцца, і мімаволі сціскаюцца кулакі, калі чытаеш, што гэты кулак, стукнуўшы нагою, кажа: “Я заўсёды стаяў цвёрда на зямлі, — грымеў словамі мельнік, — гэта нічога, што ў мяне хутар адабралі, я ўсё ж гаспадар сам сабе”» [52, с. 429]. Быць сабою — вышэйшае разуменне свабоды, праява годнасці. Але гэта няўхільна рабілася для чалавека недапушчальнай раскошай. Крытык, нібы схамянуўшыся, выпраўляецца: «Ворага трэба бачыць і трэба ведаць яго такім, якім ён ёсць сапраўды, каб хутчэй яго перамагчы. “Лубачнымі” кулакамі цяпер насмяшыць, і то наўдачу, ці здолееш, а нам не да смеху. І таму прыходзіцца і ў гэтым выпадку адзначыць каштоўнасць творчасці К. Чорнага для рабочага класа і працоўнага сялянства, якому ён дапамагае праз свае здольнасці, асабістую шчырасць і сацыяльную аб'ектыўнасць пазнаваць жыццё, вывучаць яго, пазнаваць і вывучаць класавага ворага,

фармаваць ідэалагічны настрой працоўных» [52, с. 429]. Пазіцыя крытыка адносна вобраза мельніка, калі аналізаваць асаблівасці яго дыскурсу, можа быць у роўнай ступені ацэнена як «за», так і «супраць». Больш вызначана пазіцыя аўтара апавядання. Дастаткова звярнуць увагу на характар супрацьпастаўлення вобраза мельніка Нічыпара Курылы вобразу Кірылкі, «саўхознага» рабочага. Мельнік — «чалавек грузны і тоўсты, з чырвоным тварам і злёгка аблысelay галавой. <...> Было весела мельніку. За рэчкай хоць ляжала поле, што адышло... пад усю вёску, але яшчэ частка хутара засталася, застаўся і млын. Млын захаваў за ім важнасць і гонар. На гэтым трасучым ганку мельнік — важная асоба, як раней дваранін. ...Важна пачуццё, што ты тут старшы, што гаспадар» [35, с. 270—271]. Кірылка, «рабочы з саўхоза, — шчуплы і рыжы чалавек, з рэдкаю пакудлычанаю бародкаю, у старым кажушку і ў вялікіх салдацкіх чаравіках». Аўтар не стараецца схаваць таго, што «гэта была самая крайняя процілегласць мельніку...» [35, с. 270].

Нельга, аднак, сцвярджаць, што вобраз млынара пазбаўлены адмоўных рыс. У апавяданні У. Галубка «Як млынар спілаваў “Св. Ядвігу”» дзеянне адбываецца пасля 1905 года. Твор утрымлівае папярэджанне аб неабходнасці шанаваць спрадвечныя каштоўнасці, якое надзвычай актуалізавалася ў перыяд першапачатковага капіталістычнага наапаўнення. Млынар, які меў вялікую патрэбу на моцнае шула для млына, спілаваў старадаўняю сасну, што расла на спрадвечным кургане «праз цэлыя вякі і назву мела “Святой Ядвігі”». Яна памятала «татар... і шмат другіх народаў, якія ішлі праз Беларусь», памятала «караля Баторага, Вітаўта» [35, с. 563], а пазнейшых, шведа і француза, нібы вось зараз бачыла перад сабою... Усе ў наваколлі, і паны і сялянства, па-свойму ведалі вартасць кургана і шанавалі памяць аб той далёкай мінуўшчыне. Вядома была гэтая вартасць і млынару, але ўсё ж ён не стрымаў сваёй натуры, «бо быў асаблівага характару чалавек, і наважыў паваліць гэту сасонку» [21, с. 565].

У літаратуры пазнейшага часу млын і хутар паўстаюць своеасаблівым апірышчам індывідуальнасці ў свеце, які

імкнецца да агульнага паказальніка і нівеліруе лічнік. Таму ў шэрагу мастацкіх характараў, створаных беларускімі прэзаікамі ў 30-я гады, адметнае месца займае «чалавек на хутары». Першая згадка — Лявон Бушмар у аповесці К. Чорнага. У беларускім літаратуразнаўстве гэты вобраз досыць грунтоўна даследаваны. Адзначым услед за М. Тычынам, што хоць «у прамове абвінаваўцы гучыць адназначнае асуджэнне “бушмараўшчыны”...мастацкая тканіна аповесці сведчыць аб тым, што Чорны з увагай прыглядаўся да гэтага чалавечага тыпу, а ў наступных творах не раз вяртаўся да паказу вобразаў, блізкіх па жыццёвай пазіцыі Бушмару» [8, с. 349].

У каштоўнаснай дэфармацыі або ўвогуле знікненні асобных прафесій (а з імі і адпаведных чалавечых тыпаў) бачыцца пагроза спрадвечнаму мудраму ўсталяванню жыцця, і прыватнаму жыццю дбайнага, рупнага чалавека, і яго праву быць памастацку праўдзіва адлюстраваным. У беларускай прозе першай трэці ХХ стагоддзя мы яшчэ не знаходзім завершанага ў сваёй цэласнасці індывідуалізаванага *вобраза пчаляра*, значнага для ўсіх часоў і народаў, як, напрыклад, у Л. Ляонава («Петушыхінскі пралом», 1922): «...покуда теплится в... лысистой овраге дедушка Хараблёв Савосьян, пчелинец по слову Пафнутия (святога — А. Б.), не полетят, — так сердце верует, — над медоносными лугами чёрные мухи копотят вместо золотых, звенящих круглым крылом пчёл. <...> ...Вейтесь, вейтесь над Петушихой людского сердца, золотые хлопья пчёл!» [38, с. 141]. У асобных заўвагах і нават проста адчуваннях героя ўтрымліваецца вялікі прарочы сэнс. Пасля сустрэчы з «кожаным человеком» Савасьян «...шёл к себе в овраг, и яма росла внутри его...» [38, с. 161]. Перад тым як чацвёрта функцыянераў новай улады апаганілі мошчы святога Пафнуція, пісьменнік паказвае, што «висела смешно и грустно в бороде Савосьяновой заблудившаяся и мёртвая теперь пчела» [38, с. 165]. Калі Петушыху напаткаў мор, «шёл по полю Савосьян, — часто он так ходил за последние дни, и всё глядел, и всё думал, что не всегда слепым худо быть» [38, с. 176]. У фінале апавядання ад «пчалінага чэмеру» згінулі і пчолы, а іх гаспадар злёг. Калі ж пачаліся ў Савасьяна «смертные

перехваты», ён крычаў: «Марь, Марья, заткни леток, — улетят ведь!..» [38, с. 178].

Пэўную ідэйна-мастацкую сувязь з творами Л. Ляонава можна адзначыць у апавяданні М. Гарэцкага «Багатая пчэлыня». Яе безыменны герой — «заможны зямец», які надта ж умеў «хадзіць ля пчол» [20, с. 42]. Пчаляр не пазбаўлены прадпрымальніцкіх здольнасцей, што дазволілі яму праз кароткі час «аграбаць раёў» і «плаваць у мяду». М. Гарэцкі падкрэслівае ў асобе героя такія вартасці, як памкненне да згоды, «тараватасць», дбайнасць. Адно што не любіў ён, «калі хто лез к яму ў рабоце», і пчэлыня яго мела шчыльныя паркан і дзверцы. «Слаўная пчэлыня», як яе характарызуе М. Гарэцкі, была ўладкавана надзвычай мэтазгодна і практычна, а да таго ж валодала «салодкім характвом», якое разам утваралі навакольныя краявіды, гукі, фарбы і пахі. У пачатку апавядання М. Гарэцкі падкрэслівае, што яго герой жыў у часе паншчыны. Аднак дата напісання твора (1921) і аўтарскае рэзюме «Сумны канец мела гэтая слаўная пчэлыня, як і многае тады, у тым мінулым часе» дапускаюць меркаванне, што мастацкі час, як і ў «Петушыхінскім праломе», утрымлівае калізіі эпохі войнаў і рэвалюцый, якая паклала пачатак асабовай і грамадскай дэструкцыі, справакавала «великий пролом не в одном человеческом сердце» [38, с. 138], парушыла заканамернасць эвалюцыі і паставіла пад сумненне магчымасць пераходу асоб «сярэдняга тыпу» на наступную ступень духоўнага развіцця. У апавяданні М. Гарэцкага «Літоўскі хутарок» Ян Шымкунас «жаліўся: “Ах, божа мой! Не пашкадавалі маіх пчолак. Чужы пакрыўдзіў і свае ж не даруюць» [20, с. 445]. І. Бабель сцісла, але з вялікім эмацыянальным напружаннем апавядае пра адзін з эпизодаў грамадзянскай вайны: «Фальварак. Прысады. Разбурэнне поўнае. Нават рэчаў не засталася... Сад, пчэлыня, яе разбурэнне, страшна, пчола гудуць у адцаі, узрываюць порахам, абкручваюцца шынялямі і ідуць у наступленне на вулей. Вакханалія, цягнуць рамкі на шаблях, мёд сцякае на зямлю, пчола джаляць, іх выкурваюць прасмоленымі анучамі... Поўны рэзрух, дымяцца рэшткі пчэлыні...» [53, с. 198—199].

У абодвух працытаваных творах сцвярджаецца тая ж гуманістычная думка, што і ў апавесці Л. Ляонава —

несумяшчальнасць залатых пчол жыцця і чорных мух вайны і смерці. Аналіз асаблівасцей такога мастацкага тыпу, як пчаляр, у Л. Ляонава схіляе таксама да роздуму пра глыбокую філасофска-эстэтычную сувязь вобразаў «новай зямлі» і пчаляра ў паэме Я. Коласа.

Агульначалавечы абрыс вобраза пчаляра азначаны Л. Калогом праз уяўленні дзівакаватага Клемаса Віткі. «Не так ужо й блага — пчаляр. Тут адзіная нязручнасць, што вельмі ж у тых мух пякучыя джалы. Але да іх можна прывыкнуць. А спакоем, ласкаю й свой характар ураўнаважыш, і з драбязою гэтаю можна добрыя дачыненні ўстанавіць. І гэта дзе-небудзь у глушы, у Палессі» [5, с. 499] — глушы, падобнай да легендарнай ляонаўскай Петушыхі, задуманай Усявышнім для чалавечага шчасця...

Безумоўна, літаратурныя тыпы «сярэдняга» ўзроўню не абмяжоўваюцца вышэйпералічанымі. У беларускай мастацкай прозе ім адведзена важнае месца, у той час як сацыяльна яны па аб'ектыўных прычынах не маглі эвалюцыянаваць да характарыстык вышэйшага тыпу. Дадамо, што вопыт самога А. Лазурскага, да якога мы апелюем, быў абмежаваны 1917-м годам. Таму вучоны не мог прадбачыць, што ў выніку татальнага наступу на прыватную ўласнасць сярэдні тып у сваіх дамінантных рысах будзе згвалтаваны і знішчаны.

На вышэйшым узроўні адоранасці чалавек не абмяжоўваецца прыстасаваннем. Ён імкнецца перарабіць асяроддзе адпаведна сваім поглядам і запатрабаванням. Людзі гэтага ўзроўню вядуць творчы лад жыцця: імкнуцца прыўнесці ў жыццё нешта сваё, індывідуальнае, твораць яго новыя формы. Яны ўвасабляюць культурныя ідэалы сваёй эпохі. Светапоглядныя элементы сучаснага ім грамадства падпадаюць у святломасці людзей такога тыпу самастойнай перапрацоўцы ў адпаведнасці з іх патрэбамі і схільнасцямі. Гэта і ёсць аснова творчасці. Але яе працэс не даецца дарма, бо заўсёды суправаджаецца ўпартай барацьбой, духоўнымі і матэрыяльнымі нястачамі. Інтэнсіўная канцэнтрацыя душэўнай дзейнасці ў сувязі з павышанай ідэйнасцю імкненняў прымушае пагарджаць матэрыяльнымі патрэбамі і забеспячэннем роўнай,

спакойнай плыні жыцця. У кожным з асабовых тыпаў вышэйшага ўзроўню вылучаюцца больш глыбокія асноўныя рысы, якія лагічна звязаны між сабой і захоўваюць сваё значэнне для ўсіх часоў і народаў.

На першы погляд, падобныя характарыстыкі мала спалучаюцца з «вясковымі тыпамі» беларускай прозы. Аднак не варта спяшацца з высновамі. К. Лейка звяртае нашу ўвагу на тое, што ў беларусаў «ёсць шмат яшчэ чаго нявытлумачанага і вельмі загаднага. Іншы працаўнік жыве ўсё сваё жыццё ў калу ды ў бядзе, не бачыць праз слёзы божага свету, у нудзе плавае, у жалю захлябаецца; здаецца, гледзячы на гэтага ўбогага чалавека, што ў душы яго апырч думкі аб працы ды пракляцці на сваё цяжкае жыццё больш нічога няма. Але не: часта бывае, што ў глыбокіх тайніцах сэрца гэтых забітых людзей жывуць вялікія мыслі і чуцці, абхватваючыя сабою долю ўсяго народа з усімі яго няўзгодамі і пажаданнем» [54, с. 244].

Героі і ідэалы вырастаюць на глебе звычайных, натуральных чалавечых адносін, што адбілася ў вылучанай А. Бабарэкам філасофіі «пачатку і асновы». З усведамленнем гэтага адзначым, што хоць герой апавядання І. Піліпава «Гордасць» не адпавядае па ўсіх сваіх асабовых параметрах вышэйшаму ўзроўню адоранасці, але адмысловае разуменне ім гордасці робіць гэты тып значным «для ўсіх часоў і народаў»: «...калі ты чалавек, маеш у сабе сэрца, душу і розум, — то ты горды, а гордасць — гэта спазнанне, хто ты такі» [54, с. 268].

На *вышэйшым узроўні* А. Лазурскі размяшчае асоб, у якіх багацце, свядомасць і скаардынаванасць псіхікі дасягаюць незвычайнага развіцця. Прыкладам літаратурнага тыпу можа служыць Кірылаў у рамане Ф. Дастаеўскага «Д’яблы», што характарызуецца як чалавек, у якога «образованный ум» [6, с. 515]. (Дарэчы, паняцці «адукаванасць» і «інтэлігентнасць» могуць быць размежаваны наступным чынам: адукаванасць жыве старым разумовым набыткам, інтэлігентнасць — стварэннем новага і асэнсаваннем старога як новага.) У беларускай прозе ёсць прызнаны ўладальнік «філасофскага розуму» — Нікадзім Славін, да вобраза якога мы звернемся ніжэй. Асновай для вылучэння тыпаў асоб з’яўляюцца ідэалы.

У іх аснове ляжаць псіхасацыяльныя комплексы сярэдняга ўзроўню: альтруізм; веды, як індуктыўныя, так і дэдуктыўныя; прыгажосць; рэлігія; грамадства; дзяржава; знешняя дзейнасць, ініцыятыва; сістэма, арганізацыя; улада, барацьба і інш. — скарыстаўшыся плёнам думкі А. Бабарэкі, «усё гэта якраз тое, што... стылем нямецкай філасофіі» можна адзначыць «як тэарэтычную і практычную свядомасць герояў твора... Тут вось якраз сваёю вастрынёй утыкаецца пытанне пра існасць філасофій пачатку і асновы. ...Усплыло яно тут у звязку з азначэннем герояў твора як асоб, якія пачулі ў *сабе пачатак і аснову* (курсіў аўтара — А. Б.)», што «яскрава з’яўлена “апавядальнікам” і “чытачом” у творы» [5, с. 565]. Спынімся на вядучых тыпах вышэйшага ўзроўню і некаторых адпаведных ім мастацкіх характарах.

У аснове *альтруістычнага тыпу* ляжыць характаралагічны эмацыянальны комплекс, у які ўваходзяць, у прыватнасці, перажыванне чужых нягод і радасцей, развітыя вышэйшыя пачуцці — ідэйныя, маральныя і рэлігійныя, цікавасць да ўнутраных перажыванняў, самапаглыбленне.

Пільнай даследчыцкай увагі заслугоўвае вобраз Нікадзіма Славіна. У паказе М. Зарэцкага Славін — філосаф, рамантык і фантазёр. Ён выкладае Лясніцкаму цікавую, але наіўную тэорыю «залатой адлегласці» [44, с. 165]. У гэтым эпізодзе героі паказаны як аднадумцы, хоць потым жыццё і развядзе іх у розныя бакі. «...Лясніцкаму любя слухаць, бо ён чуе тут сляды тых самых сумненняў, тых душэўных трывог, якія мучаць самога» [4, с. 165]. Сэнс сваёй «тэорыі» Славін выкладае так: «Выходзіць, што няма нічога непрыгожага, агіднага, што ўсё чыста мае сваё хараство і справа ў тым толькі, каб знайсці пункт, з якога відаць гэта хараство, справа ўся ў адлегласці. Самую брыдкую рэч можна так паставіць, на такую далячынь, што яна здасца незвычайна прыгожай...». І наадварот, калі падысці блізка да найпрыгажэйшай статуі ці карціны, можна ўбачыць «толькі фарбу або гліну ці яшчэ што» — «зблізу ўсё страшэнна агіднае...» [44, с. 167]. Сутнасць гэтай тэорыі зразумець няпроста, аднак можна заўважыць, што яна датычыць такой праблемы, як падмена каштоўнасцей. Наша

першапачатковае меркаванне пацвярджаецца наступнай думкай М. Мушынскага пра «самаробную тэорыю Нікадзіма»: «...адрасавана яна не толькі Лясніцкаму, але і тым інтэлігентам, у якіх не хапіла мужнасці глядзець праўдзе ў вочы, успрымаць рэвалюцыю ў яе рэальным абліччы — як з’яву жорсткую, крываваю і несправядлівую. А несправядлівай яна аказалася таму, што ранейшыя класавыя супярэчнасці вырашала, ігнаруючы прынцыпы гуманізму. Славін своечасова адчуў: яго сябра можа спужацца жорсткай праўды, паспрабуе падмяніць рэальны погляд на рэвалюцыю скарэктываваным “залатой адлегласцю”» [8, с. 521]. Згодна сюжэту рамана, Лясніцкі і сапраўды ў хуткім часе пазбаўляецца пакутлівых сумненняў і душэўных трывог, набывае «перадавы» светапогляд і мандат камісара. Што датычыць аўтарскіх адносін да гэтага героя, то і яны неаднолькавыя на працягу ўсяго твора: ад шчырага спачування свайму герою М. Зарэцкі пераходзіць да некаторай іроніі, якая выяўляе стаўленне пісьменніка да лініі яго думак і паводзін. Спачатку Лясніцкі і Славін паказаны як сябры і аднадумцы, пазней іх вобразы ўтвараюць апазіцыю.

На думку М. Прышвіна, асноўная плынь, у якой імчыць усё чалавецтва, — гэта нейкая агульная для ўсіх насельнікаў зямлі плынь падабенства і адрознення, якая ўтварае тып (падабенства) і характар (адрозненне). «Тып і характар — гэта нібы два палосы кругавароту чалавецтва: плынь мацярынская імчыць нас да тыпу, бацькоўская плынь — да характару» [55, с. 654]. Гэтае сцвярджанне выклікае небеспадстаўныя асацыяцыі з вобразам рэвалюцыянера-народніка Матруніна. Адна з аўтарскіх характарыстык Матруніна акрэслівае яго светапогляд як «сінтэз адвечнага гора і маладой, яшчэ няпэўнай і хісткай радасці» [44, с. 43]. Вобраз Матруніна ў беларускім літаратуразнаўстве разглядаўся пераважна як адмоўны, бо герой нібыта не прыняў сацыялістычнай рэвалюцыі. Аднак нельга не заўважыць, што ідэя гэтага вобраза гуманістычная.

Разважаючы аб праблемах творчасці, М. Прышвін вылучае ў ёй «два складаны»: сцвярджанне творцам сябе самога як асобы і стварэнне тыпа — і канстатуе, што «стварэнне тыпа і ёсць усё, што патрабуецца ад пісьменніка як грамадскага дзеяча», а ў час

рэвалюцыі ўвогуле «спроба стварэння тыпа рабілася без усякага сцвярджэння асобы». Між тым, «тып — гэта мост, дзе сустракаюцца асоба творчая, якая нясе ў жыццё разнастайнасць, і грамадскасць, якая патрабуе ад кожнага характару служэння адзінаму існаму» [55, с. 656]. Варта прыгадаць таксама думку М. Прышвіна пра мастацтва «як магчымыя паводзіны самога мастака» [55, с. 656]. Аналіз эпизодаў, звязаных з сюжэтнай лініяй Матруніна, дазваляе вылучыць меркаванне, што праз успрыманне гэтага героя М. Зарэцкі выявіў уласнае ўспрыманне сучасных яму падзей.

Герой не прымае не рэвалюцыю, а менавіта дыктатуру пралетарыяту як інтэлігент усякую дыктатуру, бо баіцца, што «абуджаныя рэвалюцыяй інстынкты класавай нянавісці прывядуць да незлічоных людскіх ахвяраў», і перакананы, што «прызначэнне інтэлігенцыі — несці ў народную гушчу святло навукі, умацоўваць стваральныя пачаткі жыцця» [8, с. 517]. Прозвішча старога рэвалюцыянера суадносіцца з жаночым іменем «Матрона» (беларускамоўны варыянт «Матруна»), якое азначае «шаноўная дама» [30, с. 317]; «маці» як паўнаўладная і ўзорная гаспадыня ў доме [56, с. 259]. Аналізаваць вобраз Матруніна і разглядаць прозвішча гэтага героя варта ў святле ўвасаблення гуманістычных ідэалаў народніцтва як магчымага вытоку, «“мацярынскага” пачатку светапогляду “рэвалюцыянераў новага часу”» [8, с. 518]. Нездарма ў маналогам Матруніна часта сустракаюцца словы «дзеці», «сыны», адрасаваныя яго маладым паплечнікам. Паводле Ф. Ніцшэ, мацярынскі розум характарызуецца поўным валоданнем сабой, прысутнасцю духу, мэтазгодным выкарыстаннем усіх абставін. Маці перадае яго як сваю асноўную якасць у спадчыну дзецям, а бацька далучае да яго больш цёмны фон волі. Бацькоўскі ўплыў нібы вызначае рытм і гармонію, у якіх павінна разыгрывацца новае жыццё, але яго мелодыя зыходзіць ад жанчыны. «Жанчынам належыць розум, мужчынам — склад душы і страсць» [57, с. 420]. А. Шапенгаўэр прыйшоў да высноў падобнай якасці: страсці і схільнасці маці не перадаюцца дзецям, якія з гэтай прычыны часта валодаюць рысамі, супрацьлеглымі мацярынскім. Аднак калі чалавек атрымаў у спадчыну ад маці выдатны розум,

здольнасць да разважання, то пад уздзеянем гэтай здольнасці ён зможа часткова стрымаць спадчынныя страсці, атрыманыя ад бацькі. У выніку найбольш верагодна тое, што такі чалавек будзе вельмі адрознівацца ад свайго надзвычай абмежаванага бацькі [58, с. 659].

І самі якасці, якімі валодае Матрунін, і спосабы, якімі імкнецца перадаць іх моладзі, больш «мацярынскія», чым бацькоўскія. А прыведзеная вышэй згадка пра бацькоўскі «цёмны фон волі» дапускае меркаванне, што М. Зарэцкі супрацьпастаўляе тактыку рэвалюцыянераў папярэдняга пакалення тыпу Матруніна і бальшавікоў, на чале якіх стаіць «бацька ўсіх народаў» В. Сталін.

Па меры разгортвання сюжэта адносіны Лясніцкага да Матруніна змяняюцца. З цягам часу аказваецца, што Лясніцкі не апраўдаў спадзяванняў свайго духоўнага настаўніка, здрадзіў тым заветам, якімі спачатку так шчыра захапляўся. У рамане ёсць яскравы эпізод, які сведчыць, што Лясніцкі перайшоў з-пад «мацярынскай» апекі Матруніна пад уплыў Андрэя, «чорнага генія руйнавання», які разважае пра тое, што барацьба агаліе жыццё, «...і духу-паху не астаетца ад усякіх “высокіх” катэгорый ды норм, ад усякіх “агульначалавечых” ідэалаў, законаў і іншага глупства. <...> Калі справа падыдзе да таго, што — ці жыць, ці памерці, дык сама-што інстынкты і ў модзе. Клас на клас. Хто каго...» [44, с. 272]. І Лясніцкі ўспрымае яго словы як своеасаблівы дакор за свае памылкі. «З гэтакім настроем слухае матчыны выгаворы дзіця, выратаваўшыся ад якой-небудзь небяспекі. Чым больш матка гудзіць яго, чым больш з яе слоў выяўляюцца тые страхогці, якія шчасліва мінулі яго, тым больш ахапляе яго радасная давольнасць» [44, с. 273]. Васіль нават праяўляе «класавую пільнасць» пры апошняй сустрэчы з Матруніным, «якога рэвалюцыя выкінула на ўзбочыну жыцця» [8, с. 522]. Ён успомніў, як «казалі яму ў арганізацыі, каб асцерагаўся мясцовых “сацыялістых”... Лясніцкі падумаў: “Так. Гэткія могуць выдаць, могуць прадаць...”» [44, с. 313], хоць асабіста ад Матруніна не сыходзіла ніякай небяспекі. У гэтым эпізодзе М. Зарэцкі мусіў аддаць даніну ўвагі ўзаемадчынненню бальшавікоў і эсэраў:

перамога бальшавікоў для ээраў была трагедыяй, і не толькі па ідэйных меркаваннях, а і па размаху рэпрэсій супраць іх.

Апошняя сустрэча з былым настаўнікам адбылася зусім нечакана для Лясніцкага. Зайшоўшы ў выканкам, каб пабачыцца з Раісай Янавай, ён заўважыў, што «ў кутку, ля акна, нейкі старэнькі майстра шчыра поркаўся над пісьмовай машынкай». Пазнаўшы Матруніна, Васіль «у замяшанні не ведаў... ці смяяцца, ці клікаць міліцыянера, ці яшчэ што-небудзь рабіць» [44, с. 323]. М. Зарэцкі ўклаў у вусны старога рэвалюцыянера такую самахарактарыстыку: «А я вось майструю патрохі... вы не глядзіце, гэта не абы-якая работа... Слесар, думаеце, гэта зробіць? ... Такіх майстроў у нас на ўвесь горад — два... Гэта, ведаеце, не так прафесія, як мастацтва, аматарства...» [44, с. 323—324]. І аўтарская характарыстыка, і тое, што пісьменнік «уладкаваў» свайго героя на працу ў бюракратычную ўстанову, можна ацаніць як надзею М. Зарэцкага на магчымасць такіх людзей, як Матрунін, гуманістаў і творцаў, станюцца паўплываць на атмасферу ў новым грамадстве. У Матруніна ж не засталася ілюзій наконт Лясніцкага. Ён глядзеў на Васіля «зусім сур'ёзна і смела... і гаварыў з нейкай злоснай пакарай: “А вы сталі важным такім, станавітым... Камісарам служыце, таварыш, га?”» [44, с. 323]. Зусім інакш Матрунін выказаўся пра Нікадзіма Славіна: «Гэта — глыбокі філасофскі розум і шчырая летуценная душа... Але што ж... цяпер цяжка такому быць, цяпер век жорсткага практыцызму... Паёк» [44, с. 324].

Вобразы Матруніна і Славіна ў цэлым адыгрываюць «прыкметную ролю ў раскрыцці пісьменніцкай канцэпцыі абароны гуманістычных асноў жыцця» [8, с. 523], як выказаўся М. Мушыньскі, у прыватнасці, адносна звароту Славіна да Лясніцкага пры іх апошняй сустрэчы. «Сільнаму... добра ў жыцці, — гаварыў Славін, — толькі сільны можа знайсці сабе... не знайсці, а ўзяць, адабраць, вырваць усё, што патрабуе яго натура, што яму падабаецца, а гэта значыць — на што ён мае права» [44, с. 315]. З гэтага вынікае, што ў слабага адно выйсце: «Адай, не трымайся дарма, бо... адбярдуць, усё роўна...» [44, с. 316]. Праз самаіронію героя, аднак, прабіваецца аўтарская ўпэўненасць у каштоўнасці «слабых» людзей і ў тым,

што адабраць у іх можна не ўсё: «...мне здаецца, што толькі слабыя людзі могуць быць мастакамі, бо мастацтва — гэта вышэйшая мяжа ілюзіі, і сільны чалавек тут не зробіць нічога — выябражэння не хопіць...» [44, с. 316].

Вобраз Нікадзіма Славіна мае ў сабе яркія рысы чалавечай індывідуальнасці, пра што ў першую чаргу сведчыць яго партрэт, і разам з тым тыпізуе пэўную сацыяльна-псіхалагічную з'яву. Так, у рамане З. Бядулі «Язэп Крушынскі» ёсць дзівакаваты персанаж, якога пісьменнік называе «чалавек без знакаў прыпынку». У адным з яго дыкурсаў праводзіцца думка, што інтэлігенцыя павінна кіраваць разам з партыяй. І калі ў партыі была большасць прадстаўнікоў народа, то мы лічым, што на ролю аднаго з прадстаўнікоў «кіруючай інтэлігенцыі» якраз варты прэтэндаваць Нікадзім Славін, аб чым гавораць многія рысы асобы гэтага героя, у тым ліку абраны М. Зарэцкім антрапонім.

«Совопросниками века» ў сучаснай культурнай традыцыі прынята называць мысляроў, пісьменнікаў — рэфлексіўных асоб, якія неаб'якавыя да лёсу чалавека і чалавецтва. Аднак характары, падобныя да вобраза простаі сялянкі ў апавяданні К. Лейкі «Таклюся-сухотніца» таксама пераадоляюць межы «ніжэйшага ўзроўню» з прычыны неаб'якавасці да вырашэння праблем, ад якіх залежыць будучыня іх дзяцей. Такой праблемай у прозе пачатку ХХ стагоддзя пачынае выступаць праблема нацыянальнай ідэнтычнасці. «Перад Таклюсяю... неразгаданаю загадкаю стаяла тры цікавых пытанні: ...калі паміж людзьмі будзе праўда? ...ці дадуць калі-небудзь беднякам зямлі? ...калі ўсім людзям пазволена будзе вучыцца на сваёй роднай мове?» [54, с. 245].

Пазнавальны тып асобы характарызуецца развітай мысленчай дзейнасцю, добрай памяццю і назіральнасцю, здольнасцю да валявога намагання ў разумовай галіне і інтэлектуальнымі пачуццямі (цікавасць да новага, задавальненне ад удалага рашэння той ці іншай праблемы і інш.). Гэтым вызначаецца дамінуючы напрамак пазнавальнай дзейнасці: цікавасць да прыроды, мастацкія схільнасці, рэлігійнае ці маральнае пачуццё, любоў да людзей, цікавасць да гаспадаркі і

тэхнікі. Прычым носьбіты індуктыўнага метаду ставяцца да рознага роду гіпотэз з недаверам, аднак яны назіральныя, уважлівыя да фактаў, сістэматычныя і паслядоўныя ў прыватным жыцці, беражлівыя да сродкаў і да часу, шануюць мудры вопыт.

У галіне мастацкай прозы носьбітамі падобных рыс выступаюць, у прыватнасці, героі ў іпастасі летапісцаў. *Летанісец* — традыцыйны вобраз у славянскіх літаратурах. Ён абагульняе гістарычны вопыт, выяўляе народную думку, прапаведуе вечныя маральныя каштоўнасці. Значнасць гэтага тыпу характару вынікае з таго, што ён уведзены ў раманае дзеянне, і нават робіцца загаловачным героем, як у рамане рускага пісьменніка-эмігранта М. Асаргіна «Сведка гісторыі». Прататыпам «беспрыходнага папа», родам з прыуральскай губерні, айца Якава Кампінскага паслужыў стары знаёмы пісьменніка публіцыст-краязнаўца і кніжнік-бібліяграф Якаў Васільевіч Шастакоў (1870—1919), забіты ў час грамадзянскай вайны ў Пярмі. Беспрыходным ён стаў «пасля розных складаных падзей і непрыемнасцей, і сямейных, і грамадскіх, і фінансавых» [59]. Сродкаў, якія ў яго ёсць, хапае на білет трэцяга класа і на закусачную лаўку, а жыве больш па знаёмых. «...сёння ён у Маскве, заўтра ў Піцеры, праз тыдзень у Волагдзе, ва Уфе... зімой — па гарадах, улётку — на Волзе і Каме... Ніхто не ведае, навошта вандруе айцец Якаў, і ніхто не дзівіцца з яго далёкіх пералётаў. <...> Усё цікава айцу Якаву! Кіпіць Расія — і айцец Якаў стаіць ля катла са сваёй лыжкай, якую выняў з пакоўнага партфеля. Уперад бацькі не сунецца, а калі магчыма, ціхенька і неазартна зачэрпне варыва. Ці-ка-ва! А ўвогуле — яго хата з краю, ён толькі прыватны назіральнік жыцця, сціплы сведка гісторыі. У мемуарах сваіх ён, канечне, змесціць усё, але гэта ўжо дзеля нашчадкаў, а не дзеля забаўкі» [59]. Ніхто ніколі не папракнуў айца Якава ў нясціпнасці: сам слухае, а пачуае па чужых хатах не пераносіць.

Да стварэння падобнага характару паступова набліжаўся З. Бядуля. Калі ў яго апавяданні «Летапісцы» пафас вобраза ўнука камічны, а дзед — трагікамічны, а «летапіс» засяроджаны на падзеях прыватнага жыцця, то ў апавяданні Цёткі «Навагодні ліст» гэтыя падзеі паказаны на фоне

парэвалюцыйнай рэчаіснасці 1907—1908 гадоў. «У мястэчку стражнікі пабілі людзей. ... Адну кабеціну нават застрэлілі. <...> З Амерыкі ўцякаюць людзі, бо і там дрэнна. <...> А вучыцель усё сядзіць у астрозе. ... Народ не ўспакоіўся. Улетку па дварах стаялі казакі. <...> У трэцюю Думу выбралі дэпутатаў, бо другую распусцілі: кажуць, мужыкоў там зашмат было, вельмі зямлі дамагаліся ды нікога слухаць не хацелі. Ад новай Думы нічога яшчэ не дачакаліся. Кажуць, выбралі ад нас дэпутата, што калісьці Расію немцам прадаў» [7, с. 96].

Герой, па мянушцы «Леў Талстой», у рамане З. Бядулі «Язэп Крушынскі» старанна фіксуе падзеі і перамены ў жыцці і грамадскіх настроях. Вобраз «Льва Талстога» па вялікім рахунку працягвае тэндэнцыю, якой кіраваліся старажытныя летапісцы, — назіранне і фіксацыю гісторыі ў аспекце высокага гуманізму. Асабістая маральная пазіцыя і ацэнка падзей — паказчык духоўнага росту «маленькага чалавека», што не так і мала ў часы хаосу. Пры такіх умовах Слова робіцца Справай.

На нашу думку, да гэтага тыпу характараў прымыкае і вобраз Зэнкі з аповесці Л. Калюгі «Утрапенне» («Зэнка малы ніколі не быў»). Аднак, калі героі вышэйзгаданых раманаў адносяцца да тыпу «сацыяльна не аформленай» прафесіі, у канцэпцыі асобы гэтага героя духоўна-маральны пачатак спалучаны з сацыяльным. Зэнка, паводле паведаў свайго часу, — селькор. Л. Калюга праецыруе падзеі праз прызму прыдатнасці для допісаў у газету, чым акцэнтуюе іх маральны змест. «Тэм было скупа. Яны з'явіліся потым. Ды як жа шмат! Іншым было ні сця-любя, як выпраўлялі Варонічаў. Нават каторыя хадзілі ў камісіі. А Зэнка заставаўся спакойны і ўважлівы. Гэтакі бывае ў бальніцы ардынатар, калі з прафесарам абыходзяць палату. Яму каб усё бачыць і нічога не прапусціць» [5, с. 519].

У рамане «Сведка гісторыі» М. Асаргін піша: «Усё мінае — застаюцца кнігі. У кнігах радок за радком нанізана тое, што было, і тое, чаго быць не магло. За тысячу чалавек думае адзін, і з яго п'яра сцякае на паперу недалёкая мудрасць і незнарочыстая выдумка. Быццам вось у гэтыя гады, вось гэтай думкай жылі ў Расіі ўсе людзі ці ўжо, у крайнім выпадку, усе лепшыя. А гэта не так: адным жыве п'яны фурман Пахом, другім — пастух вёскі

Фёдараўкі, вялікі мысляр і штукар наконт вырабу лапцяў, і яшчэ зусім іншым — гарадскі чалавек» [59]. Даючы «летапісцам» магчымасць выказацца на старонках сваіх твораў, беларускія празаікі панарамна адлюстроўвалі час, у якім «ніхто не быў спакойны, але кожны адчуваў сябе па-свойму» [51, с. 139].

У звыклым для сябе жыццёвым кантэксте і на адпаведным яму ўзроўні выяўляе якасці *пазнавальнага тыпу асобы* герой рамана «Язэп Крушынскі» Цыпрук Ярэмчык. Моўна-стылявыя сродкі, выкарыстаныя З. Бядулем, робяць гэты вобраз жывым і пераканаўчым. «На дарозе стаіць селянін. Такого часам можна бачыць на малюнках. Вочы — вузенькія, заостраныя, бліскучыя ільдзінкі. Барада — прыклеены жмуток пакулля. Чупрына — насунуты кавалак аўчыны. Яна брындзямі вісіць з-пад старой барашкавай кучмы. Кажурунак — замыцганы, у дзірках рознага выгляду і памеру. З гэтых дзірак вылазяць, як мышы, каўтуны сіваватай шэрсці. <...> Дарога для старога — газета, кніга, універсітэт, тэатр... Кожны са знаёмых і незнаёмых баіць старому аб ўсім, што на свеце дзеецца. Стары збірае думкі людскія, як жабрак скарынкi» [32, с. 169—170]. Гэтая схільнасць дазваляе ўбачыць у несамавітым селяніне разумовыя патэнцыі прадстаўніка «вышэйшага» тыпу, у якіх воля дасягае высокага развіцця, нацэльваючыся на ўнутраныя перажыванні, знешняя ж актыўнасць нязначная. Такія і падобныя асабовыя рысы сфарміраваны ў беларусаў асаблівацямі кормячага ландшафту і адбіліся ў пераважнай большасці твораў.

Мастацкі *тып асобы, арыентаванай на каштоўнасці красы*, характарызуецца яркасцю ўяўлення, багатай вобразнай памяццю, эмацыянальнасцю, тонкім эстэтычным густам. На гэтай аснове развіваецца творчае ўяўленне, уражлівасць. Мы бачым гэтую здольнасць і ў «малых» герояў беларускай прозы, для якіх на першы погляд краса, як і любоў, — «кветка пустая». М. Гарэцкі («Габрыелевы прысады») гаворыць: «Будзённыя бедныя людзі звялі красу на свае патрэбы» [20, с. 470]. І хоць гаворка ідзе пра канкрэтны выпадак, думка ад гэтага не губляе праўдзівасці.

Герой апавядання М. Багдановіча «Шаман», наадварот, лічыць, што пачуццё красы людзі «вытварылі сабе» як ратунак,

«каб пазбыцца няснага, але бяскрайнага, усю душу запаўняючага смутку. І тады лягчэй стала ім жыці, бо зямлю яны бачылі прыгожай, а не такой, якой яна запраўды ёсць: не жорсткай і грознай і бязмерна моцнай, гатовай кожную мінуту прыціснуць бяспомачнага, жалкага чалавека, сказаць яго, расплюшчыць, растаптаць, ад каторай не ўкрыешся, не схавашся, не абаронішся» [60, с. 68]. Кожны з герояў пры гэтым мае рацыю.

Перавага творчых здольнасцей робіць прадстаўнікоў пазнавальнага тыпу стваральнікамі новых форм і напрамкаў. Літаральна аб гэтым М. Багдановіч напісаў сваё «Апавяданне аб іконніку і залатару...». Іконнік Раман Якубовіч асуджальна гаворыць пра Сальватора Розу, які «абразы на мурах цэркваў полацкіх з вучнямі сваімі малюе... навіны ўводзячы... Аб красе толькі дбаючы... шмат чаго... малюе, аб чым іконніку добраму лепш і не думаць» [60, с. 61]. Але «пан Корж» яго не падтрымаў, бо быў упэўнены: «...вартасць малюнка толькі ад характава ў выкананні яго залежыць...» [60, с. 62], а «каштоўнасць вырабаў прыгожых адно толькі праз красу іх форм узрастае і толькі красою форм каштоўнасць тую мераць можна». Таму ён, «хрысціянін не згоршы ад іншых, рэчы свае вырабляючы, адну толькі красу формы» пільнуе [60, с. 63]. М. Багдановіч, выкарыстоўваючы ў маўленні героя стылявыя асаблівасці «гаворкі старажытнай», умацняе давер да яго перакананняў, бо «ўсё тое, што цяпер навіною завецца, праз час які старою мае быць... ушанавання і абароны годнай» [60, с. 62].

Па меры росту асобы творчасць насычаецца ідэйным сінтэзам, які ў вышэйшых прадстаўнікоў гэтага тыпу дасягае філасофскага спасціжэння, што адкрывае вечны сэнс у часовых сімвалах. К. Чорны ў апавяданні «Трагедыя майго настаўніка» небеспадстаўна разважае: «найдрабнейшае каліва травы — незаўважанае ці даўно забытае, — і яно можа калі-небудзь увайсці раптам у жыццё чалавека, заняць увагу і думкі. І няма тае рамы, у якую можна было б... увагнаць гэтую з'яву з малым калівам травы. А якую адлегласць трэба вымераць ад травы да чалавека?!» [35, с. 501]. Дадамо: часам сімваламі выступаюць надзвычай дробныя побытавыя рэчы і разгледзім «адлегласць» ад гузіка да чалавека. Іван разанскі ў апавяданні М. Лынькова

«Над Бугам» разважае: «Бач, гузік — невялічкая справа, а павінен ён... сваё месца мець... <...> Вось я, напрыклад, сябе вазьму, хіба я чалавек цяпер...» [47, с. 9]. Марына Паўлаўна («Вязьмо») спраўдзіла «мудрае азначэнне сівецкага філосафамізантапра» Плакса, які гаварыў так: «чалавек — што гузік. Ён тады добра сябе адчувае, калі да чаго-небудзь прышыты». Жанчына, адарваная ад «старое, утульнае, але прадзіраўленае ўжо лахманіны сямейнага шчасця... пэўна б змарнела дашчэнтну ў сваёй бяздзейнай і бясплоднай адзіноце, каб не “прышылася” да новае... справы» [61, с. 167—168].

Аснову літаратурнага персанажа *рэлігійнага тыпу* ўтвараюць адносіны да Бога як абсалютнай каштоўнасці, вера ў яго, пачуццё яднання з ім і абумоўлення гэтым паводзіны. Адметнасць асобы — яркасць уяўленняў, развітая фантазія, багацце рэлігійных вобразаў і вялікая эмацыянальная ўзбуджальнасць. Высілкі скіроўваюцца ў бок самаўдасканалення і аскетызму. Асабістая памяркоўнасць і мяккасць спалучаюцца з настойлівасцю ў справах веры. Адна ж з яркавых ментальных рыс беларусаў — успрыманне хрысціянскай рэлігіі ў асноўным у рамках побытавай маралі пры вернасці язычніцкім боствам. У беларускай прозе больш распаўсюджаны тып героя, які прызнае маральную функцыю рэлігіі, але не жыве царкоўным жыццём. Выключэнне складаюць экстрэмальныя грамадска-палітычныя ўмовы ці абставіны прыватнага жыцця. М. Гарэцкі піша: «Не давала рады прысілёная пабожнасць дзядоў і бабулек. У царкве было пуста на мужчынскім правым баку і засмучона на дзівочым левым. Не карціла цяпер і дзяўчатам хадзіць сюды: там цяпер кожнае свята адпраўлялі малебны за здароўе, а часам, і ўсё часцей, і паніхіды» [20, с. 305]. І нібы працягвае яго эмацыянальны роздум М. Лынькоў. У царкве «чыталі дванаццаць Евангелляў». Людзі «думалі і жагналіся, праганялі грэшныя думкі, што адрывалі ад слоў евангельскіх, ад пакут божых. Слухалі, і ў кожнага былі свае думкі ...свае меркаванні, свае надзеі. І бадай ва ўсіх: “А можа, й вайна хутка скончыцца, дай жа, Божа, дай жа ты, літасцівы...”» [47, с. 412].

Апавяданне М. Гарэцкага «Чарнічка» дае пэўнае агульнае ўяўленне пра беларускага «рэлігійнага» чалавека ў мірны час.

Вяскоўцам, «мірскім» людзям, цікава, чаму ідуць у манастыр «маладзёначкія, прыгожыя»: ці іх туды аддалі сіроткамі змалку, ці «дзеля хлеба, дзеля спакою каторая ў манашкі ідзе?» [20, с. 103]. На пярэчанне старэйшай манашкі, што ў іх не павінна быць такіх, бо «маці-ігумення сурова жыццё блюдзець», малады гаспадар засмяўся: ён нібыта бачыў, як «чарнічкі пшаніцу палолі» і «спярша песні і прыпеўкі пяялі, а потым як пачалі борыцца... качаюцца, рагочуць», замест таго каб псалмы пяць... Старэйшая не застаецца ў даўгу: для яе неабвержна тое, што хлопцы нават калі «Богу маліцца прыйдуць — граху нанясуць». У царкве не моляцца, а на прыгожанькіх чарнічак заглядаюцца.

У апавяданні У. Галубка «Круцель» «рэлігійны» беларус паказаны ў іншым побытавым кантэксце. Паляўнічы, які выбраўся ў лес на Міколу-ўгодніка, дакараў сябе ў думках: «...гэткае свята... а я вандрую, як воўк... на бога забыўся... туляюся па гэтай цемражы і лупаю вачыма» [21, с. 549—550]. Зваліўшыся знянацку ў глыбокую, як студня, яму, небарака ацаніў гэта няйначай як боскую кару, і «пачаў плакаць, а пасля... шчыра маліцца святому Міколе, каб злітаваўся над сіротамі ды вызваліў з бяды. Маліўся доўга, абяцаючы час ад часу самую найбольшую і найгрубейшую свечку, змяніць рызы, даць грошы на царкву...» [21, с. 550]. Неўзабаве пайшоў снег. Згортваючы яго пад ногі, паляўнічы здолеў вылезці. «Трэба ж, убіўся. Як муха ў смятану, а ахвяр жа, ахвяр наабяцаў, як усаомніць іх, — але, як той казаў, чаго толькі з ляку чалавек не накажа: так і я» [21, с. 550].

Грамадскі тып сустракаецца і на сярэднім узроўні, а на вышэйшым вылучаецца наяўнасцю ўсвядомленай мэты: грамадскае дабро робіцца вызначальнай мэтай дзейнасці. Асоба лёгка ўзбуджальная, афектыўная, валодае сталым характарам, развітым інтэлектам, усведамленнем адказнасці. Мысленне канкрэтнае. У аснове адносін да свету ляжыць імкненне служыць грамадству. Грамадскае дабро прызнаецца вышэй за дабро індывідуума. Вяўлена цяга да дэмакратызму. Прадстаўнікі гэтага тыпу сціплыя і непатрабавальныя. Такімі з'яўляюцца народныя правадыры.

Сярод тэкстаў, якія ў 1920-я гады складалі апазіцыю нарматыўным устаноўкам эстэтыкі, мы адзначалі эсэ У. Набокава «Трыумф дабрадзеянасці» («Торжество добродетели», 1930) [45], дзе ён разважае аб дамінуючых праблематыцы і тыпах літаратуры паслярэвалюцыйнага дзесяцігоддзя. Ва ўласцівай яму форме іранічнага дыскурсу Набокаў праводзіць умоўную мяжу паміж савецкім крытыкам, «які жыва адчувае класавую падаплёку літаратуры і праводзіць выразную рысу паміж літаратурай буржуазнай і пралетарскай», і сабой, хто не належыць да літаратуры «метраполіі» і, са старонняга пункту погляду, можа «падыходзіць да палітыкі, філасофіі, літаратуры без буржуазных або іншых забабонаў», да якіх, на яго думку, адносіцца сцвярджэнне, што «чалавечы, пазакласавы падыход да рэчаў — абсурд». Тут жа, у абраным стылявым ключы, пісьменнік задаецца пытаннем: няўжо «вытрыманы камуніст, спадчынны пралетарый, і нястрыманы памешчык, спадчынны шляхціч, па-рознаму ўспрымаюць прасцейшыя рэчы ў свеце» і чалавечы адчуванні, «аднолькава ўласцівыя усім смяротным»? Усё ж пралетарскі чалавек анатамічна ўладкаваны «на буржуазны ўзор» і асуджаны не толькі «жыць пад буржуазным блакітам неба і працаваць буржуазнымі пяціпалымі рукамі, але і насіць у сабе да канца дзён сваіх таго кашчавага персанажа, якога буржуазныя вучоныя завуць буржуазным словам “шкілет” ...» Ад зразумелага адчаю такога чалавека, на думку У. Набокава, можа ўратаваць «класавае мысленне — нейкая прывідная раскоша, нешта высока духоўнае і ідэальнае». Пэўна, дзякуючы яму «савецкая літаратура ў параўнанні з літаратурай сусветнай прасякнута высокім ідэалізмам, глыбокай гуманнасцю, цвёрдай мараллю». У. Набокаў па-свойму пераасэнсоўвае гэты эстэтыка-ідэалагічны штамп: «мала таго: ніколі ні ў адной краіне літаратура так не славіла дабро і веды, пакорлівасць і прыстойнасць, як гэта робіць з пачатку свайго існавання савецкая літаратура. Калі ўжо шукаць слабую аналогію, то варта звярнуцца да нявіннага дзяцінства еўрапейскай літаратуры, да таго надзвычай аддаленага часу, калі разыгрываліся бясхітрасныя містэрыі і грубаватыя байкі», якія «мараллю кармілі да адвалу, супавай лыжкаю» і ў якіх

дзеінічалі «гранічна простыя і выразныя» літаратурныя тыпы: чэрці з рагамі, скупечы з мяхамі, сварлівыя жонкі, тоўстыя млынары і прайдзісветы дзякі, — кожны з прадстаўнікоў жывёльнага царства «выяўляў сабою чалавечы атрыбут, быў сімвалам заганы ці дабрадзеінасці...». «Грэхпападзеннем» літаратуры з гэтай дыдактычнай вышыні была, на думку аўтара артыкула, першая любоўная песня [45].

Невядома, чаго — іранічнага ці трагічнага — больш у наступным набокаўскім сцвярджэнні: «На шчасце, няма ніякіх падстаў для меркавання аб тым, што савецкая літаратура ў хуткім часе зверне са шляху ісціны. Усё ў парадку, дабрадзеінасць трыумфуе. Зусім не важна, што расхвальваемае дабро і караемае зло — дабро і зло класавыя».

Даючы характарыстыку найбольш распаўсюджаных літаратурных тыпаў, У. Набокаў адзначае, што яны ўсе знаёмыя і ўвасабляюць рэзка і проста добрае ці дрэннае ў чалавеку ці ў грамадстве. Гэта «светлыя асобы, якія ніколі не цягнуць, і цёмныя асобы, асуджаныя на беспрасветнасць». Усе гэтыя старыя знаёмыя «рэзанёры, нягоднікі, праведныя грубіяны і вераломныя лісліўцы» зноў таўкуцца на старонках савецкай кнігі, дзе пісьменнік бачыць і адгалосак «Хижіны дяді Тома» і своеасаблівае паўтарэнне якой-небудзь тэмы са старых дадаткаў да «Нивы» (маладая князеўна захапляецца бацькоўскім сакратаром, сумленным разначынцам з народніцкімі схільнасцямі), і пошук ружы без калючак на бітым шляху ад палітычнага няведання да бальшавіцкага адкрыцця, і факел ведаў, і рыцарскія прыгоды, дзе Чырвоны Рыцар разбівае адзін полчышчы ворагаў.

У пэўнай ступені на гэты шлях мусіла ўзыходзіць і беларуская літаратура. Хочацца адзначыць, у прыватнасці, некаторыя алузіі на канкрэтныя матывы і вобразы: так, матыў старых дадаткаў да «Нивы» настойліва праводзіцца Л. Калюгам у яго апавесцях «Ні госць ні гаспадар» і «Нядоля Заблоцкіх» і мае у кожным выпадку адметную ідэйна-мастацкую функцыю, а на біты шлях ад палітычнага няведання да бальшавіцкага адкрыцця мусіў узвесці Андрэя Лабановіча Я. Колас, а Васіля Лясніцкага — М. Зарэцкі.

У. Набокаў, канечне ж, не адмаўляе гуманістычнага пачатку ў змесце савецкай літаратуры, калі піша, што ў ёй паўтараецца «як нешта новае, з апломбам, з жарам, з захапленнем», тое, што ў агульначалавечай літаратуры «да гэтага часу так ці інакш яшчэ ўтрымліваецца ў творах... для юнацтва і будзе, мабыць, трымацца да канца свету». Яго бянтэжыць у цэлым поцяг літаратуры гэтай эпохі «да прастаты, яшчэ не асвечанай натхненнем, і да павучальнасці, яшчэ не пазбаўленай пафасу», чым абумоўлена ў характарыстычным кантэксце словаўжыванне «ялейны».

Знішчальна іранічны У. Набокаў ў характарыстыцы асноўных — даволі нешматлікіх — тагачасных літаратурных тыпаў. Здзіўленнем і абурэннем прасякнута агульная канстатацыя таго, што «імёны не запамінаюцца, імёнаў няма». Адзін з любімых герояў літаратуры паслярэвалюцыйнай эпохі — *матрос*. Гэты тып «такі ж выразны, як, да прыкладу, даўнейшы тып прастака». Ён у паказе пісьменнікаў «асоба светлая, хоць і тупаваты».

Адносіны да матросаў, увасоблення ў творах беларускай прозы, неадназначныя. Асабовае аблічча канкрэтнага матроса не выяўлена намі ў працэсе аналізу, ды і далёка не для ўсіх праявіў быў прывабны гэты вобраз. Прычыны бачацца ў характары рэвалюцыйных і пострэвалюцыйных падзей. Для селяніна, які прайшоў першую сусветную вайну ў пяхоце, гэта элітныя байцы. Матрос — прызнаны сімвал рэвалюцыі, што выцесніла яго агульначалавечую сутнасць, пра якую піша М. Цвятаева [62]. Вершы М. Валашына «Матрос» хадзілі ва ўрадавых лістоўках на абодвух франтах, з чаго паэтэса робіць выснову, што матрос у паэта быў не чырвоны матрос, і не белы матрос, а «марскі», «чарнаморскі» — «сапраўдны матрос» [62, с. 525—526] па сваёй чалавечай існасці (ці хай нават і ваеннай элітарнасці), а не адпаведна зададзенай ідэалагічнай схеме. Як пісала Л. Геніюш, «...галоўнае быць і застацца чалавекам, пасля ўжо быць сацыялістам, пралетарам ці кім хто хоча, але чалавекам трэба быць перад усім» [63, с. 263]. Аўтарская канцэпцыя вобраза матроса ў кожным выпадку вызначаецца характарам адносін пісьменніка да рэвалюцыйных падзей, што асабліва выразныя ў аповесці М. Гарэцкага «Дзве душы», а таксама надзвычай рэльефныя ў рамане М. Зарэцкага «Сцежкі-

дарожкі». Тут яны, безумоўна, чырвоныя матросы, «новая фатальна-напорная сіла» [44, с. 206]. Аднойчы, піша М. Зарэцкі, сярод абывацеляў пранеслася «шпаркая вестка: “Матросы! Матросы прыехалі! Бальшавікі! Страшныя, злосныя, як звыры...”» [44, с. 206]. Нехта з жахам хаваўся, а нехта бег падзвіцца на гэтых «дзікіх заморскіх звыроў». Між тым «па вуліцы праходзілі жорстка-сціснутым строем аддзелы ліхіх маракоў — усе як адзін буйныя, дужыя, поўныя хмурай сур’ёзнасці... адчування сваёй калектыўна-дружнай сілы. Ад іх сапраўды веяла жудасцю — чулася ў іх жалезна-злучанай масе вялікая бязлітаснасць паўстання, бязмежна-грозны замах на ўсе абвыклыя для людзей умоўнасці, на ўсе законы — такія непатрэбныя, лішнія ў часе крывавае барацьбы на жыццё і смерць» [44, с. 206]. Крыху пазней, на пероне, сярод бязладнай мешаніны апрацак тагачаснай чыгуначнай публікі, было відаць, як «асабліва смела, рашуча і важна плавалі чмарыя папахі матросаў» [44, с. 207]. Менавіта матрос, «жудасна-вялікі» і «грамоздны», распаліў натоўп у шалёным патрабаванні паказаць Духоніна. Калі генерал з’явіўся на пляцоўцы, «першы ўдар грамозднага матроса паслужыў сігналам» да таго, што раз’юшаны натоўп літаральна разарваў генерала... [44, с. 209]. У падобным ідэйна-стылявым ключы абмалёўвае вобраз матроса М. Гарэцкі («Дзве душы»), што, бясспрэчна, было абумоўлена рэаліямі часу. Гарэшка апавядае Абдзіраловічу жахлівую гісторыю пра тое, як «чырвоныя матросы запрасілі да сябе на баль» яго знаёмую, «таварыш-прастытутку», і меліся пачаставаць яе гарбатай, якая гатавалася на грудзях маладзенькага і прыгожанькага мічмана [64, с. 104].

Як адзначаў М. Мішчанчук, беларускія прэзаікі, кожны па-свойму, «спрабавалі стварыць вобраз станоўчага героя сваёй эпохі, удзельніка і кіраўніка гістарычных падзей». Але «творам маладых пісьменнікаў гэтага перыяду не ставала ўважлівага стаўлення да чалавечай індывідуальнасці» [65, с. 31]. Няўдаласць спроб «стварыць псіхалагічна акрэслены і пераканальны вобраз новага чалавека» ў цэлым канстатуе і В. Каваленка.

У выпадку з вобразам матроса сітуацыя можа быць вытлумачана наступным чынам: беларускія прэзаікі не бачылі рэальных

прататыпаў сярод прадстаўнікоў гэтай сацыяльнай групы, а «сацыяльная асоба» матроса была пазначана для іх найперш пячаткай той самай «фатальна-напорнай сілы», якую цяжка было перавесці ў эстэтычна значны індывідуалізаваны характар.

Аналізуючы тып другога ўлюбёнца савецкай літаратуры — «салдата» — У. Набокаў адзначае, што ён «заўсёды жыццярадасны, выдатна ведае палітычную граматы і шчодры на бадзёрыя выкрыкі», і тое, што з гэтым персанажам часта звязана пэўная сюжэтная схема: пасля звароту дадому мужыкі звычайна выбіраюць яго старшынёй. Пры гэтым нават сталым сялянам былы салдат дапамагае «ўсё ўцяміць». М. Зарэцкі глядзіць на салдат і слухае іх разам з Лясніцкім. «Шэрыя салдаты» гаварылі «свае нямудрыя прамовы, у якіх з асаблівым замілаваннем выгаварваліся крывава-блізкія словы “мір”, “зямля”, “заводы”, — дык у яго сціскалася сэрца і хацелася самому гаварыць, хацелася зрабіць нешта...» [44, с. 212]. Нібы між іншым, падае пісьменнік «ідылічна-смейную», паводле яго слоў, «карцінку». «На нейкай скрынцы сядзелі поплич афіцэр і салдат — абое п’яныя. Афіцэр абнімаў салдата і ўсё тлумачыў, што яны цяпер роўныя, што яны любяць адзін аднаго і г. д.» [44, с. 212]. Аднак вельмі хутка Расія будзе захлынацца ў полымі грамадзянскай вайны, дзе афіцэры і салдаты ў масе сваёй апынуцца на розныя бакі барыкад.

Сучасны аналіз падзей перыяду войн і рэвалюцый прывёў даследчыкаў да шэрагу высноў. Галоўныя грамадскія падзеі адбываюцца намаганнямі мноства людзей, незадаволеных грамадскай сітуацыяй. Але гэтыя людзі недастаткова кампетэнтныя для таго, каб самастойна ацэньваць характар неабходных дзеянняў. Яны думаюць пра самыя блізкія, надзённыя патрэбы, а не пра тое, якія наступствы іх уласнай дзейнасці зробіцца (ці могуць па часе зрабіцца) непажаданымі. У гэтых адносінах характэрна назіранне аднаго са сведак рэвалюцыйных падзей: «У сакавіку 1917-га натоўпы бадзяліся па горадзе... і крычалі “ўра” — сваім уласным шыбеніцам, голаду, сутарэнням і “чразвычайкам”» [66, с. 142].

І ў кастрычніку 1917-га галоўнай рухаючай сілай перамен былі сацыяльна некампетэнтныя, пры гэтым многія з іх —

некампетэнтныя сітуацыйна. Гэта былі апранутыя ў салдацкія шынялі сцягне ва ўмовах горада. Меркаванне аб падзеях, якія разгортваліся ў той час, спрабуюць выказаць і героі мастацкай прозы. «...В Москве уже вторую неделю у власти стоят рабочие и беднейшие крестьяне», — пачуў ад «партыйнага» чалавека платонаўскі дзівак Захар Паўлавіч і ўсумніўся: «В Москве нет беднейших крестьян...» [37, с. 74—75].

Цяжкое жыццё ў акопах, далечванне ран у буйных гарадах, нястача і хаос вакол — і абяцанні агітатараў. Асэнсаваць усё гэта ўчарашняму селяніну было няпроста. Да таго ж ён набываў рэальную магчымасць адпомсціць тым, каму да гэтага часу даводзілася падпарадкавацца: афіцэрам, «буржуям», гарадавым. Сялянам агітатары абяцалі зямлю, гарадскім люмпенам — свабоду «экспрапрыяцыі», салдатам — вяртанне дамоў... Кожная з найбольш масавых і патэнцыяльна зацікаўленых у пераменах груп насельніцтва атрымала ад бальшавікоў абяцанне таго, што ў той момант было для яе найбольш прывабным, і, канешне ж, не пажадала адмовіцца ад перамен.

Сацыяльна-псіхалагічны аналіз асабовых паводзін удзельнікаў тагачасных падзей адкрывае дадатковы вугал зроку на канцэпцыю пэўных літаратурных тыпаў. Змяшчаючы дадзеную праблему ў кантэкст вывучэння мастацкай прозы, можна пераканацца ў слушнасці наступных высноў: калі б на салдат паспрабавалі ўздзейнічаць пасля таго, як яны разышліся па хатах і вярнуліся да ранейшых заняткаў, сацыяльнага злому не адбылося б. Але, адарвання ад дому і звыклых спраў, салдаты рабіліся інструментам у руках тых, хто ў межах канкрэтнай сітуацыі быў даволі кампетэнтным, але, як вядома сёння, аказаўся некампетэнтным гістарычна [66, с. 142]. Са сказанага вынікае, што дэзерцірства не татальна адмоўная з’ява, а ў пэўнай сітуацыі нават адна з умоў стабільнасці!

«Ты дэзерціра ў беларускай прозе акрэсленага намі перыяду — з’ява значна больш складаная, чым у рускай, перадусім у сацыяльным плане, што не магло не адбіцца і на эстэтычнай канцэпцыі гэтага вобраза» [43, с. 18].

Мы ўжо адзначалі ў папярэдніх даследаваннях, што для беларускай прозы першай трэці ХХ стагоддзя, нягледзячы на рэаліі

«траістай вайны», не ўласцівы «мілітарызаваны» тып героя [43]. Гэта ў значнай ступені абумоўлена ментальнымі характарыстыкамі беларусаў, а таксама тым, што на працягу свайго гістарычнага шляху яны былі пераважна «недзяржаўным» народам. Гэта заўважна ўжо ў вершы У. Сыракомлі «Над калыскай».

А можа, гарачае юнае сэрца
Да славы вайсковай адважна памкнецца?
І станеш, як рыцар, за тое змагацца,
Каб лепш зіхацелі чужыя палацы?
І станеш, як рыцар, адважна да бою,
За ўсё, што табе і айчыне чужое,
Сабе адшукаўшы урэшце магілу
Ў далёкіх, не нашых якіх Фермапілах?! [67, с. 32].

Пазней гэтая думка знойдзе працяг у прозе М. Гарэцкага, герой якога задумваецца над тым, што дасць перамога ў імперыялістычнай вайне беларускаму народу.

Вобраз выгнанніка, «зусім новага і некалькі нечаканага персанажа ў беларускай літаратуры, не абстрактнага, не сімвалічнага, а жывога» [68, с. 29], з'яўляецца перадусім у паэзіі пачатку ХХ стагоддзя. Мужык ужо не скардзіцца на сваю нядолю, а мае намер шукаць працы ў чужых краях. Перыяд «вялікай бяздомнасці», абумоўлены першай сусветнай вайной і наступнымі за ёй падзеямі, яшчэ больш актуалізаваў гэты вобраз і дадаў іншыя яго разнавіднасці, захаваўшы, аднак, уласцівыя беларускай фальклорнай традыцыі матывы. Я. Нёманскі ў апавяданні «Маці» піша: «Шырока прымае лес... чалавека, калі яму не хапае месца ў грамадзе: ці па краў ён коней, ці забіў каго, альбо калі яму трэба спагнаць помсту ці абраваць каго, ідзе ён у гэтыя лясы, якія ахоўваюць яго...» [51, с. 116]. У пераломны час гэты матыву ўзбуйняецца. Сыход селяніна ў лес робіцца сімвалам пратэсту супраць умяшання ў сялянскі свет [69].

У большасці твораў, якія закранаюць праблему дэзерцёрства, аўтары па-мастацку даследуюць яе сацыяльныя і маральныя вытокі і сутнасць. Інакш падыходзіць да гэтай з'явы П. Галавач у апавяданні «Уцякач», намацаваючы яе псіхалагічныя асновы. Галоўная з іх — страх. «Паўлу Голубу —

адчуваў ён гэта з кожным днём усё больш і больш, — рабілася страшна. Думкі былі толькі аб адным — аб смерці» [36, с. 377]. Нават натуральныя ў сітуацыі ростані ўспаміны пра «далёкі дом, маці, працу ў полі ці... сваё маленства» не прыносілі палёгка — «усё адразу знікала, прыемныя думкі і вобразы ўспамінаў беглі прэч, заставаўся адзін толькі страх» [36, с. 377]. Письменник стварае цэлую палітру адчуванняў, звязаных з гэтым псіхалагічным станам. «Голуб аслупянеў, застыў з узнятай над каласамі рукой. Цела нібы пракалолі наскрозь нечым вострым, халодным. Адчуваў, як халадзе галава, як узнікаюцца пад шапкай валасы. Знік спакой. ... На плячах, між лапачкамі, балюча заныла, нібы туды ўжо калолі. Уявіў, як лезе ў цела штык, адчуў балючасць і чуць не крыкнуў ад страху... Не мог паварушыцца, скрануцца з месца» [36, с. 383]. Стан героя пацвярджае, што страх «перабольшвае свой аб'ект» і папраўдзе «вымушае нас лічыць верагодным і блізкім тое, ад чаго мы... засцерагаемся» [58, с. 273]. Герой П. Галавача імкнецца апраўдацца перад сваім сумленнем: «Не здраднік я, але не магу, мучыць мяне. Абы куды, абы не тут...» [36, с. 384].

Апошні раз у жыцці страх, большы, чым калі-небудзь дагэтуль, заўладарыў Паўлам, калі «чуў апошнія словы прыгавору, чуў злосныя словы таварышаў...», а неўзабаве «пачуў апошнюю каманду» [36, с. 383]. Разам са свядомасцю быў забіты і страх...

Тып дэзерціра як сацыяльны феномен быў аб'ектыўна абумоўлены рэчаіснасцю перыяду «траістай» вайны і знайшоў адэкватныя сродкі мастацкага ўвасаблення ў творах М. Зарэцкага, К. Крапівы, М. Лынькова, Я. Нёманскага і іншых майстроў беларускай мастацкай прозы як літаратурны тып [43].

Як канстатуюе У. Набокаў, папулярнасць вобразаў салдата і матроса ў літаратуры, створанай па канонах сацыялістычнага рэалізму, вялікая, але яна нікне перад папулярнасцю *партыйца*. Гэты герой зазвычай пануры, мала спіць, шмат курыць, бачыць да пары да часу ў жанчыне таварыша і вельмі прасты ў зносінах, «так што ўва ўсіх робіцца добра на душы ад яго спакою, змрочнасці і дзелавітасці». Змрочнасць можа зрэдку змяняцца дзіцячай усмешкай. «У цяжкім для пачуццяў стане»

герой, здарэцца, каму-небудзь цісне руку, і ў баявога таварыша адразу слёзы наварочваюцца на вочы. Паказальная і знешнасць партыйца: ён «рэдка бывае прыгожы, але затое твар у яго нібы высечаны з каменю». У хвіліны шчырасці героя «чытачу дадзена адным вочкам убачыць жыццё, поўнае нягод, подзвігаў і пакут. Яго літаратурная сувязь з графам Монтэкрыста ці якім-небудзь правадыром чырванаскурых зусім відавочная». Святлейшага за гэты тып, падагульняе У. Набокаў, проста не знойдзеш. Разнастайныя тыпы «партыйцаў» стварыў М. Зарэцкі. Звернемся да асобы Сымона Карызны ў рамане «Вязьмо». Апавядальнае майстэрства М. Зарэцкага дазваляе сацыяльна-псіхалагічнай ролі гэтага героя «разрасціся» (Л. Гінзбург) да мастацка-гістарычнага характару сваёй эпохі; пры гэтым герой не страчвае індывідуальных рыс.

Адлюстраванне калектывізацыі абумовіла актуалізацыю ў літаратуры вобраза «актывіста», «чалавека паперы». Гэта абагульнены вобраз партыйнага кіраўніка ў вёсцы, затым у калгасе. У такой якасці яго выявіў А. Платонаў. Не даючы герою імені, пісьменнік вылучае галоўную ўласцівасць прадстаўніка партыі ў калгасе: ён дзейнічае, арганізуе калгас, ажыццяўляе раскулачванне і ліквідацыю кулацтва як класа, праводзіць ідэалагічную работу. «Усе партыйныя прадстаўнікі, арганізатары калгасаў, пачынаючы ад Давыдава з “Паднятай цаліны”... пазнавальныя ў актывісце з “Катлавана”» (1929—1930) [70]. Пазнейшыя вобразы такога тыпу толькі дадалі да сутнасці платонаўскага «актывіста» некаторыя псіхалагічныя дэталі. Галоўнае ў гэтым характары было адкрыта і бязлітасна выкрыта аўтарам «Катлавана». Гэта «абагульнены вобраз фанатыка царкоўнага перыяду утопіі: пажадлівая прага быць сярод кіраўнікоў, якія ўжо прыйшлі ў будучае і цягнуць за сабой кіруемых, прага быць сярод пераможцаў дазваляе яму стаць адначасова рабочым у адносінах да тых, хто вышэй, і бязлітасным гаспадаром адносна тых, хто ніжэй». А. Платонаў быў першым сярод рускіх пісьменнікаў, хто выявіў у літаратуры аблічча генацыду свайго народа як неад’емнага элемента будаўніцтва «новага» грамадства і першым, хто вытлумачыў яго механізм. Пісьменнік паказвае, што зыходнай,

неабходнай і абавязковай умовай генацыду з'яўляецца ператварэнне чалавека ў абстракцыю, пазбаўленне яго імені чалавека, клеймаванне яго адмоўным знакам — «буржуй», «крывасмок», «кулак», «падкулачнік», «шкоднік». Але гінуць і самі «актывісты»: як тыя, хто быў верны Ідэі, так і тыя, хто захоўваў вернасць Дырэктыве. Першыя перашкаджаюць у ажыццёўленай утопіі тым, што лічаць сваім правам інтэрпрэтацыю Ідэі. Другія — упэўнена сцю ў тым, што сляпое падпарадкаванне дае ім нейкія асаблівыя правы. Важна адзначыць, што і беларуская проза 1-й трэці XX стагоддзя не засталася ўбаку ад вышэйакрэсленай праблематыкі. Так, абодва тыпы «актывістаў» прысутнічаюць у мастацкім свеце рамана М. Зарэцкага «Вязьмо» (1932). Сымон Карызна жыве і дзейнічае ў імя ідэі. Але на пэўным этапе да яго прыходзіць асэнсаванне таго, што такія, як ён, «ужо лішнія ў гэтай рэвалюцыі, мо гэтая новая рэвалюцыя, гэты новы этап яе» [61, с. 101] пойдзе без іх. У спадзяванні, што будзе зразуметы, Сымон палка выказвае Веры Засуліч выспелае і набалелае: «Можа, мы сваю ролю ўжо адыгралі, га?... Можа, мы арганічна сталі чужымі ў далейшым поступе рэвалюцыі, адсталі, вытхнуліся, страцілі свой дзейны запал?... Можа, мы цягнемся яшчэ пакуль што з інерцыі да першага моцнага ўстрасення, калі адляцім, як лішнія атрафаваныя прыросткі...» [61, с. 102]. Карызну не дае спакою думка, што «ў партыі могуць быць чыноўнікі, якія будуць рабіць тое, што ім загадаюць, хоць душой, нутром і не ўспрымаюць гэтага» [61, с. 102]. Інакш паводзіць сябе ў момант краху «актывіст Дырэктывы». Ён «...агрызаўся, лаяўся, нахабна вытыкаў кожнаму яго ўласныя грахі, якіх ён нейкім дзівам меў на ведаме безліч, і ўпарта напіраў на іх, як на сваё апраўданне, хоць яны не мелі ніякага дачынення да разглядання справы. І кожны свой выпад, якія б вынікі ён не меў, пакрываў трыумфальным поглядам ваяўнічага пераможцы» [61, с. 288]. Гаворка ідзе пра «страшнага калектывізатара» Пацяроба, у вобразе якога рысы «актывіста ў імя Дырэктывы» надзвычай завостраны. На першы погляд, у сімволіцы яго прозвішча не відаць адмоўнага сэнсу. «Каб ісці наперад, трэба церабіць дарогу» [61, с. 264], — кажа Сымон Карызна. Але гэта, бадай,

пераўтворанае «Лес сякуць — трэскі ляцяць». Пацяроб увасабляе дэструктыўныя рысы «новых людзей», нагадваючы таго хірурга, які бяздумна выдаляе «дзікае», паводле яго слоў, мяса. Як адзначае аўтар, ён «быў наскрозь чалавек адміністрацыйны» і не любіў малімоніцца», а ўсё яго аблічча было ўвасабленнем сентэнцыі накшталт: «Ну што ты, братачка, за чалавек? Попел ты, а не чалавек. Шкада мне цябе... а то б узяў ды расцёр цябе нагой, як чорнага жука». Пацяроб, у якасці водгуку «на шырокі рух рэканструкцыі... на раменьчыку праз левае плячо начапіў на сябе наган», палічыўшы, «што вярнуўся дзевятнаццаты год» [61, с. 66] і вырашыўшы: «сама цяпер і разгарнуцца, каб аж затрашчала ўсё навакол» [61, с. 66]. Пацяроб у свой час працаваў на фабрыцы і лічыў, што мае права аперыраваць фразай «загнуць пралетарскую лінію» [61, с. 67]. Так, скончыўшы раскулачванне «ўсіх прызначаных да гэтае мэты сівецкіх гаспадароў», Пацяроб далажыў Карызну: «Раскудлычыў, Сымонка... Цяпер будзем у калгас запісваць». Пацяроб не сумняваецца: усё пойдзе па плане, бо «план... гэта сацыялізм». Ён пераконвае Карызну: «Абцярэбім усё на першы нумар» [61, с. 248]. І сапраўды, справа ў яго пайшла досыць гладка, а «што ён рабіў, зайшоўшы ў каторую хату, якія ўжываў метады агітацыі і прапаганды, гэта аставалася на яго шчырым пацяробаўскім сумленні» [61, с. 232].

У мастацкай форме М. Зарэцкі праводзіць думку, што выразная мяжа паміж «актывістамі Ідэі» і «актывістамі Дырэктывы» на пэўным этапе можа знікнуць. Так, на сходзе Карызна бачыў, што «Пацяроб лішне загнуў... але разам з тым ён мімаволі спачуваў яму, працінаўся тымі самымі пачуццямі, у якіх кідаўся Пацяроб. Ён пачынаў дрыжаць у нястрымнай злосці, пачынаў ненавідзець увесь гэты тупы раз'юшаны натоўп, і кожнае вострае Пацяробава слова, кожная яго грубая лаянка давала яму нейкую звярыную асалоду» [61, с. 96]. Больш таго, ён сам стаў крычаць, лаяцца, пагражаць. Слова «выляталі ў яго самахоць, выпхнутыя з нутра несулалдным звярыным шалам. Ён разышоўся яшчэ горш за самага Пацяроба» [61, с. 97]. Трагічны парадокс: дбаючы пра светлае будучае нейкага абстрактнага народа, «актывісты» не могуць стрымаць

пачуццяў дэструктыўнай прыроды да яго канкрэтных прадстаўнікоў. У пазнейшы час, ва ўмовах пасляваеннага перыяду, гэтую рысу наменклатуры —учарашніх «актывістаў Дырэктывы» — удакладніў А. Салжаніцын (апавесць «Ракавы корпус»): «Русанавы любілі народ — свой вялікі народ, і служылі гэтаму народу, і гатовы былі жыццё аддаць за народ. Але з гадамі яны ўсё больш цяжка не маглі — насельніцтва. Гэтага ўпартага насельніцтва, якое вечно ўхіляецца, наравіцца ды яшчэ чагосьці для сябе патрабуе» [71, с. 137].

Не ўсе партыйцы, аднак, вылучаліся такой каменнай непарушнасцю, як Пацяроб. Лясніцкі (раман «Сцежкі-дарожкі») вычувае на сабе сімптомы той жа хваробы, на якую пакутуе Абдзіраловіч у М. Гарэцкага і многія іншыя героі беларускай прозы — «душа дваілася»: «Было шмат сходаў, былі дэманстрацыі. Усюды гаварылі ўрачыста і прыгожа. І прывык сам думаць аб вялікім, прыгожым, аб рэвалюцыі, вызваленні ...шчасці ўсяго чалавецтва. Прывык адчуваць свята, захапляцца ім да слёз, да шчымлівага болю ў сэрцы. Але не было свядомага разумення ўсяго, што бачыў наўкола. Не было “пункту”, не было апоры для разважанняў. <...> А з вёскі пішуць, што няма корму і буршты пуня. Пытаюцца, ці будзе мір, які будзе новы парадак. А што ён адкажа? Чаму няма корму і лесу на пуню, а лясы ёсць, і зямлі ёсць шмат, і лугоў, і ўсяго?.. Чаму трэба нейкі іншы парадак? Дзе знайсці “пункт”? Дзе знайсці разуменне?» [64, с. 39].

Чалавек, які «раздвойваецца паміж духам і інстынктамі», — «хворы чалавек, адрэзаны ад свету» [72, с. 226]. У гэтым вытокі крызісу Карызны. Яго рамантычны баявы дух церпіць крах перад абліччам спрадвечнага інстынктнага, якім з’яўляецца страх.

Бадай, лінія паводзін Сымона Карызны нагадвае паводзіны чалавека, які, на думку М. Мантэня, апынаецца ў натоўпе: тады бывае неабходна прыгнуцца, прыціснуць да свайго цела локці, падацца назад ці, наадварот, уперад, нават ухіліцца ад прамога шляху ў залежнасці ад таго, з чым сутыкнешся; даводзіцца жыць не столькі на свой густ, колькі паводле густу іншых, не столькі адпаведна сваім намерам, колькі ў адпаведнасці з намерамі другіх, у залежнасці ад часу, ад волі людзей, у

залежнасці ад стану спраў. «Платон казаў, што каму ўдаецца адысці ад грамадскіх спраў, не запляміўшы сябе самым агідным чынам, той, можна сказаць, цудам ратуецца <...> бо і расліна, перасаджаная ў зусім нязвыклую і непрыдатную для яе глебу, хутчэй сама прыстасуецца да яе, чым прыстасуе яе да сябе» [74, с. 247]. Не ўдаецца гэта і Карызну. Між тым, М. Зарэцкі не пазбаўляе свайго героя магчымасці заняць месца сярод «новых людзей»: хоць ён і пацярпеў крах як сацыяльны тып, але ў яго ёсць такі шанс хаця б таму, што ў паводзінах Карызны выявіліся некаторыя рысы творчай асобы. Напрыклад, ён бачыў і быў гатовы выяўляць і канструктыўна скарыстоўваць рашучасць мужыкоў да нейкай кардынальнай, хай сабе яшчэ не асэнсаванай змены жыцця, поўнага супярэчнасцей і несулладзя. На жаль, творчы патэнцыял розуму героя застаўся незапапрабаваным у рамках раманага дзеяння. Але ў гэтым мастацкім характары добра заўважна такая эстэтычная рыса, абумоўленая часам, як незавершанасць, што відаць з адкрытасці свядомасці героя, яго сумненняў у прапанаваных светапоглядных схемах, крытычнай рэфлексіі ўласнай дзейнасці.

Сацыяльная і маральная ізаляцыя, а затым ліквідацыя «актывістаў» ператварае «новае» грамадства ў «аднаасобную гаспадарку», у якой улада належыць «галоўнаму чалавеку». Гэтая думка паслядоўна праводзіцца А. Платонавым [70], але не застаецца і па-за абсягам праблематыкі рамана «Вязьмо». «Велічны», «велічна-непарушны ў сваіх перакананнях»; «каменны»; «каменная ўпэўненасць», «пераможна-саманадзейны настрой», «трыумфальны погляд ваяўнічага пераможцы», — гэта эпітэты, якія арганічна дапасуюцца да аблічча «правадыра ўсіх часоў і народаў». І хоць М. Зарэцкі выкарыстоўвае іх адносна постаці несуразмерна больш дробнага маштабу — старшыні Сівецкага сельсавета Пацяроба, — усё ж будзе дапушчальным меркаванне, што аўтар рамана «Вязьмо» праз канцэпцыю вобраза «страшнага калектывізатара» сівецкага маштабу хацеў зразумець сутнасць характару «галоўнага чалавека» ў савецкай дзяржаве і яго ролю ў вырашэнні лёсу краіны ўвогуле, і сялянства ў прыватнасці, выявіць свае адносіны да памылковых рашэнняў у ажыццяўленні

калектывізацыі. Як бачым, і ў А. Платонава, і ў М. Зарэцкага тэмы «новага чалавека» і «галоўнага чалавека» набываюць адметныя пункты судакранання. На нашу думку, Пацяроб у рамане «Вязмо» — гіпатэтычна маркіраваная асоба. Гэтая гіпотэза часткова пацвярджаецца высновай В. Шура аб тым, што «адсутнасць у творы онімаў, асабліва імёнаў (прэцэдэнтных — А. Б.) канкрэтных гістарычных асоб, учынкi якіх засведчаны ў тэксце, традыцыйна кампенсуецца канцэнтраваным ужываннем апісальных выразаў, назваў іх пасад, эматыўнай лексікі, што ў комплексе садзейнічае выяўленню павышанай асацыятыўнасці да такіх гіпатэтычна маркіраваных імёнаў» [73, с. 195]. Яшчэ больш умацоўвае ў вылучаным меркаванні характар рэакцыі Пацяроба на «сенсацыйную заяву Сымона Карызны» аб фракцыйнай рабоце ў ячэйцы, якую вядзе групоўка на чале з Зеленюком. Ён спачатку працягла свіснуў, а пасля «грыгнуў яго бесцырымонны голас, разарваўшы ў мэтлухі ўсю... змрочную трывожную цішыню:

— Дык вось яно што?.. Галубочкі мае, родненькія... Дык вы ўжо фракцыі рабіць панаўчыліся? Як той, не тут кажучы, Троцкі?... Груповачкі, фракцыйкі.... Ого-го-го!.. Здорова, любачкі!.. Даражэнькія мае!..

Ён быў страшэнна рад, гэты дзівак Пацяроб, і не мог стрымаць свае нядобрае злоснае радасці» [61, с. 186].

Такім чынам, хоць антрапонім «Пацяроб» не адносіцца да ліку прэцэдэнтных, ён паспрыяў гіпатэтычнаму ўвасабленню ў творы постаці гістарычнага дзеяча і фарміраванні выразных асацыяцый адносна яго імені.

Безумоўна, вылучанае меркаванне патрабуе ажыццяўлення скрупулёзнага аналізу розных крыніц, што на дадзеным этапе не з'яўляецца вядучай мэтай нашага даследавання. Таму абмяжуемся асобнымі пазіцыямі, якія вынікаюць непасрэдна са змястоўна-фармальнага асаблівасцей рамана. Так, у дыялогу Якуба Лакоты і Галілея фігура Пацяроба ўзбуйняецца да маштабу гістарычных і міфалагічных постацяў, што, на першы погляд, нелагічна. Прычым М. Зарэцкі не імкнецца захаваць гістарычную дакладнасць у маўленні Галілея, важна выказаць

праз яго свае адносіны да спосабу вырашэння лёсавызначальных дзяржаўных праблем: «Дурны быў цар... ага... Дурны Ляксандр... сячы кожны патрапіць... І гэты (курсіў мой — А. Б.) сячэ... А хай развяза, ага... хай развяза!» [61, с. 243]. Аўтар у гэтым эпізодзе, безумоўна, засцерагаецца, калі піша: «Якуб зразумеў, што стары гаворыць пра Пацяроба», але тут жа працягвае вылучаную вышэй ідэйна-мастацкую лінію. Галілей аніяк не хоча пагадзіцца з тым, што «сячы» азначае дзейнічаць рашуча і смела: «Няпраўда! Няпраўда! Не рашучы ён... Не смелы ён... Ён — рызыконт!.. Ён бурыць... ага... ён разбурае... усё разбурае...» [61, с. 243]. Не пераконвае старога дзівачка і наступны аргумент Якуба Лакоты: «Вось ён, скажам, разбурае, а вы, дзядзька Ахрэм, сёе-тое будзеце... Можна, для таго, што вы будзеце, ён месца цярэбіць, га?» Галілей страшэнна спалохаўся гэтага параўнання. «Ён і маё разбурыць... ага... ён разбурыць...» [61, с. 244]. М. Зарэцкага надзвычай хвалявалі ўзнятыя пытанні, аб чым сведчыць у першую чаргу сам факт яго звароту да падзей калектывізацыі без захавання часовай дыстанцыі. Таленавітаму пісьменніку ўдалося ўбачыць у надзённым рэчаіснае. Але, нават калі яму і былі вядомы адказы, ён не мог выкласці іх для чытача, не скарыстаўшыся іншасказанем. Таму пісьменнік, як «свопосник века сего» [1 Кар, 20], заастрыў увагу на асабліва балючым з дапамогай «каскаду» рытарычных пытанняў, сфармуляваных услед за эпізодам, дзе стары паспешліва пакідае хату Лакоты. Па кожным з іх настойліва напрошваецца чытацкі каментарый-роздум, дзеля чаго, канечне ж, пытанні і былі сфармуляваны. «Але чаму ж так спяшаўся ён да свае самотнае мярлогі, нібы бег ратаваць сваё дзівачнае, нікому не патрэбнае начынне ад грознае стыхійнае навалы? Можна, гэта быў інстынктыўны страх перад той самай сілай разбурэння, аб якой жартам казаў Якуб Лакота і якую ён, Галілей, ва ўласцівай яму хваравітай экзальтацыі мог увяць як нешта матэрыяльнае і трывожна блізкае? А мо проста дзівачыў стары мудрагель, ашукваючы людзей і самога сябе?» [61, с. 245].

У галерэі літаратурных вобразаў У. Набокаў адзначае тып старэйшага рабочага (ці часам чыноўніка), які зазвычай «чалавек гаваркі, з хітрынкай». Як правіла, гэты герой

беспартыйны — з той мэтай, каб выкрыць павярхоўную або падманную партыйнасць іншых, — і лічыць, што «справа не ў абрадах, а ў веры». «Навошта мне ў партыю, — кажа ён, — я і так бальшавік». Другі тып беспартыйнага, які вылучае Набокаў, — «асоба падазроная — з былых інтэлігентаў, белая косць з яго так і прэ. Яго выкрываюць і гоняць прэч, або дзякуючы жанчыне, дабрадзейнай камуністцы, ён раптам пачынае ўсведамляць сваю нікчэмнасць». Існуюць і такія сюжэтныя варыянты: «чыноўнікаў-зладзюжак спасцігае суровая кара, ці змрочны адказны работнік тонка выкрывае страшную ерась, схаваную ў спакулівых прамовах і дзеяннях беспартыйнага» [45]. У аповесці М. Лынькова «Апошні зверыдавец» падазронай асобай выступае дырэктар завода Гарашчэня — былы паручнік Жорж Граеўскі. Расстраляны ім у 20-м годзе чырвонаармеец выжыў, і лёс звёў іх твар у твар...

Працягваючы пералік тыповых герояў паслякастрычніцкай літаратуры, У. Набокаў адзначае: «А вось буйнейшая птушка — спец або старшыня трэста, які жыве ў вялікасвецкай абстаноўцы з жонкай, што крычыць на абслугу, і з канарэйкай, што спявае на кухні. Спусціўшыся яшчэ ніжэй, знаходзім старую графіню, якая «гаворыць “мерсі”, манерна кланяецца і п’е гарбату, адставіўшы мезенец». Зусім іншы, аднак, мастацка-псіхалагічны абрыс вобраза старой пані мае месца ў апавяданні Я. Коласа «Крывавы вір» (1923). «Яна бачыла вакол сябе цёмны вір, які немінуча зацягне ў сябе яе жыццё. А здарэнні апошніх дзён, смерць сястры і нявесткі, якія былі забіты ў сваім маёнтку, яшчэ больш падкрэслівалі думку аб чымсьці страшным, грозным, неадхільным. Кожны крык на вуліцы, кожная чалавечая фігура веялі на яе подыхам смерці» [18, с. 240].

Ты, які ўвасабляе знешнюю дзейнасць, ініцыятыву, скіраваны да шырокай і інтэнсіўнай дзейнасці як самамэты. Ідэалам з’яўляецца праца сама па сабе, умелая, нястомная, грандыёзная па выніках. Асобы гэтага тыпу валодаюць развітым ўяўленнем, яны заўсёды заняты шырокімі праектамі, планами рэформ і да т. п. Жывая дапытлівасць, назіральнасць, развітая памяць даюць ім вялікі запас фактычных ведаў. Актыўныя натуры, яны не цікавяцца адцягненымі тэарэтычнымі пытаннямі.

Схільнасць да абстрактнага мыслення ў іх адсутнічае. Розум прыстасаваны да дзеяння, дасціпны, хутка схоплівае і асэнсоўвае абставіны. У літаратурных герояў такога тыпу пераважаюць актыўныя пачуцці. Настроі ў іх, як правіла, станоўчыя; такія людзі — бадзёрыя жыццярадасныя аптымiсты, «шырокія натуры», сумяшчаюць супрацьлегласці. Асабовыя дамінанты — воля, вытрымка, здольнасць да напружанай працы. Практычны склад іх розуму не прымае ідэалізму, таму яны індывідуальныя, напрыклад, у адносінах да рэлігіі. Склад маралі геданістычны і утылітарысцкі; погляды ліберальна-прагрэсіўныя.

У беларускай прозе асобнымі характарыстыкамі падобнага тыпу валодае Язэп Крушынскі з аднайменнага рамана З. Бядулі, але канцэпцыя гэтага вобраза, на жаль, падверглася дэфармацыі паводле вульгарна-сацыялагічных канонаў, пацвердзіўшы думку, што «вымушаныя ва ўмовах цензурнага ціску змены ў тэксце згубныя для таленавітых твораў, у той час як для бяздарных зусім не адгувальныя» [75, с. 40]. Асобныя штрыхі да вобраза асобы дзейнаснага тыпу можна вылучыць у вобразе домаўласніка-«мiлiёнчыка» Міколы Мартынавіча Макася («Дзве душы» М. Гарэцкага). Не ведаючы яго асабіста, Абдзіраловіч прыглядаецца да падобнага чалавека за столікам залі першага класа на станцыі ў Растве. Гэта «сур'ёзны пан з калматымі чорнымі бровамі пры сівеючых валасах, з стродкім поглядам», які ў размове з лысенькім разумным армянінам кажа: «Мы работалі, мы працавалі, з нічога стварылі многа... і каб гэтых, як я, як мы, болей, — Расея была б слаўна, заможна і магутна. Ды ці мы ж вінаваты, што ідуць зладзеі і гультаі і лезуць на месца, здабытае намi» [64, с. 24]. Нават калі не прымаць ужытай героем фразеалогіі, то наступныя звязаныя з яго асобай эпізоды ствараюць уяўленне пра аўтарскую калі не сімпатыю, то, безумоўна, эмпатыю. Калі князь Гальшанскі прыйшоў паказацца Макасею і «прашчупаць грунт у справе сватання», той нібыта і цікавасці не меў прыгледзецца да яго, што выклікала ў князя «нейкую непрыхільнасць да мiлiёнчыка», і ён падумаў, што яму непрыемна мець справы з гэтым «лапацонам» [64, с. 49]. Мікола Мартынавіч не паддаўся на размовы князя аб ратаванні маёмасці «ад розных у часе

рэвалюцыі магчымасцей», неабходнасці прадаваць усё і выязджаць за граніцу: стары не хацеў паверыць у рэальнасць патрэбы ратаваць дамы, капіталы і ўласнае жыццё, бо «раб бунтуецца не жартам...» — на думку Гальшанскага, мусіць, «не меў ён, вясковы выхаджэнец, веры, каб хам мог яго зжорці» [64, с. 49]. Пазней Абдзіраловіч даведаўся ад Гарэшкі, што Макасей выехаў з сямейкай (акрамя Алі) у Румынію.

Існуе літаратуразнаўчае паняцце «героі з пераемнасцю лёсаў» [76, с. 20]. Яно азначае пераемнасць пакаленняў, перадачу маладым таго прагрэсіўнага, што складае сутнасць гістарычнага, сацыяльнага, маральнага вопыту папярэдніх пакаленняў. Гэта датычыць зместу вобразаў. Аднак мы лічым мэтазгоднай некаторую «дэфармацыю» дадзенага паняцця ў працэсе аналізу асаблівасцей мастацкай формы некаторых вобразаў з улікам шпаркіх тэмпаў дынамікі грамадскіх працэсаў на абраным намі этапе развіцця соцыуму. Патлумачым вылучаную пазіцыю на досыць распаўсюджаным у беларускай прозе *вобразе «амерыканца»* — яшчэ адной, побач з бежанцамі і дэзерцірамі, іпастасі выгнанніцтва, урэчаўленні феномена «бяздомнасці». Вобраз з'явіўся ў літаратуры XIX стагоддзя, калі ў пошуках шчасця і долі беларусы выпраўляліся за акіян. У мастацкай прозе пачынальнікам гэтай тэмы можна лічыць Ядвігіна Ш. З прычыны незавершанасці яго рамана «Золата» нельга гаварыць пра цэласны вобраз «амерыканца», але некаторыя рысы гэтага мастацкага характару досыць выразныя.

Як паказвае аналіз рамана [43, с. 85—86], у першую чаргу вобраз эмігранта ўзнік у выніку мастацкага абагульнення пэўнай сацыяльнай з'явы, што існавала на грунце розных адносін да ўласнасці. І ўсё ж мэты эміграцыі ў некаторых дэталях розніліся. Хтосьці хацеў «чалавекам там... жыць» [27, с. 127], а хто, як Васіль, «працаваць, каб ...было з чым вярнуцца ды зямлі хоць маленькі кавалак купіць, абы не цягацца ўвесь век па чужых сметніках» [27, с. 125]. Праўда, «павэдлуг Лейбы», старога карчмара, не варта і ехаць, каб «пасля зноў варочацца... лезці ў хамут» [27, с. 127].

Свае прычыны з'ехаць на чужыну мае Алёкса Гуронак: «пакуль ...ператрэцца, забудзецца смерць яго нарачонай

Прузыны». «У гэтым часе заўсёды выязджала з мястэчка некалькі чалавек у Амерыку, — канстатуе Ядвігін Ш. Іх лёс складваўся па-рознаму, аднак, як відаць на прыкладзе герояў рамана «Золата», многія ўсё ж знаходзілі магчымасць уладкавацца, а людзі, «хоць заморскія», бывалі часам «яшчэ лепшыя мо» за сваіх [27, с. 185]. Гэта было адной — хоць і не самай важнай — з прычын, па якіх Зося Дубінская адправіла сына Яначку з дзядзькам Адамам у Нью-Йорк. «Адамчык не маніцца хутка варочацца: ажно пакуль не збярэ столькі, каб пасля на сваём у выгодзе можна было б жыць». На складзе, дзе ён працуе, «апрача платы, бываюць і гасцінцы на святы, а што пяць гадоў плата павялічваецца амаль не ўдвая». Хто праслужыў ужо дваццаць пяць гадоў, той бярэ такія грошы, што і не ведае, «што рабіць з імі», год ад году адкладаючы ўсё «свой выезд у сваю старонку — усё тых грошаў праклятых хочацца больш сабраць, каб там зямелькі купіць і гаспадарку завесці» [27, с. 175].

Іншы жыццёвы кантэкст у «амерыканца», героя аднайменнага апавядання М. Гарэцкага [43, с. 86—87]. Ён апынуўся за акіянам па спрыяльных жыццёвых абставінах. Гэты амерыканец — «заможны фермер», культурны гаспадар.

Максім Балазевіч па ўласных прычынах мусіў пакінуць свой родны «лапik на зямным клубку». Але — вось жа прыкрасць! — ніяк не здолее «зможы... успамінаў» аб ім, «паслухаць розуму і не мучыцца праз дурное, чулае сэрца». Стары фермер, дзядзька яго жонкі Эльзы, бачыць, што «туга па бацькаўшчыне пачынае выліваць з берагоў і зараз пагоніць яго з Амерыкі» [20, с. 98]. Думаецца, Гарэцкі незнарок абраў для свайго героя прозвішча Балазевіч (ад «балазе» — «тым больш што», «добра што»). Роздум над этымалогіяй выяўляе тое, што ў вырашэнні дылемы, як жа пазіраць на Амерыку — ці як на новую радзіму, ці на «нейкі этап на шляху вышукання лепшай долі ранейшай бацькаўшчыны», — «герой не меў і не мае нейкага цвёрдага падмураўку» [43, с. 101].

Своеасаблівым працягам лёсу Максіма Балазевіча бачыцца лёс Дзяргая ў раманах Л. Калюгі «Пустадомкі». Трагедыя гэтага лёсу ў тым, што герой, пабыўшы выгнанцам і прайшоўшы стадыю культурнага гаспадара, зноў выгнанец, толькі ўжо ў

сваёй айчыне: прайшоўшы шлях ад парабка да гаспадара, ён трапляе з «даматуроў» у «пустадомкі». А гэта ўжо не падлягае выпраўленню...

Л. Калюга не хавае сімпатыі да таго, што робіць гаспадар, і да яго асобы. «Тут у вас Бог жыве, — казаў Марка...» [5, с. 447]. І сапраўды: «Новая, як велікодны звон, стаяла Дзергаёва нядаўна збудаваная хата. Высозныя вокны, як у тэй газеце на малюнку, распласталі аканіцы па складаваных гладкіх сценах. Адно не пашанцавала “амерыканцу” дахоўкамі сваю святліцу накрыць для поўнага падабенства з тым малюнкам. Не лішнія прывёз ён даляраў, распусціў іх усе, пакуль на гаспадарку ўзбіўся. І мусіў Дзяргай старасвецкаю саломай абысціся» [5, с. 408]. Аднак мары яго прасціраюцца значна далей. Ва ўяўленні «бачыў ён, як разрасцецца, раскарчыцца ўсё гэта тут, як усцешна будзе воку зірнуць там, дзе некалі аднастайны абшарніцкі палетак быў» [5, с. 408—409]. Асоба Дзяргая паказана ва ўспрыманні Маркі Невядомскага. Адзначым, што кожная дэталёў побыту і паводзін «гаваркога амерыканца» ў эпізодзе іх сустрэчы з Маркам сімвалічна значная: «Вылез... з-за стала Дзяргай. Зняў ён з трамы Коласаву “Новую зямлю” і... сеў у рагу стала на відне каля акна. Расхінуў кнігу на тым месцы, дзе... спыніўся быў. Так яго Марка й застаў... зайшоўшы напіцца» [5, с. 446]. Заўтрашні дзень свайго героя Л. Калюга праецыруе «так паймаў, што майстэрства не заўважна». Хочацца адзначыць, у параўнанні з М. Гарэцкім, «катэгарызацыю» антрапоніма, які папярэдзвае аб небяспецы быць «выдернутым», выдраным, вырваным са звыклага асяроддзя. Акрамя таго, нейкае напружанне стварае аўтарскае ўдакладненне, што Дзяргай «пад сваім акном ды за сваім сталом валачобнікаў прымаў» яшчэ толькі першы раз... [5, с. 409]. І на ўсю гэтую бяседу «...з печы з-за коміна свяціў... цікавымі вачыма Дзергаёў малы» [5, с. 410].

У няскончанай аповесці «Утрапенне» («Зэнка малы ніколі не быў») гэтае напружанне набывае іншую якасць у эпізодзе, дзе суседка расказвае Боханам: «...той з блішчастымі вачыма малы ўдаў, што бацька з абагуленае нівы сваёй карове ўночы мяшок канюшыны прынёс. “Амарыканца” пагналі, а маці й сына выштырыла ўслед. І ад тых дат — ні на парог!

— Так малое й валочыцца: дзе ноч пераначуе, дзе дзве. Ото бо пайшоў свет! Каб яго пярун ясны, — казалы, — высмаліў!» [5, с. 523].

Дзейнасць у эканоміка-фінансавай галіне стварае асаблівы тып капіталіста — «дзялка» з моцна выяўленым разважлівым бокам. Яго мэта — багацце, ідэал — грошы, і як самамэта, і як сродак улады. Гэтая мэта абумоўлена не так унутраным складам суб'екта, як, галоўным чынам, абставінамі, што перашкаджаюць свабоднаму росту. Думаецца, яркім вобразам такога тыпу асобы ў беларускай прозе даследуемага намі перыяду з'яўляецца вобраз Язэпа Крушынскага — «складаны, супярэчлівы, падлягае неадназначнай ацэнцы крытыкі, але, бясспрэчна, адзін з найбольш жывых і цікавых вобразаў рамана З. Бядулі» [43, с. 99]. Постаць Крушынскага была аб'ектыўна запатрабавана эпохай і атрымала ў спадчыну ўсе яе «радзімыя плямы». Улада разбэшчвае, улада грошай — асабліва. Усё гэта стрымлівае развіццё ідэйнага боку асобы. «Аднак Крушынскі — носьбіт не толькі заганных рыс, уласцівых перыяду першапачатковага наакуплення капіталу. У ім увасобіліся і станючыя рысы асобы эпохі капіталізму: рост самасвядомасці, магчымасць развіваць здольнасці ў сувязі з паглыбленым раздзяленнем працы; большая ступень свабоды адносна прадметаў уласнасці; памнажэнне матэрыяльных і духоўных каштоўнасцей» [43, с. 100].

Сярод герояў прозы першай трэці ХХ стагоддзя мы па аб'ектыўных прычынах не вылучылі тыпу асобы буйнога маштабу, звязанай з арганізацыяй, бо падобны тып часцей сустракаецца ў шэрагах буйной бюракратыі ці ў прамысловасці, якая ў гэты час на беларускіх землях не мела значнага развіцця. Да таго ж, няздольнасць істотна змяніць прыродныя ўмовы сфарміравала ў беларусаў не так рацыянальна-дзейнасныя, як сузіральна-прыстасавальныя алгарытмы паводзін [77, с. 351—352]. Аднак у эстэтычнай прасторы прысутнічаюць асобы, якія здольны стварыць «аснову і пачатак» гэтага тыпу.

Ім уласціва імкненне да сістэматызацыі, не так ажыццяўленне намечанага, як давядзенне да ладу існуючага. Не апантаны новымі мэтамі, герой скарыстоўвае сродкі для дасягнення ўжо пастаўленых — тое, што ў рускай прозе пра

сялянства выказана надзвычай трапным спалучэннем: «хатку уютить» [78, с. 69]. Вылучаецца кансерватызмам і/ці памяркоўным лібералізмам, схільнасцю да паляпшэння і дзейнасці ва ўсталяваных межах. Адносна рэлігіі ў асоб гэтага тыпу пераважае знешні абрадавы бок пры адсутнасці ўнутранага пачуцця. Погляды паслядоўныя, выразныя, схематычныя. Усюды праглядае эгаізм, які можа прымяншацца шырынёй кругагляду і ўзроўнем развіцця. Дзейнасць кіруецца не асобнымі ідэямі, а шырокай сістэматычнай праграмай — перад намі разважліва-дзейнасны тып. Інтэлект бедны вобразамі і фантазіяй, схематычны, служыць практычным інтарэсам. Воля настойлівая і ўпартая ў рамках звыклай працы, але ў новых умовах, дзе неабходна ініцыятыва, знаходлівасць і рашучасць, недастатковая. Гэта, аднак, кампенсуецца прадбачлівасцю і дальнабачным разлікам. У пэўнай ступені пералічаныя асабовыя рысы адбіліся ў вобразе Міхала Тварыцкага («Трэце пакаленне»).

Уладарны тып часцей за ўсё сустракаецца сярод дзяржаўных, ваенных і палітычных дзеячаў. Ён схільны да ідэалізацыі ўлады, з'яўляецца прыхільнікам дысцыпліны і парадку. Такія асобы патрабавальныя і дэспатычныя да людзей, паблаглівыя да пакорлівых, нецярпimyя да непакораў. Вышэй за ўсё яны ставяць інтарэсы справы, імкнуцца да вызначанасці, цікавяцца жыццёвай філасофіяй. Гэта тып валявы, настойлівы, рашучы, валодае вытрымкай, прыхільнік дакладнасці; мае развіты інтэлект, які арыентаваны рэальна-практычна. У яго яскрава выяўлена цікавасць да жыцця, ён добра ведае людзей. Людзі падобнага тыпу не схільны надпарадкавацца аўтарытэту, самастойныя ў ацэнках, аднак лічацца з патрабаваннямі рэчаіснасці і кіруюцца ясна пастаўленымі мэтамі. Эстэтычныя, а таксама ідэйныя пачуцці дасягаюць значнай вышыні. Асэнсаванне комплексу характарыстык асоб уладарнага тыпу прыводзіць да думкі, што «ваенна-эстэтычны чалавек» — не проста прыватная саркастычная характарыстыка героя Ф. Дастаеўскага (Лябядкін — «человек военно-эстетический, но дурного только вкуса» [6, с. 105]). Матывы ўлады ў такіх асоб маюць асабісты ці грамадскі характар. Падобны асабовы абрыс маюць, на нашу думку, героі К. Чорнага Абрам Ватасон і Кандрат Назарэўскі.

Агляд тыпаў, вылучаных А. Лазурскім, паказвае, што на ніжэйшым узроўні развіцця чалавек цалкам падпарадкаваны знешнім абставінам. Няпэўны ў сваіх інтарэсах і ўчынках, ён аказваецца не ў стане паўнацэнна рэалізаваць уласныя задаткі для дастатковай і трывалай адаптацыі ў сацыюме. Асобы ж сярэдняга ўзроўню знаходзяцца ў «саюзе» з асяроддзем, займаюць у ім годнае месца, адпаведнае іх схільнасцям, задаткам і здольнасцям, якія працягваюць развівацца. Людзі, што знаходзяцца на вышэйшым узроўні развіцця, высокаадораныя, занятыя інтэнсіўнай і плённай дзейнасцю. Яны не абмяжоўваюцца прыстасаваннем да рэчаіснасці, а імкнуцца яе канструктыўна змяніць. Прагрэсіўная думка заўсёды прызнавала, што «толькі невялічкая частка людзей хочучь быць сапраўднымі творцамі», як і тое, што «заказаны ім творчыя шляхі ў абшары грамадзянскай і асабістай штодзённасці...» [79, с. 26]. Асабліва праўдзівае ў межах абранага намі хранатопу сцвярджэнне пра немагчымасць асобы рэалізавацца ў кантэксце грамадзянскай штодзённасці.

Безумоўна, не ўсе тыпы чалавечых паводзін, увасобленыя ў прозе першай трэці XX стагоддзя, можна «прышпіліць і вымераць» (К. Чорны) адносна пэўнага тыпу. Так, напрыклад, некаторыя з іх суадносяцца з такой ментальнай адметнасцю беларусаў, як феномен «дзвюх душ», які набывае на гэтым этапе разнастайнае мастацкае ўвасабленне. Мы схільны адлюстроўваць праз яго і такі абагульнены чалавечы тып, як «добрыя людзі». Дадзеную «катэгорыю людскога падзялення» (К. Чорны) немагчыма абысці ўвагай, бо гэтым шматслойным паняццем шырока карыстаюцца практычна ўсе аўтары. Абагульнены *вобраз «добрых людзей»* узыходзіць да біблейскага «... ведаў усіх, і не меў патрэбы, каб хто засведчыў пра чалавека; бо сам ведаў, што ў чалавеку» [Ін 2, 24—25]. Безумоўна, яно ўжываецца і ў прамым сэнсе. Перад смерцю бацька Івана Іванавіча («На чырвоных лядах») «паклікаў сыноў да сябе: “Жывіце як лепей... Ды глядзіце толькі, каб бацька ў вас з памяці не сышоў... ніколі не ўпрачайце добрым людзям, не становіцеся поперак на іхняй дарозе...”» [47, с. 425].

Але ўсё ж пра добрых людзей у творах беларускай прозы гаворыцца пераважна з іроніяй. Ярэмчыкава кароўка Падласая

(«Язэп Крушынскі») «мела шмат добрых якасцей у сваёй натуре, якія можна было параўнаць да вельмі добрага чалавека, якіх Цыпрук у жыцці мала бачыў» [32, с.413].

Калі Хваліся («Нядоля Заблоцкіх») папракае свайго сына Пётру, што добрыя людзі спраўней за яго робяць пільную работу, ды яшчэ і наперад стараюцца нешта зрабіць, «на гэты Пётра адказу не дае. “Добрыя” ды “чужыя” людзі даўно прыслухаліся яму. Многа гаворкі пра іх. Толькі ні разачку бачыць іх на свае вочы не траплялася» [25, с. 144].

Усведамленне дваістасці чалавечай натуре ўласціва светабачанню беларусаў і мае гістарычную абумоўленасць. «Не так тыя ворагі, як добрыя людзі — кажа прыказка. І многа ліха зазнала Беларусь не ад чужых, а ад сваіх братоў-славян» [52, с. 58]. Так пісаў Я. Лёсік, даючы ацэнку нацыянальнаму нігілізму беларускай шляхты, якая ў Рэчы Паспалітай «перараблялася на палякаў», а пасля тых слаёў грамадства, якія па ўласнай волі русіфікаваліся ў часы Расійскай імперыі.

Прынцып «усё як у людзей» ва ўмовах беларускай рэчаіснасці выступае з’явай хутчэй канструктыўнай, чым рэтраграднай, перашкаджаючы размыванню «нацыянальнага нязменнага». Больш заганны — «мая хата з краю» (хоць і ён у мастацкай прасторы часам набывае метафарычны сэнс, абазначаючы не перыферыю, а цэнтр сусвету, як у вершы М. Танка ці аповесці В. Быкава «Знак бяды».) Аднак многія «добрыя» героі беларускай прозы кіруюцца ў жыцці менавіта ім. Так, Лаўрэн («На чырвоных лядах») самым першым убачыў тапельца. Паспачуваў небараку нядоўга, падумаўшы, што гэтай знаходкай «набыў сабе клопату. Хадзі цяпер па начальству». Усё, што ён зрабіў для загінуўшага аднавяскоўца, — «узьяўшы дручок... пачаў адштурхоўваць набрынялае вадой цела ад куста», кажучы: «Ты ўжо не крыўдуй, братка Лявон. Не з рукі нам... Чалавек ты, здаецца, і нішто, ціхі, можна сказаць. ...Ды, бач жа, доля такая, дзе толькі сабіла... Плыві, галубок, плыві... Знойдзеш дзе-небудзь і дамавіну. А нам — суседзям тваім — не з рукі...» [47, с. 400]. Мірон, якому «выпала быць за панятога», пазнаў шапку Сідара, якая засталася ў руцэ тапельца, і «аж войкнуў быў нешта, але схамянуўся... Паказалася шапка

падазронай і старасту, ды прамаўчаў — вялікі-то клопат» [47, с. 406]. Такая пазіцыя аднавяскоўцаў стала ўскоснай прычынай таго, што распачалося следства супраць Хведара Жаранка, які быў вінаваты толькі ў тым, што бачыў суседа апошнім: «Ты яго забіў, — кажуць. — І жонка бачыла, як ты таго вечара ішоў з ім» [47, с. 401]. Мае рацыю В. Каваленка: «...ніякі грамадскі прагрэс не можа грунтавацца на падобнай народнай маралі» [8, с. 396]. У гэтым жа каштоўнасным радзе стаіць і наступная пазіцыя, сфармуляваная К. Лейкам: хоць Панас Крэнт і паганы быў чалавек, «але праз багацтва яго ўсе паважалі, а свае селякі, хоць у сэрцы і пракліналі багатыра, а дзеля віду ўсё-такі шапкавалі перад ім» [54, с. 246].

«Добрыя людзі» — гэта «людзі ўвогуле» (Ф. Дастаеўскі). Дарэчы, як зазначаў пісьменнік, ён не мае да іх такой любові, як да чалавека канкрэтнага. Гэта ж можна сказаць і пра беларускіх празаікаў.

У новых грамадска-палітычных умовах спрадвечнае паняцце ў пэўнай ступені канкрэтызуецца, што выяўлена, напрыклад, у апавяданні М. Гарэцкага «Усебеларускі з'езд 1917 года»: «Я добрых бальшавікоў яшчэ не відзеў» [80, с. 298]. У рамане «Сцежкі-дарожкі» М. Зарэцкі паказвае праламленне ўласцівага Дастаеўскаму погляду праз ідэалогію бальшавікоў. На пытанне Лясніцкага, ці любіць Андрэй чалавека, той адказаў: «Тут, брат, трэба разабрацца глыбока... Мо я затым і не жалею некаторых людзей, што люблю чалавека. Ха-ха!» [44, с. 160].

Запатрабаванасць жа гэтага тыпу ў жыццёвай і мастацкай прасторы мы вытлумачваем згаданай вышэй прыярытэтнасцю меркавання «ўсё як у людзей», уласцівага для тыпаў ніжэйшага ўзроўню.

Майстэрства маўленчай характарыстыкі Ф. Дастаеўскага прыводзіць да ўзнікнення нечаканых на першы погляд асацыяцый. Нечаканых — з той прычыны, што яны звязваюць паміж сабой розныя сацыяльныя тыпы. Аднак гэтыя тыпы маюць паміж сабой цесную эстэтыка-філасофскую сувязь. Так, «садом “вуглавога жыцця”» [6, с. 186] можна ўявіць праз рэтраспекцыі ў кампазіцыі вобраза Гаршка («Дзве душы» М. Гарэцкага).

Характарызуючы Мікалая Стаўрогіна, Ф. Дастаеўскі піша, што ён «...вёў у Пецярбургу жыццё, скажам так, насмешлівае...». Інакш вызначыць яго цяжка, бо «ў расчараванне гэты чалавек не ўпадзе, а справай ён тады сам пагарджаў займацца» [6, с. 186]. Кіруючыся прынцыпам сувязі-адштурхоўвання, звернемся да вобраза Піліпа, «няпростага чалавека» з аднайменнага апавядання А. Мрыя. «Фінагент Сапрон Цяліца», якога ён вязе, лічыць, што стаў «накштальт перадавога чалавека» [81, с. 268]. Піліп жа сябе называе «...не зусім прасты чалавек». Гэта раўназначна паняццям «гарадскі чалавек» і «індустрыяльны чалавек» — вырабляе самапрадкі і мала займаецца зямлёй. Пра гарадскую «індустрыялізацыю» ў параўнанні з вясковай «утопіяй» гаворыць настальгічна (нават пра часы грамадзянскай вайны — «хоць голадна, ды чыста» [81, с. 275]. У горадзе Піліп, адпраўлены перад вайной бацькам на заробкі, пражыў з дзесятак гадоў. Працаваў у пякарні, пасля ў цукерні, а потым пашчасціла апынуцца «за нумарнога ў “Савойі”». Ужо і да гэтага ў яго завяліся грошы, «апрацуўся па-гарадскому... партабак сабе завёў» [81, с. 271]. У гатэлі «распушта пачалася ды шалёныя грошы. Тут ужо перастаў правільным быць» [81, с. 272]. Аднак «як ішло ўсё махам, дык і пайшло прахам» [81, с. 275]. «Няпросты чалавек» А. Мрыя, безумоўна, трапляе ў горад дзеля справы, але «насмешлівае» жыццё, якое ён арганізуе такім, як Стаўрогін, урэшце зацягвае і яго самога. На пэўным этапе яго жыцця ён робіцца прадстаўніком тыпу «заўчасна стомленых» сытым жыццём людзей [6, с. 188].

Узровень свядомасці героя А. Мрыя вызначаецца яго выказваннем: «Наша лёкайская група да сацыялізму тупа» [81, с. 273], што падкрэслівае адсутнасць у асобе не прыхільнасці да пэўнай дактрыны, а нейкіх вышэйшых, духоўных, ідэальных памкненняў. «Насмешлівае» ў сацыяльным вымярэнні, у маральна-эстэтычным жыццё «няпростага чалавека» агіднае. Калі бальшавікі вымелі паноў, ён паехаў з горада да бацькі, які злаваў, што «шалыган» нічога яму не прывёз. Але яшчэ болей злаваў брат: думаў, што пазбавіцца сваёй долі спадчыны. Але ў гэтым сюжэце абышлося «падпольнай сітуацыяй», фарсам: Піліп «падкаціўся... да братавай жонкі. З гэтага ўсё загарэлася.

Прагнаў бацька...» [81, с. 276]. Давялося ўрэшце прыстаць да самапрадніка. Падвучыўся — стаў кампаньёнам і прыстасаваўся да новай сістэмы гаспадарання. І ўсё ж шэраг элементаў мастацкай формы твора сведчыць пра тое, што за эпітэтам «няпросты» хаваецца тэрмін «амбівалентны», а гэта асноўная прымета характару ў яго адрозненні ад іншых спосабаў прэзентацыі асобы ў мастацкім тэксце.

Сын Тамаша (раман К. Чорнага «Зямля») схільны аддаваць перавагу службе, а не працы на зямлі, прыйшоўшы да высновы, што гэтая гаспадарка «душу дастане... Самая паскудная справа. Робіш, і нічога няма». Нават перспектыва «нанава мераць і рэзаць усё» яго не цешыць. Ён не хавае ад Алеся, што ў яго няма «хэньці да ўсяго гэтага. Бывала, як служыў... дык адбыў сваё, а тады ляжы ды пасвіствай» [22, с. 483]. Герой служыў у Лунінцы ў вакзальным буфэце. «Жылося тады. І піў, і еў, і гуляў». Не дзіва, што ён не хоча «корпацца век у гэтым гнаі» і раіць Алеся таксама рушыць куды-небудзь у пошуках лягчэйшага хлеба. На думку ж старога Тамаша, «гэта гультайства, разбазыранасць» [22, с. 483].

Даволі пашыраны тып характару ў прозе азначанага перыяду (З. Бядулі, Я. Коласа, А. Мрыя і інш.) — *пісьменнік, паэт*. Пафас, якім прасякнуты падобныя вобразы, змяняецца ад рамантычнага да камічнага, а з другой паловы 20-х гадоў — трагічнага. Такія вобразы створаны і Л. Калюгам. Вобраз паэта акрэслены ў незакончаным рамане «Пустадомкі». Арсень Пакумейка пачаў пісаць вершы. Прынёс іх у «Маладняк». Усе, хто там быў, «...пагадзіліся на тым, што Арсень здолен на невядома што. Нагадзіўся там і сам Купала. Ён быў тае думкі, што і ўсе. Зусім не той быў Купала, каторага Арсень, ні разу не бачыўшы, знаў. У гэтага Купалы блішчалі пацёртыя локці. А яшчэ больш сапсаваў ён Арсенева ўяўленне, дастаўшы карашкі. Аж прыкра было пазіраць муляраваму сыну, як трэсліся старэчы паэтавы пальцы, калі круціў папяросу і дробнаю пацярухаю сыпаліся далоў карашкі» [5, с. 431]. Пакумейкаў зборнік «адалі... Цытатавічу на палітрэдакцыю. Упарта вартаваў той афіцыйную суровасць, і чым драбнейшая, дакладнейшая дзе была паэтава інтымнасць, тым круглей прыгінаўся збоку чэрствым

крукам Цытатавічаў чырвоны пыталнік. А ў выніку над усім раздзелам тлуста, са здавальненнем выведзены, таго самага колеру стаяў крыж» [5, с. 432].

«Вялікі пісьменнік» у Л. Калюгі — гэта, паводле В. Бялінскага «вялікі чалавек на малыя справы» ў звычайным побытавым кантэксце, і на брудныя справы ў экстрэмальных умовах, які належыць да «...гандляроў ідэямі, пачуццямі і паэзіяй» [22, с. 78]. «Вялікі пісьменнік смяяўся “Хо-хо-хо!...” — як сава» [5, с. 416]. Ноч і глухія гарадскія завулкі — вось хранатоп, у якім ён пачувае сябе больш ці менш камфортна: «нібы рад быў гэтай стрэчы вялікі пісьменнік; толькі ягоны савіны смех прарочыў нейкую здраду» [5, с. 420].

А. Мрый («Запіскі Самсона Самасуя») стварыў індывідуалізаваны вобраз паэта Гарачага, які ўвасабляе «стаўленне Мрыя да маладнякоўскай бурапены», якая ў шэрагу выпадкаў «пенілася» ўжо не ад шчырага пачуцця аўтараў, а паводле кан’юнктуры, палітычнай дырэктывы» [8, с. 666], выказваючы «казённую радасць», «сінюю і кіслую».

Апавяданне Я. Коласа «Драматург і лірычны паэт» нясе адзнакі пародыі як «утрыравана-іранічнага ўзнаўлення характэрных індывідуальных асаблівасцей... з’явы, якое выяўляе яе камізм і зніжае яе змест», выступае сродкам раскрыцця ўнутранай негрунтоўнасці таго, што парадзіруецца» [16, с. 62] — у дадзеным выпадку «песы», створанай маладым і празмерна амбітным аўтарам, пазбаўленым якіх-небудзь літаратурных здольнасцей. У гумарыстычным апавяданні «Трыумф» (1925) паэт, сабраўшыся ў вёску, «увесь райвыканком а ногі паставіў, прадрыку чуць дыхавіцы не нагнаў. Бегае прадрык, на кавалкі разрываецца, у клуб народ зганяе» [83, с. 123]. На сцэне паэт «вытрас з кішэні паэзію» і прачытаў, сярод іншага:

Эх, зазьяе электрыфікацыя!
Пусцім трактар-самацят:
На два локці грунт абмацае
Пралетарскае дзіця [83, с. 124—125].

Я. Колас «дэкадзіруе» гэтыя паэтычныя «абразікі» ў духу народнай этымалогіі: «Усё, галубок, зразумелі... як ёсць

чысценька: і п'янства гэтае самае, лянку гэтую, і нашу цёмную нетрафікацыю. Толькі... трахты гэтае не трэба, і мацаць тут ужо няма чаго, і так неспакойна жыць стала» [83, с. 126]. Аднак пісьменніка хвалюе не толькі праблема творчасці. Не менш важная ўнутраная сутнасць чалавека, які ідзе ў літаратуру.

Як ужо адзначалася раней, выраз «вучоны» ўжываўся ў прозе пачатку XX стагоддзя пераважна іранічна, бо за ім стаяў *вобраз чыноўніка*. Беларуская мастацкая прастора вылучанага намі перыяду ўтрымлівае два аднайменныя творы, «Пісаравы імяніны»: апавяданне Я. Коласа (1908) і камедыю У. Галубка (1917). Першым, з кім сутыкаўся селянін у чыноўніцкай іерархіі, быў *пісар*. Ён знаходзіўся ў атачэнні падобнага да сябе «местачковага панства», якое, як трапна заўважае Я. Колас, «збіралася кожны вечар у каго-небудзь з паноў, піло гарэлку, гуляла ў карты, абівала свае языкі аб косці таго, хто не ўмеў або не хацеў пападаць ім у тон і туляўся іх зборышч» [83, с. 46].

Памочнік пісара «меў значок саюза рускага народа, пасылаў свае творы ў газету “Русское знамя” і лічыўся ў мястэчку чалавекам мыслі, п'яра і бутэлькі» [83, с. 47]. Я. Колас укладвае ў вусны памочніка пісара кампліментарную характарыстыку панству, якое сабралася на імяніны: «Ураднік, і пісар, і старшыня — усе карысныя людзі» [83, с. 49]. Але ўрадніку не даспадобы прыйшліся радкі з памочнікавага віншавання пра тое, што пісар «січыліста... не любіць, — як крамола завядзецца, марне ён яе загубіць!» [83, с. 47]. Бо менавіта ўраднік пастаўлены ад начальства ваяваць з крамолаю. Валасны старшыня таксама згадаў пра сваю заслугу ў барацьбе з крамолай. Гэта ён пазалетась дапамог накрыць «вучыцялёў на з'ездзе»: «Я да земскага, ад земскага да прыстава. Ось і накрылі! Цяпер чалавек дваццаць без службы бадзяюцца, як басякі» [83, с. 49]. Сядзелец манаполькі Амяльян Шурпаты хацеў засяродзіць увагу на сваёй персоне як актыўным суб'екце папаўнення казны, але ўраднік абразіўся: «За чыёю ж ты спіною сядзіш ды чэрава гадуеш? ...Ці падстаўляў ты калі свой барані лоб пад кулю? Ці трос ты хоць людзей уночы? Сядзіш сабе, паветра псуеш ды лезеш яшчэ... куды табе не след!» [83, с. 49].

У камедыі У. Галубка старшыня Біч так вызначае «пашаноўнае» месца пісара ў іерархіі валасной улады: «Хто мая правая рука? Пісар! Хто перуном уздумае і напіша, што самому Люцypару горача стане? Пісар! Хто мужыка наскрозь бачыць? Пісар! Хто пад мяцежнікаў стаццю падвёў за парубку лесу? Пісар! А праз каго матыля гэтага [медаль] павесілі мне?» [21, с. 62]. Падобная манера выкарыстання прафесійных якасцей пісара прасвятляе пазіцыю валаснога стоража Панаса, які зычыць свайму начальніку, каб той «на небе быў земскім начальнікам» [21, с. 65]. Не менш яскравая і самахарактарыстыка пісара: «Удзень я ў воласці пішу, а думку ў сэрцы нашу: лепш мець сто рублей, чымсь сто друзей» [21, с. 65].

Сярод гасцей пісара ў апавяданні Я. Коласа настаўніка няма. Пра яго згадваецца ўскосна.

Ураднік звяртаецца да прысутных: «Ці вы помніце вучыцеля? Такі ўжо быў чырвоны. Я толькі зірнуў на яго, адразу пазнаў, што гэта за птушка. А дзе ён? Кару нясе ў турме за непавагу начальства» [83, с. 48]. Тыя ж, хто сабраўся на з'езд, паводле слоў валаснога старшыні, — «валасатыя, кудлатыя». Цяпер, пасля выкрыцця з'езду, «чалавек дваццаць без службы бадзяюцца, як басякі» [83, с. 49].

Настаўнік («вучыцель») у камедыі У. Галубка «Пісаравы імяніны» — «прадстаўнік граматы», «разрушыцель цьмы», «прафесарская галава» [21, с. 55], «сеяцель навукі» [21, с. 56]. У віншавальным спеве настаўнік дазваляе сабе агучыць заклік, які ў атачэнні пісаравых гасцей выдае на крамольны: «Годзе нам млеці ў здзеку ў пакоры, І так ужо досыць, век цэлы маўчым» — але завяршаецца якраз у духу гэтай кампаніі: «Вып'ем, так неяк лягчэй гараваль» [21, с. 59]. Фельчар — «кастапраў», стражнікі, паводле характарыстыкі пісара, — «прадстаўнікі ўласці, слупы гасударства расейскага», паводле ж слоў дзяка, выразніка незаангажаванай думкі, «касталомы» [21, с. 56]. Тыя, хто сабраліся за сталом у пісара, — «соль зямлі», і, як паслядоўна заяўляюць пра сябе валасны старшыня Біч, стражнікі Абібок і Лупадзёр, могуць «...асудзіць. У катаргу саслаць. Галаву адарваць» [21, с. 59]. Адчуваюць яны сябе камфортна тады, калі «благанадзёжныя на волі, а мяцежнікі на засове» [21, с. 57].

Старшы ўраднік Набінос адзначае, што «старшынство даецца не за тое, што ўмееш выпіць ці закусіць», а «за веру, за любоў к ачечаству, за скараненне забастоўшчыкаў, за спакой у воласці...» [21, с. 65], якая іх дбаннем ёсць не што іншае, як бочка з жалезнымі абручамі.

Вобраз чыноўніка, «чалавека за пісьмовама сталом», даволі распаўсюджаны ў беларускай літаратуры першых дзесяцігоддзяў XX стагоддзя, узнаўляецца ў новых умовах, але наўрад ці развіваецца, хіба толькі ўдакладняецца ў плане сацыяльнай функцыі. Застаецца непарушнай яго маральная сутнасць, чым абумоўлены і сродкі мастацкай тыпізацыі. Вядомы польскі пісьменнік і журналіст Р. Капусцінскі, ураджэнец Пінска, канстатуе: «манеўр, які дапамог бальшавікам перамагчы, зводзіўся да таго, каб выкінуць і пазбавіць маёмасці купцоў (людзей незалежных, якія кіруюцца правіламі рынку) і пасадзіць у іх крамах чыноўнікаў — пакорлівы і паслухмяны інструмент улады. Чалавека за прылаўкам замяніў чалавек за пісьмовым сталом: рэвалюцыя перамагла» [84, с. 93].

М. Бярдзьеў, аналізуючы ў сваёй працы «Крызіс мастацтва» (1918) раман А. Белага «Пецяярбург», прыходзіць да высновы пра заканамернасць гэтай з'явы, выяўляючы роднасную сутнасць бюракратызму і рэвалюцыі. Паводле яго разважанняў, бюракратызм — эфемернае быццё, мазгавая гульня. Ён кіруе Расіяй з цэнтра па геаметрычным метадзе. Прывіднасць бюракратызму спараджае і прывідную рэвалюцыю. «Цэнтралізм рэвалюцыйнага камітэта — гэтае ж эфемернае быццё, як і цэнтралізм бюракратычнай установы» [85, с. 44]. Гэты дыкурс па сутнасці сугучны папроку, які кідае рэвалюцыянерам І. Канчэўскі: «Жыццё даводзіць, што... самая рэвалюцыйная ідэя, зрэалізаваная формулай, памірае ў сваёй сутнасці, траціць сваю жыццёвасць. <...> ...Жыццё цалком аддана ў працу формаў для самых формаў», і з гэтым паспяхова спраўляецца «канцылярыя», праца якой «сціснута статутамі, інструкцыямі, палажэннямі. І гэтай жа самай стравай яна трактуе тых, хто да канцылярыі звернецца» [28, с. 24]. Сутнасць яе перамогі над рэвалюцыяй добра відаць у аповесці М. Гарэцкага «Дзве душы». Іра Сакавічанка «...шыбка пабегла нагару... дзе была

агульная канцылярыя і прымаў дзяжурны пісар. Аднак ля гэтага пакоя стаяў вялікі груд чаканнікаў, і Іра... згубіла надзею зрабіць сянні хоць што-небудзь і шкадавала дарма патрачанага часу» [64, с. 78]. Абдзіраловіч, які неспадзявана сустрэўся ёй у гэты распачны час няўдалых захадаў выбавіць сваіх арыштаваных аднадумцаў, сказаў: «Калі вы... не маеце ніводнага знаёмага вінціка ў гэтай новай пішучай машыне, дык доўга бескарысна будзеце стаяць у розных чародах» [64, с. 79]. Калі галерэя дарэвалюцыйных чыноўнікаў у прозе Я. Коласа характарызуецца разнастайнасцю індывідуальных абліччаў, то прадстаўнікі новай улады як героі прозы 20—30-х гадоў маюць безаблічна-бюракратычную сутнасць. Гэта заганны вынік сацыялізацыі асобы.

У апавяданні К. Чорнага «Трагедыя майго настаўніка» падобная «шаноўная», «паважаная» асоба не названа па імені. Апавядальнік паведамляе: «за вельмі малы час цэлы калейдаскоп... гэтых асоб і характараў, сілком, без майго нават клопату, паказала мне сябе навывёт» [35, с. 504]. Трагедыю жывога чалавека яны заўсёды былі гатовы і здольны ўвасобіць у нейкай бюракратычнай формуле. Між тым, гэтыя шматлікія «пісары, якія складалі незлічоныя анкеты абсалютна для ўсіх, самі... ніколі ў іх не ўпісваліся» [35, с. 504]. Імкнучыся прыняць сучаснае яму сцвярджэнне, «што ласкавае слова — гэта саматужніцтва і што адзінае ўстанаўленне жыцця — гэта індустрыя», герой-апавядальнік «нічога з сабою зрабіць не мог» [35, с. 505], «пісары» ж — не хацелі і, больш таго, усталявалі яго сваім прафесійным і асабовым крэда.

Вылучаючы мастацкі тып чыноўніка, нельга пакінуць без увагі такую яго разнавіднасць, як *каморнік*, спецыяліст па межаванні і землеўпарадкаванні, — асоба, што адыгрывала ў лёсе сялянства зусім не шараговую ролю. Нездарма адносна характару дамовы з ім у беларускай прозе ўжываецца слова «каморніка... гадзіць» [22, с. 306]. Герой аповесці М. Гарэцкага «Меланхолия», малады каморнік («аплікант») Лявон Задума, трапіў працаваць на мяжу Беларусі з Літвой. У лістах ён дзеліцца ўражаннямі са сваім сябрам: «Сяляне з намі, здаецца, ласкавыя і прыветныя, а бачу я, што глядзяць яны на нас, як на

чужых людзей, як на расійскае начальства, і часам тая прыветнасць выглядае вымушанаю пакораю і нават падляганнем, каб дастаць лепшы хутар» [20, с. 190].

У далейшым ён працуе ўжо «ў глухім куце на захадзе Беларусі» [20, с. 245]. Позняй восенню, калі «дзьмухала не жартам сіверка і сцюжа... з акалелымі, чырвонымі і непаслухмянымі рукамі, бегаў... аплікант па полю з тэадалітам, шукаў нявязку ў з'ёмцы і горшай долі не мысліў сабе...» [20, с. 251]. Стан маладога чалавека М. Гарэцкі перадае лаканічна і дакладна: «у самым прыкрым настроі, які падыходзіў да крызісу, цягнуўся аплікант з поля...» [20, с. 252]; «...з пераломаным настроем прыйшоў на кватэру» [20, с. 254].

Стары каморнік, з якім працуе Лявон, «забуддыга, п'яніца і стары дзявошнік. У яго поўная безуважнасць да сялянскага гора, дый да ўсяго на свеце, апрача выпіўкі і баламуцтва з дзяўчатамі. ...Праца ў яго ідзе вяла і няспорна і пасуваецца наперад надта марудна» [20, с. 190]. Пры гэтым ён упэўнены ў непарушнасці свайго становішча, нават хай сабе і здарыцца другая рэвалюцыя (нагадаем, што твор напісаны ў 1913 годзе): «Па мне хай сабе яна будзе хоць заўтра, я каморнікам быў, каморнікам і застануся. <...> Што я раблю? Важную дзяржаўную справу, пане мой! ...Сядайце во абедасьць, ды выпіце добрую чарку, ды з'ешце бараноў азадак, ды пайшлі б з дзяўчатамі падурэлі, дык будзе з вас чалавек і каморнік, а не дзівак нейкі ў шэрым жупанку» [20, с. 190].

Прыкладна ў такі ж алгарытм паводзін не ўпісваецца коласаўскі Андрэй Лабановіч, што дае падставы пісару Дубейку падумаць: «Які ж ты пасля гэтага інтэлігент?» [18, с. 789].

У раздзеле аповесці М. Гарэцкага «Меланхолія», які мае назву «Калоніі», мастацкі паказ каморніка больш разгорнуты. «З нейкай асаблівай круткасцю, уласціваю п'яніцам, сагінаўся, знаходзіў пад столлем і бракаў ля міскі пляшку; потым праціраў ражком абруса чарачку, паважна і моўчкі наліўшы, жартаваў: “Землямеры п'юць без меры”, — і перакідаў чарачку ў шырокі рот. Дзеля гадзіся, каротка запрашаў безнадзейнага апліканта: “Можа, і вы? Проша!..”» [20, с. 246]. Пасля, «грубы і сыты, асадзісты», «з хітрым усміханнем пазіраў на апліканта і

мармытаў сабе пад нос: “Ат, усё, братку мой, тло на свеце...”» [20, с. 247].

Аналізуючы стылявыя асаблівасці твораў Л. Калюгі, З. Драздова адзначае, што многія яго героі «ўдзельнічаюць у стварэнні калектыўнага партрэта інтэлігента, або, дакладней, недаінтэлігента (такім ён паўстае з твораў Калюгі)... Аўтар нават спачувальна адносіцца да сваіх герояў, бачыць у іх і немалы патэнцыял добрых сіл, разумее, што на больш спрыяльнай глебе недаінтэлігент мог бы дарасці да інтэлігента, стаць сапраўды “вяршыняй духу нацыі”. Аднак... хто ж павінен стварыць яму такія абставіны?» [46, с. 103]. Падобная праблематыка ўласціва і прозе М. Гарэцкага, знаходзім яе адгалінаванні і ў апавесці «Меланхолія». Вынікам абставін, якія актыўна фарміраваў Лявонаў «патрон», стала тое, што «аплікант» урэшце не пакінуў без увагі яго «проша». Калі ж «цяпло прыемна разлілося па жылах, быццам нейкі чорт дыргаў яго пахваліцца, што яму... добра і вясёла» [20, с. 254]. Позна ўвечары, «сярод дыму ад тытуню і пылу ад скокаў», ён кінуў у скрынку пад ложкам фатаграфію з прыгожым дзявочым тварыкам на ёй і, засынаючы, прамармытаў: «Усё тло...» [20, с. 254].

Іншымі фарбамі малюе вобраз каморніка Я. Колас («Нёманаў дар»). Перш за ўсё гэта ўладальнік «фацэтнай фігуры» і зялёнага капелюша з пяром — «стары пан, якіх цяпер мала дзе сустрэнеш. Доўгія сівыя вусы, спущаныя трохі кнізу, прыдавалі строгі выраз твару пана каморніка. Круглае пуза так далёка выдавалася ўперад, што, пэўна, пан не бачыў за ім сваіх кароценькіх ножак. Усякаму, хто пазіраў на пана, здавалася, што ён не ідзе, а нейк пасоўваецца, як бочка на калёсах» [18, с. 166]. Складаны спектр адносін вяскоўцаў да гэтай асобы Я. Колас урэшце факусіруе ў яскравым вобразе: калі ўслед за каморнікам, рабочымі і лесніком рушыла спачатку дзятва, а потым і грамада сялян, было падобна на тое, як «за ёмкім павуком цягнуцца ўсе павуцінкі, калі ён, намеціўшы сваю забытаную ахвяру, не спяшаючыся, стала настаўляе на яе свае чэпкія лапы...» [18, с. 167].

Было б, аднак, паспешліва рабіць, кіруючыся гэтым, высновы аб прасталінейных аўтарскіх адносінах да героя. Па-

першае, Я. Колас аддае належнае вытрымцы каморніка. На пытанне Андрэя Зазуляка, якія цацкі пан прывёз сюды, той спакойна адказаў: «А такія... якімі ты не ўмееш гуляць...» [18, с. 168]. На яўна правакацыйную заўвагу Андрэя пра «нагуляны» жылот каморнік палічыў за лепшае не рэагаваць. Атаясамліваючы «скарб» з асобай каморніка, сяляне спаборнічаюць у дасціпнасці наконт скарбовых замахаў. Але і тут пан каморнік паслядоўны ў сваіх паводзінах. Другі важны аспект аўтарскай пазіцыі — павага да асабовых і прафесійных прынцыпаў героя, якія выяўлены ў яго дыскурсе: «Ты сабе плюй ці не плюй — мне ўсё адно: не мая гэта бацькаўшчына і не для сябе мераю. Паслалі мяне сюды, і я павінен слухаць. А вы сабе рабіце як знаеце. Мне ад гэтага няма ніякага прыбытку. Прагоніце мяне, не дасце зрабіць работу — вас тут многа, а я адзін — біцца з вамі не буду» [18, с. 168]. Паказальна, што словы каморніка аказаліся пераканаўчымі і для сялянскай грамады: «Мы да пана нічога не маем, — пачуліся галасы...» [18, с. 168].

Надзвычай важнае месца займае вобраз каморніка ў рамане К. Чорнага «Зямля», што, аднак, цяжка заўважыць з першых старонак твора, дзе ідзе гаворка аб наспелай патрэбе вяскоўцаў перамераць і перарэзаць балотную зямлю, «а тым часам і каморніка можна затанна дастаць, — якраз тут нейкі практыкант жыве і яшчэ месяцаў са два будзе жыць». Аўтар заўважае, што тады гаворкі пра гэта вяліся хоць і «моцна, але няпэўна» [22, с. 291]. Відавочна таксама, што найбольш поўна яго канцэпцыя павінна была быць акрэслена ў другой і трэцяй, паводле першапачатковай задумы, частках трылогіі. У рэпліках шэрагу герояў праходзіць скіраваная да маладога каморніка думка аб тым, што, «можа, некалі зноў давядзецца мераць, дык мы ж ужо адразу да вас, як да свайго чалавека» [22, с. 453] — тады, калі давядзецца вырашаць зямельнае пытанне і моцна, і пэўна, так, як пра гэта гавораць вясковыя актывісты Тамаш з Алесем: «Да халадоў управіліся, перамералі, перарэзалі. Няхай цяпер, хто незадаволены, прывыкае» [22, с. 386]. Думка аб магчымым вяртанні праходзіць таксама ў лісце самога героя да Ганны («Калі-небудзь прыеду, дзе я зямлю мераў» [22, с. 524]), і пацвярджаецца ў лісце, атрыманым у адказ ад яе з вёскі: «Тут

ходзяць гаворкі, што налета нанавя будуць перамерваць усю зямлю, будуць высяляцца некаторыя на пасёлкі, некалькі хат заснуюць камуну» [22, с. 525]. Некаторае святло пралівае і аўтарская канстатацыя таго, што «блытаная і цяжкая справа падыходзіла да канца» [22, с. 382], і рэпліка белабародага Паўла, што «перамер зямлі — гэта згуба» [22, с. 300]. Думаецца, сваю ідэйна-мастацкую ролю мела ў сюжэтнай задуме і тая акалічнасць, што бацькі маладога каморніка жывуць «на зямлі па той бок граніцы» [22, с. 388].

Аўтар малое выразную партрэтную характарыстыку героя: яго «простую постаць, моцную, сухую шыю, вастраваты твар. Ішоў ён спакойна, ступаў цяжка, хоць ногі меў тонкія і зграбныя. Зялёны гарнітур яго — галіфэ і фрэнч — прызначаны, мусіць, да працы на полі, у некаторых месцах пачаў выцірацца. Прыгожа вісеў цераз плячо скураны футарал з дробнымі каморніцкімі рэчамі» [22, с. 392]. Сам хлопец заўжды стараўся, паводле выразу К. Чорнага, «быць дасціпным» [22, с. 327]. Перш за ўсё пісьменнік суадносіць апошняе слова з паняццем акуратнасці ў абліччы. Юлік Барановіч бачыць у маладым каморніку хлопца разумнага і сталага і дае яму самую высокую ацэнку: «Гэта чалавек» [22, с. 323], нягледзячы на тое, што «невялікі лішне пан, сам, мусіць, з мужыкоў». Як будучы зяць, каморнік прывабны для практычнага Юліка і сваім рэгулярным заробкам. У адрозненне ад Алеся, якому трэба яшчэ на гаспадарку ўзбіцца, каморнік нават болей, чым проста чалавек: «Гэта... гатовая крупа» [22, с. 325]. Маці Ганны надзяляе кватаранта эпітэтамі «спакойны, добры, далікатны» і не без гонару паведамляе, што ў горадзе ён «па земляной часці начальнікам» [22, с. 377]. Але ў актывіста Тамаша няма пэўнасці ў стаўленні да яго, бо герой мысліць сялянскімі стэрэатыпамі: «Хто яго ведае, ці ён залаты, ці не залаты, гэты каморнік. Але што ён панаваты, то гэта відаць. А раз панаваты, то і свінаваты» [22, с. 377].

Для К. Чорнага малады каморнік прывабны ў першую чаргу сваім імкненнем да прафесійнай сталасці, адукацыі, самаактуалізацыі, што збліжае яго з героямі рамана «Сястра», у прыватнасці, з Казімерам Ірмалевічам, а таксама з героямі прозы М. Гарэцкага і Я. Коласа.

Пісьменнік падрабязна інфармуе чытача аб планах свайго героя, пачынаючы ад задачы ім дыпломнай працы і справаздачы па практыцы і заканчваючы прызнаннем самога Андрэя (імя К. Чорны паведамляе толькі ў канцы рамана), што яму «нешта... не дае спакою, цягне... І добра» [22, с. 526]. У адрозненне ад іншага няўрымслівага героя, крываносага Мікалая Жыгунца, якога заўсёды цягне не нешта, а некуды, Андрэй хоча вывучыцца на інжынера, а гэта ўжо выходзіць за межы яго першапачатковай жыццёвай мэты — выйсці з беднасці, якую зазнаў змалку, і вывесці з яе сваіх бацькоў: ён поўны імкнення знішчыць беднасць і «жыць па-чалавечы» [22, с. 524].

Дэсакралізацыя мастацкага мыслення ў акрэслены намі перыяд вяла да знікнення з літаратуры такога жыццёва-ідэальнага тыпу героя, як *старац*. У. Конан адзначае, што «старцамі ў народзе называлі ўсіх жабракоў, у тым ліку вандроўных лірнікаў... якія зараблялі гэтым рамяством і малітвамі за гаспадароў дома на свой хлеб штодзённы» [86, с. 498]. Вобразы багамольцаў, «вандроўнікаў» па духу, у большай ступені ўласцівы рускай літаратуры, што абумоўлена асаблівасцямі «кормячага ландшафту» і ментальнасці рускага народа. Гэтыя героі ў сваіх памкненнях скіраваны да бясконцага, характарызуюцца немагчымасцю супакоіцца на нечым канчатковым. Перамяшчэнне героя ў геаграфічнай прасторы расцэньваецца як рух па вертыкальнай шкале рэлігійна-маральных каштоўнасцей [87, с. 98].

Звязаная з гэтым тыпам героя метафара шляху ў беларускай прозе сімвалізуе ў большай ступені пазнанне свету і людзей, чым рух ад зямных грахоў да духоўнай святасці.

У фальклоры і класічнай літаратуры не рэдкі вобраз сляпых старцаў. У многіх выпадках прычына слепаты вытлумачваецца сюжэтна. Аднак у літаратуры азначанага намі перыяду прычына і вынік, калі можна так сказаць, мяняюць свой звыклы статус: слепата героя і яго сыход у старцы ёсць мастацкія з'явы аднаго парадку. Яны сімвалізуюць пратэст традыцыйнага чалавека супраць разбурэння асноватворных каштоўнасцей.

Губляючы магчымасць бачыць ці чуць, літаратурны герой набывае нейкую іншую якасць. Яскравым прыкладам гэтага ў літаратуры пазнейшага часу можа служыць вобраз глухога,

прыдуркаватага пастуха Пепы ў аповесці І. Навуменкі «Вайна каля Цітавай копанкі». Як адзначаў А. Яскевіч, гэты герой стаіць нібыта зусім асобна ад асноўнага дзеяння, а яго ўзаемадзеянне з дзіцячым светам выяўляецца пакуль што толькі ў тым, што задзіра Тарабан, карыстаючыся яго безабароннасцю, кпіць з Пепы, крыўдзіць, прымушае рабіць усялякія пацешныя недарэчнасці. Крытыкі ў свой час раілі аўтару ўвогуле зняць гэтую лінію як непатрэбную, амаль не звязаную з дзеяннем. На думку ж А. Яскевіча, пакрыўджаны розумам Пэпа — увасабленне дабрыві; а «парушэнне камунікацыі з людзьмі вылілася ў яго ў дзівосную еднасць з прыродай, у нейкае асаблівае паразуменне з птушкамі, звярамі, раслінамі, наваколлем. Заўсёды бяскрыўдны, безабаронны перад забіякамі-дзецьмі, ён мяняецца, кідаецца ў заступніцтва, калі пачынаюць крыўдзіць што-небудзь жывое» [88, с. 178]. Гэты няшчасны дзівак-пастух з дзіцячай усмешкай на вуснах здольны адкрыць іншаму вочы на веліч прыроднага царства.

Галерэю вобразаў старцаў распачаў Я. Купала вобразам героя драмы «Раскіданае гняздо». А. Лойка адзначаў: «Старац — жабрак. Але ён нарадзіўся не жабраком, а... гаспадаром. Ды бяда не мінула яго двара, разарыла, забрала зямлю, і вось ён ходзіць ад хаты да хаты, моліцца за жывых і мёртвых, жыве з таго, што яму дадуць. Мог бы і ён, як Лявон, скончыць самагабствам? Мог бы» [89, с. 200]. Даследчык слухна сцвярджае, што Старац валодае дыялектычным розумам, таму здолеў не прыняць за канец свету канец патрыярхальных адносін, страту ўласнай зямлі. Ён — «купалаўскае ўвасабленне адвечнай мудрасці і духоўнай сілы народа, народнага аптымізму, веры ў перамены» [89, с. 201].

М. Ярош называе вобраз Старца сярод рамантычных вобразаў драмы «Раскіданае гняздо» і заўважае, што, у параўнанні з Незнаёмым, ён абмаляваны больш ярка і ўсебакова. «За доўгія гады бадзяння ў пошуках куска хлеба Старац добра пазнаў жыццё працоўнага народа, яго думы і спадзяванні» [90, с. 163].

Пры некаторых разыходжаннях у падыходзе да аналізу вобраза Старца пазіцыі абодвух навукоўцаў сыходзяцца ў тым,

што герой не толькі не скарыўся ўласнаму жорсткаму лёсу, а і палымяна выступае супраць тых, хто «рукі апусціць як перавяслы, і чакае, пакуль сама доля к яму прыйдзе ў хату і папросіцца, каб прыняў яе з ласкі свае...» [31, с. 335].

Героя апавядання У. Галубка «Смерць старца» лёс здолеў перамагчы. Гэта «...стары, абвешаны накрыж торбамі. Адна нага, абутая ў непамерна вялікі дзіравы бот, ляніва пасоўвалася за дзераўлянай клюкай. Даўгая сівая барада... была асаблівай прыкрасай яго прыгожага твару. Няведама, чым былі даўней багаты вочы, на месцы каторых засталіся цяпер толькі дзве ўваліўшыся ямкі» [21, с. 541]. Ніхто не ведаў, адкуль і кім быў гэты дзядок, і некаму гэтым было цікавіцца: даў лусту хлеба, і мінай, дзед, далей. Праўда, спыталіся, скуль ён і дзе так акалечыўся, але стары, паказаўшы, на згрышпанелы крыжык, што вісеў на сярмяжцы, махнуў толькі рукой» [21, с. 541].

Маленькі правадыр ведаў, што «не сілы дзеда цягацца па хатах, але што зробіш — не лезці ж жывым у яму» [21, с. 541].

У літаратуры пазнейшага часу шлях робіцца сімвалам непарыўнага духоўнага ўдасканалення героя, якое паступова страчвае каштоўнасць ва ўмовах запанавання новай маралі, калі на першы план у новых умовах выходзіць свецкі, авантурна-гераічны, рамантычна настроены герой, які знаходзіцца ў пошуку зусім іншых шляхоў [91].

Легендарны старац у новых умовах можа шукаць толькі «цішыню дзікай травы», як гэта робіць жабрак у апавяданні К. Чорнага «Жалезны крык». Таму вобраз старца прыкметна трансфармуецца. Гэта заўважна ўжо ў паэме Я. Коласа «Сымон-музыка». Сустрэча з дзедам-жабраком мае для Сымонкі глыбокі сэнс. Ён «глыбей пачынае ўсведамляць, што быць бедняком паводле свайго сацыяльнага статусу зусім не азначае быць шчодрым на сардэчную дабрыню, сумленным і духоўна багатым чалавекам». Хлопчык заўважае, што дзед не лічыць народныя маральныя нормы аўтарытэтным законам, які нельга парушыць або пераступіць: «ён “стары, а жыве зманкай”, любіць “цешыць абяцанкай”, “залішне скупаваць”... Пакладацца на яго ці давяраць яму, як лічыць Сымон, нельга, бо чалавек ён няшчыры і ненадзейны, “дзед — шалыга, шалахта”» [14, с. 196].

В. Каваленка слушна адзначае: «Мараль простых людзей моцна залежыць ад іхніх прагматычных інтарэсаў, нават калі яны дробныя» [8, с. 394]. Л. Калюга піша: «У нас старац бывае просіцца нанач каб пусцілі, дык усе хаты пройдзе і, калі Іллюка дома не застане, мусіць проці ночы ў дарогу ісці, кленучы Баркаўцы і баркаўчанаў. Чаго ўжо ён не зычыць: каб і згарэлі, і спапялелі, каб ніякага знаку на тым месцы не засталася, дзе мы цяпер жывём. <...> І праўда: капы дзве ў нас хат будзе, але карысці з іх чужому чалавеку і на гарэлы шэлег няма. Усе іх з канца ў канец старац абыдзе і далей пойдзе. “Каб за гэту ноч адны вугольчыкі на іх месцы засталіся... Можна было б хоць рукі пагрэць”» [25, с. 49]. Цяжка знайсці вагі, на якіх бы пераважыла мараль хоць якога з супрацьпастаўленых бакоў.

У аснове ўсіх грамадскіх з’яў і падзей ляжаць патрэбы асобы, і яе актыўнасць тлумачыцца менавіта ступенню і выразнасцю незадаволенасці, інтэнсіўнасцю псіхічнага напружання, большай выяўленасцю устаноўкі на перамены з мэтай задавальнення гэтых патрэб. Найбольш актыўных індывідаў услед за Л. Гумілёвым прынята называць *пасіянарнымі*. Гэта адметная група грамадства, якая ў многім вызначае характар грамадскіх падзей, хоць знешне нічым асаблівым не вылучаецца, і таму іншым часта незразумелыя падставы іх кіпучай дзейнасці, іх незадаволенасці дасягнутым, іх схільнасці да барацьбы і канфліктаў. Асабліва выразна пасіянарнасць выяўляецца ў палітычнай дзейнасці, хоць можа быць скіраванай і ва ўсякім іншым напрамку. Нават пры самым высокім узроўні пасіянарнасці знешне яна можа выяўляцца з рознай ступенню інтэнсіўнасці.

Пасіянарнасць выяўляе сябе неўтаймаванай прагай дзейнасці. Лішак энергіі пасіянарнаў шукае сабе выйсце і выяўляецца ўчынкамі, якія выходзяць за межы штодзённасці і задач непасрэднага жыццезабеспячэння. У найбольшай меры ўзровень пасіянарнасці індывіда выяўляецца ў інтэнсіўнасці яго жаданняў, энергіі дзеяння, ініцыятыўнасці. Усе заснавальнікі новых палітычных сістэм былі пасіянарнымі. Яны рабіліся прарокамі, узначальваці грамадскія рухі, займаліся заваёвамі. Таму мы вылучаем гэты, арганічны для «эпохі рубяжа», тып.

У ранейшых межах адчування імі лішку энергіі не знаходзіла сабе выйсця. У той жа час большасць грамадзян імкнулася толькі да задавальнення сваіх штодзённых патрэб, у тым ліку і патрэбы ў самазахаванні, бяспецы.

Асноўная форма уздзеяння пасіянарнага на іншых — аперыраванне папулярнымі паняццямі, лозунгамі. Гэта спрыяе разрадцы яго празмернага ўзбуджэння, якое мае тэндэнцыю да пастаяннага назапашвання. Падобны энергетычны «лішак» выўляюць Іван Карпавіч Гаршчок у апавесці М. Гарэцкага «Дзве душы», Самсон Самасуй у рамане А. Мрыя «Запіскі Самсона Самасуя» і інш. Яскравы вобраз пасіянарнай асобы стварыў З. Бядуля ў рамане «Язэп Крушынскі»: «Антось Драчык гарачы ў сходы сваім «характарам» і шчырасцю <...> Ён быў для іх як бы хмелем для піва, запалкамі для сухой саломы» [32, с. 468].

Дзейнасць пасіянарнай асобы прываблівае да яе прыхільнікаў. Гэта, у першую чаргу тыя, хто незадаволены наяўнай сітуацыяй. Па-другое, гэта патэнцыяльна пасіянарныя — здольныя і гатовыя выявіць энергію, маючы да гэтага прыклад і кіраўніцтва. Ва ўсякай супольнасці ёсць нямала людзей, саміх па сабе спакойных і вытрыманых, якія нічога асаблівага не чакаюць, але здольны натхніцца пад уплывам каго-небудзь — прамоўцы, правадыра і да т. п. Яны валодаюць дастаткова вялікай энергіяй, але яна нібыта замкнёная ў нейкай псіхічнай прастору, з якой закрыты выхад у сферу дзейнасці. Пад уплывам абяцання могуць прыадчыняцца нейкія «шлюзы» энергіі, і асоба пачынае выяўляць большую актыўнасць, чым здольная гэта зрабіць пры адсутнасці натхняльнага ўздзеяння або прыкладу. Гэтым і вызначаецца прывабнасць лідэра, «галоўнага пасіянарнага». Нездарма Васіль (М. Гарэцкі, «Дзве душы»), калі вярнуўся з «камандзіроўкі», у часе якой удзельнічаў у рэквізіцыі збожжа ў сялян, «думаў аб тым, што, калі яго ўзноў пашлюць, ён папросіць, каб з ім паслалі не толькі смелых чырвонаармейцаў, але і добрых, добрых агітатараў» [64, с. 83].

Аднак сказанае не азначае, што пасіянарнасць выяўляецца толькі ў сацыяльным кантэксце. На гэта звяртаў увагу І. Абдзіраловіч у эсе «Адвечным шляхам». Беларусы, з

прычыны асабліваасцей свайго гістарычнага шляху, пераважна былі пазбаўлены магчымасці сацыяльнай творчасці і кіраваліся «ў вольныя даліны мастацтва і навукі» [79, с. 26]. А чым больш пасіянарная (творчая і адораная) асоба, тым вышэй яе разумовыя здольнасці. У найбольшай ступені дасягнуць патрэбнага выніку найбольш лёгкім (рацыянальным) шляхам удаецца здольным, адораным, творчым людзям — у гэтым прырода сентэнцыі «Усё геніяльнае проста».

Канкрэтны характар насычаных энергіяй паводзін пасіянарныя вызначаецца ўзроўнем яго кругагляду, асноўнымі патрэбамі, здольнасцю засвойваць і выкарыстоўваць веды і вопыт. Усё гэта набывае адбітак тых грамадска-гістарычных умоў, у якіх асоба дзейнічае. Фактычна, пасіянарый — гэта індывід, які перашкаджае іншым жывым спакойна, кіруючыся пры гэтым самымі разнастайнымі меркаваннямі. Ён нібыта робіць іншых заложнікамі сваёй празмернай энергіі. Пасіянарнасць — такая ўласцівасць індывіда, якая прымушае акружаючых звяртацца да яго з пытаннем «І чаго табе яшчэ трэба?..». І ўсё ж пры неадназначным стаўленні чалавечай большасці да пасіянарнага, адзначым, што прымітыўнага чалавека не прымусіш пераадольваць цяжкасці дзеля іх саміх, бо ў яго псіхіцы няма для гэтага падстаў. А як адзначаў А. Ухтомскі, «геніяльны дзеячы ў сваіх індывідуальных паводзінах... часцей за ўсё ідуць па шляху найбольшага супраціўлення для таго, між іншым, каб дасягнуць намечанага прадмета найлепшым спосабам» [66, с. 177]. Усім вядома, як тургенеўскі Рахметаў праз пераадоленне цяжкасцей задавальняў асабовую патрэбнасць у самасцвярджэнні. Падобную канцэпцыю мае вобраз Аляксандра Савіцкага ў рамане Я. Браўцава «Паміж лясоў і балот».

Калі пасіянарная асоба не мае нагоды для барацьбы, для яе наступае пасіянарны тупік [66, с. 176]. Так, падобны стан перажывае герой апавядання З. Бядулі «Дванаццацігоднікі» Лявон з разбуранай Такароўшчыны: селянін «з кожным месяцам рабіўся ўсё болей і болей маўклівым і суровым. Здавалася, што ён на ўсіх злудзецца. Моўчкі выходзіў на работу, без гутаркі працаваў, ціха еў, без малітвы клаўся спаць. Ніколі нельга было пачуць ад яго слова аб сваіх, якія выехалі ў далёкі

свет, ці аб Такароўшчыне, якая ляжала перад яго вачыма...» [15, с. 195]. А вось так сам ён апісвае свой папярэдні стан, «усе... апошнія гады жыцця злосць на пана трымала мае сілы. Я грэў у сваіх грудзях пякельную помсту на пана на тое, што... знішчыў нашыя, крывёй і потам здабытыя гаспадаркі. Во гэтымі каравымі рукамі я яшчэ хацеў задушыць пана, але ўстрымаўся: не хацеў паганіць свае чэсныя мазалістыя рукі панскай нячыстай крывёю» [15, с. 111].

У кантэксте праблемы пасіянарнасці паўстаюць *тыты герояў і праведнікаў*. Праведнікі — гэта тыя, каму цяжэй жывецца, але хто не ведае маральнай пакуты раздвоення слова і справы, хто захоўвае ў народзе і для народа яго заветы, хто здзяйсняе подзвіг свайго жыцця дзень пры дні, як легендарныя свята, і тым адрозніваецца ад герояў. Жыццё праведнікаў — пакора і цярдзенне. На думку М. Ляскова, літаратура ў даўгу перад праведнікамі. Жыццё ж герояў — выбух актыўнага дзеяння. Яны ажыццяўляюць «знешняе выратаванне чалавецтва дзеля імені свайго» (С. Булгакаў). Падобны тып жыццёвых стасункаў (і тып літаратурнага характару) не ўласцівы беларусам з прычыны сфарміраванага ў іх неспрыяльнымі гістарычнымі ўмовамі моцнага інстынкту самазахавання. Масавы ж гераізм, як адзначае В. Акудовіч, — «аксюмаран», «з’ява больш небяспечная, чым адсутнасць гераізму ўвогуле», бо сведчыць пра небяспеку страты народам менавіта гэтага важнейшага інстынкту. Філасаф лічыць, што «невypadкова ў мове беларускага народа няма слова, якое акрэслівала б гэтую тэндэнцыю», а «кніжнае, з ідэалагічнай лексікі, “герой” у жывым вымаўленні беларусаў гучыць няйнакш, як іранічна» [92, с. 62]. Дарэчы, гэта пацвярджаецца і ў шэрагу эпізодаў аповесці М. Гарэцкага «На імперыялістычнай вайне», у той час Бядулю належыць асэнсаванне гераізму як «адвечнага цярдзення» [15, с. 23], што набліжае звычайнага беларускага героя-сялянiна, часам далёка не фанатычнага ў пытаннях веры, да праведнікаў. Герой — сацыяльная, ідэалагічная характарыстыка, у той час як праведнік — духоўная.

Як слушна заўважае В. Жураўлёў, апелюючы да мастацкіх характараў, створаных Я. Коласам, «падобныя рысы характару

літаратурных герояў у асобныя перыяды гістарычнага развіцця наша крытыка з ходу залічала ў разрад негатыўных». Між тым, «у надзвычай складаных... умовах народ змог застацца народам, захаваць сваю мову, звычаі і жывую душу» не толькі таму, што ўмеў змагацца, быць гордым, непадкупным, непахісным, але і таму, што «ўмеў чакаць, цярпець, не трацячы пры гэтым надзей на лепшае» [14, с. 140].

Думка пра тое, што культурная велічыня індывідуальнага чалавека — яго ўласны талент, праводзіцца ў большасці прааналізаваных намі твораў беларускай прозы. Пэўнае месца ў іх займае *тып рамесніка*, павага да якога вызначалася спрадвечным імкненнем беларусаў мець, паводле Л. Калюгі, «сякі-такі талент у руках» і патрэбай даць сваім нашчадкам «спосаб да жыцця» (К. Чорны). Сацыяльная і эстэтычная значнасць тыпу рамесніка бачна ўжо па некаторай прадстаўленасці адпаведных онімаў у метатэксце загаловаў праявітых твораў («Бондар», «Краўцы і чаляднікі» і ш.). У назвах некаторых апавяданняў чалавек-штукар «схаваны» за асабовым іменем («Кульгавы дзядзька Раман»). Кравец Аляксандра («Краўцы і чаляднікі») «добра шые, моцна, і да чалавека адзежа прыстае... Усяго толькі, што маруда, капарнік: самую драбязу мэдзіць, выразае, дамярае, каб добра прыйшлося» [5, с. 297]. На думку У. Пропа, праца краўца не цэніцца сялянамі, бо яны прызнаюць толькі працу на зямлі і паважаюць фізічную сілу. Але хутчэй праблема тут зноў у недаверы сялян да людзей з відавочнай іншасацыяльнай маркіраванасцю. Таму шчуплая і лёгкая постаць кволага краўца — мішэнь насмешак еўрапейскага фальклору. Аднак справядлівае патрабуе адзначыць, што ў ім няма сатыры на прафесію: камізм дасягаецца кантрастам фізічнай слабасці краўца з яго знаходлівасцю і кемлівасцю, што замяняюць яму сілу (варта згадаць грымаўскую казку «Смелы шавец»). Якраз такі і кравец Лейзар, да якога паступіў на службу Іцхок, герой апавесці М. Мойхер-Сфорыма «Маленькі чалавечак»: маленькі, лядашчы, з бледным тварыкам, вельмі спрытны, рухавы, як ртуць, з усімі кравецкімі звычкамі, кравец з ног да галавы» [93, с. 37]. Ён браўся шыць і мужчынскую, і жаночую вопратку, усё

на свеце, а пры нагодзе — нават фуражку, і нічога па-людску сшыць не ўмеў, так што Лейзара можна было лічыць і жаночым, і мужчынскім майстрам — а дакладней, ні мужчынскім, ні жаночым. Са сваім «чаляднікам» кравец абыходзіўся прыкладна так: «Іцшок-Аўрэмл, пабяжы-тка ў лаўку, там вазьмі, каб цябе ўзяла ліхаманка, на грош нітак і абкідай, каб табе кідацца ўсё жыццё, гэтую сукню... Ды хутчэй, шэльма!» [93, с. 37].

У. Проп абсалютна дакладны ў думцы, што «праца, якая ўключае хаця б нязначную долю творчасці, не можа быць сама па сабе паказана камічнай» [16, с. 59]. І хоць ёсць людзі, якія не хочуць карміць краўца лішні дзень, а і яны клічуць Аляксандру, «калі ёсць якая добрая работа: кажух, жакетка, бравэрка ці бурка. За драбнейшую... Аляксандра і брацца не хоча. Няма яму калі носа ўцерці і ад буйнейшай. Каб уважыўся ды скідаў галіфэ альбо таўстоўку на сорок складак, трэба добра, доўга папрасіць. І то толькі добраму чалавеку гэтакую ласку можа ён учыніць. З якім дык і гаварыць не дасца. Шчэ трэба ўмець як зарабіць годнасць добрага чалавека. Трэба не вельмі распушчаць язык», не падказваць майстру, дзе і як што трэба зрабіць. Інакш «закіпіць, зарыміць, зачмыхае... Бяда! Гатоў усё падраць, парэзаць і сам з машынаю к другому пераехаць», што і здаралася часам. «А грошы за сапсаваны матэрыял не прападуць: цераз людзей перашле. Больш знаць такога чалавека не захоча. Ды і крыўда! Як сабе ні было, такі ён — майстар, на гэта вучаны чалавек. Папусціся толькі ўсякаму, дык не кравец, а пэцкаль зробішся, стань толькі кожнага слухаць» [5, с. 297—298]. Гаспадар ж зазвычай сочыць, каб кравец дзе пад крысо не падапхнуў «лішні кавалак матар’ялу». Самому няма часу — гаспадыню ці дзіця пасадзіць. Аляксандра не любіць гаваркіх гаспадароў. «Горш за ўсё агідна яму іх ласкавае абыходжанне. Далікаціць, а за злодзея мае... Падаронасць цяжка краўцу. Сам Аляксандра, як шые, негаваркі чалавек. Ды і... так... год з ім жыві, слова лішняга не пачуеш. Што б у хаце ні датваралася, што б ні гаварылі — ён будзе ціханька сядзець, сагнуўшыся над сваёй работаю... калі лішняе хто пачне перад ім з берагоў выліваць, дык яшчэ горш напружыцца, прамармыча:

— Толькі работы рабіць не даюць...

А здэцца, што не глядзіць ні на вошта. Калі ў гадзіну раз, сама больш — два, укіне сваё слова ў хатнюю мову, дык яно не так нешта значыць. Усміхаецца неўзаметку, сам сабе, а не дзеля другіх. Чаму? І жарты любіць. Толькі не дае гэтага перад людзьмі. Каб не забаўлялі, ад работы не адрывалі. І дапытвацца не будзе, чужой мовы не пераб'е». Аўтар удакладняе: «Як ён дома — хто яго ведае! От гэтакага я знаў на рабоце» [5, с. 298—299].

У свой час сам Аляксандра быў чаляднікам ва «ўхвалёнага краўца Вінцэнтага». «Колькі там тае зямлі дома: тры дзесяціны на ўсю сям'ю... Ды хацелася б, каб хоць адзін сем'янін меў сякі-такі талент у руках, сам сабе хлеб зарабляў» [5, с. 301]. Вінцэнт «надта ж любіў... парадак і спраўнасць. Хай крышку што збольшыць чаляднік — не чакай добра. Ох, вымерае аршынам па галаве, па руках, па чым заловіць...» [5, с. 299—300]. Лепшым выйсцем было «паслушэнства й маўклівасць», але, упэўнены пісьменнік, «яно, калі ў меру, дык і добра нават». Праўда, кравец не вельмі спяшаўся паказаць чалядніку сакрэты майстэрства, каб той «у яго куска хлеба не адабраў, як сам шыць стане...». Такім парадкам выбыў Аляксандра тры «ўгоджаныя» гады і «невукам дадому вярнуўся» [5, с. 301]. Але няшчасце дапамагло. Пачалася вайна. Калі бралі ў войска, Аляксандра сказаў, што ён кравец. «Другіх у маршавы роты гоняць, а яму пашанцавала, у швальню бяруць. Усю вайну там праваяваў. Фронту таго праклятага здалёк не бачыў. Пярвушчым майстрам дамоў прыйшоў у семнаццатым годзе» [5, с. 301].

Апавяданне «Краўцы і чаляднікі» выходзіць за межы чыста побытавага аповеду. Акрамя «кодэксу гонару» майстра, у ім утрымліваюцца асноватворныя жыццёвыя пазіцыі беларусаў: не толькі «ўсё ўмець, ды не ўсё рабіць», але і «ўмельства за плячыма не насіць», «што зроблена, усё пойдзе на карысць». Л. Калюга яшчэ раз падкрэслівае праз перыпетыі прыватнага жыцця сваіх «дробных» у сацыяльным маштабе герояў: не ваяўнічы народ беларусы; праца, а не вайна іхні шлях — і ўсяляк ратуе сваіх музыкаў («Нядоля Зabloцкіх»), «краўцоў і чаляднікаў» ад удзелу ў забойстве і рызыкі загінуць.

Нягледзячы на тое, што раман К. Чорнага «Трэцяе пакаленне» фармальна выходзіць за межы першай трэці

XX стагоддзя, ёсць неабходнасць звярнуцца да створанага пісьменнікам вобраза краўца. Як піша М. Тычына, герой К. Чорнага «за гады бясконцага бадзяння... страціў нават уласнае імя і вядомы ўсяму наваколлю сваёй прафесіяй, што стала для яго адначасова і мянушкай-прозвішчам. Так страціў за стагоддзі вандроўкі сваё імя і сам беларускі народ» [8, с. 357]. Даследчык ужывае онім Кравец у форме асабовага імені. І гэта невыпадкова: у кантэксце беларускай літаратуры створаны К. Чорным характар можа прэтэндаваць на ролю звыштыпа, бо, як справядліва заўважае М. Тычына, ён «увасабляе... жыццё большасці беларусаў», якія не мелі «ні ўласнасці, ні зямлі, ні вольнай волі». Герой К. Чорнага «абраў сабе прафесію і спосаб жыцця, якія давалі яму хоць невялікую магчымасць быць гаспадаром уласнага лёсу» [8, с. 357]. Маштаб гэтага мастацкага характару ўзбуйняецца яшчэ і тым, што «Кравец... з'яўляецца жывым крытэрыем чалавечнасці ці нялюдскасці навакольнага свету». Гэты вобраз «...захоўвае ў сабе вялікую маральную сілу» дзякуючы здольнасці нават у неспрыяльных умовах быць верным «ідэалам добра, чуласці, чалавечнасці, памятаць пра хрысціянскія заповеды» [8, с. 358]. Эстэтычная вартасць вобраза краўца відавочная з таго, што, па сутнасці, гэта адзіны вобраз у рамане, які не пацярпеў часовай дэфармацыі. Асабовыя дамінанты гэтага характару надзвычай поўна ўвасабляюць «нацыянальнае нязменнае» беларусаў. Вобраз краўца, які «хадзіў па людзях», збліжаецца з вобразам летапісца.

Майстар Даніла з апавядання З. Бядулі «Бондар» і дома заўжды на рабоце. З. Бядуля стварае вобраз здольнага рамесніка, з рук якога зробленыя рэчы выходзілі не толькі «моцныя, гладкія», але і «вельмі зграбныя». У яго іх ахвотна куплялі ўсюды, і ён жыў з жонкай прыпяваючы... «Залатыя рукі», як казалі аб ім суседзі, кармілі яго даволі шчодра.

У апавяданні ўвасоблены роздум пісьменніка над лёсам таленавітага героя. «Залатыя рукі» радаввалі іх гаспадара Данілу не тымі залатоўкамі і рублямі, што яны яму давалі, а «здатнасцю і кемнасцю». Мэтай яго жыцця былі не заробаткі, а праца сама па сабе, той любімы яе час, які дае майстру

сапраўднае шчасце. Кожную пасудзіну ён рабіў з душой, натхнёна ад пачатку да канца і, майструючы, не думаў ні аб чым іншым, як аб сваёй рабоце. Нікому, апрача жонкі, нямажна было глядзець, як ён майструе. Суседзі гэта ведалі і не заходзілі да яго ў хату, каб не перашкаджаць. А калі хто яшчэ не ведаў і з'яўляўся не ў час у бондаравай хаце, дык стары пакідаў працу і з нецярпліваасцю чакаў мінуты, калі госць выйдзе, ці нават сам прасіў таго, хто доўга заседжваўся, не перашкаджаць і не дурыць галаву рознымі байкамі. «Выходзіла так, — зазначае З. Бядуля, — што ён міжволі выганяў людзей з сваёй хаты». Яны крыху на яго за гэта злавалі, але паступова прывыклі. Сам Даніла працаваў з ахвотай, дадумаўся да розных паляпшэнняў у бондарскай рабоце», вынайшаў «сваю форму, свой спосаб». Ён «песціў у сваім сэрцы агромную радасць творчасці», і «яго жыццё было поўна для яго цікавасці». На сваіх звычайных суседзяў, пазбаўленых такога адчування, майстар глядзеў іранічна, «звышку», нібы яны яшчэ не дараслі да разумення той вялікай таямніцы, якая вядома яму. Але, разам з тым, «ён не радаваўся іхняму няведанню», баяўся быць абсмяяным і хацеў, каб яго зразумелі. З. Бядуля перакананы: «Ён бы паведаміў аб тым, як захопліваюць чалавека нязмерная радасць і шчырае шчасце, калі ён бачыць, што рукі яго твораць адну пекнатую» [94, с. 7]. Аднак, умеючы спрытна працаваць, Даніла не ўмеў гэтак жа гаварыць, а таму «нёс пакуту маўчання з пакарай у сэрцы». Бо сапраўды, ці можна перадаць словамі, «як ён пераглядаў, перамацаваў рукамі пробаваў на язык палены, дошкі і звычайныя кавалкі дрэва... як з імі няньчыўся, каб стварыць з іх новае хараство, каб у іх душу пераліць» [94, с. 7].

З. Бядуля паказвае, як непадобнасць творцы, мастака да іншых людзей можа зрабіць яго адзінокім. Письменнік дэталёва апісвае, як доўга — не «проста з моста» — рыхтуецца майстар да новай цікавай працы. Некалькі гадзін возіцца ён са шліфоўкай інструментаў, наводзіць глянец, дзівіцца на іх, «як на любых дзяцей». «Трэба адкінуць, як шалупіну, усе жыццёвыя будні — сон і яду», бо ён мусіць забыцца аб усім вакольным і ў цішы начной думаць і думаць, меркаваць і меркаваць, разважаць «і туды і сюды, і ў добры і ў кепскі бок»,

нібы закладваючы «фундамент вялікаму гораду», каб выйшла «як найлепш, як найпярцей, як найскладней...». З. Бядуля называе такі стан Данілы пачаткам «цуду», які магчымы пры наяўнасці вялікага вопыту, што «набываецца доўгімі гадамі, рупнасцю, цярпліваасцю, трываласцю і замілаваннем да сваёй працы». Калі па вечарах Даніла працуе, жонка мяняе лучыну за лучынай, «усімі сіламі стараецца трымаць “вечны агонь” у адной меры», і пры сваім нецікавым абавязку дзівіцца на залатыя Данілавы рукі. Нарэшце па бляску вачэй майстра, па маршчынах на яго лобе Аўдоця пазнае, што цуд пачынаецца. Цяпер лішняга слова яму казаць нельга, каб не разбурыць натхнення. З. Бядуля характарызуе ўплыў свайго героя-мастака на наваколле амаль так, як гэта робіць Я. Купала ў паэме «Курган», апавядаючы пра гусляра ў час іграння: калі той выйдзе і ўдарыць па струнах, «пуща-лес не шуміць, белка, лось не бяжыць, салавей-птушка ў той час сціхае, паміж вольхаў рака, як штодзень, не бурліць, паплаўкі рыба-плотка хавае...» [94, с. 7]. Калі ж майструе свае зграбныя рэчы Даніла, яго жонцы здаецца, «што нават вецер цішэе ў той час... дрэвы на гародзе не шумяць і птушкі не пяюць». Аўдоця не дзівіцца: інакш быць не можа, бо ў мужа — вялікая сіла. Ніхто з жывых істот не мае права перашкаджаць майстру, нават ні муха не павінна гудзец, ні мыш скрабіся.

У апавяданні «Бондар» З. Бядуля ставіць і вырашае праблему мастака і мастацтва ў яе непарыўнай сувязі з сацыяльнай праблематыкай. Ён сцвярджае, што бачыць і тварыць прыгажосць могуць не толькі ў «пышных абставінах багатых салонаў» — «усё прыгожае відаць і ў прастаце і ў шчырасці». І калі чалавек мае магчымасць рэалізаваць свае творчыя здольнасці, гэта змяняе на лепшае свет у ім і вакол яго. «І сонца на яго тады па-новаму глядзіць, і камень і дрэва яму песні пяюць» [94, с. 8].

Аднак Даніла лічыў, што «звычайнае вока не захапляецца парывамі вялікай душы, не блішчыць агнём шчырага падзякавання вялікаму майстру» і глядзіць на «ўрачыстае свята» мастаковага сэрца як на дзіцячыя забавы. І гэта вельмі засмучала яго. Майстар быў упэўнены, што пані, ад якой ён

атрымаў заказ і адмыслова выканаў яго, «надзене на яго чало вянок славы». Але надзеі майстра не апраўдаліся. Везучы пасудзіны ў панскі двор, Даніла думаў: «Зараз пачую прысуд пані... Яна правільна ацэніць бо не такая варона дурная, як нашы мужыкі» [94, с. 8]. Пані ж выявіла нечаканую для Данілы чэрствасць і абыякавасць. Каб паказаць гэта, З. Бядуля скарыстаў простую, але пераканаўчую дэталю. Калі Даніла з Аўдоццяй прывезлі панскі заказ у двор, то «адзін верабей, хітрун і падшывалец, апаганіў чысценькі, бялюткі цабэрак», гэтым самым нахабна насмяяўшыся з іх чыстых пачуццяў. Тое ж, па сутнасці, зрабіла і пані, якая, нават не пацкавіўшыся глянуць на дасканалую работу, «заплаціла не таргуючыся, і гэтым справа скончылася» [94, с. 8]. Насуперак спадзяванню Данілы, што ў пані незвычайнае вока і яна здолее ўгледзець дарагі скарб там, дзе ён сапраўды ёсць, высветлілася, што яе вока гэтак жа «не захапляецца парывамі вялікай душы, не блішчыць агнём шчырага падзякавання вялікаму майстру» [94, с. 8]. У выніку Даніла, як піша аўтар, «пахававу найлепшую частку сваёй душы» і канчаткова ўсумніўся ў тым, што яго калінебудзь змогуць зразумець простыя людзі. Дагэтуль гарэлкі ён не піў, а цяпер закінуў бондарства зусім, нават «у хаце рэдка калі бываў — валяўся цэлымі днямі п'яны ў карчме пад сталом». Гэта прывяло майстра не толькі да змарнавання таленту, а і да смерці. Змайстравалі людзі труну, «шурпатую і нязграбную», ды і пахавалі ў ёй майстра з залатымі рукамі. Вяскоўцы засталіся ў крыўдзе на Данілу. Яны казалі: «Калі б каго-колечы з нашых Даніла навучыў, той добрым словам успамінаў бы, як бацьку роднага шанававу. А то ад пані з двара пахвальбы чакаў...» [94, с. 8].

Вобраз таленавітага бондара Данілы займае адметнае месца ў створанай пісьменнікам галерэі арыгінальных, непаўторных, незабыўных, як пісаў І. Навуменка, вясковых тыпаў. Ён годна працягвае тэму мастака і мастацтва, якая займае значнае месца ў беларускім фальклоры і літаратуры.

Назва апавядання Л. Калюгі «Лук'ян — капераціўскі сабака» інтрыгуе тым, што не дае аніякага першапачатковага ўяўлення пра загаловачнага героя. Але хутка робіцца вядома,

што Лук'ян — гэта ўвогуле чалавек, які чамусьці зусім «не прыбытковы для кааперацыі» [5, с. 308]. А сабакам яго завуць за тое, «што не спусціць нікому слова». Яму ж ад гэтага «й не шум баравы. Кпі з яго колькі хочаш, а ён адно толькі слова дабярэ, ды калі рэчне, то табе й гаварыць не будзе чаго» [5, с. 310]. Аўтар папярэджвае: «Ідзі... чаго купіць і асцерагайся, каб не папасціся» [5, с. 311]. Але ў фінале твора меркаванне аўтара пра няздатнасць героя да камерцыі цалкам абвяргаецца. Тут селянін выступае, кажучы сучаснай мовай, нядрэнным маркетологам, а скарыстаўшыся выразам З. Бядулі, ажыццяўляе «гандлёвую дыпламатыю»: «...кажа Лук'ян такім голасам, як бы перапыненую чужым чалавекам мову зноў пачынае: “Патом, добрых тавараў гэты раз навезлі. <...> Вунь мыла пахучае, “барскае” што завуць, на паліцы ляжыць. Сама што маладой паненцы патрэбна”». Дзяўчына спачатку купіць, што планавала, падумае, а потым «зірне ў вузельчык з грашыма... На мыла грошай стане.

— Дайце, — кажа, — тое, што ў ружовенькім пачку.

От загэтым Лук'ян і патрэбны для кааперацыі чалавек» [5, с. 311]. Асабліваці стварэння гэтага характару выклікаюць асацыяцыі з вобразам героя М. Мойхер-Сфарыма Іцхокам, якому, перш чым стаць «чалавечкам», давялося спачатку папрацаваць «сабакам» у галантарэйнай лаўцы. Пасада патрабавала з гучным крыкам хапаць на вуліцы першага сустрачнага і валачы ў лаўку. Лук'ян дасягае такога ж выніку значна больш вытанчаным спосабам, не ахвяруючы ні сваёй годнасцю, ні здароўем. Іцхоку ж часта даводзілася ўступаць у сутычкі з прыказчыкамі з іншых крам. Яму «па ўсіх законах чалавечнасці» даставаліся самыя звонкія, гарачыя і пальмяныя апляхухі... «Ад падобнай дабрадзеінасці... я страціў аблічча чалавечае», — горка канстатуе герой, але зазначае, што для падобнага гандлю мець такое аблічча няма асаблівай патрэбы, «можна і без яго быць “чалавекам”, гэта значыць лёкаем» [93, с. 30—31].

У перыяд буйных сацыяльных трансфармацый вобразы стабільнага і стабільнасці робяцца менш яркімі і прывабнымі, затое вобразы перамен — больш яркімі і эмацыянальна

насычанымі. Увагу пачынаюць прыцягваць прадметы, якія валодаюць вялікімі хуткасцямі, і самі хуткасці. Больш дынамічным падзеям аддаецца большая перавага. Мы знаходзім падобны матыў ужо ў літаратуры XIX стагоддзя (У. Сыракомля «Над калыскай»), дзе «пара» разглядаецца як фактар прагрэсу, які прэтэндуе на татальную ўладу над чалавекам.

Зірні — гэта ж пара прыносіць асвету,
З паровых катлоў, з параходаў імкнецца.
«Паровыя думкі» маланкай над светам
Лятуць вокамгненна ад сэрца да сэрца...
А дзе ж табе, хлопча, шукаць сваю долю,
Калі ў наваколлі хапае тых дзіваў?
Хіба табе шчасце якое дазволіць
Стаць за машыніста лакаматыва?! [67, с. 34].

У грамадстве «эпохі рубяжа» з'яўляецца цікавасць да хуткасцей і тэхнічных дасягненняў. У літаратуры ўзнікаюць абумоўленыя гэтым рамантычныя сімвалы: адухоўленае жалеза, жалезны крык, чыгунныя песні і да т. п. Сярод мастацкіх характараў пашыраецца *кола машыністаў*. Вобразы, звязаныя з новымі матывамі, у беларускай прозе праламляюцца праз прызму этнанацыянальнай ментальнасці. Бадай, самы «апантаны», «закаранелы», чыгуначнік — гэта Панкрат Малюжыч у рамане К. Чорнага «Сястра».

З'яўленне такога героя, як Андрэй Лятун у аднайменным апавяданні М. Лынькова, мы спрабуем паставіць у залежнасць ад вышэйзгаданай эстэтычнай тэндэнцыі, якая выклікала да жыцця, напрыклад, *вобраз Ното volans* (чалавека лятаючага) у Л. Андрэева (апавяданне «Палёт»). Андрэй «любіў пад'язджаць да станцыі з уласціваю толькі яму пыхай і смеласцю» [36, с. 434], а яго цяжкі не хадзілі, а ляталі. У вобразе Андрэя Летуна М. Лынькоў гэтак жа, як і Л. Андрэеў у вобразе Пушкарва, увасабляе спрадвечнае імкненне чалавека зазірнуць за далягляд і вызначыць мяжу сваіх магчымасцей. У рэалістычным плане беларускага апавядання гэты далягляд там, «дзе мігціць сваім вокам чарнакрылы ўначы семафор, блішчаць пад месяцам рэйкі-істужкі. ...На момант... сэрца нібы памкнецца ўперад, нібы хоча дагнаць, выперадзіць гэтыя

светлыя рэйкі, гэтыя нязмерныя дарогі чалавечыя» [36, с. 439]. У мастацкай прасторы апавядання «Палёт» «...не было наезженных путей, и в вольном беге божественно свободной осознала себя воля, сама окрылилась широкими крылами» [95, с. 362]. Душа Летуна «не прымае» магчымасці ехаць у вагоне пасажырам: «калі цягнік адыходзіць ад станцыі, Андрэй заўсёды просам просіць машыніста:

— Родненькі, галубок мой, дай жа я правяду крыху.
Яму не адмаўляюць» [36, с. 446].

Тады стары машыніст «дрыжачай рукой націскае на бліскучы рэгулятар, напружваецца сам, як магутны паравоз, і, радасны, прыслухоўваецца...» да гарачага подыху машыны, прыгаворваючы часам у такт «усяму дрыжачаму паравознаму целу:

— І ляцім жа, браткі! Э-эх, ляцім!.. Даганяй — не дагоніш...» [36, с. 446].

Пры відавочных адрозненнях сацыяльнага статусу герояў апавяданняў і абумоўленай ім мастацкай канцэпцыі асобы кожнага з іх, у абодвух творах можна вылучыць агульны матыў — фатальнай непазбежнасці, абумоўленасці лёсу. «...Лёс, браткі, — ад яго не ўцячэш, — разважае Андрэй Лятун. — І на рэйках наш лёс, усю дарогу так і бяжыць за табою па рэйках, адстаць баіцца» [36, с. 440]. Лётчыкі ў апавяданні Л. Андрэева, рыхтуючыся да чарговага палёту, «и волновались и высказывали недовольство только для того, чтобы оградиться от судьбы, не показаться ей слишком благополучными, умилостивить маленькими неприятностями (кто-то яростно бранился... что опять привезли не того бензину) для избежания большой и страшной» [95, с. 355]. З гэтай жа мэтай ніхто не прызнаваўся, на якую вышыню сёння разлічвае ўзняцца. І толькі галоўны герой апавядання Юрый Пушкароў не хаваў таго, што ён мае намер пераўзысці рэкорд вышыні. Здавалася, піша Л. Андрэеў, што ў прысутнасці гэтага яснага і цвёрдага чалавека, які не хавае сваіх намераў і спакойна гаворыць аб іх, стала слабейшым і само адчуванне Лёсу, пагрозлівага выпадку, злавесна затоенага ў празрыстым паветры. Аднак на тое ён

і выпадак, каб нельга было прадбачыць яго логікі. Так, у апавяданні М. Лынькова гіне на парозе свайго маладога шчасця «адменны качагар» Пятрусь. Зварот да «машынай» тэматыкі не азначае павароту ў светапоглядзе беларускага празаіка — ён застаецца нязменна гуманістычным, што выяўляецца і ў якасці створанага мастацкага характару, і ў прыёмах яго абмалёўкі. З аднаго боку, пісьменнік канстатуе, што «не жалезныя вочы, не сталёвыя рукі чалавек мае, а звычайныя... чалавечыя» [36, с. 435], аднак бывае, што «кулдыкнецца» паравоз пад адхон — і скончыўся яго век. А машыніст выберацца з-пад расшчэпленых колаў і праз дзень-другі зноў вядзе машыну. Шэраг эпізодаў апавядання аб'яднаны думкай «Чалавек жывучы, а дружба яшчэ больш жывучая» [36, с. 436].

Па розных прычынах (біяграфічных ці светапоглядных) не меншая увага беларускімі празаікамі нададзена такому асабавому вобразу, як будачнік на чыгунцы. Гэтая прафесія робіць чалавека летуценнікам, што дакладна перадае герой Л. Калюгі Клемас Вітка: «Цудоўна позіркам праводзіць неўтаймаваныя вокны, падняць зялёны сцяжок, каб ехалі далей. Назіраць спакойна людскую мітусню й усведамляць, што сам яе самохаць адцураўся» [5, с. 499]. Пры гэтым не варта ўспрымаць вобраз чыгункі звычайна, толькі як сімвал цывілізацыі — «хваробы, на якую павінны перахварэць усе народы, што аб'ядноўвае ў сабе род чалавечы»[102]. Вобраз чыгункі і сумежныя з ім вобразы выступаюць своеасаблівай праекцыяй асабовых якасцей герояў. Напрыклад, «сам самохаць» — якая «канцэнтрацыя» свабоды ў асобе!

Вельмі значнае месца займае матыў чыгункі і ў рускай прозе азначанага намі перыяду. Так, у рамане А. Платонава «Чэвенгур» адносіны да паравозаў у шэрагу выпадкаў выступаюць важнейшым крытэрыем ацэнкі асобы героя. «Машыніст-наставнік, сомневаюцца в живых людях старичок... так больно и ревниво любил паровозы, что с ужасом глядел, когда они едут». Каб была яго воля, ён бы ўсе іх паставіў на вечны спакой, каб не калечыліся грубымі рукамі невукаў. Ён лічыў, што «люди живые и сами за себя постоят, а машина — нежное, беззащитное, ломкое существо...» [37, с. 36].

Іншы герой рамана, Захар Паўлавіч, у час працы на чыгунцы атрымаў прозвішча «Тры васьмушкі пад разьбу», якое яму спадабалася больш, чым хрышчонае, бо было падобна «на ответственную часть любой машины и как-то телесно приобщало» героя «к той истинной стране, где железные дюймы побеждают земляные вёрсты» [37, с. 56]. Акрэсліваючы кола каштоўнасцей героя, празаік адзначае, што ён «к людям и полям относился с равнодушной нежностью, не посягая на их интересы» [37, с. 24]. Да пэўнага часу Захара Паўлавіча, «никогда не интересовавшегося людьми», «трудно было рассердить... Он знал, что есть машины и сложные мощные изделия, и по ним ценил благородство человека...» [37, с. 33]. Так, напрыклад, А. Платонаў піша: «Его радовало сидеть на крыше и смотреть вдаль, где... проходили иногда бешеные железнодорожные поезда» [37, с. 34]. Дзіўная любоў героя да цягнукоў можа быць вытлумачана не толькі асаблівасцямі хранатопу, які абумовіў наяўнасць гэтага матыву ў мастацкай прозе, але і гуманістычнай ідэяй, закладзенай аўтарам у змесце вобраза Захара Паўлавіча: ён, адзначае пісьменнік, «наблюдал в паровозах ту же самую горячую взволнованную силу человека, которая в рабочем человеке молчит без всякого исхода» [37, с. 55].

Дынаміка адносін «да машын і вырабаў», як гэта адбываецца з Захарам Паўлавічам, можа сведчыць пра змены ў светапоглядзе асобы. «Машины и изделия его уже перестали горячо интересовать: во-первых, сколько ни работал он, всё равно люди жили бедно и жалобно, во-вторых, мир заволакивался какой-то равнодушной грезой — наверно, Захар Павлович слишком утомился и действительно предчувствовал свою тихую смерть. Так бывает под старость со многими мастеровыми: твёрдые вещества, с которыми они имеют дело целые десятилетия, тайно обучают их непреложности всеобщей гибельной судьбы. На их глазах выходят из строя паровозы, преют годами под солнцем, а потом идут в лом» [37, с. 64].

Акрамя таго, сімвалічны вобраз паравоза варта разглядаць і ў кантэксце супярэчнасці паміж культурай і цывілізацыяй. «...Бязмежна дужы, як паравоз, што па рэйках імчыць вагоны, адчайна кволы, як той жа паравоз, калі на рэйкі кінуць усяго

толькі камень <...> розум патрабуе, каб з ім абыходзіліся асцярожна», — сказаў у 1908 годзе Л. Андрэеў. Гуманная прырода гэтага дара, можа быць разбурана, калі ім карыстаюцца ў злачынных мэтах, разам з душой лічыў ён злачынцы [96].

Аднак у прозе першай трэці XX стагоддзя сімвалічны вобраз чыгункі, цесна звязаны з матывам шляху, набывае і станоўчыя канатацыі. Імкненне зрушыцца з месца, паехаць у новыя мясціны — не толькі адметная антрапалагічная якасць чалавека, але і паказчык дынамікі літаратурнага характару. Дастаткова ўспомніць, колькі старонак прысвечана дарогам увогуле, і чыгунцы ў прыватнасці, у трылогіі Я. Коласа «На ростанях». «На пераездзе настаўнік запяняецца. Чуваць далёкае груканне поезда. Настаўніку робіцца весялей, і грукат здаецца яму блізкім і слаўным. ...Выплываюць са змроку два агеньчыкі, як вочы добрага прыяцеля. ...Гэтыя два агеньчыкі і гэце тухканне, што ажыўляюць начную пустэлю, мімаволі напрошваюцца на параўнанне з тым невядомым новым, прыход якога адчуваюць ужо чуткія вушы... загнаных у цёмныя норы людзей» [18, с. 958—959].

Самі «чыгунныя песні», у сваю чаргу, вызначалі сюжэты, бо сюжэт — гэта не толькі сістэма падзей, арганізаваная ў аповед. Другі бок сюжэта выяўляе арганічныя сувязі падзейнага пачатку з літаратурным характарам: падзейнасць звязана з учынкамі герояў, якія ў псіхалагізаваным сюжэце самі робяцца «творцамі» падзей, выяўлення чалавечых сімпатый і антыпатый.

Герой Л. Калогі паэт Арсень Пакумейка склаў зборнік вершаў «На пераездзе». «У... тым зборніку хадзілі каравыя змазчыкі, патлі колы, каб менш ад іх звягі, плётак у дарозе было. Як рэалістычныя дэталі, тырчаў увесь гэты народ на паэтавым пераездзе... На іх адных і ўважаўся Цытатавіч...» [5, с. 432]. Калі зборнік выйшаў з друку, «рэцэнзіі хвалілі. У навучальных установах і работніцкіх клубах наладжваліся адмысловыя дыспуты. Хто чытаць не хацеў — мусіў» [5, с. 434].

А. Лазурскі, заснавальнік індывідуальнай псіхалогіі, у свой час папярэджваў, што гэтая галіна чалавечых ведаў «у сваім імкненні зрабіцца прыкладной наукай ідзе не па тым шляху;

гэты шлях павядзе толькі да поўнага падпарадкавання асобы тэхнічнай машынападобнай культуры. ...Можа стацца, што жывая чалавечая асоба будзе канчаткова задушана» [12]. Мастацкі след гэтай актуальнай сацыякультурнай тэндэнцыі заўважны ў беларускім «маладнякоўскім» апавяданні.

Бязногі Яўмен Грак (апавяданне М. Зарэцкага «На чыгунцы»), вяртаючыся ў 1919 годзе са шпітала, «паехаў проста ў свет, невядома куды, бо родны край за мяжой, няма ні сям'і, ні кута, дзе прыхіліцца» [36, с. 225]. Напачатку герой адчуваў сябе ў цеснай цяплушцы так, як «недзе дома або ў цёмнай ёўні, у душнай пары нагрэтага жыта». Ён «зважна, салідна, па-гаспадарску» слухаў, што казалі людзі, пачакаўшы «трапнага мігу», расказваў нешта сваё. Яўмен «знаў, што ў яго больш, як у іншых, ёсць аб чым расказаць, што на гэта ён мае асаблівае права, што павінны ўсе слухаць яго з павагай, бо ён інвалід, прайшоў усе франты; бачыў смерць перад сабой не раз і не два... І ад гэтае думкі раставала сэрца ў мяккай давольнасці, забывалася горкасць калецтва, пачынаў адчуваць сябе гаспадаром, які зрабіў сваю справу і адпачывае цяпер пасля працы» [36, с. 220]. Аднак лёс злосна пакпіў з яго, падарыўшы надзею на простае чалавечае шчасце, а потым бязлітасна адабраўшы яе, калі калека адстаў ад цягніка, на які здолела трапіць дзяўчына, яго «жонка», якую таксама звалі ці не Надзея (а можа, гэтае імя проста пачулася Яўмену ў ляскаце колаў).

Яшчэ большую трагедыю надае матыў чыгункі апавяданню М. Зарэцкага «Кветка пажоўкляя». У чаканні Гарновай, якая неспадзеўкі сышла некуды ўночы, Булановіч пакутаваў у здагадках да шэрай раніцы «ў палкай трывозе. І быццам наўмысля, каб павялічыць тую трывогу, прыляцеў знадворку даўгі, гулкі гудок цягніка». І хоць быў гудок свежы, сакавіты, «быццам памыўся ў золкай вільгаці раніцы, зычэў молада, смела... працяў Булановіча сударгавай дрыготкай. Ён пачуў у ім злавеснасць нейкую, нейкае страшнае напамінанне» [36, с. 214]. Герой стараецца стрымаць свой неспакой, але слабая надзея згасла, калі ён убачыў «на падлозе нешта накрытае брызентам»: Булановіч «добра ведаў, што можа зрабіць з чалавекам жалезны волат» [36, с. 217]. На жаль, ён не памыліўся.

З матывам чыгункі звязаны яшчэ адзін мастацкі тып — *злодзей*, які папаўняе шэраг створаных беларускімі прэзаікамі характараў герояў, «жулікаватых» не толькі ў маральных, а і ў сацыяльна-прававых адносінах. Тыповасць падобных герояў у прозе «эпохі рубяжа» вызначаецца наступным: жулікі, ахарактарызаваныя ў сацыяльна-маральным плане, — гэта асаблівая катэгорыя індывідаў, якая раней за іншых і лепш за іншых умее выкарыстаць усялякую свабоду, што з’явілася ў грамадстве [66, с. 161]. Іх літаратурны выток — сярод тыпаў М. Бахціна. Аналіз найбольш яркіх вобразаў дае магчымасць зразумець, чаму, напрыклад, сучасныя даследаванні асобы не адмаўляюць у дасціпным розуме махлярам.

Клемас Вітка, герой Л. Калюгі, адмыслова глядзіць на перспектыву «стаць злодзеям, што крадзе ў цягніках». Яго цікавіць не так вынік, як працэс, што патрабуе амаль навуковай працы, а затым і артыстычнае працы: «вывучэнне раскладаў цягнікоў і належныя, з усіх бакоў абгрунтаваныя высновы з яго... Тут выступаеш у самай складанай, самай адказнай ролі — пасажыр, чалавек, які нічым ад рэшты людзей не розніцца: у цябе стандартны чамадан, тыпова пасажырскага памеру й колеру, каб яго лёгка было пакінуць, а другі, якраз гэтакі, сабе “праз памылку” ўзяць; на табе стандартны, памеру й колеру дарожны падношаны пасажырскі гарнітур, на каторым няма ніводнае, хай мімавольнае, але прыкметнае плямы, які нічым запомніцца не можа. Адно розныя амплуа: тут ужо трэба быць хто з табою — такі й ты, тут патрэбны павярхоўныя энцыклапедычныя веды, але йзноў без ніякіх уласных экстравагантных ідэй, перад якімі б здзіўляліся й якія б належалі ўласна табе» [5, с. 122].

«Зладзеяватыя» героі беларускай прозы ўяўляюць сабой не абсалютнае зло, а тое, у якім «хвалюецца стыхія добра». Трэба адзначыць, што ў нечаканы кампліментарны кантэкст ставіць такі чалавечы тып, як злодзей, Біблія: «Лепш злодзей, чым той, хто заўсёды лжэ» [Сірах 20, 25].

Адносіны беларускага селяніна да злодзеяў выявіў у апавяданні «Горкі агрэст» У. Галубок. Уладальнік пекнага саду Глячок гневаўся не за тое, што хлопцы часам церушылі

смачныя яблыкі, а за тое, што «больш лому, чым крадзяжу» [21, с. 483]. Неяк уночы Гляк з сынам высачылі двух злодзеяў, адзін з якіх уцёк, а другому гаспадар «як авадзень, учапіўся за карак...» [21, с. 483]. Як паведамляе пісьменнік, «біць звычай ў іх не было», але каб раз і назаўсёды адвучыць «госця» красці, стары Гляк загадаў сыну сцягваць з яго нагавіцы і кашулю. Цікавая і рэакцыя самога злодзея на гэтае здарэнне: «спужаўся злодзей, не ведаў, што будзе, але пасля здаўся на тое: забіць не павінны, ну, а калі ўліюць, варт быў гэтага» [21, с. 484]. Кара ж была надзвычай вынаходлівай: злодзея пацягалі з канца ў канец па агрэсце... Калі ж ён «сказаў, што... недалёкі суседзі першы раз на сваім жыцці памкнуўся красці, даячы пры гэтым слова, што апошні раз, — пакінулі» [21, с. 484]. Праз дні два, калі няшчасны злодзей яшчэ не мог сесці, ён быў запрошаны на хрэсьбіны да кума, дзе яго правіна і выкрылася. Самым дзейсным пакараннем стаў рогат гасцей на заўвагу хлопца «Садзіся, тут жа агрэсту нямашака!». Уцякаючы, чым мацней перабіраў нагамі, тым гучней чуў здэклівыя словы...

З'яве, на першы погляд вельмі нетыповай, надаў мастакоўскую ўвагу З. Бядуля — гэта «акуратны, нефальшывы»... злодзей Ліканор. Красці ён быў ахвотнік, а «справядліва хлеб зарабляць» ніяк не спакушаўся. Адно ўводзіла гэтага чалавека ў прыкрасць: каб меў розум, як красці, то вартаўнік бы яго не злавіў! На строгае запытанне-сцвярджэнне суседа Кастуся «Ну, дык не будзеш болей красці? Абяцаеш мне?» Ліканор, які «выглядаў вялізарнай гнілой бручкай», ціха адказаў: «Не!» Яму надакучыла прыкрая гутарка, бо кідаць красці ўвогуле, у тым ліку і ў самога Кастуся, ён не збіраўся — а проста збіраўся красці больш асіярожна... Цікавая і рэакцыя Кастуся на такую выснову, з чаго вынікае бясспрэчна гуманістычная пазіцыя пісьменніка: «Ды няхай яго трасца, гэтакага... Які ён акуратны, не фальшывы чалавек! — сказаў Кастусь... Ён лёг пад крушніай з нейкай лёгкасцю на душы» [43, с. 111]. Думаецца, тут адбілася такая адметнасць беларусаў, як спрадвечная боязь «крываго прысягнення», павага да прамоўленага абяцання.

Значыць, важней за ўсё ўнутраная сутнасць, цэльнасць чалавека, тое, што ён мае сваю стратэгію паводзін і ты ведаеш,

чаго ад яго чакаць. Тут дарэчы спаслацца на І. Канта, які пісаў пра асобу ў тэрмінах «проста характар» ці «ўнутраны (маральны) характар». Чалавек валодае характарам, калі ён кіруецца цвёрдымі, устаноўленымі для сябе прынцыпамі — «максімамі». У залежнасці ад вызначэння асобы як чалавека, што валодае характарам, асобы ў Канта падзяляюцца на «пераймальнікаў» і тых, хто мае «характар» — няхай сабе дрэнны, але з цвёрдымі прынцыпамі.

Аналізуючы асаблівасці беларускай прозы акрэсленага намі перыяду, В. Каваленка адзначаў: «У 20-я гады канкрэтныя, блізка адчувальныя арыенціры практычнай дзейнасці на карысць будучыні яшчэ не зусім вызначыліся, але захоўваўся адпаведны гуманістычна-рэвалюцыйны настрой. Эмацыянальна гэты настрой мог перадаць толькі адзін від мастацтва — музыка, якая ў літаратуры той пары становіцца знакам рэвалюцыйнага светаадчування. Яна не акрэслівала канкрэтных ідэалаў, але натхняла пачуццёвую гатоўнасць змагацца за новае ў жыцці, што дакладна адпавядала духоўным магчымасцям грамадства 20-х гадоў. У апавяданнях М. Лынькова, як і ў ранняй творчасці К. Чорнага, М. Зарэцкага і іншых пісьменнікаў, музыка мае нейкае сакральнае значэнне ва ўнутраным свеце іхніх персанажаў» [8, с. 377].

Сувязь паміж музыкай і рэвалюцыяй, няпростая, апасродкаваная, існуе ў апавяданнях М. Лынькова 20-х гадоў. Музыка, у якой так дасканалы ўвасоблены ідэал гармоніі і сіла духоўнага парывання, не магла не крануць душу чалавека, які верыў у рэвалюцыйныя ідэалы, што відаць, напрыклад, у апавяданні К. Чорнага «Новыя людзі». Вельмі моцна і заўзята прывязаны да сваёй музыкі званар у апавяданні А. Бабарэкі «Званіў званар».

У апавяданнях М. Лынькова «Маньчжур» і «Кларнет» (абодва напісаны ў 1928 годзе) музыка таксама захапляе персанажаў як надзея на збавенне ад забойчай прозы жыцця і як чаканне радасных перамен. У пазнейшым апавяданні «Баян» (1933) таксама ёсць персанаж, які «хварэе» на гармонь. Але, напісанае па кан'юнктурных прычынах, «апавяданне не магло быць праўдзівым ні па фактычным матэрыяле, ні па

псіхалагічнай характарыстыцы персанажаў». Ёсць асобныя праўдзівыя штрыхі, як, напрыклад, пра спецыялістаў-інтэлігентаў, што працуюць на будаўніцтве канала на становішчы вязняў і па загаду спланавалі будучы канал. Таксама даволі выразная думка аб тым, што «падкантрольная музыка» запатрабуе ад героя «адмовы ад сябе, ад уласнай творчай самастойнасці. Падазрэнні Андрэя Андрэвіча аказаліся не дарэмнымі. Ён ігнаруе баян, з-за якога трэба паступіцца душой музыканта і зрабіць музыку прагматычнай» [8, с. 379—380].

Зусім іншую канцэпцыю мае вобраз музыканта Эдуарда Львовіча ў рамане М. Асаргіна «Сіўцаў Вржак» (1931). Ён творца-прарок, аўтар «больной и тревожащей пьесы» з красамоўнай назвай «Opus 37». М. Асаргін піша: «Родилось — рядом с его жизнью — что-то новое, что он хочет понять, осилить и, кажется, оправдать, — но у него нет для этого слов и музыкальных сочетаний, а есть только крик боли, заглушённый чужими голосами, ему враждебными и незнакомыми» [39, с. 614]. Празаік разам са сваім героем паэтапна прасочвае нараджэнне музычнага твора, які Эдуард Львовіч раней «...с негодованием отверг бы», а «теперь... сам оказывался... автором. Вступление понятно и законно; так начинается многое. Во вступлении есть логика и внутреннее оправдание. Но вдруг тема... прорезывается... какой-то музыкальной царпиной, раскалывающей её затем сверху донизу. Тема упрямо хочет нормально и последовательно развиваться, но царпина углубляется... треплет концы, путает всё в клубок трагической неразберихи. Момент отчаянной борьбы, исход которой неведом. Теперь — самое основное и самое страшное по последствиям. Нити выправляются, концы вытягиваются из клубка, уже слышен авторитетный волевой приказ (басы!), и вдруг — полный паралич логики: именно в волевых басах рождается измена! Это был только ловкий обман, обход с тыла. <...> Страница преступная, непозволительная, — но это же сама правда, сама жизнь! Тут нельзя изменить ни одной шестнадцатой! Композитор — преступник, но композитор — творец. Слушатель и служитель истины. Пусть мир рушится,

пусть гибнет всё — уступить нельзя. Рвутся все нити сразу, скачком... и рождается то новое, что ужасает автора больше всего: рождается смысл хаоса. Смысл хаоса! Разве в хаосе есть смысл?! <...> Нет сомнения, что “Opus 37” — изумительное произведение. ...Но кем нашептано? Дьяволом? Смертью? Не пуля ли, однажды влетевшая... в комнату и... застрявшая в штукатурке под обоями, — не она ли просвистала ему, что в хаосе может быть, что в хаосе есть смысл! В смерти есть смысл! В безумии, в бессмыслице — смысл! <...> Разве это возможно? <...> И вдруг... он понял: “Гениальное постижение!” <...> “Opus 37” создан гением» [39, с. 602—603].

Вобраз музыкі вылучаецца сярод найбольш значных прэцэдэнтных вобразаў, якія выкарыстоўваліся беларускімі празаікамі ў першай трэці ХХ стагоддзя. У. Конан разглядае яго як «архетып чароўнага музыкі» [86, с. 508] і адзначае той сакральны сэнс, які гэты вобраз набыў у эліністычнай культуры, зрабіўшыся сімвалам трагедыі мастацкага таленту і генія. Таксама філосаф акцэнтуюе ўвагу на тым, што ў корпусе беларускіх народных казак ёсць цыклы твораў на агульнаеўрапейскі матыў «чароўная дудка» [86, с. 510]. Гэты матыў творча пераасэнсаваны М. Зарэцкім у рамане «Сцежкі-дарожкі» і служыць мэце вытлумачэння экзістэнцыйнага выбару галоўнага героя, Васіля Лясніцкага. У беларускай прозе адбілася і традыцыйнае народнае ўяўленне пра вобраз музыкі як неадназначны, амбівалентны: «З музыкі ніколі не будзе добрага гаспадара, бо калі музыка грае, то чорт скача. <...> Каб ведаў, што сын будзе музыка, то б лепш пахаваў яго маленькім. <...> Музыка другіх весяліць, а сам плача ды ўздыхае, бо долі не мае» [86, с. 513]. Але разам з тым народны партрэт таленавітага музыкі-самавука мае і пазітыўныя рысы: «Музыка ўжо такі родзіцца, бо не кожны можа наўчыцца йграць, а музыка сам навучыцца» [86, с. 513]. Абодва гэтыя пункты погляду ўвасобіліся ў мастацкім уяўленні пра музыку Л. Калюгі (вобраз Вінцэнта Заблоцкага ў апавесці «Нядоля Заблоцкіх»). Адзначаючы такую рысу музычнага мастацтва, як сугестыўнасць, У. Конан прыводзіць характарыстыку музыкі, узятую ім з адной з казак, запісаных А. Сержпутоўскім:

«Музыку не то што людзі, а і жывёла слухае» [86, с. 513]. Варта згадаць, што гэтай жа якасцю вылучалася і чароўнае мастацтва Арфея, «смерць якога аплаквала ўся прырода: свойскія жывёлы і лясныя звяры, над якімі ён быў добрым пастухом...» [86, с. 509]. Абгрунтаванне творчасці як адной з дамінант нацыянальнага характару беларусаў, дадзенае І. Абдзіраловічам, а таксама шырокая прадстаўленасць вобраза пастуха (падпасвіча) у беларускім ліра-эпасе і эпасе першай трэці XX стагоддзя дазваляе вылучыць меркаванне пра самабытнае спалучэнне ў ёй антычнага, арфічнага, архетыпу і традыцый народнай мастацкай творчасці. Па лесвіцы мужыцкай навукі, не мінаючы прыступак падпасвіча і пастушка, узнікаюцца коласаўскі Сымон-музыка і Сымон-Салавей З. Бядулі. Эстэтычна мэтазгодным трэба лічыць у святле гэтых разважанняў і выбар антрапоніма абодвума пісьменнікамі. Імя «Сымон» азначае «пачуты», «Бог пачуў», «пачуты Богам у малітве» [56, с. 265]. У сваю чаргу, гэтая акалічнасць вымагае разгледзець вобраз пастуха ў біблейскім кантэксце. Земляробства і пастухоўства — найстаражытнейшыя прафесіі чалавека. Паводле біблейскай прыпавесці, Амель быў пастухом авечак, а Каін — земляробам. Гэтая прыпавесць лічыцца найбольш цьмяным па сэнсе і найцяжэйшым для тлумачэння фрагментаў тэксту Пісання [97, с. 163]. Адно з вынікаючых з яго зместу пытанняў — чаму негатыўным характарам надзелены земляроб, а пазітыўным — пастух? Адказваючы на гэтае пытанне, даследчыкі Бібліі адзначаюць, што апазіцыя «“земляроб — пастух”, у якой перавага аддаецца менавіта пастуху, вядомая з самай сівой старажытнасці», а «менавіта з пастухом і пастухоўствам звязваліся пазітыўныя канатацыі аховы, абароны, ахвяравання, правадырства — нават у тых культурах, дзе побач з жывёлагадоўляй развівалася актыўна земляробства. <...> Менавіта пастухі пасля Авеля паўстаюць як пазітыўныя персанажы Бібліі. Пастух надзелены не толькі знешнім вострым зрокам і слыхам, але і... унутраным: ён можа пачуць тое, што не чуюць іншыя, — заклік Божы» [97, с. 165—166]. Падобныя якасці мае герой Я. Коласа дзед Курыла, які, у адрозненне ад усіх іншых, разгледзеў у Сымонку дар нябёсаў — мастацкі талент. Сімволіка вобразаў пастуха-правадыра і паэта-

прарока, увасабляючыся на беларускім жыццёвым матэрыяле ўласцівымі беларускай культурнай прасторы спосабамі эпічнага асэнсавання, зрабілася адметным ідэйна-эстэтычным феноменам.

Вернемся да ээс У. Набокава і спецыфікі *жаночых тыпаў*, вылучаных ім паводле таго, што «ў савецкіх пісьменнікаў сапраўдны культ жанчыны». Яна з'яўляецца «ў двух галоўных разнавіднасцях: жанчына буржуазная, якая любіць мяккую мэблю і духі і падазронах спяцоў, і жанчына-камуністка (адказная работніца ці палымяная неафітка)... яна маладая, бадзёрая, удзельнічае ў працэсіях, уражвае працаздольнасцю. Яна — помесь рэвалюцыянеркі, сястры міласэрнасці і правінцыйнай паненкі. Але, акрамя ўсяго, яна святая. Яе выпадковыя любоўныя захапленні і расчараванні не лічацца: у яе ёсць толькі адзін жаніх, класавы жаніх — Ленін...» [45].

У рамане М. Зарэцкага «Сцежкі-дарожкі» якраз і прадстаўлены два такія тыпы жанчын — Раіса Шэмпель і Ніна. Безумоўна, вобраз Раісы з'яўляецца нетыповым для літаратуры сацыялістычнага рэалізму, але яму нельга адмовіць у прыцягальнай загадкавасці, складанасці, наяўнасці выразных індывідуальных рыс. Такія «сацыяльныя ролі» і іх носьбіты ў мастацтве на дадзеным этапе рабіліся нежыццяздольнымі, чым і абумоўлены інтрыгуюча-трагічны фінал рамана. «Варта... злёжку перакінуць у памяці змест сучаснай беларускай літаратуры, — пісаў у 1929 годзе Ф. Купцэвіч, — каб заўважыць той факт, што жанчына ў ёй з'яўляецца ў большасці выпадкаў або аб'ектам “страсти бурной!” (М. Зарэцкі), ціхага ўздыхання, як “предмет любви” (Жылка, Лужанін, Маракоў і інш.), страшэннай разбэшчанасці (Зарэцкі, Дудар, Мурашка) або ўрэшце аб'ектам “гуллівых” эксперыментаў (Цішка Гартны) і зусім рэдкай з'явай прамільгне вобраз жанчыны-грамадзянкі. Гэтым, безумоўна, мы не хочам сказаць, што трэба выкрасліць з аб'ектаў мастацкай творчасці элементы кахання ці там чаго іншага. Усё, што жыццёва, усё можа быць і павінна быць узятая як аб'ект літаратуры, як мастацтва. Мы толькі хочам, каб нашы пісьменнікі за дрэвамі не гублялі лесу...» [52, с. 425—426]. Крытык упэўнены, што «вялікая беларуская жанчына, работніца і сялянка, праз мастацкі талент К. Чорнага пакажацца

ва ўсёй сваёй велічы грамадскай і прыгожасці чалавецкай» [52, с. 426]. Аднак час паказаў, што гэта не Зося Тварыцкая...

Абагульненасць вобраза Ніны («Сцежкі-дарожкі») падкрэсліваецца ўжо тым, што яна, як і яе брат Андрэй, нідзе не называецца па прозвішчы. Калі вярнуцца да набокаўскага азначэння «новай жанчыны», то адносна Ніны яе характарыстыкі будуць эвалюцыянаваць у такім напрамку: правінцыйная паненка, сястра міласэрнасці, рэвалюцыянерка. Абсалютна палітычна індывідуальная на першых старонках рамана, да яго фіналу Ніна робіцца палымянай прыхільніцай бальшавікоў, што не абгрунтавана як лагічна, так і эстэтычна. Сюжэт рамана не пераконвае ў тым, што Лясніцкі кахае ці раптам пакахаў Ніну. Хутчэй іх, як трэскі на хвалях, прыбіла адно да аднаго бурлівая плынь часу. У многім канцэпцыю характару гэтай герані вызначае імя, хоць на першы погляд у ім цяжка вылучыць трывалую сэнсава-каштоўнасную дамінанту. Як адзначае М. Мушынскі, у паводзінах дзяўчыны многае ішло ад цвярозай развагі, а не ад шчырага сэрца: «Ніна спачатку зажадала мець дзіця ад Халімы, потым спрабавала адказаць узаемнасцю на пачуцці Славіна, а ў фінале мы бачым, што яна, пэўна, стане сяброўкай Лясніцкага» [8, с. 520]. На карысць гэтай версіі працуе і празрыстая семантыка антрапоніма: каму ж, як не «царыцы», стаць сяброўкай «цара» (грузінскае імя Ніно паходзіць з асірыйскай мовы і азначае «царыца» [30, с. 322]) і ўвесці яго ў сям'ю камісара? У фінале рамана Ніна, якая на ўсім працягу твора не вылучалася як свядомая рэвалюцыянерка, «іранічна і рэзка» адказала на запытанне Халімы, ці жыве «дзяцёнак»: «Я ахвяравала яго на рэвалюцыю...» [44, с. 341]. У гэтым, здавалася б, прыватным выпадку з жыцця жанчыны ўтрымліваецца драматычная заканамернасць. Жанчыны валодаюць глыбіннай агрэсіўнасцю, якая ў нармальных умовах мае форму клопату пра нашчадкаў і іх абароны і, значыць, перакрываецца біяфіліяй. Калі ж рэфлексы біяфіліі (па якой-небудзь прычыне) згасаюць, жанчыны пераўзыходзяць мужчын сваёй агрэсіўнасцю. Неяк ураўнаважвае сітуацыю тое, што маштаб іх агрэсіўных дзеянняў меншы, чым у мужчын, звязаных з выкарыстаннем

тэхнічных сродкаў [98]. Аднак у маральным плане грамадства нясе страты, маштаб якіх наўрад ці можна ацаніць у межах аднаго пакалення. Тое, што Ніна свайго сына ахвяравала на рэвалюцыю, не ставіць яе вышэй за Халіму, які, паводле яго слоў, «...з радасцю яго б задушыў, каб... не стаў такім... паслухмяненькім...» [44, с. 341]. У гэтым жа шэрагу жаночых вобразаў стаіць гераіня М. Лынькова Рыпіна Скварчун («Рад») і, у пэўнай ступені, Марына Гарнова з апавядання М. Зарэчкага («Кветка пажоўкля»). Гарнова не лічыла «нікога такімі ворагамі, як сваю радню...». Смяротны прысуд брату яна падпісала сама, за што бацька пракляў яе. «Напружаная ліхаманкавая праца» ўсё ж не змагла дашчэнт вынішчыць гэты след у яе свядомасці... Як адзначае І. Шаладонаў, «самазабойства гераіні пацвярджае, што ў ёй захаваўся той духоўны стрыжань, які не дазваляе падмяніць разуменне сумленнага, чэснага ўчынку перавагай амаралізму, карысці, жорсткасці, бяздумнасці, у якім бы выглядзе яны ні выступалі». Трагедыя гераіні, на думку даследчыка, у тым, што, заўважаючы «страшную праўду рэальнага жыцця, яго вялікую несправядлівасць», яна «з лёгкасцю ўсвядоміла практычную непазбежнасць і маральную апраўданасць сацыяльных змен» [99, с. 122]. Вобраз Макрыны («Спежкі-дарожкі») здаецца жыццёва простым, аднак у ім мы таксама схільны бачыць трагічную сімволіку. Ужо яе імя мае «сімвалічна празрысты патэнцыял» [100, с. 143]. Свае мары «Лясніцкі злучаў толькі з вёскай» [44, с. 50], вызначаючы і ўласныя адносіны да рэвалюцыі тым, наколькі яна адпавядае інтарэсам яго «палявых» і «лясных» аднавяскоўцаў.

«Вёска і Макрына — палубоўніцы горкія, крушынавага радасць яго...» [44, с. 22]. У вёсцы «шмат слёз, шмат гароты. Там горкая ўсмешка Макрыніна... топіць усё, пакрывае усё чыста сваёй гаркатой» [44, с. 46]. У адным з эпизодаў, калі гераіня скардзіцца на сваю долю салдаткі, «голас яе ўсё больш пачынае дрыжаць... вочы... усё паўней ды паўней наліваюцца слязьмі» [44, с. 71]. Хоць вобраз Макрыны мае індывідуалізаваныя рысы, ён усё ж у большай ступені ўяўляецца абагульненым вобразам беларускай вёскі. Такое ўражанне ствараецца ў

значнай меры дзякуючы абранаму М. Зарэцкім антрапоніму, у якім акумулююцца досыць яркавыя пачуцці і эмоцыі. Многія эпізоды твора, звязаныя з вобразам Макрыны, пацвярджаюць, што вёска для Лясніцкага як «зямля абяцаная», бяспечная першасная тэрыторыя. Андрэй, герой апавядання Р. Мурашкі «Пытанні», перажывае падобныя адчуванні: «Далёка па бруку недзе загрузалі калёсы. І ўспамянулася вёска. Як там прыгожа цяпер, лёгка дыхаць, араць, баранаваць, працаваць у поце, купацца ў рэчцы» [36, с. 225]. Гэты матыў, увогуле распаўсюджаны ў беларускай літаратуры, надзвычай выразны ў п'есе «Тутэйшыя», дзе героі, у якіх знайшла ўвасабленне аўтарская канцэпцыя жыцця і чалавека, імкнуцца ў вёску.

Трагізм вобраза Макрыны бачыцца нам у тым, што на прыкладзе звязанай з ім сюжэтнай лініі відаць: вёска «адалася» камісару і мусіць быць яму вернай. А ён, як гаварылася на першых старонках рамана, «чужы, наезны... не мае нічога супольнага з вясковай сялянскай сям'ёй» [44, с. 140]. Акрамя таго, не пакідае думка: Васіль страціў у асобе Макрыны свой звыклы свет, а ці набыў увесь?.. І, не прымаючы філасофіі Нікадзіма Славіна пра слабага і «сільнага», ён, па сутнасці, стаў на гэтым жыццёвым этапе ахвярай апошняга: «сільны бярэ, бо ён скарыстае, — поўнасю, без астачы, а слабы толькі папсуе, памусоліць...» [44, с. 315].

Важнае месца ў літаратуры дадзенага перыяду займаюць *вобразы моладзі*. Яна, паводле У. Набокава, паказваецца такою, «якою... павінна быць, і якою быць не павінна» [45]. Традыцыя стварэння вобразаў перадавых прадстаўнікоў маладога пакалення ўзыходзіць да класічнай рускай літаратуры. Ужо ў рамане «Д'яблы» Ф. Дастаеўскім акрэслены абрыс сучаснай яму «новай легкадумнай і сацыяльнай моладзі» [6, с. 86], дзе скарыстаныя праявам эпітэты выступаюць нечаканымі кантэкстуальнымі сінонімамі. І. Бунін у аўтабіяграфічным рамане «Жыццё Арсеньева» развівае гэты вобраз у сучасных яму ўмовах. Звяртаючыся да вобразаў маладых рэвалюцыянераў, ён задаецца шэрагам пытанняў: «...что такое вообще русский протестант, бунтовщик, революционер, всегда до нелепости отрешённый от действительности и её презирующий, ни в

малейшей мере не хотящий подчиниться рассудку, расчёту, деятельности невидной, неспешной, серой? Как! Служить в канцелярии губернатора, вносить в общественное дело какую-то жалкую лепту! Да ни за что — “карету мне, карету”! Брату и в гимназии, и в университете пророчили блестящую научную будущность. Но до науки ли было ему тогда! ...он ...старался жить — да и жил — выдуманными чувствами, как жили тысячи прочих. Чем вообще созданы были “хождения в народ” дворянских детей, их восстание на самих себя, их сборища, споры, подполья, кровавые слова и действия? ...Идеи идеями, но ведь сколько... было у этих юных революционеров и просто жажды весёлого безделья под видом кипучей деятельности (гэтую рысу пазней пакажуць беларускія празаікі праз апазіцыю “камсамалец — гультай” — А. Б.), опьянення себя сходками, шумом, песнями, всяческими подпольными опасностями, — да ещё рука об руку с хорошенькими Субботинными, — мечтами об обысках и тюрьмах, о громких процессах и товарищеских путешествиях в Сибирь, на каторгу, за Полярный круг!» Не раз, відаць, праслязіўся брат, чытаючы аб горкай долі Пілы і Сысойкі. «Но почему же, подобно всем своим соратникам, никогда даже не замечал он ни Пилы, ни Сысойки в жизни...?» [101, с. 72—73]. Аднак і гэтую ацэнку нельга лічыць вычарпальнай. Асабіста перажыўшы «эсэраўскую рамантыку», М. Асаргін небеспадстаўна пісаў у рамане «Сведка гісторыі»: «В дни России, отодвинутые в историю великой войны и величайшей революцией, никто не спрашивал, почему простая и здоровая русская девушка, воспитанная не хуже других и не менее отзывчивая на доброе, бросала родной дом и ученье и уходила в ряды тех, кого одни называли преступниками, другие — святыми. Это было так же просто и естественно и так же мало, как подать копейку нищему или броситься в воду спасать утопающего. Даже не было подвигом: только проявлением душевной чуткости и сознания невозможности поступать иначе. <...> Нельзя же чытаць кніжку, піць чай ілі спаць, калі ляды людзі борюцца і гібнуць» [59].

У творах беларускай прозы, пачынаючы з «Успамінаў» (1921) Ядвігіна Ш., таксама адбіліся рамантычныя ідэалы,

звязаныя з прагай і пошукам свабоды і справядлівасці. Ядвігін Ш. расказвае пра арышты студэнтаў і жыццё ў Бутырках, не падкрэсліваючы занадта ўласнай ролі ў студэнцкім руху, пазбягаючы займенніка «я». «Мы» — гаворыць ён пра групу арыштаваных студэнтаў, апавядаючы пра асобных сваіх таварышаў. Аднак бясспрэчна тое, што ўдзел будучага пісьменніка ў студэнцкім руху быў свядомы, а адносіны да ўнутранай палітыкі царскага ўрада, увасобленыя ў апавяданні, рэзка адмоўныя.

Некаторы час арыштавання студэнты знаходзіліся ў Бутырках у так званай агульнай камеры, і часам бывала тужліва з-за неведомасці лёсу, але ўвогуле настрой быў бадзёры, бо ва ўсіх было чыстае сумленне і вера ў будучыню. Студэнты выпускалі рукапісную газету, жартавалі над турэмным начальствам. Адночы наладзілі канцэрт, на якім са сваімі нацыянальнымі песнямі і танцамі выступілі рускія, украінцы, літоўцы, латышы, каўказцы, палякі. Пасля канцэрта члены Мінскага зямляцтва доўга не спалі. Размова ў іх ішла пра Беларусь, пра яе долю, яе цудоўныя песні, якіх не пачулі на канцэрце. Тут жа, у Бутырках, было вырашана заснаваць першы беларускі гурток моладзі ў Маскве і любымі сродкамі — легальнымі ці нелегальнымі — адраджаць беларускую культуру, узнімаць нацыянальную самасвядомасць народа.

Аб сцвярджэнні *тыпу рэвалюцыянера* як сацыяльнага сведчаць і «Успаміны» А. Уласава, які адзначае той факт, што «...Ядвігін Ш. (Антоні Лявіцкі) ператлумачыў «Сігнал» Гаршына на беларускую мову, седзячы ў Маскве ў Бутырскай турме, куды былі зачынены «бунтаўшчыкі»-студэнты. З-пад тоўстага лёду рэакцыі пачалі прабівацца струменьчыкі жывон веснавой вады. ...Помню, у трэцім класе на «Законе божым» мы даведаліся, што на ст. Баркі зрабілася крушэнне, і цар шчасцем выратаваўся ад смерці. Зрабілі гэта людзі, што ідуць проці цара. Гэта камбінацыя двух сіл навяла нас на новыя думкі. ...Мы жылі на Садовай вуліцы, у нас заняў пакой нейкі студэнт. Раз ён выкінуў за акно парваную бумажку. Я яе прачытаў. Гэта была пракламацыя. Я тады канкрэтызаваў рэвалюцыянераў са студэнтамі» [52, с. 22].

Вяртаючыся да тыпалогіі характараў, створанай У. Набокавым, згадаем, адпаведна з яго азначэннем, распаўсюджаную ў часы вяўнічага атэізму «тэму няверуючага інтэлігента на фоне радаснага пурпуравага савецкага жыцця». Аднак мы не акцэнтуюем увагу на падобных вобразах з прычыны іх эстэтычнай і духоўнай малакаштоўнасці.

Падводзіць вынік сваім «трагічна-смяшлівым» разважанням У. Набокаў рытарычным пытаннем: «Ці варта было чалавецтву на працягу многіх стагоддзяў паглыбляць і дасканаліць мастацтва напісання кніг... ці варта было тады і ці варта зараз працаваць, калі так проста вярнуцца да даўным-даўно забытых узораў, містэрый і баек, якія, магчыма, выклікаюць позехі ў простага народа, затое з належнай сілай усхваляюць дабрачыннасць і выкрываюць заганы?..» [45].

Спецыфічнае ідэйна-мастацкае напаўненне мае *вобраз кантрабандыста*, які засведчыў сваю прысутнасць у мастацкай прасторы беларускай прозы. Пра яго акрэсленасць можна гаварыць, пачынаючы з Заблоцкага, які вёз мыла пад сподам карабля... Нягледзячы на тое, што дамінантай беларускага нацыянальнага характару нельга назваць прадпрымальнасць, тут, як і ў іншых сферах чалавечага жыцця, не абыходзіцца без выключэнняў. Для «кантрабанднай» дзейнасці — ёю, па сутнасці, займаліся і Караткевічавы кніганосы — у беларусаў ёсць выхаваныя гістарычна рысы. Топас быту абумоўліваў і топас быцця: мець мяжу (быць мяжой!) і не быць «кантрабандыстамі»?.. Нездарма ў беларускай прозе існуе шэраг твораў, дзе ключавымі з'яўляюцца словы «граніца», «мяжа» і семантычна звязаныя з імі. У 1927 годзе ў адной з казак жыцця Я. Колас піша, як брат Усход паведамляе брату Захаду, што паміж імі «завязаная новая хвароба — Граніца» [18, с. 415]. У творчай спадчыне К. Чорнага ёсць апавяданне «На граніцы»; апавяданні з назвай «На варце» — у К. Чорнага і З. Бядулі (1925). У апошнім няма індывідуалізаваных вобразаў, аднак акрэслена тэма кантрабанднай дзейнасці, якая пазней увасобіцца ў некаторых вобразах рамана «Язэп Крушынскі». У апавяданні З. Бядулі адбіліся неадназначныя адносіны да гэтай з'явы. Чырвонаармеец вартуе хутар Грыбок, які «лічыцца як бы

этапным пунктам кантрабанды» [15, с. 122]. Там збіраецца ў дарогу пахавальная працэсія: аплакваюць старую матку каваліхі, гаспадыні хутара. Яна славілася ў ваколіцы як шаптуха, а чырвонаармеец «смяяўся з яе шэптаў і адбіваў людзей» [15, с. 126]. Старая спрабавала яго задобрыць пачастункамі, але ён не паддаваўся. І тады яна, тройчы дакляраваўшы яму «трасцы ў бок», увогуле ні ў якія размовы не ўдавалася. Нельга сказаць, каб малады пагранічнік пашкадаваў аб раптоўнай смерці «ведзьмы». Аднак жалобная працэсія аказалася фарсам. Труна «была набіта шоўкам і сукном» [15, с. 127]. З. Бядуля фарміруе ў чытача дваістае пачуццё да абодвух канфліктуючых бакоў. З аднаго боку, вынаходлівыя махляры змаглі-такі абвесці вакол пальца «пільнага» чырвонаармейца, які, паводле самахарактарыстыкі, «такі ж самы чалавек: са шчырасцю цягнецца да людскога шчасця, са шчырасцю спачувае чалавечаму гору...» [15, с. 126], але ўсведамляе, што тут ён «бязбожнік» і «лішні чалавек». З другога боку, аўтар сам не ў захапленні ад таго, што кашчунна выкарыстоўваюцца ў карыслівых мэтах такія этапныя ў чалавечым жыцці моманты, як выселле і сыход у іншы свет. Хутаранцы занядбалі важнейшыя маральныя каштоўнасці. Але якія яны ў тых, хто «на варце»? Гэта, на нашу думку, напісана між радкоў фіналу: «Чырвонаармеец голасна вылаяўся... і давай аглядацца па баках, нібы нешта згубіў» [15, с. 127].

«Кантрабандыст» — гэта адно з самых суровых абвінавачванняў на адрас Язэпа Крушынскага ў аднайменным рамане З. Бядулі. Але, як піша А. Петрушкевіч, «паглядзім, што ёсць кантрабандай. Грабеньчыкі, панчохі, карункі, гузікі, матэрыя... звычайныя прадметы быту» [103, с. 112]. І калі нават іх трэба ўвозіць, то ці робіць гэта гонар краіне ў сферы яе клопатаў аб сваіх грамадзянах? Даследчыца адзначае далей, што Крушынскі сам называе кантрабанду «праклятай» справай. «Безумоўна, яму яна не па душы. Таму недарэмна ў развагах-зваротах да сябе не раз заклікае: “Кінь... свае гандлёвыя справы... Тады ўсе твае бакі будуць чыстыя” [1, 226]. Ізноў жа — “гандлёвыя справы”. Бо насамрэч гэта і ёсць гандаль. І ён яму патрэбен з простаай прычыны: на развіццё гаспадаркі патрэбны грошы» [103, с. 112].

Нібыта ацэньваючы гэтую канкрэтную сацыяльную з’яву, задаваўся пытаннем і І. Канчэўскі: «...чаму ў працоўнай рэспубліцы ніхто літаральна не мае магчымасці жыць з уласнай працы, а павінен шукаць працоўнага заробку: у спекуляцыі, хабарніцтве і іншым, што забаронена законамі? Чаму гэта дэталі жыцця так здзекуюцца з яго, калі зменена сама аснова?» [28, с. 38]. Не маючы магчымасці паказаць адмоўную з’яву «на ўвесь рост», пісьменнікі праз мастацкі паказ супярэчлівых дэталей звярталі на яе ўвагу неаб’яковага чытача. Гэтаму служаць і ў рознай ступені індывідуалізаваныя вобразы «кантрабандыстаў».

У шэрагу выпадкаў Язэп Крушынскі заслугоўвае быць названым ініцыятыўным, прадпрымальным гаспадаром. Але, безумоўна, адэкватна ўзнавіць канцэпцыю гэтага вобраза ў яго першапачатковай задуме наўрад ці магчыма. Нельга дараваць Язэпу смерці Рахмількі, які актыўна ажыццяўляў кантрабандныя справы. Але гэта якраз самы паказальны момант скажэння канцэпцыі вобраза «разумнага, разважлівага махляра Язэпа», якога, на думку Ф. Гінтаўта, «аўтар гвалтоўна прымусіў... пасылаць Рахмільку за мяжу, каб яго забілі (з 1925 года граніца была на моцным замку)» [103, с. 112].

Мастацкая праекцыя вобраза кантрабандыста была б няпоўнай без звароту да рамана польскага пісьменніка, ураджэнца Беларусі С. Пясецкага, «Каханак Вялікай Мядзведзіцы». Польскім пісьменнік лічыцца ў першую чаргу паводле мовы, на якой напісаны яго творы. Між тым, «дзейныя асобы яго раманаў нідзе адкрыта не дэкларуюць сваёй нацыянальнасці...» [104, с. 9]. Нашу ўвагу прыцягнула тое, што «Пясецкі фармаваўся як асоба і як пісьменнік найперш праз асэнсаванне тых катаклізмаў, якімі пазначана было жыццё народаў Расіі ў першыя дзесяцігоддзі XX ст.», і гэта «знайшло выразнае адлюстраванне ў яго творах» [104, с. 6]. Паводле слушнай думкі П. Рагойшы, замежныя даследчыкі творчасці Пясецкага імкнуцца ўпісаць яго «толькі ў традыцыі польскай літаратуры без увагі да ўсходнеславянскіх каранёў... творчасці», што ўскладняе магчымасць «поўна і аб’ектыўна ацаніць творчы даробак вядомага польскага пісьменніка...»

[104, с. 5]. Даследчык адзначае, што большасць твораў С. Пясецкага адлюстроўвае беларускую рэчаіснасць, пісьменнік выкарыстоўвае разнастайныя беларускія рэаліі, у тым ліку маўленчыя, што вызначае некаторыя асаблівасці моўнай характарыстыкі герояў. Паказальна таксама тое, што «вобраз-сімвал сузор'я Вялікай Мядзведзіцы... сустракаецца толькі ў раманах, дзе дзейне адбываецца на ўласна беларускай тэрыторыі і спадарожнічае толькі героям, чый лёс звязаны ўласна з беларускай зямлёй» [104, с. 12].

Героі рамана «Каханак Вялікай Мядзведзіцы» адметныя тым, што не адчуваюць сябе маргіналамі, многія з іх вызначаюцца аптымістычным і непасрэдным стаўленнем да жыцця. Яны «здзяйсняюць прарыў з побытавага прыгону і дэтэрмінаванасці ў свет прыгод, пошукаў, рызык» [104, с. 13], аднак характары біяграфічных герояў пазбаўлены ўнутранага развіцця: іх становіцца якасці аўтарскай волі робяцца сталымі дамінантамі характару. Пераканаўчымі пазіцыі С. Пясецкага ў стварэнні вобраза кантрабандыста робіць той факт, што ён сам займаўся кантрабандай, рэгулярна пераходзячы мяжу паміж Польшчай і СССР у ваколіцах Ракава, таму «ён сам, ягонае аўтарскае “я” вельмі цесна ўплецена ў мастацкую тканіну твора» [104, с. 10], а праўда факта робіцца тоеснай з мастацкай праўдай. С. Пясецкага неаднаразова арыштоўвалі на абодвух баках мяжы, ён са сваімі хаўруснікамі трапляў ў перастрэлкі, дзе некаторыя з іх загінуць, а сам атрымліваў раненні. Шалёная адвага і рызыка прыносіла і адпаведныя заробкі, якія ён, прагны да жыцця, надзвычай неразважліва марнаваў... Пакінуўшы за межамі нашай працы шматлікія дэталі жыцця гэтай авантурнай асобы, прыгадаем, што літаратурны дар абудзіўся ў С. Пясецкага ў турэмным зняволенні. Раман «Каханак Вялікай Мядзведзіцы», прысвечаны «кантрабандысцкаму» перыяду яго дзейнасці, выйшаў за турэмныя сцены ў 1937 годзе і быў надрукаваны, а пазней перакладзены, выдадзены на адзінаццаці мовах свету і прадстаўлены да Нобелеўскай прэміі па літаратуры напярэдадні другой сусветнай вайны. Хворы на сухоты С. Пясецкі атрымаў сусветную вядомасць і быў датэрмінова вызвалены з турмы.

П. Рагойша адзначае, што рамантычнасць вобразаў кантрабандыстаў у папярэдній літаратурнай традыцыі «была прадвызначаная іх незвычайнай прафесіяй, а ў мастацкай сістэме твораў яны выконвалі найперш атрыбутыўныя ролі» [104, с. 10]. Гэтая традыцыя, на нашу думку, была абумоўлена, сярод іншага, і адметнай прыродай беларускай «кантрабанды», аб чым у сучаснай прозе сведчыць апавяданне У. Караткевіча «Кніганосы», а ў ліра-эпасе — балада Я. Сіпакова «Кантрабанда», у падзейным полі якой «шукала упарта ахова, / Шукала яна кантрабанду / У брычцы... парожняй, — / Не верыла, / Што праз граніцу парожнімі ездзіць можна» [105, с. 161].

У рамане «Каханак Вялікай Мядзведзіцы» рамантычнай фігурай паўстае аўтабіяграфічны герой-апавядальнік, Уладзік Лабровіч, вакол якога арганізуюцца прастора і час. Напачатку яго ўзрушваюць цішыня, таямнічасць начных паходаў і само слова «граніца». Сузор’е Вялікай Мядзведзіцы паказаў Уладзіку праваднік Юзік Трафіда, каб кіраваўся ім у дарозе: калі зоркі будуць праваруч, заўсёды можна выйсці за граніцу. У адным з лірычных адступленняў С. Пясецкі раскрывае ўражлівую натуру свайго няпростага героя менавіта ў яго роздуме пра зоркі і ў тым, што кожнай з іх ён патаемна надае жаночае імя. Аднак у цэлым «кантрабандысты Пясецкага і іхні занятак — даставеры, рэалістычна-жыццёвы, праўдзівы матэрыял... нягледзячы на тое, што героі надзелены рамантычнымі рысамі характару (галоўная вартасць для іх — як і для класічных рамантычных герояў — асабістая свабода)...» [104, с. 10]. Адметнасць біяграфічнага героя С. Пясецкага ў тым, што ён выступае не ў якасці аб’екта псіхалагічнага паказу або сацыяльнай тыпізацыі, а ў якасці ідэалагічнага суб’екта як сродку рэалізацыі ідэй і каштоўнасцей, значных для аўтара.

Пісьменнік дае адмысловую тыпалогію парушальнікаў памежнага спакою паводле іх «спецыялізацыі». Сярод іх: акулы граніцы, «сяляне», якія з разнастайнай «зброяй» пільнуюць здабычу; удзельнікі банды дыверсантаў са зброяй сапраўднай; канакрады, якія пераводзяць коней з Польшчы ў «Саветы» і назад; самотнай постаццю вынікае ў гэтым шэрагу элітарны тып — шпіён, «стары, загартаваны, цудам ацалелы ў дзесятках

сутычак, рашучы, нібы д'ябал, да шаленства смелы пірат граніцы» [106, с. 56].

У рамане акрэслены некаторыя ўмовы і правілы жыцця кантрабандыстаў. Тавар, які яны неслі праз граніцу, быў рознай якасці, то дарагі: футра алтайскіх вавёрак, тонка вырабленая скура, панчохі, шалікі, рукавічкі, шаўкі, гальштукі, грабенчыкі — то танны: падэшвы, жаночыя свэдры, шарсцяныя хусткі... З кантрабандаю, часам нават больш удала, чым мужчыны, хадзілі некаторыя кабеты, пераважна тыя, у каго за мяжою былі сваякі. Аўтар пераконвае чытача, што кантрабандысты не носяць зброі, што іх «каханкамі... былі найпрыгажэйшыя дзяўчаты мястэчка» [106, с. 73]; паведамляе, што ў Польшчы за кантрабанду, асабліва ў першы раз, каралі не так сурова, як па савецкіх законах.

Акрамя агульнага пераліку шукальнікаў фартуны, С. Пясецкі стварае ў сваім рамане цэлы шэраг ярка індывідуалізаваных мастацкіх тыпаў: Юзіка Трафіда, якога ведалі на памежжы як вельмі спрытнага і асцярожнага правадніка; Шчура, надзвычай спрытнага і смелага, растуўскага злодзея, які меў багатае, але цёмнае мінулае; Ваньку Бальшавіка, што звычайна расказваў «або нейкую эратычную гісторыю», да якіх быў вялікі аматар, або «пра Думенку і яго пераемніка — Будзёнага...» [106, с. 23]; Болека Камета, «вядомага на ўсё пагранічча п'яніцу і гуляку», што атрымаў сваю мянушку, калі «прапіў і прагуляў усю гаспадарку» [106, с. 36] у чаканні абяцанай у 1912 годзе каметы Галея; Сашку Вэбліна, «караля граніцы і перамытніка» [106, с. 41], які меў «празмерную, проста шалёную адвагу, якая штурхала яго на незвычайныя, амаль бессэнсоўныя ўчынкі» [106, с. 46]. Шматлікія ворагі адначасова і ненавідзелі, і паважалі яго, а некалькі адданых сяброў любілі «за адвагу, за шырыню жыцця, за марнатраўства і за “фантазію”» [106, с. 46]. Вэблін меў шэрыя, заўсёды прыжмураныя вочы, якія ўвесь час заставаліся халоднымі, хоць ён часта смяяўся і жартаваў, «а ў іх праглядалі такія глыбіні, што лепей туды было не зазіраць» [106, с. 46].

Адзін з Сашкавых сяброў, Жывіца, вызначаўся тым, што быў найдужэйшым на паграніччы, аднак, «пры магутным збудаванні, быў надзвычай спрытным» [106, с. 47]. Як адзначае

С. Пясецкі, ламанне падкоў і срэбраных рублёў было для яго забаўкай.

І ўсё ж у гэтых шэрагах не ўсе былі такімі, хто ніколі не глядзіць на неба і, акрамя гарэлкі і ежы, нічога не бачыць. Павагу ў героя-апавядальніка выклікае адукаваны Пятрусь Філософ, які растлумачыў яму, што такое Вялікая Мядзведзіца, і дакляраваў «пазычыць кніжку па касмаграфіі» [106, с. 58]. Нават у дарогу Пятрусь браў з сабою кніжкі, якія пры магчымасці чытаў. Яго лёс — сведчанне таго, якімі рознымі шляхамі людзі траплялі ў кантабандысты. Пятрусь «асеў на паграніччы ў 1920 годзе, калі пад час наступу Чырвонай Арміі на Варшаву згубіў бацьку і маці» [106, с. 57]. Сябрам героя-апавядальніка робіцца і Юлік Вар’ят, да слёз расчулены гісторыяй Жанны д’Арк, — «малады перамытнік з надзвычай буйнай фантазіяй (адсюль вар’ят). Шчырае пачуццё выклікае і Салавей — малы, шчуплы, заўсёды ўсмешлівы хлопец; ён прыгожа спявае, бо валодае выдатным голасам» [106, с. 23], ад якога ў слухачоў міжволі па целе бягуць мурашкі. С. Пясецкі выяўляе сябе майстрам партрэтнай характарыстыкі, калі піша, што Салавей «ствараў уражанне не звычайнага перамытніка, а пераапрунутага каралевіча. Падумалася: можа, недзе ёсць каралевічы з тупымі позіркамі вачэй і брыдкімі вуснамі» [106, с. 38].

Дужы і нязграбны Мамант быў па натуры чалавекам мяккім і лагодным. Яго кожны мог лёгка скарыстаць, ашукаць, пакрыўдзіць. Яго фізіягноміка, сведчыла аб зваротным. Знешне гэта быў ламброзаўскі тып, «пры з’яўленні якога перад турэмнымі кратамі газеты пісалі б “пра пануры пагляд забойцы, пра каменны выраз твару, пазбаўлены людскіх пачуццяў, пазначаны пячаткай злачынства, і пра звярыныя інстынкты дэгенерата” і г. д. . .» — і ўсё гэта «пра бедака, безабароннага, нібыта хворае дзіця» [106, с. 97].

Разам з амбівалентным стаўленнем да праў і зла, у якім «хвалюецца дабро», у беларускім народзе і яго літаратуры, як сведчыць аналіз прозы першай трэці ХХ стагоддзя, цалкам вызначаны адносіны да зла, якое імкнецца да абсалюту. Яно ўвасоблена ў *вобразах здраднікаў*, «перакінчыкаў» (Я. Лёсік), *правакатараў*, *катаў*, — тых, чымі маральнымі заганамі

скарываўся бурлівы час. Паказальна, што нават у асяроддзі кантрабандыстаў, сама менш маргінальным паводле сваёй характарыстыкі, С. Пясецкі вылучае носьбітаў розных іпастасей зла, не аддзяляючы сацыяльную праблематыку ад маральнай нават у такім нетрадыцыйным кантэксте. У рамане «Каханак Вялікай Мядзведзіцы» дзейнічае герой, Макараў, які сам некалі быў кантрабандыстам, а потым увайшоў у сувязь з чэкістамі (стаў агентам, «падпольнікам») і пачаў «“крыць” групу за групай. Паколькі добра ведаў, як працуюць перапытнікі, нарабіў... шмат шкоды» [106, с. 95]. Аўтар задаецца пытаннем, ці не з макараўскай ласкі чэкісты недалёка ад Кучкуноў забралі ў парушальнікаў граніцы тавар і грошы, а потым завялі іх у дрыгву, дзе ўсіх забілі, а целы ўтапталі ў багну і закідалі галлём...

Нават далёкі ад сімпатыі да кантрабандыстаў чытач можа ўбачыць у сюжэтнай лініі, звязанай з вобразам Макарава, матыў «сабаччай службы», вылучаны ў прозе пачатку XX стагоддзя Ядвігіным Ш. У апавяданні «Сабачча служба» пісьменнік акрэсліў абрыс зла, якое імкнецца да абсалюту. Герой-апавядальнік, чалавек, па ўсім відаць, бывалы, «ніколі не мог даць веры», каб «службу чалавека назваць сабачай», бо нават і сабаку яго служба не паганая: сабака ж — найлепшы прыяцель чалавека і найвярнейшы яму служак. Але давалося яму ўбачыць «кудлатага юду», які дапамагаў гіцлям лавіць «свайго брата», і ён зразумеў, што «мала і сабак знойдзеца на такую службу» [27, с. 63—64]. Не абышоў вобраза правакатара і Л. Калюга, скарываўшыся ў яго абмалёўцы іншасказаннем. Клемка Язучок («Нядоля Зabloцкіх») з астрога «паехаў на волю» «конна на фармазонскім птаху, якога, навучыўшыся, намалюваў кроўю...». «Звекаваў бы там, — казалі, — каб не той фармазонскі птах» [25, с. 282].

Калі герой С. Пясецкага трапіў у засаду, вайсковец сказаў яму, каб прызнаваўся ў кантрабандзе, ратуючы сябе, а не шкадаваў гаспадыні хутара: бо калі ты не кантрабандыст, дык шпён з усімі складанымі вынікамі ў тваім лёсе. Перабегчыка з-за мяжы не магло ўратаваць нават шчырае жаданне застацца ў Савецкай краіне назаўсёды, горш таго — яно магло гарантаваць магчымасць застацца назаўсёды ў зямлі гэтай краіны.

Як бачым, творы «кантрабандысцкай» тэматыкі надаюць новыя адгалінаванні спрадвечнай праблеме дыялектыкі добра і зла, далучаюць да шэрагу ужо створаных характараў новыя разнавіднасці.

Абсалютнае зло ў жыцці і мастацтве ўвасабляе *кат*. Яго прэцэдэнтны вобраз, «парадыгма злачынца» — Кайн [97, с. 165]. З гэтага вынікае, што безальтэрнатыўнае ўсведамленне вобраза ката як носбіта абсалютнага зла — агульначалавечая каштоўнасць.

Нягледзячы на ўяўную легкаважкасць формы, глыбокі роздум пра гэтую іпастась зла ўтрымлівае верш вядомай сучаснай расійскай паэтэсы-барда В. Долінай «Рыжы Джэк». Аўтар выказвае думку, што, магчыма, герою было б лепш не нараджацца ўвогуле, чым загубіць сваю душу, зрабіўшыся катом. Тупіковасць падобнага жыццёвага шляху яшчэ больш яскрава выяўляецца ў супастаўленні яго з многімі іншымі магчымымі мадэлямі жыццёўладкавання. Гэтае перакананне ўвасоблена ў адметным моўна-паэтычным ладзе верша.

Будь ты шорник, кузнец или плотник,
Будь разбойник — ищи-свищи, —
Будь лесничий или охотник —
Только, Джэк, не ходи в палачи.

<...>

Будь моряк, и покинешь сушу —
И отыщешь свой свет в ночи.

А кто спасет твою рыжую душу,
Если, Джэк, ты пойдешь в палачи?

<...>

Стань бродяга, последний бражник,
Все пропей с головы до ног,
Но не будь ни тюремщик, ни стражник —
Это все палачи, сынок [108].

Стражнік, турэмшчык — таксама этапы пагібельнага для чалавечай душы шляху. «Адно да турмы не ведай дарогі» [25, с. 91], — папярэджвае бацька Хвядоса Чвардоўскага ў аповесці Л. Калюгі «Ні госць ні гаспадар».

Аднак і той, хто знаходзіцца з другога боку турэмных дзвярэй, у тым ліку па службовым абавязку, сам па сабе не

робіцца носьбітам добра. Гэтае перакананне адбілася і ў мастацкай думцы XIX стагоддзя. Верш У. Сыракомлі «Над калыскай» — гэта разважанне над лёсам дзіцяці, якое праз пэўны час «выплыве» са сваёй утульнай затокі ў бурлівае жыццёвае мора.

Магчыма, на службу пакліча Феміда,
Каб шалькамі важыў і праўду, і крыўду?
Запэчкаеш рукі, маё ты дзіцятка,
Заблоціш кашулю крывёю нявіннай,
Кашулю, што хросныя бацька і матка
Ўрачыста надзелі табе на хрысціны [67, с. 32].

У беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя няма такога яскравага вобраза ката, як Завалішын у рамане М. Асаргіна «Сіўцаў Вржак», ці хаця б яго мастацкай «праекцыі», як у свядомасці Цыганка з «Апавядання пра сямёра павешаных» Л. Андрэева. Пэўны подступ да тэмы можна адзначыць у апавяданні Сцёпкі Бірылы «Стражнік». У творы ўвасоблены канфлікт двух братаў у традыцыйнай для нацыянальнага быцця і эстэтыкі форме («...злаваў на брата, бо трэба было злаваць...» [54, с. 307]; «...няма тае дзяльбы, каб браты не біліся...» [54, с. 305]). Міхалка, які служыў стражнікам, жыў «на панскім хлебе», вярнуўся ў родную вёску і хоча дзяліцца з братам Амільянам. Дзяліць практычна не было чаго, але ж давялося, бо «рэдка бывае, што жанатыя браты жывуць разам у адной хаце» [54, с. 306]. Згадаем, што праз падобныя жыццёвыя перыпетыі пазней правядзе свайго «няпростага чалавека» і А. Мрый.

Абурэнне брата і братавай («Стражнік») павялічваецца з той прычыны, што Міхалка «з маленства... цягаўся па свеце, цягнуў... грошы, а цяпер вось за ўсё аддзячыў» [54, с. 306]. Высвятляецца таксама, што Міхалкі варта асцерагацца, бо ён, калі быў малы, і то кідаўся з тапаром, а цяпер увогуле з ім жарты малыя — у злосці пагражае ўсіх пастраліць, нават пляменнікаў. Трывогі сваякоў небеспадстаўныя, бо калі Амільян пасля сваркі стараўся меней сутыкацца з Міхалкам, той не пераставаў думаць, як напеганіць брата. Калі напачатку Міхалка «злаваў на брата, бо трэба было злаваць», то цяпер ён

проста ненавідзеў яго»; «...у яго галаву забраліся нядобрыя думкі проці брата» [54, с. 307]. Акрамя прамых аўтарскіх характарыстык, уяўленне пра асобу Міхалкі дае той факт, што койданаўскі прыстаў, нягледзячы на наяўнасць вакансіі, адмовіў яму і дадаў, што такіх стражнікаў яму не трэба. Як стала вядома пазней, прыстаў меў рацыю (а магчыма, прычына вяртання Міхалкі яму ўвогуле была вядома раней). Вярнуўшыся дадому, той у шаленстве прыбіў калом Амільянаву цялушку і пагражаў застрэліць брата. Сляпая злосць зрабіла яго катам для самога сябе. Паглядзеўшы на абгарэлага Міхалку і на гора, якое ён прынёс усім родным, прыстаў «толькі... сказаў: “Дурны чалавек”, і паехаў дадому» [54, с. 311]. Письменнік натуралістычнымі штрихамі скіроўвае ўвагу на тое, што ў пажары загінулі конь і карова. Гэтая дэталёвая асабліва падкрэслівае бесчалавечнасць былога стражніка.

Абрыс зла, якое нясе ў свет кат, акрэслены і ў аповесці М. Гарэцкага «Дзве душы». Мікола Канцавы «ўцягнуўся ў небяспечнае змаганне, якое пагражала страшнай “чразвычайкай”. Калі прад вачмі плылі абразкі арышту, допытаў у той “чразвычайцы” ці трыбунале, — ён мімаволі шукаў думкамі, хто абстоіў ба яго перад бальшавіцкімі дыктатарамі...» [64, с. 70]. Калі ж Сухавея і Канцавога арыштавалі і адаслалі ў «N-скую чразвычайку», то Ірына і гарэцкія хлопцы «зусім страцілі пэўнасць настрою», бо баяліся, што за беларускую працу «абвінавацяць іх у контррэвалюцыі і расстрэляць» [64, с. 79]. Як пазней удалося даведацца Абдзіраловічу ў «чразвычайцы», Канцавога і Сухавея сапраўды забралі «па даказу» за контррэвалюцыйную агітацыю і «шкодную для бальшавіцкай уласці прапаганду сярод сялян» [64, с. 82], і выбавіць іх будзе надзвычай цяжка. Імкнучыся зрабіць гэта пры дапамозе Гаршка і Гарэліка-Гарэшкі, Абдзіраловіч мусіў слухаць іх п'яную пахвальбу адзін перад адным «сваімі паслугамі рэвалюцыі, як яны забівалі людзей» [64, с. 93]. Апагеём робіцца аповед Гарэліка пра расстрэл удзельнікаў сялянскага бунту і яго, паводле выразу капітана, «правадыроў» — братоў-паповічаў, левых эсэраў. Асабліва ўражвае апошні ліст старэйшага брата: «Дарагая мамулечка! Не плачце — так трэба. Косціка ўжо павялі... Стрэл.

Заваліўся. Гэта ён. Зараз я. Цалую» [64, с. 94]. Гарэлік цынiчна завяршае: «Не дапісаў. Схапіў я наган і ўсадзіў яму кулю ў лоб» [64, с. 94]. Зрабіўшы выснову, што Абдзіраловiч — «самасцiйник... беларускай фармацыi» [64, с. 92], Гарэшка прыгадаў, як уласнаручна расстрэльваў на Паўднёвым фронце ўкраiнскiх... М. Гарэцкi падкрэслiвае, што капiтан Гарэшка быў тайным агентам маскоўскага саюза «Вызваленне Расii», аднак у забойстве невінаватых не саступае яму «тутэйшы» Гаршчок, фiзiчнае калецтва якога выступае маркёрам маральнага звыродства.

У кнiзе «Рэвалюцыя і моладзь» (1924), якая ўбачыла свет у маскоўскiм Камунiстычным унiверсiтэце iмя Я. Свiрдлова, прафесар А. Залкiнд ажыццяўляе перагляд асобных правiлаў «буржуазнай этыкi». Вось што гаворыцца адносна бiблейскай заповедзi «не забi»: яна, на думку Залкiнда, была ханжаскай заповеддзю для буржуазii, якая найлепшым для сябе чынам забiвала, калi ёй гэта было трэба, i «заўжды атрымлiвала на гэта боскае блаславенне». Зусiм не тое пралетарыят: ён першы ў гiсторыi клас, якi не кiруецца ханжаствам, а падыходзiць да гэтага правiла надзвычай адкрыта, «строга, па-дзелавому, з пункту погляду класавай карыснасцi — дыялектычна. Калi чалавек шкодны, небяспечны для рэвалюцыйнай барацьбы i калi няма iншых спосабаў уздзеяння на яго, якiя б папярэдзвалi i выхоўвалi, — ты маеш права яго забiць, канечне, не па ўласным рашэннi, а згодна з пастановай твайго законага класавага органа (у хвiлiны вострай небяспекi... чакаць такой пастановы не мела б сэнсу, але ты заўсёды павiнен даць справаздачу класаваму органу аб гэтым учынку». Уражвае наступная сентэнцыя: «Пралетарыят не жорсткi i пры першай магчымасцi заменiць страту пакараннем больш лёгкай ступенi, калi вастрыйна небяспекi прытупiцца, але ў гэтай замене няма нiякага псеўдафiласофскага ханжаства, бо метафiзiчнай самакаштоўнасцi чалавечага жыцця для пралетарыяту не iснуе. Для яго iснуюць толькi iнтарэсы пралетарскай рэвалюцыi i барацьбы за вызваленне чалавека ад эксплуатацыi» [108].

В. Каваленка, аналізуючы апавяданне М. Лынькова «Над Бугам» (1927), адзначае, што на прыкладзе гэтага твора вiдаць, як паглыбляецца псiхалагiчнае раскрыццё характару персанажа:

на думку даследчыка, у «маладнякоўскім» творы людзі палярна адрозных перакананняў і арыентацый не маглі б сябраваць і натуральна адчуваць душэўную прывязанасць адзін да аднаго іначай, як патэнцыяльна ўвасабляючы, несучы ў сабе «патэнцыю сацыяльнай трагедыі, выкліканай ідэйным супрацьстаяннем у грамадстве» [8, с. 385]. Аднак апавяданне ўсё ж пазначана адбіткам трагедыі, і не толькі «трагедыі самой рэчаіснасці, трагедыі вайны» [8, с. 385]. Даследчык дае дакладную ацэнку эпизоду пакаражы Васькам Шкетавым як, калі піша: «Ён раскрывае нявыхаваную, неўтаймаваную, анархічную натуру героя, стыхійны вадаварот яго души — рысу сапраўды праўдзівую, уласціваю частцы людзей з народа, якія змагаліся за рэвалюцыю» [8, с. 385]. Заўважым, аднак, што пра Васькава захапленне рэвалюцыйнымі ідэямі не гаворыцца нічога, яго не назавеш змагаром за ідэю. Гаворачы, што Васька Шкетаў — носьбіт свядомага пачатку ў рэвалюцыі, В. Каваленка бадай што пярэчыць сабе, калі працягвае думку наступным чынам: «І хоць гэты пачатак недастаткова выразны ідэалагічна, ён дастаткова моцны па сваёй эмацыянальнай пераканальнасці» [8, с. 386] — а таксама выяўляе прычыну такой супярэчлівасці: «Бясспрэчна, што супярэчлівасць вобраза і паэтычная ўвага да складанага лёсу ўдзельніка грамадзянскай вайны выклікалася ўнутранымі задачамі літаратурнага развіцця». На думку вучонага, Васька Шкетаў як удзельнік грамадзянскай вайны супярэчлівае стану і аблічча «вельмі нагадвае характэрнага героя бабелеўскай “Конарміі”» [8, с. 386].

Мы схільны разглядаць вобраз Ваські Шкетава ў рэчышчы канцэпцыі героя, вылучанай М. Гарэцкім у апавесці «Дзве души» (1919), дзе ідзе гаворка пра моладзь, якая, вярнуўшыся «са свету», паводзіць сябе абуральна: «Старшыня камбеда... быў засуджаны ў Маскве за ўбіўства, сёлета ўлетку так пабіў граблямі сваю братоўку, жонку брата-земляроба, што тая памучылася колькі дзён і памёрла, брата ўсадзіў у “чразвычайку”, быццам за контррэвалюцыю, а бацьку штодня лупіць, чым пападзя, па галаве, ганяець старога на работу, а сам п’янствуе ды гуляець з сваёй бандаю» [64, с. 89]. І калі В. Каваленка заўважае, што «М. Лынькоў вельмі добра адчуў эстэтычныя патрэбы дня і

адказаў на іх свежа, па-маладому, таленавіта, з сапраўднай мастацкай культурай» [8, с. 386], то мы схільны бачыць у апавяданні «Над Бугам» (1927) развіццё той жа канцэпцыі героя, але ўжо ў іншых умовах і іншымі сродкамі: калі ў 1919 годзе яшчэ можна было разглядаць падобныя выдаткі як выключэнні, сімптомы «хваробы росту», ускладваючы надзею на тое, што «бурлячая рэвалюцыя праходзе...» [64, с. 9], то ў 1927-м многія адмоўныя сацыяльна-маральныя тэндэнцыі ўжо сцвердзіліся як норма.

Тады, разглядаючы вобраз Ваські Шкетава ў кантэксце праблемы эвалюцыі свядомасці «маленькага чалавека», можна дапусціць наступнае меркаванне: аўтар менавіта так распарадзіўся лёсам свайго героя, каб не даць яму паспець дарвацца да ўлады, адчуць смак «лёгкага» хлеба, малакаштоўнасць чужога жыцця і высокую цану ўласнага. Магчыма, пісьменнік разгледзеў за знешне бяскрыўднай бязладнасцю Васькавых думак і намераў пагрозлівае аблічча «жалезнага» чалавека. Такі у М. Асаргіна вобраз Калчагіна (раман «Сіўцаў Вржак») [43, с. 159]. Пэўна, гэта і меў на ўвазе В. Каваленка, бо адзначаў своеасаблівасць у супрацьпастаўленні вобразаў Ваські і Ванькі Разанскага: калі апавяданне рамантычнае, то яго вобразы рэзка кантрастныя. Героі М. Лынькова — антыподы па сваім характары. «Па строга рамантычных патрабаваннях Ванька Разанскі павінен быў бы выконваць ролю адмоўнага персанажа» [8, с. 385]. Але пры той умове, што Васька Шкетаў — персанаж станоўчы.

Псіхалогію падобнага выбару раскрывае праз вобраз Рыбака ў аповесці «Сотнікаў» В. Быкаў. «Безумоўна, ад страху ці нянавісці людзі здольныя на самае чорнае прадажніцтва, але Рыбак, здаецца, не быў ворагам, таксама як не быў баязліўцам. Інакш ён мог бы ўжо сотні разоў перабегчы ў паліцыю; ды і каб спалохацца было нямала выпадкаў, аднак заўжды ён трымаў сябе прынамсі не горш за другіх. Тут жа, напэўна, чагось не хапіла яму — вытрымкі ці прынцыповасці. А можа справа ў далёкім шкурніцкім разліку дзеля свайго паратунку, ад якога заўсёды патыхае здрадай? Але ёсць жа на свеце штосьці непамерна важнейшае за сваю шкуру» [119, с. 147]. Вельмі хутка і сам Рыбак пачынае разумець, што магчымасці для

ўцёкаў яму няма. І хоць яго пакінулі жывога, «але нейкім чынам таксама ліквідавалі. <...> Цяпер ён скрозь вораг. Усім. І, пэўна, самому сабе таксама» [119, с. 158].

М. Валашын адкрывае нечаканы аспект узаемадачыненняў паміж катам і ахвярай. Уражвае перакананасць паэта і мастака ў тым, што калі чалавек трапляе ў смяротную небяспеку, то маліцца яму належыць... за катаў. Паэт расказвае пра выпадак з уласнага жыцця, дзе такая пазіцыя цалкам апраўдалася. «Моляцца звычайна за таго, каму пагражае расстрэл. І гэта не правільна: маліцца трэба за таго, ад каго залежыць расстрэл і ад каго зыходзіць загад аб страце. Таму што з двух персанажаў — забойцы і ахвяры — у найбольшай небяспецы (маральнай) знаходзіцца менавіта кат, а зусім не ахвяра. Таму заўсёды трэба маліцца за катаў — і ў выніку можна не сумнявацца», бо пад уплывам нябачнай, але вельмі напружанай малітвы ў асобе пачынаецца «ўнутраная рэакцыя», што ў апісаным Валашыным выпадку і здарылася з ротмістрам Стэцэнкам [50, с. 260—261]. Не трэба толькі, каб апанент ведаў, што малітва скіравана за яго.

Уключэнне вобраза ката ў прадстаўленую намі тыпалогію характараў абумоўлена і наяўнасцю ў творах «незавершаных» вобразаў, у тым ліку па самай непасрэднай прычыне — незакончанасці твораў і пэўных сюжэтных ліній. Мы прымаем думку Я. Лецкі, што, напрыклад, «няўрымліва-бунтоўны характар» Бладзіка Мотуза, героя аповесці «Ні госьць ні гаспадар», найбольш прыстасаваны да засвойвання ўсяго новага, незвычайнага. Герой, аднак, не мае ніякай культуры — «ні прыроджанай, ні набытай праз кнігу», — таму ён «непрадказальны і нечаканы ў сваіх паводзінах і ўчынках» [5, с. 17]. Даследчык выказвае слушнае меркаванне: «Можна толькі здагадацца, як гэты вобраз раскрываўся ў другой, ненадрукаванай, частцы аповесці, але мы ведаем, што такія безаглядна-апантанья, нецярплівыя і нецярпімыя да іншых людзі імкліва паўсплывалі на паверхню ў крывава-трагічных вірах наступнага дзесяцігоддзя, становіліся прыдатнай зброяй у чужых руках. І ўжо ад збегу абставін ці сляпога выпадку залежала, быць ім надалей катамі ці стацца ахвярамі ў тым драматычным часе...» [5, с. 18].

Л. Калюга належыць выключнае права стварэння адметных — пачынаючы з намінацыі — мастацкіх характараў. Гэта «*даматуры*» (адданыя роднаму дому як «першаснай» тэрыторыі, рэальнай і духоўнай прасторы) і «*пустадомкі*» (выгнанцы з яе па сваёй і чужой волі). Першы з іх акрэслены ўжо ў аповесці «Нядолі Заблоцкіх». Апавядаючы пра дзяцінства Савосты, пісьменнік адзначае, што ён за старэйшага брата Пархіма «многа спакайнейшы. Даматурскі, можна сказаць, удаўся хлопец» [25, с. 223].

Даследчыца творчасці Л. Калюгі З. Драздова разважае: ««Пустадомкі»... Чаму так назваў Калюга свой незавершаны твор? Хто такія “пустадомкі”? Спачатку гэты вобраз мае даволі вузкі сэнс. “Пустадомкамі” адчуваюць сябе ў горадзе інтэлігенты — выхадцы з сялян, што не вельмі прыжыліся ў горадзе... “Данілу дома чэрствы зрабіўся бацькаў хлеб — ён звалокся на свет шукаць крошак. І здавалася: чаго хацець?! — тымі крошкамі сыт быў Невядомчык. От толькі... каторы год, як у горадзе жыве, і ўсё няма тут нядзелі. Бокам абышлі й памінулі ягонае жыццё святочныя дні. Для Данілы марна і ў тыя нават гады падзяляўся каляндар на чырвоныя і чорныя лісткі”. <...> Слову “пустадомкі” супрацьпастаўляецца слова “даматуры»» [46, с. 115], пазіцыю якіх прадстаўляе ў рамане Марка Чугуеўскі. Атрымаўшы чарговы ліст ад брата, ён «на добры лад павінен... быў бы адпісаць Данілу ў горад. Пачаць Марку трэ было з таго, што гэна адно яны там, у гарадох, пустадомкамі парабіліся. А тут... яшчэ такія даматуры, што — проша прыехаць паглядзець!.. » [5, с. 443].

А. Бабарэка небеспастаўна апелюе да наступнай сентэнцыі пра «чэснае мастацтва»: у «філасофскіх разважаннях дзіўным чынам выходзіць, што менавіта толькі тое, што хто-небудзь толькі для сябе перадумаў і даследаваў, бывае потым прыгодным і іншым...» [5, с. 569]. Прыватнае назіранне калюгаўскага канкрэтна-гістарычнага героя пераходзіць у абагульнены, амаль скарынаўскі роздум над чалавечым лёсам, які і сёння гучыць надзвычай актуальна: «...на цэлым свеце сячэ аблудных бесхацімцаў дробненькі сеяны дождж... і праз усе цыраты і брызенты лёгка працінае да самага цела. <...> Як пустадомкі, туляемся каля чужых халодных вуглоў. Ды калі й

свой па ордэры завядзецца, у ім, не сагрэтым пакаленнямі, пуста і няўтульна, як у ваўкаўні» [5, с. 462]. Гэта азначала ўжо не «сячы да карэння», а вырываць з карэннем, «селекцыянаваць» людзей без караня... Пустадомкі, бесхацімцы — «асобіны» адмысловага віду, які Л. Калюга абагульняе паняццем «людзі кручаных дзён», а яго заўвага, што яны «сіверынаю смярдзяць», пераконвае ў дарэчнасці шырокага выкарыстання прозай «эпохі рубяжа» сімвалічнага вобраза ваўка — «як бы ў чыстым полі, дзе адно дзікае лінялае неба тупа звісшы было над імі, раслі й гадаваліся яны. Думаеце, лёгка было аўтару хоць дзе-нідзе на малую макулінку свойскага, хатняга, чалавечага ў іх напаткаць?.. <...> І ці варта казаць, што свет як на верацянне і ні ў водным акне нам не мігае ветлы агеньчык» [5, с. 462].

Вобразы «пустадомкаў», «даматуроў» і семантычна блізкія або, наадварот, супрацьлеглыя ім, актуальныя ў беларускай літаратуры з прычыны такой ментальнай рысы беларускага этнасу, як прывязанасць да «першаснай» тэрыторыі. У «тутэйшых» заўсёды выклікалі насцярожанасць «чужыя» людзі — «прыхадні», «прайдзісветы», «валадугі»... Герой рамана К. Чорнага «Зямля» Юлік Барановіч заўважае: «Горш за ўсё... гэтыя сцягачы... Панасцягваліся з усяго свету і цяпер камандаваць пруща. Унь іншы, можа, дзе якім паскудствам займаўся, па свеце валачыўся, а гэта прыблытаўся сюды, зямлі ўхапіў і ўжо адразу, як роўны з усімі, разявіў горла арудаваць. <...> Дзе які камітэт, дык ён ужо і там! ...Не дай бог, што за асэсар!» [22, с. 300—301]. Яшчэ раней падобная асабовая тэндэнцыя знайшла адлюстраванне і ў апавесці М. Гарэцкага «Дзве душы». Васіль пераказаў Ігнату Абдзіраловічу гутарку з яўрээм-кавалём, які абураўся моладдзю свайго сяла. «Сяло беднае, дык усе маладыя ішлі раней у свет, у гарады, а цяпер паварочаліся дадому гультаямі, бандытамі і пад штандарам бальшавізму здзекуюцца над усімі сялянамі. Жывуць паразітамі, паўлезлі ў камітэт беднаты, і ніхто іх не зачапі» [64, с. 88—89].

Ёсць падставы больш пільна прыгледзецца да вобразаў Данілы і Маркі Невядомскіх з пункту гледжання згаданага вышэй і распаўсюджанага ў прозе азначанага перыяду такога

тыпу канфлікту, як лёсы двух братоў, іх апазіцыя. Высвятленне адносін паміж братамі невыпадковае. Гэта мастацкі адбітак жыццёвага, сацыяльна-палітычнага канфлікту часоў рэвалюцыі і грамадзянскай вайны [69, с. 142]. Ён, у прыватнасці, рухае падзеі ў апавяданні Я. Нёманскага «Маці», прысутнічае ў якасці сюжэтнага элемента ў рамане К. Чорнага «Сястра» і інш. Аналізуючы аповесць «Нядоля Заблоцкіх», А. Бабарэка адзначаў арганічнасць падобнага канфлікту ў прозе Л. Калюгі аб дарэвалюцыйнай рэчаіснасці: лінія долі-нядолі яго герояў «у “даўнейшым даўней”...пашчапаная на дзве палавінкі, як у казках тых: бедны і багаты брат з сваімі долямі-нядолямі. І, пэўна, пройдуць яны далей і праз “наша даўней”, каб урэшце дайсці і да нашага часу постаццю ці не таго ж апавядальніка і чытача, праз якіх і з’яўляецца свету нядоля гэтых герояў» [5, с. 564].

Аднак грамадзянская вайна, распачатая бальшавіцкай уладай супраць свайго народа, не закончылася ў дваццатым годзе, таму канфлікт застаўся актуальным, хоць і перамясціўся ў іншую плоскасць. У рамане «Пустадомкі» ён спачатку развіваўся ў сямейна-побытавым рэчышчы. Даросламу Данілу, гасцю ў роднай хаце, «цяпер першы блін мірна прыйшоўся, а некалі было колькі спрэчак з братам... аж маці мусіла на гэты конт устанавіць чаргу (дзень — аднаму, дзень — другому). Так ад першага бліна адступілася ўсякая цікавасць — яго не еў ніводзін. Бо ўсё на свеце можа сапсаваць чарга й норма» [5, с. 450].

З развіццём сюжэтнага дзеяння канфлікт пераходзіць у сферу маральна-этычную. Л. Калюга піша: «У горы пазнаюцца лепшыя й горшыя дзеці». Калі Невядомскіх прызначылі да высылкі, «Марка ні на хвіліну не адступаўся ад мацеры. Усё разважаў:

— Мамка. Годзе... Ну будзе вам!

А Даніла — каменнае яго сэрца! — перадзяваўся... Мыўся ды надзяваў ізноў свой гарадскі гарнітур. <...> ...Таго ж самага дня заспяшаўся, каб хаця не спазніцца на самы першы цягнік» [5, с. 453—454]. Аднак у хуткім часе гэты, у прынцыпе, натуральны канфлікт будзе вычарпаны ненатуральна жорсткімі ўмовамі «сцюжнай» эпохі.

Па-першае, высылка вясковых Невядомскіх не перарвала павязі паміж братамі. «З... выраю да Данілы адзін за адным — цэлым шнурам ляцелі лісты». Іх лейтматыў — «Ну куды там што проці бацькаўшчыны?!.. І блізка не стаяла. <...> А яшчэ пісаў Марка, што яму надта ж сняцца сны. І ў кожным яму ўдаецца непрыкметна вылузацца. <...> Цяжка вытрываць — тых пакутных сноў не спраўдзіць» [5, с. 454—455]. Менавіта да брата адрасаваны самыя шчымлівыя словы: «А мяне яшчэ сагрэе і не гэта — сваё — сонца»; «Таго быць не можа... Яшчэ прайдуся па сваёй зямлі. Яна лёгкая хадзіць, а вочы прысыпаць і пагатоў — пухам!.. Калі побач з прашчурамі не пусцяць легчы, я згодзен і пад плотам, але — пад сваім! З нас такіх не адзін, можа, курган завядзецца. Дзівіцца з іх будзе прышласць: што такое лютае тут было?» [5, с. 456].

Па-другое, «вырай» самога Данілы быў толькі адтэрмінаваны. У незакончанай аповесці «Зэнка малы ніколі не быў» таксама ўскосна, праз сакралізацыю «дыму айчыны», роднага кута, праводзіцца адрозненне «пустадомкаў» ад «даматуроў»: выскачыў дымок у Русецкіх з коміна, і малая дачушка «знюхала, што госць у хаце: бо вельмі ж у смачнае — смажанае й крыху прыгарэлае — укачаўся дым, аціраючыся каля скаварады. ...У адных даматуроў вядзецца ён такі смачны. А пустадомку хоць праз ліст яго знюхаць было б вельмі прыемна» [5, с. 444]. У аповесці Я. Коласа «Адшчапенец» і рамане Ядвігіна Ш. «Золата» выкарыстоўваецца прыём сакралізацыі ежы (хатня каўбаса ці хаця б скурка ад яе), які ўскосна характарызуе каштоўнасці ладу жыцця вымушаных да заакіянскага бадзяння «пустадомкаў» і «некалектывізаваных» «даматуроў».

Мастацкі хранатоп вымагае ўвагі да абраных Л. Калюгам для сваіх герояў антрапонімаў. Імёны ўтрымліваюць біблейскія алузіі, а прозвішча «Невядомскі» ў агульнай задуме твора, суаднесенай з гістарычным часам, набывае фатальнае значэнне, і не толькі ў сувязі з масавай трагедыяй сялянства, большасць якога ў асабовым плане засталася невядомай, а і ў святле трагічнага роздуму Я. Коласа:

Эх, чаго нам ні прыйшлося,
Брацце мілья, ужыць!
Колькі талентаў звялося,
Колькі іх і дзе ляжыць
Невядомых, непрызнаных,
Не аплаканых нікім,
Толькі ў полі адспяваных
Ветру повістам пустым! [18, с. 566].

Калі пачаў пісаць вершы Арсень Пакумейка і прынёс іх у «Маладняк», усе, хто там быў, у тым ліку і сам Купала, «...пагадзіліся... што Арсень здолен на невядома што» [5, с. 431]. Купалаўскае прызнанне не дае ўсумніцца ў сапраўднасці таленту маладога паэта. Насцярожвае, аднак, выраз «здолен на невядома што» — і гэта спраўджваецца ў фінале: Арсень і многія яго паплечнікі па творчай працы так і не паспелі дабіцца вядомасці на абраным ім шляху: да пагібельнага вестыбюля «і Даніла, і Арсень, і яшчэ шмат хто разам з’ехаліся» [5, с. 461].

Роздум над лёсам заўчасна і без віны загінуўшых творцаў выклікае ў свядомасці згадку пра вядомага сваёй лютасцю Тамерлана, які, аднак, прысвячаў сябе распаўсюджванню мастацтва з той самай адданасцю, з якой і сеяў смерць. Ён абезгалоўліваў сваіх ахвяр асабіста, але вядома, што загадваў пакідаць жыццё людзям, якія займаліся творчай дзейнасцю, не даваў чапаць тых, хто меў у сабе боскую іскру. Ён сцягваў таленты ў Самарканд, творцы квітнелі, і квітнеў горад [84, с. 80—81]. На жаль, функцыянеры бальшавіцкай улады валодалі феноменам Тамерлана аднабакова.

Да манеры стварэння мастацкіх характараў беларускімі прызямі на вызначаным намі часавым адрэзку надзвычай стасуюцца словы М. Цвятаевай пра М. Валашына, вядомага сваёй непарушнай гуманістычнай пазіцыяй: «Адносіны яго да людзей былі суцэльнай міфатворчасцю, гэта значыць вылучэннем з чалавека асновы і вывядзеннем яе на святло. Узмацненне асновы за кошт “умоў”, фатальнасці за кошт выпадковасці, лёсу за кошт жыцця...» [62, с. 509]. Паэтэса згадвае пра дзяўчынку, якая ўпершыню пабыла ў звярынцы і піша ліст бацьку: «Бачыла

льва — зусім не падобны» — і ўпэўнена сцвярджае: «У Макса леў быў заўсёды падобны...»

Мы пакінулі за межамі сваёй увагі агульнавядомыя, ангажаваныя ў час панавання папярэдняга ідэалагічнага модусу факты і з’явы і спыніліся на тых мастацкіх характарах і тыпах, якія з’яўляюцца менавіта «...падобнымі. Больш падобнымі, чым у жыцці, дзе іх сустракаеш не так і не там, дзе сустракаеш не іх, дзе яны проста самі не свае і — непазнавальныя...» [62, с. 509].

Вывады

Такім чынам, у даследаванні асабовай праблематыкі прозы першай трэці XX стагоддзя несумненную цікавасць уяўляе праблема тыпалогіі характараў.

Мэтай дадзенай працы з’яўляецца фармальна-змястоўнае азначэнне відаў героя, што складаюць карціну чалавечага жыцця, іх пэўная уніфікацыя ў сацыяльных і эстэтычных адносінах, спроба стварэння на гэтай аснове сістэматычнай класіфікацыі. Ніводная з шэрагу разнавіднасцей персанажаў і характараў не можа замяніць асабовага вобраза чалавека. Менавіта характар выяўляе асабовую сутнасць літаратурнага героя і стымул яго дзейнасці; менавіта ў ім у індывідуалізаванай форме раскрываецца «змястоўнае ядро» чалавечай асобы. Тыповы характар сумяшчае рысы індывідуалізаванай асобы і сацыяльнага тыпа.

Вопыт тыпалогіі характараў у літаратуразнаўчай навуцы на матэрыяле прозы першай трэці XX стагоддзя сведчыць пра метадалагічную значнасць прац К. Юнга, Ф. Ніцшэ, А. Шапентаўэра і інш., якія дазваляюць пашырыць паняцце тыпа да пэўнай мадэлі, што ў рэальным жыцці можа ўплываць на паводзіны і ўчынкі асобы. Мы звяртаемся таксама да класіфікацыі асоб псіхолага А. Лазурскага, якая прывабіла нас сваёй шырокай гуманітарнасцю, а асоба яе стваральніка — гуманізмам светапогляду і тым, што вучоны ў сваіх даследаваннях кіраваўся актуальнымі тэндэнцыямі даследуемай намі «эпохі рубяжа». Пры гэтым мы кіруемся меркаваннем Л. Гінзбург аб тым, што псіхалагічныя ролі, якія мае кожная асоба, могуць разрастацца і абагульняцца да выяўлення эпахальнай свядомасці: гістарычны характар сустракаецца з індывідуальным, эмпірычным чалавекам і фарміруе яго, з папраўкамі на яго індывідуальнасць, на свой лад. Гэта спрадзеку было сферай зацікаўлення мастацкай літаратуры. А. Лазурскі лічыў, што ідэальная тыпалогія павінна апеляваць не толькі да суб’ектыўных асаблівасцей чалавека, а і да яго светапогляду і «сацыяльнай фізіяноміі», бо яны звязаны з характарам. Літаратурныя ж героі пераходных эпох звычайна шырока прадстаўлены як сацыяльна вызначаныя ролі.

Улік навукова-тэарэтычнага вопыту А. Лазурскага дазволіў акрэсліць у беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя некаторыя «чыстыя» тыпы. Так, асобы «разважлівага» тыпу — носьбіты такіх дамінантных рыс, якія

выступаюць выразнымі ментальнымі маркёрамі беларусаў: разважлівасць учынкаў, схільнасць абмяркоўваць іх матывы і наступствы. Заганныя рысы — пераймальнасць паводзін, адсутнасць ініцыятывы, з чаго вынікае няплённасць разваг, трывіяльнасць думак. У пэўнай ступені ўнутраная сутнасць актыўных асоб ніжэйшага ўзроўню адлюстраваны Л. Калюгам у дэфініцыі «ні госьць ні гаспадар». Але адносна беларускіх мастацкіх тыпаў, створаных Цёткай, Я. Коласам, Ядвігіным Ш., гэта справядліва толькі часткова.

Афектыўнаму, паводле А. Лазурскага, асабоваму тыпу адпавядае мастацкі тып «утрапёных» людзей, увагу да якога выявілі З. Бядуля, Л. Калюга, К. Крапіва, К. Чорны. У беларускай прозе гэты тып інтэнсіўна пашыраны за кошт летуценнікаў, «думаннікаў», такіх, як героі-інтэлігенты Я. Коласа і М. Гарэцкага.

Энергічныя асобы ніжэйшага парадку — гэта такія тыпы, як Лаўручок («На Каляды к сыну» З. Бядулі), «сыноч Аляксандр Адамавіч» («Бацька і сын» І. Піліпава), Янук Качэрга («Сын вёскі» У. Галубка) і інш.

Нацыянальныя асаблівасці духоўнага вопыту народа і вядучыя грамадскія ідэі — асноўныя крыніцы ўплыву на фарміраванне мастацкіх вобразаў-тыпаў у беларускай прозе першай трэці ХХ стагоддзя, сярод якіх дамінуе тып селяніна-цярпліўца, селяніна-пакутніка, носьбіта «гераізму адвечнага цяпення» і «сталага аптымізму», «чулай душы і цяварага розуму». Працэс вылучэння асобы, індывідуальнасці з мужыцкага натоўпу быў распачаты Я. Коласам. Сацыяльная рэчаіснасць нараджала новыя тыпы: вясковы багацей, у тым ліку «чалавек за прылаўкам», «капіталіст», парабак. Іх вобразы паўстаюць у эстэтычнай рэальнасці твораў К. Лейкі, Я. Журбы, Я. Шпета і інш., каб потым трансфармавацца ў шматлікія вобразы кулакоў і «драпежнікаў» кшталту Жагулы (К. Крапіва), Гвардыяна (М. Зарэцкі), Язэпа Крушынскага (З. Бядуля).

Народныя адносіны да парабкоўства, увасобленыя ў беларускай прозе, палярныя па сваёй сутнасці — ад спачування бяздольнаму да прызнання маральнай непаўнаважнасці тых, хто па сваёй волі ці нават насуперак ёй пазбавіўся неабходнасці працаваць на сваёй зямлі. Гэтыя тэндэнцыі выявіліся адпаведна ў творах Л. Калюгі і М. Гарэцкага.

Вобраз сіраты ўяўляе сабой той тыповы характар, які сумяшчае рысы індывідуалізаванай асобы і сацыяльнага тыпа ў жанрах малой і вялікай прозы (У. Галубка, Цёткі, К. Чорнага, Ядвігіна Ш.).

Бурлівыя падзеі пачатку стагоддзя вылучаюць мастацкі тып бунтара. Спярша гэта летуценнік, які адчувае памкненні да іншага жыцця, але не мае выразнага «сацыяльнага практа». Таму гэта бунт эмацыянальны, які прэзентаваны ў мастацкай форме лірычна-рамантызаваных абразкоў. Наступным этапам у стварэнні вобраза бунтара з'явіўся паказ селяніна, што пратэстуе стыхійна (Я. Колас).

Тыпы мастацкіх характараў сярэдняга, паводле А. Лазурскага, узроўню ўяўляюць сабой эвалюцыю адпаведных тыпаў ніжэйшага ўзроўню. Сярод іх ёсць «чыстыя альтруісты» (героі К. Чорнага, Ядвігіна Ш.); «вучоныя» ў розным статусе і рознастылёвым паказе У. Галубка, Л. Калюгі, Я. Коласа,

Ядвігіна Ш. М. Гарэцкі ажыццяўляе подступы да стварэння вобраза вучонага як прадстаўніка сацыяльна аформленай прафесіі, але яго канцэпцыя абумоўлена стаўленнем да асоб падобнага тыпу з пункту погляду штодзённай свядомасці прадстаўнікоў тагачаснага грамадства, у адrozenне, напрыклад, ад вобраза прафесара ў прозе Л. Ляонава. Найбольш традыцыйны для беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя вобраз вясковага настаўніка, да стварэння якога з рознымі мастацкімі задачамі звярнуліся М. Зарэцкі, Л. Калюга, Я. Колас.

Адмысловы тып дзівака ў адзінстве нацыянальных і агульначалавечых рыс знайшоў месца ў прозе М. Гарэцкага, М. Зарэцкага, Л. Калюгі, М. Лынькова.

Распаўсюджаны ў мастацкай прасторы прозы першай трэці XX стагоддзя матыў хваробы робіць невыпадковай і прысутнасць у ёй вобраза доктара (К. Чорны), ардынатары (Л. Калюга).

Мастацкія тыпы, якія валодаюць такімі асабовымі дамінантамі сярэдняга ўзроўню, як гаспадарлівасць, ашчаднасць, здольнасць да вядзення складаных спраў матэрыяльнага плану, людзі ў «сярэдным пер'і», імпанавалі сваёй сутнасцю і паўсталі як паўнакроўныя мастацкія характары ў прозе Л. Калюгі, К. Крапівы, Я. Нёманскага, К. Чорнага. Асабліва гэта датычыць вобраза млынара. Пчаляр як мастацкі тып у сваёй ідэйнай значнасці выходзіць далёка за межы асобы — носьбіта пэўных прафесійных якасцей і мае філасофскую канцэпцыю ў творах М. Гарэцкага і Л. Калюгі.

На першы погляд, мала спалучаюцца з «вясковымі тыпамі» беларускай прозы характарыстыкі прадстаўнікоў вышэйшага ўзроўню адоранасці. І ўсё ж творы М. Зарэцкага, К. Лейкі, І. Пілпава, і іншых майстроў нацыянальнай прозы пераконваюць: героі і ідэалы вырастаюць на глебе звычайных, натуральных чалавечых адносін.

Характарыстыкі асоб пазнавальнага тыпу знайшлі канцэнтраванае ўвасабленне ў вобразе летапісца. Своеасаблівыя мадыфікацыі гэтага вобраза мы бачым у творах З. Бядулі, Л. Калюгі, Цёткі.

Мастацкі тып асобы, арыентаванай на каштоўнасці красы, азначаны ў апавяданнях М. Гарэцкага і М. Багдановіча. Здольнасць адкрываць вечны сэнс у часовых сімвалах, уласціваю вышэйшым прадстаўнікам гэтага тыпу, выяўляюць героі М. Зарэцкага, М. Лынькова, К. Чорнага.

Асабліваці беларуса як «рэлігійнага» чалавека яскрава паказаны У. Галубком, М. Гарэцкім, Я. Коласам.

Папулярны герой літаратуры паслярэвалюцыйнай эпохі — матрос. У творах беларускай прозы яго асабовае аблічча выразна не выяўлена, а стаўленне да гэтага героя неадназначнае. Матрос — прызнаны сімвал рэвалюцыі, і гэта выцесніла яго агульначалавечую сутнасць. Таму аўтарская канцэпцыя вобраза матроса вызначаецца характарам адносін канкрэтнага пісьменніка да рэвалюцыйных падзей, што асабліва выразна ў творах М. Гарэцкага і М. Зарэцкага. Абодва празаікі пільна ўгледзеліся і ў аблічча салдата-беларуса, тып якога нельга назваць «мілітарызаваным». Складанай сацыяльнай і эстэтычнай з'явай выступае ў беларускай прозе (творы П. Галавача, М. Зарэцкага, Я. Нёманскага, К. Крапівы) мастацкі тып дэзерціра.

Перыяд «вялікай бяздомнасці» актуалізаваў вобраз выгнанніка, бежанца. Пільную мастакоўскую ўвагу да яго выявіў К. Чорны. Яшчэ адна іпастань выгнанніцтва — вобраз эмігранта, «амерыканца», стварэнне якога распачата Ядвігіным Ш. і працягнута М. Гарэцкім і Л. Калюгам.

Адлюстраванне калектывізацыі абумовіла з'яўленне ў літаратуры вобраза партыйца, «актывіста», «чалавека паперы». Галерэя падобных вобразаў прадстаўлена ў раманах М. Зарэцкага.

Творчая гісторыя асабовага тыпу, які ўвасабляе знешнюю дзейнасць, ініцыятыву, скіраваны да шырокай і інтэнсіўнай дзейнасці як самамэты, у беларускай прозе няпростая, што пацвердзіў раманны лёс і канцэпцыя вобраза Язэпа Крушынскага ў рамане З. Бядулі. Асобныя дэталі падобнага тыпу, «дзяляка» з моцна выяўленым разважлівым бокам, можна вылучыць у вобразе домаўласніка-«міліёншчыка» Міколы Мартынавіча Макасея (аповесць «Дзве душы» М. Гарэцкага). Асэнсаванне комплексу характарыстык асоб уладарнага тыпу прыводзіць да думкі, што падобны асабовы абрыс маюць героі К. Чорнага Абрам Вагасон і Кандрат Назарэўскі.

Не ўсе тыпы чалавечых паводзін, увасобленыя ў прозе першай трэці XX стагоддзя, можна класіфікаваць адносна пэўнага тыпу. Гэта датычыць, у прыватнасці, такога абагульненага чалавечага тыпу, як «добрыя людзі», які намінуецца і ў прамым сэнсе (М. Лынькоў), і іранічна (З. Бядуля, Л. Калюга). Гэтае ўсведамленне дваістасці чалавечай натуры ў беларускай ментальнасці і мастацкай свядомасці абумоўлена гістарычна, што засведчылі прадстаўнікі мастацкай прозы першай трэці XX стагоддзя ад К. Лейкі да М. Зарэцкага.

Пафас, якім прасякнуты вобразы прадстаўнікоў «сацыяльна не аформленай прафесіі», пісьменнікаў і паэтаў, змяняецца ў творах Я. Коласа, А. Мрыя, Л. Калюгі ад рамантычнага да камічнага і сатырычнага, а з другой паловы 20-х гадоў — трагічнага.

У новых умовах узнаўляецца вобраз чыноўніка, уласцівы дакастрычніцкай рэчаіснасці (У. Галубок, Я. Колас). Нельга сцвярджаць, што змяняецца яго маральная сутнасць — ён хіба толькі ўдакладняецца ў плане сацыяльнай функцыі, што засведчыў сваімі творами М. Гарэцкі. Праўда, вобраз каморніка характарызуецца пазітыўнымі канатацыямі ў большасці твораў, дзе ён прэзентуецца (М. Гарэцкі, Я. Колас, К. Чорны).

Пераасэнсоўваецца таксама і вобраз старца. Калі ў прозе першых дзесяцігоддзяў XX стагоддзя ён жыццёва-ідэяльны (У. Галубок, З. Бядуля), то ў пазнейшы час праз яго выяўляецца пратэст традыцыйнага чалавека супраць разбурэння асноватворных каштоўнасцей (К. Чорны). Іншая тэндэнцыя ў паказе старца прасочваецца ў творах Л. Калюгі.

Беларускія праякі не маглі застацца ўбаку ад мастацкага асэнсавання праблемы пасіянарнасці. Уласцівы пасіянарным асобам энергетычны «лішак» выўляюць Іван Карпавіч Гаршчок у аповесці М. Гарэцкага «Дзве душы», Самсон Самасуй у рамане А. Мрыя «Запіскі Самсона Самасуя» і інш. Яскравы вобраз пасіянарнай асобы стварыў З. Бядуля ў рамане «Язэп Крушынскі». Пры неадназначным аўтарскім стаўленні да пасіянарыяў, яны ўсведамлялі, што прымітыўнага чалавека не прымусіш пераадольваць цяжкасці дзеля іх саміх.

Пасіянарні часцей за ўсё ідуць па шляху найбольшага супраціўлення, каб дасягнуць намечанага аптымальным спосабам. Падобную канцэпцыю мае вобраз Аляксандра Савіцкага ў рамане Я. Брайцава «Паміж лясоў і балот». «Пасіянарны тупік» перажывае герой апавядання З. Бядулі «Дванаццацігоднікі».

Міждысцыплінарнае даследаванне праблемы пасіянарнасці дазваляе зрабіць выснову аб тым, што гэтая асабовая якасць у беларускім народзе і адпаведна ў нацыянальнай літаратуры выяўлялася не праз выбух актыўнага дзеяння, чым ёсць гераізм, а праз уменне чакаць, цярпець, не трацячы пры гэтым надзей на лепшае. Нездарма ў нашай мове няма адпаведніка запазычанаму слову «герой», а само яно часцей гучыць іранічна, што пацвярджаецца ў шэрагу эпізодаў ваенных твораў М. Гарэцкага.

У творах З. Бядулі, Л. Калогі, К. Лейкі, Я. Нёманскага, К. Чорнага і іншых стваральнікаў беларускай прозы паслядоўна праводзіцца думка пра тое, што культурная велічыня індывідуальнага чалавека — яго ўласны талент. Значнае месца ў іх займае тып рамесніка, «чалавека-штукара», сацыяльная і эстэтычная вартасць якога вынікае з досыць актыўнай прадстаўленасці адпаведных онімаў-назваў. У назвах некаторых апавяданняў гэты тып героя «схаваны» за асабовым іменем. «Кодэкс гонару» майстра-рамесніка ўтрымлівае, разам з тым, асноватворныя жыццёвыя пазіцыі беларусаў, сутнасць якіх не толькі ў тым, што «ўмельства за плячыма не насіць», «што зроблена, усё пойдзе на карысць», але і ў жаданні «ўсё ўмець, ды не ўсё рабіць». З. Бядуля ставіць і вырашае праблему мастака і мастацтва ў яе непарыўнай сувязі з сацыяльнай праблематыкай, годна працягваючы тэму, якая займае значнае месца ў беларускім фальклору і літаратуры XIX стагоддзя.

Значнасць умельства для герояў Л. Калогі павялічваецца яшчэ і за кошт таго, што яно дае магчымасць рэалізаваць у жыцці выснову: не ваюнічы народ беларусы; іхні шлях — стваральная праца, а не вайна. У К. Чорнага вобраз краўца, які «хадзіў па людзях», увасабляе «нацыянальнае нязменнае» беларусаў і збліжаецца з вобразам летапісца.

У «эпоху рубяжа» з'яўляецца цікавасць да хуткасцей і тэхнічных дасягненняў, у сувязі з чым сярод мастацкіх характараў, побач з вобразамі будачнікаў, стрэлчнікаў, пашыраецца кола машыністаў. Вобразы чыгункі і сумежныя з імі ствараюць своеасаблівы кантэкст для выяўлення чалавечых якасцей герояў. Імкненне зрушыцца з месца, паехаць у новыя мясціны, у асаблівай меры ўласцівае героям Я. Коласа, можна ацаніць і як адметную антрапалагічную якасць чалавека, і як паказчык дынамікі літаратурнага характару. Асабовыя вобразы, звязаныя з новымі матывамі, у творах К. Чорнага пераасэнсоўваюцца ў святле этнанацыянальнай ментальнасці. Зварот да «машынным» тэматыкі ў творчасці М. Лынькова не азначае змен у светапоглядзе беларускага празаіка — ён застаецца нязменна гуманістычным, што выяўляецца і ў якасці створанага мастацкага характару, і ў прыёмах яго абмалёўкі. У апавяданнях М. Зарэцкага сюжэтна праводзіцца актуальная для часу іх напісання думка пра тое, што жывая чалавечая асоба можа быць «задушана» машынападобнай культурай. Л. Калюга праз іранічна абмаляваны ачыск злодзея, што крадзе на чыгунцы, бачыць не абсалютнае зло, а

спецыфічны спосаб рэалізацыі пэўным колам асоб свайго творчага патэнцыялу. У цэлым жа вобраз злодзея у творах З. Бядулі, У. Галубка, К. Крапівы высвечвае не так індывідуальнае аблічча гэтага маргінальнага тыпу, як адносіны да яго беларускага селяніна (і іх падзяляюць аўтары): важней за ўсё ўнутраная сутнасць, цэльнасць чалавека, тое, што ён мае сваю стратэгію паводзін і ты ведаеш, чаго ад яго чакаць.

Пэўнае значэнне ва ўнутраным свеце персанажаў беларускай прозы першай трэці ХХ стагоддзя мае музыка, пры гэтым не толькі як знак рэвалюцыйнага светаадчування. У творах А. Бабарэкі, Л. Калюгі, М. Лынькова, К. Чорнага матыў музыкі і звязаныя з ім непасрэдна або праз асацыятыўныя сувязі асабовыя вобразы, з аднаго боку, узыходзяць да архетыповых уяўленняў пра музыку, а з другога, выяўляюць розныя бакі быцця чалавека, яго дзейнасці, асаблівасцей яго светаразумення і ацэнкі рэчаіснасці. Беларускія празаікі ў асаблівасцях мастацкай інтэрпрэтацыі вышэйзгаданых матываў і вобразаў ішлі ў рэчышчы актуальнай тэндэнцыі, якая, аднак, не была папулярнай у кантэксце пануючай ідэалогіі, таму яны вымушаны былі спыніцца на подступах да сапраўды эстэтычных адкрыццяў. Вычарпальнае разуменне гэтага дае вобраз музыканта ў рускага празаіка-эмігранта М. Асагіна.

Адметным ідэйна-эстэтычным феноменам выступае ўвасобленая на беларускім жывым матэрыяле ўласцівымі беларускай культурнай прасторы спосабамі эпічнага асэнсавання сімволіка вобразаў пастуха-правадыра і паэта-прарока (беларускі пастух зазвычай музыка), што асабліва выразна ў ліра-эпічнай творчасці Я. Коласа і арыгінальным чынам адбілася сродкамі міфалагічнага мыслення ў прозе М. Зарэцкага.

Паказ «новай жанчыны» ў якасці грамадскага ідэалу не заўсёды абгрунтаваны як лагічна, так і эстэтычна, што відаць у некаторых творах К. Крапівы, М. Лынькова, К. Чорнага. Асобныя жаночыя тыпы, створаныя М. Зарэцкім, з'яўляюцца нетыповымі для літаратуры сацыялістычнага рэалізму, але ім нельга адмовіць у загадканасці, складанасці, наяўнасці выразных індывідуальных рыс. Пэўныя асабовыя і эстэтычныя дамінанты жаночых вобразаў дазваляюць разглядаць іх у якасці сімвалаў малай радзімы, беларускай вёскі, своеасаблівай «зямлі абяцанай», бяспечнай першаснай тэрыторыі для герояў актыўнага грамадзянскага дзеяння.

Традыцыя стварэння вобразаў перадавых прадстаўнікоў маладога пакалення ўзыходзіць да класічнай рускай літаратуры. Рамантычныя ідэалы, звязаныя з прагай і пошукам свабоды і справядлівасці, адбіліся ў апавяданнях Я. Нёманскага, Цёткі, Ядвігіна Ш.

Гістарычна абумоўлена ў беларускай сацыякультурнай прасторы першай трэці ХХ стагоддзя мастацкая праекцыя вобраза кантрабандыста. Лексемы «граніца», «мяжа» і семантычна звязаныя з імі з'яўляюцца ключавымі ў апавяданнях З. Бядулі, Я. Коласа, К. Чорнага. «Кантрабандыст» — адна з іпастасей Язэпа Крушынскага ў аднайменным рамане З. Бядулі. Письменнікі савецкай Беларусі не мелі магчымасці паказаць сапраўдныя прычыны такой адмоўнай з'явы, як кантрабанда, аднак праз мастацкі паказ супярэчлівых дэталей звярталі на яе ўвагу неабякавага чытача. Гэтай жа мэце служаць і ў

рознай ступені індывідуалізаваўня вобразы «кантрабандыстаў». Дамаляваць абрыс падобнага героя дазваляе проза польскага пісьменніка С. Пясецкага, ураджэнца Беларусі, якая прэзентуе цэлую тыпалогію створаных на рэалістычна-жыццёвым матэрыяле ідэалагічна незаангажаваных, хоць у большасці і рамантызаваных, вобразаў «перамытнікаў».

Аблічча зла, якое імкнецца да абсалюту, увасабляюць у беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя С. Бірыла, Л. Калюга, Ядвігін Ш. праз такія літаратурныя характары і тыпы, як «слізкі чалавек», правакатар; стражнік, турэмшчык. Абсалютнае ж зло ўвасабляе кат. У беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя няма такога яркага вобраза ката, як, напрыклад, у творах Л. Андрэева ці М. Асаргіна. Носьбітамі зла, якое нясе ў свет кат, выступаюць Гарэшка і Гаршчок у апавесці М. Гарэцкага «Дзве душы». Пагрозлівае аблічча «жалезнага» чалавека можна ўбачыць за знешняй бяскрыўднасцю і бязладнасцю герояў, падобных да Ваські Шкетова (М. Лынькоў, «Над Бугам»), ці «ўтрапёных», на ўзор Бладзіка Мотуза (Л. Калюга, «Ні госьце ні гаспадар»), якія, паводле жыццёвай і мастацкай логікі, маглі стаць як ахвярамі, так і катамі ў часы маштабнай сацыяльнай дэструкцыі.

Паняцце мастацкага характару ўключае ў сябе і розныя наватарскія формы адностраванна чалавека як асобы. Інтрыгуе «няпросты чалавек» у апавяданні А. Мрыя. Вялікім майстрам стварэння адметных — пачынаючы з намінацыі — мастацкіх характараў выявіўся Л. Калюга. Гэта «пустадомкі», «даматуры», герой, «у якога не было мінулага», цэлая галерэя вясковых дзівакоў з яркава індывідуалізаваным абліччам. У беларусаў — «тутэйшых» — заўсёды выклікалі насцярожанасць «чужыя» людзі: «прыхадні», «прайдзісветы», «валацугі», «сцягачы» — і, што пацвярджае сюжэт шэрагу твораў, небеспадстаўна.

У прозе азначанага перыяду распаўсюджаны такія кампазіцыйны прыём, як супастаўленне ці апазіцыя двух братоў, іх лёсаў. Разам з тым асоба кожнага з іх узяўле або індывідуалізаваны характар (С. Бірыла, Я. Нёманскі, Л. Калюга), або значны ў сацыяльных і эстэтычных адносінах тып (К. Чорны), яркавы носьбіт мастацкай канцэпцыі часу і чалавека.

Спіс выкарыстаных крыніц

1. *Гінзбург, Л. Я.* О литературном герое. — Л. : Сов. писатель, 1979. — 221 с.
2. *Бахтин, М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин. — [Б. м. : б. и.], [19 — ?] // Режим доступа : <http://www.infoliolib/info/philol/bahtin/indexa.html/>. — Дата доступа : 02.08.09.
3. *Табун, Б. П.* Характер в латышской прозе: замысел и создание образа : автореф. ... докт. филолог. наук / Б. П. Табун // АН СССР, Ин-т мир. лит. им. А. М. Горького. — М. : [б. и.], 1980. — 31 с.
4. *Ківель, І. У.* Герой беларускай класічнай прозы : паэтыка вобраза / І. У. Ківель // Куляшоўскія чытанні : матэрыялы Міжнар. навук. канф., 11—12 снеж. 2003 г. : тэз. дакл. : у 2 ч. / адк. рэд. М. І. Вішнеўскі. — Магілёў : МДУ імя А. А. Куляшова. — Ч. 2. — С. 272—274.

5. *Калюга, Л.* Творы : раман, аповесці, апавяданні, лісты / Л. Калюга ; [уклад., прадм. Я. Лецкі ; камент. Н. В. Гаўрош, Т. М. Трыпцінай]. — Мн. : Маст. літ., 1992. — 607 с.
6. *Достоевский, Ф. М.* Бесы : роман / Ф. М. Достоевский. — М. : Худож. лит., 1990. — 672 с.
7. *Цётка.* Выбраныя творы / Цётка ; [уклад., прадм. В. Коўтун ; камент. С. Александровіча і В. Коўтун]. — Мн. : Беларус. кнігазбор, 2001. — 336 с.
8. Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. — Мн. : Беларус. навука, 1999. — 903 с. — Т. 2 : 1921—1941 / Нац. акад. навук Беларусі ; Аддз-не гуманіт. навук і мастацтваў ; Ін-т літ. імя Я. Купалы.
9. *Проц, Д. Е.* Типология характеров и способы их воплощения в драматургии Л. Н. Андреева : дис. ... канд. филолог. наук : 10.01.01 / Д. Е. Проц : Орел : [б. и.], 2005. — 186 с.
10. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Коженикова, П. А. Николаева. — М. : Сов. энцикл., 1987. — 752 с.
11. *Гинзбург, Л. Я.* О психологической прозе. — Л. : Сов. писатель, 1971. — 463 с.
12. *Лазурский, А.* Классификация личностей [Электронный ресурс] / А. Лазурский. — [Б. м. : б. и.], [200 —?] // Режим доступа : http://www.rusbibliophile.ru/Book/Lazurskij_A_F_Klassifikaciya_ — Дата доступа : 05.06.10.
13. *Баркер, Э.* Письма Живого Усопшего / Э. Баркер ; пер. с англ. Е. Писаревой. — Минск : Такая Жизнь, 1994. — 192 с.
14. *Жураўлёў, В. П.* Якуб Колас і паэтыка беларускага рамана / В. П. Жураўлёў ; навук. рэд. У. В. Гніламёдаў. — 2-е выд., выпр., дап. — Мн. : Беларус. навука, 2002. — 208 с.
15. *Бядуля, З.* Апавяданні / З. Бядуля ; [уст. арт. І. Кудраўцаў]. — Мн. : Нар. асвета, 1973. — 160 с.
16. *Пропп, В. Я.* Проблемы комизма и смеха / В. Я. Пропп. — М. : Лабиринт, 2002. — 192 с.
17. *Успенский, Г.* Власть земли [Электронный ресурс] / Г. Успенский. — [Б. м. : б. и.], [19 —?] // Режим доступа : http://www/az.lib.ru/u/uspenski_g_i/text_0430sh.html. — Дата доступа : 24.06.09.
18. *Колас, Я.* Вершы. Паэмы. Апавяданні. Аповесці. Трылогія «На ростанях» / Я. Колас ; [прадм. М. Мушынскага]. — Мн. : Харвест, 2007. — 1 168 с.
19. *Замятин, Е.* Избранное / Е. Замятин. — М. : Правда, 1989. — 462 с.
20. *Гарэцкі, М.* Прысады жыцця : апавяданні, аповесці / М. Гарэцкі ; [уклад. Т. Голуб]. — Мн. : Маст. літ., 2003. — 479 с.
21. *Галубок, У.* Творы : Драматургія. Паэзія. Проза. Публіцыстыка / У. Галубок ; [уклад., падрыхт. тэкстаў, уступ. арт. і камент. С. С. Лаўшука]. — Мн. : Маст. літ., 1983. — 607 с.
22. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Т. 3 : Раманы. — Мн. : Маст. літ., 1973. — 544 с.
23. *Бёлль, Г.* Собрание сочинений : в 5 т. // Г. Бёлль. — М. : Худож. лит., 1989. — Т. 1 : Романы : Повесть : Рассказы : Эссе. 1947—1954 : пер. с нем. / редкол.: А. Карельский [и др.] ; [сост. и вступ. ст. И. Фрадкина ; коммент. Г. Бергельсона]. — 703 с.

24. *Крапіва, К.* Збор твораў : у 3 т. / К. Крапіва. — Мн. : Дзярж. выд-ва БССР ; Рэд. маст. літ., 1956. — Т. 2 : Проза. — 583 с.

25. *Калюга, Л.* Ні гасць ні гаспадар : апавяданні і аповесці / Л. Калюга. — Мн. : Маст. літ., 1974. — 290 с.

26. *Шамякін, І.* Збор твораў : у 6 т. / І. Шамякін. — Мн. : Маст. літ., 1978. — Т. 3 : Аповесці.

27. *Ядвігін Ш.* Выбраныя творы / Ядвігін Ш. — Мн. : Маст. літ., 1976. — 410 с.

28. *Абдзіраловіч, І.* Адвечным шляхам : Даследзіны беларускага светагляду / І. Абдзіраловіч ; [прадм. С. Дубаўца]. — Мн. : Навука і тэхніка, 1993. — 44 с.

29. *Брыль, Я.* Збор твораў : у 5 т. / Я. Брыль. — Мн. : Маст. літ., 1979 — Т. 1 : Апавяданні 1937—1975. — 512 с.

30. *Хигир, Б.* Исторические имена / Б. Хигир. — М. : Астрель ; АСТ ; Люкс, 2005. — 714 с.

31. *Купала, Я.* Драматычныя творы / Я Купала. — Мн. : Нар. асвета, 1978. — 238 с.

32. *Бядуля, З.* Язэп Крушынскі : раман / З. Бядуля // Зб. тв. : у 4 т. — Т. 3, кн. 1. — Мн. : Дзярж. выд-ва БССР ; Рэдакцыя маст. літ., 1953. — С. 167—522.

33. *Улицкая, Л.* Даниэль Штайн, переводчик / Л. Улицкая. — М. : Эксмо, 2007. — 528 с.

34. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Т. 4 : Аповесці і раманы. — Мн. : Маст. літ., 1973. — 496 с.

35. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Т. 1 : Апавяданні. 1923—1927 гг. — Мн. : Маст. літ., 1972. — 554 с.

36. Веснаход : Апавяданні «Маладняка» / [уклад., падрыхт. тэкстаў, уступ. артыкул і камент. І. П. Чыгрына]. — Мн. : Маст. літ., 1987. — 518 с.

37. *Платонов, А.* Чевенгур : [Роман] / А. Платонов. // [сост., вступ. ст. камент. Е. А. Яблокова]. — М. : Выш. шк., 1991. — 654 с.

38. *Леонов, Л.* Повести и рассказы. / Л. Леонов. — Л. : Лениздат, 1986 — 528 с.

39. *Осоргин, М. А.* Времена : **Автобиографическое повествование : Романы** / М. А. Осоргин ; сост. Н. М. Пирумова ; [авт. вступ. ст. А. Л. Афанасьев]. — М. : Современник, 1989. — 622 с.

40. *Подшивалова, Е. А.* Самосознание человека в русской литературе 1920-х годов : дис. ... д-ра филолог. наук : 10.01.01 / Е. А. Подшивалова. — Ижевск : [б. и.], 2002. — 468 с.

41. *Кара-Мурза, С.* Научная картина мира, экономика и экология [Электронный ресурс] / С. Кара-Мурза. — [Б. м. : б. и.], [19 — —?] // Режим доступа : http://www.hrono.ru/libris/lib_k/cesec0.html. — Дата доступа : 21.08.09.

42. *Астрога, В. М.* Вясковае настаўніцтва Беларусі ў другой палове XIX — пачатку XX стст. : аўтарэф. ... дис. канд. гіст. навук : 07.00.02 / В. М. Астрога ; БДУ. — Мн. : [б. в.], 2005. — 20 с.

43. *Белая, А. І* Чалавек у плыні часу : Мастоцкая канцэпцыя асобы і тыпалогія характараў у беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя : манаграфія / А. І. Белая. — Баранавічы : РВА БарДУ, 2009. — 408 с.

44. *Зарэцкі, М.* Сцежкі-дарожкі : раман / М. Зарэцкі ; [прадм. М. Мушынскага]. — Мн. : Маст. літ., 1998. — 351 с.

45. *Набоков, В.* Собрание сочинений русского периода : в 5 т. / В. Набоков. — Т. 2 : 1926—1930 : Машенька. Король, дама, валет. Защита Лужина. Рассказы. Стихотворения. Драма. Эссе. Рецензии [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [http : //litcatalog/al.ru/books/nabokov_rp_t2.html](http://litcatalog/al.ru/books/nabokov_rp_t2.html). — Дата доступа : 15.12.08.
46. *Драздова, З.* Творчасць А. Мрыя і Л. Калюгі : Стылявыя асаблівасці / З. Драздова. — Мн. : Беларус. навука, 1997. — 143 с.
47. *Лынькоў, М.* Над Бугам : апавяданні, аповесці, урыўкі з рамана / М. Лынькоў ; [уклад. З. Пазняк]. — Мн : Маст.літ., 2002. — 446 с.
48. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Мн. : Маст. літ., 1974. — Т. 6 : Раманы. — 620 с.
49. *Матвеева, О. В.* Историческая проза М. Алданова: философия истории, типология характеров, жанровые формы : дис. ... канд. филолог. наук / О. В. Матвеева. — М. : МГУ им. М. В. Ломоносова, 1999. — 200 с.
50. *Волошин, М.* Избранное : Стихотворения, воспоминания, переписка / [сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. З. Давыдова, В. Купченко] // М. Волошин. — Мн. : Маст. літ., 1993. — 479 с.
51. *Нёманскі, Я.* Творы / Я. Нёманскі. — Мн. : Маст. літ., 1984. — 598 с.
52. Расстраляная літаратура : творы беларускіх пісьменнікаў, загубленыя карнымі органамі бальшавіцкай улады / [уклад. Л. Савік, М. Скоблы, К. Цвіркі ; прадм. А. Сідарэвіча ; камент. М. Скоблы, К. Цвіркі]. — Мн. : Кнігазбор, 2008. — 696 с.
53. *Бабель, И.* Конармия : рассказы, дневники, публицистика / И. Бабель. — М. : Правда, 1990.
54. На ўсходзе сонца : Творы беларус. пісьменнікаў пач. XX ст. / [аўт., прадм. і ўклад. У. М. Казбярук]. — Мн. : Юнацтва, 1990. — 318 с.
55. *Пришвин, М.* Собрание сочинений : в 8 т. / М. Пришвин. — Т. 8 : Дневники, 1905—1954. — М. : Худож. лит., 1986. — 759 с.
56. *Успенский, Л.* Ты и твоё имя. Имя дома твоего / Л. Успенский. — Л. : Детская лит., 1972. — 576 с.
57. *Ницше, Ф.* Сочинения : в 2 т. : пер. с нем / Ф. Ницше. — Т. 1 : Лит. памятники / [сост., редакция изд., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна]. — М. : Мысль, 1990. — 829 с.
58. *Шопенгауэр, А.* Мир как воля и представление : в 2 т. : пер. с нем. / ред. Е. В. Москвич / А. Шопенгауэр. — Минск : Попурри, 1999. — Т. 2. — 829 с.
59. *Осоргин, М. А.* Свидетель истории [Электронный ресурс] / М. Осоргин. — Режим доступа : <http : www/lib.ru/RUSSLIT/OSORGIN/svidetel.txt/>. — Дата доступа : 14.08.09.
60. *Багдановіч, М.* Поўны збор твораў : у 3 т. / М. Багдановіч. — 2-е выд. — Мн. : Беларус. навука, 2001. — Т. 2 : Мастацка проза, пераклады, літаратурныя артыкулы, рэцэнзіі і нататкі, чарнавыя накіды. — 600 с.
61. *Зарэцкі, М.* Збор твораў : у 4 т. / М. Зарэцкі. — Мн. : Маст. літ., 1991. — Т. 3 : Вязьмо : раман ; Сымон Карызна : драм. апавесць. — С. 5—298.
62. *Цветаева, М.* Живое о живом (Волошин) / М. Цветаева // Максимилиан Волошин : стихотворения. — М. : Книга, 1989. — С. 443—527.

63. *Геніюш, Л.* Сповідзь / Л. Геніюш // [падрыхт. тэксту, прадм., камент. М. М. Чарняўскага]. — Мн. : Маст. літ., 1993. — 271 с.
64. *Гарэцкі, М.* Дзве душы : аповесць / М. Гарэцкі. — Мн. : Маст. літ., 2006. — 110 с.
65. *Мішчанчук, М.* Літаратура, народжаная Кастрычнікам : аглядныя лекцыі па беларус. **сав.** літ. / М. Мішчанчук. — Мн. : Нар. асвета, 1983. — 175 с.
66. *Бондырева, С. К.* Толерантность : введение в проблему / С. К. Бондырева, Д. В. Колесов. — М. : Изд-во Моск. соц.-психол. ин-та ; Воронеж : МОДЭК, 2003. — 240 с.
67. *Сыракомля, У.* Добрыя весті : паэзія, проза, крытыка / У. Сыракомля ; [уклад. і камент. У. Мархеля, К. Цвіркі ; прадм. К. Цвіркі]. — Мн. : Маст. літ., 1993. — 526 с.
68. Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. Т 2. 1921—1941 / **Нац. акад. навук Беларусі, Адз-не гуманіт. навук і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы** — Мн. : Бел. навука, 1999. — 903 с.
69. *Лавров, В. В.* Характеры и обстоятельства в русской прозе о деревне (1920-е годы) : дис. ... канд. филолог. наук : 10.01.01 / В. В. Лавров. — Симферополь : [б. и.], 1992. — 168 с.
70. Умирающая деревня — символ гибели русского крестьянства в повести А. Платонова «Котлован» [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://bank.orenipk.ru/text/48_5.htm. — Дата доступа : 07.02.08.
71. *Солженицын, А. И.* Не стоит село без праведника / А. И. Солженицын // Не стоит село без праведника : повести и рассказы / А. И. Солженицын. — М. : Кн. палата, 1990. — 574 с.
72. *Бубер, М.* Два образа веры : пер. с нем. / М. Бубер ; под ред. П. С. Гуревича [и др.]. — М. : Республика, 1995. — 464 с.
73. *Шур, В. В.* Онiм у мастацкiм тэксце : манаграфiя / В. В. Шур. — Мн. : Беларус. кнiгазбор, 2006. — 216 с.
74. *Монтень, М.* Опыты. Избранные произведения : в 3 т. : пер. с фр. / М. Монтень. — Т. 3. — М. : Голос, 1992. — 416 с.
75. *Ревуцкий, О. И.* Филологический анализ художественного текста : учеб. пособие / О. И. Ревуцкий. — Минск : РИВШ, 2006. — 320 с.
76. *Мещерякова, Н. Я.* Формирование активной гражданской позиции учащихся на уроках литературы в 4—7 классах : кн. для учителя / Н. Я. Мещерякова, Гришина Л. Я. — М. : Просвещение, 1987. — 160 с.
77. *Кириенко, В. В.* Природно-климатические детерминанты формирования белорусского этноса и менталитета белорусов / В. В. Кириенко // Этносоциальные и конфессиональные процессы в современном обществе : материалы Междунар. науч. конф., Гродно, 8—9 декабря 2005 г. / отв. ред. проф. М. А. Можейко. — Гродно : ГрГУ, 2006. — С. 350—356 с.
78. *Подшивалова, Е. А.* Самосознание человека в русской литературе 1920-х годов : дис. ... д-ра филолог. наук : 10.01.01 / Е. А. Подшивалова. — Ижевск [б. и.], 2002. — 468 с.

79. *Абдзіраловіч, І.* Адвечным шляхам : Даследзіны беларускага светагляду / І. Абдзіраловіч ; [прадм. С. Дубаўца]. — Мн. : Навука і тэхніка, 1993. — 44 с.
80. *Гарэцкі, М.* Усебеларускі з'езд 1917 года / М. Гарэцкі // Беларуская літаратура : Проза 20-х гадоў : хрэстаматэя // склад. Д. Я. Бугаёў [і інш.] ; пад рэд. Д. Я. Бугаёва. — Мн. : Універсітэцкае, 1996. — 592 с.
81. *Мрый, А.* Няпросты чалавек / А. Мрый // Першацвет Адраджэння. — Мн. : Нар. асвета, 1995.
82. *Белінскі, В. Г.* О классиках русской литературы / В. Г. Белінскі. — Мінск : Наўка і тэхніка, 1977. — 528 с.
83. Колас, Я. Трыумф / Я. Колас // Зб. тв. : у 14 т. — Т. 5 : Апавяданні 1918—1956 гг. і «Казкі жыцця». — Мн. : Маст. літ., 1973. — 640 с.
84. Капусцінскі, Р. Імперыя : пер. пол. / Р. Капусцінскі. — Мн. : І. П. Логвінаў, 2009. — 344 с.
85. Бердяев, Н. Кризис искусства. **Репринтное издание** / Н. Бердяев. — М. : СП Интерпринт, 1990. — 48 с.
86. *Конан, У. М.* Выбранае / У. М. Конан ; [укл. М. А. Козенкі ; прадм. М. А. Козенкі]. — Мн. : [б. в.], 2009. — 536 с.
87. *Лобанова Г. И.* Эволюция нравственного сознания «маленького человека» в романах М. Осоргина 1920-х—1930-х годов / Г. И. Лобанова : дис. ... канд. филолог. наук. — Уфа : [б. и.], 2002. — 172 с.
88. *Яскевіч, А.* У свеце мастацкага твора / А. Яскевіч. — Мн. : Маст. літ., 1977.
89. Лойка, А. А. Гісторыя беларускай літаратуры. Дакастрычніцкі перыяд : у 2 ч. / А. А. Лойка. — Ч. 2. : **Падруч. для філал. фак. ВНУ**. — 2-е выд. , дапрац. і дап. — Мн. : Выш. шк., 1989. — 480 с.
90. *Ярош М. Р.* Пясняр роднай зямлі : Жыццё і творчасць Я. Купалы / М. Р. Ярош ; [прадм. В. П. Жураўлёва]. — 2-е выд. — Мн. : Бел. навука, 2003. — 341 с.
91. *Пчёлкина, Т. Р.* Автор и герой в художественном мире А. И. Куприна (типология и структура) : дис. ... канд. филолог. наук : 10.01.01 / Т. Р. Пчёлкина. — Магнітогорск : [б. и.], 2006. — 194 с.
92. *Акудовіч, В.* Код адсутнасці. Асновы беларускай ментальнасці / В. Акудовіч. — Мн. : Логвінаў, 2007. — 216 с.
93. *Мойхер-Сфорим, М.* Маленький человек / М. Мойхер-Сфорим. — СПб. : Северо-Запад Пресс, 2003. — 510 с.
94. *Белая, А.* Вывучэнне творчасці Змітрака Бядулі ў Х класе / А. Белая // Беларус. мова і літ. — 2009. — № 5. — С. 3—8.
95. *Андреев, Л.* Рассказы / Л. Андреев. — Волгоград : Нижн.-Волж. кн. изд-во, 1979. — 368 с.
96. *Смирнова, Л. А.* Русская литература конца XIX — начала XX века [Электронный ресурс] / Л. А. Смирнова. — М. : Просвещение, 1993. — Режим доступа : <http://www.gramma.ru/BIB/?id=4.13>. — Дата доступа : 03.06.07.
97. *Сініла, Г. В.* Біблія як феномен культуры і літаратуры : у 2 ч. / Г. В. Сініла. — Мн. : Беларус. навука, 2003. — Ч. 1 : Духоўны і мастацкі свет Торы : Кніга Быцця. — 451 с.

98. *Хен, Ю. В.* Биофилия и проблема смерти : Биофилософия [Электронный ресурс] // Ю. В. Хен. — М. : ЦОП ИФ РАН, 1997. — Режим доступа : <http://www.google.ru/search?hl=ru&q> — Дата доступа : 28.04.08.

99. *Шаладоная, I. M.* Выпрабаванне чалавечнасці : Беларускае апавяданне 20-х гадоў аб рэвалюцыі і грамадзянскай вайне / I. M. Шаладоная. — Мн. : Беларус. навука, 2008. — 175 с.

100. *Шур, В. В.* Онім у мастацкім тэксце : манаграфія / В. В. Шур. — Мн. : Беларус. кнігазбор, 2006. — 216 с.

101. *Бунин, И. А.* Собрание сочинений : в 6 т. — Т. 5. Жизнь Арсеньева. **Тёмные аллеи | Рассказы 1932—1952** / И. А. Бунин ; редкол.: Ю. Бондарев [и др.] ; [подгот. текста и коммент. А. Бабореко ; ст.-послесл. А. Саакянц]. — М. : Худож. лит., 1988. — 639 с.

102. *Руденко, Н.* Эдвард Карпентер [Электронный ресурс] / Н. Руденко. — Режим доступа : http://www.peoples.ru/.../edward_carpenter/. — Дата доступа : 23.07.08.

103. *Петрушкевіч, А.* Пра творы і творцаў : літ.-крыт. арт. / А. Петрушкевіч. — Слонім : Слонім. друк, 2002. — 256 с.

104. *Рагойша, П.* Творчасць Сяргея Пясецкага : праблема жанрава-стыльвай адметнасці : аўтарэф. ... дыс. канд. філалаг. навук : 10.01.03 / П. Рагойша. — Мн. : [б. в.], 2001 — 20 с.

105. Пад ветразем надзеі : Сучасная беларуская паэзія / склад. В. А. Шніп. — Мн. : Маст. літ., 1989. — 335 с.

106. *Пясецкі, С.* Каханак Вялікай Мядзведзіцы : раман : пер. з пол. / С. Пясецкі ; [прадм. М. Ваньковіча]. — Мн. : **Выдавец Віктар Хурсік**, 2009. — 352 с.

107. Долина, В. Рыжий Джек [Электронный ресурс] / В. Долина. — Режим доступа : <http://www.lib.ru/KSP/dolina.txt>. — Дата доступа : 18.12.08.

108. *Залкинд, А.* Двенадцать половых заповедей революционного пролетариата [Электронный ресурс] / А. Залкинд // Режим доступа : http://www.fictionbook.ru/author/zalkind_aron_borisovich/. — Дата доступа : 24.01.10.

109. Быкаў, В. Выбраныя творы : у 2 т. / В. Быкаў. — Т. 2. — Мн. : Маст. літ., 1974. — 464 с.

ДЗЯЦІНСТВА ЯК ЭЛЕМЕНТ МАСТАЦКАЙ КАНЦЭПЦЫІ АСОБЫ

Адным са звёнаў канцэпцыі асобы з'яўляецца канцэпцыя ўзрастаў чалавечага жыцця, за кожным з якіх замацавана пэўнае філасофска-метафарычнае значэнне. У далёкім мінулым перыяды жыцця суадносіліся з чатырма порамі года, з сямю планетамі, з дванаццаццю знакамі задзяка. Так, па аналогіі з порамі года, Піфагор вылучаў наступныя перыяды станаўлення асобы: вясна (ад нараджэння да 20 гадоў); лета, ці перыяд маладосці (20—40 гадоў); восень (40—60 гадоў) як перыяд сталасці; зіма (60—80 гадоў) як перыяд старасці. У сярэднявечнай Еўропе вылучалася сем этапаў чалавечага жыцця, па колькасці вядомых у той час планет. Акрамя таго, існавала яшчэ адна перыядызацыя, звязаная з дванаццаццю знакамі задзяка, што выклікала да жыцця так званы ўзроставы каляндар. Супадзенне лічбаў успрымалася як адзін з паказчыкаў фундаментальнага адзінства прыроды. Аднак праблема ўзрастаў стаіць на мяжы біялагічна-прыроднага і сацыяльнага пачаткаў і заўжды вымушала задумвацца над іх адзінствам у жыцці чалавека.

Свет дзяцінства — неад'емная частка ладу жыцця і культуры кожнага народа. Дзяцінства — перыяд парадоксаў і супярэчнасцей. Вось асноўныя з іх. Па-першае, чалавек — найбольш дасканалая істота ў прыродзе, аднак чым вышэй стаіць ён у іерархіі жывых істот, тым больш бездапаможны пры нараджэнні, тым даўжэй працягваецца яго дзяцінства. Па-другое, хоць на працягу гісторыі свету чалавечы вопыт шматразова павялічыўся, дзеці, якія нараджаюцца, практычна не змяніліся.

Прысутнічаюць супярэчнасці і ў вызначэнні каштоўнасці дзяцінства як асобнага этапу ў жыцці асобы. На думку Ф. Ніцшэ, «не толькі сталы ўзрост, а і юнацтва і дзяцінства

маюць уласную каштоўнасць і зусім не павінны разглядацца толькі як пераходы і масты» [1, с. 346]. І. Бродскі, наадварот, лічыў, што «заўсёды было нейкае Я ўнутры... маленькай ракавіны, якая пасля ўсё павялічвалася і вакол якой адбывалася “ўсё”». Цэласнасць гэтага Я «ніколі не змянялася і ніколі не пераставала назіраць, што адбываецца звонку». Працяканне часу на ёй не вельмі адбываецца, з чаго вынікае, што «чалавечая адзінка заўжды не тое і не другое, не дзіця, не дарослы» [2, с. 324—325].

Між тым наяўнасць супярэчнасцей робіць феномен дзяцінства навуковай праблемай у розных даследчых галінах і не змяншае колькасці пісьменнікаў, якія асэнсоўваюць гэты ўзрост не толькі як анталогічную, а і эстэтычную каштоўнасць. Узнікшая ў пачатку XIX стагоддзя ў творчасці М. Карамзіна цікавасць да дзяцінства не паслабілася і ў беларускай прозе XX стагоддзя, у прыватнасці першай яго трэці, і яна была абумоўлена не толькі класічнымі літаратурнымі традыцыямі, а і развіццём дзіцячай псіхалогіі ў канцы XIX — пачатку XX стагоддзя. Мастацкі псіхалагізм у творах пісьменнікаў заснаваны на тых жа назіраннях за паводзінамі дзіцяці, якімі жыла навуковая псіхалогія. Дзіцячыя характары, маўленне, гульні прыцягваюць да сябе ўвагу і вучоных, і мастакоў. Адметнае значэнне ў мастацтве набывае адлюстраванне дзіцячага бачання свету з яго эмацыянальнасцю, яркасцю і шырынёй, адсутнасцю «раскладання» свету на «асобныя» рэчы.

Менавіта адкрыццё дзяцінства дазволіла апісаць поўны цыкл чалавечага жыцця, аднак праблема гісторыі дзяцінства, як лічаць псіхалагі, адна з найбольш складаных, бо тут немагчыма правесці назіранне ці эксперымент. Помнікі культуры, якія маюць адносіны да дзяцей, напрыклад, этнаграфічныя, бедныя.

І вось тут, здавалася б, самае месца нагадаць пра існаванне такой крыніцы, як мастацкія тэксты. Аднак у яе аб'ектыўнасці не заўсёды перакананы і самі пісьменнікі. Так, А. Бітаў разважае: «Самае сумніўнае і спрэчнае ў славеснай перадачы — гэта свет дзіцяці, свет п'янага (мусіць, беларусы нездарма кажуць “п'яны што дзіця малое” і часам схільны выяўляць да абаіх аднолькавы клопат — А. Б.) і свет фальшывага ці бяздарнага: ні тое, ні другое, ні трэцяе ні разу не мела праўдзівага

самавыяўлення, а ўспаміны падводзяць усіх... Дзецьмі мы сябе не памятаем, п'янымі — не запамінаем, а фальшывымі і бяздарнымі — не пазнаём. “Так дзеці не гавораць, так дзеці не думваюць”, — надзвычай распаўсюджаны папрок тым, хто спрабуе пісаць сур’эзна аб дзецях... Настолькі перакананы ўсе дарослыя, што яны ведаюць, як... У найлепшым жа выпадку яны ўсур’эз успрымаюць свой клопат аб дзецях, але не саміх дзяцей... Поўная мера ўяўлення дзіцячай сур’эзнасці моцна збянтэжыла б, абязброіла і знясіліла б іх. Ці гэта сама прырода паклапацілася пра такі бар’ер? — але гэта так: колькі б ні меў справы з дзецьмі, наўрад ці будзеш больш ведаць пра тое, хто яны такія...» [3, с. 60]. І тым не менш, не змяншаецца колькасць пісьменнікаў, якія асэнсоўваюць дзяцінства не толькі як анталагічную, а і эстэтычную каштоўнасць.

Дзяцінства трактуецца ў мастацтве не проста ў часавым аспекце. Звяртаюць на сябе ўвагу яго разнастайныя метафарычныя вобразы. Так, абагульнены вобраз «возера дзяцінства» прысутнічае ў незакончаным апавяданні А. Платонава «Дар жыцця». «Як вечны час, нерухома стаіць дзяцінства ва ўспамінах чалавека. Пазнейшая пара, юнацтва і сталасці... праходзіць і страчваецца ў забыцці, але дзяцінства ляжыць як возера ў бязветранай краіне нашай памяці, і вобраз яго да скону захоўваецца ўнутры чалавека нязменным» [4, с. 645—646]. М. Асаргін пісаў: «У жыцці, духоўна багатым, перажываецца некалькі вяртанняў, толькі дзяцінства вярнуць нельга...» [5, с. 49]. Аднак апошняе сцвярджэнне ісціннае не ў поўнай меры. Паводле гуманістычнай псіхалогіі, важнейшай характарыстыкай творчай асобы выступае «другая наіўнасць дзяцінства» [6, с. 192]. Магчыма, таму многім пісьменнікам, нягледзячы на прынцыповую, паводле А. Бітава, неспасцігальнасць свету дзіцяці, удалося стварыць яркія і запамінальныя дзіцячыя характары. Паводле даследавання В. І. Чайкоўскай, дзяцінства — гэта хутчэй асаблівая «краіна», у якую можа трапіць і дарослы, калі ён фантазёр і дзівак [7, с. 11]. У мастацкай прасторы гэта надзвычай яскрава відаць на прыкладзе З. Бядулі, які ў рамане «Язэп Крушынскі» стварае вобразы дзяўчынак Настачкі і «Мзей», а для іх — асаблівую «залатую краінку». Маці забараняе ім засынаць у «алькерыку». «Яна моцна злуецца. Такімі крыкамі яна

ім напамінае, што трэба і сягоння туды пайсці. Бо, калі нямажна, значыць там вельмі добра... Іх заве “залатая краінка”...» [8, с. 394].

Пры дапамозе эпітэтаў і метафар мадэлююцца эмоцыі і фантазіі дзяцей, іх святочнае, шматфарбнае светаадчуванне, адрознае ад стомленага, бясколернага светаўспрымання дарослых. І. Бунін, разважаючы пра чалавечае жыццё, увасобіў роздум аб ролі дзяцінства ў фарміраванні асобы ў такіх мастацкіх вобразах: «...я знаў і знаю, што всё возвращается и снова уходит, что гибнет растение — но возрождается в зерне; что путь пролетевшей пчелы повторит другая, что вечен перелётный возврат птиц. <...> Я думал о том, что выше всего выдуманного нами: о счастье расти на поляне свободным знаком, стремясь вверх и стелясь по ветру с другими» [9, с. 46]. «Свабоднай сцяблінкай» падростае і герой апавядання Я. Коласа «На чыгунцы» (1917). Ён «гадаваўся адзін... Затое ж хто, як не Івась, знаў характэро летняй раніцы ў полі? Каму, як не яму, былі вядомы ціхія шэпты старога лесу на захадзе сонца? Хто лепш за яго разбіраў птушыную гаворку?» [10, с. 259].

Складаны момант для мастака — спасціжэнне дыялектыкі прыродных і сацыяльных пачаткаў у жыцці дзіцяці. Гэтая праблема ў мастацтве не выдуманая, а абумоўлена жыццёвай рэальнасцю. «Чалавек нараджаецца дасканалым, — ёсць вялікае слова, сказанае Русо, і слова гэтае, як камень, застанеца цвёрдым і ісцінным, — пісаў у 1862 годзе Л. Талстой. — Нарадзіўшыся, чалавек уяўляе сабой першавобраз гармоніі праўды, красы і добра. Але кожная гадзіна ў жыцці пагражае парушэннем гэтай гармоніі і не дае надзеі на яе ўзнаўленне» [11, с. 190]. З «прыродным» ухілам мастацтва звязана і асаблівая цікавасць да дзяцінства як «натуральнага» стану чалавека, які яшчэ не разыгрывае пэўную сацыяльную ролю, непасрэдна ў адчуваннях і пабуджэннях, валодае універсальнай шырынёй успрымання.

Паколькі ўласны дзіцячы вопыт беларускіх пісьменнікаў вызначаўся пераважна рэаліямі вясковага жыцця, то малыя героі беларускай прозы першай трэці ХХ стагоддзя ў значнай ступені ўзыходзяць якраз да чалавека натуральнага — істоты, надзеленай некранутай маральнай чысцінёй, прыроднай энергічнасцю і глыбінёй спагадлівай душы. Падобны погляд

уласцівы М. Гарэцкаму. У аповесці «Ціхая плынь» ён так піша пра дзяцінства: гэта «пара, на якую не варта забывацца. Хто счарсцвеў, пагінуў у будзёншчыне, — у дзіцячыя гады быў вялікім музыкаю, граючы на скрыпачцы з лучынак і са струнамі з нітак. І даўлела яму, быў змысел і была радасць. Хто зрабіўся тупы, як палка, — у гады маленства з палкі вырабляў мастацкія для яго мастацкіх пачуванняў штукі... Надышлі гады... жыццёвага амбарасу, бясконцага дурнога клопату — і знішчылі творчую радасць, растапталі дыямант у пабітым шкле... Мы ўсе прыходзім на свет хто песняром, хто разьбярор, а хто і сім і тым патроху... <...> ...але часта-часта жыццё нічагусенькі не пакідае нам і робіць жаласнымі старцамі без пары» [12, с. 262].

У адпаведнасці са сказаным вышэй і са спецыфікай хранатопа праявіў пераасэнсоўвае мастацкі абрыс «дзяцінства як раю». Сустрэўшы вясковага хлапчука, Лявону Задуме «прыемна было ўздумаць, што сам быў такі і быў шчаслівы. Пасвіў коні, ведаючы, што гэта — яго праца да зімы, да навукі. І быў горды, што коні ні разу не былі ў шкодзе, ні разу не заблудзіліся, былі гладкі. Быў рады, што жыве па-людску і мае права гнуць качарэжкі, класці цяпло і пячы бульбу. Увесь свет быў яму тады цікавы і поўны чароўнасці і прынаднасці; як лёгка было жыць! Праўда, былі незадачы, калі прагульваў у карты ўсе запалкі і гузікі, але было спадзяванне зноў вярнуць. Праўда, было не дужа добра калець на дажджы, ды якія ж затое пасля добрыя ўспаміны» [12, с. 239].

Асабліваці «кормячага ландшафту» спрычыніліся да фарміравання ў беларускага этнасу сузіральна-прыстасавальнай, а не дзейсна-пераўтваральнай мадэлі паводзін. А сузіральна ўспрыняе пакідае ў асобе сляды, па якіх і далей у падобным выпадку яго можна ўспомніць: так набываецца жыццёвая мудрасць. Таму чалавек практычнага жыцця звычайна, як правіла, не можа навучыць сваёй назапашанай ісціне і мудрасці, а ўмее толькі карыстацца ёю. Ён дакладна схоплівае ўсё, што адбываецца, спасцігае і ведае, чаго патрабуюць дадзеныя абставіны, — пэўна, адсюль бярэ выток асноўны прынцып сямейнага выхавання ў беларусаў — рабі, як я. Ігналя Чвардоўскі ў аповесці Л. Калюгі «Ні госць ні гаспадар» паказвае

сыну «розныя таямніцы хараства і спрытнасці ў гаспадарскім жыцці так, як стары вядзьмак перад смерцю адказвае свае замовы любімаму чалавеку, каб лягчэй было паміраць...» [13, с. 116]. Праўда, рабіць, як даросляя, дзеці імкнуцца не заўсёды. І, бывае, маюць рацыю. Балаголы з бочкамі, апавядае Л. Калюга, неяк ехалі гасцінцам і завярнулі «коні ў Баркаўцах напайць. Ды дзе там — у баркаўчанцаў не пападзеш вядра. У якую хату ні зойдзе пасланец — усюды: “Няма”, — кажуць. Да каго ні паткнешся — усюды адзін адказ: “Няма. Пазайманы з памыямі”. Добра, што ў нечай хаце адзін малы папаўся, а сталейшых ніводнага чалавека. Яшчэ дзіцячы розум не ведае, што дзе ступіў, то і салгаць трэба. Бацькі ці то за работай, ці то за гулямі не навучылі малага, як... гладка салгаць чужому чалавеку, калі просіць чаго, — дык малы і даў вядра» [13, с. 52]/

Нямецкі філосаф-антраполог М. Бубер вызначаў два тыпы адносін асобы да свету: «мець» і «быць». У беларускім нацыянальным характары выяўляецца і яшчэ адзін — «здавацца» — як своеасаблівае разуменне годнасці. У творах айчынай прозы ёсць шэраг прыкладаў таго, як яно прывівалася асобе з дзяцінства. Так, Л. Калюга апавядае: выскачыў дымок у Русецкіх з коміна, і малая дачушка «...знюхала, што госць у хаце: бо вельмі ж у смачнае — смажанае й крыху прыгарэлае — укачаўся дым, аціраючыся каля скаварады» [14, с. 444]. Русецкая ж, частуючы будучую сваццю, «...сварылася на дзеці: “Каб іх боль ела!.. От з’ёлкне [сала], у століку стоячы, а каб хоць адну скварачку ўзяло каторае. Усё ім нясмачна!.. усё вымышляюць!..” <...> ...Русецкай было не слаба й пабажыцца ў патрэбе, што яно так» [14, с. 444]. Малой прыгразіла: «“Папрасі ў мяне толькі перад чужым чалавекам!.. » — і выштурхнула за дзверы. “Бяжы гуляць. А калі што астанецца, то гэта будзе на тваю долю”» [14, с. 444]. Частуючы суседку, аднак, «...не вельмі турбавалася аб таей у сенцах дакляраванай долі: бо вельмі ж гасцінны наш народ» [14, с. 445].

Л. С. Выгоцкі падкрэсліваў, што няма вечна дзіцячага, а існуе толькі гістарычна дзіцячае. Этапы чалавечага дзяцінства з’яўляюцца прадуктам гісторыі, таму іх нельга вывучаць па-за кантэкстам развіцця грамадства і яго законаў. Гістарычна

паняцце дзяцінства звязваецца не з біялагічным станам нясталасці, а з пэўным сацыяльным статусам, колам правоў і абавязкаў, уласцівых гэтаму перыяду жыцця, з наборам даступных яму — і ўскладаемых на яго — відаў і форм дзейнасці. Працягласць дзяцінства непасрэдна залежыць ад узроўню матэрыяльнай і духоўнай культуры грамадства, таму ў розныя гістарычныя перыяды яна не аднолькавая.

Адной з метадалагічных падстаў нашай працы выступаюць погляды французскага дэмографа і гісторыка Ф. Арыеса (Ар'еса), даследаванні якога прызнаны класічнымі. Яго асабліва цікавіла, як у ходзе гісторыі ў святломасці мастакоў, пісьменнікаў і вучоных складвалася паняцце дзяцінства і чым яно адрознівалася ў розныя эпохі. Ф. Арыес падкрэсліваў, што ў большасці твораў выяўленчага мастацтва ўзрост чалавека адпавядае не столькі біялагічным стадыям, колькі сацыяльным функцыям людзей. Адсутнасць дзяцінства ў пралетарскіх дзяцей, якія часам пачыналі працаваць з пяці-, шасці- і сямігадовага ўзросту, і амаль усе працавалі з васьмі гадоў, неаднаразова засведчыла еўрапейская літаратура XIX стагоддзя. Беларуская літаратура імкнулася расказаць свету пра сялянскіх дзяцей.

Так, у «Лістах з дарогі» (1910) Ядвігін Ш. занатаваў наступнае ўражанне ад вёскі Немеж: там «ёсць 2-класнае міністэрскае вучылішча, але варункі жыцця не даюць як мае быць карыстаць з яго; бо, як толькі дзіця крыху падрасце і мае ўжо 12—14 год, бацькі бяруць яго з сабой на заробаткі ў лес: то кару яловую дзерці, то пілой цягаць» [15, с. 206].

Малыя дрывасекі, героі аднайменнага апавядання З. Бядулі (1912), якія мітусяцца, як мурашкі, «абапал матулі-хвоі», яшчэ і да гэтага ўзросту не падышлі. Старэйшаму з братоў дзесяць гадоў, малодшаму — восем... «Трудна жылося малым дрывасекам», бо іх бацька, кульгавы Цыпрук, мусіў выпраўляць сыноў да купца ў лес на заробаткі, якімі і кармілася сям'я. Пілуючы, «яны махаюць рукамі гэтак шпарка, што іх падраныя лахманы расхрыстваюцца і адкрываюць голае цела...» [16, с. 35]. Мець на полудзень кавалак хлеба было для іх вялікай радасцю. І дзіцячыя сны-трызненні — пра тое ж, чым былі абдзелены малыя ў звыклым штодзённым жыцці: «...здаецца ім — сядзяць

яны за сталом... Маці радуецца, што прыйшлі... Корміць іх цёплым праснаком... Бацька пазірае на іх добрымі вачыма і лагодна ківае галавой. Пад'елі і паляглі на палок каля печы... Котка лашчыцца да іх, і яны радасна заснулі» [16, с. 36]. Матыў пагібелі ў завею акцэнтуюе думку, што лёгкая, непакутлівая смерць больш літасцівая, чым жыццё. Пейзажныя замалёўкі маюць імпрэсіяністычны характар, у пэўнай ступені імітуюць дзіцячае ўспрыманне свету і ўзмацняюць трагізм аўтарскага аповеду: «Гурбы снегу, нібы белыя мядзведзі, качаліся па прасторы, дыхалі холадам...» [16, с. 36].

Вяртаючыся да даследаванняў Ф. Арыеса, адзначым, што ён сабраў і сістэматызаваў шмат цікавых фактаў. Вучоны адзначае, у прыватнасці, што ад антычных і сярэднявечных часоў засталася багатая ўзроставая тэрміналогія, пры перакладзе якой на французскую мову даволі моцна «заплятаўся язык». У прыватнасці, у ёй можна было знайсці толькі тры адпаведнікі лацінскім назвам сямі ўзрастаў: дзяцінства, маладосць і старасць. Не хапала слоў, якія б у дастатковай ступені адасаблялі маленькіх дзяцей ад старэйшых. Значна больш гнуткай у азначэнні ўзрастаў нам бачыцца руская мова, таму прывядзём цытату з аўтабіяграфічнага рамана М. Асаргіна «Часы» («Времена») без перакладу: «Младенчество, ребячество, детство, отрочество, юность, возмужалость, взрослость, зрелость, возраст средний, почтенный, преклонный, старость, дряхлость... Какое множество верстовых столбов!» [5, с. 49] — прычым пад'ём больш складаны, чым схіл, і багацейшы на адценні.

Слова «дзіця» ўвогуле доўга не мела таго дакладнага значэння, якое надаецца яму зараз. Так, напрыклад, у сярэднявечнай Германіі яно нават было сінонімам да паняцця «дурань».

Беларуская мова спраўляецца з праблемай намінацыі ўзрастаў з пераменным поспехам, што добра відаць на прыкладзе паняцця «отрочество». Гэта трэці ўзрост чалавека, ад 14 да 21 года, паказчыкам якога выступае здольнасць нарадзіць сабе падобнага... Беларускі адпаведнік — «малалецтва» — яўна страціў першапачатковую сувязь з абазначаемай з'явай. Але ў асобных выпадках беларуская метафорыка не саступае вобразнасці сярэднявечных трактатаў, у адным з якіх гаворыцца так: першы

ўзрост, да сямі гадоў, — «дзяцінства, якое саджае зубы». Паколькі яны «яшчэ не акрэплі і не занялі сваіх месцаў», дзіця «не ўмеє ні гаварыць, ні складаць дасканалыя фразы» [17]. Беларускі празаік Л. Калюга сказаў пра свайго героя так: Савосту Заблоцкаму «ўжо быў шосты год пайшоў. Ужо і ногі, і язык добрыя ён справіў сабе» [13, с. 228]. Варта згадаць яшчэ пра так званы ўзроставаы каляндар. Паводле яго,

Шэсьць першых гадоў чалавечага жыцця
Падобныя да студзеня,
Калі ўсё слабае і бяссільнае,
Як і дзіця да шасці гадоў [17].

Менавіта дзяцінства, сталасць і старасць маюць асаблівую канцэптуальную значнасць у мастацтве. Пры гэтым дзяцінства і старасць робяцца своеасаблівымі «апорнымі» ўзростаўмі, што сімвалізуюць асноватворныя маральна-эстэтычныя каштоўнасці. Як пісаў А. Бігаў, “у сына нарадзіўся бацька. У ўнука нараджаецца дзед” [3, с. 45]. Аналізуючы апавесць М. Гарэцкага «Меланхолія», М. І. Мушынскі адзначае: «Нельга не заўважыць, што... суразмоўцамі Лявона Задумы абавязкова аказваюцца стары дзед ці маленькі хлопчык (дзяўчынка). Вобраз дзеда — увасабленне таго, што адыходзіць у нябыт, дзіця — сімвал надзеі на будучыню. <...> Такі прыём дапамагае пісьменніку больш ярка перадаць душэўны стан героя, кірунак і машаб яго думак, здольных ахапіць жыццёвую рэальнасць ва ўсёй паўнаце: нараджэнне чалавека, яго дзяцінства, юнацтва і сталая пара» [18, с. 312]. Аднак у гэтым элеменце мастацкай формы нам бачыцца і больш шырокі культурны кантэкст. Паводле верша з ужо цытаванага сярэднявечнага «ўзроставага календара»,

У студзеня (*дзяцінства*. — А. Б.) два абліччы.
Калі на іх паглядзець адначасова,
Можна ўбачыць мінулае і будучае [17].

Уласцівы японскай культурнай традыцыі культ дзіцяці таксама абумоўлены не столькі прызнаннем самакаштоўнасці дзяцінства, колькі старажытным культурам пашаны да продкаў, якія знаходзяць свой працяг у дзецях. У малым дзіцяці (да

завяршэння каляндарных тэрмінаў дашкольнага дзяцінства) японцы бачаць сімвалічнае ўвасабленне духу продкаў, гэта значыць дарослых людзей. Іх вобразамі і «асвячаецца» сэнс спецыфічных праяў дзяцінства. Як у М. Гарэцкага: «сляпы дзедзя» гладзіў унука «ад вуха да калена»... [12, с. 224]. Захар Паўлавіч, герой А. Платонава, «быў стары, а гэты ўзрост пяшчотны і аголены для пагібелі нароўні з дзяцінствам...» [4, с. 69]. А платонаўская сентэнцыя «Чым гусцей дзятвы, тым старым паміраць спакайней» [4, с. 38] увогуле наднацыянальная. (Хочацца ў сувязі з японскай традыцыяй свабоднага развіцця асобы ў раннім дзяцінстве адзначыць адну асаблівасць адносін да дзяцей у сям'і коласаўскага Міхала: іх ніколі «не сціскалі». У далейшым, аднак, бацька ў неабходнай меры спалучаў свабоду з неабходнасцю.) У беларускай прозе вобраз старога вельмі часта ўвасабляе высокую маральную ідэю старасці. Калі дзіця сімвалізуе натуральнасць і паўнату ўспрымання кожнага існага імгнення быцця, то стары — нацыянальны і радавыя карані, традыцыі, народны вопыт, тое мінулае, якому неабходна застацца ў сучасным, бо «мудрасць — дрэва, якое расце вельмі марудна» [19, с. 124].

Гэта было надзвычай актуальным «між дзвюх эпох», калі, паводле вызначэння М. Гарэцкага, «багі старых бацькоў трацяць свой аўтарытэт... павагу, уваччу нават малых дзяцей» [12, с. 140]. Пільная ўвага да дзяцінства і старасці ўласціва не толькі М. Гарэцкаму, а і З. Бядулю, Я. Коласу, К. Крапіве, М. Лынькову і іншым прадстаўнікам беларускай нацыянальнай прозы. Нельга абысці ўвагай апавяданне З. Бядулі «Летапісцы». «Два змоўнікі», стары Мірон і яго васьмігадовы ўнук Андрэй, якога ўдзень дзед улагодзіў адмыслова зробленай лазовай свісцёлкай, ноччу збіраюцца ўпотаі напісаць ліст у Амерыку да Міронавага сына, а Андрэйкавага бацькі Адама. Атмасфера супольнай таямніцы старога і малага перададзена сказам «З выглядам найвялікшых злачынцаў яны ўвайшлі ў хату» [16, с. 62]. Празайк характарызуе стан дзеда словамі «сур'ёзны», «яшчэ болей сур'ёзны», «устрывожыўся», «занепакоіўся», «калацілася сэрца». Андрэйка «меў нямала прыемнасці» ад удзелу ў такой вялікай змове і не менш — ад магчымасці паказаць сваю вучонасць, хоць яго пяро

пакуль што рухалася, «як цяжкі воз па старой грэблі» [16, с. 64]. Усю ўрачыстасць моманту ўнук парушаў то неўтаймоўным жаданнем падзьмуць у свісцёлку, то, гарэзуючы, вырабляў ценямі ад рукі на сцяне казюлькі ці лавіў матылька над палаючай лучынай. Вынікам яго працы стаў «хітры» пачатак пісьма, пераняты ў салдата Мацея (ён паказаўся дзеду лепей чым добрым), ды дзве вялікія чарнільныя плямы — «булкі». («Дзед думаў, што такі чорны кругляк на паперы робіцца дзеля фасону» [16, с. 63].) Аднак гэта не азначае, што стары Мірон не вылучаўся розумам — наадварот, яго «лічылі за вялікага разумніка па ўсёй ваколіцы» [16, с. 64]. Прычым З. Бядуля не заяўляе гэтага дэкларатыўна, а выяўляе ў маўленні дзедзі і яго рэфлексіях. Трапныя параўнанні, устойлівыя, дарэчы прамоўленыя выразы, прыказкі і прымаўкі складаюць моўны арсенал старога Мірона. Увогуле ён «быў ахвотнік да мудрых гутарак; ён любіў часам задаць, усыпаць, адгабляваць... ядранае слоўца...» [16, с. 64]. Свайго малага ўнука ён паважаў за яго ўмельства і ўсяляк дагаджаў яму ў часе пісьма.

Калі Андрэйка, збіўшыся з панталыку, пра што пісаць, змарыўся і заснуў, дзед і не заўважыў гэтага: у яго так накіпела на душы, што стары проста павінен быў «гэта рабіць хоць перад некім» [16, с. 66] у спадзяванні, што палягчэе. Ён, выказаўшы ўсе крыўды на нявестку Аўдоцю, заплакаў — «ціха... сарамліва, нібы нешта ўкраў у сябе самога» [16, с. 67], і праз колькі хвілін як бы пазбыўся таго цвёрдага і калючага, што стаяла ў горле. Тады Мірон успомніў, што сын прасіў пісаць яму аб усіх вясковых навінах, і яны пасыпаліся з вуснаў старога, «як пацеркі з парванай ніткі» [16, с. 69]. Урэшце дзед «увайшоў у звычайны лад жыцця, дзе смутак чаргуецца са шчырым смехам» [16, с. 68]. Якраз спалучэнне гэтых дзвюх плыняў і вызначае стылявыя асаблівасці аўтарскага апаведу пра начныя «авантуры» дзедзі і ўнука, якія пры гэтым выходзяць за межы побытава-рэалістычнага сюжэта. Стары і малы не проста чарговы раз паразумеліся: дзед выказаў усялякую павагу да грамадскага ўнука, а той «быў вельмі ўзрадаваны, што дзеду спадабалася» [16, с. 64] — пісьменнік дае магчымасць «адначасова ўбачыць мінулае і будучае». Стары Мірон —

захавальнік мудрага народнага вопыту, спрадвечны працаўнік; карыстаючыся азначэннем Л. Калюгі, «даматур». Пры гэтым ён чалавек дасціпны і памяркоўны, здольны «разважыць» сябе. Малы Андрэй — сімвал каштоўнасцей, якія ідуць з новым часам, і важную ролю ў тым, госцем ці гаспадаром ён будзе ў гэтым часе, адыгрываюць яго асабовыя зносіны з дзедам. Плённасць такога падыходу ў стварэнні мастацкай канцэпцыі асобы даказаў раман У. Караткевіча «Каласы пад сярпом тваім» праз сюжэтную лінію Загорскі-Вежа — Алесь.

Паводле Ф. Арыеса, першасная канцэпцыя дзяцінства — «сямейная». М. Бахцін таксама адзначаў, што як толькі чалавек пачынае перажываць сябе знутры, ён зараз жа сустракае акты прызнання і любові блізкіх людзей, маці, якія ідуць да яго звонку. Дзіця атрымлівае ад блізкіх усе першапачатковыя азначэнні сябе, сваіх унутраных перажыванняў, свайго цела, чуе і пачынае прызнаваць сваё імя, першыя і самыя аўтарытэтных словы аб сабе, якія ўпершыню звонку вызначаюць яго асобу, ідуць насустрач яго ўласнаму ўнутранаму цёмнаму самаадчуванню, даючы яму форму і назву — у словах чалавека, які яго любіць, дзіця ўпершыню асэнсоўвае і знаходзіць сябе як нешта. Гэтыя словы і рэальныя клопаты ідуць насустрач невыразнаму хаосу ўнутранага самаадчування, называюць, накіроўваюць, задавальняюць, звязваюць са знешнім светам і нібы пластычна афармляюць гэты бясконцы варухлівы хаос...

Упершыню бачыць сябе дзіця пачынае як бы мацярынскімі вачыма і гаварыць пра сябе пачынае ў тых жа эмацыянальна-валявых тонах, нібы лашчыць сябе тымі ж ласкальна-памяншальнымі словамі ў адпаведным тоне, вызначаючы сябе і свае станы і адчуванні праз маці, у яе любові да яго. Яно нібыта каштоўнасна аформлена яе абдымкамі. Гэтая любоў маці і іншых людзей на працягу ўсяго жыцця чалавека з дзяцінства фарміруе яго, ушчыльняе яго ўнутранае цела, робіць уладальнікам патэнцыяльнай каштоўнасці гэтага цела, якая можа быць рэалізавана толькі іншым чалавекам [17].

Менавіта ўнутры сям'і ўпершыню з'яўляецца ранняя дзяцінства, калі малое дзіця прыгожа прыбіраюць і песцяць. З ім можна бавіць час, гуляць, але пры гэтым вучыць яго і

выхоўваць. Нягледзячы на тое, што проза вылучанага намі перыяду небагатая на падобныя эпізоды, усё ж пэўны след «сямейнай» канцэпцыі можна адшукаць. Напрыклад, Л. Калюга пра свайго героя ва ўзросце немаўляці апавядае так: «Тады, як... шмат... вытваралася штук, Савоста пільнаваўся дому. Не выжвараў ён лішне і з адзежаю. Толькі ў пялёнкі адзяваўся, і добра, хораша яму было. Калі яшчэ маці, Прузына Юстапіха, умітуські спаўе — вунь якая рызыка была малому Заблоцкаму. Бо не абы-які той пояс быў: зялёнымі завушніцамі па белым полі вытканы ён». Адмыслова акрэслены матчын клопат у Калюгі: «праз сваю мацэру, ліхадзейку Прузыну», не давялося «малому носам памацаць зямлі, дазнацца, ці цвёрдая яна...»: быў у маці «дурны страх, што ссадзіць нос малое» [13, с. 223] — і ў М. Гарэцкага: «І пялешчацца хлопчык у цёплай вадзіцы, каб пасля баяцца ў жыцці ўсякага холаду» [12, с. 225]. Чалавека фарміруе атмасфера бацькоўскага дома. Дакладнымі выразнымі сродкамі ўвасабляе гэтую думку і Л. Калюга, калі піша пра хвіліны адпачынку свайго героя Зэнкі ў роднай хаце, у «залатой краінцы»: «па-святочнаму ясна прыбраны, урачысты быў кавалачак цішыні. І кожны семянін у ім меў сваё, самае зручнае, месца, якога яму ў гэту хвіліну так даволі было, што нікуды не кратаўся — не вабіла нішто. Але як мне гэта таму растлумачыць, хто не ў злагаднай сям'і рос?» [14, с. 522].

Аднак «сямейная» канцэпцыя ў беларускай прозе далёка не ідылічная. Часам, каб адчуць холад, не варта было чакаць, калі настане «пасля» ці выпраўляцца ў далёкую дарогу. У Л. Калюгі чытаем: «...калі бацькава галава па гаспадарскім чым баліць ці сумнымі надаяднымі думкамі занята, дык так гукне, скляне ці аблае, што холад у пяты пойдзе малому. Блізка стаяць будзе, дык і куксака заробіць» [13, с. 156]. А вось жанчынам, сапраўдным маці, нават пры самых неспрыяльных жыццёвых варунках (як у апавяданні Ядвігіна Ш. «Зарабляюць»), усё ж удавалася адгарадзіць да пэўнага часу сваіх дзяцей ад «халоднага» свету, зрабіць так, каб ім было добра, спакойна жыць і мець свае немудрагелістыя гульні. У большасці твораў настойліва праводзіцца гэтая думка. Так, сірата Пранусь з апавядання У. Галубка «Парабкі», якога «ўсяго за дзесяць

рубельчыкаў згадзілі... на службу ў двор», не-не ды і перабягаў думкамі к сваім родным, «дзе хоць бедна, але ціха праводзіў дзяціны час» [20, с. 210].

Наступным этапам у фарміраванні канцэпцыі дзяцінства было прызнанне таго, што любоў да дзяцей выяўляецца ў псіхалагічным інтарэсе да выхавання і навучання. Мастацкі адбітак гэтай грамадска-гістарычнай тэндэнцыі мы таксама знаходзім у творах беларускай прозы. Спачатку функцыю арганізаванай падрыхтоўкі дзяцей да дарослага жыцця прымае на сябе сям'я, затым, у адпаведнасці з чарговай канцэпцыяй — канцэпцыяй рацыянальнага выхавання — гэта пачынае рабіць школа, выводзячы дзяцінства за межы мацярынскага і бацькоўскага выхавання ў сям'і. У беларускай літаратуры з'яўляецца вобраз «дарэктара». Л. Калюга расказвае: Юстапа Заблоцкага некалі дарэктары вучылі. Дарэктар, «па чарзе, як пастух, з хаты ў хату пераходзіў, хто гадзіў яго свае дзеці вучыць. Тызень за дзіця дарэктара карміць трэба было. Тызень у таго чалавека ў хаце збіралася школа...» [13, с. 240]. Пазней рабілася «многа начай... Паставілі цеслі проці паповага дому школу. Туды штورانіцы беглі дзеці з Баркаўцоў і з блізкіх вёсак». Настаўніку быў «у школе зроблены асобны комар, і там ён сам сабе на казённай пенсіі быў» [13, с. 240].

Нягледзячы на выразны нацыянальны каларыт, вобраз хатняга настаўніка ў беларускай прозе змяшчае ў сабе і агульначалавечыя рысы. Так, яшчэ ў XVII стагоддзі ў Францыі, піша Ф. Арыес, у адным з данясенняў епіскапу адзначалася, што ў нейкай парафіі «маладое дзіця 14 гадоў ад роду вось ужо цэлы год па дамоўленасці з жыхарамі названага месца вучыць чытаць і пісаць дзяцей абаіх палоў і пражывае ў гэтым месцы» [17].

Часам розніца ў вопыце практычнага жыцця была не на карысць юных настаўнікаў. Так, бядулеўскія гераніні Настачка і Мзей «палюбілі “цёцю”» — маладую настаўніцу Стэфку, — адчувалі ў ёй добрую сяброўку, якая з часам, калі падвучыцца, будзе вельмі карыснай у гульнях. Калі яны больш асвоіліся з настаўніцай, дык часам рабілі ёй заўвагі: «Цёця нічога не ведае...» [1, с. 395]. Ды і не дзіва, бо старэйшая з дзяўчатак расказвае ёй: «Усё ўмею... Я ўмею ездзіць на кані... Умею

бульбу скрабаць, арфу круціць у таку, пацеркі з рабін на ніткі нанізваць. Усё ўмею: танцаваць, рыбу лавіць з хлопчыкамі, скарабаў шукаць» [8, с. 396].

Выхаванне сыноў па прынцыпе «рабі як я» ўсведамлялася ў якасці бацькоўскага прыярытэту. Л. Калюга пісаў: «у Крысі ва ўсім быў бацька, Юстын Бохан, вінаваты: “Што ж — няма вушчуну!.. каб угразіўся харашэнька...”». Калі ж бацька за вячэраю ўрэшце пачынаў сваю казань, а маці, наліваючы ў міску, Юстыну патаквала, «скрозь зямель трэ было Зэнку праваліцца, каб не было ў бацькавым прабіранні прыемнага, што Зэнка не маленькі ўжо й дзе гэта відана такому хлопцу ды так блазнаваць!» [14, с. 513].

А. Платонаў у рамане «Чэвенгур» так гаворыць пра мнагадзетнага бацьку Прохара Дванава: «Дзеці былі яго адзіным адчуваннем трываласці жыцця — яны мяккімі маленькімі рукамі прымушалі яго араць, займацца хатнімі справамі і выяўляць усялякі клопат» [4, с. 39].

Аднак хацелася б пашырыць уяўленне пра бацькоўскі абавязак, працытаваўшы Ф. Ніцшэ: «Развіццё вышэйшай маралі залежыць ад таго, ці мае чалавек сыноў; гэта стварае ў ім не эгаістычны настрой, ці, дакладней, гэта пашырае яго эгаізм у часе і прымушае яго сур’ёзна праследаваць мэты, якія ляжаць за межамі працягласці яго індывідуальнага жыцця» [1, с. 437]. Аналіз беларускай мастацкай прозы сведчыць, што з пачатку ХХ стагоддзя многія сяляне ўзняліся да асэнсавання неабходнасці валодаць не толькі «новай» зямлёй, а і навукай як адным са шляхоў да «новага неба» і набылі надзвычайную пераканаўчасць у сацыяльнай ролі бацькоў.

Варта, аднак, зазначыць, што і жанчынам-маці былі ўласцівы «вялікія мыслі і чуцці, абхватаючыя сабою долю ўсяго народа з усімі яго няўзгодамі і пажаданнем» [21, с. 244], прыкладам чаго служыць Таклюся з апавядання К. Лейкі «Таклюся-сухотніца». Сама яна не адукавана, але надзвычай высока цэніць «адукаванне» ў іншых людзях “і з усіх сіл стараецца, каб сваіх дзетак давесці да розуму і зрабіць іх пісьменнымі. Як адно... падрасце каторы яе хлопчык, яна на апошні грош справіць яму лапцікі, пашые сярмяжку і пашле да

школкі...» [21, с. 243]. Звычайна дзіцячыя гулі заканчваліся да пакроваў, калі бацькоў браў клопат аддаць дзяцей у навуку. Л. Калюга ва ўласцівай яму гумарыстычнай манеры паведамляе, што дзеці не заўсёды падзялялі падобныя бацькоўскія клопаты. «Добрыя, моцныя прычыны былі ў Савосты, каб у школу не хадзіць... (“Хто ж нам тады каровы адпасе?! Ды вунь і авечая чарга блізка”). А самую большую... прычыну такі ўтаіў малы Юстапчык. Не прызнаўся, што... ужо чытаць-пісаць і ўмеў крыху. Цэлыя тры літары на памяць вывучыў, свінні пасучы, і так добра ўмеў з іх слова злажыць, што і настаўніку б не было чаго ў Савосты паправіць... На кожным клёне, на кожным ясені Савосты пісьменнасць была знаць. Толькі не пахваліўся ён бацьку гэтым сваім умельствам... “Чорт яго пойдзе!” — толькі Савоста сказаў. Але заўтра... як узяліся маці за скарач, бацька за папругу — бачыць Савоста, што большага, лепшага проваду чакаць яму боязна. Абуўся ў патапцы ды паціснуў ціхенька за дзверы» [13, с. 241].

Універсальнай мерай, якая задала новую «разметку» дзяцінства, стаў клас. Аднак творы беларускай прозы утрымліваюць і іншыя прыклады: «Па дванаццаць, па чатырнаццаць год некаторыя цягаліся ў пачатковую школу. Усё скончыць яе не маглі ніяк» [13, с. 244]. Клемка Філончык («Нядоля Зabloцкіх»), які «малым быўшы, зашыў сабе розум», прахадзіў у школу восем год, а на дзевятую восень урэшце наважыў... з першазімцаў у першае перайсці» [13, с. 244].

Л. Калюга з мяккім гумарам разважае аб заўсёднай «нялёгкай» дзяцінай долі: «Так век дзяціны: усюды пасоўваюць старэйшыя. Малы і на вечарынку не патыкайся, малы сваркі не слухай, на бойку не глядзі... Дзе цесна — малых прэч! Дамоў спаць усё іх выпраўляюць» [13, с. 169]. Але ў дзіцячае жыццё, і найперш у гульні, урываюцца павевы часу. Старэйшыя збяруць дзяцей ды кажучь: «Слухайце, малыя! Вы будзеце эсэры, а мы бальшавікі. Будзем гэтак гуляць». А калі “каторы пухнач... просіцца: “І я буду за бальсявіка!”, то дзе ты будзеш! “Гэткаму малому толькі за асэра і быць. Хто большы, той і бальшавік”» [13, с. 143].

Настачка, дачка Язэпа Крушынскага, героя аднайменнага рамана З. Бядулі, спявае «дрындушку»:

Харашо цібе, каліна, —
На цібе шырокай ліст.
Харашо цібе, падружка, —
Цібе любіць камуніст! [8, с. 396].

Іван Мацвеевіч, герой гэтага ж твора, жартаваў у гутарцы з Крушынскім: «Цяпер у дзяцей ёсць новая забава. Гульня ў план.

— Што гэта за гульня? — зацікавіўся гаспадар.

— Гульня такая: дзеці складаюць план.

— Ну, а пасля?

— А пасля яго выконваюць» [8, с. 227].

Многія эпизоды праявічых твораў пацвярджаюць думку М. Мантэня, што «гульні дзяцей — гэта зусім не гульні» і што «правільней глядзець на іх як на самы значны і глыбакадумны занятак гэтага ўзросту» [12, с. 118].

Так, героі навелы К. Крапівы «Пальчык» «прыйшлі... на вуліцу і распачалі гульню. Сцёпка быў за гаспадара. Ён зрабіў сабе касу з лазавага дубца... ды пайшоў касіць на Зарэчча. Жэнька была за гаспадыню». Спачатку яна «стала ўвіхацца ля печы», потым ёй «нешта стала нядобра — вельмі ж забалеў жылот». Калі ж Юзік сабраўся па доктара, то «конь... ніяк не хацеў лавіцца і нават два разы ўбрыкнуў Юзіка (нягледзячы на тое, што ён быў гліняны і што абедзве заднія нагі ў яго былі адбіты)». Абышлося, аднак, усё добра: «у Жэнькі нарадзілася дзяўчынка Ганулька». «На вотведы» прыйшлі «баба Аўдоля» і «кума Настулька», прынеслі ўзвару з груш і чарніц ды па місцы аладак (а кума яшчэ і на сукеначку!) «Вось яны пачаставаліся ды сядзяць сабе. Дудукаюць пра сее, пра тое, а Жэнька дзіця купае. Толькі гэта яна пакупала ды сабралася грудзей даць», як дзіка закрычаў і зайшоўся з плачу яе брацік Петрык. Худая чорная свіння, што стаяла каля яго, выпусціла з ляпы «кусочак морквы і ...акрываўлены Петрыкаў пальчык», той, якім Петрык раніцою паказваў у акно і казаў: «Мама, му!» [23, с. 408—409].

Рускі праяік Л. Леонаў пісаў: «По 14-му году... застучалі барабаны в городах, стали трёхгодовалье ребятишки всё больше в солдатов играть...» [24, с. 156]. Герою апавядання Я. Коласа «На чыгунцы» гуляць у вайну, ды і проста гуляць, няма з кім: ён у сям'і гадуецца адзін. Аднак не думаць пра

вайну хлопчык не можа. Яна прынесла новае жыццё, новыя думкі... «Вайна, у думках Івася, — нешта асобнае, незалежнае ад волі людскай. Гэта была страшная кабеціна, што бадзьяецца па свеце, і, дзе яна ступае, там робяцца пажары і разбурэнне страшнае... Гэтую лютую бабу-вайну выпусцілі на свет немцы; за гэта нашы салдаты і ідуць на немцаў. Перш ім трэба зваяваць сваіх ворагаў, а тады ўжо злавіць страшную кабеціну і замкнуць яе ў такі глыбокі калодзеж, адкуль яна і не вылезе» [10, с. 261]. Назіраючы за цягнікамі, хлопчык бачыў загарэлых, здаравецкіх салдат — «здавалася, не ведалі яны ніколі ніякага гора і бяды» [10, с. 261]. У вагонах грымеў гармонік, чуліся вясёлыя, дружныя гукі песень. Яму нават самому хацелася быць салдатам і «ехаць у гэту прыгожую, чароўную, невядомую далечыню... <...> Пазіраючы на ўсё гэта, Івась не так баяўся вайны, і яна здавалася яму нават вясёлаю» [10, с. 261]. Але пасля таго як бацька растлумачыў яму, што такое «ваяваць», ён пачаў разумець, чаму на тварах некаторых салдат бачыў смутак і гора; пачаў звяртаць увагу і на тыя паязды, якія з другога боку везлі параненых, нерухомых салдат.

Трагедыя Івасёвага сіроцтва пазначана, але не разгорнута ў апавяданні. Больш пільную ўвагу ўдовінаму і сіročаму лёсу ўдзяляе М. Лынькоў (раман «На чырвоных лядах»). У салдаткі Насты за нядоімкі забралі цялушку. Немалую ролю ў гэтым адыграла яе жаночая непрыхільнасць да старасты, што заляцаўся да прыгожай маладой жанчыны. У цяжкіх думках Настуля прасядзела на прызбе да самага вечара. «Уткнуўшы насы ў шыбы акон, заліваліся плачам дзеці ў хаце.

— Каб вы хаця ўжо падохлі, клопат бы знялі ад мае галавы...

І дзесьці глыбока-глыбока ўзварухнулася пачуццё матчына, на грэшную, благую думку абразілася.

— Чым жа яны вінаватыя... мае любыя...

Устала і, чапляючыся за сцяну, пайшла ў хату, сабрала павязэраць дзецям...» [25, с. 382].

Назаўтра соцкі, што прымаў удзел у спагнанні нядоімак, зайшоў да Настулі прасіць, каб не крыўдавала — «ужо служба ў нас такая», — і па справе: ёй прыйшоў «ліст... заказны з арміі, відаць, ад Лявона». Наста, запаліўшы лямпу, узялася за ліст.

Яна «доўга ўглядалася ў незнаёмы почырк — не Лявонава рука то, ды і пячаткі навошта — і, раптам збялеўшы, перачытвала раз-пораз кароценькія радкі... Не верылася, не разумела, як то можа быць, каб Лявон... А словы ўсё адны і тыя, слоў гэтых не зменіш, не пераставіш... “...За веру, цара і айчыну паў смерцю харобрых на ратным полі...” І калі зразумела — смерцю, — тады схапілася абяруч за галаву і загаласіла немым голасам, голасам дзікім, звярыным, ад якога сціхілі дзеці, што коўзаліся па бруднай падлозе, гуляючы ў немудронья свае гульні. Сядзелі моўчкі і палахліва — вот-вот гатовы заплакаць, — пазіралі на матку. Тая білася галавой аб стол... ды нема ўсё галасіла. <...> Урэшце змоўкла яна... дзяцей заўважыла:

— Тутака вы... Хадзіце вот да мяне...

І лашчыла кудзелістыя галовы і думала ўголас:

— Паспытайце вот гора людскога, бязбацькавічы... Вялікае яно — ні канца, ні краю... Хто-та аб вас будзе клопат мець... Ненажэрныя людзі, ненажэрная злосць людская... Але што ж мне рабіць цяпер?..

Ніхто не адказваў...» [25, с. 383—384].

У апавяданні Ц. Гартнага «Дойдзем, сыноч» маладая жанчына Маланка Груд выпраўляецца «ў свет з дзіцем» — шасцігадовым сынам Міхалкам, каб пазбегнуць «панскіх гвалтаў», бо да роднага мястэчка падыходзяць палякі. Гора гоніць іх «у чужую краіну, далёкую ад роднага месца, знаёмых людзей, да няведамае справы, да няснага жыцця» [26, с. 214—215]. Стрымана, але дакладна абмалёўвае пісьменнік паводзіны малага выгнанца. Прыярытэтную ролю ў гэтым адыгрываюць дзеясловы. Міхалка, як дарослы, «стараўся трухаць побач з маткаю», але ўсё ж паддаваўся спакусе сарваць у жыце якую-кольвек кветачку і па-дзіцячы «не сціхаў лепятаць, закідаючы маці рознымі пытаннямі». Матчын адказ «Мы ў чужыну ідзём, сыноч... шукаць сабе часовага скутку», відаць, задаволіў хлопчыка: ён «супакоіўся і адварнуўся да кветак...» [26, с. 216]. Міхалка не капрызіў і нават не ўспамінаў пра яду. Пасля таго ж, як спыніліся на папас, ён сам «катурухнуў маці», каб ісці далей, і, «першым выбегшы на гасцінец» [26, с. 215], настаяў на гэтым.

Малому цяжка зразумець, што здарылася, але ён спакойны таму, што побач з ім клапатлівая матуля.

У апавяданні «Сымонка-інжынер» Ц. Гартны робіць заўвагу пра тое, што беларускае мястэчка Ступа, трапіўшы ў 1915 годзе «ў вадакрут вайны», чатыры гады, невядома колькі разоў, пераходзіла з рук у рукі: «адны прыходзілі — бралі, выдавалі свае законы, пасля аднекуль з'яўляліся другія — адбіралі ад першых, адмянялі іх законы і парадкі. І кожны раз... ішла страляніна, валяліся па вуліцах раненыя і забітыя людзі, стаяў шум, траскатня» [26, с. 209]. Нікуды не падзецца — дарослыя ступаўцы мусілі прымірыцца з гэтай доляй. Што ж датычыць дзяцей, то яны, як піша прэзаіт, «найбольш зрадніліся з неспакоем», бо «іх цікаваму задзёру хапала досыць яды, а на дзіцячую чулую душу было чаму ўплысці» [26, с. 209].

Дзяцінства — гэта пара набываючых індывідуальнага жыццёвага вопыту, часам негатыўнага. У адлюстраванні дзяцінства беларускімі прэзаітамі адбіўся таксама падыход, які сфарміраваўся ў рускай літаратуры ў 80-я гады XIX стагоддзя, у прыватнасці, у апавяданнях А. Чэхава, дзе паказаны асобныя эпізоды з жыцця маленькіх персанажаў, якія захаваліся ў свядомасці ці падсвядомасці дзяцей і нейкім чынам паўплывалі на ўвесь іх далейшы лёс. «Нявырашаныя дысанансы... працягваюць гучаць у натуры дзіцяці і ўтвараюць унутраную гісторыю яго пакут» [1, с. 415]. Часта нейкі эпізод знаходзіць пэўны адбітак у будучым. Так, негатыўны індывідуальны вопыт, які датычыць «характару і ладу думак бацькоў» надзвычай выразна адбіўся ў прозе М. Гарэцкага.

Боня Ватасон, герой рамана К. Чорнага «Сястра», у размове з Казімерам Ірмалевічам прыгадвае, як у дзяцінстве ён прыходзіў на хутар да яго дзядзькі і гаспадыня частавала яго хлебам з малаком. У той жа час сам Казімер цяжка і пакутліва ўспамінае, як Боня еў «апэцканае і кінутае яму яблыка» [27, с. 16], але хаваў гэта ад сваёй маці. Ён проста казаў ёй, жадаючы хоць нечым пацешыць, што еў хлеб з малаком, а потым яму далі яблык. Дазнаўшыся пра Боневу тактыку, Казімер балюча разважаў пра свае паводзіны. «Тады Боня стаў уваччу яго як бездапаможнае дзіця, якога трэба прылашчыць і пашкадаваць...

сказаць яму што-небудзь добрае» [27, с. 16]. Пасля смерці маці Боня прызнаўся Казімеру, што ён раскажаў ёй пра тое, як Казімер даваў яму «яблыкі апэцканыя», а ён «абціраў і еў» [27, с. 18]. Маці адчула вялікі дакор. «Яна заплакала і сказала, што, каб яна ведала, яна нікуды б мяне не пускала, а трымала б дома і з апошніх сіл сваіх задавальняла б... усім» [27, с. 19]. Ад маці Боня атрымаў урок годнасці, які запомніў на ўсё жыццё: «яна сказала, каб я ніколі нічога не браў у людзей запэцканага. Хоць каб канаў — а не браў. Каб аддаваў запэцканае назад і толькі таму, хто даваў яго мне» [27, с. 19]. К. Чорны з вялікім майстэрствам даследуе псіхалогію сваіх герояў. Характарызуючы далейшыя адносіны Боні да Мані Ірмалевіч, дачкі гаспадароў хутара, пісьменнік адзначае: «Абрам не можа любіць яе, як чалавека з таго хутара, на якім у дзяцінстве так насміхаліся над ім» [27, с. 43], няхай сабе яе асабістай віны ў гэтым няма. Нельга дакладна сказаць, ці ставіў К. Чорны мэту паказаць, што так званае класавае пачуццё можа азначаць праяву «падсвядомых сіл... якія імкнуцца вырвацца на волю з-пад кантролю духоўнага і прававога поля чалавечнасці» [28, с. 31], але сэння дадзены эпизод дэкадзіруецца менавіта так.

Паколькі агульная канцэпцыя асобы была б няпоўнай без аналізу канцэпцыі творчай асобы, варта закрануць паказ дзіцячага бачання свету з яго эмацыянальнасцю, яркасцю і шырынёй, які азначае абуджэнне творчай асобы. Паводле слоў І. Буніна, казкі, чутыя ў дзяцінстве, вабілі найперш словамі пра невядомае і незвычайнае» [9, с. 19]. Здавалася б, якое глупства — «нейкае нідзе і ніколі не існаваўшае лукамор'е, нейкі «вучоны» кот, які ні з таго ні з с'яго апынуўся на ім і чамусьці прыкаваны да дуба; нейкі лясун, русалкі, і «на невядомых дарожках сляды нябачаных звяроў». Аднак незабыўныя радкі цудоўна гучаць і дагэтуль, з дзяцінства ўвайшоўшы ў асобу беззваротна і апынуўшыся ў ліку таго самага важнага, з чаго ўтварыўся, як казаў Гогаль, «жыццёвы склад» [9, с. 33—34]. Падобная асабовая мастацкая мадэль прысутнічае і ў прозе Л. Калюгі ў вобразе вядомага нам Савосты Заблоцкага праз яго імкненне да адзіноты, адметнасць уяўлення, асацыятыўнай сферы і іншыя прыметы творчай асобы. «Любіў Савоста ў доўгі зімовы

вечар... з-за коміну ў агонь пазіраць. Цікава яму было, як адлямпы ідуць вострыя пасмы аж у самае вока. Ды яшчэ, як днее ці вечарэе і няма ў хаце агню... любіў ён на вазоны ў вокнах пазіраць. Цікава было, як там з лісцяў насатыя ды гарбатыя людзі складаюцца. Сам сабе, адзін знаходзіў забаўку малы» [13, с. 240].

Героя апавядання З. Бядулі Сцёпку, па прозвішчы Пяцкун, адзінота выбрала сама (як і Сымонку ў паэме Я. Коласа). Цэлае лета, вольны, «цягаўся... па лясках-палях адзін-адзіноткі, захоплены заўсёды сваімі марамі-думкамі» [16, с. 54]. Са школы ён мусіў сысці, пастуха з яго таксама не атрымалася, бо ўсюды, куды б ні закідаў яго неспагадлівы лёс, васьмігадовы хлопчык патрапляў «авантуры рабіць» [16, с. 54]. Справа ў тым, што ад чатырох гадоў з'явілася ў яго цяга «да малярства», яго заварожвалі фарбы, і ён, маючы ў руках вугольчык або знаходзячы каменьчыкі ці травы, якімі можна маляваць, «пэцкаў» сцены, платы, «а калі не меў што пэцкаць, дык далоні свае пэцкаў» [16, с. 52]. У вёсцы Сцяпанку лічаць недарэкам і дурнем, а матчын зварот «гаспадар ты мой, гаспадар ты мой» да часу гучыць ласкава, хоць і дакорліва-іранічна. Але Мікіціха бачыць, што з кожным годам «растуць разам з ім і цацкі ў яго галаве» [16, с. 58], і тады ўжо яна пачынае наракаць: «Ні да бога, ні да людзей ты ў мяне!» [16, с. 57]; «гіцлю», «назола», «нікчэмны хлапец» [16, с. 59]. І калі сваю ўдовіну долю жанчына магла раздзяліць з тысячамі такіх, як сама (ішла вайна), то нязбытнай была надзея Мікіціхі, каб «сын людскі быў, падрас бы і гаспадарыў замест нябожчыка...» [16, с. 58]. Акрамя мараў-думаў пра фарбы, без якіх ён не можа жыць, для Сцяпанкі больш нічога не існуе. Ён надзвычай цэласная натура і ўсе творчыя сілы душы засяроджвае толькі ў адным кірунку. Таму хлопец далёкі ад практычнай дзейнасці, не вельмі прыдатны да гаспадаркі, не прыстасаваны да «грубага» матэрыяльнага жыцця. Ён непадобны да іншых вясковых дзяцей. Безліч фарбаў Сцяпанка бачыў нават на тварах людскіх і «часам наўмысне злаваў сваю матку, каб глянуць, як блішчаць яе гнеўныя вочы, як моршчыцца яе твар, якія складкі пераліваюцца ў светаценьях на яе вопратках, калі яна з імпэтам пускаецца за ім удагонку. каб даць лупцоўку» [16, с. 55].

З пункту погляду штодзённай свядомасці цяжка апраўдаць і пацуцці Сцяпанкі да маці, і неардынарнасць яго эмацыянальных адносін да гібелі бацькі: «яму балела горш у душы, што фарбаў няма на вялікдзень, каб яйкі афарбаваць» [16, с. 58]. Аднак у гэтым можна ўбачыць адну з вызначальных рыс асобы, якая самаактуалізуецца, самаажыццяўляецца, — гэта значыць творчай асобы — «здольнасць выяўляць пэўную стрыманасць, халоднасць у міжасабовых зносінах, што ў асобных выпадках можа здацца сапраўднай бессардэчнасцю» [29, с. 520]. Выбачае Сцяпанку і тое, што, як дзіця, ён добра не ўцяміў гэтага гора. Кульмінацыйным пунктам сюжэтнага дзеяння з’яўляецца роспіс Сцяпанкам велікодных яек уласнай крывёю — яго своеасаблівая ахвяра мастацтву. З. Бядуля рэзюмуе: стане некалі Сцяпанка вялікім чалавекам ці не, «залежыць ад таго, як далейшы лёс яго пакіруецца» [16, с. 60]. Пісьменнік неабякава да таго, ці будзе таленавіты хлопчык гаспадаром свайго лёсу ў той меры, у якой нечакана выявіўся ён гаспадаром над сваімі пальцамі...

Дзіця са сваімі каштоўнасцямі і свет дарослых часта знаходзяцца ў апазіцыі. Чэхаўскія прынцыпы і прыёмы паказу дзяцей (гумар, двухпланавасць кампазіцыі, дзе на першым плане — дзіця, а на другім — свет дарослых, якія тым ці іншым чынам уплываюць на дзяцей) дзейсныя ў прозе З. Бядулі. Дачушак Язэпа Крушынскага «цягнула адгароджвацца ад “вялікіх”, як ад нейкага варожага класа людзей. “Вялікія”, нават бацькі, былі для іх чужым народам, неспрыячым і непажаданым у кампаніі» [8, с. 390]. Аднак антытэза дзіцячага і дарослага светаў паслаблена, калі гаворка ідзе пра адрознасць толькі ўзрастаў, а не сацыяльнага статусу. У рамане «Мядзведзічы» К. Крапіва піша: «Якуб ішоў і думаў пра Косціка. Шкада было брата, што той марнуецца на рабоце не па яго сіле... Шкадаванне гэта... перакрывалася шчымліваю крыўдаю, быццам з яго самога хто-небудзь паздзекаваўся і ён не павінен гэтага дараваць... Тое мала зразумелае яму слова “эксплуатацыя”, якое ён сустракаў у падручніку палітграматы і чуў зрэдку ў дакладах, цяпер упершыню набыло ў яго свядомасці свае яскравыя канкрэтныя формы ў выглядзе Косціка з патрэсканымі босымі нагамі, з напатымі ў нядужых руках лейцамі, у выглядзе

трох пудоў жыта, за якія згадзіў Каржакевіч Косціка на цэлае лета» [30, с. 322—323].

У аповесці «Зэнка малы ніколі не быў» Л. Калюга адзначае, што бацькі хлапчука былі людзі «ў сярэднім пер'і. Роскашы яны не зналі, але й гора не бачылі». Нельга назваць раскошай тое, што ў восеньскія халады малы Зэнка мог грэцца на кафлянай ляжанцы і слухаць, як злуецца за акном восеньскі прарэзлівы вецер. А вось тыя Зэнкавы аднагодкі, якія стылі ў лахманах «на скавышы, пасучы статак, — тыя ведалі гора, які з яго смак» [14, с. 507]. Ці тая «маленечкая пастушка», з апавядання З. Бядулі «Пастушка», якая так хоча пабегчы дахаты сербануць заціркі, але баіцца пусціць гусей у шкоду. «Сонца пякло яе, галодную, смаглую. Абапёрлася яна аб... плот і быццам самлела» [16, с. 66], чым і скарысталіся гусі... Нанясло тут бацьку, які сцэбануў малую сырмятовай дзягай. «Дзяўчынка нават не заплакала, толькі заухавалася і выгнала гусей з гароху, і ўжо болей аб ядзе не думала», зусім падаросламу сучэшнышы сябе тым, што «яе зацірка і вечарам не ўцячэ... на кірмаш не панясуць прадаваць...» [16, с. 66—67].

Для прадстаўнікоў беларускай прозы першай трэці ХХ стагоддзя характэрна высокае майстэрства ў стварэнні дзіцячых вобразаў. Немалую ролю ў гэтым адыгрываюць эстэтычна пераўтварэння ўражанні ўласнага дзяцінства і рысы «дзіцячасці» ў саміх аўтарах як «другая наіўнасць дзяцінства», уласцівая творчым асобам увогуле. Таму шырока выкарыстоўваюцца сродкі камічнага, якія, незалежна ад таго, адносяцца непасрэдна да дзіцячых вобразаў ці не, ствараюць атмасферу гумару ў творы. Гэта, напрыклад, іронія, калі пра дзяцей гаворыцца як пра дарослых, сур'ёзных людзей. Аднак камічныя бакі дзяцінства не перашкаджаюць пісьменнікам бачыць дзіцячыя трагедыі. Тады гумарыстычная тэндэнцыя паслабляецца. У М. Зарэцкага («Вязьмо») варты ўвагі такі прыём паказу дзяцей, як перайманне дарослых у спалучэнні з амаль талстоўскім псіхалагізмам. Зарэцкі зусім не гумарыст і не ставіць мэты выклікаць у чытача смех. Але ён выклікае ў яго міжвольную ўсмешку, усмешку спачування і ўхвалення, як у эпізодзе на попрадках: «...у самым куточку заўзята слюмачыць пальцы падлетак-дзяўчынка. Божа

мой, гэта ж вы не бачыце — яна ж зусім вялікая дзеўка, яна ўжо мала не спраўляецца з маткай! Прыгледзьцеся-тку, як цягне яна кудзелю, як ходзіць у яе ў меру адстаўлены локаць, як брынчыць верацяно... А як... замамыльвае яна сваю сур'ёзную пысачку! <...> А на печы ў цёплым таварыстве кошкі і тараканаў ваўтузяцца і шэпчуць малыя. <...> У іх там такая раскоша, што мімаволі прыслухваецца да іх з таемнай зайздасцю шчырая дванаццацігадовая папрадуха. Адылі гэта яе не цікавіць, ані не цікавіць, бо яна ж вялікая ўжо!» [31, с. 84—85].

Тут прырода гумару ўзыходзіць да вытлумачэння яе Г. Бёлем: «Мы... хочам бачыць рэчы такія, якія яны ёсць, бачыць іх чалавечым вокам, якое зазвычай бывае не зусім сухім і не зусім мокрым, а толькі крыху вільготным, і давайце ўспомнім, што па латыні вільгаць абазначаецца словам humor. І не будзем забываць, што вочы нашы могуць зрабіцца сухімі або мокрымі і што ёсць рэчы, якія не даюць ніякіх падстаў для гумару» [32, с. 676—677]. Проза пра дзяцей багатая новымі глыбокімі, падчас драматычнымі, але заўсёды спачувальнымі дзеям інтанацыямі. Гэта ў асаблівай меры датычыць праблемы сіроцтва. М. Асаргін у рамане «Сіўцаў Вржак» канстатуе: «Шчаслівая тая сірата, у якой жывыя і маюць дастатак дзядуля і бабуля». Не так было ў Ганькі Анцішэўскай («Ні госць ні гаспадар»). Маці пакінула яе зусім малою. «Двух сыноў тады сталі сіротамі і яна адна. Крута тады прыперлася дзяўчыне. Мусіла гаспадыня быць, пакуль большы брат не ўзяў жонкі. А тады Ганька ні курчаці, ні свінчаці не ўмела дагледзець. Ні разу каровы яшчэ не даіла. У печы толькі і ўмела засланку адчыніць ды сабе скварку ўзяць са скаварады. Як з гаршкімі парадкавацца, ніхто не налажыў. Ды яшчэ і не сіла была. Цяпер пра сваё гаспадынства так кажа: “Ведама — малая: адны гулі тады былі ў мяне ў галаве”» [13, с. 217].

Нягледзячы на тое, што раман «Пошукі будучыні» храналагічна выходзіць за рамкі даследуемага намі перыяду, зварот да яго мэтазгодны па меншай меры па дзвюх прычынах. Па-першае, дзеянне першай часткі адбываецца якраз ва ўмовах хранатопа, які цікавіць нас як навуковы аб'ект; па-другое, «магчыма, ні ў адным сваім творы К. Чорны так не апаэтызаваў само званне чалавека, як ён зрабіў гэта ў вобразах “маленькай

Волечкі” і Кастуся, як у гэтым рамане» [33, с. 291]. Чысціня і праўдзівасць дзяцінства, на думку пісьменніка, — невычэрпная крыніца чалавечай шчырасці і чысціні. За сваё творчае жыццё, канстатуе А. Адамовіч, К. Чорны прысвяціў шмат твораў празмерна хутка пасталелым дзецям («Быльнікавы межы», «Ідзі, ідзі...», «Трэцяе пакаленне», «Ірынка» і інш.). Можна сцвярджаць, што лейтматыў яго творчасці — дзеці, у якіх адабралі дзяцінства, а ў ваенных раманах — і бацькі, у якіх адабралі дзяцінства іх сыноў і дачок. А. Адамовіч называе гісторыю Кастуся і Волечкі паэмай, і ён мае рацыю. Гэта не толькі і не столькі гісторыя «ўкрадзенага дзяцінства», а спосаб паэтызацыі дзіцячай непасрэднасці. Менавіта ёю, а не пакутніцкімі «старэчымі» маршчынамі вызначаецца душэўны стан герояў-дзяцей. Цяжка не пагадзіцца з даследчыкам у тым, што ў такім іх паказе больш не толькі паэзіі, а і праўды. Ён небеспадстаўна лічыць, што паэзія, калі гэта датычыць дзіцячай псіхалогіі, і ёсць праўда, паўната праўды. У прозе К. Чорнага, адзначае даследчык, ёсць шэраг вобразаў дзяцей, у душы якіх не засталася нават маленькага дзіцячага акенца, праз якое маглі б пранікнуць нечаканыя промні вясёлага сонца ці галасы птушак. Нават іскра дзіцячага свавольства ў ім не праблісне. Аднак такія вобразы таксама служаць увасабленнем гуманістычнай канцэпцыі аўтара. Завостранасць псіхалагічнага малюнка — адна з яго асноўных мастацкіх мэт. Гэткія ж па-старэчы мудрыя і невясёлыя дзеці ў творах Ф. Дастаеўскага, хоць, нягледзячы на ўсе складанасці жыцця, у пераважнай большасці з іх усё ж было больш дзіцячага і менш старэчага. Аднак Ф. Дастаеўскі ахвяруе праўдай дзіцячай псіхалогіі «дзеля жывых, дзеля рэальных дзяцей і іх будучыні: яму трэба было ўзмацніць эмацыянальную, актыўную сілу твора, каб уздзейнічаць на само жыццё. Гэтак жа рабіў і К. Чорны, апавядаючы аб украдзеным дзяцінстве сваіх Міхалкаў і Ірынак» [33, с. 293]. У «Пошуках будучыні» ідэйна-мастацкая задача ўжо не патрабавала такога аднабаковага завастрэння. Дзеці ў гэтым творы — сапраўды дзеці, непасрэдня, чыстыя і шчырыя. Іх зблізіла агульнае няшчасце — вайна, страх перад невядомай будучыняй. Менавіта страх Кастуся перад нязнаным шляхам у далёкі і пусты свет і Волеччына амаль

жаночае спадзяванне на кагосьці больш вопытнага і дужага паклалі пачатак іх наступнаму збліжэнню.

Тое, што робіць Волечка, — гэта не гульня ў жыццё, у сялянскія справы (як, напрыклад, у апавяданні К. Крапівы «Пальчык»), а суровая неабходнасць сірочага існавання. Героям амаль не даводзіцца знарочыста перабольшваць сваю даросласць — у такія умовы яны пастаўлены сваім жыццём.

Аднак усе турботы гэтай «дзяўчынкі-жанчыны» афарбаваны кранальнай дзіцячай безабароннасцю і наіўнасцю. Наіўная і яе хітрасць, бо Волечка адчувае, як не хочацца Кастусю выбірацца ў чужы халодны свет, і не хоча гэтага сама, з прычыны чаго пастаянна падшуквае яму нейкі занятак. Трэба сказаць, што і сам ён больш поўны вялікага жадання, зачапіцца за якую-небудзь справу».

Чысціня і прыгажосць, уласцівая дзецям як натуральным людзям, знаходзіць свой адбітак у вобразах «юных закаханых». К. Чорны, надзвычай стрыманы ў паказе інтымных чалавечых пачуццяў, прасачыў, як у вясковай сірочай хаце зараджалася і была праспявана адвечная «песня чалавечага збліжэння і кахання», асабліва шчыmlівая ад дзіцячай шчырасці і чысціні герояў узросту Рамэа і Джульеты... Письменнік адкрыта паэтызуе сваіх герояў, аднак старонкі рамана, прысвечаныя дзецям, нельга назваць сентыментальнымі, бо «за аўтарскай прывязанасцю, за яго тонкай і мудрай усмешкай мы ўвесь час адчуваем глыбокі і напружаны роздум над лёсам чалавека і чалавецтва...» [33, с. 292]. У адпаведнасці з традыцыйным разуменнем свет чалавека — гэта свет дарослага чалавека. Аднак, як ужо адзначалася, мастацкі вопыт беларускіх празаікаў засведчыў, што важным раннім «маркёрам» змен сацыяльнага статусу чалавека з'яўлялася першае далучэнне да працоўнай дзейнасці. Таму Кастусь і Волечка — «гэта дзеці, але гэта і сяляне, і ўсё лепшае, што ёсць у працоўным чалавеку, падзіцячы поўна і наіўна выяўляецца і ў іх» [33, с. 295]. Дададзім, што і сяляне многія ў К. Чорнага — як дзеці. У нечым хітраватыя, у нечым наіўныя, але такія ж добрыя і ласкавыя па характары.

Зварот да свету дзяцінства, цікавасць да якога была ўласціва заходнееўрапейскай і рускай літаратуры ў XIX — пачатку

XX стагоддзя, у беларускай прозе акрэсленага намі перыяду невыпадковы: менавіта ў свеце дзяцей існуюць вечныя каштоўнасці, якія ў гэты перыяд пахіснуліся. Дзіцячыя вобразы — той элемент мастацкай формы, у якім увасоблена гуманістычная аўтарская філасофія.

У літаратуры нашаніўскага перыяду на першы план выходзіць павага да дзіцячых перажыванняў, спачуванне ім, абурэнне прычынамі, якія даводзяць дзіця да адчайнага становішча. Так, героі апавядання Ядвігіна Ш. «Зарабляюць» Ганулька і Адамка, неспрактываваныя ў жыцці падлеткі, вымушаны супрацьпаставіць сябе свету, дзе ўсё купляецца і прадаецца. Ці можна ў такіх умовах захаваць за сабой права аставацца людзьмі? Апавед у творы вядзецца ад імя Адамкі.

...Іх мамку закапалі «за плотам» могілак, «бо казалі, што яна неяк не зусім так, як трэба для могілак, памірала»... З фрагментаў дзіцячых успамінаў вымалёўваецца яе асоба і лад жыцця. Маці добра шыла, «умела пекна гаварыць», аднак часта плакала... Пасля яе смерці Ганулька «дастала» заробкі: «то на пабягушкі, то падлогі мыць, то вады прынесці...» — і «год за годам ішлі роўна, спакойна». Калі Адамка падрос, брат і сястра раіліся, каб яму «ўбіцца... да якога майстэрства». Але спакойныя часы раптам скончыліся, перарваліся Ганульчыны заробкі. Дворнічыха казала: таму, што пань не любяць такіх ганарыстых, як яна. Урэшце дзяўчына паўстала перад драматычным выбарам. Яна сказала аднойчы брату: «няма рады; каб адна я была — ведала б, што зрабіць, але цябе шкода!» — і пагадзілася на службу ў рэстаране. Адамка стаў там за лёкая, а Ганулька «адзелі, як кралю якую, але работы не назначылі ніякай...» [15, с. 56].

У апавяданні заўважны яскравы след маральна-этычнай праблематыкі. Па-першае, яна звязана з праблемай маральнай самасвядомасці «маленькага чалавека». Хлопчык-сірата Адамка, вымушаны зрабіцца лёкаем, паўстае перад пагрозай духоўнай дэфармацыі. Служба яго «вельмі цяжкая», і не толькі ці не столькі таму, што наведвальнікі «крычаць на лёкаяў», а алгарытм дзеянняў перадаецца дзеясловамі «ляту, нясу, адпячатываю», — падлетак разумее кошт той ахвяры, на якую пайшла сястра дзеля яго, і з'яўляецца нязменным сведкам гэтага ахвяравання.

Таму самае палымянае яго жаданне, каб сястра змагла кінуць «безработную службу» [15, с. 56].

Па-другое, прэзаік, не прыхарошваючы рэчаіснасці, намацвае вытокі ўнутраных сіл жанчыны ў супраціўленні бесчалавечным абставінам. Гэта клопат пра дзяцей. І такі вопыт Ганулька запазычыла ў сваёй маці. На жаль, жыццёвыя варункі пэўным чынам дэфармавалі яго. Героі апавядання, нягледзячы на ўсе іх недзіцячыя намаганні, не змаглі захаваць асабістай годнасці. Гэтая трагічная гісторыя сірочага жыцця заканамерна выклікае справядлівы пратэст супраць існуючай сацыяльнай рэчаіснасці.

Даследаванні Ф. Арыеса ў галіне выяўленчага мастацтва прывялі да высновы, што амаль да XIII стагоддзя яно не звярталася да дзяцей, акрамя як дзіцяці Ісуса. Пэўна, тады яшчэ не лічылася, што дзіця заключае ў сабе чалавечую асобу. Калі ж у творах мастацтва і з'яўляліся дзеці, то яны паказваліся як паменшаныя дарослыя. Дзяцінства лічылася перыядам хуткаплынным і малакаштоўным (што спраўджваецца ў сваёй першай частцы адносна аўтарскай пазіцыі ў творах абранага намі перыяду). Такая аб'якаваць, на думку Ф. Арыеса, з'яўляецца заканамерным вынікам дэмаграфічнай сітуацыі, якой уласціва высокая нараджальнасць і вялікая дзіцячая смяротнасць. Гуманізм прадстаўнікоў нацыянальнай прозы першай трэці XX стагоддзя выяўляўся, сярод іншага, і ў тым, з якіх пазіцый яны адлюстроўвалі гэтую сацыяльна-гістарычную тэндэнцыю. К. Лейка апавядае пра лёс Таклюсі-сухотніцы: «Пайшлі дзеці. Тут зноў бяда: слабейшыя ўміралі, трэба было хаваць, а лепшанькіх і дужэйшых, як толькі падрасталі, зараз забіралі... на царску службу...» [21, с. 242].

М. Цвятаева ў эсе «Жывое аб жывым (Валошын)» пісала: «Кожная жанчына, якая выгадала сына адна, заслугоўвае, каб пра яе расказалі, незалежна ад таго, удалы ці няўдалы вынік гэтага гадавання. Тут важная сума намаганняў, па сутнасці, адзінокі подзвіг адной — без усіх, а значыць — супраць усіх» [34, с. 483].

Аб адной з такіх жанчын і лёсе яе сыноў расказаў Ядвігін Ш. у апавяданні «Гаротная» (1911). Яго галоўная гераіня Тамашыха рана асірацела (нават тое, што яе звалі Ганулькай, цяпер яна ўспамінае з цяжкасцю...). Мачыха лічыла яе «абузай, а не

дачкой», і не тое што сама пяшчотаў не выяўляла, але і не прымала іх і ад Ганулькі, жыццё якой праходзіла ў працы, заўсёднай нястачы, голадзе. У маладосці прыхінулася Ганулька да Васіля, хлопца з суседняй вёскі. Не таму, што кахала, а, як піша Ядвігін Ш., «хоць баялася Васіля, але верыла яму і слухала». Потым Васіля пагналі ў салдаты, а ў Ганулькі радзіўся сыноч, і яе выгналі з хаты. Пайшла дзяўчына за «недалугу» Тамаша Канцавога: памерла яго matka, «патрэбна была ў хату гаспадыня, а што за п'яніцу ніхто не хацеў ісці, абы-якое прыстанішча мець — пайшла Гануля». Так і стала яна «Тамашыхай-гаспадыняй». І хоць «не было надта над чым гаспадарыць», грэла думка, што Васілька пракарміць усё ж будзе лягчэй. У хуткім часе ў яго з'явіліся браты: Яначка, Пятрусь, Сцяпанка... Застаючыся дома, елі бульбу з прыпечка, «не раўнуючы, як тыя парасяткі — праз увесь дзень...». Але чамусьці «сыць іх не брала» [15, с. 72]. Ды і сама Тамашыха моц зусім страціла. І ад неедзі, і ад таго, што муж біў, а асабліва пасля таго, «як увалілася хвароба ў хату». Самае страшнае для маці — гэта смерць дзяцей, знісіленых беднасцю і зусім недзіцячымі высілкамі. «Згас Васілька, за ім той самай сцяжынкай пайшоў Яначка, а пасля і Пятрусь» [15, с. 72]. Імкнучыся ўратаваць апошняга, Сцяпанку, маці збегала да знахаркі і, аддаўшы ёй курыцу, узяла нейкіх зёлак. Хлопчык адразу супакоіўся, але аказалася, што назаўсёды...

У. Проп адзначаў: «Усе ведаюць, што дзеці бываюць смешнымі пачынаючы з нараджэння і заканчваючы малалецтвам» [35, с. 125]. Гэта адчувалі і па-мастацку перадавалі такія вялікія пісьменнікі, як Л. Талстой і — у іншых формах — А. Чэхаў. Чэхаўскія дзіцячыя тыпы надзвычай разнастайныя. Некаторыя з іх абмаляваны трагічна, як, напрыклад, Ванька Жукаў, які аддадзены ў навучанне да шаўца і піша лісты на вёску пра ўсе свае нягоды. Гэтыя нягоды выкладзены па-дзіцячы наіўнай і таму смешнай мовай, але змест ліста ўражвае чытача сваёй жахлівай праўдай. Калі б умеў пісаць герой апавядання Я. Коласа «Дзеравеншчына», якога брат забраў у горад пасля смерці бацькоў, то ідэйна-мастацкае падабенства твораў стала б яшчэ больш бліжнім. Да такой высновы падводзіць, у прыватнасці, майстэрства выкарыстання Я. Коласам няўласна-простай мовы, якая перадае асаблівасці дзіцячай логікі

з яе алагізмамі і парадоксамі і стварае поўнае ўражанне таго, што аўтар на баку дзіцяці: «То скажаш не так, то ступіш не гэтак, і за ўсё пападала то вушам, то каленям. Дайшло да таго, што Міхалка наракаў на вушы і калені. Няхай бы сабе былі дзірачкі ў галаве, але на ліха яшчэ гэтыя храсткі? Або ногі? Ці не лепш было б, каб яны не згіналіся? Тут Міхалка пробаваў хадзіць, не згінаючы ногі. Выходзіць, што можна» [10, с. 174].

Вобраз Міхалкі належыць да тыпу «адзінокіх» дзяцей. У мастацкім творы адзінота можа быць падкрэслена іх кранальнымі партрэтамі, нейкімі рэчавымі дэталямі, у тым ліку прадметамі, што замяняюць дзецям жывых таварышаў. У Міхалкі прыхаваны «мячык і чалавек з гумалыстыкі, у якога трэба было толькі дзьмухануць, каб ён загукаў, як жывы». Але роля гэтых рэчаў значна больш важная, чым проста цацак: «ён задумаў уцякаць адгэтуль», а «хто ж ідзе з горада без гасцінца?» [10, с. 176]. Мячык і чалавечка Міхалка марыў аддаць сваім вясковым сябрам.

Асабліваасцю кампазіцыі вобразнай сістэмы апавяданняў аб адзінокіх дзецях з'яўляецца супрацьпастаўленне дзіцячых вобразаў у рамках аднаго твора. У апавяданні «Дзевянашчына» ёсць эпизадны вобраз малой Лідачкі, які не мае самастойнай ролі, а яшчэ больш узмацняе матыў адзіноты героя. Так, Міхалка стаіць у кутку на каленках па некалькі разоў на дзень. «І адзін толькі ён, гэты куток, знаў усе яго думкі, бо пагаварыць тут няма з кім» [10, с. 172]. Можа, «гэтая жаба Лідачка» і зусім нядрэнная дзяўчынка, але для Міхалкі яна частка нялюбага горада з яго несвабодай. Каб адвесці душу, хлопчык пры нагодзе пачынае «заводзіць знаёмства» з сабакам, які знячэўку забяжыць на двор. Але не паспее кінуць яму ўзяты ўкрадам кусочак хлеба, як ужо братавая барабаніць рукою ў шыбу» [10, с. 172]. Гумааністычны пафас твораў аб адзінокіх дзецях заключаецца найперш у тым, што ўсё ж адзінота імі пераадольваецца, не перашкаджае выяўляць сваю натуру, гарэзаваць і гуляць. Зрэдку ўдаецца гэта нават Міхалку. Яму «ні з таго ні з с'яго захочацца прабежчыся, і ён, як куля, рванецца на двор, ганяецца за верабейчыкамі, покi братавая не крыкне, каб ішоў забаўляць Лідачку» [10, с. 174].

Як ужо адзначалася, у многіх творах матыў дзіцячай адзіноты заканамерна звязаны з праблемай сіроцтва і занядбанасці. Але выяўляецца і гуманістычная тэндэнцыя ў адносінах да няродных дзяцей. У гэтым, напрыклад, пераконваюць рэалістычныя дэталі і выяўленчыя сродкі, уведзеныя Л. Калюгам у апавед пра дзяцінства Арсеня Пакумейкі. («Пустадомкі») і асабліва па-мастацку пераканаўчыя ў агульным кантэксце бяздомнасці, «бесхацімства», вымушаных для аўтара і многіх падобных яму: «Калі маці каго-небудзь збірала ў дарогу, паварушэце прыемны ўспамін: будзе акурат. Мала што Пакумейчыха Арсеню мачаха!.. Скупасць не скаланула Пакумейчышынай рукі, калі яна спакавала Арсеню ў невялічкі куфэрак два сушаныя сыры, вантрабяную шкідэнду й танчэйшых вэнджаных кілбас... ды да ўсяго гэтага сала сырога й абгатаванага па... куску. Не век жа людзі шылам елі пайкаваны хлеб! З жарнавы камень яго... у мяшок, дзе бялізна й пасцель, давялося палажыць» [14, с. 427].

Мастацкая свядомасць валодае дзвюма тэндэнцыямі адлюстравання дзяцінства. Іх увасабляюць, з аднаго боку, апавяданне аб станаўленні асобы, у тым ліку аўтабіяграфічнае, і гісторыя чалавека, разгорнутая ў часе, з другога — паказ асобных эпізодаў дзяцінства, якія паўплывалі на ўсё наступнае жыццё чалавека ці ўразілі аўтара нечым незалежна ад таго, якое значэнне мелі для жыцця персанажа.

Пісьменнікі з вялікім спачуваннем паказваюць тыя эпізоды, калі жыццё прыводзіць дзяцей у недаўменне, палюхае, прымушае іх пакутаваць. М. Лынькоў («На чырвоных лядах») паказвае рэакцыю сялян на тое, як білі вясковага Хвёдара Жаранкова. Калі людзі разышліся, «з-за струхлелае шулы варот высунулася хустка, а за ёй другая. Хустачкі з старой палатанай спадніцы, даўно злінялай і парванай, бо выбіваліся косы з-пад дзірак і пад хусткамі віднеліся напалоханыя і зарумзаныя твары. Азіраючыся, дзяўчынкі падышлі да бяровенняў і, засопшыся, пачалі ўвіхацца ля нерухомага тулава.

— Татка, а татка!

— Ну, устань жа...

І меншая пачала румзаць... Тады старэйшая дала ёй кухталь у спіну. "...Вось паспрабуй яшчэ! Ну, цішай жа..." Але й сама не ведала, што рабіць...» [25, с. 358].

Безабароннасць дзяцей перад знешнім светам часта перадаецца пры дапамозе антытэзы. У рамане М. Лынькова яна выяўляе кантрастнасць стану прыроды і абяздоленых дзяўчынак. Сонца «лашчылася і грэла», а рукі дзяўчынкі самі «лезлі ў дзіравыя лахманы спаднічкі і шкраблі здравованае каростай цела... Рысы твару скрыўляліся не то ўсмешкай радасці, не то пякучым болем. І ў гэтай радасці і ў болю гэтым былі — вясна, што ўпрыгожылася панічамі і пчаліным гудам, сонца, аднолькава лашчыўшае панічы і паз'едзеныя прусамі і каростай рукі, і забруджаныя лахманы, і жорсткія, склізотныя, разучыя, як асака, рубцы сарочкі» [25, с. 358]. Тут падрабязна выпісаны дэталі знешнасці дзяцей, але гэта не толькі не азначае страт у раскрыцці іх псіхалогіі, а наадварот, выяўляе сутнасць, складае самую існасць дзіцячай істоты, прытым такую, якая выклікае ў нас не асуджэнне, хоць знешнасць надзвычай несамавітая, а шчымлівую гаркоту.

Адзін са сродкаў стварэння дзіцячых вобразаў — кантраст паміж душэўнымі якасцямі і несамавітай знешнасцю. Так ствараюцца і рэалістычныя, і гумарыстычныя вобразы. Да першых варта аднесці вобраз Міхаські з аднайменнага апавядання Цёткі. «У хлопчыка насок з добрую бульбачку; барада — брылем закручана, праз усенек левы тварычак чырвоная пляма радзімая. Адно вочка глядзіць у правы бок, другое — у левы» [36, с. 108]. А калі пасля воспы паказаўся Міхась на хаце, «дык ажно куры закудахталі з перапуду» [36, с. 109]. У апавяданні востра ставіцца праблема дзіцячай жорсткасці і яе вытокаў. Цётка дае зразумець, што, пакутуючы, дзіця не заўсёды ўяўляе іншага тым, хто таксама мае здольнасць адчуваць і пакутаваць. Эмпатыя прыходзіць не адразу. Як пісала М. Цвятаева ў адным з вершаў, «...дети так жестоки: / С бедной куклы рвут, шутя, парик, / Вечно лгут и дразнят каждый миг, / В детях рай, но в детях все пороки» [37, с. 334].

Калі Міхаська падрос і пачаў у поле скаціну ганяць, то «пасыпаліся прозвішчы ад пастухоў...». Яму здавалася, што кожны аб ім думае: «У-у, які рабы, страшны хлопец» [36, с. 109]. Хлапчук маўчаў зубы сцяўшы, «а ўпатайне ўсіх ненавідзеў. Кожнаму мсціў колькі мог... жывіна таксама не зазнала ад Міхасы ласкі... Нат сорамна расказваць — такія ліхаты выкідваў» [36, с. 109]. Гэта разумеў і сам хлопчык. «Часам нават скардзіўся... нягодны

я хлопец. Усім прыдумваю ліха, але хто да мяне добры? Усе як на ліхога сабаку: “А-ту...”» [36, с. 110].

Паводле індывідуальнай тэорыі асобы А. Адлера, стыль жыцця дзіцяці настолькі трывала крышталізуецца к пяцігадоваму ўзросту, што потым яно рухаецца ў гэтым жа напрамку ўсё жыццё [29, с. 177]. Усведамленне гэтага ўласціва і Цётцы. Яна піша: «Ні ў казцы сказаць, ні пяром апісаць, такая, пэўна, вырасла б з Міхася цацка...» [36, с. 110]. Але ўсё змяніла здарэнне з жоравам, які, нібыта просячы ратунку, ударыўся «ўсім целам у яго грудзі» [36, с. 110]. Выпадак у полі змяніў адносіны хлопцаў да Міхася, ды і самога сірату: яго «сірочае сэрца ўлёт дабратаў хлопцаў зразумела» [36, с. 111]. І хоць хлопчык-сірата захварэў целам, але ачунаў душою.

Дыферэнцыяцыя ўзрастаў чалавечага жыцця, і ў тым ліку дзяцінства, на думку Ф. Арыеса, фарміруецца пад уплывам сацыяльных інстытутаў, гэта значыць новых форм грамадскага жыцця, абумоўленых развіццём грамадства. Канстатуючы гэты факт, нельга абысці ўвагай незакончаную аповесць Л. Калюгі «Утрапенне» («Зэнка малы ніколі не быў»). Яе назва сведчыць пра тое, што вобраз Зэнкі задумваўся як скразны. А імя героя выклікае небеспадстаўныя асацыяцыі са словам «зрэнка, якім у старажытнасці абазначалі падлетка ва ўзросце 14 гадоў: вокам героя мы бачым і ацэньваем многія сітуацыі тагачаснага жыцця. Прыгадаем і тое, што нашы вочы могуць быць вільготнымі — і тады гаворка ідзе ўжо пра гумарыстычнае адлюстраванне жыцця. Сапраўдны ж гумар горкі...

Праз унутраны рух душы героя да пасталення Л. Калюга паказвае рух часу ў паслярэвалюцыйнай рэчаіснасці. «Няма чаго скардзіцца на недастачу: усяго ўсякага ў Зэнкавым дзяцінстве прыпала. І трапілася яму адна такая гарачая восень, што паны, як апрышчаныя, уцяклі. Гэта было вельмі цікава. Зэнка нават з сваімі аднагодкамі хадзіў глядзець у пустыя палаты, што там такое ёсць. Усё даступна было. Кожны браў тады, што паўздужаць мог» [14, с. 509]. Сваё месца заняла ў свядомасці героя і вайна — «Зэнкава дзяцінства і ў хмурнае, і ў яснае неба з грымотамі было. Недалёка, у Баранавічах, атайбаваўся фронт. Зэнкавага бацьку й траха не ўсіх падчыстую мужчын з Далідавіч выгналі на вайну.

...Старыя... бывае... прыбярцуца ў новыя кажухі ды выйдуць на гасцінец глядзець, як там, што вада ў рацэ, ішло войска ў той бок пад Баранавічы» [14, с. 508].

Як адзначае Я. Лецка ў прадмове да выдання твораў Л. Калюгі, пісьменнік неабыхавы і да тых сацыяльна-маральных тэндэнцый, якія нясе новы час: «з любасцю гледзячы на свайго героя, прэзаік ніколькі яго не ідэалізуе, тонка прыкмячае дэфармацыі, якія адбываюцца пад уздзеяннем агульнай атмасферы» ў грамадстве: «рыхтуючыся стаць камсамольцам, Зэнка ўжо з пагардай глядзіць на сялянскую працу, збор каласкоў на ніве. А вось як ён рэагуе на прывітанне Марылі:

«— Памажы божа! — было сказана, як добраму чалавеку, але Зэнку, як камсамольцу праз паўтара года, нават дзеля ветласці не выпадала дзякаваць» [14, с. 30]. Варта прыгадаць падобны па ідэалагічным пафасе дыялог з «Дзвюх душ» М. Гарэцкага, калі Васіль і Гаршчок ускладаюць надзею на «помач... з Петраграду».

«— Ах, каб жа Бог даў... — уздыхнуў змучаны Карпавіч і... засудзіў сябе, што — бальшавік, а гаворыць — “Бог даў”».

— Каб жа Бог даў, як той казаў, — падумаўшы і пераскочыўшы небяспечнае месца, дадаў Карпавіч» [38, с. 50].

Думка, што і дарослыя, і дзеці на пераломным гістарычным адрэзку падпадаюць пад уплыў двайных стандартаў, асабліва згубны для дзіцячых душ, на прыкладзе ўзаемадчынненняў з богам праводзіцца беларускімі прэзаікамі надзвычай актыўна. Маладая настаўніца, апавядае З. Бядуля, «не вучыла дзяцей Крушынскага богу маліцца... А ў гэты час пані Ганна яшчэ з большай гарачнасцю бараніла багоў. <...> Яна мае такое ўяўленне аб існаванні бога, як Стэфка аб неіснаванні яго... У яе вера ў бога таксама неабходная мода, праўда, старая, але пані Ганна моцна трымаецца ўсяго старога і нічога новага не прызнае. Яна бароніць бога, як толькі можа... <...> Дзеці жывуць падвойным жыццём. <...> Кожны раз удзень яны прызнаюцца Стэфцы: “А мы ўночы маліліся. Болей не будзем. Мамцы скажам, што бога няма.” Уночы яны гавораць з той жа ўпэўненасцю пані Ганне: “Мамка, мы заўтра папросім цёцю, каб яна з намі таксама малілася”» [8, с. 458].

На першы погляд можна пагадзіцца з Я. Лецкам, што надзвычай камічна выглядае імкненне Зэнкі «чыста чалавечыя адносіны вытлумачваць дзесьці пачутымі сацыяльна-эканамічнымі катэгорыямі. Так, заляцанні Вінькі Вароніча да Марылі ён называе эксплуатацыяй, а потым, крыху падросшы, намаўляе дзяўчыну, якая, дарэчы, і яму падабаецца, напісаць, што Варонічы яе эксплуатавалі. Але такімі ж прыёмамі будзе дзейнічаць супраць яго самога старшыня сельсавета Рыжы Пярун», што ўжо зусім далёка ад камізму, бо і насамрэч, калі ў графе анкеты пра сацыяльнае становішча функцыянер паставіць «заможны селянін», то ў тых умовах гэта «абазначала калі не высяленне ў Сібір, дык «каставую непаўнацэннасць у грамадстве» [14, с. 30]. Тое, што адбывалася тады ў краіне, не магло дэструктыўна не ўздзейнічаць на кволую, незагартаваную дзіцячую душу, на яго псіхалогію...» [14, с. 31]. Некаторая парадаксальнасць загалова «дае ключ да разумення аповесці, дзе і лагодная ўсмешка, і гумар, і пакепліванне, і боль за малага чалавечка, які імкнецца выглядаць больш сталым, дарослым, бачыць сэнс жыцця ў гэтым сваім самаадрачэнні, заўчасным пасталенні і далучэнні да дарослых клопатаў і праблем. Працэс станаўлення характару хлапчука, фарміравання ў ім асобы, абуджэння грамадзяніна, гарманічнага выяўлення сацыяльнага і інтымнага, спалучэння добрага і дрэннага паказаны без усякай прадурэжыстасці, псіхалагічна тонка і па-мастацку нязмушана» [14, с. 30].

У творах першай трэці XX стагоддзя пры дапамозе разнастайных сродкаў на вобразах дзяцей актыўна ставяцца шматлікія праблемы адкрыцця і пазнання свету. Так, малы Зэнка, які незаўважна для дарослых разважаў над тым, што адбываецца вакол, здзівіў бацьку недзіцячым пытаннем. «Тата... няўжо без гэтага нельга абысціся?.. Я вось... думаю... Няма паноў. І толькі тае бяды! І не трэба. Але няўжо канечне, каб і нашае з вамі адметнасці не было? Я не веру, каб без гэтага нельга было абысціся. Баюся, што не па старасці гэта, калі шкода, шкода, ды пара ўжо, а смерць у маладым вяку, як сама што ўбіраліся ў сілу — толькі б красавацца, а тут раптам такая выпадковасць. Баюся, што праз гэта шмат прыгожага і нязнанага страціць свет» [14, с. 524]. Праблема, узятая ў гэтым дыскурсе Л. Калюгам, надта балючая

і небяспечная, у чым ён меў няшчасце пераканацца на ўласным горкім вопыце. Таму стылістыка працытаванага ўрыўка складаная. Письменнік недагаворвае, выкарыстоўваючы такі моўны зварот: «Крыся чула не адно запісаную, а ўсю гаворку».

«“Ежце, пакуль сваё вядзецца”, — разаслала яна абрус і паставіла патэльню на стол, а сама нешта вельмі ж хутка адварнулася ў другі бок і ўзялася за ражок хусткі» [14, с. 524].

Новыя штрыхі да праблемы дзяцінства ў эпоху запанавання «новай» маралі дадаў Л. Калюга ў незакончаным рамане «Пустадомкі». Ён апавядае пра жыццё сям’і Дзяргая, «амерыканца», які, прывёзшы з-за акіяна заробленых там даляраў, збудаваў хату і, у адным з эпизодаў твора, «валачобную песню слухаючы, бачыў... як разрасцецца, раскарчыцца ўсё гэта тут, як усцешна будзе воку зірнуць там, дзе некалі аднастайны абшарніцкі палетак быў» [14, с. 408]. На валачобнікаў «з печы з-за коміна свяціў... цікавымі вачыма Дзергаёў малы» [14, с. 410]. Незавершанасць твора не дазваляе зрабіць выснову, што гэта скразны персанаж, які змацоўвае ўсю кампазіцыю. Аднак сын Дзяргая згадваецца неаднаразова нават на тых нешматлікіх старонках, якія сталі фактам літаратуры. Неяк, зайшоўшы напіцца, Марка Невядомскі застаў «амерыканца» ў тую хвіліну, калі «зняў ён з трамы Коласаву “Новую зямлю” і... сеў у рагу стала на відне каля акна. Расхінуў кнігу на тым месцы, дзе... спыніўся быў» [14, с. 446]. Марку ў пасялкоўца спадабалася: і сам гаваркі «амерыканец», і што ён «Новую зямлю» чытаў. «Тут у вас бог жыве, — казаў Марка... Але нагадзіўся на гэту гаворку Дзергаёў малы, каторы на Вялікдзень валачобнікаў з-за коміна слухаў. Ён хадзіў трэцюю зіму ў школу і быў к таму лёгак на язык.

— Дзе той бог? Настаўнік казаў, што няпраўда — не заходзіць да таго бог, у каго на сёмуху май натыкан...» [14, с. 447].

У няскончанай аповесці «Зэнка малы ніколі не быў» суседка расказвае Боханам, што «...той з блішчастымі вачыма малы ўдаў, што бацька з абагуленае нівы сваёй карове ўночы мяшок канюшыны прынёс. “Амарыканца” пагналі, а маці й сына выштырыла ўслед. І ад тых дат — ні на парог!

— Так малое й валочыцца: дзе ноч пераначуе, дзе дзве. Ото бо пайшоў свет! Каб яго пярун ясны, — казала, — высмаліў!» [14, с. 523].

Зэнкава маці Крыся мела вочы на мокрым месцы: «малечка што, дык і паплылі... Або ж сама Крыся не ведала, што тыя слёзы дурныя, што так было б лепш, замілавання не меўшы. Ды не магла.

— Будуць дзеткі, як шчаняткі, вочкамі на людзей блішчаць, — не датрывала, пачала прыказваць ды загаласіла ўслых:

— От дурніца!.. дурная дзе была!.. — хацеў Юстын разважаць, ды сам нешта быў нязвыкла хмурны» [14, с. 525].

Аналіз пражытых твораў сведчыць, што агульным клопам дарослых было зберагчы неакрэплёныя дзіцячыя душы ад «сцюжных» уплываў часу, у якім «было б лепш, замілавання не меўшы»...

Паказальны мацярынскі інтралог Сцепаніды ў аповесці В. Быкава «Знак бяды»: «...Што рабіць? Галоўнае, каб усё тое неяк не зачэпіла дзяцей, не апаліла іх бязлітасным сваім крыллем, абышло міма. Пасля, канешне, будзе ўсё, але як падарастуць, хай. А цяпер каб уберагчы як ад благага іхнюю дзецкасць, іх слабыя, недарослыя душы» [39, с. 141]. Калі чалавек з дзяцінства далучаецца да канфармізму, гэта дэфармуе яго характар і ў многім вызначае яго лёс. Л. С. Выгоцкі слухна адзначаў у сваёй працы «Уяўленне і творчасць у дзіцячым узросце», напісанай у 20-я гады ХХ стагоддзя: «У самую пяшчотную пару сваю дзіця павінна прывыкнуць да сям’і, да любові, а не да нянавісці і зайздрасці; да спакойнай мужнасці і самадyscyпліны, а не да страху, прыніжэння, даносаў і здрадніцтва. Бо і сапраўды — свет можна перастварыць, перавыхаваць з дзіцячага пакоя, але з гэтага ж пакоя можна яго і пагубіць» [40, с. 197].

Гэта паслядоўная гуманістычная пазіцыя людзей, якія дбаюць пра тое, каб не перарвалася паязь пакаленняў. І тут не мае прынцыповага значэння, з якога саслоўя паходзяць людзі, якія займаюць гэтую пазіцыю. М. Цвятаева пісала: «Як я цяпер разумею “дурных дарослых”, якія не даюць чытаць дзецям сваіх дарослых кніг”. І прычына “не ў недастатковым разуменні, а ў занадта глыбокім, празмерна чуйным, хваравіта дакладным! <...> Той, хто шмат чытае, не можа быць шчаслівым. Бо шчасце заўжды бессвядомае, шчасце толькі бессвядомасць» [37, с. 340]. Можа, гэта падсвядома адчувалі непісьменныя сяляне, калі ў

асноўнай масе сваёй былі супраць таго, каб дзеці надта ўлягалі ў навуку?.. Але ўсякае правіла мае выключэнні. Пра гэта сведчыць пазіцыя героя апавядання І. Піліпава «Бацька і сын». Селянін вучыў сына, «выкладаючы апошнія пажыткі», бо ў свой час яго родны бацька, нягледзячы на вялікае жаданне хлопца атрымаць навуку, не хацеў, каб той хадзіў у школу. А калі ён аднойчы ўцёк з хаты і «цэлы дзень праседзеў у вучылішчы», то бацька «вельмі моцна выбіў» непакору, што яму і цяпер баліць: «так і астаўся цёмны, як бор той у дажджлівую, восеннюю ноч. Шуміць бор ад ветру... а цёмны ён» [21, с. 266—267].

Як адзначалася, вобраз чытача ў беларускай прозе «эпохі рубяжа» нельга назваць тыповым, але ён займае ў ёй пэўнае месца. Так, у апавяданні «Хаўтуры» І. Піліпаў апавядае, як сяло нядаўна пахавала «дарагога... чалавека», які ў гэтым сяле нарадзіўся, падвучыўся і, калі мінула пятнаццаць гадоў, паехаў у горад «яшчэ болей вучыцца, — бо надта... любіў ён усялякія кніжкі чытаць...» [21, с. 269]. Бацькі любілі сына дзіця і з радасцю куплялі яму кніжкі, а дзіця «цешылася і з усіх канцоў цалавала тую кніжку» [21, с. 270]. Кніг на працягу жыцця ў яго сабралася «поўная хата», і ён іх усё чытаў і чытаў. Аўтар адзначае, што чалавек гэты надта любіў, калі хто да яго прыходзіў; ён неяк адразу весялеў і пачынаў гутарку, пасля якой субяседнік адчуваў сябе як пасля споведзі, хоць сам нічога не гаварыў, а толькі слухаў. Для Арсеня Пакумейкі, героя рамана Л. Калюгі «Пустадомкі», два рублі — вялікі кошт... Таму, зайшоўшы ў кнігарню, ён Купалаву «Спадчыну» расхіне і чытае яе прыхваткамі. Так «малы шмат у ёй прачытаў» [14, с. 426]. Аднойчы ж, калі кнігар адварнуўся цэтлік выпісваць, ён «палажыў “Спадчыну” ўсярэдзіну ў свае падручнікі» [14, с. 426], але кнігар запыніў яго: «Пачакайце... Паглядзеце ў сваіх кніжках: ці не ўзялі праз памылку Купалавае “Спадчыны”» [14, с. 426]. Кнігу давялося вярнуць. Але пазней Арсень атрымаў ад спагадлівага кнігара яе ў падарунак.

Іншы герой Л. Калюгі, Даніла Невядомскі, «у дзяцінстве шмат чытаў бязбожніцкіх дробненькіх усякіх кніжак. Так шмат, што агідзела яму ўсё святое, а разам з святым... і тыя дробненькія кніжачкі» [14, с. 418]. Ф. Багушэвіч у «Прадмове» да зборніка «Дудка беларуская» пісаў, што іншыя, нават самыя

малыя народы, «маюць па-свойму пісанья і друкованья ксёнжачкі і газеты, і набожныя, і смешныя, і слёзныя, і гісторыікі, і баячкі...» [41, с. 379], чым аніяк не можа пахваліцца беларускі народ, і клопат пра якасць чытанак для дзяцей і моладзі адбываецца ў праблематыцы беларускай прозы не толькі пачатку ХХ стагоддзя, а і ўсёй яго першай трэці.

На такіх, здавалася б, прыватных жыццёвых фактах, не заўсёды адназначных з маральна-этычных пазіцый (як крадзеж улюбёнай кнігі, потым неспадзявана атрыманай у падарунак), можна пацвердзіць думку пра тое, што тварэнне і асваенне культуры — агульныя функцыі супольнасці дарослых і дзяцей, а не манаполія таго ці іншага з гэтых светаў. Культура — гое асаблівае метавымярэнне чалавечага быцця, якое ствараецца дзякуючы іх сумесным творчым намаганням (хоць і сумесны, і творчы характар гэтых намаганняў не заўсёды выяўлены).

І ўсё ж кнігай, якую найчасцей даводзілася чытаць героям беларускай прозы першай трэці ХХ стагоддзя, была кніга жыцця. Найчасцей — гаротнага жыцця. Таму, як мы ўжо адзначалі, мудрыя бацькі па меры сваіх магчымасцей стараліся прыхаваць ад іх некаторыя асабліва жорсткія яе старонкі. Вось як са смуткам за свой лёс і з клопатам пра нашчадкаў піша Л. Калюга (аповесць «Дзе косці мелюць»): «Калі дзе заваляецца гэтая мая невялічкая забаўка, яна будзе ў час. У маладзікову, самую святую нядзельку вылезе гаспадар ад мачання з-за стала. І здыме па сняданні маю кніжку з трамы. Расхіне на тым мейсцы, дзе ў нейкі прысвятак на гэтым тыдні, меўшы час, спыніўся быў. Сядзе на відне каля акна за ўсланы чыстым арцыбовым абрусам стол.

Самому яму цікава ў лагодны ды пра кручаны час прачытаць, а сыну... не дасць мае кніжкі ў рукі. Ён, бачыце, мал яшчэ, — думаецца бацьку, — падрасце большы — прачытае, будзе яшчэ час. Але ягоны хлапец — такі прабеглы і цікаўны — скрадзецца ды... з тым большаю цікавасцю раней пары да гэтых балонак дабярэцца. Гэта толькі бацькам здаецца, што маладзёнак гаспадарскі сын. А тым часам 15 год — дужаваты кавалак жыцця. Ужо не баіцца... ходзіць ён адзін спаць у пуню. Адтуль зручней яму, як... заспяваюць дзяўчаты, да іхняга вясёлага гурту далучыцца.

Дык ці не пара яму — такому сам у сабе чалавеку — сёе-тое, наперакор бацькам і настаўнікам — і лішняе ведаць?!» [14, с. 463]. Ды і ці лішняе гэта, па вялікім рахунку, у чалавечым жыцці? Бо чытаць, паводле М. Цвятаевай, — «усё роўна, што вывучаць медыцыну і дакладна ведаць прычыну кожнага ўздыху, кожнай усмешкі... кожнай слязы» [37, с. 340].

Своеасабліваць праблематыкі і стылістыкі твораў беларускай пра дзяцей у тым, што ў іх непасрэдна не выяўлены той тып аксіялогіі сямейных адносін, калі дзіця разглядаецца толькі як сімвал («плод») любові сваіх бацькоў. Але мы выяўляем іншы тып, што адпавядае ўласціваму нацыянальнай ментальнасці погляду на дзіця як на вышэйшую інстанцыю мацярынскай і бацькоўскай любові дарослых, носьбіта яе ідэальнай (у іх разуменні) формы.

М. Лынькоў у аповесці «Апошні зверыдавец» (1930) ва ўласцівай яму гумарыстычнай манеры выяўляе разуменне духоўных каштоўнасцей героя-маргінала ва ўмовах трансфармацыі аксіялагічнай парадэгмы грамадства. «Цэлая купа дзяцей у Астапа, і пяты, самы меншы — Карла. Акцябрынілі яго гады са тры назад. Супроць быў Астап.

— Нашто мне Карла, каб людзі смяліся, ці што.

Але ўламала неяк жонка. Яна была дэлегаткай і не раз у другіх спраўляла такое свята — чаму б і ў сябе не зрабіць. Любата адна. Народу поўна, кожны вітае цябе, нібы ты зрабіла нешта вялікае, надзвычайнае. Ды і падарункі к таму. Усё да аднаго. Падарункі і на Астапа падзейнічалі.

— Ну што ж, Карла дык Карла — толькі клопату, усё роўна лішні рот...

Пасля ўжо не раз хадзіў Астап, асабліва калі вып'е, да дырэктара і да сакратара камсамольскай ячэйкі, загаворваў усё.

— ...Як-ніяк, сын у мяне, Карла, не абы-хто... Павінны вы сыну майму, камуністу майму Карлу, спасобіе даваць ці не? Павінны, таму ж ён Карла, а не які-небудзь там, скажам, Лявон ці Гаўрыла.

І Астапу адказвалі звычайна: «Ідзі ты выпіся лепей». Астап тады кідаў гаварыць пра «спасобіе» і пачынаў лісліва і пакорна прасіць на шкалік, пахмяліцца... «за здароўе ваша і за здароўе сына майго Карла Астапавіча...».

І калі не выходзіла справа — Астап лавіў малага і “ўшчаміўшы між каленяў, пачынаў дапытваць:

— Як завуць цябе, шкнарадзь?

— Калолік...

— Карла, паганец, ты, а не Калолік...» [25, с. 179].

Вынікам даследавання тыпалогіі дзіцячых вобразаў у расійскай прозе з’яўляюцца наступныя асноўныя тыпы: фантазёры, чытачы, «дзелавыя людзі», юныя закаханыя, адзінокія дзеці, гарэзы [42]. Кожны тып надзелены своеасаблівымі рысамі характару. «Гарэзы», бадай, спалучаюць у сабе ў рознай меры рысы ўсіх папярэдніх тыпаў. Для «фантазёраў» характэрна багатае, жывое ўяўленне, творчыя здольнасці, вера ў свае і чужыя фантазіі. «Чытачам» уласцівы наўны рэалізм ва ўспрыманні кніг, перайманне любімых кніжных герояў, гульня ў сюжэты любімых твораў, перанясенне літаратурных штампаў у сваё дзіцячае жыццё. У беларускай літаратуры акрэсленага намі перыяду гэтыя тыпы маюць некаторую спецыфіку, якая вызначаецца, з аднаго боку, тым, што тагачаснае грамадства не імкнулася забяспечыць нармальнага дзяцінства для прадстаўнікоў ніжэйшых слаёў грамадства, дзе дзеці заўсёды празмерна ўцягнены ў жыццёва неабходную працу. З другога боку, беларуская нацыя пераважна сялянская, а гэтым вызначалася незапатрабаванасць мастацкага ўзнаўлення жыцця шляхты і «сярэдняга класа», у тым ліку ў 20—30-я гады па ідэалагічных меркаваннях.

Паколькі беларуская літаратура за кароткі час павінна была прайсці тымі шляхамі, на якія іншымі літаратурамі былі затрачаны стагоддзі, натуральна, што яна не ў поўнай меры адлюстравала ўвасобленыя на гэты час у сусветнай мастацкай свядомасці з’явы і пазіцыі. Аднак у тым ці іншым выглядзе яны абавязкова пакінулі ў ёй след. Таму каб уявіць больш поўна абрыс канцэпцыі дзяцінства ў беларускай літаратуры першай трэці XX стагоддзя, звернемся да твора іншага літаратурнага роду — п’есы А. Гаруна «Датрымаў характар». Яе героі апантаны прагай прыгод і дзейнасці, у якіх павінен быць рэалізаваны іх асабовы і чытацкі вопыт. Адзін з іх, Зюк, ужо «дарослы», бо мае адзінаццаць гадоў. Другі, Вінцусь, на думку Зюка, «яшчэ дзіця», бо яму не дзесяць, а, як удакладняе

старэйшы, «дзесяць і пяць месяцаў», у той час як менавіта «па дзесяцёх гадох кожны мужчына ўжо дарослы» [43, с. 131]. Браты асірацелі, і імі апекуецца, па бацькавым патрабаванні, цётка. Каб падкрэсліць сваю «сталасць», Вінцусь карыстаецца адметнымі сінтаксічнымі канструкцыямі і моўнымі зваротамі, якія прыпадабняюцца да тых, што ўжываюцца дарослымі. Не апошняе месца займае камізм дзіцячай логікі, праз які, аднак, «прасвечваюцца» надзвычай актуальныя і сур’ёзныя рэчы. Мэта нашага даследавання — асаблівасці мастацкай канцэпцыі дзяцінства ў «дарослай» літаратуры. Пра п’есу «Датрымаў характар» можна сказаць, што гэта твор пра дзяцей, але не толькі для дзяцей. Вінцусь паведамляе, што Вінцусь хоча «зрабіцца» Сянкевічам і напісаць «Патоп» і «Крыжакоў», прычым не па-польску, «а па-нашаму і... усё іначай» [43, с. 134]. Можна ўбачыць у гэтай мары героя адбітак аўтарскага погляду на гісторыю беларусаў, якая ёсць самастойны феномен, а не проста састаўная частка гісторыі больш магутных суседзяў. Але твор усё ж дзіцячы, і А. Гарун падмацоўвае ўпэўненасць Вінцуса ў магчымасці здзяйснення яго мары тым, што ён, якраз як Сянкевіч у час навучання ў школе, «найгоршыя адзнакі атрымоўваў» [43, с. 134]. Застаецца набільш дастатковую колькасць паперы, пер’яў і атраманту... А «мыслі прыходзяць самі...» [43, с. 134]. Гумарыстычны пафас твора ў многім вызначаецца супярэчнасцю паміж імкненнем пераймаць дарослых і немагчымасцю асэнсаваць іх дзейнасць з прычыны нязначнасці жыццёвага вопыту. Так, нябожчык-дзядзька хлапчукоў быў «усяго толькі» паслом і разам з іншымі працаваў (Зюк некалі гэта бачыў) у нейкай «ізде», дзе ўсе паслы сядзелі на лавах за сталамі, пілі, «як маленькія дзеці», толькі цукраваную ваду і па чарзе ўставалі «адказваць свае заданні нейкаму лысаму пану ў акулярах» [43, с. 132]. Не дзіва, што Зюку не падабаецца быць паслом. Ён хоча зрабіцца міністрам і мець «убранне, вышыванае золатам, капялюш... таксама з золатам...» [43, с. 133] — на думку старэйшага брата, як швейцар («прыдзвер») у Гранд-атэлі.

У бягучы момант сваёй злыбяды браты спачатку поўныя рашучасці стаць «смелымі, маладымі героямі, мучанікамі», але перспектыва праседзець ноч пад замком прымушае іх перагледзець

першапачатковыя намеры, бо «ночку ўсяго можна спадзявацца» [43, с. 136]. Даследуючы канцэпцыю дзіцячых страхав, І. Кон адзначаў, што яны аналагічныя тым, якія вычуваў першабытны дарослы. Дзіця баіцца не таго, што складае для яго крыніцу суб'ектыўнай небяспекі, а таму, што ў яго душы абуджаюцца філагенетычна сфарміраваныя структуры першабытнага менталітэту. Аналіз мастацкіх тэкстаў дае падставы не адхіляць гэтай гіпотэзы. Аднак эмацыянальны стан герояў А. Гаруна вызначаецца яшчэ і іх папярэднім чытацкім вопытам. Спачатку гэта жах ад перспектывы падзяліць лёс «тых бедных дзетак ангельскага караля» [43, с. 136], аб якіх яны чыталі, а затым радасць ад магчымасці ўцячы ў Амерыку, «ездзіць тамака сабе на мустангах і лавіць баволаў, хадзіць па сцежцы вайны, паліць люльку згоды, спаць пры агні, закрываючыся самбрэрас...» [43, с. 137]. Праўда, і гэты намер пахаваны страхам перад беларускімі ваўкамі і пацукамі: «ваўкі... гэта не саўсім бяспечна», а з пацукамі ўвогуле «не жарты» [43, с. 137]... Сузіраючы з акна, што да дому падыходзяць бацька і цётка, хлапчукі вымушаны успомніць, што старшыя «заўсёды разам», «барзджэй з сабою згаворацца» і за непаслушэнства «так можа дастацца, што хто яго згадае як!» [43, с. 131].

Безумоўная заслуга А. Гаруна перад беларускай літаратурай у тым, што ён адлюстравіў псіхалогію і погляд жыццё дзяцей горада. Погляд на вясковых дзяцей праз успрыманне гарадской настаўніцы перадае З. Бядуля у рамане «Язэп Крушынскі». «Стэфка наогул дзівілася надзвычайнай сталасці і самастойнасці вясковых дзяцей у параўнанні з гарадскімі. Яна часта бачыла ў горадзе, як такіх дзяўчатак маткі трымаюць на каленях і кормяць» [8, с. 397]. Дзяцінства, у перыяд якога асоба яшчэ не ўцягнана ў сацыяльныя адносіны, малоецца сціслымі, але яркімі сродкамі і Я. Коласам: «Івась нікому не зайздросціў — можа затым, што быў яшчэ зусім малы і мала знаў жыццё; толькі ж цяперашняй свае долі не памяняў бы ён на долю панскага сына, хоць сам Івась быў толькі сын будачніка» [10, с. 302].

Працягваючы гаворку пра тып дзіцяці-чытача, адзначым, што дзейнасць літаратурнага ўзору ў першай трэці ХХ стагоддзя яшчэ нельга назваць вызначальным фактарам фарміравання

асобы (бадай, самы ярскравы прыклад — «палескія рабінзоны» з аднайменнай аповесці Я. Маўра). Беларускія «чытачы» — гэта хутчэй «дарэктары» і іх няўрымслівыя выхаванцы, для гумарыстычнага адлюстравання якіх пісьменнікі карыстаюцца алагізмам, гіпербалай, сумяшчэннем розных пунктаў погляду ў апавяданні і іншымі багатымі выяўленчымі сродкамі. Як заўважыў А. Шапенгаўэр, кнігі ніколі не замяняюць вопыту, таму што паняцці заўжды застаюцца агульнымі, яны пазбаўлены прыватнасцей, у той час як менавіта з апошнімі і даводзіцца мець справу ў жыцці [44, с. 95]. Бадай што, з гэтым меркаваннем пагаджаецца і М. Цвятаева, калі, аналізуючы свой жыццёвы і чытацкі вопыт, сцвярджае: «Кожная кніга — крадзеж ва ўласнага жыцця. Чым больш чытаеш, тым менш умееш і хочаш жыць сам...» [37, с. 340].

Юныя закаханыя — гэта героі К. Чорнага Кастусь Лукашэвіч і Волечка Нявада. Пісьменніку ўласцівы свежасць і арыгінальнасць у раскрыцці тэмы кахання. У «Пошуках будучыні» ён, безумоўна, ідзе ў гэтым напрамку далей, чым у рамане «Трэцяе пакаленне»: да Зосі чатырнаццацігадовы Міхалка адчувае спачатку «такое пачуццё, што гэта нібы маці з ім гаворыць. Ён пачаў з вялікім добрым пачуццём гарнуцца да яе» [45, с. 67]. Пазней «ён пачынаў адчуваць... першыя прыступы смутку па жанчыне» [45, с. 76]. Зося ж глядзела на яго «і думала аб яго працавітасці. Можна, таму і пайшла яна разам з ім...» [45, с. 72]. У рускай класічнай прозе закаханыя падлеткі пераймаюць знешнія арыбуты мужных герояў і раскошных жанчын. У творах беларускай «сялянскай» прозы мы бачым аб'ектыўна абумоўленае, заканамернае зніжэнне пафасу, уласцівага падобным творам пра закаханых у рускай — шляхецкай — літаратуры.

Дзелавыя якасці ў дзяцей — герояў беларускай прозы — выяўляюцца своеасабліва. Так, малы парабак Панас разважае: «Скора Пятрок, пасля каляды, годзік адматаюся, а там мае грошыкі сюды, куплю коніка, пайду зарабляць, а мо пашчаслівіцца. <...> ...запрагу ды ў лес, дроў набяру, вывезу... і гэтак будзем змагацца з бядой. Служыць не буду, не буду!» [21, с. 214]. Фінал апавядання даволі аптымістычны. Пранусь адпрацаваў належны тэрмін, праявіўшы недзіцячы «гераізм цяплення», не

ўцёк, не зрабіўшы ніякай прыкрасці ні гаспадарам, ні сваёй маці. У апавяданнях аб актыўных і клапатлівых «малых» людзях стылявой дамінантай робіцца сюжэтнасць.

Паказальна, што для малых герояў беларускай прозы, як і для іх бацькоў, праца — не заўсёды выключна спосаб здабывання хлеба надзённага або іншых матэрыяльных даброт. Гэта дзея, у працэсе якой яны пазнаюць навакольны свет, у магчымай для іх меры ўдасканальваюць яго і, сузіраючы вынікі гэтага, адчуваюць вышэйшую, стваральную радасць, якую можа даць толькі творчасць.

М. Асаргін у аўтабіяграфічным жыццяпісе «Часы» («Времена») сцвярджаў: «Дети мечтают иначе, чем взрослые. В их мечтах нет определённых, ясно обрисованных желаний, они не облачают их в единый образ будущих ощущений. Мечта ребёнка — сложное из отзвуков пережитого его предками и дальних предчувствий будущего... Мы свои мысли думаем и придумываем — ребёнок свои допускает и видит, сам им ничем не помогая. Большой письменный стол отца превращается в пещеру, размытую в скале вытекавшей из неё подземной речкой, и волосатый человек вползал в неё осторожно, не задев отцовской ноги и опасаясь натолкнуться на пещерного медведя...» [5, с. 26]. Дачушкі Крушынскага любілі гуляць у «алькерыку», асабліва пад вечар, калі «...пакойчык жыў патаемнай, своеасаблівай радасцю і летуценнем фарбаў. <...> Залатая сонечная краінка апранала дзяцей у лёгкі мядовага колеру шоўк, надавала іхнім тварам урачысты выгляд. Яны тады былі загрыміраваны ў казачных хохлікаў, асветленых палаючымі паходнямі» [8, с. 391].

Письменнікі падкрэсліваюць найўнасць і шчырасць «натуральных людзей». «Сямігадовая Настачка і чатырохгадовая Мзей увесь час забаўляліся з хлопчыкамі і перанялі ўсе іх манеры, усю кемнасць і спрыт маленькіх мужычкоў. Разам лазілі на дрэвы, разам разбівалі птушыныя нэзды, пільнавалі дробных куранятак і качак ад каршуноў і наогул знаходзіліся ўвесь час у кампаніі хлопчыкаў» [8, с. 248]. Галоўнай забаўкай у апошнія дні было рыбацтва. «Пасля вялікага працоўнага дня дзяўчаткі Крушынскія заўсёды варочаліся дахаты падрапаня, паранення, мокрыя, запэцканыя... Прыносілі з сабою жаб, яшчарак, птушак, вожыкаў» [8, с. 248].

Мастакоўская ўвага надаецца і непасрэдным рэакцыям дзяцей, якія не бачаць розніцы паміж прытворствам і правіламі этыкету.

Дзеці ўспрымаюць рэчаіснасць эмацыянальна. Розныя каштоўнасці і ўспрыманне свету параджаюць «магістральны канфлікт» — сутыкненне светаў дарослых і дзяцей.

У аснове аўтарскага апавядання пра дзяцей у многіх творах ляжыць гумар. Як адзначалася, ён абумоўлены самой прыродай дзіцячай псіхалогіі, супярэчнасцю паміж імкненнем пераймаць дарослых і немагчымасцю асэнсаваць дзейнасць дарослых з прычыны меншага жыццёвага вопыту. Але, будучы смешнымі, дзеці самі не заўважаюць, што смешныя. Так, герой У. Галубка Пранусь («Парабкі»), пазіраючы ў бок роднай вёскі, марыць, каб хутчэй прыйшла зіма і скончыўся тэрмін яго службы: «Тады і я не парабак, конь буланы, сам гаспадар... і быццам то трымаючы ў руцэ лейцы, пугаўём сцёбаў сябе па армячку і крычаў: “Но, но, но!”». Яго старэйшы прыцель, барадаты парабак, здалёку паглядаў на хлопца і «ў душы смяўся з яго дзяцінай забавы, а таго не ведаў, што тут была саўсім сталая думка» [21, с. 215]. Малы Ігналя Чвардоўскі («Ні госьць ні гаспадар») цішком вучыўся сталаўскай справе: «адвернецца дзе з хаты бацька — ён за майстэрства бярэцца... Ні знаць нічога, ні відаць. Маці маўчаць згоду дала. Бацька і бачыць калі — прыстаўляецца, што не ведае». Пасля, убачыўшы зроблены гарнец, жартуючы, лае сына: «Але як гэта ты скраўся, злодзей?» [13, с. 157].

Паказальна, што калі малыя героі беларускай прозы і мараць разбагацець, то імі кіруе перш за ўсё не дух практыцызму, а гуманная пачуцці, жаданне палегчыць лёс сваіх блізкіх, а таксама праз гаспадарства сцвердзіць сваю чалавечую годнасць. Бо беднасць не заўсёды фарміруе спачуванне, а вельмі часта — зайздрасць і нават злосць, пра што красамоўна сказаў З. Бядуля ў апавяданні «Пяць лыжак заціркі». Асэнсоўвае згубны ўплыў гэтага пачуцця і Л. Калюга, калі, апавядаючы пра Зэнкава жыццё на фоне бурлівага часу, піша: «А яшчэ Зэнкава дзяцінства кранулася зайздрасць» [14, с. 508]. У рамане М. Лынькова «На чырвоных лядах» бяздольная дачушка Хведара Жаранкова, вясковага бедняка і злодзея, глядзела «на вуліцу, на шаты клянёў, што ля Мялавай хаты, — дужа ж там вароты прыгожыя.

І новыя яшчэ — сёлета ставіліся. Глядзела на агароды, дзе расцвітаў прыгожы мак. Але чужы мак. А таму мо яшчэ прыгажэйшы» [25, с. 358].

Паколькі папярэдні вопыт беларускіх пісьменнікаў вызначаўся пераважна рэаліямі вясковага жыцця, то малыя героі беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя ў значнай ступені ўзыходзяць да чалавека натуральнага — істоты, надзеленай нескранутай маральнай чысцінёй, прыроднай энергічнасцю і глыбінёй спагадлівай душы. Асабліва цікавасць да дзяцінства мае сувязь з «прыродным» ухілам мастацтва. Дзяцінства трактуецца як «натуральны» стан чалавека, што яшчэ не разыгрывае пэўную сацыяльную ролю, непасрэдна ў пачуццях і пабуджэннях, валодае універсальнай шырынёй успрымання. Нездарма ў старажытнасці лічылі, што да 14 гадоў чалавек падобны да зрэнка вока. Дзіцячы свежы, непасрэдна погляд на свет — не заштампаваны, стэрэатыпны, сумны погляд дарослага. Так, Я. Колас («На чыгунцы») гаворыць, што малы Івась «не меў яшчэ свайго занятку і быў вольны, як тое паветра палёў, на якім ён гадаваўся» [10, с. 260].

Справядліва, аднак, патрабуе адзначыць, што беларускія сяляне разумелі неабходнасць валодаць не толькі «новай» зямлёй, а і навукай як адным са шляхоў да «новага неба». І ўсё ж большасць герояў магла б пакуль што адказаць на пытанне «Ці любіш чытаць?» прыкладна так, як Коласаў Костусь: «Люблю, але яшчэ не ўмею...» Аналіз мастацкіх твораў сведчыць, што з пачатку XX стагоддзя не толькі зямля, а і навука пачынаюць актыўна асэнсоўвацца ў якасці тых кітоў, на якіх трымаецца сусвет. Многія беларусы ў гэтых адносінах надзвычай пераканаўчыя у сацыяльнай ролі бацькоў. Веды, адукацыя — катэгорыя агульначалавечая. Гэта сіла, здольная «счапляць» быццё ў самыя пераломныя яго моманты. Аналіз твораў беларускай прозы актуалізуе думку, што дзяцей трэба вучыць нават тады, калі можа здацца, што гэта зусім не патрэбна (а так бывае ў самыя скрушныя часы, на якія багатая першая трэць XX стагоддзя).

Вывады

Такім чынам, дзяцінства з'яўляецца адным са звёнаў адлюстраванай у мастацтве канцэпцыі ўзростаў чалавечага жыцця, дзе за кожным узростам замацавана пэўнае філасофска-метафарычнае значэнне. Цікаваць да свету дзяцінства, уласцівая заходнееўрапейскай і рускай літаратурам да XIX — пачатку XX стагоддзя, не паслабела і ў беларускай прозе акрэсленага намі перыяду. Зварот да яго невыпадковы: менавіта ў свеце дзяцей існуюць вечныя каштоўнасці, якія ў гэты перыяд пахіснуліся, і апраўданне недасканаласцей жыцця. Письменнікі гавораць не аб прыродных працэсах росту і сталення арганізма, а аб своеасаблівым непадзельным адзінстве сацыяльнага і біялагічна-прыроднага. Многія эпізоды пераконваюць, што дзіцячы погляд на свет — ісціна ў апошняй інстанцыі. Адносна ідэйнага зместу шэрагу дзіцячых вобразаў у прозе для дарослых, створанай у «эпоху рубяжа», можна сказаць, што яны адмыслова рэалізуюць аўтарскі прыём «перададзенай трыбуны».

Дзіцячыя вобразы — той элемент мастацкай формы, у якім увасоблена гуманістычная аўтарская філасофія. Усё гэта раскрываецца на вобразях дзяцей пры дапамозе разнастайных сродкаў. Ставяцца праблемы адкрыцця і пазнання свету ў кантэксце сям'і, гульні, вучобы, іншых міжасабовых зносін. Для прадстаўнікоў беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя ўласціва высокае майстэрства ў стварэнні дзіцячых вобразаў. Немалую ролю ў гэтым адыгрываюць эстэтычна пераўтварэння ўражання ўласнага дзяцінства і рысы «дзіцячасці» ў саміх аўтарах. Важная ўмова паўнакроўнасці дзіцячых вобразаў — здольнасць пісьменніка да бачання свету вачыма дзіцяці. Уласцівая кожнай творчай асобе, «другая наіўнасць дзяцінства» асабліва выразная ў творах Я. Коласа, З. Бядулі, М. Лынькова, Л. Калогі. Таму важнае месца ў ідэйным змесце і стылістыцы твораў займае гульня, узноўленая ў такой якасці, нібы ў ёй удзельнічае і сам пісьменнік. Разуменню аўтарскай задумы спрыяе абыгрыванне адной дэталі ці вобраза.

Каб выявіць самакаштоўнасць дзяцінства, беларускія празаікі мадэлююць дзіцячую логіку, часам літаральна «ўжываючыся» ў глыбокі і насычаны ўнутраны свет дзіцяці. Аўтарам важна паказаць гэты свет, а не расказаць аб ім, чаму спрыяюць розныя прыёмы перадачы дзіцячай псіхалогіі, у тым ліку характарыстыка дзіцячага мыслення ў вуснах дарослага. Пры поглядзе на дзяцей кідаецца ў вочы яркасць менавіта знешняй формы. Сярод выяўленчых сродкаў значнае месца займаюць падкрэсліванне мімікі і жэста, ужыванне сінтаксічных канструкцый, падобных да ўжывальных у дзіцячай мове. З аднаго боку, дзеці — гэта не маленькія дарослыя, а людзі са сваім ладам думак, усупрыманнем жыцця, адрозным ад дарослых (і ў гэтым «магістральны канфлікт» (І. Сухіх) дзіцячага і дарослага светаў). З другога, большасці малых герояў беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя ўласцівы гераізм цяпення той жа якасці, што і іх бацькам. Гэта абумоўлена асабліваасцямі ўзноўленага хранатопы і асноўнымі правіламі выхавання ў беларускай сям'і: рабі, як я. Праблема асобы дзіцяці і яе развіцця, выхавання паўстае ў мастацкай прасторы беларускай прозы як праблема духоўнай культуры і яе пераемнасці (Ядвігін III., Я. Колас, Л. Калюга).

Увасабленню аўтарскай пазіцыі спрыяе ўключэнне ў аповед дзялогаў, сцэнак з дзіцячага жыцця, імітацыя спецыфічных дзіцячых маўленчых паводзін, а таксама іх заўсёднага жадання — дражніць, абзываць і да т. п.

Пісьменнікі дапускаюць паказ дзіцінства ў камічным ключы, хоць гэта і не абавязковая ўмова. Гумар, аднак, вызначаецца самай прыродай дзіцячай псіхалогіі, супярэчнасцю паміж імкненнем пераймаць дарослых і аб'ектыўнай немагчымасцю ў поўнай меры асэнсаваць іх дзейнасць. Нават журботныя істоты часам паказаны з гумарам. Але, выяўляючыся смешнымі, дзеці часта самі не заўважаюць, што яны смешныя.

Выкарыстоўваюцца таксама тыя сродкі выразнасці, якія не адносяцца непасрэдна да дзіцячых вобразаў, але ствараюць атмосферу гумару ў творы. Актыўна выкарыстоўвае, напрыклад, іронія, калі пра дзяцей гаворыцца як пра дарослых, сур'ёзных людзей (А. Гарун, М. Зарэцкі). Абмалёўваючы дзіцячыя вобразы, пісьменнікі выкарыстоўваюць і чыста гумарыстычныя прыёмы: камічны партрэт; камізм дзіцячых паводзін; камізм дзіцячай логікі (алагізм, парадокс); камізм дзіцячага маўлення, у тым ліку спецыфічныя дзіцячыя маўленчыя паводзіны.

Аднак камічныя бакі дзіцінства не перашкаджаюць пісьменнікам бачыць дзіцячыя трагедыі. Тады на першы план выходзіць спачуванне, павага да перажыванняў і абурэнне прычынамі, якія даводзяць дзіця да адчайнага становішча. Гаворачы аб дзецях, пісьменнікі ў каментарых непасрэдна звяртаюць увагу чытача на глыбіню і шчырасць дзіцячых перажыванняў. Яны выяўляюцца сюжэтна, праз дэталі знешнасці, рэчы і інш. (З. Бядуля, У. Галубок, Я. Колас). Рабінзанада, прыгода па аб'ектыўных прычынах не вельмі пашыраны ў прозе першай трэці XX стагоддзя.

Найбольш адэкватнай з магчымых класіфікацый, арыентаваных на аб'ект адлюстравання, бачыцца тыпалогія дзіцячых вобразаў, пабудаваная на псіхалага-характаралагічным крытэрыі. У беларускай літаратуры даследаемага намі перыяду ў асноўным прысутнічаюць вылучаныя ў рускай прозе асноўныя тыпы дзіцячых вобразаў: фантазёры, чытачы, «дзелавыя людзі», юныя закаханыя, адзінокія дзеці, гарэзы. Аднак прыярытэты размеркаваны інакш. Асноўнае месца, на нашу думку, займаюць вобразы адзіночых дзяцей. Прычым адзінота разглядаецца па-рознаму: як вынік неспрыяльных сацыяльных і сямейных умоў; як школа выхавання пачуццяў (дзіця само, адно, павінна адчуць жаль, спачуванне, раскаянне); як магчымасць адысці ў знаёмы, родны і цёплы свет; як спрыяльны кантэкст для працялення асаблівасцей дзіцячага ўяўлення і творчасці. Адзінокія героі мала гавораць, для іх характэрны адасобленасць унутранага свету, сузіральнасць, з чаго вынікае такая стылявая адметнасць прысвечаных ім эпизодаў, як апісальнасць, а не сюжэтнасць. Гэта, за рэдкім выключэннем (У. Галубок, Л. Калюга), датычыць твораў з праблематыкай сіроцтва і парабкоўства. «Канструктыўны» тып адзіноты ўвасабляюць таленавітыя і адораныя дзеці (З. Бядуля, Я. Колас), аднак гэта канструктыўнасць не пашыраецца на сферу міжсабовых зносін з імі ў сацыяльнай рэчаіснасці. Да гэтага тыпу дзіцячых вобразаў найбольш блізка прымыкаюць вобразы дзяцей-фантазёраў, якія, часта не валодаючы пэўнымі спецыяльнымі здольнасцямі, а паводле сваіх псіхалагічных узроставых

асаблівасцей маюць багатае ўяўленне, вобразнае мысленне, прадуктыўную асацыятыўную сферу. Нацыянальную адметнасць мае і тып дзіцяці-чытача, які часта рэалізуецца не дзякуючы, а насуперак умовам сацыяльнага асяроддзя і сямейнага асяродку (Л. Калюга).

У беларускай літаратуры з'яўляецца вобраз «дарэктара», які, нягледзячы на свой выразны нацыянальны каларыт, змяшчае ў сабе і агульначалавечыя рысы.

Вобразы «закаханых» падлеткаў у беларускай «сялянскай» прозе нельга назваць распаўсюджанымі. Да таго ж, адрозніваюцца сродкі іх стварэння і абмалёўкі, бо адсутнічаюць знешнія «шляхецкія» атрыбуты для пераймання, чым абумоўлена заканамернае зніжэнне пафасу гэтых вобразаў у параўнанні з адпаведнымі ў рускай літаратуры, што, аднак, не зніжае іх гуманістычнай вартасці (К. Чорны).

Даследчыкі этнапсіхалогіі сходзяцца ў думцы, што беларусам у асноўнай масе не ўласціва прадпрымальніцкая жылка, рызыка. Гэта пацвярджаецца і канцэпцыйнай дзіцячых вобразаў, у структуры якіх, як і ў дарослых, пераважае «гераізм цяпення» і прагматызм як рысы, запатрабаваныя гістарычна і адэкватныя законам арганізацыі той жыццёвай прасторы, у якой функцыянуюць персанажы мастацкай прозы «эпохі рубяжа». Юныя «дзелавыя людзі» ў паказе беларускіх празаікаў — гэта хутчэй людзі актыўныя і клапатлівыя (З. Бядуля, У. Галубок, Л. Калюга).

Можна сцвярджаць, што калі «дзіцячыя дзеці» (І. Кон) рамантыкаў выступалі як умоўныя сімвалы нейкага ідэальнага свету, то ў рэалістычнай прозе ўвасабляецца самакаштоўнасць дзяцінства, у творах фігуруюць рэальныя, жывыя дзеці. Фармальна адсутнасць ідэалізацыі дзяцінства на самай справе азначае яго аб'ектыўнае эстэтычнае спасціжэнне, сведчыць пра цікавасць пісьменнікаў да псіхалогіі канкрэтнага, сапраўднага дзіцяці.

Выпрацаваныя беларускімі аўтарамі ў першай трэці XX стагоддзя арыгінальныя прынцыпы і спосабы паказу дзяцінства мэтазгодна ўвабралі ў сябе традыцый класічнай рускай літаратуры і, у сваю чаргу, знайшлі ўвасабленне ў мастацкай творчасці пазнейшага часу.

Спіс выкарыстаных крыніц

1. *Ницше, Ф.* Сочинения : в 2 т. : пер. с нем / Ф. Ницше. — М. : Мысль, 1990. — Т. 1 : Лит. памятники / [сост., редакция изд., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна]. — 829 с.
2. *Бродский, И.* Форма времени : Стихотворения, эссе, пьесы : в 2 т. — Минск : Эридан, 1992. — Т. 2 : Стихотворения, эссе, пьесы. — 480 с.
3. *Битов, А.* Пушкинский дом : роман / А. Битов. — М. : Известия, 1990. — 416 с.
4. *Платонов, А.* Чевенгур : [роман] / [сост., вступ. ст. коммент. Е. А. Яблокова]. — М. : Высш. шк., 1991. — 654 с.
5. *Осоргин, М. А.* Времена : Автобиографическое повествование | Романы / М. А. Осоргин ; сост. Н. М. Пирумова ; [авт. вступ. ст. А. Л. Афанасьев]. — М. : Современник, 1989. — 622 с.
6. *Белая, А. И.* Канцэпцыя творчай асобы ў навуковым асэнсаванні І. Навуменкі / А. И. Белая // Творчая асоба І. Навуменкі і праблемы беларускай

філалогіі і адукацыі : зб. навук. прац / рэдкал.: Т. І. Шамякіна (гал. рэд.) [і інш.] ; уклад. А. І. Бельскі. — Мінск : РІВШ, 2006. — С. 185—192.

7. *Чайковская, В. И.* Концепция человека в современном советском искусстве: на материале лирико-философского направления : автореф. ... дис. канд. филос. наук / В. И. Чайковская. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1982. — 21 с.

8. *Бядуля, З.* Язэп Крушынінскі : раман / З. Бядуля // Зб. тв. : у 4 т. — Мн. : Дзярж. выд-ва БССР ; рэдакцыя маст. літ., 1953. — Т. 3, кн. 1. — С. 167—522.

9. *Бунин, И. А.* Собрание сочинений : в 6 т. Т. 5 : Жизнь Арсеньева. **Тёмные аллеи** | **Рассказы 1932—1952** / И. А. Бунин ; редкол.: Ю. Бондарев [и др.] ; [подгот. текста и коммент. А. Бабореко ; ст.-последл. А. Саакянц]. — М. : Худож. лит., 1988. — 639 с. —

10. *Колас, Я.* Збор твораў : у 20 т. / Я. Колас. — Мн. : Беларус. навука, 2008. — Т. 5 : Апавяданні (1906—1924). — 542 с.

11. *Толстой, Л.* Собрание сочинений : в 22 т. / Л. Толстой. — М. : Худож. лит., 1983. — Т. 15. — С. 31—32.

12. *Гарэцкі, М.* Прысады жыцця : апавяданні, аповесці / М. Гарэцкі ; [уклад. Т. Голуб]. — Мн. : Маст. літ., 2003. — 479 с.

13. *Калюга, Л.* Ні госць ні гаспадар : апавяданні і аповесці. — Мн. : Маст. літ., 1974. — 290 с.

14. *Калюга, Л.* Творы : раман, аповесці, апавяданні, лісты / Л. Калюга ; [уклад., прадм. Я. Лецік ; камент. Н. В. Гаўрош, Т. М. Трыпуцінай]. — Мн. : Маст. літ., 1992. — 607 с.

15. *Ядвігін Ш.* Выбраныя творы / Ядвігін Ш. — Мн. : Маст. літ., 1976. — 410 с.

16. *Бядуля, З.* Апавяданні / З. Бядуля // [уст. арт.: І. Кудраўцаў]. — Мн. : Нар. асвета, 1973. — 160 с.

17. *Ар'ес, Ф.* Ребёнок и семейная жизнь при Старом порядке [Электронный ресурс] / Ф. Ар'ес. — Режим доступа : <http://ec-dejavu.ru/a/Age/html>. — Дата доступа : 15.02.2009.

18. *Мушынінскі, М.* Падзвіжнік з Малой Багацькаўкі: жыццёвы і творчы шлях Максіма Гарэцкага / М. Мушынінскі ; навук. рэд. А. М. Макарэвіч. — Мн. : Беларус. навука, 2008. — 510 с.

19. *Баркер, Э.* Письма Живого Усопшего / Э. Баркер ; пер. с англ. Е. Писаревой. — Минск : Такая Жизнь, 1994. — 192 с.

20. *Галубок, У.* Творы : **Драматургія ; Паэзія ; Проза ; Публіцыстыка** / У. Галубок ; [уклад., падрыхт. тэкстаў, уступ. артыкул і камент. С. С. Лаўшука]. — Мінск : Маст. літ., 1983. — 607 с.

21. На ўсходзе сонца : Творы беларус. пісьменнікаў **пач. XX ст.** / [аўт., прадм. і ўклад. У. М. Казбярук]. — Мн. : Юнацтва, 1990. — 318 с.

22. *Монтень, М.* Опыты. Избранные произведения : в 3 т. : пер. с фр. / М. Монтень. — М. : Голос, 1992. — Т. 1. — 384 с.

23. *Крапіва, К.* Выбраныя творы : у 2 т. / К. Крапіва — Мн. : Маст. літ., 1986. — Т. 1 : Вершы, байкі, эпіграмы, паэмы, апавяданні, фельетоны, памфлеты, аўтабіяграфія / [прадм. І. Навуменкі]. — 478 с.

24. *Леонав, Л.* Повести и рассказы / Л. Леонав. — Л. : Лениздат, 1986 — 528 с.

25. *Лынькоў, М.* Над Бугам : апавяданні, аповесці, урыўкі з рамана / М. Лынькоў ; [уклад. З. Пазняк]. — Мн. : Маст. літ., 2002. — 446 с.

26. Першацвет Адраджэння. — Мн. : Нар. асвета, 1995.
27. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Мн. : Маст. літ., 1973. — Т. 3 : Раманы. — 544 с.
28. *Шаладонаў, І. М.* Выпрабаванне чалавечнасці : Беларускае апавяданне 20-х гадоў аб рэвалюцыі і грамадзянскай вайне / І. М. Шаладонаў. — Мн. : Беларус. навука, 2008. — 175 с.
29. *Хьелл, Л.* Теорыі личности / Л. Хьелл, Д. Зиглер. — 2-е изд. — СПб. : Питер. — 2005. — 607 с.
30. *Крапіва, К.* Збор твораў : у 3т. / К. Крапіва. — Мн. : Дзярж. выд-ва БССР ; Рэд. маст. літ., 1956. — Т. 2 : Проза. — 583 с.
31. *Зарэцкі, М.* Збор твораў : у 4 т. / М. Зарэцкі. — Мн. : Маст. літ., 1991. — Т. 3 : Вязьмо : раман ; Сымон Карызна : драм. апавесць. — С. 5—298.
32. *Бёлль, Г.* Собрание сочинений : в 5 т. // Г. Бёлль. — М. : Худож. лит., 1989. — Т. 1 : **Романы ; Повесть ; Рассказы ; Эссе.** 1947—1954 ; пер. с нем. / редкол.: А. Карельский [и др.] ; [сост. и вступ. ст. И. Фрадкина ; коммент. Г. Бергельсона]. — 703 с.
33. *Адамович, А.* Собрание сочинений : в 4 т. / А. Адамович. — Минск : Маст. літ., 1982. — Т. 2 : **Асия. Последний отпуск. Повести. Кузьма Чорный. Уроки творчества. Эссе. Публицистика и критика 50—70-х годов** — 606 с.
34. *Цветаева, М.* Живое о живом (Волошин) / М. Цветаева // Максимилиан Волошин : стихотворения. — М. : Книга, 1989. — С. 443—527.
35. *Пропп, В. Я.* Проблемы комизма и смеха / В. Я. Пропп. — М. : Лабиринт, 2002. — 192 с.
36. *Цётка.* Выбраныя творы / Цётка ; [уклад., прадм. В. Коўтун ; камент. С. Александровіча і В. Коўтун]. — Мн. : Беларус. кнігзбор, 2001. — 336 с.
37. *Волошин, М.* Избранное : Стихотворения, воспоминания, переписка / [сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. З. Давыдова, В. Купченко] // М. Волошин. — Мн. : Маст. літ., 1993. — 479 с.
38. *Гарэцкі, М.* Дзве душы : апавесць / М. Гарэцкі. — Мн. : Маст. літ., 2006. — 110 с.
39. *Быкаў, В.* Збор твораў : у 6 т. / В. Быкаў. — Мн. : Маст. літ., 1993. — Т. 4 : Апавесці. — 495 с.
40. *Выготский, Л. С.* Воображение и творчество в детском возрасте : психол. очерк / Л. С. Выготский. — 3-е изд. — М. : Просвещение, 1991. — 93 с.
41. Заняпад і адраджэнне : Бел. літ. XIX ст. / [уклад., прадм. і заўв. У. Казберука]. — Мн. : Маст. літ., 2001. — 606 с.
42. *Коротких, А. В.* Детские образы в юмористической прозе Саши Чёрного, А. Аверченко и Тэффи : дис. ... канд. фил. наук. — Южно-Сахалинск : [б. и.], 2002. — 236 с.
43. *Гарун, А.* І я з народама... : вершы, апавяданні, п'есы : для сярэд. і ст. шк. узросту / А. Гарун ; [уклад. і прадм. У. Казберука]. — Мн. : Маст. літ., 2007. — 141 с.
44. *Шопенгауэр, А.* Мир как воля и представление : в 2 т. : пер. с нем. / ред. Е. В. Москвич / А. Шопенгауэр. — Минск : Попурри, 1999. — Т. 2. — 829 с.
45. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Т. 6 : Раман, дзве апавесці. — Мн. : Маст. літ., 1974. — 446 с.

**«ЧАЛАВЕЧАЕ — ЗВЯРЫНАЕ»
Ў КАНТЭКСЦЕ АСАБОВАЙ ХАРАКТАРЫСТЫКІ
ЛІТАРАТУРНАГА ГЕРОЯ**

Паэтыка праявітых твораў, народжаных ва ўмовах трансфармацыйных і дэструктыўных тэндэнцый першай трэці XX стагоддзя, вызначалася рознымі фактарамі. Гэта і жывыя ўражанні, і кніжныя філасофскія ўплывы, і ўздзеянне разнародных, часам узаемавыключальных з'яў у працэсе фарміравання новай эстэтыкі. Так, аналізуючы набыткі еўрапейскай філасофскай антрапалогіі, М. Бубер адзначаў: у філасофіі Ф. Ніцшэ — што і адрознівае яго погляды ад поглядаў папярэднікаў — чалавек знаходзіцца на востры ўсякага роздому пра свет не як празрыстая і аднамерная істота, а як істота праблематычная. Усякі чалавек ёсць нібы «эмбрыён чалавека будучыні, сапраўднага прадстаўніка ісцінай пароды» [1, с. 185]. Гэтае сцвярджэнне мае цесную сувязь з патрабаваннем у эстэтыцы «эпохі рубяжа» новага чалавека, новага героя. Але парадокс у тым, што з'яўленне сапраўднага, будучага чалавека зусім не гарантавана. Гэта пацверджана гістарычным вопытам, і шматкроць меў рацыю Ф. Ніцшэ: чалавек пераходнага стану павінен стварыць «будучага» чалавека з таго матэрыялу, якім з'яўляецца ён сам. Сапраўдны чалавек — «не мэта, а толькі шлях, інцыдэнт, вялікае абяцанне» [1, с. 185]. Чалавек тым і адрозніваецца ад усіх жывых істот, што ён «асмельваецца абяцаць» [1, с. 185], гэта значыць разглядае нейкі адрэзак будучыні як тое, што знаходзіцца ад яго ў залежнасці і за што ён мае адказнасць. М. Бубер дэталёва аналізуе гэтыя пазіцыі Ф. Ніцшэ і бачыць іх заганнасць у тым, што па-за іх межамі застаецца праблема «чалавек з чалавекам». Аднак ужо і ў ніцшэанстве чалавек — гэта не толькі від, а і катэгорыя, бо калі з жывёльнага свету выйшла істота, якая мае веды пра супольнае і сваё ўласнае быццё, тады сам факт і характар такога выхаду нельга

вытлумачыць выключна ўмовамі жывёльнага свету ці асэнсаваць толькі ў прыродазнаўчых катэгорыях.

Мастацкія характары і тыпы ў беларускай прозе «эпохі рубяжа» ўвасабляюць сутнасць чалавека як «вялікага абяцання» ў эстэтычных катэгорыях, што яднае мэты чыстага пазнання і эстэтыкі. Важная роля ў гэтым належыць метафары, а сама экзистэнцыйная метафара «вялікае абяцанне» датычыць як ідэйнага зместу пераважнай большасці праявітых твораў першай трэці XX стагоддзя, так і асаблівасцей іх мастацкай формы.

Малюючы сацыяльную панараму XIX стагоддзя, А. Уласаў адзначаў: «У той няхітры і проты век на свеце жылі памешчыкі, мужыкі, чыноўнікі, і кожны адвеку трымаўся свайго класу. <...> Людзі пілі, елі, паміралі; як вялікія дзеці, рабілі несправядлівыя жорсткія рэчы са спакойным сумленнем, а другія жылі ў беднасці, вечнай працы, холадзе, голадзе, паняверцы, лічачы гэта за нармальны стан. Да бога далёка, да цара высока, скачы, уража, як пан жака...» [2, с. 20].

У мастацкім абрысе людскіх нормаў эпохі першапачатковага наапаўнення капіталу, акрэсленым К. Лейкам, змяніліся акцэнтны і адбіліся стэрэатыпныя ўяўленні, уласцівыя міфалагічнай свядомасці: «Куды ні ўзглянеш, — усюды плач, слёзы, крыўда, знішчэнне. Людзі, як ваўкі, душаць адзін другога. Дужэйшы, каб мог, гатоў слабеяшага ўтапіць у лыжцы вады» [3, с. 243].

Заканамерна, што новая эпоха была вялікім абяцаннем на змены ў існым парадку рэчаў. На шляхах да новага актуалізавалася вялікае абяцанне свабоды, мастацкай і «рэальнай» творчасці, гаспадарчай ініцыятывы. Аналіз твораў першай трэці XX стагоддзя выявіў прытоеныя надзеі самых розных людзей на змены да лепшага і нярэдка пяхучыя расчараванні ад падмены рэальных грамадскіх мадэляў беспадстаўнымі дэкларацыямі.

Калі звычка да зля пачынае рабіцца штодзённым вопытам чалавека, трэба мець вялікую духоўную стойкасць, каб ёй не падпарадкавацца. Беларускія пісьменнікі заўсёды прызнавалі значэнне эстэтычных з'яў у працэсе супрацьстаяння злу і барацьбе з ім. Думаецца, менавіта ў сувязі з асэнсаваннем працэсу станаўлення асобы чалавека як шляху з «жывёльнага свету» ў вобразна-выяўленчай сістэме мастацкай прозы першай трэці XX стагоддзя — перадусім

беларускай і рускай — значнае месца займае вобраз ваўка і абумоўленая ім антытэза «чалавек — звер».

У такіх умовах пераасэнсоўваліся і адчулі прыкметную трансфармацыю і многія традыцыйныя вобразы, народжаныя калектыўнай творчай думкай. Адносна іх на дадзеным этапе можна скарыстацца меркаваннем А. Чэхава, што жывыя вобразы ствараюць думку, а не думка стварае вобразы. Складаныя філасофскія і грамадска-культурныя феномены, абумоўленыя часам, зрабіліся дастаткова магутнымі для таго, каб дыктаваць сваю волю, вызначаючы не толькі ідэю і змястоўныя асаблівасці твораў, але і стылістычныя фігуры, тропы, сімвалы і інш. «Выкарыстанне... сімволікі ў мастацкай творчасці абумоўлена рознымі меркаваннямі. ...Але ў большасці сваёй мастацкая сімвалізацыя абумоўлена патрэбнасцямі нагляднага, прадметна-вобразнага выяўлення... сутнасцей, якія не паддаюцца “жывому сузіранню”». У прозе гэта «абстрактныя ідэі (філасофскія, рэлігійныя, этычныя, эстэтычныя...)» [4, с. 351]. У прыватнасці, невыпадкова з’явілася ў беларускай прозе пытанне «Ці пераможа тэхніка ваўкоў?». Гэта мастацкая рэфлексія з нагоды сцвярджэння пазітывістаў, што тэхнічны прагрэс сам па сабе прывядзе да грамадскай гармоніі, шчасця чалавека. Письменнікі неадназначна, а часта ўвогуле скептычна ставіліся да тэзіса аб прамой залежнасці грамадскага і асабовага дабрабыту ад тэхнічнага прагрэсу. На гэта былі і пэўныя сацыяльныя прычыны. Як піша У. Гніламедаў, у 1928 годзе быў канчаткова спынены нэп, узяты рашучы курс на ўсеагульную роўнасць, «якая, будучы рэалізаванай на практыцы, выглядала як усеагульная беднасць. ...З’явіўся прывід голаду. Затое набіраў сілы так званы сацыялістычны наступ па ўсяму фронту. Першая пяцігодка абвясціла лозунг: “Тэхніка вырашае ўсё!”» [5, с. 144].

Фарміраванне ідэі асобы — гэта «вынік актыўнага супрацьборства і адначасова ўзаемапранікнення сумежных сацыякультурных рэалій, у тым ліку... філасофскай традыцыі, комплексу прыродазнаўчых навук, сацыяпалітычных арыентацый» [6, с. 326]. Сама ж ідэя мае адметны міждысцыплінарны і нават наддысцыплінарны статус. Даследуючы ў міждысцыплінарным кантэксце асабовую праблематыку беларускай прозы першай трэці

XX стагоддзя, мы звярнуліся да сфармуляванага П. Крапоткіным «біялагічнага закону узаемнай дапамогі», які мае сілу як у прыродзе, так і ў чалавечым грамадстве. Заўважым, што, вырашаючы свае даследчыя задачы ў сувязі з палажэннямі прыродазнаўчай навукі, мы не ставім за мэту іх рэвізію. Цікаваць да поглядаў рускага мысляра ў першую чаргу абумоўлена тым, што вылучаная ім праблема была надзвычай актуальнай у сацыяльным плане, што не магло не паўплываць на ўзнікненне некаторых мастацкіх феноменаў, у тым ліку ў беларускай мастацкай прозе. Высновы Крапоткіна мы прымаем у «шырокім і метафарычным сэнсе», які ахоплівае і залежнасць адной істоты ад другой і... (што яшчэ важней) жыццё індывіда...» [7, с. 7], і асаблівасці мастацкай рэканструкцыі гэтых з'яў у іх канкрэтна-гістарычным і агульначалавечым абрысе.

П. Крапоткін па сваіх філасофскіх і сацыялагічных поглядах быў блізка да натуралізму. Ён крытычна ставіўся да дыялектычных пабудов сусветнай гісторыі Г. Гегеля і тэорыі класавай барацьбы К. Маркса і ўвёў у адносінах да стасункаў у жывёлным свеце паняцце «грамадскасць» («общественность»). На думку мысляра, узаемная дапамога ёсць «інстынкт... які паступова развіваўся сярод жывёл і людзей на працягу надзвычай доўгага перыяду эвалюцыі... і які навучыў у роўнай ступені жывёл і людзей усведамляць тую сілу, якую яны набываюць у практыцы ўзаемнай дапамогі, і асэнсоўваць задавальненне, якое можна знайсці ў грамадскім жыцці» [7, с. 5]. Крытыка П. Крапоткіным тэорыі Дарвіна абумоўлена ў першую чаргу яго нязгодай з тым, што найбольш прыстасаваны да жыцця асобіны, якія маюць перавагу ў фізічнай сіле і спрыце. Ён аддаваў прыярытэт тым супольнасцям, дзе пераважная колькасць членаў — неістотна, слабых ці моцных — будуць сімпатызаваць адно аднаму, дзякуючы чаму навучацца так камбінаваць свае дзеянні, каб узаемную дапамогу скіроўваць на дабро ўсёй супольнасці. Гэтыя ідэі, на нашу думку, знайшлі мастацкі адбітак у рамане М. Зарэцкага «Сцежкі-дарожкі».

Ч. Дарвіну належыць меркаванне, што нібыта цалкам даказаны нязручнасці, якія вынікаюць для цывілізаванай супольнасці ад падтрымкі тых, хто «слабы цела і розумам». Але цяжка не

пацвердзіць слушнасці думкі аб тым, што «як быццам тысячы фізічна слабых паэтаў, вучоных, вынаходнікаў і рэфарматараў разам з тысячамі энтузіястаў, так званых “слабых розумам” ці “вар’ятаў”, не былі для інтэлекту і маралі, — значэнне якіх узмоцнена падкрэслівае сам Дарвін у тых жа самых раздзелах “Паходжання чалавека”, — самай каштоўнай зброяй у барацьбе чалавецтва за існаванне» [7, с. 8]. Гэтая тэарэтычная выснова выступае важкім аргументам абароны гуманістычных асноў жыцця. У рамане М. Зарэцкага «Сцежкі-дарожкі» падобную ідэяна-мастацкую функцыю рэалізуе вобраз Нікадзіма Славіна. «Сільнаму... добра ў жыцці, — гаварыў Славін, — толькі сільны можа знайсці сабе... не знайсці, а ўзяць, адабраць, вырваць усё, што патрабуе яго натура, што яму падабаецца, а гэта значыць — на што ён мае права» [8, с. 315]. Атрымліваецца, што ў слабага адно выйсце: «Аддай, не трымайся дарма, бо... адбяручь, усё роўна...» [8, с. 316]. Праз самаіронію героя, аднак, прабіваецца аўтарская ўпэўненасць у каштоўнасці «слабых» людзей і ў тым, што адабраць у іх можна не ўсё: «...мне здаецца, што толькі слабыя людзі могуць быць мастакамі, бо мастацтва — гэта вышэйшая мяжа ілюзіі, і сільны чалавек тут не зробіць нічога — выябражэння не хопіць...» [8, с. 316]. Уяўленні героя пра сілу і слабасць узыходзяць да біблейскага: «Цела ж не з аднаго члена, але з многіх...», і «Бог размясціў члены, кожны ў складзе цела, як яму было заўгодна. <...> ...Члены цела, якія здаюцца слабейшымі, значна больш патрэбны» [1 Кар 12, 14—22]. Прозвішча, абранае М. Зарэцкім для Славіна, дапускае выснову, што такія, як ён, могуць скласці інтэлектуальную ці творчую эліту грамадства, праславіць яго, але ў часы войнаў, рэвалюцый, «грукату» пераходных перыядаў іх голас не чутны. А гэта ўжо новы даследчы вектар асабовай праблематыкі — праблема творчай асобы, інтэлігентнасці, элітарнасці.

О. Шпенглер сцвярджае: «Людзі — гэта мудрагелістае зверападобнае ўтварэнне на зямной кары» [9, с. 301]. Вяртаючыся да экзистэнцыйнай метафары «вялікае абяцанне», нагадаем, што перавагу перад іншымі жывымі істотамі чалавеку дае цэнтральная нервовая сістэма. Прадметам асаблівага гонару чалавека выступае яго «разумнасць». Менавіта магчымасці мозга абумоўліваюць

здольнасць бачыць сувязі паміж прадметамі і з’явамі, асэнсоўваць свае адносіны да іх, даваць ім разгорнутую ацэнку. Гэта робіць чалавека больш умелым у выкарыстанні аб’ектыўных законаў прыроды ў сваіх мэтах, надае яму мудрасці. Мудрасць, як адзначаў М. Абаньяна, — гэта шляхі або спосабы, праз якія чалавек можа лепш пражыць сваё жыццё, засцерагаючы яго ад небяспекі і разбурэнняў, абараняючы яго ад памылак і выраджэння, робячы яго абачлівым адносна падманлівых ілюзій і, значыць, поўным і шчаслівым. ...Чалавек не кіруецца, як жывёлы, інстынктамі, якія заўсёды б вызначалі яго ўчынкі адным і тым жа чынам. Ён валодае свабодай выбару сваіх спосабаў існавання і розумам, каб разумець і ацэньваць іх наступствы. Менавіта таму ён ў кожны момант схільны да спакусаў, памылак, памкненняў, якія выходзяць за межы яго рэальных магчымасцей, да барацьбы і канфліктаў з сабе падобнымі і з асяроддзем, у якім жыве. «І якраз ад усіх гэтых небяспечных праяў яго павінна была б абараніць мудрасць, адкрываючы яму рэчы такімі, якія яны ёсць, засцерагаючы яго ад шкодных учынкаў, узмацняючы тую свабоду, якая робіць яго здольным выбіраць і якая з гэтай прычыны з’яўляецца самым яркім знакам годнасці, што і вылучае чалавека» [10, с. 7—8].

Лёс многіх герояў беларускай прозы пацвярджае, што розум здольны рэгуляваць жаданні толькі ў «супрацоўніцтве» з воляй. Гэта, у прыватнасці, меў на ўвазе М. Гарэцкі, калі пісаў, як той ці іншы з сялян «раптам кідалі грэчкасейства і беглі ўва ўвесь белы божы свет шукаць волі, ці тое: гамаваць свае атавістычныя пачуцці...» [11, с. 25].

Галоўная негатыўная рыса чалавека, якая вызначае асаблівасці яго паводзін у параўнанні з іншымі жывымі істотамі, — высокаразвітыя агрэсіўнасць і ўзброенасць. Не маючы значных фізічных пераваг, чалавек валодае яркай выяўленай здольнасцю ўзмацняць іх праз прымяненне спецыяльна створаных прылад і менавіта таму выступае для іншых істот у ролі самага небяспечнага драпежніка. І нават многія праявы яго клопату аб іншых істотах маюць на мэце іх выкарыстанне ў той ці іншай форме. Справядлівасць патрабуе нагадаць, што агрэсія ўласціва не толькі чалавеку. Але ў драпежных жывёл існуюць прыроджаныя

абмежавальнікі смяротнай міжусобіцы паміж прадстаўнікамі свайго віду. Гэта замацавана і ў мастацкай свядомасці: «Воран ворану вока не выкліе», «Воўк ваўку горла не перагрызе» і інш. Чалавек жа здольны зрабіць гэта не толькі ў пераносным, а і ў літаральным сэнсе. Дык значыць, чалавек — універсальны драпежнік?.. Надзвычай паказальны жыццёвы прыклад лёсу, Тамерлана «бязлітаснага дэмана, разбойніка і дэспата» [12, с. 80], да якога польскі пісьменнік і журналіст Р. Капусцінскі дастасоўвае словы Эзюперы — «Тое, што я зрабіў, не зрабіла б ніводная жывёла». Гэтая пазіцыя, між тым, датычыць як добрага, так і благага. У паводзінах хана, які прысвячаў сябе распаўсюджанню мастацтва з той самай адданасцю, з якой распаўсюджваў смерць, выявілася мяжа магчымасцяў чалавека, тое, што пазней апісаў Ф. Дастаеўскі: чалавек можа ўсё. «Нажніцы Цімура мелі два бакі — бок стварэння і бок знішчэння. Гэта бакі дзеяння кожнага чалавека. Толькі звычайна гэтыя нажніцы ледзь раскрытыя. Часам раскрытыя больш. У Цімура яны былі раскрытыя да канца», таму ён меў усе падставы падрыхтаваць для сябе пры жыцці надмагільны надпіс наступнага зместу: «Шчаслівы той, хто адрокся ад свету раней, чым свет адрокся ад яго» [12, с. 81].

Гэты гістарычны прыклад схіляе да наступнага разумення выразу «Тэхніка перамога ваўкоў» — стварэнне атрымае перамогу над знішчэннем. Але Пісанне засцерагае ад празмернага піетэту да даброт матэрыяльнай цывілізацыі, падкрэсліваючы ролю Каіна і яго нашчадкаў у яе стварэнні (у шэрагу семіцкіх плямёнаў імя Каін азначае «каваль»). Варта прыняць думку, што ў гэтым, магчыма, утрымліваецца ўказанне на тое, што цывілізацыя грэшнага чалавека нясе ў сабе насенне зла. Горад, які будаваў Каін, «з самага пачатку становіцца сімвалам няправеднага, тупіковага шляху цывілізацыі» [13, с. 182]. Кніга Быцця змяшчае таксама сведчанні аб узрастанні жорсткасці сярод нашчадкаў Каіна [Быц 4, 23—24].

У мастацкіх творах і філалагічных даследаваннях небеспадстаўна падкрэсліваецца пэўная супярэчлівасць і таямнічасць вобраза ваўка. Гі дэ Мапасан у апавяданні «Воўк» расказвае, як узімку 1764 года залютавалі маразы і ...ваўкі. Яны нападлі на сялян, што запазніліся на вуліцы, бегалі панадворку, палохалі сваім

выщём і рабавалі хлявы. Гэта выклікала самыя розныя чуткі, якія сыходзіліся ў адным: «людзі расказвалі пра вялізнага ваўка светла-шэрай, амаль белае масці, які з'еў двое дзяцей, адгрыз руку ў жанчыны, перарэзаў усіх вартавых сабак у наваколлі, без страху пераскокваў цераз платы і гойсаў па дварах. Усе бажыліся, што ад яго дыхання трапяталі агеньчыкі ліхтароў. І жах пасяліўся ў вёсках. Ніхто больш не адважваўся ў прыцемках ступіць за парог сваёй хаты, бо, здавалася, з цемры штомомант мог выслізнуць грозны цень» [14]. Браты д'Арвіль вырашылі знайсці і забіць ваўка. Яны склікалі ўсю мясцовую шляхту на паляванне. Аднак марна паляўнічыя аб'язджалі лясы, прадзіраліся праз зараснікі: воўк знік. Часам яны забівалі драпежніка, але атрымлівалася, што не таго. Бо на другую ноч, нібыта помсцячы, воўк кідаўся на падарожнага ці рэзаў карову — пры гэтым далёка ад мясціны, дзе яго шукалі. Калі ж неяк уночы ён дапаў да замкавага свінарніка і зарэзаў двух самых вялікіх вепрукоў, браты д'Арвіль не стрывалі, палічыўшы гэты дзёрзкі напад за выклік. Узяўшы моцных ганчакоў, яны кінуліся ў лютую пагоню.

Расчараваныя доўгімі марнымі пошукамі, збянтэжаныя ад таго, што воўк здолеў абдурчыць такіх спрактыкаваных паляўнічых, яны міжволі адчулі несвядомы страх. «Старэйшы брат сказаў:

— Нейкі надта незвычайны звер. Ён думае па-чалавечы.

Малодшы адказаў:

— А можа, варта, каб наш стрыечнік біскуп блаславіў кулю альбо які святар замовіў яе...» [14].

Здарылася так, што ў час пагоні старэйшы брат, Жан д'Арвіль загінуў, разбіўшы сабе галаву. Малодшага ж «ахапіў нечуваны дагэтуль страх, страх перад цемрай, перад самотай у бязлюдным лесе, а таксама страх перад жахлівым ваўком, які, помсцячы за сябе, толькі што забіў яго брата». Калі на ахутанай цемрай сцежцы прамільгнуў вялікі цень звер, «паляўнічы скалануўся ад жаху, кроплі халоднага поту скаціліся ў яго па спіне, ён шырока, як апанаваны д'яблам манах, перажагнаўся, напалоханы нечаканым вяртаннем злавеснага прыхадня. Але тут яго позірк упаў на нерухомае цела, і раптам, перайшоўшы ад страху да шаленства, Франсуа страсянуўся ад неўтаймоўнай лютасці». Гэты этап пагоні

завяршыўся пагібеллю звера. «Франсуа ўхапіў ваўка за хіб і, забыўшыся на зброю, пачаў павольна сціскаць яму горла, адчуваючы, як цішэе дыханне і спыняецца сэрца. Ён смяяўся ад дзікай радасці, усё мацней сціскаючы ваўка ў смяротных абдымках, і ў захапленні крычаў: “Глядзі, Жан, глядзі!” Воўк перастаў змагацца, яго цела абмякла. Ён сканаў» [14].

Даследчыкамі беларускага фальклору падкрэсліваецца амбівалентны характар вобраза ваўка. Так, А. Ненадавец адзначае, што «...нават цяжка адназначна адказаць, чаму звер, які нічым добрым асабліва не дагадзіў чалавеку, быў так мілы ягонаму сэрцу» [15, с. 230]. Навуковец мае на ўвазе вядучае месца вобраза ваўка ў міфалогіях народаў свету, а таксама канкрэтныя, добра вядомыя нашаму сучасніку вобразы: шэранькі ваўчок з калыханкі, Шэры Воўк з казкі пра Івана-царэвіча, ваўкі, якія выхавалі Маўглі... І сапраўды, у вобразе ваўка людзей заўсёды штосьці прыцягвала. Ён «з сівых стагоддзяў лічыўся сімвалам ночы і зімы, нават самой смерці» [15, с. 228]. У старажытнасці існавала і амаль супрацьлеглая думка, што «воўк — гэта прамая сувязь зямлі з сонцам. Магчыма, падставай для такога параўнання паслужыла нестамляльнасць звера...» [15, с. 229].

Герой апавядання М. Чарота «Чалавек без барады» адкрывае свайму суразмоўніку вынікі шматгадовых назіранняў паляўнічага над воўчай псіхалогіяй: «...воўк, паганец, на стрэльбу ані-ні... нюх добры мае, шэльма... <...> Калі без стрэльбы ходзіш — воўк і вухам не вядзе... пад ногі лезе. Не так даўно аблаву ўчынілі... Траіх прыстукнулі... Як жарабяты!.. Паганы звер, і развялося — процьма... Перад вайною менш было...» [16, с. 22—23]. У фінале апавядання ляснік, пацэліўшы ў зайцашарака, шчыра прызнаецца: «Вось як бяжыць — ахвота папасці, а зараз глянеш на ляжачага — неяк шкода... Воўка — на таго з пацехаю пазіраю, калі дрыгае нагамі... таму што звер паганы» [16, с. 33]. Падобныя пачуцці «чалавек без барады» перажыў незадоўга да гэтага, калі пазнаў і выкрыў былога пана земскага, які і ў новым часе ўхітрыўся стаць начальнікам і працаваў у адным з наркаматаў.

Варта часткова пагадзіцца з тым, што, «прыцягваючы ўвагу чалавека сваёй сілай, хітрасцю, адвагай, а галоўнае —

беспакаранасцю, вобраз воўка адмоўна паўплываў на фарміраванне вобраза чалавека-воўка, які паступова ператварыўся ў ваўкалака». А. Ненадавец, выказаўшы гэтую думку, дадае: «такі персанаж стаў сацыяльна небяспечным, здольным на любое гвалтоўнае дзеянне, забойства» [15, с. 231]. Безумоўна, згаданая тэндэнцыя выявілася ў мастацкай творчасці. Але наўрад ці ёсць падставы яе абсалютызаваць. Дастаткова прыгадаць баладу А. Абуховіча «Ваўкалак», дзе герой робіць выбар на карысць свабоды: лепш быць «вольным ваўкалакам, чым на прывязі сабакам» [17, с. 532]. Я. Баршчэўскі ў апавяданні «Ваўкалак» прамаўляе ад імя загаловачнага героя: «Блукаў я па гарах і лясах у абліччы страшнага звера. Думкі і пачуцці ў мяне засталіся чалавечыя, памятаў мінулае і, задумваючыся пра сваё цяперашняе жыццё, мучыў сябе лютай распаччу, не ведаючы, ці будзе калі канец гэтаму няшчасцю. У хмызняку шукаў птушыныя гнёзды, лавіў зайцоў і іншую дробную зверыну. Не падыходзіў да чалавечага жылля, бо ведаў, што ўсе людзі — мае ворагі, што яны заўсёды будуць рады забіць мяне. Аднак чыніць ім шкоду не хацеў» [18, с. 50].

У XX стагоддзі сярод беларускіх пісьменнікаў адным з першых «у морак і сутонне чалавечай натуры, у яе цёмныя глыбіні» спрабуе пранікнуць Я. Купала («Магіла льва»), заўважыўшы, «што чалавек, хаця яго і называюць божым тварэннем, істота даволі недасканалая ў маральным плане. У пакутлівым роздуме над пытаннем, як усталяваць на зямлі свабоду, роўнасць і брацтва, беларускі паэт шукаў парады ў шматлікіх мысліцеляў і інтэлектуалаў, а часам як мастак спрачаўся з імі» [5, с. 88].

Вобразы ваўка, сабакі, ваўкалака пачынаюць выступаць маркёрамі сацыяльнай і маральна-этычнай праблематыкі і ў арыгінальнай прозе пачатку XX стагоддзя. Так, герой апавядання В. Ластоўскага «Чаму Панас стаўся ваўкалакам?» быў запрошаны ў якасці свата на вяселле, а чараўнік «перакінуў яго ў ваўкалака... Тры гады ваўкалачыў, а на чацвёрты ў чалавека абярнуўся. Вярнуўся ў вёску, пажыў-пажыў між людзей ды і кажа:

— Не, тры гады я з ваўкамі ў стадзе жыў, па-воўчу выў, няшчырасці ж я тамака не бачыў. Воўк злы, як галодны, а пад'еў —

злосць уся ад сэрца адляжа. Лепш з ваўкамі ў стадзе, як з людзьмі ў грамадзе, бо людзі, чым болей маюць, тым болей жадаюць: другі-то і з бацькі звалок бы кашулю! Вочы вашы завідушчыя, рукі заграбушчыя, сэрцы ж не знаюць меры ў хацэнні.

І згробся дый пайшоў назад у лес і ўжо да канца свайго жыцця ваўкалачыў» [19, с. 48].

У апавяданні У. Галубка «Ваўкалакi» сімвалічны вобраз ваўка набывае канкрэтна-гістарычнае нападзенне. «Чалавека-звера лютага, крыважаднага, утраціўшага воблік чалавека, можна бачыць на вакзале Аляксандраўскай чыгункі ў часе прыходу поезда з уцекачамі», якіх драпежнікі адразу «прыбіраюць да рук», а тыя, каб урагавацца ад галоднай смерці, «аддаюць за нікчэмства сваё апошнія багацце» [20, с. 577]. Рабаўнікі і марадзёры маюць дакладна размеркаваныя функцыі: «адзін ваўкалак гаворыць з жывым уцекачом, выманьваючы ад яго золата, другі выцягвае з-пад мерцвяка падушку або сцягвае боты, а трэці... карыстаючыся таўкатнёй, прыбірае ўсё, што пападзе пад рукі. <...> ...поезд з уцекачамі прааналізуюць да астатку. Мярцвяк, апынуўшыся без ботаў, маўчыць, а жывы, утраціўшы рэчы, плача» [20, с. 578]. Кашчунства «ваўкалакаў» не мае межаў. І не толькі таму, што яны гатовы абшукваць кішэні нябожчыкаў, «дабаўляючы пры гэтым, што на той свет з грашыма людзі добрыя не ходзяць», — збываючы вопратку і бялізну пасля тыфозных і сухотнікаў, яны свядома прыносяць бяду ў сялянскія хаты, а самі «тым часам жывуць, крэпнуць і абагачваюцца кроўю нявінных людзей» [20, с. 578].

Не выпадае абысці ўвагай дыялектыку чалавечага і звярынага ў паэме Я. Коласа «Новая зямля», у прыватнасці, яе заключным раздзеле, падсвечаным «эсхаталагічным змрокам» [21, с. 90]. Калі ў апошнія імгненні жыцця Міхалавы «мыслі... скаканулі ў багны часаў і прастораў...», герой убачыў сябе ў абліччы звера. Сцэна пагібелі ваўка, адзначае У. Конан, — «гэта трагічная прэлюдыя да смерці героя... на ўзлёце яго жыцця і мараў пра сваю зямлю. <...> Свядомасць раздвойваецца, уласнае Я героя таксама: адзін — чалавек, другі — воўк у ледзяным праломе» [21, с. 91—92].

Няма і почуту Міхала.
Куды ж ён дзеўся? Дзе ён? Дзе?
Эх, быць бядзе! Ну, быць бядзе!..
Ах, не: унь ён! Ён воўкам стаўся.
Бяжыць як можа — знаць спужаўся.
Ой, ой, — стрыжэнь! Ён — гоп туды!
Ніяк не вылезе з вады.
Капуг... Міхал-воўк прападае... [22, с. 536].

Тут яркая пацвярджаецца думка, выказаная аўтарам раней, у раздзеле «Воўк»: «...страшна смерць, усім жьць міла!» [22, с. 484].

Надзвычай актуалізавалася метафорыка, звязаная з вобразам ваўка, у творах аб вайне. Эпоха «траістай вайны» з лішкам давала падставы для неаптымістычных высноў пра сутнасць чалавечай натуры.

Мастацкая проза першай трэці ХХ стагоддзя ў сваіх лепшых узорах засведчыла разбуральнае дзеянне вайны, асабліва грамадзянскай, на чалавечую істоту. «Гэты час апраўдаў старадаўняе выслоўе: чалавек чалавеку воўк. Падарожнік, убачыўшы падарожніка, звачоўваў убок, сустрэчны забіваў сустрэчнага, каб не быць забітым. З'явіліся адзінкавыя выпадкі людаедства. Чалавечыя законы цывілізацыі скончыліся. У сілу уступілі звярыныя. Чалавек сніў дагістарычныя сны пячорнага веку» [23, с. 442]. Письменнікі паказваюць, што чалавек адчужаецца ад самога сябе, перажывае страту свайго звыклага аблічча, адкрывае ў сабе зверпадобную сутнасць. На вайне псіхалагічная раўнавага разбурана страхам, неабходнасцю забіваць. «Звярэш», «звяры», «азвярэлі» і іншыя словы гэтага сэнсава-эмацыянальнага рада надзвычай актыўна ўжываюцца героямі ў ацэнцы тых, хто побач, і саміх сябе. Уласцівая чалавеку жыццёвая дапытлівасць паступова змяняецца падазронасцю, насцярожанасцю, у выніку чаго паняцце «вораг» азначае ўсіх тых, да каго герой ставіцца з падазрэннем. Адносна ворагаў пачынаюць пераважаць пачуцці злосці, сацыяльнай помсты. Так, Я. Колас у апавяданні «Сяргей Карага» дадае свой штрих да агульнай карціны адзічэння чалавека ва ўмовах грамадзянскай вайны. Калі героя знянацку схопілі, то ён «смяртэльнага ворага... адпіхаў... нагамі, гатовы рваць і грызці...» [22, с. 225]. Падобныя эпізоды сведчаць, што

энергетычная празмернасць чалавека параджае не толькі высокую ступень яго ўздзеяння на асяроддзе, а і неабходнасць у разрадачных (абарончых) рэакцыях псіхікі. Яны назіраюцца і ў жывёльным свеце, але ўзровень іх развітасці моцна саступае рэакцыям чалавека па сіле і разнастайнасці. І калі жывёлы не маюць у гэтым вялікай неабходнасці, то чалавек стварае такія ўмовы сам: «Аддавацца... жывым Карага не думаў, бо там верная смерць і зверскія здзекі» [22, с. 224].

Паказальны прыклад М. Валошына, які, паводле ўспамінаў М. Цвятаевай, быў «настолькі не воін», што ні разу не пасварыўся ні з адным чалавекам з-за другога. Вось урывак яго дыялогу з маці: «...Не магу ж я ўлезці ў гімнасцёрку і страляць у жывых людзей толькі таму, што яны думаюць інакш, чым я.

— Думаюць, думаюць. Ёсць часы... калі трэба не думаць, а рабіць. Не думаючы — рабіць.

— Такія часы... заўсёды ў звяроў — гэта называецца жывёльныя інстынкты» [25, с. 485].

У пазнейшы час, насуперак афіцыйным эстэтыка-ідэалагічным устаноўкам, ступень уплыву гэтых інстынктаў на псіхалогію асобы ў часы грамадзянскай вайны ўвасобіў Б. Пастарнак: «азвярэнне ваюючых у гэты час дасягнула апошняй мяжы. Палонных не даводзілі жывымі да месца прызначэння, непрыяцельскіх параненых прыколвалі штыкамі на полі» [24, с. 395].

Д. Фурманаў у рамане «Чапаеў» піша, што бывалыя байцы сцвярджалі: усякі чалавек, з усялякім сэрцам і з усялякімі нервамі, адчувае сябе сарамліва і пакаянна, калі яму першы раз даводзіцца засячы, закалоць, расстраляць ці аддаць загад аб расстрэле. «Затое потым, асабліва на вайне, дзе ўвесь час пахне крывёю, чулінасць у гэтым напрамку прытупляецца, і знішчэнне ворага ва ўсякай форме набывае характар амаль механічны» [23, с. 192]. Уражвае эпізод расправы казакоў над камісарам Батурыным. Раз'юшаныя, разлотаваныя, яны нават і не падумалі яго дапытваць — «яны гарэлі звярынай ахвотай хутчэй учыніць над ім крываваю расправу. ...Кожнаму хацелася першаму ўсадзіць яму ў грудзі халоднае лязо... І як толькі кінулі [на зямлю] — у горла, у живот, у твар уткнуліся шашкі і штыкі... Пачалася вакханалія. Але і гэтага было мала: ухапілі

за ногі, ударылі, размахнуўшыся, з такой сілай, што разляцелася чарапная каробка, выскачылі мазгі... Пасля рвалі, дралі, калолі і рэзалі яго вопратку, штурхалі гэты згустак мяса і крыві, кожны стараўся ўдарыць менавіта ў твар...» [23, с. 282]. Палонныя чырвонаармейцы, якія стаялі побач, з жахам глядзелі, у што быў ператвораны іх слаўны камісар. А праз некалькі хвілін яны амаль усе і самі загінулі пад казацкімі пашкамі... Як бачым, ступень мастацкага перажывання трагічнага ў пераходную эпоху заўсёды значна вышэйшая і вастрэйшая, што перадаецца праз натуралістычную вобразнасць у мадэляванні свету і чалавека, які самасцвярджаецца надзвычай спецыфічным чынам ва ўмовах жорсткага сацыяльнага эксперыменту «эпохі рубяжа».

Герой апавядання С. Хурсіка «Змітрок» успамінае, як на фронце «аднаму... тоўстаму... як парнуў штыхом у пуза», усё роўна як «пацука на шыла ўсадзіў» [16, с. 243]. Палонны польскі афіцэр, якога Змітраку даручылі адвесці ў штаб брыгады, «стары, сівы... а пазірае, усё роўна як звер». Пры зручнай нагодзе — «скок у жыта, і проста, як заяц...». Воклічаў свайго канваіра не слухае: «імчыцца, як сабака» [16, с. 244]. Аповед Змітрака ўвогуле багаты на экспрэсіўную лексіку: «Пруся па жыцце, нібы па вадзе плыву... <...> А сам я не абуты. Паміж пальцаў — саломы, калоссе... Нічога... нібы за ваўком улёгшыся...» [16, с. 245]. Паляўнічы імпэт вызначае і моўна-выяўленчыя сродкі фінальнага эпізоду: «Як звер, скок ён на мяне, а я, што было моцы, сціснуў стрэльбу і як жарну з усяго размаху яму ў хару, дык ён толькі — вяк, — і тут жа ля маіх ног і выцягнуўся...» [16, с. 245].

Палітычная незаангажаванасць і скрупулёзны аналіз мастацкіх тэкстаў дазваляе, аднак, зрабіць высновы, адпаведныя тым, да якіх прыйшоў М. Асаргін, характарызуючы жорсткае супрацьстаянне чырвоных і белых у часы грамадзянскай вайны. Пісьменнік перакананы: было б занадта проста і для жывых людзей, і для гісторыі, каб праўда была толькі адна і білася толькі з крыўдай. «Але былі і біліся паміж сабой дзве праўды і два гонары, — і поле бітваў услана цэламі самых лепшых і сумленных. Былі героі і там і тут; і чыстыя сэрцам таксама, і ахвяры, і подзвігі, і бязлітаснасць, і высокая, усёкніжная

чалавечнасць, і жывёльнае зверства, і страх, і расчараванне, і сіла, і слабасць, і тупы адчай» [26, с. 574].

Свой штрых да агульнай карціны антыгуманнасці дадала і «сцюжная» эпоха, якая абрынула ў бяздомнасць тысячы і тысячы людзей, абвострыла спрадвечныя інстынкты. Сярод іх быў і малады таленавіты прэзаік Л. Калюга, які з болем пісаў: «Вы заўважылі, што людзі кручаных дзён сіверынаю смярдзяць? Як бы ў чыстым полі, дзе адно дзікае лінялае неба тупа звiсшы было над імі, раслі й гадаваліся яны. Думаецца, лёгка было аўтару хоць дзе-нідзе на малую макулінку свойскага, хатняга, чалавечага ў іх напаткаць? І ці варта казаць, што свет як на верацяне і ні ў водным акне нам не мігае ветлы агеньчык» [27, с. 462].

Аднак сярод самых моцных інстынктаў жывых істот вылучаецца і імкненне да супольнага жыцця, узаемадапамогі. У інтэрпрэтацыі мастака слова гэта адна з тых асноў светабудовы, што пахіснуліся ў часы «вялікай бяздомнасці». «Звер каля звера грэецца, а чалавек каля чалавека й пагатоў. Ды якое прыемнае гэта цяпло! Быў тут бацька, была матка, былі бацькаўскія дзеці. У такім катле ахвотней есца і ячны крупнік...» [27, с. 524].

Звяртаючыся да вобраза ваўка, Л. Калюга ўзводзіць яго да сімвалікі, запачаткаванай у беларускім мастацкім слове Ф. Скарынам, і пераасэнсоўвае ў адпаведнасці са сваім аўтарскім стылем і канкрэтна-гістарычнымі рэаліямі. «Ніякі спакой, ніякая лагода не затаймае ў воўка тугі па тым кусце, вакол якога прайшло ягонае... дзяцінства. Гэты куст крыху падстрыгчы, ахаяць — каб не такі прыкметны, а ўсё ж любы так і заставаўся, й выбраўся Даніла-пустадомак» [27, с. 449]. Такі мастацкі прыём робіць яшчэ больш рэльефнымі ўвядзеныя Л. Калюгам у мастацкі ўжытак тыпы «пустадомкаў» і «даматурыў».

У эпоху вялікіх перамен, калі з'ява ці вобраз, якую імкнуліся адлюстраваць беларускія прэзаікі, яшчэ канчаткова не была спасцігнута імі (ці героямі іх твораў), яны звярталіся да міфалогіі. Калі асабовы погляд герояў на новую з'яву пакуль яшчэ не выяўлены, слова са свайго ўласнага вопыту не выспела, то ў такіх выпадках яны карыстаюцца фальклорнай фразеалогіяй і пэўны прадмет ці з'ява паўстаюць у якасці ідэі або служаць яе ўвасабленню. Трэба ўлічваць і тое, што «ў канфліктныя эпохі

свядомасць публікі зацямяе дэманічная і прымітыўная палітычная міфалогія» [21, с. 394]. Сказанае датычыць, напрыклад, даброт калектыўнай працы ў апавяданні З. Бядуля «Дэлегатка». Тут вобраз ваўкоў выкарыстоўваецца з мэтай стварэння кантрасу паміж карцінамі агульнаграмадскіх і аднаасобніцкіх памкненняў. «Кожны разумее вартасць, сэнс і радасць жыцця ў нейкім надзвычайным імгненні працы — працы не паасобку, дзе адзін на аднаго глядзяць, як на ваўка, а працы агульнай, дзе кожны з'яўляецца адным з вялікай кроўнай сям'і-грамады» [28, с. 116].

«Зло не можа параджаць добра — такой была формула Чарнышэўскага, які даў цудоўны нарыс дарвінізму» [7, с. 76], — адзначае П. Крапоткін. Мысляр лічыць, што з тэорыяй Ч. Дарвіна адбылося тое, што заўсёды адбываецца з тэорыямі, якія так ці інакш датычаць чалавечых адносін: паслядоўнікі звузілі яе, замест таго, каб пашыраць у напрамку, указаным стваральнікам, — і ўрэшце «пачалі ўяўляць сабе жывёльны свет як свет няспынай барацьбы паміж напаяўгалоднымі індывідуумаў, якія прагнуць крыві адно аднаго... Яны ўзвялі бязлітасную барацьбу за асабістыя перавагі на вышыню біялагічнага прынцыпу, якому чалавек павінен канчаткова падпарадкавацца пад страхам загінуць самому ў тым свеце, дзе ўсё заснавана на ўзаемным вынішчэнні» [7, с. 9]. Адзін з найбольш таленавітых паслядоўнікаў Ч. Дарвіна, Гекслі, пайшоў яшчэ далей, выказаўшы меркаванне, што жывёльны свет — гэта барацьба гладыятараў, у якой выжываюць самыя дужыя, спрытныя, хітрыя, каб на наступны дзень зноў уступіць у барацьбу. Адрозненне Гекслі бачыць у тым, што гледачу не даводзіцца патрабаваць гібелі ворага: літасці і так ні да каго няма... Крапоткін не прызнае за высновамі Гекслі права на «навуковую дэдукцыю», аднак адмаўляе ў гэтым праве і Русо, які заўважаў у прыродзе толькі любоў, мір і гармонію, разбураныя са з'яўленнем чалавека. Не варта бачыць у прыродзе толькі арэну барацьбы, як і выключна гармонію і мір. Нельга, як Русо, выключачь са свайго кругагляду барацьбу, «дзеля якой існуюць дзюба і кіпцюры» [7, с. 9], аднак заганным будзе і ўпадаць у супрацьлеглую крайнасць.

У папярэдніх разважаннях мы адзначалі наяўнасць у рамане М. Зарэцкага «Сцежкі-дарожкі» мастацкага адбітку ідэі «грамадскасці» як узаемнай сімпатыі і дапамогі ў свеце жывых істот. Але мэтазгоднасць апелявання ў літаратуразнаўчым даследаванні да папулярных у даследуемы намі перыяд прыродазнаўчых тэорый і канцэпцый пацвярджаецца не толькі ўскосна — у адным з эпизодаў рамана Б. Пастарнака «Доктар Жывага», дзе загаловачны герой знаходзіцца ў стане рознаскіраванага роздуму пра сучаснага яму чалавека, дэфініцый прыродазнаўчай навукі набываюць сімвалічную вартасць, пазначаючы працэсы тагачаснай грамадскай і асабовай, у тым ліку эстэтычнай, свядомасці. Пры гэтым рускі прэзік сам нібы «выбачаецца»: Юрый Андрэевіч у многіх працах па медыцыне «ўскосна закранаў» пытанні «аб волі і мэтазгоднасці як выніку дасканалага прыстасавання. Аб мімікрыі, пераймальнай і засцерагальнай афарбоўцы. Аб выжыванні найбольш прыстасаваных, аб тым, што, магчыма, шлях, закладзены натуральным адборам, і ёсць шлях выпрацоўкі і нараджэння свядомасці. ...У разважаннях доктара Дарвін сустракаўся з Шэлінгам, а праляцеўшы матылёк — з сучасным жывапісам, імпрэсіяністычным мастацтвам. Ён думаў пра тварэнне, стварэнне, творчасць і прытворства» [24, с. 407]. У апавяданні «Шаман» у кантэкст эстэтычнай, дакладнай, эстэтыка-псіхалагічнай праблематыкі, надвычай актуальнай у нашаніўскі перыяд, уключае вобраз ваўка М. Багдановіч.

Згодна з гуманістычнай тэорыяй асобы, «у людзях закладзены такія метапатрэбнасці, як ісціна, прыгажосць, справядлівасць, незадавальненне якіх выклікае метапаталогіі. Іх сімптомы — апатыя, цынзм, адчужэнне — сведчаць пра тое, што людзі пацярпелі няўдачу ў задавальненні сваіх метапатрэбнасцей» [29, с. 522].

Спасцігаючы гэта мастакоўскай інтуіцыяй, М. Багдановіч разам са сваім героем-падарожным разважае: «...усё маяцацца тэя часы, калі калматы чалавек хадзіў па беднай і непрыветнай зямлі і патроху, на працягу доўгіх тысяч лет, рабіўся з чатырохногага двухногім. Перарабляўся ён, падвышаў свой розум, — а разам з тым павінна была расці ў яго душы бяскрайняя, трывожная нуда, бо зямля наша сурова, жорстка,

невясёла, і так няцвёрда на ёй існаванне чалавека. Неглыбока ўвайшлі ў зямлю яго карэнні. І калі чалавек спатыкаўся з якой-небудзь нястрыманай і грознай сілай зямлі, каторая вось-вось прыдушыць яго, зламае, растопча, — тады чуццё гэта з цёмнай глыбіні душы прасачвалася ўгару, залівала мазгі, ахапляла ўсяго чалавека, і ён... Ну, што ён мог зрабіць? Хіба толькі, згадаўшы свой даўні звярыны звычай, станавіўся на ўсе чатыры лапы і пачынаў выць... вось як ваўкі выюць. Але гэтакія здарэнні на кожным кроку яму спатыкаліся, а не мог жа ён жыць у вечным спуду, у вечнай нудзе. Павінен жа ён быў даць сабе якую-небудзь раду? А калі так, дык што ж гэта за рада была?» [30, с. 66—67]. Падарожны лічыць, што людзі як ратунак «вытварылі сабе» пачуццё красы, «каб пазбыцца няяснага, але бяскрышнага, усю душу запаўняючага смутку. І тады лягчэй стала ім жыці, бо зямлю яны бачылі прыгожай, а не такой, якой яна запраўды ёсць: не жорсткай і грознай і бязмерна моцнай, гатовай кожную мінуту прыціснуць бяспомачнага, жалкага чалавека, сказіць яго, расплюшчыць, растаптаць, ад каторай не ўкрыешся, не схавашся, не абаронішся» [30, с. 68].

П. Крапоткін адзначае, што разгалінаванае сямейства сабак, у якое ўваходзяць і ваўкі, асабліва вылучаецца «грамадскасцю». Звяры збіраюцца на паляванне па некалькі асобін. У суровыя зімы іх колькасць нашмат узрастае, і яны робяцца небяспечнымі для людскіх паселішчаў. Чалавек з'яўляецца іх галоўным ворагам, таму яднанне — галоўная зброя ў барацьбе за існаванне. І ўсё ж, на думку вучонага, жывёлы зусім не выяўляюць драпежных схільнасцей і любові да бессэнсоўных бітваў, якімі так лёгка надзяляюць жывёльны свет многія пісьменнікі. Звяртае на сябе ўвагу, што ў гэтым кантэксце шырока ўжываюцца паняцці «разумовыя здольнасці», «розум», «інтэлект», а эвалюцыя разумовых здольнасцей ставіцца ў адзін шэраг з узаемадапамогай, развіццём сацыяльных звычак. Паказальна, што і беларусы са старажытных часоў не толькі заўважалі хітрасць ваўка, але таксама надзялялі яго розумам. «...Пра яго гаварылі: “У воўка розуму, нібы ў дзесятка мужыкоў”» [15, с. 258].

У святле акрэсленай у дадзеным раздзеле праблемы заслугоўвае бяспрэчнай увагі апавяданне з метафарычнай назвай «Ваўкі»,

якое належыць пярэ рускага празаіка Б. Зайцава і якім ён паспяхова дэбютаваў у мастацкай прозе ў 1902 годзе. Светапогляд пісьменніка эвалюцыянаваў ад пантэізму да рэалізму, і ў яго апавяданні свет жывёл і свет людзей збліжаюцца, зліваюцца — ваўкі адчуваюць і мысляць па-чалавечы.

У аўтарскай карціне чаргуюцца стрыманыя рэалістычныя дэталі і разгорнутыя метафары. «...паляўнічыя стралялі іх упэўнена і акуратна. <...> Было цяжка і сумна на палях. І ваўкі спыняліся, збіваліся ў зграю і пачыналі выць; гэтае выццё іх, стомленае і хваравітае, поўзала над палямі... і не мела дастаткова сілы, каб узляцець да неба і крыкнуць адтуль пра ходад, раны і голад» [31, с. 32]. Зграя чула вёску. Маладыя хваляваліся і імкнуліся туды. Але «сiвы змрочны стары, які кульгаў ад карцечыны ў назе» [31, с. 33], не дазволіў. І яны пацягнуліся па ўзгорку. Ваўкоў ахопліваў адчай. Яны раз-пораз пыталіся ў старога, куды ён вядзе іх, ці ведае ён шлях і ці выведзе ўрэшце куды-небудзь, але той маўчаў. У нейкі момант двое, якія адсталі, вырашылі, што лепш за ўсё легчы і тут жа памерці, і завылі, як ім здавалася, перад смерцю. Але, адны пад гэтым небам, яны адчулі такі жах, што галопам дагналі таварышаў, хоць тыя былі зубастыя, галодныя і раздражнёныя. Між тым, стары воўк і не рабіў выгляду, што ён ведае дарогу. «...вакол нас палі, — гаварыў ён, — яны вялізарныя, і нельга адразу выйсці з іх». Але дзікі голас крыкнуў: «Ты... павiнен ведаць! ...Павiнен ведаць!» [31, с. 34—35]. І перш чым стары паспеў разавіць рот, ён зразумеў, што загінуў. Цяпер кожны з ваўкоў «выў сам па сабе, і калі хто, блукаючы, сутыкаўся з таварышам, то абодва паварочваліся ў розныя бакі. ...Нiчога не было відаць у цемры, і здавалася, што стогнуць самі палі» [31, с. 35]. Б. Зайцаў акрэслівае ў сваім творы багатую асабовую праблематыку: лiдэр і натоўп, сіла і справядлівасць, адносіны да вопыту папярэднікаў, — якая пераклікаецца з прыродазнаўча-фiласофскімі праблемамі, што хвалявалі тагачаснае грамадства і знайшлі адбітак у мастацкай прозе, у тым ліку беларускай.

Бясконца больш важнымі фактарамі эвалюцыі, чым узаемная барацьба, з'яўляюцца ўзаемадапамога і iндывiдуальная iнiцыятыва —

першая ўмова інтэлектуальнага прагрэсу. Сіла — ва ўзаемнай дапамозе і ўзаемным даверы, які выступае першай (на першы погляд нечаканай) умовай мужнасці. Калі б кожны індывідуум увесь час злоўжываў сваімі асабістымі выгодамі, а ўсе астатнія не заступаліся б за інтарэсы пакрыўджанага, то грамадскае жыццё стала б зусім немагчымым. «Грамадскасць» жа кладзе мяжу фізічнай барацьбе і пакідае прастору для развіцця лепшых маральных якасцей. Тыя жывыя істоты, якія яе пазбаўлены, асуджаны на заняпад, а тыя, што ўмеюць аптымальна камбінаваць свае сілы, маюць найбольшыя шансы на тое, каб застацца ў жывых і эвалюцыянаваць далей. Яшчэ больш пераканаўчай робіць пазіцыю П. Крапоткіна «трапная заўвага... “Паміраць не збіраюцца разам”» [7, с. 60]. Гэтая пазіцыя яркімі выяўленчымі сродкамі ўвасоблена і ў апавяданні Б. Зайцава.

Адна з галоўных характарыстык Галілея, героя рамана М. Зарэцкага «Вязьмо», наступная: «У людской масе ён умеў бачыць свайго “ўлюбёнага” чалавека з яго сілай і слабасцю, з яго добрымі і дрэннымі бакамі і... з яго своеасаблівай “ваўчынай” жыццёвай тэхнікай» [32, с. 160]. (Так яе ахарактарызаваў Плакс, які, на думку Галілея, зусім не любіць чалавека.) «Улюбёны чалавек» з «ваўчынай» жыццёвай тэхнікай — гэты ўзор аксюмараннага мыслення, які стымулюе дашукацца прычын парадоксу ці хаця б спасцігнуць логіку аўтара. У пэўнай ступені гэтаму паспрыяла параўнальна-тыпалагічнае супастаўленне пазіцыі М. Зарэцкага і такіх прадстаўнікоў рускай прозы першай трэці XX стагоддзя, як Л. Андрэеў і Л. Ляонаў [33, с. 241].

У ноч перад пакараннем тэарыст Вернер («Апавяданне пра сямёра павешаных» Л. Андрэева) так думае пра людзей: «І новымі паўсталі людзі, па-новаму мілымі і цудоўнымі здаліся яны яго прасветленаму позірку. Лунаючы па-над часам, ён убачыў выразна, якое яшчэ маладое чалавецтва, *што толькі ўчора зверам завывала ў лясах* (курсіў аўтара манаграфіі — А. Б.); і тое, што здавалася жахлівым у людзях, недаравальным і брыдкім, раптам стала мілым — як мілае ў дзіцяці яго няўменне хадзіць паходкаю дарослага, яго нязвязнае лепятанне, з якога выбліскваюць іскры геніяльнасці, яго смешныя пралікі, памылкі і жорсткія ўдары» [33, с. 322]. Даследчыкі творчасці

Л. Андрэева адзначаюць, што ў чарнавіках «Апавядання пра сямёра павешаных» ёсць фраза: «Людзі, людзі, які доўгі і пакутлівы ваш шлях да дасканаласці — як доўга вам яшчэ ісці!» [35].

Падобная думка ўтрымліваецца і ў разважаннях старога рэвалюцыянера-народніка Матруніна з рамана М. Зарэцкага «Сцежкі-дарожкі»: «Народ прагнуўся ад векавога сну, ён, як дзіця, ідзе вобмацкам, яму трэба правадыр. І вось — знайшліся, павялі, ударылі па дзікіх звярыных інстынктах... Прападзе ўсё чыста, сваёй уласнай крывёй зальюць сваю свабоду...» [8, с. 181]. Не адмаўляе гэтага і бальшавік Андрэй. Больш таго: ён лічыць такі парадак рэчаў натуральным: «Калі справа падыдзе да таго, што — ці жыць, ці памерці, дык сама-што інстынкты і ў модзе. Клас на клас. Хто каго...» [8, с. 272].

Неадназначная на першы погляд пазіцыя Л. Ляонава, выказаная ім у апавяданні «Петушыхінскі пралом»: «добры ўсё народ — а папрасі, паміраючы, пад акенцам вадзіцы», то пачуеш адказ кшталту «Не ведаем мы нічога. Піў адзін надоечы, ды карэц сцягнуў» або «Ідзі да студні, ды і хлябчы. Бач, прычাপіўся, барабан салдацкі». «Вось і паспрабуй тут зразумець іх ваўчынае сваяцтва: бягуць ваўкі зграяй, усе прыяцелі, а пахіснуўся каторы — згрызуць» [36, с. 140], — рэзюмуе аўтар. Аднак далей, у лірыка-філасофскім адступленні, гэтая пазіцыя выразна гуманістычная: «Усёй табе, зямлі маёй, несканчонасці чалавечых слёз і людзям тваім, воўчаму статку, гнанаму ветрам, пакланяюся духам сваім» [33, с. 241]. Эвалюцыя ў асэнсаванні чалавечай агульнасці відавочна ў першую чаргу з адрознага (зграя — статак) словаўжывання для яе характарыстыкі. Яшчэ больш яркавы гуманізм К. Чорнага, які ўвасобіўся ў перакананасці яго героя Нявады. Ён кажа даччэ: «...Ці ты верыш, што чалавек не вытрымае, каб вечна быць зверам. Вырві ты з чалавека сэрца і ўстаў на яго месца звярынае, дык у чалавечых грудзях і звярынае сэрца стане чалавечым». Яна, у сваю чаргу, упэўнена, што «звер лагоднейшы за чалавека, ён, калі не галодны, — тады ён як дробная птушка. А гэтаму двухногаму чорту вечна ўнімку няма» [37, с. 116]. Свабоду чалавеку дае толькі выхаваная ў яго здольнасць суразмерваць свае патрэбы з патрэбамі іншых,

імкнуцца да творчасці, а не да драпежніцтва і не самасцвярджэння за кошт іншых.

Сучасныя даследаванні па праблеме талерантнасці ўтрымліваюць шэраг небясспрэчных для ўспрымання, але бяспрэчна цікавых пазіцый. У прыватнасці, сентэнцыю «Чалавек чалавеку — воўк» прапануецца разглядаць як камплімент чалавеку, бо на самай справе «ўсё намнога горш. У ваўка, як і ў іншых драпежнікаў, “мараль” мае аўтаматычны характар, закладзены генетычна. І таму ніякіх думак нахшталт: “А можа, усё ж перагрызці?” — у яго не ўзнікае» [38, с. 158]. Атрымліваецца, што «Воўк ваўку чалавек»! Апошняму ж, каб паводзіць сябе насуперак прыроднай агрэсіўнасці, а таксама супрацьстаяць спакусам розуму і разлікам выгады, неабходна засвойваць патрабаванні маралі, а значыць, і сістэму забарон і абмежаванняў.

І яшчэ адзін важны момант адзначаюць даследчыкі: «у супольнасці ваўкоў — усе ваўкі, у супольнасці крумкачоў — усе крумкачы. А ў чалавечай супольнасці — частка актыўныя “ваўкі”, частка сітуацыйныя “ваўкі”, а большасць — авечкі» [38, с. 159]. Нават не пагаджаючыся з характарам дэфініцый, пры пільным разглядзе можна сутнасна выявіць гэтую праблему ў мастацкіх творах, у прыватнасці, аповесці К. Чорнага «Лявон Бушмар» і яго апавяданнях «Па дарозе» і «Жалезны крык». Як слухна адзначае М. Тычына, ва ўмовах нечуванай духоўнай катастрофы, у пошуках адказу на вострыя пытанні свайго часу К. Чорны нярэдка «паглыбляўся ў нетры падсвядомасці і ірацыянальнасці» [39, с. 349]. Фінал твора, здаецца, безальтэрнатыўны. «У прамове абвінаваўцы гучыць адназначнае асуджэнне “бушмараўшчыны”. Але ці згодзен з гэтым безапеляцыйным прысудам сам пісьменнік-псіхолаг і філосаф? Мастацкая тканіна аповесці сведчыць аб тым, што Чорны з увагай прыглядаўся да гэтага чалавечага тыпу...» [39, с. 349].

«Звераватую панурасць» Лявон атрымаў у спадчыну ад бацькі, дзякуючы чаму вырас у «маладога ваўчка». Па бацькавай парадзе стараўся «не папасіся... ў войска» [40, с. 7], і гэта яму ўдалося. У канцы вайны, калі выйшаў загад аб дэзерцірах, у «Лявона... і ў думках не было з’яўляцца, ды можа і не чуў ён пра гэты загад, седзячы, як воўк, у сваёй лясной гушчырні»

[40, с. 8]. Калі ж хлопцы падгаварылі яго падпарадкавацца загаду, Лявону давалося з год паслужыць у Чырвонай Арміі, дзе праз сваю маўклівасць і панурасць набыў характарыстыкі «не калектыўны чалавек», «звераваты», і «з таго часу... яшчэ большым ваўком зрабіўся, а яму яшчэ больш сталі надакучаць» [40, с. 9]. Сам герой так выяўляе прычыну свайго некамафортнага эмацыянальна-псіхалагічнага стану: «Чалавек без работы не можа доўга быць, хіба толькі спрадвечны лайдак або каторы змалку не прывык» [40, с. 10].

І ўсё ж у сувязі з далейшым развіццём падзей К. Чорнаму не ўдаецца «рэабілітаваць» свайго героя: «Людзі не любілі Бушмара. І ён не любіў людзей. Ён быў звераваты з натуры сваёй і, яшчэ з бацькам жывучы, прывык адмяжоўвацца заўсёды ад усіх» [40, с. 38].

Падкрэсліваючы ў сваім герою рысы «натуральнага» чалавека, К. Чорны зноў параўноўвае яго са зверам. «Бушмар стаяў. І от твар яго выцягнуўся, губы сціснуліся. Ноздры раздзьмуліся і заварушыліся. Так звер чуе магутны пах лесу, зямлі, вады, вясны, адзіноты. Так жа звер чуе і пах цёплай крыві» [40, с. 12]. Апошні аўтарскі штрых вяртае да рэалій «анамальнага» для селяніна-хутаранца грамадскага кантэксту і праецыруе падсвядомую трывогу ў чытача.

Не валодаючы вострым розумам, Бушмар многае адчувае інтуітыўна, і інтуіцыя рэдка падманвае яго. Так, «звярыная трывога ўкалола яго» [40, с. 14] ў прадчуванні Амілінай здрады. Ён «трымаў у зубах губу» і краўся ззаду, калі яна ішла з палякам па вуліцы. Гэтая праходка стала для паручніка апошняй...

Ахоплены жаданнем, Лявон гэтакі ж непасрэдны ў ім, як звер (нагадваючы ў гэты час Машэку, які неспадзявана ўбачыў у панскай карэце сваю каханую Натальку): са «звярыным дыхам» дагнаў ён Амілю і «цераз увесь двор бегам нёс яе... на руках» [40, с. 20]. І канешне ж, не сілу гэтага спрадвечнага інстынкту мела на ўвазе Аміля, калі гаварыла: «Толькі не будзь воўкам для мяне. А калі інакшым быць не можаш, дык... нашто я табе?» [40, с. 36]. Неўзабаве «непатрэбнасць Амілі» запанавала «ў яго над усім. Яна была звязана праз Андрэя з той навалаю, што ішла разам з восенню» — «калектыўнае поле... ціснула

сялібу неміласэрна» [40, с. 39]. Прузаік пазбаўляе свайго героя здольнасці да рэфлексіі, якая, аднак, напоўніцу кампенсуецца для яго якасцю адчуванняў і вастрэйшай прадчування.

Калі на хутар да Галены завітаў стары Вінцэнты са сваімі сумніўнымі прапановамі, яна не стала стрымліваць сабаку, што «пачаў браць яго. Стары замахаву навокал сябе кіем. Сабака стаў зверам» [40, с. 46]. Спецыфіка ўжывання К. Чорным лексемы «звер» вымушае больш пільна прыгледзецца да гэтага і іншых эпізодаў, каб дашукацца прычын, якія спрыяюць ператварэнню чалавека ў звер, бо, як кажуць у народзе, нягоднік не родзіцца, а робіцца (пры заўважным аўтарскім спачуванні да героя, той усё ж забіў сабе падобнага). Бушмаравы «звераватая панурасць» дадзена яму ў спадчыну, што стварае для чалавека большую небяспеку. Пра гэта разважае стары Вінцэнты: «Бушмар сіберны чалавек, ён можа, засцігнуўшы дзе, адным махам рукі адабраць навек здароўе або і зусім душу выняць» [40, с. 63]. Былі, аднак, у жыцці Лявона хвіліны, якія маглі стаць або рабіліся — ненадоўга — пачаткам цуду. Перш за ўсё, упэўнены пружаік, цуд робіць жанчына. Гэта зрэдку ўдавалася Амілі, але звярыная нецярпімасць Бушмара нават да ўяўнага суперніка зруйнавала гэтую далікатную пабудову. Была нейкая магчымасць здзейсніць цуд і ў таварышаў па вайскавай службе, асабліва калі выйшлі з горада, з казармаў і Лявон «стаў сам загаворваць з усімі» [40, с. 10]. Але, пэўна, надта мала было часу яго службы на тое, каб адбыўся радыкальны зрух у светаўспрыманні. У выніку, як справядліва кажа Бушмару Галена, разумеючы яго «звераватую прастасць», — «з табою і табе самому жыць на свеце цяжка...» [40, с. 60].

Такім далёка не адназначным вобразам пісьменнік-гуманіст, хутчэй за ўсё, імкнецца скіраваць увагу на неабходнасць уліку чалавечай індывідуальнасці ў грандыёзнай перабудове свету, задуманай дзеля добра гэтага ж чалавека, сцвярджаў права чалавечай асобы на свабоду самавыяўлення ў той ступені, у якой яна не з'яўляецца замахам на свабоду, ці нават жыццё, тых, хто побач. Пазіцыю К. Чорнага хочацца бачыць не ў прамове абвінаваўцы, а ў аўтарскім усведамленні таго, што «чалавеку цяжка перарабіцца адразу. Можна думаць і гаварыць іначэй, а

сам чалавек доўга будзе ранейшым. ...Сваімі дарогамі будзе хадзіць чалавек, пакуль увесь узьдзе на дарогі іншыя» [40, с. 36].

Бушмар, асуджаны ў фінале аповесці да пакарання, не вярнуўся болей у родныя мясціны. На якіх дарогах «ён знік», аўтар не паведамляе.

Як адзначаў Ф. Купцэвіч, «зямля доўга трымала чалавека ў сваіх кіпцюрох, не лёгка далася чалавеку перамога над ёй. Аднак і перамогшы, чалавек адчувае часамі на сабе подых зямлі. Праз чалавека часамі гаворыць зямля, і яна ж часам робіць чалавека злым, няветлівым, грубым: праз яго гавораць часамі звярыныя інстынкты» [2, с. 428]. Прасачыць з яскравасцю канкрэтныя праяўленні ўлады зямлі крытык спрабуе на персанажах апавяданняў К. Чорнага, у прыватнасці апавядання «Па дарозе».

Хворы Павал Грыбок упадабаў Насцю, дзяўчыну са сваёй вёскі. Але неяк вясною яна пачала хадзіць з Алесем Мельгуном. Асноўны момант сюжэтнага дзеяння — дарога героя ў горад і назад, з горада. Павал са сваёй фурманкі бачыць Насцю з Алесем разам на пярэднім возе, чуе Алесеў рогат, які для яго «страшны, як удар абухам па галаве», поўны «самаздавальнення, жадання патаптаць усё сабе пад ногі, быць над усім вышэй», упэўненасці, «што мацнейшы за ўсіх ён тут» [41, с. 253]. Алесь адчувае сваю перавагу, і не толькі не хавае, але і дэманструе яе. «Павал зразу адчуў звярыную радасць Алесея Мельгуна ад таго, што вось ён сядзіць блізка з тым чалавекам, над якім так удалося яму ўзяць верх, не далажыўшы да гэтага многа старанняў. Гэта была радасць звера, радасць жывёлы, без думак, без жаданняў, тупая і нікчэмная» [41, с. 254].

Аднак жа нельга назваць аўтарскі прысуд безапеляцыйным. Хоць Паўлу і было вельмі крыўдна, ён адчуваў, што пры гэтым Алесь не жадае яму нічога кепскага, а пры неабходнасці нават і дапаможа — проста ён «не можа адчуць таго, што здзекуецца разам з гэтымі васьмі людзьмі над ім; што ён повен захаплення ад жыцця, ад здарэнняў, ад падзей, ад самога сябе і не прыкмячае таго, што мучыць другога» [41, с. 254]. Аднак крыўда ад гэтага чамусьці яшчэ большала. Калі ж Павал з горыччу выказаў усё, што яму так набалела да гэтага часу, яго спадарожнікі «ўсе ўтрох... зарагаталі... Рогат іх... затаіў у сабе сілу грубой,

навальнай і нікчэмнай перамогі дзікай, тупой сілы над усім слабейшым... над слабым Паўлам, над усялякімі дробнымі перашкодамі, якіх так многа і перамагаць, змагацца з якімі ёсць і ўся, можа, мэта і ўвесь сэнс жыцця. Не было ў рогаце радасці, была адна сіла — здаровая, як камень, цяжкая, як зямля» [41, с. 255].

Ф. Купцэвіч лічыць, што пазбавіцца ад заганнай улады зямлі людзям дапаможа «калектыўная воля... калектыўны наступ» на яе. Але гэтыя радкі пісаліся ў 1929 годзе, калі вёска была «...яшчэ не калектыў», таму цяжка было ўпэўнена сказаць, ці на карысць чалавеку, ды і самой зямлі, такія ўзаемадчынненні. Перад намі яшчэ адна недасканала рэалізаваная форма «вялікага абяцання». Тут жа крытык прапагуе паглядзець на вёску, як яна ёсць, справядліва лічачы, што гэта «цікавая і карысная справа»: трэба ведаць, што гэта за ўлада зямлі над чалавекам. Аднак наступныя словы могуць быць адрасаваны кожнаму сумленнаму творцу: «Мы... звернемся да нашага аўтара і там знойдзем не мітынгава-граскучы адказ, а пачуем глыбока праніклівы голас усё той жа зямлі. <...> Колькі цёплай ветлівасці трэба мець да пакрыўджанага чалавека... наколькі трэба быць цвярозым і разважным, каб яскрава ўбачыць тое сапраўднае, што з'яўляецца крыніцай звярынай жорсткасці чалавека зямлі і адначасова якую трэба мець непарушную надзею на будучыну, на яе шляхі» [2, с. 428].

Трагічны лёс спасціг і «маленькага чалавека» з апавядання «Жалезны крык». «Разрэзанае напалам калёсамі, ляжала ўпоперак на дарозе цела чалавека-пасажыра. <...> І многія пазналі разрэзанага чалавечка... І чамусь то ніхто не пашкадаваў яго. Як бы чужым сабе ўсе адчувалі яго. ...Яго адцяглі яшчэ бліжэй ад ядлаўцовага куста і кінулі. <...> З-за пазухі ў яго вылез, павешаны на шнурку на шыю, жоўты мяшэчак, з надпісам: "Святыя мошчы"» [41, с. 98]. Як бачым, «жалезныя» людзі не паспяшаліся абвергнуць аўтарскае меркаванне аб іх маральнай якасці. Робячы акцэнт у апавяданні на тым, што, як пісаў М. Зарэцкі, тэхніка перамагае прыроду, К. Чорны не пакідае ілюзій у магчымасці яе перамогі над «ваўкамі».

Падобную праблематыку мае і апавяданне М. Зарэцкага «На чыгунцы». Бязногі Яўмен Грак адстаў ад цягніка, але, «сціснуўшы

зубы ад злосці і плачу, ад непамернай балючай патугі, пабег даганяць... Дагнаў» [16, с. 234]. Але ўскочыць не ўдавалася. «І міжвольна вырваўся з горла нямы здушаны стогн — нават не стогн, а нейкі звярыны бяссільны ёкат... А ў вагоне хто смяўся, хто крычаў ва ўсё горла: “Паддай, паддай!.. Смялей...”». Поезд «ляскаў, дражніўся... Здаецца, не ішоў, не каціўся, а танцаваў, рады, што кінуў тут чалавека...» [16, с. 234—235]. Разбурыўся той маленькі асабісты Яўменаў свет, на які ўзнікла ў яго надзея пры знаёмстве з дзяўчынай. Разбурыўся і пакінуў пасля сябе толькі балючыя пытанні: «Як жа так?.. Што ж цяпер?..» [16, с. 234]. Своеасаблівы адказ утрымліваецца ў апавяданні Р. Мурашкі, у якім, у сваю чаргу, слова «Пытанні» вынесена ў назву. «Таўшчэзныя сцены заводу. Тут іншае жыццё. <...> Чалавек ахвотна, прыемна адчувае, што гэта неабходнасцю ўжо стала для яго... Уся яго істота пераплялася цесна з малатком і шрубкаю» [16, с. 289]. Але «і з вясёласцю побач прытуляецца часіна ліхая; з унутраным спакоем і моцаю калектыву побач жыць можа журба. Асабовая, свая...» [16, с. 290]. Герой, у свядомасці якога ўзнікаюць бясконцыя пытанні і які настойліва дашукваецца адказу, мае імя Андрэй, але змест яго вобраза, у адрозненне ад аднайменных герояў раманаў М. Зарэцкага «Сцежкі-дарожкі» і «Вязьмо», вызначаны інтэрыярызацыяй не сацыяльна-кан’юнктурных, а агульначалавечых, вечных каштоўнасцей. Адна з высноў, да якіх у выніку напружанай рэфлексіі прыходзіць Андрэй, наступная: «Узяць ранейшае... Гора ў сям’ю прыходзіла ад парадкаў. Хатняе гора з’яўлялася часткай таго ўціску... Цяпер у агуле няма таго, але паасобку...» [15, с. 293]. У характары ўзнятай Р. Мурашкам праблемы і адметнасці сродкаў яе мастацкага ўвасаблення мы схільны бачыць патрабаванне ўвагі да чалавечай асобы (адзінкі, індывідуальнасці) і сцвярджанне яе права на гэтую ўвагу ў грамадстве, пабудаваным дзеля чалавека працы.

Даследуючы апазіцыю «чалавечы — звярыны» ў эстэтыцы мастацкай прозы першай трэці ХХ стагоддзя, нельга абысці ўвагай раман рускага празаіка Б. Пільняка «Машыны і ваўкі» (1925). Ён мае яскравы падзааглавак: «Кніга пра каломенскія землі, воўчую сыць і машыны, пра чорны хлеб, пра Разань-яблык, пра Расію, Расею, Русь, пра Маскву і рэвалюцыю, пра

людзей, камуністаў і знахараў, пра статыстыка Івана Аляксандравіча Няпомняшчага, пра многае іншае...». Тут дакладна вылучаны ўсе асноўныя тэмы гэтага шматаспектнага твора. Асноўная ж, якую пісьменнік ставіць і спрабуе вырашаць, — што пераважыць пры сутыкненні адвечнага, біялагічнага, уласніцкага ў чалавеку з яго духоўнымі пачаткамі.

У мастацтве ўзнаўленне агульных заканамернасцей заўсёды ажыццяўляецца ў канкрэтна-пачуццёвых, індывідуальных карцінах і вобразах. Тое, што ў рамане Б. Пільняка яны ўзяты з жыцця ў вядомых яму мясцінах, надае аўтарскаму аповеду асабліваю пераканаўчасць. Старажытная і прамысловая Каломна — горад, размешчаны недалёка ад сталіцы дзяржавы, і ў той жа час павятовы, акружаны мноствам мястэчак і глухіх вёсак, густымі лясамі, дзе тады яшчэ гаспадарылі ваўкі, — даваў пісьменніку магчымасць асаблівым чынам апаніць рэчаіснасць і расказаць чытачу, чым тады жыла ўся вялікая краіна, параўнаць яе мінулае з сучасным, задумацца пра будучае.

Прыроднае, «звярынае» ў жыцці, якое ўвасабляецца ў многіх персанажах рамана і знаходзіць выяўленне ў разнастайных сюжэтных сітуацыях, найбольш абагульнена выяўляецца ў сімвалічным вобразе ваўкоў. Шлях да фарміравання новага аблічча чалавека пралягае, на думку многіх герояў, праз рэвалюцыю. Індустрыялізацыя Расіі, сімвалам якой з'яўляецца машына, павінна, пераўтвараючы краіну, пераадолець і чалавечае адчужэнне дзякуючы перамозе камуністычных ідэалаў.

У рамане гучыць няспынны і востры «дыялог» паміж тымі, хто лічыць, што рэвалюцыя і грамадзянская вайна прынеслі Расіі шматлікія нягоды, разарвалі адвечныя сувязі з родавымі пачаткамі, і іх рашучымі праціўнікамі. У гэтай паліфанічнай спрэчцы непасрэдна ці апасродкавана ўдзельнічаюць не толькі мноства персанажаў, але і прырода, манастыры, заводы, машыны і ваўкі.

Зусім не выпадкова пра Кастрычнік гаворыцца, што ён прыйшоў «паўстаннем, бунтам, бойкай... рука жорсткая, сталёная, як машына, дзяржаўная... узяла пад мікіткі і Расію, і рускую мяцеліцу, і мужыка, — сціснула да хрыпу, — гэта яна захацела будаваць... гэта мы — машынная Расія» [42].

Праблема некранутай прыроды, у тым ліку той, якая схавана ў душах людзей, па-рознаму суадносіцца з непазбежным наступам на яе машынай Расіі. Для разумення ідэйнай задумы рамана першаступеннае значэнне мае спрэчка пра ваўка, якая распачалася ў звярынцы, што спыніўся праездам у Каломне. Інжынеру Расчыслаўскаму шкада ваўка, які сядзіць у клетцы. Ён думае, што ў ваўку ўся рамантыка, уся рэвалюцыя, увесь Разін. Расчыслаўскі гаворыць: «Уся наша рэвалюцыя стыхійная, як воўк»; «Мне шкада, што ён зачынены. Яго трэба выпусціць — на волю, — як васемнаццаты год».

Майстар Казаураў разумее рэвалюцыю інакш: «У пятым годзе якраз і зразумеў, калі Рыман расстрэльваў сына. К чорту ўсіх Вільямсаў з ваўкамі...» Ёсць нешта сімвалічнае ў тым, што патомны дваранін Андрэй Расчыслаўскі, для якога «воўк у клетцы — пераможаная стыхія», трагічна гіне, уцягнены махавіком дынама-машыны, якая гіпнатычна вабіць яго да сябе. Іншы лёс у яго брата, юрыста Дзмітрыя Расчыслаўскага. Гэты «грамадзянін Расіі і фантаст» непарушна верыць, што веды і пралетарый пераствораць свет наноў. Увесь зямны шар будзе садамі, а коні, каровы і свінні будуць толькі ў музеях, бо іх знішчыць машына. Ён — «з машыністамі-камуністамі».

Канкрэтна-гістарычны час у рамане абмежаваны ў асноўным 1917—1921 гадамі, калі рэзка абвострыўся канфлікт не толькі паміж спрадвечна-прыродным пачаткам жыцця і сіламі, якія імкнуліся яго ўпакорыць, не толькі паміж культурай і цывілізацыяй, але і паміж горадамі і вёскай, а таксама паміж тымі, хто з рознай ступенню актыўнасці ўдзельнічаў у рэвалюцыйных падзеях — большавікі, што «рабілі Кастрычнік дзевяцьсот семнаццатага года, падзяліліся на большавікоў і камуністаў; і большавікі адышлі ад рэвалюцыі» (падобную тэндэнцыю адлюстравалі ў рамане «Сцежкі-дарожкі» М. Зарэцкі). Раман заканчваецца карцінай жалобнай Масквы і ўсёй Расіі, якая развітваецца з Леніным, і сцвярджаннем перамогі яго ідэй: «Ідуць чалавечыя рэвалюцыі машын і свету!» [42].

Пытанне аб тым, ці апраўданы грандыёзныя мэты і дасягненні тымі выпрабаваннямі, што выпалі на долю народа, узнімалася кожным сумленным пісьменнікам «эпохі рубяжа» ва ўласцівай яму мастацкай форме, нягледзячы на вастрыню і неканвенцыянальнасць

гэтага пытання. Звернемся да фантастычнага рамана рускага празаіка Я. Замяціна «Мы», у якім апазіцыя «чалавечэе — звярынае» мае сваю бяспрэчную адметнасць. Як адзначаюць даследчыкі творчасці пісьменніка, раман, што застаўся ў рукапісе, шырока цытавалі ў друку, каб асудзіць менавіта яго гуманістычны сэнс. Вядомы крытык А. Варонскі пісаў у 1922 годзе: «У вялікай сацыяльнай барацьбе трэба быць фанатыкам. Гэта азначае задушыць бязлігасна ўсё, што ідзе ад маленькага, як у звярка, сэрца, ад асабістага, бо... яно шкодзіць, перашкаджае барацьбе і перамозе» [43, с. 20].

У сваім рамана-папярэджанні Я. Замяцін супрацьпастаўляе грамадству, дзе задаволены ўсе матэрыяльныя людскія патрэбы і выпрацавана матэматычна дакладнае чалавечэе шчасце, дзе ў кожным жыве «тая ціхая радасць, якой, верагодна, жывуць малекулы, атамы, фагацыты» [43, с. 392], — «неарганізаванае» жыццё за Сценамі, у дзікім стане свабоды. Гэта значыць без абавязковых прагулак, без дакладнага ўрэгулявання тэрмінаў харчавання, нават з магчымасцю хадзіць і ездзіць па вуліцах уночы... Герой-апавядальнік жахаецца ад думкі, што нават сексуальнае жыццё «неарганізаванія» людзі вялі не па-навуковаму, а як звяры, хто, калі і колькі хацеў. І, як звяры, усяляюць, нараджаюць дзяцей, не дадумаўшыся да «дзетаводства» ў адпаведнасці з «Мацярынскай і Бацькоўскай Нормамі» [43, с. 316]. І іх музыка — «музыка Скрабіна — 20-е стагоддзе» — гэта нешта «дзікае, сутаргавае, пярэстае, як усё тагачаснае іх жыццё, — ні ценю разумнай механістычнасці» [43, с. 318].

Паводле дырэктывы галоўнага «Дабрадзёя» належала «сілай уратаваць іх і навучыць шчасцю». Невялікая частка тых, хто ацалеў у ходзе яе рэалізацыі, «голыя... сышлі ў лясы. Яны вучыліся там у дрэў, птушак, кветак, сонца. Яны абраслі поўсцю, але затое пад поўсцю збераглі гарачую, чырвоную кроў» [43, с. 416]. Пісьменнік-гуманіст упэўнены: значна горш тым, хто аброс лічбамі, па кім гэтыя лічбы поўзаюць, як вошы, — з іх трэба ўсё садраць і выгнаць голымі ў лясы, каб навучыліся дрыжаць ад страху, ад радасці, ад шалёнага гневу, ад холаду. Каб маліліся агню... Паводле мастацкай канцэпцыі Я. Замяціна, у часы, калі абвастраецца барацьба з праявамі чалавечай свабоды

і індывідуальнасці, носьбітам традыцыйнага гуманізму застаецца менавіта «звярынае», дакладней, тое, — меў рацыю А. Варонскі, — што ідзе ад асабістага, ад маленькага, як у звярка, сэрца (бо, паводле Бібліі, людзі думаюць менавіта сэрцам).

Нездарма калі доктар Барменталь называе Шарыкава, які і ў чалавечым абліччы працягвае душыць катоў, «чалавекам з сабачым сэрцам» [44, с. 325], то чуе ў адказ ад прафесара Праабражэнскага: «...Вы, доктар, робіце найбуйнейшую памылку. Дзеля ўсяго святога, не ганьбіце сабакі. Каты — гэта часова... <...> зараз Шарыкаў выяўляе толькі рэшткі сабачага, і... каты — гэта лепшае з усяго, што ён робіць. Трэба ўцяміць: увесь жах у тым, што ў яго ўжо не сабачае, а менавіта чалавечае сэрца. Да таго ж самае паршывае з тых, якія існуюць у прыродзе!» [44, с. 325].

Не мае патрэбы ў доказах той факт, што неабходны вынік і адна з умоў грамадскага жыцця — спачуванне. Кожны з прааналізаваных твораў і вобразаў у той ці іншай форме сцвярджае думку, што яно з'яўляецца першым крокам да развіцця больш высокіх маральных пачуццяў і з гэтай прычыны можа лічыцца магутнейшым фактарам далейшай эвалюцыі. Аднак новая мараль не ўхваляла «ўсякія жаласці і слёзы», і гэтае «вялікае абяцанне», на жаль, таксама было пастаўлена пад сумненне.

Папярэджанне творцы і мысляра гучыць у маналог прафесара Праабражэнскага, які лічыць ласку адзіным спосабам, магчымым у адносінах да жывых істот. «Тэрорам нельга нічога зрабіць з жывёлай, на якой бы ступені развіцця яна ні стаяла. ...Яны дарма думаюць, што тэрор ім дапаможа. Не-не, не дапаможа, які б ён ні быў белы, чырвоны і нават карычневы! Тэрор цалкам паралізуе нервовую сістэму» [45, с. 228].

Вышэй гаварылася, што менавіта цэнтральная нервовая сістэма дае чалавеку перавагу перад іншымі жывымі істотамі, абумоўлівае яго «разумнасць» і мудрасць як здольнасць бачыць сувязі паміж прадметамі і з'явамі, асэнсоўваць свае адносіны да іх, даваць ім разгорнутую ацэнку, што дазваляе чалавеку больш умела карыстацца аб'ектыўнымі законамі прыроды ў сваіх мэтах. І калі жыццё даказвае справядлівасць высновы «гора дадае мудрасці», то мастацкая проза сваёй метафорыкай

папярэджвае аб небяспечнасці тэрору не толькі для фізічнага, а і псіхічнага, і духоўнага жыцця чалавека.

Агульныя высновы, зробленыя ў свой час П. Крапоткіным, зводзяцца да наступнага: «Грамадства *не* было створана чалавекам (курсіў аўтара. — А. Б.); яно яму папярэднічала». Падымаючыся па эвалюцыйнай лесвіцы вышэй, можна ўбачыць — і гэта адбілася ў літаратуры, — як грамадскія памкненні робяцца ўсё больш і больш свядомымі, складваюцца вышэйшыя формы зносін, што гарантуюць асабе большую незалежнасць і разам з тым не пазбаўляюць яе дабратворнасцей грамадскага жыцця. Нельга выключыць той магчымасці, што прыгаданыя тэарэтычныя пазіцыі былі вядомы А. Мрыю і паўплывалі на «“заалагізм” імёнаў» [39, с. 665] герояў рамана «Запіскі Самсона Самасуя», якім трэба прайсці яшчэ надзвычай доўгі шлях да дасканаласці.

Што ж датычыць прамысловага прагрэсу, то для яго, «як і для ўсякай заваёвы над прыродай, узаемная дапамога і цесныя адносіны людзей адно з адным... робяцца больш выгаднымі, чым узаемная барацьба» [7, с. 313]. У беларускай прозе гэтая перавага адлюстравалася ў шэрагу праявітых твораў вялікай і малой формы. Спынімся на апавяданні А. Мрыя «Калектыў Яўмена». Так прызвалі людзі пасёлак, на які выселілася некалькі сямей з вёскі. Наперакор сумненням швагра, што «грамадой не разбагацееш», Яўмен выказвае свае аргументы, найбольш важкі з якіх такі: «Галоўнае ў тым, што ўсё робім дружна, грамадой, па плану. ...Ніхто нам не дапамагае. Самі» [46, с. 287]. Нягледзячы на тое, што з вуснаў герояў апавядання гучыць слова «камуна», а сам Яўмен «блізка што», як кажа яго маці, камуніст, нельга лічыць менавіта гэтыя факты прычынай памкнення да ўзаемадапамогі. У гэтым творы, а таксама ў апавесці С. Баранавых «Межы» пры дапамозе разнастайных сродкаў мастацкай выразнасці сцвярджаецца думка, што «палітыка ўяўляе сабой тое поле, на якім чыста эгаістычныя элементы ўступаюць у самыя забытаныя камбінацыі з натхненнем сапраўдных альтруістаў». І сярод шырокіх і часцей за ўсё аддаленых задач тыя «выявіліся мацнейшымі, якія выклікалі найбольш бескарыслівы энтузіязм» [7, с. 283]. У дзейнасці «калектыўшчыкаў», якія «з будучага году будуць разам, кучаю, засяваць зямлю» [46, с. 288], відаць абрыс кааперацыі — руху,

што ў самым пачатку меў характар устаноў узаемадапамогі, у працэсе якой пашыраліся досыць шырокія ідэалы агульнага дабрабыту і салідарнасці вытворцаў.

У сваіх «Успамінах» [47, с. 15] Т. Іванаўскас, брат В. Іванаўскага, згадваючы «добрыя старыя часы», аддае належнае і перавагам новага жыцця: «Поспехі культуры, асабліва навукі, бытавыя выгоды, агульная адукаванасць, сацыяльнае забеспячэнне, сучасныя сродкі транспарту — усё гэта добра, а раней гэтага не было...» І ўсё ж яму бліжэй да душы характар таго чалавека, што жыў пад саламянай страхой, еў свой хлеб, які пёк са сваёй мукі, змолатай на сваім млыне, і запіваў яго малаком ад сваёй каровы. Галоўная вартасць гэтага чалавека ў тым, што «шчырасць была ў яго сэрцы». Сучасны, «цяперашні», чалавек, на думку Т. Іванаўскаса, іншы: «...тут мімаволі ўспомніш, што казалі яшчэ ў Рыме: чалавек чалавеку воўк...». Аўтар «Успамінаў» прапануе свайму сучасніку своеасаблівую памятку, якую варта кіравацца ў зносінах: «Калі ты гаворыш з другім чалавекам, то павінен добра падумаць над кожным сваім і яго словам, каб не зрабіць шкоды сабе і, магчыма, другім. Не пачынай ніколі размовы з незнаёмым, калі не ведаеш, хто гэта — ён можа быць вашым аднадумцам, але не адкрыецца перад вамі з асцярогі, але ён можа трымацца і супрацьлеглых поглядаў, а падаць сябе за аднадумцу, каб высачыць вас і зрабіць адпаведныя высновы. А таму не з кожным можна размаўляць, як душа з душой — хіба што пра заўтрашняе надвор'е... Будзьце хітрымі, не адкрывайце сваю душу, а калі спатрэбіцца, то пастарайцеся выглядаць не тымі, кім вы ёсць на самай справе... Я ведаю, што гавару. Але таму і жыве ў маім сэрцы смутак па такім часе, калі чалавек чалавеку быў бы толькі чалавекам».

Вывады

Такім чынам, пагаджаючыся з прыродазнаўчай навукай у тым, што чалавек — істота, якая выйшла з жывёльнага свету, зазначым, што гэтая істота валодае ведамі пра супольнае і сваё ўласнае быццё, а гэта дае падставы асэнсоўваць праблему «чалавечае — звярынае» не толькі ў прыродазнаўчых катэгорыях. Філасофскае сцвярджэнне аб тым, што чалавек пераходнага стану

павінен стварыць «будучага» чалавека з таго матэрыялу, якім з'яўляецца ён сам, сугучна эстэтычнаму разуменню «адноўленага» чалавека, уласціваму мастацкай канцэпцыі асобы, адлюстраванай у беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя, найперш у творах К. Чорнага і М. Зарэцкага.

Мастацкія характары і тыпы ў «эпоху рубяжа» ў эстэтычных катэгорыях увасабляюць сутнасць чалавека як «вялікага абяцання», што яскрава выявілася ў сімволіцы вобраза звера (ваўка) у рускай (творы Б. Зайцава, Б. Пастарнака, Л. Ляонава, Л. Андрэева, М. Асаргіна, Я. Замяціна) і беларускай (творы У. Галубка, К. Лейкі, М. Зарэцкага, К. Чорнага) прозе. У канцэпцыі гэтага вобраза адбіўся ўласцівы для літаратуры пераходных перыядаў зварот да сферы ірацыянальнага і пачуццёвага (падсвечаны, паводле У. Конана, «эсхаталагічным змрокам»), а ў стварэнні карцін аб'ектыўнай рэальнасці з дамінаваннем гэтага вобраза — падыходы, уласцівыя міфалагічнай свядомасці. Мастацкі светапогляд эвалюцыянуе на гэтым этапе ад пантэізму да рэалізму, свет жывёл і свет людзей збліжаюцца, зліваюцца — звер выўляе здольнасць адчуваць і мысліць па-чалавечы.

У сімвалічным вобразе ваўкоў найбольш абагульнена выяўляецца прыроднае, «звярынае» ў жыцці, што ўвасабляецца ў многіх персанажах і знаходзіць выяўленне ў разнастайных сюжэтных сітуацыях. Прызнаючы ролю эстэтычных з'яў у працэсе супрацьстаяння злу і барацьбе з ім, беларускыя пісьменнікі ў новых гістарычных умовах ажыццяўлялі трансфармацыю традыцыйнага вобраза ваўка і сумежных з ім вобразаў і матываў.

У творах беларускай прозы непасрэдна ці апасродкавана ставіцца пытанне «Ці пераможа тэхніка ваўкоў?» і ажыццяўляецца адпаведная мастацкая рэфлексія, якая абвяргае думку, што тэхнічны прагрэс сам па сабе прывядзе да грамадскай гармоніі, шчасця чалавека. Творы К. Чорнага і М. Зарэцкага, у якіх прасочваецца матыв чыгункі, не пакідаюць ілюзій у магчымасці перамогі машын над «ваўкамі», што мае тыпалагічнае падабенства ў прозе Б. Пільняка. У творах беларускіх пісьменнікаў заўважны абрыс мастацкай канцэпцыі, увасобленай Я. Замяціным (раман «Мы»), паводле якой у часы, калі абстраецца барацьба з правамі чалавечай свабоды і індывідуальнасці, носбітам традыцыйнага гуманізму застаецца менавіта «звярынае», натуральнае — тое, што ідзе ад чалавечага сэрца, не закранутага ніякім штучным ідэалагічным удасканаленнем.

Мастацкая сімвалізацыя абумоўлена патрэбамі нагляднага, прадметна-вобразнага выяўлення сутнасцей, якія не паддаюцца «жывому сузіранню». У сваёй працы мы звязваем сімваліку вобраза звера (ваўка) з ідэяй «бялагічнага закону узаемнай дапамогі» (П. Крапоткін), які мае сілу як у прыродзе, так і ў чалавечым грамадстве, а ў прозе даследуемага намі перыяду яскрава выявіўся ў сімволіцы рамана М. Зарэцкага «Сцежкі-дарожкі». Імкненне да супольнага жыцця, узаемадапамогі ў інтэрпрэтацыі мастакоў слова (Л. Калюга) — адна з тых асноў светабудовы, што ўласцівы ўсяму жывому, аднак катастрафічна пахіснуліся ў часы «вялікай бяздомнасці» чалавека. У апавяданні А. Мрыя «Калектыў Яўмена» відаць мастацкі абрыс кааперацыі — руху, што ў самым пачатку меў характар устаноў узаемадапамогі, у працэсе якой пашыраліся

досыць шырокія ідэалы агульнага добрабыту і салідарнасці вытворцаў. Вобраз ваўкоў выкарыстоўваецца з мэтай стварэння кантрасту паміж карцінамі агульнаграмадскіх і аднаасобніцкіх памкненняў у ворах З. Бядулі.

Чалавек не кіруецца, як жывёлы, інстынктамі, якія заўсёды б вызначалі аднаскіраванасць яго ўчынкаў. Ён валодае свабодай выбару ўласных спосабаў існавання і розумам, каб ацэньваць іх наступствы. Вобразы ваўка, сабакі, ваўкалака пачынаюць выступаць маркёрамі сацыяльнай і маральна-этычнай праблематыкі ў арыгінальнай прозе пачатку ХХ стагоддзя (В. Ластоўскі, У. Галубок). Ва ўмовы маральна-этычнага выбару ставяць сваіх герояў М. Гарэцкі і Л. Калюга. У кантэкст эстэтычнай, дакладней, эстэтыка-псіхалагічнай праблематыкі, надзвычай актуальнай у нашаніўскі перыяд, уключае вобраз ваўка М. Багдановіч. Апазіцыя «чалавечы — звярыны» дае магчымасць стварэння арыгінальных мадэляў аксюмараннага мыслення (Л. Андрэеў, Л. Ляонаў — М. Зарэцкі). Лідэр і натоўп, сіла і справядлівасць, адносіны да вопыту папярэднікаў — гэтыя і іншыя прыродазнаўча-філасофскія праблемы, што хвалілі тагачаснае грамадства, у мастацкай прозе ў значнай ступені адбіліся праз сімваліку вобраза ваўка. Творы К. Чорнага пераконваюць у тым, што свабоду чалавеку дае толькі выхаваная ў яго здольнасць суразмерваць свае патрэбы з патрэбамі іншых, імкнучца да творчасці, а не да драпежніцтва і не самасцвярджэння за кошт іншых. Параўнанне літаратурнага персанажа са зверам таксама дазваляе пісьменнікам падкрэсліць у ім рысы «натуральнага» чалавека, у якога сціплыя здольнасці да рэфлексіі кампенсуюцца якасцю адчуванняў і вастрынёй інтуіцыі. З аднаго боку, неадназначная сімваліка вобраза ўказвае на брак увагі да чалавечай індывідуальнасці ў працэсе грандыёзнай перабудовы свету, распачатай дзеля добра чалавека. З другога боку, выяўляючы сімпатыю да працаўніка, беларускія празаікі імкнуліся выявіць, што ж з'яўляецца крыніцай звярынай жорсткасці чалавека зямлі.

Беларуская проза першай трэці ХХ стагоддзя ў сваіх лепшых узорах засведчыла разбуральнае дзеянне вайны, асабліва грамадзянскай, на чалавечую істоту (творы М. Гарэцкага, Я. Коласа, С. Хурсіка). Высокая ступень мастацкага перажывання трагічнага ў пераходную эпоху перадаецца праз натуралістычную вобразнасць у мадэляванні свету і чалавека, у якой арганічна прысутнічае вобраз зверу.

У філасофскім плане гэты вобраз аб'ектыўна выяўляе дыялектыку «добрых старых часоў» і новага жыцця, а суб'ектыўна — неабходнасць для чалавека ініцыяваць працэсы самарэалізацыі, самаажыццяўлення, самастварэння. Разам з тым аналіз твораў беларускай мастацкай прозы першай трэці ХХ стагоддзя выяўляе карэнныя супярэчнасці паміж асабовым патэнцыялам герояў і аб'ектыўнымі ўмовамі яго рэалізацыі, што выклікае да жыцця мастацкія характары і тыпы з рознай верагоднасцю рэалізацыі «вялікага абяцання». Спецыфіка механізма пераносу значэнняў у кожным канкрэтным выпадку вызначае дамінаванне або першасна-архетыпавага значэння вобраза-сімвала ваўка, або нацыянальна-стэрэатыпага, або індывідуальна-аўтарскага, абумоўленага як адметнасцю творчай асобы пісьменніка, так і асаблівасцямі эпохі буйных грамадскіх узрушэнняў.

Спіс выкарыстаных крыніц

1. Бубер, М. Два образа веры : пер. с нем. / под ред. П. С. Гуревича [и др.] / М. Бубер. — М. : Республика, 1995. — 464 с.
2. Расстреляная літаратура : творы беларускіх пісьменнікаў, загубленых карнымі органамі бальшавіцкай улады / [уклад. Л. Савік, М. Скоблы, К. Цвіркі ; прадм. А. Сідарэвіча ; каментар М. Скоблы, К. Цвіркі]. — Мн. : Кнігазбор, 2008. — 696 с.
3. На ўсходзе сонца : Творы беларус. пісьменнікаў пач. XX ст. / [аўт., прадм. і ўклад. У. М. Казбярук]. — Мн. : Юнацтва, 1990. — 318 с.
4. Слемнёва, И. М. Роль филологии в оформлении и развитии философского знания / И. М. Слемнёва // Философия как самопознание культуры и посредник в диалоге культур : материалы Междунар. науч. конф., Минск, 9—10 нояб. 2006 г. / НАН Беларуси ; науч. ред.: В. Н. Новиков [и др.]. — Минск : [б. и.], 2006. — С. 314—317.
5. Гніламёдаў, У. В. Янка Купала : Новы погляд : дапаможнік для настаўніка / У. В. Гніламёдаў. — Мн. : Нар. асвета, 1995. — 176 с.
6. Котова, И. Б. Идея личности в российской психологии : дис. ... д-ра психол. наук : 19.00.11 / И. Б. Котова. — Ростов н/Д : [б. и.], 1994. — 375 с.
7. Кропоткин, П. А. Взаимопомощь среди животных и людей / П. А. Кропоткин. — Минск : БелЭн, 2006. — 320 с.
8. Зарэцкі, М. Сцежкі-дарожкі : раман / М. Зарэцкі ; [прадм. М. Мушыньскага]. — Мн. : Маст. літ., 1998. — 351 с.
9. Шпенглер, О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. I. Гештальт и действительность : пер. с нем. / О. Шпенглер ; [вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна]. — М. : Мысль, 1993. — 663 с.
10. Аббаньяно, Н. Мудрость жизни / Н. Аббаньяно // Всемирная философия. XX век / авт.-сост. А. П. Андриевский. — Минск : Харвест, 2004. — С. 6—21.
11. Гарэцкі, М. Дзве душы : апавесць / М. Гарэцкі. — Мн. : Маст. літ., 2006. — 110 с.
12. Капусцінскі, Р. Імперыя : пер. з польск. / Р. Капусцінскі. — Мн. : І. П. Логвінаў, 2009. — 344 с.
13. Сініла, Г. В. Біблія як феномен культуры і літаратуры : у 2 ч. / Г. В. Сініла. — Мн. : Беларус. навука, 2003. — Ч. 1 : Духоўны і мастацкі свет Торы : Кніга Быцця. — 451 с.
14. Де Мопассан, Ги. Воўк (на беларускім мове) [Электронны ресурс] / Ги де Мопассан // Режим доступа [http : //lib.rus.ec/b/91658/read](http://lib.rus.ec/b/91658/read). — Дата доступа : 17.06. 2010.
15. Ненадавец, А. Свято таямнічага вогнішча / А. Ненадавец. — Мн. : Беларусь, 1993. — 287 с.
16. Веснаход : Апавяданні «Маладняка» / [уклад., падрыхт. тэкстаў, уступ. артыкул і камент. І. П. Чыгрына]. — Мн. : Маст. літ., 1987. — 518 с.
17. Заняпад і адраджэнне : Бел. літ. XIX ст. / [уклад., прадм. і заўв. У. Казбурака]. — Мн. : Маст. літ., 2001. — 606 с. (в анот сокр)

18. *Баршчэўскі, Я.* Шляхіцц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях / Я. Баршчэўскі ; [уклад., пер. з пол. мовы, паслясл., камент. М. Хаўстовіча ; маст. С. В. Чарановіч]. — Мн. : Маст. літ., 2005. — 251 с.

19. *Власт [Вацлаў Ластоўскі].* Творы / В. Ластоўскі. — Мюнхен : [б. и.], 1956. — 111 с.

20. *Галубок, У.* Творы : **Драматургія ; Паэзія ; Проза ; Публіцыстыка** / У. Галубок ; [уклад., падрыхт. тэкстаў, уступ. артыкул і камент. С. С. Лаўшука]. — Мінск : Маст. літ., 1983. — 607 с.

21. *Конан, У.* Грамадска-эстэтычныя ідэалы беларускай літаратуры XIX—XX стагоддзяў / У. Конан // *Польмя*. — 2000. — № 2. — С. 231—252.

22. *Колас, Я.* Вершы. Паэмы. Апавяданні. Аповесці. Трылогія «На ростанях» / Я. Колас ; [прадм. М. Мушынскага]. — Мн. : Харвест, 2007. — 1168 с.

23. *Фурманов, Д.* Чапаев / Д. Фурманов. — Мн. : Юнацтва, 1982. — 288 с.

24. *Пастернак, Б.* Доктор Живаго : роман / Б. Л. Пастернак. — М. : Кн. палата, 1989. — 431 с.

25. *Цветаева, М.* Живое о живом (Волошин) / М. Цветаева // *Максимилиан Волошин. Стихотворения*. — М. : Книга, 1989. — С. 443—527.

26. *Осоргин, М. А.* Времена : **Автобиографическое повествование. Романы** / М. А. Осоргин ; сост. Н. М. Пирумова ; [авт. вступ. ст. А. Л. Афанасьев]. — М. : Современник, 1989. — 622 с.

27. *Калюга, Л.* Творы : раман, аповесці, апавяданні, лісты / Л. Калюга ; [уклад., прадм. Я. Лецкі ; камент. Н. В. Гаўрош, Т. М. Трыпуцінай]. — Мн. : Маст. літ., 1992. — 607 с.

28. *Бядуля, З.* Апавяданні / З. Бядуля // [уст. арг.: І. Кудраўцаў]. — Мн. : Нар. асвета, 1973. — 160 с.

29. *Хьелл, Л.* Теории личности / Л. Хьелл, Д. Зиглер. — 2-е изд. — СПб. : Питер. — 2005. — 607 с.

30. *Багдановіч, М.* Поўны збор твораў : у 3 т. / М. Багдановіч. — 2-е выд. — Мн. : Беларус. навука, 2001. — Т. 2 : Мастацкая проза, пераклады, літаратурныя артыкулы, рэцэнзіі і нататкі, чарнавыя накіды. — 751 с.

31. *Зайцев, Б.* Осенний свет : повести, рассказы / Б. Зайцев. — М. : Сов. писатель, 1990. — 544 с.

32. *Зарэцкі, М.* Збор твораў : у 4 т. / М. Зарэцкі. — Мн. : Маст. літ., 1991. — Т. 3 : Вязьмо : раман ; Сымон Карызна : драм. аповесць. — С. 5—298.

33. *Белая, А. І* Чалавек у плыні часу : Мастацкая канцэпцыя асобы і тыпалогія характараў у беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя : манаграфія / А. І. Белая. — Баранавічы : РВА БарДУ, 2009. — 408 с.

34. *Андреев, Л.* Рассказы / Л. Андреев. — Волгоград : Нижн.-Волж. кн. изд-во, 1979. — 368 с.

35. *Мескин, В. А.* Типология характеров и способы их воплощения в драматургии Л. Н. Андреева [Электронный ресурс] : дис. ... канд. филол. наук / В. А. Мескин. — Режим доступа : http://planetadisser.com/see/dis_214139.html. — Дата доступа : 18.05.2010.

36. *Леонов, Л.* Повести и рассказы. / Л. Леонов. — Л. : Лениздат, 1986 — 528 с.

37. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Мн. : Маст. літ., 1974. — Т. 6 : Раманы. — 620 с.
38. *Бондырева, С. К.* Толерантность : введение в проблему / С. К. Бондырева, Д. В. Колесов. — М. : Изд-во Моск. соц.-психол. ин-та ; Воронеж : МОДЭК, 2003. — 240 с.
39. Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. Т 2. 1921—1941 / Нац. акад. навук Беларусі, АДД-не гуманіт. навук і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы. — Мн. : Бел. навука, 1999. — 903 с.
40. *Чорны, К.* Збор твораў. У 8 т. / К. Чорны. — Мн. : Маст. літ., 1973. — Т. 4. Аповесці і раманы. — 496 с.
41. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Мн. : Маст. літ., 1972. — Т. 1 : Апавяданні. 1923—1927 гг. — 554 с.
42. *Петросов, К.* Коломна в судьбе и творческом сознании Бориса Пильняка [Электронный ресурс] / К. Петросов. — Режим доступа : <http://kolomnalib/net.ru/authors/petrosov/pilnyak>. — Дата доступа : 25. 08. 2009.
43. *Замятин, Е.* Избранное / Е. Замятин. — М. : Правда, 1989. — 462 с.
44. *Булгаков, М.* Сочинения : Роман. Повести. Рассказы / М. Булгаков ; [послесл. М. О. Чудаковой]. — Минск : Университетское, 1988. — 432 с.
45. *Колас, Я.* Збор твораў : у 14 т. / Я. Колас. — Мн. : Маст. літ., 1973. — Т. 5 : Апавяданні (1918—1956) і «Казкі жыцця». — 640 с.
46. Першацвет адраджэння. — Мн. : Маст. літ., 1995. — С. 279—288.
47. *Іванаўскас, Т.* Выбранае з успамінаў / Т. Іванаўскас // ЛіМ. — 1995. — 3 лістап. — С. 14—15.

МАСТАЦКАЯ ПЕРСАНАЛОГІЯ Ў БЕЛАРУСКАЙ ПРОЗЕ: РЭЛІГІЙНА-ХРЫСЦІЯНСКІ АСПЕКТ

У самым агульным выглядзе мастацкая літаратура ўяўляе сабой культурны сінтэз ідэй навукі, рэлігіі, філасофіі, псіхалогіі і інш. Рэлігійныя ідэі — гэта не толькі ідэі пэўнай канфесіі, а перш за ўсё ідэі самой чалавечай сутнасці. Першасныя парадыгмы, «якія акрэслілі фундаментальную праблематыку зямнога існавання і вызначылі перспектыўныя шляхі яе вырашэння», — гэта Біблія, Талмуд, Каран. «Яны дапамагаюць Homo sapiens наладзіць непасрэдную сувязь з Абсалютам, галоўнай святыняй, асяродкам усяго існага, пазнаць свае правы і абавязкі ў выглядзе Божых заповедзяў, адчуць залежнасць чалавека ад вечнага і бясконцага. Біблія... пісьмова аформіла існуючыя веды пра стварэнне свету і чалавека... здолела прымірыць веру і навуку, нягледзячы на тое, што многія праблемы ўзнікнення жыцця на Зямлі застаюцца і, мабыць, яшчэ працяглы час будуць заставацца без адказу» [1, с. 58]. У Бібліі сказана ўсё як пра Бога, так і пра чалавека: боская гісторыя мае карані ў гісторыі чалавечай. Гэта пацвердзілі навейшыя гістарычныя і археалагічныя даследаванні, у выніку чаго знайшлі вычарпальнае тлумачэнне многія падрабязнасці Пісання, незразумелыя нашым продкам.

Прарочыя сцвярджэнні Бібліі стасуюцца не толькі з лёсам абранага народа, але і з лёсам чалавека ўсіх часоў. Так, Кніга Быцця «прадстаўляе нам свайго кшталту парадыгмы духоўнага досведу чалавека, першапачаткі гэтага досведу» [1, с. 261]. Аднак уплыў Бібліі відавочны не толькі ў змесце мастацкіх твораў. Даследчыкі адзначаюць цікавы, але яшчэ мала даследаваны факт: «з кожнай рэлігійнай плынню або кірункам звязаны пэўныя моўныя штампы, танальнасць, зварот да

канкрэтнай формы малітвы, кленічаў або заклінанняў, якія знаходзяць дакладнае адлюстраванне ў адпаведнай рыторыцы і паэтыцы. <...> Усе гэтыя ідэі, вобразы і стылі зліваюцца ў арыгінальным жанры тых пісьменнікаў, чые амбіцыі... скіраваны на адлюстраванне ў сваіх творах усяго сусвету і палягаюць на веры ў магутнасць Слова і Уяўлення. Значная частка гэтых рухаў і плыняў утварылася дзякуючы Бібліі — невычэрпнай крыніцы пачуццяў, ідэй, выказаў і вобразаў. Якраз Біблія з яе кнігамі Ёва, Песняй над песнямі, Апакаліпсісам і спарадзіла розныя літаратурныя жанры. Якраз Біблія стварыла той стыль, які кожнай літаратурай быў зыначаны на свой густ. Практычна кожная біблейная кніга дае прыклады інтрыгі, персанажаў, тэмаў. ...Праводжанне паралеляў паміж ідэалагічнымі, паэтычнымі і моўнымі наступкамі ўздзеяння Старога і Новага заветаў працягвае даваць багаты матэрыял для вывучэння» [2, с. 128].

Ставячы праблематыку асобы літаратурнага героя ў кантэкст хрысціянска-гуманістычных каштоўнасцей, мы выяўляем у рацыянальна арганізаваным кантэксце біблейскую ідэю сувязі часоў і пакаленняў.

Нас у найбольшай ступені цікавіць такі гістарычны перыяд, як першая трэць XX стагоддзя, што таксама ўяўляецца сімвалічным. На гэтым этапе адбываўся своеасаблівы пераход з аднаго плана быцця ў другі, стваралася новая сацыякультурная парадыгма. Гэты перыяд надзвычай яскрава засведчыў, што шлях чалавека да абсалютнай ісціны працягваецца, але найўна было б уяўляць яго як строгую лагічна-паслядоўную змену ідэй. Даследчыкі Бібліі адзначаюць, што адно з яе найвялікшых адкрыццяў — «адкрыццё гісторыі як асэнсаванага і мэтаскіраванага працэсу», дзе час «ужо не паўстае ў выглядзе вялізнага замкнёнага кола, як у язычніцкіх культурах, але набывае сэнс і напрамак: ён рушыць наперад да поўнага трыумфу Боскай дабрыні, да ажыццяўлення ў сусветным маштабе заповедзяў Божых» [1, с. 23]. Аналізуем мы намі творы сведчаць, што «эпоха рубяжа» разамкнула свет да «поўнага трыумфу» сацыяльнай справядлівасці, у выніку, аднак, надаўшы яму рысы «перакуленага свету», дзе з'явілася «шмат ілжэпракаў...» [1 Ін, 4].

Усякая фраза Бібліі азначае больш, чым паасобныя словы, якія яе складаюць — за межамі дакладнага, фармальнага сэнсу існуе яшчэ і сэнс сімвалічны. «Святы канон... з усёй магчымай паўнатай змяшчае ў сабе свет і чалавека ў іх самых розных станах і праявах», перадусім «у іх адносінах да Бога, у дыялогу з ім» [1, с. 6]. Кніга Кніг у абедзвюх сваіх частках утрымлівае ў сабе правілы жыцця і правілы веры.

Чалавек пазнае сябе пачынаючы з самых узвышаных памкненняў і заканчваючы самымі цёмнымі, патаемнымі бакамі сваёй істоты. Цяжка не пагадзіцца, што «складаная гэта істота — чалавек, заўсёды ён так ці інакш ухіляецца ад шляхоў Божых» [1, с. 253], а шэраг этычных праблем чалавечы розум спрабуе вырашаць уласнымі сіламі і зусім не запаведанымі сродкамі. Аднак у экстрэмальнай сітуацыі рэлігійнае пачуццё ачышчаецца ад усякіх рацыянальных настройў. Так, у эпізодзе з «Запісак артылерыста» М. Гарэцкага сувязіст пад варожым агнём кіруецца звязваць пашкоджаны провад. Письменнік занатоўвае рэакцыю тых, хто застаўся ў акопе: «божа, ратуй яго! Божа, вярні яго!» — незвычайна напружваемся мы ў адным жаданні, не разважаючы, ёсць такая сіла ці няма такой сілы, што магла б уратаваць яго» [3, с. 358].

У многіх творах праз разнастайныя мастацкія сродкі ўвасабляецца біблейская думка аб тым, што чалавек становіцца асобаю, калі ўсведамляе стан самоты як сваю унікальнасць. У найбольшай ступені гэта датычыць творчых асоб. Самотнае існаванне — духоўны стан герояў З. Бядулі, М. Гарэцкага, Л. Калюгі, М. Зарэцкага, Я. Коласа і іншых пісьменнікаў. Аднак роля самоты яшчэ і ў тым, каб чалавек, як Адам у Эдэмскім садзе, адчуў тугу па роўным сабе, па такім жа, як ён, але інакшым, па іншай чалавечай асобе.

У эпізодзе з Вавілонскай вежай «сам Бог процістаіць гвалту над чалавечай свядомасцю, яе нівеліроўцы, прывядзенню да аднаго назоўніка, да адной роўніцы. Біблія гаворыць нам пра тое, што існуюць розныя шляхі аб'яднання... ёсць яднанне ў Духу, а ёсць — знешняе, гвалтоўнае, у межах вежы-імперыі» [1, с. 262]. У апаবাদанні «Пракурор» Я. Колас вуснамі героя так ацэньвае сучасную яму палітыку ўлад у ліквідацыі непісьменнасці: «...ведаюць яны, добра ведаюць, што робяць, і, трэба аддаць ім

справядлінасць, робяць начыстую і гладка» [4, с. 135]. Было б, аднак, наіўна бачыць у апошняй грамадскай тэндэнцыі выключна гуманістычны змест. Выснова беларускага класіка суадносіцца з меркаваннем К. Леві-Строса адносна сітуацыі ў Еўропе XIX стагоддзя: «Барацьба з непісьменнасцю... супадае з узмацненнем кантролю над грамадзянамі з боку ўлады. Калі ўсе будуць умець чытаць (безумоўна, на адзінай мове. — А. Б.), Улада зможа ўпэўнена казаць: няма каму адгаворвацца няведаннем закону» [5, с. 204]. Між тым, Пісанне пераконвае: «...калі я малюся на незнаёмай мове, то, хоць дух мой і моліцца, але розум мой застаецца бясплодным» [1 Кар, 14]. У творах мастацкай прозы ёсць шмат урыўкаў, якія ілюструюць асаблівасці адаптацыі біблейскіх тэкстаў у духу «народнай этымалогіі». Так, Б. Пастарнак згадвае, што «ўрыўкі царкоўна-славянскага тэксту былі перапісаны ў граматыцы», знойдзенай на грудзях забітага салдата, па-руску. У прыватнасці, фраза «С ним есмь в скорби, изму его...» набыла выгляд «Скора ў зіму яго» [6, с. 254]. У памяці героя М. Гарэцкага яскравы ўспамін пра тое, як не проста было «адбыць гэтую дзіцячую пакуту: маленне Богу... “Выйміцца...” — кажа маці, што мае азначаць: ва імя Ацца. “Выйміцца!” — голасна адгукаецца Лявонька, а пакуль маці зрыхтуецца казаць далей, ён сам сабе ціханька шэпча: “Выйміцца, акацілася аўца...” І, скося паглядаючы на хату, усміхаецца. <...> І пакуль дабіраюцца да “Верую”, Лявонька... забаўляецца — колькі можна ў рамках чалавека, пастаўленага весці гамонку з самім Богам» [3, с. 226].

Вядомае выказванне К. Чорнага «Чалавек — гэта цэлы свет» можна разглядаць як прэцэдэнтны біблейскі выраз: выснова яўрэйскіх мудрацоў пасля абмеркавання тых раздзелаў Горы, якія апісваюць стварэнне чалавека, гучыць наступным чынам: «Чалавек — гэта цэлы свет, і той, хто губіць хаця б адну душу, губіць цэлы свет. Той жа, хто ратуе хаця б адну душу, ратуе цэлы свет» [1, с. 104].

Героям беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя выпала жыць у час, для якога стала актуальным наступнае прароцтва: «Калі пачуецца пра войны і ваенныя чуткі, не жахайцеся: бо належыць гэтаму быць; але гэта яшчэ не канец. Бо паўстане народ на народ

і царства на царства...» [Мк 13, 7—8]. Але і гэта не самае жахлівае, бо пра вайну беларусы навучыліся думаць і гаварыць як пра звыклую з’яву ў сваім жыцці. (І часам нават у гумарыстычным ключы, як герой-наратар у апавяданні К. Крапівы «Вайна»). Яны дачакаліся самай трагічна-недарэчнай вайны — грамадзянскай: «Аддасць жа брат брата на смерць, і бацька дзяцей; і паўстануць дзеці на бацькоў, і загубяць іх...» [Мк 13, 7—12], — прыняўшы яе як чарговую непазбежнасць і спадзеючыся: «хто вядзе ў палон, той сам пойдзе ў палон; хто мечам забівае, таму самому належыць быць забітаму...» [Адкр 13, 10].

Паводле Ё.-В. Гётэ, Біблія сапраўды з’яўляецца Кнігай народаў, бо лёс аднаго народа яна робіць сімвалам лёсу ўсіх астатніх [1, с. 24]. Акрамя канстатацыі абагульненага значэння сімволікі, адзначым, што ў цэлым пытанне пра біблейскія сімвалы распрацавана досыць грунтоўна і не з’яўляецца асобнай мэтай нашай працы. Аднак у літаратуры пераходнага перыяду надзвычай актыўна і ў разнастайнасці аспектаў прадстаўлена сімволіка аб’ектаў і з’яў прыроды, у прыватнасці біблейскі вобраз плыні, якому мы надаём пільную ўвагу ў раздзеле «Мастацкія сродкі тыпізацыі і індывідуалізацыі герояў беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя».

Можна назваць вобраз плыні адной з генеральных дамінант мастацкай сістэмы беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя, і гэта мае надзвычай грунтоўныя падставы: «...у пачатку словам Божым нябёсы і зямля ўтвораны з вады і вадою» [2 Пт 3, 5]. Не меншую эстэтычную значнасць набывае і вобраз травы ў трывалых асацыяцыях з рознымі іпастасямі чалавечага існавання. У яго рэалістычна-сімвалічным нападуненні канцэнтруецца сэнс усіх жыццёвых намаганняў селяніна.

«Вось зараз з майго акна я бачу: дрэнна прыкрытая снегам зямля, тоненькая, з вяршок, зялёная траўка, а ад гэтай тоненькай травінкі ў поўнай залежнасці чалавек, грамазны мужык... Травінка можа вырасці, можа і загінуць... І вось чалавек у поўнай уладзе ў гэтай тоненькай травінкі» [54]. А сама яна сама ва ўладзе кожнай хмаркі, кожнага ветрыку, кожнага сонечнага промня. Для гэтай травінкі, каб яна магла карміць, трэба шмат прыстасаванняў, шмат працы, шмат увагі ва ўзаемных

чалавечых стасунках. Біблія ж і пра самога чалавека гаворыць, як пра траву: «усякая плоць — трава, і ўся краса яе — як кветка палявая. Засыхае трава; вяне кветка... так і народ — трава» [Іс 40, 6—7]. У кантэксте ўласцівых пераходнаму перыяду вобразы ракі часу, бурнай плыні жыцця, і да т. п. актуалізуецца і наступны біблейскі выраз: «Асака пры ўсякай вадзе і на беразе ракі скошваецца перш за ўсякую іншую траву» [Сірах 40, 16]. «Чыстая рака вады жыцця», а «на той і на гэты бок ракі — дрэва жыцця...» [Адкр 21, 22] сімвалізуюць жыццё па законах добра і гармоніі, якіх чалавек найбольш пражне ў часы сацыяльнай дэструкцыі.

У прозе пачатку ХХ стагоддзя вобраз травы звязаны з пошукамі праўды: «Няўжо няма на свеце праўды? Не, настане весні ясны дзень, сагрэты цёплымі праменьнямі сонца, і на змену крыўдзе прыйдзе святая праўда. Няхай каса косіць сабе траву ды рэжа бязвінныя кветачкі, але настане пара, што наскочыць яна на камень і сама разляціцца ўдрэбзгі...» [7, с. 248]. Калі, здавалася, «класавая» праўда была знойдзена, высветліўся брак справядлівасці. «Лес не ровен, трава ўсякая, і чалавек — гэтае самае, кажу я і ўсе разумныя людзі...» [8, с. 296]. І хоць гэта гаворыць не станоўчы па кананічных мерках герой Л. Калюгі, а шляхціц Вінцэс, параграфічныя сродкі, пацвярджаюць, што аўтар падзяляе выказанае ім меркаванне. Заўважым, што думкі пра заганнае ўроўніванне ў беднасці не пазбаўлены і творы іншых беларускіх аўтараў (З. Бядуля, Я. Колас, К. Крапіва), а ў рускай прозе гэтага перыяду яна надзвычай настойліва праводзіцца М. Асаргіным.

У апавяданні А. Аверчанкі «Трава прымятая» (з цыкла «Тузін нажоў у спіну рэвалюцыі») біблейскі вобраз травы пераасэнсоўваецца ў такім мастацкім ключы: «Па зялёнай маладой траўцы ходзяць хамы ў вялізарных цяжкіх ботах, падбітых цвікамі. Пройдуць па ёй, прымнуць яе. Прайшлі — паляжала, паляжала напаўраздушаная сцяблінка, прыгрэў яе праменьчык сонца, і зноў ён прыўзняўся і пад цёплым сяброўскім подыхам ветрыку шапаціць пра сваё, пра малое пра вечнае» [9, с. 191]. Надзвычай паказальна, што У. Ленін, па вялікім рахунку назваўшы аўтара ў сваім артыкуле «Таленавітая

кніжка» («Правда», 22 лістапада 1921) «озлобленным почти до умопомрачения белогвардейцем», справядліва адзначае, што сярод твораў, якія склалі цыкл, «ёсць рэчы, проста-такі цудоўныя, напрыклад, “Трава, прымятая ботамі”, аб псіхалогіі дзяцей, што перажылі і перажываюць грамадзянскую вайну» [9, с. 179]. У надзвычай багатым спектры значэнняў выкарыстаны прэцэдэнтны вобраз травы ў прозе К. Чорнага.

Эклезіяст папярэджвае: «Ёсць такая марнасць на зямлі: праведнікаў спасцігае тое, чаго заслугоўвалі б справы грэшных, а з грэшнымі бывае тое, чаго заслугоўвалі б справы праведнікаў» [Екл 8, 14]. У Евангеллі ад Марка ўтрымліваецца наступнае павучанне: «Калі ж павядуць здрадзтваць вас, не клапаціцеся наперад, што вам гаварыць, і не абдумвайце; але, што дадзена будзе вам у гэты час, тое і гаварыце: бо не вы будзеце гаварыць, а Дух святы...» [Мк 13, 7—12].

Адкрыцце Іаана Багаслова паведамляе: «Я... брат ваш і саўдзельнік у смутку і ў царстве і ў цяпенні Ісуса Хрыста, быў на востраве, што мае назву Патмос, за слова Божае і за сведчанне Ісуса Хрыста» [Адкр 1, 9]. У гэтай частцы Пісання гаворыцца пра душы забітых «за слова Божае і за сведчанне». Яны звяртаюцца да Госпада з запытаннем, чаму дагэтуль не судзіць і не помсціць тым, хто жыве на зямлі, за іх кроў. «І дадзена было кожнаму з іх адзенне белае, і сказана ім, каб яны супакоіліся яшчэ на малы час, пакуль і супрацоўнікі іх, і браты іх, якія будуць забітыя, як і яны, дапоўняць лік» [Адкр 5, 9—11]. Вобраз выспы Патмос скарыстаны высланым з Беларусі ў 1931 годзе М. Гарэцкім у «Скарбах жыцця». Гэта кніга, яшчэ не расчытаная да канца, стыль якой мае шмат агульнага з біблейскім, гэтак жа, як Адкрыцце Іаана Багаслова, з’яўляецца і крыкам пратэсту, і голасам надзеі выгнанніка. У адмысловых вобразах кнігі ўвасоблены лёс пісьменніка, яго сучаснікаў і абрыс будучай гісторыі чалавека і чалавецтва.

М. Валашын пісаў: «Ва ўсіх рэчах і з’явах свету запалонена тое боскае слова, якое паклікала іх да быцця. Мэта паэзіі знайсці яго: угадаць сапраўднае імя кожнай рэчы, даць найменне ўсім даастанку з’явам, вызваліць ад чараў сусвет» [10, с. 457]. Боская прырода слова ўтоена нават там, дзе на першы погляд яе

прысутнасць заўважыць цяжка. Так, на думку М. Бахціна, лаянка ў сваіх найглыбейшых, а значыць найгоршых, праявах з'яўляецца своеасаблівай скажонай формай самасправаздачы-споведзі, гэткай споведзю наадварот. Тэндэнцыя падобных горшых лаянак — сказаць іншаму тое, што толькі ён сам пра сябе можа і павінен сказаць, зачапіць яго «кіпцем за сэрца»; найгоршая лаянка ёсць справядлівая лаянка. Яна выяўляе тое, што іншы сам пра сябе мог бы сказаць ці ў пакаянна-просьбітным тоне, ці ў тоне злосці і насмешкі. Гэта своеасаблівае выкарыстанне свайго прывілеяванага месца «звонку іншага» ў мэтах, прама супрацьлеглых належнаму («заставайся ў адзіноце, няма для цябе іншага»). Так, пэўнае месца пакаяннага псалма робіцца найгоршай лаянкай [11]. У маўленчых паводзінах герояў беларускай прозы лаянкавы пласт выяўляецца неактыўна, але сітуацыі, дзе гэта магло адбывацца, паўтараюцца досыць часта, напрыклад, у масавых сцэнах («Язэп Крушынскі»): «У “словах” вызначаліся людзі» [12, с. 469]; «Не [адно] слова, а сказаць хачу! Многа слоў! Адным словам, апрача кароткай лаянкі, нічога не скажаш!» [12, с. 472].

Звяртаючыся да імені як антрапоніма, значым: у біблейскім кантэксце імя ў цэлым, а таксама перамена імені — з'ява надзвычайсэнсоўная і паказвае на асаблівае прызначэнне таго ці іншага чалавека [1, с. 307].

У адпаведнасці з тэорыяй прэцэдэнтнасці тэкст Бібліі разглядаецца як адзін з відаў прэцэдэнтнага феномена, у якім, у сваю чаргу, вылучаюцца прэцэдэнтныя сітуацыі, прэцэдэнтныя выразы, прэцэдэнтныя імёны, а сярод іх — як тыя, што звязаны са старазапаветнымі паданнямі, так і тыя, што ўзыходзяць да біблейскіх легенд з Новага Завету ці рэпрэзентуюць міфалогію хрысціянскай рэлігіі ў прытчавых тэкстах. Біблейскае імя, уведзенае ў мастацкі тэкст, выкарыстоўваецца для прамой ці ўскоснай характарыстыкі яго носьбіта, з'яўляецца крытэрыем ацэнкі персанажа, прыкладам паводзін, арыентуе ў сітуацыі выбару паміж добром і злом. З гэтай прычыны яны маюць дакладна акрэсленую маральна-этычную накіраванасць, валодаючы станоўчай ці адмоўнай канатацыяй. Прэцэдэнтныя антрапонімы біблейскага паходжання выконваюць не толькі характарызуючую,

а і валюнтатыўную функцыю, бо ўздзейнічаюць на ўспрыманне і эмацыянальны стан чытача [13, с. 197—198].

«У кожнага народа ў працэсе гістарычнага развіцця складваецца свая карціна свету, якая знаходзіць адлюстраванне, апрача іншага, і ў анамастычным складзе мовы. Імёны, звязаныя з шырокавядомымі (так званымі праграмнымі) творамі або знакавымі для гісторыі, культуры народа постацямі, становяцца канстантамі дадзенай культуры, яе сімваламі» [14, с. 65]. Найбольш распаўсюджаныя мужчынскія імёны ў герояў беларускай прозы — Сымон і Пётр. Гэта прэцэдэнтныя імёны біблейскага паходжання. Як вынікае са Святога Пісання, рыбак Сімон атрымаў ад Хрыста новае імя, Кіфа, што па-арамейску азначае «скала», «камень». Па-грэчаску ж яно гучыць як Пётр, што таксама значыць «камень». Сымон-Пётр стаў паслядоўнікам Хрыста, канчаткова далучыўшыся да яго ў Галілеі. Ісус пасяліўся ў доме Пятра, карыстаўся яго лодкай. Сярод дванаццаці апосталаў Пётр усюды названы першым (ён будзе і першым з тых, да каго з'явіўся ўваскрослы Хрыстос). Калі апостал даведаўся, што Хрыста чакаюць пакуты і смерць, то не мог змірыцца з гэтым, за што атрымаў суровы папрок ад свайго настаўніка. «Ён... сказаў: адыдзі ад мяне, д'ябал, бо ты думаеш не пра тое, што боскае, а што чалавечае» [Мк 8, 33]. Сымон-Пётр быў адзіным, хто спрабаваў абараніць Хрыста ў час узяцця пад варту. Але прароцтва Ісуса аб траістым адрачэнні ад яго Пятра спраўдзілася. Пётр плакаў і каўся, і падтрымлівала яго толькі Хрыстова малітва пра тое, што ён у далейшым будзе ўмацоўваць у веры братоў сваіх. У Евангеллі ад Матфея Ісус кажа да Пятра: «І дам табе ключы Царства Нябеснага; і што звязаш на зямлі, тое будзе звязана на нябёсах...» [Мф 16, 19]. Паказальна, што ў фінале жыцця Пётр быў таксама ўкрыжаваны. Такім чынам, Сымон — гэта «чалавек-абяцанне», якое ў Бібліі здзяйсняецца праз набыццё ім новага імені. Паводле каментарыяў да Бібліі, новае імя — унутранае абнаўленне, якое дазваляе ўступіць у Царства. Белы камень з накрэсленым на ім новым іменем азначае завяршэнне боскага ўсынаўлення ў жыцці вечным: «...Таму, хто перамагае, дам... белы камень і на камені напісанае новае імя, якога ніхто не

ведае, акрамя таго, хто атрымлівае» [Адкр 2, 17]. Падобны матыў па-мастацку рэалізуецца М. Зарэцкім у рамане «Вязьмо» на вобразе Сымона Карызны, канцэпцыю вобраза якога нельга назваць песімістычнай, хоць герой і пацярпеў сацыяльны крах (бо Сымон — гэта «чалавек-абяцанне»). Вартасць вобраза Сымона Карызны пацвярджаецца думкай К. Чорнага: «Такі духоўны разлад чалавека, скалечанага бурным рухам гістарычных падзей, можна паказаць толькі ў глыбокім псіхалагічным творы, абгрунтаваўшы ўсё гэта праўдзівымі перадумовамі, паказаўшы гэтага чалавека з усіх яго... адмоўных і дадатных бакоў» [15, с. 68]. У пэўнай ступені гэтаму паспрыяў і выбар антрапоніма.

Прозвішча героя суадносіцца з дзеясловам «дакараць», і гэта апраўдана сюжэтам. Герою ёсць за што сябе дакараць. Ён не да канца шчыры з жонкай, па сутнасці здраджвае сваім бацькам, губляе рамантычны дух пераўтваральніка грамадскага жыцця і робіцца помслівым функцыянерам, «чалавекам паперы». Крызіс гэтай асобы мае і аб'ектыўную прычыну. Гэта страх, які панаваў у тагачасным грамадстве. Біблейскае выслоўе «...той, хто баіцца, не дасканалы ў любові» [1 Ін 4, 18], надзвычай стасуецца да Карызны. Пачаўшы скардзіцца на гаротны лёс, на беды і няўдачы, Карызна ўласнаручна падпісаў сабе прысуд, бо ва ўяўленні Веры Засуліч перастаў быць рамантычным героем: героі ж не наракаюць на долю, а становяцца пераможцамі. Вартыя шкадавання, лічыць Вера, на годнасць героя прэтэндаваць не могуць [16, с. 544].

Праўдзівы ў ацэнцы свайго героя, М. Зарэцкі пакідае яму магчымасць пачуць голас сумлення і праўды (Сымон — Сімеон — «той, хто пачуў» [17, с. 265]) і надзею быць пачутым. Карызна пацярпеў сацыяльны крах, але ў яго паводзінах выявіліся некаторыя рысы творчай асобы, патэнцыял якой не паспеў рэалізавацца ў рамках раманага дзеяння. Гэтым мастацкім характары добра заўважны адкрытасць свядомасці і крытычная рэфлексія ўласнай дзейнасці. Рэвалюцыянерка Засуліч страляла ў Трэпава, але не забіла яго. Жывым пасля Верынай здрады застаецца і Сымон Карызна.

У Бібліі імя «Сымон» належыць, прынамсі, яшчэ аднаму герою. Калі Хрыста павялі на страту, то «прымусілі нейкага

Кірынеяніна Сымона... што ішоў з поля, несці крыж яго» [Мк 15, 21]. Паводле клерыкаў, «узяць крыж» азначае не ўнікаць жалобнай нагоды, быць гатовым прыняць яе, пакорліва даць весці сябе, калі трэба — пацярпець за праўду, раз на тое ёсць воля Божая. Сімволіка імені «Пётр» надзвычай поўна ўвасабляецца ў вобразе героя апавядання К. Чорнага «Семнаццаць год» і ў далейшым пацвярджаецца той асабовай пазіцыяй, якую заняў герой аповесці В. Быкава «Знак бяды» Пятрок Багацька.

Аналіз твораў беларускіх прэзаікаў сведчыць, што найбольш актыўна і плённа біблейскія імёны выкарыстоўваліся тымі пісьменнікамі, у светапоглядзе якіх былі параўнальна больш моцныя рэлігійныя асновы. Гэта датычыць у першую чаргу З. Бядулі і М. Зарэцкага, бо яны ў юнацтве атрымалі адпаведную адукацыю.

У рамане «Взьмо» мэтазгоднасць выкарыстання біблейскіх імёнаў можна прасачыць на прыкладзе вобраза Якуба Лакоты. Праз яго М. Зарэцкі выказвае сваю пазіцыю адносна падзей калектывізацыі, якая не мела б тых антыгуманных вынікаў, якія сёння сумна вядомы, каб ажыццяўлялася на прыцыпле добраахвотнасці, які, у сваю чаргу, абумоўлівае творчыя, стваральныя адносіны да жыцця. Імя Якуб — беларускі варыянт біблейскага «Іакаў». З народнага пункту погляду яно тлумачыцца як «той, хто трымаецца за пятку» (бо Іакаў нараджаецца, трымаючыся за пятку Ісава, свайго брата-блізнюка), а «з пункту гледжання навуковай этымалогіі... уяўляе сабой скарачаную форму распаўсюджанага... у семіцкіх народаў Блізкага Усходу імя... “Yaakub-El”, якое літаральна значыць “абароніць [мяне] Бог”» [1, с. 354].

Біблейская сцэна нараджэння Іакава мае «глыбокі сімвалічны сэнс, духоўнае напаўненне, і перадусім указанне, што Ісаў — чалавек плоцэвы, а Іакаў — чалавек духоўны. <...> ...У вельмі старажытным разуменні» Іакаў сімвалізаваў «усё... за чым — будучыня» [1, с. 355]. «Канец гэтага веку — Ісаў, а пачатак наступнага Іакаў», бо «рука чалавека — пачатак яго, а канец — пята яго» [1, с. 355]. У рамане М. Зарэцкага прасочваецца, як Якуб Лакота сваімі рукамі імкнецца «стварыць зусім новы свет, не звязаны абыклымі формамі сучаснасці... Можна, свет гэты

зусім аблудны, няўжытачны чалавеку», але ён рабіў яго, «каб аздобіць сваю жыццёвую дарогу ясным характам далёкай мэты» [18, с. 223]. Асноўны настрой сюжэтнай лініі, звязанай з Якубам Лакотам, вызначае «трагічны разлад паміж яго маладым нязгасным запалам і ўбогімі рэшткамі глыбока павераджонага здароўя» [18, с. 217]. Біблейскага і літаратурнага герояў яднае тое, што жыццё іх надзвычай трагічнае і ўяўляе шэраг выпрабаванняў, аднак пры гэтым праз пакуты і страты ачышчаецца і ўдасканальваецца душа. У біблейскіх эпізодах шмат зрэзаў і сэнсаў. Гэта асабліва датычыць эпізода з «лесвіцай Іакава». Мадэль будучага калгаса, створаная Якубам Лакотам, — гэта своеасаблівая «лесвіца Іакава», бо хоць мае зямную прыроду, можа разглядацца як «сімвал духоўнага ўзыходжання чалавека на шляху маральнага самаўдасканалення...» [1, с. 365]. Значавайшы ў дарозе, Іакаў «прысніў: вось, лесвіца стаіць на зямлі, а верх яе дакранаецца да неба» [Быц 28, 12], а на ёй стаіць Бог і гаворыць: «зямлю, на якой ты ляжыш, я дам табе і нашчадкам тваім» [Быц 28, 13]. М. Зарэцкі на прыкладзе Лакоты паказвае, што «...калі знешні наш чалавек і тлее, то ўнутраны з дня ў дзень абнаўляецца» [Кар 4, 16]. Гэта, у прыватнасці, выразна відаць з партрэтнага апісання ў час выступлення Якуба на сходзе: «На худых запалых шчоках у яго зацвіла ліхаманкавая чырвань, а вочы заблішчалі ясным чыстым агнём» [18, с. 183]. Аднак канцэпцыю гэтага вобраза, як і вобраза Сымона Карызны, нельга назваць песімістычнай. Па-першае, творчасць надае згасаючаму жыццю Лакоты паўнату і змястоўнасць, а гэта не той стан, калі чалавек нерухама чакае смерці. Па-другое, праз гэты вобраз па-мастацку рэалізуецца ідэя сацыяльнай бесмяротнасці чалавека. На змену Якубу прыйдзе камсамалец Віктар. Думаецца, у гэтым найменні аўтарскі акцэнт прыпадае на імя са значэннем «пераможца». За ім праўда, а яна ў асобных месцах Пісання асацыіруецца з магутнасцю і перамогай [Мал 4, 2; Іс 41, 2]. Надзвычай хацелася б прыпісаць аўтару і своеасаблівую біблейскую праекцыю развязання «зямельнага пытаньня» па законе вышэйшай справядлівасці: Іакава Бог шчодро блаславіў, і «даў яму ў спадчыну зямлю, і аддзяліў участкі яе, і падзяліў паміж дванаццаццю каленамі» [Сірах 44, 26].

Ісаў аддаў перавагу зямному, а Іакаў паверыў у нябачнае блашлавенне Божае. Прамудрасць «захавала яго ад ворагаў... і ў моцнай барацьбе дала яму перамогу...» [Пр 10, 12], «дапамагала яму ў засмучэннях і шчодро ўзнагародзіла працу яго і пакуты» [Пр 10, 10]. Аднак у аднайменнага літаратурнага героя ў неспрыяльным для духоўнай творчасці грамадскім кантэксце не будзе ні сацыяльнай, ні духоўнай перамогі, нягледзячы на тое, што сюжэтная лінія, звязаная з вобразам Якуба Лакоты, не прырэчыць таму, што «канец справы лепш, чым пачатак яе», а «цярыпавы лепшы за пыхлівага» [Екл 7, 8].

У «Каментарыях» да Бібліі згадваецца такі сімвал, як «містычны млын» [19, с. 14], што ўвасабляе пераход ад Старога да Новага Запавету, пошукі такога сэнсу, у якім ўзгадніліся б усе ўяўныя супярэчнасці. Правамерна і неабходна карыстацца Старым Запаветам для тлумачэння Новага, а сам Стары Завет разглядаць толькі ў яго святле. Бо «ніхто не ўлівае віна маладога ў мяхі старыя...» [Мк 2, 22]. Дазволім сабе гіпотэзу, што вятрак Галілея ў рамане «Вязьмо», пакінуты, на першы погляд недарэчна, пасярод панарамы калгаснай вёскі, таксама сімвалізуе пошук гармоніі — паміж старым і новым ладам жыцця.

Асноўны спосаб функцыянавання прэцэдэнтных антрапонімаў біблейскага паходжання — дэнататыўны, калі антрапонім захоўвае сваё прамое значэнне і сувязь з дэнататам, але характарызуе персанаж шляхам семантычнага паралелізму. Такое ўжыванне характэрна для так званых парных прэцэдэнтных антрапонімаў, якія скіроўваюць чытача да пэўнай сітуацыі, суадноснай з тэкстам Бібліі, і тлумачацца аўтарам, што і бачым на прыкладзе Якуба Лакоты, як і тое, што для прозы першай трэці XX стагоддзя ўласціва пераважна алюзіўнае, а не дакладнае тлумачэнне [13]. Гэта пацвярджае сюжэт пра Авеля і Каіна, які творча пераасэнсаваны і ў беларускай мастацкай прозе.

«Адам спазнаў Еву... і яна... нарадзіла Каіна і сказала: набыла я чалавека з Госпадам» [1, с. 160] (імя абумоўлена гульнёй слоў: Кана — набываць, Каін — імя першароднага). Імя Авель азначае «пара», «марнасць». Прыпавесць утрымлівае ўказанне на тое, што малодшаму брату будзе аддадзена перавага перад старэйшым, бо Бог аддаў перавагу яго дарам.

У гэтым выявіліся боскія адносіны да ціхіх, «блазенных» (М. Гарэцкі). Бог не карае грэшніка Каіна зараз жа. Ён дае яму час адумацца і вярнуцца на правільны шлях, бо жадае, каб чалавек абраў гэты шлях свабодна: праведнасць, народжаная страхам пакарання, пазбаўляе чалавека сапраўднай свабоды выбару і такім чынам абяцэннаваецца.

Роздум над гэтай прыпавесцю працягваецца з кожным новым пакаленнем, бо ў духоўных адносінах у кожным чалавеку ёсць нешта ад кожнага з братоў. «Пытанне да Каіна (“Дзе Абель, брат твой?” [Быц 4, 9]) ...не для Бога — для чалавека, каб угледзеўся ён своечасова ў сваю душу» [1, с. 301]. Бог спадзяецца, што працаю сваёй душы можна выкараніць з сябе Каіна [1, с. 188]. Гэтае спадзяванне гучыць і ў рамане З. Бядулі «Язэп Крушынскі». Яго Каін (Шапавалаў-Мятлоў) — з тых, «каго гоніць жыццё, хто збіваецца са шляху, праклятых і адрынутых» [1, с. 187]: у біблейскай традыцыі Абель — вобраз гнаных праведнікаў [Мф 23, 25]. Біблія аддае перавагу розуму, «які мае мудрасць» [Адкр 16, 9]. Яшчэ ў Старым Запавеце Бог абвясціў праз прарока Ісаю, што вынаходствы чалавечай мудрасці не ўратауюць людзей. «Мудрасць гэтага свету» — гэта гордасць мудрацоў, якія сцвярджаюць усемагутнасць чалавечага розуму. «Мудрыя па плоці» — значыць з чыста чалавечага пункту погляду. Мудрасць азначала ў Старым Запавеце прынцыпы праведнага жыцця, крыніцай якіх з’яўляецца сам Бог. 20—30-я гады ХХ стагоддзя як эпоха ваяўнічага атэізму робяць справядлівай біблейскую выснову «бог гэтага веку» [2 Кар 4, 4] — д’ябал.

Найбольш важныя мастацкія функцыі імёнаў уласных звязаны, як правіла, з паэтыкай падтэксту. Імёны, мастацкая функцыя якіх рэалізуецца падтэкстам, успрымаюцца ў творы спачатку як самыя звычайныя, але іх эстэтычная «ёмістасць» надзвычай узрастае. У раманах М. Зарэцкага «Сцежкі-дарожкі» і «Вязьмо» такім імем з’яўляецца імя «Андрэй». Можна заўважыць, што гэтае імя ў літаратуры «эпохі рубяжа» сустракаецца даволі часта і рэалізуе галоўным чынам алюзіўную функцыю. Выкарыстоўваючы ў сваім тэксце стылістычны прыём алюзіі, пісьменнік разлічвае на пэўны ўзровень культурнай дасведчанасці чытача, які б дазволіў яму без асаблівых цяжкасцей дэкадзіраваць канкрэтныя алюзіўныя

ўкрапленні. Алюзіўны антрапонім садзейнічае фарміраванню дадатковыхсэнсаў у тэксе і ўспрыманні чытача шляхам актуалізацыі ў яго свядомасці асацыятыўных сувязей з прэцэдэнтнымі тэкстамі. Такія антрапонімы, за якімі замацавана пэўнае ўстойлівае значэнне, у структуры алюзіі могуць утрымліваць у «згорнутым» выглядзе цэлыя сюжэты, лёсы, мадэлі грамадскіх адносін» [14, с. 65].

У святле аднаго з прэцэдэнтных выказаў, за якім праглядаецца абрыс «перакуленага свету» як перыяду запанавання ваяўнічага атэізму («бог гэтага веку» [2 Кар 4, 4] — д’ябал), устойлівае значэнне алюзіўных антрапонімаў біблейскага паходжання можа пераасэнсоўвацца, узбагачацца аўтарскімі канатацыямі, трансфармавацца ў адпаведнасці з ідэяна-мастацкімі мэтамі аўтара, часам нават пераўтварацца ў супрацьлеглае. Метафарычнае значэнне імені «Андрэй», замацаванае ў прасторы мастацкай прозы першай трэці XX стагоддзя, у пераважнай большасці прааналізаваных намі выпадкаў ужывання пярэчыць дэнататыўнаму. Прычым гаворка ідзе не пра ўплывы і запазычанні, як сведчыць, напрыклад, параўнанне праявітых твораў беларускай і рускай літаратур — раманаў М. Зарэцкага і М. Асаргіна, — а пра незалежныя кантэкстуальныя канатацыі.

Рыбная лоўля невадам сімвалізуе місію, даручаную апосталам, «лаўцам чалавекаў» [Мф 14, 19]. Паводле Пісання, імі становяцца браты-рыбакі Сімон і Андрэй [Мк 1, 17]. У 30-я гады XX стагоддзя антыподам біблейскага «лаўца чалавекаў» робіцца вобраз камісара, «апостала» новай улады. У рамане М. Асаргіна «Сіўцаў Вражак» ёсць такі абразок з жыцця Лубянкi: «На балкон выходзіць рыбалоў, зацягнуты скураным поясам, камісар смерці Іваноў, а з ім... страшны і цяжкі чалавек — Завалішын, той, які праводзіць у іншы свет маладую разбойную душу» [20, с. 537]. Цікава, што і М. Зарэцкі задаецца пытаннем адносна Андрэя Шыбянкова: «Можа, нават быў дзе за камісара? Хто яго ведае?» [18, с. 92]. Шыбянкоў выяўляў «вострую непакойную энергію» падчас раскулачвання Гвардыяна, але, задаволіўшы сваю нянавісць, «ураз вытхаўся... і астаўся ад яго нікчэмны гультай, ушчэнт раздуроны бязладна-вальготным жыццём валацугі» [18, с. 248].

У Я. Коласа імя «Андрэй» надаецца героям з выразнай гуманістычнай пазіцыяй, што яскрава сведчыць пра светапоглядныя

дамінанты самога аўтара. Ён піша: Лабановіч «...і сам ведае, што рана ці позна, а стаць шчыльней да якой-небудзь рэвалюцыйнай арганізацыі яму прыйдзеца. Ён чуе, што трэба зрабіць нейкі новы крок у жыцці, крок важны і небяспечны. І цяпер якраз надыходзіць такі момант» [21, с. 957]. Слова «прыйдзеца» і «трэба» не з'яўляюцца паказчыкам асабістай ініцыятывы і зацікаўленасці героя ў карэкціроўцы свайго сацыяльнага статусу. Або ён павінен саступіць пэўнаму ідэалагічнаму ціску, або, як прадстаўнік інтэлігенцыі і «гарант» прагрэсу, не можа не далучыць сваіх намаганняў да справы абнаўлення грамадства, нягледзячы на некаторую нязгоду са сродкамі яе ажыццяўлення.

Лабановіч не падзяляе гарчай веры Вольгі Андросавай у блізкую перамогу рэвалюцыі. Ён, у прыватнасці, кажа: «...для мяне нясны дзве сілы ў дзяржаве, ад якіх і будзе залежаць усё: сялянства і войска» [21, с. 957—958] — і ўспамінае, як на яго вачах сяляне станавіліся перад царскім поездам на калені. Не змог таксама адказаць настаўнік, ці «...войска... цалкам стаіць на баку цара» [21, с. 958], чым выклікаў прыкладна такую ж пабляжлівасць у Андросавай. Настаўніца выступае адносна Лабановіча ў ролі своеасаблівага «камісара». «Яму нялоўка перад ёю, бо дзесь там, на дне душы яго, варушацца нейкі страх і хістанне, чаго няма, як відаць, у яе» [21, с. 958]. Можа, прозвішча «смуглай дзяўчыны з астрыжанымі валасамі» [21, с. 958] нездарма мае той жа корань, што і імя Андрэй, «апостал», «лавец душ», але крыху зыначаны?

Адным з асноўных сродкаў абмалёўкі вобраза літаратурнага героя з'яўляецца яго партрэтная характарыстыка. Мэты нашага даследавання вымагаюць больш пільна прыгледзецца да біблейскіх падыходаў у ацэнцы знешнасці чалавека. Паводле кнігі Прамудрасці Ісуса Сірахава, чалавек пазнаецца па выглядзе. Некаторыя рысы знешнасці герояў у мастацкай прозе робяцца сімвалічнымі. «Стрыжаная» Андросава далёка не выклікае ў Лабановіча агіды, але давяраць ёй ён таксама не спяшаецца. Насцярожвае таксама такая партрэтная дэталёвая перадавой настаўніцы, як смуглы твар. Адразу прыгадваецца твар Андрэя Шыбянкова: «многа ляжыць цёмнага на яго смуглым, як у мурына, абліччы» [18, с. 92]. Л. Ляонаў («Петушыхінскі пралом») так малюе

вобразы «чатырох», якія прыехалі рэвізаваць мошчы святога Пафнуція: «...все эти четверо были такие, что придраться к ним взглядом никак было нельзя». Той, якога звалі таварышам Арсенам, «был... высокий, голубой весь человек: иссера-голубые глаза, рубашки... бледная голубизна выглядывала из-за... полушубка, и даже слова его немногие... отливали голубизной, и даже жилки виднелись голубые на виске, где... среди жилок этих пробежал голубой шрам. Но происходила голубизна Арсена Петрова от железа» [22, с. 163]. Зусім інакш выглядае ў гэты час былы канакрад Талаган, а цяпер «таварыш Усцін», які «шёл... позади, спутанный, затаившийся и тёмный, и весь как мокрыймышь» [22, с. 163].

Паводле Бібліі, па выразе твару пры сустрэчы пазнаецца разумны. «Твар — выяўленне сардэчных змен. Чатыры станы выяўляюцца на ім: дабро і зло, жыццё і смерць, а пануе заўсёды язык» [Сірах 37, 21]. Адзенне ж, усмешка і хада чалавека «паказваюць якасці яго» [Сірах 19, 25]. Адметным асабовым сімвалам выступаюць у абліччы герояў беларускай прозы вочы. Прычым гэты сімвал валодае як станоўчымі, так і адмоўнымі канатацыямі. Вока — свядомая воля чалавека і яго дух, які ўспрымае свет, як вока ўспрымае святло. «Калі вока тваё будзе чыстае, то ўсё цела тваё будзе светлае; калі ж вока тваё будзе дрэннае, то ўсё цела тваё будзе цёмнае. І калі святло, што ў табе, ёсць цемра, то якая ж тады цемра?» [Мф 6, 22—23]. Гэтае пытанне нібыта адрасавана наўпрост гераіні рамана М. Зарэцкага «Вязьмо» Веры Засулч. Сымону Карызну было не проста вызначыць колер яе вачэй: не то цёмна-карыя, не то зусім чорныя. І гэтая мастацкая дэталё згадваецца на многіх старонках рамана. Урэшце ж Сымон убачыў, што вочы яе «зусім не карыя і не чорныя, а цёмна-цёмна сінія, цудоўна-прыгожага, якога ён ніколі не бачыў у жыцці, колеру» [18, с. 104]. Андрэя Лабановіча ў Ядвісі больш за ўсё прывабліваюць яе цёмныя акруглыя вочы, якія то «як бы рассыпалі праменні» [21, с. 804], то «ў іх іскрыўся вясёлы смех... то адбівалася нейкае засмучэнне» [21, с. 799] — адбівалася ўсё багацце жыццёвых праяў.

На этапе абагульнення сялянскіх гаспадарак асабліва актуальнай робіцца беларуская прыказка «Чужое вока няпоўнае», у якой

бачыцца семантычная сувязь з наступным біблейскім выразам «Што са створанага больш зайздрослівае, чым вока? Таму яно плача аб усім, што бачыць» [Сірах 31, 15]. Вока — тая дэталёвая аблічча чалавека, праз якую Пісанне вытлумачвае не толькі маральныя якасці чалавека, а яго інтэлектуальны ўзровень. Дурань глядзіць усюды і ўмешваецца ва ўсё: «вочы неразумнага — на канцы зямлі» [Прытч 17, 24]. І ўсё ж найбольшая мудрасць — не давяраць вонкаваму абліччу: «Не хвалі чалавека за прыгажосць яго і не май агіды да чалавека за знешнасць яго» [Сірах 11, 2].

Увогуле вобразнасць кнігі Прамудрасці Ісуса Сірахава пазбаўляе яе назойлівага дыдактызму і падае ўзоры арыгінальнай партрэтнай характарыстыкі: «Злосць жонкі змяняе позірк яе і робіць аблічча змрочным, як у мядзведзя. Сядзе муж яе сярод сяброў сваіх і, пачуўшы аб ёй, горка ўздыхне. Усякая злосць малая ў параўнанні са злосцю жонкі; жэрабя грэшніка няхай выпадзе ёй» [Сірах 25, 19—21]. У беларускай прозе настолькі незайздросная доля магла напаткаць у першую чаргу прымака. (Небеспадстаўна біблейскае слова «узы» часам вытлумачваецца як свайго роду параліч.) Пра гэту пішу, у прыватнасці, Л. Калюга (апаўданне «Іллюк-даследчык»: «Усе ведалі, якая благая жонка была за Іллюком. Заганяла яго, нікчэмнага, сарванага, і сваёю сілаю, і языком» [23, с. 53]. Характарьвуе геранію пісьменнік спіцела, але яскрава: «Яна кабета, як ляпеш. Глянуць ёсць на што. На адзін фартух Альжы метра мала». Дык і сапраўды, «дзе яму, мізэрнаму такому, з Альжаю сілай саўладаць. Калі хітрасці не ўжыў, дык і прытаўчэ да паўсмерці» [23, с. 42].

У цэлым жа нацыянальная проза сведчыць, што беларусы, як людзі душэўныя, у сямейным жыцці кіраваліся спрадвечнымі традыцыямі, бо не сумняваліся ў праўдзівасці біблейскага «Не ўхіляйся аповеду старцаў, бо і яны навучыліся ад бацькоў сваіх» [Сірах 8, 11].

Спроба тыпалогіі характараў у беларускай прозе ўключае некаторыя пазіцыі сацыяльнай класіфікацыі асоб, прапанаванай Э. Шпрангерам. Ён вылучае такія ідэальныя тыпы, як тэарэтычны, эканамічны, эстэтычны, сацыяльны, палітычны і рэлігійны чалавек [24, с. 28]. Адзначым надзвычайную адметнасць беларускага «рэлігійнага чалавека», якая даследуецца намі ў сувязі з праблемай нацыянальнага характару. Як пісаў З. Бядуля, «рэлігія

ў чалавека жыве і па сягонняшні дзень. Кожны з нас камусьці моліцца, перад нечым і нейкім на каленях стаіць» [25, с. 246].

Папрок «...вы, пакінуўшы заповедзь Божую, трымаецеся падання чалавечага...» [Мк 7, 8] у многім можа быць небеспадстаўна адрасаваны героям-беларусам. Падобную думку ў мастацкай форме праводзіць Л. Калюга. Ён піша: «Немаведама што даўней рабілася. Дзівішся, як старых наслухаешся. Амаль не ўсе старыя... нешта крыху на праўду падобнае гаварыць здатны. <...> Ілгучь старыя. Ого! Яшчэ як і ілгучь! <...> Але — хай сабе! Некалі і мы нешта скажам, як жылі, дзе былі, пусцім казкі ў свет. <...> Маладзейшыя некалі зайздрадаць нам будучь, як мы ім наговорым, што за нашай памяццю на свеце было» [23, с. 78].

Прыняўшы хрысціянства, нашы продкі не змаглі развітацца з язычніцкімі багамі. У прытчы пра сейбіта ёсць словы, якія з вялікай доляй адпаведнасці могуць быць спраецыраваны на асобу беларускага «рэлігійнага» чалавека: «...пасеянае ў цернях азначае таго, хто чуе слова, але клопат веку гэтага і спакуса багаццем заглушае слова, і яно бывае бясплоднае» [Мф 13, 22]. Гэта бывае тады, калі «...агрубела сэрца людзей ...і не ўразумеюць сэрцам, і не навернуцца, каб я ўратаваў іх» [Мф 13, 15].

Пісанне нагадвае, што малітва хрысціяніна не павінна прыпадабняцца малітве язычнікаў, якія спрабуюць паўтарэннем шматслоўных малітоўных формул вывудзіць ва Усявышняга яго дары. У беларускіх сялян ёсць яшчэ адзін спосаб маліцца: «на ўсякі выпадак», каб пацеры былі «ў запасе». Не будзем катэгарычна сцвярджаць, што не аб падобных да іх гаворыцца ў Плачы Іераміі: «Гэты нягодны народ, які жыве па ўпартасці сэрца свайго і ходзіць услед за іншымі багамі, каб служыць ім і пакланяцца ім...» [Іер 13, 10]. Такі народ настолькі ж несамавіты, як ільняны пояс, які папсаваўся і ні на што не варты.

Аднак манера беларусаў апранацца ў ільняную вопратку крыху кампенсуе гэтую несамавітасць, прыпадабняючы іх да жыхароў «верхняга» свету. «Сем анёлаў», якія выйшлі з храма «...апанутыя ў чыстае і светлае льняное адзенне і падпяразаныя... залатымі паясамі» [Адкр 15, 5], выклікаюць станоўчыя асацыяцыі з легендарнымі фальклорнымі героямі. Персанажы, што дзейнічаюць

ва ўмовах аналізуемага намі беларускага хранатопу, аддаюць перавагу белама адзенню. Яно, паводле Пісання, таксама сімвал унутранага стану чалавека. Агульнавядома, што белы колер сімвалізуе чысціню, а па-біблейску — гэта яшчэ і радасць і магутнасць. Асаблівы акцэнт на прыхільнасці свайго героя Юстапа Заблоцкага да белага ільнянога адзення робіць Л. Калюга.

З прычыны згаданай вышэй адметнасці беларускага «рэлігійнага чалавека» выразнай характарыстыкай светаадчування беларусаў выступае прызнанне імі права на існаванне Іншага ў самым шырокім сэнсе гэтага слова, і нават пачуццё дачынення Іншага да іх уласнага жыцця. Язычніцкія рэлігіі — «адкрыццё Бога ў прыродзе» (М. Бярдзяеў), а хрысціянская — у гістарычным лёсе народа. Як напісаў у аднайменным вершы У. Караткевіч, «на Беларусі Бог жыве» [26, с. 241]. У творы ёсць радкі: «І тая памяць жыве не ў царкве, а ў кожнай жыве галаве...», што пастацку прасвятляе наступную філасофскую выснову: разуменню Бога «ўласціва быць перажываемым у яго быццёвай і каштоўнаснай значнасці — як унутрана абсалютна абавязковым» [27, с. 365]. Безумоўна, ацэнкі носьбіта секулярнай свядомасці і верніка будуць радыкальна адрознівацца адносна таго, што лепш — такія «свойскія» адносіны да бога ці ўспрыманне яго як чужой і караючай сілы. Адна з яркіх ментальных рыс беларусаў — успрыманне хрысціянскай рэлігіі ў асноўным у рамках побытавай маралі пры вернасці «паганскім» богствам. Адсюль іх вера ў розныя прымхі і забабоны і нават гатоўнасць да хаўрусу з д'яблам, як у Юстапа Заблоцкага (Л. Калюга «Фармазонскія грошы», «Вядзьмацкія начары»). Селянін верыць, што добры варажбіт «адробіць» тое, што зрабіў невядомы «прычыннік» Юстапавай бяды. Між тым, паводле пісання, «варожбы, і прыметы, і снабчання — марнасць...» [Сірах 34, 5]. Снабчання зусім тое ж, што падабенства твару ў параўнанні з тварам — яны падобны да адбітку ў люстэрку, а не да сапраўднага аблічча. У снабчаннях праецыруецца стан душы чалавека, што не прыносіць яму нічога новага і праўдзівага. У «ідэальным» грамадстве, узноўленым Я. Замяціным у рамане «Мы», снабчання лічацца сур'ёзным псіхічным захворваннем, амаль як і фантазія, якую выдалялі хірургічным шляхам [28, с. 328].

І ўсё ж Біблія прызнае, што сон можа быць часам наведвання і адкрыцця Божага. У цэлым жа яна не выносіць язычнікам канчатковага прысуду: «...калі язычнікі, не маючы закона, па прыродзе законнае робяць, то, не маючы закона, яны самі сабе закон. Яны паказваюць, што справа закона ў іх напісана ў сэрцах, пра што сведчаць сумленне іх і думкі іх, якія то абвінавачваюць, то апраўдваюць адна другую...» [Рым 2, 14—15].

У беларускай прозе абазначаны такім чынам псіхалагічны стан асобы мае назву «дзве душы». Аднак нават само спалучэнне гэтых слоў ўжо з'яўляецца прэцэдэнтным выразам. Так, «чалавек, у якога двацца думкі (у «Каментарыях»: «з душой, якая двацца». — А. Б.), не цвёрды на ўсіх шляхах сваіх» [Пак 1, 8]. Ігнату Абдзіраловічу, герою аповесці М. Гарэцкага «Дзве душы», і іншым, падобным да яго, было б «лепш бачыць вачыма, чым блукаць душою» [Екл 6, 7]. Справядлівасць патрабуе, аднак, зазначыць, што паверыць усёй душой у словы аб неабвержным панаванні царства сацыяльнай роўнасці на той час было складана (ды і не ў беларускай звычцы), а ведаць тое, чаго дагэтуль не было на чалавечых шляхах, — увогуле немагчыма. Гэтак і апостал Пётр мог ісці па вадзе ў парыванні веры, але калі вера яго аслабела, ён пачаў тануць.

Як пісаў Я. Замяцін, «веды, абсалютна ўпэўненыя ў тым, што яны беспамылковыя, — гэта вера» [28, с. 346]. Хоць у цэлым беларусы не вылучаюцца фанатычнай верай, само Святое Пісанне ўтрымлівае гэтаму тлумачэнне: «...стварэнне скарылася марнасці не добраахвотна, а па волі таго, хто пакарыў...» [Рым 8, 20].

Героям беларускай прозы ў вышэйшай ступені ўласціва прыроджанае пачуццё ўласнасці, якое датычыць найперш адносін да зямлі і жывёлы. З аднаго боку, гэта якраз і ёсць прычына скарыцца марнасці. Але ж у тэкстах Старога завета можна сустрэць надзвычай слушныя парады практычнага кшталту: «Ёсць у цябе жывёла? Назірай за ёй, і калі яна карысная табе, хай застаецца ў цябе» [Сірах 7, 24]. Біблейская традыцыя замацавала імкненне чалавека клапаціцца, спачуваць і дапамагаць у бядзе жывым істотам. Талмуд забараняе дарослым есці, пакуль не накормлена жывёла. Больш таго, пра

сыноў чалавечых Эклезіяст паведамляе наступнае: «...няхай выпрабуе іх Бог, і каб бачылі, што яны самі па сабе жывёлы: бо лёс сыноў чалавечых і доля жывёлы — доля адна; як тыя паміраюць, так паміраюць і гэтыя, і адно дыханне ўва ўсіх, і няма ў чалавека перавагі над скацінаю; бо гэта ўсё — марнасць! Усё ідзе ў адно месца; усё паходзіць з тла, і ўсё абернецца ў тло» [Екл 3, 18—20]. У апавяданні «Стражнік» учынак Міхалкі — падпал братавай сядзібы — выглядае яшчэ больш бесчалавечным з той прычыны, што ў полімі загінула скаціна. Эклезіяст так разважае аб радасцях зямнога жыцця: калі бог спрыяе табе, «усё, што можа рука твая рабіць, па сіле рабі, таму што ў магіле, куды ты пойдзеш, няма ні работы, ні развагі, ні ведаў, ні мудрасці» [Екл 9, 10].

Героі беларускай прозы першай трэці XX стагодзя — носьбіты такой ментальнай рысы, як адвечны гераізм цяпення, таму і радасць іх па заканчэнні працы надзвычай поўная. Бо «цярплівы да часу ўстрымаецца, а пасля ўзнагароджваецца весялосцю» [Сірах 1, 23].

Хрысціянства ніколі не замахвалася на права прыватнай уласнасці і з усёй сілай і пэўнасцю сцвярджала непарушнасць гэтага натуральнага права. Калі ж яно абвясціла пра вышэйшае прызванне чалавека, то гэта карэнным чынам змяніла адносіны да вышэйпамянёнага права. Хрыстос ужо казаў пра неабходнасць быць свабодным ад прывязанасці да якога-небудзь скарбу [Мф 6, 21]. Нават бедны можа быць прывязаны да таго, што мае, і гэта можа абязволіць яго. Той, хто аддае перавагу багатым, парушае заповедзь Хрыстову: у царстве Божым апошнія будуць першымі. Гэта вынік таго, што менавіта багатыя найбольш моцна процідзейнічалі хрысціянству.

Паводле Ісуса Сірахава, зносіны паміж роўнымі адпавядаюць законам прыроды і, значыць, боскаму ўстанаўленню. Асуджэнню багацця нельга надаваць абсалютнага сэнсу, як гэта адбывалася ў паслярэвалюцыйны час. Кажучы сваім вучням: «...як цяжка тым, хто мае багачце, увайсці ў Царства Божае!» [Мк, 10, 21—22], — Ісус меў на ўвазе цяжкасць для іх развітацца з набыткам, раздаць яго жабракам, а не нейкія штучныя перашкоды, якія на гэтым шляху маглі для багатых чыніцца звонку. Паводле

Евангелля ад Марка, багаты юнак, якому Збаўца прапанаваў гэта зрабіць, каб мець скарб на нябёсах, надзвычай засмуціўся ад гэтага слова і адышоў, бо ў яго была вялікая маёмасць. Праз каштоўнасныя адносіны да маёмасці Біблія акрэслівае вядучыя тыпы паводле іх псіхалагічнай дамінанты. «Не дабро багацце чалавеку сквапнаму. І навошта маёмасць чалавеку нядобразычліваму? Хто збірае, адбіраючы ў душы сваёй, той збірае для іншых... Хто злосны да сябе, да каго будзе добры? І не будзе ён мець радасці ад маёмасці сваёй. Няма горшага чалавека, чым нядобразычлівы да самога сябе...» [Сірах 14, 3—6].

Бадай ужо стала стэрэатыпам метафара «Беларусы думаюць сэрцам». Аналіз біблейскіх тэкстаў адмаўляе гэтаму выразу ў метафарычнасці. У Бібліі сэрца лічыцца органам мыслення. Бог даў людзям «сэнс, язык і вочы, і вушы, і сэрца для разважання» [Сірах 17, 5]. У малітве Саламона ёсць просьба да бога дараваць яму «сэрца разумнае, каб... адрозніваць, што ёсць дабро і што зло» [3 Кн Ц, 3, 9]. У каментарыях да Бібліі наяўнасць такога сэрца тлумачыцца як дар практычнай мудрасці, каб справядліва судзіць народ. Паводле Пісання, веды не тоесныя мудрасці, бо розум можа быць разбэшчаны веданнем нядобрага. Я. Колас пісаў: «...думкі родзяцца ў маім сэрцы» [21, с. 154]. Аднак гэты беларускі аўтастэрэатып — «траістая» ісціна, якая можа быць абгрунтавана з пункту погляду як штодзённай і мастацкай свядомасці, так і навукі. Гэтая якасць беларусаў абумоўлівае іх негатыўнае стаўленне да часоў сацыяльнай дэструкцыі, ці, паводле прадстаўніка філасофскай антрапалогіі М. Шэлера, «распаду супольнасці», пастаянны спадарожнік якога — зыходнае бяссілле духу, калі і слова ўжо не ўспрымаецца, не звязвае і не ўпарадкуе «чалавечага», а духу забараняецца саўдзел у душы, і «ён адварочваецца, адразае сябе ад адзінства жыцця і хаваецца ў крэпасці мозга. Да гэтага часу чалавек мысліў усім сваім целам... цяпер мысліць толькі яго мозг» [29, с. 227]. Сэрцам ужо не думаюць, Маня Ірмалевіч, гераіня рамана К. Чорнага «Сястра», кідае Казіміру папрок: «сухія... ўсе» [30, с. 269]. На заўвагу Якуба Лакоты, што «дзядзька Ахрэм» («Вязьмо») усё бярэ да сэрца, той «буркнуў зусім ціха, нібы сам сабе: “Сэрцам больш імеш, чым розумам... А без сэрца чалавеку нямажна,

...зусім няможна... Без сэрца розум высахне ў чалавека» [18, с. 242]. Як бачым, здольнасць чалавека думаць сэрцам замацавана ў прэцэдэнтным выразе, які мае рэалістычнае напаўненне. Яе страта для пераважнай большасці герояў беларускай прозы часоў «распаду супольнасці» выступае як не проста дэструктыўная, а трагічная з'ява, набываючы разнастайныя мастацкія формы.

Для беларусаў спрадвечу каштоўнасць душы вызначалася здольнасцю не высока ўзносіцца, а быць упарадкаванай заўжды і ва ўсім. «...Сеецца цела душэўнае, паўстае цела духоўнае. Ёсць цела душэўнае, ёсць цела і духоўнае... Але не духоўнае перш, а душэўнае» [1 Кар 15, 44—46]. Душа павінна паступова саступаць месца Духу Божаму, каб чалавек мог жыць боскім жыццём. Пад духоўным таксама варта разумець таго, хто мае які-небудзь духоўны дар. Душэўны чалавек кіруецца ва ўсім сваім натуральным розумам; ён не ў стане ўспрымаць звышпрыродныя ісціны. І ўсё ж у Торы праз эпізоды з Сарай і Агар праводзіцца думка, што «менавіта жанчына, нават калі яна дзейнічае незразумела... у найбольшай ступені адчувае волю Божую. Бог здзяйсняе яе волю, яе жаданне» [1, с. 300]. Біблія, як бачым, не адмаўляе таго, што «інтуітыўны розум» не менш важны для спасціжэння ісціны. Гэтая думка знайшла мастацкае ўвасабленне ў многіх творах, і не толькі напісаных у першай трэці стагоддзя.

Паказальна, што калі вырашаецца лёс калгасаў, то мужчыны перакладваюць цяжар рашэння на жанок. Нездарма Тацяна Шыбянкова («Вязьмо») сумняваецца: «Ці папраўдзе там свет той ёсць за сцяной? Каб не выламаць сцяны на мароз? Тады пакуль ты заткнеш яе нанова! Трэба добра паверыць у гэта». Зелянюк жа мае іншую думку: «Нашто верыць?.. Гэта можна знаць» [18, с. 59]. Між тым, М. Зарэцкі нездарма ўклаў сваё меркаванне ў вусны жанчыны, бо і Біблія сцвярджае: «...мы ратуемся надзеяй. Надзея ж, калі бачыць, не ёсць надзея; бо калі хто бачыць, то навошта яму і спадзявацца? Але калі маем надзею на тое, чаго не бачым, то чакаем у цяперашні» [Рым 8, 24].

Эстэтычную каштоўнасць Бібліі мы звязваем і з прадстаўленай у ёй галерэяй людскіх тыпаў. Яскравы прыклад — Кніга

Прамудрасці Ісуса Сірахава, дзе пастаўлены пытанні: «Як можа зрабіцца мудрым той, хто кіруе плугам і хваліцца карбачом», чыё сэрца «занята тым, каб пракладваць барозны...»? А «кожны цясляр і дойлід, які бавіць ноч, як дзень»? Ці разьбяр, які дбае, каб разнастаіць форму, і сэрца сваё скіроўвае на тое, каб было падобна, і клопат яго — пра тое, каб дасканала закончыць справу». Каваль, які «сядзіць ля кавадла, думае пра выраб з жалеза... і вочы яго скіраваны на мадэль сасуда, і сэрца — на заканчэнне справы, і апекаванне яго пра тое, каб аздобіць яе дасканала. <...> Усе яны спадзяюцца на свае рукі, і кожны ўмудраецца ў сваёй справе. Без іх ні горад не пабудуецца, ні жыхары не населяцца і не будуць жыць у ім», і хоць гэтыя людзі не дарадцы ў дзяржаўных справах, «але падтрымліваюць побыт жыццёвы, і малітва іх — пра поспех мастацтва іх» [Сірах, 38, 24—39]. Мастацкія характары і тыпы даследаваны намі ў першым раздзеле дадзенай працы «Тыпалогія характараў, іх мастацкае ўвасабленне ў беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя».

Тэма «маленькіх людзей» — «някніжных і простых» [Дз 4, 13] — сведчанне традыцыйнасці, пераемнасці і імкнення зразумець ход гісторыі, не афіцыйнай, а рэальнай. Беларуская проза першай трэці XX стагоддзя пацвярджае: адсутнасць пасіянарнасці ў асобе зусім не закрэслівае яе чалавечай і грамадскай вартасці. Калі грамадская карысць ад пасіянарыяў у тым, што яны адкрываюць новае ці выступаюць лідэрамі ў адказныя для грамадства моманты, ды і ўвогуле супрацьстаяць грамадскаму застою, то субпасіянарыі — гэта рэзэрв, важны ў выпадку ўсякіх грамадскіх ускладненняў, да якіх адносіцца і вайна. У іх абуджаецца схаваная ў мірны час энергія, і іх намаганні маштабна дапаўняюць намаганні пасіянарыяў. І, нарэшце, непасіянарыі складаюць «“жыццёвае асяроддзе” для пасіянарыяў і субпасіянарыяў і каштоўныя менавіта гэтым» [31, с. 178]. Як слушна гаворыцца ў Пісанні, «цела ж не з аднаго члена, але з многіх... І калі вуха скажа: “я не належу да цела, бо я не вока”, то няўжо яно з гэтай прычыны не належыць целу?» <...> Наадварот, члены цела, якія здаюцца слабейшымі, значна болей патрэбны. І якія нам здаюцца менш высакароднымі ў цэле, тымі болей апекуемся. І несамавітыя

больш старанна прыкрываюцца, а самавітыя ў тым патрэбы не маюць. Але Бог суразмерыў цела, пераканаў у патрэбе большага апекавання аб менш дасканалым» [1 Кар 12, 14—23].

Галоўнае — чалавечнасць, міласэрнасць, добрыя справы, паводле якіх у канцы зямнога існавання людзі будуць апраўданы [Мф 25, 14—46]. Умова плёну ва ўсякай справе — чалавечая згода: «Калі адзін будзе, а другі руйнуе, то што атрымаюць яны, акрамя стомы?» [Сірах 34, 23]. У свой час К. Чукоўскі пісаў пра А. Чэхава: «...ён скардзіўся Суворыну: “Ніхто не хоча любіць у нас звычайных людзей... А гэта дрэнна...”» [32, с. 64]. Любоў да звычайнага чалавека вызначае асноўны пафас беларускай прозы першай трэці ХХ стагоддзя.

Аднак Пісанне папярэджвае: «...з прычыны памнажэння беззаконня ў многіх ахалодае любоў» [Мф 24, 125]. Нездарма ў мастацкай прасторы беларускай прозы актуалізуецца вобраз сцюжы. Гэта «час, калі чалавек уладарыць над чалавекам ва ўрон яму» [Екл 8, 9]. З пункту погляду гуманістычнай псіхалогіі [33, с. 522], чалавек валодае метапатрэбнасцямі, асноўныя з якіх — ісціна, прыгажосць і справядлівасць. Калі асоба не можа іх рэалізаваць, тады ў грамадстве запаноўваюць апатыя, адчужэнне, цынізм.

Праблема новага чалавека — гэта для беларускіх аўтараў найперш праблема «адноўленай» у сваіх чалавечых правах і годнасці асобы, не такой, як Амелька Шчыт з апавядання Я. Коласа «Драматург і лірычны паэт», якому «напляваць... на ўсякія жаласці і слёзы, бо ён чалавек новы...» [4, с. 311]. Святое Пісанне засцерагае ад бяздумнага захаплення новымі тэндэнцыямі: «І не дапасуйцеся да гэтага веку, але пераўтварайцеся праз абнаўленне розуму вашага...», каб пазнаваць вышэйшую волю, добрую, пажаданую і дасканалую [Рым 12, 2]. Падобна матыў выразна выяўлены ў прозе К. Чорнага і з’яўляецца дамінуючым у прозе М. Зарэцкага, які, як сумленны «совопросник века сего» [1 Кар 1, 20], завастрыў увагу на балючых праблемах сучасных яму грамадства і чалавека з дапамогай звернутых напраму да чытача рытарычных пытанняў.

У рэлігійнай і свецкай свядомасці ісціна адрозніваецца сваёй сутнасцю як вынік, а не як працэс. У Пісанні знаходзім:

«Калі ты настойліва будзеш шукаць праўды, то знойдзеш яе... Ісціна паварочваецца да тых, хто практыкуецца ў ёй» [Сірах 26, 8—9]. Рэфлексіі герояў праяўляюцца ў «эпохі рубяжа» пацвярджаюць, што «...ісціна — заўсёды прадукт духоўнай працы і нараджаецца не сама па сабе, а толькі дзякуючы індывідуальнай волі да дзеяння, толькі асабістым узвышаючым імпульсам» [34, с. 54]. У пэўнай ступені пра гэта сведчыць створаны майстрамі мастацкай прозы вобраз вучонага.

Паводле свайго разумення ісціны героі-беларусы пераважна адносяцца да тыпу «сыноў веку». «Сыны гэтага веку» — значыць часовага свету, у адрозненне ад «веку будучага жыцця вечнага» [Лк 18, 30], сыны якога — «сыны свету», што веруюць у ісцінны свет [Ін 1, 9]. Гэта не азначае, што «сыны гэтага веку» пазбаўлены усялякіх вартасцей — яны «больш разумныя, здагадлівыя, дасціпныя ў зносінах з людзьмі свайго роду, чым сыны свету» [Лк 16, 8]. Да перыпетый гістарычнага лёсу беларусаў стасуецца менавіта выраз «клопат веку гэтага»: беларуская экзістэнцыя палягае ў пазіцыях «трэба жыць», «трэба варушыцца» і, вельмі часта, «трэба пачынаць усё спачатку». Такія прынцыпамі выразна кіруюцца героі апавяданняў К. Чорнага «Семнаццаць год» і «Мураваны скляпок». У аснове канцэпцыі пераважнай большасці вобразаў герояў прозы першай трэці ХХ стагоддзя ляжыць неаспрэчнасць таго, што «цяпер павінна мець дасканалае дзеянне», каб і носьбіты яго «былі дасканалымі ва ўсёй паўнаце, даастану» [Іак 1, 4]. Гэтая ж думка праводзіць і З. Бядуля: «Мудрыя церпяць. І пан Езус цяпеў» [12, с. 283].

У «Кнізе прамудрасці Ісуса, сына Сірахава» ёсць згадка пра карыснасць падарожжаў: «...Хто падарожнічаў, той памножыў веды. Шмат бачыў я ў сваім вандраванні, і я ведаю больш за тое, што кажу...» [Сірах 34, 4]. Імкненне падарожнічаць — антрапалагічная характарыстыка творчай асобы, здольнай адухаўляць рэчы і справы. Да таго ж вобраз замежнай краіны, які ўзнікае на аснове асабістага досведу пісьменніка, уплывае на ўяўленне аднаго народа пра іншыя народы. У нарысе Цёткі «З дарогі» пераканаўча паказана, што «і свет пекны, і людзі добрыя, і варта жыць, радзіцца, каб убачыць красу, рассыпаную па шырокаму свету» [35, с. 127].

Удумлівае прачытанне Бібліі надае завершанасць успрыманню многіх мастацкіх твораў. Напрыклад, у вершы М. Танка гаворыцца, што шчасце складаецца «з солі, хлеба, сабранага ў полі...» [37, с. 50]. Соль — гэта сімвал захавання, а свет захоўваецца дзеля праведнікаў Акрамя таго, «прыпраўлена соллю», паводле Бібліі, значыць дарэчна, мэтазгодна, па сутнасці. Гэты матыў датычыць стратэгіі міжасабовай камунікацыі. Чалавек павінен улічваць асаблівасці душэўнага складу суразмоўніка, каб слова магло дакрануцца да сэрца і дабратворна на яго ўздзейнічаць. «Слова ваша хай будзе... прыпраўлена соллю, каб вы ведалі, як адказваць кожнаму» [Кал 3, 6]. Сентэнцыя «Спачатку было Слова» ўвогуле накладвае на моўную асобу шэраг строгіх абавязкаў кшталту «Гавары галоўнае, многае ў нямногіх словах», а «калі гаворыць іншы, ты шмат не гавары» [Сірах 32, 10—11]. Паводле сентэнцыі, укладзенай К. Чорным у вусны Скуратовіча, гэта гучыць так: «Хто сталы і разумны, той скупы і на слова, і на ўсё» [38, с. 62]. Асабліва патрабавальным да якасці свайго маўлення павінен быць чалавек, надзелены ўладай: «Выраб хваляць па руцэ майстра, а правіцель народа лічыцца мудрым па словах яго» [Сірах 8, 22]. У сувязі з гэтым Біблія ставіць у кампліментарны кантэкст такі чалавечы тып, як злодзей: «Лепш злодзей, чым той, хто заўсёды лжэ» (хоць ісціна патрабуе адзначыць, што абодва ўспадкуюць пагібель...) [Сірах 20, 25]. Маральная пагібель пагражае абібоку: «Да бруднага каменя падобны гультай... да валовага памёту падобны гультай; кожны, хто падняў яго, абтрасе руку» [Сірах 22, 1—2]. Добразычлівыя адносіны да канкрэтнага чалавека, які робіць зло, не павінны ператварацца ў паблажлівасць да зла. Хрыстос не забараняе супрацьстаяць несправядлівасці і змагацца са злом у свеце, пра што сведчыць, у прыватнасці эпізод выгнання ім гандляроў з храма [Мф 21, 12].

Біблія папярэджвае: «Гора свету ад спакусы: бо трэба прыйсці спакусам; але гора таму чалавеку, праз якога спакуса прыходзіць» [Мф 17, 7]. Актывісты новай улады некрытычна эксплуатавалі біблейскую ідэю аб тым, што ў царстве Божым апошнія будуць першымі, перафразавалі яе ў тэксе свайго партыйнага гімна: «Кто был ничем, тот станет всем». Біблія мудра

пярэчыць сцвярджэнню, што пралетарый авалодае важкім набыткам, прыдбаўшы замест страчаных ланцугоў увесь свет: «Якая карысць чалавеку, калі ён набудзе ўвесь свет, а душы сваёй пашкодзіць? ...Які выкуп дасць чалавек за душу сваю?» [Мф 16, 26]. Лжэпрарокі падманваюць людзей знешнімі праявамі дабрачыннасці, а на самай справе маюць карыслівыя мэты. Сапраўдная ж дабрачыннасць правяраецца не словамі, а ўчынкамі. «Іншы чалавек спакушаны і многіх вучыць. А для сваёй душы бескарысны» [Сірах 37, 22]. Пэўна, гэта штрэх да духоўнага аблічча тых, хто беспадстаўна імкнецца авалодаць усім светам. Справядлівасць патрабуе сказаць, што ўкаранёнасць свядомасці рабіла такое памкненне неактуальным для беларусаў, таму эстэтычна значных тыпаў падобнага духоўнага зместу беларуская проза не стварыла.

«Ні сыну, ні жонцы, ні брату, ні сябру не давай улады над табою пры жыцці тваім; і не аддавай іншаму маёмасці тваёй, каб, раскаяўшыся, не прасіць аб ёй. Пакуль ты жывы і дыханне ў табе, не замяняй сябе нікім. Бо лепш, каб дзеці прасілі цябе, чым самому глядзець у рукі сыноў тваіх... Пры заканчэнні дзён жыцця твайго і пры смерці перадай спадчыну» [Сірах 33, 19—24]. Менавіта так збіраўся зрабіць стары Габрусь (апавяданне 3. Бядулі «Умарыўся»), які ў ваколіцы лічыўся «прыкладным, здатным гаспадаром, якога дзеці не толькі баяцца і паважаюць, але і слухаюць, не п'юць і не марнуюць гаспадаркі» [36, с. 48]. Ён выгадаваў сваіх дзяцей, добра павыдаваў замуж дачок, усцешліва думаў: «Сыны — гаспадары рупныя і баяцца мяне яшчэ цяперака, як дзеці малыя! Ой, трымаў я іх дагэтуль у сваіх абцугах! Ой, кіраваў я сваёй гаспадаркай! ...Быў хлеб, было і да хлеба...» [36, с. 47]. Але ўжо даводзіцца старому выпускаць лейцы з рук, паддавацца старасці. Габрусь хоча без крыўды для дзяцей падзяліць гаспадарку і, як належыць, жыць у старшага сына Янука. Так і сталася. Але калі дзеці зрабіліся гаспадарамі, нямоглы бацька стаў для іх да такой ступені лішнім, што нявесткі пачалі называць яго ў вочы гультаям і дармаедам. Сыны ж адсылалі адзін да аднаго, «як шкодную, непатрэбную рэч... Перакідваліся ім, як дзіцячай качалкай» [36, с. 50]. Калі азвярэлыя нявесткі пачалі бессаромна зычыць яму смерці, дзед

сышоў з роднай хаткі і, «як бы ўцякаючы ад ворага, сунуўся далей і далей». Неспягадныя дзеці вымусілі яго пайсці жабраваць. Са слязьмі на вачах Габрусь разважае: «Добрыя людзі будуць карміць, адзяваць і дазваляць хоць на адну ночку галаву старую прытуліць... Затое будзе спакайней на душы. Яны ж людзі чужыя. На іх крыўдзіцца не стану» [36, с. 51].

Ва ўмовах «перакуленага свету» спрадвечныя маральныя ўстанаўленні падлягалі перагляду. Вось як трактавалася біблейская заповедзь «Шануй бацьку...» адным з тэарэтыкаў «рэвалюцыйнага пралетарыяту» А. Залкіндам: пралетарыят рэкамендуе шанаванне толькі такога бацьку, які стаіць на рэвалюцыйна-пралетарскіх пазіцыях, свядома і энергічна абараняючы класавыя інтарэсы пралетарыяту, які выходзіць з дзяцей сваіх у духу вернасці пралетарскай барацьбе — «калектывізаванага, дысцыплінаванага, класова свядомага, рэвалюцыйна-смелага бацьку». Іншых жа бацькоў, варожа настроеных супраць рэвалюцыі, трэба перавыхоўваць, пры гэтым самі дзеці і павінны іх перавыхаваць (што, на думку прафесара, і робяць зараз камсамольцы і піянеры). Калі ж бацькі не паддаюцца гэтаму рэвалюцыйнаму выхаванню, а тым больш перашкаджаюць і сваім дзецям выходзіць у рэвалюцыйным духу, калі яны настойліва імкнуцца зрабіць са сваіх дзяцей «вузкіх гаспадарчыкаў», містыкаў — рэвалюцыйным дзецям не месца ў такіх бацькоў: пасля энергічнай барацьбы, калі яна не займела вынікаў, дзеці этычна маюць права пакінуць такіх бацькоў, бо інтарэсы рэвалюцыйнага класа важнейшыя за бацькоўскі дабрабыт [39]. (Цяжка ўстрымацца ад каментарыю, што беларускай мове не ўласціва зневажальная памяншальная форма ад паважлівага «гаспадар», чым выступае рускамоўная форма «хозяйчик», а паважліва-ласкавыя «гаспадарок» і «гаспадарык».)

Нават у самыя віхурныя часы героі беларускай літаратуры не страчвалі пераканання, што «...дрэва пазнаецца па плоду» [Мф 12, 33]. А з гэтага вынікала: «Хто вучыць свайго сына, той абуджае зайздасць у ворага, а перад сябрамі будзе радавацца аб ім». І тады нават калі бацька сыходзіў у іншы свет, то быццам і не паміраў; «бо пакінуў па сабе падобнага да сябе» [Сірах 30, 34]. Беларуская мастацкая проза не абышла сваёй

увагай гэтай з’явы. Аднак у аповесці Л. Калюгі «Ні госць ні гаспадар» ёсць яскравае абвяржэнне наступнага пастулата: «Не шукай славы ў знявазе бацькі твайго, бо... слава чалавека — ад годнасці бацькі яго...» [Сірах 3, 10—11].

Бацька камсамольскага сакратара Змітрук («Ні госць ні гаспадар») вырашыў выгнаць гарэлкі. «Яно, — думае стары, — нам і баяцца не трэба — у сваёй хаце камсамольца маем: хто гэта падумае на нас?» <...> Тае раніцы і рашчынлі, і выстудзілі, дрожджы ўкінулі. Пакуль сакратар з пасцелі ўстаў, дык і ў камору вынеслі, паставілі. Устаў ён і нічога не ведае, што ў хаце было». Толькі на трэці дзень, калі ўжо і гнаць была пара, зайшоў ён у камору. Адрэзаў сабе сала «дужаватую скварку» ды ўчуў пах брагі. «Кінуў ён скварку на кубельцы. Не да яе цяпер партыйнаму чалавеку... Хутчэй папёрся ў сельсавет. “Ну, — думае ідучы, — хоць ты і бацька, але чорт цябе бяры”. Узяў... старшыню і двух панятых. <...> Так і пайшла ўся працэсія цераз вуліцу ў сельсавет. Збоку глядзець — любата! Бацька з сынам паперадзе цэбар нясуць. Куртаты Змітрук, ды яшчэ прыгінаецца; сын... роўна ідзе, барада аж залішне паднята. Панятых ўслед за імі паспяваюць. Людзі на двары павыходзілі — сцішка пасмейваюцца» [23, с. 166]. У дадзеным выпадку гэты смех можа быць расцэнены як «зброя знішчэння» ўяўнага аўтарытэту і ўяўнай велічы камсамольскага сакратара.

М. Гарэцкі ў аповесці «Дзве душы» апавядае, як старшыня аднаго з вясковых камбедаў — «яшчэ даволі малады блазнюк», што быў «засуджаны ў Маскве за ўбіўства, сёлета ўлетку так пабіў граблямі сваю братаўку, жонку брата-земляроба, што тая... памёрла, брата ўсадзіў у “чразвычайку”, быццам за контррэвалюцыю, а бацьку штодня лупіць чым папала па галаве, ганяець... на работу, а сам п’янствуе ды гуляець з сваёй бандаю» [40, с. 89].

Выснова «І ворагі чалавеку хатнія яго» [Мф 10, 36] часта адлюстроўвала і рэфлексію таго героя, хто імкнуўся вырвацца з путаў штодзённай «марнасці», дабіцца асветы, спазнаць духоўныя каштоўнасці. І як заканамерны вынік гэтага ў лёсе герояў З. Бядулі, М. Гарэцкага, Я. Коласа і іншых — «...не бывае прарок без гонару, хіба толькі ў айчыне сваёй і ў сваякоў сваіх» [Мк 6, 4].

Героям беларускай прозы ўласціва глыбокае разуменне таго, што «...бацькоўскае блаславенне ўмацоўвае дамы дзяцей, а клятва маці разбурае дашчэнт» [Сірах 3, 9]. І калі з блаславеннем на шлюб дачкі ці сына з непажаданым абраннікам бацька мог часам і заўпарціцца, як у п'есе Я. Купалы «Паўлінка» ці апавяданні М. Гарэцкага «Сасна», то мацярынскі праклён — з'ява выключная. Ёсць такая калізія ў рамане К. Крапівы «Мядзведзічы». Волька Баранкова зацяжарала. «Калі ж гэта, барані божачка, ды праўда, дык няхай яна лепш і не вернецца. Я ж яе, гадаўку, і ў хату не пушчу. Выганю, як суку, няхай ідзе, куды хоча», — вар'явалася маці. Потым, даведаўшыся, што Волька ў бальніцы, дакарала сябе за неразважлівасць: «А маё ты дзіцятка, пакутніца мая, хаця ж бы яе адратавалі. А я ж са злосці гэтак дурна скляла яе» [41, с. 274—275].

Дададзім — і ад беднасці. Беднасць сялянскай сям'і міжволі накладвала адбітак на характар узаемаадносін у ёй, дэфармуючы характар сваяцкіх дачыненняў. «Яно і беднасць не так страшна, як гэтая калатня ў хаце. Горш за ўсё... калі пазіраюць адно на аднаго коса» [30, с. 484], — перакананы стары Тамаш, герой рамана К. Чорнага «Зямля». Аднак цяжка расцвісці духоўнасці там, дзе «сухотлівая сястра зайшлася без догляду», маючы двух братоў, але не маючы сілы працаваць і стаўшы «лішнім ротам»; дзе бацька б'е сына за тое, што таму вельмі захацелася было сала, бо ў сям'і на абед толькі крупнік або картопля з малаком, а на сняданак «расол ёсць і гуркі». Таму і «крык заўсёды ў хаце, часам аж страшна ў хату ісці» [30, с. 338]. Аб'ектыўна пазбаўлены магчымасці сцвердзіцца як гаспадар, галава сям'і мусіць скарыстоўваць сумніўны сродак самасцвярджэння, робячыся хатнім тыранам. Сітуацыі, змадэляваныя ў рамане, яскрава сведчаць, што тут «гнеў выходзіць далёка за межы сваёй прычыны», якая ў большасці выпадкаў «відавочна нікчэмная» [43, с. 284], што людскімі галасамі «крычаць» бяда і нястача.

Такія сітуацыі аказваюць разбуральнае ўздзеянне на дзяцей, уносяць дысгармонію ў іх унутраны свет, здольны, як кажа адзін з герояў, «душу сапсаваць» [30, с. 377]. «Я свайго бацькі не люблю. А калі ён захварэе, дык мне так шкада яго, што не дай божа» [30, с. 339], — шчыры ў размове са сваім прыяцелем падлетак Юрка.

У аповесці Л. Калюгі «Ні госць ні гаспадар» мацярынскія кленічы справакаваў сваімі паводзінамі Бладзік Мотуз, які не бачыў каштоўнасці ў традыцыі шанаваньня бацьку і маці, не задумваючыся над тым, «што народжаны ад іх» і чым можна «аддзячыць ім у роўнай меры?..» [Сірах 7, 25—30]. Спачатку маці «скамянела» ў адказ на сыноўнюю грубасць, сварыцца ж пачаў бацька: «Многа ты іх [дроў] навазіў?! Каб цябе на могліцы вывезлі!.. Каб ты сцежкі не бачыў! Каб панавалакала! Каб панаягавала!..»

— Агні вас хай спаліць з вашым усім!!! — праз слёзы кажа. Але голас моцны ў Бладзіка. Нехта вуліцаю ішоў у гэты час. Спыніўся. Паслухаў і далей памалу паўз плот пасунуўся. <...> У маці слёзы коцяцца па бабовым каліве...

— Хай цябе аднаго, сынок, перуны спаліць дзе сярод чыстага поля, воддаль ад добрых людзей» [23, с. 131—132].

«Ёсць у цябе сыны? Вучы іх, і з юнацтва згінай шыю іх. Ёсць у цябе дочки? Клапаціся пра цела іх, і не паказвай ім вясэлага твару свайго. Аддай дачку замуж, і зробіш вялікую справу, і падары яе мужу разумнаму. Ёсць у цябе жонка да душы? Не адпрэчвай яе» [Сірах 7, 25—30]. Апошні пасыл набывае мастацкую выразнасць у аповесці М. Гарэцкага «Камароўская хроніка». Сялянка да рэвалюцыі падпарадкоўвалася мужу, прызнавала яго дамінаванне. Ён быў галава. Ён быў і карміцель. Так, многія героі «Камароўскай хронікі» «не так ужо багата і жылі... але рамяством займаліся, недародаў не баяліся, без хлеба ніколі не сядзелі. Мусіць, рамяство і рабіла іх такімі ўпэўненымі і вясэлымі» [42, с. 287]. Аднак жа кажуць, калі ў добрага мужыка і варона — жона (жонка Алеся «хадзіла паважна, супакойна», і ў твары ў яе было шмат «чалавечай годнасці», «упэўненасць у сабе і некаторая іронія»), то ў дрэннага і княгіня загіне. «Жылося Марыне за Кузьмою цяжка. Ён нерупатлівы быў, неразбітны, і гарэлку любіў піць. <...> Бо ў каго пасеяна, а ён не хапаецца. <...> Памёрла Марына ... яшчэ ў маладым вяку» [42, с. 240].

Адной са спрадвечных непарушных асноў людскога быцця паўстае сям'я на старонках рамана К. Чорнага «Зямля». Яна абумоўлівае рознабаковыя паказчыкі чалавечай годнасці, выступае важкім крытэрыем вартасці чалавека: «Калі ў цябе

будзе жонка і дзеці, то ў цябе сям'я будзе. Тады ты будзеш як трэба. Сталы чалавек» [30, с. 310], — навучае стары селянін маладога. Чаму ж у творы ўвогуле паўстае патрэба пераконваць асобных герояў ў неабходнасці відавочнага — значнасці захавання непарушнай дагэтуль традыцыі? Ніводзін з іх не з'яўляецца прыхільнікам тэорыі «шклянкі вады». Адрознасць у сваім стаўленні да праблемы стварэння сям'і кожны абгрунтоўвае досыць выразна. Яна абумоўлена ў першую чаргу аб'ектыўнымі абставінамі жыцця. Так, у парабка Мікалая крываносага дагэтуль яскравы ўспамін аб тым, што калі яго кантузіла на пазіцыі, дык ён падумаў: «Добра, што хоць няма ў мяне нікога, а то сам прападаю і яшчэ там нехта будзе прападаць з жалю, ды можа, ад голаду. Самому пакута не страшна. Страшна, калі хто блізка пакутуе. Гэта куды страшней» [30, с. 307].

У мірны час, калі патрэба ў такой філасофіі перастае быць актуальнай, герой узбройваецца іншай, сам, аднак, разумеючы супярэчлівасць вылучаемых аргументаў тыпу «жаніся, каб дурні не звяліся», «звяжыся, а пасля не развяжашся» і г. д. У ходзе яго разважанняў безумоўна знайшлі адбітак такія ўстойлівыя рысы беларускай ментальнасці, як насцярожанасць адносна ўсялякіх радыкальных змен, слабая выяўленасць асабістай ініцыятывы і інш. Аднак нельга пакінуць без увагі і спецыфіку пэўных «мужчынскіх» уяўленняў пра свет і яго каштоўнасці, у прыватнасці, свабоду: «Пражыву і так. Лепш, хоць вольны чалавек. Куды ні глянеш, усюды можаш пайсці. Можа, ты нікуды ніколі і не пойдзеш, але табе так здаецца». Нават пагаджаючыся з перспектывай век праседзець на прызбе, герой і ў ёй бачыць перавагі «вольнага» жыцця: «Але мне жонка не выйдзе і не скажа — даволі табе сядзець. Зноў жа яно не страшна, што жонка скажа. Я магу без нічыя гэтае казкі ўзяць ды пайсці. Але тут уся музыка ў тым, што от жа ніхто мне не скажа» [30, с. 307].

Схільнасць асобы разважаць з дапамогай падобных клішэ — паказчык «магічнай свядомасці» (П. Фрэйрэ), для носьбітаў якой характэрна падманнае адчуванне таго, што яны разумныя, вольныя, здольныя зразумець і, пры патрэбе, змяніць пэўныя абставіны свайго існавання.

Імкнучыся, аднак, да аб'ектыўнасці, заўважым, што не ўсё ў лёсе гэтага героя і падобных да яго залежала асабіста ад іх уласнай волі. «Адна галава не бядна» [30, с. 307], — гэта, бадай, прыватны беларускі аналаг класічнага «Усё маё нашу з сабой».

Калізіі рамана «Зямля» ўтрымліваюць шэраг стэрэатыпных уяўленняў аб ролі жанчыны ў сям'і: «От узяў бы ты кавалак зямлі, ды жонку — бабу здаровую» [30, с. 309]. Асацыятыўны рад «жанчына — пасаг — праца» тут больш натуральны, чым «дзяўчына — прыгажосць — каханне». Аднак з'яўленне ў вёсцы новых ва ўсіх сэнсах людзей дазваляе па-іншаму расставіць прыярытэты ў традыцыйных каштоўнасцях сям'і і вылучыць тыя, што адпаведны новай цывілізацыйнай парадигме. Гэта адносіны Ганны і Андрэя, дзе гарманічна сумяшчаюцца ўзаемапавага, каханне, чытанне кніг, любімая праца і прага да самаўдасканалення, як прафесійнага, так і асабовага, без якога ўсякія адносіны хутка вычэрпваюць свой патэнцыял. Важным паказчыкам асабовай вартасці выступаюць лісты герояў.

Паказальна, што здольнасцю да такога віду камунікацыі валодаюць у К. Чорнага «абраныя» героі, перад якімі сапраўды «шырокі прастор будучыні» [30, с. 531].

Як адзначалася вышэй, кожная кніга Бібліі дае прыклады інтрыгі, тэм, персанажаў, а даследаванне ідэалагічных, паэтычных і моўных уплываў Старога і Новага заветаў прыводзіць да цікавых, часам нечаканых вынікаў. Так, паводле У. Пропа, сфера рэлігіі і сфера смеху несумяшчальныя. Вучоны прыводзіць сведчанне І. Тургенева пра тое, што мастак А. Іваноў, аўтар карціны «З'яўленне Хрыста народу», аднойчы заўважыў: «Хрыстос ніколі не смяяўся» [44, с. 20]. У Старым Запавеце таксама адбілася ўяўленне, што «засмучэнне лепшае за смех; бо ў смутку аблічча сэрца робіцца лепшым» [Екл 7, 3—4]. Вобраз дзівака Галілея ў рамана «Вязьмо» можа быць разгляджаны і з гэтых пазіцый. М. Зарэцкі падкрэслівае: «не любіў стары жартаў» [18, с. 51]. У пачатку рамана ў абліччы акцэнтавана наступная дэталь знешнасці героя: «верхняя палавіна яго хударлявага тулава была... выцягнута наперад, нібы прыглядаўся ён да чаго ці што вынюхваў перад сабой» [18, с. 16]. Падобным чынам, «выгінаючы спіну... выцягваючы

наперад... галаву» ходзіць Іуда Іскарыйет у аднайменным апавяданні Л. Андрэева — «як Ісус, які крыху сутуліўся ад звычкі думаць у час хады...» [45, с. 170]. Само прозвішча «Галілей» М. Зарэцкі называе мянушкай, якая прыстала да старога за яго вечныя вынаходствы, што цяжка аспрэчваць. Аднак гэтае прозвішча мае больш шырокае асацыятыўнае поле, калі згадаць, што адзін з вершаў Евангелля ад Матфея мае назву «Служэнне вялікаму мноству ў Галілеі» і сведчыць: «...хадзіў Ісус па ўсёй Галілеі», вучачы і вылечваючы ўсіх, хто меў у гэтым патрэбу, — а менавіта на гэтых пазіцыях грунтуецца мастацка-філасофская канцэпцыя вобраза, створанага М. Зарэцкім.

Аповед М. Лынькова пра спагнанне нядоімак з салдаткі Настулі («На чырвоных лядах») выклікае трывалую асацыяцыю з біблейскім «...паядаеце дамы ўдоў... за гэта прымеце яшчэ большае асуджэнне» [Мф 23, 14]. Настуля наракае: «...Ненажэрныя людзі, ненажэрная злосць людская...» [46, с. 383—384]. Майстэрства эпізода, выяўленае М. Лыньковым, дае магчымасць зразумець, чаму ўдава, якая па ўласнай волі паклала ўсяго «дзве лепты», усё ж «паклала болей за ўсіх, хто клаў у скарбніцу; бо ўсе клалі ад лішку свайго, а яна... паклала ўсё, што мела, увесь свой набытак» [Мк 12, 43—44].

У кнізе Прамудрасці Ісуса Сірахава гаворыцца: «Гліняны посуд выпрабуйваецца ў печы, а выпрабаванне чалавека — у размове яго... Не хвалі чалавека перш чым пагутарыш з ім, бо гутарка ёсць выпрабаванне людзей» [Сірах 27, 4—7]. Гэта надзвычай актуальна для эпохі, калі «...наогул шмат гаварылі пачынаючы з міністраў і канчаючы дробным гандляром з бакалейнай крамкі» [47, с. 45]. З прычыны супрацьлегласці інтарэсаў у грамадстве камунікацыя паміж яго членамі ўскладнялася. магла зрабіцца, паводле выразу «як... паміж душэўнахворымі» [48, с. 320]. Апошняя акалічнасць выклікала з'яўленне ў эстэтычнай рэальнасці першай трэці XX стагоддзя вобраз доктара, які мае ў Бібліі абагульненыя духоўныя сэнс — прызваць грэшнікаў да пакаяння («...не здаровыя маюць патрэбу ў лекару, але хворыя...» [Мк 1, 17]), а ў літаратуры сімвалізуе неабходнасць барацьбы з сімптомамі захворвання грамадства. Гэта, у прыватнасці, вобраз Казімера Ірмалевіча ў

рамане К. Чорнага «Сястра». Паказальна таксама, што Архіп Лінкевіч у апавяданні М. Гарэцкага «Роднае карэнне» — студэнт-медык, а селькор Зэнка, герой Л. Калюгі, уяўляе сябе бесстароннім ардынатарам. Заслугоўвае ўвагі і той факт, што евангеліст Лука — урач, папличнік і паслядоўнік апостала Паўла. Гэта канцэптуальна збліжае значныя ў мастацкай прозе першай трэці XX стагоддзя вобразы ўрача і летапісца.

Раман З. Бядулі «Язэп Крушынскі» меў незаўздросны лёс. Можна сказаць, што першапачатковая аўтарская задума стварыць вобраз чалавека актыўнага, дзейснага, прадпрымальнага была згвалтавана вульгарызатарскай крытыкай, якая ацаніла яго негатыўна. Уся ж прычына ў тым, што ва ўмовах ідэалізацыі адной формы ўласнасці — грамадскай — такі вобраз, як і чалавек, быў нежыццяздольным. Аднак біблейскія алюзіі выклікаюць зусім іншыя ўяўленні пра гэтага «нязручнага» героя. Паводле Евангелля ад Матфея, чалавек не павінен пасіўна чакаць боскага суду, а закліканы працаваць, памнажаючы дары, дадзеныя яму Богам. Гэта дае людзям магчымасць служыць адно аднаму. Богам дапускаецца пэўная рызыка ў справах: «Адпускай хлеб твой па водах, бо на сыходзе многіх дзён зноў знойдзеш яго» [Екл 11, 1]. Акрамя таго, пераканаўчасць пазітыўнага аўтарскага намеру ў стварэнні вобраза Крушынскага абгрунтоўваецца цэлым шэрагам акалічнасцей. Па-першае, герой, імя якога вынесена ў заглавак твора, не можа быць адмоўным. Па-другое, ужо адзначалася, што імя ў Бібліі выступае як адна з сэнсаўтваральных дамінант. Па-трэцяе, выбар імені пісьменнікам, які ў свой час закончыў ешыбот і хедар, наўрад ці можа быць выпадковым. (Вядома, што Б. Пільняк, які выяўляў рэдкую вынаходлівасць у прыдуманні значымых прозвішчаў, называў сябе «нумізматам слова».)

У Бібліі імя Іосіф (Язэп) носіць «багаты чалавек з Арымафеі», які вучыўся ў Іісуса, а пасля смерці Хрыста ўзяў у Пілата яго цела «і паклаў у труну, высечаную ім у скале» [Мф 27, 57]. Іосіф — «той, які расце (растущий)» — сімвалізуе ізраільскі народ. Яго гісторыя паказвае, як Бог ахоўваў Ізраіль у самыя цяжкія перыяды гісторыі. Жыццё Іосіфа, любімага бацькамі сына, здраджанага сваімі братамі, які шмат і цярпліва пакутаваў у рабстве, паказаў прыклад маральнай чысціні і стаў

выратавальнікам свайго народа, — гэта правобраз зямнога жыцця Ісуса, збаўцы чалавецтва. Аднак разам з тым паданне пазбягае ідэалізацыі Іосіфа, гаворыць і пра яго адмоўныя ўчынкi [Быц 28, 37—50], увогуле не адмаўляючы небяспекі гандлю: «Купец наўрад ці можа пазбегнуць пагрэшнасці, а карчмар не ўратуецца ад граху» [Сірах 26, 27]. Натуральная пры такіх абставінах амбівалентнасць уласцівая і вобразу раманнага героя Язэпа Крушынскага.

У прарока Іераміі словы «бедны» і «жабрак» маюць пераносны сэнс: яны абазначаюць чалавека рахманага, ціхага, які пераносіць усялякія выпрабаванні і спадзяецца на Бога. У мастацкай прозе першай трэці XX стагоддзя яны пераважна ўжыты ў прамым сэнсе, але кантэкст іх выкарыстання ў большасці выпадкаў тыпалагічны біблейскаму. «Дрэннае жыццё — бадзяцца з хаты ў хату, і дзе апынешся, не асмелішся і рота разявіць»; «лепш жыццё беднага пад дахам з дошак, чым пышныя бяседы ў чужых дамах», бо «цяжкі для чуйнага чалавека папрок за прытулак у доме і за асуджэнне за паслугу» [Сірах 29, 25—31]. Аднак нават у самых трагічных моманты гісторыі ёсць «маленькія» людзі, здольныя на свядомы маральны выбар, як зрабіў гэта безыменны герой апавядання К. Чорнага «Жалезны крык», «худы і шчуплы чалавек, з тварам зеленаватага колеру, абросшым рэдкімі, мяккімі валасамі» [49, с. 92]. Адносіны да жабракоў і багамольцаў у творах беларускай прозы вызначаюцца згодна з Евангеллем ад Матфея: «...калі вы не зрабілі гэтага аднаму з гэтых меншых, то не зрабілі мне» [Мф 25, 45]. Ісус Сірахаў запедаў: «...не пагарджай падаваць міласціну» [Сірах 7, 10]. З часоў Іаана Златавуста запедавана лічыць міласціну не за растрату, а за набытак, бо праз яе больш атрымліваеш, чым аддаеш: замест хлеба — жыццё вечнае, замест вопраткі — адзенне бессмяротнасці; даеш прытулак пад сваім дахам, а атрымліваеш даброты, несканчоныя ў часе [19, с. 2162].

Ісус сказаў: «Пусціце дзяцей прыходзіць да мяне і не перашкаджайце ім, бо іхняе ёсць царства Божае» [Мк 10, 14]. Дзіця ўзята Хрыстом як узор даверу да Бога. Дзіця не імкнецца валадарыць — такімі павінны быць і вучні. Аднак беларуская проза замацавала праявы «двайной маралі», калі дзеці не маглі

вызначыцца, што лічыць за лепшае: веру ці бязвер'е. Мы праводзім гэтую думку на прыкладзе рамана З. Бядулі «Язэп Крушынскі» ў адным з папярэдніх раздзелаў дадзенай манаграфіі — «Дзяцінства як элемент мастацкай канцэпцыі асобы».

У Бібліі праводзіцца думка, якая найбольш выразна ўвасобілася ў рамане «Вязьмо» ў апазіцыі Сталін — Пацяроб: «Які правіцель народа, такія і служачыя пры ім; і які начальнік над горадам, такія і ўсе, хто жыве ў ім» [Сірах 10, 2]. «Страшны калектывізатар» сельсавецкага маштабу паказаны годным прадстаўніком «галоўнага калектывізатара» ў ходзе «вялікага пералому». Вобразы многіх актывістаў новай улады пацвярджаюць біблейскую выснову аб тым, што «празмерна гаваркі абрыдне, і таго, хто прысвойвае сабе права гаварыць, узненавідзяць» [Сірах 20, 8].

Прыпавесць пра блуднага сына пераасэнсоўваецца ў час, калі збылося папярэджанне святога Марка: «аддасць жа брат брата на смерць, і бацька дзяцей, і паўстануць дзеці на бацькоў, і загубяць іх...» [Мк 13, 7—12]. Малодшы сын зазваваў, замест таго, каб «радавацца і весяліцца», што старэйшы «брат... быў мёртвы і ажыў, прападаў і знайшоўся» [Лк 15, 32]. Таццяна, гераіня апаўдання Я. Нёманскага «Маці», не губляе надзеі на зварот свайго старэйшага сына Міхася, які быў расійскім афіцэрам, хоць вось ужо тры гады, як «скончыўся нямецкі фронт» [50, с. 130]. Камуніст Рыгор таксама зноў пайшоў ваяваць, на думку маці, «немаведама з кім». Адноўчы, вярнуўшыся пасля безвыніковых роспытаў з рэўкома, яна застала дома абодвух сваіх сыноў. Акрамя іх, у хаце было трое мужчын у скураных, як у Рыгора, жакетках. Розніцу ў становішчы сыноў Таццяна зразумела са слоў Рыгора, звернутых да брата: «Я абараняю дзяржаўнасць, ты ж звязаў свой лёс з разбоем...» [50, с. 136]. Рыгор не прымае ніякіх братавых апраўданняў і катэгарычна заяўляе: «...Я табе і не брат, калі хочаш ведаць. Я гаварыў з табою дагэтуль як з братам, а цяпер буду гаварыць як з ворагам» [50, с. 136]. Маці просіць Рыгора не аддаваць брата на згубу, але марна. У нервовым прыпадку Таццяна бачыць у Рыгору Міхася, але калі набывае прытомнасць, крычыць яму ў твар: «Не чапай

мяне... ты сваімі рукамі аддаў ім брата, прэч ад мяне! ...Будзь ты пракляты, і няхай твая нага ніколі не пакажацца перада мною» [50, с. 138]. Трагічны фінал, які быў заканамерным у падобных абставінах, Я. Нёманскі напаўняе пафасам, што не вельмі арганічны для прэцэдэнтнага сюжэта, пераасэнсаванага ім у адпаведнасці з рэаліямі грамадзянскай вайны. Думку аб уласнай непатрэбнасці маці сама ж і аспрэчвае тым, што яна ўздавала Рыгора, які «можа страціць сваё жыццё... за вялікую справу» [50, с. 142]. У межах сюжэтнага дзеяння робіцца вядома, што Рыгор з жонкай уратаваліся, а сама Таццяна па-пакутніцку гіне. Падобныя да гэтай калізіі актуалізуюць яшчэ адзін прэцэдэнтны вобраз: «...з гэтага часу пяцёра ў адным доме пачнуць раздзяляцца... бацька будзе супроць сына, і сын супроць бацькі; маці супроць дачкі і дачка супроць маці...» [Лк 12, 52—53].

Але ці бывае што страшнейшае за сітуацыю, калі маці хочацца і трэба любіць сваіх дзяцей, ды яна не можа гэтага? Такое парадасальнае, алагічнае для нармальнага працякання чалавечага жыцця пытанне гучыць са старонак рамана К. Чорнага «Сястра». Старэйшы з двух сыноў гераіні, якая пакутуе ў пошуках адказу, сканаў на роднай вуліцы. Малодшы, які выязджаў у Варшаву з палякамі, бо «бальшавікоў не любіў», «палажыў яго каля сваіх вокан» [30, с. 109]. Старэйшы ж «перабраўся сюды з бальшавіцкага фронту» і хаваўся ў матчынай хаце, дзе «абодва выгадаліся». Матчыны просьбы і ўгаворы не далі рады, «брат на брата адважыліся руку падняць». «Дык от матчына сэрца на кавалкі разрываецца, — з горыччу спавядаецца гераіня. — Абодвух люблю, бо дзеці родныя. Забітага люблю... за пакуты яго... Малодшага любіць — сілы няма, бо праз яго старэйшы ў пакутах сканаў... Можна, яго як-небудзь пашкадаваць трэба, а як магу?.. Можна, гэта нянавісьць да яго так мучыць мяне. Што ж я і ў чым вінавата...» [30, с. 109—110].

Біблія зазначае: «Шмат высокіх і слаўных, але таямніцы адкрываюцца пакорлівым» [Сірах 3, 19]. У Евангеллі ад Матфея гаворыцца: «Шчаслівыя ціхія, бо яны атрымаюць у спадчыну зямлю» [Мф 5, 5]. Як адзначае навуковец і святар Я. Маліноўскі, гэтая заповедзь у пэўнай ступені адпавядае характару беларуса: «Узгадаем, напрыклад, Васіля Дзятла з “Людзей на балоне”

Івана Мележа: “Не ведаю, як хто, а я ад зямлі не адмаўляюся!” Але той персанаж... марыць толькі “аб сваёй спадчыне”, зусім не ўлічваючы, што “Бог — уладар усёй зямлі” [Пс 46, 8] і што спадчына ёсць узнагародай за служэнне Яго славе. Таму Васіль, як тыповы беларус, не атрымлівае шчасця, бо на першае месца ставіць не славу Божую, не шчасце бліжняга — Ганны, але той самы кавалак зямлі, што ля цагельні”. Большасць беларусаў дбае аб прыбытку матэрыяльным, мяркуючы прыблізна так: “Галоўнае рукі і здароўе, ды ўсё пабудую сам”. Гэта вялікая загана нашага сучасніка, які прыпадабняецца да “будаўнікоў, што адкінулі камень, які зрабіўся каменем кутнім” [Пс 117, 22]» [51, с. 47]. Пераканаўчасці высновам Я. Маліноўскага надае яшчэ і той факт, што ў Пісанні аддаецца перавага не земляробу Каіну, а пастуху Авелю.

Святар і даследчык слушна разважае: «...сацыяльна-палітычная пазіцыя хрысціянства заснавана словам Госпада: “Адзінае на патрэбу” [Лк 10, 42]. Таму сама патрэба верніка выключае са свайго зместу паказныя, дэманстратыўныя мэты існавання ў свеце людзей, яго патрэбы становяцца больш натуральнымі, а гэта значыць набліжанымі да зямлі, да сяла, дзе чалавек больш самастойна і цалкам можа ажыццяўляць мэту збавення. Таму першыя хрысціяне ў большасці сваёй былі сялянамі, адкуль і паходзіць сэнс хрысціянін-сялянін. У гэтым сэнсе натхнёная прага неба вызначае і культурна-экалагічныя адносіны да Зямлі, утвараючы зваротную лагічную сувязь: бліжэй да Зямлі — бліжэй і да Неба. Вядома, не ўсялякі хрысціянін павінен быць селянінам, але ў аснове сваёй схільнасці апошняга, безумоўна, падлягаюць натуры Божай, створанай на яго вобраз і падабенства.

Хрысціянін-сялянін, як бы яму ні было цяжка, у гэтых натуральных абставінах заўжды застаецца гаспадаром свайго стану, толькі часткова залежнага ад полісу ці эканамічнай глабалізацыі. Стварэнне чалавека Богам уключала ў свой духоўны і фізічны змест намер уладарства, перадусім уладарства зямлёй» [51, с. 222]. Аб гэтым гаворыць Кніга Быцця: «І блаславіў іх Бог, і сказаў ім Бог: пладзіцеся ды множцеся, ды напаўняйце зямлю, ды валадарце над усёю зямлёю» [Быц 1, 28].

Нездарма ў шэрагу твораў беларускай літаратуры вёска выступае для герояў як «зямля абяцаная», бяспечная першасная тэрыторыя (п'еса Я. Купалы «Тутэйшыя», раман М. Зарэцкага «Сцежкі-дарожкі» і інш.). Беларусу, як відаць з прааналізаваных твораў, бліжэй заповедзь «Не цурайся цяжкой працы і земляробства, якое заснавана ад Усявышняга» [Сірах 7, 15].

Як ужо адзначалася, назву аднаго з вершаў У. Караткевіча склала сцвярджэнне «На Беларусі Бог жыве». На чым жа грунтуецца такая неаспрэчная ўпэўненасць пісьменніка? Яна, насамрэч, мае пад сабой навуковы грунт. Некранутая прырода Беларусі з'явілася вядучым фактарам узнікнення адметнага тыпу культуры ўзаемадзеяння беларусаў з навакольным светам. Яна сфарміравала ў большай ступені сузіральна-прыстасавальныя, а не рацыянальна-дзеясныя алгарытмы іх паводзін. Беларус хутчэй абагаўляў прыроду, чым імкнуўся пакарыць і пераўтварыць яе, а гэта жыццёвая стратэгія палягае ва ўсведамленні таго, што зямля належыць Богу, чалавек жыве на ёй як прыхадзень і вандроўнік, бо павінен пакінуць яе ў дзень смерці. Аднак у часе гэтай непрацяглай зямной «вандроўкі» «ў земляроба няма кроку, няма ўчынку, няма думкі, якія б належалі не зямлі... Яму да такой ступені немагчыма адарвацца куды-небудзь... з-пад прыніету гэтай улады, што калі яму гавораць: “Чаго ты хочаш, астрогу ці бізуноў?”, то ён заўжды палічыць за лепшае пакаранне бізунамі, аддасць перавагу фізічным пакутам, каб толькі зараз жа быць вольным, бо гаспадар яго — зямля — не чакае. Трэба касіць — сена патрэбна для скаціны, скаціна патрэбна для зямлі. ...гаспадыня-зямля патрабуе працы, не чакае. ...Якое шчасце не выдумляць сабе жыцця, не вышукваць інтарэсаў і адчуванняў, калі яны самі прыходзяць да цябе штодня, як толькі адкрыеш вочы! Дождж на дварэ — павінен сядзець дома, сонца — павінен ісці касіць, жаць і г. д. Ні за што не адказваючы, нічога сам не прыдумляючы, чалавек жыве толькі слухаючыся, і гэтае штохвіліннае паслушэнства, ператворанае ў штохвілінную працу, і ўтварае жыццё, якое... мае вынік менавіта ў самім сабе» [52]. Гэтыя словы адрасаваліся Г. Успенскім рускім сялянам, аднак немагчыма не пагадзіцца з высновамі этнографа

С. Максімава, зробленымі ім у XIX стагоддзі: «Беларусы — пераважна земляробы і выключныя аратыя, даўно ўжо прамовіўшыя заповітнае правіла “паміраць збіраешся, а жыта сей”. На тых землях, з якіх велікарусы ўжо збеглі ў адыходныя промыслы, гэтыя ўгрунтоўваюцца ў надзеі на існаванне з упартасцю, настойлівасцю і сталасцю» [53, с. 455].

Кутнім каменем у будынку існавання герояў беларускай прозы, «шэрых», «палявых» людзей з’яўляецца праца. У Старым Запавеце слова «труд» азначае цяжкую працу, а ў шырокім сэнсе пакуты, цяпненні [Ек 1, 3]. Такі ж сэнс мае гэтае слова ў рускай мове. У беларусаў паняцце працы размежавана з паняццем пакуты, з чаго вынікае: для іх яна не толькі праклён, а і ўзнагарода.

У прадмове да грэчаскага перакладу Кнігі Прамудрасці Ісуса, сына Сірахава, гаворыцца: «...чытайце гэтую кнігу прыхільна і ўважліва і будзьце паблажлівыя да таго, што... не толькі гэтая кніга, але нават Закон, Прарокі і астатнія кнігі маюць немалую розніцу ў сэнсе, калі чытаць іх у арыгінале». Некаторая супярэчлівасць у характарыстыках чалавека, што выявілася ў нашай працы, можа быць часткова вытлумачана гэтай акалічнасцю. Паколькі Божая кніга пісалася людзьмі, гэтая кніга чалавека, якая абуджае несканчоныя ўяўленні, эмацыянальныя водгукі, паралелі, асацыяцыі. Універсальнасць яе ў тым, што немагчыма вылучыць які-небудзь маральны прынцып, які б не ўзыходзіў па змесце і ці форме да Бібліі. У ёй змяшчаецца мараль грамадскіх, гандлёвых, полавых, сямейных і многіх іншых адносін, у якія ўцягнены людзі, а значыць і літаратурныя героі. Гуманістычная пазіцыя аўтараў прааналізаваных намі твораў выяўляецца ў якасці створаных імі мастацкіх характараў, у канцэпцыі якіх не цяжка знайсці адбітак прынамсі дзвюх пазіцый Святога Пісання: Бог любіць чалавека як сваё тварэнне: «не стварыў бы тое, што ненавідзеў» [Прам 11, 25], але разам з тым ён «... знаў усіх, і не меў патрэбы, каб хто засведчыў пра чалавека; бо сам ведаў, што ў чалавеку» [Ін 2, 24—25]. Гуманізм аўтарскай пазіцыі майстроў беларускай прозы праяўляецца і ў тых выпадках, калі ў канцэпцыі асобы таго ці іншага героя ўвасабляецца перакананне, што грэшнік, які пакаяўся, даражэйшы за праведніка. Цяжка ўратаваць сваю

душу без пакаяння. Найвялікшы грэх — пражыць не сваё жыццё, а тым больш змарнаваць яго. Да ўсведамлення гэтага ўзводзіць, напрыклад, свайго героя Савосту Зabloцкага Л. Калюга. З Клемкам Язучком «...нарэшце... зусім добра схаўрусавалі яны. Кінулі Хлюпск дый з'ехалі ўдваіх недзе ў свет». Але «пабываў Савоста на далёкай чужой старане, і абрыдзела яму там усё чыста. ...У тым далёкім павятовым горадзе, дзе ён цяпер апынуўся, разам з сонцам, як некалі ў Баркаўцох, прачнецца Савоста... Ціха, яркавата і адзінока тады... Ды зараз дзевятая гадзіна, зараз канцылярскі, заліты атрантам стол.

— От дзе, маці, праўдзівы “курч”, — сказаў бы ён зараз Прузыне Zabloцкай. <...> Туга апанавала яго. Усяму свайму мінуламу ліхі вораг зрабіўся ён. Захацелася Zabloччыку ўсё нанова пачаць. Новым у Баркаўцы з'явіцца чалавекам. Прыгадалася мяккая, падаўкая зямля пад нагамі ў аратага. Нажадаў Савоста расстарацца сабе на цэлы век такое долі» [23, с. 279].

Вывады

Аналіз тэкстаў Святога Пісання як прэцэдэнтнага феномена, а таксама навуковых і мастацкіх тэкстаў дае падставы для наступных высноў. Даследаванне праблематыкі асобы ў мастацкай літаратуры цяжка ўявіць па-за біблейскім кантэкстам з шэрагу істотных прычын. Рэлігійныя ідэі, якія ўтрымліваюцца ў старазапаветных паданнях, узыходзяць да біблейскіх легенд з Новага Запавесту ці рэпрэзентуюць міфалогію хрысціянскай рэлігіі ў прытчавых тэкстах, — гэта не толькі ідэі пэўнай нацыі, а перш за ўсё ідэі самой чалавечай істоты. Таму яны стасуюцца з лёсам чалавека ўсіх часоў. Біблія — невычэрпная крыніца пачуццяў, ідэй, выказаў і вобразаў, кніга чалавека, якая абуджае ўяўленне, выклікае магутны эмацыянальны водгук, абумоўлівае багатыя асацыяцыі і разнастайныя паралелі, правядзенне якіх у розных напрамках дае ўдзячны матэрыял для ўдакладнення мастацкай канцэпцыі асобы.

Кіруючыся тым, што язычніцкія рэлігіі — адкрыццё Бога ў прыродзе, а хрысціянская — у гістарычным лёсе народа, мы ставім праблематыку асобы літаратурнага героя ў кантэкст хрысціянска-гуманістычных каштоўнасцей і выяўляем у рацыянальна і эстэтычна арганізаваным кантэксце біблейскую ідэю сувязі часоў і пакаленняў.

Адным з найвялікшых адкрыццяў Бібліі з'яўляецца адкрыццё гісторыі як асэнсаванага і мэтаскіраванага працэсу да сусветнага запанавання ісціны і

справядлівасці. Аднак проза «эпохі рубяжа» адлюстравала даволі авантурнае памкненне пэўных сіл тагачаснага грамадства да «поўнага трыумфу» сацыяльнай справядлівасці, у выніку чаго яно набыло рысы «перакуленага свету», ва ўмовах якога спрадвечныя маральныя пастулаты падпадалі перагляду. Іх дэфіцыт у жыцці актывізаваў мастацкую рэпрэзентацыю ў літаратурных творах. Універсальнасць Бібліі ў тым, што ў ёй змяшчаецца мараль самых розных адносін, у якія ўцягнены людзі, а значыць і літаратурныя героі. Кніга Кніг найпаўней змяшчае ў сабе свет і чалавека ў іх самых розных станах і праявах, утрымлівае ў сабе правілы жыцця і правілы веры.

Бадай, кожная з біблейскіх фраз выступае не проста сумай паасобных слоў. За межамі дакладнага, фармальнага сэнсу прэцэдэнтных фраз Пісання існуе яшчэ і сімвалічны.

Прытчавае мудрасць Бібліі ўтрымлівае пазіцыі, якія з вялікай доляй адпаведнасці могуць быць спрацыраваны на плоскасць беларускага нацыянальнага характару, дамінанты якога набываюць у літаратурным творы разнастайныя мастацкія формы, што датычыць, напрыклад, здольнасці чалавека «думаць сэрцам», якая абумоўлівае негатыўнае, нават трагічнае стаўленне многіх герояў да часоў сацыяльнай дэструкцыі

Героі беларускай літаратуры пры ўсёй сваёй знешняй несамавітасці ўвасабляюць боскі намер уладарыць зямлёй. Нездарма вёска часта выступае для іх як «зямля абяцаная», бяспечная першасная тэрыторыя (раман М. Зарэцкага «Сцежкі-дарожкі» і інш.). Гэты матыў узмацняецца ў перыяд «вялікай бяздомнасці». Земляробства, заснаванае ад Усявышняга, мае на ўвазе цяжкую працу, паянцце якой, аднак, у беларускай мове працы размежавана з паянцем пакуты. Універсальнай ментальнай характарыстыкай, асабліва адпаведнай на гэтым этапе, выступае ўласцівы асабе беларуса «адвечны герызм цярпення». Для герояў-земляробаў надзвычай арганічным з'яўляецца ўсведамленне таго, што чалавек павінен не пасіўна чакаць боскага суду, а працаваць, памнажаючы дары, дадзеныя яму Богам, у тым ліку дапускаючы некаторую рызыку ў гаспадарчых і грашовых справах.

З пункту погляду біблейскага канону, беларус, які не развітаўся з паганскімі звычкамі, не вылучаецца дасканаласцю як «рэлігійны чалавек». Ён у большай ступені «чалавек веку», які «пакарыўся марнасці», чым «чалавек свету». Аднак Біблія займае адносна такіх асоб талерантную пазіцыю. Надзвычай уцешна было знайсці сярод прэцэдэнтных выразаў адэкватны духоўна-псіхалагічнаму стану, «закадзіраванаму» ў творах беларускіх пісьменнікаў і філосафаў пад назвай «дзве душы».

Пазітыўныя адносіны да жабракоў і багамольцаў у творах беларускай прозы па вялікім рахунку вызначаюцца згодна з Пісаннем; у мастацкім слове таксама замацавана біблейская традыцыя клапаціцца, як пра роўных, пра ўсіх жывых істот.

У цэлым нацыянальная проза сведчыць, што спрадвечнымі традыцыямі беларусы кіраваліся і ў сямейным жыцці, не сумняваючыся ў іх разумнасці. Гэта датычыць перш за ўсё захавання мудрага вопыту папярэднікаў, імкнення даастанку вычарпаць свае духоўныя і фізічныя магчымасці, «не замяняючы

сябе нікім», а ў фінале зямнога шляху перадаць нашчадкам свой духоўны і матэрыяльны набытак. У мастацкай прасторы беларускай прозы адлюстравалася думка аб вартасці жаночага, «інтуітыўнага» розуму ў вырашэнні кардынальных пытанняў, такіх, напрыклад, якім у прозе аналізуемага намі перыяду выступае ўтварэнне калгасаў.

Генеральнай дамінантай у справах сямейных і грамадскіх вылучаецца чалавечая згода. Годнасць чалавека непарыўная з годнасцю «бацькі яго» і ўсяго роду. Ворагамі ж чалавеку «хатнія яго» маглі зрабіцца, замянаючы на шляху да адукацыі, прагі спазнання духоўных каштоўнасцей, якая ў сялянскім асяроддзі часта разглядалася як «панскасць» з усімі вынікамі адносінаў да яе.

Аналіз прозы «эпохі рубяжа» выяўляе, што ў рэлігійнай і свецкай свядомасці ісціна па сваёй сутнасці адрозніваецца як вынік, а не як працэс, якому ў кожным выпадку ўласцівы максімальныя духоўныя намаганні.

Многім пісьменнікам (З. Бядулю, М. Гарэцкаму, М. Зарэцкаму, Л. Калого, Я. Коласу і іншым) уласціва інтэрыярызацыя біблейскай думкі аб тым, што чалавек вырастае ў асобу толькі праз усведамленне сваёй самоты як сваёй унікальнасці. Гэта пазіцыя сцвярджаецца пры дапамозе разнастайных мастацкіх сродкаў. Разам з тым адзінота разглядаецца як умова адчуць тугу па роўнай сабе, але інакшай чалавечай асобе.

Разнастайнасць зрэзаў і сэнсаў адлюстраваных у Бібліі з'яў, рэчаў, падзей дазваляе ўдакладніць мастацкую канцэпцыю асобных вобразаў і асобы ў цэлым. Гэта асабліва датычыць «лесвіцы Іакава» і «містычнага млына» як сімвалаў маральнага ўдасканалення чалавека і грамадства.

Гуманізм лепшых твораў беларускай прозы заключаецца, сярод іншага, у пратэсце супраць гвалту над чалавечай свядомасцю, нівеліроўкі асобы, у сцвярджэнні людскога аб'яднання на аснове духоўнасці і творчасці. Праз прэцэдэнтныя сітуацыі Біблія гаворыць пра розныя, альтэрнатыўныя шляхі, шляхі людскога яднання. Біблейскія тэксты пераконваюць у тым, што асуджэнню багацця нельга надаваць абсалютнага сэнсу, і гэта адбілася ў творах паслярэвалюцыйнага часу насуперак пануючым грамадскім тэндэнцыям.

Шэраг біблейскіх эпизодаў утрымлівае асноватворныя стратэгіі міжсабовай камунікацыі, якая ўтварае значны сэнсава-эстэтычны пласт і ў прозе першай трэці XX стагоддзя. Гэта найперш датычыць уліку асаблівасцей душэўнага складу суразмоўніка, каб слова магло ўздзейнічаць на яго дабратворна. Менавіта якасць маўленчых паводзін выступае адметным маркёрам многіх актывістаў новай улады.

Важнай асабовай характарыстыкай шэрагу літаратурных герояў выступае імкненне падарожнічаць, якое ўхваляна ацэньвае Біблія.

Аднак уплыў Кнігі Кніг відавочны не толькі ў семантыцы твораў: яе ідэямі і вобразамі абумоўлены асаблівасці іх мастацкай формы. Біблія з'яўляецца вытокаем стылю, які кожная літаратура творча адаптавала да канкрэтных нацыянальна-гістарычных патрэб.

Эстэтычную каштоўнасць Бібліі ў кантэксце нашага даследавання мы бачым найперш у тым, што ў ёй прадстаўлена цэлая галерэя людскіх тыпаў — як паводле іх сацыяльных характарыстык, так і духоўных прыярытэтаў і

псіхалагічных дамінант (людзей «...някніжных і простых», багатых і жабракоў, «сквапных» і «нядобразычлівых», «духоўных» і «душэўных», праведнікаў і грэшнікаў, «совопросников века сего» і інш.). Недвухсэнсоўна выказаны адносіны да аб'іектаў, да тых, хто лжэ і крадзе.

Прыцягвае ўвагу вобраз доктара, які мае ў Бібліі абагульнены духоўны сэнс, а ў літаратуры эпохі войн, рэвалюцый і карэннай сацыяльнай перабудовы сімвалізуе неабходнасць барацьбы супраць захворванняў грамадства. Асоба евангеліста Лукі — урача, папличніка і паслядоўніка апостала Паўла — дапускае думку пра канцэптуальнае збліжэнне значных у мастацкай прозе першай трэці XX стагоддзя вобразаў урача і летапісца.

Значная ўвага нададзена беларускімі празаікам дзіцячым вобразам, што адпавядае біблейскаму статусу дзіцяці як узору даверу да бога. Аднак канцэпцыя асобных дзіцячых вобразаў абумоўлена спецыфікай антыгуманнай эпохі.

Аналіз мастацкіх тэкстаў выявіў у якасці культурных сімвалаў і канстант прэцэдэнтныя антрапонімы біблейскага паходжання (Сымон, Пётр), у тым ліку так званыя парныя прэцэдэнтныя антрапонімы (Кан і Апель — Шапавалаў-Мятлоў), якія скіроўваюць чытача да пэўнай сітуацыі, суадноснай з тэкстам Бібліі, маюць выразную маральна-этычную накіраванасць, валодаюць станоўчай ці адмоўнай канатацыяй, звязаны з каштоўнасцямі праўды, духоўнай сілы і перамогі, вымагаюць ад чалавека больш пільна і своечасова ўгледзецца ў сваю душу. Некаторыя антрапонімы, за якімі замацавана пэўнае ўстойлівае значэнне (Андрэй і інш.), утрымліваюць у сабе пэўныя вектары грамадскіх адносін.

Біблейскі кантэкст таксама паказвае, а мастацкая проза пацвярджае, што надзвычай сэнсоўнай з'явай выступае перайменаванне, пераканцэпіраванне, якое сведчыць пра асаблівае прызначэнне чалавека ці адметную ідэю вобраза літаратурнага героя.

У прозе першай трэці XX стагоддзя актыўна і разнастайна пераасэнсоўваецца сімволіка аб'ектаў і з'яў прыроды (травы, ракі часу, дрэва жыцця і інш.), асвойваюцца ў канкрэтных гістарычных умовах уласна біблейскія вобразы (выспа Патмос і інш.). Характарыстыкі веку, у якім гаспадарыць д'ябал, перадаюцца ў мастацкім тэксце прэцэдэнтным вобразам сюжы. Біблія не адмаўляе таго, што сон можа быць часам наведвання і адкрыцця Богажа, а гэта значна паглыбляе матэў, які шырока распаўсюджаны ў прозе першай трэці XX стагоддзя.

Вядучым сродкам абмалёўкі вобраза героя з'яўляецца яго партрэт. Майстэрства партрэтнай характарыстыкі ўзыходзіць да біблейскіх прычыпаў ацэнкі знешнасці чалавека, які пазнаецца па выглядзе, выразе твару. Асобныя элементы знешнасці, напрыклад, вока, выступаюць як сімвалы і ў Пісанні, і ў мастацкай прозе. Але Біблія засцерагае: якасць аблічча не варта абсалютызаваць, што пацвярджаецца і арыгінальнымі мастацкімі дэталямі ў шэрагу празаічных тэкстаў.

Беларуская проза першай трэці XX стагоддзя пераконвае, што адсутнасць пасіянарнасці ў асобе зусім не закрэслівае яе чалавечай і грамадскай вартасці. Гэтая пазіцыя першапачаткова выразна сфармулявана ў Бібліі.

Звяртаюць на сябе ўвагу такія біблейскія сімвалы, як льяное адзенне і залатыя паясы, якія ў беларускай культурнай прасторы набылі статус

этнадыферэнцыруючых. У Пісанні яны выступаюць як каштоўнасця, ацэначныя катэгорыі, а гэта ўласціва і выкарыстанню дадзеных сімвалаў у беларускім слоўным мастацтве.

Беларускія праязкі, кіруючыся ўсведамленнем асабовай і грамадскай значнасці слова і ўяўлення, імкнуліся да гранічнай дакладнасці ў азначэнні падзей, з'яў, суб'ектаў сучаснай ім рэчаіснасці, што ў сваёй асноўнай скіраванасці адпавядае боскай прыродзе слова, калі нават яно знешне пазбаўлена пафасу.

Праблема новага чалавека — гэта для беларускіх аўтараў найперш праблема «адноўленай» у сваіх чалавечых правах і годнасці асобы, што ўзыходзіць да біблейскага пажадання асобе пераўтварацца праз «абнаўленне розуму».

Гуманістычная пазіцыя аўтараў прааналізаваных намі твораў выяўляецца ў якасці створаных імі мастацкіх характараў, у канцэпцыі якіх не цяжка знайсці адбітак дзвюх пазіцый Святога Пісання: Бог любіць чалавека як сваё тварэнне, але разам з тым ведае і пра дваістасць яго істоты. Святое Пісанне папярэджае, што грамадства, якое адыходзіць ад біблейскіх прынцыпаў, ушчыльную падступае да бездані, што асабліва яркава пацвярджаецца мастацкім хранатопам прозы «эпохі рубяжа». Кніга Кніг у разнастайнасці мастацкіх алозій і рэмінісцэнцый пераконвае: асоба — «гэта апошня апора чалавечнасці ў няўтульным і жорсткім... свеце» [54, с. 47]. Гэтым абумоўлена і своеасабліва эстэтыка Бібліі, дзе прыгожае непадзельна з высокамаральным і ўзвышаным. Усё сказанае дае падставы зрабіць выснову, што ў беларускай прозе першай трэці ХХ стагоддзя многія рэлігійныя матывы і вобразы, якія маюць усеагульны характар, наблілі канкрэтна-гістарычную і канкрэтна-нацыянальную адметнасць і паўплывалі на адметнасць мастацкай персаналогіі.

Спіс выкарыстаных крыніц

1. *Сініла, Г. В.* Біблія як феномен культуры і літаратуры. Ч. 1. Духоўны і мастацкі свет Торы: Кніга Быцця / Г. В. Сініла. — Мінск: Беларус. навука, 2003. — 451 с.
2. *Брунэль, П.* Што такое параўнальнае літаратуразнаўства? / П. Брунэль, К. Пішуа, А.-М. Русо ; пер. з фр. А. Дынька, С. Барысевіча ; пад рэд. В. Булгакава. — Мн.: Эўрофорум : Бел. Фонд Сораса, 1996. — 240 с.
3. *Гарэцкі, М.* Прысуды жыцця : Апавяданні, аповесці / М. Гарэцкі; уклад. Т. Голуб. — Мн.: Маст. літ., 2003. — С. 313—433.
4. *Колас, Я.* Збор твораў : у 14 т. / Якуб Колас. — Мн.: Маст. літ., 1973. — Т. 5 : Апавяданні (1918—1956) і «Казкі жыцця». — 640 с.
5. *Акудовіч, В.* Код адсутнасці. Асновы беларускай ментальнасці / В. Акудовіч. — Мн.: Логвінаў, 2007. — 216 с.
6. *Пастернак, Б.* Доктор Живаго : роман / Б.Л. Пастернак. — М.: Кн. палата, 1989. — 431 с.

7. На ўсходзе сонца : Творы беларус. пісьменнікаў пач. XX ст. / аўт., прадм. і ўклад. У. М. Казбярук. — Мн. : Юнацтва, 1990. — 318 с.

8. *Калюга, Л.* Творы: раман, аповесці, апавяданні, лісты / Л. Калюга ; уклад., прадм. Я. Лёцкі ; камент. Н. В. Гаўрош, Т. М. Трыпцінай. — Мн. : Маст. літ., 1992. — 607 с.

9. *Аверченко, А.* Дюжина ножей в спину революции / А. Аверченко // Юность-альманах — Л. : Новая лит., 1990. — С. 179—213.

10. *Волошин, М.* Избранное : Стихотворения, воспоминания, переписка / М. Волошин ; сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. З. Давыдова, В. Купченко. — Мн. : Маст. літ., 1993. — 479 с.

11. *Бахтин, М. М.* Проблема характера как формы взаимоотношения героя и автора [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин // Автор и герой в эстетической деятельности / М. М. Бахтин. — [Б. м. : б. и.], [19—?]. — Режим доступа: <http://www.infoliolib/info/philol/bahtin/indexa.html/>. — Дата доступа: 02.08.09

12. *Бядуля, З.* Язэп Крушынскі : Раман Кн.1. / З. Бядуля // Збор твораў : у 4 т. // Дзярж. выд-ва БССР ; рэдакцыя маст. літ. — Мн. : [б. в.], 1953. — Т. 3. — С. 167—522.

13. *Юдзянкова, Г. В.* Функцыянаванне прэзэдэнтных антрапонімаў біблейскага паходжання ў мастацкім тэксце / Г. В. Юдзянкова // Нацыянальная мова і нацыянальная культура: аспекты ўзаемадзеяння : зб. навук. арт. / рэдкал.: Д. В. Дзятко (адк. рэд.), П. А. Міхайлаў [і інш.]. — Мн. : БДПУ, 2009. — С. 197—199.

14. *Каленік, І. В.* Онім-алюзія і рэпрэзентацыя вобраза культурнага дзеяча ў беларускім паэтычным маўленні : (на матэрыяле паэзіі У. Караткевіча і Р. Барадуліна) / І. В. Каленік // Нацыянальная мова і нацыянальная культура: аспекты ўзаемадзеяння : зб. навук. арт. / рэдкал.: Д. В. Дзятко (адк. рэд.), П. А. Міхайлаў [і інш.]. — Мн. : БДПУ, 2009. — С. 65—67.

15. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Мн. : Маст. літ., 1975. — Т. 8. — 616 с.

16. Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / Нац. акад. навук Беларусі ; Аддз-не гуманіт. навук і мастацтваў ; Ін-т літаратуры імя Я. Купалы. — Мн. : Бел. навука, 1999. — Т. 2 : 1921—1941. — 903 с.

17. *Успенский, Л.* Ты и твоё имя. Имя дома твоего / Л. Успенский. — Л. : Дет. лит., 1972. — 576 с.

18. *Зарэцкі, М.* Збор твораў : у 4 т. — Мн. : Маст. літ., 1991. — Т. 3 : Вязьмо : раман ; Сымон Карызна : драм. аповесць. — С. 5—298.

19. Библия : Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета : (в русском переводе с приложениями). — 4-е изд. — Брюссель: Жизнь с Богом, 1989. — 2535 с.

20. *Осоргин, М. А.* Времена : автобиограф. повествование ; Романы / М. А. Осоргин ; сост. Н. М. Пирумова ; авт. вступ. ст. А. Л. Афанасьев. — М. : Современник, 1989. — 622 с.

21. *Колас, Я.* Вершы. Паэмы. Аповяданні. Аповесці. Трылогія «На ростанях» / Я. Колас ; прадм. М. Мушынскага. — Мн. : Юнацтва, 1981. — 1168 с.
22. *Леонав, Л.* Повести и рассказы / Л. Леонав. — Л: Лениздат, 1986. — 528 с.
23. *Калюга, Л.* Ні гоस्ць ні гаспадар : аповяданні і аповесці. — Мн. : Маст. літ., 1974. — 290 с.
24. *Захарова Л. Н.* Собственность и личность : дис. на соиск. уч. степ. д-ра философ. наук / Л. Н. Захарова. — Тюмень : [б. и.], 1998. — 239 с.
25. *Бядуля, З.* Язэп Крушынскі : Раман : кн. 2 / З. Бядуля // Збор твораў : у 5 т. — Мн. : Маст. літ., 1989. — Т. 5. — С. 5—249.
26. *Караткевіч, У.* Збор твораў : у 8 т. / У. Караткевіч. — Т. 1 : Вершы, паэмы / [аўт. прадм. В. Быкаў]. — Мн. : Маст. літ., 1987. — 431 с.
27. *Всемирная философия : XX век / авт.-сост. А. П. Андриевский.* — Минск : Харвест, 2004. — 832 с.
28. *Замятин, Е.* Избранное / Е. Замятин. — М. : Правда, 1989. — 462 с.
29. *Бубер, М.* Два образа веры : пер. с нем / М. Бубер ; под ред. П. С. Гуревича [и др.]. — М. : Республика, 1995. — 464 с.
30. *Чорны К.* Збор твораў : у 8 т. — Мн. : Маст. літ., 1973. — Т. 3 : Раманы. — 544 с.
31. *Бондырева, С. К.* Толерантность : (введение в проблему) / С. К. Бондырева, Д. В. Колесов. — М. : Изд-во Моск. соц.-психол. ин-та ; Воронеж : МОДЭК, 2003. — 240 с.
32. *Чуковский, К.* Чехов / К. Чуковский. — М. : Детгиз, 1958. — С. 14—15.
33. *Хьелл, Л.* Теории личности / Л. Хьелл, Д. Зиглер. — 2-е изд. — СПб. : Питер, 2005. — 607 с.
34. *Шаладонаў, І. М.* Выпрабаванне чалавечнасці : Беларускае аповяданне 20-х гадоў аб рэвалюцыі і грамадзянскай вайне / І. М. Шаладонаў. — Мн. : Беларус. навука, 2008. — 175 с.
35. *Цётка.* Выбраныя творы / Цётка ; уклад., прадм. В. Коўтун ; камент. С. Александровіча і В. Коўтун // Творы. — Мн. : Беларус. кнігазбор, 2001. — 336 с.
36. *Бядуля, З.* Аповяданні / З. Бядуля ; уст. арт. І. Кудраўцава. — Мн. : Нар. асвета, 1973. — 160 с.
37. *Танк, М.* Дарога і хлеб : Лірыка / М. Танк ; прадм. У. Гніламёдава. — Мн. : Юнацтва, 1988. — 111 с.
38. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Мн. : Маст. літ., 1975. — Т. 5: Раман, дзве аповесці. — 446 с.
39. *Залкінд, А.* Двенадцать половых заповедей революционного пролетариата А. Залкінд [Электронный ресурс]. — [Б. м. : б. и.], [19—?] // Режимдоступа:http://www.fictionbook.ru/author/zalkind_aron_borisovich. — Дата доступа: 24.01.10.
40. *Гарэцкі, М.* Дзве душы : аповесць / М. Гарэцкі. — Мн. : Маст. літ., 2006. — 110 с.

41. *Крапіва, К.* Збор твораў : у 3 т. / К. Крапіва. — Мн. : Дзярж. выд-ва БССР ; Рэд. маст. л-ры, 1956. — Т. 2 : Проза. — 583 с.

42. *Гарэцкі, М.* Камароўская хроніка / М. Гарэцкі ; прадм. М. Мушынскага // Віленскія камунары : раман-хроніка ; Камароўская хроніка : аповесць. — Мн. : Маст. літ., 1997;. — С. 238—541.

43. *Шопенгауэр, А.* Мир как воля и представление : пер. с нем / А. Шопенгауэр ; ред. Е. В. Москвич. — Мн. : Попурри, 1999. — Т. 2. — 829 с.

44. *Пропп. В. Я.* Проблемы комизма и смеха / В. Я. Пропп. — М. : Лабиринт, 2002. — 192 с.

45. *Андреев, Л.* Рассказы / Л. Андреев. — Волгоград : Ниж.-Волж. кн. изд-во, 1979. — 368 с.

46. *Лынькоў, М.* Над Бугам : апавяданні, аповесці, урыўкі з рамана / М. Лынькоў ; уклад. З. Пазняк. — Мн. : Маст. літ., 2002. — 446 с.

47. *Зарэцкі, М.* Сцежкі-дарожкі : раман / М. Зарэцкі ; прадм. М. Мушынскага. — Мн. : Маст. літ., 1998. — 351 с.

48. *Гадамер, Г. Г.* Язык и понимание / Г. Г. Гадамер // Всемирная философия : XX век / авт.-сост. А. П. Андриевский. — Минск : Харвест, 2004. — С. 313—330.

49. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. — Мн. : Маст. літ.а, 1972. — Т. 1 : Апавяданні : 1923—1927 гг. — 554 с.

50. *Нёманскі, Я.* Творы / Я. Нёманскі. — Мн. : Маст. літ., 1984. — 598 с.

51. *Маліноўскі, Я.* Парусія: псіхалогія прысутнасці / Я. Маліноўскі. — Баранавічы: Таварыства бел. мовы імя Ф. Скарыны, 2007. — 260 с.

52. *Успенский, Г.* Власть земли [Электронный ресурс] / Г. Успенский. — [Б. м. : б. и.], [19 — ?]. — Режим доступа: http://www.az.lib.ru/u/uspenski_g_i/text_0430.shtml. — Дата доступа: 24.06.09.

53. Живописная Россия. Отечество наше в его земельном, историческом, племенном, экономическом и бытовом значении: Литовское и Белорусское Полесье / Репринтное воспроизведение издания 1882 г. — Мн. : Бел. энцыкл., 1993. — 490 с.

54. Літаратура пераходнага перыяду: тэарэтычныя асновы гісторыка-літаратурнага працэсу / М. А. Тычына [і інш.] ; навук. рэд. М. А. Тычына. — Мн. : Беларус. навука, 2007. — 363 с.

ПРАБЛЕМА ТАЛЕРАНТНАЙ/ІНТАЛЕРАНТНАЙ АСОБЫ Ў ТВОРАХ БЕЛАРУСКАЙ МАСТАЦКАЙ ПРОЗЫ ЭПОХІ РЭВАЛЮЦЫЙ

Шматстайнасць складанай і дынамічнай рэчаіснасці першай трэці XX стагоддзя адпавядала вялікім унутраным магчымасцям прозы як жанру: яны супалі з запатрабаваннямі эпохі. Гуманізм беларускай мастацкай прозы гэтага перыяду выявіўся, акрамя іншага, у праявах пільнай увагі да агульнага стану духу чалавека свайго часу і прыватнага душэўнага стану асобы. Асабовое як сацыякультурная інварыянта гісторыі абумоўлівае паўнакроўнае мастацкае адлюстраванне актуальных грамадскіх праблем. Адною з іх выступае праблема талерантнасці/інталерантнасці асобы.

Безумоўна, сам падзел людзей на талерантных і інталерантных з'яўляецца дастаткова ўмоўным. Крайнія праявы сустракаюцца надзвычай рэдка, бо кожны чалавек у сваім жыцці здзяйсняе як талерантныя, так і інталерантныя ўчынкі. Тым не менш, схільнасць паводзіць сябе талерантна ці інталерантна можа зрабіцца ўстойлівай асабовай рысай, а гэта і дазваляе ўстанаўліваць адрозненні паміж талерантнай і інталерантнай асобамі і характарызаваць іх.

Вышэйшую праяву інталерантнасці ўяўляюць спалучаныя ў адзінае цэлае зайздрасць, рэўнасць, нянавісць.

Пачуццё зайздрасці, цесна звязанае з праблемай талерантнасці/інталерантнасці асобы, актуалізавалася ў «эпоху рубяжа» і знайшло сваё адлюстраванне ў мастацкай прозе.

Зайздрасць — гэта негатывізм да іншага, спараджаемы яго асабовымі якасцямі, што абавязкова ацэньваюцца станоўча, ці яго маёмасцю, якая таксама прывабная для зайздросніка. Як бачым, адносіны зайздрасці маюць дваістую прыроду — гэта змешанае перажыванне чалавекам прыцягнення да прывабнага прадмета і негатывізм да яго ўладальніка. Да гэтага дадаецца

яшчэ перажыванне пэўнай пазбаўленасці таго, што спажывае іншы. А гэты іншы, у сваю чаргу, выступае як крыніца пазбаўлення: гэта ж ён, іншы, узбудзіў зайздросніка, але сваё аддаваць не жадае [1, с. 125—126].

Такім чынам, ва ўладальніку прывабнай рэчы персаніфікуецца перашкода, і ён выклікае ў адносінах да сябе адмоўныя эмоцыі, робіцца «без віны вінаватым» — проста самім фактам свайго існавання ў якасці ўладальніка нейкай рэчы, што падабаецца іншым. Гэта можна лічыць найважнейшай прычынай пераважнай непераканаўчасці мастацкага вобраза кулака ў яго нібыта варажай дзейнасці. Такая асаблівасць стварэння дадзенага вобраза, на нашу думку, палягае не так у асаблівасцях паэтыкі тагачаснай прозы, як ва ўсведамленні і праўдзивай перадачы пісьменнікамі псіхалогіі зайздросніка, які наўрад ці здольны добра разбірацца ў душэўных якасцях іншых людзей, бо галоўнае для яго — чужая маёмасць. Менавіта з пункту погляду такога суб'екта ахарактарызаваны ў рамане М. Зарэцкага «Вязьмо» кулак Гвардыян. Галоўнай дэтальню яго характарыстыкі выступаюць набытыя за жыццё рэчы. Цімафей Міронавіч «трыумфальна-здаволеным поглядам абводзіць сваю хатнюю маёмасць, нібы ўбіраючы ў сябе грунтоўную моц і становітасць усяго гэтага багацця.

— Хай-тку панажываюць столькі!» [2, с. 37].

Але па мястэчку ўжо «часта памінаюць яго імя», а ў хаце, «дзе кватаруе таварыш рабочы з горада... маюць яго ўжо за першага ворага» [2, с. 36].

Прысвойць чужую рэч можна сілай — за гэта чакае пакаранне, — а можна махлярствам. Апошні спосаб больш складаны і вытанчаны, ён патрабуе розуму, якога хапае не ўсім, ды і пакараць за яго могуць таксама. З гэтага вынікае цікавасць зайздроснікаў да сітуацый, якія дазваляюць паспяхова рэалізаваць свае жаданні і разам з тым унікнуць пакарання. Такія ўмовы ўзнікаюць у час масавых хваляванняў і надзвычайных сітуацый. Так, калі ў краіне ствараецца напружаная палітычная сітуацыя, адны грамадзяне выходзяць на мітынгі і дэманстрацыі, а другія кідаюцца рабаваць крамы. Нават калі асоба мае неўсвядомленую ўстаноўку на рабунак, апошняя спрацоўвае і вызначае характар паводзін.

Зайздрасць па сваіх сацыяльных параметрах больш «прагрэсіўная» якасць, чым, напрыклад, рэўнасць: яна прэтэндуе на перацел, змену, узнікненне новай сітуацыі, з'яўляючыся замахам на ўжо сфарміраваную сістэму маёмасных адносін. Аб'екты зайздрасці пры іх спажыванні могуць задаволіць самыя элементарныя пабуджэнні (адабраць і з'есці, адабраць і выпіць, адабраць і пасяліцца самому) [1, с. 139]. Аналіз рамана М. Зарэцкага «Вязьмо» пераконвае ў тым, што беларускія пісьменнікі ўсведамлялі і ўвасаблялі ў сваіх творах гэтую сучасную ім грамадскую тэндэнцыю.

Так, Гвардыян прызвычаіўся «ў кожным дзеянні людзей пад знадворным яго выяўленнем знаходзіць просты матэрыяльны сэнс, які часамі быў зусім розны ад тых мэт, што паказвалі людзі, і які заўсёды — ён ужо добра ў гэтым пераканаўся — круціўся недалёка ад таго, самага люблага ўсім, як і яму, Гвардыяну, рубля. І цяпер ён, адкінуўшы ўсякія там палітычныя гутаркі ды агітацыі, стараўся знайсці просты матэрыяльны эквівалент небяспекі, што насоўваецца на яго грознай навалай» [2, с. 36]. Навучаны жыццём, герой адчувае, «што ідзе нешта куды вялікшае і страшнейшае», чым можа здацца на першы погляд.

Зайздросніку ўласціва пачуццё прыніжанасці, нават парушанай справядлівасці. Так агульначалавечае пачынае падпарадкавацца зайздрасці: усе мы людзі, але ў мяне няма таго, што ёсць у яго. Зайздрасць можа таксама быць абумоўлена і тым фактам, што ўладальнік нейкай дарагой і складанай рэчы ўмее ёю карыстацца і разумее яе прызначэнне, а зайздросніку ўсё гэта недаступна. У такім разе яго негатыўныя адносіны скіроўваюцца і супраць самой рэчы, што азначае ўжо спалучэнне зайздрасці з рэўнасцю. Хрэстаматыйны прыклад такой рэчы ў творах беларускай прозы — малатарня ў ролі «знаку бяды», што ўгадваецца ўжо ў незакончаным рамана К. Крапівы «Мядзведзічы», дзе Юзік Верамейчыкаў не пакідае думкі дабіцца бацькавай згоды на яе набыццё. У новых грамадска-культурных умовах XX стагоддзя гэты адметны жыццёвы і мастацкі досвед абагульніў В. Быкаў. Хведар Роўба («Аблава») прыходзіць да запозненай несучаснай высновы: «Хай яна спрахне, тая малатарня, навошта ён з ёю звязаўся! Малаціў бы, як і раней,

цапамі, ужо не так шмат было таго збожжа, каб за зіму не абабіць яго на таку ў тры цапы. Дык не, захацелася, каб культурна, каб малатарнай...» [3, с. 408].

Калі паспрабаваць вызначыць крытэрыі зайздрасці, то большым зайздроснікам будзе той, хто ў адносінах да свету кіруецца прынцыпам «мець», для каго свет рэчаў важнейшы за свет людзей, а сярод іх, у сваю чаргу, будзе дамінаваць той, для каго пытанне аб прыродзе рэчы і меры ўкладзеных у яе працы і таленту не такое важнае, як пытанне пра яе спажывецкія якасці і прыналежнасць у дадзены момант.

Бачачы канкрэтную рэч у набытку іншага, не ўсе здольны дамысліць, што за ёю стаіць, і ўбачыць сувязь паміж працавітасцю і заможнасцю. У выніку зайздроснік умее толькі параўноўваць тое, што ёсць у яго, з тым, што ёсць у другіх. (Думка аб прывабнасці рэчы настолькі дамінуе ў псіхіцы зайздросніка над думкай пра спосаб яе вырабу ці здабывання, што зайздросцяць як заробленаму, так і ўкрадзенаму!)

Але пры гэтым зайздроснік не здольны параўнаць прыкладзеныя намаганні, узровень майстэрства, затрачаны час. Бо такое параўнанне патрабуе напружання розуму, а да гэтага зайздроснік або не здольны, або не схільны. Ён не лічыць за несправядлівасць тое, што іншы працуе больш за яго. Такі герой, з «гаваркім» прозвішчам Зыркаш, выразна акрэслены В. Быкавым у апавесці «Аблава». Мы суадносім семантыку антрапоніма «Зыркаш» са значэннем беларускай прымаўкі «Чужое вока няпоўнае», якая вобразна характарызуе эмацыянальна-псіхалагічны стан зайздросніка. Зыркаш, разважае Хведар, быў чалавек «зайздрослівы і нядобры: колісь напісаў скаргу на яго за малатарню... Калі б не тая яго заява, можа б... Хведар не туляўся б цяпер паначы, як злодзей, жыў бы разам з усімі і не спазнаў бы тых пякучых няшчасцяў, якіх шчодро адмераў яму ягоны халерны лёс» [3, с. 376]. Калі Роўба вярнуўся на бацькаўшчыну, сярод першых употай убачаных ім аднавяскоўцаў быў ягоны ліхадзей Мікіта Зыркаш. Хведар, прыгледзеўшыся да Зыркаша, зразумеў, што той быў цяжка хворы. «У іншы час Хведар, можа, болей парадаваўся б з тае прычыны, але цяпер не хацеў. ... Хай доўга жыве зайздроснік Зыркаш» [3, с. 386—387].

Майстэрства В. Быкава ў стварэнні і абмалёўцы вобраза доказна пацвярджае, што псіхалагічнай асновай зайздрасці як інталерантнасці з'яўляецца несфарміраванае ў чалавека маральнае пачуццё гуманнасці, адносін да іншага, як да сябе, і здольнасці радавацца яго поспехам. Зайздрасць спараджаецца схільнасцю чалавека да спажывецтва, у выніку чаго рэчы набываюць для яго такую прывабнасць. Перад моцным жаданнем найхутчэй авалодаць імі саступае ўсякае маральнае пачуццё (калі яно ўвогуле можа сфарміравацца на такім фоне) [1, с. 134]. Імкненне многіх герояў да роўнасці і імкненне ўсё падзяліць пароўну звязана не толькі з жаданнем асабіста авалодаць дадзенай рэччу, але і з падсвядомым імкненнем пазбавіцца моцнага раздражняльніка. Гэта непасрэдна датычыць разгрому панскіх сядзіб у час рэвалюцыі і пасля яе, калі бунтаўшчыкі не проста бралі неабходныя ім рэчы, а імкнуліся менавіта разграміць, знішчыць, спаліць. Л. Калюга пісаў у незакончанай аповесці «Дзе косці мелюць»: «Ад былое пыхі графоў Недапытальскіх засталася цяпер мала чаго. Пустыя стаялі высозныя шафы ў бібліятэцы... Кніжкі даўно расцягалі вясковыя. Каторыя на танейшай паперы былі, тыя дымком пайшлі да боскае славы, а каторыя на грубейшай — тыя ўздобілі сцены. На цяжкіх дубовых дзвярах... ільвіныя галовы выразаны былі, і птушкі паабапал іх. І некаму ж свярбелі рукі — не толькі ад насоў, але і ад... сімпатычных ільвіных шчок адны кастрывыя мейсцы засталіся. А птушак цяжка й пазнаць было цяпер. Якраз на катлету былі яны прырыхтаваны» [4, с. 478].

Разважаючы пра лёс свайго падворышча і хаты, Хведар Роўба ў аповесці В. Быкава згадвае, як «спалілі пасля вайны фальварак Альбертаўку. Слаўны быў фальварачак — і дамоўка, і стайня. ... Разабралі ўсё і папілавалі на дровы» [3, с. 383]. Супастаўленне твораў мастацкай прозы першай трэці XX стагоддзя і твораў пазнейшага перыяду, дзе па-мастацку ўзноўлены той жа хранатоп, дазваляе ўдакладніць эстэтыка-філасофскія пазіцыі ў міжчасавым дыялогу творцаў. Так, сэнсава-эмацыянальнае напаўненне сканструяванага Л. Калюгам антрапоніма «Недапытальскія» своеасабліва «дэкадзіруецца» В. Быкавым у аповесці «Аблава». Пазбаўлены свайго набытку

Хведар дзівіўся, што ён не шкадаваў — мусіць, так падсвядомасць ратавала яго ад мачымага вар’яцтва, — але «праклятае *завошта* (курсіў аўтара. — А. Б.) пькельным вухналём сядзела ў яго галаве. Тысячу разоў ён пытаўся ў сябе... пытаўся ў жонкі, у людзей, знаёмых і незнаёмых, пытаўся ў начальнікаў...» Але не дапытаўся. «Ніхто яму не растлумачыў... *завошта*? У чым яго віна?» [3, с. 384]. З. Бядуля ў аповесці «Салавей» укладвае гнеўны маналог у вусны свайго героя — былога лёка пана Вашамірскага. «З абурэннем дзед гаварыў, як увосені 1917 года руйнавалі панскі маёнтак, як вакольныя сяляне разбівалі шыбы ў вокнах, хто нагамі бразгаў па фартап’яна, хто абрываў плюш з пакояў Кацярыны II (яна калісьці спынялася ў гэтым маёнтку), хто аблупліваў скуру фатэляў, і як падпальвалі будынкі на дварэ». Суразмоўнік тлумачыў дзеду, «што, безумоўна, сяляне ўчынілі гэта непрактычна, бо дабро засталася б тут для іх жа. Але пачуццё помсты і нянавісці да паноў за векавечныя здзекі над... сялянамі ўзяло верх, і яны хацелі знішчыць дашчэнту ўсе панскія сляды». У выніку «ад усяго палацу... веяла нейкай жудою», а сасновыя сталы, доўгія лавы і простыя ложка, прызначаныя для рабочых, якія жылі тут, «не гарманавалі» з вялізнымі высокімі пакоямі [5, с. 13]. Не лепш выглядаў і парк: «пад стагодняй ліпай ляжала галава каменнага ільва. Нібы косці шкілета, тырчэлі з пяску... абломкі... вялізных лап. Сімвалічна мігцелі перад... вачыма руіны панскай культуры». Яна, «безумоўна, мела сваё хараство і настраёвасць, але... будавалася на нявольніцкім карку мужыкоў. Міжволі носіш у сэрцы такое пачуццё да гэтай культуры, якое мелі да яе тыя, хто з дзікімі ад злосці вачыма нішчылі панскія маёнткі сабе на ўрон...» [5, с. 14—15]. Пісьменнік вымушаны быў прыхаваць сваё сапраўднае пачуццё да гэтай культуры і яе бессэнсоўнага разбурэння, што яму і ўдалося праз выкарыстанне адпаведных лексічных і параграфічных сродкаў выразнасці. Эпізоды з твораў, да якіх мы звярнуліся, сведчаць, што людзі, нецяярплівыя ў спажыванні, часта нядбайныя адносна матэрыяльных прадметаў, якую б вартасць тыя ні мелі, лёгка псуюць іх па дзвюх прычынах: і таму, што не берагуць, і таму, што не

ўмеюць з імі абыходзіцца. Але гэтая агульная нядбайнасць у адносінах да рэчаў ніяк не змяняе іх адносін да чужой, нязменна прывабнай, маёмасці. Зэнка, герой аповесці Л. Калюгі, «з сваімі аднагодкамі хадзіў глядзець у пустыя палацы, што там такое ёсць. Усё даступна было. Кожны браў тады, што паўздужаць мог» [4, с. 509]. Аднак, атрымаўшы ў свой час пароўну, свой набытак зайздроснікі хутка марнуюць і зноў пачынаюць зайздросціць — на гэты раз таму, хто гэтага не зрабіў, а збярог дабро і, значыць, працягвае яго мець. Хто ж больш за ўсіх схільны да зайздрасці? Той, у каго няма заняткаў, якія даюць магчымасць самасцвярджацца і адчуваць ад гэтага душэўны камфорт; той, хто гультаяваты, нядбайны і схільны да спажывецтва. У ролі зайздроснікаў часцей за ўсё выступаюць прымітыўныя індывіды, тыя, хто не здольны абцяжарваць сябе разумовымі намаганнямі і займацца якой-небудзь уласнай справай. Характарызуючы ў «Камароўскай хроніцы» лад жыцця Агея Рагавага і яго жонкі Наталлі, М. Гарэцкі піша: «Агей... шмат чаго ўмеў рабіць: і каткі, і сані, і дугі, і калёсы. І шапавал, і аўчыннік. І нічога не баяўся, ні аб чым не тужыў. Не так ужо багата і жылі яны... але рамяством займаліся, недародаў не баяліся, без хлеба ніколі не сядзелі. Мусіць, рамяство і рабіла іх такімі спакойнымі і ўпэўненымі». У большасці ж вясковых жанчын «такой чалавечай годнасці ў выразе твару мала было», як у Наталлі [6, с. 287—288]. Адмена прыватнай уласнасці і задушэнне рамёстваў аб'ектыўна маглі весці грамадства толькі ў адзін бок — нарастання колькасці асоб, у якіх зайздрасць робіцца асноватворным фактарам светапогляду. Бо адсутнасць прыватнай уласнасці прыводзіць да страты «рэфрэна гаспадара», павялічвае неабыякавасць да чужой маёмасці. У той жа час увага беражлівага ўладальніка прыватнай уласнасці аддадзена сваёй маёмасці, і ён не мае ні часу на зайздрасць, ні патрэбы ў ёй. Пра гэта піша Г. Успенскі: улада зямлі і праца, да якой яна абавязвае, напаўняе ўсё існаванне селяніна нявыдуманым зместам. Мысляр упэўнены: «Народ да таго часу будзе здавацца такім, які ён ёсць, да таго часу будзе валодаць тымі каштоўнымі якасцямі розуму і сэрца, — адным словам, дагэтуль будзе мець той тып і нават выгляд, пакуль ён увесць... прасякнуты цяплом і

святлом, што павяваюць на яго ад маці сырой зямлі... Адарвіце селяніна ад зямлі, ад тых клопатаў, якія яна накладвае, ад тых інтарэсаў, якія хваляюць селяніна, — дабіццяся, каб ён забыўся пра “сялянскасць” — і няма гэтага народа, няма народнага светабачання, няма цяпла, што ідзе ад яго. Застаецца адзін пусты апарат пустога чалавечага арганізма. Наступае душэўная пустата, “поўная воля”, гэта значыць невядомая пустая далеч, бязмежная пустая шыр, страшнае “ідзі, куды хочаш”» [7]. З назвай цытаванай працы Г. Успенскага, «Голас зямлі», асацыіруецца заглавак апавядання М. Нікановіча «Крык працы», герой якога, Кастусь, «агарнуў прасторы» такой думкай: «“Вот колькі я ўжо год живу, дык ніводнай минуткі не згуляў; як узрос, дык за працу і хапіўся... І цяжка ж іншы раз бывае, але от жывеш і працуеш”. І, зноў штось разабраўшы глыбока дзесьці ў сабе самім, моцна падумаўшы, выкінуў другую думку, якую выпхнула папярэдняя: “Працуеш і — жывеш!..”» [8, с. 327]. Усё сказанае прыводзіць да высновы, што ў канцэпцыі асобы, па-мастацку асэнсаванай беларускімі празаікамі, такія дамінантныя каштоўнасці, як працавітасць і талерантнасць, знаходзяцца ў цеснай узаемасувязі. Ускосна «пастаяннасць» гэтых велічынь-канстант пацвярджае абраны М. Нікановічам для галоўнага героя антрапонім «Кастусь».

Прыватным адгалінаваннем праблемы талерантнасці/інтэлерантнасці — не самым папулярным для даследавання — з’яўляецца антысемітызм. Яго дэтальны сацыяльна-псіхалагічны і мастацкі аналіз дадзены Ж. П. Сартрам, чые творы «Дзяцінства правадыра» і «Развагі пра яўрэйскае пытанне» (зборнік «Партрэт антысеміта») [9] падштурхнулі нас да выяўлення асаблівасцей мастацка-вобразнай мадэлі гэтай сацыяльнай і ментальнай з’явы на ўзорах творчасці беларускіх пісьменнікаў (М. Зарэцкага, М. Гарэцкага, Л. Калюгі і інш.) у супастаўленні з творамі «маскоўскага беларуса» Я. Брайцава і расійскага празаіка Б. Зайцава.

Ж. П. Сартр так вызначыў асабовую сутнасць паняцця «антысеміт»: «Калі нейкі чалавек прытрымліваецца той думкі, што няшчасці краіны і яго ўласныя няшчасці цалкам ці часткова вытлумачваюцца прысутнасцю ў грамадстве яўрэйскіх

элементаў, калі ён прапануе выправіць такое становішча і для гэтага пазбавіць яўрэяў тых або іншых грамадзянскіх правоў, ці адхіліць іх ад выканання пэўных сацыяльных і эканамічных функцый, ці выслась іх з той ці іншай тэрыторыі, ці знішчыць іх усіх, то кажуць, што гэты чалавек — антысеміт» [9, с. 123]. Праявы антысемітызму асабліва абвастраліся як у гады рэвалюцыі 1905—1907 гадоў, так і ў 1917 годзе. Адну са сваіх галоўных задач кіраўнікі рэвалюцыі бачылі ў тым, каб падтрымліваць рэзка выяўленую інталерантнасць і псіхічнае напружанне людскіх мас, указваючы ім накірункі разрадкі гэтага напружання, прымальныя менавіта для мэт рэвалюцыйнай барацьбы: біць ці забіваць адных, рабаваць ці знішчаць другіх. Сваю ролю тут мелі палітычныя лозунгі, што спрыялі фарміраванню або абуджэнню комплексу інталерантнасці і скіроўвалі яго негатыўную энергію супраць палітычных праціўнікаў.

Шмат увагі антысеміцкім выступленням удзяляе Я. Брайцаў у рамане «Паміж лясоў і балот» (1913). Ён апавядае пра рэальныя падзеі, якія адбыліся ў 1906 годзе на Магілёўшчыне, у Хоцімску, а рэтраспектыўна вяртаецца ў 1905 год, у час шклоўскага пагрому, шырока выкарыстоўваючы дакументальныя сведчанні аб падзеях, што адбыліся ў Шклове ў час восеньскага кірмашу. Яўрэйскае насельніцтва прасіла ўзмацніць паліцэйскі нарад, бо было напалохана пагромамі ў іншых мясцовасцях і адчувала незычлівасць да сябе навакольнага сялянства. Але ў паліцэйскага начальства былі свае меркаванні наконт уплыву на пагромшчыкаў [10, с. 33—36]. Галоўным для яго было не дапускаць агітацыі рэвалюцыйных элементаў. Аднак учынены чарнасоценцамі пры ўдзеле паліцыі пагром закончыўся для яе плачэўна: атрад самаабароны расправіўся з пагромшчыкамі, а сяляне ў пагроме ўдзелу не прынялі.

Чорная сотня рабіла сваю цёмную справу, распальвала нацыянальную варожасць, і яўрэйская бедната працягвала жыць у страху і непакое. У асяроддзі вучняў розных школ заахвочваліся антысеміцкія настроі. Я. Брайцаў апавядае, як іх ахвярай стаў гімназіст Навум Гурэвіч. Стары Ісак Гурэвіч расказаў свайму сыну, што менавіта Пракоф'еў, цяперашні купец, — бацька ініцыятара Навумавага цкавання, — некалі,

пераапануты, уварваўся разам з рабаўнікамі-чарнасоценцамі ў дом Гурэвіча, забіў нажом старэйшага сына, Якава, а самога Ісака скалечыў.

У студзені 1906 года ў Хоцімску сабралася шмат беспрацоўных шахцёраў. Яны не спяшаліся дадому, і гэта непакоіла ўлады. Гандляры таксама замыкалі крамы, прыхоўвалі свае тавары. Асабліва трывожна пачуваліся местачковыя яўрэі. Хваля пагромаў ужо пракацілася па краі, чорная сотня і Саюз рускага народа чакалі выпадку зрабіць гэта і ў Хоцімску — скарыстацца незадаволенасцю шахцёраў і скіраваць яе супраць ні ў чым не вінаватых яўрэяў. Напярэдадні кірмашу, праз падбухторванне чарнасоценцаў, натоўпы шахцёраў пачалі рабаваць яўрэйскія лаўкі. Дробны гандляр Шэвель Шыфрын спрабаваў ушчуваць раз'юшаны натоўп, але быў па-зверску забіты. На пэўны час натоўп ацверзіўся, чаму спрыялі і дзеянні атрада самаабароны. Не спачувала пагрому і праваслаўнае местачковае насельніцтва. Але кіраўнікі мясцовага Саюза рускага народа імкнуліся ўчыніць расправу над іудзеямі. Пра гэта ведала жандармскае начальства. «Беспарадкі будучы скіраваны ў пэўным напрамку... усё будзе ў парадку!» — так супакоіў князя Абаленскага памочнік спраўніка. Своеасаблівы каламбур, ці то сканструяваны Я.Брайцавым з мастацкай мэтай, ці хай сабе і спантанна ўзнікшы, службыць выкрыццю подласці і двудушнасці тых, хто быў надзелены ўладай і павінен быў абараняць жыццё і інтарэсы грамадзян Расійскай імперыі. «Яўрэй, у якога цэліцца антысеміт, — пісаў Ж. П. Сартр, — гэта не абстрактны аб'ект... а сын яўрэйскіх бацькоў, які адрозніваецца сваёй знешнасцю, колерам валасоў, магчыма, — вопраткай і... характарам» [9, с. 125]. Індывідуалізаванае аблічча такога героя падае Я.Брайцаў. Евель, арандатар князя Абаленскага, «добра апануты, сярэдняга росту, крыху таўставаты, ужо не малады, з лысінай і невялікай рэдкай бародкай, крывы на левае вока... з'яўляўся фактычным уладальнікам маёнтка князя. Той заўсёды меў патрэбу ў грашах, грошы ж былі ў Евеля. Ён умела веў гаспадарку, дабіўся ў князя доўгатэрміновай арэнды, ведаў усімі справамі ў маёнтку і на вінакурні» [10, с. 35].

Папярэджаны князем пра небяспеку пагрому, Евель усю ноч не спаў, змучаны прымроенымі страхамі. Заўважым, што менавіта Евель дзякуючы сваёй знаходлівасці ўратаваў ад пагромшчыкаў маёнтак, хоць кіраваўся і не зусім альтруістычнымі матывамі: князь быў шмат яму вінен, а Евелю хацелася-такі калі-небудзь атрымаць свае грошы...

У Хоцімску падзеі разгортваліся так: памочнік паліцэйскага спраўніка спакойна назіраў выпяванне пагрому. Усё ішло па загадзя прадуманым плане. Самаабарона замкнута ў двары сінагогі; казёнка спустошана; ап'яненыя людзі лёгка паддаліся на агітацыю чарнасоценцаў і стражнікаў. Лаўкі разбіты і разрабаваны, пагроза падступіла ўшчыльную да дамоў мяшчан [10, с. 41].

Распалены натоўп баяўся падысці блізка да сінагогі, з якой па ім стралялі, а ўдзельнікі самаабароны выразна бачылі сваю бездапаможнасць перад шматсоценным натоўпам і атрадам паліцыі. Памочнік спраўніка пахаджаў сярод граміл і рабіў выгляд, што ўгаворвае спыніць беспарадкі. Прадстаўнік самаабароны Яўсей Хаскін звярнуўся да натоўпу і сказаў людзям, што паліцыя і чорная сотня падманулі іх, нацкавалі на невінаватых, якія пастаўлены перад неабходнасцю абараняць сваё жыццё і маёмасць. Аднак цяжка было схіліць стыхію натоўпу да якойсьці развагі, тым больш што, адпаведна слушнай заўвазе А. Шапенгаўэра, «сволач заўсёды ёсць у натоўпе і цесна трымаецца за сябе падобных» [11, с. 266].

Чутка пра пачатак пагрому тым часам прайшла па наваколлі. З усіх бакоў у мястэчка спяшаліся людзі: хто паглядзець, а хто ў спадзяванцы на сякую-такую спажыву. Як пісаў Я. Лёсік пра беларускага селяніна, «бывала, чорная сотня закліча яго запісацца ў «союз русскага народа», набрахаўшы, што за гэта дадуць яму зямлі, дык ён і туды запішацца» [12, с. 62]. У абсягу 10—15 вёрст пачаліся непакой і рух, а ў другой палове дня на плошчы ўжо стала цесна. Падбухторшчыкі завабілі многіх у вуліцы і завулки. Адтуль, дзе пачаўся рабунак яўрэйскіх дамоў, чуліся адчайныя крыкі, у паветры насіліся хмары пуху з растрэсеных пярын. Мясцовыя жыхары наспех вывозілі набытак, дзяцей; у вокнах з'яўляліся абразы, якія нібы гаварылі, што тут жывуць хрысціяне. Гэтак жа спрабавалі

абараніцца і яўрэі. Мясцічка Хоцімск рабілася ўсё больш жудасным, страшным месцам і рызыкавала да ранку ператварыцца ў папялішча. Калі індывідуальны частка насельніцтва зразумела пагрозу і пачала ўступаць у барацьбу з рабаўнікамі, было ўжо вельмі позна. Патрэбныя былі роты солдат, каб сілай спыніць раз'юшаную стыхію.

Нягледзячы на гістарычную каштоўнасць узноўленых Я. Браўцавым карцін, іх нельга назваць пераканаўчымі ў мастацкіх адносінах, у параўнанні, напрыклад, са створанымі рускім празаікам Б. Зайцавым вобразамі рамантыка-сімвалічнага плана ў спалучэнні з рэалістычнымі дэталямі эпохі першай рускай рэвалюцыі (апавяданне «Чорныя вятры», 1906). З прычыны стылявой адметнасці гэтых вобразаў, якая можа быць страчана пры перакладзе, мы падаём іх на мове арыгіналу: «тусклый ветер», «огненная буря», «красная мгла», «голая заплаканная площадь», «горячее страдание», «жаркие оравы», «фонари в слезах дождя»... Невялікае па памеры, апавяданне «Чорныя вятры» надзвычай моцнае па сіле ўздзеяння. «Железные дороги не работают; подорожала еда, и нет подвоза водки. Прежняя жизнь, косолапая и развалистая, глухо рычит в подпольях; оттуда оскапываются её зубы.

— Они восстают на святую нашу церковь, намерены православие изъять, храмы осквернить и замышляют свергнуть Богоданного государя! Анафема им! Изводите их, православные, где можете!» [13, с. 62].

«Чорная сіла» сіла апаноўвае горад. «Точно гигантское тело народа выгнало ядовитую сыпь, темную, злую болезнь.

— Лови их, держи, бей!» [13, с. 62].

Мастацкія сродкі, выкарыстаныя Б. Зайцавым, не толькі актывізуюць уяўленне, а і фарміруюць выразныя адносіны да апісаных падзей дзякуючы паслядоўна ўвасобленай аўтарскай пазіцыі. «...банды черняков скопляются, бродят, рыщут. В бурной тьме ветров их швыряет из улицы в улицу; они ломают стёкла, двери жилья; их бросает в глубь домов, и как мрачные волны топят они жизнь в стенах, боли, муке» [13, с. 62].

Фінал апавядання Б. Зайцава «Чорныя вятры» ўяўляе трагічна-тыповую карціну вынікаў пагрому. «Пробуждается избитый

город, кровотока раной в сердце; ветер рвётся в разбитые окна; валяются трупы изнасилованных; тлеют сожжённые кварталы. <...> Сверху, снизу наползает муть» [13, с. 63].

Большасць антысемітаў, сцвярджае Ж. П. Сартр, належыць да дробнай гарадской буржуазіі; сярод іх функцыянеры, служачыя і дробныя дзялкі, якія ўвогуле нічым не валодаюць. Цкаванне яўрэяў дае магчымасць нават немаёмным адчуць смак уласнасці — рабаўнікі-яўрэі збіраюцца адабраць у іх краіну, значыць менавіта краіна — іх уласнасць! Яны выбіраюць антысемітызм як сродак рэалізаваць сябе ў якасці ўласнікаў. Іншае стаўленне да яўрэйства ў саміх уласнікаў. Вось як акрэслена гэтае кола і яго настроі ў Б. Зайцава: у «мясніков», «приказчиков из мясных лавок», «ломовиков», «купцов и лабазников — хлеботорговцев, булочников, бакалеев» — «подымается злоба. Вспоминают убытки, застой в делах; и беспощадное, громоздкое выходит из самых дальних углов, помрачая умы. <...> Едкие думы плавают над сердцами: кто намутил?» [13, с. 61—62].

Антысемітызм — гэта перш за ўсё жарсць. (Ж. П. Сартр катэгарычна адмаўляе антысемітызм як ідэю, якая можа падпадаць пад абарону права на свабоду думкі: яна «скіравана супраць пэўных людзей і заклікана абгрунтаваць ліквідацыю іх правоў або іх знішчэнне» [9, с. 125].) Логіка жарсці апрыёрная, і калі б яўрэяў не існавала, антысеміт выдумаў бы іх. Жарсць падразумяе нянавісць і гнеў, якія зазвычай маюць жыццёвую прычыну для сваіх праяў. Гнеў жа з'яўляецца ў чалавека тады, калі ён на яго згодзен. Тут вельмі красамоўнае слова «гневаемся», што літаральна азначае «гневаем сябе» — атрымліваецца, што антысеміт выбірае жыццё ў рэжыме жарсці. Той, хто ўвогуле робіць выбар на карысць жыцця ў такім рэжыме, той, натуральна, любіць аб'ект жарсці. А той, хто выбірае нянавісць, любіць сам стан жарсці. Халіма, герой рамана М. Зарэцкага «Сцежкі-дарожкі», — бунтар па сваёй асабовай дамінанце. Пратэст — яго сутнасная рыса. Вобразу бунтара ўласцівы паказ пратэсту ў форме не заўсёды ўсвядомленага памкнення да іншага жыцця, чым Халіма блізка да бунтароў Л. Андрэева [15]. Ён не заўсёды здольны ў славесна-лагічнай

форме выказаць свой ідэал справядлівага жыццёвага ўладкавання. Для яго якраз і важны сам стан жарсці-пратэсту.

«Што да Халімы, — піша М. Зарэцкі, — дык той не меў ніякага пэўнага погляду на тое, што дзеецца ў свеце, не адчуваў і пэўнае сімпатыі ні да старога ладу, ні да рэвалюцыі. Таму ён нічога не гаварыў па сутнасці... а толькі ў нейкай дзікай шалёнай злосці біў кулаком па сталае і ляяўся: “Жыды вінаваты ва ўсім... Біць іх трэба, у Палестыну гнаць... Тады і будзе парадак... У іх усе грошы, улада ўся... Немцам Расію прадалі, акаянныя...”» [14, с. 18]. Рашучасць Лясніцкага далучыцца да Халімы выспела ў складанай для яго этыка-псіхалагічнай сітуацыі. Ён прайграў Андрэю, сыну гаспадара кватэры, якую здымаў, усе грошы, «апашнія бацькавы грошы», застаўшыся зусім без капейкі. Гэта надало яму «едкай турботы»: «зрабілася прыкра, знікла прытульнасць навокал, захацелася некуды рушыцца... ісці, каб заглушыць турботу і злосць» [14, с. 21].

На прыкладзе сітуацыі з Лясніцкім відаць, што жарсць антысемітызму адметная: яна папярэднічае тым падзеям, ад якіх павінна б была нарадзіцца. Больш таго, яна вышуквае іх, каб паджывіцца імі, і вымушана нават па-іншаму інтэрпрэтаваць падзеі, каб яны зрабіліся больш зневажальнымі. Так, «каб сапраўды распаліць у сабе нянавісць, Лясніцкі стараўся ўявіць самага злоснага, самага атрутнага яўрэя — кривога Пейсіка, у якога ён купляе табаку. Пейсіка ўявіць яму ўдавалася лёгка, але нянавісці чамусьці не было да яго аніякай. Гэта яго нервалава, і ён пачынаў злавацца. Тады гэту беспрадметную злосць ён накіраваў на беднага Пейсіка і лічыў, што ўсё-ткі і ён, не менш за іншых, ненавідзіць яўрэяў» [14, с. 28].

Лясніцкі не разумее сутнасці падзей Лютаўскай рэвалюцыі: адрачэнне цара, маніфесты і інш. Яны адбываліся пакуль што недзе далёка, — і ён не мог адэкватна спраецываць іх на рэальнасць звыклага для сябе вясковага свету, «каб праверыць, ці добра гэта, ці дрэнна» [14, с. 21]. А вось згадка пра злосць Халімы на яўрэяў і яго ваяўнічая рашучасць падсвядома выклікалі нейкі ўнутраны дыскамфорт. Праблема антысемітызму знаходзіць увасабленне ў розных элементах мастацкай формы рамана: яна рэфлексуецца і дыскутуецца героямі, вызначае іх

асобныя ўчынкі, асэнсоўваецца ў аўтарскіх адступленнях. Немалаважнай для юнака з'явілася і «абгортка» прапанаванай, па сутнасці бруднай, акцыі. Калі Халіма настойліва запрапанаваў Васілю пайсці некуды «па сакрэтнай і вельмі цікавай справе», яго тон быў такі, што адмовіцца не выпадала. Урачыстая таемнасць, якою быў акружаны начны паход, выклікала ў Васіля стан чакання чагосьці важнага і незвычайнага і пазбаўляла злосці на Халіму.

Аднак, характарызуючы абставіны дзеяння, М. Зарэцкі выкарыстоўвае эпітэты, па якіх можна меркаваць пра аўтарскія адносіны: «брудны» двор, «брудная» кухня. У гэтым выбары пісьменніка бачыцца літаратурны прыём супастаўлення чысціні маральнай і фізічнай.

У «цямнявым» пакоі Васіль, акрамя сваіх трох аднакласнікаў і настаўніка, убачыў шэраг незнаёмых людзей. Гэта былі «нейкія... падазроныя абшарпанцы з тварамі настолькі ж смешнымі, наколькі сур'ёзнымі» [14, с. 26]. Пісьменнік выяўляе супярэчлівасць пачуццяў Лясніцкага, якому, з аднаго боку, радасна было ад таго, што ён мае далучыцца да нейкай, на першы погляд, важнай справы. Гэта надавала хлопцу гуллівай веселасці, якую ён з цяжкасцю стрымліваў, бо ўсе вакол яго былі надзвычай сур'ёзныя. Да таго ж, было зусім не страшна: і многа сваіх, і нават настаўнік з імі. Прамова апошняга была досыць урачыстай, напышлівай, распаліла самога настаўніка і зрабіла «відочны ўплыў» на вучняў. У іх гарэлі вочы, і яны «смагла» лавілі кожнае прамоўленае ім слова. Ж. П. Сартр падае такі штрых да партрэта «змагароў супраць яўрэйства»: «яны любяць гульні ў дыспуты, таму што, прыводзячы смехатворныя аргументы... дыскрэдытуюць сур'ёзнасць сваіх субяседнікаў... Іх задача не ў тым, каб пераканаць сапраўднымі аргументамі, а ў тым, каб збянтэжыць ці дэзарыентаваць» [9, с. 134]. Думаецца, апавед пра падрыхтоўку і лёс выступлення не выклікае адчування песімізму ці трагізму з прычыны таго, што пісьменнік валодае разуменнем акрэсленай вышэй сутнасці, чым і абумоўлены пабудова сюжэту і аўтарская інтанацыя. Агульная атмасфера сходкі, на якую трапляюць героі М. Зарэцкага, суадносіцца з наступнымі тэарэтычнымі

пазіцыямі, што дыскрэдытуюць ідэю каштоўнасці абранага імі шляху барацьбы. Па-першае, антысемітызм — гэта спроба пасрэднасцей узвысіцца менавіта ў гэтай якасці, стварыць «эліту пасрэднасцей» [19, с. 137], што і сімвалізуюць «падазронныя абшарпанцы». Па-другое, М. Зарэцкі выкарыстоўвае ў мастацкіх мэтах сродкі міфалагічнага мыслення. Так, дыскурс «мізэрнага мешчаніна ў паддзёўцы, з кіёчкам у руках» выяўляе несфарміраванасць уласнага погляду гэтага героя на праблему, у вырашэнні якой ён збіраецца прыняць удзел: «Ездзіў надоечы я ў Маскву, дык мой швагра, што на паштамце служыць, казаў і дасканала тое засведчыў, што ёсць у Расіі такое жыдоўскае вобчства, якое вядзе такую лінію, каб абвясціць у Расіі жыдоўскае царства, а... праваслаўных забраць у палон і абрэзаць каторых, а хто не згодзен, паставіць на працу, каб на іх... на жыдоў працавалі... І вось, значыць, у гэтага вобчства ёсць незлічоныя грошы, мільярды мільярдаў, якімі яны падкупаюць на свой бок... міністраў усіх, генералаў. А цара вось і не падкупілі. Давалі яму, кажучь, сорак вагонаў чыстага золата, а ён і ні-ні, гаварыць нават не хоча. “Як, кажа, прадам я сваю Расію, народ свой верны, праваслаўны”. За гэта жыды і ссадзілі яго, за гэта ён і пакуту нясе» [14, с. 27—28]. Адзін з абшарпанцаў, п’яны, час ад часу стукаў па стале кулаком і заклікаў «Біць... ж-жыдоў...», і гэта выглядала «дужа смешна і недарэчна» [14, с. 27]. Аднак пасля ўсіх прамой «кожны стараўся выказаць сваю нянавісць, кожны стараўся як мага распаліць сябе і другіх». Урэшце настаўнік прапанаваў «...склікаць народ і сустрэць іх дзе-небудзь... так, як патрэбна. ...каб з аружжам...» [14, с. 28]. Аб’яднаныя адной таямніцай, усе перайшлі на шэпт, дамовіліся аб месцы сустрэчы і размеркавалі абавязкі.

М. Зарэцкі надзвычай уважлівы да дынамікі ўнутранага стану Васіля Лясніцкага пасля зробленага ім выбару: ён «адчуваў сябе поўным героем», бо «прымае ўдзел у цэлай змове, будзе кіраваць палітычным выступленнем, яго могуць забіць, і ён можа забіць каго-небудзь...» [14, с. 28]. Аднак стылістыка дадзенага фрагмента тэксту ў нейкай меры супярэчыць яго семантыцы, не спрыяе ўзнікненню чытацкай

эмпатыі да стану героя. У няўласна-простай мове, якой карыстаецца аўтар на гэтым этапе аповеду, адчувальна аўтарская іронія: «О, ён заб'е... Толькі дайце яму дабрацца да якога пархатага... У, як ён іх ненавідзіць!..» [14, с. 28].

Напярэдадні «палітычнага выступлення» Лясніцкаму не спалася. Уся ноч прайшла «ў трывожных думках, у сумятні пачуццяў... у нейкім шалёным трызненні» [14, с. 29]. Пафасу ў Васілёвым інтралогу стала значна менш. Аб гэтым не так сведчыць лексіка — яе набор практычна не змяніўся, — як пераконваюць параграфічныя знакі. «Заўтра будзе тое, на што змовіліся. Можа, будзе што-небудзь страшнае, можа, заб'юць. Але — няхай сабе, ён не баіцца... Затое ён будзе героем. Ён пакажа гэтаму хвалько Андрэю, што і ён не абы-што... Ён таксама ведае, што рабіць, таксама мае свой палітычны інтарэс...» [14, с. 29]. Гэтай ноччу інтарэс рэалізаваўся ў тым, што патэнцыяльны «герой» «усцяж... уяўляў сабе беднага Пейсіка, правяраючы на ім сваю нянавісьць, падбіраючы ў думках яму самую страшэнную крываваю расправу» [14, с. 29].

Не дзіва, што назаўтра на дамоўленае месца Лясніцкі з'явіўся першы. Настаўнік, які, мяркуючы па ўсім, выканаў прызначаную яму місію ўчора, не прыйшоў зусім. «Флегматычны баяк, што... заяўляў аб канечнай патрэбе біць яўрэяў» [14, с. 29], прыйшоў з вялікім спазненнем і не менш п'яны, чым быў на сходцы. Аднак Лясніцкаму, на шчасце, не давялося самасцвердзіцца ў напрамку, які ён даволі нечакана для сябе вызначыў. Сапраўды, гэтая сітуацыя магла мець для яго асобы незваротныя вынікі, бо «такія яркія на выгляд перажыванні, якія часам набываюць абрыс гераічных подзвігаў і патрыятычных ахвяр, насамрэч апынаюцца адчуваннямі ніжэйшага парадку, што нішчаць душу і спапяляюць рэшту чалавечых пачуццяў» [15, с. 26]. Разабрацца ў дысанансах душэўнага стану Васілю дапамаглі развагі Нікадзіма Славіна: «Наіўны ты які... смешны... Да чаго тут яны? Справа зусім у іншым. Лад такі ў нас цяжкі, што не можна трываць. А чаму ты не любіш іх, ты не ведаеш, га? Таму што гэта некаму трэба... А ён такі чалавек, як і ты...» [14, с. 18].

Маніфестацыя, што трапілася на шляху несамавітых «антысемітаў», ішла пад чырвонымі штандарамі, спяваючы «Марсельезу», якая пазней змянілася гукамі жалобнага марша. Хлопцы ж, наадварот, перайшлі ў сваіх настройх, праз бойку з дэманстрантамі, ад рашуча-трагічнага да смешнага. Тым, што акцыя не атрымалася, быў не задаволены, бадай, адзін Халіма. Яго вобраз пераконвае ў дыялектычным падыходзе М. Зарэцкага да мастацкага вырашэння праблемы «чалавек — барацьба — самаахвяраванне». Дынаміка вобраза Халімы не азначае аднаскіраванага пераўтварэння. Яна, безумоўна, звязана з маральнымі стратамі ў яго асобе, але нельга расцэньваць гэта проста як чалавечае падзенне. У некаторых выпадках Халіма нават аказваецца вышэй за Лясніцкага. Як канстатуе М. Мушынскі, «калі Лясніцкі нечакана трапіў у палон да карнілаўцаў, яго выратаваў Халіма, а... Лясніцкі нават не паспрабаваў дапамагчы свайму спадарожніку Міцьку, якога адразу ж пусцілі ў расход» [14, с. 11]. Таму памылковым было б абсалютызваць сутнасць асобы Халімы як выключна дэструктыўную.

З аднаго боку, М. Зарэцкі псіхалагічна тонкім мастацкім малюнкам паказвае, што аб'ектыўна ў беларусаў не было ніякіх падстаў для антысемітызму, а з другога — засцерагае ад небяспекі ўвядзення суб'ектыўных эмацыянальных адчуванняў у ранг матыву сацыяльных паводзін, што і практыкавалася прадстаўнікамі рэакцыйных сіл у Расійскай імперыі і пасля яе крушэння.

У рамане Б. Пастарнака «Доктар Жывага» ёсць эпізод, які адносіцца да часу Першай сусветнай вайны. Падзея адбываецца на тэрыторыі Беларусі, пра што сведчаць некаторыя дэталі аўтарскага аповеду. Гардон вырашыў наведаць свайго сябра Жывага і выправіўся ў прыфрантавую зону «на фурманцы (слова падаецца так і ў арыгінале. — А. Б.), якая рухалася ў той бок. Фурман, беларус ці літовец, дрэнна гаварыў па-руску» [16, с. 138]. У адной з вёсак на сваім шляху яны ўбачылі, як малады казак пры дружным рогаце натоўпу «падкідаў угору медны пятак, прымушаючы старога сівабародага яўрэя ў доўгім сурдуце лавіць яго. Стары ўвесь час выпускаў манету... нагінаўся за медзяком, казак пляскаў яго пры гэтым па азадку,

а тыя, хто стаяў вакол, браліся за бокі і аж стагналі ад рогату. Гэта і складала сэнс забавы. Яна была пакуль што бяскрыўднай, але ніхто не мог паручыцца, што справа не павернецца больш сур'ёзным бокам». З хаты насупраць раз-пораз выбягала і зноў баязліва хавалася старая, а праз вокны «глядзелі на дзядулю і плакалі дзве дзяўчынкі» [16, с. 148]. Калі доктар падазваў казака і загадаў спыніць здзек, той з гатоўнасцю адказаў: «Слухаюся, ваша высакароддзе... Мы ж не знамшы, толькі так, для смеху» [16, с. 148]. Аднак у Юрыя Жывага ўбачанае выклікала зусім іншыя пачуцці. Ён быў уражаны глыбінёй пакут, якія ў гэтую вайну, што вялася якраз на мяжы аседласці, «выпіла... няшчаснае яўрэйскае насельніцтва... І за ўсе пакуты, паборы і згаленне яму яшчэ ў дадатак плаццё пагромамі, здзекамі і абвінавачваннем у недастатковым патрыятызме» [16, с. 148]. Тут дарэчы прыгадаць каментарый Ж. П. Сартра: «Мудралобы кажуць нам пра яўрэйскае імкненне да сусветнага панавання, аднак без дадатковых тлумачэнняў мы... рызыкуем не ўцяміць, у чым жа выяўляецца гэтае імкненне». Цяжка зразумець і «ўпартае вар'яцтва багатага яўрэйскага купца», які нібыта імкнецца «разрабаваць краіну, дзе гандлюе: бо калі ён мае розум, то будзе клапаціцца аб яе росквіце» [19, с. 150].

У аснове рэфлексіі пастарнакаўскага героя ляжыць усведамленне супярэчлівасці самой нянавісці антысеміта, яе асновы, бо ў яўрэях яго «раздражняе якраз тое, што павінна было б кранаць і выклікаць прыхільнасць. Іх беднасць і скучанасць, іх слабасць і няздольнасць адбіваць удары» [17, с. 148]. Адсутнасць жа нянавісці ў героя М. Зарэцкага, Васіля Лясніцкага, вызначае яго асобу як талерантную, пазбаўленую жарсці антысемітызму.

Падобнае бачанне праблемы талерантнай/інталерантнай асобы ўласціва М. Гарэцкаму. У аповесці «Ціхая плынь» ён разважае, як старэнькія яўрэі-законнікі «чакаюць абяцанае гадзіны, калі пакіне іх народ “чужыну”, дзе гасцяваў ён соткі год, і пасунецца за горы і за моры, у сваё спрадвечнае панства, што... мае паўстаці з мёртвых». А стары асмолавец дзівіцца: «Як жа гэта будзе, калі не будзе тут яўрэяў? А хто ж будзе прадаваць усё, што патрэбна чалавеку: махорку, сернікі, соль, і

селядцы, і газу? Хто ж тады пашые боты і хамут і зробіць вакенныя асады ў новай хаце?» [17, с. 259].

Талерантныя па вялікім рахунку адносіны паміж беларусамі і яўрэямі вызначаліся ўмовамі іх супольнага, на працягу стагоддзяў, жыцця. М. Гарэцкі акцэнтую агульнасць лёсу простых людзей у тым і другім народзе. Так, асмолаўцы кажуць лугвенеўскім шынкарам: «Ат... і ваша доля не лепшая. Згнецыны вы тут, як селядцы ў цеснай селядцоўцы» [17, с. 259].

Неарганічнасць антысемітызму для светабачання беларусаў пацвярджаецца ў беларускай прозе першай трэці ХХ стагоддзя з самага пачатку яе сцвярджэння ў культурнай прасторы. Так, праблема талерантнага супольнага жыцця беларусаў і яўрэяў выступае адной з асноўных у публіцыстычнай спадчыне Ядвігіна Ш. У яго дарожных нататках можна сустрэць цікавыя назіранні. Так, прыйшоўшы ў старасвецкае мястэчка Івянец, пісьменнік наведаў тамтэйшыя могільнікі, жыдоўскі і праваслаўны. Месцы пад іх адведзены недалёка мястэчка пад узгоркам амаль не супраціў адзін другога. Праваслаўны могільнік без ніякага плота; жыдоўскі — гладка і моцна абгароджаны. Відаць, што і на гэтым свеце адны любяць прастор, другія прывыклі да... «чарты аседласці» [18, с. 237].

У Валожыне, адзначае Ядвігін Ш., знаходзілася «найважнейшая жыдоўская духоўная школа», куды прязджалі вучыцца з усяго свету. Пры гэтым паказальна, што прэзак зычліва ставіцца не толькі да прымання яўрэямі мовы і побытавых звычак беларусаў — надзвычай паважна ставіцца ён да іх імкнення захаваць сваю адметнасць. «...Жыды тутэйшыя неяк зусім інакшыя за тых, якіх мы спатыкаем па гарадах чы мястэчках нашых. Не трайкочуць яны, як тыя сарокі, чужою моваю, не надзімаюцца, як індыкі ў павіх пёрах, абы толькі паказацца не тым, кім яны папраўдзе ёсць; не, яны моцна трымаюцца сваёй веры, звычайў, мовы і нават старасвецкіх апратак. А толькі такіх людзей і можна шанаваць, каторыя, не чураючыся свайго, не ўшываюцца ў чужую, прадажную скуру...» [18, с. 242]. Прываблівае характар ужывання пісьменнікам азначэння «тутэйшыя» як своеасаблівага маркёру талерантнасці. «Зайшоўшы нанач да аднаго тутэйшага жыда,

стаў я распытвацца аб яго тутэйшым жыцці», — піша Ядвігін Ш., падкрэсліваючы гэтым супольнасць лёсу абодвух народаў. Яго субяседнік, што меў ужо год «за сем дзесяткаў», параіў лепш пагаварыць са сваім бацькам (у якога, дарэчы, быў малодшым сынам!). Письменнік задаецца заканамерным пытаннем: калі такі малодшы сын, які ж будзе бацька? «Ажно прыходзе і той. Праўда, старэнькі, сівенькі, але чорствы яшчэ, а які рухавы, гутарлівы. Дый жарцікі нават трымаюцца яго!» Пагутарыўшы з падарожнікам, стары паказаў яму «і сваю маладзіцу — агонь кабета!» Сапраўды, яна была крыху «маладзейшая» за свайго мужа, які сам казаў аб гэтым так: «...я даязджаю да соткі, а як мы жанліся, мне ішоў пятнаццаты, а ёй чатырнаццаці не было. <...> “Ну-ну, — клёпаючы жонку па плячах, жартаваў стары, — жвавей, паненка, спраўляйся, лягчэй ступай, а то падумаюць, што старая баба нейкая сунеца”». Ядвігін Ш. працягвае: «Вось бачыце, — кажа да мяне старушка, — ён заўсёды такі: хіба *настарэ* (курсіў аўтара. — А. Б.) і блазнаваць не пакіне!» Письменнік з лёгкім сумам і замілаванасцю канстатуе, што, відаць, «справядліва — па-старадаўняму... зжылі гэтыя людзі свой век, калі ў гэтых гадах ад іх мовы вее такая пагода, спакой...» [18, с. 243].

Шлёмка-пернічнік з аднайменнага апавядання Р. Мурашкі кажа швагру: «Снегу на полі поўна — у гэтым годзе ўрода будзе ў мужыкоў, і нам лепш будзе жыць» [8, с. 288]. Устойлівасць узаемных талерантных адносін двух народаў падкрэсліваецца і паўтаральнасцю вобраза-топаса карчмы, які ў беларускай літаратуры валодае разнастайнымі канатацыямі. У апавесці «Нядоля Зabloцкіх» Л. Калюга піша: «Як апануюць, бывае, Юстапа цёмныя думкі, дык проста бяда. Работу робячы трохі спакайней, а як у свята — ратунку няма. От ён... возьме ды пойдзе сабе ў святы дзень да Хлюпска. Там Ворка на рагу карчму трымае, а ў карчме людзей, як селядцоў у селядзёўцы, там сабе знойдзеш добрага чалавека, каб сваю бяду яму расказаць» [19, с. 62]. Падобнымі меркаваннямі кіруюцца і героі апавядання Сцёпкі Бірылы «Стражнік»: «...што ты будзеш рабіць дома святам? У цэркву ісці — далёка... дома сядзець — зноў нудна — апрывч Сарабасі няма куды і пайсці. Усё ж такі

там пагаворыш, а то дык і навіну якую пачуеш. Паслухаеш, што людзі гавораць, ды і сам прыкінеш слова-другое. <...> ...Не было тае нядзелі і свята, каб у Сарабасі не было зборышча» [20, с. 293]. І не толькі «ласун» з аднайменнага апавядання А. Гурло забягаў мімаездам «да Янкеля пагрэца» [20, с. 262].

Ж. П. Сартр называе антысемітызм «снабізмам для бедных», бо, з пункту погляду псіхалогіі, нястачы і беднасць перакручваюць псіхіку [21, с. 108]. Замацаваныя ў мастацкай свядомасці адносіны немажоннага беларускага сялянства да сваіх суседзяў у пэўнай меры абвяргаюць гэтае сцвярджэнне. Пэўна, псіхалагічную ўстойлівасць здольны забяспечыць згаданы вышэй «рэфрэн гаспадара». Гістарычны досвед таксама пакажаў, што багатыя больш карыстаюцца антысеміцкімі жарсцямі, чым аддаюцца ім: у іх ёсць больш значныя і цікавыя заняткі.

Антысеміт — чалавек натоўпу: «ужо і так цяжка быць ніжэй за яго, але на ўсякі выпадак ён стараецца яшчэ прыгнуцца, баючыся аддзяліцца ад статку і застацца сам-насам з сабою. Фраза ж “Я ненавіджу яўрэяў” прамаўляецца толькі ў групе» [9, с. 137]. На першы погляд, менавіта так паводзяць сябе героі рамана М. Зарэцкага «Сцежкі-дарожкі»: на месцы прызначанай сустрэчы «кожнаму хацелася стуліцца, схвацца, знікнуць з вачэй, і таму інстынктыўна шворыўся кожны туды, адкуль менш відаць яго, дзе не звернуць на яго ўвагі. Гаварыць не хацелася — стаялі больш моўчкі. Чагосьці чакалі яшчэ, а чаго, дык не ведаў ніхто» [14, с. 29—30]. Аднак нам бачыцца ў падабенстве знешніх праяў іншая сутнасць. Героі М. Зарэцкага не пазбаўлены імкнення «шукаць сваю індывідуальнасць у сабе саміх», і ім не ўласцівы выбар «жыць толькі страхам», які яны паселяць у іншых [9, с. 135].

Ж. П. Сартр пакідае грамадзянам пэўную долю аптымізму: пры моцным урадзе антысемітызм нежыццяздольны — калі толькі ён не ўваходзіць у праграму самога ўрада, але ў гэтым выпадку яго характар відазмяняецца (што прапарцыянальна памяншае і аптымізм...): «...антысемітызм адводзіць разбуральны ўдар рэвалюцыйна настроенай масы ад нейкіх устаноў, скіроўваючы гэты ўдар на знішчэнне пэўных людзей... уяўляе сабой засцерагальны клапан для носьбітаў улады», якія

«падмяняюць небяспечную нянавісьць да кіруючага рэжыму... бяспечнай нянавісьцю да асобных людзей» [19, с. 155].

Калі цар прыехаў у стаўку ў горад, дзе жыў Лясніцкі («Сцежкі-дарожкі»), то, з аднаго боку, «аб ім гаварылі з жалем і скрухай... абкружалі яго арэолам святой пакуты», а з другога — «ішла недзе неўзаметку, употайку, чорная работа, недалужная, брыдкавая — работа брудных сіл старога жандарскага ладу... Нехта нешта рабіў, рыхтаваў». Гэтае «нешта» прарывалася словамі «жыд», «жыдоўская ўлада», што прамаўляліся ў «цёмных мяшчанскіх масах прыдушана-злосным і пагражаючым шэптам» [14, с. 25].

Расійскія даследчыкі адзначаюць, што на мяжы XIX—XX стагоддзяў адбываецца стылявы зрух у пазіцыі аўтар-герой [22, с. 375]. Аўтар не дыктуе свой пункт погляду, а часта глядзіць на рэчаіснасць вачыма свайго героя, бо рэчаіснасць яшчэ да канца не асэнсавана і ідзе сумесны пошук ісціны, у якім герою і аўтару належыць аднолькава значымая роля. У тэксце рамана М. Зарэцкага «Вязьмо» сустракаецца шмат пытанняў, якія робяць пісьменніка «совопросником века» і заклікаюць чытача да сумеснага пошуку ісціны. У рамане «Сцежкі-дарожкі» адно з такіх важных пытанняў нам бачыцца ў падтэксце, у сімваліцы аднаго з «цёмных» месцаў тэксту. Калі, прасякнутыя псіхалогіяй натоўпу, героі чакалі моманту «пабіць... жыдоў», праз квартал, несучы чырвоныя сцягі, «...выліўся раптам натоўп і паплыў проста на іх» [14, с. 30]. Ці мае маральную перавагу нейкі з гэтых натоўпаў? Які з іх нясе дабро, які — зло? У пэўнай ступені адказам можа быць выказванне Г. Лебона: «Натоўп у сваіх дзеяннях і ўчынках можа перайсці ад самай крыважэрнай жорсткасці да прамой велікадушнасці і гераізму. Ён лёгка робіцца катам, але гэтак жа лёгка ідзе і на пакутніцтва» [23]. Ва ўсякім разе, варта з асцярогай ставіцца да спантаных супольнасцей, у якіх падманлівая роўнасць ёсць усяго толькі «вынік недыферэнцыраванасці функцый», а ролю сацыяльнай сувязі часта выконвае гнеў. Там існуе рэальная небяспека пазбавіцца ўласных думак і адказнасці за іх, падацца мысленчым стэрэатыпам і рэакцыям, уласцівым першабытным супольнасцям.

Вывады

Падводзячы вынік разважанням, адзначым, што вылучаюцца два шляхі развіцця асобы: талерантны і інталерантны. Для інталерантнага характэрна ўяўленне пра ўласную выключнасць, імкненне пераносіць адказнасць на іншых, адчуванне навіслай пагрозы... Два першыя дзесяцігоддзі XX стагоддзя паслужылі арэнай сацыяльных акцый розных тыпаў: сацыяльны пратэст, сацыяльны выбух; сацыяльны злом (рэвалюцыя). Мы звярнуліся да твораў, у якіх падзейная аснова звязана з сацыяльным выбухам, у выніку чаго адбылося вялікае ўзрушэнне і змена ўлады. Разбуральны характар гэтага выбуху абумоўлены спалучэннем стыхійнай эмацыянальнасці пратэсту з фізічнымі дзеяннямі раз'юшанага натоўпу, разгромам і бессэнсоўным, татальным знішчэннем і разбурэннем, што знайшло сваё адлюстраванне ў сюжэтна-вобразнай сістэме твораў беларускай (Я. Брайцаў, М. Гарэцкі, М. Зарэцкі) і рускай (Б. Зайцаў, Б. Пастарнак) прозы.

Аб'ектыўным ходам падзей у такі крызісны грамадскі кантэкст былі пастаўлены героі не толькі прааналізаваных намі ў дадзеным раздзеле, але і шэрагу іншых твораў беларускай прозы. Аднак паняцце «крызіс» мае два значэнні — «праблема» і «магчымасць». Гуманізм беларускіх празаікаў выявіўся не толькі ў аналітычнай цікавасці да ўнутранага свету свайго сучасніка, але і ў тым, што ў праблемным часе яны пакінулі сваім героям — як М. Зарэцкі ў рамане «Сцежкі-дарожкі» — магчымасць адэкватнага выбару, і гэта выбар пераважна не на карысць інталерантнасці, антысемітызму, які, паводле Ж. П. Сартра, не толькі адначасова і жарсць, і светапогляд, але таксама свабодны і татальны выбар самога сябе, татальны падыход не толькі да яўрэяў, але і ўвогуле — да людзей, да гісторыі, да грамадства.

Ж. П. Сартр мае рацыю ў тым, што інталерантны характар адчуванняў не з'яўляецца камфортным, і пытаецца: чаму ж некаторыя людзі выбіраюць такую заведама памылковую логіку? Падобны выбар пралівае святло на асабовыя якасці таго, хто яго зрабіў. Ёсць людзі, якіх прываблівае «пастанства каменя» [9, с. 133]. Яны хочуць быць «маналітнымі і непрабіваемымі», не жадаюць мяняцца, бо невядома, куды прывядуць гэтыя змены. У гэтым філосаф і пісьменнік бачыць, у прыватнасці, боязь ісціны, і не ў змястоўным плане, а як формы, бясконцага і пакутлівага працэсу набліжэння. Разумны чалавек ніколі не ведае, да чаго ён прыйдзе, ён адкрыты, што можа быць расцэнена як ваганні і няўпэўненасць або некампетэнтнасць. Людзі, якія прагнуць «пастанства каменя», інталерантныя, яны хочуць такога жыцця, «у якім развагі і пошукі адыгрываюць другарадную ролю, у якім заўсёды шукаюць толькі тое, што ўжо знайшлі, у якім заўжды становяцца толькі тым, чым ужо сталі» [9, с. 133]. Такое адчуванне імгненнай упэўненасці дае жарсць, якая да таго ж здольна скаваць разважлівасць і адгарадзіць ад жыццёвага вопыту сцяною даўжынёй у жыццё, у нашым выпадку — ад вопыту талерантнага быцця цягам стагоддзяў. Жыццё ў рэжыме жарсці не з'яўляецца нацыянальнай каштоўнасцю беларусаў. «Рэфрэн гаспадара» з'яўляецца грунтоўнай супрацьвагай дэструктыўным правам асабовай і

сацыяльнай псіхалогіі, да якіх адносяцца інталерантнасць увогуле і антысэмітызм у прыватнасці. Да таго ж, героі лепшых твораў беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя — «думаннікі», пра што сведчаць многія элементы мастацкай формы праявітых твораў. Антысэміт баіцца якой-кольвек адзіноты — але менавіта адзінота з’яўляецца важнейшай умовай фарміравання і функцыянавання рэфлексіўнай асобы. Вынік рэфлексіі — асабовае Я, якое забяспечвае ўстойлівую цэласнасць, неабходную пры ўзаемадзеянні з рэчаіснасцю. Таму агрэсіўная сіла і энергія сучаснага ім грамадскага асяроддзя не ператварае Халіму, Славіна, Лясніцкага (апошняга — на адзначаным намі этапе сюжэтнага дзеяння) у сацыяльных функцыянераў, у інструмент рэакцыі. На нашу думку, антысэмітызм як праява інталерантнасці не быў вызначальнай рысай ментальнасці беларусаў і з той прычыны, што яны не адчувалі царскую Расію сваёй «уласнасцю». Гэта пацвярджае карціна падзей у рамане Я. Брайцава «Паміж лясоў і балот» і «пльнь» маўлення і святмасці герояў М. Гарэцкага, М. Зарэцкага, Л. Калюгі, М. Нікановіча, Ядвігіна Ш. і іншых прадстаўнікоў беларускай прозы «эпохі рубяжа».

Што ж датычыць талерантнага шляху развіцця асобы, то гэта шлях чалавека свабоднага, які добра ведае сябе і таму прызнае іншых. Талерантная асоба больш арыентавана на сябе ў працы, у творчым працэсе, тэарэтычных разважаннях. Талерантныя людзі ўпэўнены, што лёс залежыць не ад размяшчэння зорак, а ад іх саміх. Яны не перакладваюць адказнасці на некага, а нясуць яе самі. Талерантны чалавек прызнае свет у яго шматстайнасці. Добрыя адносіны да сябе суіснуюць у яго са станоўчымі адносінамі да іншых і добразычлівымі адносінамі да свету. Ці не гэтую асабовую мадэль мы пазнаём у развагах Андрэя Лабановіча: чалавек жыве для таго, «каб у жыцці як можна болей вывудзіць карыснага і прыемнага для сябе». Калі ж Турсевіч пярэчыць, што нельга ўніверсалаваць гэты прынцып, Лабановіч слухна заўважае: «...Прынцып адзін для ўсіх. Справа толькі ў тым, якія ўжываць спосабы, якімі дарогамі ісці і як разумець гэты прынцып. Але каго ты ні возьмеш: ці то будзе вучоны, які вышуквае новыя законы жыцця і пракладае новыя дарогі, ці які-небудзь выдумшчык — Эдысон, ці паэт, ці мастак, ці прапаганднік новага вучэння, ці самаахвярны дзеяч, вечны служка выключна для другіх, — усё яны выходзяць з таго ж самага прынцыпу. Не трэба толькі змешваць мэта з тымі дарогамі, якімі гэта мэта дасягаецца» [24, с. 816].

Творы М. Зарэцкага, М. Гарэцкага, Л. Калюгі, а ў пазнейшы час — В. Быкава яскрава выявілі, што энергію і кірунак многім неспрыяльным падзеям грамадскага маштабу дае зайздасць. Яна выклікае ў святмасці асобы перавагу негатыўнага над пазітыўным, інталерантнага над талерантным, стымулюе дзейнасць комплексу інталерантнасці і фарміруе ўстаноўку на гвалт над асобай і разбурэнне традыцыйных устойлівых форм чалавечага жыцця. Мастацкі набытак беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя, на жаль, не быў у дастатковай ступені ацэнены як папярэджанне аб гэтай дэструктыўнай — што даказана ўсім наступным гістарычным вопытам — тэндэнцыі.

Спіс выкарыстаных крыніц

1. *Бондырева, С. К.* Толерантность : (введение в проблему) / С. К. Бондырева, Д. В. Колесов. — М. : Изд-во Моск. соц.-психол. ин-та ; Воронеж : МОДЭК, 2003. — 240 с.
2. *Зарэцкі, М.* Збор твораў : у 4 т. — Мн. : Маст. літ., 1991. — Т. 3 : Вязьмо : раман ; Сымон Карызна : драм. аповесць. — С. 5—298.
3. *Быкаў, В.* Збор твораў : у 6 т. / В. Быкаў. — Т. 5 : Кар’ер : раман ; У тумане : Аблава : аповесці. — Мн. : Маст. літ., 1994. — 432 с.
4. *Калюга, Л.* Творы : раман, аповесці, апавяданні, лісты / Л. Калюга ; уклад., прадм. Я. Лецкі ; камент. Н. В. Гаўрош, Т. М. Трыпуцінай. — Мн. : Маст. літ., 1992. — 607 с.
5. *Бядуля, З.* Салавей : аповесць / З. Бядуля // Збор твораў : у 4 т. — Дзярж. выд-ва БССР ; Рэдакцыя маст. літ. — Мн. : [б. в.], 1953. — Т. 3. — С. 5—166.
6. *Гарэцкі, М.* Камароўская хроніка / М. Гарэцкі ; прадм. М. Мушынскага // Віленскія камунары : раман-хроніка ; Камароўская хроніка : аповесць. — Мн. : Маст. літ., 1997. — С. 238—541.
7. *Успенский, Г.* Власть земли [Электронный ресурс] / Г. Успенский. — [Б. м. : б. и.]. [19 — ?]. — Режим доступа: http://www.az.lib.ru/u/uspenski_g_i/text_0430.shtml. — Дата доступа: 24.06.09.
8. *Веснаход* : апавяданні «Маладняка» / [уклад., падрыхт. тэкстаў, уступ. артыкул і камент. І. П. Чыгрына]. — Мн. : Маст. літ., 1987. — 518 с.
9. *Сартр, Ж. П.* Портрет антисемита / Ж. П. Сартр ; пер. с фр. Г. Ноткина. — СПб. : Азбука-классика, 2006. — 256 с.
10. *Брайцев, Я.* Среди лесов и болот / Я. Брайцев. — БДАМЛіМ // Фонд 7. — Воп. 1. Спр. 1—4.
11. *Шопенгауэр, А.* О том, каков человек сам по себе / А. Шопенгауэр // Афоризмы и максимы. — Л. : Изд-во Ленинград. ун-та, 1990. — 288 с.
12. Расстраляная літаратура: творы беларускіх пісьменнікаў, загубленых карнымі органамі бальшавіцкай улады / уклад. Л. Савік, М. Скоблы, К. Цвіркі ; прадм. А. Сідарэвіча ; каментар М. Скоблы, К. Цвіркі. — Мн. : Кнігазбор, 2008. — 696 с.
13. *Зайцев, Б.* Осенний свет : повести, рассказы / Б. К. Зайцев. — М. : Сов. писатель, 1990. — 544 с.
14. *Зарэцкі, М.* Сцежкі-дарожкі : раман. / М. Зарэцкі ; прадм. М. Мушынскага. — Мн. : Маст. літ., 1998. — 351 с.
15. *Мескин, В. А.* Типология характеров и способы их воплощения в драматургии Л. Н. Андреева [Электронный ресурс] : дис. ... канд. филолог. наук / В. А. Мескин. — [Б. м. : б. и.], [20 — ?]. — Режим доступа: http://planetadisser.com/see/dis_214139.html. — Дата доступа: 18. 05. 2010.
16. *Пастернак, Б.* Доктор Живаго : роман / Б. Л. Пастернак. — М. : Кн. палата, 1989. — 431 с.
17. *Гарэцкі, М.* Прысады жыцця : апавяданні, аповесці / М. Гарэцкі ; уклад. Т. Голуб. — Мн. : Маст. літ., 2003. — С. 313—433.

18. *Ядвігін Ш.* Выбраныя творы / Ядвігін Ш. — Мн. : Маст. літ., 1976. — 410 с.
19. *Калюга, Л.* Творы : раман, аповесці, апавяданні, лісты / Л. Калюга ; уклад., прадм. Я. Лецкі ; камент. Н. В. Гаўрош, Т. М. Трыпцінай. — Мн. : Маст. літ., 1992. — 607 с.
20. На ўсходзе сонца : творы беларус. пісьменнікаў пач. XX ст. / аўт., прадм. і ўклад. У. М. Казбярук. — Мн. : Юнацтва, 1990. — 318 с.
21. *Наумова, Д. В.* Проблема личности и её развитие в отечественной психологии : (2-я половина XIX в. — 1-я треть XX века) : дис. ... канд. психол. наук : 19. 00. 01 — общая психология, история психологии / Д. В. Наумова. — М. : [б. и.], 2001. — 171 л.
22. *Драгомирецкая, Н. В.* Автор и герой в русской литературе XIX—XX вв.: диалектика взаимодействия : дис. ... д-ра филолог. наук: 10. 01. 01. — русская литература ; 10. 01. 08 — теория литературы / Н. В. Драгомирецкая. — М. : [б. и.], 1989. — 396 л.
23. *Лебон, Г.* Психология народов и масс [Электронный ресурс] / Г. Лебон. — [Б. м. : б. и.], [19 — —?]. — Режим доступа: http://www/gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Lebon-Ps_Na. Дата доступа: 31.07.09.
24. *Колас, Я.* Вершы. Паэмы. Апавяданні. Аповесці. Трылогія «На роставях» / Я. Колас ; прадм. М. Мушынскага. — Мн. : Юнацтва, 1981. — 1168 с.

МАСТАЦКІЯ СРОДКІ ТЫПІЗАЦЫІ І ІНДЫВІДУАЛІЗАЦЫІ ГЕРОЯЎ БЕЛАРУСКАЙ ПРОЗЫ ПЕРШАЙ ТРЭЦІ ХХ СТАГОДДЗЯ

Дасканалы літаратурны твор уяўляе сабой сістэму, якая характарызуецца скіраванасцю сродкаў мастацкай выразнасці на вырашэнне адзінай мастацкай задачы. Аўтар, прапануючы сваё разуменне навакольнага свету і яго працэсаў, максімальна «нагружае» дадатковымі асацыяцыямі ўсе сродкі, якія выкарыстоўваюцца для стварэння вобразаў. Дзякуючы гэтаму ўзнікае складаная сістэма адносін паміж «сэнсавым комплексам» і тым, што прынята называць «азначаючым комплексам» (знакамі, вобразамі і г. д.).

Асаблівасці кампазіцыі — парабалічнай, менамеатычнай, міфалагічнай — у праявітых творах першай трэці ХХ стагоддзя вызначаліся шэрагам абставін, сярод якіх былі і спецыфічныя, абумоўленыя канкрэтна-гістарычным кантэкстам. Так, «незавершанасць пісьменніцкіх задум таго часу, якія раскрывалі гістарычныя прыкідкі рэвалюцыі і калектывізацыі, стала вынікам неспрыяльных палітычных умоў, калі аб'ектыўна-рэалістычнае адлюстраванне падзей рэвалюцыі і калектывізацыі стала немагчымым, бо ўжо склаліся цвёрдыя стэрэатыпы асвятлення гэтых падзей, якія трохі пазней манументальна і надоўга закансервуюцца ў Гісторыі УКП (б). Пісьменнікі, адчуваючы, што любыя замахі на рэалістычны паказ пераломных момантаў у жыцці народа будуць абавязкова жорстка перакрывацца, пакідалі свае творы незавершанымі» [1, с. 396], нібы пакідаючы сваіх любімых герояў чакаць лепшых часоў, або, як Я. Колас, вярталіся да ранейшай задумы праз вялікі адрэзак часу. На прыкладзе рамана М. Лынькова «На чырвоных лядах» бачна абумоўленасць кампазіцыі асаблівасцямі ўзноўленага топасу. Кожны раздзел твора нібы асобная навела. Такая форма не дае

развіць дзеянне ў хуткіх тэмпах бягучага часу. Але гэта і не патрэбна: «жыццё ў глухой правінцыі цяжэ марудна і шмат у чым стыхійна» [1, с. 395].

У парабалічнай мадэлі за канкрэтнай асобай, часта сціплай і непрыкметнай, адчуваецца магутны пласт гуманістычнай культуры і ўзбуйняе яе маштабы. Актуальнасць парабалічнай кампазіцыі вызначаецца тым, што многія героі прааналізаваных намі твораў жывуць у двух часавых планах: цяперашнім і мінулым. Аднак асаблівасці гістарычнага часу абумоўліваюць іх ідэйную і кампазіцыйную скіраванасць у будучыню. «Скіраванне погляду назад ёсць памяць, наперад — ёсць творчасць» [2, с. 82]. Мінулае — «жывая вада» для здаровага грамадства, аснова прагрэсу. Але паступова «прышласць» рабілася гарой, чаго не абышоў сваёй мудрай пісьменніцкай увагай Я. Колас.

Пошук адказаў на вострыя надзённыя пытанні рэчаіснасці абумовілі зварот многіх аўтараў да сюжэта падарожжа, што знайшло ўвасабленне ў менамэатычнай кампазіцыі. Адна з яе разнавіднасцей — сыход селяніна ў лес як сімвал пратэсту супраць гвалтоўнага ўмяшання ў сялянскі свет [3].

Міфалагічная кампазіцыя, на першы погляд, не зусім адэкватны сродак увасаблення новай эстэтыкі. Але, з другога боку, паводле Ф. Ніцшэ, без міфа ўсякая культура пазбаўляецца здаровай і творчай прыроднай сілы: толькі запоўнены міфамі далягляд здольны надаць адзінства і закончанасці цэламу культурнаму руху. Паказчыкамі міфалагічнай кампазіцыі выступаюць выбар героем шляху ў формах фальклорнага мыслення, зварот пісьменнікаў да абрадаў (пераважна як сродку камунікацыі), выкарыстанне малых фальклорных форм — замоў, кленічаў, песень — і іх стылізацый.

Так, Л. Калюга, «імкнучыся спасцігнуць сутнасць новага грамадства... перш за ўсё звяртае ўвагу на тое, як жывецца ў ім асобнаму, нічым не выдатнаму і разам з тым адзінаму, такому непаўторнаму чалавеку. З горыччу заўважаў ён, што пачалося вялікае паляванне на яго, на ягоную самабытнасць, адметнасць. ...Можа, таму такой мілай стала Калюгу мінуўшчына, дзе мелі месца самабытныя нацыянальныя характары, вялікая паэзія абрадавых свят...» [4, с. 120]. І нават у творах, напісаных у

высылцы, «Калюга пільна ставіцца да гісторыі, да народных паданняў, прыкмет, павер’яў, “забабонаў”, якія нярэдка трапна выкарыстоўвае ў сюжэтна-сімвалічным плане, што сведчыць пра эпічнасць таленту празаіка» [4, с. 123].

Міфалагічнае мысленне ў прозе першай трэці ХХ стагоддзя актыўна выяўляецца ў характары маўлення пра не да канца зразумелыя і асвоеныя з’явы знешняга свету. Прыкладна так асэнсоўваюць свет дзеці. Напрыклад, ва ўяўленні Івася, героя апавядання Я. Коласа «На чыгунцы», вайна — «страшная кабеціна, што бадзьецца па свеце, і, дзе яна ступае, там робяцца пажары і разбурэнне страшнае... Гэтую лютую бабу-вайну выпусцілі на свет немцы; за гэта нашы салдаты і ідуць на немцаў. Перш ім трэба зваяваць сваіх ворагаў, а тады ўжо злавіць страшную кабеціну і замкнуць яе ў такі глыбокі калодзеж, адкуль яна і не вылезе» [5, с. 261]. У падобным жа характары мыслення выяўляецца сялянская сутнасць дарослых герояў беларускай прозы. Чытаем у М. Гарэцкага: «усё пільней кукобцяць думку асмолаўцы аб нейкім дзіве — ці то аб зямлі, ці то аб волі. Вось нехта аб’явіцца і прынясе дзіва з сабою» [6, с. 259]. Міфалагічнае мысленне датычыць і вобразаў гістарычных асоб. Адносна цара ўстанаўліваецца не столькі індывідуальны пункт погляду, колькі «чужы», запазычаны з фальклору ці чых-небудзь аповедаў. Большасць уяўленняў пра У. Леніна аформлены ў жанры казкі. Асобы такога сацыяльнага маштабу найчасцей уяўляюцца як фальклорныя звышгероі. Адносна невядомых рэчаў і з’яў асабовы погляд герояў празаічных твораў выяўлены далёка не заўсёды. Яны карыстаюцца фальклорнай фразеалогіяй, і пэўны прадмет ці з’ява паўстаюць у якасці ідэі. Адчуваецца «пабочнасць» свету, для якога ў чалавека не выспела ўласнае слова, што вынікае са свайго асабістага вопыту. Вось яскравыя прыклады з апавядання З. Бядулі «Дэлегатка»: «А вакол жыццё новае біла свежай крыніцай. Постаці людзей выпрасталіся. Вочы новым бляскам гарэлі»; «Усё апрапулася ў сонечны бляск новых песень, новых разважанняў і новых учынкаў. Прастор вабіў зусім іншымі казкамі — гераічнымі казкамі барацьбы за лепшы лёс для людзей» [7, с. 116].

Аднак зварот да форм міфалагічнага мыслення мае і іншыя прычыны: «непрадбачлівыя павароты ў вірлівай плыні палітычнага

жыцця параджалі ў беларускіх пісьменнікаў некаторую ўнутраную разгубленасць. Узмацнялася іх трывога за лёс роднага краю... У такіх умовах асаблівы творчы акцэнт на міфалагічных вобразах выяўляў імкненне літаратуры ўмацаваць свае вытокавыя асновы, сцвердзіць такія ўнутраныя каштоўнасці, якія маюць непераходнае, пастаяннае значэнне пры ўсіх нечаканых перыпетыях і зменах грамадскай і палітычнай сітуацыі» [8, с. 302]. Якраз гэтае імкненне можа азначаць, напрыклад, такі матыў у рамане К. Чорнага «Сястра», як песня сялянкі ў псіхіятрычным аддзяленні бальніцы.

Адкрытая азначнасць абумоўлівае частыя лірыка-публіцыстычныя адступленні ў творах буйной эпічнай формы. Асабліва выразны характар яны маюць, у прыватнасці, у рамане М. Зарэцкага «Вязьмо», дзе асэнсоўваецца сутнасць рэвалюцыйных пераўтварэнняў.

«Для пісьменнікаў адкрылася важная ісціна — каб паўней зразумець унутраную сутнасць чалавека, трэба ведаць яго мінулае жыццё, яго сацыяльную біяграфію і тыя ўмовы, у якіх ён жыў. Усё часцей і часцей з'яўляюцца творы, у якіх аўтар, перш чым паказаць героя такім, якім ён ёсць, паказваў яго яшчэ і такім, якім ён быў» [1, с. 380—381]. Паглыбляецца псіхалагічнае раскрыццё характару персанажа, што відаць на прыкладзе апавядання «Над Бугам». В. Каваленка адзначае, што ў «маладнякоўскім» творы людзі палярна адрозных перакананняў і арыентацый не маглі б сябраваць і натуральна адчуваць душэўную прывязанасць адзін да аднаго іначай, як патэнцыяльна ўвасабляючы, несучы ў сабе «патэнцыю сацыяльнай трагедыі, выкліканай ідэйным супрацьстаяннем у грамадстве» [1, с. 385].

Распаўсюджаным кампазіцыйным прыёмам у літаратуры гэтага перыяду з'яўляюцца лісты, якія героі пішуць або атрымліваюць і чытаюць. У творах першага дзесяцігоддзя (Цёткі, З. Бядулі) яны ўяўляюць сабой своеасаблівы летапіс падзей прыватнага, асабістага жыцця на больш ці менш шырокім агульнаграмадскім фоне. Па меры ж выспявання буйных гістарычных падзей змяняецца і характар ліставання, бо ўсё навокал змяняецца і выразна паказвае індывідуальную траекторыю руху асобы ў новае жыццё і характар удзелу ў ім. Пра гэта сведчыць нават тое, ці сам адрасант піша ліст, ці нехта

гэта робіць за яго, а таксама тое, хто яго чытае. Лёксачка ў аповесці М. Гарэцкага «У чым яго крыўда?» з лістом ад Лявона Задумы «насілася... як кот з салам», але «на жаль, сама расчытаць ніяк не магла» [6, с. 179]. На вчорках паказвала той ліст усім, а калі Цімох, «найпершы цёмналескі грамацей пасля Лявона», пачаў чытаць, «уся хата як ёсць палягала ад смеху», а «Банадысёў батрак... пры ўсіх людзях ціха, але моцна злаяў Лявона “вучоным дурнем”» [6, с. 179]. Лявонаў ліст робіцца не толькі сюжэтнай дамінантай раздзела, а і пробным каменем маральна-этычнай вартасці многіх герояў, і нават прычынай канфлікту вясковага маштабу. Адказ ад малапісьменнай Лёксы, напісаны незнаёмай рукою, давёў Лявона да таго, што ён «ад прыкрасці плюнуў, тады засаромеўся, схопіўся ад жалю і крыўды за галаву і глынуў паветра, як шчупак, выкінуты з рэчкі на сухі пясок» [6, с. 182]. Ліст бацькі з «прыпісачкай» Лаўрынькі прывёў яго да высновы болей Лёксе не пісаць.

Рашэнне не пісаць бацькам, прынятае Сымонам Карызнам («Вязьмо»), азначае фактычна кінуць «іх — старых, нядужых — на волю невядомага лёсу» [9, с. 176]. Ад адной толькі думкі напісаць, што «я з вамі, з кулакамі, не маю нічога супольнага, не лічыце мяне больш за сына, таксама як я не лічу вас за бацькоў...», Карызна «здрыгаецца». Але і на ўчынак супрацьлеглага маральнага кшталту ён не рашыўся: «бо на подласць, як і на геройства, трэба таксама адвага» [9, с. 176].

Натуральным элементам мастацкай формы выступаюць лісты ў апаведзе пра падзеі «траістай» вайны. У рамане М. Лынькова «На чырвоных лядах» чаканне і чытанне лістоў з франтоў Першай сусветнай вайны, у тым ліку «пахаронак», дазваляе ўявіць разнастайныя іпастасі трагедыі асобы і народа.

Лісты літаратурных герояў сведчаць таксама аб трываласці гуманістычных каштоўнасцей, якія ўмацоўваюць расхістаны свет. Гераіня апавядання Ц. Гартнага «Дойдзем, сыноч» Маланка Груд, «адаўшыся ўсёй увагаю, піша ліст да мілага мужа, Нічыпара, які ваюе на фронце з панамі. <...> Словы ліюцца, ліюцца — няма ім канца, няма стрыму. Яе абурае палкае, маладое натхненне, якое салодкім туманам абдымае Маланчыну істоту...» [10, с. 216].

Праз характар прыватнага ліставання асэнсоўваюцца асобныя маральна-этычныя праблемы, закранаюцца філасофскія пытанні, паглыбляецца псіхалагізм твора. Калі Варонічавага Вільку, піша Л. Калюга, узялі ў войска, «праз гэта Марылі Дзешчыкавай і пасыпаліся лісты». Калі паштар Гаўрушчык аддаваў іх, то «паронкамі дыхцела». Марыля крыху саромелася, чытаючы: «можа, што пісана было расійскаю моваю... Таксама: кавалку паперы не паглядзіш у вочы, ці праўду ён кажа, як гэта некалі на лавачцы можна было зрабіць...» [11, с. 517]. Што далей, то большы гультай на лісты рабіўся Вілька: «...усё ж ноч прыдатней, чым такая адлегласць. Ліхадзеям робіцца і час, калі з адлегласцю схаўрусуе: толькі множыць трывожныя згадкі». Вілька напісаў, што паступіў на камандзёрскія курсы. «Тым паведамленнем і дадзен быў кірунак Марыліным згадкам, калі яна Вільку шукала апраўдання. Мусіць, не ленаваўся ён пісаць, а за тымі курсамі часу не меў. І, напэўна, праз іх не вярнуўся дадому, тэрмін выбыўшы» [11, с. 517]. Даніла Невядомскі, прыехаўшы з «Вам вядомага Горада», паставіў усё на месца: Вілька ажаніўся з дачкой яго кватэрнай гаспадыні Людвай.

Хутка сам Даніла зрабіўся адрасатам. «З... выраю да Данілы адзін за адным — цэлым шнурам ляцелі лісты» [11, с. 454]. Іх лейтматыў — шчымыівае пачуццё любові да сваёй далёкай бацькаўшчыны, настальгія па ёй, сакралізацыя рэчаў і з'яў, якія яшчэ ўчора здаваліся будзённымі і звыклымі, спадзяванне на справядлівы лёс. «А мяне яшчэ сагрэе і не гэта — сваё — сонца»; «Ці ў аднае дзяўчыны ў нашым краі мяне не счакаецца пасажная падушка, на якую схілю я змораную галаву! Але ў Стэфкі — ты памятаеш? — ясек... Маленькі такі, недасяжны — на самым версе... Можа, й на ім давядзецца адпачыць, бо далёкаму госцю — усё найлепшае» [11, с. 456]. Тая дэталё, што «лісты з выраю вельмі паронкамі аддавалі. Відаць, быў у Менску — ды ці адзін! — Гаўрушчык», у адмысловай форме падкрэслівае татальны недавер дзяржавы да сваіх грамадзян, супастаўляе два на першы погляд несумяшчальныя планы быцця. А яшчэ пісаў Марка, «што яму надта ж сняцца сны. І ў кожным яму ўдаецца непрыкметна вылузацца. <...> Цяжка вытрываць — тых пакутных сноў не спраўдзіць» [11, с. 455].

А. Адамовіч характарызуе жанр эпісталярнага апавядання ў М. Гарэцкага як своеасаблівыя «лісты» сябрам-чытачам, аднадумцам — як этап у «заваяванні самога сябе» [12, с. 10—11] і аўтарам, і яго героямі, шлях рэалізацыі іх жаданне падзяліцца з людзьмі самім сабой.

Паводле Гегеля, дзеянне з'яўляецца самым яскравым і выразным раскрыццём чалавека, як яго настрою, думак, так і яго мэт. Тое, што чалавек уяўляе сабой у сваёй найглыбейшай аснове, упершыню ажыццяўляе сябе толькі праз дзеянне. Падзея ў празаічных творах выступае падставай для маштабных абагульненняў.

На рубяжы XIX—XX стагоддзяў адбываецца стыльвы зрух у пазіцыі «аўтар—герой». Аўтар не дыктуе свой пункт погляду, а часта глядзіць на рэчаіснасць вачыма свайго героя. Прычына тут найперш у тым, што, як ужо адзначалася, рэчаіснасць да канца не асэнсавана, ідзе сумесны пошук ісціны. У ім герою і аўтару належыць аднолькава значная роля [13, с. 150]. Кожны герой дадае свой штрэх да аўтарскага погляду на свет. А. Бабарэка пісаў: «Чытаючы твор... заўважаецца... што ўсё тое, што мы чытаем, ёсць нейкая мова для некага, што за гэтую моваю выступае нейкая асоба. Далей і дазнаёмся, што гэту мову вядзе адмысловы апавядальнік перад... адмысловым чытачом» [11, с. 563]. Сказанае збліжае пазіцыю беларускага крытыка з пазіцыяй А. Патэбні, які быў упэўнены: «Мастацтва ёсць мова мастака, і як пры дапамозе слова нельга перадаць іншаму сваёй думкі, а можна толькі абудзіць у ім яго ўласную, так нельга паведаміць яе і ў творы мастацтва; таму змест апошняга развіваецца ўжо не ў мастаку, а ў тым, хто разумее...» — ва ўдумлівым чытачу [14, с. 30—31].

Творчая ўвага і цікавасць да асобы, яе экзистэнцыі спрыяе стварэнню яркіх і непаўторных, часам невытлумачальных метафар, якія звязваюць свет прыроды і чалавека як яго неад'емную частку. Да найбольш актуальных на вылучаным намі этапе філасофска-псіхалагічных (экзистэнцыйных) метафар, якія выяўляюць розныя бакі быцця чалавека, яго дзейнасці, асаблівасцей яго светаразумнення і ацэнкі рэчаіснасці, можна аднесці метафару агню.

Агонь паўстае сталым аб'ектам аналізу дэканструкцыі. З пункту погляду Ж. Дэрыда, «...чалавек, які спальвае»,

«чалавек-полымя», пераўзыходзіць чалавека натоўпу сваёй здольнасцю да гарэння [15, с. 43], і ў той час, калі звычайны чалавек «застаецца са сваёй пакутай», «чалавек-полымя» «...устае і пакідае сцэну, не аглядаючыся на тое, што ён пакідае за сваёй спінай...» [15, с. 43], як, напрыклад, Сымон Зяблік у драме Я. Купалы «Раскіданае гняздо». Прысутнасць такога тыпу асоб абазначана ў мастацкай прасторы «Казак жыцця» Я. Коласа. «Раз пад восень наклалі пастушкі агню на балоце. ...Хтось з пастушкоў — недарма ж і свет з іх гарыць — засунуў у дубовае жарало галавешку з агнём. Пачало тлець трухлявае жарало старога дуба. Тлела, тлела, а потым разгарэўся агонь і забраў такую сілу, што дуб перагарэў і зваліўся...» [16, с. 411].

Аднак агонь сімвалізуе і ўнутранае святло маральнага пошуку ў чалавеку, які «вучыцца думаць пры рэвалюцыі» (А. Платонаў), імкнецца спасцігнуць сапраўдны сэнс падзей. Іншаму ж на ўсіх этапах яго шляху востра не стае самастойнай думкі. Гэты недахоп ператварае простага чалавека, прыхільніка рэвалюцыі, у выканаўцу загаду, мсціўцу, які пасля сябе пакідае полымя пажару. Ацэнкі аўтарамі такіх герояў (па сутнасці, тэарыстаў) не супадаюць.

У сваёй працы «Псіхааналіз агню» французскі філосаф Г. Башляр абгрунтоўвае праблему апошняга як псіхалагічную. Агонь і цяпло, лічыць вучоны, даюць ключ да разумення самых розных рэчаў, таму што з імі звязаны непазбыўныя ўспаміны, а таксама як прасцейшы, так і вырашальны вопыт кожнага чалавека.

Агонь — выключная з’ява, здольная вытлумачыць усё. Калі ўсе паступовыя змены можна растлумачыць самім жыццём, то ўсе імклівыя перамены маюць прычынай агонь, які валодае лішкам жыцця. Агонь — гэта нешта глыбока асабовае і, разам з тым, універсальнае. Ён жыве ў сэрцы. Ён жыве ў нябёсах. Ён хаваецца ў нетрах матэрыі, тлеючы пад сподам, як затоеная нянавісць і прага помсты. З усіх з’яў ён адзін так відавочна надзелены ўласцівацю прымаць супрацьлеглыя значэнні — дабра і зла, бо ён — ласка і катаванне, ззянне Раю і пекла Апраметнай. Гэта кухонны ачаг і апакаліпсіс. Ён дае радасць дзіцяці, якое паслухмяна сядзіць ля печы, але ён жа і карае за непаслушэнства таго, хто распачне з ім занадта дзёрзкую

Лявон зразумеў яго жаданне і палез у кішэню па карабок. Якая любоতা пайсці на ляда і паміж зарасняў, ля пня, назбіраць трэсак, злажыць і падпаліць. Налажыць хвораству і, калі агонь праб'ецца на гару і абхопіць жоўтымі языкамі сучча — легчы тут, грэцца, глядзець, як агонь шугае, ліжа галінкі, дыміць і яснее; і думаць аб восені, ціхім змрочным вечары, доўгай чорнай ночы; успамінаць леташні год. І Лявон ахвотна даў хлопчыку некалькі запалак, бо ён пачуў родны дух... Абодва яны, і Лявон і хлопчык, былі сыны народу, душа якога праз гісторыю і жыццё на балотных і лесавых абшарах зрабілася падобнай да таго ціханька шугаючага цяпла сярод цёмнаватага ціхага восеньскага надвор'я на пустым і адзінокім пакінутым лядзе...» [6, с. 238].

У кантэксце «псіхааналізу агню» гэты эпізод выяўляе імкненне героя бачыць сябе ў супольнасці свайго народу, а таксама жаданне, кажучы словамі самога М. Гарэцкага, «усведамляць» іншых.

«“Кахаць, вучыцца і працаваць дзеля вызвалення Беларусі!” — сказаў сам сабе Лявон Задума...» [6, с. 166], вызначыўшы самую галоўную для яго напрамку самаажыццяўлення, якое, аднак, увогуле было «трудна... беларускім мужыцкім сыном»: «ці рві з душы роднае карэнне і адракайся роднае хаты, ці ўцякай ад панскай вопраткі і цягайся за прымітыўнаю дзядоўскаю сахою» [6, с. 171]. Відавочна, што праблема статуснай ідэнтыфікацыі інтэлігента — выхадца з вёскі — паўстае для яго найвастрэй, хоць па сутнасці гэты «праект» адпавядае яго жыццёвай стратэгіі.

Дарэчным будзе азначэнне інтэлігенцыі, паводле Іванова-Разумніка, як «пазасаслоўнай, пазакласавай, пераемнаснай групы, што характарызуецца творчасцю новых форм і ідэалаў і актыўным іх ажыццяўленнем у кірунку фізічнага і разумовага, грамадскага і асабістага вызвалення асобы» [19, с. 167]. З'яўляючыся прадстаўніком інтэлігенцыі, герой М. Гарэцкага «прэтэндуе на канструяванне новых ідэнтычнасцей і стыляў жыцця» [19, с. 164], аднак яго статусная ідэнтыфікацыя ўскладняецца адсутнасцю ў ёй фактару пераемнасці, а таксама асаблівасцямі яго ментальнай фактуры.

Так, гэта выразна відаць з інтралогу Ігната Абдзіраловіча, які сведчыць пра насычэнне матываў яго асобы змястоўнымі

намерамі жыцця. Істотна ў рамках узнятай намі праблемы тое, што і тут агонь выступае, як ужо гаварылася, з'явай, здольнай вытлумачваць усё, а найперш «імклівыя перамены». «Раней быў ён быццам звонку ад народа, ад сялянскай і работніцкай грамады, пазіраў на рэвалюцыйную завіруху так, як некалі на вялікі пажар у сяле. <...> ...калі разважаў раней аб усім чыста, што дзеелася каля яго, дык ізноў-ткі ставіў сябе збоку, воддаль ад народнага няшчасця... Цяпер жа... быццам пачуў і сябе тою грамадою, ад якой стаяў раней збоку... <...> хоць і заставаўся яшчэ ў угоду свайму характару толькі пабочным глядзельнікам і ціхім думаннікам» [20, с. 61—62].

Адзін з раздзелаў аповесці «У чым яго крыўда» мае эпіграфам народную прымаўку «Не гарыць, а цьмее...». Так як агонь ні ў якой рэальнай іпастасі там не прадстаўлены, мы бачым у гэтым знак патрэбнасці героя пазнаваць і дзейнічаць — гэта значыць яго волі да «інтэлектуальнасці» [17, с. 113].

Агонь знаходзіць месца і ў сістэме паказчыкаў ідэнтычнасці творчай асобы. Гэта можна адзначыць ва ўспрыманні Ляонам Задумай адной з карцін ваенных дзеянняў: «Я загледзеўся на прыгожы абраз: ад снараду загарэўся дом ці стог хлеба, дым палавы, а потым чорны, густы, з языкамі полымя, прэцца ўгару к цёмнаму небу» [6, с. 370]. Ва ўспамінах пра М. Валашына М. Цвятаева, сярод іншага, прыгадвае і тое, што ён надзвычай адметна глядзеў у агонь — «усім целам і ўсёй душой» [21, с. 505].

Вобраз агню асацыятыўна і сэнсава звязаны з такім філасофска-псіхалагічным і эстэтычным феноменам, як «комплекс Праметэя», які, у сваю чаргу, выступае сімвалам чалавечай цывілізацыі, прагрэсу, інтэлігентнасці. «Комплекс Праметэя», на думку Г. Башляра, — гэта сукупнасць пабуджэнняў, з прычыны якіх мы імкнёмся параўняцца ў ведах з нашымі бацькамі, а затым перасягнуць іх; дасягнуць узроўню настаўнікаў, а затым перавысіць яго; — гэта «эдыпаў комплекс» размовага жыцця, уласцівы асобам больш рэдкага духоўнага складу, а не ўладальнікам моцных інстынктаў, якія выступаюць рухавіком імкнення да першынства [17, с. 113]. У адным з эпізодаў рамана «Зямля» ў старога Тамаша просіць запалак пастушок Юрка Мацвееў, нясмелы, «тоненькі і кволы», у кажушку, «голым, як

бубен» [22, с. 297] — у асобных рэпліках і ўчынках якога можна ўбачыць абрыс «комплексу Праметэя» ў вызначаным намі вышэй сэнсе.

Ж. Дэрыда ў тэксе «Аб розуме» сцвярджае: «Духоўнасць, розум ёсць агонь, полымя, гарэнне, спаленне, раз'юшаны пажар... дакладней будзе сказаць, што розум ёсць адначасова тое, што падпальвае, і тое, што згарае само...» На пытанне «Дзе бушуе пажар?», пастаўленае Ф. Ніцшэ, Ж. Дэрыда дае вычарпальны адказ: «Агонь розуму палае ў верасе нашай мовы» [15, с. 44]. Са сказанага вынікае, што метафара агню мае непасрэднае дачыненне да праблемы пасіянарнасці і асабовых характарыстык герояў-пасіянарыяў.

Варта адзначыць таксама сканструяваную Ж. Дэрыда метафару агню-письменнасці: «Той спосаб, якім існуе розум, што гарыць, падпальвае і згарае, ёсць па сутнасці механізм функцыянавання письменнасці, агонь письменнасці. Гэта не выпадкова. Агонь не прыходзіць пасля, агонь піша, піша самога сябе, проста ў працэсе згарання» [15, с. 44]. Паводле А. Шапенгаўэра, письменнасць служыць узнаўленню адзінства чалавечай свядомасці, якая пастаянна перарываецца смерцю і таму распадаецца на часткі. Дзякуючы письменнасці думка, якая зарадзілася ў прашчур, можа быць дадумана да канца яго праўнукам. Такім чынам, письменнасць засцерагае расшчапленне чалавечага роду і яго свядомасці на безліч эфемерных індывідуумаў, пераадольваючы час, які нястрымна мчыцца ўперад і вядзе да забыцця. Яна азначае трыумф свядомасці над часам [66, с. 571]. Метафара агню бясспрэчна, палягае ў рэчышчы экзістэнцыі маладых беларусаў-інтэлігентаў, на вобразы якіх такая багатая проза першай трэці ХХ стагоддзя, асабліва творы М. Гарэцкага, Я. Коласа, Л. Калюгі.

Як бачым, метафара агню з'яўляецца тым яскравым мастацка-выяўленчым і эўрыстычным сродкам, пры дапамозе якога вырашаецца праблема самаідэнтыфікацыі героя беларускай прозы першай трэці ХХ стагоддзя як асобы не толькі пасіянарнай, а і нацыянальна свядомай, творчай, інтэлектуальнай. Пры дапамозе гэтай метафары магчыма дыстынкцыя паміж двума тыпамі людзей, адзін з якіх уяўляе сабой звычайнага чалавека, другі — адметнага (выбітнага, «пераўзыходзячага») чалавека.

Для літаратуры XX стагоддзя ўласцівы агульны працэс лірызацыі апавядання, абумоўлены тым, што змяніўся статус асобы. Паказчыкам гэтага з’яўляецца, у прыватнасці, лірычны гумар. Яму належыць значная роля сярод сродкаў стварэння мастацкай канцэпцыі асобы, аб чым пераканаўча сведчаць творы З. Бядулі, Л. Калюгі, Я. Коласа, К. Крапівы, М. Лынькова, якія шырока карыстаюцца гумарыстычнай формай дыскурсу. У той час як у «сур’ёзным» дыскурсе адзіны пункт погляду адпавядае іерархічнаму і ўпарадкаванаму сацыяльнаму свету, у гумарыстычным розныя, супярэчлівыя пункты погляду выяўляюць яго супярэчнасці і неадпаведнасці. Гумарыстычны падыход, не разбураючы сур’ёзнага, дазваляе сімвалічна выявіць напружанасць, прысутную ў ім, і тым самым падтрымлівае яго.

Аналіз сродкаў смехавай культуры ў іх нацыянальнай адметнасці дазваляе пераканацца ў тым, што «гумар — удалы і беспамылковы спосаб абязбройваць рэчаіснасць у той самы час, калі яна гатова раздушыць вас... Гумар сведчыць аб чалавечай годнасці, сцвярджае перавагу чалавека над абставінамі». У большасці выпадкаў ён звернуты героямі «праз сябе супраць... агульнай долі», якую чалавек падзяляе «з усімі людзьмі» [23, с. 120]. Л. Калюга пераконвае ў гэтым праз эпізод, дзе Даніла Невядомчык («Пустадомкі») атрымаў ад брата паштоўку «з неязджалае даўней станцыі»: «“Бывай! паляцелі ў халодны вырай”, — як бы ні было крута, хай сабе горкі, але ўсё ж з нашым народам застаецца гумар» [11, с. 454].

Іронія аб’ектыўная, гэта значыць разлічана на іншых; гумар суб’ектыўны, гэта значыць перш за ўсё скіраваны да нашага ўласнага «я». Гумар карэніцца ў суб’ектыўным, але сур’ёзным узвышаным настроі, які міжвольна ўступае ў канфлікт з чужой яму штодзённай рэчаіснасцю знешняга свету, якую ён не можа ні ігнараваць, ні прыняць, паступіўшыся сабой. Праз жарт, аднак, прасвечвае схаваная ў ім глыбокая сур’ёзнасць. «Усякі жарт, выказаны з сталымі маршчынамі на лбе, заўсёды ідзе ў ход як найвялікшая ісціна», — небеспадстаўна сцвярджае К. Чорны [22, с. 22]. Калі іронія мае на ўвазе спачатку сур’ёзны выраз твару, а заканчваецца ўсмешкай, то гумар — наадварот. «Слова “гумар” запазычана ў англічан дзеля таго, каб вылучыць і абазначыць

упершыню ў іх адзначаны, зусім своеасаблівы і нават... узвышаны від смешнага, а зусім не для таго, каб называць ім усякае блазнаванне...» [24, с. 424].

Гумарыстычная форма прэзентацыі свету прызнае існаванне розных пунктаў погляду, паслабляе сутыкненне канфліктуючых меркаванняў. Схільнасць да гумару выступае паказчыкам талерантнасці, а таксама самым непасрэдным чынам звязана з творчым патэнцыялам асобы, надаючы яму большую актыўнасць. Бадай у кожным творы без выключэння прысутнічае іранічны падтэкст, што, як агульнапрызнана, надае творам глыбіню і адлюстроўвае крызіс гуманізму, характэрны для перыяду «вялікай бяздомнасці». Іронію небеспадстаўна называюць дыскурсам пераходнага перыяду.

Талерантнасць і творчасць самым нечаканым, на першы погляд, чынам праяўляюцца і ў такой форме дыскурсу, як лаянка, якая ў пераважнай большасці эпизодаў праявітых твораў прэзентуецца гумарыстычнымі сродкамі. Ф. Гінтаўт, параўноўваючы манеру маўлення гарадскіх жыхароў і вяскоўцаў, «дзівіўся, як... сяляне ўмеюць складна, паэтычна размаўляць, не так нават, як многія граматыя гараджане. Гараджанін і лаяцца прыгожа не ўмее... А прыслухайцеся да лаянкі вяскоўца, асабліва жанок, там у кожнай свая лаянка, вобразная, сакавітая, не лаянка, а цэлая паэзія» [11, с. 605]. Удалую магчымасць «прыслухацца» дае Я. Колас («На ростанях»). Калі ў Цельшыне востра паўстала пытанне, у які дзень святкаваць «уводзіны святое багародзіцы», у вёсцы вызначыліся два супраціўныя станы. Аўдоля Латачыха з Мікітавай Акуляю апынуліся ў розных станах, і гэта з'явілася «зачэпкаю для таго, каб даць волю языкам». Латачыха «сыпала словы, як гарох. Мусіць, не раз практыкавалася яна ў сваіх думках у гэтай лаянцы... Акуля не паддавалася. <...> ...каб дапячы адна другой, яны пайшлі па вёсцы выстаўляць адна адну перад людзьмі. Тут мелася на ўвазе, галоўным чынам, вастрэй падцяць свайго ворага». Часам якая-небудзь з кабет, «пераступіўшы ўсякія граніцы жаночага ўшанавання, адпускала штось вельмі жыццёвае і сакавітае» [16, с. 802].

Значны мастацкі эффект абумоўлены выкарыстаннем у маўленні герояў прыказак-клёнічаў, што надзвычай ярка выявілася ў

рамане К. Крапівы «Мядзведзічы». Паказальны ў гэтых адносінах вобраз Тадоры Верамейчыкавай, Зосінай свекрыві, а Юзікавай мачахі. Так, у нядзелю, калі ўся сям'я ў хаце, старая «даўно ўжо шукае якой-небудзь прычэпкі, каб пагрызці нявестку, але ў тае сёння ўсё спраўна выходзіць, і ад гэтага Тадору яшчэ большая злосць падшыбае» [25, с. 164]. Яна не любіць і пасынка, ненавідзіць ягоныя кнігі, якія даюць яму права «разумнейшым за яе сябе ставіць, і ніяк тут Тадора ...не папнецца, не зраўнуецца з ім, хоць бы і хацела. І зайздрасць, і злосць ад гэтага». І хоць Юзік рабіў у гаспадарцы больш за ўсіх, яна ў сварцы абзывала яго гультаём, бо «мела та гультая кожнага, хто з кнігамі знаўся» [25, с. 165]. Не дзіва, што ў зносінах з сямейнікамі яна заўзята выкарыстоўвае кленічы, прычым не толькі як вербальны, але і нават невербальны сродак: «Тадора прынесла ...кусок здору і моўякі бразнула з кружком на стол. Гэта значыць «жарыце, няхай вас паразрывае ды параспірае!» Калі свекрыві падалося, што Зося не так намяшала парсюку, то яна пажадала, каб той «мазгі ў галаве перамяшаліся». Дрэнна выпаласкала свіную ражку — «няхай цябе нечага ўжо з гэтага свету спалосшча. Робіць па канец рук, каб табе ў грудзях рабіла ... Толькі з кубельца дык ты б цягала, каб табе кішкі ды вантробы выцягнула». З вуснаў герайні прыказка-кленіч гучыць як яе самахарактарыстыка, «прыём самараскрыцця праз уласнае слова, па прынцыпе: “Твае праклёны ды табе ў пялёны, а твае рэчы табе ў плечы, а твае мыслі каб на табе і павіслі”» [26, с. 148]. Наўрад ці за такімі словамі можна ўбачыць добрага, памяркоўнага чалавека. Як і ў творах народнай прозы, мы бачым прыклад таго, што персанаж цалкам аддаецца ўладзе пачуцця і «гаворыць тое, да чаго галава не прыслухоўваецца» (К. Чорны). Такая некіруемая агрэсія правакуе і адпаведныя адносіны ў адказ, нават у царплівай і па натуре прыветнай Зосі: «Няхай і з цябе выцягне, ведзьма старая. ...На чорта мне твой кубелец, задушыся ты ім сама» [25, с. 167—168].

Другая герайня рамана, сляпая Марыська, «сама нікога іначай не назаве, як толькі ласачкаю... Нават калі і склясці ёй каго давядзецца, дык і кленічы гэтыя ласкавыя. Падражняцца з

ёю дзеці на вуліцы, калецтвам яе ўпikнуць, сляпою назавуць, а яна так лагодна ды зычліва, быццам гаючае лякарства да болькі прыкладае: «А мае ж вы дзетачкі, а няхай жа бог міленькі дасць, каб мая долечка спаткала вас у маладым веку, каб вы на яснае сонейка не зірнулі, каб вы таткі і мамкі не ўбачылі» [25, с. 225]. Думаецца, што тут мы маем якраз прыклад таго, як у вобразе-персанажы раскрываецца «дыялектыка душы», што можна зрабіць «толькі пры дапамозе святлаценяў», калі, «напрыклад, чалавечая дабрата можа быць трошачкі «перакошана» хітрынкай, а зло некаторымі сваімі гранямі можа выпраменьваць даволі прымальную павучальнасць ці проста пэўную іскарку чалавечнасці» [26, с. 128]. Малыя фальклорныя жанры ў гэтым выпадку адыгрываюць ролю структурных пачаткаў такой дыялектыкі, поўнае выяўленне якой уласціва толькі мастацкай прозе.

Як адзначалася вышэй, пачатак XX стагоддзя актуалізаваў праблему нацыянальнай ідэнтычнасці. Адным з мастацкіх паказчыкаў увагі беларускіх празаікаў да гэтай праблемы выступае выкарыстанне імі варварызмаў (паланізмаў і русізмаў) у маўленні герояў, што з'яўляецца важнай рысай характарыстыкі. Такім выяўленчым сродкам актыўна карыстаюцца З. Бядуля, М. Гарэцкі, Л. Калюга, Я. Колас, Ядвігін Ш. і іншыя пісьменнікі.

Важнае месца ў структуры вобраза літаратурнага героя займаюць псіхалагічныя назіранні за ім аўтара і яго ж этычная ацэнка. Яны часта рэалізуюцца праз рэч, якая выступае ў якасці мастацкай дэталі. І калі ў літаратуры XIX стагоддзя мастацкая дэталі даследавалася з пазіцыяй строгай іерархіі: партрэт быў вышэй, чым пейзаж, пейзаж вышэй, чым інтэр'ер, — то ў пачатку XX стагоддзя такая іерархія разбураецца, усякая дэталі-прадмет набывае важнасць і самакаштоўнасць [27, с. 105]. Чалавек пазнаецца праз прадмет, які яму належыць, праз разуменне таго, якое значэнне ў жыцці чалавека мае той ці іншы прадмет (напрыклад, «незнашоныя боты» ў Андрука, героя аднайменнага апавядання Л. Калюгі).

Ва ўспамінах герояў, асабліва «пустадомкаў», часта ўзнікае вобраз ежы, адбываецца своеасабліва «сакралізацыя» яе, а таксама звязаных з ёй побытавых прадметаў ці з'яў. Як адзначалася ў папярэдніх раздзелах, гэта, напрыклад,

«аднаасобніцкая» каўбаса ў аповесці Я. Коласа «Адшчапенец» ці пахучая скурка ад яе ў рамане Ядвігіна Ш. «Золата», ці «даматурскі» дым айчыны з выгнанніцкіх твораў Л. Калогі, які «ўкачаўся» ў нешта смачнае і пахучае, ці бохан хлеба, пакладзены шчодрой рукой мачыхі (і гэта не аксюмаран!) у торбу яго ж аўтабіяграфічнаму герою Арсеню Пакумейку.

Важным элементам вобраза, формай адлюстравання асобы героя выступае і інтэр’ер. У чыстай палавіне Гвардыянавай хаты («Вязьмо») «сабраны ўвесь бляск» яго багацця і культуры. Сярод мэблі — прадметы «розных гатункаў і рознае вартасці... Усё стаіць у дасканалым парадку, які дужа цешыць гаспадара і якім гаспадар дужа ганарыцца». Асабліва ж — сваім крэслам-«тронам», дзе любіць часам «пасядзец, аддаўшыся глыбокаму адчуванню сваіх шматгадовых здабыткаў, становіта размешчаных перад яго вачыма. Тут ён на самоце абмяркоўваў свае мудронныя гаспадарчыя справы, тут жа ўдаваўся ён і ў самадавольнае філасофстваванне... што не кожны чалавек патрапіць жыццё сабе чыста наладзіць, што не кожнаму... дадзена на гэта сіла і здольнасць» [9, с. 135—136].

Партрэт, інтэр’ер і пейзаж — апасродкаваныя спосабы адлюстравання чалавека ў мастацкім тэксце [27, с. 105]. У адным з эпизодаў трылогіі «На ростанях» элементы кожнай з гэтых форм можна ўбачыць у апісанні цёмных вокнаў Лабановічавага жытла. Ядвіся, якая збіраецца ранкам ад’язджаць, «зірнула на вокны кватэры настаўніка. Там цёмна і страшна, бо пуста... Як смутна і тужліва пазіраюць гэтыя шклянныя вочы пустой і мёртвай кватэры! І дарэмна гэта малады бліскучы месячык стараецца ажывіць пагаслыя вочы: яны свецяцца, а жыцця няма» [16, с. 865].

У сучаснай мастацкай практыцы культура партрэтнай характарыстыкі надзвычай ускладнілася, «“вытанчылася”, удасканалілася» [28, с. 184]. Вытокі гэтага працэсу заўважны ўжо ў прозе першай трэці XX стагоддзя. Письменник, разгортваючы дзеянне, спачатку нібыта рыхтуецца асобнымі рысамі, каб потым стварыць поўнае і выразнае партрэтнае аблічча героя ў самы аптымальны момант яго раскрыцця, «калі чалавек, па трапнаму выразу Дастаеўскага, бывае “больш за ўсё на сябе падобны”» [6, с. 184].

Партрэтная характарыстыка здольна фіксаваць самыя няўлоўныя асабовыя праявы чалавека, яго разнастайныя «ўнутраныя жэсты». У маўленчых зносінах заўсёды існуе магчымасць непаразумення. У шэрагу выпадкаў няпэўнасць здымаецца праз рэдунданцыю — паўтор ці ўзмацненне сігнала або паведамлення, якое можа быць падмацавана, у прыватнасці, тонам голасу, мімікай ці жэстамі.

У творах беларускай літаратуры можна сустрэць арыгінальныя мастацкія мадэлі рэдунданцыі, абумоўленыя як аб'ектыўнай адметнасцю ментальнай фактуры нашага народа, так і аўтарскай суб'ектнасцю. Асабліва багатая на такія скарбы проза К. Чорнага, выдатнага мастака-псіхолога і філосафа-гуманіста, чуйнага да ўсіх рухаў чалавечай асобы.

Так, не ўпэўнены ў шчырасці якога-небудзь героя, чытач разам з аўтарам пільна назірае за паслядоўнасцю яго «сігналаў». Нельга пакінуць без увагі маўленне і паводзіны чалавека, у якога, напрыклад, «рысы аблічча ляжалі дзіўна, упоперак» [22, с. 82], і не імкнуцца разгадаць загадку яго асобы. Калі тое, што сказаў чалавек, не падмацавана тым, як ён гэта сказаў, — паведамленне будзе здавацца нам непераканаўчым, у прыватнасці, калі яго «голос вялы, як тандэтная кілбаса» [22, с. 88]. Але тое, што герой «азначыў з горкім крыкам усіх рысаў твару свайго» [22, с. 35], наўрад ці варта падвяргаць сумненню, а твар, які раптам прыняў «нейкую тонкую цяжкасць» [22, с. 42], знаходзіцца ў дысанансе са знарчыста спакойнай манерай гутарыць, у адрозненне ад твару, «нейкага лёгкага для ўспрымання» [22, с. 13]. Адзін з герояў рамана «Сястра» перакананы, што «ўсякі жарт, выказаны з сталымі маршчынамі на лбе, заўсёды ідзе ў ход як найвялікшая ісціна» [22, с. 22]. Памастацку ўвасобіў некаторыя спосабы рэдунданцыі і Л. Калюга. Стары Мотуз у аповесці «Ні госць ні гаспадар» «глядзіць на сына, што грош дае» [29, с. 131]. На Пётру Хвалісінага, які надта ахвочы да кнігі, маці часам «гляне, як падатак за пабочны заробтак аддаючы» [29, с. 144]. Бладзкі Мотуз «...рукамі гаворцы сваёй памагае. Бізунамі яны ў яго не вісяць» [29, с. 163].

Адмысловым чынам прэзентуе невербальныя сродкі камунікацыі З. Бядуля ў рамане «Язэп Крушынскі». Селянін, па

мянушцы «Леў Талстой», у значнай ступені герой-рэназёр, недзе чытаў, што на твары чалавека бывае асаблівая «мімрыка» (міміка). Назіральны селянін адзначае, што пры розных перажываннях, калі чалавек вясёлы, у яго вясёлая «мімрыка», сумны — сумная; калі ён хітры, дык і «мімрыка» яго хітрая; калі ён шчыры — «мімрыка» шчырая; калі ён добры — «мімрыка» добрая. Так, у маладога агранома на сходзе «мімрыка» то сур'ёзная, нібы ён прабуе смак новай стравы і хоча сказаць, што солі не хапае, то вельмі выразная «мімрыка» страху, то яна, як стрэлкі на гадзінніку, паказала новую думку, то зусім простая, як літара «а». А ў сур'ёзнай «мімрыцы», нібы кропкі на мухаморы, свяціліся не то радасць, не то згода. Ведучы пратакол сходу, Леў Талстой наўмысна паставіў у ім два рады кропак, як малюнак аграномаўскай «мімрыкі» [30, с. 278—279].

У. Проп заўважае, што твар чалавека можа быць надзвычай разнастайна камічным, і толькі вочы не могуць быць смешнымі — яны люстра чалавечай душы. Злыя вочы, як выяўленне гэтай душы, не смешныя, а выклікаюць непрыязнасць. Могуць быць смешнымі, бадай, маленькія свінья вочкі — адсутнасцю выразу ў іх — або вочкі масляністыя [31, с. 35]. Затое нос, як сродак выяўлення чыста фізічных функцый, часта робіцца прадметам і сродкам камізму. У прыватнасці, гэта заўважна ў творах Я. Коласа. Так, нос Янкі Тукалы «нагадваў рыльца чайніка», і Лабановіч называў яго «імбрычак» [16, с. 1058]. Памочнік пісара (апаবাদанне «Пісаравы імяніны») меў нос «заўсёды чырвоны, як бурак», што выдавала «яго шчырую дружбу з манаполькаю» [5, с. 116].

Партрэт традыцыйна служыць для індывідуалізацыі героя. Імкненне герояў да сацыялізацыі вызначае іх абязлічанне.

Пісьменнік часам прыпадабняецца да этнографа, які панавуковаму бесстаронна даследуе норавы і побыт якога-небудзь знікаючага народа [27, с. 107], але, на думку даследчыкаў, гэта шлях адлюстравання пакутлівых пошукаў героем шляху і сэнсу жыцця. З гэтага робіцца зразумелым, чаму ў творах беларускай прозы шмат увагі надаецца этнаграфічнай дзейнасці ў самым прамым сэнсе (З. Бядуля, Л. Калюга, А. Мрый і інш.). Дразды і Дзятлы («Язэп Крушынскі») «смяяліся з гарадскіх забаўнікаў: як малыя дзеці, тыя збіралі чарапкі, каменныя і металёвыя

заржавелья цацкі. Усё гэта запакоўвалі ў скрынкі, нешта мералі, вылічалі і доўга запісвалі. Глянуць вакол — і пішучь, малуюць» [32, с. 267].

У рамане «Язэп Крушынскі» ў сувязі з дзейнасцю «гайдачаназнаўцаў» згадваецца і такі адметны элемент мастацкай формы, як анкета — параджэнне новай бюракратычнай машыны. Праўда, З. Бядуля вядзе гаворку пра анкеты, якія дасылаліся даследчыкамі даўніны, але якасць, колькасць саміх анкет («папяровая мяцеліца»), пытанняў у гэтых анкетах і тое, што «кожнае з гэтых пытанняў мела спецыяльную анкету, у якой было па сто і больш розных падпытанняў» [32, с. 357], у тым ліку, напрыклад, «пра мыльныя бурбалкі», дазваляе ўстанавіць сапраўдныя адносіны праява да паказанай з’явы. Тут яго пазіцыя ў некаторай ступені збліжаецца з пазіцыяй А. Мрыя. Паказальнае для таго часу здарэнне адбылося з Самсонам Самасуем, які, прыехаўшы ў Гомель, мусіў на кожным кроку запаўняць анкеты. Ён вырашыў пажартаваць і шмат чаго нахлусіў у гэтых анкетах адносна ўласнай персаны. Самсона «сцапалі», але пакуль яшчэ без пагрозы для жыцця. З. Бядуля таксама нібы між іншым заўважае, што да «Льва Талстога» прыходзілі спалоханыя «папяровай мяцеліцай» гайдачане, і прырода іх страху зразумелая: міжвольная ці знарочыстая хлусня магла ўжо каштаваць чалавеку жыцця.

М. Бахцін удакладняе, што ў славеснай творчасці ўвогуле не існуе, ды і немагчымая чыста жывапісная завершанасць знешнасці, бо яна сплечена з іншымі момантамі цэльнага чалавека і паўстае як сукупнасць усіх экспрэсіўных, «гаваркіх» момантаў чалавечага цела. Важным пытаннем з’яўляецца тое, як герой перажывае сваю ўласную знешнасць і знешнасць іншых, у якім плане перажывання ляжыць яе эстэтычная каштоўнасць [33]. У гэтым плане актуальна патрабаванне аднаго з герояў Ф. Дастаеўскага (раман «Д’яблы»): «Сочините вашу физиономию» [34, с. 364]. Вось як зрабіў гэта Самсон Самасуй: «Я выцягнуўся і стаяў перад дзяўчынай, высокі, уважысты, з свежым мужным (праўда, карпаносым) тварам» [35, с. 13].

Своеасаблівым паказчыкам сацыяльнай значнасці героя і яго духоўных вартасцей выступае такая партрэтная дэталі, як

барада. Гэта яркая відаць на прыкладзе Міхала Тварыцкага (раман «Трэцяе пакаленне»). Але ў прозе першай трэці XX стагоддзя не рэдкія выпадкі таго, што яна служыць і сродкам сацыяльнай мімікры. Паказу гэтага М. Чарот прысвячае сваё апавяданне «Чалавек без барады». Значную частку зместу твора складае апавед «чалавека з барадою» пра былога земскага начальніка — «чалавека, які цяпер быў без барады». Лейтматыў гэтага апаведу наступны: «А што значыць барада? Запусціў — ніхто не пазнае... Нават ты сяляне, якіх па шмат разоў судзіў — не пазнаюць» [36, с. 32—33].

Знешні выгляд чалавека ў пэўнай ступені «з'яўляецца... відам невербальнай камунікацыі... уплывае на яго асабістыя і грамадскія сувязі. Умоўнасці адзення і знешняга выгляду дакладна адлюстроўваюць грамадскае становішча чалавека...» [37, с. 82]. Натуральна, што ў многіх літаратурных герояў «эпохі рубяжа» выяўляецца няпростая ў гэтых адносінах карціна. Гады грамадзянскай вайны і разрухі паклалі самы непасрэдны адбітак на рэальнага чалавека і сродкі паказу яго знешнасці ў мастацкім творы, разбурыўшы перакананне ў тым, што «відаць пана па халявах». Л. Калюга піша: у 1923 годзе, які «яшчэ з самымі галоднымі гадамі плеч-поплеч стаяў, калі горад спрадаваў усё, што меў, за пуд мукі на вёску», цяжка было пазнаць чалавека «з адзежы». Калі ж «крыху палягчэла, насілі хто што зарваў і што ў каго засталася. Што мог гаварыць кароценькі, падношаны ўжо кажушок... тое, што прыезны на вясну не вельмі спадзяваўся. Што ён з горада і інтэлігентны, відаць, чалавек, у якога вядзецца капейчына ў кішэні, каб не хадзіць пяхотам у незнаёмым баку... [11, с. 473].

У апавяданні Я. Коласа «Пракурор» гардэроб Міхайлы Іванавіча становіцца «вобразам-сімвалам баласту» [16, с. 25] таго сацыяльнага карабля, які знікае ў бурлівых хвалях новага часу. Чытачу перадаецца пісьменніцкая ўвага да таго, што і пінжак, і сурдут, і камізэлька — не проста рэчы, а праявы духоўнага станаўлення жыцця, тая матэрыяльная неабходнасць, з якой чалавек робіцца чалавекам, асобай. Шмат «прычындалаў» ёсць у Самсона Самасуя: «дзве хутры... дзве бекешы, шынелька вельмі пралетарскага крою, прастрэленая ў некалькіх мясцох...

Было яшчэ паліто даімперыялістычнай эпохі, куртатае і цеснае... галіфэ розных колераў і фасонаў, райтузы, клёшы, спрынджыкі... шаравары і нават беларускія споднікі з “сеслам” для эфектных выступленняў у спектаклях» [35, с. 9].

Вышэйзгаданыя «ўмоўнасці адзення» ўплываюць і на паводзіны чалавека, «асабліва на ўзаемаадносіны паміж незнаёмымі людзьмі» [38, с. 82]. Гэта таксама паспяхова ўлічваецца, да прыкладу, тым жа Самасуем. Так, едучы ў Гальшоўскі сельсавет для правядзення сходу, ён «...папрасцей апануўся, уздзеў на плечы зацухмолены фрэнччк імперыялістычнай эпохі і гэткай самай даўнасці галіфэ. Апошнія, безумоўна, не маглі выклікаць абурэнне сялянскіх мас, бо былі верхам пралетарскай моды, урбанізавалі, так сказаць, вёску» [35, с. 87].

Красамоўнай дэталлю знешнасці шэрагу герояў беларускай прозы з’яўляецца фрэнч. Ён не толькі прэзентуе ўнутраную сутнасць чалавека «ў футляры», а робіцца ў літаратуры сімвалам аўтарытарнай улады (як у мележаўскага Башлыкова) і ў сувязі з гэтым ужо ў прозе першай трэці XX стагоддзя пачынае набываць дадатковыя канатацыі, напрыклад, як у Л. Калюгі ў сувязі з традыцыйнай сімволікай ветру і хваробы. «...у тыя гады... павее не з узгодненага боку... і пакуль той флюс — так ухіліць у нешта небяспечнае. Так што ад усякае такое хваробы з гарантаванага матар’ялу надзеў настаўнік... свой фрэнч» [11, с. 453]. Самым жа «гарантаваным» матэрыялам на той час выступала скура, а фасон — «тужурка» або «жакетка».

Важную ролю адыгрывае сімволіка колераў. Белы колер традыцыйна лічыцца этнадыферэнцыруючым. Звыкла было для ўсякага селяніна, як і для «багатыра» Заблоцкага, «у лапці белыя, чыстыя анучы абуваць. І так ён любіў белую адзежу», але не крамную, а са свайго палатна. Адночы, праўда, набрала яму жонка крамніны ў анучніка за старызну — «белага Юстапу набрала — іншага ён не любіў». Калі адночы павёз Савосту на лекцыі, «гарадскія вучні дзівіліся з яго белых строяў» [29, с. 259].

Імя літаратурнага героя выступае адным з асноўных спосабаў тыпізацыі. Надзвычай выразную эстэтычную функцыю маюць прэцэдэнтныя антрапонімы, у тым ліку біблейскага паходжання, «гаваркія» прозвішчы (Невядомскія,

Боханы, Сітнюкі). У шэрагу выпадкаў антрапонімы і тапонімы ўтвараюць сэнсава-эмацыянальнае адзінства. Пра гэта, напрыклад, у Л. Калюгі сведчаць канцэпцыя вобраза Дзяргая з Шылавіч, а таксама Грукаціцкая воласць, з якой «паляцелі ў халодны вырай» Невядомскія [11, с. 454].

Падабенства прозвішчаў можа сведчыць, што для пісьменніка персанажы, якім яны належаць, асацыяваліся з рэальнай гістарычнай асобай. Досыць распаўсюджаны мастацкі прыём перайменавання, пераканцэпціравання.

Калі прозвішча ўтворана ад назвы пэўнай анталогічнай дэталі, то можа спалучаць у сабе ўласцівасці мастацкай дэталі і сімвала. Запрашае да развагі прозвішча Бладзіка Мотуза. Думаецца, гукавое падабенства гэтага оніма з канкрэтнай назвай рэчавага свету суправаджаецца і празрыстымі сэнсавымі сувязямі. Матуз — «вяровачка, аборка, тасьма для завязак» [38, с. 337]. Характарызуючы аўтарскі выбар імёнаў як спосаб тыпізацыі ў прозе Ц. Гартнага, І. Чыгрын у свой час адзначаў, што прозвішчы тыпу Гузік, Грэбень, Бераг, Вілы азначалі жаданне пісьменніка падкрэсліць «выхад на шырокую гістарычную арэну чалавека з самых што ні на ёсць сацыяльных нізоў, узвялічыць гэтага чалавека. Напрыклад, Гузік вырашае справы завода і выступае ў апавяданні як узорны гаспадар» [39, с. 383]. У першай частцы гэтае сцвярджэнне справядлівае і адносна Мотуза. Аднак усё ж Мотуз не Гузік! Уласцівасці матуза — або маляцца, або быць завязаным. Першая з іх адбілася ў аўтарскай характарыстыцы «ні госць ні гаспадар». Натуральны стан гузіка — быць прышытым. Гэтая думка праходзіць у творах М. Лынькова і М. Зарэцкага. Хоць гузік і «...невялічкая справа, а павінен... сваё месца мець...» [40, с. 9]. Так і чалавек: «Ён тады добра сябе адчувае, калі да чаго-небудзь прышыты» [9, с. 167]. Мотуз, зыходзячы з этымалогіі адпаведнага назоўніка, да новай справы «прывязаны». 3. Драздова сцвярджае: выразна відаць, што такія, як ён, «добра зарэкамендуюць сябе ў створанай пазней камандна-адміністрацыйнай сістэме, хоць, магчыма, і самі стануць яе ахвярамі» [4, с. 92] — і мае рацыю. Колькі вярочцы ні віцца...

І. Бродскі пісаў, што ў працэсе даследавання важна не трапіць «у пастку ўласных канцэптואльных і аналітычных навываў... тым самым пазбаўляючы ўласную свядомасць выгод інтуітыўнага спасціжэння. Бо, пры ўсёй іх прыгажосці, асобныя канцэпцыі заўжды азначаюць звужэнне значэння, абразанне матузоў, якія матляюцца. У той час як у фенаменальным свеце ўся справа ў гэтых матузах, бо яны пераплятаюцца» [41, с. 336]. Мы маем на ўвазе ў першую чаргу разнастайныя «счапленні» літаратурных з'яў, якія могуць выступаць аб'ектам параўнальнага літаратуразнаўства. У дадзеным выпадку падобным «матузом» для нас і выступіла «гаваркое» прозвішча Мотуз.

Я. Лецка, характарызуючы гэтага героя, адзначаў, што вобраз Мотуза «свойскі, жывы і натуральны» [11, с. 18], ідэалагічнае не заглушыла ў ім свайго, прыроднага. Пэўна, гэтай «свойскасцю» абумоўлена і назва Хатніцкай ячэйкі ў аповесці «Ні госць ні гаспадар». Канструяванне тапонімаў у шэрагу выпадкаў абумоўлена адметнасцю аўтарскай задумы. У апавяданні Ц. Гартнага «Сымонка-інжынер» загаловачны герой жыве са сваімі бацькамі ў мястэчку пад назвай Ступа, якое «праз чатыры гады» вайны шмат разоў «пераходзіла з рук у рукі», «...усякія страхі абымалі Ступу і ступаўцаў жалезным колам страляніны, чырвоным полагам пажараў» [10, с. 209].

Пытанне сімволікі ў прозе першай трэці XX стагоддзя вартае асобнага грунтоўнага даследавання. Мы ж спынімся на асобных пазіцыях гэтай цікавай і значнай праблемы. Па-першае, звяртае на сябе ўвагу творчае пераасэнсаванне ў канкрэтных гістарычных умовах прэцэдэнтных — біблейскіх і фальклорных — сімвалаў. Так, у разнастайных кантэкстах прадстаўлены сімвалічны вобраз травы, што адзначалася намі ў раздзеле «Мастацкая персаналогія ў беларускай прозе: рэлігійна-хрысціянскі аспект».

Кожная эпоха мае сваё непаўторнае аблічча, кожная пазначана сваімі сацыяльнымі канфліктамі і супярэчнасцямі, сваімі марамі пра роўнасць і братэрства, сваімі войнамі — вызваленчымі і захопніцкімі, — сваімі рэвалюцыйнымі памкненнямі... Сапраўдны мастак слова заўсёды належыць і свайму часу, і нашчадкам. Ён ставіць перад сабой задачу

вылучыць з плыні часу вечныя пытанні. Эпоха, якая абумовіла наш даследчы інтарэс, пацвярджае выснову А. Дж. Тойнбі аб тым, што чалавек — «жывы абломак у бурнай плыні часу» [42, с. 9]. Яднанне з часам перайшло ў супраціўленне яму [43, с. 36].

У сувязі з буйнымі палітычнымі катаклізмамі і кардынальнымі, дынамічнымі грамадскімі зменамі вобразы ракі, плыні, віру, хваль, цячэння актыўна пераасэнсоўваюцца. Паказальна, што вобраз воднай плыні ў яе розных абліччах робіцца на гэтым этапе універсальным сімвалам, за якім стаяць самыя розныя жыццёвыя з’явы. Плынь — гэта і вобраз часу, і вобраз прасторы, своеасаблівы хранатоп. Як слушна заўважае І. Шаладонаў, «“дылемы-сэнсавобразы” віру быцця выступаюць у творчым мысленні ў самых розных культурных формах — міфалагічнай, філасофскай, псіхалагічнай. Усюды за гэтымі вобразамі стаяць разбуральныя першакрыніцы, якія захопліваюць чалавека ў бездань катастрафічнага распаду» [8, с. 106—107].

А. Блок у артыкуле «Інтэлігенцыя і рэвалюцыя» пісаў: «Справа мастака, абавязак мастака — бачыць тое, што задумана, слухаць тую музыку, якую грывіць “разарванае ветрам паветра”. <...> Калі такія задумы, што спрадведку прытоены ў чалавечай душы, у душы народнай, разрываюць скаваўшыя іх путы і імкнуцца бурлівай плыню, даломваючы плаціны, абвальваючы лішнія кавалкі берагоў, гэта называецца рэвалюцыяй... Яна роднасная прыродзе. Гора тым, хто думае знайсці ў рэвалюцыі здзяйсненне толькі сваіх мар, якімі б высакароднымі яны ні былі. Рэвалюцыя, як навальнічная віхура, як снежны буран, заўсёды нясе новае і нечаканае; яна жорстка падманвае многіх; яна лёгка нявечыць у сваім віры годнага; яна часта выносіць на сушу нягоднікаў, але гэта — яе прыватнасці, гэта не змяняе ні агульнага напрамку плыні, ні яе грознага і аглушальнага гулу, які ўсё роўна заўжды — аб вялікім...» [44].

Сімвал воднай плыні датычыць у першую чаргу гістарычных падзей. У артыкуле «Расія распятая» М. Валашын пісаў: «Няма нічога больш цяжкага, чым знайсці словы, што фармулююць сучаснасць. Мастацкае слова... не церпіць той умоўнасці, павярхоўнай, газетнай праўды, размоўнай праўды, у

якой зжываецца намі кожнае бягучае імгненне. Для таго, каб убачыць бягучую сучаснасць у сувязі з агульнай плынню гісторыі, трэба здолець адысці ад яе на вядомую адлегласць» [45, с. 457].

Упамянёнае вышэй беларускае мястэчка Ступа трапіла ў 1915 годзе «ў вадакрут вайны» [10, с. 209]. У няскончанай аповесці «Зэнка малы ніколі не быў» Л. Калюга адзначае, што калі у Баранавічах «атайбаваўся фронт», то «як вада ў рацэ, ішло войска ў той бок...» [11, с. 508].

К. Чорны ў рамане «Сястра» стварыў такую карціну эпохі, сучаснікам і ахвярай якой быў: «Моцныя ўстанаўленні плылі, як бурная рака, цягнучы ўсё за сабою, несучы на сабе і ў сабе ўсё ахвачанае і поўнае сэнсам. Выкідаючы сёе-тое то на цвёрдыя, то на мяккія і брудныя берагі. Швыраючы наперад і нічога не кідаючы назад» [22, с. 31].

Г. Лебон у сваёй працы «Псіхалогія народаў і мас» пісаў: «Як рака, што выйшла з берагоў і якую не ў стане ўтрымаць ніякая плаціна, ідэя працягвае сваю спусташальную, велічную і страшную плынь» [46]. Сярод негатыўных вынікаў запанавання той ці іншай ідэі адзначым утварэнне спантаных сацыяльных супольнасцей груп, аналагічных натоўпу, дзе «роўнасць — вынік недыферэнцыраванасці функцый, ролю сацыяльнай сувязі выконвае гнеў, а калектывізм не мае іншай мэты, акрамя ажыццяўлення над пэўнымі індывідуумами якой-небудзь рэпрэсіўнай санкцыі. Да таго ж, у натоўпе адбываецца зацэменне розуму; натоўп узнаўляе мысленчыя стэрэатыпы і групавыя рэакцыі, уласцівыя для першабытных супольнасцей. Такая група абязлічвае, бо падхоплена плынню калектывізнага вар'яцтва» [46]. У мастацкіх вобразах пагрозлівая сутнасць натоўду ўзнаўляецца, у прыватнасці, М. Зарэцкім у рамане «Сцежкі-дарожкі» і М. Гарэцкім у аповесці «Дзве душы».

У аповесці М. Гарэцкага «Дзве душы» яна падкрэсліваецца яшчэ і музычным матывам (у прамым і літаратурнаўчым сэнсе слова). «Чорны мурашнік людзей з чырвонымі штандарамі, з грознымі напісамі рынуў на вуліцы. ...Гукі марша ўсё дужэлі і бальней хапалі за душу засмучона-паважным, наканованым» [20, с. 109].

Разважаючы над вобразамі моладзі ў прозе Л. Калюгі, Я. Лецка ставіць найбольш «пасіянарных» яе прадстаўнікоў у наступны кантэкст: «Такія безаглядна-апантанья, нецярплівыя і нецярпімыя да іншых людзі імкліва паўсплывалі на паверхню ў крывава-трагічных вірах наступнага дзесяцігоддзя, становіліся прыдатнай зброяй у чужых руках. І ўжо ад збегу абставін ці сляпога выпадку залежала, быць ім надалей катамі ці стацца ахвярамі ў тым драматычным часе...» [11, с. 18]. У кожнага была небяспека апынуцца ў сітуацыі, падобнай да той, у якую трапіў «балаховец» з аднайменнага апавядання Я. Коласа: «закруціўся, як трэска ў перавале, і не да таго берага прыстаў» [16, с. 346].

Паводле М. Валашына, творчы рытм — гэта мерны рух весляра супраць «ракі часоў» [45, с. 457]. У той жа час ён папярэджваў, што «так папулярнае сярод паэтаў нашага часу ўлоўліванне “рытму сучаснасці” ёсць не болей як адзін з відаў маладушнага прыстасавання да незразумелых і жудасных катаклізмаў, пасіўная аддача сябе плыні часу, якая заўсёды адносіць назад» [45, с. 457].

Справядліва-іранічную думку пра становішча творцы ў эпоху вульгарызацыі выказаў Л. Калюга. «Спрытнасць патрэбна ва ўсім. Трэба быць лёгкім, каб не пайсці на дно ў кручаным нашым віры. Трэба быць рухавым, каб кожны момант у найзграбнейшай паставе цябе бачылі на паверхні. ... Пług — не начынне паэта, які ў найзграбнейшых паставах трымаецца над кручаным вірам» [11, с. 117].

У сучасных яму гістарычных умовах гэтым вобразам кіруецца ў стварэнні сваёй мастацкай канцэпцыі асобы М. Зарэцкі. «Чалавек — гэта вір. Глыбокі і цёмны, дна якога не ўбачыць. Не ўбачыць і наогул таго, што дзеецца там, чым жыве таемная глыб гэтага віру. <...> О, каб пранікнуць туды! Каб разгарнуць гэты вір і ўбачыць усё... да самага дна... Або сетку закінуць, каб выняць на свет хаця частку таго, што жыве ў таемным бяздонні... Мо б бліснулі светам нябачаным ясныя перлы? А мо там — глей адзін, ціна, пясок?..» [47, с. 357].

«Эпоха рубяжа» актуалізавала таксама сімвалы сцюзы, якой закончылася, паводле выразу Б. Пільняка, «завейная рамантыка рэвалюцыі» [48], і халоднага выраю.

Асобныя сімвалы робяцца яскравымі мастацкімі паказчыкамі эпохі і набываюць устойлівы характар. «Ваця Браніславец амаль фізічна адчуваў бязлітасную цвёрдасць каменняў і цэглы і сілу жалеза і нават нямоцнага шкла. І побач таксама вятры, пахучыя мяккай зямлёю і лебядою» [22, с. 31]. Выразныя сімвалы-дэталі ўвасабляюць ломку звыклых устанавленняў, ранейшых поглядаў: з «гукам “к-крах”... ламалася дошка, якую герой Я. Коласа, былы пракурор, палахліва краў для таго, каб сагрэць сваю кватэру» [8, с. 44].

У працэсе супаставлення сімвалаў, скарыстаных у розных мастацкіх тэкстах, відавочны не толькі своеасаблівы «дыялог» пісьменнікаў-сучаснікаў, але і міжчасавы дыялог творцаў.

Вось эпізод з рамана К. Чорнага «Сястра»: «На гэтым малым кавалку, што сабраў у сабе канцы і скрыжаванні жыццёвых дарог, мацней ад усяго чулася, як калоціца і б'ецца сэрца зямлі». Гаворка, як ні дзіўна, ідзе пра бальнічны двор, «шырокі і роўны, абгароджаны вакол белымі мурамі і прыбудоўкамі. Нізкая трупарня здавалася да часу кіненаю тут малою прыладаю, аднак гэта была неабходная і вялікая прыналежнасць тут. З аднаго боку, найбольш вырасталала індывідуальнасць чалавека, вялікае змаганне асобы не пакінуць існаваць сярод іншых асобаў. З другога боку, і сціралася яна, з'явіўшыся матэрыялам» [22, с. 75].

Вобраз лячэбніцы, як і сумежныя з ім паказчыкі часу, вымагае быць вытлумачаным з дапамогай філасофскіх высноў Г. Гадамера. Кожны раз, «калі гісторыя надзявае боты-скараходы», з прычыны супрацьлегласці грамадскіх інтарэсаў камунікацыя паміж членамі грамадства робіцца практычна настолькі ж немагчымай, як і між душэўнахворымі. Лячэнне заключаецца ў тым, каб наноў увесці хворага ў разуменячую агульнасць соцыуму» [17, с. 319—320]. Як такое магло адбывацца ў апісваемы намі час, красамоўна сказана ў З. Бядулі: «Павезлі ў бальніцу Драчыка, а ў лячэбніцу чалавечых характараў... авечак у воўчых скурах» [49, с. 47]. Яскравай пейзажнай дэталлю выступае той факт, што, паводле аўтарскай волі К. Чорнага, «маленькія кавалачкі бульбяных засеваў» стараліся прырэсціць «цвёрды выгляд індустрыялізацыі» [22, с. 69]. Гэта адна з

адчайных спроб «травы» супраціўляцца таму, што «грубы і бесцырымонны Час крышыць і плюшчыць земляныя вёрсты» [50, с. 205].

Метафарызацыя часу і сумежных з ім вобразаў у прозе першай трэці XX стагоддзя надзвычай багатая. Час у эстэтычнай рэальнасці часта мысліцца як асоба. Мастацкі час — неад’емная адзнака мастацкай матэрыі твора. О. Шпенглеру належыць афарыстычны выраз «Час — гэта мы» [51, с. 278]. Аналіз твораў беларускай і рускай прозы абранага намі перыяду падае самыя разнастайныя мастацкія праекцыі гэтай філасофскай сентэнцыі. Так, буйным майстрам у галіне метафарызыцыі часу паказаў сябе М. Булгакаў у рамане «Белая гвардыя», пацвердзіўшы думку аб тым, што «бясколёрная мова аперыруе паняццямі, а каларытная — зрокавымі вобразамі» [31, с. 107]: «на лице Елены в три часа дня стрелки показывали самый низкий и угнетённый час жизни — половину шестого. Обе стрелки прошли печальные складки у углов рта и стянулись вниз к подбородку» [52, с. 174]; «лицо Анюты, хлопчущей в печальном сне и смятении у жаркой плиты, всё явственней показывало без двадцати пяти пять — час угнетения и печали» [52, с. 174]; «На сером лице Лариосика стрелки показывали в три часа дня высший подъём и силу — ровно двенадцать. Обе стрелки сошлись на полудне, слиплись и торчали вверх, как острие мяча» [52, с. 175].

Дз. Ліхачоў адзначае: «Слоўны мастацкі твор разгортваецца ў часе... Таму мастак-творца ўлічвае гэты натуральны, фактычны час твора. Але час яшчэ і малюецца. Ён яшчэ і аб’ект паказу. Аўтар можа паказаць кароткі ці доўгі прамежак часу, можа таксама паказаць яго бесперапыннасць і, наадварот, перарывістаць, паслядоўную ці непаслядоўную яго хаду (са зваротамі назад, з “забэжкамі” наперад і г. д.) ...Мастацкі час, у адрозненне ад часу аб’ектыўна дадзенага, выкарыстоўвае разнастайнасць суб’ектыўнага ўспрымання часу. Адчуванне часу ў чалавека надзвычай суб’ектыўнае. Ён можа “цягнуцца” і можа “бегчы”. Імгненне можа “спыніцца”, а працяглы перыяд “прамільгнуць”. Мастацкі твор робіць гэта суб’ектыўнае ўспрыманне часу адной з форм паказу рэчаіснасці» [26, с. 113—114].

Мастацкі час, у адрозненне ад часу аб'ектыўна дадзенага, выкарыстоўвае разнастайнасць суб'ектыўнага ўспрымання часу. Адчуванне часу ў чалавека надзвычай суб'ектыўнае. Ён можа «цягнуцца» і можа «бегчы». Імгненне можа «спыніцца», а працяглы перыяд «прамільгнуць». Мастацкі твор робіць гэта суб'ектыўнае ўспрыманне часу адной з форм паказу рэчаіснасці. Герой рамана Я. Замяціна «Мы» так ўбачыў вобраз часу: «вялізны цыферблат на вяршыні вежы — гэта быў твар: схіліўся з-за воблакаў і, сплёўваючы ўніз секунды, абьякава чакаў» [53, с. 390]. Герой М. Булгакава адчувалі, як «у жылло разам з сутоннем насоўвалася ўсё больш і больш туга. Таму гадзіннік не біў дванаццаць разоў, стаялі моўчкі стрэлкі і былі падобныя на бліскучы меч, загорнуты ў жалобны сцяг» [52, с. 176].

Бадай, не шмат ёсць выразаў, больш банальных за той, што сведчыць пра няўвагу шчаслівых да працякання часу. Аднак цяжка спрачацца і з тым, што менавіта ў банальных выразях бываюць зашыфраваны самыя значныя для людзей анталагічныя і быццёвыя каштоўнасці. У рамане «Пустадомкі» Л. Калюга ідзе «ад зваротнага», апавядаючы, што гадзіннік у Невядомскіх на сцяне «целяпаўся... адно дзеля прыклёпу. Жылі яны на цень глядзя. <...> Гарадскі Невядомчык заўважыў, што ў вясковых бацькоў больш тыдня, як каляндар не адрываны. Калі пачаў ён там наводзіць парадкі, агледзеліся, што й гадзіннік уночы стаў — учора забыліся падцягнуць яму вагі» [11, с. 451]. Калі Невядомскіх прызначылі да высылкі, а Даніла заспяшаўся назад у горад, то «бацькі яшчэ некалькі, але зусім адменных дзён пражылі ў сваёй дамоўцы. І ў тым нязвычайным жыцці каляндар займаў непамернае месца. Ужо з календаром акуратныя былі Невядомскія, бо вельмі ж кароткі мелі тэрмін. А пасля яго Даніла атрымаў ад брата паштоўку з неязджалае даўней станцыі» [11, с. 454]. Праз немудрагелістыя дэталі штодзённага чалавечага побыту малады прэзік па-майстэрску канструюе выключныя па сіле ўздзеяння экзистэнцыйныя метафары вобразаў трагічнага часу «халоднага выраю»...

Асобныя элементы паэтыкі беларускай прозы можна лічыць здабыткам мастакоўскай інтуіцыі, плёнам асацыятыўнага мыслення. У рамане А. Салжаніцына «Ракавы корпус» прысутнічае

згадка пра вучэнне Фрэнсіса Бэкана аб ідалах. Філософ сцвярджаў, што людзі не схільны жыць чыстым вопытам, ім прасцей забрудзіць яго забабонамі, якія і ёсць ідалы — «ідалы пяхоры, ідалы тэатра, ідалы рынку». Услед за Бэканам Салжаніцын разважае наступным чынам: «“Ідалы тэатра” — гэта аўтарытэтныя чужыя меркаванні, якімі чалавек любіць кіравацца пры вытлумачэнні таго, чаго ён сам не перажываў (што натуральна для эпохі пабудовы грамадства, не ажыццёўленага дагэтуль у папярэднім людскім вопыце. — А. Б.) ...А часам — што і сам перажываў, але зручней верыць не сабе... Яшчэ ідалы тэатра — гэта празмернасць у згодзе з довадамі навукі. Адным словам, гэта дабравольна прымаемая памылкі іншых» [54, с. 294]. Менавіта такім убачыў свой час і герой З. Бядулі: «Хлеб еж і праўду рэж! Рэж праўду на кавалачкі і кідай у сметнік» [32, с. 328]. Не пазбеглі захаплення «ідаламі» і героі К. Чорнага. Аналіз рамана «Сястра» патрабуе больш пільнай увагі да паняцця «ідалы тэатра». Так, Ваця Браніславец неяк захапіўся адным прафесарам, які «выдрукаваў сваю навуковую працу “Аб чым нам спяваюць пеўні”» і пачаў лічыць яе «надзвычайна вялікім навуковым творам, хоць... і не чытаў зусім». Такое паважнай думкі быў ён аб гэтай кнізе выключна затым, што аўтар яе нейк раз «смела і самаўпэўнена» выказаў думку аб сучасным упадку навукі [22, с. 30]. Адчуваецца пратэст К. Чорнага супраць такіх варыянтаў будучыні, дзе «псіхалогія як навука выцясяецца рэфлексіялогіяй», а «тэатр... перанясецца ў быт». Ён у гэтых спрэчках хутчэй на баку тых, хто лічыў, што «будучыня будзе не такая ўжо тэатральная і сцэнічная», а «тэатр... не страціць свае псіхалагічнасці», у той час як кіно — сродак агітацыі, сродак паказу, вялікі сродак далучэння мас да культуры [22, с. 60]. Усведамленне неўміручасці «ідалаў тэатра» адбілася ў наступных метафарах-сімвалах: «Мы ўсе жывём за кулісамі, і нават гаворым заўсёды аб сцэне» [22, с. 25]; «У тэатр папасці лёгка, за кулісы трудна»; «Шыльды для таго і існуюць на свеце, каб засляпляць сэнс саміх рэчаў» [22, с. 15].

Усякі тэкст ёсць сінтаксічна-семантычнае адзінства, у якім прэзентаваны эматыўныя і, асабліва, эматыўна афарбаваныя

выказванні (яны «сумяшчаюць некалькі мэтаў: апавяданне, пытанне, пабуджэнне і г. д. + выражэнне эмоцый» [55, с. 114]). Усе ўзроўні гэтага поля пранізваем інтанацыя. Яна таксама здольна вызначаць эмацыйную семантыку выказвання, выконваючы ролю інтэнсіфікатара эмоцый ці ствараючы дадатковыя семантычныя адценні. Калі ж гаворка ідзе пра эмацыянальную афарбоўку выказвання, гэта азначае, што эмоцыі выражаюцца толькі інтанацыйна: інтанацыйная інфармацыя як бы накладваецца на асноўны змест выказвання, пэўным чынам яго мадыфікуючы [55, с. 24].

Дададзім адносна семантыкі тэксту, што Г. Бэль прапаноўвае адрозніваць надзённае і рэчаіснае, сутнаснае, якое можа быць не адразу цалкам зразумелым. Безумоўна, надзённае — шлях да рэчаіснага, але, каб гэта ўбачыць, трэба прывесці ў рух фантазію, сілу ўяўлення, якая дае здольнасць стварыць вобраз. Нямецкі пісьменнік упэўнены: рэчаіснасць нам ніколі не дораць, яна патрабуе ад нас актыўнай увагі, бо мы атрымліваем толькі знакі, шыфры, коды... [56, с. 680—681]. Са свайго боку, кожны творца як суб'ект маўлення, «выкарыстоўваючы прыёмы стварэння выразнасці... мэтанакіравана ўздзейнічае на суразмоўцу, імкнучыся выклікаць у яго патрэбную рэакцыю эмацыянальнага або рацыянальнага характару ў залежнасці ад апелавання да пачуццяў ці розуму адрасата» [55, с. 17]. У многіх прааналізаваных намі творах звяртае на сябе эмацыянальная ацэнка як паказчык узрушанасці. Яна ўплывае на адрасата згодна з законам эмацыянальнага заражэння і лічыцца больш дзейснай, бо звернута да пачуцця. Да таго ж, эмацыянальная ацэнка больш яркая, бо выконвае ролю своеасаблівых усплёскаў на агульным рацыянальным фоне [55, с. 33].

Эмацыянальны вопыт чалавека замацоўваецца ў сістэме мовы на розных яе ўзроўнях: лексічным, словаўтваральным, граматычным. Калі ў вусным маўленні эмоцыі вербалізуюцца ў адпаведнай лексіцы і ў інтанацыі, то на пісьме яны перадаюцца яшчэ і з дапамогай параграфічных сродкаў, у тым ліку няслоўных знакаў, сярод якіх пэўнае месца займаюць знакі прыпынку. Іх асноўнае прызначэнне — «зрабіць пісьмовы тэкст больш матываваным, выразным, шчыльна звязаць яго форму і

змест... надаць зместу даступнасць і зразумеласць» [55, с. 126]. Паэтычны сінтаксіс мастацкай прозы першай трэці XX стагоддзя мае свае асаблівасці.

У беларускай мове няма кадыфікаваных пунктуацыйных норм пры перадачы эмоцый у пісьмовых тэкстах. Пра гэта разважае Л. Калюга ў незакончаным рамане «Пустадомкі»: «Правапіс прыпаручае клічніку радасць і здзіўленне. Вось тут аўтару й няспрытна, што няма дыферэнцыяцыі. Якім бы гэта клічнікам... каб толькі здзівіцца?...» [11, с. 114]. Удумлівы аналіз пунктуацыйных асаблівасцей дазваляе зразумець «іерогліфы» «вялікіх перажыванняў» (А. Талстой) пісьменніка.

Дынаміка эмацыянальнай узрушанасці прыводзіць да ўзмацнення інтанацыйных параметраў маўлення. У празаічных творах, асабліва М. Лынькова і Л. Калюгі, гэта пераважнае ўжыванне працяжніка, клічніка, шматкроп'я. Апошняя выкарыстоўваецца на пісьме для адлюстравання паўз, што ўзнікаюць пры эмацыянальнай узрушанасці, а таксама «паўз нерашучасці» (Л. Выгонная), абумоўленых тымі перашкодамі, што зазнае апавядальнік падчас маўлення. Да іх адносяцца і рознага кшталту эмоцыі (разгубленасць, спалох і да т. п.) [55, с. 22—23]. Філалагічны аналіз твораў пацвярджае таксама думку, што «ўжыванне спалучэнняў знакаў прыпынку часам з'яўляецца цалкам аўтарскай творчасцю» [55, с. 128]. Думаецца, характарызуючы «пунктуацыйныя прыярытэты» свайго героя, Л. Калюга мае на ўвазе ўласныя: «З знакамі прыпынку ў вялікага пісьменніка былі надзвычай інтымныя стасункі. Працяжнікі любіў... а дужкі ненавідзеў: любіў падкрэсліваць, а не нашэптваць. Прыкры яму былі яшчэ двукоссі на балонцы: не любіў гэтае грывасы ў голасе. Кропка — як спрэс чорны гарнітур. У ёй было нешта панскае. І вялікі пісьменнік быў рад, да яе дапісаўшыся. Да косак жа, як да вулічнага натоўпу, быў абьякавы» [11, с. 459].

Аналіз асаблівасцей сінтаксічнага поля мастацкіх твораў пацвярджае, што выбар тых або іншых інтанацыйна-сінтаксічных сродкаў залежыць ад асаблівасцей вобразнага мыслення пісьменніка, агульнай задумы твора і характару ствараемых вобразаў, ад ідэйнай скіраванасці яго творчасці. У літаратуры першай трэці XX стагоддзя асабістая ідэйная

скіраванасць творцы магла не супадаць з «генеральнай». Таму даследаванне некаторых мастацкіх тэкстаў выклікае ўражанне, што іх пунктуацыя ўступае ў супярэчнасць з лексічным значэннем выкарыстаных слоў — назіраецца несупадзенне сапраўднага намеру выказвання і яго маўленчага выражэння. Гэта па прыродзе сваёй падобна на «неўсвядомленую заканамернасць» тэхнічных памылак друку ці агаворак. Так, М. Цвятаева, прыгадваючы сваё знаёмства (праз М. Валашына) з Адэлаідай Герцык, прыгадвае, што ў артыкуле пра М. Цвятаеву і яе папярэдніц М. Валашын зрабіў, друкуючы, памылку: замест «древние заплачки А. Герцык» (жаночыя народныя песні, ад слова «плач») ён надрукаваў «древние заплатки». Герцык адрэагавала на гэта здарэнне «...па-філасофску: “Даражэнькая, у такіх недакладнасцях часам вялікая мудрасць: усякія вершы, у рэшце рэшт, — латкі на прарэхах жыцця... Дзякуй богу яшчэ, што старажытныя! Няма нічога больш сумнага, чым новыя латкі!» [57, с. 472]. Агаворкі, «згодна з псіхааналізам З. Фрэйда, служаць праймай выцяснення — своеасаблівага ахоўнага механізму ўтрымання непрымальных думак і трывожных прадчуванняў па-за сферай свядомасці, які маскіруе жадаемае пад рэчаіснае. Але выцясненне ніколі не бывае поўным, таму вельмі часта стрыманыя пабуджэнні прабіваюцца на паверхню ў выглядзе ўскосных інверсій (іроній, падтэкстаў) альбо незнарочыстых агаворак як... непасрэднай індэксацыі рэчаіснасці» [58, с. 124], яе «шыфраў» і «кодаў». Мы схільны абгрунтоўваць прыведзеным вышэй палажэннем псіхааналізу і пунктуацыйную адметнасць некаторых твораў мастацкай літаратуры 20—30-х гадоў, асабліва незакончаных. Складанасць і зменлівасць псіхічных працэсаў, міжвольныя адценні разнародных пачуццяў могуць быць дакладна данесены і праз паўзу, праз некалькі адрывістых слоў, праз парушэнне іх парадку ці, наадварот, праз іх дакладную ўпарадкаванасць [59, с. 191]. У цэлым жа «разнастайныя графічныя сродкі абазначэння эмоцый і пачуццяў... не толькі прыцягваюць увагу чытача, але і дапамагаюць расказаваць тое, што прыхавана за слоўнай формай...» [55, с. 128], а гэта асабліва важна ў сучасным аналізе прозы першай трэці ХХ стагоддзя, народжанай ва

ўмовах панавання адрознага ідэалагічнага модусу. На сінтаксічным, як і на іншых узроўнях мастацкага тэксту, можна яскрава ўбачыць гуманістычную аўтарскую пазіцыю. У сваім рамане-антыўтопіі Я. Замяцін укладвае ў вусны галоўнага героя, носьбіта «цяжару непазбежнага шчасця» [52, с. 361], «філасофска-матэматычную» думку пра тое, што «ўвогуле невядомае варожа чалавеку, і homo sapiens — толькі тады чалавек у поўным сэнсе гэтага слова, калі ў яго граматыцы зусім няма пыталнікаў, а адны клічнікі, коскі і кропкі» [52, с. 385].

Нават пры знешняй бяспраснасці аўтараў многія творы поўныя ўнутранай страснасці: трывога, занепакоенасць «прарываюцца» па-за тэкстам, у свядомасці чытача, які «намацаў» ідэйны стрыжань твора, адчуў еднасць з пісьменнікам» [55, с. 140]. Так, Марка, герой рамана «Пустадомкі», піша брату: «Таго быць не можа... Яшчэ прайдуся па сваёй зямлі. Яна лёгкая хадзіць, а вочы прысыпаць і пагатоў — пухам!.. Калі побач з прашчурамі не пускаць легчы, я згодзен і пад плотам, але — пад сваім! З нас такіх не адзін, можа, курган завядзецца. Дзівіцца з іх будзе прышласць: што такое лютае тут было?» [11, с. 456].

«Напружанасць сінтаксісу», як у дадзеным выпадку, ствараецца інверсіяй, адрывістымі лаканічнымі фразамі, асабліва частым ужываннем працяжнікаў, што дазваляе перадаць складанасць, неадназначнасць стану, настрою, характару.

«Багацце жыцця выдае сябе праз багацце жэстаў, — пісаў Ф. Нішчэ. — Трэба вучыцца адчуваць усё — даўжыню сказа, пунктуацыю, выбар слоў, паўзы, паслядоўнасць аргументаў — як жэсты» [24, с. 752]. Чытанне твораў мастацкай прозы дае выразнае адчуванне гэтага багацця жыцця ў сукупнасці ўсіх вышэйазначаных «жэстаў». Іх «мастацкі сінтаксіс шматадценкавы і шматзначны» [59, с. 198], як і свет героя — «зменлівы, рознакалёрны, невычэрпна-новы» [55, с. 129], які, аднак, грунтуецца на родным, блізкім, незаменным.

Асваенне ўсякай новай рэальнасці цалкам належыць сферы псіхічнага. З гэтага вынікае аб'ектыўная абумоўленасць псіхалагічнага аналізу ў беларускай прозе «эпохі рубяжа». Пачуцці і псіхічныя рухі «з'яўляюцца вестунамі нашых вонкавых дзеянняў» [28, с. 189], таму псіхалагізм робіцца пераканаўчым

абгрунтаваннем дзеяння. Псіхааналіз адкрыў шлях «унутранага, а таму больш глыбокага даследавання характару, адкрываючы новыя падыходы да рэчаіснасці, будуючы раней невядомыя мадэлі для яе даследавання» [28, с. 186]. Усвядомленае мастацкае выкарыстанне псіхалагізму як спосабу выяўлення чалавечай псіхікі распачалі пісьменнікі-сентыменталісты. Рамантыкам належыць распрацоўка шэрагу яго прыёмаў (споведзь, унутраная размова і інш.). Рэалізм дадаў яшчэ адну, надзвычай значную, форму псіхалагічнага аналізу — унутраны маналог герояў аб сваіх глыбінных перажываннях, які выліўся ў такую адметную форму аўтарскай мовы, як няўласна-простая мова. Менавіта праз гэтае «прымірэнне ў знешняй форме» адбылося спалучэнне псіхааналізу з аб'ектыўным эпічным пачаткам [28, с. 190]. Псіхалагізм у беларускай мастацкай прозе, як адзначае А. Яскевіч, складваўся пад уплывам І. Буніна, Ф. Дастаеўскага, Л. Талстога, А. Чэхава, а таксама прагрэсіўнай еўрапейскай літаратуры XIX і XX стагоддзяў. Пры гэтым найбольшае ўздзеянне аказалі на нацыянальную мастацкую традыцыю менавіта талстоўскія дасягненні ў раскрыцці ўнутранага свету асобы пры адначасовым шырокім эпічным, аб'ектыўным адлюстраванні. Гэта, у прыватнасці, відаць у сінтэтызме сімволікі плыні. Як адзначалася вышэй, з ёй у першую чаргу звязана ўспрыманне і асэнсаванне аб'ектыўнай хады падзей. У Л. Талстога дадзеная сімволіка звязана з унутранай сутнасцю асобы, суб'ектнасцю.

Ён пісаў: «Адзін з самых звычайных і распаўсюджаных забабонаў той, што кожны чалавек мае адны свае пэўныя ўласцівасці, што бывае чалавек добры, злы, разумны, дурны, энергічны, апатычны і г. д. Людзі не бываюць такімі. Мы можам сказаць пра чалавека, што ён часцей бывае добрым, чым злым, часцей разумным, чым дурным, часцей энергічным, чым апатычным, і наадварот; але будзе няпраўдай, калі мы скажам пра аднаго чалавека, што ён добры ці разумны, а пра другога, што ён злы ці дурны. А мы заўсёды так дзелім людзей. І гэта няправільна. Людзі як рэкі: вада ва ўсіх аднакая і ўсюды адна і тая ж, але кожная рака бывае то вузкая, то імклівая, то шырокая, то чыстая, то халодная, то мутная, то цёплая. Так і людзі. Кожны чалавек носіць у сабе зачаткі ўсіх якасцей

людскіх і часам выяўляе адны, часам другія і бывае часта зусім непадобны на сябе, застаючыся, між тым, усё адным і самім сабою. У некаторых людзей гэтыя змены бываюць асабліва рэзкімі». Л. Талстой адзначае, што да такіх людзей належаў і князь Няхлюдаў, а змены гэтыя ў ім адбываліся «і з фізічных, і з духоўных прычын» [60, с. 204—205]. У творах беларускай мастацкай прозы акрэсленага намі перыяду асноўныя прычыны змен, нават фізічных (такіх, як раненні, калецтвы, стан, калі «вайна пажавала нервы» (М. Гумілёў)) — сацыяльныя.

Загалоўкі многіх твораў беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя сведчаць пра разнастайнасць мастацкіх тыпаў, створаных у гэты перыяд: «Шчаслівая» і «Гаротная» Ядвігіна Ш., «Лішняя» Цёткі, «Няпросты чалавек» А. Мрыя, «Новыя людзі» К. Чорнага, «Трахім — штучны чалавек» і «Ні госць ні гаспадар» Л. Калюгі, «Адшчапенец» і «Балаховец» Я. Коласа, «Партызан» і «Дэзерцір» Я. Нёманскага і многія іншыя. Кожны твор з падобнай назвай бачыцца кампанентам метатэкста (эквівалентам макратвора) беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя, бо онім-загалоўкаў як намінатыўная канструкцыя абумоўлены аўтарскай увагай да «канкрэтнага чалавека, які ёсць першасны і самы непасрэдны мэтавы аб'ект любых сацыяльных змен, калі яны заяўляюць у сваіх праграмах гуманістычныя ідэалы і задачы» [8, с. 39], а гэта актыўна дэкларавалася ў дадзены перыяд. Некаторыя творы названы ў адпаведнасці з сацыяльнай сутнасцю адлюстраванага чалавека.

К. Федзін адзначаў, што назва кнігі — гэта вынаходства [59, с. 37]. Гэта датычыць перш за ўсё загалоўкаў-сімвалаў, якім з'яўляецца, напрыклад, назва рамана М. Зарэцкага «Сцежкі-дарожкі». Паводле Ж. Дэрыда, «...сцежкі — яшчэ не правяраныя шляхі, ды і азначаны яны надзвычай схематычна, калі толькі пясок не паспеў засыпаць (і тым самым абазначыць) іх. Аднак ці не з'яўляецца нерасчышчаны шлях таксама і ўмовай *рашэння* ці *падзеі* (курсіў аўтара. — А. Б.), якія заключаюцца ў адкрыцці шляху, у яго (пера)ходзе і, такім чынам, у *выхадзе за яго межы?*» [15, с. 222]. Аналіз асаблівасцей жыццёвых шляхоў герояў рамана ўпэўнівае ў мэтазгоднасці вызначаных асацыятыўна-сімвалічных сувязей.

Назва аповесці Л. Калюгі «Дзе косці мелюць», з падзагалоўкам «Пра тое, як вясна-красна ў нашым краі», у рэалістычным плане паходзіць ад назвы мясцовасці, што ўпамінаецца ў творы. «Дзе я толькі не быў!» — хваліўся школьны інспектар Вірута, які «не мог... болей двух-трох год на адным мейсцы выбыць... і новага шчасця шукаў» [11, с. 481]. Ён так тлумачыў сваю прагу да вандровак: «Дзяўблі мне ў школе, што бедная, нязграбная наша краіна. Не, думаю, не можа гэтага быць. Сам на свае вочы пагляджу, адно толькі каб узбіцца на свой хлеб. І цяпер я ведаю, што няма лепшага краю над наш» [11, с. 483]. «А быў, дзе косці мелюць?» — спыталася адна з дасціпных калег, якая нарадзілася ў той мясцовасці, дзе была кашчарня. Вірута пасля іначай і не называў яе, як «дзяўчына Адтуль, Дзе Косці Мелюць» [11, с. 482]. У адпаведнасці з гэтым эпізодам можа падацца, што семантычна загалоўак не ўтрымлівае ніякіх загадак. Але хоць твор і не закончаны, сацыякультурны кантэкст і вылучаная аўтарам асабовая дамінанта героя дазваляюць убачыць у назве аповесці надзвычай верагодную праекцыю яго лёсу, падобную да лёсу самога Л. Калюгі. Аналізуючы аповесць «Нядоля Заблоцкіх», А. Бабарэка адзначае ролю падзагалоўка ў стварэнні настрою «наджыдання» [11, с. 562]. Горка-іранічнае гучанне падзагалоўка аповесці «Дзе косці мелюць» («Пра тое, як вясна-красна ў нашым краі») актывізуе валонтатыўную функцыю асноўнай назвы ў яе ўплыве на чытача.

Дэгуманізацыя свету — крыніца еўрапейскага нігілізму, нуды чалавека, які ўсвядоміў, згодна з выразам Ж. Ману, што ён, як цыган, жыве на краі варожага яму свету. Свету, глухога да яго музыкі, гэтак жа абьякавага да яго спадзяванняў, як і да яго пакут ці злачынстваў [61].

У літаратуры абранага намі перыяду музыка, як заўважае В. Каваленка, «становіцца знакам рэвалюцыйнага светаадчування. Яна не акрэслівала канкрэтных ідэалаў, але натхняла пачуццёвую гатоўнасць змагацца за новае ў жыцці, што дакладна адпавядала духоўным магчымасцям грамадства 20-х гадоў. У апавяданнях М. Лынькова, як і ў ранняй творчасці М. Зарэцкага, К. Чорнага і іншых пісьменнікаў, музыка мае нейкае сакральнае значэнне ва

ўнутраным свеце іхніх персанажаў» [1, с. 377]. На нашу думку, у выказванні беларускага даследчыка бачыцца асацыятыўная сувязь з меркаваннем І. Бродскага пра тое, што «існаванне літаратуры мае на ўвазе існаванне на ўзроўні літаратуры», найперш маральнае, і «калі музычны твор яшчэ пакідае чалавеку магчымасць паміж пасіўнай роляй слухача і актыўнай выканаўцы, то твор літаратуры — мастацтва... безнадзейна семантычнага — выракае яго на ролю толькі выканаўцы» [41, с. 455].

Аўтары лепшых, створаных у межах даследуемага намі хранатопу, мастацкіх тэкстаў былі пастаўлены перад, здавалася б, невырашальнай мастацкай задачай: аб'яднаць такія розныя — скарыстаемца метафарай — танальнасці, як літаўры і скрыпкі. Кожнай з іх метафарычна адпавядае пэўны пафас, аптымістычны ці песімістычны. Паказальна, што нават у часы панавання казённага аптымізму ў творцаў захавалася жаданне развесці гэтыя паняцці, у тым ліку звярнуўшыся да вобразу музыканта. «...Аптымізм — гэта адно, а беспадстаўная, ці інакш кажучы, “казённая” радасць — зусім другое. І наколькі першая пажадана і шчыра вітаецца рабочым класам, настолькі другая, як нікому непатрэбная, адхіляецца. Вельмі лёгка пераступіць мяжу, а яе часта вельмі цяжка заўважыць, варта толькі парваць сувязі з класам, адарвацца ад жыцця, як адразу ж апынешся ў ролі няўмекі-музыкі, які, згубіўшы такт у аркестры, імкнецца здагнаць таварышаў і сваёю, часам вясёлаю, але прарэзліваю скрыпкаю парушае агульную гармонію». Разважаючы такім чынам, Ф. Купцэвіч адзначае, што, напрыклад, К. Чорны ў гэтых адносінах «меж... не пераступіў» [62, с. 426].

Матыў музыкі, аднак, схіляе не толькі да думкі пра рэвалюцыйнае сёння, але і пра спрадвечнае, агульначалавечае, пра тое, што і ад тваёй «флейты многае залежыць» [63, с. 260] у жыццёвым аркестры, нават калі табе самому не весела. Гукі музыкі над натоўпам (у творах М. Гарэцкага, М. Зарэцкага) насцярожваюць, служаць спосабам распальвання жарсцяў, наканаўваюць трагічнае будучае. У мастацкай прозе абранага намі для даследавання перыяду ёсць арыгінальны прыклад спалучэння ўласцівых ёй матываў музыкі і хваробы, якое ажыццявіў Я. Замяцін у рамане «Мы». У Дзень Аднагалоснасці,

калі ў сорок восьмы раз быў абраны Дабрадзей, што шматкроць даказаў сваю непарушную мудрасць, знайшліся асобныя «ворагі шчасця», якія азмрочылі гэтую ўрачыстасць. Апавядальнік робіць выснову: «Всякому ясно, что принять в расчет их голоса было бы так же нелепо, как принять за часть великолепной героической симфонии — кашель случайно присутствующих в концертном зале больных» [53, с. 406]. Сапраўдны ж доктар, як вынікае з дыялогу герояў рамана, пачынае лячыць яшчэ здоровага чалавека, такога, што захварэе яшчэ толькі заўтра, паслязаўтра, праз тыдзень [53, с. 387].

Распаўсюджаны кампазіцыйны прыём у беларускім фальклоры і арыгінальнай літаратуры — супастаўленне ці супрацьпастаўленне лёсаў двух братоў (С. Бірыла, Л. Калюга, Я. Нёманскі, К. Чорны), часам у даволі нечаканым кантэксте. «Данілу цяпер першы блін мірна прыйшоўся, а некалі было колькі спрэчак з братам... аж маці мусіла на гэты конт устанавіць чаргу (дзень — аднаму, дзень — другому)». [11, с. 450].

Ва ўмовах рэвалюцыі і грамадзянскай вайны высвятленне адносін паміж братамі выходзіць за традыцыйныя межы праблем маралі ці ўласнасці, а сама апазіцыя вызначае адметнасць канфлікту.

У прозе першай трэці XX стагоддзя разнастайныя канатацыі набывае вобраз ваўка. Спецыфіка механізма пераносу значэнняў кожным з аўтараў вызначае дамінаванне ў гэтым вобразе або першасна-архетыповага значэння гэтага сімвала, або нацыянальна-стэрэатыпнага («Кожнаму ваўку свой куст міл»), або індывідуальна-аўтарскага, абумоўленага асаблівасцямі не толькі творчай асобы пісьменніка, а і эпохі буйных грамадскіх узрушэнняў.

Л. Калюга іранізуе: «Нікуды не вартая такая работа: пачынаць з надвор'я, з ветру, з дрэў, абсаджаных навокал дзеі. Але хто мне казаў, што я лепшы за іншых?..» [29, с. 9]. Прыкладна з тым жа пачуццём К. Чорны «выпраўляе» Антона Несцяровіча («Трэцяе пакаленне») слухаць шум ветру. Як бачым, часам пісьменнікі былі вымушаны «рабіць непатрэбнае апісанне прыроды» [64, с. 229], калі нейкая надзённая эстэтычная задача не паддавалася рашэнню. У адпаведнасці з ідэйна-мастацкай задумай канкрэтнага аўтара і асаблівасцямі

ўзноўленага хранатопа пейзаж (вуліца) часта неэстэтычныя, непагадзь умешваецца ў жыццё людзей і да т. п. Аднак па вялікім рахунку застаецца дзейным наступнае жыццёвае і мастацкае крэда: «Прырода... умяшчальня і гарант спрадвечнага існавання свету з захаваннем жыццёвага аптымізму, якое гора людзі ні перажывалі б» [1, с. 395], што адпавядае пазіцыі «чаму ж мне плакаць, калі сонца смяецца»...

Ужо адзначалася распаўсюджанасць у прозе першай трэці XX стагоддзя матываў хваробы, слепаты, вар'яцтва. З матывам вар'яцтва звязваюцца глыбінныя філасофскія ідэі разумення прыроды асобы, адносін, катастрафічнасці быцця. Вар'яцтва нясе ідэю духоўнай адзіноты. Вылучаецца вар'яцтва пыхлівасці; вар'яцтва як распад свядомасці асобы; вар'яцтва безнадзейнай жарсці; вар'яцтва ў святле ідэі ізаляцыі і адчужэння (геній—натоўп). Тып такога вар'яцтва ацэньваецца з пазіцыі непадобнасці, «дзіўнасці»; дзівакаватасці. Калі паводзіны чалавека не адпавядаюць нормам, прынятым у грамадстве, — ён ненармальны [65, с. 75].

У літаратуры XIX—XX стагоддзяў набываюць вялікую значнасць дыялогі і маналогі, бо яны надаюць тэксту асаблівую праўдзівасць і дакладнасць. Адрозніваюцца маналогі, «звернутыя» да суразмоўніка, і «самотныя», калі чалавек знаходзіцца ў складанай сітуацыі, ён унутрана адзінокі і скіраваны да сябе, яго ніхто не слухае і не ацэньвае. У такім выпадку пісьменнік аддае больш увагі погляду самога героя на сябе і рэчаіснасць. Самаўспрыманне, самасвядомасць, самаацэнка героя — матэрыял для аўтара, які і расстаўляе канчатковыя акцэнты. Герой — «саўдзельнік аўтара» ў рашэнні пастаўленых праблем [13, с. 150]. Але ацэнка і самаацэнка героя не заўсёды супадае з аўтарскай.

Характар самавызначэння ў слове робіцца маркіроўкай асобы, бо першая трэць XX стагоддзя можа быць вызначана як час стратэгіі. Праз слова герой ажыццяўляе працэс асэнсавання свайго сацыяльнага лёсу, часта асабістую біяграфію яму пакуль падмяняе выказванне, якое сведчыць пра здольнасць суб'екта да маўленчай дэманстрацыі сваёй асабовай значнасці, як у Ваські Шкетава («Над Бугам»).

Уласцівы прозе перыяду войн і рэвалюцый «сюжэт распазнавання»: ход дзеяння вядзе да ўсё большага размежавання супрацьлеглых лагераў, да выкрыцця схаваных ворагаў, якія карыстаюцца тонкай (ці не вельмі) мімікрыяй (М. Чарот «Чалавек без барады», М. Лынькоў «Апошні зверыядавец»).

Вывады

Такім чынам, у першай трэці XX стагоддзя вызначаецца яскравы гістарычны кантэкст узаемадзеяння мастацтва з каштоўнасцімі формамі свядомасці. Мастацтва выяўляе ўвагу да этычных канцэпцый, знаходзіць спажывную глебу ў філасофскім і/ці рэлігійным змесце. Адкрываючы шматлікія праблемы і каштоўнасці асабовага быцця, творцы замацоўваюць сваё бачанне свету і чалавека выразнымі мастацкімі сродкамі. Таму даследчую цікавасць уяўляюць як светапоглядныя аспекты канцэпцый асобы ў беларускай прозе, так і спецыфіка яе вобразнага ўвасаблення.

Мастацкая канцэпцыя чалавека заключаецца для нас у адзінстве змястоўных і фармальных момантаў. Для ўвасаблення глыбінных філасофскіх ідэй, якія падпарадкоўваюць аўтарскі апавед, асабліва важныя асацыятыўныя і сімвалічныя сувязі, выяўленню якіх служыць экзістэнцыйная метафара. У філасофска-эстэтычным асэнсаванні розных відаў чалавечай практыкі канстытуіруючая роля належыць метафары агню. Яна з'яўляецца яскравым мастацка-выяўленчым і эўрыстычным сродкам і часта ўвасабляе дыстынкцыю паміж двума тыпамі людзей: звычайным чалавекам і — адметным, выбітным, выдатным. Гэта ў найбольшай меры датычыць праблемы самаідэнтыфікацыі асобы, якая заўжды актуалізуецца на этапе трансфармацыйных працэсаў у грамадстве, пра што асабліва яскрава сведчаць праязныя творы М. Гарэцкага. Пры дапамозе метафары агню вырашаецца праблема самавызначэння героя беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя як асобы не толькі пасіянарнай, а і нацыянальна свядомай, творчай, інтэлектуальнай.

Істотным прыёмам трактоўкі асобы выступаюць асаблівасці яе мовы і маўлення. Слова робіцца дамінантай у працэсе асэнсавання героем свайго сацыяльнага лёсу. Дыялогі і маналогі надаюць мастацкаму тэксту асаблівую праўдзівасць і дакладнасць. Часта выказванне сведчыць пра здольнасць суб'екта да маўленчай дэманстрацыі сваёй асабовай значнасці і да часу падмяняе яму асабістую біяграфію (М. Лынькоў). Актыўнае выкарыстанне малых фальклорных жанраў у маўленні герояў (К. Крапіва) раскрывае «дыялектыку душы» вобразаў-персанажаў. Майстэрскае валоданне мовай, спалучэнне давяральнай інтанацыі і тонкай іроніі ствараюць непэўторнасць стылю ў творах З. Бядулі, Ядвігіна Ш., К. Крапівы, Л. Калогі, А. Мрыя, А. Таруна і іншых пісьменнікаў. Іранічны падтэкст надае творам глыбіню і адлюстроўвае крызіс гуманізму, характэрны для перыяду «вялікай бяздомнасці».

Адметнай стылявой рысай выступае выкарыстанне іранічнага дыскурсу ў стварэнні мастацкай мадэлі нацыянальнага характару (Я. Колас, Л. Калюга, М. Зарэцкі). Одним са сродкаў стварэння вобразаў у творах М. Гарэцкага, М. Зарэцкага, К. Чорнага, Л. Калюгі выступае псіхалагічная інтраспекцыя, якая часта рэалізуецца праз унутраны маналог героя, яго слоўныя і думкавыя рэакцыі на знешнія падзеі.

У выкарыстанні беларускімі празаікамі сімвалаў адбілася традыцыя еўрапейскага Адраджэння з яго эстэтычным разуменнем гэтай катэгорыі. Практычна ўсе элементы мастацкай сістэмы — літаратурны герой, мастацкая дэталі, матыў, лейтматыў, пейзаж, метафара, загаловак — выкарыстоўваюцца як сімвалы, у выніку чаго набываюць асаблівую ідэйную і псіхалагічную загалубленасць, надаюць дадатковую вобразнасць і шырыню асноўным аўтарскім палажэнням. У пераважнай большасці выпадкаў традыцыйныя значэнні сімвалаў (травы, воднай плыні, сюжы), захоўваючы асноўны сэнсавы пасыл, спалучаюцца з асацыятыўнымі пісьменніцкімі інтэрпрэтацыямі, што дазваляе дасягнуць больш поўнага разумення перакананняў таго ці іншага аўтара на ўзроўні інтуіцыі і ўяўлення (З. Бядуля, М. Зарэцкі, К. Чорны, Л. Калюга). Даволі распаўсюджаны ў прозе першай трэці XX стагоддзя матывы хваробы, слепаты, вар'яцтва, з якімі звязваюцца глабальныя філасофскія ідэі разумення прыроды асобы, адносін, катастрофічнасці быцця. У сувязі з гэтым асобныя сімвалы (бальніца, лячэбніца) робяцца яскравымі мастацкімі паказчыкамі антыгуманнай эпохі і набываюць устойлівы характар (К. Чорны, З. Бядуля). Надзвычай багатая ў прозе першай трэці XX стагоддзя метафарызаванасць часу і сумежных з ім вобразаў (К. Крапіва, Л. Калюга). Разнастайныя эмацыянальна-каштоўнасныя канатацыі набывае вобраз ваўка. Матыў музыкі, які актуальны для паэтыкі твораў мастацкай прозы першай трэці XX стагоддзя, схіляе не толькі да думкі пра сучаснае творцам рэвалюцыйнае «сёння», але і пра спрадвечнае, гуманістычнае, пра тое, што асабовая траекторыя кожнага чалавека ёсць частка супольнага шляху чалавецтва да запанавання агульначалавечай гармоніі.

Адметнае асабова-сімвалічнае значэнне набываюць арыбуты знешнасці герояў. Пазбаўляючы герояў некаторых індывідуальных рыс, аўтары імкнуча абягульніць у іх вобразах той ці іншы клас, паказаць заганныя вынікі сацыялізацыі. Гады грамадзянскай вайны і разбурэння паклалі самы непасрэдны адбітак на рэальнага чалавека і сродкі яго паказу ў мастацкім творы, парушыўшы адпаведнасць знешнасці (адзення) сацыяльнаму статусу (А. Мрый, Я. Колас, Л. Калюга). Партрэт, інтэр'ер і пейзаж — апасродкаваныя спосабы адлюстравання чалавека ў творах мастацкай прозы першай трэці XX стагоддзя (Я. Колас, М. Зарэцкі). Партрэтная характарыстыка здольна фіксаваць самыя няўлоўныя асабовыя праявы чалавека, яго разнастайныя «ўнутраныя жэсты» (З. Бядуля, К. Чорны).

Шырока выкарыстоўваецца прыём як празаічнай, так і асацыятыўнай мастацкай дэталі. Чалавек пазнаецца праз прадмет, які яму належыць, а таксама праз разуменне таго, якое значэнне ў жыцці чалавека мае той ці іншы прадмет (Ядвігін Ш., К. Крапіва, Л. Калюга, М. Лынькоў). Ва ўмовах стварэння

новай бюракратычнай машыны прэзаікі ўводзяць у свае творы такія адметны элемент мастацкай формы, як анкета (З. Бядуля, А. Мрый). Лісты, якія пішуць або атрымліваюць героі З. Бядулі, Я. Коласа, К. Чорнага, М. Зарэцкага, выступаюць мастацкім маркёрам іх асобных сувязей, сацыяльнага статусу і маральнай вартасці, сведчаць пра адносіны да сучаснай ім сістэмы адносін і каштоўнасцей. Праз характар прыватнага ліставання асэнсоўваюцца не толькі асобныя маральна-этычныя праблемы, а і закранаюцца філасофскія пытанні, паглыбляецца псіхалагізм твора.

Адметнасць канфлікту шэрагу твораў, напісаных паводле падзей рэвалюцыі і грамадзянскай вайны, вызначае апазіцыя двух братоў, якая выходзіць за традыцыйныя межы праблем маралі ці ўласнасці. Уласцівы прозе гэтага перыяду і «сюжэт распазнавання», што вядзе да ўсё большага размежавання супрацьлеглых лагераў, да выкрыцця схаваных ворагаў (М. Лынькоў, М. Чарот)). Адкрытая азначнасць абумоўлівае частыя лірыка-публіцыстычныя адступленні ў творах буйной эпічнай формы (М. Зарэцкі).

Спецыфічным канкрэтна-гістарычным кантэкстам абумоўлены і асабліваці кампазіцыі твораў вялікай эпічнай формы (парабалічнай, менаеатычнай, міфалагічнай).

Вядучую ролю ў адлюстраванні адносін апавядальніка (героя і аўтара) да сучаснай ім рэальнасці адыгрываюць сінтаксічныя сродкі, якія з прычыны сваёй экспрэсіўнасці і сэнсавай насычанасці выяўляюць уменне пісьменнікаў размежаваць востра надзённае і сутнаснае, «рэчаіснае». Майстэрства прэзаіка заключаецца, сярод іншага, у здольнасці не проста выкарыстаць моўны знак, у тым ліку пунктуацыйны, у замацаваным за ім значэнні, але і пэўным чынам «дастасаваць» гэтае значэнне да выказвання думкі, што асабліва ўдаецца М. Лынькову, М. Зарэцкаму, Л. Калюгу. Аналіз асаблівацей сінтаксічнага поля мастацкіх твораў пацвярджае, што выбар тых або іншых інтанацыйна-сінтаксічных сродкаў залежыць ад асаблівацей вобразнага мыслення пісьменніка, агульнай задумы твора і характару ствараемых вобразаў, ад ідэйнай скіраванасці яго творчасці.

Адным з асноўных спосабаў тыпізацыі выступае імя літаратурнага героя. Надвычай выразную эстэтычную функцыю маюць прэцэдэнтныя антрапонімы, у тым ліку біблейскага паходжання, «гаваркія» прозвішчы. У шэрагу выпадкаў прозвішчы, утвораныя ад назвы пэўнай анталагічнай дэталі, спалучаюць у сабе ўласціваці мастацкай дэталі і сімвала. У творах Л. Калюгі абраныя пісьменнікам антрапонімы і тапонімы часта ўтвараюць сэнсавы-эмацыянальнае адзінства.

Дасканалы літаратурны твор уяўляе сабой сістэму, якая характарызуецца скіраванасцю сродкаў мастацкай выразнасці на вырашэнне адзінай эстэтычнай задачы. Яе сутнасць узыходзіць да таго, каб чалавек мог знаходзіць сябе ў актуалізаваных грамадствам мастацкіх і культурных каштоўнасцях, што служыць умовай збалансаванасці гістарычнага руху ўвогуле. Творы беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя сведчаць: яна з гэтай задачай справілася паспяхова.

Спіс выкарыстаных крыніц

1. Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. Т 2. 1921—1941 / Нац. акад. навук Беларусі, Ацэнка гуманіт. навук і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы. — Мн. : Бел. навука, 1999. — 903 с.
2. Баркер, Э. Письма Живого Усопшего / Э. Баркер ; пер. с англ. Е. Писаревой. — Минск : Такая Жизнь, 1994. — 192 с.
3. Лавров, В. В. Характеры и обстоятельства в русской прозе о деревне (1920-е годы) : дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.01 / В. В. Лавров. — Симферополь : [б. и.], 1992. — 168 с.
4. Драздова, З. Творчасць А. Мрыя і Л. Калюгі : Стылявыя асаблівасці / З. Драздова. — Мн.: Беларус. навука, 1997. — 143 с.
5. Колас, Я. Збор твораў : у 20 т. / Я. Колас. — Мн. : Беларус. навука, 2008. — Т. 5 : Апавяданні (1906—1924). — 542 с.
6. Гарэцкі, М. Прысады жыцця : апавяданні, аповесці / М. Гарэцкі ; [уклад. Т. Голуб]. — Мн. : Маст. літ., 2003. — 479 с.
7. Бядуля, З. Апавяданні / З. Бядуля // [уст. арт.: І. Кудраўцаў]. — Мн. : Нар. асвета, 1973. — 160 с.
8. Шаладонаў, І. М. Выпрабаванне чалавечнасці : Беларускае апавяданне 20-х гадоў аб рэвалюцыі і грамадзянскай вайне / І. М. Шаладонаў. — Мн. : Беларус. навука, 2008. — 175 с.
9. Зарэцкі, М. Збор твораў : у 4 т. / М. Зарэцкі. — Мн. : Маст. літ., 1991. — Т. 3 : Вязьмо : раман ; Сымон Карызна : драм. аповесць. — С. 5—298.
10. Першацвет Адраджэння. — Мн. : Нар. асвета, 1995.
11. Калюга, Л. Творы : раман, аповесці, апавяданні, лісты / Л. Калюга ; [уклад., прадм. Я. Лецкі ; камент. Н. В. Гаўрош, Т. М. Трыпуцінай]. — Мн. : Маст. літ., 1992. — 607 с.
12. Адамовіч, А. «Браму скарбаў сваіх адчыняю...» / А. Адамовіч. — Мн. : Выд-ва БДУ, 1980. — 224 с.
13. Пчёлкіна, Т. Р. Автор и герой в художественном мире А. И. Куприна (типология и структура) : дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.01 / Т. Р. Пчёлкіна. — Магнітогорск : [б. и.], 2006. — 194 с.
14. Подшивалова, Е. А. Самосознание человека в русской литературе 1920-х годов : дис. ... д-ра филолог. наук: 10.01.01 / Е. А. Подшивалова. — Ижевск : [б. и.], 2002. — 468 с.
15. Гурко, Е. Деконструкция : тексты и интерпретация. Деррида, Ж. Оставь это имя (Постскриптум), Как избежать разговора: денегации. — Минск : Экономпресс, 2001. — 320 с.
16. Колас, Я. Вершы. Паэмы. Апавяданні. Аповесці. Трылогія «На ростанях» / Я. Колас ; [прадм. М. Мушынскага]. — Мн. : Харвест, 2007. — 1 168 с.
17. Всемирная философия. XX век / авт.-сост. А. П. Андриевский. — Минск : Харвест, 2004. — 832 с.
18. Слемнёва, И. М. Роль филологии в оформлении и развитии философского знания / И. М. Слемнёва // Философия как самопонимание культуры и посредник в диалоге культур : материалы Междунар. науч. конф.,

Мінск, 9—10 нояб. 2006 г. / НАН Беларусі ; науч. ред.: В. Н. Новиков [и др.]. — Мінск : [б. и.], 2006. — С. 314—317.

19. Проблемы религиозно-культурной идентичности в русской мысли XIX—XX веков: современное прочтение : учеб.-метод. пособие / авт.-сост. Г. Я. Миненков. — Минск : Изд-во БГУ, 2003. — 656 с.

20. *Гарэцкі, М.* Дзве душы : апавесць / М. Гарэцкі. — Мн. : Маст. літ., 2006. — 110 с.

21. *Цветаева, М.* Живое о живом (Волошин) / М. Цветаева // Максимилиан Волошин. Стихотворения. — М. : Книга, 1989. — С. 443—527.

22. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Мн. : Маст. літ., 1973. — Т. 3 : Раманы. — 544 с.

23. *Гари, Р.* Обещание на рассвете : роман / Р. Гари. ; пер. с фр. Е. Погожевой // Иностран. лит. — 1993. — № 2. — С. 65—210.

24. *Ницше, Ф.* Сочинения : в 2 т. : пер. с нем / Ф. Ницше. — М. : Мысль, 1990. — Т. 1 : Лит. памятники / [сост., редакция изд., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна]. — 829 с.

25. *Крапіва, К.* Збор твораў : у 3 т. / К. Крапіва. — Мн. : Дзярж. выд-ва БССР ; Рэд. маст. літ., 1956. — Т. 2 : Проза. — 583 с.

26. *Янкоўскі, М. А.* Паэтыка беларускай народнай прозы / М. Янкоўскі. — Мн. : Выш. шк., 1983. — 271 с.

27. *Бронская, Л. И.* Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья : И. С. Шмелёв, Б. К. Зайцев, М. А. Осоргин : дис. ... д-ра филолог. наук : 10.01.01 / Л. И. Бронская — Ставрополь : [б. и.], 2001. — 371 с.

28. *Яскевіч, А.* У свеце мастацкага твора / А. Яскевіч. — Мн. : Маст. літ., 1977.

29. *Калюга, Л.* Ні госьць ні гаспадар : апавяданні і апавесці. — Мн. : Маст. літ., 1974. — 290 с.

30. *Белая, А. І.* Чалавек у плыні часу : Мастацкая канцэпцыя асобы і тыпалогія характараў у беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя : манаграфія / А. І. Белая. — Баранавічы : РВА БарДУ, 2009. — 408 с.

31. *Пропп, В. Я.* Проблемы комизма и смеха / В. Я. Пропп. — М. : Лабиринт, 2002. — 192 с.

32. *Бядуля, З.* Язэп Крушынскі : раман / З. Бядуля // 36. тв. : у 4 т. — Мн. : Дзярж. выд-ва БССР ; рэдакцыя маст. літ., 1953. — Т. 3, кн. 1. — С. 167—522.

33. *Бахтин, М. М.* Проблема характера как формы взаимоотношения героя и автора [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин // Автор и герой в эстетической деятельности / М. М. Бахтин. — Режим доступа: <http://www/infoliolib/info/philol/bahtin/indexa.html/>. — Дата доступа : 02.08.09.

34. *Достоевский, Ф. М.* Бесы : роман / Ф. М. Достоевский. — М. : Худож. лит., 1990. — 672 с.

35. *Мрый, А.* Запіскі Самсона Самасуя : раман, апавяданні / А. Мрый. — Мн. : Юнацтва, 1995. — 475 с.

36. Веснаход : Апавяданні «Маладняка» [Уклад., падрыхт. тэкстаў, уступ. артыкул і камент. І. П. Чыгрына]. — Мінск : Маст. літ., 1987. — 518 с.

37. *Говард, М.* Сучасная культурная антрапалогія / М. Говард ; пер. з англ. І. Карпікава [і інш.] ; пад рэд. П. Церашковіча. — Мн. : Тэналогія, 1995. — 478 с.
38. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы / пад рэд. М. Р. Суднікі, М. Р. Крыўко. — Мн. : БелЭн, 1996 — 784 с.
39. История белорусской советской литературы / ред. И. Я. Науменко, П. К. Дюбайло, Н. С. Перкин. — Минск : Наука и техника, 1977. — 776 с.
40. *Лынькоў, М.* Над Бугам : апавяданні, аповесці, урыўкі з рамана / М. Лынькоў ; [уклад. З. Пазняк]. — Мн. : Маст. літ., 2002. — 446 с.
41. *Бродский, И.* Форма времени : Стихотворения, эссе, пьесы : в 2 т. / И. Бродский. — Минск : Эридан, 1992. — Т. 2 : Стихотворения, эссе, пьесы. — 480 с.
42. *Тойнби, А.* Дж. Цивилизация перед судом истории : сборник : пер. с англ. / А. Тойнби. — 2-е изд. — М. : Айрис-пресс, 2003. — 592 с
43. *Соколов, Б.* Кто вы, Доктор Живаго? / Б. Соколов. — М. : Язуа Эксмо, 2006. — 352 с.
44. *Блок, А.* «Интеллигенция и революция» [Электронный ресурс] / А. Блок. — Режим доступа: http://www.situation.ru/app/j_art_792.htm. — Дата доступа: 5.03.10.
45. *Волошин, М.* Избранное : Стихотворения, воспоминания, переписка / [сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. З. Давыдова, В. Купченко] // М. Волошин. — Мн. : Маст. літ., 1993. — 479 с.
46. *Лебон, Г.* Психология народов и масс [Электронный ресурс] / Г. Лебон. — Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Lebon—Ps_Na — Дата доступа : 31.07.09.
47. *Зарэцкі, М.* Збор твораў : у 4 т. / М. Зарэцкі. — Т. 1 : Апавяданні. — Мн. : Маст. літ., 1989. — 526 с.
48. *Петросов, К.* Колонна в судьбе и творческом сознании Бориса Пильняка [Электронный ресурс] / К. Петросов. — Режим доступа : <http://kolomnalib/net.ru/authors/petrosov/pilnyak>. — Дата доступа : 25.08.2009.
49. *Бядуля, З.* Язэп Крушынскі : раман / З. Бядуля // Зб. тв. : у 5 т. — Т. 5, кн. 2. — Мн. : Маст. літ., 1989. — С. 5—249.
50. *Валери, П.* Юная Парка : стихи, поэма, проза : пер. с фр./ П. Валери. — М. : Текст, 1994.
51. *Шпенглер, О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. **1. Гештадыт и действительность** : пер. с нем. / О. Шпенглер ; [вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна]. — М. : Мысль, 1993. — 663 с.
52. *Булгаков, М.* Белая гвардия ; Мастер и Маргарита : романы / М. Булгаков ; [предисл. В. И. Сахарова]. — Мн. : Маст. літ., 1988. — 670 с.
53. *Замятин, Е.* Избранное / Е. Замятин. — М. : Правда, 1989. — 462 с.
54. *Солженицын, А. И.* Раковый корпус / А.И. Солженицын. **Не стоить село без праведника: Повести и рассказы.** — М. : Изд-во Кн. палата, 1990.
55. *Доўгаль, А.* Сродкі выражэння эмоцый у сучаснай беларускай мове / А. Доўгаль. — Мн. : Тэналогія, 2008. — 176 с.
56. *Бёлль, Г.* Собрание сочинений : в 5 т. // Г. Бёлль. — М. : Худож. лит., 1989. — Т. 1 : **Романы ; Повесть ; Рассказы ; Эссе.** 1947—1954 : пер. с нем. /

редкол.: А. Карельский [и др.] ; [сост. и вступ. ст. И. Фрадкина ; коммент. Г. Бергельсона]. — 703 с.

57. *Цветаева, М.* Живое о живом (Волошин) / М. Цветаева // Максимилиан Волошин. Стихотворения. — М. : Книга, 1989. — С. 443—527.

58. *Маліноўскі, Я.* Парусія: псіхалогія прысутнасці / Я. Маліноўскі. — Баранавічы : Т-ва беларус. мовы імя Ф. Скарыны, 2007. — 260 с.

59. *Рожина, Л. Н.* Искусство быть читателем / Л. Н. Рожина. — Минск : Нар. асвета, 1987. — 215 с.

60. *Толстой, Л.* Воскресение / Л. Толстой // Собр. соч. : в 12 т. — Т. 10. — М. : Правда, 1987. — С. 204—205.

61. *Кара-Мурза, С.* Научная картина мира, экономика и экология [Электронный ресурс] / С. Кара-Мурза. — Режим доступа: http://www.hrono.ru/libris/lib_k/eccec0.html. — Дата доступа: 21.08.09.

62. Расстраляная літаратура : творы беларускіх пісьменнікаў, загубленых карнымі органамі бальшавіцкай улады / [уклад. Л. Савік, М. Скоблы, К. Цвіркі ; прадм. А. Сідарэвіча ; камент. М. Скоблы, К. Цвіркі]. — Мн. : Кнігазбор, 2008. — 696 с.

63. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Т. 1 : Апавяданні. 1923—1927 гг. — Мн. : Маст. літ., 1972. — 554 с.

64. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Т. 8. — Мн. : Маст. літ., 1975. — 616 с.

65. *Матвеева, О. В.* Историческая проза М. Алданова: философия истории, типология характеров, жанровые формы : дис. ... канд. филолог. наук / О. В. Матвеева. — М. : МГУ им. М. В. Ломоносова, 1999. — 200 с.

Заклучэнне

Асноўнымі даследчымі задачамі аўтара манаграфіі выступілі фармальна-змястоўнае азначэнне літаратурных характараў і тыпаў, што складаюць карціну чалавечага жыцця, іх пэўная уніфікацыя ў сацыяльных і эстэтычных адносінах; удакладненне некаторых псіхалагічных характарыстык асобы, якія таксама здольны ўзбудзіць да выяўлення эпохальнай свядомасці. Лепшыя творы беларускай мастацкай прозы першай трэці XX стагоддзя паказваюць, як індывідуальны, «эмпірычны» чалавек трансфармуецца ў гістарычны характар. Асабовую сутнасць літаратурнага героя і стымул яго дзейнасці выяўляе менавіта характар; менавіта ў ім у індывідуалізаванай форме раскрываецца «змястоўнае ядро» чалавечай асобы. У тыповым характары сумяшчаюцца рысы індывідуалізаванай асобы і сацыяльнага тыпа.

Літаратурныя героі пераходных эпох звычайна шырока прадстаўлены як сацыяльна вызначаныя ролі (земляроб, парабак, настаўнік, салдат, матрос і інш.). Нягледзячы на іх даволі абмежаваную колькасць, мнагазначнасць мастацкай формы (сімвалікі, метафорыкі) забяспечвае навізну і шматграннасць, «стэрэаскапічнасць» паказу чалавека, яго «цякучасць» (Л. Талстой). Як паўнакроўныя мастацкія характары паўстаюць у прозе Л. Калюгі, К. Крапівы, Я. Нёманскага, К. Чорнага людзі «ў сярэднім пер'і». З. Бядуля, К. Чорны, Л. Калюга, К. Крапіва выявілі ўвагу да «ўтрапёных» людзей, кола якіх інтэнсіўна пашырана за кошт летуценнікаў, «думаннікаў». Іх шмат сярод мастацкіх характараў, створаных Я. Коласам і М. Гарэцкім. Мастацкі тып асобы, арыентаванай на каштоўнасці красы, вызначаны ў апавяданнях М. Багдановіча і М. Гарэцкага. Характары пазнавальнага тыпу знайшлі канцэнтраванае ўвасабленне ў вобразах настаўніка, вучонага, летапісца. У прозе К. Чорнага з вобразам летапісца збліжаецца, увасабляючы «нацыянальнае нязменнае» беларусаў, вобраз краўца, які «хадзіў па людзях».

У мастацкай прасторы прозы першай трэці XX стагоддзя невыпадкова прысутнасць вобраза доктара (К. Чорны), ардынатары (Л. Калюга). Якасць беларуса як «рэлігійнага» чалавека яскрава выяўлена Я. Коласам, М. Гарэцкім. У. Галубком. Складанай сацыяльнай і адметнай эстэтычнай з'явай выступае ў прозе П. Галавача, М. Зарэцкага, Я. Нёманскага, К. Крапівы мастацкі тып дэзерціра. Іпастасі выгнанніцтва ўвасабляюць такія мастацкія характары і тыпы, як бежанец, эмігрант («амерыканец»). У 20-я і 30-я гады актывізаваўся вобраз партыйца, «актывіста», «чалавека паперы». У новых умовах, але ў нязменнай маральнай сутнасці ўзнаўляецца вобраз чыноўніка,

уласцівы дакастрычніцкай рэчаіснасці (У. Галубок, Я. Колас). У шэрагу твораў (М. Гарэцкі, Я. Колас, К. Чорны) прэзентуецца і характарызуецца пазітыўнымі канатацыямі вобраз каморніка. Адметным пафасам — ад рамантычнага да камічнага, а з другой паловы 20-х трагічнага — прасякнуты ў творах Я. Коласа, А. Мрыя, Л. Калюгі вобразы прадстаўнікоў «сацыяльна неаформленых прафесій», пісьменнікаў і паэтаў. У творах А. Бабарэкі, Б. Мікуліча, Л. Калюгі, М. Лынькова, К. Чорнага матыў музыкі і звязаныя з ім вобразы-характары, узыходзячы да архетыповых уяўленняў, адлюстроўваюць розныя бакі быцця чалавека, яго дзейнасці, светаразумення і ацэнкі рэчаіснасці. Адметна ўвасабляецца на беларускім жыццёвым матэрыяле і ўласцівымі беларускай культурнай прасторы спосабамі эпічнага пісьма сімволіка вобразаў пастуха-правадыра і паэта-прарока.

Гераізм беларуса — гэта найперш умненне чакаць, цярпець, не губляючы надзей на лепшае. Аднак асаблівасцямі пераходнай эпохі абумоўлена і пісьменніцкая ўвага да пасіянарных асоб. Уласцівы ім энергетычны «лішак» выяўляюць героі М. Гарэцкага, А. Мрыя, З. Бядулі. Пры неадназначным аўтарскім стаўленні да пасіянарыяў адпаведныя характары ўсё ж сведчаць, што прымітыўнага чалавека не прымусіш пераадольваць цяжкасці дзеля саміх цяжкасцей. Бурлівы час нарадзіў мастацкі тып бунтара — спачатку легуценніка без выразнага «сацыяльнага праекта», а пазней селяніна, які пратэстуе стыхійна (З. Бядуля, Я. Колас). Рамантычныя ідэалы, звязаныя з прагай і пошукам свабоды і справядлівасці, адбіліся ў мастацкіх характарах, створаных Цёткай, Ядвігіным Ш., Я. Нёманскім. Творы майстроў нацыянальнай прозы пераконваюць: героі і ідэалы вырастаюць на глебе звычайных, натуральных чалавечых адносін.

Сацыяльная і эстэтычная значнасць вобраза рамесніка, «чалавека-штукара», вынікае з досыць актыўнай прадстаўленасці гэтага мастацкага характара ў творах З. Бядулі, Л. Калюгі, М. Зарэцкага. Беларуская проза першай трэці XX стагоддзя годна развівае і арыгінальна прад'яўляе традыцыйную для беларускага фальклору і літаратуры XIX стагоддзя канцэпцыю творчай асобы. Цікавасць да хуткасцей і тэхнічных дасягненняў, натуральная для «эпохі рубяжа», абумовіла прысутнасць сярод мастацкіх характараў, побач з вобразамі будачнікаў, стрэлачнікаў, асабовага і мастацкага тыпу машыніста (К. Чорны, М. Лынькоў), а вобразы чыгункі і сумжныя з імі служаць выяўленню як дынамікі літаратурнага характара, так і адметнай антрапалагічнай якасці чалавека — імкнення да новага. Аднак у некаторых творах (М. Зарэцкі) сюжэтна праводзіцца думка пра тое, што машынападобная культура — пагроза жывой чалавечай асобе. У вобразах герояў З. Бядулі і, часткова, М. Гарэцкага, А. Мрыя можна вылучыць рысы «дзялка» з моцна выяўленым разважлівым бокам. Асобныя героі К. Чорнага маюць пэўны комплекс характарыстык, уласцівых уладарнаму тыпу.

Аблічча зла, якое імкнецца да абсалюту, увасабляюць у беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя такія літаратурныя характары і тыпы, як «слізкі чалавек», правакатар; стражнік, турэмшчык, кантрабандыст. Зварот З. Бядулі, К. Крапівы, Л. Калюгі да вобразаў злодзея, махляра сведчыць не пра жаданне

беларускіх прэзаікаў узвесці іманентныя ім рысы ў статус маркёраў нацыянальнага характару, а пра актыўнасць камічнага ў арсенале аўтарскіх сродкаў абмалёўкі характараў. А за знешняй бяскрыўднасцю і бязладнасцю ці, наадварот, утрапёнасцю герояў М. Лынькова, Л. Калюгі і іншых прэзаікаў бачыцца пагрозлівае аблічча «жалезнага» чалавека, здольнага стаць як ахвярай, так і катам у часы грандыёзнай сацыяльнай дэструкцыі. Найбольш абагульнена «звярынае» выяўляецца ў сімвалічным вобразе ваўка. Прывносячы ролю эстэтычных з'яў у працэсе супрацьстаяння злу і барацьбе з ім, беларускія пісьменнікі ажыццяўлялі ў новых гістарычных умовах трансфармацыю традыцыйнага вобраза звера і сумежных з ім вобразаў і матываў.

Асабліваці мастацкага развіцця ў пераходныя эпохі абумоўліваюць наватарскія формы адлюстравання чалавека як асобы. У кантэксце нашага даследавання гэта «пустадомкі», «даматуры», герой, «у якога не было мінулага», «няпросты чалавек», «капераціўскі сабака» і некаторыя іншыя характары і тыпы.

Вызначаецца адметнасцю створаны беларускімі прэзаікамі «культ жанчыны». У аснову большасці вобразаў пакладзены комплекс «разумнай дачкі» як сведчанне таго, што «інтуітыўны розум» не менш важны для спасціжэння ісціны, чым лагічна-рацыянальныя веды. Разам з тым усё больш значнае месца пачынае займаць адказная работніца ці жанчына-камуністка, якая вылучаецца сваёй працаздольнасцю, імкненнем да адукацыі. Аднак прадстаўлены і загадкавыя, складаныя жаночыя характары, нетыповыя для літаратуры сацыялістычнага рэалізму (М. Зарэцкі). Беларускія прэзаікі таксама папярэджваюць аб маральных стратах, якія грамадства нясе тады, калі клопат пра нашчадкаў перастае вызначаць сэнс жыцця жанчыны (М. Лынькоў).

У беларускай літаратуры даследуемага намі перыяду ў асноўным прысутнічаюць вылучаныя ў рускай прозе тыпы дзіцячых вобразаў: фантазёры, чытачы, «дзелавыя людзі», юныя закаханыя, адзінокія дзеці, гарэзы. Аднак прыкрытэты размеркаваны інакш. Асноўнае месца займаюць вобразы адзінокіх дзяцей. Пісьменнікі дапускаюць паказ дзяцінства ў камічным ключы, аднак гэта не перашкаджае ім бачыць дзіцячы трагеды. Гэта ў асноўным датычыць твораў з праблематыкай сіроцтва і парабкоўства. «Канструктыўны» тып адзіноты ўвасабляюць таленавітыя і адораныя дзеці. Нацыянальную спецыфіку мае і тып дзіцяці-чытача, які часта рэалізуецца не дзякуючы, а насуперак сацыяльным умовам і/ці сямейным абставінам. Нельга назваць распаўсюджанымі ў беларускай «сялянскай» прозе вобразы закаханых падлеткаў. Юныя «дзелавыя людзі» ў паказе беларускіх прэзаікаў — гэта хутчэй людзі актыўныя і клапатлівыя.

У беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя набылі канкрэтна-гістарычную і канкрэтна-нацыянальную адметнасць многія рэлігійныя матывы і вобразы, якія маюць усеагульны характар. Яны значна паўплывалі на адметнасць мастацкай персаналогіі. Разнастайнасць зрэзаў і сэнсаў адлюстраваных у Бібліі з'яў, рэчаў, падзей дазваляе ўдакладніць мастацкую канцэпцыю асобных вобразаў і асобы ў цэлым.

Мастацкі набытак беларускай прозы «эпохі рубяжа» ўтрымлівае папярэджанне аб дэструктыўных праявах асабовай і сацыяльнай псіхалогіі і пераканаўча пацвярджае, што «рэфрэн гаспадара» з'яўляецца грунтоўнай супрацьвагай інталерантнасці ўвогуле і антысемітызму ў прыватнасці.

Сваё бачанне свету і чалавека пісьменнікі замацоўваюць выразнымі мастацкімі сродкамі. Практычна ўсе элементы мастацкай сістэмы — літаратурны герой, мастацкая дэталі (як праявіліся, так і асацыятыўная), матыў, лейтматыў, пейзаж, метафара, загаловак, антрапонім — выкарыстоўваюцца як сімвалы. Традыцыйныя значэнні сімвалаў захоўваюць асноўныя сэнсавыя пасылкі, аднак могуць спалучацца з асацыятыўнымі аўтарскімі інтэрпрэтацыямі, дазваляючы дасягнуць больш глыбокага разумення мастацкай канцэпцыі жыцця і чалавека на ўзроўні інтуіцыі і ўяўлення, што характэрна для мастацтва пераходнай культурнай эпохі, чым і з'яўляецца першая трэць XX стагоддзя.

Репозиторий БарГУ

Рэзюмэ

Манаграфія «Людзі адной зямлі: тыпалогія і паэтыка характараў у беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя» канцэптуальна працягвае і істотна ўдакладняе панараму мастацкіх характараў і тыпаў, распачатую аўтарам у выданні «Чалавек у плыні часу: мастацкая канцэпцыя асобы і тыпалогія характараў у беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя» (Баранавічы, 2009), дзе ў якасці перспектывы даследавання вылучаліся асаблівасці мастацкага асэнсавання біблейскіх матываў і вобразаў у кантэксце праблемы героя; канцэпцыя ўзрастаў як элемент канцэпцыі асобы; спецыфіка жаночых вобразаў; талерантная асоба як эстэтычны феномен.

У параўнанні з папярэднім выданнем у дадзенай манаграфіі не толькі пашыраецца праблематыка даследавання і яго матэрыял, а і ўзбудыняецца тыпалагічны кантэкст. У працы ў агульным рэчышчы эстэтыка-філасофскай канцэпцыі асобы аналізуецца мастацкая канцэпцыя дзяцінства, ажыццёўленая ў расійскім літаратуразнаўстве; з улікам асаблівасцей вызначанага хранатопу пераасэнсоўваецца тыпалогія дзіцячых характараў; даследуецца праблема талерантнай/інталерантнай асобы; ажыццяўляецца рэфлексія над адметнасцю функцыянавання біблейскіх і іншых прэцэдэнтных феноменаў ва ўмовах пераходнай эпохі; шляхам тыпалагічнага параўнання выяўляюцца асаблівасці мастацкага адлюстравання асабовай праблематыкі ў творах беларускіх аўтараў.

Асноўная ўвага нададзена мастацкім характарам і тыпам, паказаным у самы аптымальны момант раскрыцця, гэта значыць у адзінстве рыс, якія актуалізуюць «нацыянальнае нязменнае» ў формах, запатрабаваных пераходнай сацыякультурнай эпохай. Вылучаны і арыгінальныя, наватарскія падыходы беларускіх празаікаў да адлюстравання чалавека як асобы. Абумоўленая гэтым мастацкая вартасць паказу найбольш адметных рыс беларускай ментальнасці ў структуры літаратурных характараў узнімае іх да ўзроўню сусветнай эстэтыка-філасофскай думкі.

Аўтар манаграфіі актыўна ўключае ў міждысцыплінарны кантэкст даследавання навуковую характаралогію, распрацаваную псіхолагам А. Лазурскім, які ў рашэнні задач тыпалогіі асоб не абмяжоўваўся аналізам індывідуальна-псіхалагічных адрозненняў, а кіраваўся стратэгіяй выяўлення найбольш абагульненых тыпаў характараў, вылучаючы ў якасці іх эталонаў вобразы герояў класічнай літаратуры.

Лепшыя творы беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя годна працягваюць закладзеныя ў Святым Пісанні ідэі гуманізму як пратэсту

супраць гвалту над чалавечай свядомасцю, нівеліроўкі асобы; сцвярджаюць мэтазгоднасць людскога аб'яднання на аснове духоўнасці і творчасці. Гэтаму спрыяе і арганічна ўспрынятая пісьменнікамі эстэтыка Бібліі, дзе прыгожае непадзельна з высокамаральным і ўзвышаным.

Літаратура «эпохі рубяжа» ў эстэтычных катэгорыях характару і тыпу ўвасабляе сутнасць чалавека як «вялікага абцягання», што ярка выявілася ў сімволіцы беларускай і рускай прозы. Высокая ступень перажывання трагічнага ў пераходную эпоху перадаецца праз натуралістычную вобразнасць у мастацкім мадэляванні свету і чалавека, у якой арганічна прысутнічае вобраз звера (ваўка).

У творах перыяду войн і рэвалюцый па-мастацку адбіліся тэндэнцыі, якія абумоўлівалі перавагу негатыўнага над пазітыўным, інталерантнага над талерантным, фарміравалі ўстаноўку на разбурэнне традыцыйных устойлівых форм чалавечага жыцця. Сюжэты, пазасюжэтныя элементы, сімволіка шэрагу твораў сведчаць аб большай прыхільнасці герояў-беларусаў да рэвалюцыйнага, а не радыкальнага шляху абнаўлення грамадства.

Мастацкае бачанне чалавека ў літаратурным творы ажыццяўляецца ў адзінстве змястоўных і фармальных элементаў. Светапоглядныя асновы канцэпцыі асобы непадзельныя са спецыфікай яе вобразнага ўвасаблення. Выяўленню асацыятыўных і сімвалічных сувязей, значных у эстэтыцы пераходных эпох, служыць экзістэнцыйная метафара. Асваенне ўсякай новай рэальнасці цалкам належыць сферы псіхічнага. З гэтага вынікае аб'ектыўная абумоўленасць псіхалагічнага аналізу ў беларускай прозе «эпохі рубяжа». Сярод сродкаў стварэння вобраза-характару дамінуе псіхалагічная інтраспекцыя, якая часта рэалізуецца праз унутраны маналог (інтралог) героя, яго слоўныя і думкавыя рэакцыі на знешнія падзеі.

Аналіз твораў беларускай прозы першай трэці XX стагоддзя, якая развівалася ў дынамічных і складаных сацыякультурных умовах, дазволіў выявіць цэлы шэраг яркіх, паўнакроўных мастацкіх характараў. І ўсё ж, на нашу думку, ў ёй дамінуюць «літаратурныя асобы» з устойлівымі, сфарміраванымі прыметамі, уласцівымі для вобразаў-тыпаў. А гэта важны паказчык эстэтычнай сталасці маладой беларускай літаратуры, выхату яе героя за межы сваёй эпохі, мастацкае сведчанне набываць ім агульначалавечыя рысы і ўласцівасці.

Резюме

Монография «Люди одной земли: типология и поэтика характеров в белорусской прозе первой трети XX века» концептуально продолжает и существенно уточняет панораму художественных характеров и типов, начало которой положено в издании «Человек в потоке времени: художественная концепция личности и типология характеров в белорусской прозе первой трети XX века» (Барановичи, 2009), где в качестве перспектив исследования выдвигались особенности художественного осмысления библейских мотивов и образов в контексте проблемы героя; концепция возрастов как элемент концепции личности; специфика женских образов; толерантная личность как эстетический феномен.

В сравнении с предыдущим изданием монографии «Люди одной земли: типология и поэтика характеров в белорусской прозе первой трети XX века» не только расширяется проблематика и материал исследования, а и укрупняется типологический контекст. В общем русле эстетико-философской концепции личности автор анализирует художественную концепцию детства; с учётом особенностей заданного хронотопа переосмысляет типологию детских характеров, осуществлённую в российском литературоведении; исследует проблему толерантной/интолерантной личности; размышляет над особенностями функционирования библейских и некоторых иных прецедентных феноменов в условиях переходной эпохи; путём типологического сравнения выявляет особенности художественного отображения личностной проблематики в произведениях белорусских авторов.

Пристальное внимание уделено художественным характерам и типам, показанным в наиболее оптимальный момент раскрытия, это значит в единстве черт, которые актуализируют «национальное неизменное» в формах, востребованных переходной социокультурной эпохой. Выявлены и оригинальные, новаторские подходы белорусских прозаиков к изображению человека как личности. Обусловленный этим художественный уровень показа наиболее существенных черт белорусской ментальности возводит их до уровня всемирной эстетико-философской мысли.

Автор данной монографии активно включает в междисциплинарный исследовательский контекст научную характерологию, разработанную психологом А. Лазурским, который в решении проблемы типологии личностей не ограничивался анализом индивидуально-психологических

отличий, а руководствовался стратегией выявления наиболее обобщённых типов характеров, предлагая в качестве их эталонов образы героев классической литературы.

Лучшие произведения белорусской прозы первой трети XX века наследуют и переосмысливают заложенные в Священном Писании идеи гуманизма как протеста против нивелирования личности, насилия над человеческим сознанием; утверждают целесообразность объединения людей на основе духовности и творчества. Этому способствует и органически воспринятая писателями эстетика Библии, в которой прекрасное неотделимо от нравственного и возвышенного.

Литература «эпохи рубежа» в эстетических категориях характера и типа воплощает сущность человека как «великого обещания», что чётко воплотилось в символике белорусской и русской прозы. Высокая степень переживания трагического в переходную эпоху передаётся через натуралистическую образность в художественном моделировании мира и человека, в которой органично присутствует образ зверя (волка).

В художественных произведениях периода войн и революций нашли отражение тенденции, которые обуславливали преобладание негативного над позитивным, интолерантного над толерантным, формировали установку на разрушение традиционных, устойчивых форм человеческого бытия. Сюжеты, внесюжетные элементы, символика ряда произведений свидетельствуют о том, что герои-белорусы в большей степени являлись сторонниками эволюционного, а не радикального пути обновления общества.

Художественное видение человека в литературном произведении осуществляется в единстве содержательных и формальных элементов. Мировоззренческие основы концепции личности неотделимы от специфики её образного воплощения. Выявлению ассоциативных и символических связей, значимых в эстетике переходных эпох, служит экзистенциальная метафора. Освоение всякой новой реальности полностью принадлежит сфере психического. Среди приёмов создания образа-характера доминирует психологическая интроспекция, которая реализуется через внутренний монолог (интролог) героя, его словесные и мысленные реакции на внешние события.

Анализ произведений белорусской прозы первой трети XX века, которая развивалась в динамических и сложных социокультурных условиях, позволил выявить целый ряд ярких, полнокровных художественных характеров. И всё же, по нашему мнению, в ней доминируют «литературные личности» с устойчивыми, сформированными признаками, свойственными образам-типам. А это важный показатель эстетической зрелости молодой белорусской литературы, выхода её героя за грань своей эпохи, художественное свидетельство обретения им черт и качеств общечеловеческой значимости.

Summary

The monograph “Compatriots: typology and poetics of characters in the Belarusian prose of the first third of the 20th century” conceptually develops and specifies the vision of character types presented in the book “Man in the stream of time: an artistic concept of the individual and typology of characters in the Belarusian prose of the first third of the 20 century” (Baranovich, 2009), in which the potential areas of further research were defined. Among them were the peculiarities of an artistic interpretation of the biblical motifs and images within the problem-of-a-hero context, the concept of human age within the general concept of the individual, the specific character of female images, and the tolerant individual as an aesthetic phenomenon.

In comparison with the previous edition the author not only expands on the problematic points and the material of research but also enlarges the typological context. In the monograph an artistic concept of childhood is analyzed in the generally accepted aesthetic-philosophic concept of the individual; the typology of children’s characters previously studied in Russian philology is also reconsidered in the frames of the chosen time period; the problem of the tolerant/intolerant individual is investigated; introspection into peculiarities of biblical and other precedent-related phenomena under conditions of transitional epoch is presented; peculiarities of artistic portrayal of the individual are defined by means of typological comparison in the works of Belarusian writers.

Close attention is paid to artistic characters and types shown at the optimal moment of their evolution, which means as a unity of features helping to actualize “the national invariable” in forms demanded by the borderline epoch. Original innovative approaches of Belarusian prose-writers to picturing man as an individual are also defined. Thus the artistic level of depicting the most significant features of the Belarusian mentality approximates the level of world aesthetic-philosophic thought.

The author of the monograph “Compatriots: typology and poetics of characters in the Belarusian prose of the first third of the 20th century” actively uses the psychological character types worked out by A. Lazursky, who does not restrict the analysis to individual psychological distinctions but employs the strategy of finding the most typical characters based on classical literary characters.

The best works of Belarusian prose of the first third of the 20th century inherit and reconsider the biblical understanding of ideas of humanism as a protest against

personal violence; promote ideas of uniting people on the basis of moral principles and creative activity. The aesthetics of the Bible in which the beautiful cannot be separated from the sublime was eagerly accepted by the writers.

The literature of the borderline epoch in aesthetic categories of the character and type embodies the core of man as “a great promise”, which is vividly seen in symbols used in Belarusian and Russian prose. A high degree of experiencing the tragic in the transitional epoch is rendered through naturalistic imagery in artistic construing of the world and man also organically containing the image of the beast (wolf).

The artistic works of war periods reveal tendencies of showing the prevalence of the negative over the positive, the intolerant over the tolerant. They were ruining views on traditional, steady forms of human existence. The plot, external elements, symbols vividly show that Belarusian heroes to a greater degree were adherent to gradual, not radical ways of renewal of society.

The artistic view on man in a literary work is carried out in the unity of meaningful and formal elements. The basics of the world outlook cannot be separated from the specificity of its image realization. The existential metaphor is a means which contributes to defining associative and symbolic ties acute for aesthetics of transitional epochs. Familiarization of the new reality is a sphere of psychics. Among means of creating a character-image psychological introspection prevails. It is actualized through a character's inner monologue, his/her verbal and mental reactions to the events.

The analysis of the works of Belarusian prose of the first third of the 20th century which developed in dynamic and difficult socio-cultural conditions made it possible to define a series of significant artistic characters. Yet, in our opinion, it is “literary individuals” possessing steady features typical of image types that dominate. This seems to be a very important index of aesthetic maturity of the young Belarusian literature, of the hero who has crossed the boundaries of his/her epoch, it is also an artistic proof that the literary character has acquired features of world significance.

Змест

<i>Уводзіны</i>	3
ТЫПАЛОГІЯ ХАРАКТАРАЎ, ІХ МАСТАЦКАЕ ЎВАСАБЛЕННЕ Ў БЕЛАРУСКОЙ ПРОЗЕ ПЕРШАЙ ТРЭЦІ ХХ СТАГОДДЗЯ	7
Вывады	169
Спіс выкарыстаных крыніц	175
ДЗЯЦІНСТВА ЯК ЭЛЕМЕНТ МАСТАЦКАЙ КАНЦЭПЦЫІ АСОБЫ	182
Вывады	230
Спіс выкарыстаных крыніц	232
«ЧАЛАВЕЧАЕ — ЗВЯРЫНАЕ» Ў КАНТЭКСЦЕ АСАБОВАЙ ХАРАКТАРЫСТЫКІ ЛІТАРАТУРНАГА ГЕРОЯ	235
Вывады	267
Спіс выкарыстаных крыніц	270
МАСТАЦКАЯ ПЕРСАНАЛОГІЯ Ў БЕЛАРУСКОЙ ПРОЗЕ: РЭЛІГІЯНА-ХРЫСЦІЯНСКІ АСПЕКТ	273
Вывады	316
Спіс выкарыстаных крыніц	320
ПРАБЛЕМА ТАЛЕРАНТНАЙ/ІНТАЛЕРАНТНАЙ АСОБЫ Ў ТВОРАХ БЕЛАРУСКОЙ МАСТАЦКАЙ ПРОЗЫ ЭПОХІ РЭВАЛЮЦЫЙ	324
Вывады	347
Спіс выкарыстаных крыніц	349
МАСТАЦКІЯ СРОДКІ ТЫПІЗАЦЫІ І ІНДЫВІДУАЛІЗАЦЫІ ГЕРОЯЎ БЕЛАРУСКОЙ ПРОЗЫ ПЕРШАЙ ТРЭЦІ ХХ СТАГОДДЗЯ	351
Вывады	392
Спіс выкарыстаных крыніц	395
<i>Заклучэнне</i>	399
Рэзюмэ	403
Резюме	405
Summary	407

Навуковае выданне

Белая Алена Іванаўна

ЛЮДЗІ АДНОЙ ЗЯМЛІ

**Тыпалогія і паэтыка характараў
у беларускай прозе
першай трэці XX стагоддзя**

Манаграфія

Тэхнічны рэдактар *М. Л. Патапчык*

Карэктар *І. І. Ананька*

Мастак вокладкі *А. У. Татарыновіч*

Дызайнер *У. Т. Гундар*

Камп'ютэрная вёрстка *В. В. Кукраш*

Адказны за выпуск *А. Г. Хахол*

Падпісана ў друк 07.12.2010.

Фармат 60 × 84 1/16. Папера афсетная.

Гарнітура Таймс. Аддрукавана на рызографе.

Ум. друк. арк. 23,83. Ул.-выд. арк. 22,10.

Заказ 205. Тыраж 115 экз.

ЛІ 02330/0552803 от 09.02.2010

Выдавец і паліграфічнае выкананне:
установа адукацыі

«Баранавіцкі дзяржаўны ўніверсітэт»
225404, г. Баранавічы, вул. Войкава, 21.