

Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь  
Установа адукацыі «Баранавіцкі дзяржаўны ўніверсітэт»

А. І. Белая

## **АБРЫСЫ РОДНАГА**

**Нацыянальныя локусы культуры  
ў беларускай прозе «эпохі рубяжа»**

Манаграфія

Баранавічы  
БарДУ  
2015

**Белая, А. І.**

Абрысы роднага : Нацыянальныя локусы культуры ў беларускай прозе «эпохі рубяжа» : манаграфія / А. І. Белая ; М-ва адукацыі Рэсп. Беларусь, Баранавіцкі дзяржаўны ўніверсітэт. — Баранавічы : БарДУ, 2015. — 206 с.

ISBN 978-985-498-669-2.

Комплексна абгрунтоўваецца паняцце «эпоха рубяжа» ў дачыненні да першай трэці XX стагоддзя як часу грандыёзных сацыяльна-палітычных і культурных трансфармацый; разглядаюцца вобразы этнапрасторы, найбольш распаўсюджаныя ў беларускай прозе акрэсленага перыяду, выяўляецца іх метафорука-сімвалічнае значэнне і роля ў рэпрэзентацыі часавых характарыстык эпохі; апісваецца роля локусаў культуры як сродкаў мастацкай крыптаграфіі, запатрабаванай рэаліямі літаратурна-грамадскага жыцця 1920-х—1930-х гадоў. У неабходнай меры ў працэсе аналізу прыцягваюцца творы іншых перыядаў, жанраў і літаратур.

Адрасавана выкладчыкам, студэнтам, аспірантам і ўсім, каго цікавяць закранутыя праблемы. Выданне можа быць выкарыстана ў якасці вучэбнага дапаможніка па гісторыі беларускай літаратуры, беларусказнаўства, культуралогіі.

Рэкамендавана рэдакцыйна-выдавецкім саветам  
ўстановы адукацыі «Баранавіцкі дзяржаўны ўніверсітэт»

Навуковы рэдактар

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

Рэцэнзенты:

доктар філалагічных навук, дацэнт кафедры беларускай літаратуры ўстановы  
адукацыі «Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны»

В. К. Шынкарэнка,

кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры беларускай літаратуры  
ўстановы адукацыі «Магілёўскі дзяржаўны ўніверсітэт імя А. А. Куляшова»

Т. І. Борбат

## ЗМЕСТ

<i>Уводзіны</i> .....	4
Першая трэць XX стагоддзя як «эпоха рубяжа» .....	13
Локус дома (хаты) як форма мастацкай рэпрэзентацыі асобы і гісторыі ў пераломны час .....	33
Мяжа і яе ідэйна-культурныя эквіваленты ў літаратурных творах «эпохі рубяжа» .....	57
Метафарызацыя выклікаў часу ў локусах лесу і балота .....	82
Беларускі шлях: з вёскі ў горад праз мястэчка .....	124
Млын, хутар і малатарня ў святле мастацкай умоўнасці .....	155
Локусы воднай плыні як сродак экзістэнцыйнай інтэрпрэтацыі карцін эпохі ў прозе 1920-х—1930-х гадоў .....	174
Заклучэнне .....	190
Рэзюмэ .....	194
Резюме .....	196
Summary .....	198
Спіс выкарыстаных крыніц .....	200

## УВОДЗІНЫ

Даследаванне праблемы ўзаемадзеяння свету і чалавека ў творах мастацкай літаратуры дае падставы вылучыць у якасці ўніверсальных тэкставых катэгорый прастору і час. Яны належаць да тых метадалагічных асноў, на якіх грунтуецца аптымальная інтэрпрэтацыя мастацкага тэксту. Канцэпцыя прасторы ў сучаснай навуцы ўсё больш ускладняецца, а ў мастацкіх творах яна ўвасабляецца пры дапамозе разнастайных тропаў, метафарызацыі і іншых трансфармацый прасторавых вобразаў. Іх разгляд дазваляе выявіць, у якой ступені праз прасторавы код, прасторавыя вобразы і паняцці раскрываецца карціна свету, уласцівая той ці іншай нацыянальнай культуры (так званая найўная карціна свету), а таксама індывідуальнай свядомасці яе носьбітаў (аўтарская карціна свету); як фарміруецца сімвална-вобразны, сюжэтны, кампазіцыйны лад мастацкай творчасці.

Пры ўсёй разнастайнасці мадэляў прасторы і часу ў навуцы найбольш устойлівымі і прызнанымі лічацца адкрытыя і замкнёныя, рэальныя (геаграфічныя) і ірэальныя (уяўныя, ментальныя і да т.п.) прасторавыя мадэлі, а таксама цыклічная і лінейная часавыя мадэлі. Такія мадэлі прасторы і часу адлюстроўваюць два тыпы ўспрымання жыцця, абумоўленыя касмалагічным (філасофскім) і гістарычным тыпамі свядомасці, а таксама двума сімваламі сусветнай культуры ў цэлым: акружнасцю і прамой, колам і шляхам. Катэгорыі прасторы і часу ў гэтых мадэлях паўстаюць як канцэптуальныя і моўныя, а шырэй — як лінгвакультуралагічныя, г. зн. моўнымі сродкамі ўвасабляюць уяўленні аб прасторы і часе, якія сфарміраваліся ў свядомасці чалавека і ў культуры этнасу. У рэальнасці, у тым ліку мастацкай, строгае размежаванне прасторавых і часавых мадэляў наўрад ці магчыма, таму і сам падзел, і яго характарыстыкі трэба лічыць досыць умоўнымі.

Усё сказанае сведчыць пра складанасць, шматграннасць і ўніверсальнасць катэгорый часу і прасторы ў розных галінах чалавечых ведаў, з аднаго боку, а з другога — пра абгрунтаванасць інтэрдyscyплінарнага інтарэсу сучасных даследчыкаў да іх феномена.

Аўрэлій Аўгусцін пісаў: «Цяпер зразумелым робіцца для мяне, што ні будучага, ні мінулага не існуе і што недакладна выказваюцца аб трох часах, калі кажуць: мінулае, сённяшняе і будучае; а было б, мусіць, дакладней выказвацца так: сённяшняе мінулага, сённяшняе будучага. Толькі ў душы нашай ёсць адпаведныя гэтаму тры формы ўспрымання... Так, для сённяшняга мінулых прадметаў ёсць у нас памяць ці ўспамін; для сённяшняга сённяшніх прадметаў ёсць у нас меркаванне, погляд, сузіранне; для сённяшняга будучых прадметаў ёсць у нас чаканне, спадзяванне, надзея» [8, с. 132]. Можна, канечна, спрачацца аб гэтым выказванні ў XXI стагоддзі, аднак яно надзвычай стасуецца да хранатопу, узноўленага ў літаратуры першай трэці XX стагоддзя, якую мы абгрунтоўваем у дадзенай працы як «эпоху рубяжа»: яна яшчэ больш

ускладніла характар успрымання часу, рэалізаваўшыся хутчэй як «незавершанае сённяшняе». Паўней асэнсаваць адметнасць гэтага канкрэтна-гістарычнага часавага адрэзку, як ні парадаксальна на першы погляд, дапамагае аналіз мастацкіх характарыстык прасторавых аб'ектаў. У межах дадзенай працы мы вылучаем іх у беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя, пры неабходнасці звяртаючыся да твораў іншых жанраў, перыядаў, літаратур.

«Узаемаадносіны чалавека з прасторай выяўляюцца, найперш, праз упарадкаванне, уладкоўванне, размяшчэнне сябе і рэчаў у прастору, дзе ўсё мае сваё строга вызначанае месца, прычыну і час. Гэта ператварае прастору ў семіятычны тэкст, прыдатны для расшыфроўкі» [35, с. 6]. У структуры мастацкага тэксту прасторавыя характарыстыкі цесна звязаны з часавымі. Ключавыя паняцці дадзенай працы — хранатоп, локус культуры, лакальнасць — стымулююць успрыманне прасторавага і часавага ў адзінстве, бо паміж імі можа ўстанаўлівацца амаль сінанімічная сувязь.

Сённяшняе цікавае да спецыфікі нацыянальнага мыслення ў пэўнай меры ёсць неўсвядомленае супрацьстаянне і адначасова выклік ідэям глабалізму, рэалізацыя якіх вядзе да нівеліроўкі нацыянальных культур. «Мы інтуітыўна адчуваем адрозненні ў тым, як успрымаюць свет розныя народы, можам суаднесці пэўныя светапоглядныя рысы з тымі або іншымі... якасцямі нацыянальнага, аднак на аналітычным узроўні вызначэнне тыпалогіі нацыянальнага светабачання з'яўляецца ўсё ж не такой лёгкай справай. ...І тут, думаецца, вялікую карысць можа прынесці вывучэнне таго, якім чынам праламляецца нацыянальны вобраз свету праз прызму мастацтва...» [40, с. 68].

Культура — свайго роду знешняе выяўленне ментальнасці ў пэўных паводзінных нормах і выніках дзейнасці грамадскага чалавека. Ментальнасць — сістэма ўнутраных уяўленняў асобы, якая біялагічна перадаецца ў спадчыну, культурна абумоўлена і вызначае спосаб успрымання свету [80, с. 13]. І калі культуры ўласціва перыядычна перажываць крызісы з кожным новым паваротам у функцыянаванні грамадства, то разбурэнне індывідуальнай ментальнасці — з'ява, псіхалагічна небяспечная для асобы. Калектыўная ж ментальнасць, якая перадаецца ў спадчыну ад папярэдніх пакаленняў, змяняецца больш марудна, чым культура, і адыгрывае ролю захавальніка традыцый і жыцця пэўнай нацыянальна-сацыяльнай супольнасці. Яна забяспечвае «нязменнае ў зменах» (М. Бярдзьеў), г. зн. устойлівыя якасці асобы, стабільныя адносна гістарычнага часу, дзяржаўныя уладкаванні і іншых структур грамадства. Яскравым прыкладам выступае найбольш глыбінная апазіцыя «свой — чужы», якая папярэднічае свядомаму ўспрыманню свету. Чалавеку ўласціва, дзеля бяспечнага прыстасавання да навакольнага свету, дзяліць яго з'явы і людзей на «сваё» і «чужое». У беларусаў такая ўласцівасць акумулявалася яшчэ і ў выніку адметнасці гістарычнага шляху.

Не толькі ў асобных людзей, а і ў этнасаў ёсць радзіма. Яны маюць сваю першасную тэрыторыю, якая вызначаецца непаўторным спалучэннем элементаў ландшафту. «Радзімай этнасу з'яўляецца спалучэнне ландшафтаў, дзе ён упершыню склаўся ў сістэму» [54, с. 190]. З гэтага пункту погляду лясы, лугі, балоты, крыніцы, рэкі, азёры заўсёды з'яўляліся каштоўнымі

элементамі беларускага ландшафту. І куды б ні закідаў лёс чалавека, ён ведаў, што ў яго ёсць «сваё месца» — радзіма.

Ландшафт — гэта «ўчастак зямной паверхні, якая адзначае ад іншых участкаў, акаймаваны натуральнымі межамі, які ўяўляе сабой цэласную і ўзаемна абумоўленую заканамерную сукупнасць прадметаў і з’яў, што тыпова выяўлена на значнай прасторы і непарыўна звязана ва ўсіх адносінах з ландшафтнай абалонкай» [54, с. 191]. Ландшафт таксама можа быць названы «месцаразвіццём», бо ён абумоўлівае род заняткаў і ў выніку вызначае культуру этнасу, а больш глабальна — яго гістарычны лёс. У 1922 годзе расійскі вучоны Л. С. Берг зрабіў выснову пра тое, што геаграфічны ландшафт уздзейнічае на людзей прымусова, у выніку чаго яны вар’іруюць у пэўным напрамку ў той меры, якую дапускае арганізацыя віду. «Гундра, лес, стэп, пустыня, горы, воднае асяроддзе, жыццё на астравах і да т. п. — усё гэта кладзе адбітак на арганізмы. Тэя віды, якія не здольны прыстасавацца, павінны перасяліцца ў іншы геаграфічны ландшафт або вымерці» [54, с. 30].

Сучасны беларускі філосаф В. Акудовіч гаворыць пра нашу краіну як пра сталы «суб’ект еўрапейскай прасторы» і становіцца апэньнае яе патэнцыял у якасці «лакальнага фрагменту глабальна ўладкаванага свету» [2, с. 51]. (Паводле метафарычнага выразу з апавядання «Амерыканец» М. Гарэцкага, Беларусь — «лапак на зямным клубку», з якім герой твора «звязан навекі» [46, с. 189].) Нягледзячы на тое, што за апошнія тысячагоддзе гэтая прастора шматразова разрывалася рознымі ўтварэннямі: дзяржаўнымі, ідэалагічнымі, канфесійнымі, — яна з цягам часу зноў гуртавалася («ў нейкую топасную цэласнасць, канфігуратыўна блізкую да протагапалагічнай мадэлі» [2, с. 51]). Усё гэта разам, лічыць В. Акудовіч, пераконвае, што прастора, пазначаная цяпер этнонімам «Беларусь», мае сваё сакральнае пакліканне. Топасную цэласнасць Беларусі, у сваю чаргу, утвараюць пэўныя лакальныя элементы, якія мы разглядаем у дадзенай працы як нацыянальныя локусы культуры.

Локусы культуры — гэта ландшафтныя або рукатворныя аб’екты, якія носыць пэўнай культуры рэгулярна ўзнаўляе ў тэкстах у якасці месца дзеяння ці ажыццяўлення нейкай сітуацыі і надзяляе сімвалічным сэнсам. Інакш кажучы, гэта «прасторавыя паняцці (канкрэтныя назоўнікі), якія рэгулярна ўзнаўляюцца ў тэкстах культуры і надзяляюцца сімвалічным значэннем, г. зн. метафарызуюць нейкую ўласцівасць быцця» [80, с. 13]. У беларускай культуры яны перш за ўсё рэпрэзентуюць думку, што прырода — «умяшчальня і гарант спрадвечнага існавання свету з захаваннем жыццёвага аптымізму...» [50, с. 395].

Менавіта метафарычнасць робіць локусы культуры адным з важнейшых сродкаў пазнання і эстэтычнага адлюстравання рэчаіснасці ў мастацкай літаратуры. Вылучэнне ў літаратурных творах найбольш характэрных адзінкавых аб’ектаў этнапрасторы або іх комплексаў дае «даволі поўную інфармацыю не толькі пра асаблівасці нацыянальнага ландшафту, але і пра спецыфічны псіха-ментальны вобраз свету, які ўключае прасторавую сістэму каардынат, ландшафтную формулу, прадвызначаную прыродным асяроддзем... і замацаваную ў калектыўнай свядомасці пэўнага народа» [35, с. 6].

Адметнасцю мастацкай парадygмы беларускай літаратуры лічыцца яе схільнасць да прадметнага бачання, што, на думку Я. Гарадніцкага, надзвычай яскрава выяўляецца ў прозе К. Чорнага. Яго герой звычайна ўпершыню сустракаецца чытачу на нейкім вельмі канкрэтным, скрупулёзна, дэтальна апісаным аўтарам месцы. Нацыянальную адметнасць прадметнага бачання эфектыўна забяспечваюць локусы культуры. Прыметы канкрэтнай мясціны падаюцца ва ўсіх падрабязнасцях і рэальнай увасобленасці, але разам з тым прасякнуты і сімвалічнымі адценнямі. Так, панарама першапачатковага месца дзеяння ў рамане «Бацькаўшчына» насычана словамі-маркёрамі з указальным значэннем («там каржакаваты хвойнічак», «тут камяніца скрозь», «гэта — узгорак над балотам»; «гэты кляштар»; «тут відаць добра»). Гэта якраз тое самае «сваё месца». І сапраўды, «неаднаразова паўтарыны і кантэкстуальна ўзмоцнены ўказальны займеннік з’яўляецца тут, безумоўна, азначаемым бацькаўшчыны, асноўнага канцэпта мастацкай сістэмы твора. Але адначасова яно разам з сітуацыйна сінанімічнымі слоўнымі формамі абазначае і адпаведны спосаб хранатапічнай арганізацыі мастацкага свету» [41, с. 144—148], узбуджаючы лакальныя аб’екты і ствараючы эффект сакралізацыі прасторы, увячыванай Янкам Купалам «усяго» толькі як Старонка Родная.

Між тым, у сацыяльнай рэчаіснасці і ў літаратуры, асабліва ў прозе, першай трэці ХХ стагоддзя пачынае актыўна рэалізавацца тэндэнцыя цывілізацыйнага асваення прасторы. У ідэале гаспадарчая дзейнасць этнасаў выяўляецца ў двух напрамках: прыстасаванне сябе да ландшафту і ландшафту да сябе. «А потым прыходзіць звычка да створаных абставін, якія для нашчадкаў робяцца блізкімі і дарагімі. Адмаўляючы гэта, можна прыйсці да высновы, што ў народаў няма радзімы, якая разумеецца... як улюбёнае ўсім сэрцам спалучэнне ландшафтных элементаў» [54, с. 30—31]. Адмысловым мастацкім адменнікам гэтай сукупнасці навуковых тэзісаў выступаюць для беларусаў радкі Я. Коласа «Мой родны кут, як ты мне мілы!.. // Забыць цябе не маю сілы» [71, с. 427] — этнічная дамінанта беларусаў, катэгарычны імператыву іх існавання ў свеце.

Локусы культуры, найбольш арганічныя для беларускай прозы, безумоўна, з’яўляюцца ўніверсальна-прэцэдэнтнымі феноменамі, але ў яе кантэксце набываюць адметныя сэнсава-эмацыянальныя канатацыі, абумоўленыя спецыфікай нацыянальнага гісторыка-культурнага вопыту, якія ўплываюць на характар мастацкай рэпрэзентацыі аўтарскай канцэпцыі, у тым ліку канцэпцыі асобы. Канатацыі выступаюць разнавіднасцю так званай прагматычнай інфармацыі, звязанай са словам, бо адлюстроўваюць не самі прадметы і з’явы рэчаіснасці, а адносіны да іх, пэўны погляд на іх. Істотна, што гэта менавіта той погляд, які належыць герою мастацкага твора не як прыватнай асобе, а як прадстаўніку пэўнай этнічнай, моўнай супольнасці. Таму канатацыі адносна локусаў культуры і/ці лакальнасцяў, прад’яўленых у творах беларускай прозы, у першую чаргу адлюстроўваюць тую ацэнку, якая замацавана ў культурнай традыцыі беларусаў. Да найбольш распаўсюджаных форм моўнага выяўлення канатацый адносяцца пераносныя значэнні, звыклых параўнанні

(цёмны, як лес), семантыка вытворных слоў (паветраны ў значэнні «легкадумны»; балотны ў значэнні «адсталы»), значэнні фразеалагізмаў.

«Ідэаграма “этнас у сусвецце”» ўключае ў сябе «характэрныя знакі, сімвалы, ключавыя ўяўленні, якія апісваюць пэўную рэальную прастору» [35, с. 6], робячы яе аб’екты локусамі нацыянальнай культуры. Мы падзяляем наступную думку О. Шпенглера: сімвалы ёсць пачуццёвыя знакі, апошнія, непадзельныя, а галоўнае, міжвольныя ўражання, якія маюць канкрэтнае значэнне. «Сімвал ёсць нейкая рыса рэчаіснасці, што з непасрэднай унутранай дакладнасцю абазначае тое... аб чым нельга паведаміць шляхам разваг» [142, с. 324]. Сучасныя даследаванні часу і прасторы канкрэтызуюць гэтую думку адносна вылучанага намі прадмета даследавання: «лакатыўныя лексемы выступаюць асацыятамі эмацыянальных станаў, якія дэтануюць у тэксце нейкую сітуацыю, што казуатыўна і інтэнцыяльна суадносіць эмацыянальна-філасофскі канцэпт “прастора” з тым або іншым персанажам у тым або іншым кантэксце» [112].

Паняцце «канцэпт» у дадзенай працы не належыць да ключавых, аднак, сістэматызуючы вынікі даследавання вылучанай праблемы, было б недарэчным унікаць яго з прычыны сэнсавай размытасці. Яна, на нашу думку, выклікана тым, што кожная сфера ведаў, у якой гэтае паняцце выкарыстоўваецца, па-свойму і ў рознай ступені ажыццяўляе яго «прафесійную дэфармацыю». Канцэптуалізацыя — працэс сэнсавага ўзбагачэння. Разважанне над рэфэрэнтнай сітуацыяй, якая абазначаецца словам, у выніку і вядзе да такога ўзбагачэння. Прасцей кажучы, гэта тое, што думае рэцыпіент пра сітуацыю рэчаіснасці, якая стаіць за словам, у працэсе яе ацэнкі і супастаўлення з іншымі з’явамі рэчаіснасці. Таму для нас прымальна наступнае азначэнне: «Канцэпт — гэта форма схоплення сэнсу, спосабам якога выступае звязванне выказванняў у адзін пункт погляду на той ці іншы прадмет... спроба ўстанавіць, якое ўяўленне маюць носьбіты пэўнай культуры (мовы) пра ідэальны аб’ект, што стаіць за абстрактным іменем» [80, с. 56—57], у тым ліку канкрэтным няўласным назойнікам, якімі і маркіруюцца локусы культуры.

Да шэрагу твораў мастацкай літаратуры першай трэці XX стагоддзя ў поўнай меры стасуецца наступная выснова: «Не верце пісьменніку, калі ён піша гістарычную аповесць, што ён у мінулым: ён апісвае яго сапраўднае жыццё ў вобразах мінулага» [105, с. 139]. Яркімі прыкладамі служаць, у прыватнасці, аповесці З. Бядулі «Салавей» і Ю. Тынянова «Паручнік Кіжэ». Аднак вельмі многае здольны апісаць таленавіты пісьменнік і ў вобразах прыроды. Акісёмай з’яўляецца тое, што самыя нібыта пабочныя, нязначныя і выпадковыя дэталі, з’явы, учынкi, рысы характару персанажаў на самай справе выпадковымі не з’яўляюцца. «...У мастацкім свеце няма нічога лішняга... Рэчы мастацкага свету падпарадкаваны яго ўнутранай логіцы і задачы ўздзеяння на чалавека ў патрэбным эстэтычным напрамку» [22, с. 305]. У рамане «Трэціе пакаленне», творы, дзе, як прынята лічыць зараз, аўтар найбольш ідэалагічна зааганжаваны, К. Чорны скарыстоўвае досыць багаты арсенал метадаў мастацкай крыптаграфіі, якія адкрываюцца пакрысе і дэманструюць сапраўдны мастацкі і грамадзянскі намер аўтара. Значную ролю

ў гэтым адыгрывае характар узнаўлення пісьменнікам прасторавых аб'ектаў як локусаў культуры. Слава Тварыцкая знайшла кавалак шкла ад жоўтай бутэлькі і прыклала яго да вока. Шырокі і прывабны свет — зялёныя хвой, жоўтыя дубы, абліты сонцам ельнік — «адразу змяніўся. Ельнік стаў страшным, неба жудасным. <...> Здавалася, што расцярушаная па полі салама палае агнём» [133, с. 117]. Дзяўчынка называе шкло «фарфурак», што выклікае гукавую асацыяцыю са словам «пурпур». Яна яшчэ больш умацоўваецца, робіцца апраўданай у суаднясенні з «Тэорыяй колераў», аўтар якой, І. В. Гётэ, характарызуе пурпур як абсалютна чысты чырвоны колер. Ён, акрамя таго, піша: «Пурпуровае шкло паказвае добра асветлены пейзаж у жахлівым святле. Такі тон павінен быў бы ахапіць зямлю і неба ў дзень страшнага суду» [48]. Гётэ адзначае таксама, што адзін асобны колер праз спецыфічнае адчуванне ўзбуджае ў воку імкненне да ўсеагульнасці. Такім колерам для Славы з'яўляецца жоўты. У дыялогах і ўнутраных маналогам герояў К. Чорнага, асабліва Міхал, атаясамліваюць апакаліптычную карціну з вайной. І ўсё ж шкло менавіта жоўтае, а не, да прыкладу, сіняе, якое, паводле Гётэ, паказвае прадметы ў журботным выглядзе. Натуральныя колеры навакольнага свету, што пераважаюць у пейзажнай карціне, якую мы разглядаем, — жоўты і сіні — маюць тэндэнцыю «ўздымацца» да чырвонага колеру. Так рэалістычна вытлумачаецца прыгаданы фрагмент эстэтычнай рэальнасці рамана. «Многае расказвае нам гісторыя пра цягу правіцеляў да пурпуру», — заўважае Гётэ. У сімвалічным полі эпізод з «фарфуркам» можа разглядацца як адна з яркіх праяў прагнастычнай функцыі мастацтва слова. Л. С. Выгоцкі адзначае, што аўтар усякага мастацкага твора камбінуе вобразы фантазіі не адвольна, не з выпадку — іх логіка абумоўлена той сувяззю, якую ўстанаўлівае твор паміж сваім светам і светам знешнім. Наша ўяўленне абслугоўвае наш вопыт; яно заўсёды стварае з тых матэрыялаў, што дае рэчаіснасць. Праз дэфармацыю лакальнай этнапрасторы ў рамана «Трэцяе пакаленне» выяўляецца трывога яго аўтара за лёс «трэцяга» і наступных пакаленняў. «У самую пяшчотную пару сваю, — пісаў Л. С. Выгоцкі, — 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 знішчыць» [36].

Падзеі і аб'екты свету не толькі ўспрымаюцца чалавечай псіхікай, але і падлягаюць інтэрпрэтацыі, бо чалавек, як вядома, здольны ідэнтыфікаваць толькі тое, што яму знаёма. У такім выпадку новы вобраз суадносіцца з тымі «слядамі» мінулага вопыту, якія захоўваюцца ў памяці і накладваюць адбітак на ўспрыманне. Што ж уплывае на характар інтэрпрэтацыі падзей і аб'ектаў успрымання? Ужо на ўзроўні прадметнай рэальнасці розныя геаграфічныя, кліматычныя фактары выпрацоўваюць пэўныя ўзаемаадносіны чалавека са светам, нараджаючы адметныя адчуванні. Напрыклад, лес для беларусаў і фінаў — месца, падобнае да дому, у той час як для рускага чалавека ён уяўляе крыніцу небяспекі. Стэп — больш абжытая прастора для качавых, чым для аседлых народаў і да т. п.

Развіццё тэхналогій, цывілізацыйных працэсы змяняюць навакольную рэчаіснасць, пры гэтым не толькі прадметны свет, а і адносіны ўнутры соцыумаў. У выніку ўжо на гэтым узроўні ўзнікаюць адрозненні, якімі абумоўлена адрознасць «карціны фактаў» нават у сучаснікаў, але прадстаўнікоў розных соцыумаў. У пэўнай меры адрозненні рэчаіснасці маюць месца ў носьбітаў адной мовы, якія жывуць у розным сацыяльным асяроддзі (з пазіцыяй падобнай логікі мы аналізуем у дадзенай працы праблему «антропных матэрыялаў»). Так, вядомы псіхолаг А. Лурыя адзначаў, што ўяўленні пра такі звычайны чорны прадмет драўніннага паходжання, як вугаль, можа быць зусім розным для розных людзей і ў розных сітуацыях. Для гаспадыні ён азначае тое, чым распальваюць самавар, для вучонага — гэта даследчы аб'ект, і яго цікавіць будова, уласцівасці вугалю; для мастака вугаль — інструмент, якім можна зрабіць эскіз. А для дзяўчыны, якая выпацкала белую сукенку, слова «вугаль» мае непрыемны сэнс [87]. Такім чынам, сувязі, у якія ўступаюць прадметы рэчаіснасці ў нашым сацыяльным, нацыянальным, асабова-камунікатыўным, эстэтычным вопыце, робяцца фактарам уплыву на нашы ўяўленні пра свет.

Д. С. Ліхачоў у працы «Нататкі пра рускае» («Заметки о русском») разважае пра тое, у чым жа выяўляецца культура прыроды, жывой прыроды, і робіць выснову, што яна жыве грамадствам, супольнасцю. Прырода пасвойму «сацыяльная» — напрыклад, у тым, што яна можа жыць поруч з чалавекам, быць яму добрым суседам, калі той, у сваю чаргу, сацыяльны і інтэлектуальны сам [84].

Аднак чалавек не толькі сацыяльная адзінка, якая «валодае волія і правам на выбар рашэння ва ўсякіх сітуацыях, але і арганічны элемент зямной паверхні, звязаны з біясферай непасрэдна праз інстынкты, якія дазваляюць яму не загінучь» [54, с. 490]. У Беларусі і яе культуры самы яркі прыклад такой непарыўнай сувязі людзей, прадметаў і з'яў на лакальным участку зямной паверхні — Палессе з яго лясамі і балотамі. Пэўна, сама прырода, піша Я. Колас, паклала сваю адзнаку на тутэйшае хыхарства: яно «выяўляла сабою праўдзівых дзяцей лесу, якія як бы яшчэ нядаўна асталяваліся тут і толькі што пераходзілі ад аднае формы жыцця да другой» [17, с. 784]. Палешукі ўражвалі Лабановіча сваёй чалавечай адметнасцю. «Бясконцыя балоты вучылі іх мудраму разважанню, мора лясоў выхоўвала ў іх засцярогу, бо так лёгка тут напаткаць небяспеку: на звера натрапіць, згубіць дарогу або папасіцца ў рукі сярдзітым леснікам графа Патоцкага. <...> Яны ведалі, у які дзень, у якую нават часіну трэба выязджаць з сахою ў поле, пры якіх умовах трэба сеяць тую або іншую збажыну. Ім досыць было пабачыць першы вырай журавоў, каб сказаць, які будзе авёс...» [71, с. 829].

Мастацкі свет пачуццёва дакладны і матэрыяльна насычаны. Ён складаецца з усіх прыродных стыхій (зямлі, паветра, вады, агню), з усіх прадметаў «першай» прыроды (лясоў, рэк, мораў) і «другой», створанай рукамі чалавека (будынкаў, рэчаў, прыладаў і г. д.). У гэтым свеце дзейнічаюць чалавечыя характары, і з іх узаемадзеяння складаюцца абставіны; у ім жыве грамадства

і працякае гісторыя. Аднак і рэчы, і прыродныя стыхіі, і характары, і абставіны, і сам гістарычны працэс з’яўляюцца толькі «багульненымі, канцэптуальна нагруканымі вобразамі» [22, с. 304].

Локусы культуры даследуюцца на сумежжы семіётыкі, філасофіі, культуралогіі, псіхалогіі, літаратуразнаўства. Шэраг прац прысвяцілі розным аспектам гэтай праблематыкі беларускія вучоныя. Да вобразаў прыроды, якія складаюць аснову нацыянальнай паэтычнай свядомасці, звярнуўся ў сваіх даследаваннях А. І. Бельскі. У кнізе «Свет ад травы да зор. Беларуская паэзія: сістэма вобразаў прыроды, паэтыка пейзажу» ён паказвае, што пейзаж — актыўны сродак унутранага самавыяўлення і мастацкага светапазнання. «Старонкі паэзіі, прысвечаныя порам года, лесу, полю, рацэ і іншым вобразам прыроды, багатыя на эмоцыі і фарбы, мудрыя назіранні і філасофскія высновы» [17, с. 3]. Пейзажны жанр у беларускай паэзіі, адзначае А. І. Бельскі, эвалюцыянаваў наступным чынам: вобраз — пейзаж — пейзажная тэма. Эстэтычную самакаштоўнасць тэма прыроды набыла толькі ў XIX стагоддзі, калі пейзаж пачаў становіцца сродкам выяўлення ўнутраных пачуццяў чалавека. Янка Купала, Якуб Колас, Максім Багдановіч у XX стагоддзі стварылі «цэласны, дэтальны “партрэт” роднай прыроды — сістэму пейзажных вобразаў і матываў, якую яшчэ менавіта назваць сістэмай адлюстравання нацыянальнага свету» [17, с. 10—11]. Аднак разам з тым на розных сацыяльна-гістарычных этапах XX стагоддзя тэма прыроды набывала новае асэнсаванне і вымярэнне. Першая яго трэць была тым перыядам, калі пачала парушацца ўкаранёнасць чалавека ў прыродзе, а ў мастацтве абазначылася актуальнае для сучаснага паэтычнага пейзажу «звужэнне адвечных межаў этнапрасторы... катастрафічнае разбурэнне гарманічнага нацыянальнага светаўладкавання» [17, с. 10]. Таму адна з нашых задач — прасачыць, як рэалізуецца, развіваецца той або іншы «лакальны» (геаграфічны, прыродны, пейзажны) матыв у прозе менавіта гэтага часу.

І. А. Чарота ў манаграфіі «Пошук спрадвечнай існасці: беларуская літаратура XX стагоддзя ў працэсах нацыянальнага самавызначэння» абгрунтоўвае патрэбу акрэсліць «вобразы, уласцівыя ўсёй нацыянальнай культуры, — топасы, між якіх, у сваю чаргу, асэнсаванне тых, што спрадвечку нясуць дамінантныя адзнакі своеасаблівай сістэмы адлюстравання свету, — архетыпы» [129, с. 103—104]. У пэўнай меры мы падступіліся да міждысцыплінарнага аналізу гэтай праблемы, вынікі чаго прад’яўлены ў дадзенай працы. І. А. Чарота, у прыватнасці, адзначае, што «ў беларускім мастацтве зусім не выпадкова распаўсюджаныя матывы *мяжы і пераходнасці* (курсіў аўт. — **А. Б.**). Якраз гэтая семантыка ўласціва ці не большасці вобразаў, шырока і трывала замацаваных: крыніца і курган, маладзкі і знічка, груша-дзічка і шыпшына... Маюцца падставы якраз у гэтым шукаць прыкметы асаблівага беларускага хранатопу» [129, с. 104]. Да таго ж, пры ўвасабленні прасторавага руху фальклорныя і арыгінальныя творы беларускага пісьменства значна часцей, чым творы мастацтва роднасных славянскіх народаў, «засяроджваюць увагу на ростані, скрыжаванні, раздарожжы, развіліне, перасеку, сумежжы, мяжы» [129, с. 104]. Нацыянальным асаблівасцям светаадлюстравання ва ўкраінскай і беларускай малой прозе пачатку XX стагоддзя прысвечана даследаванне

І. А. Воран [35]. Функцыянальная сфера вобраза дрэва комплексна даследавана на матэрыяле беларускага традыцыйнага фальклору ў манаграфіі І. А. Швед [140]. У нашай працы асабліва ўвага надаецца тым прасторавым аб'ектам, якія актуалізуюцца ў якасці локусаў культуры менавіта ў пераломныя моманты нацыянальнага быцця, а таксама рысам мастацкай адметнасці самой гэтай актуалізацыі. Істотнай для дадзенага даследавання таксама паслужыла думка пра балота як адзін з «адвечных і адметных складнікаў беларускай мадэлі свету» [129, с. 113]. У адпаведным раздзеле мы звяртаемся да «балотнай тэмы» і абумоўленых ёю матываў і вобразаў, актуальных для перыяду паслярэвалюцыйных пераўтварэнняў.

Асэнсаванне духоўнай пераемнасці эвалюцыянуе ад вымярэнняў лакальнай прасторы да агульнакультурных маштабаў. Гэтую з'яву адзначалі і мастацку рэпрэзентавалі беларускія прызікі ў «эпоху рубяжа». «Найдрабнейшае каліва травы — незаўважанае ці даўно забытае, — і яно можа калінебудзь 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?!» [130, с. 501].

Метафара выконвае функцыю стварэння цэласнасці Свету. Метафарызацыя прасторавых аб'ектаў надае ім здольнасць рэалізавацца нават у якасці своеасаблівых «локусаў» маўленчай культуры, як гэта арыгінальна інтэрпрэтавана М. Янкоўскім: «Умейце з пашанай слухаць народную гаворку. ...Гэта такая ж самая радасць, як сядзець каля крыніцы, прыглядацца да пераліваў падземных струменьчыкаў. Якая шматграннасць народнага жыцця чуецца падчас у той гаворцы, што іншаму снобу нярэдка здаецца коснаязкасцю. <...> Варта як найчасцей абывацца гэтым ветрыкам народнай гаворкі. Прасторавая лапідарнасць жывой народнай мовы дасягаецца векавою звычайка думаць пад вялікім і адкрытым небам» [145, с. 156].

## ПЕРШАЯ ТРЭЦЬ XX СТАГОДДЗЯ ЯК «ЭПОХА РУБЯЖА»

Лінейны адлік часу з'яўляецца тады, калі этнас пачынае адчуваць сваю гісторыю не як выключную з'яву, а ў сувязі з гісторыяй сумежных краін. А па меры назапашвання ведаў у свядомасці людзей узнікае так званае квантаванне часу, г. зн. яго падзел на эпохі, вельмі няроўныя па працягласці, але эквівалентныя па напоўненасці падзеямі. У межах той ці іншай эпохі катэгорыя часу судакранаецца з катэгорыяй сілы як прычыны паскарэння [54, с. 92—93], чым і абумоўлены гістарычны працэс як рух. Сёння слова «эпоха», якое паходзіць з грэчаскай мовы і азначае «прыпынак, затрымка, спыненне», ужываецца нароўні з паняццем «перыяд». Аднак інтэрдyscyплінарны аналіз паняцця «эпоха» выяўляе значна больш глыбокі змест гэтай дэфініцыі.

Філософ О. Шпенглер у працы «Заняпад Еўропы» («Закат Европы») удакладняе першапачатковае значэнне слова «эпоха». Свае развагі мысляр пачынае з таго, што французская рэвалюцыя магла быць замешчана падзей іншага роду і нават у іншай краіне, Англіі ці Германіі. Ідэя рэвалюцыі — пераход культуры ў цывілізацыю, «перамога неарганічнага... горада над арганічнай вёскай», у выніку чаго вёска робіцца «правінцыяй» у разумовым сэнсе, — была неабходнай, да таго ж у гэты момант. «Сюды падышло б слова *эпоха* (курсіў аўт. — **А. Б.**) у яго старым сэнсе, які сёння сцёрся, змяшаўся з “перыядам”. Падзея робіць эпоху... яна азначае ў развіцці культуры нейкую неабходную, фатальную змену. Сама падзея, выпадковая крышталізацыя на гістарычнай паверхні, магла быць замешчана адпаведнымі іншымі выпадкамі; эпоха ж неабходна і прадвызначана» [142, с. 308—309]. Як відаць з гэтага азначэння, глыбінны сэнс паняцця азначае не храналагічныя межы эпохі, а канец усёй мінулай гісторыі, канец старой Еўропы.

З усведамленнем таго, што Кастрычніцкая рэвалюцыя таксама прадвызначыла новую эпоху, А. Блок пісаў у 1918 годзе, адказваючы на анкету «Што зараз рабіць?..»: той Расіі, якая была, — няма

і ніколі ўжо не будзе. Гэта ж адносіцца і да Еўропы. Свет уступіў у новую эру. І «мастаку належыць рыхтавацца сустракаць яшчэ больш вялікія падзеі, якія маюць адбыцца, і, сустрэўшы, здолець схіліцца перад імі» [20, с. 391].

Паняццем «рубеж» у гуманітарных навукх звычайна карыстаюцца адносна мяжы стагоддзяў і/ці тысячагоддзяў. Эпахальная рубажнасць першай трэці XX стагоддзя выяўляецца ў досыць шырокім дыяпазоне. Мяжа стагоддзяў была часам найвялікшых адкрыццяў у галіне прыродазнаўчых навук, перш за ўсё матэматыкі і фізікі (тэорыя адноснасці, квантавая тэорыя і інш.), якія парушылі папярэдняю карціну светабудовы. Сусвет здаваўся філосафам-ідэалістам неспасцігальнаму Хаосам, а дэфармацыя папярэдніх навуковых уяўленняў трактавалася як крушэнне магчымасцей інтэлектуальнага пазнання, не здольнага ахапіць складанасць светабудовы.

Рубажнасць той ці іншай эпохі актыўна звязваюць таксама з узнікненнем новай ідэалогіі, якая менавіта і падзяляе сусветную гісторыю на старую і новую эры. Такія гістарычныя часы характарызуецца разбуральнымі войнамі і самазнішчальнымі для чалавецтва рэвалюцыямі, калі ламаюцца сацыяльныя, палітычныя асновы, а чалавек шукае духоўнага апірышча.

У рускім літаратуразнаўстве распаўсюджаны тэрмін «эпоха рубяжа стагоддзяў», аднак ён акрэслівае мяжу XIX і XX стагоддзяў пераважна ў храналагічным плане, у той час як пачатак і ўся першая трэць XX стагоддзя вызначаюцца шэрагам буйных грамадскіх катаклізмаў. Хроніка ключавых падзей у Расійскай імперыі пачатку XX стагоддзя ўключае масавае стварэнне палітычных партый пачынаючы з 1902 года; 1903 год — другі з'езд РСДРП; 1904—1905 — руска-японская вайна; 1905—1907 — першая руская рэвалюцыя; 1906 — стварэнне I Дзяржаўнай Думы; аграрная рэформа Сталыпіна; 1914 — пачатак Першай сусветнай вайны; 1917 — Лютаўская рэвалюцыя, звяржэнне самадзяржаўя; Кастрычніцкая рэвалюцыя.

У дзённіку А. Блока ад 14 красавіка 1917 года ёсць такі запіс: «Я не маю выразнага погляду на тое, што адбываецца, у той час як воляю лёсу я пастаўлены сведкам вялікай эпохі. Воляю лёсу... я мастак, гэта значыць сведка» [20, с. 451].

У жніўні 1920 года А. Блок пісаў (праца «Уладзімір Салаўёў і нашы дні»), што за прамежак часу, зусім нікчэмны з гістарычнага пункту гледжання, аблічча сусветнага перавароту паспела вызначыцца ў вельмі істотных рысах, і ўсё ж яшчэ далёка не ва ўсіх. Як «сведка эпохі», ён указвае, што ўжо нават студзень 1901 года стаяў пад зусім іншым знакам, чым снежань 1900-га... Як сучаснік надзвычай глыбокіх змен у сацыяльным, духоўным і фізічным свеце, ён сцвярджаў: «Значнасць перажытага намі імгнення гісторыі роўная значнасці прамежка часу ў некалькі стагоддзяў» [20, с. 392]. Характарызуючы «парубежныя», паводле яго азначэння, часы, А. Блок выказвае ўпэўненасць: «усё больш выразныя ў нашым часе рысы не прамежкавай эпохі, а новай эры, наш час нагадвае не столькі рубж ваямнаццатага і дзевятнаццатага стагоддзяў, колькі першыя стагоддзі нашай эры» [20, с. 393], бо, чым больш рашуча і грозна мяняецца наваколны свет, канстатуе пісьменнік, тым часцей чалавек імкнецца не заўважыць гэтага, заткнуць вушы, патушыць свядомасць і прыкінуцца, што нічога асаблівага не адбываецца. У гэтай спячцы ён спадзяецца выйграць час, працягнуць яго незаўважна, аднак заўсёды прайграе, нібы жук, які прыкідваецца мёртвым надта доўга, пакуль яго не клоне птушка. А новы свет, нягледзячы ні на што, нястрымна плыве на людзей, «ператвараючы гады, якія перажыты і перажываюцца імі, у стагоддзе» [20, с. 396].

Рубж XIX—XX стагоддзяў вылучаецца і як асабліва літаратурная эпоха. Паводле трансфармацыі тыпу літаратурнага канфлікту, перабудовы жанравай сістэмы, абнаўлення тэматычнага рэпертуару, з'яўлення новых літаратурных школ у рускай літаратуры рубяжа стагоддзяў вылучаюцца два перыяды: 1890—1900 і 1910-я гады. З першай трэцю XX стагоддзя ў ёй храналагічна звязаны Сярэбраны век, які супаў з эпохай мадэрнізму (выраз быў упершыню выкарыстаны М. Оцупам у 1928 годзе па аналогіі з пушкінскай эпохай, першай трэцю XIX стагоддзя, якую часта называлі «залатым векам»). Гэты «літаратурны век», аднак, працягваўся не больш за чвэрць стагоддзя, да пачатку 1920-х гадоў. Пазней, у сваім манументальным «Дзённіку у вершах. 1935—1950», М. Оцуп будзе імкнуцца перадаць вызначальную ўласцівасць эпохі, сучаснікам

якой яму давялося быць, — яе эклектызм, што выключаў магчымасць паслядоўнага энцыклапедычнага агляду [101].

Эпоха Сярэбранага веку звычайна асацыюецца з сімвалізмам, які быў заканамерным выяўленнем пошукаў новага эстэтычнага светапогляду на парозе маштабных гістарычных зрухаў, калі распадаецца сувязь часоў, а лад змяняецца разладам. «Страта звыклага сэнсу рэчаў патрывожыла спакой мовы, зрушыла з абжытых месцаў яе імёны і значэнні» [8, с. 80]. Крытычна пераглядаючы і абнаўляючы канцэптасферу культуры, мастацкая думка, нароўні з рэлігійна-філасофскай, імкнулася «ў глыбіні сусветнай аналогіі, як бы вяртаючыся да сваёй старажытнай сімвалічнай функцыі», а творчасць філосафа, паэта, рэлігійнага мысляра «стала нагадваць лабараторыю алхіміка, у якой з расплаўленых гістарычных целаў мовы здабываліся новыя сэнсы і формы» [8, с. 80—81].

Даследчыкі паэтыкі рускай філасофскай прозы аперыруюць тэрмінам «становішча таго, хто даганяе» («положение догоняющего» [8, с. 158]). Вучнёўства, сцвярджаецца ў даследаванні, — лейтматыў рускай філасофіі. У беларускай культуры пачатак XX стагоддзя азначаўся як «нашаніўскі» перыяд, працягласць якога была значна меншай за Сярэбраны век. Да таго ж, уся наша літаратура знаходзілася ў становішчы таго, хто даганяе. Але, як і ў выпадку з рускай філасофіяй, гэтае становішча мела і свае пазітыўныя бакі. Па аб'ектыўных прычынах у нашай літаратуры ў чыстым выглядзе не склаліся ўласцівыя ў той час рускай і сусветнай літаратурам мастацкія напрамкі, яны прадстаўлены фрагментарна, аднак, па словах Ю. Борава, ва ўмовах «паскарэння гісторыі і ўзмацнення яе ціску на чалавека» [95], творча пераймаючы вопыт больш развітых літаратур, беларускае прыгожае пісьменства сцвярджала глыбокую адметнасць нацыянальнага вобраза свету, а арыгінальнасць і важкасць шэрагу яго мастацкіх дасягненняў магла прэтэндаваць на цікавасць да іх па-за геаграфічнымі межамі Краю.

Не вылучаючы ў дадзенай працы прыватных і лакальных характарыстык мадэрнізму, адзначым агульную заканамернасць: ён выявіўся як размежаванне ў шэрагу адносін з класічнай (рэалістычнай) эпохай у гісторыі культуры. Беларуская

ж літаратура ў першай трэці XX стагоддзя якраз закладвала свае класічныя традыцыі. І ўсё ж творчасць пісьменнікаў (асабліва маладых) у пэўнай меры мела «праектную» прыроду, што азначае не толькі і не столькі інтэрпрэтаваць ужо назапашаны мастацтвам досвед, колькі прадбачыць яго і прыспешваць, нібыта ў прадчуванні недахопу часу...

М. Тычына ў працы «Феномен пераходнага перыяду: праблемы тыпалогіі» адзначае семантычную агульнасць паняццяў «пераход», «пераправа», «паварот», «пераварот», «перабудова», «змены», «злом», «смута», «дэмантаж», «дрэйф», «трансфармацыя», «рэвалюцыя», «эксперымент», «выбух» і інш. — «усе яны апісваюць радыкальныя структурныя змены і пераўтварэнні ў жыцці грамадства» [86, с. 57].

Гэты гістарычны час небеспадстаўна называюць крызісным: «крызіснае светаадчуванне... абвастраецца, як правіла, на мяжы стагоддзяў, а тым больш тысячагоддзяў» [86, с. 6]. Крызіс (ад грэч. krisis рашэнне, паваротны пункт, зыход) азначае абстрактнае, пераломны момант, цяжкі пераходны, небяспечны, няўстойлівы стан. Аднак ён вызначаецца і як поўны небяспекі шанс, як магчымасць грамадскага прагрэсу ці асабовага росту чалавека праз пераадоленне ім цяжкасцей суб'ектыўнага (псіхалагічнага) і аб'ектыўнага характару. Існаванне чалавека ў такі час М. Прышвін вызначыў як жыццё «на вастрыі ўсіх магчымасцей» [104, с. 171]. У рамане «Жэньшэнь» як вынік сузірання плыні ляснога ручая з'явіліся радкі: «Няхай сабе завал на шляху, няхай!.. Перашкоды робяць жыццё: калі б іх не было, вада адразу безжыццёва сышла б у акіян, як з безжыццёвага цела сыходзіць незразумелае жыццё. У барацьбе сваёй у ручая ёсць намаганне, струмені, як мускулы, скручваюцца, але няма ніякага сумневу ў тым, што рана ці позна ён трапіць у акіян да вольнай вады, і вось гэтае “рана ці позна” і ёсць самы-самы час, самае-самае жыццё...» [8, с. 104—105]. Стваральны патэнцыял крызіснага перыяду закладзены ў метафары «Вялікі Час» (М. Тычына). Па-мастацку сфармулявана сутнасць такога супярэчлівага часу ў аповесці Л. Калюгі «Ні госць ні гаспадар»: «Тут так: ці паслізнешся, ці пераскочыш, куды наважыў». Трэба, аднак, «здалёк разганяцца» [67, с. 164].

I, разам з тым, унікальная супярэчлівасць свету і чалавека выклікае ў творцаў і даследчыкаў гістарычныя паралелі і аналогіі. Гэта адна з прычын таго, што «вывучэнне феномена пераходнага перыяду... само па сабе, нават у форме звычайнага апісання і першаснай класіфікацыі фактаў, абяцае нечаканыя адкрыцці» [86, с. 6].

Гісторыя ведае нямала драматычных надломаў у сваім развіцці, пачынаючы з надыходу «жалезнага веку» і заканчваючы ўзнікненнем экалагічных праблем. Пераходны характар першай трэці XX стагоддзя абумоўлены падзеямі «траістай вайны»: Першай сусветнай, рэвалюцыйнай, грамадзянскай. «Траістая вайна» — гэта не проста пераход ад міру да вайны ці ад ваеннага да мірнага жыцця, а пераход усіх сфер тагачаснага жыцця на новыя рэйкі. М. Зошчанка ў сваёй «Блакітнай кнізе» («Голубая кніга») пералічвае пяць «надзвычайных» падзей сучаснасці: перамога ў Грамадзянскай вайне, паражэнне прыватных гандляроў і купцоў, Вялікія Перамены, матэрыяльнае паляпшэнне, Вялікая Работа [117, с. 189]. Апошняя метафара ёсць знак перыяду актыўнага сацыялістычнага будаўніцтва, на які мы таксама распаўсюджваем дэфініцыю «эпоха рубяжа». Як запісаў у 1931 годзе М. Прышвін, яно ўзначалена «ісцінна-жалезнымі людзьмі» і «бліжэй за ўсё гэтая справа да вайны, таму што, папершае, як на вайне, тут дзейнічаюць масы. Вагоны перапоўнены, вакзалы набіты людзьмі з розных... краёў, і ўсе гэтыя... народы знаходзяць сабе месца, мала таго: іх не хопіць. Гэтае імкненне наперад такое магутнае, што будучае робіцца рэальнейшым за сённяшняе» [104, с. 183].

Агульнавядома метафарычная назва калектывізацыі «Вялікі пералом». Канец 1920-х—1930-я, «мітуслівя» [67, с. 441], трагічна-рубежныя для беларускага сялянства гады ўзмацнілі настроі расчаравання ў справядлівасці светабудовы, адчуванне асабістай адзіноты, няўпэўненасці, што надзвычай яскрава выявіліся ў літаратуры: яна ў гэты час была ў эпіцэнтры грамадскага жыцця, рыхтавала прыход чалавека, які адчуваў сябе ў абноўленай сістэме каардынат інакш, чым папярэднікі.

Такім чынам, першая трэць XX стагоддзя — гэта час войнаў, рэвалюцый, сацыяльных рэформ, а адсюль —

кардынальных змен у палітыцы, эканоміцы, сацыякультурнай сферы, духоўным жыцці. У розныя перыяды даследчыкі беларускай літаратуры характарызавалі яго як «злом гістарычных эпох» (І. Навуменка); «страшны разлом сярод класаў, людзей, сярод родных і блізкіх» (П. Дзюбайла). У творах беларускіх пісьменнікаў гэты гістарычны перыяд вызначаецца як «час вялікі разбурэння» (Я. Колас), а жыццё ў ім — «на зломе дзвюх эпох злавесным» (У. Жылка).

Літаратура — жывая, рухомая мастацкая сістэма, якая чуйна рэагуе на змены жыцця. Працэс развіцця літаратуры з'яўляецца вынікам узаемадзеяння ўстойлівасці і зменлівасці, пераемнасці і наватарства. Традыцыі і наватарства ў літаратуры — два бакі, дзве ўзаемазвязаныя тэндэнцыі адзінага літаратурнага працэсу. Сама гістарычная зменлівасць літаратуры мае на ўвазе і «кансерватыўны» бок. Змены літаратуры зусім не выклікаюць разбурэння самой яе сутнасці. Існуюць вечныя пачаткі, якія ляжаць у самой прыродзе літаратуры. «Так, жыццё чалавека ў народзе і жыццё народа ў свеце, чалавек, прырода і грамадства ў іх узаемадзеянні з'яўляюцца вечнай тэмай і прадметам літаратуры. Шчасце людзей, развіццё грамадства не насуперак і не за кошт, а праз асобу індывіда ёсць устойлівае ў ідэалах літаратуры» [22, с. 530].

І ўсё ж першая трэць XX стагоддзя можа быць небеспадстаўна ахарактарызавана як «эпоха рубяжа» не толькі ў гістарычным і філасофскім, а і ў эстэтычным плане. Новы час характарызаваўся шэрагам разбуральных прымет: «сутыкненне сэнсаў, супрацьстаянне каштоўнасцей, трансфармацыя пазнавальнага ў непазнавальнае» — і гэта ўцягвала «ўстойлівую карціну свету ў вадакрут трансфармацый і калізій», выклікала крызісныя працэсы ў некаторых відах мастацтва, звязаных з пошукамі яркавай і агульназначнай формы, у тым ліку ў праявічых жанрах літаратуры. Эстэтычнай перавагай у культурным кантэксце пераходнай эпохі стала здольнасць аперыраваць вобразамі-сімваламі, якая «выступае адной з тых важнейшых форм “іншасказання духу”, што даюць магчымасць дакрануцца да таямніцы, але не разгадаць яе» [76, с. 276].

Новае мастацтва, на думку О. Шпенглера, зводзіцца да таго, «каб сузіраць і разумець вялікія, ракавыя рысы аблічча якой-небудзь культуры (курсіў аўт. — А. Б.) як чалавечай індывідуальнасці вышэйшага парадку» [142, с. 322]. Адносна прозы першай трэці ХХ стагоддзя Я. Лецка адзначаў, што новым на гэтым этапе з’явіўся «погляд у глыбіню вякоў, разуменне жыцця як вечна рухомай... плыні, дзе дзень учарашні пераходзіць у дзень сённяшні, высвечвае чалавечыя характары новымі гранямі» [67, с. 13]. Культура 1920-х гадоў у цэлым характарызуецца пераходнасцю (толькі да канца дзесяцігоддзя выкрышталізоўваюцца канцэптуальныя эстэтычныя ўяўленні новага мастацтва) [78, с. 76]. Як адзначае Ю. Бораў, у эстэтыцы сацыялістычнага рэалізму мастацкі свет — гэта складаная, «цяжкая сучасная рэальнасць, якую чалавек пераадоўвае і пераўтварае ў імя будучыні, што абяцае быць светлай» [22, с. 304]. Як пісаў Д. С. Ліхачоў адносна культурна-духоўнай атмасферы другой паловы 1920-х гадоў заўважыў наступнае: «Маналагічная культура “пралетарскай дыктатуры” змяняла сабой паліфанію інтэлігенцкай дэмакратыі. З самага сцвярджэння свайго ў нашай краіне савецкая ўлада імкнулася да знішчэння ўсякага шмагалося. Краіна акунулася ў маўчанне — толькі аднатонныя ўсхваленні, аднагалоснасць, нуда смяротная — менавіта смяротная, бо ўстанаўленне аднагалосся і аднагалоснасці было роўна смяротнаму пакаранню для культуры і для людзей культуры» [85, с. 146].

Вастрэня эпохі выяўляецца ў напружанасці лёсаў і біяграфій, якая шукае выяўлення ў непасрэдным, дзейным слове. Ц. Гартны выказаў яго адносна падзей Першай сусветнай вайны. «Вайна — як эпоха, правіла жыццём. Яна віхрыла людскі натоўп, як парушынікі... Вайна, як эпоха, гайдала долю мільёнаў, зрываючы іх з месца і ганяючы па спустошаных прасторах» [43, с. 288].

Паняцце эпохі яскрава, і разам з тым супярэчліва, інтэрпрэтуецца ў паэтычных творах М. Оцупа («Эпоха») і Г. Ахматавай («Август 1940»).

У вершы М. Оцупа падкрэсліваецца цыклічнасць, паўтаральнасць, нязменнасць існавання і вечны характар праблем, якія вырашае кожнае новае пакаленне.

Нет никакой эпохи — каждый год  
Всё так же совершается всё то же:  
Дыши — но воздуху недостаёт.  
Надейся — но доколе и на что же?

Всё те же мы в жестокости своей  
При всех правителях и всех законах,  
Всё так же, и не надо жизни всей  
Для слишком многих слишком утомлённых.

Всё так же без шута и подлеца  
Не обойтись, как будто мы на сцене.  
Всё так же нет начала, нет конца  
В потоке надоевших повторений. <...> [102].

У вершы Г. Ахматавай, наадварот, акцэнтуюцца незваротнасьць, трагічнасьць разбураньня сувязі часоў, дэвальвацыі гуманістычных каштоўнасьцей пры гвалтоўным умяшанні ў эвалюцыйнае развіццё. Гэтым абумоўлена і метафорука твора.

Когда погребают эпоху,  
Надгробный псалом не звучит,  
Крапиве, чертополоху  
Украсить её предстоит.  
И только могильщики лихо  
Работают. Дело не ждёт!  
И тихо, так, Господи, тихо,  
Что слышно, как время идёт.  
А после она выплывает,  
Как труп на весенней реке, —  
Но матери сын не узнает,  
И внук отвернётся в тоске... [4].

У «гарачыя фазы гісторыі» [8, с. 130] дынаміка ўсталявання новай карціны свету ўплывае і на змест і форму прозы, надае ёй цяжучасьць, актывізуе жанравы рэпертуар «натуральнага дыскурсу»: вольныя ўспаміны і развагі, гутарка, дзённік, споведзь, дарожныя нататкі і інш. Рэаліі зменлівай, рухомай, дынамічнай рэчаіснасьці пераходнага перыяду адбіваюцца на ўласцівыя мастацкага вобраза свету, які часта выяўляецца пераіначаным, «перакуленым» (З. Бядуля). У п'есе Л. Родзевіча «П.С.Х.» разгорнутая рэмарка абставін дзеяння канкрэтна ўяўляе яго

анамальнасць самым літаральным чынам — як «смешны безлад» у сялянскай хаце: гаспадыня «клепле касу альбо сячэ дровы», гаспадар «латае аграмадную дзіру ў нагавіцах і насвітвае на матыў якой-небудзь рэвалюцыйнай песні» [110, с. 317]. Вышэй гаварылася пра «квантаванне часу». У літаратуры «эпохі рубяжа» ёсць шэраг узораў мастацкай канцэптуалізацыі часу, асабліва ў прозе Л. Калюгі: у старую бытнасць; па той бок вайны; час, у якім было б лепш, «замілавання не меўшы» [67, с. 525]; «улада старых не моцная стала» [9, с. 126]; «пакуль сваё вядзецца» [67, с. 524]; час, дзе ўнікае рытарычнае пытанне і пагрозліва актуалізуецца як сцвярджанне: «...няўжо канечне, каб і нашае з вамі адметнасці не было?» [67, с. 524]. Просты, але пераканаўчы мастацкі маркёр «перакуленага свету» знаходзім у рамане Б. Пастарнака «Доктар Жывага». Настаўнік Павел Анціпаў (Патуля) становіцца ў гады грамадзянскай вайны грозным камісарам Стрэльнікавым. У напісальным рускамоўным варыянце словы «Антипов» і «антипод» адрозніваюцца адной літарай. Анціпаў — антыпод Стрэльнікава (ці, хутчэй, наадварот).

Эпоха вартая эпапеі, буйнога эпічнага жанру. Як ні парадаксальна, адзначым, што менавіта беларускае апавяданне ў гэты час прадэманстравала свае эстэтычныя здольнасці глыбока і поўна выяўляць анталагічныя асновы свету і пераканаўча рэпрэзентаваць патэнцыял асабовага, індывідуальнага ўздзеяння на ход, характар і напрамак вялікіх сацыяльных падзей. Унутраная, духоўная дынаміка чалавечай асобы — тэндэнцыя, уласцівая раманнай жанравай мадэлі, — выразна акрэсліваецца ў лепшых творах малой эпічнай формы.

Пры ўсёй сваёй гістарычнай неадназначнасці паслярэвалюцыйная рэчаіснасць з яе машабнымі і часта драматычнымі падзеямі стала крызісным часам як часам вялікіх магчымасцей для беларускай літаратуры. Вядомая дэкларацыя Наваліса «Чым больш паэзіі, тым бліжэй да рэчаіснасці» нацэльвала тагачасных творцаў на ўменне здабываць схаваныя сэнсы ўскосным шляхам, аддаваць прыярытэт мастацкім формам, арыентаваным на глыбокую метафарычнасць і сімволіку. Сучаснае айчыннае літаратуразнаўства вызначае першую трэць XX стагоддзя як час, калі былі закладзены асновы нацыянальнай класікі.

Перафразуючы выказванне В. Распуціна пра пераходную эпоху ХХ—ХХІ стагоддзяў у рускай літаратуры, скажам: гэтак, як эпоха неабходна і прадвызначана, так і нацыянальныя творцы, якія ўвасобілі яе дух, — Я. Купала, Я. Колас, К. Чорны, З. Бядуля — «маглі мець іншыя імёны, але яны не маглі не з’явіцца, бо менавіта так наступіла пара счытваць лёс і душу народную. Менавіта яны лепш за ўсё адпавядалі зменам, што адбыліся ў народзе» [109]. Да таго ж, рэвалюцыя інтэнсіўна паўплывала на збліжэнне быцця і пазнання. «Ідзі насіліся ў паветры, нібыта жывыя істоты, а ўзбуджаны розум літаральна сустракаў іх на сваім шляху» [8, с. 140]. Як бачым, неабходная, фатальная (паводле О. Шпенглера) змена ў развіцці культуры ў першай трэці ХХ стагоддзя дадае важкіх падстаў гаварыць пра азначаны перыяд як эпоху.

Дэфініцыя «рубеж» у сацыякультурным значэнні сустракаецца ў спадчыне А. Бабарэкі, які згадвае, што ў 1923 годзе, выступаючы на вечарыне, прысвечанай творчасці Ц. Гартнага, прафесар Ігнатоўскі адзначыў: «Цішка Гартны — пясняр рубежу. Ён увёў у беларускую паэзію новыя матывы. Ён — пралетарый і пяе пралетарскія песні» [6, с. 187]. У інтэрпрэтацыі У. Ігнатоўскага рубеж перадусім азначае ўзнікненне і сцвярджэнне новай ідэалогіі. Г. Леўчык у вобразнай форме завострыў менавіта гэтую рысу пераходнай эпохі як «эпохі рубяжа».

Прыйдзе эпоха нова  
На новы пажарышчы —  
І новы будучь словы.  
І новыя бажышчы! [83, с. 62].

З аднаго боку, рубежнасць 1920-х гадоў вызначалася своеасаблівай «метафарычнай дэфармацыяй», размываннем межаў паміж сучасным і будучым. З другога — гэта быў час вялікіх надзей. Бадай, найбольш аптымістычнае азначэнне сучаснай яму эпохі належыць А. Бабарэку. Ён быў упэўнены: «Эпоха наша — гэта эпоха пераходу ў царства розуму, у царства арыстакратыі розуму, якому падначалена будзе воля і якім рэгулявацца, кіравацца будучь пачуцці» [6, с. 372]. У іншым месцы зроблена такая нататка: «“Самодержавие” розуму» [6, с. 375].

У артыкуле «На рубяжы» З. Бядуля пісаў: «На рубяжы дзвюх эпох знаходзіцца цяпер наша літаратура. Яе сцэжкі цягнуцца з бязмежнай гушчы народнай творчасці, агорнутай туманам старасвецкай міфалогіі, сялянскага быту і даходзяць да бунтарскіх вогнішчаў Чырвонага Кастрычніка» [27, с. 409].

Беларуская літаратура заўсёды цікавілася духоўным жыццём вясковага асяроддзя, і ў гэтым яе непераходнае пазнавальнае значэнне. Але ў рубажных эпохі мастацкае ўзнаўленне народнага характару заўжды набывае новую якасць і экзістэнцыйнае напаўненне з прычыны буйных грамадска-палітычных катаклізмаў і імклівага паскарэння цывілізацыйных працэсаў.

Першая трэць XX стагоддзя як пераходная эпоха востра паставіла праблему пераходу культуры ў цывілізацыю, чым таксама сцвердзілася як «эпоха рубяжа». Адно з ключавых пытанняў: «Дзе мяжа біясферы і тэхнасферы, калі сам чалавечы арганізм — частка прыроды?». Характар мастацкага прад'яўлення гэтай праблемы ў беларускай прозе пацвярджае метафарычна выказаную гіпотэзу аб тым, што, «відавочна, рубаж сацыя(тэхна)сферы і біясферы праходзіць не толькі за межамі чалавечых целаў, але і ўнутры іх» [54, с. 104]. Пераходная эпоха актыўна ўплывае на характар ідэнтыфікацыйных працэсаў, што выявілася ў лёсах як саміх творцаў, так і іх герояў. Спецыфічна беларускай формай унутранага адлюстравання вобраза свету, якая ўказвае на складанасць яго пазнання, з'яўляецца філасофска-эстэтычны, маральна-этычны і мастацкі феномен «дзвюх душ». Гэта «ўмоўны вобраз той няпэўнасці, якая перашкаджае ўтварэнню схематычных перакананняў... калі ў душы чалавека адбываецца пастаянны маральны рух, калі чалавек здольны ўлавіць сапраўдную і шматзначную дыялектыку жыцця» [90, с. 181]. Гэты вобраз, які ў розных формах рэпрэзентуецца ў творах беларускай літаратуры, М. Гарэцкі сцвердзіў у якасці канцэпта. У дадзенай выпадку мы кіруемся наступным значэннем паняцця: «канцэпт — сталае сукупнасць правілаў і ацэнак арганізацыі элементаў хаосу быцця, дэтэрмінаваная асаблівасцямі дзейнасці прадстаўнікоў пэўнай лінгвакультурнай супольнасці, якая замацавана ў іх нацыянальнай карціне свету і трансліуецца моўнымі сродкамі ў іх зносінах» [108, с. 159].

П. Галавач, карыстаючыся багатым арсеналам экзістэнцыйных метафар, разгортвае панараму раздвоенага ўнутранага стану прафесара Галынскага. «Прафесар не быў ворагам старому <...> ...не быў ворагам таму, што прыйшло. Не хацеў быць ворагам, але ён быў упэўнены, што прыйшло яно не ў час і заняло чужое месца» [37, с. 318].

Стары доктар-псіхіятр з рамана К. Чорнага «Ідзі, ідзі» таксама хоча знішчыць «няяснасці і штучнасці» ў дачыненнях з маладымі — «новымі» — калегамі і расказвае, як ён спачатку чакаў рэвалюцыі і нават дапамагаў рабіць яе, «пакуль яна не была фактам». А пасля яму давялося яе «прымаць», і ён прыняў яе як рэвалюцыю расійскую. Трапіўшы на памежжа БССР і Польшчы, ён мусіў разбурыць усе свае ранейшыя ўяўленні і прыняць яе як рэвалюцыю сусветную («інтэрнацыянальную»). Каб паказаць анамальнасць «перакуленага» свету, вопытны псіхіятр карыстаецца спецыяльным тэрмінам: «Бачыце, колькі ломак?» [132, с. 180].

У крызісны час маральныя каштоўнасці аб'ясцэнняюцца, сціраюцца межы паміж добром і злом. Асабовымі арыенцірамі часта робяцца падманныя ідэалы, прыхільнасць да якіх трапна вызначыў Л. Калюга: «круціць светам», жыць «крутам-мутам» [67, с. 222]. Псіхалогія грамадскіх змен мае пэўныя архетыпавыя падставы. Асноўныя зрухі адбываюцца ўнутры архетыпавых пар «добра—дрэнна», «можна—нельга», «свой—чужы», «зараз—потым» [21, с. 144]. У творах беларускай мастацкай прозы гэтыя зрухі абагульняе экзістэнцыйная метафара «свет перакуліўся» [27, с. 147]. Зрухі ў дыядзе «добра—дрэнна» выяўляюцца ва ўзнікненні новых жаданняў і страце ранейшых інтарэсаў. У выніку «добрам» можа стаць тое, што раней не прыцягвала ўвагі, а «дрэнным» тое, што раней цікавіла. Юстап («Нядоля Заблоцкіх») прынёс настаўніку зайца. Па-даўнейшаму (гэта было ў дарэвалюцыйны час) «Зубрыцкі думаў — ласка, а па-нашаму — проста хабар ад кулака» [67, с. 255].

У сферы «добра—дрэнна» акрэсліваецца разрыў з «родным карэннем». Хадзіў малодшы Заблоцкі на вёску, гуляў са сваім таварыствам. «Яшчэ не выкамячыў добра Савосту гарадскі “курч” на панскі кволы капыл» [67, с. 262]. Але ж пакрысе

«ўсяго баркаўскога, у гарадскім пабыўшы, забывацца пачаў Савоста Заблоччык. Сваіх людзей, на месце стрэўшы, не пазнаваў ён...» [67, с. 262].

У мастацкай прозе адлюстроўваюцца радыкальныя змены ў адносінах да ўласнасці. Вось як спрабуе іх асэнсаваць «адшчапенец» Пракоп Дубяга: «Няўжо людзі так перарабіліся ў калгасе, што асабістая ўласнасць для іх не мае значэння, і яны так дбаюць аб калектыве, як некалі дбалі аб сваіх уласніцкіх інтарэсах?» [73, с. 152]. Прыцягвае ўвагу ўжытае героем устойлівае параўнанне «збіраў дабро, як крумкач косці» [73, с. 121]. Яно разгортваецца і Л. Калюгам у «Творах з-за крат». Празаік выказвае надзею на тое, што нехта перагорне старонкі яго твораў і, «можа, з усяго гэтага вырастуць шындылы тугі й замілавання, возьме рупяць па дому. Тады аўтар будзе вельмі ўсцешаны, што... не марна па зернятку, па дробненькім збіраў ён, як крумкач косці, да ладу даводзіў...» [67, с. 463]. У гэтым кантэксце параўнанне можа здацца недарэчным, але ў абодвух фрагментах праводзіцца думка пра несумяшчальнасць таталітарнага ладу і творчасці, у якой бы сферы яна ні выяўлялася, матэрыяльнай ці духоўнай. Між тым, на адзіноту і суверэннасць мае права ўсякі чалавек, які бярэцца ствараць нешта новае і не вядомае свету.

У дзядзе «можна—нельга» ў пераходны час значна пашыраецца сфера таго, што «можна». Чалавек дазваляе сабе ўчынкi, на якія ён бы раней ніколі не наважыўся. Адпаведна скарачаецца пералік таго, што «нельга». Павялічваецца роля выпадковага фактару ў кірунку дзейнасці, з чаго вынікае ўсёдазволенасць, а яна цягне за сабой хаатычную талерантнасць асобы да ўласных учынкаў рознай вартасці. «Было людзям на смех і сабе на глум Пакумейку [у вершах] шчырым быць» [67, с. 434]. Чалавек наважваецца і на значна большую меру сваіх ранейшых учынкаў, і на новыя ўчынкi, не ўласцівыя яму раней. Паводзіны робяцца больш «размашыстымі», імпульсіўнымі. Здрадзіўшы бацькам, так дзейнічае Сымон Карызна (М. Зарэцкі, «Вязьмо»). Заўважна падобная тэндэнцыя і ў асобе Васіля Лясніцкага («Сцежкі-дарожкі»). У падобным напрамку вымушаны самаажыццяўляцца Ягор Азевіч (В. Быкаў, «Сцюжа»).

Уплыў вульгарызатарскай крытыкі прывёў да таго, што літаратура перастала лічыць вёску тым асяроддзем, якое можа станоўча ўплываць на фарміраванне асобы. Сфармуляваны Я. Коласам катэгарычны імператыў «На чым сядзіш, таго глядзі ты» [71, с. 432] нібыта і адпавядае выказанаму Клемсам (П. Галавач, «Спалох на загонах») прынцыпу «Аднаго чаго трэба трымацца» [38, с. 173], але Клемс, прыняўшы рашэнне ўступіць у калгас, пасля гэтых слоў паліць абразы.

Зрухі ў дыздзе «свой—чужы» ў рубажную эпоху найбольш складаныя, што ў пэўнай меры абумоўлена ментальнасцю беларусаў. Калі «рускі чалавек добры для незнаёмага, гатоў адкрыць усё і служыць» [104, с. 252], то ў мастацкай канцэпцыі асобы беларуса ўласцівая чалавеку дапытлівасць да «чужога» спалучаецца з падазронасцю і насцярожанасцю або нават замяняецца ёю, асабліва ў перыяд «траістай вайны». Пазнейшыя падзеі характарызуюцца ўзрастаннем цікавасці да новых людзей — іх ужо не цураюцца так, як раней. Асабліва гэта відаць у вёсцы, дзе традыцыйна да чужых ставіліся з недаверам. Некаторыя ранейшыя «чужыя» нечакана выяўляюцца «сваімі», робяцца аб'ектам цікавасці. Іх успрымаюць больш прыхільна, да іх прыслухоўваюцца, нават імкнуцца пераймаць. Яскравыя прыклады — Зелянюк (М. Зарэцкі, «Вязьмо»), актывістка Рыпіна Скварчун (М. Лынькоў, «Рад»), «чорны чалавек» (К. Чорны, «Новыя людзі»), «прыезджая жанаддзелка» (К. Крапіва, «Мядзведзічы»), прыклад якой надаў Аўдолі вялікай ахвоты да кнігі, «жаданне зразумець, змагчы» [74, с. 254]. Аднак адсутнасць асабовай і мастацкай індывідуалізацыі дае падставы ацаніць некаторыя з гэтых вобразаў (у асноўным вобразы агітатараў і ўпаўнаважаных па калектывізацыі) як кампраміс з нарматыўнай эстэтыкай. Сапраўдным «разломам» выявілася вымушанае негатыўнае стаўленне герояў да аднавяскоўцаў, заклеяваных словам «кулак» і да т. п. Гэта бліскуча выявіў М. Зарэцкі («Вязьмо») праз дыялог Веры Засуліч і Гвардыяніхі, нават у большай меры праз асаблівасці аўтакамунікацыі Веры ў час выбудоввання ёю гэтага дыялогу як выніку ўнутранай дыскусіі дзвюх асабовых іпастасяў: проста жанчыны — і жанчыны «новай», перадавой. Своеасаблівым каментарыем да

гэтага дыялогу выглядае горка-іранічны дыскурс Л. Калюгі: «Што нам пакуты асуджаных гісторыяй сацыяльных груп?! Хіба каб справіць смех, маючы час. А як надта некалі, дык і спакойна пройдзем паўз іх, у другі бок на той час адвернемся, каб не бачыць агіды пакут. Новы нам дазволена да гэтых рэчаў падыход: можам кпіць з іх, колькі ўлезе, гэтым начиннем прабаваць... некалі шанаваны матэрыял» [67, с. 286].

Зрухі ў дыздзе «зараз—потым» характарызуюцца ўзнікненнем самой ідэі перамен. Часам гэта падсвядомае імкненне многіх людзей да новага, часам разуменне імі неабходнасці грамадскіх змен. У пераходны перыяд вобразы стабільнага і стабільнасці робяцца менш яркімі і прывабнымі, затое вобразы перамен — больш яркімі і эмацыянальна насычанымі, пра што сведчаць метафары тыпу «адухоўленае жалеза» (К. Чорны). Увагу пачынаюць прыцягваць прадметы, якія валодаюць вялікімі хуткасцямі, і самі хуткасці. Грамадскасць пачынае ўзмоцнена рэагаваць на паведамленні пра нейкія рэкорды ці тэхнічныя дасягненні (трактары, самалёты). Пры ацэнцы тэмпаў і скіраванасці падзей акцэнт робіцца на «зараз». І яно, у самых розных кантэкстах, робіцца больш прывабным, чым «потым». Больш дынамічным падзеям аддае перавагу большасць літаратурных асоб. У сацыяльна-этычным плане гэтая тэндэнцыя адлюстравана ў вобразах «закаранелага машыніста» Панкрата Малюжыча (К. Чорны, «Сястра»), Андрэя Летуна (М. Лынькоў). У грамадска-палітычным — у вобразах «актывістаў паперы» і «актывістаў дырэктывы», якія, «не зазіраючы далёка, ведалі цвёрда, што жыццё — толькі сёння, што нават і сто працэнтаў — глупства, што або ўвесь свет, або заўтра ж ганебны канец» [100, с. 535]. Яны чужаліся веры, ці, хутчэй, ім так здавалася. Пэўна ж, вера была: «у знішчальную ўладу браўнінга, нагана і кольта, ва ўладу хуткага дзеяння...» [100, с. 535]. Падобнай мастацкай праекцыі адпавядаюць вобразы-характары «чорнага генія руйнавання» камісара Андрэя (М. Зарэцкі, «Сцежкі-дарожкі»), «страшнага калектывізатара» Пацяроба (М. Зарэцкі, «Вязьмо»), старшыні сельсавета Харытона Мамчыца (С. Баранавых, «Новая дарога»).

Як адзначалася раней, культуры ўласціва перыядычна перажываць крызісы з кожным новым этапам развіцця грамадства. Але разбурэнне індывідуальнай ментальнасці — працэс, які псіхалагічна небяспечны для асобы і таксама мае свой рубж. А. Бабарэка ў нататніку 1925—1926 гадоў зрабіў такі запіс (відаць, паводле слоў К. Чорнага): «Яшчэ будзе бунт асабістасці супроць тых формаў жыцця, якія яе абмяжоўваюць. Індывідуалізм “будзе ваяваць з калектывізмам” (К[узьма])» [6, с. 373]. І разам з тым цікава звярнуць увагу на парадокс, выяўлены М. Бярдзевым. На думку філосафа, сацыялізм нараджаецца на той жа глебе, што і індывідуалізм; гэта зваротны бок чалавечай размежаванасці, пакінутасці, «вялікай бяздомнасці», абумоўленай падзеямі і наступствамі «траістай вайны». З аднаго боку, сацыялізм накрэсліў на сваіх сцягах лозунгі гуманізму. Але калі, да прыкладу, гуманістычны пафас Рэнэсансу заключаўся ва ўздыме чалавечай індывідуальнасці, то пафас сацыялізму — «утварэнне новага, механічнага калектыву, які падпарадкуе сабе ўсё, накіроўвае ўсё жыццё па сваіх шляхах, для сваіх мэт» [18, с. 133]. Як кажа Гаспадар у п’есе Л. Родзевіча «П.С.Х.», «калакціў — гэта такая машына, зробленая з людзей. І калі яе пусціць у равок, рэвалюцыйны, значыць, камітэт, дык яна наробиць такі тарарах, што ажно ўвесь свет вушы падыме... <...> калакціў што хочаш зробіць: з неба пекла і з пекла неба» [110, с. 318]. Паводле думкі М. Бярдзьева, у сацыялізме выяўляецца канец Рэнэсансу (чыгтай — гуманізму), і гэтая ж з’ява мае месца ў анархізме, які нібыта сцвярджае свабоду, але нейкую «гранічную, пануючую і пакутлівую, у якой чалавечая індывідуальнасць занепадае і гіне, у якой адбываецца надрыў і свабода ператвараецца ў гвалт» [18, с. 134]. Анархізм закліканы адмаўляць, і такое татальнае адмаўленне «не пакідае месца для канструктыўнай творчасці» [18, с. 134]. Гэтую сацыяльна-ідэалагічную з’яву «эпохі рубяжа» не абмінуў увагай М. Зарэцкі, які ў 1928 годзе стварыў вобраз прыхільніка «ўніверсальнага бунту» Халімы («Сцежкі-дарожкі»). Я. Колас у 1930 годзе паказвае іншую, па-беларуску памяркоўную, форму бунту: Пракоп Дубяга «адшчапіўся ад грамады, ад сям’і, як пень стаіць на іх дарозе...» і вырашае: «Пайду ў сваю дарогу». Письменнік засцярожліва глумачыць: нічога звышардынарнага,

«ён проста выказаў свой пратэст у форме гэтых старых традыцыйных прочак» [73, с. 130—131]. У 1933-м—1934-м гадах герой П. Галавача прафесар Галынскі ўжо адчувае бездапаможнасць, якая «параджала жаданне яшчэ глыбей увайсці ў самога сябе, у сваю адзіноту, каб назаўжды захаваць сябе як чалавека, нікому непадуладнага. І прафесар парашае, што гэта будзе самым найлепшым» [37, с. 318]. Але трагедыя ў тым, што героям ужо не даюць гэтага зрабіць.

Дэфармацыя «нацыянальнага нязменнага» для беларусаў мела найбольш фатальныя вынікі таму, што, скарыстаўшыся метафарай К. Чорнага, у эпоху рубяжа «душа адмяняецца» [131, с. 90]. А як жа тады пачувацца таму, у каго «дзве душы»? Удвая цяжэй...

### Вывады

Лінейны адлік часу і яго квантаванне — дзяленне на эпохі, няроўныя па працягласці, але эквівалентныя па напоўненасці падзеямі, — абумоўлены актывізацыяй этнічнай свядомасці народа, які пачынае асэнсоўваць уласную гісторыю ў сувязі з гісторыяй суседніх краін. У межах пэўнай эпохі катэгорыя часу судакранаецца з катэгорыяй сілы. Іх узаемадзеяннем абумоўлены гістарычны працэс як рух.

Слова «эпоха», якое азначае «прыпынак, затрымка, спыненне», сёння пераважна ўжываецца як сінонім паняцця «перыяд», і ўсё ж яго змест не можа абмяжоўвацца храналагічнымі рамкамі. Паводле О. Шпенглера, эпоха азначае пэўную неабходную, фатальную змену ў развіцці культуры. Інтэрдысцыплінарны аналіз паняцця «эпоха» выяўляе значна больш глыбокі сукупны змест гэтай дэфініцыі, што дазваляе выкарыстаць у адносінах да першай трэці XX стагоддзя тэрмін «эпоха рубяжа».

Эпахальная рубежнасць першай трэці XX стагоддзя выяўляецца ў доволі шырокім дыяпазоне. Гэта найперш час буйных навуковых адкрыццяў у галіне прыродазнаўства, што дало падставу для характарыстыкі гэтага часу як эпохі пераходу ў царства розуму (А. Бабарэка).

Рубежнасць той ці іншай эпохі звязваюць таксама з узнікненнем новай ідэалогіі, якая падзяляе сусветную гісторыю на старую і новую эры, азначае па сутнасці канец усёй мінулай гісторыі, што таксама характарызуе вылучаны намі перыяд як фрагмент аналітычна і сацыяльна расшчэпленага свету, ахопленага разбуральнымі войнамі і рэвалюцыямі, ломкай палітычных асноў, духоўнага крызісу асобы.

Першая трэць XX стагоддзя можа быць ахарактарызавана як «эпоха рубяжа» не толькі ў гістарычным і філасофскім, а і ў эстэтычным плане, як літаратурная эпоха, што абумовіла працэсы трансфармацыі тыпу літаратурнага

канфлікту, перабудовы жанравай сістэмы, абнаўлення тэматычнага рэпертуару, з'яўлення новых літаратурных школ. Калі ў рускай літаратуры з першай трэцію XX стагоддзя храналагічна звязаны Сярэбранае век, які супаў з эпохай мадэрнізму, то беларуская літаратура аб'ектыўна апынулася ў становішчы «таго, хто даганяе», якое, аднак, мела і свае пазітыўныя бакі. Важна найперш адзначыць тое, што, творча пераймаючы вопыт рускай і сусветнай літаратуры, беларускае прыгожае пісьменства стварала глыбока адметны нацыянальны вобраз свету. Акрамя таго, беларуская літаратура, якая ў першай трэці XX стагоддзя толькі закладвала свае класічныя традыцыі, праз творчасць пісьменнікаў, асабліва маладых, выяўляла «праектную» прыроду, што азначае не толькі інтэрпрэтацыю назапашанага вопыту мастацкай творчасці, але і яго прадбачанне і, у пэўнай меры, інтэнсіфікацыю. З. Бядуля вызначыў адметнасць новай беларускай літаратуры ў яе знаходжанні «на рубяжы дзвюх эпох».

Новае мастацтва заклікана сузіраць і разумець вялікія рысы аблічча культуры як чалавечай індывідуальнасці вышэйшага парадку. У эстэтыцы сацыялістычнага рэалізму мастацкі свет мадэляваўся як складаная сучасная рэальнасць, якую чалавек пераадоўвае і пераўтварае ў імя будучыні, што абавязана быць светлай. Асноўныя зрухі ў грамадскай псіхалогіі адбываюцца ўнутры архетыпавых пар «добра—дрэнна», «можна—нельга», «свой—чужы», «зараз—потым». Эстэтычную перавагу ў культурным кантэксце пераходнай эпохі набывае здольнасць аперыраваць вобразамі-сімваламі.

У мастацкіх творах акрэсленага намі перыяду само паняцце «эпоха», з аднаго боку, выкарыстоўваецца для сцвярджэння цыклічнасці, паўтаральнасці, нязменнасці існавання і вечнага зместу праблем, якія вырашае кожнае наступнае пакаленне (М. Оцуп). З другога — акцэнтуюцца трагедыя разбурэння сувязі часоў, незваротная дэвальвацыя традыцыйных каштоўнасцей пры гвалтоўным умяшанні ў эвалюцыйнае развіццё (Г. Ахматава). Мае месца завастрэнне ў вобразнай форме такой рысы «эпохі рубяжа», як узнікненне і сцвярджэнне новай ідэалогіі (Г. Леўчык).

Дынамічны характар усталявання новай карціны свету абумоўлівае змены ў змесце і форме прозы, актывізуючы ў ёй жанравыя адзнакі «натуральнага дыскурсу». Рэаліі рухомай рэчаіснасці ўплываюць на мастацкі вобраз свету, які часта выяўляецца перайначаным, перакуленым (З. Бядуля), бязладным (Л. Родзевіч).

Рубежныя эпохі, пераходныя перыяды называюцца крызіснымі, што ў першую чаргу звязана з разбурэннем папярэдніх уяўленняў пра светабудову. Крызіс — гэта абвастрэнне, пераломны, цяжкі, небяспечны, няўстойлівы стан. Але разам з тым ён вызначаецца і як поўны небяспекі шанс, як магчымасць грамадскага прагрэсу ці асабовага росту чалавека ў працэсе пераадолення цяжкасцей і вырашэння праблем.

У «эпоху рубяжа» эстэтычныя здольнасці глыбінна выяўляць анталагічныя асновы свету і сцвярджаюць патэнцыял уздзеяння асобы на характар і напрамак вялікіх сацыяльных падзей прадэманстравала беларускае апавяданне. У цэлым літаратура «эпохі рубяжа» захавала шэраг арыгінальных форм «квантавання» часу, яго мастацкай канцэптуалізацыі (М. Гарэцкі, К. Чорны, Л. Калюга, П. Галавач).

У рубажныя эпохі мастацкае ўзнаўленне народнага характару набывае новую якасць і экзістэнцыйнае напавненне з прычыны буйных грамадска-палітычных катаклізмаў і імклівага паскарэння цывілізацыйных працэсаў. Першая трэць XX стагоддзя як пераходная эпоха востра паставіла праблему пераходу культуры ў цывілізацыю. Дэфініцыя «эпоха рубяжа» можа таксама быць канкрэтызавана і адносна перыяду актыўнага сацыялістычнага будаўніцтва паводле яго тыпалагічнага падабенства да падзей ваеннага часу на аснове шырокай уцягненасці народных мас і магутнага імкнення наперад (М. Прышвін). Трагічна-рубажнымі для беларускага сялянства з'яўляюцца 1930-я гады як Вялікага пералому.

Значнае месца ў беларускай прозе займае мастацкі аналіз такой сацыяльна-ідэалагічнай з'явы «эпохі рубяжа», як сутыкненне індывідуалізму з калектывізмам (А. Бабарэка). Яго пафас — непрыманне стратэгіі татальнага падпарадкавання, антыгуманнасці ўтварэння «механічнага» калектыву. Розныя формы мастацкай крыптаграфіі выяўляюць у творах М. Зарэцкага, К. Чорнага, Я. Коласа, Л. Родзевіча бунт індывідуальнасці супраць тых формаў жыцця, якія яе абмяжоўваюць.

## ЛОКУС ДОМА (ХАТЫ) ЯК ФОРМА МАСТАЦКАЙ РЭПРЭЗЕНТАЦЫІ АСОБЫ І ГІСТОРЫІ Ё ПЕРАЛОМНЫ ЧАС

Дом — першы Сусвет чалавека, тое месца, дзе адбываецца зараджэнне лепшых якасцей асобы і станаўленне народнага характару, арганічна і негвалтоўна перадаюцца наступным пакаленням нацыянальныя традыцыі і маральна-этычная мадэль паводзін, а праз гэта ажыццяўляецца сувязь часоў. В. Распуцін («Мой маніфест») справядліва адзначаў, што «дом — прыродны гістарычны прыстанак (обитель), зручны толькі для нас, які ў кутах сваіх і сценах паўтарыў нашу постаць» [109]. Таму локус дома (хаты), хатняга схову («очага») і мастацкія стратэгіі яго рэпрэзентацыі ў айчыннай літаратуры адыгрываюць важную ролю, і асабліва «ў час вялікі разбурэння...» (Я. Колас), чым з'яўляецца «эпоха рубяжа», «Няпэўна ўсё і невядома, // Дык больш пільнуюцца вы дому» [71, с. 436], — засцерагае Ганна ў паэме «Новая зямля» сваіх сямейнікаў ад неабдуманых кроку.

У філасофскім плане пачатак ХХ стагоддзя характарызуецца як перыяд вялікай бяздомнасці. У мастацкай літаратуры гэты асабовы стан канкрэтызуецца адпаведна жыццёвым абставінам літаратурных герояў. У час Першай сусветнай вайны абстрактнае паняцце бяздомнасці ўрэчаўляецца яшчэ больш трагічна. Гэта паказана ў творах К. Чорнага, М. Лынькова, Ц. Гартнага. «Вайна разбурае цэлыя краіны, зганяе з месца сотні тысяч працоўных людзей. Колькі іх разышлося па белым свеце! А колькі яшчэ на чарзе! ...Як страшэнная тузаніна, яна пазменна калыша мільёнамі, давіць і цісне на зямлю і на людзей» [43, с. 290].

Дом як «квінтэсенцыя асвоенага чалавекам свету» [138, с. 46] выступае важнейшым сімвалам культуры. Як адзначае Т. Шамякіна, гэта асвоеная прастора, якая супрацьстаіць неасвоенай, чужой. Беларуская хата — сімвал малой радзімы, сямейна-радавых сувязей, увасабленне характару героя, яго

адносін да навакольнага свету, што заўсёды актыўна даследавалася айчыннай літаратуразнаўчай навукай. Спынімся ў межах дадзенага раздзела на асобных аспектах вылучанай праблемы. Эстэтычнае сузіранне, лічыў А. Бабарэка, — «гэта тое, якое растлумачвае рэчы па аналогіі з чалавекам» [6, с. 374]. Дом як аб'ект рэчавага свету спрадведу выклікаў надзвычай багатыя асацыяцыі з чалавечай асобай, пры гэтым не толькі з яе целам, але і з душой, з унутраным жыццём ва ўсёй яго складанасці. Паводле «Кішэннага аракула» (1647) Бальтасара Грасіяна, наколькі чалавек глыбокі, настолькі ён асоба, заўсёды і ва ўсім унутры павінна быць болей, чым звонку. «Ёсць людзі з адным фасадам, як дамы, не дабудаваныя з-за недахопу сродкаў: па ўваходзе — палац, па жытле — халупа. На прыстанак тут не спадзявайся, гутарыць з імі няма пра што: неўзабаве пасля вітання размова змаўкае», бо, «дзе няма крыніцы маўлення, словы вычэрпваюцца хутка» [52, с. 14]. Слова «дом» актыўна ўдзельнічае ў разнастайных мысленых аперацыях. Арыгінальная паралель існуе нават паміж пабудовай дома і стварэннем новага мастацтва. У сучасным будаўніцтве ўзвядзенне будынка не заўсёды адбываецца ў традыцыйнай паслядоўнасці (падмурак — сцены — дах), так і мадэрнісцкія мастацкія напрамкі часам пачыналі будавацца «з даху» (з мастацкіх дасягненняў), а не з тэарэтычнага падмурку, не з эстэтычных ідэй [95]. Значэнні слоў — адбіткі агульначалавечага вопыту. Значэнне — аб'ектыўна сфарміраваная ў працэсе гісторыі ўстойлівая сістэма сувязей і абагульненніў, якія стаяць за словам. Слова не толькі ўказвае на прадмет, але і робіць яго падлеглым аналізу, уводзіць у сістэму аб'ектыўных адносін. Пэўны набор сувязей застаецца нязменным. Але ад паняцця «значэнне» адрозніваецца паняцце «сэнс», пад якім трэба разумець «індывідуальнае значэнне слова, вылучанае з гэтай аб'ектыўнай сістэмы сувязей: яно складаецца з тых сувязей, якія маюць адносіны да пэўнага моманту, пэўнай сітуацыі» [87]; прыўнясенне адпаведна ім суб'ектыўных аспектаў значэння.

Сэнс слова «дом» у часы вялікіх сацыяльных зрухаў дазваляе метанімічна перайсці ад успрымання дома як пабудовы да

ўсведамлення Дому як супольнасці яго насельнікаў. Дом як аб'ект рэчаіснасці ў якасці візуальнага вобраза часта паўстае сімвалам мінулага. Лёс дома можа асэнсоўвацца як лёс народа (сялянства), краіны. «Дом ёсць форма, у якую думка заключае рэчаіснасць, каб яе асэнсаваць»; ён нібы канцэнтруе вялікі свет: «краіна, гісторыя абносяцца сценамі і звужаюцца да памераў дома» [80, с. 56].

На жаль, гісторыя ніколі не гарантавала чалавеку неда-тыкальнасці яго хатняй прасторы. Больш таго, асабістае жыццё дома падлягала ўніфікацыі на вызначаны грамадствам узор. Ідэальнае ж адчуванне чалавекам свайго дома можа быць апісана наступным чынам: чалавек лічыць, што яго дому нале-жыць быць такім, каб ніхто не сказаў яму, што ён павінен рабіць; і калі чалавек лічыць, што ў яго няма такога дома, ён не можа адчуваць сябе камфортна.

У першай трэці ХХ стагоддзя па аб'ектыўных прычынах большых мастацкіх набыткаў у гістарычнай канкрэтызацыі архетыпа Дому (як шляхецкага, радавога гнязда) дасягнула руская літаратура, у тым ліку літаратура эміграцыі (М. Бул-гакаў, М. Асаргін, І. Бунін). Пераважна гэта тыя дамы, якія засталіся ў мінулым; іх няма як пабудоў або як насельнікаў гэтых пабудоў. У беларускай літаратуры гэта зазвычай старыя замчышчы, як у паэмах Я. Купалы, або рэшткі шляхецкіх сядзіб, як у аповесцях З. Бядулі («Салавей») ці Л. Калюгі («Утрапенне»). Дом можа ўяўляцца страчаным ідэалам былога ладу, спакою, ціхамірнасці. Падобны матыў акрэсліваецца ў апісанні З. Бядулем цяперашняга дома Язэпа Крушынскага. Гэта былы дом пана Семашкевіча, які Язэп адкупіў у пана пры паляках. Але і ў вобразе беларускай хаты выявілася не толькі побытава-рэчавая канкрэтыка, а і ўстойлівыя сімвалічныя сэнсы, і разнастайныя канатацыі. На гэта ёсць важкія падставы.

Па-першае, адзін з паказчыкаў традыцыйнай свядомасці беларусаў — прывязанасць да першаснай тэрыторыі, што, у прыватнасці, рэпрэзентуе своеасаблівы катэгарычны (хоць і паэтычны!) імператыў «Мой родны кут, як ты мне мілы!..» [71, с. 427]. Ідэя патрыятызму, міласці да роднага кута з'яўляецца

адной з ключавых ідэй і ў нацыянальнай прозе. Нават у беларускім фальклору не шмат згадак пра далёкія краіны. Прычыны міграцыі звычайна з'яўляліся ў знешнім свеце, а не ва ўнутраных запатрабаваннях людзей (літаратурных герояў). Бо «хоць свет і прасторны, ды чалавеку, сарваўшамуся з наседжанага месца, прастор гэты мала чаго дае» [73, с. 134]. А. Бабарэка, які зазнаў горкага лёсу выгнанца, прыйшоў да наступнай філасофскай высновы: «Ідэя, чалавек — нашэнне свайго дому з сабою, або слімак (улітка)...» [6, с. 384]. Гэтая экзистэнцыйная метафара сцвярджае ідэю духоўнай аўтаномнасці асобы, своеасаблівай тэрыторыі душы, межы якой пачалі гвалтоўна парушацца. Але ўсё ж традыцыйныя каштоўнасці не так лёгка саступалі выклікам пераломнага часу.

Па-другое, у «эпоху рубяжа», насуперак матэрыяльнай, фізічнай нетрываласці, непараўнальна ўзрастае гуманістычная каштоўнасць дома. «Мілы родны кут — бацькава хата! Нельга забыцца пра яе. Магнэс — яна. З далёкіх краёў цягне к сабе, на чужыне ў думках супакой адбірае» [67, с. 42]; «Роднае ўсё. Свая дамоўка тут» [67, с. 46]. Адною з генеральных каштоўнасных дамінант выступае цішыня. Ідэальны сxoў герояў-даматуроў Л. Калюгі — «...па-святочнаму ясна прыбраны, урачысты... кавалачак цішыні» [67, с. 522], у якім кожны «меў сваё, самае зручнае, месца, якога яму... так даволі было, што нікуды не кратаўся — не вабіла нішто» [67, с. 522], бо досыць было магчымасці цешыцца «з цішыні бацькаўскага дому» [67, с. 47]. Нават ідэалагічна заганны герой К. Чорнага Балеслаў Сегенецкі ў скрутны час прагна «піў слодыч цішыні бацькаўскага гнязда» [132, с. 207]. Цішыня выступае як мастацкі знак суладдзя чалавека з сабою і з наваколлем, метафара гарманічнага свету.

Адною з моўных праяў канатацый выступае так званая псеўдатаўталогія, калі нейкаму аб'екту ў імпліцытнай форме прыпісваецца ўласцівасць, якая асацыюецца ў свядомасці таго, хто гаворыць, з аб'ектамі дадзенага тыпу. Падобныя выразы паказваюць, што гэтаму аб'екту з высокай ступенню рэгулярнасці прыпісваюцца тыя ці іншыя ўласцівасці. У творах беларускай прозы мы не вылучылі дакладнага ўзору псеўдатаўталогіі (тыпу «Хата ёсць хата»), але ёсць вельмі цікавыя

маўленчыя формулы-адпаведнікі. Кравец (К. Чорны, «Трэцяе пакаленне») ведае каштоўнасную альтэрнатыву вялікаму свету, дзе ўсё «ідзецца, варушыцца сабе...». Ён марыць: «У свой бок падамся. ... Там жа прытулак, хата мая ўласная стаіць. Ого, свой куток! <...> Як бы там ні было, а ў сваёй хаце, то яно патом...» [133, с. 143—153]. Дадзены эпізод паказвае, як дынаміка эмацыянальнай узрушанасці героя інтэнсіфікуе інтанацыйныя параметры яго маўлення. Інверсія, адрывістыя лаканічныя фразы, частае ўжыванне клічніка і шматкроп'я дазваляюць перадаць складанасць, неадназначнасць стану, настрою, характару. За шматкроп'ем стаяць паўзы, што ўзнікаюць пры эмацыянальнай узрушанасці, а таксама «“паўзы нерашучасці” (Л. Выгонная), абумоўленыя перашкодамі, што зазнае апавядальнік падчас маўлення. Да іх адносяцца і рознага кшталту эмоцыі (разгубленасць, спалох і да т. п.)» [56, с. 22—23], якія краўцу яшчэ належыць перажыць...

У перайначаным свеце, аднак, жаданне мець уласны дом, сваю асабістую тэрыторыю, «локус душы», пачынае ўсё больш актыўна расцэньвацца як праява індывідуалізму, што, у прыватнасці, гучыць у абвінаваўчай прамове Кандрата Назарэўскага. «Гэтая асоба [Міхал Тварыцкі] зашылася ў сваю нару. Яна яе абгароджвае ад усяго свету і дзічэе там. Уявім на хвіліну, што мы гэта ўвялі ў прынцып усяго нашага грамадства. Усё... грамадства — гэта дробныя норы, якія ненавідзяць адна адну» [133, с. 149]. Ідэалагічна заангажаваны вобраз уласнай хаты ў гэтым фрагменце тэксту карэлюе з вобразам мяжы як маркёра індывідуалізму чалавечай асобы.

«Рэальную этнічную цэласнасць можна вызначыць як дынамічную сістэму, што ўключае не толькі людзей, але і элементы ландшафту, культурную традыцыю і ўзаемасувязі з суседзямі» [54, с. 100] — адзначае Л. Гумілёў. Дадзены тэзіс цягне за сабою асацыяцыю з такім аб'ектам мастацкай геаграфіі ў рамане «Трэцяе пакаленне», як Дзве Хаты. Назву гэтай мясцовасці, ад якой да гарадка было верст трыццаць і ў якой адбываюцца самыя значныя падзеі твора, сапраўды далі дзве старыя хаты, што стаялі каля малаезджанай глухой дарогі «з разгружанымі і даўно не праўленымі грэблямі» [133, с. 76]. Адна

хата была большая, на дзве палавіны, з прыбудаванымі ззаду вялікім хлявом і гумном. Другая — маленькая, з акном на дарогу. У гэтых дзвюх прыдарожных хатах жылі людзі, «патрэбныя ўсім» [133, с. 77]. У большай жыў каваль, працавіты чалавек, які, па словах К. Чорнага, «не мог згуляць ані хвіліны» [133, с. 77]. Ён займаўся не толькі сваім рамяством, але і меў дробны кавалак зямлі, на якім можна было пратрымаць каня і карову. У меншай, без аніякіх прыбудовак, хаце жыў другі тутэйшы рамеснік, кажушны кравец, які не меў ні каня, ні каровы і дома сядзеў мала, бо жыў і карміў сям'ю з «адмысловай» іголки, паўвека свайго вандруючы па свеце і шыючы людзям кажухі. У часы вайны, калі работы яму было мала, ён наймаўся малаціць або касіць і неяк выжываў. Але не толькі сваімі ўмелымі рукамі былі запатрабаваны ў людзей суседзі-рамеснікі. Яны, да таго ж, былі музыкамі-скрыпачамі: гралі польку, кракавяк, чачотку — тое, што трэба было «на абыходак» тутэйшым людзям. Каваль веў першую скрыпку, кравец утараваў. Іх ахвотна наймалі і плацілі за гэта хлебам і салам. Праз рэаліі штодзённага жыцця, асноўным локусам якога выступаюць Дзве Хаты, прасвечвае таксама думка і аб тым, што мастацтва — «захавальнік цэласнасці асобы, культуры, жыццёвага вопыту чалавецтва» [22, с. 306], гэта сіла, якая здольна вярнуць гармонію і цэльнасць аналітычна і сацыяльна расшчэпленаму свету.

Вобраз дома (хаты), асабліва хаты на ростанях, што ў рамане К. Чорнага сімвалізуюць Дзве Хаты, мае традыцыйную сімваліку. «Умяшчальны ландшафт» Беларусі, балоцісты і лясісты, абумовіў рассяленне насельніцтва невялікімі супольнасцямі. Можна ўбачыць у гэтым выток пэўнага індывідуалізму нашых суайчыннікаў. Канатацыі вобраза Дзвюх Хат на першы погляд узводзяць яго да фразеалагізма «Мая хата з краю», які ў жыцці і літаратуры амаль без выключэння рэпрэзентуе ўхіленне чалавека ад праблем свету і часу («Наша справа — старана» [133, с. 241]). У падобным ідэйна-эмацыянальным ключы Я. Купала ў пачатку XX стагоддзя (1906—1910) стварыў бліскучы абагульнены партрэт непасяярнай, нацыянальна індывідуальнай асобы ў вершы «Мая хата з краю». Але ўсё ж часам у мастацкай прасторы гэты локус набывае метафарычны

сэнс, абазначаючы не перыферыю, а цэнтр быцця, запатрабаванасць чалавека, яго далучанасць праз гэта да вялікага свету, што адбілася ў чорнаўскіх вобразах краўца і каваля і памастацку падсумавана ў вершы М. Танка «Хата з краю» [118] у другой палове XX стагоддзя:

Мая хата — з краю.  
Таму ў яе першую грукаюць  
Вятры, збіўшыся з дарогі,  
Хмары снежныя і дажджлівыя,  
Птушкі пералётныя,  
Сакавікі і лістапады,  
Кірмашовыя дні,  
Працавітыя будні,  
Змораныя падарожнікі...

Мая хата — з краю.  
І ў таго, хто жыве ў ёй,  
Усе дні — клапатлівыя,  
Усе ночы — бяссонныя,  
Усе лавы — занятыя,  
І ніколі не гуляюць,  
Ні хвіліны не святкуюць  
Ні печ, ні качарэжнік,  
Ні міскі, ні лыжкі,  
Ні конаўкі, ні цымбалы.

Дом (хата), як ужо адзначалася, — гэта мікрамадэль свету. Акрамя таго, гэты прасторавы вобраз мае і часовае вымярэнне: ён звязвае мінулае і цяперашняе, увасабляе сувязь часоў (ці яе разбурэнне ў перыяд вялікіх сацыяльных катаклізмаў). У пэўнай ступені гэта сімвал вечнасці. Стары дом — нямы сведка незваротных працэсаў жыцця, набыткаў, страт і памылак яго насельнікаў, непазбежнасці сыходу. Як пісала ў сваіх мемуарах дачка Л. Андрэева пра бацькоўскі дом: «...Дом, які пачаў паміраць... Усё пахілілася, скрывілася, цёмна, пуста, для яго жыцця патрэбны людзі, грошы...» [3, с. 212]. К. Чорны даў абрыс такога сыходу ў рамане «Ідзі, ідзі». «Старасвецкі дом уростаў пакрысе ў зямлю, навокал быў густы сад. Вокны ў доме патрухлявелі, сцены пабраны на ўклубы» [132, с. 225—226].

Дом увасабляе ідэю духоўнага ладу і патрабуе абароны. Хата (хутар), а таксама не ў меншай меры млын і гумно ў час запанавання дэструктыўных тэндэнцый служаць традыцыйным апірышчам асобы героя-сялянina, як матэрыяльным, так і духоўным. Дзеянні, якія адбываюцца вакол іх, звычайна носяць абарончы характар. Да гэтай думкі схіляе і «раймонт», што распачынаюць стальмахі Ян і Сашка Стафанковічы (К. Чорны, «Люба Лук'янская»), якія да сустрэчы з Вэнем Шпулькевічам ужо «месяцаў два» не былі дома, бо работы ім хапала. Як кажа стары Стафанковіч, на вакольных хутарах чатыры малатарні паправілі, а ў вёсцы, куды зараз кіруюцца, ім трэба будзе застацца на дзён дванаццаць-пятнаццаць — «млын райманціраваць», бо гаспадар казаў, што «запушчан вельмі млын; тое — паправіць, тое — новае зрабіць» [133, с. 230]. У эпизодзе вячэры ў доме млынара Корбута слова «раймонт» робіцца бадай што ключавым. Калі гаспадар прапанаваў «замачыць» будучую работу, стары Стафанковіч, невядома чаму, выгукнуў: «Раймонт!». Пазней, абсмактваючы костку, крычаў «у гаспадарскі рот: “Пане млынар, раймонт, райманціраваць! Млын, кажаце, цэлы год не меў дзейсцвія? Я яго ў дзейсцвіе пушчу! Патрухлявела там, пагніло? Райманцірую і давяду да дзейсцвія» [133, с. 233]. Слова «рамонт» увогуле не ўласціва беларускай мове. Замест «рамантаваць» героі-беларусы часцей ужываюць словы «ладзіць», «наладжваць», спалучэнне «даводзіць да ладу» і да т. п., якія актуалізуюць такія важныя для нацыянальнай карціны свету сэнсы, як уладкаванасць і гармонія. (Больш таго: нават «усялякі каменьчык з поля добры гаспадар цягне далому, каб даць яму лад» [132, с. 259].)

Матыў неабходнасці абароны ў аповесці «Люба Лук'янская» актуалізуецца ў час заляцанняў да дзяўчыны нахабных гарадскіх дзецюкоў, у эпизодах наезду на вёску белапалякаў і Вэневай помсты сялянам, калі ён падпальвае гумны. Яны стаялі наводдалек ад хат, якіх агонь, на шчасце, не зачапіў. Але цэлы рад гумнаў згарэў.

Дом — цэнтр свету, і, чым далей ад яго, тым больш моцна выяўляюцца хаатычныя тэндэнцыі. Гэта знайшло сваё адлюстраванне ў беларускім фальклору. У казках шлях героя

ляжыць звычайна далёка ад дому, дзе яго чакае нейкае ліха як персаналізацыя рэштак «некасмiзаванага хаосу. Некаторыя замовы адлюстравалі дэтальна распрацаваны шлях з дома-цэнтра: з хаты праз дзверы... на двор, адтуль праз браму на поле, па дарозе цераз поле, раку, праз лес (тут асабліва неабходна было сцерагчыся раскрыжавання дарог), нарэшце — да гары ці да мора» [138, с. 47]. Гэты традыцыйны матыў, за выключэннем мора, угадваецца ў топiцы шляху Зосі Сегень з дому да дзядзькавага хутара (К. Чорны, «Ідзі, ідзі»). А ў дыялогу Любы Лук'янскай і Сашкі Стафанковіча праз адлюстраванне некаторых вышэйзгаданых локусаў культуры ў іх прасторава-часавай значнасці даецца сукупная сацыякультурная характарыстыка «эпохі рубяжа».

- « — Адкуль жа ты сюды прыбівалася?..  
— З дарогі, што за лесам.  
— Э, дык трэба ж было праз лес прайсці. Вялікі лес. ...  
— Тады лес быў яшчэ большы.  
— Калі гэта было?  
— Можа, гадоў пяць прайшло, а можа, больш.  
— Куды ж ты ішла дарогай, што сюды прыбілася?  
— Я не ведала, куды ісці... бо я асталася адна.  
— Нікога з табой больш не было?  
— На дарозе было многа людзей.  
— А са сваіх нікога?  
— Нікога.  
— Чаго ж ты адна была на той дарозе?  
— Я выйшла разам з усімі з вагона, і ўсе пайшлі, хто куды мог. <...> Ад вайны ўцякалі.  
— Ты адна ўцякала?  
— На дарозе маці і сястра памерлі.  
— А бацька?  
— А бацька быў на вайне» [133, с. 246].

Адзін з распаўсюджаных у беларускім фальклоры і арыгінальнай літаратурнай творчасці локус — мора, шлях да якога ад беларускай хаты быў самым доўгім і складаным (і далёка не заўсёды добраахвотным). У нацыянальнай культурнай прасторы яно выступае то канструктыўнай для чалавека стыхіяй, то

аналагам Хаосу, які ў «эпоху рубяжа» набывае канкрэтна-гістарычныя рысы. І гэтую канкрэтыку, як ні дзіўна на першы погляд, можна выявіць у казцы. У выніку хітрыкаў кардынала Баніфацыя (З. Бядуля, «Сярэбраная табакерка») аптэкара Савіцкага ў скрыні, падобнай да труны, некуды доўга везлі на конях, потым гэтую скрыню кудысьці неслі. А праз некаторы час «ён пачуў усплескі вады і калыханне. Аптэкар Савіцкі здагадаўся, што ён на караблі. <...> Ехаў Савіцкі морам аж дзесяць дзён» [29]. У падземеллі слугі Баніфацыя яго ўсыпілі на сто год. Сябры-скамарохі прынялі цвёрдае рашэнне выбавіць Савіцкага. Але хоць разбудзіць аптэкара ім было лёгка, «дабрацца да яго было цяжка», нягледзячы нават на «дэталёвы план мясцовасці, дзе знаходзілася падземелле, і поўнае апісанне самога падземелля... Ехаць туды прыходзілася праз розныя краіны сушай, а пасля морам» [29]. Скамарохі доўга плылі па моры, у часе буры затануў іх карабель, але людзі ўсе ўратаваліся, бо Смерць была зачынена ў табакерцы. Па плану яны лёгка знайшлі падземелле, у якім, прыкуты да сцяны ланцугом, ляжаў на саломе аптэкар Савіцкі. У дасведчанага ў рэаліях перыяду рэпрэсій чалавека ўзняюць асацыяцыі з пакутным шляхам вязняў на Салавецкія астравы, які ў дакументальна-мастацкім дыскурсе ўзнавіў Ф. Аляхновіч («У кіпцюрах ГПУ»). Празрыстая і сімваліка выкарыстаных З. Бядулем лікаў: парашкі, якія вынайшаў аптэкар, маглі ўсыпляць людзей на тэрмін ад пяці да дзесяці год, і нават на сто...

Адной са знакавых падзей у беларускай прозе «эпохі рубяжа» выступае разбурэнне хаты. У сімвалічным полі яно прачытваецца як урэчаўленне бяздомнасці ў самым шырокім сэнсе, умяшанне ў чалавечую душу, маральная дэфармацыя асобы. «Сцвярджэнне пра тое, што са стратай уласнага надзелу зямлі і ўласнага жыцця ў чалавека пачынаецца ненармальнае, ненатуральнае жыццё, выяўляецца на праверку часу занадта правільным, каб лічыцца парадаксальным» [141], — пісаў Альберт Швейцэр у працы «Культура і этыка». Гэтую тэндэнцыю акрэслівае К. Чорны ў канцэпцыі вобраза краўца («Трэцяе пакаленне»). Пазбавіўшыся сваёй, па мерках Назарэўскага, «нары», ён зусім не ўзрадаваўся: заўважыўшы

нешта нядобрае, «ірвануўся падбегам... і неўзабаве дапяў да сваёй радзімы. Было толькі печышча, ды і тое пакорпана парасятамі». Выпетралае за зіму бадыллё лебяды акружала яго, як калючая загарадзь. «Краўцова душа заныла...» [133, с. 154]. Але пакрысе чалавек мусіў прывыкаць да цэлага шэрагу нечаканасцей. Стаяла ад веку хата — яе раскідалі, быў ён век краўцом — цяпер стаў мулярам, раней тут векавалі цецераўскія грэблі, пярэсціліся на сонцы Дзве Хаты — цяпер робіцца нешта небывалае: вузкакалейная чыгунка, шасейная дарога, карпусы муроў, і ўсё кіпіць ад рабочых людзей. Аднак нездарма К. Чорны ставіць побач у гэтым невялікім фрагменце тэксту паняцці «хата», «радзіма» і «душа». Гэта спрадвечнае, традыцыйнае, «тры кіты» беларускай экзістэнцыі. Але калі для краўца яго несамавітая хата — «радзіма», то для «новага» героя Несцяровіча яна — «тры шуркі трухлявых дроў» на апал барака. Апазіцыя «хата»—«барак» выступае параджэннем новага часу, прароцтвам яго трагічнасці.

Калі краўцу (як некалі Мацею Бурачку) яго хатка, дымная і гнілая, усё роўна міла, то для Зосі Тварыцкай уласная хата не проста нара, як выказваюцца Назарэўскі і Несцяровіч, — а «агідная нара». Жанчына выракаецца сваёй дамоўкі добраахвотна. Да гэтага прывяло працяглае непаразуменне з Міхалам, нязгода, варожасць ва ўспрыманні яго жыццёвага намеру. К. Чорны выяўляе ўтрапёнасць Міхала і зацягасць Зосі сціслымі маўленчымі рэсурсамі. «“Я стараюся як магу, каб гэтае дзіця не вырасла на пустым месцы, каб у яго за душой было што-небудзь. Я хату стараўся, я мясціну гэтую аглядаў”. ...Гэта была праўда, але праўда гэтая не вязалася з душой жанчыны. Не гэтак яна думала» [133, с. 115]. Пасля суда над Міхалам, калі Зося прыняла рашэнне аб пераездзе на будаўніцтва і вярнулася дадому па Славу і рэчы, то ў сваёй, ужо былой, хаце сцены душылі яе, «усё тут было ёй брыдкім. Яна адчула нянавісьць і да гэтай хаты, і да ўсяго, што было з ёй звязана». Яе прыгнятала адчуванне, што самая лепшыя гады яе праходзілі «ў гэтай агіднай нары» [133, с. 158]. Зося даклярае Славе: «Мы зараз прыедзем дадому, але гэта будзе новы дом» [133, с. 158]. У новым, але чужым доме і яна, і кравец зрабяцца кватарантамі,

«пустадомкамі». Міхал, адбыўшы пакаранне, вяртаецца ў родныя мясціны і ўжо не застае сваёй сям’і ў сваёй хаце. Запрашаючы Міхала застацца нанач, новы гаспадар былой яго хаты заўважае: «Цесная хата... Як тут жыць, як у катуху. Будавалі ж раней хаты!» [133, с. 212].

Апазіцыя свет—дом (макрокосмас—мікракосмас) адпавядае ланцужку прасторавых супрацьпастаўленняў: вонкавы—унутраны, бязмежны—абмежаваны, адкрыты—закрыты. Пры гэтым знешні свет уяўляецца велізарным, адкрытым, бязмежным. Свет унутраны, які належыць чалавеку, — заведама меншы, чым знешні, а прастора, якую ён займае, адмежавана ад знешняга, закрыта. І калі экстэр’ер жытла звернуты да макракосмасу, то інтэр’ер — да сям’і, роду. Аднак у поўнай меры гэта праўдзіва для адносна гарманічных часоў. Мы ж звярнуліся да рэалій «эпохі рубяжа» як перайначанага, «перакуленага», «расшчэпленанага» свету, які ў літаратуры прадэманструваў «капрызнасць і непрадказальнасць канатацый» (Ю. Абрэсян). Своеасаблівым мастацкім маніфэстам «эпохі рубяжа» выступае п’еса Л. Родзевіча «П.С.Х.». Адзін з вузлавых аб’ектаў інтэр’ера хаты — ложка, на якім... стаіць вядро. Да ложка звернуты і адзін з маналогаў гаспадара: «Стаіш ты, ложка, пакінуты, забыты, як човен дзіравы ў затоцы, а рака жыцця майго бяжыць міма цябе, міма. <...> А ўсё я вінаваты, я ўвёў у хату свайго прыяцеля — безлад. Эх, заслужаны, выгадны ложка мой, даруй ты мне!» [110, с. 327]. Паводле П. Валеры, пасцель — «рака са сну і палатна» [30, с. 204]. Гэта сімвал агульначалавечых, сямейных каштоўнасцей. Вядро на ложку сімвалізуе хаос, анамальны стан рэчаў. Закрытая, абжытая прастора, дзе дамінавалі такія атрыбуты, як пасцель, печ, здаўна асэнсоўвалася як жаночая, у адрозненне ад няўтульнага і халоднага знешняга свету, у якім галоўную ролю адыгрываў мужчына. Але і сам ён у «эпоху рубяжа» вычувае крызіс ідэнтычнасці, аб чым гаспадар кажа: «Перапрабаваў я ўсе партыі: справа налева і злева направа. Тыя мне папсавалі ўсю скуру, як сабаку таго, клікалі рознымі найменнямі, абдзёрлі, як ліпку...». Ён вымушаны зрабіць горкае прызнанне: «Душу мне трэба латаць, душа мая дзіравая... У пазыкі яе аддаваў. Знасілі, абкаравілі яе...»

[110, с. 327—328]. Утвораная героямі п'есы «партыя», як упэўнены яны самі, «дае гаспадару тое, што ён сам возьме, бо даведзена ўжо, што абяцанка-цацанка, а дурному радасць» [110, с. 328]. Прама і ўскосна твор сцвярджае думку, што «толькі ў сваёй хаце свая воля і праўда» [110, с. 63]. У сканструяванай Л. Родзевічам назве партыі — «Пільнай сваёй хаты», а дакладней, у абрэвіяцыі гэтай назвы нам бачыцца адзін з метадаў мастацкай крыптаграфіі, распаўсюджаных у «эпоху рубяжа», — літарнае зашыфроўванне ідэі. У гэтым «чыста літарным шыфраванні» [1, с. 528], безумоўна, даецца намёк на БСГ, Беларускаю сацыялістычную грамаду (1902—1907), якая ўзнавіла сваю працу пасля Лютаўскай рэвалюцыі 1917 года і вяла актыўную дзейнасць па стварэнні беларускай аўтаноміі, а пазней — беларускай дзяржаўнасці як нацыянальнага Дому.

У рускай літаратуры вобраз старога дома часам выяўляе міфапаэтычны падтэкст, напрыклад, бытавой драмы з правінцыйнага жыцця. Беларуская хата таксама робіцца месцам, дзе разгортваюцца рознага маштабу драматычныя і ці трагічныя падзеі. «Хто, разам у адной хаце жывучы, не сварыцца пры нашай бытнасці? — запытвае Л. Калюга. — Аб'едзь-абыдзі ўсе вёскі Беларусі нашай і не знойдзеш тае хаты, дзе б злагата штодзень была... Спрачаюцца, сварацца...» [15, с. 62]. Не ўхваляе сваіх герояў і К. Крапіва, калі піша ў рамане «Мядзведзічы», як вяскоўцы ў сваіх хатах «не маглі нагаварыцца адно з адным... Крычалі, лямантавалі, скавыталі, скрыгіталі зубамі з бруднай лаянкаю, са страшнымі кленічамі» [15, с. 63]. Але ж беларусы не набылі б права звацца талерантнымі, каб не здолелі абгрунтаваць з пазіцыі талерантнасці нават уласную неталерантнасць. Л. Калюга прыпыняе ўвагу на выпадку ў побыце Чвардоўскіх, калі воз з сенам абярнуўся на граду з капустай, выклікаўшы вялкая незадавальненне бацькі. «Гэтак, з хатняю спрэчкай, неабходна патрэбнай у злосці і ў добрасці, выпраглі кабылу, распусцілі вужышча...» [15, с. 63].

Не толькі паводзіны ў сценах роднай хаты, а і яе інтэр'ер рэпрэзентуе талерантнасць/інталерантнасць герояў беларускай прозы. Так, элементы інтэр'ера дазваляюць сцвярджаць рысы талерантнай асобы ў вобразе Галілея (М. Зарэцкі, «Вязьмо»).

Для такіх асоб строгі парадак прадметаў і рэчаў, якія іх акружаюць, звычайна не ўяўляе вялікай каштоўнасці і адыходзіць на другі план; іх жытло можна пазнаць па «цёплым людскім бязладдзі» [63, с. 69], ці, як заўважыў В. Розанаў, па «заўсёднай адсутнасці “параднасці”» [106, с. 485]. Жытлу Галілея яе бракуе зусім, аднак тут утульна пачувае сябе творчы дух. Уся хата старога майстра «завалена была розным начыннем і матэрыяламі: тут было і дрэва, і гліна, і жалеза, і пясок, і салом — адным словам, усё, што толькі можна было знайсці на... сівецкай тэрыторыі». Не тое што ў Гвардыяна, дзе «ўсё стаіць у дасканалым парадку і якім гаспадар дужа ганарыцца» [63, с. 35]. Зразумела, бадай, у Галілеевай «хацёнцы» было толькі адно: «замыслена тут... нешта грандыёзнае» [63, с. 158]. Цікава, аднак, паглядзець на яе «нутро» вачыма інталерантнай асобы, якой бясспрэчна з’яўляецца Пацяроб. Яго распацешыла ўжо знаёмае нам па рэакцыі Марыны Паўлаўны «пышнае бязладдзе», а жытло вясковага вынаходцы пакінула агульнае ўражанне «адменнага сметніка», дзе «было ўсё, акрамя самога гаспадара» [63, с. 234]. Варта дадаць, што ў Галілея надзвычайную адметнасць мае не толькі хата, а і замкі ў ёй, што пацвярджае высновы П. Васючэнкі аб архетыпавай сімволіцы хаты як душы беларуса [32].

Галілей як творчая асоба актыўна імкнецца захаваць сваю індывідуальнасць (не лішне нагадаць, што ён так і застаўся некалектывізаваным, хоць і падлягаў пільнай увазе самога «страшнага калектывізатара» Пацяроба). Вось чаму ў «зыхоткім дзівосным малюнку» будучай калгаснай раскошы ён пакінуў нескранутай уласную «мізэрную ўбогую хацёнку», якая яўна спрачалася сваім выглядам з той раскошай. У час, калі «ўсё ламаецца» і «чалавек мусіць ламацца», нескранутая хацінка Галілея на макеце калгаса можа інтэрпрэтавацца як сімвал асноватворнага, «аўтаномнасці» чалавечай душы. Працягваючы думку аб сімвалічнай прыродзе мастацтва, варта звярнуцца да адной з разваг гісторыка А. Тойнбі аб лёсе цывілізацый, абрыс якога можна ўбачыць за вышэйпамянёным макетам калгаснай вёскі: «Цывілізацыі прыходзілі і сыходзілі, але Цывілізацыя з вялікай літары кожны раз адраджалася ў новых свежых

формах, бо якім бы вялікім ні было разбуральнае дзеянне вайны і класавай барацьбы, яно не стала ўсеахопным. І калі ўдавалася разбіць верхні слой грамадства, то перашкодзіць ніжэйшым яго сляям выжыць амаль некранутымі і захаваць здольнасць радавацца жыццю сталася немагчымым. І калі якое-небудзь грамадства цягнула ў апраметную астатнія чалавечыя супольнасці» [120, с. 280—281]. Думаецца, што хацёнка Галілея — адзін з тых гуманістычных сімвалаў, якія з’яўляюцца своеасаблівым «генам сюжэта» (Ю. Лотман), маюць эмблемны характар, надзвычай насычаны ўсэнсавых адносінах. «Анталагічна загружаны» сімвал як бы перадае сваю энергетыку акружаючым прадметам, а таксама іх уласцівасцям, сувязям і адносінам. У выніку сімвалічныя рысы набывае ўсё тое, што судакраенаецца з сімвалам. Утвараецца своеасаблівы сімвалічны вузел, у якім закадзіраваны ўсе важнейшыя падзеі і які ў значнай меры дапамагае зразумець сутнасць аўтарскай задумы. Гэта мае адносіны яшчэ да аднаго загадкавага вобраза — ветрака на даху Галілеевай хаты.

У «Каментарыях» да Бібліі згадваецца такі сімвал, як «містычны млын» [12, с. 483], што ўвасабляе пераход ад Старога да Новага Запавету, пошукі пагаднення ў супярэчнасцях. 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», на першы погляд недарэчна пакінуты пасярод панарамы калгаснай вёскі, таксама сімвалізуе пошук гармоніі — паміж традыцыйным і новым ладам жыцця, іх каштоўнасцямі.

Досыць цымяным месцам можа здацца і фрагмент рамана З. Бядулі пра бацьку Язэпа Крушынскага — Сымона Чарнюка, бондара і варажбіта, у якім не апошнія месца займае апісанне яго жылля. Сымон жыў «у маленькай хатцы ў ельнічку — у нейтральным месцы між Драздамі і Дзятламі» [26, с. 202]. (Дарэчы, і сам раздзел аб ім называецца «Не Дрозд і не Дзяцел».) Жыў ён «адзінокім і дзівосным жыццём чалавека, які “ведаецца з нячыстай сілай”» [26, с. 205], і нават на вяселлі

ў свайго сына не быў... Неяк стары Цыпрук Ярэмчык прыйшоў да Сымона лячыць зубы. Падыходзячы, ён убачыў, як маленькія акенцы Сымонавай хаткі праменяцца ад сонца. Здалёку здавалася, што гэта свеціцца агонь унутры яе. Уся хатка — «і трухлявыя нізкія сцены, і зарослы рознымі травамі дах — таксама афарбавана ў празрысты бледна-ружовы колер захада» [26, с. 287]. Усярэдзіне хатка выглядае інакш. «Яна курная, чорная ад дыму і пахне нейкай гаркатаю, не так, як усе сялянскія хаты. Хоць застаўлена рознымі мяшкамі, пасудзінамі і скрынямі, але аддае пусткай, нежылым будынкам» [31, с. 289]. Цыпрук аглядае рэчы з гаспадарскай цікавасцю. Ён бачыць разнастайнае хатняе начынне: мяшкі, скрыні, цабэркі, кублы. Усе яны нечым напоўнены і напакаваны. У хаце змешаны разнастайныя пахі: дыму, розных траў, яблык, грыбоў... З не меншай цікавасцю, здаецца Цыпруку, на яго глядзяць і самі гэтыя рэчы, нібы нейкія жывёліны, кожная з якіх мае свой характар: «некаторыя з іх надаюць вяселасць, іншыя нібы кпяць, а то наводзяць сум, страх і розныя неадчэпныя настроі. Нежывыя рэчы ў хаце Сымона Чарнюка здаюцца Цыпруку жывымі, разумнымі. Яны ведаюць многа, многа і нешта такое, чаго стары ўцяміць не можа. Селянін адчувае, што знаходзіцца пад іх незразумелай уладай. Яны нешта да яго гавораць, гавораць тымі галасамі, той мовай, якую заўсёды чуе на пустой дарозе, дзе ён стаіць каля сваёй хаты цэлымі гадзінамі і чакае навін...» [26, с. 289]. У промнях паміраючага сонца на скрынях і кублах вызначаюцца слаі дрэва, паводле чаго Цыпрук можа дамаляваць у сваім уяўленні, як гэтыя дошкі і кавалкі дрэва, «якія ператварыліся цяпер у новыя формы, у новае жыццё, змяшчаліся раней у жывым целе» хвої, асіны ці дуба, а таксама вызначыць, узяты яны з камяля, з сярэдзіны ці з верху і якога веку было нарадзіўшае іх дрэва. «Адчуваецца сувязь між першапачатковай і цяперашняй формай рэчаў, якія ва ўяўленні селяніна жывуць асабістым жыццём» [26, с. 290]. Сёння цяжка дакладна вызначыць ролю гэтага, па сутнасці, філасофскага адступлення, бо канцэпцыя вобраза Сымона Чарнюка, як і Язэпа Крушынскага, перацярпела дэфармацыю, аднак заўважны матыў узаемасувязі традыцыйнага і новага, прыроды і цывілізацыі.

На пахаванні бацькі Язэп падумае аб тым, што стары жыві як хацеў. А гэта ўжо само па сабе вельмі каштоўна ў свеце татальнай несвабоды. Дом як «сваё месца», месца, дзе чалавек робіць тое, што ён захоча (ці хаця б думае, што ён можа рабіць тое, што захоча), — першапачатковая тэрыторыя свабоды. У «перакуленым свеце», адлюстраваным у рамане, дзівачкая хатка варажбіта — бадай, адзіная такая тэрыторыя.

Аднак у цэлым для беларусаў, якія заўсёды зазнавалі рэгламентацыю з боку знешніх сіл, хата на працягу стагоддзяў хоць і ўяўлялася, але не з’яўлялася ні прасторай бяспекі, ні прасторай свабоды. Калі чалавек не адчуваў сябе свабодным ад чужога ўмяшальніцтва ў «свай» прасторы, ён сыходзіў у дарогу. Па вялікім рахунку гэтая ментальная рыса больш уласціва прадстаўнікам рускага народа, але ў «эпоху рубяжа» падобны выбар актуалізуецца і для беларусаў, што ў разгляданы намі перыяд запачаткавана вялікім выгнанніцтвам часоў Першай сусветнай вайны і справакаванымі ёю наступнымі падзеямі гістарычнага маштабу. Як горка прызнаецца герой п’есы «П.С.Х.», «...у мяне нічога свайго няма. Хата, жонка, душа і нават люлька не мая, а ўсіх, агульная» [110, с. 319]. Экзистэнцыя селяніна ў перыяд Вялікага пералому выяўлена Я. Коласам у апавесці «Адшчапенец». Дом і дарога ў складаныя перыяды гісторыі набываюць амбівалентную каштоўнасць: дом дае адносную бяспеку і замыкае далягляды, дарога пазбаўляе бяспекі, але дае свабоду і адкрывае далягляды. Можна сказаць, што ў сістэме каштоўнасцей беларусаў хата пераважае дарогу, «пасоўвае» яе. Хата павінна супрацьстаяць лёсу, абараняць ад яго ўдараў. І ўсё ж, заўсёды прывабная для беларусаў, свая хата ў канкрэтнай грамадска-палітычнай сітуацыі пераставала ратаваць ад перыпетый нялёгкага гістарычнага лёсу. У локусе хаты беларуская літаратура «эпохі рубяжа» ўвасабляе не толькі ідэал, але і антыідэал. Гэта ўжо згаданая ў п’есе Л. Родзевіча хата, абрынутая ў безлад, а таксама хаты раскулачаных і падлеглых раскулачванню герояў Я. Коласа, М. Зарэцкага, Л. Калюгі.

Як пісаў Я. Колас, «чалавеку вельмі трудна адгадаць, як павернецца справа, па якім рэчышчы паплывучь падзеі і якую прызначаць яны табе ролю» [73, с. 214]. У Чыкілёвічавым хляве

(«Адшчапенец») калгаснікі, не спытаўшы яго, размясцілі абагуленую скаціну, сталі парадкавацца, як сапраўдныя гаспадары, і загадалі, каб Чыкілёвіч «ачысціў» палавіну хаты. Навала была надзвычай вялікай і неспадзяванай... Так пачынаўся калгас у Затонні. «Чыкілёвічаў двор і дом сталі цяпер галоўнаю кватэраю, баявым штабам затонскага калгаснага руху» [73, с. 217]. Ні госьць ні гаспадар, Чыкілёвіч, па пакутлівым роздуме, вырашыў ціхенька перабірацца ў горад. Але перад гэтым трэба было падумаць, як ... абакрасці самога сябе: выратаваць уласны «кубел з салам, крупу і іншы кулацкі скарб, схованы ў патайным склепе ў клуні» [73, с. 227]. Аднак дападлівы Казей зруйнаваў і дасціпны намер Чыкілёвіча, і долю ўсёй яго сям'і...

Выселены ў другую палову свайго дома поп (К. Чорны, «Хвоі гавораць»), а ў адкрытых асвечаных вокнах першай паловы некалькі камсамольцаў спрачаюцца на ўсю вёску над кніжкаю тэорый Дарвіна. Іх галасы, «сакаўныя, як недаспелы гарбуз, чутны за дзесяць хат...» [130, с. 409]. Пад вокнамі папоўскага дома ходзяць хлопцы з дзяўчатамі і спяваюць моцна, бо ведаюць, што поп любіць цішыню...

Мастацкія стратэгіі рэпрэзентацыі Дому як формы асэнсавання гісторыі могуць быць у агульных рысах звязаны да метафарызацыі (пашырыць асабістую прастору да маштабаў краіны) ці метанімізацыі (звучіць прастору краіны да прасторы дома, надаўшы яму рысы бяспечнага). І калі ў рускай літаратуры яны бадай парытэтныя, то ў беларускай пераважае другая, бо наш народ дзяржаўным бываў рэдка... Аднак у «эпоху рубяжа» такія бяспечныя дамы або не былі пабудаваны (як хата Міхала Тварыцкага), або разбураны (як хата краўца).

Неад'емным атрыбутам хаты з'яўляецца акно, вобраз якога транслюе разнастайныя сэнсы. Безумоўна, у «эпоху рубяжа» з ім часта звязаны сацыяльна значныя каштоўнасці. Героі Л. Родзевіча выказваюць скаргу і намер: «...Цемната наша вельмі ўжо надакучыла. Хочацца выбіцца ў людзі. Свет, бачыш, не толькі ў акне, але і за акном ёсць» [110, с. 320]. Але існуе засцярога не памыліцца і не прыняць за сапраўднае святло падманлівыя водбліскі. Як паказвае гістарычны досвед, пераход культуры «ад маленькага акенца да больш светлага абавязкова

суправаджаецца такім злом, што ў некаторых узнікае пытанне: дык ці варта было з-за больш светлага акенца столькі знішчаць?» [104, с. 220].

Будаўніцтва дома ў беларусаў лічылася надзвычай важнай справай, бо яно было своеасаблівай імітацыяй стварэння свету. Пабудова дома робіцца і этычнай мадэллю паводзін. «Хто будзе дом, той навучаецца жыць» (П. Валеры). Многія эпізоды рамана «Трэцяе пакаленне» паказваюць пабудову хаты Міхалам Гварыцкім. У апісанні хаты таксама робіцца акцэнт на выглядзе вокнаў. «Гэта была малая хаціна, яшчэ не скончаная. Быў толькі зруб. Вокны без шуфлядаў і шалёўкі. Шыбы з рамамі ўстаўлены да часу, і дзіркі паміж імі і бярэвеннем пазатыканы анучамі і кудзеляй. Так былі толькі два акны. Другія два зусім забіты дошкамі. Сянец не было, і страхі не было. Столь была прыкрыта ад дажджоў у адзін схіл саломаю пад колас» [133, с. 113]. Міхал нібы апраўдваўся за гэта перад краўцом, кажучы: «Усяго адразу не зробіш. Так перазімую, а там пакрысе зробіцца» [133, с. 113].

Сцены і страхі дома ізалююць яго ад знешняга свету, а дзверы і вокны звязваюць з ім. З аднаго боку, яны маюць містычнае значэнне (а ў мастацтве — сімвалічнае), з іншага — маюць неабходнасць у ачышчэнні ад «спараджэнняў хаосу» [138, с. 47]. Як адзначае Т. Шамякіна, у народнай свядомасці зафіксавалася, што з пэўнымі прыроднымі аб'ектамі і жыллом чалавека часта звязаны нейкія нябачныя і загадкавыя сутнасці. Гэты матыў распаўсюджаны ў творчасці многіх беларускіх пісьменнікаў «эпохі рубяжа»: Я. Коласа, М. Гарэцкага, М. Багдановіча. Сучасная навука вызначае іх як «духі локусаў» [139, с. 346]. У аднайменным вершы Я. Коласа гэта «цені-страхі», якія надвячоркам умомант змяняюць звыклы краявід: лес, пагоркі і лагчынкі, папары і загоны, межы...

Цені-страхі выпаўзаюць,  
Іх не бачыш, прадчуваеш.  
Штось чаруюць, заклінаюць  
І таемна пагражаюць, —  
Чым? Ў тым сіла, што не знаеш [71, с. 111].

У вершы «Звон шыбаў» (1921) Я. Колас перадае трывогу, неспакой, абумоўленыя шматлікімі сацыяльнымі катаклізмамі гэтага часу.

Няма ветру, усюды ціха;  
Шыбы ж звонаць — што за ліха?  
Хто ў іх стукнуў? Хто чапае? <...>  
Шыбы звонаць і спяваюць,  
Песню скончаць, зачынаюць.  
То павысяць яны голас,  
То замлеюць, то замруць... [71, с. 112]

За акном хаты блукаюць «цені-страхі», і таму «звоніць шыбка штось жалобна»; «ціха бразгаціць», «звініць нудна... дробна»; шкло спявае сцішна, смутна, пакутна...

Акно, «вока дома», звязана з «тэмай далучэння да знешняга, чужога, калі чалавек яшчэ ўнутры свайго» [138, с. 47]. Як элемент інтэр'ера, яно служыць, у прамым сэнсе, сродкам сувязі ўнутранага і вонкавага свету, а ў сімвалічным — гэта адзін з апасродкаваных спосабаў адлюстравання чалавека ў мастацкім тэксе. Ядвіся (Я. Колас, «На ростанях»), якая збіраецца ранкам ад'язджаць, зірнула на вокны кватэры настаўніка. «Як смутна і тужліва пазіраюць гэтыя шклянныя вочы пустой і мёртвай кватэры! І дарэмна гэты малады бліскучы мясячык стараецца ажывіць пагаслыя вочы: яны свецяцца, а жыцця няма» [71, с. 865].

Экспазіцыю рамана П. Галавача «Праз гады» складае аповед пра апошнія дні жыцця студэнта Санкт-Пецярбургскага ўніверсітэта Кулікоўскага, які звёў рахункі з жыццём, выкінуўшыся дзвянтага мая 1913 года ў акно. Прычынай яго смерці стала абьякаваць універсітэцкага начальства да арышту студэнтаў і нежаданне іншых навучэнцаў актыўна пратэставаць супраць гэтага. Тое, што арыштаваная падлягаюць высылцы ў далёкія губерні, з асаблівай сілай уразіла і пакрыўдзіла Кулікоўскага. Ён прыйшоў у свой пакой на пятым паверсе і доўга блукаў з кута ў кут. Вузлавым пунктам прасторы ў гэтым эпізодзе П. Галавач робіць акно. Спачатку юнак стараўся сканцэнтравана на гуках горада, якія чуваць былі за акном. Але «цяжкія неадчэпныя думы не давалі спакою. Было жаданне вызваліцца

ад іх улады» [37, с. 17]. Раптоўна ўсхапіўшыся з крэсла, ён падышоў да акна і з разгону штурхануў далонямі рамы. «Акно расчынілася на ўсю шырынню, і пакой зразу напоўніўся і вільготнай прахладай вясны, і іскрыстымі плямамі далёкіх і блізкіх гарадскіх агнёў, і густа сплеченай, багатай гамай гукаў каменнага горада...» [37, с. 18]. Знізу чуўся шоргат крокаў шматлікіх прахожых. Калі студэнт уявіў сябе між гэтых шэрых ценяў, яго ахапіла пачуццё адзіноты і непрыкаянасці. «Нашто я там? Што я буду рабіць? Каму з іх патрэбен я?». Ён раптоўна зачыніў акно. Па-над горадам зырчэла святло палымнеючых агнёў, а за ім, далёка ў цемры, ляжала далячынь расійскіх прастораў, саламяныя вёскі, згубленыя ў лясных, балотных, стэпавых прасторах; вузкія паскі грузкіх, бясконцых вясковых дарог; пахіленыя ў моху крыжы... Свет быў адначасова і шырокі і, разам з тым, невыказна цесны — Расія, якая, «апанутая ў пачоснае, абвешаная жабрацкімі торбамі, палахлівая і згорбленая стаіць з працягнутаю рукой» і хавае ў схіленых да зямлі вачах «і халопскую пакорлівасць, і непамерна вялікую, узгадаваную ў крыві злосць і нянавіць...» [37, с. 19]. Кулікоўскаму захацелася зноў адчыніць акно і крыкнуць людзям унізе нешта крыўднае і абразлівае. «Нішто нашае не патрэбна ім. Нікому!...» [37, с. 19]. Знерваваны, ён схопіў паліто і пайшоў з пакоя. На тратуары яго захапіў натоўп, павёў за сабой. Нейкі час хлопец, маўклівы, разгублены, ішоў за натоўпам, але раптам завярнуўся і пайшоў дадому. Сеўшы да стала, пачаў пісаць: «Яшчэ ўчора я на многае спадзяваўся. Я ва многае верыў. ...Але замест дарогі — сцяна. Глухая сцяна. Куды ісці цяпер? Назад? Шукаць іншых дарог? Ці, можа, спыніцца і ладзіць жыццё каля сцяны, спадзеючыся, што некалі выгляне сонца і абагрэе? Гэтага я не хачу, а іншых дарог не бачу, няма іх. <...> Сцяны мы ніколі не разбурым, бо... мала нас і мы разбрыліся адзінкамі кожны ў сваё. <...> ...Я іду ад вас, бязліўцы! Лепш так, чым жыць каля сцяны» [37, с. 20]. Паклаўшы напісанае ў кішэнь, Кулікоўскі падняўся і пайшоў да акна. З разгону адчыніў яго на ўсю шырынню і, «каб... не даць часу развагам, кінуўся ўніз» [37, с. 20]. Праз некалькі хвілін людскога ўтраплення вуліца зноў напоўнілася звыклым шоргатам ног, сірэнамі аўтамабіляў, цокатам конскіх капытоў...

У гэты час у Расіі была надзвычай пашырана «хвароба душ» — эпідэмія самагубстваў. «Смерць спраўляла свой урачысты парад» [37, с. 4]. Пра гэта ж піша і М. Гарэцкі ў «Камароўскай хроніцы»: «Не было яскравага Бога» [45, с. 463—464]. Спосабы звязнення рахункаў з жыццём былі розныя. Аднак у мастацкім творы падобны выбар героя таксама падпарадкуецца агульнай аўтарскай задуме. Для пісьменніка істотна, чаму самагубца не вешаецца, а выкідваецца ў акно. Гэта сімвалічная сцэна. Акно ў літаратурных творах — традыцыйны сімвал «прасвету», выхаду ў свет і адначасова дыстанцыравання ад яго. Акрамя таго, гэта ўстойлівы сімвал свядомасці, які можа маркіраваць і яе драму. Зачыненае акно можа быць і сімвалам перашкоды, што аддзяляе героя ад свету, і сімвалам яго «я». Усе гэтыя сэнсы, у сукупнасці з метафорыкай сцяны, угадваюцца ў асаблівасцях арганізацыі П. Галавачом мастацкай прасторы вакол героя, які прыняў рашэнне аб самагубстве.

Акно ў эстэтыка-філасофскім плане разглядаецца як прарыў у новае, невядомае, сімвал адкрытасці свету. Архітэктура акна, адзначаў О. Шпенглер, — гэта «сімвал прарыву з унутранай замкнёнасці ў бязмежнае, адзін з найбольш значных сімвалаў фаўстаўскага перажывання глыбіні, як пазней да гэтага імкнулася... музыка кантрапункта» [142, с. 366]. Сімвалам духоўнай абмежаванасці, замкнёнасці выступае ў беларускай прозе хутар Хамёнкаў (Я. Брыль, «Галя»), дзе вокны былі малыя, стара-свецкія, не адчыняліся і не мелі фортак.

### Вывады

Дом — тое месца, дзе адбываецца зараджэнне лепшых асабовых якасцей чалавека і асноў народнага характару, станаўленне і арганічны працяг нацыянальных традыцый, што ляжаць у аснове сувязі часоў.

«Эпоха рубяжа» як перыяд «вялікай бяздомнасці» востра актуалізуе семантыку дома (К. Чорны, М. Лынькоў, Ц. Гартны). Акрамя таго, дом выступае важнейшым сімвалам культуры. Ён выклікае надзвычай багатыя асацыяцыі з чалавекам, пры гэтым не толькі з яго цэлам, але і з усім складаным унутраным жыццём, душэўным і духоўным. Локус хаты робіцца ўдзячным аб'ектам укаранення метадаў мастацкай крыптаграфіі, запатрабаваных у часы вульгарнага сацыялагізму. З ім у найбольшай меры звязаны такія феномены побытавай і эстэтычнай свядомасці, як «духі локусаў».

Дом як прасторавы вобраз набывае яскравае часовае вымярэнне: ён звязвае мінулае і цяперашняе, увасабляе сувязь часоў ці яе разбурэнне ў перыяд вялікіх сацыяльных катаклізмаў. У пэўнай ступені гэта сімвал вечнасці. Дом як аб'ект рэчаіснасці часта ўяўляецца страчаным ідэалам былога ладу, спакою, ціхамірнасці (З. Бядуля, К. Чорны, Я. Колас, Л. Калюга).

У першай трэці XX стагоддзя па аб'ектыўных прычынах большых мастацкіх набыткаў у гістарычнай канкрэтызацыі архетыпа Дому як радавога гнязда дасягнула руская, асабліва эмігранцкая, літаратура (М. Булгакаў, М. Асаргін, І. Бунін). Але і ў вобразе беларускай хаты адлюстроўваецца не толькі побытава-рэчавае канкрэтыка, а выяўляюцца ўстойлівыя сімвалічныя сэнсы і разнастайныя канатацыі (Л. Родзевіч, К. Чорны, М. Танк). Яе лёс у прыватных выпадках асэнсоўваецца як доля ад агульнанароднага лёсу (сялянства, краіны).

Локус хаты ў моўнай карціне свету літаратурных герояў «эпохі рубяжа» рэпрэзентуецца разнастайнымі лексіка-граматычнымі сродкамі, у тым ліку адметнасцю інтанацыйных параметраў маўлення. Слова «ладзіць» актуалізуе такія важныя для нацыянальнай ментальнасці беларусаў сэнсы, як уладкаванасць і гармонія. Насуперак матэрыяльнай нетрываласці, непараўнальна ўзрастае гуманістычная каштоўнасць дома (К. Чорны, Л. Калюга).

Экзістэнцыйныя метафары, звязаныя з локусам дома (хаты) у асноўным служаць мэце сцвярджэння духоўнай аўтаномнасці асобы, якая пачала гвалтоўна парушацца (А. Бабарэка).

У прозе «эпохі рубяжа» пераасэнсоўваецца традыцыйны вобраз хаты на ростанях. Ідэалагічна заангажаваны вобраз уласнай хаты выступае маркёрам індывідуалізму чалавечай асобы (К. Чорны), карэлюючы ў межах даследуемага намі хранатопы з вобразам мяжы.

Дом (хата) — гэта асвоеная прастора, якая супрацьстаіць неасвоенай, чужой. Аддаленасць ад яго азначае запанаванне хаатычных тэндэнцый, што надзвычай актуальна ў праблематыцы прозы «эпохі рубяжа», якая трансфармуе традыцыйную, фальклорную топіку шляху ў далёкія краіны (К. Чорны, З. Бядуля).

Хата, яе інтэр'ер, мадэль паводзін насельнікаў у сукупнасці даюць уяўленне пра талерантнасць/інталерантнасць герояў беларускай прозы (М. Зарэцкі, Л. Калюга), рэпрэзентуюць дадзены локус як першапачатковую тэрыторыю свабоды і асяродак творчасці ва ўмовах «перакуленага свету».

У складаных перыяды гісторыі, чым з'яўляецца першая трэць XX стагоддзя, дом і дарога набываюць амбівалентную каштоўнасць як увасабленне, адпаведна, бяспекі і свабоды, замкнёнасці і адкрытасці. Аналіз твораў мастацкай прозы прыводзіць да высновы, што ў сістэме каштоўнасцей беларусаў хата ўсё ж дамінуе над дарогай.

У локусе хаты, абрынутай у безлад, беларуская літаратура «эпохі рубяжа» ўвасабляе не толькі ідэал, але і антыідэал, што ў час гвалтоўнай калектывізацыі мае адносіны да хат раскулачаных і падлеглых раскулачванню герояў Я. Коласа, М. Зарэцкага, Л. Калюгі.

Мастацкія стратэгіі рэпрэзентацыі Дому як формы асэнсавання гісторыі ў канчатковым выніку зводзяцца да метафарызацыі (пашырэння асабістай прасторы да маштабаў краіны) ці метанімізацыі (звужэння прасторы краіны да прасторы дома праз прыпісванне яму рысаў бяспечнага).

Неад'емным атрыбутам хаты з'яўляецца акно, з вобразам якога ў «эпоху рубяжа» часта звязаны сацыяльна значныя каштоўнасці герояў (Я. Колас, Л. Калюга, К. Чорны, Я. Брыль).

У эстэтыка-філасофскім плане адчыненае акно разглядаецца як сімвал прарыву ў новае, невядомае, адкрытасці свету, але можа азначаць і дыстанцыраванне ад яго. Зачыненае акно, асабліва ў сукупнасці з сімволікай сцяны, часта сімвалізуе перашкоду, што аддзяляе героя ад свету, драму яго свядомасці (П. Галавач).

Репозиторий БарГУ

## МЯЖА І ЯЕ ІДЭЙНА-КУЛЬТУРНЫЯ ЭКВІВАЛЕНТЫ Ў ЛІТАРАТУРНЫХ ТВОРАХ «ЭПОХІ РУБЯЖА»

Адным з ключавых аб'ектаў мастацкай прасторы ў беларускай літаратуры з'яўляецца мяжа. Мяжа як архетып — гэта адкрытая прастора па-за хатаю, дваром, звязаная з Хаосам і небяспекай для чалавека. Чалавек абараняе сябе ад варожых сіл у першую чаргу «створанай ім, структураванай і падкантрольнай прасторай свайго дому, акрэсленай... сценамі, якія з'яўляюцца ўвасабленнем архетыпу мяжы» [35, с. 13]. У мастацкіх творах першай трэці XX стагоддзя вобраз межаў набывае багатыя і рознаскіраваныя экспрэсіўныя і сэнсава-каштоўнасныя канатацыі, у многім абумоўленыя адметнасцю гістарычнага часу. У вершы М. Багдановіча «Мяжы» грамадзянская (дэмакратычная і гуманістычная) пазіцыя аўтара рэалізуецца праз адмаўленне межаў, якія падзяляюць людзей, народы і дзяржавы, скоўваючы іх магчымасці на шляху да характава і дабрабыту, «багацця і красы». Але паэт, як трапна сказаў пра яго А. Бабарэка, прыйшоў не з вёскі ў горад, а «з гораду ў Беларусь» [5, с. 635]. У той жа час у пераважна «вясковай» літаратуры Беларусі прыярытэт надаваўся не філасофскаму, а сацыяльнаму асвятленню праблемы межаў, да якіх у прозе часоў Вялікага пералому адбілася пераважна негатыўнае стаўленне.

Акрамя ўсяго сказанага вышэй, мяжа (памежжа) у культуры — «топас параджэння сэнсу, пасіянарны рэсурс» [8, с. 175]. Для Беларусі з яе памежным становішчам паміж Усходам і Захадам гэта важны культуралагічны і даследчы феномен. У першую чаргу мяжа выступае эстэтычным аб'ектам у беларускай паэзіі і ліра-эпасе. Гэта вершы А. Дудара «Пасеклі край наш папалам...», У. Дубоўкі «За ўсе краі, за ўсе народы свету...», Я. Купалы «Па Даўгінаўскім гасцінцы», яго ж паэма «Безназоўнае», паэма Я. Коласа «Сымон-музыка» і інш.

У беларускай прозе «эпохі рубяжа» таксама існуе шэраг твораў малой і вялікай формы, дзе ключавымі з'яўляюцца лексемы «граніца», «мяжа» і семантычна звязаныя з імі. Локус мяжы цесна звязаны з матывам хваробы ў аднайменнай «казцы жыцця» Я. Коласа (1927) і асэнсоўваецца з сацыяльна-гістарычных пазіцый. Два браты, Усход і Захад, шукаюць дактароў і лекараў, каб пазбавіцца ад хваробы, пад якой падразумяюцца складаныя трансфармацыйныя працэсы «эпохі рубяжа». І разышліся браты на некаторы час, дактароў і лекараў шукаючы. Прайшло некалькі гадоў. Захад, які ўжо страціў надзею вылечыцца ад хваробы, атрымаў ліст ад Усходу, дзе пісалася, што той хваробу сваю ўжо выгнаў. Знайшліся на свеце добрыя, сапраўдныя дактары, якія паставілі дакладны дыягназ. А каб вылечыцца, трэба асмеліцца на аперацыю. Яна трохі балючая, але выгане хваробу. «І самы верны струмант пры аперацыі — доўбня і агонь. Стукнуць хваробу доўбняй па галаве і прыпаліць тое месца дзе яна сядзела — ніколі не вернецца. Другой рады няма, а сама хвароба ніколі не выйдзе». Праўда, «з вока на вока» раскажаць пра ўвесь працэс лячэння Усход не можа, бо, як піша Я. Колас, «паміж намі завязаная новая хвароба — Граніца» [71, с. 415]. Аўтар не дэталізуе стан хворага, які адчуў на сабе ўздзеянне «доўбні і агню», але ён лёгка дамысліваецца. К. Чорнаму належыць апавяданне «На граніцы»; апавяданні з назвай «На варце» — К. Чорнаму і З. Бядулю (1925). З докусам мяжы ў сацыяльнай і эстэтычнай рэальнасці «эпохі рубяжа» арганічна звязана праблема кантрабанды. Як і абрыс вобраза кантрабандыста, яна пункцірам праходзіць праз змест апавяданняў Я. Коласа «Балаховец» і «Агатка». У першым гэта згадка пра нечы след, магчыма і кантрабандысцкі, бо «за рачулкаю пачынаецца Беларусь, заграбастаная панскаю лапаю» [71, с. 344]. «Невядомы, чужы», «пануры», «страшны» чалавек, які «зверам ідзе» да дзяўчынка-сіраты, што незнарок выйшла ў лесе да схову кантрабанды, — тыповая для таго часу мадэль вобраза парушальніка савецкай мяжы, абумоўленая, нават навязаная «ўсёй атмасферай грамадскага жыцця» [50, с. 760], дэфармаваных грамадскіх адносін. У апавесці Я. Маўра «Палескія рабінзоны» праблема процістаяння галоўных герояў і кантрабандыстаў звязваецца не

толькі са штодзённасцю, але і з «рэальнасцю вышэйшай — з прыродай, забойцамі якой з’яўляюцца менавіта яны, кантрабандысты. <...> Тыя, хто парушаюць натуральнае жыццё прыроды, сеюць варожасць, нянавісць паміж людзьмі» [50, с. 760]. Локус мяжы, праблема кантрабанды і сацыяльна-эстэтычны тып «перамытніка», са зваротам да рамана С. Пясецкага «Каханак Вялікай Мядзведзіцы», больш грунтоўна даследаваны намі ў манаграфіі «Герой. Асоба. Характар: мастацкая персаналогія ў беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя» [12, с. 91—93].

Непадробным і сапраўдным у жыцці і праўдзівым мастацтве, як лічыў А. Блок, можа быць толькі «дваістае (любоў—варожасць)» [135, с. 276] пачуццё. Яно настойліва прабіваецца скрозь стандарты нарматыўнай эстэтыкі, што знайшло адбітак у мастацкай рэпрэзентацыі межаў — як аб’ектаў неспрыяльных для беларусаў геапалітычных абставін «эпохі рубяжа» і як сродку землеўпарадкавання.

Локусы культуры, найбольш арганічныя для беларускай прозы, безумоўна, выступаюць як універсальна-прэцэдэнтныя феномены, але разам з тым і набываюць сэнсавыя канатацыі, абумоўленыя адметнасцю нацыянальнага гісторыка-культурнага вопыту. Яны, у сваю чаргу, уплываюць на характар мастацкай рэпрэзентацыі аўтарскай канцэпцыі, у тым ліку канцэпцыі асобы. «Жыццё беларуса, гэтага дзіцяці прыроды, — пісаў Я. Карскі, — цесна звязана... з жыццём поля» [69, с. 464]. Класічны ўзор дае Я. Колас у паэме «Новая зямля». Міхал, вяртаючыся з абходу, абавязкова пройдзе ўзмежкам, каб палубавацца «ярыною і жытамі».

Ды возьме ў пальцы асцярожна  
Яшчэ няспелы і парожны  
Ён колас жытні і паглядзіць,  
Рукою лёгенька паглядзіць,  
Нібы сынка свайго малога,  
І ў сэрцы дзякаваў ён Бога [71, с. 438].

Гэтая ментальная якасць герояў нацыянальнай прозы выяўляецца разнастайнымі вобразнымі сродкамі. Поле і спадарожныя яму атрыбуты (ніва, ралля, зярняты, каласы) пераўтвараюцца ў адметныя зрокавыя вобразы, мастацкія характарыстыкі людзей

і з'яў («...Як ралля навобмацак былі Стэфчыны прапрадзеныя пальцы» [67, с. 439]) і філасофскія высновы: «Жыццё пражыць — не поле перайсці з сахой» [28, с. 178]. Маня Ірмалевіч (К. Чорны, «Сястра») адчувала, як «...родная ласкавасць поля канчаткова залечвае сляды нядаўняй хваробы» [131, с. 213]. Калі дзяўчына была моцна ўзрушана, то ў яе неяк асабліва гарэлі вочы, нібы яна «прайшла вялікую дарогу па ветры ў чыстым полі» [131, с. 273]. У сэрцы Ваці Браніслаўца ліст ад бацькі пакінуў «нейкі глыбокі след... як плуг баразну на гладкім полі» [131, с. 273].

Арсень Пакумейка (Л. Калюга, «Пустадомкі») у дзяцінстве, нягледзячы на папярэджанні маці аб русалках, не-не ды і ўцячэ цішком на поле, «далёка адыдзеца мяжою. Любіў глядзець, як жвавы вецер лёгка коціцца палеткам, а паабапал мяжы каласы адно трасуць яму сваімі пустымі галовамі. Іхні шум любіў малы слухаць. Крадком прыглядаўся: ану, можа, — хоць здалёк ды жывую русалку ўбачыць. Як сцяна, проці малага палетак. Арсень увесь з шапкаю хаваўся за ёю. А ўсярэдзіне, у той сцяне, цёмна і зелена — нічога не відаць, колькі ён ні азіраўся. Адно дзе-нідзе, прымружыўшы ясныя вочы, усміхнецца з даходнага дзіцяці васілёк» [67, с. 423].

У апавяданні К. Чорнага «Быльнікавы межы» (1924) загаловачны вобраз адыгрывае сюжэтаўтваральную ролю. Поле за вёскай зарасло густым быльнікам на шырокіх межах, «так што здалёк хаваліся ў ім вузкія палосы» [130, с. 167]. Вёска пасмяялася з «гарадскіх абармотаў», якія агітавалі аб'явіць вайну межам. І толькі ў свядомасці Паўла гарадскі начлежнік пасеяў думку, а на паліцы ў хаце пакінуў кніжкі. З гэтага часу Павал пачаў упарта думаць, а потым і рабіць запісы, сярод якіх нарэшце з'явіўся наступны: «Зусім знішчыць быльнікавы межы» [130, с. 172]. У наступныя ночы ў хаце Паўла шмат гаварылі над гэтым запісам, шмат разоў збіраліся яго выкасаваць. «І можа сапраўды выкасуюць. І не адзін раз можа будуць яго зноў запісваць, і не адзін раз можа зноў выкасоўваць. Важна... што ўласнаю рукою, ад уласнай свядомасці ён раз ужо быў утворан, гэты запіс» [130, с. 172]. Для большасці нацыянальных творцаў, з іх вясковай, а часцей хутаранскай свядомасцю, мяжа — гэта ў большай меры «прыватная тэрыторыя» чалавечай душы,

чым сацыяльнае зло. Нават у згаданым вышэй апавяданні К. Чорнага адчуваецца пэўная дваістасць ва ўспрыманні яе сутнасці. «Пустыя палі, паросшыя дзікім быльнікам на шырокіх межах, пахавалі ў сваім абшары глухія вёскі...», і гэта прамоўлена не без душэўнага болю аўтара. Але ў фінале апавядання ёсць штрых, на першы погляд неістотны. Па пыльнай дарозе ў вёску пад гукі аркестра прыйшлі чырвонаармейцы, і васьмёра іх сядзелі за поўнач у Паўлавай хаце. Калі ж назаўтра яны пакінулі вёску, тутэйшы скрыпач Амелька зняў паволі са сцяны сваю скрыпку, пілікнуў два разы па ёй смыкам, паслухаў, прылажыўшы вуха, а потым у роздуме пастаяў з хвіліну і палез на гару. «Там выбраў самы цёмны кут і закінуў у яго сваю скрыпку» [130, с. 172]. Музыка ў гукавых вобразах абагульняе і выяўляе сутнасныя працэсы жыцця. Скрыпка — найбольш прачулы, высакародны інструмент, здольны выявіць глыбіні чалавечай душы. Але пачынае актуалізавацца лозунг «Душа адмяняецца», а ўсякая прыватная (адмежаваная) уласнасць мае быць ліквідаванай...

Яўгену Бурцеліку, герою аповесці С. Баранавых «Межы», мяжа напачатку ўяўляецца маленькім ручайком, якога і не заўважыш у добрым жыцці. А вось для «чалавека з раёна», які агітуе за калектыў у вёсцы Брод, — гэта плошча каля пяцідзсяці дзсяцін, і зарастае яна дзікай травой. У нечым чалавек з раёна мае рацыю: хутка не поле, а адны межы застануцца. У роздуме, выкліканым падлікамі агітатара, Яўген згадвае, што межы не проста без карысці займаюць усё поле, а падзяляюць непадзельнае (якраз той багдановічаўскі свет, поўны багацця і красы...) на «тваё» і «маё». У свядомасці героя паўстала пытанне: «Дык што ж такое — “тваё” і “маё”?» [9, с. 70]. Гэтым пытаннем пісьменнік робіць акцэнт на сацыяльным напаўненні локуса межаў, хоць тут досыць адчувальны і філасофскі матыў. У словах іншага героя аповесці, «справядлівага чалавека» Лявона Махавіка, мяжа выступае як сімвал аксіялагічнай пераемнасці, і не толькі ў плане ўніверсальнага пазітыўнага разумення «ўлады зямлі», як яе вызначыў Г. Успенскі. Топас мяжы рэалізуецца менавіта як локус — яскравы прэцэдэнт — нацыянальнай культуры, не прасты складнік «прасторавай

утульнасці», а адно з «азначаемых бацькаўшчыны». «...Як я тую бацькаўскую зямельку злучу... з нечаю чужою? Мне думаецца — грэх гэта нават. Тут ведаеш, што гэта мая палоска, мая тая мяжа. Дык як успамянеш — як жа... тады нават і следу не застанеца — не знойдзеш, не ўбачыш сваёй роднай зямелькі» [9, с. 51]. Ва ўсхваляваным маналогу малапісьменнага селяніна ўгадваецца дакладна ахарактарызаванае І. Буніным філасофскае адчуванне сувязі з былым, далёкім, агульным, якое «пашырае нашу душу, наша асабістае існаванне, нагадвае нашу далучанасць да гэтага агульнага» [14, с. 130].

Калі Яўген Бурцелік уступае ў «калектыў Аніся», той даручае яму злучыць у адно дзве іх палоскі нівы. Спачатку Яўген уяўляе, з якім задавальненнем, нават злосцю, бліскучы лямех разарве мяжу. Аднак надта глыбока ў яе ўрасло роднае карэнне! Успаміны запаланілі душу і не давалі Яўгену падганяць каня. Малады араты згадвае, як у дзяцінстве маці пасылала яго на мяжу рваць купалкі, а на змярканні часта выпраўляла прынесці дзевяць каменьчыкаў — па тры з трох межаў, — выпарвала імі гладышы і клала гэтыя каменьчыкі ў малако. Тады яно доўга не скісала і было шмат смятаны. У купальскую ноч па межах нібыта хадзілі ведзьмы і пырскалі на іх малаком, надоеным ад кароў у тых хлявах, дзе вароты не пазатыканы крапівой-пякучкай. У выніку малако рабілася пустым, бескарысным. Падобныя міфалагічныя прэцэдэнты схіляюць да ўсведамлення мяжы ў якасці «іншасвету, пагрозлівага і варажага для чалавека» [35, с. 13]. Локус мяжы здольны рэпрэзентаваць двухплавасць кампазіцыі, у тым ліку па кантрасце супастаўляць мінулае і сённяшні дзень героя. Яўген Бурцелік, адпачываючы на ўзмежку, думае пра сваю жонку Макрыну: «Залетася яна палола лён, а я касіў канюшыну... Сядзелі на гэтай мяжы. <...> Я тады першы раз... пацалаваў яе. З таго часу і не спускаў вока, аж пакуль... не ажаніўся» [9, с. 70]. Не дзіва, што канюшыну Яўген у той дзень так і не скасіў... У «плыні свядомасці» героя выяўляецца дыялектыка аўтарскіх адносін да такой з’явы сялянскага свету, як мяжа. Для героя яна — тэрыторыя любові і ўдзячнай шчымлівай памяці, сінтэз пачуцця, працы і хараства, паўнаты існавання. У аповесці С. Баранавых фінал сюжэтнага дзеяння, звязанага

з заворваннем мяжы, выразна не акрэслены. Ва ўспрыманні Яўгена яе лірызаваны вобраз (спелая канюшына, сінія кветкі лёну, гуд рупных пчол) робіцца непадзельным не толькі з пачуццём кахання, але і адчуваннем жыцця ўвогуле. «...Мяжа такая доўгая-доўгая! Калі сядзіш на ёй — не відаць канца...» [9, с. 70]. Мяжою да грушы-дзічкі вядзе свайго «ідэалагічна бездакорнага» героя на спатканне да Зосі Прыдатнай Ц. Гартны («Сокі цаліны»). Душэўны стан Рыгора Нязвычайнага ў гэтым эпізодзе надзвычай суладны наваколлю: «Разгойданае цюканне сэрца, ненасытная прага салодкага эфірнага паветра, подыхі лёгкага ветрыку...» [42, с. 190]. У спадзяванні ўбачыць Рыгора перад ад'ездам Зося таксама пайшла мяжою, «між зялёнага, блізкага да каласавання, ячменю. Яе абдавала густым салодкім водырам зялёных палёў; надавала бадзёрасці і маладога дзявочага задзёру. Усё выглядала ў ружовай хварбе, прыемнай для вачэй і асвятляючай нутро... Угары насіліся жаўранкі, ападаючы нізка-нізка к ярыне, а пасля строма варочаючыся назад, у чырвоны промень сонца» [42, с. 212].

Межы выяўляюцца часткай агульнай гарманічнай карціны светабудовы, асабліва ў час жніва, калі «жанцы», паяднаныя супольным пачуццём, па словах Ц. Гартнага, «як жрацы перад алтаром» [42, с. 463]. Шырокае палатно жытніх ніў на першы погляд здаецца злітным, суцэльным. «Дзе тая прымета затрачанай працы кожнага працаўніка? Але роўныя ніткі-межы ўдаўжкі рэжучь цэлы кусок на вузкія шнуркі-палоскі. Многа іх выразана з гэтага палатна. І кожная палоска з далёкага далёка, з дому, заве да сябе гаспадара...» [42, с. 463].

Мяжа ў рамане К. Чорнага «Сястра» — арганічны элемент вясковага пейзажу. На межах расла «вясёлая піжма... чабор і ажынік слаліся пад ёю. Сонца ўсходзіла і заходзіла над маладою жытняю рунню. Рунь сінела да самае сцяны лесу, і над ёю ляжала неба — глыбокае, палявое» [131, с. 218]. Казімер Ірмалевіч, апынуўшыся на месцы былога хутара, ужо не бачыць самой ягонаў мяжы. Яе прыблізнае месца пазначае толькі куст шыпшыны. Некалі купчасты і густы, дрэвавідны, цяпер ён быў «зусім пакалечаным, вакол абвораным. Толькі тры ці чатыры тоўстыя пасынкі крыва раслі, абараніўшыся ад усякіх невыгод беспрытульнасці свае тоўстаю гузаватаю карою, — іголка іх

былі зусім пасашморганы» [131, с. 58]. Сімволіка шыпшыны для беларускіх пісьменнікаў — сімволіка малой і вялікай Радзімы, што найбольш выразна ўвасобіў у паэтычным слове У. Дубоўка. Аднак значнае месца гэты вобраз займае і ў мастацкім свеце прозы К. Чорнага. Нявада, пакутуючы душой у праклятай Нямецчыне, толькі і думаў, што пра Волечку і пра тую шыпшыну, што расце каля Сумліч. «Без Волечкі і шыпшыны няма для мяне і роднай бацькаўшчыны. Для мяне будзе радасць, калі я прайду паўз той зараснік, уваходзячы ў Сумлічы. <...> Бо няма мне жыцця там, дзе не расце тая шыпшына, што ў маім маленстве цешыла мне вочы. Лепш грызці зямлю ў родным кутку, чым каб цябе ліхім ветрам кідала па чужым свеце... Чужая старана пірагамі не накорміць, калі ёй сваёй душы не аддасі. А я сваю душу магу аддаць толькі таму, што мяне на свет пусціў. ...Калі я жыць буду ў родным месцы, дык я не дапушчу, каб на ім было гола і пуста» [134, с. 53]. Слова Нявады «Як жа гэта так жыць, каб чалавеку не было за што душой зачапіцца» па асаблівасцях семантыкі і паэтыкі ўзыходзяць да радкоў У. Дубоўкі «Пялёткамі тваімі стану, // На дзіды сэрца накалю...» [57]. У эстэтыка-філасофскім плане вобраз шыпшыны пераасэнсоўвае ў «эпоху рубяжа» дачка рускага пісьменніка Л. Андрэева ў аўтабіяграфічнай прозе. Шыпшына, якая цвіла з ранняй вясны да позняй восені, здавалася, «адна супраціўляецца часу і закінутасці ...На ёй адначасова можна было бачыць і кветкі, і бутоны, і спелыя чырвоныя ягады, яна была незвычайна прыгожай і страшэнна калючай — яе нельга было пераскочыць, скрозь яе нельга было пералезці, і яе жыццёвая сіла і аптымізм унушалі давер і акрэсленую мару аб тым, што, магчыма, не ўсё на свеце такое сумнае і недаўгавечнае» [3, с. 124].

На мяжы спрадзеву знаходзілася месца захавання беларусамі скарбаў. Традыцыйны локус мяжы з дзічкаю ў літаратуры новага часу служыць дэкарацыяй для развіцця нетрадыцыйнага, дэтэктывна-прыгодніцкага сюжэта. Хутаранец Ярмалінскі («Трэцяе пакаленне»), якога паўдня дапытваў Кандрат Назарэўскі, выказаў, што «начальнік бандытаў» Скуратовіч падаўся за граніцу, але перад гэтым яму абавязкова «хоць з паўгадзіны пабыць на сваім хутары». Чырвонаармейскі патруль з ляска

наглядаў за полем, на якім расла дзічка. Але Толік хутар абмінуў: відаць, даведаўся пра засаду. «Як гэта ўсё было і чаму яму канешне трэба было цяпер пабыць на сваім хутары не іначай каля дзічкі на полі — выявілася роўна праз адзінаццаць год» [133, с. 88]. К. Чорны паступова разблытвае гэты клубок. У свой час падлетак Міхалка Тварыцкі высачыў, як стары Скуратовіч закопвае гаршчок пад палявой грушай-дзічкай, што расла паміж лесам і хутарам. Калі Скуратовіч апынуўся пад следствам, хлопец часта ўпотаў ад усіх хадзіў да дзічкі, «глядзеў, як больш і больш пад ёю дзірванне зямля...» [133, с. 61]. Месца, дзе Скуратовіч закапаў золата, вядома і Толіку, і Наўмысніку. У свой час Сэдас сказаў Скуратовічу-малодшаму: «Пад вашай дзічкай закапана маё золата, повен гаршчок» [133, с. 205]. Калі ім урэшце давалося трапіць на былы хутар, то ўбачылі, што і самой дзічкі, і шырокай мяжы, на якой яна расла, няма. «Месца... пазналі па пянку ад дзічкі» [133, с. 205]. Праз сюжэт «казкі выхаднога дня», якую расказвае дзецям Ірына Назарэўская, у рамане «Трэцяе пакаленне» таксама праходзіць матыў скарбу, знойдзенага дзяўчынкай у навальніцу пад вывернутым дрэвам.

Аднак самыя каштоўныя скарбы, як пераконвае айчынная літаратура, — скарбы чалавечай памяці. Нездарма менавіта да сімволікі мяжы звяртаецца ў рэтраспекцыі пачуццяў дзядзькі Антося Я. Колас: «Даўно пажалі тое жыта і тыя межы зааралі, што дзядзькаў смутак калыхалі...» [71, с. 479—480].

Для герояў І. Мележа Васіля і Ганны ў час іх кахання ўсё вакол здаецца добрым і радасным. Васіль, які б стомлены ні быў, спяшаецца, «вясёлы і нецярплівы, да знаёмых, цяпер такіх мілых груш ускрай сяла» [93, с. 26]. У змроку іх абрысы няпэўныя, «як вартавыя ў балахонах. Грушы то маўчаць, то шаляццаць, шэпчуць між сабою, як даверлівыя сяброўкі... аб шчасці згоды, аб цеплыні рук дзявочых, аб гарачых юнацкіх поцісках» [93, с. 27]. Тут, на гэтай заповітнай мясцінцы, напаткаў іх і нешчаслівы вечар, калі па загуменнай дарозе Васіля павялі пад ствалом бандыцкага абрэза...

У ліра-эпасе і прозе «эпохі рубяжа» вобраз дзічкі часта рэалізуецца як скразны матыў. «Пасяродку» палаючай вёскі

стаіць дзікая груша ў паэме Я. Купалы «Сон на кургане». На яе дзяўчынка падсаджвае маленькага браціка сарваць грушку, бо ён хоча піць і есці; на яе фігуранты вяселля вешаюць вянок, ручнік і скрыпку, якія потым забіраюць, адпаведна, вар'ятка і падростак; да грушы прывязваюць Сама, і на ёй жа ён хоча павесіцца... Пасля пажару «вечер шалясціць абтлеўшым лісцём грушы» [79, с. 567].

У сюжэтнай лініі, звязанай з вобразам Зосі Сегень (раман К. Чорнага «Ідзі, ідзі») вобраз дзічкі на палявой мяжы выступае адным з ключавых. У пралогу рамана гаворыцца пра спатканне жанчыны і мужчыны, якое скончылася надзвычай трагічна — замахам, як высвятляецца паводле развіцця сюжэта, Толяка Сегенецкага на жыццё Зосі. Гэтую танальнасць узмацняе характар пейзажных апісанняў, у цэнтры якіх знаходзіцца вобраз дрэва. «Палявая дзічка, старая... аж скрыпела дзвюма дуплістымі раламі. ...Чорнае лісце і апошнія грушы, дробныя, як гарох, у той вечар вельмі сыпаліся з яе. Дзве постаці калі падышлі пад дзічку і селі на выгнутую ралу, аж закрывалі спачатку твары ад нястрымнай паводкі гэтых груш і лісця» [132, с. 161].

На працягу далейшай рэтраспекцыі дзічка час ад часу трапляе ў поле зроку гераіні (у тым ліку ўнутранага). «На купчастай мяжы, пад разгацістаю дзічкаю» [132, с. 215] разгортваюцца пераважна невясёлыя падзеі. Калі Зося вярнулася ў родныя мясціны пасля бальніцы, яна зноў прайшла па тых сцежках, што выхадзіла за гады свайго маленства. «Ралістая дзічка цяжка асядала на высокую мяжу». Зосі ўспомніўся далёкі вечар, калі «дзве постаці падыходзілі тады былі пад дзічку» [132, с. 214]. Таксама яна прыгадала сваю вялікую крыўду: гаспадыня Сегенецкая выказала ёй абвінавачванне ў крадзяжы сала (дзяўчына ўпотаі дала крышан свайму галоднаму малодшаму брату і хутчэй выправіла яго за дзверы). Каб не слухаць гаспадыніных літанняў, Зося таксама пайшла з хаты. «Яна ішла, сама не ведаючы куды, сцежыстаю дарогаю, і раптам заўважыла брата... на купчастай мяжы, пад разгацістаю дзічкаю» [132, с. 215]. Ён быў вясёлы, смачна еў сала і не адразу ўбачыў, што сястра плача... Прыгадаўшы ўсё гэта, Зося прайшла паўз дзічку «як праз зварушаную назад хаду часу. Гэта было сапраўднае ўтрапенне

пачуццяў» [132, с. 222]. І далей яна старалася скіроўваць свой шлях так, каб «знаёмыя і пакутныя мясціны — Сегенецкага хутар, каржакаватая дзічка — аставаліся ў баку за ўзгоркам і хмызняком» [132, с. 245].

Пасля суда над Толякам Зося піша Галене, як складана ёй было выступаць на судзе, бо вельмі ж цяжкімі былі ўспаміны. І ў цэнтры іх была менавіта дзічка: «...Ачулася была тады пад дзічкаю: каля мяне людзі варушацца, нешта гавораць, а мяне боль працінае. А на мяне гэтая дзічка проста-такі ўсім голлем навісла...» [132, с. 284]. Паводле І. А. Швед, «дрэва (лес, дуброва), з'яўляючыся адным з фундаментальных вызначальнікаў прасторы... служыць сродкам адрознення свайго і чужога светаў... указвае на мяжу ці памежную вобласць паміж імі, што абумоўлена такой асаблівасцю “наіўнага” ўспрымання прасторы, як яе перажыванне ў сувязі з аб'ектамі, якія запаўняюць гэтую прастору. Пры гэтым дрэва (сукупнасць дрэў) можа выступаць толькі як уваход у чужы свет ці выхад з яго, а не як аб'ёмны прасторавы аб'ект» [140, с. 43]. У творах, да якіх мы звярнуліся ў дадзеным раздзеле, абедзве гэтыя ролі ў сімвалічным плане адыгрывае вобраз дзічкі. Локус палявой мяжы з грушай-дзічкай асэнсоўваецца К. Чорным у рамане «Ідзі, ідзі» пераважна не ў лірычным, а ў сацыяльным ключы і звязаны не толькі з сюжэтнай лініяй Зосі Сегень. У хуткім часе калгаснікі выехалі на абагуленае пнівадзіцкае поле. «Блізка не дваццаць параконных плугоў пачалі рваць вільготную зямлю. Назаўсёды рэзаліся і клаліся дзірваністымі скібамі межы. ...Да паўдня скрозь ралля адно чарнела ўся спрэс роўная, без межаў. <...> За дзень узаралі з чвэртку ўсяго палетка. Межаў не было. Прапала і вузкая сцежыстая дарожка, адно лагчайка скрозь па полі асталася на яе месцы» [132, с. 240]. Яна ішла, нібы след, аж да самага лесу, дзе сцежка яшчэ не была заворана. Першая веснавая трава пачынала зелянець на ёй; леташняе лісце прэла на яе каляінах. Крыху ўбок ад сцежкі, на мяжы, «разгацілася адвечная, старая дзічка» [132, с. 241].

Аднаасобнік Андрэй Пніцкі ў час ворыва бачыць, як каржакаватая дзічка зазелянелася маладым лісцем на мяжы былога поля Сегенецкага і вузкіх палеткаў. «Яна была навокал

абворана, і толькі пад самаю ёю ўзвышаўся кавалак узмежка. Вылётнай ранейшай мяжы пад ёю не было» [132, с. 270]. Гэтыя, дагэтуль нязменныя, элементы пейзажу пераконвалі ў тым, што свет перайначваецца незалежна ад жадання чалавека, а тым больш «маленькага». Гэта вельмі ўразіла Андрэя і прымусіла думаць, што ж будзе далей, калі «яны» не пабаяліся зачапіць такога багатыра, як Сегенецкі. «Параскулачвалі, паразганялі, робяць сабе... Спрыяюць сабе...» [132, с. 270—271]. У свядомасці ўсё больш настойліва наспывала нейкая думка, і яе канчаткова сфарміравала вестка ад брата Зыдора, які пайшоў працаваць на будаўніцтва. Пад уплывам гэтага Андрэй таксама наважыўся пераступіць парог «да чагосьці новага» [132, с. 272] і запісаўся ў калгас.

Зося Сегень, вярнуўшыся з горада пасля суда, ужо ўвогуле не ўбачыла на полі спрадвечнай дзічкі. Перад тым як раскарчоўваць паплавы, калгаснікі ачысцілі ад зараснікаў тая мясіны, дзе раней былі межы. Сюды трапіла і старая груша. «Адно каржакаваты пень застаўся нізка пры самай зямлі» [132, с. 289]. Матыў, звязаны з вобразам дзічкі, па-мастацку інтэрпрэтуе наступны тэзіс: дрэва, якое выступае адной з найвышэйшых семіятычных каштоўнасцей традыцыйнай культуры і з'яўляецца вобразам, па-першае, статычнай раўнавагі, па-другое, развіцця, «утварае сістэму каардынат, з якой суадносяцца гарызонты этнічнага быцця» [140, с. 112].

Л. Калюга («Утрапенне») асэнсоўвае межы як урэчаўлёную сувязь паміж story і history, прыватным чалавечым жыццём і гісторыяй народа. Клінок панскага поля, з назваю Наддаткі, у часы паншчыны быў далідаўскім палеткам. Вяскоўцы казалі: «...І цяпер, калі добра прыгледзецца, знаць, дзе даўней межы былі», дарма што пасля скасавання прыгону пан іх «не адно баронамі, а й драбкачамі і талеркамі драў». Выбраныя межы доўга ляжалі ў высокім, як добры стог сена, капцы. Шмат іх наклалі, бо даўней, як казалі старыя, межы не такія, як цяпер, «не скупыя былі: удвух размінуцца можна было» [67, с. 508]. І хоць па часе дажджы размылі капец, і Зэнку ўжо толькі прыкмету ў тым месцы паказвалі, стары Дзешчык «усе чыста межы мог паказаць, у якім каторая з іх месцы», і казаў

«малодшым старым», каб лепш прыгледзеліся. Тыя мусілі сцвярджаць, што і праўда, старыя межы дагэтуль яшчэ «знаць» [67, с. 508]. Калі сялян пасля рэвалюцыі надзялілі зямлёй, гэтае ўрочышча зноў спаласавалі межы, але яны ўжо не былі такімі грунтоўнымі, «адно хібок». Лічаныя гады Наддаткі пабылі спаласаванымі, а калі зямлю абагулілі, далідаўцы насцягвалі са знішчаных межаў на гасцінец высозны капец пырніку. Той жа Дзешчык зрабіў на маладым клянку глыбокую зарубку, «па якое месца на высачыню капец займаў. <...> Надоўга мелася застацца памятка» [67, с. 521—522]. У жыцці Зэнкі Боханчыка Наддаткі ўсталявалі сваю «мяжу»-перашкоду: за тое, што яго бацька Юстын таксама некалі быў ухапіў там надзел, старшыня сельсавета Пярун Рыжы падстроіў-такі «штуку»: запісаў хлопцу ў анкеце-накіраванні на вучобу, што яго сацыяльнае паходжанне — з заможных сераднякоў. Гэта было помстай за злосную ілюстрацыю, зробленую Зэнкам да хвалебнай заметкі пра старшыню: на ёй у Перуна быў жоўты нос... Нягледзячы на незавершанасць аўтарскай задумы, перыпетыі лёсу героя з падобным запісам у анкеце ўгадваюцца ў цэлым досыць празрыста.

Сімволікай памежжа ў сацыяльна-псіхалагічным плане карыстаецца Я. Колас у апавесці «Адшчапенец». У вёсцы Затонне пасля запісу ў калгас «лёгкага на руку» Амялліяна Нічыпарука каля стала робіцца чарга. «Парог... між сходам і калгасам прайдзены, людзі апынуліся на другім боку мяжы» [73, с. 129]. Письменнік змяшчае побач два архетыпавыя вобразы — мяжа і парог, якія нібыта і незнарочыста акрэсліваюць, але пры гэтым ярка перадаюць «пачуццё нестабільнасці, страху за будучае бацькаўшчыны, адказнасць перад якой у гэты вырашальны для яе перыяд адчувалі письменнікі» [35, с. 14].

У апавесці «Спалох на загонах» П. Галавач ставіць локус мяжы ў кантэкст класавай барацьбы на вёсцы, што і вызначае выбар мастацкіх сродкаў у аўтарскіх апісаннях. У пэўнай меры метафорыка мяжы папаўняе ў прозе першай трэці ХХ стагоддзя арсенал экзистэнцыйных метафар, сімвалізуючы такую ўласцівасць нацыянальнага менталітэту, як укаранёнасць свядомасці. У мастацкіх карцінах, створаных П. Галавачом, мяжа паказана як жывая істота. «...Плугі ўздымалі зямлю. Зямля лёгка

выпроствала грудзі, раскрывала нутро сваё людзям... што прыйшлі... разарваць на ёй векавыя ланцугі меж» [38, с. 210]. Але мяжа перад пачаткам заворвання «настаражылася, ашчацінілася леташняй сухой дзікай травой»; пасля «выпрасталася, выгнулася на сярэдзіне, угару ўзняла ашчаціненую сваю спіну» [38, с. 211]. Мяжа ўпарта не здаецца, але плуг падразае яе і адвалам павольна кладзе набок. І нарэшце грэці араты «плугам падбірае пакінутыя кавалкі мяжы, падчышчае новую разору на месцы, дзе толькі што яшчэ была мяжа», якая ўсё ж саступае ў няроўнай барацьбе: па пэўным часе «на раллі, парванай на кавалкі, ляжала праз увесь узгорак цела былой мяжы» [38, с. 211—212]. Знішчэнне межаў у мастацкай карціне рэчаіснасці часоў Вялікага пералому перадае адчуванне нестабільнасці, уварвання Хаосу ў звыклую ўладкаванасць свету, увасабляе парушэнне недатыкальнасці асобы. Аднак у новым часе ўкараняюцца іншыя міфалагемы (ідэалагемы), якія П. Галавач рэпрэзентуе публіцыстычнымі сродкамі ў апаведзе пра мітынг. «Мы зааралі толькі адну мяжу... тую, што не давала вам назваць друг дружку братам, што выклікала сваркі і бойкі і рабіла вас ворагамі. Цэлыя вякі быў скаваны чалавек ланцугамі няволі, і цэлыя вякі межамі, як ланцугамі, была скавана зямля. Чалавек вызваліў сябе, а цяпер ірве ланцугі на зямлі, каб большымі былі яе скарбы, ад якіх жыве чалавек» [38, с. 214—215]. І ўсё ж у шэрагу эпизодаў паэтыка пярэчыць семантыцы. Як адзначаў У. Проп, «бясколерная мова аперыруе паняццямі, а каларытная — зрокавымі вобразамі» [107, с. 107]. Акрамя таго, эматыўную семантыку выказвання вызначае аўтарская інтанацыя, выконваючы ролю інтэнсіфікатара эмоцый і ствараючы дадатковыя семантычныя адценні. Інтанацыйная інфармацыя як бы накладаецца на асноўны змест выказвання і пэўным чынам мадыфікуе яго [56, с. 24]. Частотнасць ужывання шматкроп'я маркіруе яго як адзін са сродкаў непасрэднай «індэксацыі рэчаіснасці» ў час імклівых тэмпаў пераўтварэння і наступальнай дэгуманізацыі, што суправаджаліся падменаў значных для чалавека каштоўнасцей і мэт. Нягледзячы на дамінаванне ў цэлым сцвярджальнага пафасу, праз вобраз меж праводзіцца і думка аб складанасці шляхоў да новага ўладкавання

жыцця. Пług перарэжа межы — «і вывернуцца вялікія, зарослыя пырнікам пласты. Але гэта толькі пасля першага ворыва. Праз год, другі... калі забарануецца і ўкатаецца, — роўным і гладкім будзе ўсё поле» [9, с. 70]. Мастацкая сімволіка апісання працэсу барацьбы з межамі таксама схіляе да думкі аб сумніўнай вартасці перамен, якія цягнуць за сабой знішчэнне пэўных сутнасных асноў, размыванне індывідуальнасці, робяць замах на чалавечую самасць.

Сімволіка мяжы выкарыстоўваецца і для характарыстыкі складанага маральна-псіхалагічнага стану героя-інтэлігента ў «эпоху рубяжа». Вялікі ўклад у мастацкае вырашэнне гэтай праблемы зрабіў П. Галавач вобразам Галынскага. Спакой прафесара «быў страчаны даўно, дзесьці на мяжы пераходу ад старога да новага» [38, с. 318]. У час паміж дзвюма рэвалюцыямі Галынскаму здалася, нібы ён трапіў у вір. «Яго кружыла з такой шпаркасцю, што, нягледзячы на вялікае жаданне, ён не мог не толькі выплысці з віру, а нават затрымацца на месцы, каб зірнуць, што робіцца вакол яго» [38, с. 318]. Калі Галынскі ўбачыў над Расіяй сцяг з дэвізамі вольнасці, роўнасці і братэрства, яму здалася, што ён нарэшце трапіў нагамі на цвёрдае месца, што спраўляе ўрачыстасць дэмакратыя, пра якую ён марыў: яго ідэалы нібыта пачыналі пераўтварацца ў рэчаіснасць. Але тое, што прыйшло, выявілася зусім для яго незразумелым...

Мадыфікацыяй архетыпа мяжы ў літаратурных творах часта выступае прызба. Беларускае слова «прызба» ў сучасных умовах выступае як адно з «лінгваспецыфічных» [80], хоць і, у адрозненне ад рускага «завалінка», захавала найбольшую сувязь з утваральнай асновай (тое, што «при избе»). Паводле тлумачальнага слоўніка, прызба — «земляны невысокі насып уздоўж знадворных сцен хаты» [119, с. 512]. У старыя часы хата магла быць пабудавана на ўсякім грунце і нават без падмурка. Пад вуглы падводзіліся дубовыя калоды, вялікія камяні ці пні, на якіх і стаяў зруб. Улетку пад хатай гуляў вецер, прасушваючы дошкі так званай «чорнай» падлогі. Рыхтуючыся да зімы, вакол хаты рабілі прызбу. Энцыклапедыя «Этнаграфія Беларусі» дае разгорнутае тлумачэнне прагматыкі гэтага прыстасавання. Прызба — насып уздоўж ніжняй часткі зруба хаты для

засцярогі яго ад вільгаці і для ўцяплення памяшкання. Найбольш простая прызба — прысыпка зямлёй ці пяском двух ніжніх вяццоў. Больш дасканалая і пашыраная прызба — з калкоў, убітых у зямлю на адлегласці 35—40 см ад сцяны і пераплеценых лазой або бярозавымі пруткамі, ці з укапаных слупкоў, за якія закладвалі тонкае бявенне, дошкі, гарбылі. Вядомы прызбы і з укапаных слупоў з пазамі, у якія закладвалі бявенне... Прызбы былі невысокімі, толькі зрэдку іх насыпалі да акна. Засыпалі зямлёй, часцей пяском, або кастрыцай [143, с. 414]. Часам прызбы рабіліся з дзёрану. У «Вікіпедыі» акцэнтуюцца падазненныя вышэй характарыстыкі, а таксама ўдакладняецца, што няправільнае ўладкаванне прызбы магло прыводзіць да перакосу хаты або загінення ніжніх вяццоў зруба. Бявенне і дошкі маглі для прыгажосці бяліцца вапнай. Драўляны ж насціл па версе не толькі захоўваў прызбу ад пранікнення вільгаці, а і ператвараў яе ў доўгую і шырокую лаву, на якой было зручна адпачываць гаспадарам хаты [61]. У славянскіх народаў прызба выступае своеасаблівым знакам адкрытасці. На рускай Поўначы калі не ў хаце прывітаюць падарожнага, то хоць на прызбе. Прызба амаль сышла з побытавай рэчаіснасці, але застаецца ў эстэтычнай рэальнасці. Значнасць локуса прызбы ў нацыянальнай побытавай і мастацкай культуры засведчылі многія літаратурныя творы.

У першую чаргу прызба — неад’емны атрибут вечаровага жыцця ў сяле, своеасаблівы вясковы клуб, куды сцякаюцца (і адкуль разыходзяцца) усе навіны, прыватныя і грамадскія.

Першыя жыздраўцы, піша Л. Калюга («Ні госьць ні гаспадар»), ставілі хаты там, «дзе чорт колле паўтыкаў». Потым каторы агародчык сабе перад акном адгарадзіў, а хто толькі прызбу ад вуліцы адсыпаў, «каб з суседам было дзе ў святы пасядзеццэ, яго паслухаць і самому слова-два прыкінуць» [67, с. 108].

Зазвычай увесну і ўлетку «надвячоркам збіраюцца на вуліцы мужчыны каля чые прызбы. Трэба ж аб тым-сім пагаманіць». У залежнасці ад вастрыві пытання ў гурце або спрэчкі ідуць, або лагодная гамонка. «У бальшавікоў у васьмянаццатым годзе добрая была праграма. Зямлю, значыцца, усю на сялян падзяліць. А цяпер

вунь што! — саўхозы. І начорта яны — каб хто папытаў?” — лагоніць хто з разумнікаў жыздрыцкіх...» [67, с. 102].

У іпастасі вясковага клуба прызба паказана і Ц. Гартным («Сокі цаліны»): «...Уся вуліца ад загор’я да рынку так і кішэла людзьмі. Жанкі, мужчыны, дзеці — як рой пчол, гудзелі вясэлай гутаркай. Цераз дзве-тры хаты прызба памостам была ўсаджана сілцоўцамі, на сёння церазчур ужо гаманлівымі, асабліва рэзвістымі і жартаўлівымі. Ляталі, як мухі, вясэльля дзеткі, кожнае з пішчолкай у зубах, з ралачкаю бярэзіны ў руцэ, з кускам булкі ці блінца ў другой. Пекная, ціхая, хоць ад гэтага крыху душнаватая пагода прыдавала ўсяму прыгожы жыццярады воблік». Пятрусь ішоў ад хаты Нязвычных, дзе пабачыўся з Рыгорам, які сёння прыехаў з Рыгі ў госці. «Пры адной з запоўненых людзьмі прызбаў» яму з гэтай нагоды «паслалі... плойму запытанняў: а што Рыгор расказваў, а ці палепшаў, ці здаровы. Ці прывёз з сабою грошы...» [42, с. 69]. Пятрусь абяцаў расказаць усё, вяртаючыся назад. Праз нейкі час Рыгор пакінуў вёску. Стэфа Нязвычная, зноў правёўшы з дому свайго няўрымслівага сына, сядзела, стомленая, увечары на прызбе і ў хуткім часе зусім «абязмоцнела, сцяжэла дарэшты і прытуліла голаў да сцяны. Пачалі зліпацца вочы, і раз-пораз яна стала забывацца ў салодкай дрымоце». Хоць жанчына і не хацела заснуць на прызбе, каб назаўтра з гэтага не смяялася мястэчка, усё ж нешта «прыцягала яе да месца і не давала магчымасці падняцца ды пайсці ў хату. І Стэфа паціху, непрыкметна заснула, шчыльна прыліпшы к сцяне». І раптам перад ёю паўсталі сны. Яна ўбачыла сябе ў нейкім вялікім і цесным горадзе, дзе шум і крык глушаць, сціскаюць галаву, нервуюць... «Тысячы раз’юшаных, нібы напалоханых людзей несупынна швэндаюць у абодва канцы, кожны самотна, кожны адзін па адным. <...> Нехта ўкінуў яе ў гэты вадакрут людскі... Яна рушыла з месца і, як трэсачка, падхопленая на бурныя хвалі, паплыла ўсцяж глыбокай разоры-вуліцы» [42, с. 214]. Стэфа адчувае, што замінае іншым, але нічога не можа зрабіць — «не хапае сілы, каб паспяваць разам з другімі, і, нарэшце, падае на цвёрдыя каменні тратуара» [42, с. 215]. Ад цяжару гэтага прарочага сну жанчыну ратуе вартаўнік Сафрон Дратунец, які

робіць абход мястэчка. У хуткім часе сон спраўдзіцца: Стэфа з сям'ёй Сёмкі Загона выправіцца ў бежанства, і на пакутнай дарозе скончыцца яе гаротнае жыццё...

Кожны чалавек мае сваю долю («учасьць»), частку ад агульнага чалавечага шчасця і няшчасця. У часы вялікіх выпрабаванняў гэта выяўляецца асабліва выразна. Трагедыя беларусаў у часы вялікага бежанства ў рамане Ц. Гартнага ўзнаўляецца пераказанымі мастацкімі сродкамі, сярод якіх значную ролю адыгрывае вобраз-архетып прызбы як мяжы ў спалучэнні з матывам «начной сьядомасці». У выніку прызба як локус культуры набывае статус сакральнага месца, якое пераарыентуе сьядомасць герояў мастацкіх твораў з побытавых на быццёвыя, анталагічныя праблемы. Гэта яскрава паказаў у вызначальным для лёсу Беларусі 1918-м годзе Я. Купала (верш «На прызбе»): «Сядзіць на прызбе бледны дзед // І пазірае слёзна ў свет. // Старэчай думкай ўдаль бяжыць, — // Як жыў, жыве, як будзе жыць» [79, с. 315]. Успаміны, якія развярэдзілі душу старога, — гэта «...і двор, і пан, прыгон, і цар. // Бадзянні тыя, што ўслед шлі, // Па роднай, па чужой зямлі...». Не выклікаюць у дзеда вялікай прыхільнасці «і тыя новы ўладары, // Што пручь к яму ў гаспадары...». Фінал верша, у духу часу, не надта аптымістычны: «Ўсё важыць розумам дзядуль // І не здыбе дабра знікуль... // А дзед на прызбе ўсё сядзіць // І ў дальню даль глядзіць, глядзіць!» [79, с. 215].

Гэтак, як і дзівам ацалелая ад плугоў Часу палявая межа, адзінокая прызба схіляе да думкі пра «даўнейшае». У аповесці «Дзе косці мелюць» Л. Калюга піша пра тое, што пасля пажару ў вёсцы Ляскавічы сяляне забудаваліся ў другі раз, пусцілі шырокую вуліцу. І «на ўсе Ляскавічы адна толькі хата была падаўнейшаму — з прызбаю на вуліцы, а то проці кожнае — агародчык, а на вуліцы — у нядзельку сесці пасядзець — лаўкі памошчаны. І ў кожнага пасля пажару свой сад завёўся. ...Сады разрасліся. Як лес вёска стала» [67, с. 483].

Менавіта «даўнейшае» рэпрэзентавана як актуальны час мастацкага аповеду ў аповесці Л. Калюгі «Нядоля Заблоцкіх». Па суседстве з хатай Юстапа Заблоцкага, на Андруковай прызбе, мелі моду збірацца дзяўчаты. «...Чыстая бяда была Заблоцкім

з гэтай пеўчай прызбаю. <...> Прыслухаліся Заблоцкім дзявочыя песні» [67, с. 229]. Не раз, бывала, па жончыным загадзе ўстане Юстап з ложка, выйдзе на двор і, стаўшы ў варотах, кляне: «Каб вы на живот зывалі! Каб вам пазачыняла, пазакладала!». І калі Прузына адной песні не любіла: «Акончыў курс свае навукі...», «аднаго “курчу” цярпець не магла» [67, с. 230], — то Юстап не надта ўважаў і ўсіх песень. З «пеўчай прызбы» часта чулася песня «Да сядзела Купалле на плоце, да яго галоўка ў залоце». Малы Савоста надта баяўся гэтай песні. Яна дзіўным чынам асацыявалася ў яго з тою «воваю», якою часам палохала маці. Малому здавалася, што зараз «вова» з доўгаю белаю торбаю адчыніць дзверы ў хату, скажа старэчага «пахвалёнага». «Дармо, што ў “вовы” галоўка ў залоце, страшная яна, як і гэты доўгі плаксівы голас у песні» [67, с. 226]. Духоўны вопыт чалавека грунтуецца на шанаванні спрадвечных маральна-этычных норм і эстэтычных каштоўнасцей. «Пеўчая прызба» закладвала ў героя пачатак мастацкіх густаў і пераваг, звязаных з традыцыйнай культурай, абумоўлівала іх прыцягальнасць ці, наадварот, непрыманне. Менавіта ў кантэксце гэтай праблематыкі бачыцца значнасць метафарычнага локуса, сканструяванага Л. Калюгам.

Як адзначае І. Воран на аснове аналізу твораў украінскай малой прозы, парог, прызба — «сімвалы пераходу, дзе сутыкаюцца сфера змянога пражывання сям’і і сфера трансэндэнтнага існавання роду» [35, с. 14]. Таму героі звяртаюцца да іх, як да адушаўлёных істот, як да продкаў, калі лёс вымушае іх выбірацца ў далёкую дарогу. Герой апавядання В. Стэфаніка «Сіняя кніжачка», Антон, пасля смерці жонкі і двух сыноў «піў, і піў, і піў». У выніку давялося хату прадаць («Было маё, а цяпер чужое...»). Войт выдаў Антону сінюю кніжачку — такі службовы дакумент, які сведчыў, што ўладальнік яго робіцца парабкам, наймітам. Для гаспадара-працаўніка гэта вялікая трагедыя, якую пісьменнік перадае ў шчымлівай сцэне развітання Антона з роднай хатай. «Сеў я на прызбу. Яшчэ нябожчыца ладзіла, а я гліну тачкамі вазіў. Толькі хачу ўстаць, прызба не пускае, ступлю — не пускае. ...Сяджу я ды плачу, так раву, нібы з маёй скуры пасы дзяруць». Але ж хата ўжо

належыць іншаму гаспадару. «Чаго ж мне на чужой прызбе сядзец? Іду. Толькі рушыў, а вокны ў плач. Заплакалі, як маленькія дзеці. ...Заплакала за мною хата... Абцёр палову вокнаў, каб за мной не плакалі, ды і падаўся прэч канчаткова. Ой, лёгка — як камень грызці. Цёмны свет перада мною. <...> Але ж маю запазухай сінюю кніжачку. Вось мая хата, і маё поле, і мае гароды. Пайду сабе з ёю на край свету!» [115, с. 33]. Паводле Г. Успенскага, калі над селянінам няма ўлады зямлі, надыходзіць «страшнае “ідзі куды хочаш”». Прызба — урэчаўленне повязі з родным і звыклым. У апавяданні В. Стэфаніка «Каменны крыж» падобную філасофска-эстэтычную функцыю выконвае парог. Старая Іваніха разам з мужам і сынамі мусіць выехаць у Канаду. У апошнюю хвіліну ў роднай хаце яна «...учапілася рукамі за парог і прыказвала: “От ужо цябе выхадзіла, от ужо цябе выгрызла вась гэтymi нагамі”. І ўсё рукою паказвала ў паветры, як глыбока яна той парог выхадзіла» [115, с. 70]. У мастацкай літаратуры парог часта выступае не ў якасці локуса (топаса), а ў якасці хранатопа (што, напрыклад, адбілася ў назве раздзела аповесці Я. Коласа «На прасторах жыцця» — «За парогам».) Гэта хранатоп унутранага крызісу і/ці жыццёвага пералому, вырашальныя імгненні прыняцця героямі рашэнняў, іх падзенняў і абнаўленняў.

Ад роднай прызбы да сталічнага ўніверсітэта пралягае шлях Арсеня Пакумейкі (Л. Калюга, «Пустадомкі»). Арсенеў бацька, заказваючы для сына боты, прасіў шаўца зрабіць у іх запас навырост. Атрымалася, што ногі Арсенева ў новых ботах — акурат вераб’ёвы, тонкія, як націны. І калі ўявіць малага Пакумейку ў шырокім полі ці на бязлюднай дарозе, то, здавалася, нішто б ён на тых сваіх націнах не ўстаяў, каб крыху павяў вецер. Так што боты былі першымі, на чым «спракудзіўся ў Менску Арсень Пакумейка» [67, с. 429]. Толькі ў сталіцы ён агледзеўся, які «кльшаногі ў яго абутак, якія шырокія — нязграбна адтатуркшы — былі ягоныя халявы» [67, с. 429]. Такого адчування, аднак, ён зусім не меў дома. Удзень Арсень зазвычай чытаў ці хадзіў босы, а як надыдзе вечар, абуваў вась гэтыя свае боты: на прызбу да дзявочага гурту падысці ўжо босаму было ні сям ні так. Наваксуе «функам» (які «да тавару

куды лепш прыстае, як да літаратуры)), і каб вы бачылі тады Арсенева боты ў месяцовую ноч!.. У Белпедтэхнікуме ж, калі Арсень выходзіў з лекцыі на перапынак у калідор, чапаліся яны ў хлопца на нагах. Ходзячы ў горадзе па бруку ды па цэменце, Пакумейка хутка дабіў свае «валатоўскія» боты. І за стыпендыю справіў «шчыгульныя — якраз да нагі — чаравікі. І ад тых дат да шмат чаго ён тут прынаравіўся» [67, с. 429]. З цягам часу «ад вясковага Пакумейкі... асталіся бадай што адны валатоўскія боты. <...> Пара б ім было й на сметнік, але Арсень чамусьці пад канапу запраторыў, і цяпер адтуль шчэрылі зубы» [67, с. 432]. Прыйшла гэтая пара тады, калі ў Пакумейкавым пакоі з'явілася Люба. «Як праўдзівая гаспадыня, агледзела яна, што без толку валяюцца Арсень твая валатоўскія недатоўкі. Дастала іх, запылёныя, з-пад канапы — выкінула на сметнік» [67, с. 436].

Паказчыкам жыццёвага пералому і абнаўлення (а па сутнасці пачатку маральнай дэградацыі героя ў гарадскім творчым асяроддзі) была страта ім шчырасці. «Было людзям на смех і сабе на глум Пакумейку шчырым быць» [67, с. 434]. У добры час сказаць, у ліхі — змоўчаць... А галоўнае — «яснымі ранішнімі вачыма пазіраць на свет» [67, с. 434].

Мудрасць — асэнсаванне жыццёвага вопыту. Прызба і крыж як вехі гэтага шляху сімвалічна паяднаны ў апавяданні А. Пашкевіч «Асеннія лісты». Л. Гумілёў звярнуўся да наступнага метафарычнага выказвання Джавані Джантыле: «У мінулыя часы людзі нараджаліся, думалі і працавалі... але ўсе яны мёртвыя, як... лісты, якія зелянелі ў іх на вачах вясной і, жаўцеючы, асыпаліся ўвосень». Каментуючы сентэнцыю, вучоны адзначае: «Сказана прыгожа, аднак, на жаль, людзі, што ўдзельнічаюць у гісторыі, — не кветкі і не лісты. Людзям цяжэй, але затое яны багацейшыя і мудрайшыя» [54, с. 264]. Героі А. Пашкевіч Сымон і Сцяпан, седзячы на прызбе, вялі «гарачую» гутарку аб прамільгнулым гаротным і нярадасным сённяшнім жыцці. Насупраць прызбы, пры варотах, стаіць крыж, які паставіў бацька Сцяпана ў той год, калі сын меў нарадзіцца, а «па ўсёй старане» ішла пошасць — халера. Хлопчык нарадзіўся з радзімым знакам у форме крыжа — прыйшоў на свет божы ўжо з крыжам. Крыж — спалучэнне зямлі і неба; яго вертыкаль —

духоўная вышыня, гарызанталь — матэрыяльны свет. Крыж у час малітвы — наша згода з Богам, сімвал веры... Крыж, адзначае Т. Шамякіна, — «цэнтр усяго ў свеце, перасячэнне ўсіх бінарных апазіцый, сімвал самога Жыцця і Вялікай Ахвяры, прынесенай у імя Жыцця» [139, с. 158]. У далейшым Сцяпанавым жыцці «пасыпаліся... крыжы па ўсёй скуры... Бацькі з пажару не выйшлі, няшчасце з жонкай, астрог, калецтва» [126, с. 120], а потым і дзеці, адно за адным, «як пацерачкі, пакаціліся» [126, с. 118]. Цяпер, кажа Сцяпан, сяджу на прызбе, гляджу на крыж і думаю: а ну, хто каго перастаіць? Але і ў Сымона, у якога і жонка жыве, і дзеці ёсць, «добра што плюнуць» [126, с. 120]: выгналі бацьку на старасці — і жабруе. Гутарка на прызбе нібыта праводзіць мяжу паміж пражытым і перажываемым, а па вялікім рахунку — паміж жыццём і смерцю двух непрытульных старых, што схіляюць адно да другога галовы, «як дзве высахшыя макаўкі пад сільным ветрам» [126, с. 118].

Локус прызбы нясе адбітак тых або іншых сацыяльных абставін, умоў і ці ўмоўнасцей. Каля Сузонавай хаты (П. Галавач, «Праз гады») пачынаецца гутарка пра перамер зямлі. Пакуль чакалі мужчын, Сузон «запрасіў аканом пасядзець на прызбе. Яшчэ праз пару хвілін вынес з хаты невялічкі ўслон. “Сюды сядайце, а то на прызбе штаны забрудзіце”» [38, с. 75]. У дадзенай сітуацыі аканом, паводле свайго статусу і адносін да праблемы, якая мае быць абмеркаванай на прызбе, адмежаваны ад сялянскай грамады. Шляхціц Гіляры Змышлевіч (Л. Калюга, «Нядоля Заблоцкіх») таксама сваім розумам на свеце жыве. Ведае ён, што і нашто робіць. «Чужое звягі яму не канешне слухаць. Не патрэбна яму ні нядзеля, ні мужыцкія зборні на прызбах» [67, с. 279].

Аб'ектам побытавай і эстэтычнай рэальнасці выступае прызба ў творах К. Чорнага. Яна нават ставіцца ў шэраг аргументаў на карысць калектывізацыі. Бядняк Самоцька («Ідзі, ідзі») не спяшаецца ўступаць у калгас, бо баіцца страціць сваю волю. Сельсаветчык Зэнка пераконвае Самоцьку ў перавагах калгаса: «А калі вы ці хто другі, як старац, век свой зжываеце, і вам здаецца, што гэта воля, калі выйдзеш ды на прызбе галодны пасядзіш...» [132, с. 230]. Для Мікалая Жыгунца

(«Зямля») прызба — тэрыторыя свабоды. Але толькі ў тым выпадку, калі ў яго не будзе жонкі: аднаму лепш, «хоць вольны чалавек. Куды ні глянеш, усюды можаш пайсці». А нават калі нікуды і не пойдзеш, а абмяжуешся сядзеннем на прызбе, то «жонка не выйдзе і не скажа — даволі табе сядзецц. Ідзі рабі што або спаць кладзіся. Ізноў жа яно не страшна, што жонка скажа». Можна ж і «без нічыё гэтае казкі ўзяць ды пайсці. Але тут уся музыка ў тым, што от жа ніхто мне не скажа» [131, с. 307]. Прызба — адзін з цэнтраў сюжэтнага дзеяння ў апавяданні «Хвоі гавораць». Тут герой з сваім суразмоўнікам дзядзькам Язэпам практыкуецца ў «некаторых філасафічных развагах» [130, с. 410], адганяючы ад сябе журботную трывогу, выкліканую тым, што на суседняй прызбе шэпчацца з гарадскім студэнтам-практыкантам яго каханая Дося — і «два галасы пераплятаюцца таксама, як і постаці ў абнімку...» [130, с. 410].

Прызба, як і мяжа, — заповітная тэрыторыя кахання. На прызбе чакае Васіля Падбярэзнага дачка Андрэя Зазуляка Ганна (Я. Колас, «Нёманаў дар»). Зухаватага ж лесніка яна нават не запрашае прысесці каля сябе. Зняважаны Ганнінымі словамі «Патрэбен ты мне, як у мосце дзірка», ляснік прымусіў сябе зрабіць выгляд, што не чуў іх, і, «важна надзьмуўшы шчокі, — так рабіў пісар у лясніцтве — ступіў некалькі крокаў каля прызбы» [71, с. 170]. Затое калі падышоў Васіль, Ганна прызна пасунулася і дала яму месца каля сябе. «Васілю стала лёгка і добра, і ён пачуў у сабе прыліў вялікай сілы і шчасця» [71, с. 172]. Каб уквялічыць шчаслівых закаханых, ляснік звярнуўся да Ганны: «Чым мела тут з Васілём сядзецц, пайшла б лепей бацьку торбу на дарогу пашыла» [71, с. 172]. Гэтае спатканне на заповітнай прызбе стала для Васіля і Ганны апошнім...

Прызбе заўсёды давяралася самае шчырае і патаемнае, тут прызнаваліся ў пачуццях і спавядаліся ў грахах. Тут «пад лагоднае сонца» [67, с. 443] чытаў Марка Невядомскі (Л. Калнога, «Пустадомкі») братні ліст з горада. І калі прызбу-мяжу Даніла Невядомчык у свой час пакінуў (пераступіў) добраахвотна, то Марка і бацькі былі адарваны ад яе чужой воляй. «Халодны вырай», у якім яны апынуліся, — гэта аб'ект «неапазнавальнай, неасвоенай “непрасторы”, што размяшчаецца па-за межамі роднага...» [35, с. 14].

## Вывады

Мяжа — адзін з ключавых локусаў нацыянальнай культуры ў беларускай прозе «эпохі рубяжа». Прасторавы вобраз межаў набывае разнастайныя экспрэсіўныя і сэнсава-каштоўнасныя канатацыі, абумоўленыя як яго архетыпавай прыродай, так і адметнасцю гістарычнага часу. Для Беларусі, з яе памежным становішчам паміж Усходам і Захадам, локус мяжы — важны інтэрдyscyплінарны даследчы аб'ект.

М. Багдановіч як паэт асэнсаваў гэты вобраз у сацыяльна-філасофскім плане, выявіўшы праз адмаўленне межаў сваю дэмакратычную і гуманістычную пазіцыю. У «сялянскай» літаратуры Беларусі, асабліва ў прозе часоў Вялікага пералому, мастацкая рэпрэзентацыя локуса межаў адбываецца ў двух аспектах. З аднаго боку, гэта маркёры неспрыяльных для беларусаў геапалітычных абставін «эпохі рубяжа», з другога — сродак землеўпарадкавання.

Мяжа ў геапалітычным сэнсе выступае эстэтычным аб'ектам у беларускай паэзіі і ліра-эпасе (Я. Купала, Я. Колас, А. Дудар, У. Дубоўка). У мастацкім свеце малой і вялікай прозы «эпохі рубяжа» ў гэтай якасці локус мяжы рэалізуецца ў цеснай сувязі з сімвалічным матывам хваробы (Я. Колас) і рэалістычным матывам кантрабанднай дзейнасці асобных герояў (З. Бядуля, Я. Маўр, Я. Колас, С. Пясецкі).

Жыццё беларуса цесна звязана з жыццём поля, якое, са спадарожнымі яму атрыбутамі і абставінамі хлебаробскай працы, пераўтвараецца ў адметны элемент мастацкай характарыстыкі людзей і з'яў, уключаючы яркія перцептыўныя вобразы (Я. Колас, Ц. Гартны, Л. Калюга) і філасофскія высновы (К. Чорны). Для большасці беларускіх прэзаікаў, якія актыўна звярталіся да локуса межаў, яны выступаюць як «прыватная тэрыторыя» чалавечай душы, каханні і ўдзячнай памяці, сінтэз пачуцця, працы і характава, паўнаты існавання (С. Баранавых, Л. Калюга, Я. Колас).

Локус мяжы здольны рэпрэзентаваць двухпланавасць кампазіцыі, у тым ліку па кантрасце супастаўляць мінулае і сённяшні дзень герояў. Асобныя міфалагічныя прэцэдэнты схіляюць да ўсведамлення мяжы ў якасці іншасвету, аднак не столькі пагрозлівага для чалавека, колькі прыцягальнага сваёй загадкаваасцю (Л. Калюга, С. Баранавых).

Сімволіка мяжы ў сукупнасці з сімвалікай шыршыны ўзбудняецца да маштабаў «азначаемых бацькаўшчыны» ў творчасці К. Чорнага; ён жа ў святле акіянологіі новага часу пераасэнсоўвае традыцыйны локус мяжы з дзічкаю як месца захавання скарбаў, робячы яго цэнтрам дэтэктыўна-прыгодніцкага сюжэта («Трэцяе пакаленне»).

У ліра-эпасе і прозе «эпохі рубяжа» вобраз дзічкі часта рэалізуецца як дамінантны вобраз ці нават скразны матыв (К. Чорны), сімволіка якога не падаецца адназначнай інтэрпрэтацыі (Я. Купала).

Трансфармацыя пейзажу, які складаюць гэтыя звыклія элементы, у працэсе сюжэтнага дзеяння дапамагае глыбей асэнсаваць тое, што свет перайначваецца незалежна ад жадання чалавека, тым больш «маленькага» (К. Чорны, П. Галавач).

Локус межаў эстэтычна ўрэчаўляе сувязь паміж прыватным чалавечым жыццём і гісторыяй народа (Л. Калюга, Я. Колас). Усё сказанае вышэй дазваляе вызначыць вобраз мяжы як адну з эстэтычных мадыфікацый прэцэдэнтнага феномена «дзвюх душ», бо мяжа асэнсоўваецца не толькі востра надзённа, як сацыяльнае зло, што было ўласціва часам Вялікага пералому, а і як «тэрыторыя» гуманістычных каштоўнасцей асобы.

Мастацкімі эквівалентамі локуса мяжы ў беларускай прозе часта выступаюць прызба і парог. Прызба — лінгваспецыфічнае паняцце, у большай ступені нацыянальна-культурны прэцэдэнт, парог — універсальны. У літаратуры першай трэці XX стагоддзя яны, з аднаго боку, выступаюць урэчаўленнем павязі з родным і звыклым, зямнога з трансцэндэнтным, а з другога — маркіруюць хранатоп унутранага крызісу ці пэўнага жыццёвага пералому асобы (В. Стэфанік, Я. Колас). У такім плане парог нясе не толькі прасторавыя, а і часавыя характарыстыкі.

Прызба амаль сышла з побытавай рэчаіснасці, але застаецца ў эстэтычнай рэальнасці. Значнасць локуса прызбы ў нацыянальнай культуры засведчылі многія аўтары мастацкіх тэкстаў «эпохі рубяжа» (Я. Купала, Я. Колас, Ц. Гартны). Прызба і крыж у мастацкім адзінстве сімвалізуюць мудрасць як асэнсаванне жыцця-пакуты, жыцця-цяплення (А. Пашкевіч).

Локус прызбы ў «эпоху рубяжа» нясе адбітак тых або іншых сацыяльных абставін, умоў і/ці ўмоўнасцей (П. Галавач), традыцыйна выяўляецца як заповітная тэрыторыя кахання і асабістай свабоды герояў-вяскоўцаў (Я. Колас, К. Чорны), а таксама актыўна прыцягваецца для наватарскай рэпрэзентацыі эстэтычных праблем таго часу (Л. Калюга).

## МЕТАФАРЫЗАЦЫЯ ВЫКЛІКАЎ ЧАСУ Ў ЛОКУСАХ ЛЕСУ І БАЛОТА

Зварот да духоўнай спадчыны продкаў, культурна-гістарычнай памяці, інтэрпрэтацыя вобразаў і матываў, якія належаць традыцыі, з'яўляецца важнай умовай плённага мастацка-філасофскага асэнсавання сучаснасці. Глыбінныя сэнсавыя значэнні вобразаў этнапрасторы захоўваюцца і перадаюцца ў пэўнай сістэмнасці ад міфалогіі і вуснай народнай творчасці да арыгінальнай літаратуры. Адным з вызначальных вобразаў беларускага пейзажу і ключавых локусаў культуры з'яўляецца лес. Спрадвечная павага славян да лесу грунтавалася на анімізме — адухаўленні раслін. Язычніцкія жрацы — валхвы — лічылі, што кожны з людзей раней быў дрэвам, і таму мы нясём у сабе іх законы і мараль. Усе маральна-этычныя нормы нібыта ад дрэваў. Ад звяроў мы б не атрымалі заветаў добра. Дрэвы ж спрадвечу былі добрымі і такімі засталіся. Чалавек гэтак жа не можа змяніць свой лёс, як і дрэва не можа сысці са свайго месца.

Ужо ў лекцыях па гісторыі Расійскай дзяржавы В. В. Ключэўскі ставіў пытанне пра ўзаемаадносіны прыродных умоў і культурнай свядомасці рускага народа. Ён вылучаў тры стыхіі, якія ўплывалі на генезіс рускай душы: лес, стэп, рака. На яго думку, рака найбольш блізкая рускай душы сваёй павольнай плыню і цыклічнасцю паводак, што прывучае да парадку і дае пачуццё спакою. Лес, на думку Ключэўскага, цяжкі для рускага чалавека, з'яўляецца для яго мясцінай знаходжання нядобрых сіл; стэп адпавядае патрэбе рускай душы ў прасторы, але, па гістарычных прычынах, абуджае ў ёй успамін пра небяспеку [70]. У мастацтве вобраз лесу напаяўняецца асаблівым філасофскім і эстэтычным сэнсам. Так, у сімвалісцкай паэтыцы матыў лесу часта абазначае патаемны свет, які акружае чалавека.

«Важнейшы закон Лесу — даваць, адорваць, але пры гэтым не імкнуцца да знешняй актыўнасці; дрэва знешне — пасіўнае» [138, с. 268]. Вылучаныя характарыстыкі карэлююць з сузіраль-

насцю, асабовай заглыбленасцю беларусаў. У беларускай літаратуры лес паўстае эстэтыка-філасофскім аб'ектам і ў канкрэтна-гістарычным плане, і «ў кантэксце светабудовы» [138, с. 268]. Традыцыя апявання лесу ў слоўным мастацтве беларусаў узыходзіць да «Песні пра зубра» М. Гусоўскага.

Прадстаўнікі нацыянальнай літаратуры першай трэці XX стагоддзя (З. Бядуля, М. Гарэцкі, Я. Колас, К. Чорны, Л. Калюга) таксама надаюць важнае значэнне лесу, у адлюстраванні якога выяўляюць адну з істотных асаблівасцей беларускага светаадчування: для паўнаватраснага існавання чалавеку неабходна пэўная псіхалагічна-этнічная «ўтульнасць». Яе для беларусаў стварае трохкампанентная вертыкальная мадэль свету. Дарэчным будзе прыгадаць сімваліку лічбаў. Здаўна кожная з іх у свядомасці людзей звязваецца з пэўнай уласцівасцю быцця. За лічбай тры замацавалася ўяўленне пра ўпарадкаванасць свету. За адзінкай — пра яго адзінства. Лічба два азначае «дваістасць, палярнасць, але не шматстайнасць» [53, с. 141]. Мадэль свету беларусаў складаецца з зямлі, лесу і неба. Як у аднайменным вершы Я. Купалы: бор «горда над нівай высіцца соннай, // З небам вядзе патайны разгавор!» [79, с. 141].

У творах беларускай паэзіі і прозы можна знайсці шматлікія варыянты спалучэння разнастайных элементаў ландшафту, якія абумоўліваюць гарманічны стан героя (аўтара, апавядальніка). Паэму Я. Коласа «Новая зямля» ў гэтых адносінах можна лічыць і ўніверсальным, і яскравым нацыянальным прэцэдэнтам. «Лес наступаў і расступаўся, // Лужком зялёным разрываўся; // А дзе прыгожыя загібы так міла йшлі каля сядзібы, // Што проста імі б любаваліся» [71, с. 427].

Сімваліка лесу ў «эпоху рубяжа» ўключаецца нават у кантэксст асэнсавання эстэтычнай праблематыкі, творчага метаду пісьменніка. «Маляваць сучасную гістарычную эпоху, — пісаў у 1920 годзе З. Бядуля, — вельмі цяжка, як цяжка маляваць выгляд лесу, стоячы ў ім. Трэба, каб пачуцці і погляды сучасніка адстоіліся і выспелі, каб ён мог іх маляваць аб'ектыўна і спакойна...» [136, с. 106].

Л. Гумілёў сцвярджаў: «Усякі этнас, які жыве ў звыклым для яго ландшафце, знаходзіцца амаль у стане раўнавагі»

[54, с. 56]. Адсутнасць лесу ў прасторы, якую назірае беларус, робіць яе нязвыклай, некамфортнай. У нататках А. Бабарэкі 1925—1926 гадоў ёсць запіс: «Што рабіў бы ты, чалавек, калі б ты апынуўся ў бязмежных прасторах, аб якіх ты любіш марыць? Ці не спужаўся б ты іх бязмежнасці?» [6, с. 286]. Беларускае вока заўсёды цешылася, бачачы скрозь, як «грады хвойнага лесу межаваліся з роўным полем» [132, с. 213]. Раўніна павінна абавязкова абмяжоўвацца, упірацца ў лясны масіў. Літаратурны герой адчувае сябе спакойна і ўпэўнена, візуальна лакалізуючы месца пражывання-быцця ў пэўных межах, якія выключаюць бясконцасць, неабсяжнасць. І. Воран характарызуе такі тып ландшафту і характар яго ўспрымання паняццем прасторавай утульнасці. Давыд Вірута, герой апавесці «Дзе косці мелюць», расказвае, што ўсю «Крэвію з канца ў канец абвандраваў». І дзе б ні быў, у які бок ні зірні, «усюды стужкаю лесу небасхіл падпіразан. Усюды на нашай бацькаўшчыне над барамі ходзіць сонца» [67, с. 482].

У апавяданні Я. Коласа «Дзеравеншчына» таксама зрокаванаглядна ўспрымаецца сагрэтае аўтарскім пачуццём адчуванне прасторавай утульнасці. «Ах, як добра ў вёсцы! ...Вось высокі касагор над самым Нёманам. Пад гэтым касагорам стаяць над вадою пахіленья старыя вербы... Там ляжыць зялёны луг, а за лугам цягнецца высокі і заўсёды пануры лес. Гэтага лесу Міхалка калісь баяўся... Цяпер жа гэты лес быў такі мілы і жаданы, што, каб прымеў, абняў бы яго і пацалаваў» [71, с. 182—183].

Якуб Колас, адзначае І. Навуменка, як ніхто ў беларускай літаратуры, адчуў, што беларусы, — народ, цесна знітаваны з прыродай, спрадвеку «лясны». Для беларускага сялянства (а менавіта яно складала пераважную большасць народа, нацыі) «лес, возера, рэчка, балота, адваяваны ў лесу кавалак поля былі той штодзённасцю, якая акружала яго ад нараджэння да смерці. Чалавек стагоддзі, тысячагоддзі жыў у лесе, прывык быць на адзіноце, сам-насам з лесам, з полем, небам над галавой...» [97, с. 165]. Нездарма дзед Талаш («Дрыгва») так «любіць лес, балота і сваю родную Прыпяць...» [71, с. 664].

Лес, рака, млыны, хутары, вёскі — спрадвечныя элементы беларускага ландшафту і нацыянальныя локусы культуры, якія

шчодра ўзбагацілі беларускую прозу першай трэці XX стагоддзя. У адным з эпизодаў рамана К. Чорнага «Ідзі, ідзі» фурман апавядае Галене Сегень пра сваю малую радзіму. «З Пнівадзіч я... Адсюль так вёрст пяцьдзесят да Пнівадзіч. Пнівадзіцкія лясы аж сюды даходзяць. Унь за фабрыкаю лес. Бачыце? Так і завецца — Пнівадзічаўшчына. А праз лес рэчка цячэ, з-пад самых Пнівадзіч ідзе, завецца Пнівадка. А скрозь па рэчцы хутаркі, вёскі — Ціхаходаўка, Плытаўка, Чорны Вір, Вазырышча, Гнілыя Застаўкі, Пнівада... Даўней... скрозь па рэчцы княжацкія млыны стаялі, уся рэчка была на застаўках. Вада скрозь стаяла гэтак высокая, што... кожны год застаўкі ламала і гнула...» [132, с. 169].

Істотна адзначыць, што ў далёкія часы людзі ўвогуле не давалі выпадковых назваў навакольнаму свету. Аналізуючы светабачанне нашых продкаў і характар яго рэпрэзентацыі ў тапонімах, Я. Карскі пісаў, што розныя мясцовыя ўрочышчы звычайна маюць назвы, якія ўказваюць на іх паходжанне (роў, абрыў, падол), ці называюцца адпаведна тым прадметам штодзённага ўжытку, якія яны нагадваюць. Асабліва гэта датычыць частак гары і спалучэнняў гор (хрыбет, грэбень, падэшва, макаўка, бок) або рэк (лука, жарало). Усё ж большую цікавасць Я. Карскі выяўляе да тых назваў месцаў, якія ўказваюць на старажытнасць іх утварэння. Такіх назваў, піша вучоны, «шмат у розных старадаўніх творах, асабліва ў летапісах; ёсць яны і ў сучасным жывым маўленні» [68, с. 55]. На нашу думку, варта ўвагі назва Ступа, якая досыць шырока прадстаўлена ў прыроднай і мастацкай рэальнасці беларусаў. Мясцічка Ступа ў апавесці Л. Калюгі «Утрапенне», якое некалькі разоў пераходзіла з рук у рукі ў Першую сусветную вайну, — своеасаблівы мастацкі аналаг «літоўскага хутарка» М. Гарэцкага. У фальварку Ступкі размяшчаецца дарожны атрад, дзе служыць Рыгор Нязвычны («Сокі цаліны»). Па назіраннях крэйзнаўцы А. Дуброўскага, назва Ступа паходзіць з ліку тых, што мелі не толькі пэўны сэнс, а і нейкае ахоўнае значэнне. Даследчык звяртаецца да назвы раўчука Ступа, які падыходзіць з паўднёвага боку да Пінска, і робіць высновы аб тым, што за словам адкрываецца цэлы ланцужок значэнняў — ад часоў прыходу да нас першых

індаеўрапейцаў да чырвонаармейскіх будзёнавак. Першапачаткова ступай будысты называлі невялікі сферычны купал для захоўвання рэліквій і тэкстаў законаў. Нешта падобнае ёсць у сінагогах — біма. Калі яўрэйскі народ 5 000 гадоў назад пачаў перамяшчацца з поўдня да нас, то, натуральна, ішоў са сваімі багамі і звычаямі. Дайшлі да беларускіх балот, знайшлі прыгожае месца на высокім беразе безназоўнага раўчука, збудавалі ступу-капліцу, дзе захоўвалі свае «скрыжалі», а рэчку назвалі Ступай, або Святой. Цікава, што Кумранскія летапісы з біблейнымі тэкстамі захоўваюцца ў Іерусаліме ў адмыслова пабудаваным музеі ў выглядзе сферы-ступы. Такі ж выгляд маюць купалы хрысціянскіх цэркваў візантыйскага стылю. «Кіпы» ў кракаўскіх яўрэяў мелі таксама выгляд ступы і потым, падчас грамадзянскай вайны ў Расіі, перайшлі ў форму галаўных убораў — будзёнавак [58].

Пакаленне пісьменнікаў «эпохі рубяжа» ўспрыняло традыцыю адлюстравання беларускай прыроды ў розных элементах мастацкай формы сваіх твораў. Сярод традыцыйных тапонімаў тыпу Залесе, Забор’е, Замошша і да т. п. сустракаюцца назвы Заручычы (мясцовасць за ручаём), пасёлак Захвойнік [67, с. 407]. Плынь — «жэралы» [43, с. 138] — адзін з эстэтыка-філасофскіх аб’ектаў у рамане Ц. Гартнага «Сокі цаліны». У аповесці С. Баранавых «Межы» дзеянне адбываецца ў вёсцы Брады, але тут этымалогія дапаўняецца канатацыямі, звязанымі з перыядам калектывізацыі: «Не ведаеш броду — не лезь у воду»...

Разнастайныя локусы нацыянальнай прасторы спалучае ў сваёй прозе Л. Калюга. У рамане «Пустадомкі» яны малююцца спачатку з пункту погляду насельніка «ўмяшчальнага ландшафту», а потым — выгнанніка. «Спрадвечныя крывічанскія вёскі — тыя ўсё каля рэчак, як статак у гарачыню. Сціснуцца яны, горш за тыя палахлівыя авечкі, — страху пры страсе. Абляпілі рэчкі, як мухі мёд. А выйдзі на загуменне — куды ні зірні, лесам край неба аблямаваны» [67, с. 408]. У пасялкоўцаў, якія жылі на Захвойніку, «тая аблямоўка на самым загуменні была. Выносісты, часты рос тут хваёвы бор» [67, с. 408]. Марка Невядомскі пісаў са шчымлівым пачуццём брату аб сваім жыцці «ў халодным выраі». «Пісаў яшчэ Марка і пра сонца.

“Я не магу... Не магу, калі надвечар бачу яго на захадзе. Гэта ж недзе там, над нашым Шылавіцкім борам, свеціць нашай зямлі, нашаму народу. <...> Дзеся чаго... маею дарогаю штодня (ды яшчэ так навідавоку) ходзіць? Гэта яно праз лясы, праз горы сцэжку цярэбіць — каб памятаў; каб не зблудзіў! А мяне яшчэ сагрэе і не гэта — сваё сонца» [67, с. 456].

Светаадчуванне, звязанае са звыклымі прыродна-ландшафтнымі рэаліямі, з’яўляецца агульным для ўсіх насельнікаў пэўнай прасторы і ўспрымаецца як увасабленне ўпарадкаванасці, ладу, гармоніі, што і адлюстроўваецца ў пейзажных карцінах. Таму парушэнне гармоніі ў жыцці і ва ўнутраным свеце герояў мастацкай прозы перадаецца праз змены ў навакольным краядзе, выкліканыя гвалтоўным уздзеяннем на прыроду чужынцамі альбо вымушаным знаходжаннем тубыльцаў за межамі роднага краю. Пад увагай героя К. Чорнага (раман «Ідзі, ідзі») знаходзіцца тое, што «на мяжы хмызнякоў і поля вырастаў з дошак і бявення пасёлак, дзе людзі не асталеўваліся як мае быць, а жылі толькі сённяшнім днём, часта мяняючыся, прыходзячы сюды часамі нават як бы з-за свету» [132, с. 250]. У іншым эпізодзе рамана аўтар паведамляе, што ў гэтым краі цэлымі сотнямі з’яўляліся новыя людзі, сярод іх былі надзвычай бойкія, гаварылі нейкай нязвычайна для тутэйшых моваю, — відаць, «прайшлі за жыццё сваё свет» [132, с. 248]. У хуткім часе пачала змяняцца мясцовасць, балота разбівалі на роўныя дзялянкі, і ўсё паказвала: «незадоўга яно будзе сухое...» [132, с. 250].

У прозе «эпохі рубяжа» цывілізацыйныя змены рэпрэзентуюцца не наўпрост, а з выкарыстаннем сродкаў мастацкай крыптаграфіі, дзе локусу лесу адводзіцца вельмі важная роля. У сімволіка-метафарычным плане вобраз лесу блізка да вобраза каласоў. Гэта прэцэдэнтны вобраз чалавечай супольнасці, адзінства чалавечага лесу. Ісус ацаліў сляпога і спытаў, ці бачыць ён што-небудзь. Той адказаў: «...Бачу, як дрэвы, людзей, што мінаюць» [Марк. 8:24]. Аднак вобраз лесу як цэласнасці не азначае нівеліроўкі, уроўнівання адзінак гэтай супольнасці. Праз выкарыстанне локуса лесу ў шэрагу твораў беларускай прозы сцвярджаецца права чалавека на асабовую індывідуальнасць

і самарэалізацыю як у гаспадарчай, так і ў творчай дзейнасці. «Не зраўняў Бог лесу, не зраўняў і людзей...» [132, с. 230].

У сваім рамане-папярэджанні «Мы» Я. Замяцін супраць-пастаўляе грамадству, у якім задаволены ўсе матэрыяльныя людскія патрэбы і выпрацавана матэматычна дакладнае чалавечае шчасце, «неарганізаванае» жыццё за Сценамі, у дзікім стане свабоды. Паводле дырэктывы галоўнага «Дабрадзеля», належала сілай уратаваць людзей і «навучыць іх 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» [13, с. 264]. 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 тое, што ідзе ад натуральнага, асабістага, «ад маленькага, як у звярка, сэрца»... [13, с. 265].

Для К. Чорнага як мастака-псіхолога і гуманіста быў таксама вельмі важны «жывы чалавек» [131, с. 208], і ў жыцці такога чалавека важнае месца займае лес. Таму і мясцовасць, дзе «лясы цягнуцца скрозь», для герояў рамана «Сястра» — «вельмі жывая». У ёй «вее лесам і спакоем. Як і заўсёды ў лясах» [131, с. 185—186]. Сімвалічная значнасць гэтага прыродна-культурнага локуса падкрэсліваецца яшчэ і тым, што Радзівон Цівунчык, які выступае ў рамане носьбітам гуманістычнай пазіцыі, «усё пра нейкія лясы ўспамінаў» [131, с. 192]. Менавіта Цівунчыку піша Ваця Браніславец ліст, дзе паведамляе: «Я цяпер знаходжуся на рабоце ў лясах. Мераю лес і вылічваю, колькі яго там ёсць. Лесу многа» [131, с. 252]. Цівунчык з радасцю і тугой апавядаў Казімеру пра ліст «ляснічага Браніслаўца» [131, с. 270]. Нават Абрам Ватасон прызнае, што Ваця Браніславец цяпер «носіць назву таксатара, патрэбнага і неабходнага работніка» [131, с. 174]. Таксацыя вызначаецца як улік і матэрыяльная ацэнка лесу: вызначэнне запасаў драўніны, аб'ёму дрэў, іх прыросту. Яшчэ да набыцця

Вацем гэтай прафесіі паміж Казімерам і Ватасонам адбыўся красамойны дыялог, у якім прагучаў «крылаты» сталінскі выраз «Лес сякуць — трэскі ляцяць». Абрам лічыць, што «лес заўсёды расце для таго, каб яго сеч. У гэтым вечнае абнаўленне» [131, с. 15]. А сячы яго так, каб не было трэсак, немагчыма. Наданне Вацю прафесіі таксатара, які «лясы мерае», вызначае гуманізм аўтарскай канцэпцыі героя. Сам Ваця паведамляе ў розных эпізодах рамана, што выязджае на працу «ў лясы»; «на лясную работу» [131, с. 196], «лясным таксатарам, ці каморнікам» [131, с. 253]. Пры гэтым не так істотна, у якія лясы: «Ці мала лясоў на свеце» [131, с. 192]. Увосень і зімою, заўважае К. Чорны, Вацю даводзілася прыязджаць у горад: трэба было брацца «за лясную работу ва ўсякіх канторах і кіраўніцтвах» [131, с. 272]. Маючы на ўвазе антыбюракратычны пафас рамана «Сястра», можна выказаць меркаванне, што гэта не прыватная заўвага, а адно з канцэптуальных палажэнняў, якія рэпрэзентуюць гуманізм аўтарскай пазіцыі ў супрацьвагу празмернай сацыялізацыі асобы. (Былы народнік Матрунін у рамане М. Зарэцкага «Сцежкі-дарожкі» ўладкоўваецца ў «кантору» рамантаваць пішучыя машынкi, што, на нашу думку, адпавядае Вацевай місіі канцэптуальна і па форме мастацкага ўвасаблення.) У ідэйных адносінах мы схільны суадносіць вышэйзгаданыя фрагменты з тэзісам А. Швейцэра («Культура і этыка») аб тым, што ператварэнне лесу ў парк і падтрыманне яго ў такой якасці, безумоўна, можа мець нейкую мэтазгоднасць. Але інтэнсіўнай натуральнай вегетацыі, якая і надалей забяспечвала б багаты дрэвастой, тады ўжо чакаць не даводзіцца. У гэтым бачыцца метафарызацыя бюракратычнай пагрозы ўсякай жывой справе.

Дарога. Станцыя. Лясны ўчастак. Гэта аб'екты рэальнай прасторы і, разам з тым, мастацкія элементы, з якіх канструюцца разнастайныя экзістэнцыйныя метафары, што дазваляюць заўважыць наяўнасць пачуцця, якое Ваця Браніславец («Сястра») ніяк не наважваецца абзначыць словам «каханне». У сваім другім лісце да Мані ён выказвае просьбу: назначце час, «...калі прыехаць на Вашу станцыю пабачыцца і пагаварыць. ...Нашы лясныя вучасткі даходзяць да Вашай станцыі, і магчыма, што мне давядзецца ненаўмысля быць там» [131, с. 216]. Супастаўленне

чалавека з дрэвам, як слушна адзначае І. А. Швед, «забяспечвае высокі ўзровень псіхалагічнага ўзнаўлення драматычнага пачуцця, абыгрывання кантрастаў стану душы чалавека і свету, дае цэлы комплекс эмоцый і асаблівасцей светаўспрымання» [140, с. 111].

У эстэтычнай рэальнасці за вобразам дрэва ўгадваецца чалавечая індывідуальнасць, а лес нясе сімваліку чалавечай супольнасці, якая часта спалучаецца з сімвалікай прыродных стыхій. Сыход у лес — гэта заўсёды пратэст асобы супраць неспрыяльных умоў соцыуму. На розных этапах беларускай гісторыі, адлюстраванай у мастацкай прозе, гэты выбар робяць цімакі, дэзерціры, партызаны... Пільную ўвагу дадзенай праблеме надалі М. Лынькоў у апавесці «На чырвоных лядах» і К. Крапіва ў рамане «Мядзведзічы». Сяляне, якім загадалі здаць падатак у тры дні, разыходзіліся са сходкі ціхія, панурыя, «з затаенымі думкамі, вось быццам той лес, што чакае буру-навальніцу» [15, с. 237].

Лес — частка той жыццёвай (вясковай, натуральнай) прасторы, да якой увесь час імкнецца герой у пошуках душэўнага камфорту. У апавяданні З. Бядулі «На балоце» сяляне хаваюцца ад польскіх легіянераў у барку, які «быў акружаны балотамі і лесам на некалькі вёрст вакол» [28, с. 196]. Старыя людзі наракалі, а дзецям усё тут было цікава, і яны не сумавалі, разважаючы: «Нічога лепшага не трэба, як хавацца па лясах днямі і начама». Адно што «вялікія» не дазваляюць шуму рабіць: «пачалі добрую справу з вандроўкай па лясах і не давялі да канца — не даюць галёкаць па лесе... свістаць, смяяцца...» [28, с. 197]. Шмат старонак прысвечана лясным дзіцячым забавам у рамане «Язэп Крушынскі». Дзеці, «як маладыя звяркі... нюхаюць паветра. Пах лесу казыча ноздры і павялічвае настрой» [26, с. 258]. Лес будзіць дзіцячую фантазію, набывае якасці эстэтычнага аб'екта. «Тое, што дзеці каля сваіх хат на кожным кроку бачаць ды не заўважаюць, тут, у лесе, выпукляецца, набывае надзвычайную яркасць і прывабнасць. Цікавыя рэчы адганяюць страх, цягнуць у глыб лесу, у нябачаныя таямніцы» [26, с. 259].

У часы кардынальных грамадска-палітычных пераўтварэнняў у беларускім мастацтве традыцыйна актуалізуецца вобраз грознай пушчы. Ант. Адамовіч адзначае, што ў паэме «Сымон-музыка» створаны «магутны вобраз беларускага лесу —

“пушчы”, якая заўсёды была галоўным прытулкам для нярэдка і у гісторыі Беларусі атрадаў паўстанцаў і таму выклікала ў народнай свядомасці ўстойлівыя асацыяцыі з самой ідэяй паўстання. Колас малое пушчу, якая “шуміць, гудзе, ракоча, аж зямля вакол дрыжыць”, але яна пакорная дзеду Даніле, своеасабліваму “духу пушчы”, што кіруе ёю, як хорам... Гэты вобраз выклікае ў памяці іншай пушчы і іншага “духу пушчы”, дзедка Завалы з аднайменнай паэмы Ядвігіна Ш.» [1, с. 777—778]. У казцы Я. Коласа «Стары лес» даецца алегорыя на вобраз сусвету, ахопленана Першай сусветнай вайной, разбуральнай і спусташальнай. Празайк карыстаецца тут той жа вобразнай фактурай, што і Я. Купала ў вершы «Буралом».

«Дрэва, як адзін з найважнейшых складнікаў свету, — адзначае І. А. Швед, — на правах паўнапраўнага партнёра ўводзіцца ў кола сацыяльных сувязей...» [140, с. 35]. Невыпадкова сімволіка і метафорука разнастайных лясных пейзажаў, лесу як цэласнасці (супольнасці) і паасобных дрэваў выступае аб’ектам многіх сучасных гуманітарных даследаванняў. Але ў «эпоху рубяжа» яна напаўняецца дадатковымі канатацыямі (як згаданае вышэй выслоўе «Лес сякуць — трэскі ляцяць»). З сімволікай лесу звязана канцэпцыя асобы Пацяроба (М. Зарэцкі, «Вязьмо») і семантыка яго прозвішча (сячы — церабіць). Комплексна аналізуючы гэты асабовы і літаратурны тып [12], мы прыходзім да высновы, што ў вобразе «страшнага калектывізатара» Пацяроба М. Зарэцкі ўвасобіў злавесную постаць «галоўнага калектывізатара» савецкай краіны. Правамернасць гэтай высновы пацвярджаецца і наяўнасцю падобных матываў у некаторых іншых творах. У апавяданні М. Цэляша «Хмары над Бацькаўшчынай» ёсць такі дыялог:

«— Выцерабяць нас нанова, як у 1863! <...>

— Дык, кажаш, выцерабяць?

— А ты што, не бачыш і не чуеш? “...Адсячы галаву нацдэмаўскай гадзіне...” Заклік: выбіць нашу інтэлігенцыю, пакінуць народ без кіраўнікоў... А ведаеш, колькі яе было выцераблена ў шэсцьдзсят трэцім? <...> Усіх пакараных было каля пяцідзсят тысяч. І ўсе маладыя людзі: студэнты, гімназісты, афіцэры...» [128, с. 12].

У рэальнай геаграфіі Беларусі, а таксама на атласе выдуманых пісьменнікамі гарадоў і краін, карты якога «ўключаюць у сябе вялікія і малыя мясцовасці, створаныя выключна пісьменніцкай фантазіяй», часта сустракаецца тапонім Ляды. Значэнне гэтага слова — пустка сярод лесу, месца яго расцярубу і выпальвання дзеля патрэб земляробства. Як заўважае А. Бахарэвіч, аўтарская фантазія «цалкам здатная да таго, каб падмяніць сабой так званую рэальнасць. Так ці інакш, так званай рэальнасці давялося пасунуцца» [10], аб чым сведчыць сімволіка назваў аповесці М. Лынькова «На чырвоных лядах» і, асабліва, апавядання В. Быкава «На Чорных лядах». У гісторыі літаратуры існуе прыём паўтору вядомых загаловаў (яго, напрыклад, шырока выкарыстоўваў М. Зошчанка). Прыведзеныя намі назвы — своеасаблівы ўзор градацыі, якая дэманструе паслядоўнае ўзмацненне эмацыянальна-экспрэсіўнага значэння раўназначных вобразаў, нарастанне ўражання за кошт выкарыстання розных колеравых прыметнікаў

Ад долі стацца выцерабленым магло засцерагчы ўменне чалавека «абрасці карою гэтага часу». Гэтак зрабіў Мікалай Нахлябіч у рамане К. Чорнага «Ідзі, ідзі», адрокшыся ад свайго бацькі, ды яшчэ і супакойваў яго: «Час гэтакі, час гэтакі, трэба абрасці карою гэтага часу, а пад карою туліць у сабе свой ранейшы агонь» [132, с. 267]. У размове Галены Сегень і Наталлі Гарбачынскай таксама рэалізуецца падобная ідэалагічная стратэгія. Гарбачынская засцерагае сяброўку не быць занадта чулівай, пераадолець у сабе гэтую «старую спадчыннасць», набыць раўнавагу і адкінуць думкі пра сваіх родных, якія засталіся на той бок мяжы.

Перыяд сацыялістычнага будаўніцтва як этап «эпохі рубяжа» характарызуецца, на думку М. Прышвіна, тым, што ў гэты час «будуцае робіцца рэальней за сённяшняе». Пісьменнік рэпрэзентуе гэтую пануючую тэндэнцыю праз арыгінальнае выкарыстанне локуса лесу. Цэласнасць і гармонія свету, якую сімвалізуе лес, страчваецца ў «эпоху рубяжа». «У мінулым годзе інжынер заблудзіўся ў лесе. Цяпер тут горад, а лес стаіць воддаль. Але які гэта лес, калі ён асуджаны, яго заўтра не будзе, гэты лес амаль нерэальнасць. Затое вось механічны цэх, якога яшчэ няма, — ён рэальнасць» [104, с. 183].

У працы «Сэнс гісторыі» М. Бярдзьеў даў аналіз адносінаў чалавечага грамадства да прыроды ў розныя гістарычныя часы. У эпоху Рэнесансу яны вызначаліся мастацкім і пазнавальным сузіраннем прыродных таямніц. Пазней гэтыя адносіны мяняюцца. Чалавек заваёўвае і скарае знешнюю прыроду, але ад гэтага мяняецца сама чалавечая прырода. Адбываецца пераход да механічнага і машыннага складу жыцця. Адна з самых вялікіх рэвалюцый у чалавечым лёсе — гэта з'яўленне машыны. Машына атрымала магічную ўладу над чалавекам. Яна не толькі скарае чалавеку прыродныя стыхіі, але скарае і самога чалавека; яна не толькі ў нечым вызваляе яго, але па-новаму робіць яго рабом. Вызваленне асобы, якое нібыта павінна несці цывілізацыя, смяротнае для асабовай арыгінальнасці. У цывілізацыі перамагае пачатак спецыялізацыі, у ёй няма духоўнай цэльнасці культуры. Усё робіцца спецыялістамі, ад усіх патрабуецца спецыяльнасць. Цывілізацыя ёсць падмена мэт жыцця сродкамі жыцця, прыладамі жыцця. Цывілізацыя нарадзілася з волі чалавека да рэальнага «жыцця», да рэальнай магутнасці, да рэальнага шчасця ў процівагу сімвалічнаму і сузіральнаму характару культуры. Гэта шлях тэхнічнага пераўтварэння жыцця. Сёння яшчэ больш яскрава, чым у час напісання працы М. Бярдзевым, відаць: «Чалавек павінен быў пайсці гэтым шляхам і раскрыць да канца ўсе тэхнічныя сілы. Але на гэтым шляху не дасягаецца сапраўднае быццё, на гэтым шляху гіне чалавек» [18, с. 173].

У літаратуру «эпохі рубяжа» паступова ўваходзяць новыя героі — прадстаўнікі навукова-тэхнічнай думкі, стваральнікі машын і збудаванняў. Яны поўныя творчых сіл, энергіі, смелых планаў спазнаць таямніцы прыроды і перамагчы яе, падпарадкаваць, паставіць на службу. Гэта не проста іншыя героі, а носбіты іншай жыццёвай стратэгіі, на баку якой усе перавагі тэхнічна адукаванага розуму, з яго выразнасцю і пэўнасцю жыццёвых мэт. Аднак іх гнасеалагічная пазіцыя зводзіцца, па сутнасці, да гвалтавання прыроды. У апавяданні К. Чорнага «Хвой гавораць» ёсць эпізод, нібыта і не звязаны з асноўным сюжэтным дзеяннем. У былым папоўскім доме некалькі камсамольцаў голасна спрачаюцца над кніжкаю тэорыі Дарвіна. Іх галасы абуджаюць у апавядальніка

думкі: «Гэта прэлюдыі да будучай індустрыяльнай вайны з прыродаю» [132, с. 409]. Яе галоўнымі ахвярамі збояцца лес і балота.

Эстэтыка-філасофская думка «эпохі рубяжа» ўзнямае вострую праблему супрацьстаяння прыроды і культуры, культуры і цывілізацыі. У мастацкую літаратуру пачынаюць уваходзіць антрапагенныя ландшафты, а таксама, праз супастаўленне ўмяшчальнага і антрапагеннага ландшафтаў, у ёй актыўна асэнсоўваюцца супярэчлівыя ўзаемадачыненні культуры і цывілізацыі. У рамане П. Галавача «Праз гады» інжынер на пабудове камбіната разважае аб тым, што «ёсць свая прыгажосць і ў стройнасці заводскіх гмахаў, і ў рухах машын». Ён упэўнены, што тут яе нават не менш, чым у прыродзе, але яна іншая, і людзі яшчэ не навучыліся побач з гэтай рукатворнай прыгажосцю захоўваць характэрнае, скажам, прыазёрнага лесу. Заўвага Будніка, што навучыцца гэтаму няцяжка, сустракае катэгарычнае прэрэчанне прафесара Галынскага: «Думаецца, што няцяжка? А мне здаецца, што гэта дужа цяжка. У нейкім сэнсе гэта нават цяжэй, чым пабудаваць сам камбінат, чым стварыць новую прыгажосць, пра якую гаворыць інжынер. ...Каб будаваць, зусім не трэба ўсім рабочым быць інжынерамі і нават кваліфікаванымі будаўнікамі. А каб захаваць гэта, — прафесар паказвае рукой на лес каля возера, — неабходна ўсім, хто будзе жыць тут і хадзіць па гэтых месцах, быць культурнымі» [37, с. 292—293]. Некалі, на думку Галынскага, у чалавека не было разладу з самім сабой. Канфлікт быў з прыродай, з яе стихіямі, супраць якіх чалавек «меў усяго сябе. А ў наш век трагедыя чалавека ў ім самім, у канфлікце з самім сабой. ...Рэвалюцыя абвастрыла яго, а не змякчыла» [37, с. 294]. Маналог Галынскага завяршаецца фразай, якая проста вымагае разгледзець дадзеную калізію ў сімвалічным плане. «Навучыцца класці з цэглы сцяну лягчэй, чым авалодаць нават самымі пачаткамі культуры» [37, с. 293]. Канфлікт культуры і цывілізацыі бачыцца ў, на першы погляд, побытавай калізіі рамана К. Чорнага «Трэцяе пакаленне», калі кравец страчвае сваё рамяство і робіцца мулярам.

Як адзначаў у 1922 годзе А. Швейцэр [141], рост дасягненняў навукі і практыкі падрывае веру працаўніка ў духоўную значнасць яго працы. Прымяненне знаходзіць толькі частка здольнасцей

чалавека, а гэта, у сваю чаргу, зваротным чынам уплывае на яго духоўную сутнасць. Не знаходзяць прыкладання ва ўмовах вузкай спецыялізацыі кемліваець і практычныя навыкі сучаснага рабочага. Творчы і мастацкі пачатак у ім паміраюць. Здаецца, у рамане «Трэцяе пакаленне» няма непасрэдна такіх высноў аўтара, але калі мець на ўвазе духоўную сутнасць асобы краўца (канцэпцыя яго вобраза ў «эпоху рубяжа» карэлюе з канцэпцыяй вобраза летапісца), то яна ставіцца пад пагрозу, калі, замест таго, каб хадзіць «па людзях», ён пачынае мураваць сцены... У самым жа пачатку працы на будаўніцтве кравец узяўся сячы кусты, але гэтая «чорнарабочая справа» хутка яму апрыкрала. Брыгадзіру ён сказаў: «Прызнацца... то я рамеснік... Я не кажу, што на гэтым будаўніцтве трэба даць мне голку ў рукі і аўчыну, — на, шый кажух. Хоць, калі сказаць праўду, кажух рабочаму чалавеку трэба ці не? Трэба. Гэта факт. Але тут не да гэтага. Тут сеч, капаць і мураваць трэба. То я ж не толькі кравец, а і муляр... печы рабіў. Я не горшы муляр, як кравец. Я яшчэ ўмею гонту рабіць, у ганчарні гаршкі круціць» [133, с. 79]. Творчая натура краўца, як і муляра-мастака Лапка (Я. Колас, «Адшчапенец»), падкрэсліваецца ўменнем працаваць з глінай — матэрыялам першастварэння.

Можна сказаць, што лес як нацыянальны локус культуры мае сваю ўнутраную іерархію, адным з узроўняў якой з'яўляецца леснікова пасада, з найглыбейшым пачуццём апетая Я. Коласам. Жыццё ў лесніковай пасадзе — па сутнасці, «жыццё наводшыбе». Але разам з тым гэта жыццё напоўненае, яно грунтуецца на спрадвечных традыцыях, якія даюць адчуванне павязі са сваім народам як падсвядомае пачуццё нацыянальнай прыналежнасці. «...Такая своеасаблівая духоўная і фізічная аўтаномнасць становіцца ўмовай захавання сваёй аўтэнтнасці, самасці, дазваляе на поўную моц раскрыць усё багацце души, даастатку рэалізаваць сябе, адчуць слодыч сапраўднай волі і незалежнасці» [89, с. 226—227]. У другой палове 1920-х гадоў магчымасці падобнага асабовага самаажыццяўлення няўхільна звужаліся. Пэўна, гэта адна з прычын таго, што вобраз лясоў і матыў сыходу «ў лясы», як адзначалася раней, робяцца ключавымі ў рамане К. Чорнага «Сястра». Маня Ірмалевіч захварэла: «утамілася», змучылася», «абясцілела». Ачуняўшы ад хваробы,

каб «паправіцца зусім», яна імкнецца «за некалькі станцый ад гораду, па чыгунцы. ... Там вельмі вялікія лясы. Лясы і лясы. Смольная хвоя наскрозь» [131, с. 192]. Гэтую думку Мані ўклаў «закарanelы машынiст» Панкрат Малжочыч, які і расстараўся для яе гэтага месца працы. Калі ён паведаміў Казімеру, што знайшоў Мані пасаду далёка ад горада, «у глушы», то Казімер выказаўся: «Нядобра ў глушы» [131, с. 170]. Але, разважыўшы, памяняў думку і сам сказаў Мані, што мясцовасць, куды яна збіраецца, добрая, там «можна і працуючы адпачыць» [131, с. 174].

У надзвычай разнастайных трагічных варунках, і найчасцей — ужо па-за сваімі нацыянальнымі межамі, паўстае локус лесу ў мастацкіх помніках часу рэпрэсій. Пра гэта надзвычай сцісла і ў той жа меры шчыmlіва сказаў А. Бахарэвіч паводле кнігі Ф. Аляхновіча «У кіпцюрах ГПУ»: «Праз усю гэтую кнігу праходзіць Лес. Камароўскі лес у Менску, куды вывозяць людзей на расстрэл. Лес за закратаванымі вокнамі стальпінскіх вагонаў. Карэльскія лясы, якія нікога не ратуюць, але даюць улетку паджыву сілам вязняў. Лесапавал, лес чалавечых целаў у цесных камерах і кашарах, лес трупаў, якія звальваюцца як папала на салавецкім магільніку. Лес — жывы калючы дрот, у якім заблытваюцца тыя, хто наважыўся ўцячы, лес — адзінае месца, дзе зняволены можа хаця б зрэдзьчас пабыць на самоце, лес — месца, дзе сустракаюцца, забыўшы небяспеку... салавецкія вязні з мужчынскага лагера і “женроты”, і дзе крымінальнікі гвалцяць прайграную ў карты дзяўчыну...» [10]. Гэты аспект вылучанай намi праблемы варты асобнага глыбокага даследавання.

Даволі распаўсюджаным у літаратуры «эпохі рубяжа» з’яўляецца «лясны» тапонім Муравейнікі, а таксама разнастайныя варыяцыі, звязаныя з зыходнай семантыкай гэтага слова. У апавесці С. Баранавых «Новая дарога» (1936) дзеянне адбываецца ў вёсцы, якая мае такую назву. «Пэўна невядома, з чаго паходзіць празванне вёскі», — разважае аўтар. Можа таму, што некалі «за рэчкаю ў лесе вялося шмат мурашчыных гнёздаў...» [9, с. 164]. Аднак дадзеную назву мы ацэньваем як сімвал, які, паводле выразу Ф. Ніцшэ, ківае і падміргвае. Чаму ж менавіта мурашкі, а не, да прыкладу, пчолы? П. А. Крапоткін саркастычна заўважаў, што «ні мурашкі, ні пчолы, ні... тэрміты не

ўзняліся да разумення вышэйшых форм салідарнасці», але той ступені развіцця, на якой гэта магчыма, «мы не знаходзім нават сярод нашых палітычных, навуковых і рэлігійных важакоў» [77, с. 25]. Згодна з думкай А. Дж. Тойнбі, у дзеяннях мурашак як «грамадскіх насякомых» выразна праглядаецца «бессвядома запраграмаванасць» [120, с. 20]. Чалавеку дадзена магчымасць выбару, але ён свядома спрабуе пазбавіць гэтай магчымасці сябе і іншых, што і даказала грамадска-палітычная атмасфера 1930-х гадоў. Але калі на літаратурным матэрыяле мінулага стагоддзя мы назіраем мастацкае адлюстраванне гэтай дэструктыўнай тэндэнцыі пераважна ў сацыяльна-маральным плане, то «ў сучаснай цывілізацыі з яе магутнымі сродкамі масавай інфармацыі, палітычнага, ідэалагічнага і псіхічнага ўздзеяння на масы» працэс «праграмавання» [120, с. 20] набыў пагрозлівую вастрыню глабальнай экалагічнай праблемы. У сусветным маштабе людзі меншыя за мурашак, але горшыя за іх, бо, па сутнасці, займаюцца самагубствам. Чалавек стаў нашмат больш драпежным і бязлітасным эксплуатаатарам, ператварыўшы прыроду Зямлі ў каланіяльны рэсурс.

Пры дапамозе вобраза-матыву муравейніка ў аповесці С. Баранавых «Новая дарога» рэалізуецца мастацкі прыём «перададзенай трыбуны», уласцівы літаратуры сталінскага часу. Аўтар перадавае сваю думку гераіні з «былых», якая знаходзіцца на перыферыі сюжэтнага дзеяння. Міхаліна Красінская атрымала ліст ад маці з рэцэптам лячэння ад раматысу пры дапамозе мурашчынага соку. «Бутэльні з намазанымі цукрам рыльцамі ставім у мурашчыны гнёзды. Мурашкі ідуць на соладзь і за тую соладзь кідаюцца аж на дно ў сваю пастку. Па шкле яны назад вылезці не могуць. <...> Але даставаць сок з іх, жывых, нельга. ...Мы ставім бутэльні ў гарачую печ, і яны ў духу задыхаюцца (гэта вельмі цікава!)». Стасік «з усяе сілы круціць у анучы нежывыя мурашкі. З бутэльні нежывых мурашак выцякае цэлая чарка соку. <...> А мурашчыны трупікі мы выкідаем за плот. Яны больш нінавошта не патрэбны» [9, с. 195]. У святле вышэйсказанага наўрад ці можна ўсумніцца ў сімвалічнасці створаных аўтарам вобразаў. Да таго ж, дадзены эпізод не мае ніякай відочнай, мэтазгоднай сувязі з папярэднімі і наступнымі

падзеямі аповесці, і гэта стымулюе дадатковую чытацкую і даследчыцкую цікавасць (і вельмі верагодна, што яна абумоўлена першапачатковым аўтарскім намерам). Інтэрпрэтацыя матыву муравейніка дазваляе выказаць меркаванне пра наяўнасць у сістэме вобразаў-характараў аповесці «Новая дарога» гіпатэтычна маркіраванай асобы. Прафесар Сафійскага ўніверсітэта Орлін Стэфанаў сцвярджае, што І. Ільф і Я. Пятроў, «умела камуфлюючы магчымыя адпаведнасці», паказалі ў вобразе Астапа Бэндэра аблічча галоўнага «камандуючага парадом» — Іосіфа Сталіна. О. Стэфанаў выяўляе сукупнасць мастацкіх стратэгий, якія дазволілі аўтарам абысці «строгі таталітарны кантроль» і «ўзнавіць псіхалагічнае аблічча правадэра». Даследчык выстройвае лагічны шэраг аргументаў, хоць і дапускае, што выснова можа здацца перакажана ў частцы з прычыны стэрэатыпаўнага ўспрымання вобраза Бэндэра. Паказальна, што адным з аргументаў у Стэфанава выступае імя героя, у якім ён бачыць «формулу» *О-Ста-п*. «У запісных кніжках Ільфа... можна прачытаць варыяцыі розных імёнаў, пазначаны сюжэтныя хады для “12-ці крэслаў”. Побач з экзатычнымі прозвішчамі... чытаем і шматзначны запіс — “Сов. Иосиф”». Даследчык лічыць: гэта адзін са знакаў таго, «што падабранае для галоўнага героя імя “ОСТАП” адсылае да імені “СТАЛИН”» [116, с. 88]. Падобнай стратэгіяй мастацкай крыптаграфіі, на нашу думку, кіруецца і малады беларускі празаік. У С. Баранавых упам’януены ў лісце *Ста-сік* нідзе больш не фігуруе, і яго месца ў сістэме вобразаў ніякім чынам не замацавана, што дазваляе лічыць прыведзены эпізод мэтанакіраваным аўтарскім адступленнем.

Падобныя факты, разгледжаныя ў святле мастацкай умоўнасці, робяць дапушчальнай выснову, што «мастацкая геаграфія» ў літаратуры першай трэці ХХ стагоддзя характарызуецца багатым сімволіка-метафарычным патэнцыялам, дзякуючы чаму можа ўступаць у заканамерныя і/ці нечаканыя, парадаксальныя сувязі з іншымі элементамі мастацкай формы.

Пра сімвалічнае значэнне локуса можна гаварыць у тым выпадку, калі ён мае здольнасць сумяшчаць адначасова ўяўленні пра час і прастору [80, с. 11]. Такую здольнасць мы небеспадстаўна прыпісваем локусу балота. Як адзначае І. А. Чарота,

«відаць, не выпадкова і тое, што ў беларускіх гаворках на дзіва шматлікі сінанімічны рад, утвораны словамі *алёс, багна, балота, бездань, віць, валага, волага, гала, дрыгва, дрыгвянік, імішара, імішарына, імішарышча, машара, мраіва, мроіва, мярэча, небель, нетра, роіста, слата, тапіла, твань, тхлянь...* (курсіў аўт. цытаты. — **І. Ч.**) У дачыненні да іншых відаў ландшафту падобнага не назіраецца» [129, с. 108]. М. Багдановіч заклікаў ствараць паэзію лесу, паэзію дрыгвы і сам актыўна ажыццяўляў гэта, выносіў на шырокі свет. У літаратуры «эпохі рубяжа» матыў балота рэпрэзентаваны ў разнастайных элементах мастацкай формы твораў розных жанраў. У апавяданнях М. Гарэцкага гэта спецыфічны вобраз свету — «аграмаднае бяздонне надземнае», што захавана сярод пушчаў і балот, дзе рух часу падпарадкаваны прыроднаму рытму, штогадоваму цыклу памірання і аднаўлення ўсяго жывога. У гэтым вобразе бачыцца адбітак у пэўным сэнсе нязменнага, традыцыйнага ладу жыцця і статычнага мыслення. «Бясконцае, бяздоннае балота, што цягнецца ў непраходны лес, немаведама куды», разглядаецца М. Гарэцкім з пункту погляду яго здольнасці «зберагаць краявід, запавольваць час» [35, с. 9].

Надзвычай значнае месца займае локус балота ў творчасці Я. Коласа пачынаючы з «Казак жыцця» («У балоце», «Балотны агонь»), дзе ён дапамагае па-мастацку асэнсоўваць вострыя сацыяльна-філасофскія праблемы. Яны дамінуюць і ў апавесці «Дрыгва». Балотныя пейзажы, актыўна выконваючы першапачатковую для ўсякага пейзажу эстэтычную функцыю, разнастайным чынам «ачалавечваюцца». Так, Аўгіня «ўмела быць... сталаю і сур'ёзнаю, і вочы яе, цёмнаватыя, як лёгкі змрок ясных чэрвеньскіх вечароў, пазіралі тады строга і ўдумліва. І трудна было адзначыць колер гэтых вачэй, што свяціліся, як дзве роўныя, прадаўгавата-круглыя ямінкі-багны на цёмным балотным дне ў роспісе пышных раслін. Іх можна было ўспрыняць як карыя вочы, чуць-чуць пацягнутыя зеленкаватаю павалокаю, а часамі яны здаваліся шаравата-зялёнымі» [71, с. 673]. Загадкавасць чалавечай натуры ў метафорыцы Я. Коласа, звязанай з вобразам балота, абумоўлівае і няпэўнасць міжасабовых зносін: «...На людзях трэба быць такім жа асця-

рожным, як і на балотнай дрыгве: ступіш не так — і права-лішся. Не разгледзішся — на гадзіну насунешся» [71, с. 665].

Але багна бывае і проста прыгожай, яе харавство не раз натхняла на творчасць і схіляла да філасофскіх разваг нацыянальных класікаў. У санеце М. Багдановіча «На цёмнай гладзі сонных луж...» паказана цэльнасць жыцця ў адзінстве яго супярэчнасцей. Балота, цягам соцень год збіраючы гніль, «смуроднай жыжкаю ўздавала // Цвятоў расістых чыстую красу». І вось, «за снег нябёснай вышыні бялей, // Закрасавалі чашачкі лілей // Між пачарнеўшых каранёў чарота. // Ўкруг плесня, бруд, — разводзіць гніль спякота, // А краскі ўсе ж не робяцца гразней...» [7, с. 90]. Жыццё і яго прыгажосць бачыць «у багне каля гразкай грэблі» З. Бядуля. «Святкуюць сонечнае свята балотныя кветкі і траўкі. Між сакавітым аерам і густым трысцём размясціліся сямейкі белых вадзяных лілей», «грамадкі сініх жаўтавокіх незабудак», і гэтымі яркімі колерамі і светлым цяплом цешацца матылькі і стракозы. А воддаль грэблі і далей «адпачываюць на купінах тонкія ляшчыны, сумныя вольхі і чулыя асіны» [26, с. 279—280]. За імі разгарнулася балота, аброслае шчацінай высокай травы, якое цягнецца роўным абшарам да самай рэчкі.

У эстэтыка-філасофскіх і мастацкіх тэкстах першай трэці ХХ стагоддзя традыцыйная сімволіка балота не толькі ўзбагачаецца, але і істотна трансфармуецца. У нататніку А. Бабарэкі 1925—1926 гадоў балота супрацьпастаўляецца возеру. «Асноўны характар Беларусі — у тым, што яна **вузел** (выдзелена аўт. — **А. Б.**) усходу і захаду, паўдня і поўначы, цэнтр Эўропы, узвышша, з якога расходзяцца рэкі ўва ўсе бокі (крыніца). Кругом узвышша, а ў сярэдзіне балота, гэта гэтак высмакталі праезджыя рэчкі, акавіта выцякла рэчкамі ў моры чалавецтва ў выглядзе чужых культур. Цяпер балота, а было возера» [6, с. 287]. Гэты, не вельмі аптымістычны, роздум сугучны ў ідэйных адносінах выказанаму ў вершы Цёткі «Наш палетак»: «Глеба чорна, ў руках сіла, // Толькі нашых гаратаяў // Некась мара ўсе звадзіла // Гэн за межы да выраяў... // Наш сявец не раз там кідаў // Залатое зерне з жмені; // Ён не раз там плёны выдаў, // А у нас раслі каменні» [126, с. 83].

Прыродазнаўчыя і філасофска-эстэтычныя характарыстыкі балота творча сінтэзаваны П. Васючэнкам. Значная частка даследаванняў сімвалікі гэтага аб'екта прасторы палягае ў рэчышчы асаблівасцей беларускай ментальнасці, якая «хавае ў сабе архетып багны, дрыгвы. Рызыкаўна выпрабоўваць вонкава спакойную, непрадказальную стыхію» [32, с. 126]. Балота як «умяшчальны ландшафт» вызначае адметнасць побыту беларусаў, іх экзітэнцыю і лёс. «...На ім немагчыма што-небудзь трывалае збудаваць. Але і дарэшты разбурыць немагчыма» <...> Так і з беларускім духам. Яго засыпаюць жвірам, заганяюць у падземныя лабірынты, і ніхто не ведае, дзе ён паўстане далей. Ён неўміручы, як гэтая блукаючая вада» [32, с. 125—126]. Нечакана арганічна ў адносінах да нашага народа гучыць выснова Л. Гумілёва, якая асацыятыўна пераклікаецца з папярэдняй: «Выйсці з этнасу — гэта тое самае, што выцягнуць сябе з балота за ўласныя валасы; як вядома, гэта зрабіў толькі барон Мюнхгаўзэн» [54, с. 151].

Балота — той локус культуры, які актыўна ставіцца і ў кантэкст беларускай нацыянальнай ідэнтычнасці. У нарысе А. Пашкевіч «Успаміны з паездкі ў Фінляндыю» дыкурс, апублікаваны ад імя сыноў фінскага народа, карэлюе з ідэальнымі ўяўленнямі пісьменніцы пра ўласны народ. Фіны, «дастаўшы вышэйшую навуку... пайшлі да сваіх айцоў, матак, сёстраў, братоў з жывым свядомым словам: мы фіны — сумалійны (жыцелі балотаў), мы любім свае балоты і возеры, скалы і горы, мы да іх падобны, наша мова да іх падобна. Мы — як усё цэлае — прадстаўляем характэрна цікавы куток і народ між іншымі краямі і народамі» [126, с. 198].

«Балотная нацыя», «людзі на балоце», паводле І. Мележа, — неафіцыйны, услед за «тутэйшымі», этнонім беларусаў. Думаецца, пісьменнік меў на ўвазе не толькі «умяшчальны ландшафт» сваіх герояў як суб'ектаў гістарычнага працэсу, але і сам гістарычны час — няпэўны, непрадказальны. Як заўважае ў гэтай сувязі П. Васючэнка, «тут, на гэтай вільготнай зямлі, шмат што нараджалася, але непрыкметна, нягучна. Балота — не мора, каб бушаваць і бурапеніць»» [32, с. 125].

Палітыка індустрыялізацыі імкліва ўносіла змены ў звыклы беларускі краявід, парушаючы яго прасторавую ўтульнасць.

Нездарма, як адзначае І. А. Чарота, у пэўны перыяд развіцця беларускай савецкай літаратуры ўзнікла тэматычная лінія «антыдрыгвы» [129, с. 112], да якой спрычыніліся і самыя значныя, таленавітыя пісьменнікі. Каля возера Сыты мох, піша П. Галавач у рамане «Праз гады», цяпер «усё інакш. Простая лінія новай, пракладзенай ад балота, дарогі. Уздоўж дарогі... сцены заводскіх гмахаў і чатырохпавярховы гмах электрастанцыі. Свежыя, аплеценныя рыштаваннямі сцены цягнуцца... у глыб поля», чуваць гул машын і «размераныя звонкія ўдары жалеза аб жалеза» [37, с. 320].

Але тэматычная аднастайнасць не выключала адрознасці аўтарскіх інтэнцый. Бо нельга патрабаваць, каб адны і тыя ж стыхіі цікавілі розных пісьменнікаў у аднолькавай меры, ды яшчэ каб і ў творчасці яны ўвасабляліся «раўнамерна, падобнымі спосабамі, з такой самай увагаю. Аднак пошук спрадвечнай існасці этнічнага самаўсведамлення і своеасаблівага светаадлюстравання ўсё роўна не павінен абмінаць архетыпы, правыявы, праідэі, правобразы» [129, с. 117—118]. Архетып балота, пры яго зацікаўленым даследаванні, адкрывае багатыя пласты сэнсава-эмацыянальных канатацый. Як пісаў М. Прышвін, у славянстве «заўсёды цепліўся агонь незадавальняемай радавой сілы... Наша гісторыя падобная да гісторыі тарфяных напластаванняў у лясах: закладзеная ў зеляніне раслін сонечная сіла, агонь, не дзейнічае, а кісне ў вадзе і назапашваецца стагоддзямі, зялёная звонку і чорная ва ўнутранай масе. Але варта высушыць торф, і сабраная вогненная сіла дзейнічае, і зноў не вада, а агонь вызначыць рух» [104, с. 349]. Жыццядайныя магчымасці балота сцвярджае і А. Бабарэка. З той прычыны, што расліна ўмее і ў вадзе знайсці такое, што спрыяе яе росту, то і «ў нашых балотах ёсць жыццё, ёсць тое, ад чаго можа ўзрасці яшчэ нечуванае. Кіньце ж туды адпаведнае зерне, што ўмее і з балота ўзяць патрэбную для сябе страву» [6, с. 373]. Сказанае яшчэ раз акцэнтуюе думку на тым, што балота — умяшчальны ландшафт беларускага этнасу. Пры гэтым не толькі ў прыродна-біялагічным, а і ў духоўным плане. Герой рамана М. Зарэцкага «Крывічы» Сляпень перакананы: «Беларускае адраджэнне будзе ісці з карэнняў беларускага народу. Усякія

штучныя формы, у якія б захацеў хто-небудзь укласці яго, рассыплюцца ў прах. <...> Знізу, з зямлі, вырасце наш рэнесанс» [1, с. 925]. Ліпін, які «прыехаў з вёскі ў Менск шукаць Беларусь», расчараваны, бо шукаў Беларусь, «а знайшоў бе-ла-ру-сі-за-цы-ю...», якая яго ў значнай меры расчаравала. І ўсё ж герой заклікае: «Малайцы, хлопцы, працуйце — ліха на вас, працуйце. Знізу браць трэба, знізу — з зямлі, з балот...» [1, с. 925]. Гэтая думка не засталася без увагі А. Канакоціна, які, крытыкуючы раман М. Зарэцкага, пісаў: нацдэм Беразоўскі пакідае запавет, «што трэба збіраць усе сілы з нізін, з балот, збіраць народ на паўстанне супраць пануючых большавікоў» [1, с. 923]. Выразам «штучныя формы» М. Зарэцкі абазначыў свае адносіны да афіцыйнай палітыкі беларусізацыі. Аднак аналіз мастацкай прозы «эпохі рубяжа» дазваляе пашырыць асацыятыўнае поле гэтай метафары, у прыватнасці, праз сумежную сімваліку торфу. Гэтая, скажам так, прыродная субстанцыя ўзнаўляецца ў беларускай мастацкай прозе не толькі ў сімвалічнай форме. Яна — неад’емны рэалістычны складнік ляснога і балотнага ўмяшчальнага ландшафту. Замалёўка, якая дадзена К. Чорным у рамане «Трэцяе пакленне», была б, у прынцыпе, арганічнай і для ўсякага іншага аповеду пра Беларусь. «Лясы адыходзілі на далягляды і пасля зноў сыходзіліся на дарозе. Лясныя выжарыны трапляліся часта, балотныя выспы, забалочаныя паляны ішлі ўсё часцей. Торф выступаў скрозь. Здавалася — уся зямля чарнее торфам з-пад травы... Усё торф і торф» [133, с. 23].

У аповесці Я. Коласа «Адшчапенец» адной з важных праблем выступае крызіс традыцыйнай свядомасці. Пісьменнік адзначае: «бяда» Пракопа Дубягі ў тым, што ён «меркаваў замацавацца ў жыцці на сваіх старых поглядах і на старым грунце. Тым жа часам гэты стары грунт правальваўся пад яго нагамі» [73, с. 135]. Тыпалагічны ў ідэйна-мастацкіх адносінах фрагмент ёсць і ў рамане К. Чорнага «Ідзі, ідзі». На станцыі ў Чарніцы торф «будзе пераганяцца на электрычную энергію, іншыя кавалкі балота пойдуць пад засевы...» [132, с. 250]. Характар аўтарскай рэпрэзентацыі з’яў рэчаіснасці дазваляе ўбачыць сімвалічны змест гэтай карціны.

Сімволіка торффу выступае адной з дамінант паэтыкі рамана П. Галавача «Праз гады». У творы дзве асноўныя сюжэтныя лініі. Адна з іх звязана з калектывізацыяй, другая — з індустрыялізацыяй і абумоўленымі ёю цывілізацыйнымі працэсамі ў «балотным» краі. Назва рамана выступае паказчыкам праспектыўнай кампазіцыі твора, які разамкнёны ў будучыню. Шэраг элементаў мастацкай формы (у тым ліку рытарычныя пытанні) выяўляюць грамадзянскую пазіцыю аўтара, яго неабыякавасць да лёсу сваёй краіны і народа, над якім распачаліся грандыёзныя эксперыменты. Невыпадковым бачыцца таксама характар намінацыі П. Галавачом раздзелаў рамана — яны называюцца падзеямі. Якія наступствы будуць мець гэтыя, сучасныя аўтару, падзеі, праз гады?.. Акрамя таго, назва рамана ўтрымлівае пісьменніцкі крыптонім ПГ. Усё сказанае дазваляе вызначыць першапачатковую задуму рамана як своеасаблівага дыялогу з нашчадкамі. Раман «Праз гады» з прычыны значнасці праблематыкі і адметнасці паэтыкі заслугоўвае спецыяльнага даследавання. Мы звернемся да локусу балота і звязанай з ім сімволікі.

У канцы 1920-х гадоў, піша ў рамане П. Галавач, урадавыя арганізацыі прынялі рашэнне аб стварэнні на Яснаўскім балотным масіве навукова-даследчай тарфяной станцыі. Туды едзе працаваць прафесар Галынскі, які да рэвалюцыі выкладаў у Пецярбургскім універсітэце і быў аўтарам кнігі «Хімія торффу». Ён адразу даў згоду на прапанову партыйнага функцыянера Паўла Будніка паехаць на тарфяную станцыю, каб неяк пераадолець раздвоенасць свайго светапогляду. Такім чынам Галынскі парваў з мінулым, вызначыўшы свае адносіны да яго, але вызначыўся і адносна навакольнага стану рэчаў. Цяпер ён, «стоячы ўбаку, робіць сваю справу. Галоўнае — усё скончана з тым, з мінулым» [37, с. 272]. Прафесар Галынскі ўзначаліў тэхнічныя і тэхналагічныя даследаванні, якія праводзіліся на балоце і павінны былі давесці мэтазгоднасць пабудовы камбіната. Праз пэўны час Буднік паведамляе Галынскаму, што ўрадавая пастанова аб пабудове на Яснаўскім балотным масіве энергахімічнага камбіната прынята. І гэта «не дзе-небудзь на Урале або ў Данбасе, а на балоце... Дзе нават каровы грузлі, дзе адным ваўкам толькі і можна было жыць» [37, с. 282].

Нечаканым для Галынскага было яго прызначэнне адказным кансультантам работ па праектаванні першай чаргі камбіната і тое, што менавіта ён павінен быў выступіць на пасяджэнні Саўнаркама з дакладам. Гэтым у творы неназойліва падкрэсліваецца, што навука і ўлада пачынаюць выступаць у цесным супрацоўніцтве. Спачатку Галынскі не хоча губляць сваёй асабовай і навуковай аўтаномнасці. Ён кажа Будніку: «Ваша ідэя... я тут ні пры чым. Я проста рабіў сваю справу, якой займаюся два дзясяткі гадоў, і зусім не думаў пра тое, будзеце вы будаваць калі-небудзь камбінат на балоце ці не». П. Галавач падкрэслівае, што апошнія словы прафесар «вымавіў з адценнем злосці» [37, с. 282]. Будаўніцтва пакрысе выцясняе хутары. Сялянам даюць зямлю на асушаным балоце, перавоззяць туды іх будынкі з маёмасцю, бо, як кажа Буднік, «заводаў перакідаць на балота мы не станем» [37, с. 323].

Пазней у развагах Галынскага ўсё часцей падкрэсліваецца яго нібыта пабочная пазіцыя адносна таго, што адбываецца, схільнасць да заняткаў «чыстай» навукай. Прафесар заўсёды імкнуўся быць аб'ектыўным. І не проста аб'ектыўным, а яшчэ і сумленным у сваёй аб'ектыўнасці. Галынскі хавае свае сапраўдныя пачуцці за сентэнцыямі наступнага кшталту: «Ён заўжды быў староннікам аб'ектыўнай хады падзей. Ён зусім не вінаваты ў тым, што бальшавікі, а не хто іншы, паспяваюць ісці ў нагу з падзеямі» [37, с. 355]. Можна нават сказаць, што вучоны спекулюе падобнымі сентэнцыямі. А спекуляцыя ўзнікае там, дзе ёсць дэфіцыт, у дадзеным выпадку дэфіцыт упэўненасці ў дэклараваным парадку рэчаў. Між тым, Галынскага радуюць і нават крыху льсцяць Буднікавы клапатлівасць і жаданне «захавець яго, так або інакш карыснага для справы» [37, с. 378], хоць ён і даводзіць сыну былога абшарніка Пілацеева, што навука ніколі не належала адной якой-небудзь партыі ці класу, а машынам няма справы да белых або чырвоных пасля таго, як спрэчкі паміж імі вырашаны вайной. Буднік, лічыць прафесар, робіць сваю справу як камуніст, як арганізатар і кіраўнік будаўніцтва, а ён будзе рабіць сваю як работнік навукі, і ўсё. Дзесьці іх работа будзе сутыкацца, дзесьці ў ёй будзе агульнае, недзе работа прафесара будзе дапаўняць работу Паўла Андрэевіча,

будзе прыносіць карысць ягонай справе. Галынскі хоча быць самім сабой, не ісці ні ў каго на повадзе і нейкі час упэўнены, што так яно і будзе... Адзін з аргументаў на карысць бальшавікоў у спрэчцы Галынскага з Пілацеевым — «Яны ператварылі балота ў вельмі важны прамысловы вузел» [37, с. 351]. Менавіта пасля вострай дыскусіі з Пілацеевым прафесар адкідае апошнія сумненні. Ён адчуў асаблівае задавальненне, замкнуўшы за сабой дзверы ў лабараторыю і пачаўшы рыхтаваць да работы апаратуру.

У свой час М. Фуко заклікаў адкінуць «цэлую традыцыю, якая ўнушае нам, быццам веды могуць існаваць толькі там, дзе прыпынены адносіны ўлад, і развівацца толькі па-за дырэктывамі, патрабаваннямі і інтарэсамі ўлады. Хутчэй, трэба прызнаць, што ўлада вырабляе веды» [78, с. 96]. Буднік, якога прызначаюць начальнікам будаўніцтва энергахімічнага камбіната, спадзяецца, што дзякуючы ажыццяўленню ідэі Галынскага да камбіната дадасца «яшчэ што-нішто» [37, с. 328], а ў іншым эпізодзе ёсць выраз «нешта большае» [37, с. 29]. Галынскі вельмі даўно ўжо працуе «над праблемай прыгатавання з торфу пластычных мас. Апошнія вынікі ягоных работ даюць падставы спадзявацца, што шуканні блізяцца да канца. ...Чаканне запоўніла яго цалкам. Усё іншае яго хвалюе толькі нейкі час і праходзіць, губіцца ў памяці, астаючыся па-за кругам думак, якімі ён жыве» [37, с. 375].

На нашу думку, сімволіка пластычных мас родная сімволіцы «вінціка». Праз канцэпцыю вобраза Галынскага рэалізуецца думка аб недапушчальнасці звядзення чалавека да нейкай адной якасці. А гэта праява пісьменніцкага гуманізму. Сам жа прафесар урэшце выявіў дастатковую меру «пластычнасці», якая ад яго патрабавалася.

Аднак шлях да гэтага быў зусім не прасталінейны. У наяўнасці крызіс ідэнтычнасці асобы інтэлігентнага, адукаванага чалавека. Яго бліскуча раскрыў Ю. Алеша у апавяданні «Чалавечы матэрыял» (1928), дзе паказана сталенне хлопчыка з дарэвалюцыйным дзяцінствам, над якім стаялі «людзі-ўзоры. Інжынеры і дырэктары банкаў, адвакаты і старшыні праўленняў, дамаўласнікі і дактары». Калі адбылася рэвалюцыя, перад ім паўстала «найвялікшая чалавечая справядлівасць —

трыумф прыгнечанага класа». Аднак жа ён меў толькі мару пра сацыяльны статус і багацце, а пра гэтую справядлівасць у свой час ні слова не пачуў ад тых, хто вучыў яго жыць. Трэба было спасцігаць усё ўласным розумам. Сцісла і яскрава-метафарычна Ю. Алеша акрэслівае ўнутраную раздвоенасць героя. «Я хапаю ў сабе самога сябе, хапаю за горла таго мяне, якому раптам хочацца павярнуцца і выцягнуць рукі да мінулага. Таго мяне, які думае, што адлегласць паміж намі і Еўропай — толькі геаграфічная. Таго мяне, які думае, што ўсё тое, што дзеецца, ёсць толькі яго жыццё, адзінае і непаўторнае, усёабдымнае маё жыццё... Я хачу задушыць у сабе другое “я”, трэцяе і ўсё “я”, што выпаўзаюць з мінулага. Я хачу знішчыць у сабе дробныя пачуцці» [99]. Амаль такую ж асабовую стратэгію рэалізуе прафесар Галынскі, які да таго ж пасля рэвалюцыі меў намер эміграваць у Еўропу, чым ускладняецца яго становішча пры новай уладзе, да якой ён мусіць прыстасоўвацца. Пілацееў-малодшы, які ведаў Галынскага да рэвалюцыі, досыць іранічна называе яго былым вялікім гуманістам і староннікам чыстай дэмакратыі, канстатуючы, што сёння прафесар гаворыць так, нібы чытае тэзісы Камінтэрна. Аб зменах у свядомасці Галынскага сведчыць і яго размова з паэтам Ягуплам. Калі Ягупла выказвае няўпэўненасць у тым, што заўтрашні дзень будзе лепшым, і занепакоенасць лёсам сялянства, Галынскі, гледзячы на яго нязграбную постаць, «не можа стрымацца, каб не засмяцца. Яму смешна, калі Ягупла гаворыць пра трагедыю цэлага пакалення» [37, с. 375]. Прызнаючыся Ягуплу, што і сам ён здольны гэтак жа разважаць часамі, прафесар усё ж лічыць за лепшае рабіць сваю справу «незалежна ад усяго». На яго думку, у гэтым значна больш здаровага сэнсу, «чым у тэорыях аб трагедыях чалавецтва» [37, с. 375].

Даследчыкі міфалогіі савецкай штодзённасці сталінскай эпохі адзначаюць, што кожны гістарычны перыяд мае сваю мадэль чалавечага цэла і яго «эталонны матэрыял» [78, с. 71]. Так, чалавек дэкадансу жыве ў вельмі нетрывалым, цацачным свеце, і створаны ён, як лірычны герой В. Мандэльштама, М. Гумілёва, А. Блока, Г. Ахматавай, з надзвычай далікатнага, крохкага матэрыялу: шкла, фарфору, воску ці нават снегу. Гэтыя і падобныя да іх «эфемерныя, нежыццяздольныя стварэнні

рафінаванай культуры былі выціснуты жалезнымі людзьмі абноўленага XX стагоддзя» [78, с. 72]. Новы чалавечы склад, паводле паэтаў рэвалюцыі, — жалеза і сталь. «Гумалястыка-васць» прыпісвалася мастацтвам у часы татальнай вульгарызацыі ненадзейным «папутнікам» савецкай улады і ці яе ворагам.

Рээстр антропных матэрыялаў новага часу ў беларускай літаратуры, бадай, распачала А. Пашкевіч: «Мы не з гіпсу, мы — з каменя, мы — з жалеза, мы — са сталі...» [126, с. 35]. У святле сказанага больш глыбока высвечваецца сімвалічны сэнс абрысу эпохі, сучаснікам якой быў К. Чорны. «Ваця Браніславец амаль фізічна адчуваў бязлітасную цвёрдасць каменяў і цэглы і сілу жалеза і нават нямоцнага шкла. І побач таксама вятры, пахучыя мяккай зямлёю і лебядою. Дошкі, і смалу, і ранішні дым. Усё расце, плыве, варушыцца, гіне і нараджаецца» [131, с. 31]. Як кажа Павел Буднік прафесару Галынскаму, «наш час створыць чалавека цэльнай натуры. ... Такія людзі ўжо ёсць і сёння. <...> Сёння гэта ўжо не адзінкі, а нешта большае» [37, с. 294]. (Аднак, канечне, гэтая новая супольнасць ужо не будзе маркіравацца локусам лесу...) Буднік не хавае, што ў шэрагі такіх людзей ён не залічвае паэта Ягуплу. Але менавіта гэтаму дзівакаватаму герою перадае трыбуну П. Галавач праз прысвячэнне, напісанае Ягуплам на падараваным Галынскаму зборніку вершаў: «Шчэ шмат змагацца трэба нам, // Каб край наш незалежным стаў» [37, с. 352]. Гэта своеасаблівы працяг ідэйна-эстэтычнай тэндэнцыі, запачаткаванай, але, на жаль, не развітай М. Зарэцкім у рамане «Крывічы», які ў пэўных адносінах выступае як тэкст-папярэднік адносна твора П. Галавача. Нагадаем цытаваныя раней словы Ліпіна і Сляпеня: «Знізу, з зямлі, вырасце наш рэнесанс»; «Знізу браць трэба, знізу — з зямлі, з балот...».

Неўзабаве пасля сустрэчы з Ягуплам прафесару Галынскаму, «пасля бясконцых шуканняў, удалося знайсці спосаб прыгатавання пластычных мас з торфу» [37, с. 378]. П. Галавач дэталёва прасочвае ход дзеянняў і разважанняў вучонага. Прафесар садзіцца за стол і «старанна вырысоўвае цэльнымі рысамі, пункцірам і рысамі з працяжнікаў і кропак рухі сіл, што бытуюць у цёмна-рудай масе торфу» [37, с. 311]. Ён увачавідкі бачыць перад сабой сырую тарфяную цагліну, густую і ліпкую,

толькі што знятую з-пад нажа элеватарнай машыны. «Яе можна мясіць пальцамі, можна сціскаць далонямі, і тады з цагліны будзе сачыцца цёмна-рудая вадкасць. Цагліну можна высушыць на сонцы, а тыя часткі, што надавалі вадзе цёмна-руды колер, можна сцерці ў драбнютку парашок. Сухую цагліну можна ўкінуць у каксавальную печ і атрымаць з яе кокс і густую смалу» [37, с. 312]. Сучасны даследчык і ўдумлівы чытач маюць усе падставы выбудаваць асацыятыўныя рады, звязаныя з асэнсаваннем вільгаці як жыццядайнай сілы, цёмна-рудой вадкасці як крыві, высушваннем вільгаці як ваяўнічай дэгуманізацыі (пратэст супраць гэтага выказаны К. Чорным у рамане «Сястра» вуснамі Мані Ірмалевіч: «Сухія, сухія вельмі вы ўсе, Жывое душы больш патрэбна чалавеку...» [131, с. 269]). Дэкларацыя аб сціранні высушанага торфу ў парашок і пераўтварэнні яго ў кокс, якога бясконца патрабавала ненажэрная топка рэвалюцыйных пераўтварэнняў, мае сувязь з палітыкай «сцірання ў лагерны пыл» тых, хто не падзяляў генеральнай лініі. Гэты выяўленча-асацыятыўны рад, у сваю чаргу, перадае трывогу аўтара за ўсё тое, што мае адбыцца «праз гады», прад'яўляе яго пазіцыю творцы і грамадзяніна і ў сінхронным культурным дыялогу (дастаткова згадаць характарыстыку «сыры земляны розум» у таго ж М. Зарэцкага), і ў дыяхронным зрэзе.

Герой апавядання Ю. Алешы «Чалавечы матэрыял» заяўляе: «Калі я не магу быць інжынерам стыхій, то я магу быць інжынерам чалавечага матэрыялу... Гэта гучыць моцна. Гучна я крычу: “Няхай жыве рэканструкцыя чалавечага матэрыялу, усеахопная інжынерыя новага свету!”» [99]. У сімвалічным полі новая праца Галынскага аб вырабе пластычных мас з торфу таксама прэзентуе яго як міжвольнага інжынера чалавечага матэрыялу.

Беларускую гісторыю XX стагоддзя філосаф В. Акудовіч укладвае ў некалькі слоў-вехаў: «Вайна, Саветызацыя, Індустрыялізацыя, Урбанізацыя, Меліярацыя, Чарнобыль, Незалежнасць». Сама меней, першая і перадапошняя з іх безумоўна маюць «апакаліптычны характар». Але досыць парадаксальна, на першы погляд, выглядае думка пра апакаліптычнасць такой мірнай справы, як меліярацыя. І ўсё ж толькі на першы, бо ў XXI стагоддзі відавочна неабходнасць аховы прыроды ад

чалавека. Уздзеянне чалавека на прыроду ідзе ў двух напрамках: «жыццесцвярджалным і жыццеадмаўленчым» [54, с. 450]. З апошнім і звязана «апакаліптычнасць» глабальнай меліярацыі як адной з праяў «антыдрыгвы»: пасля яе «ў нас няма і ўжо ніколі не будзе той краіны, якую Багушэвіч калісьці назваў жаночым імем Беларусь. <...> Ніякі землятрус не змог бы нагэтулькі змяніць ландшафт Беларусі, як змяніла яго меліярацыя. Раней сарамліва схаваная за хмызамі, балацінамі і купамі дрэў краіна выгалілася да небакраю, зрабілася адкрытай і плоскай, як планшэт, на якім пад транспарцір накрэслены прамыя лініі канаваў» [2, с. 72]. Гісторыя атрапагенных (дэфармаваных чалавекам) ландшафтаў як узаемадзеяння тэхнікі і прыроды бярэ пачатак у канцы XIX стагоддзя, калі Беларусь пакрываецца сеткай чыгунак. Тэхніку і мастацтва, на думку Л. Гумілёва, можна разглядаць як свайго роду крышталізацыю пасіянарнасці мінулых пакаленняў [54, с. 452]. Пэўна, з улікам гэтага В. Акудовіч вылучае ў якасці ключавых фактараў дынамікі цывілізацыйных працэсаў на тэрыторыі Беларусі чужасць і здольнасць нашага народа да самых розных інавацый, генетычна абумоўленую з часоў «еўрапейскага прамінулага», і геапалітычнае становішча краю. Пасля правядзення такой «тэхналагічнай інтэрвенцыі», як меліярацыя, Беларусь «развіталася са сваёй вільготнай жаночай сутвай і, грукаючы жалезем, рушыла напрасткі ў “фалацэн-трычную” будучыню» [2, с. 72].

К. Чорны, пісьменнік-філосаф, выказвае трывогу з прычыны пачатку гэтай «тэхналагічнай інтэрвенцыі» ў шэрагу фрагментаў рамана «Ідзі, ідзі». Андрэй Пніцкі, запісаўшыся ў калгас, выступае ініцыятарам раскарчоўкі поплава. Спачатку на ім скасілі асаку, а потым меліся выкарчаваць хмызняк. Ахоплены новым клопамат, Андрэй пераконвае Самоцьку, што трэба, пакуль касіць не пачалі, «выцераб гэты зрабіць... цяпер мы выцерабім, а... другім вольным часам, пакасіўшы ці на той год, мілярацу зробім» [132, с. 267]. Лексемы «выцераб» «выцерабіць», у святле сказанага раней, схіляюць да ацэнкі дадзенай карціны рэчаіснасці як разгорнутай метафары. Слова «міляраца» граматычна збліжаецца з аднатыпнымі неўнармаванымі формамі «равалюца», «раквізіца», якія досыць часта сустракаюцца ў гутарковай мове герояў прозы

«эпохі рубяжа» і, у прыватнасці, у прозе К. Чорнага, — а ўсе яны ў сукупнасці набываюць канатацыі, уласцівыя ўжытаму З. Бядулем у аповесці «Салавей» слову «парапіца», за якім для вяскоўцаў стаяла з’ява наколькі незразумелая, настолькі і пагрозлівая.

Распаўсюджаным элементам паэтыкі ў прозе «эпохі рубяжа» служыць дакумент, які ўключаны ў мастацкі тэкст і ўтварае з ім кантраставае спалучэнне. Гэта не проста спосаб перадачы духу часу, а адзін са сродкаў мастацкай крыптаграфіі, асабліва распаўсюджаны ў драме і мастацкай прозе. Дакумент, як слухна адзначае Ант. Адамовіч, адыгрывае самастойную ролю для выражэння нязгоды з той стратэгіяй, якая ў ім вызначана, хоць фармальна аўтар пры дапамозе гэтага сродку нібыта і выказвае сваю лаяльнасць да яе. Гэта своеасаблівы інварыянт «перададзенай трыбуны» ў раманах А. Мрыя, З. Бядулі, апавяданнях К. Чорнага («Макаркавых Волька») і, надзвычай сканцэнтравана, у апавяданні М. Зарэцкага «42 дакументы». Думаецца, дзякуючы яму камедыя «Хто смяецца апошнім» перажыла скрутныя часы, яскрава выявіўшы пры гэтым іх вострыя сацыяльна-маральныя праблемы і палітычна-ідэалагічныя тэндэнцыі. У рамане «Ідзі, ідзі» К. Чорны прыводзіць тэкст газетнага артыкула пра тое, што ўрад БССР канчаткова зацвердзіў будаванне раённай электрастанцыі на тарфяным Пнівадзіцкім балоце, у раёне Чарніцкай запалкавай фабрыкі. Паводле вылічэнняў «дзяржаўных інжынераў», адзначаецца ў артыкуле, «торфу на Пнівадзіцкім балоце хопіць для запраектаванай станцыі больш як на сто пяцьдзясят год» [132, с. 181]. Можна дапусціць, што Пнівадзічы ў К. Чорнага, як і Баркаўцы ў Л. Калюгі, — своеасаблівая мадэль Беларусі, толькі ўжо ў іншыя часы, як тэрыторыя індустрыялізацыі: «Пнівадзіцкі раён першы ўрэжацца ў першапачатковую паласу сацыялізму» [132, с. 192].

У эпізодзе размовы Скуратовіча з Назарэўскім («Трэцяе пакаленне») з’яўляецца выраз «новыя паны», паны «новай натуры», які антанамічны выразу «паны з даўнейшаю натураю». Гаворка ідзе пра актыўных асоб прадпрымальніцкага тыпу, «практыкаў», якія ведаюць, «як цяпер на свеце трэба паварочвацца». Такі пан Кандыбовіч. Ключавой яго характарыстыкай у вуснах Скуратовіча выступае слова «сам»: сам на аўтамабілі

коціць, сам па балоце лазіць, сам за плуг возьмецца, прабуючы зямлю, і парэ разам з парабкамі. Везучы Назарэўскага то лясной дарогай, то паўз балотныя выспы ці забалочаныя паляны, стары разважаў: «Каб не вайна, паны балота браліся б асушваць. Добры лес пакінулі б, дрэнны вырабілі б на поле. Не пазнаць было б мясцовасці» [133, с. 23]. А калі паны прадавалі зямлю, то купляў і народ. На думку Скуратовіча, народ багацеў бы. «А багатые гаспадары зрабілі б хаўрус, і балоты сушылі б, і машыны заводзілі б. А каля багатага і бедны карміўся б і капейку зарабіў бы» [133, с. 24]. Іншая справа, што чалавек, якога Скуратовіч вёз на возе, глядзеў на свет інакш. І ўсё ж звяртае на сябе ўвагу аўтарская рэпліка, што ў вачах Назарэўскага Скуратовіч быццам вырас, нягледзячы на тое, што далей сам К. Чорны яе нібыта і перакрэслівае: «Яму дзіўна стала, як гэты чалавек не страляе дзе-небудзь у яго, а вязе на сваім возе» [133, с. 24]. У гэтым эпізодзе ўскосна закранаецца актуальная для Беларусі праблема меліярацыі ў яе, так бы мовіць, гуманістычным абрысе.

Важна, што асушэнне балот герой К. Чорнага робіць прэрагатывай «тутэйшых» паноў. Ландшафты, хоць і ўспрымаюцца як нешта нязменнае, усё ж маюць сваю гісторыю. Паводле арыгінальных і слухных высноў Л. Гумілёва, меліярацыя глебы робіцца згубнай, калі яна не прадумана, мясцовасць не вывучана і наступствы не ўлічаны, «а ў старажытнасці гэта здаралася тады, калі за справу браліся людзі чужыя, прыхадні. Ім няма калі было вывучаць, трэба было адразу дзейнічаць... Інакш дзейнічаюць людзі, якія належаць да этнасу, што складае частку ўмяшчальнага ландшафту. Пры яго перабудове яны працуюць, не ўступаючы ў супярэчнасці з ходам прыродных працэсаў» [54, с. 458]. Менавіта такім чынам і ствараецца этналандашафтная сістэма, дзе для раслін, жывёл і людзей знаходзяцца свае экалагічныя нішы (а гэта адна з важных умоў агульнага гарманічнага жыцця).

Першы чалавек, Адам, быў створаны Богам з гліны. Шэраг матываў мастацкай прозы «эпохі рубяжа» звязаны і з гэтым прыродным — антропным — матэрыялам. Гераіня апавядання Я. Замяціна «Пячора» («Пещера») — «папяровая Маша», Марцін Марціныч — «гліняны». Сырая гліна — матэрыял пластычны, падатлівы. У шэрагу твораў А. Платонава праводзіцца думка,

што гісторыя і чалавек зводзяцца да ўзроўню пластычнай гліны, з якой лёгка можна ляпіць «новых людзей» і палацы нябачанага чалавечага шчасця.

Жорсткая рэчаіснасць пакідае на «гліняных» героях глыбокія сляды. Далейшы шлях злепенага з мяккай гліны персанажа мае на ўвазе альтэрнатыву: прыстасавання, культывуючы пластычнасць (стаць гумовым, пластмасавым), або зацвярдзець, але ў выніку стаць крохкім, ломкім і непазбежна разбіцца. Аднак, паводле К. Чорнага, ёсць яшчэ і не менш небяспечны варыянт «цагляных» герояў — набыць бязлітасную цвёрдасць, аналагічную каменнай... Тэхналагічны працэс вырабу цэгля з гліны мае на ўвазе яе высушванне і абпальванне. Але ў рамане «Ідзі, ідзі» цэгла змяшчаецца ў больш адпаведны прыродным рэаліям кантэкст. «Дыміліся сушыльныя печы. А няпаленую цэглу абвяваюць вецер пад нізкімі паветкамі; сонца грэла яе там, дзе яна ляжала проста на зямлі. Яе пачалі ўжо звозіць на месца закладкі будынка. Старэйшыя ж майстры баяліся ўсё, што яе мала будзе» [132, с. 259]. У «Трэцім пакаленні» таксама праводзіцца матыў вырабу цэгля з гліны. Несцярловіч, як тутэйшы, даўно ведаў, што ў гэтай мясцовасці, «па той бок хвойнага лесу, за берагавымі ўзгоркамі, ёсць добрая гліна. Доследы паказалі, што там яе гэтулькі, што можна было б зрабіць вялікі цагельны завод». Але зрабілі пакуль што невялікі, каб мець сваю цэглу на будаўніцтве. Важна, што ўжо ёсць запасы, што «нястачы цэгля не будзе» [133, с. 162].

Кокс і смала з торфу — паліва ў топку рэвалюцыі; цэгла з гліны — у падмурак рэвалюцыйных пераўтварэнняў... У рамане П. Галавача «Праз гады» Ягула даводзіць Галынскаму, што бальшавікі, скарыстаўшыся інертнасцю інтэлігенцыі, узялі з-пад яе рук уладу, тэорыямі класавай барацьбы раз'ядналі апошнюю сілу — сялянства, «і сёння сялянства — вугаль, які яны кідаюць у топку паравіка, на якім едуць» [37, с. 374].

У зададзеным гэтым дыскурсам асацыятыўным полі прозвішча «муляра-мастака» Лапко ў аповесці Я. Коласа «Адшчапенец» вымагае суаднясення з дзеясловам «ляпіць» («Ляпко»). У гутарцы з Пракопам Дубягам Лапко запытаў і сам даў адказ на сваё запытанне: «Людзі! Што такое людзі?.. Гліна! З гліны

добры майстар зробіць усё, што хочаш... усё!» [73, с. 181]. Але вынік залежыць ад таго, хто будзе рабіць гэтае «ўсё», будзе гэта творчасць Бога ці творчасць д'ябла. Прафесар Галынскі не хоча падпасці пад уплыў камуніста Будніка, угадваючы ў ім далёка не боскі намер. Прафесар досыць наіўна спадзяецца, што трэба толькі адразу ж «азначыць свае адносіны з Паўлам Андрэевічам, і ўсё будзе так, як ён хоча, як ён думае» [37, с. 305].

Ягор Азевіч у аповесці В. Быкава «Сцюжа», перабіраючы сваё жыццё, з болем і расчараваннем разважае: «Людзі! Што з імі рабілі і яшчэ чагосьці ад іх чакалі. Усе гады рознага будаўніцтва яны, аднак, не былі мэтай, а толькі сродкам для ажыццяўлення тых вялікіх і не надта разумных, часам надуманых, а то і бязглуздых планаў. Хутчэй матэрыялам, з якога ляпілі розныя прыдуманая кімсьці фігуры, не дбаючы, а ці трэба людзям тая лепка і тыя фігуры. <...> . . . Ішлі гады, і ўсё выразней рабілася разуменне: калі тое на шкоду тым, хто тое рабіў, дык, мусіць, і не на карысць будучым пакаленням. На згубу тым і гэтым» [24, с. 115].

У апавяданні М. Зошчанкі «Вельмі проста» (1927) прафесар дакладна, «паводле апошніх навуковых дадзеных», выводзіць хімічны склад homo sapiens: «8 фунтаў вугалю, 46 златнікоў солі, 4 фунты бульбяной мукі і пэўная колькасць вадкасці» [78, с. 73]. Савецкая культура, якая прапаноўвала багаты асартымент разнастайных антропных «складаў», — людзей «гліняных, фарфоравых, шкляных, металічных, драўляных, цэльных або пустых унутры, напханых ватай ці апілкамі, — паслядоўна ігнаруе толькі адзін “матэрыял”, той, з якога уласна, і зроблены чалавек. Суб’ект з плоці і крыві...» [78, с. 79]. У беларускай прозе прысутнічае яшчэ адзін нацыянальна адметны матэрыял. Калі Галіна Сегень («Ідзі, ідзі») «прэпаруе» ўсе дэталі іх адносін з Гарусам, то прыходзіць да высновы, што ён «быў як салом, а не як камень» [132, с. 196].

«Богам» новага свету робіцца чыгунная печка. Даніну ёй надала і айчынная проза (апавяданне М. Лынькова «Чыгунныя песні», рамантычны твор, у якім гумар выступае своеасаблівым «лазутчыкам» рэалізму). У чыгуннай печцы надзвычай хутка

гіне папера — носьбіт культуры. У вышэйгаданай герайні Я. Замяціна «папяровай Машы» няма шансаў на выжыванне...

Ідэальнае спалучэнне вытанчанасці з трываласцю ў жыцці і мастацтве спачатку асэнсоўваецца як у прынцыпе немагчымае, «шкло не зварваецца з жалезам». Але ўрэшце сімвалічны прэцэдэнт адшуканы — гэта дрот. «Драцяны — азначае металічны, цвёрды, але яшчэ і гнуткі, а самае галоўнае — увамкнуты ў адзіны ланцуг з іншымі людзьмі» [78, с. 73].

Прырода старажытных цывілізацый, як пісаў Л. Гумілёў, паказвае, што прырода хоць і церпіць урон ад тэхнікі, але ў канчатковым выніку бярэ сваё, за выключэннем тых прадметаў, якія сталі незваротнымі, як крамянёвыя прылады часоў палеаліту, бетаніраваныя пляцоўкі і пластмасавыя вырабы. Біясфера не ў стане вярнуць іх у сваё ўлонне: гэта могуць зрабіць толькі хімічныя і тэрмічныя працэсы, аднавіўшы іх першапачатковы стан, але толькі ў тым выпадку, калі нашу планету спасцігне касмічная катастрофа. А да таго часу яны будуць называцца «помнікамі цывілізацый» [54, с. 15—16].

Няўжо незваротна, як крэмень, ацвярджаюць і некалі створаныя з гліны людзі?..

Аналізуючы раманы Стэндаля і Бальзака, М. Бахцін упершыню скарыстаў выраз «лакальнасць здзяйснення падзей» як месца перасячэння прасторавых і часавых радоў твора, «месца згущэння слядоў ходу часу ў прасторы», і гэтым увёў новае паняцце. «Лакальнасць» пачынае ўспрымацца ў якасці сінтэзуючага адносна хранатопу паняцця. Хоць само яно не вызначаецца М. Бахціным дакладна і спачатку здаецца неістотным, з яго дапамогай абазначаецца «збіранне» хранатопаў твора, бо можна гаварыць пра «вялікія і істотныя хранатопы. Але кожны такі хранатоп можа ўключыць у сябе неабмежаваную колькасць дробных хранатопаў: кожны матыў можа мець свой асаблівы хранатоп...» [11]. У прозе 1930-х гадоў досыць распаўсюджана такая лакальнасць, як лабараторыя, лагічным ланцужком звязаная з вылучанымі намі ў дадзеным раздзеле локусамі і «антропнымі матэрыяламі».

А. Бабарэка бачыў «новую існасць» чалавека ў тым, што ён, чалавек, «паўстаў супроць чалавека (прыроды) у самім сабе»

[6, с. 373]. Дарэчным будзе адзначыць, што, канстатууючы несумненную сувязь чалавечай асобы з уласным зародкам, адзінства ў ёй біялагічнага і сацыяльнага, Л. Гумілёў характарызаваў цела чалавека, уключаючы вышэйшую нервовую дзейнасць, як лабараторыю, «дзе спалучаюцца грамадская і прыродная форма руху матэрыі» [54, с. 236]. Некалі Л. Пастэр заклікаў да памнажэння і ўпрыгожання лабараторый, бо яны «храм будучага багацця і дабрабыту народа; у іх чалавецтва расце, умацоўваецца і паляпшаецца; у іх яно навучаецца чытаць у тварэннях прыроды, у той час як яго ўласныя стварэнні часта ўяўляюць сабой тварэнні варварства, фантазіі і разбурэння» [122, с. 8]. У некаторых творах мастацкай прозы «эпохі рубяжа» вобраз лабараторыі набывае сімвалічнае напauненне. Гэта істотна для паэтыкі рамана М. Гарэцкага «Віленскія камунары» і звязана з сюжэтнай лініяй кіраўнікоў Рэўваенсавета: Вяржбіцкага, Шымілевіча, Кунігас-Ляўданскага, таварыша Аза — і эпізодам іх самагубства. Мацея Мышку ўразіла адасобленасць лідараў ад шараговых абаронцаў клуба: «Яны ж нам нічога не казалі. Сабраліся кучачкаю і пастанавілі [пайсці з жыцця]» [45, с. 214]. Мацей прыходзіць да ўсведамлення, што ўчарашнія правадары — ахвяры рэвалюцыйнай догмы, для іх чалавечыя жыццё не з'яўляецца каштоўнасцю. Ва ўспрыманні героя, ідэолагі і кіраўнікі рэвалюцыі ў вялікай прыгожай лабараторыі «дослед свой рабілі», на «фабрыцы шумнай... няўмоўчнай» гэты дослед «рэалізавалі» [96, с. 416]. Вобраз лабараторыі і згадка пра дослед указваюць на палітычны авантурызм тых сіл, што распачалі грандыёзны сацыяльны эксперымент, які дагэтуль не меў аналагаў у цэлым свеце. Гэты сімволіка-абагульнены ўрбаністычны вобраз дапамагае лепш зразумець псіхалагічныя матывы адмаўлення Мацея пераехаць на сталае месца жытхарства з Вільні ў Мінск. Мацей разумее, што не за тую Беларусь ён змагаўся, у якую кліча яго бацька: «А я думаю, — разважае Мацей, — не ўсім жа туды ехаць. Трэба ж некаму і тут заставацца, пакуль можна...» [45, с. 234].

Лабараторыя як лакальнасць, «месца згушчэння слядоў ходу часу ў прасторы», займае значнае месца і ў топіцы рамана П. Галавача «Праз гады». У размове Галынскага з Ягуплам

часта гучаць словы «лабараторыя», «вытворчы эксперымент», «сінтэтычны каўчук». Апісанне лабараторыі прасякнута жыццесцвярджалным пафасам. «Памяшканне лабараторыі запалонена сонцам. Яно на падлозе, на даўгіх вузкіх сталах. Ягоны блеск на шклянках прыборах і на медных частках апаратуры...» [37, с. 370]. Між тым, у культурным дыскурсе 1920-х гадоў мае месца і такі фрагмент: «Учора ўвечары глядзеў на возера пасля навальніцы і думаў пра нікчэмнасць чалавечай справы перад абліччам стыхіі, той справы, якая гучна называецца магутнасцю чалавека: гэтай ілюзіяй лабараторый і кабінетаў» [104, с. 135]. Гэты запіс у дзённіку М. Прышвіна ад 30 чэрвеня 1926 года не ўхваляе экстравагантнай навуковай практыкі таго часу. Але літаратурныя сюжэты 1920-х—1930-х гадоў часта ўтрымлівалі яе апалагетыку. У шэрагу твораў рускай літаратуры (Я. Замяціна, М. Булгакава, А. Бяляева) ідзе гаворка «пра пошук найкарацейшага шляху да змянення чалавечай прыроды. Такім шляхам эпосе ўяўляецца шлях хірургічны» [78, с. 97]. Аналагічны матыў праводзіцца К. Чорным у рамане «Сястра», дзе Казімер Ірмалевіч удасканалваецца як хірург, а былы камісар Абрам Ватасон па волі аўтара набывае прафесію цырульніка. У сярэднявеччы лазеншчыкі (цырульнікі) складалі асаблівы цэх і мелі права займацца малой хірургіяй. Галоўная іх дзейнасць заключалася ў кровапусканнях, якія ў той час былі надзвычай распаўсюджаны. На працягу многіх стагоддзяў не існавала іншага шляху для вывучэння хірургіі, як толькі праз цырульні [127]. Перыяд 1930-х гадоў — маральнае сярэднявечча XX стагоддзя. Мадэлюючы хранатоп рамана, К. Чорны ўводзіць яшчэ адзін вобраз лазеншчыка, Радзівона Цівунчыка, які кантрастуе з вобразам цырульніка.

Перш чым вызначыць яго ідэяна-мастацкую адметнасць, звернемся яшчэ да адной лакальнасці, якая рэпрэзентуе адметнасць ходу часу ў беларускай прасторы, — лазні. Творам, дзе гэты локус адыгрывае сюжэтаўтваральную ролю, выступае ў «эпоху рубяжа» апавяданне М. Гарэцкага «У лазні». Яно заўсёды падлягала пільнай увазе даследчыкаў. Адзначым уклад аўтара ў пастаноўку праблемы нацыянальнага характару. Беларускія пісьменнікі, сцвярджаючы праз сваіх герояў яго

станоўчыя рысы, не абыходзяць увагай і таго, што беларускаму народу, які варты годнага жыцця, спрадвеку даводзілася тапіць «сваё вялікае харакство ў непраходных нетрах дробных хітрыкаў і ўласнай прыніжанасці» [12, с. 135].

У аповесці «У чым яго крыўда?» М. Гарэцкі апавядае, як у лазні кожны з вяскоўцаў «хацеў, каб гарэла чыя-небудзь лучына, а толькі не яго. Так і варушыліся... упоцемку». Задума «праклінаў сваю родную матэрыяльную культуру» і са злосцю думаў: «...свінні, а не людзі». Дадае злосці «нікчэмная, падлыжніцкая далікатнасць цёмнага дзядзькі» Якуба, які называе «вучонага пляменніка» па бацьку, Рыгоравічам. Праўда, ад злосці герой «...патрошкі пераходзіў у сум і горкую пакуту», адчуваючы сябе «ў вялікай нязгодзе» з родным краем і яго парадкамі [46, с. 73]. Але гэта той крызісны стан, які стымулюе да дзеяння, пра што сведчыць фінал твора.

У аўтабіяграфічнай аповесці Я. Маўра «Шлях з цемры» мыццё апісваецца ў рэалістычным ключы, з уласцівым пісьменніку гумарам, як адна з «выдатных падзей». Адметнасць падзеі вызначалася ў першую чаргу адметнасцю самой «лазні», якою з'яўлялася печ. Часцей за ўсё, апавядае Янка, гэта было ў той дзень, калі пяклі хлеб. «Пасля таго, як хлеб вымалі, у печцы пасцілалі салому. А затым маці, як баба-яга, садзіла ў печ мяне. Як кожнае печыва, мяне засланылі засланкай. У сярэдзіне ўжо стаяў чыгунок з вадой, ляжалі мыла і мачалка. І да гэтага часу не магу забыць таго цудоўнага паху, які быў у печцы, — і свежы хлеб, і духмяная салома. Спачатку я павінен быў папрэць, а потым ужо мыцца. Прэць было яшчэ так-сяк, а вось мыцца — дзякуй за ласку! Абавязкова дакранешся да гарачай печкі то локцем, то каленам, то плячом. Таму мыццё маё, мусіць, ніякага знаку не мела, і мяне прыходзілася адмываць ужо на прыпечку. ...Пасля мяне мая маці лезла ў печку, гэтак жа зачынялася і мылася там! Адно можна сказаць: або печка была вельмі вялікая, або мамка мая была надта малая» [92, с. 21].

Ва ўмовах, калі востра паўстала праблема змываць з вёскі «дакастрычніцкі бруд», лакальнасць лазні актуалізуецца ў яшчэ большай меры. У аповесці Я. Коласа «Адшчапенец» лазня — «добры і дарагі пачастунак для гасця». І хоць пісьменнік

пагаджаецца, што яна — установа старасвецкая, тым не меней прызнае: «аўтарытэт яе высока стаіць і ў нашы дні. Сярод жа калгаснікаў лазненскія дні лічыліся чужь не святам» [73, с. 146]. Лазня была прасторная і выгодная. Калі Пракоп Дубяга выходзіў з яе памыты, то адчуваў сябе «так лёгка, так добра, — ну як бы табе дзесяць гадоў скінулі!» [73, с. 148]. Мышцё ў лазні азначае акт ачышчэння і, у пэўнай ступені, вяртання героя да сябе. «Гразь і бруд споўзвалі і сплывалі з яго гадамі нямытага цела» [73, с. 148].

У кантэкст асэнсавання актуальных праблем новага грамадства ўключае лакальнасць лазні С. Баранавых (апавяданне «Начныя цені»). Лявон Галапупец пераконвае суразмоўцу: «Раўнапраўе... яго, брат, няма і не можа быць. Яно от толькі ў лазні можа быць. Яно пры сацыялізмах можа быць. <...> ...От ты ўяві сабе голых людзей у лазні? ...Ну, а цяпер скажы: калі ты пападзешся ў лазню сярод незнаёмых людзей, дык от скажы мне, хто з іх мае большы гонар, славу і найбольшы чын? <...> Там яны ў лазні ўсе, як адзін, раўнапраўны. І над гарачаю, і над халоднаю вадою раўнапраўны. Бо ім патрэбна гэтая вада: яны хочучь памыцца. І не болей» [33, с. 485]. Але як толькі гэтыя людзі пачнуць апранацца, тады яны ўжо не будуць раўнапраўныя. «Усе гэтыя чыны, славы і гонары — ты ўбачыш у вопратцы гэтых людзей. І — не болей. А пры сацыялізмах яно, брат, усе пад адно. Таксама не разлічыш» [33, с. 485].

К. Чорны арыгінальным чынам уключае лазню ў сістэму жыццёвых каштоўнасцей Радзівона Цівунчыка — аднаго з самых канцэптуальна значных герояў і рамана «Сястра», і ўсёй творчасці пісьменніка. Расстаўляючы акцэнт Цівунчыкавага жыцця, К. Чорны асабліва вылучае час яго працы ў лазні. «Раней ціхманы белатвары хлопец, пасля салдат імперыі, працаўнік па ўсім горадзе на ўсякіх работах, дваццацідвухгодні стораж у лазні і цяперашні насельнік зямлі па прыватных справах — ён лепш жыве, працуючы пры гэтай установе, што прызначана служыць для ачысткі чалавечага цела». І зараз, «несучы на плячах поўных шэсць дзясяткаў год», ён часам «ішоў у лазню парыць добрых людзей». А сама лазня, з усімі ўстаноўленымі звычаямі яе, была вялікай прыналежнасцю жыцця, вакол якое, за момант веку, награмаздзіліся непраходныя пласты дум і гаворак аб людзях:

незлічонасць людзей, здарэнняў, вялікіх і дробных з’яў было ўведана тут» [131, с. 70]. Майстэрства К. Чорнага-філосафа заключаецца, апроч іншага, ва ўменні ўключыць аб’ект, які першапачаткова належыць сферы прафанага, у кола вызначальных праблем чалавечага існавання: лазня—людзі—гурт—гаворкі—падзеі—з’явы—здарэнні—думы—высновы—жыццё.

Як бачым, лазня — гэта яшчэ адна значная ў ідэйна-мастацкіх адносінах лакальнасць, адмысловая «лабараторыя», якая, праз сувязь-адштурхоўванне (Ватасон—Цівунчык), служыць сродкам сцвярджэння гуманістычнай канцэпцыі свету і чалавека. Нездарма ключавая характарыстыка, дадзеная К. Чорным Цівунчыку, — «слаўны чалавечнасцю»...

Мастацкія факты, прыведзеныя ў дадзенай працы, паказваюць, што ў прозе «эпохі рубяжа» настойліва праводзіцца матыў супрацьстаяння культуры і цывілізацыі. Як пісаў М. Бярдзьеў, у эпоху цывілізацыі культура працягвае жыць у якасці, а не ў колькасці, яна сыходзіць у глыбіню. У гэтым плане бачыцца яшчэ больш мэтазгодным зварот беларускіх празаікаў да локуса балота і сімвалікі торфу. Згадаем яшчэ раз раман М. Зарэцкага «Крывічы»: «Знізу, з зямлі, вырасце наш рэнесанс»... У цывілізацыі ж пачынаюць выяўляцца працэсы варварызацыі, страты дасканалых форм, выпрацаваных культурай. Аднак і варварызацыя выяўлялася ў розныя эпохі ў розных формах! У раннім сярэднявеччы гэта было варварства, «звязанае з прыроднымі стыхіямі, варварства ад прыліву новых чалавечых мас, са свежай крывёю, якія прынеслі з сабою пах паўночных лясоў». Але варварства, якое можа ўзнікнуць на вяршыні еўрапейскай і сусветнай цывілізацыі, над чым разважаў М. Бярдзьеў у 1919—1922 гадах, будзе мець пах «машын, а не лясоў» [18, с. 172]. Галоўная небяспека ў тым, што ў такіх умовах пачынаецца панаванне над чалавекам не прыродных (варварскіх у высакародным сэнсе) сіл, а «магічнага царства машыннасці і механічнасці, якое падмяняе сапраўднае быццё». На шляху тэхнічнага пераўтварэння жыцця, як бы драматычна гэта ні гучала, «гіне вобраз чалавека» [18, с. 172—173].

## Вывады

Прыродныя ўмовы актыўна ўплываюць на свядомасць народа, генезіс яго нацыянальнай душы. Адна з такіх уплывовых стыхій — лес.

У часы паганства лічылася, што кожны з людзей раней быў дрэвам, усе маральна-этычныя нормы, заветы добра нібыта ад дрэваў, а чалавек і дрэва аднолькава падлеглыя фатальнасці лёсу. Гэтыя характарыстыкі, а таксама знешняя пасіўнасць дрэва, якая не выключае здольнасці лесу-супольнасці аддаваць, адорваць, карэлюе з ментальнымі рысамі нашага народа.

У беларускай літаратуры лес паўстае эстэтыка-філасофскім аб'ектам і ў канкрэтна-гістарычным плане, і ў кантэксце светабудовы.

Беларускія празаікі, працягваючы сярэднявечную эпічную традыцыю, у першай трэці XX стагоддзя таксама надаюць важнае значэнне лесу, у адлюстраванні якога праяўляецца істотная асаблівасць беларускага светаадчування (З. Бядуля, М. Гарэцкі, Я. Колас. К. Чорны, Л. Калюга).

Для паўнаwartаснага існавання чалавеку неабходна пэўная псіхалагічна-этычная «ўтульнасць», якую для беларусаў забяспечвае трохкампанентная вертыкальная мадэль свету, што складаецца з зямлі, лесу і неба. У літаратурных творах розных жанраў увасоблены шматлікія варыянты спалучэння разнастайных элементаў звыклага ландшафту, якія абумоўліваюць раўнаважны, гарманічны стан асобы персанажа, героя-апавядальніка, аўтара. Яскравым нацыянальна-культурным прэцэдэнтам выступае паэма Я. Коласа «Новая зямля».

Герой беларускай прозы адчувае псіхалагічны камфорт, візуальна лакалізуючы прасторавыя аб'екты ў пэўных межах, якія выключаюць бясконасць, неабсяжнасць. Я. Колас асабліва тонка адчуў гэтую адметнасць беларуса. Прасторавая ўтульнасць немагчыма для яго пры адсутнасці лесу, які, аднак, часцей успрымаецца цяжкім і нядобрым для рускага чалавека.

Маладзейшае пакаленне пісьменнікаў «эпохі рубяжа» ўспрыняло мастацкую традыцыю адлюстравання беларускай прыроды. Шчодро ўзбагаціў у гэтых адносінах беларускую прозу К. Чорны. Разнастайныя локусы нацыянальнага ландшафту спалучае ў сваіх творах Л. Калюга. У творчасці гэтых пісьменнікаў, праз змены ў навакольным краявідзе, адбілася таксама парушэнне гармоніі ў жыцці і ва ўнутраным свеце героя, абумоўленае гвалтоўным уздзеяннем на прыроду прыхаднямі-дачаснікамі альбо вымушаным знаходжаннем самога героя на чужыне.

Надзвычай важная роля адводзіцца локусу лесу ў рэпрэзентацыі цывілізацыйных змен. Лес — прэцэдэнтны вобраз чалавечай супольнасці, адзінства чалавечага лёсу, аднак праз яго выкарыстанне ў шэрагу твораў сцвярджаецца і права чалавека на натуральнасць, асабовую індывідуальнасць і самарэалізацыю як у гаспадарчай, так і ў творчай дзейнасці (Я. Замяцін, К. Чорны). Гуманізм аўтарскай канцэпцыі ў рамане «Сястра», у супрацьвагу празмернай сацыялізацыі асобы і бюракратызацыі грамадскага жыцця, вызначаецца ў К. Чорнага наданнем герою прафесіі таксатара. Падобная эстэтычная тэндэнцыя рэалізуецца М. Зарэцкім у рамане «Сцежкі-дарожкі».

У складаных сацыяльна-палітычных абставінах сімволіка лесу як чалавечай супольнасці спалучаецца з сімволікай прыродных стыхій, а сыход героя ў лес азначае яго пратэст супраць неспрыяльных умоў соцыуму (Л. Родзевіч, М. Лынькоў, К. Крапіва). У часы кардынальных грамадскіх пераўтварэнняў у беларускім мастацтве традыцыйна актуалізуецца вобраз грознай пушчы (Я. Колас).

Лес абуджае дзіцячую фантазію, набывае якасці эстэтычнага аб'екта ў пражаных творах З. Бядулі. Як крытык, ён уключае сімволіку лесу ў кантэкст асэнсавання эстэтычнай праблематыкі «эпохі рубяжа», творчага метаду пісьменніка.

У разнастайных трагічных варунках паўстае локус лесу ў мастацкіх помніках часу рэпрэсій (Ф. Аляхновіч). Рэалістычны вобраз напаўняецца дадатковымі канатацыямі, звязанымі з паняццем «церабіць» — сячы, высакаць (К. Чорны, М. Зарэцкі, М. Цэлеш). Праз арыгінальнае выкарыстанне локуса лесу выказваюцца адносіны да адной з пануючых сацыякультурных тэндэнцый «эпохі рубяжа» — актуалізацыі будучага як сучаснасці (М. Прышвін).

Локус балота мае здольнасць сумяшчаць адначасова ўяўленні пра час і прастору, што гаворыць пра яго сімвалічнае значэнне, за якім угадваецца нязменная, традыцыйная, стабільная ў жыцці і мысленні. Балотныя пейзажы актыўна выконваюць першапачатковую для ўсякага пейзажу эстэтычную функцыю (М. Багдановіч, Я. Колас, З. Бядуля).

Значная частка даследаванняў сімволікі тэтага аб'екта палягае ў аспекце асаблівасцей мастацкай рэпрэзентацыі рысаў беларускай ментальнасці, няпэўнасці міжсабовых зносін (М. Гарэцкі, Я. Колас, А. Пашкевіч). Локус балота праз сваю мастацкую адметнасць маркіруе характар ідэнтыфікацыі літаратурных асоб (І. Мележ).

Надзвычай важная роля адводзіцца локусам лесу і балота ў рэпрэзентацыі «індустрыяльнай вайны» з прыродай, праз супастаўленне ўмяшчальнага і антрапагеннага ландшафтаў ў мастацкай прозе актыўна асэнсоўваюцца супярэчлівыя ўзаемадачыненні культуры і цывілізацыі, трагічны разлад чалавека з самім сабой, які маркіруецца матывам сыходу героя-думанніка «ў лясы» (К. Чорны, П. Галавач).

У эстэтыка-філасофскіх і мастацкіх тэкстах першай трэці ХХ стагоддзя традыцыйная сімволіка балота не толькі ўзбагачаецца, але і істотна трансфармуецца (А. Бабарэка). Дэфармуецца сам звыклы краявід, парушаецца прасторавая ўтульнасць. Важную ідэйна-мастацкую ролю пачынае адыгрываць сумежная сімволіка торфу, якая, адносячыся да метаду мастацкай крыптаграфіі, дазваляе выявіць грамадзянскую пазіцыю аўтараў, іх неаб'якаваць да лёсу сваёй краіны і народа, над якім распачаліся грандыёзныя эксперыменты (К. Чорны, П. Галавач).

Глыбокаму асэнсаванню тэндэнцый эпохі і спасціжэнню аўтарскай задумы дапамагае аналіз у прозе такога хранатопна-лакальнасці, як лабараторыя. Яшчэ адна значная ў ідэйна-мастацкіх адносінах лакальнасць, адмысловая «лабараторыя», якая служыць сродкам свярджэння гуманістычнай канцэпцыі свету і чалавека, — лазня (М. Гарэцкі, Я. Маўр, С. Баранавых, К. Чорны).

Праблема прыгатавання з торфу пластычных мас суадносіцца з праблемай выхавання чалавека-«вінціка». У ХХ стагоддзі культура прайшла амаль

поўнае кола ад падатлівых васковых, снежных, папяровых персанажаў Сярэбранага веку да сталёвых людзей савецкай эпохі. Торф і гліна — нацыянальна адметныя «антропныя» матэрыялы, якія ў той жа час з’яўляюцца сыравінай для вытворчасці коксу, смалы і цэгля. Метафарызация гэтых працэсаў служыць мэце асуджэння паслядоўнай дэгуманізацыі грамадства ў «эпоху рубяжа», з’яўлення ролі прадстаўнікоў навуковай інтэлігенцыі да функцыі «інжынераў чалавечага матэрыялу», выхавання канфармізму ў чалавечай асобе.

Беларускія праякі выказваюць трывогу з прычыны пачатку меліярацыі як «тэхналагічнай інтэрвенцыі» (В. Акудовіч). Локусы лесу і балота разам з сумежнымі вобразамі ў прозе «эпохі рубяжа» рэалізуюць у сваёй дынаміцы прагнастычную функцыю мастацтва, што пацвярджаецца многімі, на жаль, неаптымістычнымі высновамі сучаснай навукі.

Сучасныя даследчыкі адзначаюць важнасць правобразнай, мадэлюючай ролі метафары, якая дае штуршок развіццю думкі і наводзіць на новыя аналогіі. Нацыянальныя локусы культуры як метафарычныя канструкты ў прозе «эпохі рубяжа» выяўляюць здольнасць выступаць у ролі альтэрнатыўнай, інавацыйнай логікі пазнання сябе і навакольнага свету.

## БЕЛАРУСКІ ШЛЯХ: З ВЁСКИ Ў ГОРАД ПРАЗ МЯСТЭЧКА

Цывілізацыйнае развіццё немагчыма без урбаністычнага складніка. Горад — сінонім гісторыі чалавечай цывілізацыі; ён разам з чалавекам праходзіць складаны шлях развіцця. У канцы XIX — пачатку XX стагоддзя, са з’яўленнем новых ведаў і новых сусветна-гістарычных пераўтварэнняў, вобраз горада ўваходзіць у літаратуру, паўстаючы ў ёй і складанай, і, адначасова, цэласнай структурай, якая адлюстроўвае лёс чалавека. Гэта і індустрыялізаванае асяроддзе, куды можна падацца на заробкі, і асяроддзе, куды перамяшчаецца культурнае жыццё інтэлігенцыі. Аднак горад заўсёды хавае ў сабе небяспеку заняволення асобы, што надзвычай актуальна для яго ўспрымання беларусам — «палявым» чалавекам. Урбаністычныя матывы ў літаратуры «эпохі рубяжа» выяўляюць асновы кардынальных змен ва ўнутраным свеце асобы, небяспеку руйнавання традыцыйных каштоўнасцей, складанасць самаідэнтыфікацыі. Усе гэтыя працэсы рэпрэзентуюцца пераважна ў форме пошукаў літаратурным героем сваёй індывідуальнасці. Пісьменнікі, імкнучыся выявіць гармонію або дысгармонію навакольнай рэчаіснасці, звяртаюцца да локуса горада як месца разгортвання аўтарскай задумы, сродку аналізу ўнутранага свету асобы, яе самааналізу. Вобраз горада ў творах аўтараў XIX — пачатку XX стагоддзя неаднамерны, што абумоўлена гістарычнымі і грамадскімі абставінамі.

Спачатку культурнае асваенне ўрбаністычнай прасторы робіцца ў беларускай паэзіі. Сталая спроба — цыкл «Места» ў зборніку М. Багдановіча «Вянок».

Арганічны складнік праблематыкі прозы першай трэці XX стагоддзя — «роздумы-балансаванні паміж “прагрэсам” і “архаікай”, “горадам” і “вёскай”» [35, с. 9]. І гэта мае адносіны не толькі да самасвядомасці асобы. І. Навуменка ў свой час зрабіў выснову аб тым, што коласаўская канцэпцыя жыцця чалавека «ў значнай меры грунтуецца на народных ацэнках добрага

і благога ў жыцці, прыгожага і агіднага» [97, с. 27]. Не апошняю ролю адыгрывае і тое, што амаль усе значныя творцы «эпохі рубяжа» былі родам з беларускай вёскі. Аднак, адзначае П. Дзюбайла, літаратура пад уплывам вульгарызатарскай крытыкі паступова перастала лічыць вясковае асяроддзе той сферай, што можа станоўча ўплываць на фарміраванне характару чалавека. «Як быццам за стагоддзі сярод працоўнага сялянства не выпрацаваліся важнейшыя маральна-этычныя нормы і крытэрыі сапраўднай чалавечнасці, дабраты...» [55, с. 20].

Прадстаўнікі сучаснай філасофскай думкі сцвярджаюць, што, у плане этнагенезу, мы сапраўды вясковая нацыя, бо «толькі вёска... пазбаўленая каналаў хоць якой улады, няўзнак для самой сябе спеліла патэнцыял беларускай прышласці» [2, с. 45], менавіта беларуская вёска сфармавала «этнічны грунт, дала нацыі мову, эстэтычны канон і этычны кодэкс» [2, с. 74].

Адзін з асноўных канцэптаў у беларускай прозе «эпохі рубяжа» — «роднае карэнне», які адлюстроўвае складанасць адносін асобы да горада і вёскі, а таксама дачыненняў паміж горадам і вёскай. Л. Родзевіч, услед за М. Гарэцкім, звяртаецца да беларуса з «Заклікам», які сцвярджае багаты духоўны патэнцыял вёскі і яго пазітыўнае ўздзеянне на асобу: калі ты «ачмураны крыклівай праўдай, якой чураўся, ашуканы багатымі абяцанкамі, якія шкодны табе, калі ты сярод фальшывага бляску не пазнаеш сябе, сярод чужога горада згубіў сябе, дык увайдзі, брат мой мілы, у маю хату вясковую, пахілую. Там ты, без малітвы і слоў, усёй істотай сваёй пачуеш, уразумееш Бога. І будзеш радасны» [111, с. 236].

«Памежнае» становішча народжаных у вёсцы герояў абумоўлівае адметнасць іх маральна-псіхалагічнага стану, яго раздвоенасць — яшчэ адну іпастась беларускіх «дзвюх душ», якую, аднак, пераадолеў Хвядос Чвардоўскі (Л. Калюга, «Ні госьць ні гаспадар»): «Вёска — цёмная. Вёска — бацькаўшчына. І ўсе ўцякаюць з яе. Толькі працёр каторы свае закуранныя вочы, дык і махнуў у горад: у гэты вір-болбацень. А хто зямлю капаць будзе? Хто вам астанеца хлеб рабіць?» [67, с. 36].

У 1914 годзе ў вершы «Песня» А. Гарун выказаўся ад імя лірычнага героя, які выйшаў з роднай вёскі шукаць долі, бо

хацеў «меці разгон». Але праз некалькі гадоў ён «болю і гора нямала // На тэй дарозе знайшоў» [44, с. 58]. Яго прытулак — «паміж паддашных... нораў»; замест вясёлай музыкі «чутны праклёны і крыкі»; замест кахання — «продаж і купля адна...» [44, с. 58]. Герой поўны рашучасці пакінуць жыць «жабраком гарадскім», гатовы пазбыцца марных жаданняў і вярнуцца ў родную вёску, бо ён спазнаў праўду жыцця: «Той ёсць шчаслівы, багаты, // Хто сваё родна ўкахаў...» [44, с. 58].

Рыгора Лежню (В. Ластоўскі, «Лебядзіная песня») выпраўлялі «ў маскалі». Развітаўся ён з роднай маткай і каханай Ганулькай. Адбываў службу ў Піцеры. Сэрца рвалася дамоў, да сваіх, але павіннасць трымала. І памаленьку прывык. Спярша не атрымлівалася гаварыць «па-іхняму», але «наламаўся». Хутка засвоіў усе каманды, лепш за ўсіх спраўляўся са стрэльбай. Праз гэта яму на другі год нашыўкі далі і загадалі навучаць навабранцаў. Акрамя вайскавай муштры, надта Рыгор ім дакучаў «за простую гаворку». За шэсць год службы герой звывся з новым жыццём. Дома за гэты час маці памерла, брат ажаніўся, толькі Гануля ўсё чакала. Але Рыгор не паехаў дамоў, а застаўся ў Піцеры за дворніка. «Вясёлы горад Піцер той! Народу процьма, дзіваў усялякіх ліку няма! Служба няцяжкая, — сыт заўсёды, адзет заўсёды, жыццё — ды і толькі!» [81]. Так прайшло дваццаць гадоў. Каля паноў усялякіх ходзячы, яшчэ большай павагі да сябе набраўся Рыгор. Любіў, падмятаючы, увіхацца на шырокай люднай вуліцы паміж карэт і калясак.

Як адзначалася вышэй, з апазіцыяй «вёска—горад» цесна звязаны мастацка-псіхалагічны феномен «дзвюх душ». Пераважна гэта своеасаблівая любоў-адштурхоўванне. В. Ластоўскі дадае да яе адметныя штрыхы. Калі з роднага Рыгоравага сяла на службу да паноў прыехала дзяўчына, то Рыгор «розныя кепствы падпускаў на яе гутарку і хоць любіў з ёй гукаць аб сваёй старане, але шчыра саромеўся гутарыць з ёй пры людзях». Адночы ён пачуў з расчыненага акна скрыпку і «поўную задумы, добра знаную, але чужую гэтай вуліцы песню» [81]. Заслухаўшыся, не ўсцярогся: яго пераехала парка коней з карэтай. У бальніцы мроілася Рыгору, што матка гладзіць яго, пя ўпадабаную песню, а ён голасна ўтаруе ёй. У апошнія імгненні

жыцця яму было лёгка і добра, радасць разлілася па твары... Немудрагелістае па сюжэце, апавяданне ўзнімае важную філасофскую праблему: смерць паўстае тут як спосаб захавання прыгажосці і духоўнасці (у дадзеным выпадку — яе глыбока схаваных рэштак).

Настойліва выбіваюць «дзеравеншчыну» з малога Міхалкі ў аднайменным апавяданні Я. Коласа. Ніхто не цікавіцца, што ў яго на душы. Часамі «замігаюцца родныя з’явы далёкай вёскі, дзе Міхалку так вольна жылося, і сэрца неяк ападзе, калі ўспомніць ён сваё тут жыццё. Там, на вуліцы, чуваць, як тупаюць па тратуарах ногі, як грукаюць капытамі па бруку коні, як шуміць і гудзе многагалосы горад» [71, с. 182]. Думкі і ўспаміны пра вёску, мары зноў апынуцца там утвараюць сэнс Міхалкавага жыцця ў горадзе. Задумаўшы ўцячы адгэтуль, ён пачаў складаць запасы на дарогу ў досыць бяспечным кутку пад ложкам. Акрамя таго, Міхалка добра памятаў, што нельга ісці з горада без гасцінца. Цацкі, якія ён адкраў ад Лідачкі — мячык і чалавечак з гумалыстыкі, — прызначаліся яго сябрам. Заставалася толькі пашыць торбачку... Аднак стаць вольным Міхалку не ўдалося. Ён, рэзюмуе аўтар, як і наўперад, жыве ў горадзе і толькі тым і цешыць сябе, што тады, напэўна, будзе яму палёгка, як выб’юць з яго «дзеравеншчыну»...

Згубны ўплыў гарадскога асяроддзя — адна з праблем, узнятых Л. Калюгам у апавесці «Нядоля Заблоцкіх». Яна памастацку вырашаецца праз вобразы Клемкі Язучка і Савосты Заблоцкага. І калі Клемка церпіць незваротную асабовую дэградацыю, то Савоста, як і большасць герояў беларускай прозы, вычувае стан раздвоенасці. У час вучобы, пакуль «не выкамячыў добра Савосту гарадскі “курч” на панскі кволы капыл» [67, с. 261], хадзіў хлопец на вёску, гуляў са сваім таварыствам. Але ж пакрысе, пажыўшы ў горадзе, пачаў Заблоччык забывацца на ўсё вясковае. Сустрэўшы землякоў у горадзе, не пазнаваў іх, а ціхенька сунуўся, куды яму трэба было. Баяўся, «каб не падумалі сябры, што з простых мужыкоў ён і ніякага хвальварку няма ў яго бацькі» [67, с. 262—263]. Апынуўшыся на пасадзе дробнага чыноўніка ў далёкім павятовым горадзе, часта прачынаўся Савоста разам з сонцам,

як некалі ў родных Баркаўцах, і было яму тады надзвычай адзінока. Ды зараз дзявятая гадзіна, зараз канцэлярскі, заліты атрамантам стол. «От дзе, маці, праўдзівы “курч”, — сказаў бы ён зараз» [67, с. 279]. Аднак у фінале той часткі аповесці, якая дайшла да чыгача, у сюжэтнай лініі, звязанай з Савостам Заблоцкім, рэалізуецца аптымістычны ў адносінах да самаідэнтыфікацыі героя матыў вяртання.

Арыгінальную трактоўку феномена «дзвюх душ» у святле праблемы «вёска—горад» даў А. Бабарэка, аналізуючы «Лісты да сабакі» Я. Пушчы. Ён пісаў: «Каб жыць у сталіцы, трэба перамяніцца, сталіца вымагае прыстасавання да сваіх звычайў. І калі ты не ў сіле іх засвоіць, табе лепш пільнаваць дому і склепу (набыткаў старога)» [5, с. 672].

Выправіць сына ў горад на заробкі вырашыў бацька Паўла Зыкава (Гаўрылы Росяка) у рамане Я. Нёманскага «Драпезнікі»: «Можа, там чалавекам станеш, а тут, на вёсцы, будзеш гібець усё жыццё, як і я...» [98, с. 421]. У курнай хаце жылі сем’і Гаўрылавага бацькі і дзядзькі. Дзяцей у абодвух было шмат. Бацьку не было чым плаціць чынш, нават на споведзь яму давялося пазычаць, але сусед не даў. Пасля ўсіх нягод дзяцінства Гаўрылу зусім не шкода было пакідаць вёску, сваіх родных. Пазней ён згадваў: «Можа, у гэтым вінна была мая жорсткасць, якую я адразу адчуў адзін раз у сакавіку, калі вымушаны быў бегчы вярсты са дзве босы па не расталым яшчэ снезе да сваякоў маткі за палатном на труну мае памёршае сястры. Помню, тады апанавала мяне вялікая злосць на ўвесь свет, нават на бацькоў. Можа, і праз гэта я не шкадаваў вёскі...» [98, с. 421]. У дыскурсе героя мы не бачым той дваістасці адносін да вёскі, якая ўвогуле ўласціва выхадцам з яе (асабліва героям М. Гарэцкага і Я. Коласа). Але не любіць, як вызначаў свае адносіны да празмерна талерантных беларусаў У. Караткевіч, не значыць не ратаваць... Акрамя таго, у гэтым фрагменце выяўляецца псіхалагізм у паказе асобы пісьменнікам: моцныя ўражанні дзяцінства часта радыкальна ўплываюць на далейшае жыццё чалавека. Матчын брат бярэ Гаўрылу з сабой у Пецярбург і аддае вучыцца на металіста. Гаспадар часта жорстка біў хлопца, асабліва з пахмелля. Толькі праз чатыры гады вучобы пачаліся грашовыя заробкі. Тады Гаўрыла і перайшоў на вялікі

завод, дзе пасябраваў з адным рабочым, стрыманым і цвёрдым (бо, як вясковец, цягнуўся да «ціхіх»). Рабочы першы пазнаёміў хлопца «з тым злом, якім з'яўляецца... расійскі царска-панскі лад...» [98, с. 422]. Гаўрыла ўвайшоў у падпольную групу рабочых, і так пачаўся яго шлях рэвалюцыянера.

У свой час на выхаванне да дзядзькі трапіў і герой З. Бядулі Язэпка Крушынскі. Дом дзядзькі — цагляная аграмадзіна ў чатыры паверхі — спачатку здаваўся малому адным са страхощыяў, якіх было шмат у вясковых байках. Калі бацька прывёў яго сюды ў першы раз, ён моцна спалохаўся гэтага будынка, заплакаў у калідоры і прасіў бацьку паехаць дахаты. Аднак з цягам часу хлапчук звывся з дзядзькавым домам і вывучаў яго з вялікім імпэтам і ўражлівасцю, вымяраючы, аднак, маштабамі вёскі (!), якая тады ва ўяўленні Язэпкі была самай значнай адзінкай меры і ліку: дом быў такі вялікі, «што ў ім магла б змясціцца цэлая вёска...» [26, с. 303]. Вялізны дом душыў турэмнай замкнёнасцю, дзе, як здавалася хлопчыку, не было патрэбнай для яго, сына лесу і палёў, вольніцы. Адно, што ён любіў тут, — гэта каменныя ўсходы «з паліраванымі, гладкімі, як шкло, парэнчамі», якія давалі Язэпку «ілюзію замілаванага прастору». Тут крытэрыем каштоўнасці таксама была родная вёска. Хлапчуку здавалася, што «ўсходы канца-краю не маюць, як тая далечыня, за якою ён часта ганяўся на вёсцы» [26, с. 303]. Таксама ён вельмі любіў глядзець з самай верхняй лесвічнай пляцоўкі ў чатырохпавярховую процьму. І яму было так прыемна, як тады, калі дома ўзбіраўся на высокую старую яблыню. Мы схільны асацыяваць лесвіцу-лакальнасць з асабовай стратэгіяй развіцця і ўдасканалення чалавека. Аб гэтым у вобразнай форме піша Г. Леўчык: «Наперад і вышэй» [83, с. 100]. У нататках 1925—1926 гадоў А. Бабарэка «лакалізаваў» гэтую сентэнцыю ва ўрбаністычнай прасторы: «Заўсягды наперад — угрунь. Жыві. Горад ня згуба, а вучыць змагацца» [6, с. 282]. Але і задума рамана, і канцэпцыя вобраза галоўнага героя, якая яе абумоўлівала, былі згвалтаваны вальгарызатарскай крытыкай.

Настаўніца Стэфка («Язэп Крушынскі») у вёсцы ніколі не жыла. У першыя дні ў Курганішчы яна нават баялася пайсці пагуляць далей гумна. Яе выхаванкі ахвотна паказвалі ёй усе цікавыя куткі

на полі, вадзілі да рэчкі, у лес. Для дзяўчыны, якая ніколі не бачыла вёскі ў прыроды, кожны новы куток — «цікавая вынаходка. Яна знаёміцца з вакольнай прыродай, нібы з жывымі істотамі, з падругамі. Часта сама пытаецца ў дзяцей аб тым, аб сім» [26, с. 395]. Стэфка таксама надзвычай дзівілася самастойнасці вясковых дзяцей у параўнанні з гарадскімі, бо часта ў горадзе бачыла, як дзяўчатак узросту Настачкі і Мзей маці трымаюць на каленях і кормяць...

Ва ўзорным калгасе, які наведаў «адшчапенец» Пракоп Дубяга, ён не ўбачыў у людзей той замкнёнасці, панурасці і заклапочанасці, што «звычай характарызуе насяленне старой вёскі» [73, с. 148]. Дакладная ментальная самахарактарыстыка прадстаўнікоў гэтага «насялення», якія трапілі ў горад, належыць А. Васілевіч. Спачатку, адзначае яна, «няма ні таго бойкага слова, ні тае смеласці, што з палёнак выходзіць горад. Нібыта на рукі твае, і на ногі, і нават на мову набіты жалезныя абручы. Вёска... І немалы час спатрэбіцца, пакуль здолее яна гэтак жа лёгка павярнуцца, гэтак жа смела ўсміхнуцца, і загаварыць, і бліснуць чароўнай усмешкай...» [31, с. 394]. Нездарма ж, як пісаў Л. Калюга («Вам знаёмае»), усе вясковыя, у горад прыехаўшы, крыху падобны адзін на аднаго, нават больш за тое: «у горадзе кожны вясковы адзін аднаму нейкі далёкі сваяк» [67, с. 401]. Высновы маладога празаіка адносна псіхалогіі вяскоўцаў мелі трывалыя жыццёвыя падставы. Франц Гінтаўт успамінаў, што яму некалькі разоў давялося гасцяваць у Кастуся на вёсцы і нават спатыкацца там з прататыпамі некаторых герояў яго твораў. Яго дзівіла, як сяляне ўмеюць «складна, паэтычна размаўляць, не так нават, як многія граматычныя гараджане» [67, с. 605]. Больш таго, Франц прыйшоў да высновы, што гараджанін і лаяцца прыгожа не ўмее. У вяскоўцаў жа, асабліва ў жанок, «у кожнай свая лаянка, вобразная, сакавітая, не лаянка, а цэлая паэзія» [67, с. 605]. Адметныя мастацкія прэцэдэнты гэтай з'явы, асабліва майстэрства кленічаў, знаходзім у трылогіі Я. Коласа «На ростанях» і рамане К. Крапівы «Мядзведзічы».

Даследуючы агульныя праблемы этнагенезу, Л. Гумілёў адзначаў, што на мяжы горада і вёскі заўсёды ўзнікалі субэтнасы, часцей эфемерныя, часам устойлівыя, але заўсёды з арыгінальнымі,

непаўторнымі стэрэатыпамі паводзін, абавязковымі для іх членаў. Дазволім сабе звязаць гэтую выснову з феноменам беларускага мястэчка, які абумоўлены тым, што ў розныя гістарычныя часы мястэчку трэба было браць да выканання многія функцыі, што ў іншых краінах звычайна выконвае «цэнтр» [2, с. 77].

Д. С. Ліхачоў заўважыў, што ў вёсцы і ў горадзе працягваецца той жа рытм паралельных ліній, які пачынаецца з раллі [84]. Баразна да баразны, бервяно да бервяна, вуліца да вуліцы. Буйныя рытмічныя падзелы спалучаюцца з дробнымі. Адно плаўна пераходзіць да іншага. Горад не супрацьстаіць прыродзе. Ён ідзе да прыроды праз прыгарад. Паводле разважанняў вучонага, слова «прыгарад» створана нібы знарок, каб злучыць уяўленне аб горадзе і прыродзе. Прыгарад — пры горадзе, але ён і пры прыродзе. Прыгарад — гэта вёска з дрэвамі, драўлянымі напаўвясковымі дамамі. Ён прытуліўся агародамі і садамі да сцен горада, да вала і рва, але прытуліўся і да навакольных палёў і лясоў, адабраўшы ад іх крыху дрэў, крыху агародаў, крыху вады ў свае сажалкі і калодзежы. І ўсё гэта ў прылівах і адлівах схаваных і яўных рытмаў: градак, вуліц, дамоў, бярвенцаў, мосцікаў. «Пры горадзе» і «пры прыродзе» якраз і знаходзіцца беларускае мястэчка. Гэты спецыфічны для Беларусі пласт урбаністычнай культуры актыўна ўплывае на ўнутраны свет асобы і працэсы асабовай самаідэнтыфікацыі, што выяўляецца ў канцэпцыі «местачковых» герояў беларускай прозы. Значнасць памежжа горада і вёскі ў сацыяльна-палітычнай прасторы новага грамадства і неабходнасць яго пераходу на новыя рэйкі падкрэслівае К. Чорны, калі паведамляе, што былы камісар Адам Ватасон кінуў сваё цырульніцтва і «над перабудоваю горада галаву ломіць. План цэлага прыгараду абдумвае...» [131, с. 267].

Паводле энцыклапедыі «Этнаграфія Беларусі», мястэчка — гэта своеасаблівая форма паселішча, прамежжавая паміж горадам і вялікім сялом, вёскай. Яны пачалі ўзнікаць у першую чаргу як паселішчы пры таргах у сувязі з заахвочваннем гандлю. Таму спецыфічная рыса планіроўкі мястэчка — наяўнасць гандлёвай плошчы. Значная большасць мястэчак заснавана ў перыяд з 1588 года да пачатку XVII стагоддзя. У XVI—XVIII стагоддзях

іх было на тэрыторыі Беларусі больш за 300. Некаторыя ўзніклі на месцы былых вёсак, а некаторыя сярод глухіх лясоў, «на сырым карню» [143, с. 332]. Найбольш старажытныя ўзніклі адначасова з будаўніцтвам замкаў або пры замках, пабудаваных раней. Шэраг мястэчак узнік на царкоўных землях, каля манастыроў. З пашырэннем гандлю значная частка мястэчак закладвалася для абслугоўвання дарог і забеспячэння абозаў з таварамі (харчаванне, начлег, ремонт вазоў, збруі). Жыхарам такіх паселішчаў загадвалася часам і будаваць заезныя дамы. Пэўная колькасць мястэчак узнікла ў сувязі з адкрыццём новых промыслаў. У назвах мястэчак сустракаюцца словы Воля, Слабада. Гэта звязана з тым, што, каб заахвоціць жыхароў перасяляцца ў мястэчкі, іх вызвалілі на нейкі тэрмін ад усіх падаткаў, натуральных і грашовых павіннасцей. Адміністрацыю мястэчка ўзначальваў воіт. Жыхары мястэчка падзяляліся на мяшчан (пераважна гандляроў і рамеснікаў, якія плацілі чынш і выконвалі феадальныя павіннасці), гандляроў, карчмароў і рамеснікаў яўрэйскай нацыянальнасці, якія складалі значны працэнт местачковага насельніцтва і плацілі чынш, і местачковых сялян, якія адбывалі паншчыну. У розныя перыяды свайго існавання мястэчкі занепадалі і пераходзілі ў разрад сёлаў ці вёсак або ўздымаліся і атрымлівалі статус гарадоў. Але ў асноўнай сваёй масе яны і заставаліся той прамежкавай паміж горадам і вёскай формай паселішча, якая амаль нязменнай датрывала да рэвалюцыі 1917 года. У 1938 годзе да катэгорыі гарадоў, рабочых і гарадскіх пасёлкаў у БССР было аднесена 101 паселішча гэтага тыпу. Мястэчкі, што засталіся па-за гэтай колькасцю, афіцыйна перайшлі ў разрад вёсак. У Заходняй Беларусі мястэчкі праіснавалі да 1939 года.

З паняццямі горад і прыгарад (у беларускай сацыякультурнай прасторы — мястэчка) звязаны антрапонімы «мяшчане» і «абываталі». Магчыма, слова «мяшчанін» у яго некампліментарным значэнні і паходзіць ад слова «прадмесце»: менавіта там, на мяжы гарадской і вясковай культур, апынаюцца тыя «выскачкі з народа», якія лічаць народную, вясковую культуру з нейкіх прычын нізкай і ганебнай і таму імкнуцца адысці ад яе як мага далей. Пры гэтым яны перакананыя, што набылі

сапраўдную, больш высокую культуру, і поўныя пыхі і ганарлівасці. Бацька ўладкаваў Клемку Язучка («Нядоля Зabloцкіх») ў памочнікі да начальніка пошты. «Пашыўся ў паны Язучок, — казалі ў Баркаўцох...» [67, с. 276]. Пабыўшы ў Хлюпску, Клемка змяніўся і з твару, і з натуры: па веніку вусы прывёз, набыў звычку казаць «ну ізвесна». Адночы, прыехаўшы дадому, выйшаў на ганак, дастаў сінія, нязнання ў Баркаўцах акулеры і, пачапіўшы іх на нос, стаў пазіраць праз гэтыя «купленыя вочы» на бацькоўскі набытак — кароў. «Эта што за звяры такія? — пытаецца...». На шчырае мацярынскае абурэнне («Году няма, як з дому, і ўжо свая карова зверам падалася»), Клемка адказаў так: «Чорт яго ўсё ў галаве дзяржаць бюджет. За гэта ўрэмя мы окала мудрэйшых вяшчэй аціраліся» [67, с. 277]. Яшчэ класік яўрэйскай літаратуры М. Сфорым адзначаў характэрную рысу «маленькіх чалавечкаў» — слуг, якія дабіліся поспеху, — прыбірацца, зухавацца, нацягваць на сябе ўсё, што толькі магчыма, абвешвацца ланцужкамі, гузкамі, насіць пярсцёнкі, наваксаваныя да бляску боцікі, каб кідацца ўсім у вочы, каб усіх здзіўляць і ўраджаць. Абсалютную дэфармацыю маральнай свядомасці чалавека, паводле народнага ўяўлення, уасабляе д'ябал. З д'ябальшчынай звязана і канчатковае маральнае падзенне Клемкі Філончыка: пасля кашчуннага ўчынку з «вызваленнем» распятага Хрыста ён звекаваў бы ў турме, але, як піша Л. Калюга, навучыўся маляваць «фармазонскага птаха» і, намалюваўшы яго крывёю, праехаў на ім праз тоўстыя турэмныя сцены... Улічваючы час апісаных падзей, можна меркаваць, што Клемкаў хаўрус з д'яблам азначае згоду гэтага героя на правакатарскую дзейнасць у мэтах царскай «ахранкі».

Мяшчанства як вынік неразумення народнай культуры пачало ў «эпоху рубяжа» пашыраць свае тэрытарыяльныя межы, і толькі слова захавала ранейшы сэнс, звязаны з пэўным локусам. Мяшчане, на жаль, сустракаюцца і сярод інтэлігенцыі. Гэта тая частка, што адарвалася ад народнай культуры і адмаўляе яе каштоўнасць. Духоўны застоі мяшчанства цягне за сабой адрыў не толькі ад народнай (сялянска-аграрнай), але і ад усякай іншай культуры.

Між тым, існуе і іншае, дыяметральна процілеглае вытлумачэнне паняцця «абываталь»: М. Прышвін з годнасцю звязвае яго са словам «бытаваць», разумеючы быццё чалавека як асабістыя адносіны да людзей і рэчаў, а побыт — як пастаяннае паляпшэнне гэтых адносін, культуру іх. Побыт (быт) — «культура асабістых адносін сваіх да людзей і рэчаў. Абавязкова і да рэчаў, бо чалавек, які лічыць грахам засмечваць падлогу і таптаць нагамі часцінкі сонечнай энергіі, што ўтрымліваецца ў крошках хлеба, безумоўна, і да людзей ставіцца лепш, чым неахайны...» [104, с. 113].

Пасля 1917 года суадносіны горада і вёскі палярна змяняюцца. У літаратуры, як і ў сацыяльна-эканамічным жыцці краіны, узмацняюцца «сталёвыя» і «машынныя» тэндэнцыі тэхнізацыі, перавагу якіх пачынае дэманстраваць само жыццё. Некаторыя творцы, пераважна маладыя, прымаюць гэтыя тэндэнцыі безапеляцыйна. Хрэстаматыйны прыклад — паэма П. Труса «Дзясяты падмурак» з выказанай у ёй марай убачыць Беларусь «краем фабрык дымных і машын» [123]. Аднак многія пісьменнікі вычуваюць раздвоенасць свайго ўнутранага стану, перажываюць моцны крызіс, абумоўлены немагчымасцю выбару паміж паловамі расшчэпленага сялянскага жыцця, дзвюма часткамі сваёй душы (такі крызіс, па сутнасці, забраў у 1925 годзе жыццё С. Ясеніна і моцна паўплываў на творчае самаадчуванне беларускага паэта Я. Пушчы, аб чым сведчаць яго «Лісты да сабакі»).

У папярэднім раздзеле мы адзначалі, што сімвалічнае значэнне локуса рэалізуецца тады, калі ён сумяшчае адначасова ўяўленні пра час і прастору. М. Цвятаева ў артыкуле «Паэт і час» (1932) уздымае надзённыя эстэтычныя праблемы эпохі, звяртаючыся пры гэтым да локуса «прыгарад» менавіта як да часовай, а не прасторавай катэгорыі. Усякая сучаснасць, піша яна, суіснаванне часоў, канцы і пачаткі, жывы вузел — які можна толькі рассячы. Усякая сучаснасць — прыгарад. «Уся расійская сучаснасць зараз адзін суцэльны духоўны прыгарад з вёскамі-не-вёскамі і гарадамі-не-гарадамі — *месца ў часе* (курсіў аўт. — *А. Б.*), на якім Ясенін, што так і застаўся паміж вёскай і горадам, нават біяграфічна быў дарэчным. З Гісторыі не выскачыш. Каб Ясенін гэта зразумеў, ён спакойна апяваў бы не толькі сваю вёску, але і дрэва над хатай, і гэтае дрэва ніякімі сякерамі з паэзіі XX стагоддзя не выцерабіць» [125].

Як ужо гаварылася раней, беларускія пісьменнікі таксама сканструявалі нямала арыгінальных мастацкіх формул, здольных перадаць атмасферу «эпохі рубяжа» як пераломнага часу. Адна з іх належыць Л. Калюгу — пра час, у якім «...было б лепш, замілавання не меўшы» [67, с. 525]. Галена Сегень (К. Чорны, «Ідзі, ідзі») прызнаецца, што не мае той сталай і ўпартай развагі, што ёсць у Наталлі Гарбачынскай, якую «выкаваў горад» [132, с. 293]. Галена адчувае «вялікае замілаванне» да простых людзей, такіх, як Зыдор Пніцкі, Зося, яе бацька, што набылі годнасць і «выкіроўваюцца на сваю сапраўдную дарогу». Неспакойныя яе думкі пра арыштаваных у Заходняй Беларусі братоў, пакута гняце праз невядомасць пра лёс маці. Між тым, убачыўшы слёзы на вачах Галены, Наталля ўпікае сяброўку ў слабасці: «Толькі ты не будзь гэтакая...»; даведаўшыся прычыну слёз, з папрокам пытае: «Ты толькі пра іх думаеш?» [132, с. 292—293]. Галена апраўдвае свой стан старой спадчыннасцю, якая «з забітай вёскі асталася яшчэ», нібыта вінаваціца перад Наталляй, што гэтую чуласць «выносіла... на плячах з самага маленства свайго» [132, с. 293]. Гарбачынскай Галена адрасуе словы: «Ну, а ты — зусім іншая тут» [132, с. 293].

Для падобных непасіянарных суб'ектаў пераходнай эпохі ў рамане «Ідзі, ідзі» ёсць своеасаблівая парада, хутчэй нават дырэктыва: «Абрасці карой гэтага часу» [132, с. 267]. Аўтар пакідае адкрытым пытанне, ці ўдасца гэта зрабіць Галене, як удалося «паэту» Нахлябічу-малодшаму. Калі зыходзіць з развязкі сюжэтнай лініі Галена—Гарус, якая папярэдняе прааналізаванаму вышэй дыялогу Галены і Наталлі, то так. І ў падзейным плане пабуджэнне «Ідзі, ідзі» адрасавана менавіта Гарусу. Галена ацэньвае чалавечую шчырасць Гаруса ў палітычных катэгорыях, гаворыць з ім, як лічыць сама, больш выразна, чым раней, каб больш не варочацца да гэтага і або папрасіць былога папличніка «застацца тут, або папрасіць ісці сабе адгэтуль» [132, с. 277]. Фармальна Гарус нібыта вінаваты ў тым, што яго паблажлівасць дазволіла Балеславу Сегенецкаму ўцячы за мяжу. Але прычыны больш істотныя. Для аўтара яны палягаюць у неабходнасці дэманстраваць лаяльнасць да тагачасных палітыка-ідэалагічных устаноў. Ідэйная заганнасць Гаруса заключаецца

галоўным чынам у тым, што ён сын арандатараў з-пад Вільні. Для Галены ўжо адно гэта азначае пэўную мяжу паміж імі, бо арандатарства ўсё ж не парабкоўства (ды і зямлі ў Гарусаў цэлая валока). Але Гарус асэнсоўвае арандатарства не як сацыяльную праблему, а як нацыянальную, што гучыць у яго бадай што распачных словах: «Гэта сімвал нашай краіны... Мы дома не маем дому. Праз цэлыя вякі ў сваёй краіне арандатары» [132, с. 200].

Гутарка Галены і Гаруса, якая адбываецца ў час іх сумесных уцёкаў з Заходняй Беларусі ў БССР, пераходзіць у спрэчку па нацыянальным пытанні. Гарус упэўнены, што яны з Галенай героі нацыі, бо абое за яе змагаюцца. Але Галена адхрышчваецца, не збіраючыся змагацца за «ўсялякую» беларускую нацыю. Яе словы прыводзяць Гаруса ў стан вялікай разгубленасці: «А можа, ты і праўду кажаш, можа, усё гэта не варта нічога... У нас цяпер там дома гэтак добра... А я згубіў гэта. На свеце, змагаючыся, ёсць жа што губіць! Я цяпер уразумеў гэтую праўду...» [132, с. 201]. Сюжэтная лінія Галена—Гарус у фінале завяршаецца калізіямі, аналагічнымі лініі Карнейчык—Лютынскі ў п'есе К. Крапівы «Канец дружбы». Гэта не проста крах сяброўскіх адносін — у ім высвечваецца ідэйныя супярэчнасці паміж прыхільнікамі Беларусі як нацыянальнай дзяржавы (Гарус) і сацыялістычнай (Галена). Як заяўляе Галена, «мы абое па адной дарозе неслі ў сабе розныя, кожны сваё, зерне, пакуль не прыйшлі да таго месца ў дарозе, дзе пачынаецца раскрыжаванне» [132, с. 279]. Галена не прымае «атрутнай» думкі пра тое, што беларуская нацыя павінна быць адзінай, маналітнай. Апошняя кропляй для яе робіцца заўвага Гаруса пра тое, што «беларускай культуры не пашкодзіць, калі пабудзе і нацыяналь-дэмакратычная рэспубліка» [132, с. 278]. К. Чорны нібыта расстаўляе кропкі належным для таго часу чынам. Але тут, хутчэй за ўсё, дзейнічае прыём перададзенай трыбуны: аўтар дэлегуе сваю думку ідэалагічна няпэўнаму герою. І тут жа, вуснамі Галены, кляймое яго словамі, сярод якіх самае нейтральнае — «тубылец», якое літаральна азначае туземец, абарыген, але кантэкстуальна набывае ў рамане адмоўную канатацыю «абываталь». У размове з Наталляй Гарбачынскай Галена выносіць Гарусу вырак: «Мне прыкра і балюча за яго. <...> Ён або на той

бок мяжы стане, або тут апусціцца да... так сабе тубыльца» [132, с. 293]. За гэтым словам ідуць «ануча», «двuruшнік», а потым і «вораг»...

Сама ж Галена, выступаючы на сходзе ад імя выпускнікоў інстытута, заклікае сваё пакаленне быць упартым і цвёрдым, як камень: яно народжана ў агні навальніц, якіх яму хопіць да сівых валасоў, бо «гэта не жарты — перарабіць чалавецтва!» [132, с. 167]. І хоць гаворка ідзе пра «зняцце» ганебнай мяжы паміж Заходняй і Усходняй Беларуссю, у дыскурсе Галены недвухсэнсоўна гучыць матыў сусветнай, сама меней агульнаеўрапейскай рэвалюцыі — «каб і Запад увесь хутчэй стаў тым, што цяпер мы. <...> Каб пралетарская рэвалюцыя зняла мяжу, бо хто б там яе іншы ні знімаў — усё адно!..» [132, с. 167—168].

У сувязі з локусам балота і сімволікай торфу як «антропнага» матэрыялу мы згадвалі такую лакальнасць, як лабараторыя (П. Галавач, М. Гарэцкі, М. Прышвін). У раманах З. Бядулі і, асабліва, К. Чорнага распаўсюджана такая лакальнасць, як бальніца — «больніца» — а ў рамане «Сястра» ў пэўны філасофска-эстэтычны кантэкст ставіцца нават трупарня... Думаецца, сімвалічным з'яўляецца і тое, што Галена Сегень — доктар. Пра яе спецыялізацыю гаворка ў рамане не вядзецца, але, паводле пафасу маналогаў і рэплік гераіні, яна, пры ўсёй дваістасці сваёй натуры, блізкая да тыпу «ўтрапёнага хірурга», які здольны выдаліць разам з хворай тканкай і здаровую. Галена — «новы» доктар. Але ў рамане ёсць і «стары», пры гэтым не толькі і не столькі па ўзросце. Ад выгляду жонкі яго, старой расійскай інтэлігенткі, Галена адразу збянтэжылася. Гэта была «дасціпная, прыгожая старая жанчына» [132, с. 179], з бездакорным густам, які адчуваўся ў сціплым інтэр'еры доктарскай кватэры. Характар першых рэплік Галены ў адказ на словы «доктарыхі» выяўляе, што яе «мужыцкая галетніцкая кроў» падсвядома (ці класавым пачуццём) узбунтавалася, а доктару (псіхіятру па спецыяльнасці) дае падставу для высновы, што гэтыя жанчыны ніколі не сыдуцца. Каменем спатыкнення сталі ўспаміны доктарыхі пра дарэвалюцыйныя «чудныя два левкоя». Галена ў раздражненні пайшла насуперак: «І я люблю кветкі, але найбольш дзікія. Малачайнік дзе-небудзь на выгане або шыпшыну на мяжы»

[132, с. 180]. Стары псіхіятр невыпадкава ўбачыў тут канфлікт новага вясковага са старым гарадскім (Галене яшчэ ў час вучобы ва ўніверсітэце цяжкавата было, калі яна трапляла ў старую прафесарскую ці іншую падобную сям'ю). Звяртаючыся да маладой калегі, ён зазначыў, што тут не проста сутыкнуліся густы: «Вы... не кветку дзікую любіце, а свет той... дзе яна расце. Тых людзей, якіх вы звязваеце з гэтымі вобразамі» [132, с. 180]. І сапраўды, адносіны да дарэвалюцыйнай інтэлігенцыі ў Галены падсвядома вызначаны не вельмі прыемнымі дзіцячымі ўспамінамі пра «старое гарадское». Яе бацька прадаў брату спадчынную дзесяціну і перабраўся ў горад, дзе застаўся за дворніка. Галена ўспамінала, як яна, васьмігадовая дзяўчынка, падмятала разам з ім вуліцу, а людзі, ідучы, як чорная хмара, наступалі ёй на мятлу.

Ва ўспрыманні вясковых людзей гарадскімі і гарадскіх вясковымі існавалі, ды яшчэ і сёння не жывы, пэўныя стэрэатыпы. І народная этымалогія слова «горад», хутчэй за ўсё, звязана з уяўленнем пра «адгароджаных» адно ад аднаго людзей. Што ж датычыць вясковых стасункаў, то іх сцісла і з гумарам акрэсліў Л. Калюга («Пустадомкі»): «Шылавічы ўсяк — удоўж і ўмітуські — сваяўством пераблытаны. Адны Русецкія Невядомскім ніяк не прыходзіліся» [67, с. 437]. Але была ўсё ж надзея, што Марка, праз шлюб са Стэфкай Русецкаўнай, паправіць гэтае прыкрае выключэнне.

Для Сымоніхі (Я. Нёманскі, «Драпежнікі») гарадскія, вядома, «...больш усё жулікі» [98, с. 330]. Гэта спраўджана ў прыгодах героя апавядання Ядвігіна Ш. «Пазыка», які саромеўся паказацца ў горадзе ў лапцях і праз сваю вясковую даверлівасць пазбавіўся пазычаных у суседа ботаў. Калі махляры-недалеткі казалі, што яны б'юцца праз яго, у селяніна на сэрцы зрабілася вельмі ж добра: які ні ёсць, а гонар — з-за яго, Янкі з Гаротнікаў, у Вільні чубы трашчаць! Пытанне пра тое, адкуль яго могуць ведаць віленскія падшыванцы, неяк адышло на другі план... Ашкаў гарадскі жулік і дзядзькоў у апавяданні «Заморскі звер», бо «налпа», да якой ён іх скіраваў, была «амаль не першы чалавек у горадзе» [144, с. 116], адно што мела гэтая асоба надта экзатычную знешнасць.

Афарызмам стала выказванне Янкі Здольніка ў п'есе «Тутэйшыя»: «Не люблю я гораду: вельмі ўжо ў ім цяжкае паветра» [79, с. 657]. Але ў шэрагу твораў рэалізуецца і матыў «вялікі горад — добрыя людзі». Настульку, геранію апавядання А. Пашкевіч «Сірата», бабуля-жабрачка завяла ў вялікі горад, аддала добрым людзям, тыя яе выгадавалі, вывучылі, і яна стала настаўніцай. Жыццёвы грунт атрымаў у горадзе і Лаўручок (З. Бядуля, «На Каляды к сыну»), але на ім вырасла пустазелле...

Мараць разам працаваць у вёсцы Ліда Земянкова і Павел Буднік (П. Галавач, «Праз гады»). Але калі героі Я. Купалы пакідаюць горад па ўласнай ахвоце, то П. Галавача — вымушана. Будніка за рэвалюцыйную дзейнасць высылаюць з Пецярбурга «ў адну з губерняў паўночна-заходняга краю для жыхарства ў прыпісным месцы» [37, с. 21]. Агульнасць памкненняў і ўзаемае пачуццё абумоўлівае тоеснасць пазіцый гэтых герояў. Ліда шчыра абяцае Паўлу пры першай жа магчымасці выбрацца да яго, а па сканчэнні вучобы даклярае прыехаць назаўжды, каб разам працаваць у вёсцы. І гэтыя думкі яе надзвычай суцяшаюць.

Земляробчая праца, разважаў ў 1932 годзе М. Прышвін, і цяпер самая цяжкая, якой яна была і ў дагістарычны час. Але ў былыя часы там, дзе было цяжка, быў і ўвесь сэнс жыцця, і цяжкасць гэтая разумелася ўніверсальна, як «улада зямлі». Цяпер жыццё цяжэйшае ў якога-небудзь ліцейшчыка на заводзе ці насельніка сырога падвала, але ўсё ж ад земляробчай працы калі сыходзяць, то да яе не вяртаюцца: яна не цяжэйшая, але «рытм жыцця і яго сэнс перайшлі ў горад: там жывуць, тут [у вёсцы] існуюць і заўсёды адстаюць у сэнсе таго, што свінец і сталь больш патрэбныя, чым стрэлы і вяроўкі, — а свінец і сталь на заводзе» [104, с. 200].

Вясковае жыццё, аднак, цалкам адпавядае памкненням творцаў і мысляроў, бо тут рэалізуецца ўласцівае ім памкненне да адзіноты. Цікавыя разважанні М. Хайдэгера. «Жыхары горада дзівяцца: як можна так доўга заставацца аднаму сярод аднастайнасці вясковага жыцця? Але я тут не ў адзіноце — я ў адасобленасці. У вялікіх гарадах лёгка заставацца аднаму — лёгка як нідзе больш. А жыць адасоблена там нельга. Бо спрадвечная сіла ўласціва адасобленасці — яна не раз'ядноўвае,

але ўсё тваё існаванне тут можа адразу рашуча абрынуцца ў самую шырынню блізкасці да сутнасці ўсіх рэчаў. Калі ў змроку зімовай ночы вакол хаціны вые завіруха... калі наваколле закрывае снежная заслона, усё хаваючы з вачэй, вось тады надыходзіць час трыумфавання філасофіі. Вось тады яна абавязана запытваць проста і па сутнасці. Усякая думка апрацоўваецца сурова і дакладна. Тады адбіваецца праца думкі ў мове — усё роўна як елкі, узвышаючыся, супрацьстаяць буры...» [124].

Калі ў хаце цёпла, лічыў М. Прышвін, і ёсць магчымасць не галадаць, і ёсць добрая лямпа, то зіма ў вёсцы куды цікавейшая за лета. У 1922 годзе ён адзначыў у сваім дзённіку: «Маё вясковае пустэльнае жыхарства прыводзіць да тых жа слоў, што прамаўляюцца і ў сталіцы, і не дзіўна: вясковая і гарадская курыца нясе аднолькавыя яйкі» [104, с. 113]. Запіс абумоўлены тым, што ў гэты час А. Белы ў сталіцы выкарыстаў слова «самосознание», а першае, пра што напісаў М. Прышвін з вёскі, была «самасць».

Як сцвярджае В. Акудовіч, індустрыялізацыя, калектывізацыя, урбанізацыя ўшчэнт разбурылі беларускую вёску, а горад праглынуў яе, знямоглу, «як біблейны кіт Іону...» [2, с. 74]. Змест гэтай прэцэдэнтнай метафары ўсё ж даволі аптымістычны, бо з чэрава кіта Іона выйшаў абноўленым як фізічна, так і духоўна. «Згуртаваная горадам», вёска завяршае працэс, у канчатковым выніку, дзяржаўнай кансалідацыі беларусаў, чаго яна не магла зрабіць, «раскіданая па пячаных выспах, заслоненых адна ад адной хмызам і туманамі» [2, с. 74]. З цягам часу горад робіцца раўнапраўнай часткай беларускага ландшафту разам з іншымі локусамі, што знаходзіць адлюстраванне ў характары пейзажных карцін у мастацкай прозе. Зыдор Пніцкі («Ідзі, ідзі») вязе Галену ў Чарніцу на запалкавую фабрыку. «Места ледзь туманілася для вока на роўным полі, ля сініх засцілаў сіняга лесу» [132, с. 165]. Паволі і сама Чарніца, «з сінім лесам і фабрычным комінам, паўзла насустрач» [132, с. 169].

І ўсё ж вёска яшчэ працягвае асэнсоўвацца як зямля абяцаная, бяспечная першасная тэрыторыя. Пры гэтым як для ідэалагічна бездакорных (Васіль Лясніцкі ў рамане М. Зарэцкага «Сцежкі-дарожкі»), так і «заганных» герояў. Гукоўскі, герой апавядання Я. Нёманскага «Зварот», як толькі ў Віцебску

«злажыўся» рэўком і пакінула існаваць казённая палата, чыноўнікам якой ён быў, так перапалохаўся, што доўга не мог пазбавіцца ад гэтага пярэпалаху, хоць сам сабе і не мог адказаць, чаго ён баіцца. «Самы горад, вуліцы з дамамі, дзе з’явіліся незвычайныя надпісы незвычайных устаноў, зрабіліся яму такімі жудасна-варожымі, што ён па цэлых тыднях круціў сабе голаў над тым, куды дзецца». Пакуль «сабатажыў», баяўся нават выйсці на рынак купіць табакі. Урэшце пераехаў у невялічкі дамок у Маркаўшчыну: «усё ж не самы горад. Тут ён і застаўся жыць з жонкаю, чакаючы лепшых часоў» [98, с. 148].

У літаратуры 1920-х—1930-х гадоў вёска паказваецца пераважна як аб’ект сацыяльнай апекі з боку горада, як нейкі «падшэфны», якога трэба цяплява і да пары да часу нават паблажліва падцягваць да свайго ўзроўню. Народ як захавальнік традыцыі, мудрага вопыту, жыццёвай таямніцы ў літаратуры, як і ў палітычнай свядомасці грамадства, паступова перастае існаваць. Пра гэта шчыmlіва напісаў у 1929 годзе Я. Купала: «Як сон маркотны, нежаданы, // Сыходзіш, вёска, з яснай явы, // А твой народ вернападданы // Імкнецца, скінуўшы кайданы, // Да новай долі, новай славы» [79, с. 374].

Аднак у асвятленні праблемы перабудовы вёскі не выключаўся і гумарыстычны дыскурс. Сымон Пісак (Л. Родзевіч, «Марксісцкі аршын»), старшыня і сакратар сельскага камітэта, які стаў для сваіх аднавяскоўцаў «бог, цар і папіхач», прыняў рашэнне ўсе свае ўчынкi мераць «марксісцкім аршынам». Але, прачытаўшы Маркса, «навукі ані на нюх не здабыў». Ён суцяшаў сябе: «Гэта з непрывычкі... А як прывыкну, дык усё ясна стане». Сымон далей стараўся прывыкаць». І ўсё ж чым больш ён завучваў «Капітал», тым больш «забытваўся і адставаў ад жыцця вёскі» [111, с. 238].

Такі аспект вясковай тэматыкі, як калектывізацыя, у сучасным літаратуразнаўстве з’яўляецца найбольш даследаваным, у тым ліку аўтарам дадзенай працы ў святле праблемы «маленькага чалавека» і «новых людзей». У меншай меры падлеглай аналізу пакуль што была тэма лёсу вёскі (сялянства) у часы Вялікага выгнання 1915 года. Яна выступае адной з ключавых тэм рамана Ц. Гартнага «Сокі цаліны», аднак засталася ў ценi

праблемы горада, рэвалюцыйнага змагання, «новага героя». Як піша Т. Дасаева, вобраз Нязвычайнага ў першай рэдакцыі рамана быў створаны ў адпаведнасці з той канцэпцыяй чалавека, якая знайшла ўвасабленне ў нешматлікіх творах аб рабочым класе ў дакастрычніцкай прозе. Там рабочы паўставаў у вобразе героя-пакутніка, «чалавека з вельмі нізкім сацыяльным статусам» [49, с. 373]. Характэрным у гэтым плане з'яўляецца і апавяданне Я. Коласа «У горадзе», дзе аўтар малое гарадское асяроддзе як чужое і варожае чалавеку, у дадзеным выпадку — выгнанаму з працы рабочаму. «...Каменныя сцены высокіх гарадскіх дамоў закрывалі ад вачэй усю шыр і глыб белага свету. ...Людзі, чужыя адзін аднаму, прагныя да ўсяго пустога і непатрэбнага, ішлі ды ішлі, як хвалі рачныя, абганялі адзін другога, кудысьці спяшаліся, пхаліся, таўкліся, як мухі над гаршком. Горад шумеў як дзень, так ноч тысячамі галасоў». Разнастайныя гукі і малюнкi збіваліся ў адно цэлае, і «ўся гэтая стракатасць грамады біла ў вочы» [71, с. 158].

Безумоўна, тэма горада ў рамане Ц. Гартнага стаіць побач з тэмай не столькі заробку, колькі змагання, у чым і выяўляецца наватарства пісьменніка. «Аўтар імкнецца раскрыць эвалюцыю Рыгора Нязвычайнага ў сувязі з барацьбой пралетарыяту ў такіх буйных цэнтрах рэвалюцыйнага руху, як Пецярбург, Рыга, Мінск» [49, с. 374]. Мастацкі характар, праз які раскрываецца «ўлада зямлі» над чалавекам, — Сёмка Загон. Ён захапляецца полем, любуецца ім, «як мастак сваім вобразам. Яно родна Сёмкаваму сэрцу, блізка яго разуменню. Змалку прывучыў яго бацька хадзіць каля зямлі, любіць яе і даглядаць» [42, с. 269]. Сам Сёмка меў яшчэ больш ахвоты да працы на зямлі. Сціплы надзел, праўда, не даваў магчымасці разгарнуцца. І ўсё ж стары Хведар Загон падтрымлівае жонку ў тым, што Сёмку не варта зрывацца з гаспадаркі, каб проста быць у горадзе. Звяртаючыся да Віктара, які намерваўся восенню пакіравацца на Слонім, Хведар пераканаўча казаў: «Ты ж рамеснік, а Сёмка — хлебароб. Ты ў кожным месцы можаш дастаць работы — а Сёмка? За дворніка якога ці за вартаўніка ісці? <...> Вось у нас маецца мізэрнае гаспадарства... мы паціху варушымся каля яго, уходжваемся і с'як-так набіраем на год хлеба; а то прызаробім часамі — так

і жывецца. Не важна, што бедна, затое незалежна; як і што захацеў — тое зрабіў. Не так — сваё дзела, асабістае. А ў горадзе? — папіхачом быць. Вось што важна...» [42, с. 297]. Нягледзячы на запатрабаванасць неймаверных фізічных і душэўных намаганняў дзеля забеспячэння ўласнай жыццядзейнасці, вёска асэнсоўваецца героямі беларускай прозы як тэрыторыя аўтаномнасці і свабоды чалавечай асобы. Хведар слухна кажа хлопцам: «Вучыцеся жыць іначай — можа што і выйдзе, але... ласне ўся навучка ў горадзе? Адны няхай тут, а другія — там. Бо калі і перайначваць — то з адным горадам не патрапіць» [42, с. 298].

Для сялян-земляробаў Нязвычныя — «брукавыя людзі», гэта значыць не звязаныя ні з зямлёй, ні з рамяством. «Найміцтва Рыгора з ранніх гадоў і пабіранне Стэпы трапунковай падзёншчынай былі вядомы ўсяму мястэчку» [42, с. 151]. Сёмку спачатку здзіўляла, што Рыгор неяк абыякава прапускае праз сябе ўсё тое, што яго, Сёмку, цікавіць. Але ён стараўся разважыць сябе і зразумець сябра, апраўдваючы яго пазіцыю тым, што «Рыгор не гаспадар поля. Не земляроб... Аднаму — адно, другому — другое. Рыгор едзе ў горад і думае пра сваю машыну, пра фабрыку, пра напільнік, а я яго вязу і аглядаю палеткі, збожжа. У гэтым мы пайшлі па розных дарогах. Я прывязан да зямлі, а яго носіць жыццё з канца ў канец» [42, с. 220]; «Рукі — вось яго статак» [42, с. 270]. Само прозвішча героя — Нязвычны — выяўляе аўтарскую інтэнцыю пазіцыянаваць яго як новага, нязвыклага для беларускай літаратуры. Але, з іншага боку, думаецца, што такія людзі, з такімі адносінамі да зямлі, маці, жанчыны, не звычайныя, не тыповыя для беларускай рэчаіснасці ўвогуле. Нездарма ж М. Гарэцкі адзначыў, што Рыгор Нязвычны «мае ў сваім характары такія асаблівасці, на якіх не варта было б спыняць увагу нашай сучаснай вучнёўскай моладзі» [49, с. 377].

Калі Рыгор зноў неспадзявана для маці з'язджае ў горад, Сёмка суцяшае Стэпу тым, што сын можа некалі вярнуцца па яе і забраць у горад. «Мо нечакана гэта выпадзе... Горад усё можа зрабіць — то не наша зямля, якая адно ведае: выцягнуць з цябе ўсе сокі, а пасля забраць у сябе» [30, с. 274]. Стэпа ўсё ж аддае перавагу гаспадарству перад няпэўным становішчам батрачкі-падзёншчыцы: дастаў працы — маеш хлеб, не — дык здыхай

з голаду, асабліва калі няма здароўя. Гаспадары, на яе думку, увосень панамі глядзяць, сабраўшы дабро з поля. Можна і свінчо падкарміць, і каняку выгадаваць ды прадаць — вось грошы і ёсць... Рыгору ж, на думку маці, застаецца адно — «вандруй па свеце і развозь сілу. Як той прадавец, прынамсі... Голыя рукі, якіх часта ніхто не хоча выкарыстаць» [42, с. 176].

На пэўным жыццёвым этапе і ў Сёмкі з'яўляецца думка папрасіць Рыгора, каб той забраў яго з сабой у Рыгу, на завод. Гэта не надта здзівіла яго сяброў: «А то ж... Зямля вымусіць... Мука адна...» [43, с. 31]. Праўда, здзейсніць такі намер Сёмку не так проста. Ён прызнаецца, што часам мае не жыццё, а слёзы: здаецца, кінуў бы гэтую гаспадарку і збег куды-небудзь. Але ж гэта і сапраўды толькі здаецца... «Я так сабе, да слова, сказаў. Нялёгкая справа, прыкаваўся да зямлі — тупай» [42, с. 293]. Рыгор кажа яму, што зямля любіць вучоных. Але бяда, што сама яна не дае магчымасці вучыцца. Сёмка лічыць: «...Я цёмны нявольнік зямлі. Куды ж мне да горада!.. Я ведаю, што горад можа навучыць, як лепей і мацней змагацца за зямлю. Але мяне само жыццё загартавала на гэта» [42, с. 270].

Вайна ператварае «палявога чалавека», хлебароба Сёмку, як і тысячы тысяч іншых беларусаў, у бежанца, выгнанніка. Спачатку местачкоўцы штодня бываюць на станцыі і бачаць, як праходзяць санітарныя цягнікі з раненымі. Ад людзей нельга схваць становішча спраў. Вайсковыя таямніцы, цензура і загады не перашкаджаюць сапраўднасці прасочвацца «ва ўсе куткі, ва ўсе мясцінкі краіны... Яна ідзе, несупынна і пагрозна, выбітымі шляхамі і гасцінцамі, сцяжынкамі і межамі... З горада ў мястэчка, з мястэчка ў вёску, па засценках, у закінутыя хаткі лясоў» [43, с. 366—367]. Як кажа гераіня рамана «Сокі цаліны» Гэля, «свет вялікі, а дарога вузкая», і немагчыма «збегчы ад жыцця» [43, с. 228]. Цяжка ў гэтым неабдымным свеце выгнаннікам знайсці сабе месца. Стэпа Нязвычайная, дыктуючы Сёмку ліст да сына, з горыччу адзначае, што многія ўжо выехалі, а некаторыя рыхтуюцца на вясну, «шыноць буды, ладзяць драбіны, шыкуюцца». І хоць самой ёй няма чаго шкадаваць — голы збірайся — голы гатоў, — «а вось кут дарагі і з месца не ўзняцца... Жджэцца, пакуль папхнуць...» [43, с. 251]. Стэпа

разлічвае, што ў Пецярбургу спакайней, і цешыць сябе думкаю, што на Сёмкавым возе знойдзеца месца і для яе клуначка.

Між тым у халодную, бяздушную прорву сталіцы расійскай імперыі ўліваліся ўсё новыя і новыя чэргі бежанцаў. Тут Рыгор Нязвычайны сустракае грамадку вясковых дзядзькоў, жоўтыя кажухі і паўшубкі якіх «гербавалі сабою беларускія прасторы, ціхія паніклія вёскі» [43, с. 267]. Зусім нядаўна яны зжывалі свой век у нізкіх курных хатах, а вузкія шнуркі зямлі, дагледжаныя ад каменняў і дзёрану, ратавалі іх ад галоднай смерці. Сяляне прыйшлі па дапамогу ў бежанскі камітэт і спадзяваліся, што тут зразумеюць іх боль, доўгае пакутнае вандраванне: «Дзясяткамі гадоў мелі зямлю і хаты, мелі хоць на чым прылажыць сваю працу, а гэта... Выгналі... Хмараю насунулася войска... патапталі нашы палі і паплавы, паадбіралі статак і хлеб і прагналі ў белы свет... <...> Во, глядзі на нас: старцы не старцы, валацугі, браздзягі... А завошта?» [43, с. 268]. Выгнанне з родных межаў было змушаным, з прычыны адступлення расійскага войска пад націскам немцаў. Рыгор з болей і абурэннем разважаў над лёсам сваіх суайчыннікаў: «Вайна — і ворагу пустыя абшары. Вайна — і пляваць на ўсе скаргі, на ўсе законы да аховы чалавека, жывёлы, добра. <...> А зруйнаванне тысяч сёл, мястэчак і гарадкоў з радзімых гармат і кулямётаў — людскасць? “Ад Смагіна не засталася памятки”. А Сілцы? А вялікая колькасць тых вёсак і мястэчак, якія цешылі яго вочы ў пераезды з Рыгі ў Сілцы, з Рыгі ў Смагін, са Смагіна ў Пецярбург? А тыя людзі, сярод якіх ён тоўкся на рынках і сходках? А яго маці? А Сёмка з сям’ёю? А цэлая вуліца суседзяў, знаёмых людзей? Няўжо ён не сягоння — дык заўтра сустрэне іх на абледзянелых тратуарах Захараўскае вуліцы? У зношаных, выцертых і лапленых лахманах? Пахудзеўшымі, прыбітымі, бязмоцнымі і безнадзейнымі? А мо і зусім яны не дайшлі ці, мо, не дойдуць? На шырокім выбітым гасцінцы, пад бярозай ці ядловым кустом пяройме іх беспспагодная пошасць і прыкуе навекі да зямлі» [43, с. 273]. У дыялогу з Анікеем Рыгор з горыччу прамаўляе: «Каб ты ўявіў сабе, да чаго вайна давяла вёску, — ты жахнуўся б!.. Нельга без болю ўспамінаць... Знішчаецца... Ды не толькі вёска — цэлая краіна знішчаецца... Сагналі з месца народ, як чараду вераб’ёў,

і пусцілі ў свет...» [43, с. 472]. Доля селяніна пагаршаецца тым, што ён, адданы зямлі, не мае ў сваіх руках іншага спосабу да жыцця. Сёмка не можа не задумвацца над уласным лёсам і лёсам сваёй сям'і. «...Што я або гэты Сідар зараз варты?.. Каб рамеснік які, каб меў дзе-колучы родных, сякія-такія грошы ў кішэні, а то...» [43, с. 394]. На гэта Рыгор меў у адказ толькі «голае, адцягненае слова бадзёрасці», з якім і звярнуўся да сябра, заклікаючы яго больш аптымістычна глядзець у будучыню. І хоць у Рыгравым голасе гучала сталёвая ўпэўненасць, «далей за ёю было невыразна» [43, с. 395].

Калі, працуючы ў дарожным атрадзе, Сёмка заходзіць у Мінску да Рыгора з Лібай, прыехаўшы ў камандзіроўку па рыдлёўкі, то гаспадыня, увіхаючыся ля стала, адзначыла сабе: ад госьця несла дзёгцем і потам, «лахматы твар не гарманавалі з мяккім тонам гутаркі, а шэрыя вочы таілі ў сваіх узроках бяздонне жалю». Між тым, Сёмка стараўся не губляць сваёй людскасці, «выціскаў аднекуль крохкія ўсплёскі смеху і выдаваў сябе моцным у няроўным змаганні з мулкім няшчасцем» [43, с. 461]. Ён менш за ўсё хацеў паказаць, што прыехаў скардзіцца, але няшчасце не давала маўчаць. Сёмкава жонка Волька «падвяла», раптоўна захварэла на лёгкія і горла і, паводле Сёмкавых слоў, дажывала апошнія дні. Калі дадаць да гэтага, што дзеці былі малыя, а старая маці адной нагою ў магіле», дык сапраўды вынікала, што Сёмка — «прапашчы чалавек». І ўсё ж найбольшая трагедыя адчувалася ў звернутых да Рыгора словах: «Паверыш — захацелася ў горад. Зямля, вёска — мяне падвялі» [43, с. 462].

Заручыўшыся падтрымкай сябра, Сёмка ўжо значна весялей ступіў за парог яго кватэры, каб наступны раз завітаць да Нязвычайнага ў Пенябургу, куды небараку прывёў зусім не шчаслівы выпадак. (А некалі марыў: «Туды б — ды ці давядзецца!..» [43, с. 462].) Ля дзвярэй кватэры, якую займаў Рыгор, сустрэліся двое: «аброслы, у запаленых ботах ды зношанай суконнай жакетцы Сёмка і стройны, чыста выбрыты, у чорным адмысловым паліце Пятрусь» [43, с. 503]. Сёмка ўсім сваім выглядам выклікаў да сябе спагаду. Крыху пазней, у гутарцы, на заўвагу сяброў, што ён не ў настроі, Сёмка адказаў: «Ёсць, вядома, што мой настрой не да вашага... <...> Прывёз дзяцей і старую ды кінуў у калідоры

бежанскага камітэта галоднымі. Тут не да настрою... Памажэце, браткі... Рабіць магу і ўмею што хоць... але складаецца так, што і гэтага нельга: як абітую апуку, кідае мяне жыццё па сваіх каў-добах... Памажэце... не грашыма, а працаю, месцам!..» [43, с. 505].

Худы, пажайцелы Сёмкаў твар, яго сутуласць, закарэлыя мазолістыя рукі, бедная апранаха сведчылі «за ніякаватае жыццё Сёмкі». Для Рыгора зрабілася відавочным, што Сёмка «безумоўна няшчасны чалавек. Бежанства зблытала яго разлікі, выбіла з-пад ног падпору і вось — перад ім бяздомны валацуга. Факт казаў за сябе, і казаў балючую праўду» [43, с. 505]. На гэты раз і ў самога Сёмкі ўжо не было сілы і жадання хаваць свае сапраўдныя пачуцці, і ён з болей прызнаецца Рыгору і Петрусю: «Даняло, браткі!.. Ведаецца — жалезным будзь, а падасіся. Гэта ж уявецца сабе! Гэткі цяжкі шлях! Змагаўся, колькі хапала сілы... Нарэшце стаў падавацца... І каб не вы — не ведаю, чым скончылася б... Што я адзін, без жонкі, з дзяццмі, і без грошай?..» [43, с. 507].

Шчырая спагада сяброў крута перамяніла настрой Сёмкі і нават вярнула яму некаторыя надзеі выбрацца на раўнейшую дарогу. Ён выйшаў на вуліцу больш упэўненым, адчуў сябе бадзёрым, адноўленым і ступаў па каменнях, як па траве. Рыгор і Пятрусь адразу ж пасля сыходу сябра захапіліся «клапатлівымі планаваннямі» наконт яго лёсу. Аднак іх развагі былі перарваны ніяк не спадзяванай, і ад гэтага яшчэ больш жорсткай, весткай: на Сярэднім праспекце толькі што зарэзаны трамваем чалавек, які перад скананнем прасіў паведаміць ім аб гэтым. Па дакументах гэта быў Сёмка Хведараў Загон...

Смерць героя-земляроба ў фінале твора — гэта не толькі драма анталагічнага плана, а трагедыя быццёвая. Гвалтоўна пазбаўлены ўлады зямлі ў час вялікага выгнанніцтва, беларускі селянін насуперак удаснаму жаданню атрымаць «поўную волно», перад ім ва ўсёй аголенасці паўстала страшнае «ідзі куды хочаш», апанавала душэўная пустата. Вобраз Сёмкі Загона — адно з пераканаўчых мастацкіх сведчанняў таго, што адарванасць ад зямлі як крыніцы сялянскага жыцця і думкі мела разбуральныя вынікі: цягнула за сабой страту асабовага жыццёвага сэнсу, была прычынай незваротных дэфармацый народнага светабачання і, у выніку, несла пагрозу фізічнаму існаванню беларускай «сялянскай» нацыі.

У свой час А. Бальзак даў у асобных раздзелах «Чалавечай камедыі» нарысы нораваў прыватнага, правінцыйнага, парыжскага, палітычнага, ваеннага і сельскага жыцця, якія, паводле яго слоў, утвараюць агульную гісторыю Грамадства. Сцэны прыватнага жыцця паказваюць дзяцінства, юнацтва, іх памылкі, правінцыйнага — сталы ўзрост, жарсці, разлікі, інтарэсы і славалюбства. У сцэнах сталічнага жыцця дадзена карціна ўсіх нястрымных праяў жыцця, выкліканых норавамі, уласцівымі сталіцы, дзе адначасова сустракаюцца надзвычайнае дабро і надзвычайнае зло.

У геапалітычнай і сацыякультурнай прасторы беларускага Краю праблема сталіцы была адметна і востра пастаўлена самім жыццём, бо, па вялікім рахунку, ён ніколі і не меў сапраўднай сталіцы як цэнтру ўлады на ўвесь падлеглы ёй абшар. Уплыў цэнтраў, якія вылучаліся ў той ці іншы перыяд, амаль не сягаў «за меру намінатыўнага» [2, с. 77]. Тую акалічнасць, што прастора бытавання нашых продкаў не была канструктыўна структураваная Вялікай сталіцай, В. Акудовіч вызначае як геапалітычную трагедыю беларусаў: да часу заняпаў Полацк, не вырас у моц і славу Наваградак, «зашылася ў перыферыю», адносна ўсёй поліэтнічнай прасторы, Вільня... Тэма Вільні як культурна-гістарычнага топасу ў беларускай літаратуры «эпохі рубяжа» вылучаецца асобна і, канечне ж, не можа быць вычарпана ў дадзенай працы. Мы зробім асобныя накіды да гэтай тэмы.

Слушна адзначыў І. Навуменка, што ва ўсёй беларускай літаратуры, бадай, няма лепшага вобраза натуральнага чалавека, чым дзядзька Антось у «Новай зямлі». Нездарма такім бездапаможным ён адчувае сябе, трапіўшы ў горад, у Вільню. Тлумны горад выклікае ў Антося непрыманне. Чалавек, які не прывык марнаваць напушта свайго часу, абураецца бессэнсоўнай, на яго думку, гарадской мітуснёй, а ў паны залічвае ўсіх прыстойна апранутых людзей. Селянін, які жыве ў гарманічным асяроддзі, прывольным, шырокім свеце і не мог зблудзіць у барах і пушчах, тут, сярод гарадскіх камяніц, пачуваецца чужым і слабым. «Горад як бы сціснуў дзядзьку Антося глухімі завулкамі, мурамі, адабраў яго волю, зачыніў яму свет» [97, с. 115]. І справа не толькі ў нязвыкласці, чужасці гарадскіх ландшафтаў — а і ў людзях, як яму здаецца, непрыхільных, з непрыветнымі тварамі;

у бюракратычных парадках, што пануюць у зямельным банку, дзе прасты чалавек вымушаны зазнаць пагарду з боку чыноўнікаў, пакорліва прыніжацца. Гэтыя негатыўныя з’явы, аднак, не пазбаўляюць дзядзьку здольнасці любавання прыгажосцю горада Вільні з Замкавай гары: «яго забудовай, лабірынтамі зялёных вуліц, завулкаў, рэчкамі Віліяй і Вілейкай, а найбольш узгоркамі “ў сіняй далі”, раздоллем “палёў, задумаю спавітых”, што нагадваюць пра сваё, “мужыцкае”» [97, с. 116].

Мацея Мышку (М. Гарэцкі, «Віленскія камунары») на Замкавую гару зацягнула, «як д’ябал Пана Езуса», яго сястрыца Юзя Плахінская. Мацей хацеў палюбавацца краявідам за Віллёю: высокія фабрычныя трубы прыгожа кураць дымкамі, горы пад соснамі і зялёны Антокаль, далей — поле, прастор, шырыня... Але Юзя мела вока не на краявіды, а на Мацея, недвухсэнсоўна запрашаючы яго да шлюбу і спакушаючы шансам стаць гаспадаром майстэрні моднага абутку. Між тым, у памяці Мацея яшчэ смылеў успамін пра іх першую сустрэчу ў Мінску. Юзя была бойкая дзяўчына, часам праз меру... «Яна чытала найболей кнігі аб каханні, у тым ліку “Половой вопрос” Аўгуста Фарэля. І гаварыла так бойка і такія рэчы, што хаця я быў з Вільні, а яна толькі з Мінска, — мне рабілася стыдна, а ёй хоць бы хны!» [45, с. 76—77] — прыгадвае Мацей.

Аб’ектыўна ж Вільня у рамане М. Гарэцкага — гэта «старыны, вялікі і прыгожы горад, эканамічны цэнтр цэлага краю і культурны пуп усяе Літвы і Беларусі». Але перад Першай сусветнай вайной яна была звычайным губернскім горадам царскае Расіі. «Шкарлятына, дыфтэрыт, брушны тыфус і нават малярыя не выводзіліся ў Вільні ніколі... таму што ў яе светлых крыніцах была зараза, на яе вялікіх пляцах кучамі валялася смяццё, у цёмных закутках яе прыгожых садоў звінелі камары, як на балоце, а яе старыныя падворкі і кватэры ў спрадвечных мурах былі самыя брудныя і самыя вільготныя ва ўсім свеце. Ад вакзала па Завальнай вуліцы цягалася на худых, зманежаных клячах няўклюдая і ўбогая конка» [45, с. 84]. Адметнасць гораду надавала Вострая брама, дзе грымеў арган і «прост на вуліцы, на голым бруку, кленчылі і расціраліся перад Маткай Боскай Вострабрамскай людзі самых розных станаў, нават рускія, калі каторага

і рускага прышчаміла якое ліха. Праходзячы праз Браму, перад святыняй... усе здымалі шапку — і элін і яўрэй...» [45, с. 84—85]. Прыгожа стаяла на Катэдральным пляцы пышная чыгунная Кацярына Вялікая, а на Універсітэцкім пляцы — «сутулаваты чыгунны Мураўёў, скромна падпёршыся кіёчкам... Даволі мізэрна выглядаў... невялічкі помнік кучараваму Пушкіну...» [45, с. 85], які нехта потым зняў, а на падстаўцы ад яго на высокім месцы ля Кацярынінскага касцёла пазней, у 1922 годзе, паставілі бюст Манюшкі.

Пачалася нямецкая акупацыя. Вяскою 1916 года, калі Мацей Мышка вярнуўся з лесанарыхтоўчых работ у Белавежы, на вуліцах Вільні яго сустрэлі слота, мокры снег, сцюдзёны вецер. Увесь горад здаваўся нейкім хмурым, брудным, нядобрым. Узімку 1917 года стаялі неверагодна вялікія марозы (ці так здавалася, бо не было дрў). Над віленчукамі навісла пагроза галоднай смерці. Пачаліся самагубствы: «чым гэтак мучыцца, ці не лепей адразу скончыць усе свае пакуты? А перад тым, як скончыць... бразнуць моцна дзвярыма» [45, с. 130]. Калі ў Расіі перамагла рэвалюцыя, то гэта не паўплывала на жыццё ў Вільні, за лініяй фронту, праз які не даходзілі ніякія весткі...

Праблема эстэтычнага асваення тэмы горада ў «эпоху рубяжа» аб'ектыўна звязана ў М. Гарэцкага з тэмай рэвалюцыйна-вызваленчага руху, што ўжо адзначалася намі і на прыкладзе рамана Ц. Гартнага «Сокі цалны». Праз змены ў жыцці «вясковага свінапаса» Міхася Мышкі аўтар «Віленскіх камунараў» максімальна заглыбляецца ў акрэсленую тэму. Трапіўшы ў горад, хлапчук адчувае сябе шчаслівым абраннікам лёсу: гэта ж ён у людзі выходзіць, шаўцом будзе, боты будзе шыць, зарабляць вялікія грошы... Герой набывае новую ідэнтычнасць, усведамляючы сябе прадстаўніком пэўнай прафесіі, а таксама прымыкае да новага класа — пралетарыяту, характарыстыку якога М. Гарэцкі дае, выкарыстоўваючы дакументальна дакладнае апісанне складу фабрычна-заводскіх рабочых Вільні: «Найбольш было гарбароў — да тысячы чалавек. Потым па лічэбнасці ішлі рабочыя на цукерачнай фабрыцы, на броварах, гарэлачных і піўных, на лесапільнях, млынах, цагельнях. Рамеснікаў у Вільні было значна болей — да тысяч пятнаццаці чалавек. Спаміж іх было найбольш шаўцоў ды краўцоў. Шмат было сталяроў. Потым ішлі панчошнікі,

цукернікі, пекары, тытуньшчыкі, гільзоўшчыкі, канвертшчыкі, алоўшчыкі, кветачнікі, шчотачнікі, гузікары, бляхары, катляры. Панчошніца ў той час у Вільні зарабляла ў день капеек 16, і гэта ўжо лічылася добра. А калі капялюшніца выганяла капеек 20—25 у дзень, дык яна ўжо лічылася арыстакраткаю...» [45, с. 44].

Пачатак жыцця Мацея Мышкі ў Вільні звязаны з крызісам ідэнтычнасці героя, бо яго сістэма поглядаў, сфарміраваная вясковым укладам жыцця, не адпавядае новым умовам. Перажыўшы некалькі паваротаў лёсу, Мацей афарыстычна фармулюе ўласнае крэда: «Лепей быць шаўцом у Вільні, чым дарэктарам у Брудзянішках» [45, с. 80].

Цягам стагоддзяў лепшыя беларусы спрабавалі знайсці сябе на вуліцах Вільні. Ацэньваючы яе ролю ў нацыянальнай гісторыі і культуры, В. Акудовіч метафарычна называе Вільню фатальным для беларусаў горадам, горадам-падманам, горадам-спакусай, горадам-пасткай... Большасць пісьменнікаў «эпохі рубяжа», а пазней нашых нацыянальных класікаў, таксама прайшлі «віленскі перыяд» у сваім жыцці і творчасці. Ёсць вялікая доля горкай ісціны ў сцвярджэнні, што выбітныя беларусы хутка пазбаўляліся ілюзій мець сваю сталіцу «ў гэтых мурах і мураванках <...> пачыналі разумець усю аблуду гэтага абьякавага да беларусаў места і кідаліся прэчкі. А каму не патрапіла ў пару знікнуць, як Каліноўскаму ці Аляхновічу, ападалі тут мёртвымі на дол» [2, с. 77]. Гэтай сучаснай, дастаткова катэгарычнай, але па сутнасці правільнай выснове ўсё ж прырачаць рэфлексіі і мастацкія карціны, якія рэпрэзентуюць Вільню першых дзесяцігоддзяў XX стагоддзя пачынаючы ад паэтычнай нізкі цыкла М. Багдановіча «Места»: «У грудзі кволяя запала дачка каменняў, места мне...» [7]. Крылатымі сталі паэтычныя выразы У. Жылкі «О, Вільня, крывіцкая Мекка!»; «О, места роднае, каханае, цябе залье крывіцкі рух!». І з яго кволых грудзей вылілася наастану журлівая настальгічная надзея: «На могільках маўклівых Росы // Хачу спачыць ад каламут. // Спачыцьмуць мой спакой найпільней // Муры старой, каханай Вільні» [60]. І, нарэшце, прызнанне нашага сучасніка А. Глобуса:

У Вільні снег. У Вільні цішыня.  
У Вільні ўтульна і выдатна спіцца.  
Мне Беларусь заўсёды ў Вільні сніцца,  
Заможная, свабодная, мая...

У Менску дождж. У Менску мітусня.  
У Менску тлумна і няма спакою.  
Тут не знаходзіш згоды сам з сабою.  
Ды толькі ў Менску — на Радзіме я [51].

### Вывады

Горад — вынік цывілізацыйнага развіцця. У канцы XIX — пачатку XX стагоддзя вобраз горада ўваходзіць у літаратуру як складаная і разам з тым цэласная структура, якая адлюстроўвае лёс чалавека. Урбаністычныя матывы ў літаратуры «эпохі рубяжа» служаць выяўленню кардынальных змен ва ўнутраным свеце асобы, рэпрэзентуюць складанасць самаідэнтыфікацыі, небяспеку дэфармацыі традыцыйных каштоўнасцей, якія закладваюцца ў вясковым асяроддзі. Локус горада паўстае як месца разгортвання аўтарскай задумы, сродку аналізу ўнутранага свету асобы, яе самааналізу. Культурнае асваенне ўрбаністычнай прасторы пачынаецца ў паэзіі М. Багдановіча.

Менавіта беларуская вёска сфармавала этнічны грунт, дала нацыі мову, эстэтычны канон і этычны кодэкс. Проза «эпохі рубяжа» сцвярджала багаты духоўны патэнцыял вёскі і яго назістаўнае ўздзеянне на асобу (М. Гарэцкі, Л. Родзевіч), аднак уплыў вульгарызатарскай крытыкі вымагаў паступова адмаўляцца ад гэтай ідэйна-мастацкай тэндэнцыі.

«Памежнае» становішча народжаных у вёсцы і вымушаных жыць у горадзе герояў абумоўлівае яшчэ адну іпастась беларускіх «дзвюх душ» — раздвоенасць маральна-псіхалагічнага стану, які яны ў той ці іншай меры імкнуцца пераадолець (Я. Колас, М. Гарэцкі, Л. Калюга).

Своеасаблівым памежкам горада і вёскі выступае ў беларускай прозе локус мястэчка, якое брала на сябе многія функцыі, што ў іншых краінах належыць выконваць «цэнтру». Жыхары мястэчка кіраваліся адметнымі стэрэатыпамі паводлін. Беларускае мястэчка, як і прыгарад, знаходзіцца «пры горадзе» і «пры прыродзе» (Д. Ліхачоў). Гэты спецыфічны для Беларусі пласт урбаністычнай культуры актыўна ўплывае на ўнутраны свет і самаідэнтыфікацыю асобы, што выяўляецца ў канцэпцыі «местачковых» герояў беларускай прозы.

З паняццямі горад і прыгарад (мястэчка) звязаны асабовыя тыпы «мяшчан» і «абываталёў». Прынята называць так тых выхадцаў з народа, якія адмаўляюць вартасць вясковай культуры і імкнуцца адмежавацца ад яе, пыхліва лічаць, што набылі нейкую сапраўдную, больш высокую культуру (М. Сфорым, В. Ластоўскі, Л. Калюга). Між тым, існуе і процілеглае вытлумачэнне паняцця «абываталь», звязанае са словам «бытаваць», г. зн. пастаянна паляпшаць свае адносіны да людзей і рэчаў (М. Прышвін).

У паслярэвалюцыйны час суадносіны горада і вёскі палярна змяняюцца, а ў літаратуры, як і ў сацыяльна-эканамічным жыцці краіны, узмацняюцца «сталёвыя» і «машынныя» тэндэнцыі (П. Трус). Надзённыя эстэтычныя праблемы эпохі, сучасную ёй рэальнасць М. Цвятаева азначае як своеасаблівы локус — адзін суцэльны духоўны прыгарад, дзе творцы, што засталіся паміж вёскай і горадам, былі арганічныя і дарэчныя. Аднак многія пісьменнікі перажываюць моцны крызіс, выкліканы немагчымасцю навязанага ім выбару паміж паловамі расшчэпленага сялянскага жыцця, дзвюма часткамі сваёй душы (С. Ясенін, Я. Пушча).

Літаратурныя героі, што паходзяць з вёскі, не маюць той абвостранай цвёрдасці, якую выкоўвае горад, не страцілі замілавання да простых людзей. Але яны вымушаны падпарадкоўвацца выклікам «сцюжнага» часу, падмяняць шчырасць меркаваннямі палітычнай мэтазгоднасці (К. Чорны).

Сувязь з урбаністычнымі тэндэнцыямі мае такую лакальнасць, як бальніца (З. Бядуля, К. Чорны), якая ў «эпоху рубяжа» набывае сімвалічную напоўненасць, звязаную з выдаленнем перажыткаў мінулага ў святомасці грамадзян паслярэвалюцыйнай пары. Гэта ж мае адносіны і да вобраза доктара. У творчасці К. Чорнага ён прадстаўлены ў іпастасі хірурга («Сястра») і апазіцыі «стары» доктар (псіхіятр) — «новы» доктар.

У літаратуры першай трэці XX стагоддзя рэльефна адбіліся стэрэатыпы ўзаемнага ўспрымання вясковых і гарадскіх жыхароў, якія выяўляюць народную этымалогію слова «горад» — асяродак адасобленых адзін ад аднаго людзей (Л. Калюга). Паводле меркавання вяскоўцаў, тыя, хто не зарабляе на жыццё хлебаробскай працай, увогуле не вытучаюцца чыстым сумленнем (Ядвігін Ш., Я. Нёманскі). Але разам з тым у шэрагу твораў рэалізуецца і матыў «вялікі горад — добрыя людзі» (А. Пашкевіч, З. Бядуля).

Адным з аб'ектаў мастацкай рэфлексіі ў беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя выступае лёс нацыянальнай інтэлігенцыі як праблема «духоўнага донарства». У поле гэтай праблематыкі ўпісваюцца вобразы Настулькі (А. Пашкевіч, «Сірата»), Лаўручка (З. Бядуля, «На Каляды к сыну»), Савосты (Л. Калюга, «Нядоля Заблоцкіх»), Ваці Браніслаўца (К. Чорны, «Сястра»). Толькі мадэль «метраполія—«этнічная правінцыя»» рэалізуецца як апазіцыя «горад—вёска».

Нягледзячы на тое, што рытм жыцця і яго сэнс перайшлі ў горад, застаюцца актуальным матыў сумеснай працы ў вёсцы духоўна блізкіх, да таго ж звязаных душэўным пачуццём людзей (Я. Купала, П. Галавач). Вясковасць жыцця цалкам адпавядае памкненням творчых асоб, бо тут рэалізуецца ўласцівае ім памкненне да адзіноты (М. Прышвін).

Паступова горад, разам з іншымі локусамі, робіцца раўнапраўнай часткай беларускага ландшафту, што знаходзіць адлюстраванне ў характары пейзажных карцін (Я. Колас, К. Чорны). Але вёска яшчэ працягвае асэнсоўвацца як зямля абяцаная, беспечная першасная тэрыторыя, пры гэтым як у рэтраспектыўным плане для ідэалагічна бездакорных герояў (М. Зарэцкі), так і ў актуальны час вострых сацыяльных канфліктаў — для «загананых» (Я. Нёманскі).

У 1920-я—1930-я гады вёска ў літаратуры паказваецца пераважна як аб'ект сацыяльнай апекі з боку горада, а народ пачынае страчваць свой статус захавальніка традыцыі, мудрага вопыту, жыццёвай таямніцы.

Тэма горада і вёскі вызначае змест і ідэйную накіраванасць рамана Ц. Гартнага «Сокі цаліны». Першая рэалізуецца як тэма змагання, другая — працы і пакут. Але ўсё ж вёска працягвае асэнсоўвацца і як тэрыторыя аўтаномнасці, свабоды чалавечай асобы. Гэты парадак рэчаў парушае вайна, якая ператварае «паляных людзей», хлебаробаў у выгнаннікаў. Письменнік пераканаўча паказвае разбуральныя вынікі адарванасці герояў ад зямлі, што цягнула за сабой страту асабовага жыццёвага сэнсу, было прычынай незваротных дэфармацый народнага светабачання і, у выніку, несла пагрозу фізічнаму існаванню нацыі.

Агульную гісторыю грамадства, як сцвярджаў сваёй «Чалавечай камедыяй» А. Бальзак, складаюць норавы прыватнага, правінцыйнага, палітычнага, ваеннага, сельскага і сталічнага жыцця. Праблема сталіцы ў нашым Краі была пастаўлена адметна і востра, што знайшло адбітак і ў літаратуры. Значную ўвагу эстэтычнаму асваенню тэмы Вільні як сталіцы ў літаратуры «эпохі рубяжа» надалі М. Багдановіч, У. Жылка, Я. Колас, М. Гарэцкі. Мастацкі свет іх твораў не абвяргае сучаснай філасофскай высновы пра тое, што Вільня, паводле яе ролі ў нацыянальнай гісторыі і культуры, — фатальны для беларусаў горад.

## МЛЫН, ХУТАР І МАЛАТАРНЯ Ў СВЯТЛЕ МАСТАЦКАЙ УМОЎНАСЦІ

У літаратуры «эпохі рубяжа» млын з'яўляецца надзвычай распаўсюджанай лакальнасцю, вакол якой групуюцца іншыя прадметы і рэчы традыцыйнага сялянскага акружэння: жорны, цэп і, пазней, малатарня.

Рэч і яе мастацкая інтэрпрэтацыя — тая праблема, на якую заўсёды звяртаецца пільная ўвага даследчыкаў. «Сімвалізацыя з'яў і прадметаў традыцыйнага акружэння суб'екта творчасці з'яўляецца адным з асноўных спосабаў выхаду ў сферу надпачуццёвага і надрэальнага, у свет мастацкай умоўнасці» [40, с. 76—77]. З фальклору гэтая роля сімвалічнай вобразнасці перайшла і на новую беларускую літаратуру, што асабліва ярка выявілася ў першыя дзесяцігоддзі XX стагоддзя як класічную пару яе развіцця.

У прозе «эпохі рубяжа» можна знайсці прыклады мастацкага ўзаемадзеяння сімвалікі рэчаў і прасторавых аб'ектаў з традыцыйнай сімвалікай з'яў прыроды. Прыярытэт у рэалізацыі гэтай эстэтычнай стратэгіі належыць К. Чорнаму. «Новы вецер» даходзіў да ўсякай шчыліны Пнівадскага раёна (раман «Ідзі, ідзі»). Ён не толькі шпарка сушыў зямлю, а і гэтак жа шпарка і неўзаметку ўрываўся ў жыццё. «Самая дзіўная навіна ператваралася тут жа ў абвыкласць, жыццё перамолвалася, як зерне пад каменем, і самі людзі, пускаючы ў ход гэты камень, перамолваліся пад ім» [132, с. 256]. Падобныя вобразна-асацыятыўныя сувязі робяцца ўстойлівымі і экспліцыруюцца ў працэсе творчасці пісьменнікаў другой паловы XX стагоддзя (І. Мележ, В. Быкаў) ужо ў маштабах агульнанацыянальнай свядомасці ў выглядзе канкрэтных метафарычных рэалізацый — як, да прыкладу, маланка, што паліць сялянскія гумны.

Трансфармацыя фальклорнай сімвалікі беларускімі празаікамі вынікала з глыбокага асэнсавання імі падзей новага часу: рэвалюцыі, Першай сусветнай вайны, калектывізацыі, партыйных чыстак і іншых антыгуманых грамадскіх з'яў. Малады

Нахлябіч (раман «Ідзі, ідзі») адракаецца ад бацькі і, каб пераканаць людзей у сапраўднасці свайго намеру, перадае праз Зыдора Пніцкага ліст да старога, суправаджаючы сваю просьбу наказам: «Тады мы будзем зноў сваімі, калі ён перачысціцца і перамелецца» [132, с. 253].

Сённяяшняму чытачу трэба мець немалы досвед у галіне этнаграфіі, каб уявіць рэалістычныя дэталі наступнай карціны: «...Цяпер мука з-пад камянёў млына рэвалюцыі пайшла на сіта. І сеецца здорава. Высеўкі адсейваюцца. Дайшло да парога. Яго трэба пераступіць, каб ісці далей...» [132, с. 174]. Сімвалічны сэнс гэтага фрагмента праецыруецца на чалавечае грамадства пострэвалюцыйнага часу і, асабліва, перыяду калектывізацыі. «Высеўкамі» робяцца гаспадары (і млынары ў іх ліку). Нехта (як стары Нахлябіч) пакуль не здолеў пераступіць: ён «сеў на парог і сядзіць» [132, с. 174].

У аповесці С. Баранавых «Новая дарога» млын перш за ўсё выступае рэальным аб'ектам, з якім цесна звязана жыццё вёскі і які ўспрымаецца перцэптыўна. Письменнікам створана яркая — зрокавая і слыхавая — карціна працы млына, у тропіцы якой пераважае ўвасабленне. «Млынавае кола не пераставала падымаць сваіх цыбатых, даўжынёю раскінутых рамістых рук. Захлёбвалася пеністаю вадою. Каменне млынавае стукацела... галодным зверам хапала сваю здабычу — зерне. Нібыта баялася каменне, што адбяруць ад яго гэту здабычу ды другому некаму аддадуць. Маўчаў зацятай заклапочанасцю цяпер млынавы мост. Падстаўляў праезджым-прахожым свае пацёртыя, абітыя калёсамі ды конскімі капытамі грудзі і маўчаў. Застаўкі толькі сквапна пазіралі з-за маставін сутулістымі плячыма. Як бы вартавалі на мосце нечую, некім падкладзеную цішыню» [9, с. 185]. Экзистэнцыйны сэнс метафары плыні і сімволіка локуса млына пад пяром праявілі ўтвараюць мастацка-філасофскі сінтэз: адвечнае працяканне жыцця, вітальнасць; фатальная няўхільнасць Лёсу і, разам з тым, невынішчальнае жаданне чалавека рухацца па індывідуальнай асабовай траекторыі. «...Нішто супроціў вады не можа дыхаць. Яе замыкаюць, збіраюць у скрыню, а спыніць не могуць. Яна павінна ісці як дзень, як ноч. Яна сама сабе гаспадар...» [9, с. 181]. Рух

кола рэпрэзентуе кругаварот жыцця. «А жыццё зноў, колам тым млыновым, пайшло ўкругавую» [9, с. 146]. Ва ўспрыманні млына як аб’екта рэчаіснасці спалучаюцца прагматычнае і містычнае. Адзін з герояў аповесці гаворыць: «Ніколі не быў бы мельнікам. ...Кожны раз жыццё сваё станаві каля смерці» [9, с. 186]. Гэтай выснове папярэднічае аўтарскі аповед пра трагічную смерць млынара Максіма, які быў членам сельсавета і знайшоў у вёсцы Муравейнікі зямлю, не ўлічаную ў сельсавецкіх кнігах: падхапіла яго млыновым колам, «страсянула на хаду, падняло... на высокую сваё месца, прапусціла праз верх і ўніз галавою апусціла...» [9, с. 145]. Стары Нічыпар выказваў па смерці Максіма шкадаванне і неўразуменне: «І на Урангеля хадзіў, і на Шкуру, і ў Пецярбургу на лёдзе біліся... Як жа трапіў ён пад гэтае млыновае кола?!» [9, с. 145].

У рамане З. Бядулі «Язэп Крушынскі» (раздзел «Агляда культурнай гаспадаркі») перадаецца дыялог гаспадара з аграрнама Іванам Мацвеевічам. Язэп, звяртаючыся да аграрнома, разважае: «Вось тут на беразе млын думаю будаваць, паравы. Гэта музыка будзе каштаваць каля пятнаццаці тысяч рублёў. Яшчэ не хапае палавіны. <...> Няма добрага млына па ўсёй ваколіцы. Проста бяда. За пятнаццаць вёрст прыходзіцца ездзіць. <...> Мая культурная гаспадарка яшчэ больш праславіцца, калі тут будзе добры млын» [26, с. 297—298]. Крушынскі падрабязна гаворыць аб плане будоўлі млына, доўга разважае аб выгадах для вакольных вёсак і не бачыць, што Іван Мацвеевіч ціха і смачна спіць, падклаўшы пухлыя рукі пад правую шчаку... У гэтым сюжэтным ходзе выяўляецца думка аўтара пра неактуальнасць, нясвоечасовасць, нават заганнасць і небяспечнасць падобных эканамічных стратэгіяў у святле новай аграрнай палітыкі — а хто спіць, той не грашыць! У межах сваёй раманнай біяграфіі Язэп Крушынскі так і не збудаваў млына. Але ў гэтым не было яго асабістай віны.

Беларускія пісьменнікі ўсведамлялі, што менавіта сфарміраваны сярэдні клас забяспечвае стабільнасць грамадства. Гэта добра прасочваецца на такім вобразе-характары, як млынар, распаўсюджаным і ў беларускім фальклору, і ў мастацкай літаратуры. У апавяданні У. Галубка «Як млынар спілаваў

“Св. Ядвігу”» дзеянне адбываецца пасля 1905 года. Млынар, які меў вялікую патрэбу на моцнае шула для свайго млына, спілаваў старадаўнюю сасну, што здавён расла на спрадвечным кургане і мела назву Святой Ядвігі. Яна памятала татар і шмат другіх народаў, якія ішлі праз Беларусь, памятала «караля Баторага, Вітаўта» [39, с. 563], а пазнейшых, шведа і француза, нібы вось зараз мела перад сваімі вачыма... Усе ў наваколлі, і пань 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» [39, с. 565]. Твор нясе папярэджанне аб неабходнасці шанавання спрадвечных каштоўнасці, якое надзвычай актуалізавалася ў перыяд першапачатковага капіталістычнага назапашвання. Пазней да вобраза млынара неаднаразова звяртаўся К. Чорны, што выявілася ў жанрах апавядання («Мельнікі») і аповесці («Люба Лук’янская»). Да локуса млына ў аповесці і асобы яго гаспадара Корбута мы звярталіся, аналізуючы сімваліку рамонта.

Трэба, аднак, памятаць, што характар з’яўляецца паняццем гістарычна зменлівым і рухомым. Гэта вызначае і формы яго мастацкага ўвасаблення. Л. Калюга вуснамі свайго героя Клемаса Віткі настальгічна разважаў: «А яшчэ была, ды цяпер перабылася 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» [67, с. 499—500].

Лёс млынара ў часы, калі казку планавалася зрабіць быллю, складваўся трагічна, і вобраз яго ствараўся зусім іншымі сродкамі. У дасавецкай літаратуры млынар уяўляў тып, скажам, «эканамічна-містычны»; у савецкай — увайшоў у «серыю зламсынікаў», што канстатуе, у прыватнасці, У. Набокаў (кулак чамусьці часцей за ўсё менавіта млынар). «У яго тоўсты жывот, 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 належным чынам гіне ад удару штыка ў яго тоўсты живот» [12, с. 35]. У падобнай стылявой манеры беларускі крытык Ф. Купцэвіч, завастраючы ўвагу на спосабах выяўлення «класава-варожых» элементаў, звярнуўся да аўтараў-сучаснікаў: «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» [110, с. 429]. На думку Ф. Купцэвіча, К. Чорны, як і заўсёды ў сваёй творчасці, здолеў у гэтым выпадку ўхіліцца ад агульнага графарэту і паказаў у апавяданні «Мельнікі» вобраз кулака на справе, пры рабоце, такім, якім можна яго сабе ўявіць. Праўда, як адзначае крытык, вобраз гэты «многа ў чым не закончаны (і гэта недахоп апавядання)». Нічыпар Курыла «надзвычайна цвярозы (не выпіў ні адной шклянкі гарэлкі на ўсім працягу твора), 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 надламаную, але не зламаную сілу... “Я заўсёды стаяў цвёрда на зямлі, — грымеў словамі мельнік, — гэта нічога, што ў мяне хутар адабралі, я ўсё ж гаспадар сам сабе”» [110, с. 429].

Быць сабою — вышэйшае разуменне свабоды, праява годнасці, што паступова 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...» — і адзначае каштоўнасць творчасці К. Чорнага, які дапамагае праз свае здольнасці, асабістую шчырасць і сацыяльную аб’ектыўнасць «пазнаваць і вывучаць класавага ворага, фармаваць ідэалагічны настрой працоўных» [110, с. 429]. Пазіцыя крытыка адносна вобраза мельніка, калі аналізаваць асаблівасці яго дыскурсу, можа быць ацэнена як амбівалентная. Больш акрэсленай з’яўляецца пазіцыя самога К. Чорнага, аб чым сведчыць характар супастаўлення вобразаў мельніка Нічыпара Курылы і «саўхознага» рабочага Кірылкі. Мельнік — «чалавек грузны і тоўсты, з чырвоным тварам і злёгка аблыслай галавой. <...> 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» [130, с. 270—271]. Кірылка, «рабочы з саўхоза, — шчуплы і рыжы чалавек, з рэдкаю пакудлычанаю бародкаю, у старым кажушку і ў вялікіх салдацкіх чаравіках». Аўтар прама адзначае, што «гэта была самая крайняя процілегласць мельніку...» [130, с. 270]. У каштоўнаснай дэфармацыі або ўвогуле знікненні асобных прафесій (а з імі і адпаведных сацыяльных і чалавечых тыпаў) бачыцца пагроза і спрадвечнаму мудраму ўсталяванню жыцця, і прыватнаму жыццю дбайнага, рупнага чалавека, і яго праву быць па-мастацку праўдзіва адлюстраваным.

Заўважым, аднак, што і ў літаратуры «эпохі рубяжа» локус млына працягвае ставіцца ў шэраг аб'ектаў «чыстай красы». Па яе канонах малюецца пейзаж вакол іц у вершы У. Жылкі «Млынар заставіў застаўкі...», прасякнуты спакоем і гармоніяй, што пануюць у наваколлі і стымулююць да творчасці.

Млынар заставіў застаўкі,  
І ледзь плюскочацца рака.  
Страдой крыла чыркаюць ластаўкі  
Люстранасць ясную стаўка...  
І вее яснавокаю,  
Шыраакрылай цішынёй,  
І ціш, як неба, безаблокая,  
І ясна на душы маёй.  
І ў душу палі знахады  
(Залатапромені ў ставу).  
Адрынь, пясняр, згрызоты, захады,  
Ўзнясіся песняй к хараству [60].

У межах фантастычнай рэфэрэнтнай сітуацыі рэалізуецца локус млына і вобраз млынара ў «Паданні пра незямных прышэльцаў» А. Зегерс. Незвычайны госць наведваў планету Зямля ў сярэднявеччы, пасля таго, як па ёй прайшлі разбуральныя рэлігійныя войны. «Палі былі ўжо начыста вытаптаны, лясы высечаны, датлявалі рэшткі вёсак, гарадскія сцены зраўняліся з зямлёю, а руіны даўно перасталі дыміцца» [65, с. 464]. Аднак Мельхіёру (так звалі прышэльца) і яго зямной сяброўцы Катрын усё ж пашанцавала патрапіць у мясцовасць, дзе былі лугі, лес,

нейкае падабенства замка і некалькі хутароў. Вясёлы ручэй рухаў кола вадзянога млына. (Праўда, млынар падаўся ў выгнанне: пэўна, ён падзяляў веру свайго гаспадара.) Тут і асели вандроўнікі, тым больш што прышэлец знаўся на млынах. Менавіта тут, акцэнтуючы ўвагу аўтар, прышэлец і пачаў разумець, якім насамрэч павінна быць жыццё на зямлі, прычым аўтарскія высновы пазбаўлены ідэалізацыі: «Так і жылі яны — ні дрэнна ні добра» [65, с. 465], а гэта, бадай, агульначалавечы аналаг ідэальнай мадэлі беларускага існавання: раскошы не ведалі, але і гора не бачылі. На млын з усіх бакоў сцякаліся людзі, і не толькі таму, што мелі патрэбу ў мліве, а і дзеля залатых рук самога млынара, які папраўляў і ўдасканальваў зламаны інструмент. Акрамя таго, млын зрабіўся месцам сустрэчы для ўсіх, хто жадаў выліць душу ў прыязнай размове.

Калі спробы героя апавядання ўзнавіць сувязь са сваёй роднай далёкай зоркай не ўдаліся, ён зноў вярнуўся да гаманкога ручая, каб жыць з жонкаю і дзіцем «недалёка ад млына, у непарушным спакоі. Толькі стук кола ды шчэбет дачушкі — вось што чулі яны з ранку да вечара» [65, с. 469].

У належны час дачка пайшла замуж, а потым бацькі пакінулі зямны свет. У наваколлі лічылася вялікай удачай узяць шлюб з дзяўчынай ці хлопцам гэтага роду. «Сяляне або ткачы, муляры ці маляры, а то і настаўнікі — усе яны працавалі бездакорна» [65, с. 470]. Аднак былі і ў іх сем'ях выключэнні, адзначае аўтар. Раптам каго-небудзь зняцку ахопліваў непакой, незразумелы, пакутлівы. Напрыклад, нехта спакойна і цярпліва пражыў добрую палову жыцця са сваёй сям'ёй і сваім рамяством. Але раптам яму нібыта трапляла думка, што ён забыўся на нешта важнае і павінен зараз жа выпраўляцца ў пошукі. Ён пакідаў сваіх блізкіх і сваё рамяство і прападаў на чужыне. Жонка плакала, а каб спрацацца — на тое ў іх не было завяздэнкі, яны заўжды жылі дружна. Яна толькі нястомна шукала яго след, але не знаходзіла... Іншы гадамі ціхамірна жыў у згодзе з сямейнікамі і суседзямі, а ў ігранні на скрыпцы, спевах і скоках не ведаў сабе роўні і таму быў жаданай асобай на кожным вяселлі. І раптам рабіўся спачатку негаваркім,

потым пахмурым, злосным, чарсцвеў душою і ўсё глядзеў некуды ў кут, нібы дарэмна чакаў чагосьці. Але гэта здаралася не часта...

Разгледжаныя намі творы замацоўваюць уяўленне пра локус млына як асяродак, з аднаго боку, непарушнага спакою, а з другога — волі. Калі ўзяць за ўзор вядомае паэтычнае пушкінскае азначэнне, то гэта якраз эквівалент чалавечага шчасця. Аднак, гаспадар гэтага асяродку — «чалавек у сярэднім пер'і» — выступае як асоба самадастатковая, што ў беларускай прозе відаць з твораў У. Галубка, К. Чорнага, Л. Калюгі. У апавяданні А. Зегерс сюжэтна прадстаўлена асабовая трансфармацыя вобраза млынара як «сярэдняга» тыпу ў вышэйшы. Невытлумачальнае з пункту погляду штодзённай свядомасці жаданне чалавека падацца некуды ў іншае месца — паказчык невынішчальнасці яго памкнення да духоўнага жыцця. Яно ўласціва і многім героям беларускай прозы, бо яе эстэтычнай задачай заўсёды было не толькі адлюстраванне матэрыяльна-вытворчы ўклад сялянскага побыту, а і акрэсліць інтэлектуальна-духоўны ўклад сялянства ў жыццё нацыі.

Настальгічны вобраз млына як амаль зніклай рэаліі беларускай прыроднай, культурнай прасторы і сімвалічны асяродак духоўнага жыцця асобы ўзнавіў сучасны беларускі паэт А. Дзбіш.

Віхуры часу круцяць млын.  
Не супыняецца ніколі.  
Не лічыць дзён ён і хвілін...  
Святло нябёсаў. Рэчка. Голле.  
Мяжа. Вячысты бор. Клады.  
Калі вярнуся я сюды,  
Дзе круцяцца віхуры часу,  
І зор святло, і сонца пасак,  
Дзіцячы плач, і смех дзявочы,  
Дзе дні мінулыя і ночы?... [59, с. 59].

Сюжэты і вобразы беларускай прозы пераканаўча пацвярджаюць, што, не маючы магчымасці самаідэнтыфікавацца адносна дзяржаўнага цэлага, якое пастаянна мянялася, «ту-тэйшы» самаідэнтыфікаваў сябе з адзіна непарушным, адвечным — з роднай зямлёй. Невыпадкова яна стала генеральнай дамінантай многіх твораў беларускай літаратуры. Топас зямлі

натуральным чынам лакалізаваўся ў айчынай прозе як локус хутара. У дадзенай працы мы не ставілі мэты ўсебакова праналізаваць праблематыку, звязаную з гэтым эстэтычным аб'ектам, а звярнуліся да раскрыцця аўтарскага намеру адносна інтэрпрэтацыі асобных рэчаў традыцыйнага акружэння ў святле мастацкай умоўнасці. У пачатку стагоддзя, на хвалі сталыпінскай рэформы, хутар апынаецца ў цэнтры вострых праблем грамадства. Гэты локус выступае адным з ключавых у рамане П. Галавача («Праз гады»). Адна з іх — ці вырашаць хутары праблему зямельнага голаду? Хутар, кажа прафесар Галынскі, «развязвае ініцыятыву тых, хто мае зямлю ...вырасце праслойка моцных сялян, падымецца ўзровень ураджайнасці... Такі селянін не захоча хадзіць пад ферулай урадніка. Ён пачне патрабаваць гарантыі палітычных свабод. Такі перад панам шапкі скідаць не стане... на такіх можна будзе абаперціся ў справе заваявання далейшых рэформ» [37, с. 68—69]. П. Галавач таксама арыгінальна выкарыстоўвае вобраз хутара як сімвал дваістасці натуры інтэлігента ў эпоху перамен. Буднік заўважае: «некаторыя інтэлігенты ніяк не набяруцца смеласці, каб цалкам перасяліцца ў новае, усё за свае “хутаркі” трымаюцца» [37, с. 323].

У шэрагу мастацкіх характараў, створаных беларускімі празаікамі, адметнае месца займае «чалавек на хутары». Так заявіў пра свайго героя Лявона Бушмара К. Чорны. У беларускім літаратуразнаўстве гэты вобраз досыць грунтоўна даследаваны. Пагодзімся з М. Тычынам: хоць «у прамове абвінавачваючы 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» [50, с. 349].

Мастакоўская ўвага да чалавека на хутары абумоўлена прычынамі не толькі сацыяльна-палітычнага характару. У адрозненне ад большасці рускіх пісьменнікаў і паэтаў, якія нарадзіліся, навучаліся і выхоўваліся ў памешчыцкіх сядзібах, большасць класікаў беларускай літаратуры фарміраваліся ва ўмовах прыродна-сельскіх, а дакладней, прыродна-хутаранскіх.

У гэтых натуральных умовах складваліся іх базавыя алгарытмы, трансфармуючыся потым па эстэтычных законах.

З адметнасці беларускага хутара як мадэлі чалавечага быцця вынікае спецыфіка беларускай ідэнтычнасці — падзел на «ўсходнікаў» і «заходнікаў». Гэтая праблема, у прыватнасці, прыцягвала ўвагу У. Калесніка. Ён бачыў яе як праблему дэфармацыі архетыпавых этнічных рыс у жыхароў усходніх абласцей, што з'явілася прадметам палемікі ў час сумесных з Я. Брылём і У. Караткевічам падарожжаў па былой Заходняй Беларусі. Апаненты, аднак, пагадзіліся на думцы, што галоўнае ў сацыяльнай псіхалогіі, хай сабе яна аднаасобніцкая ці калектывісцкая, — гэта годнасць, маючы на ўвазе перш за ўсё «Коласаў прынцып годнасці селяніна» [66, с. 104], звязаны з набыццём зямлі, уласнага кута. Абеззямеліўшы селяніна, калектывізацыя падкасіла аснову годнасці. Там, дзе драбнее ўласнасць, драбнее і псіхалогія. Нараджаецца «парабкоўская абьякавасць і безгаспадарчасць пустальгі» [66, с. 105].

У рамане К. Чорнага «Трэцяе пакаленне» хутар не толькі выступае адным з ключавых аб'ектаў беларускага пейзажу, але і характарызуецца як элемент менавіта ўмяшчальнага, «кормячага» ландшафту. Хутар Скуратовіча быў як бы на пераходнай паласе, на мяжы дзвюх мясцовасцей. Тэрыторыя, якая ішла праз Дзве Хаты на ўсход і поўдзень, была пераважна балотнай. Таму тут жыло шмат дробных саматужных рамеснікаў, уладальнікаў «прадпрыемстваў курынага маштабу. Тут і гонту рабілі, і цэглу, і гаршкі, але — дома, у запечку, кожны сваімі дзвюма рукамі і адгароджваючыся ад суседа. Былі і брадзячыя рамеснікі — краўцы, стальмахі. Земляроб быў дробны: біўся як рыба аб лёд на нізкай зямлі, падпраўляў кару мукой. Малако ад кароў меў сіняе, і таго не мог уволю ўжываць: карова была больш падобна да жабы, чым да рагатай жывёлы. <...> Мясціны добрай зямлі хаваліся сярод лясоў і пячаткі сваёй на твар мясцовасці не клалі» [133, с. 103—104]. На захад жа ад былога Скуратовічавага хутара (паводле арыенціраў, вызначаных Кандратам Назарэўскім) мясцовасць мела іншы характар. Там была высокая зямля і балоты трапляліся значна радзей. Таму і ўклад жыцця быў адметны: людзі больш трымаліся зямлі, і сама-

тужнага рамесніцтва было мала. Палеткі радзілі добра, збожжа па хутарскіх хлявах «пераганялася ў свіное сала» [133, с. 103].

Хутар паўстае своеасаблівым апірышчам індывідуальнасці ў свеце, які паслядоўна яе нівелюе. Аднак хутары адміраюць, саступаюць месца калгасам, як сумна зазначае сын Чыкілёвіча Юрка (Я. Колас, «Адшчапенец»). У адказ на сынавы словы Чыкілёвіч засмяўся: «Самі яны адміраюць?..». «А гэта ўсё роўна, ці памёр Гаўрыла, ці скула яго задавіла, — груба адказаў сын, — а факт той, што аднаасобніцкая гаспадарка дажывае свае апошнія дні» [73, с. 220]. Не толькі адлегласць, але і час мела на ўвазе Маня Ірмалевіч, калі разважала, што недзе далёка стаялі цяпер той родны выселак-хутар і вёска, якія перайначваліся, «замоўчваючы ўсе тыя чалавечыя ўтрапэнні, што праводзяць кожную хвіліну жыцця» [131, с. 117]. Пры гэтым сама Маня старалася трымаць сябе ў раўнавазе, каб канчаткова не засумаваць па мінулым — па ўсіх тых скураных лапцях і «спрэчных» вопратках, у якіх праходзіў перад ёю калейдаскоп родных людзей...

Натуральнай, «бяспрэчнай» прыналежнасцю заможнага селяніна-хутаранца з'яўляліся боты і кажух. У прозе першай трэці XX стагоддзя гэта яркія мастацкія дэталі, якія валодаюць сімвалічным значэннем. Фельчар («Люба Лук'янская»), якога паклікаў стары Стафанковіч агледзець параненую Сашкаву руку, «адразу ж, як толькі ўбачыў Сашку, падумаў, што тут можна добра ўзяць. Сашкавы боты і абстаноўка млынаровай хаты спрыялі такой думцы» [133, с. 252]. Дзіцячыя ўражанні Кандрата Назарэўскага, які апынуўся ў натоўпе, што сабраўся ў чаканні архірэя, абумовілі яго далейшае негатыўнае стаўленне ў жыцці да людзей у добрых суконных світах, у дыхтоўных, «здаравенных» ботах. Падобная канцэпцыя героя рэалізуецца К. Чорным і І. Мележам праз вобразы Абрама Ватасона і Башлыкова. Гэта дзіцячыя ўспаміны Боні пра яго вандроўкі на хутар і першапачатковае (асноватворнае, як высветліцца далей!) варожае ўспрыманне Башлыковым, тады галодным гарадскім дзіцём, сялян, што гандлявалі на кірмашы ўсялякай ежай.

Кажух — маркёр не толькі сацыяльнага статусу героя, а і яго ментальнай адметнасці, што запачаткавана Янкам Купалам

у байцы «Кажух і вата» (1913). Фігуранты спрачаюцца не толькі пра тое, «хто з іх лепшы, карыснейшы», але і «хто якога роду» [79, с. 289]. Касматы, паводле Купалавага азначэння, «кажух-маруда» сімвалізуе, у адрозненне ад ватоўкі, укаранёнасць свядомасці беларуса: «Я жыхар зусім тутэйшы, // Ты ж адно — прыблуда» [79, с. 289]. У 1926 годзе Г. Леўчык напіша верш «Не нам, беларусам, не нам...» яскравай патрыятычнай праблематыкі, якую яму надае інтэрпрэтацыя рэчы штодзённага народнага ўжытку ў сімвалічным полі.

Не нам, беларусам, не нам  
Для мэты чужое пот ліці,  
Мяняці кажух на лахман —  
Нам трэба Русь Белу любіці! [83, с. 53]

Заўважым, што «кажуховая вёска» ўвогуле насцярожана ставілася да «скураной курткі», або «скураной жакеткі» (Я. Нёманскі), ці «скураной тужуркі» (М. Зарэцкі). У рамане К. Чорнага «Трэцяе пакаленне», які апавядае пра час, калі «зараз будзе паўтара дзясятка год рэвалюцыі» [133, с. 150], ужо вызначаны новы вектар дачыненняў «кажуха» і «ватоўкі». Калізія, калі кравец кажа Зосі: «...Яшчэ пэўна не знеслі таго кажуха, які я вам пашыў» [133, с. 141] — тыпалагічна падобная да сюжэтнай асновы апавядання «Цеснаватая куртачка». Толькі гераіня Л. Калюгі натуральным чынам, паступова вырасла са сваёй падлеткавай апракты, «совлекла одежды ветхого Адама», чаго не здолеў зрабіць рэальны Адам — Банькоўчык. Волька стала спецыялістам і асобай. Зосіны ж «аўтарытэтныя» заўвагі наконт якасці архітэктурнага праекта дэманструюць аўтарскую нацяжку ў ацэнцы тэмпаў фарміравання псіхалогіі «новай» жанчыны.

За чатыры гады ад першага знаёмства краўца з сям'ёй Тварыцкіх Міхал у пэўнай ступені адбыўся як гаспадар. Ён ужо меў аўчыны. Праўда, іх на кажух не хапала, давялося тэрмінова пазычыць у Сцепуржынскага, які зазначыў сабе ў думках: «Першы кажух сабе спраўляе» [133, с. 115]. У межах раманага дзеяння чарга другога ці наступнага за ім кажуха так і не прыйшла... Як вядома, Міхал, выказваючыся фігуральна, у хуткім часе змяніў свой аднаасобніцкі кажух на ватоўку —

вопратку вязня. Але пакуль што быў час, «калі Тварыцкага хата была ўжо накрыта, абгароджана і за гарадам стаяла новае смольнае гумно» [133, с. 115]. Самому ж Сцепуржынскаму, апавядае кравец, гэтулькі кажухоў за свой век пашыў — «ажно ж глядзі ты, што з ім выйшла. ...У свой бок падаюся, пад Дзве Хаты. ...Работы нідзе ніякай. Каля калгасаў гэтыя людзі цяпер кіпяць, як у гаршку варацца» [133, с. 141]. Некалі і пры згаданых Дзвюх Хатах работы было, па словах краўца, — хоць на дзесяцярых, а гэта — як нажом адрэзала. «...Перад гэтым раскулачваннем некаторыя, як і чулі, — яшчэ за паўгода авечкі пазводзілі... і раптоўным парадкам аўчыны выраблялі і кажухі шылі — паехалі пасля ў тых кажухах на кулацкую выселку» [133, с. 141—142]. А цяпер каля Дзвюх Хат «фабрыка такая людзям адкрылася, зарабляць можна. Няма кажуха шыць, то ёсць зямлю капаць або, можа, і лягчэйшае што» [133, с. 142]. К. Чорны нездарма ставіць побач дзве прафесіі — шыць кажухі і капаць зямлю. Ён супрацьпастаўляе творчую і руцінную ці прымусовую працу. Пэўна, вольгарызатарская крытыка не засяродзілася на наступнай рэпліцы ў праспектыўным маўленні героя: «Сказаць праўду — рамяство маё цяпер на заняпад пайшло. Можа, *пасля* там, а *цяпер* — калгасы, знаеце (курсіў наш. — А. Б.)» [133, с. 155].

Асновай вобразных аналагава-асацыятыўных сувязей рэальнага і філасофскага ў прозе «эпохі рубяжа» часта выступае такі лакальны прадмет традыцыйнага акружэння герояў, як малатарня. Лексема «малатарня» дэманструе свой патэнцыял у працэсе крэатыўнай вербальнай дзейнасці беларускіх аўтараў, актыўна выступаючы ў выглядзе канкрэтных метафарычных рэалізацый, што, дарэчы, і ўтварае аснову літаратурнааўччай інтэрпрэтацыі як устанаўлення максімальнай колькасці сувязей пэўнай літаратурнай з’явы з іншымі. Пакінуўшы за межамі нашай працы навуковую палеміку адносна сутнасці і неадназначнасці паняцця «канцэпт» (якое, на нашу думку, з’яўляецца адэкватным і бясспрэчным у працэсе даследавання канцэпцый асобы), выкарыстаем адносна лексемы «малатарня» дэфініцыю «метафарычны канцэпт», які і мае вышэйзгаданыя ўласцівасці.

Падзейная аснова апавядання К. Чорнага «Малатарня», напісанага ў 1926 годзе, зусім немудрагелістая. Юлік і Уладзя малоцяць збожжа ў Марціна за тое, што ён пасля ім дасць пакарыстацца малатарняй — адрабляюць за яе коньмі. Некалі ўсе яны разам гадаваліся і нават таварышавалі, але потым Марцін адчыніў у горадзе нейкую краму, пабагацеўшы, вярнуўся дамоў, «і тады ўсяму таварыству канец» [130, с. 449]. Ён зрабіўся скупы і недаверлівы. Нейкі час Марціну належалі паплавы, купленыя ім у фальваркоўца. Але пазней яны былі падзелены ўсёй вёскай. Дабрабыт Марціна грунтаваўся не на бацькаўшчыне, як сам ён растлумачыў Уладзю і Юліку, а на «дзядзькаўшчыне»: бацька яму нічога не пакінуў, затое дзядзька, якога Марцін дагледзеў і пахаваў, яму «ўсё дзвіжымае і нядзвіжымае апісаў» [130, с. 449]. Але надыходзіць час, па словах Уладзі, калі «гэтыя апісы» становяцца «дагары нагамі». Таму негаласлоўна гучыць яго пагроза-папярэджанне Марціну: «От глядзі, каб цябе часамі не абрэзалі. Так з палавіну зямлі і адхвацяць» [130, с. 449]. Назаўтра ўзнялася мяцеліца, і не было як пускаць у ход малатарню, бо няможна стала выкідаць на двор салому. Гэта перашкодзіла гаспадарскім планам Марціна: малаціць няма як, час ідзе, і коні гуляюць. Але гэты нешанцунак быў не апошні: калі прыйшлі ўчарашнія работнікі, яны запатрабавалі грошай за зробленае, бо іх планы таксама змяніліся: «камідэтчыкі» пагадзіліся ўзяць «для вобчаства... на выплату ў саўхозе лішняю малатарню» [130, с. 450]. А «культурны гаспадар» Марцін мусіць у хуткім часе стаць лішнім чалавекам... Прыметай калгаснай «новай восені» ў аднайменным вершы Я. Купалы выступае тое, што, «цапы на сяле заглушыўшы, // Бушуе камбайн-малатарня» [79, с. 375].

У апавяданні Я. Коласа «Драматург і лірычны паэт» (1927) цэп і малатарня інтэрпрэтуюцца ў святле «магістральнага» — паміж бацькамі і дзецьмі — канфлікту. Амелька Шчыт, які лічыць сябе будучым літаратарам, сядзіць за сталом з алоўкам у руцэ, у той час як з гумна чуецца адзінокае цупанне бацькавага цэпа. Маці не можа стрымаць злосці:

«— Сядзіць, як ідал які! Пайшоў бы ды дапамог малаціць бацьку...». У Амелькі ёсць важкія контраргументы для маці,

якая «не зліквідала нават свае непісьменнасці» і вяжацца да яго «з гэтай паршываю малацьбою. Згарыць ён няхай, гэты... цэп. Пара ўжо машынаю малаціць, а цэп — такая абраза для новага часу, што яго і ў рукі браць праціўна». Маці не застаецца ў даўгу і нявінна запытвае ў сына, ці не будзе ён і есці машынаю, бо скварку ж гатоў і голымі рукамі з агню выхапіць. З іншага боку, хай бы прыдбаў машыну, а то вісіць на бацькавым карку, не зарабіўшы ў хату ні капейкі. «Язык — твая машына», — ставіць маці кропку ў палеміцы. Амелька валачэцца-такі да бацькі ў гумно і бярэцца за цэп. Але той зрываецца з цапільна, падае ўніз і, «па закону Ньютана», б'е несамавітага работніка тоўстым канцом па спіне.

«— Ці ты цэпа не любіш, ці цэп цябе не любіць, — робіць заўвагу бацька.

— А які дурань будзе цэп любіць? — пачухвае Амелька спіну. — Даўно пара іх папаліць.

— Але ж, сынку, пара, — згаджаецца Кандрат і тут жа дадае: — Але калі папаліш цапы, то ці будзе што малаціць лыжкай?» [72, с. 313]. І ўсё ж бацьку не ўдаецца парушыць упэўненасць Амелькі ў тым, што трэба працаваць не гэтымі стара-свецкімі прыладамі, а машынамі, аб якіх пішуць і гавораць разумныя людзі...

Кіруючыся такой характарыстыкай разумных людзей, варта прылічыць да іх і ідэалагічна заганнага, па ранейшых мерках, героя рамана К. Чорнага «Трэцяе пакаленне» — кулака Скуратовіча, які ў размове з Кандратам Назарэўскім выказвае сталыя думкі пра мэтазгоднасць паступовых, а не радыкальных грамадскіх і эканамічных змен. «Каб не ўся гэтая калатня, дык проста, пане мой, навіна скрозь паўводзілася б. Якія машыны па маёнтках пачалі з'яўляцца! Пан Шатроўскі выпісаў машыну, што бульбу капае, выкідае наверх з зямлі, толькі бабы ідуць ды збіраюць. Паравікамі скрозь малаціць пачалі. Ды... і па вёсках у таго, у другога з'явіўся параконны варшаўскі плуг. <...> Перш за ўсё павінна быць цвёрдая назаўсёды ўлада, каб чалавек не дрыжэў, што з'являцца і забяруць, што ты маеш» [133, с. 22]. Тое, што малатарня робіцца своеасаблівым «знакам бяды» для заможных, «культурных», гаспадароў, азначана ўжо ў гэтым творы.

Сцепуржынскі перад самым раскулачваннем уцёк, знік некуды. «Паламаў малатарню і дзеўся немаведама дзе» [133, с. 141]. У межах рэалізаванай К. Крапівой задумы рамана «Мядзведзічы» Юзік Верамейчык марыць і плануе канкрэтныя захавы, каб набыць малатарню, але сама гэтая падзея не паспявае адбыцца...

Метафарычнасць вобраза малатарні ўзмацняецца яго спалучэннем з сімволікай мяцеліцы, сцюжы, якая знойдзе плённае развіццё ў творах І. Мележа і В. Быкава пра калектывізацыю. Хведар Роўба, імкнучыся стаць культурным гаспадаром, набыў плуг, потым малатарню, з-за якой урэшце зрабіўся «кулаком» і загінуў... Нягледзячы на тое, што ён нікому не адмаўляў у вёсцы, калі трэба было дапамагчы змалаціць збожжа, Хведар стаў без віны вінаватым — проста самім фактам свайго існавання ў якасці ўладальніка рэчы, якая выклікае зайздрасць. У вобразе Мікіты Зыркаша В. Быкаў праўдзіва перадае псіхалогію зайздросніка, які наўрад ці здольны разбірацца ў душэўных якасцях іншых людзей, бо галоўнае для яго — чужая маёмасць. Таму малатарня і выступае ў ролі «знаку бяды» для Хведара Роўбы, які запознена прыходзіць да несучаснай высновы, у якой зліваюцца галасы аўтара і героя: «Хай яна спрахне, тая малатарня, навошта ён з ёю звязуўся! Малаціў бы, як і раней, цапамі, ужо не так шмат было таго збожжа, каб за зіму не абабіць яго на такую ў тры цапы. Дык не, захацелася, каб культурна...» [37, с. 408].

У рамана Ц. Гартнага метафорыка канцэпта «малатарня» паядноўваецца, паводле эстэтычных функцый, з сімволікай вайны як завірухі, чым узмацняецца адчуванне катастрофічнасці свету. Стэпа Нязвычайная, дыктуючы Сёмку Загону ліст да Рыгора, з горыччу адзначае, што «свет як круцёлка, як малатарня, — не падсаджвай рукі... <...> Уздумаў д'ябал свет засмуціць, і пайшла гуляць завіруха...» [43, с. 251]. Але даводзіцца змірыцца з думкай, што ў такіх неспакойных свет неўзабаве ўсё ж давядзецца рушыць.

Гэты вобраз часу сугучны створанаму К. Чорным у рамана «Трэцяе пакаленне». Невыразныя, несфармуляваныя, па словах пісьменніка, адчуванні Міхалкі Тварыцкага адносна чалавечага лёсу можна было б выказаць так: «Круціцца бязлітасная і халодная

штука. Яна бяздушная. І ўсё, што трапляе пад яе, яна душыць і крышыць. Пад гэтую машыну трапіў бацька» [133, с. 55]. Праз колькі год дойдзе чарга і да Міхала.

Абагульнена-сімвалічны вобраз стварыў М. Лужанін у вершы «Малатарня».

Мова пойдзе аб малатарні,  
Самай першай з усіх машын,  
Што пабачыў. А коней пару  
Паганяў. Малацьбы зачын:

Роўна дышаль цягаюць коні,  
Кола чорнае, ўсё ў зубцах,  
Паварочваецца — і ў разгоне  
Абуджае рух на таках.

Малатарня ў гумне стаяла —  
Круглы, з пашчаю барабан.  
Туды кідаў сноп падавала,  
Ён, казалі, у цапы даваў.

З году ў год адлятала зерне  
У краі, дзе засек пусты.  
Адлятала... Назад не вернеш,  
Хоць нягуста ў саміх тарпы.

Мы не лічым свае ахвяры.  
Век слязамі іх акрапіў.  
І бязлігасна малатарня  
Час людзей падае ў цапы.

Слушна заўважыў У. Гніламёдаў, што ў творчасці Максіма Лужаніна пераважае «аб'ектыўны» сюжэт, персанажы, рэчы. Яго паэзія — у большай ступені паэзія апісання, чым выказвання. Але, тым не менш, яна «не перастае быць лірыкай, у ёй пульсуе душэўнае жыццё аўтара, асабістыя перажыванні творцы» [91, с. 14]. У працэсе мастацкай рэпрэзентацыі гэтай прылады сялянскай працы паэт выразна ўзнавіў шматгранныя стасункі жыцця, перадаў зменлівасць уражанняў, рух, дынаміку малацьбы, стварыў багацце зрокава-дотыкавых і слылавых асацыяцый, што сведчыць пра аб'ектывізаванае бачанне свету.

## Вывады

У полі зроку даследчыкаў літаратуры заўсёды знаходзілася рэч і яе мастацкая інтэрпрэтацыя. «Эпоха рубяжа», побач з цэлым шэрагам локусаў культуры, актуалізавала такую лакальнасць, як млын, вакол якой групуюцца разнастайныя прадметы традыцыйнага сялянскага акружэння. Іх сімвалізацыя з'яўляецца адным з асноўных спосабаў выхаду ў свет мастацкай умоўнасці, што было надзённай патрэбай у часы панавання вульгарнага сацыялагізму.

У «эпоху рубяжа» набываюць уласціваасці метафарычных канцэптаў лексемы «малатарня», «жорны», «цэп». Яны не проста называюць жыццёвыя рэаліі, а адлюстроўваюць вобразныя аналагава-асацыятыўныя сувязі гэтых рэалій у асабовай свядомасці творцаў. Часта сімволіка рэчаў і прасторавых аб'ектаў ўступае ў мастацкі сінтэз з традыцыйнай сімволікай з'яў прыроды. Падобныя сувязі робяцца ўстойлівымі і выяўляюцца ў творчасці пісьменнікаў другой паловы XX стагоддзя ўжо ў маштабах нацыянальнай свядомасці (І. Мележ, В. Быкаў). Млын (вадзяны і паветраны), жорны, малатарня — універсальныя прэцэдэнты, якія ўвасабляюць лёс народа ў канкрэтна-гістарычны перыяд.

Трансфармацыя фальклорнай сімволікі вынікала з глыбокага асэнсавання творцамі падзей новага часу: рэвалюцыі, Першай сусветнай вайны, калектывізацыі, партыйных чыстак і іншых антыгуманых грамадскіх з'яў.

Лакальнасць млына паўстае ў мастацкай прозе перш за ўсё як аб'ект рэчаіснасці, у зрокава наглядных і слыхавых вобразах (С. Баранавых). Аднак, у сукупнасці з сімволікай воднай плыні, млын увасабляе, з аднаго боку, адвечнае працяканне жыцця, вітальнасць, фатальную няўхільнасць лёсу, а з другога — невынішчальнае жаданне чалавека рухацца па індывідуальнай асабовай траекторыі. Рух кола сімвалізуе кругаварот жыцця. Ва ўспрыманні млына як аб'екта рэчаіснасці спалучаюцца прагматычнае і містычнае. У літаратуры «эпохі рубяжа» локус млына працягвае ставіцца ў шэраг аб'ектаў «чыстай красы» (У. Жылка).

Сімволіка рэчаў і станаў, звязаных з млівам (млын, парог, высеўкі, перачысціца, перамелеца), праецыруецца на чалавечае грамадства пострэвалюцыйнага часу і, асабліва, перыяду Вялікага пералому (К. Чорны).

Напярэдадні калектывізацыі і ў яе пачатку ўзнікае матыў неажыццёўленага намеру, звязаны з пабудовай млына і/ці набыццём малатарні (З. Бядуля, К. Крапіва). У гэтым сюжэтным ходзе выяўляецца аўтарская думка пра неактуальнасць, нясвоечасовасць, нават заганнасць і небяспечнасць падобных эканамічных стратэгіяў у святле навейшай аграрнай палітыкі.

Беларускія пісьменнікі разумелі, што стабільнасць грамадства забяспечвае сфарміраваны сярэдні клас. Гэта прасочваецца на такім вобразе-характары, як млынар, распаўсюджаным у беларускім фальклоры і мастацкай літаратуры (У. Галубок, К. Чорны, Л. Калюга). У каштоўнаснай дэфармацыі або ўвогуле знікненні гэтай прафесіі бачыцца пагроза традыцыйнаму ладу жыцця ўвогуле, прыватнаму жыццю дбайнага гаспадары, а таксама яго праву быць адэкватна адлюстраваным.

Локус млына і вобраз млынара выявілі здольнасць рэалізавацца ў межах фантастычнай рэферэнтнай сітуацыі (А. Зегерс), дзе, як і ў рэалістычных творах, праводзіцца агульначалавечая думка пра млын і яго ваколіцы як асяродак непарушнага спакою і волі. Адпаведна і гаспадар гэтага асяродку — «чалавек у сярэднім пер'і» — выступае як асоба свабодная і самадастатковая.

Малатарня як адзін з прадметаў традыцыйнага акружэння герояў беларускай прозы «эпохі рубяжа» не атаясамліваецца з прасторавымі паняццямі і з гэтай прычыны не можа выступаць як локус культуры, аднак гэты рэалістычны вобраз служыць удзячнай асновай шэрагу метафарычных рэалізацый. Метафорыка канцэпта «малатарня» паядноўваецца, паводле эстэтычных функцый, з сімволікай вайны як завірухі, чым узмацняе адчуванне катастрофічнасці свету (Ц. Гартны).

Канцэпт «малатарня» маркіруе трагедыю заможнага гаспадара як «лішняга» ў новым грамадстве чалавека (К. Чорны), інтэрпрэтуецца ў святле «магістральнага» канфлікту паміж бацькамі і дзецьмі (Я. Колас). Матыў укаранення ў сельскую гаспадарку «разумных» машын сцвярджае думку пра мэтазгоднасць паступовых, а не радыкальных эканамічных і грамадскіх змен (К. Чорны). Як рэч, што выклікае зайздрасць, малатарня акрэсліваецца ў якасці «знаку бяды» для яе ўладальнікаў.

У працэсе мастацкай рэпрэзентацыі гэтай побытавай рэчы не толькі перадаецца зменлівасць уражанняў, рух, дынаміка працоўнага дзеяння, багацце зрокава-дотыкавых і слыхавых асацыяцый, але і ўзнаўляюцца шматгранныя стасункі жыцця, перадаецца аб'ектывізаванае бачанне свету, чалавечага лёсу (М. Лужанін, К. Чорны).

У цэлым локусы і рэчы, звязаныя з гаспадарчай дзейнасцю селяніна, рэпрэзентаваныя ў святле мастацкай умоўнасці, спрыялі вырашэнню важнай эстэтычнай задачы — не толькі адлюстраваць матэрыяльна-вытворчы ўклад сялянскага побыту, а і акрэсліць інтэлектуальна-духоўны ўклад сялянства ў жыццё нацыі.

## ЛОКУСЫ ВОДНАЙ ПЛЫНІ ЯК СРОДАК ЭКЗІСТЭНЦЫЙНАЙ ІНТЭРПРЭТАЦЫІ КАРЦІН ЭПОХІ Ё ПРОЗЕ 1920-Х—1930-Х ГАДОЎ

Нобелеўскі лаўрэат В. Гейзенберг сцвярджаў, што нават фізік, які гаворыць пра падзею ў свеце атамаў, досыць часта задавальняецца «недакладнай метафарычнай мовай і, прыпадабняючыся да паэта, імкнецца з дапамогай вобразаў і параўнанняў падштурхнуць розум слухача ў пажаданым напрамку, а не да канкрэтнага напрамку думкі» [103]. Гэтая якасць метафарычнай мовы стала надзвычай каштоўнай у перыяд панавання вульгарна-сацыялагізатарскіх тэндэнцый.

Рэальнасць «эпохі рубяжа» сёння шмат у чым адкрылася нам дзякуючы доступу да невядомых раней гістарычных дакументаў. Але эфектыўным сродкам яе спасціжэння з'яўляецца і аналіз выкарыстанай у мастацкай літаратуры метафорыкі, у тым ліку нацыянальных локусаў культуры ўвогуле і вобраза воднай субстанцыі ў яе разнастайных варыяцыях (рака, мора, хвалі, плынь, бездань, вір) у прыватнасці. Вобраз плыні «служыць сродкам рэпрэзентацыі разнастайных з'яў рэчаіснасці. Гэта і вобраз часу, і вобраз прасторы, своеасаблівы хранатоп» [16, с. 338].

Агульнапрынята суадносіць сімволіку воднай плыні з разнастайнымі аспектамі чалавечага жыцця: яго паўнотой, кірункам, дынамікай, каштоўнасным напаўненнем. «Пералівы людскога жыцця хвалююцца ў адным пункце, адбіваюцца рэхам у другім. Змываюць упарта каменьчык за каменьчыкам, несучы яго туды, дзе ёсць перавага кіпучай сілы завірухі. Дзе пачатак, дзе канец? Не знайсці. Калыханне хваль жыццёвага мора раўнаважна ахапляе зямную кулю. Адлівы-прылівы. Аднак і ўзровень» [42, с. 478]. Філасофскае асэнсаванне чалавечага жыцця ў «эпоху рубяжа» актыўна спалучаецца з эстэтычным аналізам сучасных пісьменнікам падзей.

Старажытнагрэчаскія стойкі аб'яўлялі Хаос вадой. Гэтае ж уяўленне праходзіць і ў іншых міфапаэтычных традыцыях, што можа быць абумоўлена знаёмствам нашых далёкіх продкаў з акіянам, «здзіўленнем і страхам перад яго бязмежнасцю, каласальнай сілай, неўтаймаванасцю, таямнічасцю...» [138, с. 42]. Арганічнай у гэтых адносінах бачыцца метафара плыні, якая сімвалізуе хаос як разбурэнне сацыякультурнай традыцыі. Як напісаў у свой час М. Асаргін: «Сыходзілі на вечны спачын тыя, каму прыйшоў час, зараджаліся новыя жыцці; адкрываліся новыя раны, нылі, рубцаваліся; заціхалі ўздыхі і змяняліся першай радасцю; новыя страхі паўставалі ў сучасны час; у плыні жыцця боўталіся людзі, якіх змыла з наспех збітых плытоў. Цякла са звыклым шумам рака Часу...» [100, с. 603—604]. Рака — амбівалентны сімвал, які адпавядае як стваральнай, так і разбуральнай сіле прыроды. З аднаго боку, ён азначае ўрадлівасць, рух і ачышчэнне, а з другога — сігналізуе пра перашкоду ці небяспеку, звязаную з паводкай, патапам. Адзін з варыянтаў загаловаў рамана Б. Пастарнака «Доктар Жывага» — «Рыньва». Гэтая назва «вядомай суднаходнай ракі», на якой стаіць горад Юрацін, згадваецца ў другой кнізе рамана. Яна ўтворана ад слоў мовы комі «рын» (насцеж) і «ва» (вада), што ў цэлым азначае «рака, расхінутая насцеж». Адзін з сінонімаў гэтай назвы — «рака часоў, рака жыцця» [113, с. 43]. Разам з тым гэта аснова творных філасофскіх метафары, зыходныя для цэлага шэрагу мастацкіх вобразаў, што ўвасабляюць чалавечае існаванне як плынь паміж берагамі Добра і Зла. Адною з сацыяльных іпастасяў іх адвечнага супрацьстаяння з'яўляецца «баланс паміж публічнасцю і прыватнасцю» [75, с. 51]. Парушэнне парытэтных суадносін паміж гэтымі сферамі — а яно якраз і характарызуе «эпоху рубяжа» — дэфармуе нармальнае працяканне чалавечага жыцця, прыводзячы ў выніку да таталітарызму.

Чалавек — «жывы абломак у бурлівай плыні часу», як сцвярджаў гісторык А. Дж. Тойнбі [120, с. 9]. Гэта рознабакова адбілася ў назвах і калізіях твораў беларускай прозы. У «крывавы вір» падзей першай рускай рэвалюцыі ўцягнены героі аднайменнага апавядання Я. Коласа. Закруціўся, як трэска

ў перавале, і не да таго берага прыстаў загаловачны герой яго апавядання «Балаховец». Як «трэскі на хвалях» у бурлівы час пачуваюцца героі апавяданняў Ц. Гартнага, аб'яднаных у зборнік з такой назвай.

Паказальна, што ў прозе першай трэці XX стагоддзя шырока выкарыстоўваецца фальклорная паэтыка адносна невядомых і/ці незразумелых людзям рэчаў і з'яў, для адлюстравання якіх у іх яшчэ не выспела ўласнае, падмацаванае асабістым вопытам слова. У гэтым выпадку таксама актуалізуецца метафара плыні. «А вакол жыццё новае біла свежай крыніцай. Людзі выпрас-таліся. Вочы новым бляскам гарэлі» [25, с. 116]. Аднак гэтая «прыблізная» метафарычная мова дапамагае і рацыянальнаму асэнсаванню новых ідэй, якія авалодалі светам у «эпоху рубяжа». Г. Лебон у працы «Псіхалогія народаў і мас» пісаў: «Быццам рака, якая выйшла з берагоў і якую не ў стане ўтрымаць нікая плаціна, ідэя працягвае сваю спусташальную, велічную і страшную плынь» [82]. За вобразамі плыні ў пераходныя перыяды стаяць пераважна разбуральныя першакрыніцы, якія ўцягваюць чалавека ў глыбіні катастрофічнага распаду. Новыя жыццёвыя рэаліі паставілі звычайнага чалавека перад безданню існавання — няма Бога, няма ўласнасці, — значыць, зніклі асэнсаванасць і трываласць быцця. Не дарма ў творчым мастацкім мысленні «дылемы-сэнсавобразы» [137, с. 106] віру, вадакруту выступаюць у самых розных культурных формах — міфалагічнай, філасофскай, псіхалагічнай. «Плыню калектыўнага вар'яцтва» заўсёды ахоплены натоўп, адна са спантаных супольнасцей, што нівелююць асобу. Тут «ролю сацыяльнай сувязі адыгрывае гнеў, а калектывізм не мае іншай мэты, акрамя ажыццяўлення над пэўнымі індывідуумамі якой-небудзь рэпрэсіўнай санкцыі» [82]. Невыпадкова ў рэфлексіях герояў мастацкай прозы «эпохі рубяжа» маюць месца падобныя высновы: «Людзей увогуле, масу людскую, я не люблю; я магу любіць толькі чалавека канкрэтнага, якога ведаю, цаню, паважаю, які мне чым-небудзь асабліва мілы. А натоўп — не» [100, с. 488].

У мастацкіх вобразах дэструктыўная сіла пlynі-натоўпу ўзнаўляецца, у прыватнасці, М. Зарэцкім у рамане «Сцежкі-

дарожкі» і М. Гарэцім у аповесці «Дзве душы». У рамане «Сцежкі-дарожкі», калі героі, апантаня «калектыўным вар’яцтвам» натоўпу антысемітаў, чакалі моманту «пабіць жыдоў» [64, с. 30], праз квартал выйшаў і паплыў проста на іх іншы натоўп, пад чырвонымі сцягамі. Ці ёсць маральная перавага ў якога-небудзь з гэтых натоўпаў? Які з іх нясе добро, 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» [82].

Разважаючы над вобразамі моладзі ў прозе Л. Кадюгі, Я. Лецка ставіць найбольш «пасіянарных» яе прадстаўнікоў у наступны кантэкст: «Такія безаглядна-апантаня, нецярпівыя і нецярпімыя да іншых людзі імкліва паўсплывалі на паверхню ў крывава-трагічных вірах... 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...» [67, с. 18].

На нашу думку, гэта меў на ўвазе і М. Лынькоў, таму менавіта так пабудаваў канцэпцыю вобраза Ваські Шкетава («Над Бугам»), каб не даць яму паспець дарвацца да ўлады, адчуць смак «лёгкага» хлеба, малакаштоўнасць чужога жыцця і высокую цану ўласнага. Магчыма, пісьменнік разгледзеў за знешне бязкрыўдай бязладнасцю Васькавых думак і намераў пагрозлівае аблічча «жалезнага» чалавека.

Панас (П. Галавач, «Спалох на загонах») кажа, што жыццё ў дакалгаснай вёсцы, «як вада ў копанцы» [38, с. 120]. Ягонае ж жыццё інакшае. «Бурна імчыцца ў прасцягу ўсіх гэтых год гарачы струмень яго дзён. <...> З гэтага струменю ўсплываюць разгубленыя, але ўсё ж у нейкай сістэме, невялічкія выспы ўспамінаў...» [38, с. 36].

Жыццёвая трагедыя людзей, ператвораных у «лагерны пыл», рэпрэзентуецца ў метафарычнай карціне, намаляванай А. Салжаніцыным (апавесць «Ракавы корпус»). «Рака, што канчае жыццё ў пясках! Рака, што нікуды не ўпадае, што ўсе лепшыя воды і лепшыя сілы раздарыла так, на шляху і выпадкова...

Хіба, сябры, гэта не вобраз нашых арыштанцкіх дзён, якія нічога не ў стане зрабіць, мусяць бяслаўна заглухнуць, — і ўсё лепшае наша — гэта адзін плёс, дзе мы яшчэ не высахлі, і ўся памяць пра нас — у дзвюх далоньках вадзіца, тое, што працягвалі мы адно аднаму сустрэчай, гутаркай, дапамогай» [114, с. 204].

Вялікі гуманіст Л. Талстой пісаў: «Людзі як рэкі: вада ва ўсіх аднолькавая і ўсюды адна і тая ж, але кожная рака бывае то вузкая, то імклівая, то шырокая, то ціхая, то чыстая, то халодная, то мутная, то цёплая. Так і людзі. Кожны чалавек носіць у сабе пачаткі ўсіх якасцей людскіх і часам выяўляе то адны, то другія і бывае часта зусім непадобны да сябе, застаючыся, між тым, адным і самім сабою» [121, с. 205]. Гэта выдатна разумелі — і надзялялі такім жа выразным асэнсаваннем сваіх герояў — беларускія праязікі, у прыватнасці М. Гарэцкі і К. Чорны (вобразы Лявона Задумы, Радзівона Цівунчыка і інш.). Сегень («Ідзі, ідзі») рабіў сваю справу «спакойна, роўна, упарта, ціха. Бародзіч увесь жыў звонку, як паверхня кіпучай рэчкі пад сонцам» [132, с. 192].

У сучасных яму гістарычных умовах вобразам плыні карыстаецца ў стварэнні 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?..» [62, с. 357].

Тыпалагічным шэрагам метафарычных адпаведнікаў характарызуецца і роля асобы ў гістарычным працэсе. У свой час А. І. Герцэн («Былое і думы») зрабіў выснову аб тым, што ў гісторыі чалавеку лягчэй пасіўна аддавацца плыні падзей, чым узірацца ў прылівы і адлівы хваляў, якія нясуць яго. Чалавек жа, які зразумеў сваё становішча, вырастае «ў рулявога, што горда рассякае хвалі сваёй лодкай, прымушаючы бездань служыць сабе шляхам зносін». Чалавек у гісторыі, на думку Герцена, — «разам лодка, хваля і вясляр» [47].

Усведамленне нетрываласці звычайнай рэчаіснасці, што востра актуалізуе праблему асобы, пабуджае чалавека да сама-развіцця, пошуку, набыцця сябе. У сувязі з гэтым даволі нечакана пераасэнсоўваюцца і асобныя анталагічныя дэталі. Так, у апавяданні Я. Коласа «Пракурор» гардэроб Міхайлы Іванавіча становіцца «вобразам-сімвалам баласту» [137, с. 45] таго сацыяльнага карабля, які знікае ў бурлівых хвалях новага часу.

У кантэксце чалавечых зносін (падобна да сімволікі дрыгвы ў Я. Коласа) інтэрпрэтуецца вобраз воднай плыні ў аповесцях С. Баранавых. Сустрэцца з «наезным» чалавекам для Данілы Шчупака — як «ускочыць у халодную рэчку купацца... адразу яго абшыбе холадам» [9, с. 159]. «Супроціў вады цяжка дыхаць» ідэалагічна заганнаму герою Ахрэму Танцульку [9, с. 184].

Сімваліка воднай плыні мае адносіны ў першую чаргу да гістарычных падзей. У няскончанай аповесці «Утрапенне» Л. Калюга адзначае, што калі ў Першую сусветную вайну ў Баранавічах «атайбаваўся фронт», то «як вада ў рацэ, ішло войска ў той бок...» [67, с. 508]. К. Чорны ў рамане «Сястра» стварыў яскравую карціну эпохі, сучаснікам і ахвярай якой быў сам: «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» [131, с. 31].

«Эпоха рубяжа» катастрафічна змяніла звычайную плынь жыцця. Як кажа адзін з абываталей у рамане М. Асаргіна «Сіўцаў Вржак», «ранейшае жыццё хоць і было таксама дрэнь, але было трывалым» [100, с. 472]. Рэвалюцыя ж, як пісаў А. Блок, «заўжды нясе новае і нечаканае; яна жорстка падманвае многіх; яна лёгка калечыць у сваім вадакруце годнага; яна часта выносіць на сушу некранутымі нягоднікаў; але — гэта яе прыватнасці, гэта не мяняе ні агульнага напрамку плыні, ні таго грознага і аглушальнага гулу, які яна ўтварае. Гул гэты ўсё роўна заўсёды — пра вялікае» [19].

У беларускай прозе, побач з вобразамі сцюзы і сцяны як мастацкімі маркёрамі разбурэння гуманістычных каштоў-

насцей, актуалізуецца (і выяўляе здольнасць уступаць з імі ў мастацкі сінтэз) локус бездані. М. Зарэцкі ў рамане «Вязьмо» засцерагае: «Вось каб ведаць, што за той сцяной. Не выламаць бы сцяны на мароз» [63, с. 389]. У рамане П. Галавача «Праз гады» ў дыскурсе Ягуплы праходзіць думка пра творчы крызіс паэта, які «хацеў бы бачыць заўтрашні дзень лепшым, але пакуль што бачыць перад сабой сцяну, глухую сцяну і не ведае, што будзе за ёю. ...Што, калі за сцяной бездань?.. І калі б гэта было толькі яго ўласнай трагедыяй, але ж гэта трагедыя цэлага пакалення людзей...» [37, с. 374]. Пачуццё страху перад «чорнай безданню» ледзь не абарвала жыццё прафесара Галынскага, які наўрад ці змог бы пераплысці на другі бок возера, каб не бальшавік Павел Буднік, які прыйшоў яму на дапамогу. «Галынскі адчуў, як нешта лягло пад грудзі і прыўзняло іх, і тады ж убачыў, што побач з ім плыве зусім незнаёмы яму чалавек. Прысутнасць гэтага другога адразу вярнула ўпэўненасць у сваіх сілах» [37, с. 67]. Падзякаваўшы, Галынскі сказаў, што цяпер паплыве сам. Але прафесару давялося ўслед за сваім выратавальнікам вярнуцца на зыходны бераг, ад якога ён няўдала адплыў. «Першым на ногі стаў і палез на бераг незнамец. З берага ён нахіліўся, каб падаць Галынскаму руку» [37, с. 67]. Гэты прыватны на першы погляд эпізод безумоўна выходзіць за межы жыццёвага выпадку. Раман «Праз гады», бадай, адзіны ў беларускай прозе «эпохі рубяжа», дзе ў сімволіка-метафарычным плане ставіцца праблема эміграцыі як «іншага берага» ў выбары навуковай інтэлігенцыі. Далей, па сюжэце і ў жыцці, Галынскі заўсёды адчуваў экзістэнцыйную прысутнасць Будніка, які апекаваў вучонага, пільна сочыў за тым, каб прафесар не згубіў упэўненасці...

Паняцце «бездань» блізкае рускамоўнаму паняццю «омут» (найбольш глыбокае месца, яма на дне ракі або возера). Яго дно звычайна паглыблена плыню ці высвідравана вадакрутамі. Адзін з гіперонімаў да слова «омут» — правал. Вадакрут, «кручаны вір» [67, с. 433] — гэта кругавы, лейкападобны рух вады на рацэ, які ўзнікае ад сутыкнення сустрэчных плыняў, або глыбокае, з ямай, месца ў рацэ, дзе адбываецца завіхрэннае плыні [119, с. 113]. І калі ў рускай мове ёсць

устойлівае спалучэнне «тихий омут», то ў беларускім варыянце яно немагчыма нават як прыклад аксюмараннага мыслення (беларускі адпаведнік — «У ціхім балоце чэрці вядуцца»). А гэта ўжо пытанне пра нацыянальную карціну свету, экзістэнцыю народа, нацыянальныя локусы культуры як элементы ўмяшчальнага ландшафту. «У віру на калу» — так скажуць беларусы пра выключную няўстойлівасць, няпэўнасць жыцця. Вобраз віру ў «эпоху рубяжа» непасрэдна абумоўлены і негрунтоўнасцю пазіцый уладкавальнікаў новага грамадства, адсутнасцю «цвёрдай глебы пад нагамі, таго, на што можна было абаперціся» [37, с. 73]. Для рэфлексійных герояў М. Лынькова («На чырвоных лядах») вір — мікрамадэль светабудовы, якая валодае не толькі філасофскай значнасцю, але і эстэтычнай каштоўнасцю. Як усё, што мае глыбіню, ён амбівалентны. Гледзячы на яго, робіцца страшна да страты прытомнасці, але ў той жа час на душы становіцца лягчэй. Вір «вельмі прыгожы; і страшны... і прывабны: усё кружыцца, кружыцца, кружыцца... І ўдзень і ўночы. І тысячы гадоў. <...> Кажуць, і зямля кружыцца, і мы з зямлёй кружымся... Вось і зразумей усё — а ад чаго ж яно кружыцца?» [88, с. 170].

Онім, утвораны ад назвы пэўнай анталогічнай дэталі, здольны метафарызавацца. Адзін з фальваркаў у аповесці «Дрыгва» Я. Колас назваў Віркуцце. Метафарычная прырода дадзенага тапоніма вызначаецца прысутнасцю ў ім палярных, супрацьлеглых пачаткаў. Ціхі, глухі родны куток уцягнены ў вадакрут маштабных гістарычных падзей, сярод якіх героям належыць вызначыць сваё месца.

У паэме «Новая зямля» ёсць радкі: «Мой мілы Янка, мой Купала, // Ў агульны вір нас доля ўгнала...» [71, с. 469]. І, думаецца, метафарызацыя пісьменнікам Лёсу як віру грунтуецца не толькі на цяжкасцях і выпрабаваннях, звязаных са складанасцю палітычнай сітуацыі ў нашым краі, — гаворка, хутчэй, пра максімальнае ўскладненне ў такія часы выбару Паэта і Грамадзяніна. З усведамленнем гэтага М. Валашын пісаў у артыкуле «Расія ўкрыжаваная»: «Няма нічога больш цяжкага, чым знайсці словы, якія фармулююць сучаснасць. Мастацкае слова не церпіць той умоўнасці, павярхоўнай, газетнай праўды, у якой

жываецца намі кожнае бягучае імгненне. Для таго, каб убачыць сучаснасць у сувязі з агульнай плынню гісторыі, трэба здолець адысці ад яе на пэўную адлегласць» [34, с. 457]. На думку М. Валашына, творчы рытм — гэта мерны рух весляра супраць «ракі часоў» [34, с. 457]. У той жа час ён папярэджаў, што такое папулярнае сярод яго сучаснікаў-паэтаў улоўліванне «рытму сучаснасці» ёсць «не больш чым адзін з відаў маладушнага прыстасавання да незразумелых і жудасных катаклізмаў, пасіўнае адданне сябе плыні часу, якая заўсёды адносіць назад» [34, с. 457].

Тая ж праблема хвалявала і яго маладога сучасніка, беларускага празаіка Л. Калюгу, які выказаў спавядліва-іранічную думку пра становішча мастака ў перыяд вульгарызацыі. «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. Тэмы — тое, што зверху заскарупла: адно вяршок над водарам цікавых дзён. Пług — не начынне паэта, які ў найзграбнейшых паставах трымаецца над кручаным вірам» [67, с. 433].

Аднак творцы не заўсёды маглі дазволіць сабе раскошу ўдумлівага асэнсавання новай рэчаіснасці, што часта прыводзіла да страт у эстэтыцы твораў, напісаных на самай «хвалі часу». Б. Мікуліч успамінаў сваю працу ў вязной рэдакцыі ў ваколіцах Жлобіна і Рагачова як «удзельнік найвялікшых падзей... у цэнтры “раёна суцэльнай калектывізацыі”»: «Бясконцыя сходкі, паездкі ў цягрэчы па бездаражы... тыпы “загібшчыкаў”, хваляванні ў Варвараўцы, забіты міліцыянер і карціна вазоў з раскулачанымі, праплываючых міма, і — як бомба — артыкул Сталіна “Головокружение от успехов”, пасля якой штучны працэнт калектывізаваных вёсак упаў на  $\frac{2}{3}$ ... Пазней я паспрабаваў усе гэтыя адчуванні перадаць у досыць слабай аповесці “Чорная Вірня”, і адзінае, што ў ёй добрае, — гэта тое, што не сказана» [94, с. 24]. Як бачым, аўтарскае рэзюмэ сэнсава і эмацыянальна сугучна назве аповесці, якая спалучаецца з лексмай «вір».

Супраць таго, што «зверху заскарупла», гэта значыць «літаратуры факта», вобразна і разам з тым канкрэтна выказаўся ў 1930 годзе М. Прышвін, вызначыўшы рэвалюцыю

як землятрус: «страсянулася суша, зніклі звыклыя берагі, вада разлілася, кінулася ў іншае рэчышча». Мастацтва як адбітак неба ў вадзе знікла, бо ўсхваляваная вада стала мутнай. «І так доўга вадзе прывыкаць да новых берагоў, размываць іх, абточваць каменне, пакуль не зробіцца гэтая справа сваёй, звыклай, і берагі, абточаныя, уладкаваныя, парослыя дрэвамі, будуць сваімі берагамі. Тады асядуць мутныя часцінкі на дно і пачнецца ў вадзе гульня святла з небам у адбітках. У нашым чалавечым жыцці гэты свабодны рух вады з гульнёй святла называецца мастацтвам...» [104, с. 161]. Сучасныя яму сацыякультурныя рэаліі творца і мысляр уяўляе як паводку са зменай рэчышча: шырока, але неглыбока, хіба толькі зайцу, які «патоне абавязкова, калі толькі не сустрэнецца... факт» [104, с. 162]. Зусім з іншымі локусамі плыні асацыюецца ў пісьменніка сапраўдная, таленавітая і праўдзівая творчасць, непарыўна звязаная з жыццём і вечнасцю, дакладней, гэта «жыццё, якое прабівае сабе шлях да вечнасці. Яна вельмі падобная да плыні, што размывае сабе шлях да акіяна» [104, с. 153]. Прыцягвае ўвагу эстэтыка-філасофская выснова А. Бабарэкі, у якой ён суадносіць паняцці «мост» і «мастацтва». Мысляр піша літаральна наступнае: «Мастацтва = утварэнне мастоў (праз прадонне між адчуваннямі, людзкімі настроймі для іх лучэння). <...> Мост між людзьмі для зносін, абмену вопытам жыцця і разумення патрэб — мост над прадоннем між самабытнасцямі ўнутранага жыцця людзей; мост, што злучае самавітыя разуменні і адчуванні свету людзьмі і ўтварае адзіны настрой гэтых адчуванняў; ключ для адчынення настройў людскіх» [6, с. 375—376].

Творчая ўвага і цікавасць да асобы, яе экзистэнцыі ў прозе «эпохі рубяжа» спрыяе стварэнню яркіх і непаўторных вобразаў, якія звязваюць свет прыроды і чалавека як яго неад'емную частку. «Масты» мастацтва неабходныя, бо «людзі як рака цякуць. І каб добра напісаць гэта, трэба: ты пішаш на самоце, але адчуваеш плынь ракі» [104, с. 436].

Нават тэрэтычныя падставы мастацкага паказу чалавека атрымалі магчымасць быць адлюстраванымі ў агульначалавечым кантэксце пры дапамозе сімволікі плыні. Так, на

думку М. Прышвіна, асноўная плынь, у якой імчыць усё чалавецтва, — гэта нейкая агульная для ўсіх насельнікаў зямлі плынь падабенства і адрознення, што ўтварае тып (падабенства) і характар (адрозненне). «Тып і характар — гэта нібы два палюсы кругавароту чалавецтва: плынь мацярынская імчыць нас да тыпу, бацькоўская плынь — да характару» [105, с. 654].

Жорсткае праграмаванне грамадскага развіцця, да якога імкнулася таталітарная сістэма, ускладаючы надзеі на гвалтоўнае навязванне штучных, заідэалагізаваных поглядаў на свет, на практыцы недасягальнае. Пра гэта заяўляла мастацкая проза першых і пацвердзіў вопыт апошніх дзесяцігоддзяў XX стагоддзя. Выказанае «недакладнай метафарычнай мовай», дадзенае сцвярджэнне робіцца яшчэ больш пераканаўчым. Аб гэтым, у прыватнасці, сведчыць апазіцыя распаўсюджаных у паэтыцы таго часу сімвалаў, творча інтэрпрэтаваных М. Тычынай: «Ужо і тады, калі... “наш браня-поезд”, які то “стаяў на запасным шляху”, то, унушаючы страх, ляцеў наперад — “в Коммуне остановка”, глыбокая плынь жыцця так ці інакш, у той ці іншай форме заяўляла свае правы на існаванне» [86, с. 69]. Вучоны ідэнтыфікуе метафару плыні як сцвярджэнне стыхіі жыцця, здольнай самапараджацца, і неабмежаваных крэатыўных магчымасцей чалавека [86, с. 48] у процівагу выбару «новых людзей» жыццё выключна развагай і глыбінямі волі: бо, як пісаў П. Галавач, «варта згубіць упэўненасць, і цела пачынае ісці на дно» [37, с. 67], нават насуперак умэнню плаваць.

Вартым увагі з’яўляецца зварот беларускіх аўтараў да вобраза мора. У беларускім фальклоры «часта гаворыцца пра мора... пра раку Дунай». Заканамернае і пытанне: «а ці жылі нашы продкі ля мора?» [138, с. 45]. Слушнымі падаюцца высновы П. Васючэнкі: «Беларус жыве настальгіяй па страчаным калісь моры — мільёны гадоў таму яно пялёскалася каля паўднёвых берагоў нашае зямлі, а пасля знікла, пакінуўшы карысныя выкапні і аграмаднае Пінскае балота, якое, дарэчы, Герадот зблытаў з морам, і адсюль пайшло — “мора Герадота”. <...> Энергія Герадотавага мора можа сплысці ў нетры Палесся, прыхвацацца, як нячутна хаваецца ва ўласным панцыры палеская дрыгвяная чарапаха. Праз нашу

літаратуру, як праз ракавіну, чуцён пошум памерлага мора. Але яно нагадвае пра сябе — і не толькі ў літаратуры» [32, с. 125—126].

М. Асаргін у свой час так напісаў пра італьянскіх горцаў: «...у рэдкіх хатках жывуць незвычайныя людзі, якія зусім не ведаюць іншага свету...» [100, с. 104]. Не ведаючы свету марской стыхіі, беларусы выказвалі яго сутнасць, у тым ліку эстэтычную, праз знаёмыя рэаліі, у асноўным праз вобраз жытнёвых хваль ці, у часы сацыяльных пераўтварэнняў, супастаўлялі людское абуранае мора са стыхіяй полымя («Мора вуглем цяпер стала, // Мора з дна цяпер гарыць...» [126, с. 51]). Уяўленне аб сімвалічным паказе марской стыхіі ў прозе дае адпаведны фрагмент апавядання А. Гаруна «Пан Шабуневіч» (1913). «Мора» бушуе ў будынку гарадской думы: «...гарачыя, спацелья хвалі чалавечага цела налазяць адна на адну, пнуцца ўперад, адліваюцца ўзад, перакочваюцца ў бакі, шукаючы выхаду з... чатырох мураваных, у пекныя абразы маляваных сценаў. Пасярод гэтага мора маленькай выспачкай падвышалася амбона, а на ёй па чародзе прамаўлялі лепшыя красамоўцы нашага горада» [44, с. 83].

Мора, акіян нездарма застаюцца аўтаномнай сферай, загадкавай, а часта і небяспечнай для чалавека. З аднаго боку, вада — эквівалент Хаосу, які апаноўвае светам у пераходных эпохі. Паводле рэфлексій Толяка Сегенецкага («Ідзі, ідзі»), «усё змянілася на свеце... усё ўяўленні пра парадак яго цяпер былі як мізэрная выспа сярод бурнага, чужога, варожага мора» [132, с. 219]. З іншага ж боку, вада нараджае жыццё. Кравец даведваецца і паведамляе Зосі аб распачатым каля Дзвюх Хат будаўніцтве. Там заканчваюць капаць асушальную канаву, і неўзабаве ў газетах напісалі, што ўжо «з куп'істага логу пад Дзвюма Хатамі прапала ўся вада» [133, с. 142]. Гэта быў самы паказальны факт у прамове Несцяровіча: за год будаўніцтва было праведзена больш за тры чвэрці ўсёй даўжыні асушальнай магістралі. Наўрад ці сам К. Чорны падзяляе адміністрацыйнае захапленне Несцяровіча. Бо гэты герой, як прызнаваўся пісьменнік, быў яму не да канца зразумелы. А самому К. Чорнаму, відаць, цяжка было ў жыццёва праўдзівых падрабязнасцях пісаць пра сацыялістычнае будаўніцтва. Адсюль

такія рэмаркі да агульнага зместу выступлення Несцяровіча: («Ён сказаў дакладную лічбу — колькі [праведзена магістралі]»); («Несцяровіч гаварыў усё падрабязна, ён нават называў людзей, якія кіравалі і кіруюць пэўнымі галінамі») [133, с. 162]. Аднак матыў асушэння мы схільны разглядаць і ў святле гуманістычнай думкі, якую пры дапамозе разнастайных мастацкіх стратэгий рэпрэзентавалі прэзаікі «эпохі рубяжа»: мінулае — «живая вада» для здоровага грамадства, аснова прагрэсу. Суш — запанаванне ў грамадскім жыцці антыгуманных тэндэнцый.

Як ужо сёння вядома, хімічны склад марской вады ідэнтычны складу крыві чалавека. Амбівалентнасць вобраза-локуса мора ў тым, што ён не толькі рэпрэзентуе хаатычныя тэндэнцыі, а і ў асобных выпадках служыць мастацкім эквівалентам канцэптаў «свабода» і «годнасць». У 1935 годзе М. Прышвін пісаў: «з морам яшчэ нельга абысціся так, як з лесам, і на моры чалавека нельга так прынізіць, як у лесе і на раллі» [104, с. 222]. У другой палове XX стагоддзя вобраз мора набудзе надзвычайную шматзначнасць у прозе У. Караткевіча.

Дыялектыка «надзённага» і «рэчаіснага» (Г. Бёль) як гісторыка-палітычных падзей і іх фатальнай укаранёнасці ў народным лёсе ўгадваецца ў тэкставых фрагментах рамана П. Галавача «Праз гады», якія нібыта не выходзяць за межы апісання прырэчных ландшафтаў. «Рака цячэ паўз самае мястэчка, і побач з ракою, то выходзячы за мястэчка, то прыціскаючыся да самых местачковых старых разбураных будынкаў, цягнуцца акопы» [37, с. 119]. Мяжа, якая падзяліла беларускія землі паводле Рыжскай дамовы, праходзіць у адной з вёсак па рацэ, якая, у сваю чаргу, заўсёды дзяліла гэтую вёску папалам (К. Чорны, «Бацькаўшчына»). У выніку вёска цяпер «і там і тут... Папалам пайшла вёска. Мяжа ідзе гэтак, як ідзе рэчка. Па рэчцы мяжа пайшла. Дык па той бок рэчкі — там, а па гэты — тут. <...> Мяжа па самай рэчцы» [132, с. 420]. Калі стары Няміра атрымаў пасля выхаду з астрогу права быць у сваёй вёсцы, якая была падзелена мяжой на два бакі, ён адразу ж выправіўся туды. «А от і вёска; гэты кавалак. Па гэты бок рэчкі, паабапал рэчкі паплавы, а на рэчцы, дзе калісьці была калісьці грэбля і масток, нічога цяпер няма. Нічагуткі! Вада паўз берагі

нават змыла і сляды колішняга мастка. Дарога зусім зарасла траваю. І скрозь паўз рэчку стаіць вайсковая варта» [132, с. 422].

Распаўсюджанасць такіх лакальнасцяў, як грэбля і масток, у рэальным жыцці вызначалася надзённымі патрэбамі, а ў мастацкіх творах выявілася, бадай, адным з неабходных кампанентаў «прасторавай утульнасці», якая, аднак, сыходзіла «з яснай явы». Як заяўляе Антон Несцяровіч («Трэцяе пакаленне»), «мы тут, на гэтым глухім месцы, дзе дагэтуль былі толькі грэблі... засноўваем сацыялістычны горад» [133, с. 163].

Паказальна, што і ў «вясковай» прозе першай трэці XX стагоддзя грэбля як ландшафтны аб'ект таксама адыгрывае пэўную экзістэнцыйную ролю, што асабліва ярка выяўлена ў прозе Я. Коласа (апавесці «У палескай глушы», «На прасторах жыцця»). У «юнацкай» апавесці гэта якраз ажыццёўлены «мост» для зносін і паразумення прадстаўнікоў розных пакаленняў, якога, аднак, не адбылося паміж Лабановічам і палешукамі. Плану пабудовы грэблі па ідэйна-эстэтычнай функцыі раўназначны намер камсамольцаў Хатніцкай ячэйкі (Л. Калюга, «Ні госць ні гаспадар») зрабіць суботнік і насыпаць пяском накат з бяргення, зроблены ў той час, калі вайна з немцамі была. «Кожны раз ходзяць сквіцы ўпрысядкі ў таго, хто едзе сюдою. ...Ужо каторы раз ганджорылі камсамольцы, і аднаго разу на іх сходзе стаяў даклад пра гэта... але як сталі меркаваць, каму пяхотам на працу прыйсці, а каму з канём прыехаць, дык сход зацягнуўся ад паўдня й да цямна, пасварыліся ў ахвоту, ды без ніякай рэзалюцыі разышліся па адным дамоў» [67, с. 60].

Локусы воднай плыні разам з сумежнымі ім вобразамі выступаюць у прозе першай трэці XX стагоддзя і як асноватворныя кампаненты прыродазнаўчай карціны свету, і як надзвычай актуальная адзнака мастацкага стылю тагачаснай прозы. Сэнсавыя дамінанты ўдакладняюцца ў творах розных аўтараў эмацыянальна-каштоўнаснымі канатацыямі, з прычыны чаго азначаныя локусы паўстаюць у шэрагу тых эстэтычных універсальных, што выяўляюць глыбінныя філасофскія ідэі разумення свету, асобы, чалавечых адносін, катастрафічнасці быцця і інш. Гэта адбываецца ў значнай ступені дзякуючы асацыятыўнасці гэтых прасторавых вобразаў, бо асацыяцыі ёсць

і веды, і асэнсаванне пэўных адносін знешняга свету, і механізм набыцця ведаў. У пераважнай большасці выпадкаў традыцыйныя сімвалічныя значэнні локусаў плыні, захоўваючы асноўны сэнсавы пасыл, спалучаюцца з асацыятыўнымі аўтарскімі інтэрпрэтацыямі, што дазваляе дасягнуць больш поўнага разумення перакананняў таго ці іншага пісьменніка на ўзроўні інтуіцыі і ўяўлення.

### Вывады

Для ўвасаблення глыбінных эстэтыка-філасофскіх ідэй, якія падпарадкоўюць аўтарскі аповед, асабліва важныя асацыятыўныя і сімвалічныя сувязі. Практычна ўсе элементы мастацкай сістэмы могуць выкарыстоўвацца як сімвалы і праз гэта набываць ідэйную і псіхалагічную заглыбленасць, надаючы дадатковую вобразнасць і шырыню аўтарскім эстэтыка-філасофскім поглядам.

Метафарычная мова мастацкай літаратуры валодае здольнасцю падштурхнуць розум чытача ў пажаданым, а не ідэалагічна вызначаным напрамку, што выявілася надзвычай мэтазгодным у перыяд панавання вальгарнага сацыялагізму.

Рэальнасць «эпохі рубяжа» адкрываецца новымі гранямі ў працэсе аналізу такіх эстэтычных аб'ектаў, як локусы воднай плыні (крыніца, рака, копанка, возера, мора, бездань, вір), увасобленыя ў мастацкай прозе, дзе герой паглыбляецца ў натуральную жыццёвую плынь (яе мастацкую імітацыю) і ставіцца ва ўніверсальныя сітуацыі выпрабавання (ідэалагічныя дэбаты, сяброўства, варожасць, каханне, сыноўства-бацькоўства, смерць), у якіх ён павінен прадэманстраваць, сцвердзіць сваю асабовую вартасць. Але паколькі сіла і хуткасць гэтай плыні надзвычай інтэнсіўныя, то ўніверсальныя сітуацыі трансфармуюцца ў экстрэмальныя, і гэта знаходзіць адпаведнае выяўленне ў паэтыцы твораў.

Локус плыні служыць сімволіка-метафарычным сродкам рэпрэзентацыі разнастайных з'яў рэчаіснасці. Гэта адначасова і вобраз часу, і вобраз прасторы (К. Чорны, Л. Калюга). Філасофскае асэнсаванне чалавечага жыцця як плыні актыўна спалучаецца ў «эпоху рубяжа» з эстэтычным аналізам сучасных пісьменнікам падзей. Чалавечае існаванне — плынь паміж берагоў Добра і Зла, баланс якіх у гэты час у многім вызначаецца парыгэтам паміж публічнасцю і прыватнасцю, што адбілася ў назвах і калізіях шэрагу твораў мастацкай прозы (М. Асаргін, Б. Пастарнак, Ц. Гартны.).

Локус плыні ў пераходныя перыяды часта сімвалізуе хаос як разбурэнне сацыякультурнай традыцыі. Аднак пераважна рака выяўляецца як амбівалентны вобраз, што ўвасабляе і стваральную, і разбуральную сілу прыроды.

Метафара плыні актуалізуецца і ў якасці сродку фальклорнай паэтыкі адносна невядомых ці незразумелых рэчаў і з'яў, для прад'яўлення якіх у герояў яшчэ не сфарміравана належная маўленчая кампетэнтнасць (З. Бядуля). Па-мастацку ўвасабляецца дэструктыўная сіла плыні-натоўпу. У самых розных культурных формах рэпрэзентуюцца дылемы-сэнсавобразы віру (Я. Колас, М. Гарэцкі, М. Зарэцкі). Локус віру амбівалентны. Ён рэпрэзентуе выключную няўстойлівасць, няпэўнасць сацыяльнага жыцця, аднак здольны выяўляцца і як мікрамадэль светабудовы, якая валодае не толькі філасофскай значнасцю, але і эстэтычнай каштоўнасцю. Лексема «вір» служыць асновай для мадэлявання мастацкіх тапонімаў (Я. Колас, Б. Мікуліч), у сукупнасці з сумежнымі вобразами дапамагае больш глыбокаму асэнсаванню экзістэнцый тагачасных творцаў, дыялектыкі іпастасяў Пазта і Грамадзяніна, увасабляе пратэст супраць «літаратуры факта» (М. Валашын, Л. Калюга, М. Прышвін, А. Бабарэка).

З эстэтычнай і маральна-псіхалагічнай праблематыкай у «эпоху рубяжа» карэлюе метафарычнае параўнанне «людзі як рэкі» (К. Чорны, А. Салжаніцын, М. Зарэцкі, М. Прышвін). У кантэксце чалавечых зносін інтэрпрэтуецца вобраз воднай плыні ў аповесцях С. Баранавых.

Локус бездані актуалізуецца ў мастацкім сінтэзе з вобразамі сюжы і сцяны як мастацкімі маркёрамі разбурэння гуманістычных каштоўнасцей, крызісу творчай асобы (М. Зарэцкі, П. Галавач).

У рамане «Праз гады» ў сімволіка-метафарычным плане ставіцца праблема эміграцыі як «іншага берага» ў выбары навуковай інтэлігенцыі, што ўяўляе сабой адметны мастацкі прэцэдэнт.

Не ведаючы свету марскоў стыхіі, беларусы выяўлялі яго эстэтычную сутнасць праз знаёмыя рэаліі, што адбылася ў асноўным у вобразе жытнёвых хваль ці, у часы сацыяльных катаклізмаў, у стыхіі поल्या (Ц. Гарта, А. Гарун, А. Пашкевіч).

Матыў асушэння (Я. Колас, К. Чорны), узаемапранікненне локусаў ракі і мяжы (П. Галавач, К. Чорны) мы схільны разглядаць як сімвалічнае папярэджанне аб запанаванні ў грамадскім жыцці антыгуманных тэндэнцый; канфлікт прыроднага і сацыяльнага, культуры і цывілізацыі.

Такія лакальнасці, як грэбля і масток, выяўляюцца, з аднаго боку, як элементны «прасторавы утульнасці», а з другога, падпарадкаваны праблеме дыялогу пакаленняў (Я. Колас, Л. Калюга).

У працэсе супастаўлення локусаў плыні, скарыстаных у розных мастацкіх тэкстах, відавочна не толькі тоеснасць іх прыроды, а і своеасаблівы «дыялог» пісьменнікаў, пры гэтым не толькі ў сінхронным, а і ў дыяхраным зрэзе, аб чым сведчаць вобразы-сімвалы крыніцы, ракі, мора ў прозе У. Караткевіча ці балота ў Я. Коласа, І. Мележа і да т. п.

## ЗАКЛЮЧЭННЕ

Духоўная пераемнасць грамадства эвалюцыянуе ад вымярэнняў лакальнай прасторы да агульнакультурных маштабаў. У манаграфіі «Абрысы роднага: нацыянальныя локусы культуры ў беларускай прозе “эпохі рубяжа”» разглядаюцца вобразы этнапрасторы, найбольш распаўсюджаныя ў літаратуры першай трэці XX стагоддзя як часу грандыёзных сацыяльна-палітычных і культурных трансфармацый, адносна якога ў працы ўводзіцца і абгрунтоўваецца міждысцыплінарнае паняцце «эпоха рубяжа».

Падзел гістарычнага часу на эпохі, няроўныя па працягласці, але эквівалентныя па інтэнсіўнасці падзей, вызначае актывізацыя этнічнай свядомасці народа, звязаная з асэнсаваннем ім уласнай гісторыі. Першая трэць XX стагоддзя — фрагмент аналітычна і сацыяльна расшчэпленага свету; час злому палітычных асноў, духоўнага крызісу асобы. Аднак яе эпахальную рубажнасць мы звязваем і з шэрагам буйных навуковых адкрыццяў, узнікненнем новай ідэалогіі, шматлікімі трансфармацыямі ў літаратурным працэсе ўвогуле і закладваннем класічных традыцый у беларускай літаратуры ў прыватнасці. Такія перыяды, звязаныя з разбурэннем традыцыйных уяўленняў пра светабудову, называюць крызіснымі. Рэаліі рухомай рэчаіснасці ўплываюць на мастацкую мадэль свету, які часта выяўляецца перайначаным, перакуленым (З. Бядуля), бязладным (Л. Родзевіч). Тым не менш, у гэты час, творча пераймаючы вопыт рускай і сусветнай літаратур, беларускае прыгожае пісьменства стварала глыбока адметны нацыянальны вобраз рэчаіснасці.

Эстэтычную перавагу мастацтву пераходных эпох надае яго здольнасць апераваць вобразамі-сімваламі. У манаграфіі выяўляецца метафорыка-сімвалічнае значэнне шэрагу нацыянальных локусаў культуры, у тым ліку і як сродкаў мастацкай крыптаграфіі, запатрабаванай у 1920-я — 1930-я гады. «Эпоха рубяжа» востра актуалізавала семантыку і сімваліку дома, роднай хаты (К. Чорны, М. Лынькоў, Ц. Гартны). Дом не толькі прасторавы вобраз: ён звязвае мінулае і цяперашняе, увасабляе сувязь часоў і/ці яе разбурэнне, часта ўяўляецца страчаным ідэалам былога ладу і спакою. Непараўнальна ўзрастае гуманістычная каштоўнасць дома як «тэрыторыі душы» (Я. Колас, Л. Калюга), а аддаленасць ад яго азначае запанаванне хаатычных тэндэнцый (К. Чорны, З. Бядуля). У локусе беларускай хаты бачыцца не толькі побытавая канкрэтыка, але і выяўляюцца ўстойлівыя сімвалічныя сэнсы і разнастайныя канатацыі; пераасэнсоўваецца традыцыйны вобраз хаты на ростанях (Л. Родзевіч, К. Чорны, М. Танк). У складаны для чалавека час амбівалентную каштоўнасць набываюць дом і дарога як увасабленне, адпаведна, бяспекі і свабоды, замкнёнасці і адкрытасці. Як сведчыць мастацкая канцэпцыя героя-беларуса, у яго сістэме каштоўнасцей хага дамінуе над дарогай. Аднак вобраз акна выяўляецца пераважна як сімвал адкрытасці свету (Я. Колас, Л. Калюга, К. Чорны).

Разнастайныя экспрэсіўныя і сэнсава-каштоўныя канатацыі набывае ў прозе «эпохі рубяжа» локус мяжы, які традыцыйна рэпрэзентуецца ў рэалістычным кантэксце працы хлебараба ў яркіх перцептыўных вобразах (Я. Колас, Ц. Гартны, Л. Калюга), а таксама ў філасофскіх высновах (К. Чорны). Локус межаў эстэтычна ўрочаўляе сувязь паміж прыватным чалавечым жыццём і гісторыяй народа (С. Баранавых, Л. Калюга, Я. Колас). Мяжа ў геапалітычным сэнсе з'яўляецца ў «эпоху рубяжа» значным эстэтычным аб'ектам беларускай паэзіі і ліра-эпасу (Я. Купала, Я. Колас, А. Дудар, У. Дубоўка), а ў малой і вялікай прозе рэалізуецца ў цеснай сувязі з сімвалічным матывам хваробы (Я. Колас) і рэалістычным матывам кантрабанды (З. Бядуля, Я. Маўр, Я. Колас, С. Пясецкі). У ліра-эпасе і прозе «эпохі рубяжа» сімволіка мяжы спалучаецца з сімвалікай грушы-дзічкі, вобраз якой часта рэалізуецца як дамінантны ці скразны (К. Чорны). Яго сімволіка не заўсёды паддаецца адназначнай інтэрпрэтацыі (Я. Купала). Трансфармацыя звыкллага пейзажу дапамагае ўбачыць, што свет перайначваецца незалежна ад жадання «маленькага» чалавека (К. Чорны, П. Галавач). Своеасаблівымі мастацкімі эквівалентамі локуса мяжы выступаюць прызба і парог. У літаратуры «эпохі рубяжа» яны, з аднаго боку, выступаюць урочаўленнем повязі з родным і звыклым, зямнога з трансцэндэнтным, а з другога — маркіруюць хранатоп унутранага крызісу ці пэўнага жыццёвага пералому асобы (В. Стэфанік, Я. Колас). Прызба і крыж у мастацкім адзінстве сімвалізуюць мудрасць як асэнсаванне жыцця-пакуты, жыцця-цярпення (А. Пашкевіч).

Для паўнаwartаснага існавання чалавеку неабходна пэўная прасторавая «ўтульнасць», якую для беларусаў забяспечвае мадэль свету, што складаецца з зямлі, лесу і неба. У адлюстраванні лесу выяўляецца істотная асаблівасць беларускага светаадчування (З. Бядуля, М. Гарэцкі, К. Чорны, Л. Калюга). Асабліва тонка адчуў гэта Я. Колас. Прасторавая ўтульнасць немагчыма для героя-беларуса пры адсутнасці лесу, які для рускага чалавека, часцей успрымаецца цяжкім і нядобрым. У часы кардынальных грамадскіх змен у беларускім мастацтве традыцыйна актуалізуецца вобраз грознай пушчы, а сыход героя ў лес азначае яго пратэст супраць неспрыяльных умоў соцыуму (Л. Родзевіч, М. Лынькоў, К. Крапіва). Вельмі важная роля адводзіцца локусу лесу ў рэпрэзентацыі цывілізацыйных змен. Лес — прэцэдэнтны вобраз чалавечай супольнасці, сімвал адзінства чалавечага лесу, аднак праз яго ў шэрагу твораў сцвярджаецца і права чалавека на натуральнасць, асабовую індывідуальнасць і самарэалізацыю як у гаспадарчай, так і ў творчай дзейнасці (Я. Замяцін, К. Чорны, М. Зарэцкі). У разнастайных трагічных варунках паўстае локус лесу ў мастацкіх помніках часу рэпрэсіі (Ф. Аляхновіч). Рэалістычны вобраз напаяняецца дадатковымі канатацыямі, звязанымі з паянцем «церабіць» — сячы, высакаць (К. Чорны, М. Зарэцкі, М. Цэлеш). Праз арыгінальнае выкарыстанне локуса лесу выказваюцца адносіны да адной з пануючых сацыякультурных тэндэнцый «эпохі рубяжа» — актуалізацыі будучага як сучаснасці (М. Прышвін).

Балотныя пейзажы, як і вобразы лесу, актыўна выконваюць першапачатковую для ўсякага пейзажу эстэтычную функцыю (М. Багдановіч, Я. Колас,

3. Бядуля). У першай трэці XX стагоддзя традыцыйная сімволіка балота не толькі ўзбагачаецца, але і істотна трансфармуецца (А. Бабарэка), бо дэфармуецца і сам звыклы краявід, парушаецца прасторавая ўтульнасць. Важную ідэйна-эстэтычную ролю пачынае адыгрываць сумежная сімволіка торфу, якая, выступаючы сродкам мастацкай крыптаграфіі, дазваляе выявіць грамадзянскую пазіцыю аўтараў, іх неабьякаваць да лёсу сваёй краіны і народа, над якім распачаліся грандыёзныя эксперыменты (К. Чорны, П. Галавач). Торф і гліна — нацыянальна адметныя «антропныя» матэрыялы, якія ў той жа час з'яўляюцца сыравінай для вытворчасці коксу, смалы, цэгля. А праблему прыгатавання з торфу пластычных мас мы суадносім з праблемай фарміравання чалавека-«вінціка». Глыбокаму асэнсаванню тэндэнцый эпохі і спасціжэнню аўтарскай задумы дапамагае аналіз такога хранатопалакальнасці, як лабараторыя. Беларускія празаікі выказваюць трывогу з прычыны пачатку меліярацыі як «тэхналагічнай інтэрвенцыі» (В. Акудовіч). Локусы лесу і балота разам з сумежнымі вобразамі ў прозе «эпохі рубяжа» рэалізуюць у сваёй дынаміцы прагнастычную функцыю мастацтва, што пацвярджаецца многімі неаптымістычнымі высновамі сучаснай навукі.

Локус горада ўваходзіць у беларускую прозу як складаная і цэласная структура, якая адностроўвае лёс чалавека, паўстае месцам разгортвання аўтарскай задумы, сродкам аналізу ўнутранага свету асобы. «Памежнае» становішча «пасынкаў вёскі» абумоўлівае раздвоенасць іх маральна-псіхалагічнага стану, які яны імкнуцца пераадолець (Я. Колас, М. Гарэцкі, Л. Калюга). На думку вяскоўцаў, той, хто не зарабляе на жыццё хлебаробскай працай, увогуле не вылучаецца чыстым сумленнем (Ядвігін Ш., Я. Нёманскі). Але мае месца і матыў «вялікі горад — добрыя людзі» (А. Пашкевіч, З. Бядуля). Своеасаблівым памежжам горада і вёскі выступае беларускае мястэчка, што спецыфічна актыўна ўплывае на ўнутраны свет і самаідэнтыфікацыю літаратурнага герояў, з чым звязаны асабовыя тыпы «мяшчан» і «абываталюў», якія адмаўляюць вартасць вясковай культуры і імкнуцца адмежавацца ад яе (М. Сфорым, В. Ластоўскі, Л. Калюга). І ўсё ж, нягледзячы на тое, што рытм жыцця і яго сэнс пераходзяць у горад, не губляе актуальнасці матыў сумеснай працы ў вёсцы духоўна блізкіх, да таго ж звязаных душэўным пачуццём людзей (Я. Купала, П. Галавач). У 1920-я — 1930-я гады вёска паказваецца ў літаратуры пераважна як аб'ект сацыяльнай апекі з боку горада, а народ пачынае страчваць свой статус захавальніка традыцый, мудрага вопыту, жыццёвай таямніцы (М. Зарэцкі, Л. Калюга, К. Чорны). Значную ўвагу ў «эпоху рубяжа» М. Багдановіч, У. Жылка, Я. Колас, М. Гарэцкі надалі эстэтычнаму асваенню тэмы сталіцы. Мастацкі свет іх твораў не абвяргае сучаснай філасофскай высновы пра тое, што Вільня, паводле яе ролі ў нацыянальнай гісторыі і культуры, — фатальны для беларусаў горад.

Млын, жорны, малатарня — універсальныя прэцэдэнты, якія, набываючы ўласцівасці метафарычных канцэптаў, уасабляюць перыпетыі лёсу народа ў канкрэтна-гістарычны перыяд. Ва ўспрыманні млына як з'явы рэчаіснасці спалучаюцца прагматычнае і містычнае. У паэзіі «эпохі рубяжа» млын не страчвае якасцей аб'екта «чыстай красы» (У. Жылка), а ў мастацкай прозе

паўстае ў яркіх перцэптыўных вобразах (С. Баранавых). Млын як агульначалавечая каштоўнасць — асяродак непарушнага спакою і волі (А. Зегерс). Адпаведна і гаспадар гэтага асяродку — «чалавек у сярэднім пер'і» — асоба свабодная і самадастатковая. У «эпоху рубяжа» сімволіка рэчаў і станаў, звязаных з млівам (млын, парог, высеўкі, перачысіцца, перамелецца), праецыруецца на чалавечае грамадства пострэвалюцыйнага часу і, асабліва, перыяду калектывізацыі (К. Чорны, С. Баранавых, пасля — І. Мележ, В. Быкаў). Напярэдадні і ў пачатку Вялікага пералому ўзнікае матыў неажыццёўленага намеру, звязаны з пабудовай млына і/ці набыццём малатарні (З. Бядуля, К. Крапіва), які рэпрэзентуе аўтарскую думку пра небяспечнасць у гэты час падобнай гаспадарчай стратэгіі. Метафорыка канцэпта «малатарня» ўзмацняе адчуванне катастрофічнасці свету ў перыяд «траістай вайны» (Ц. Гартны).

Локусы воднай плыні ў «эпоху рубяжа» — гэта адначасова і вобразы часу, і вобразы прасторы (К. Чорны, Л. Калюга). З эстэтычнай і маральна-псіхалагічнай праблематыкай карэлюе параўнанне «людзі як рэкі» (К. Чорны, М. Зарэцкі, М. Прышвін, А. Салжаніцын). У міжкасабовым кантэксте інтэрпрэтуецца вобраз воднай плыні ў аповесцях С. Баранавых. Па-мастацку ўвасабляецца дэструктыўная сіла плыні-натоўпу; у разнастайных формах рэпрэзентуюцца дyleмы-сэнсавобразы віру (Я. Колас, М. Гарэцкі, М. Зарэцкі), што спрыяе спасціжэнню экзістэнцый творцы, пратэсту супраць «літаратуры факта» (М. Валашын, Л. Калюга, М. Прышвін, А. Бабарэка). Локус бездані актуалізуецца ў шэрагу мастацкіх маркёраў разбурэння гуманістычных каштоўнасцей, крызісу творчай асобы (М. Зарэцкі, П. Галавач). Матыў асушэння (Я. Колас, П. Галавач, К. Чорны) можа разглядацца як сімвалічнае папярэджанне аб пагрозе антыгуманых тэндэнцый, канфлікце прыроднага і сацыяльнага, культуры і цывілізацыі.

Метафарычнасць, якая стымулюе чытача да ідэалагічна незаангажаванага спасціжэння аўтарскіх інтэнцый, ставіць нацыянальныя локусы культуры ў шэраг важнейшых эстэтычных аб'ектаў «эпохі рубяжа». Іх шматаспектнае даследаванне — плённая аснова альтэрнатыўнай, інавацыйнай логікі пазнання чалавека і свету.

## РЭЗІЮМЭ

Локусы культуры — гэта прасторавыя вобразы, якія рэгулярна ўзнаўляюцца ў тэкстах культуры і надзяляюцца сімволіка-метафарычным значэннем. З’яўляючыся ўніверсальна-прэцэдэнтнымі феноменамі, яны ў кантэксце беларускай прозы набываюць адметныя сэнсава-эмацыянальныя канатацыі, абумоўленыя спецыфікай нацыянальнага гісторыка-культурнага вопыту, і актыўна ўплываюць на характар аўтарскай мастацкай канцэпцыі свету і чалавека. Мастацкія характарыстыкі прасторавых аб’ектаў спрыяюць больш глыбокаму асэнсаванню адметнасці канкрэтна-гістарычнага часу, якім у межах дадзенай працы выступае першая трэць XX стагоддзя. Аналіз тэарэтычных крыніц і літаратурных твораў дае падставу характарызаваць гэты перыяд як «эпоху рубяжа», і не толькі ў сацыяльна-палітычным і філасофскім, а і ў эстэтычным плане — як літаратурную эпоху, што абумовіла працэсы перабудовы жанравай сістэмы, абнаўлення тэматычнага рэпертуару, трансфармацыі тыпу літаратурнага канфлікту, з’яўлення новага героя. У гэты час, творча пераймаючы вопыт рускай і сусветнай літаратур, беларускае прыгожае пісьменства стварала глыбока адметны нацыянальны вобраз свету.

Яскравае часовае вымярэнне набывае ў «эпоху рубяжа» такі локус культуры, як дом (жытло, хата). Ён звязвае мінулае і цяперашняе, увасабляе сувязь часоў, а ў перыяд вялікіх сацыяльных катаклізмаў — яе разбурэнне. З локусам дома (жытла, хаты) у мастацкай літаратуры звязаны шэраг экзистэнцыйных метафар, якія ў асноўным служаць мэце свяджэння асабовай духоўнай аўтаномнасці, якая апынулася пад пагрозай гвалтоўнага парушэння.

Дом (хата) — гэта асвоеная прастора, якая ў жыцці і літаратуры «эпохі рубяжа» асабліва выразна супрацьстаіць неасвоенай, чужой. Тым самым актуалізуецца локус мяжы ў разнастайнасці яго сэнсаў, каштоўнасных і экспрэсіўных канатацый, абумоўленых як архетыпавай прыродай вобраза, так і адметнасцю гістарычнага часу. Мастацкімі эквівалентамі локуса мяжы ў беларускай прозе часта выступаюць прызба і парог.

Надзвычай важная роля заўсёды адводзілася ў беларускай літаратуры локусам лесу і балота. У «эпоху рубяжа» яны дамінуюць у працэсе мастацкай рэпрэзентацыі «індустрыяльнай вайны» з прыродай; праз супастаўленне ўмяшчальнага і антрапагеннага ландшафтаў у мастацкай прозе актыўна асэнсоўваюцца супярэчлівыя ўзаемадачынненні культуры і цывілізацыі, трагічны разлад чалавека з самім сабой. Глыбокаму асэнсаванню аўтарскай задумы дапамагае аналіз у творах такога нетыповага для беларускай «сялянскай» прозы хранатопы-лакальнасці, як лабараторыя.

Локус горада выяўляецца ў эстэтычнай рэальнасці не толькі як месца разгортвання аўтарскай задумы, але таксама і як тое асяроддзе, якое стварае мэтазгодны кантэкст мастацкага даследавання ўнутранага свету асобы, яе рэфлексіі, самааналізу і, урэшце, самаідэнтыфікацыі.

Рэчы традыцыйнага сялянскага акружэння ў беларускай прозе, з аднаго боку, адлюстроўваюць матэрыяльна-вытворчы ўклад вясковага побыту, з другога — дапамагаюць асэнсаваць інтэлектуальна-духоўны ўклад сялянства ў жыццё нацыі. Яны маркіруюць працэсы ўскладнення духоўнага жыцця асобы, дынамікі характару героя. Лакальнасці млына і малатарні выступаюць як узор канцэптуальнасці прадметна-рэчавых дэталей у мастацкім свеце літаратуры.

Рэальнасць «эпохі рубяжа» адкрываецца новымі гранямі ў працэсе аналізу такіх эстэтычных аб'ектаў, як разнастайныя локусы воднай плыні. Гэта адначасова і вобраз часу, і вобраз прасторы. Вобразы-локусы воднай плыні разглядаюцца як эфектыўны мастацкі сродак экзістэнцыйнай інтэрпрэтацыі гістарычных працэсаў. У пераходныя перыяды плынь часта сімвалізуе хаос як разбурэнне сацыякультурнай традыцыі. Герой паглыбляецца ў натуральную жыццёвую плынь і/ці ставіцца ў сітуацыі выпрабавання, у якіх ён павінен сцвердзіць сваю асабовую вартасць і годнасць.

У працэсе інтэрдyscyплінарнага міжлітаратурнага даследавання локусы культуры і асобныя лакальнасці сцвярджаюцца ў якасці эстэтыка-філасофскіх дамінант пісьменніцкага дыялогу, і не толькі ў сінхронным, а і ў дыяхронным зрэзе, што вызначае безумоўную перспектыўнасць вылучанай даследчай праблемы.

## РЕЗЮМЕ

Локусы культуры — это пространственные образы, которые регулярно воссоздаются в текстах культуры и выступают носителями символично-метафорического значения. Являясь универсально-прецедентными феноменами, они в контексте белорусской прозы приобретают смысловые и эмоциональные коннотации, обусловленные спецификой национального историко-культурного опыта, и активно влияют на характер авторской художественной концепции мира и человека.

Художественные характеристики пространственных объектов способствуют более глубокому осмыслению тенденций конкретно-исторического времени, которым в рамках данного исследования выступает первая треть XX века. Анализ теоретических источников и литературных произведений даёт основания определить этот период как «эпоху рубежа», причём не только в социально-политическом и философском, а и в эстетическом плане — как литературную эпоху, которая обусловила процессы перестройки жанровой системы, обновления тематического репертуара, появления нового героя. В это время, творчески наследуя опыт русской и мировой литератур, белорусское художественное слово создавало глубоко своеобразный национальный образ мира.

Яркое временное измерение приобретает в «эпоху рубежа» такой локус культуры, как дом (жильё, хата). Он традиционно воплощает связь времён, однако в период грандиозных социальных катаклизмов может маркировать и её разрушение, распад. С локусом дома связан ряд экзистенциальных метафор, которые в основном служат цели утверждения духовной автономии личности, оказавшейся под угрозой насильственного вторжения.

Дом (хата) — это освоенное пространство, которое в жизни и литературе «эпохи рубежа» особенно отчётливо противостоит неосвоенному, чужому. Тем самым актуализируется локус межи (границы, грани) в разнообразии его смыслов, ценностных и экспрессивных коннотаций, обусловленных как архетипической природой образа, так и спецификой исторического времени. Художественными эквивалентами локуса межи в белорусской прозе часто выступают призра (завалинка) и порог.

Чрезвычайно важная роль в белорусском фольклоре и оригинальном литературном творчестве всегда отводилась локусам леса и болота. В «эпоху рубежа» они доминируют в процессе художественной репрезентации «индустриальной войны» с природой; путём сопоставления «кормящего» и антропогенного ландшафтов в белорусской прозе активно осмысляются противоречивые взаимодействия культуры и цивилизации, трагический разлад человека с самим собой. Глубокому постижению ряда произведений способствует анализ содержащегося в них такого нетипичного для белорусской «сельской» прозы хронотопа-локальности, как лаборатория.

Локус города представлен в эстетической реальности отечественной литературы не только как место сюжетного развёртывания авторского замысла, а ещё и как среда, создающая целесообразный контекст художественного исследования внутреннего мира личности, особенностей её рефлексии, самоанализа и, в конечном итоге, самоидентификации.

Вещи традиционного крестьянского окружения в художественном мире белорусской прозы, с одной стороны, служат отражению материально-производственного уклада сельского быта, с другой — помогают осмыслить интеллектуально-духовный вклад крестьянства в бытие нации. Они маркируют процессы усложнения духовной жизни личности, динамику характера героев. Локальности мельницы и молотилки занимают особое место в ряду концептуальных предметно-вещевых деталей в художественном мире национальной литературы.

Реальность «эпохи рубежа» открывается новыми гранями в процессе анализа таких эстетических объектов, как разнообразные локусы водной субстанции. Это одновременно и образы пространства, и образы времени, которые рассматриваются как эффективное художественное средство экзистенциальной интерпретации исторических процессов и духовного мира личности. Герой углубляется в естественное течение жизни и/или ставится в ситуации выбора, в которых он должен утвердить свою личностную состоятельность и достоинство. В переходные периоды течение часто символизирует хаос как разрушение социокультурной традиции.

В процессе интердисциплинарного межлитературного исследования локусы культуры и отдельные локальности обоснованно утверждаются в качестве эстетико-философских доминант писательского диалога, и не только в синхронном, а и в диахронном срезе, что обуславливает перспективность данной научной проблемы.

## SUMMARY

Culture loci are the images that are regularly recreated in the texts of culture and are the bearers of metaphoric symbols. Being universal precedent phenomena, in the Belarusian prose context they acquire conceptual and emotional connotations, determined by the specific character of the national historical and cultural experiences, thus actively influence the character of the author's artistic conception of the world and the man.

Artistic characteristics of culture loci promote deeper judgment of tendencies of concrete historical time (the historical period within this research is the first third of the twentieth century). The analysis of theoretical sources and literary works gives the grounds to define this period as "the borderline epoch", and not only in a social, political and philosophical sense of the word, but also aesthetically — as a literary epoch which caused processes of a genre system restructuring, of a thematic repertoire renovating, a new hero emergence. At this time, absorbing and modifying the heritage of Russian and world literature, Belarusian artistic expression created a peculiar national image of the world.

Such a locus of culture as **home** (housing, hut) acquires a bright symbolic meaning in the "borderline epoch". It traditionally embodies a link of times, however in the period of great social upheavals it bears the idea of its destruction and disintegration. A number of existential metaphors are associated with a **home** locus. They mainly serve to confirm spiritual autonomy of the personality who finds himself under the threat of a forced intrusion.

**Home** is the space, which a person makes "his own", and it's clearly opposed to a "stranger's" domain. In the "borderline epoch" the locus of **boundary** gets emphasized in the diversity of its meanings, values and expressive connotations due to both the archetypal nature of the image, and the peculiarity of the historical period. As an artistic equivalent of the **boundary** locus a "threshold" is frequently used in the Belarusian prose.

An extremely important role in the Belarusian prose has always been given to loci of **the wood** and a **bog**. In the "borderline epoch" they dominate the process of artistic representation of "an industrial war" with nature. By opposing those two, contradictory interactions of culture and civilization, tragic dissonance of a person with himself are actively comprehended. Deeper comprehension of a number of works is made possible due to the analysis of such a locality, atypical for the Belarusian "rural" prose, as locus of **laboratory**.

Locus of the **city** is represented in the aesthetic reality of Belarusian literature not only as a place of the author's intention development, but also as an environment that creates a suitable context of an artistic research of the inner world of the personality, the characteristics of his reflexive abilities, self-awareness and, ultimately, self-identification.

Things of a traditional peasant environment in the artistic world of Belarusian prose on the one hand serve as a reflection of the material and production rural way of life. On the other hand they help to comprehend an intellectual and spiritual contribution of the peasantry to the life of the nation. They mark processes of a personality's spiritual life complicating, dynamics of heroes' character. Loci of the **mill** and **thresher** take a special place among conceptual subjects in the artistic world of national literature.

The reality of the "borderline epoch" opens new sides in the course of the analysis of such aesthetic objects, as various loci of **water substance**. These are simultaneously images of space and time, which are an effective means of artistic existential interpretation of historical processes and a spiritual world of an individual. The hero goes deep into a natural flow of life and/or gets in choice situations in which he must assert his personal worth and dignity. In transition periods the current often symbolizes chaos as destruction of the social and cultural traditions.

In the process of an interdisciplinary study loci of culture and separate localities are grounded as dominants of an aesthetic and philosophical literary dialogue, both in a synchronous and a diachronic cut, which makes this scientific issue perspective for further research.

## СПІС ВЫКАРЫСТАНЫХ КРЫНІЦ

1. *Адамовіч, Ант.* Да гісторыі беларускае літаратуры / Ант. Адамовіч. — Мінск : Выдавецц ІП Зміцер Колас, 2005. — 1 464 с.
2. *Акудовіч, В.* Код адсутнасці. Асновы беларускай ментальнасці / В. Акудовіч. — Мінск : Логвінаў, 2007. — 216 с.
3. *Андреева, В. Л.* Эхо прошедшего : роман / В. Л. Андреева. — М. : Совет. писатель, 1986. — 384 с.
4. *Ахматова, А.* Август 1940 [Электронный ресурс] / А. Ахматова. — Режим доступа: <http://www.anahmatova.ru/25/>. — Дата доступа: 16.10.2014.
5. *Бабарэка, А.* Збор твораў : у 2 т. / А. Бабарэка. — Вільня : Ін-т беларусістыкі, 2011. — Т. 1 : Літаратурна-крытычныя працы. — 939 с.
6. *Бабарэка, А.* Збор твораў : у 2 т. / А. Бабарэка. — Вільня : Ін-т беларусістыкі, 2011. — Т. 2 : Проза, паэзія, філзафія, публіцыстыка, запісныя кніжкі, дзёньнікі, лісты. — 726 с.
7. *Багдановіч, М.* Малады гады : выбранае / М. Багдановіч ; уклад., біягр. даведка Э. А. Золавай. — Мінск : Маст. літ., 2001. — 335 с. — (Беларуская паэзія XX стагоддзя).
8. *Бальбуров, Э. А.* Русская философская проза: вопросы поэтики / Э. А. Бальбуров ; отв. ред. Е. К. Ромодановская. — М. : Языки славян. культуры, 2010. — 216 с. — (Коммуникативные стратегии культуры).
9. *Баранавых, С.* Дзве аповесці / С. Баранавых. — Мінск : Беларусь, 1967. — 316 с.
10. *Бахарэвіч, А.* Гамбургскі рахунак / А. Бахарэвіч [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://www.svaboda.org/archive/hamburg\\_rating/latest/15621/15621.html](http://www.svaboda.org/archive/hamburg_rating/latest/15621/15621.html). — Дата доступа: 28.01.2014.
11. *Бахтин, М.* Формы времени и хронотопа в романе [Электронный ресурс] / М. Бахтин. — Режим доступа: <http://www.docme.ru/doc/122592/m.m.bahtin--formy-vremeni-i-hronotopa-v-romane>. — Дата доступа: 15.06.2011.
12. *Белая, А. І.* Герой. Асоба. Характар : Мастацкая персаналогія ў беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя : манагр. / А. І. Белая. — Баранавічы : РВА БарДУ, 2012. — 517 с.
13. *Белая, А. І.* Людзі адной зямлі: тыпалогія і паэтыка характараў у беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя : манагр. / А. І. Белая. — Баранавічы : РВА БарДУ, 2010. — 407 с.
14. *Белая, А. І.* Мяжа як нацыянальны локус культуры ў творах беларускай мастацкай прозы / А. І. Белая // Беларуска-руско-польскае супастаўляльнае мовазнаўства, літаратуразнаўства, культуралогія : зб. навук. арт. / склад.: Г. М. Мезенка, С. У. Нікалаенка ; пад навук. рэд. Г. М. Мезенка. — Віцебск : [б. в.], 2013. — С. 129—131.

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

16. *Белая, Е. И.* Экзистенциальные аспекты метафоры *течение* в художественной прозе «эпохи рубежа» / Е. И. Белая // Мова і культура. — 2012. — Вип. 15. — Т. VII (161). — С. 337—344.

17. *Бельскі, А. І.* Свет ад травы да зор : Беларуская паэзія: сістэма вобразаў прыроды, паэтыка пейзажу / А. І. Бельскі. — Мінск : Нар. асвета, 1998. — 223 с.

18. *Бердяев, Н.* Смысл истории / Н. Бердяев. — М. : Мысль, 1990. — 174 с.

19. *Блок, А.* Интеллигенция и революция [Электронный ресурс] / А. Блок. — Режим доступа: <http://vivovoco.rsl.ru/VV/PAPERS/LITRA/INTREV.HTM>. — Дата доступа: 22.08.2014.

20. *Блок, А.* Об искусстве / А. Блок ; сост., вступ. ст. и примеч. Л. К. Долгополова. — М. : Искусство, 1980. — 503 с.

21. *Бондырева, С. К.* Толерантность (введение в проблему) / С. К. Бондырева, Д. В. Колесов. — М. : Изд-во Моск. соц.-психол. ин-та ; Воронеж : НПО МОДЭК, 2003. — 240 с.

22. *Борев, Ю.* Эстетика : в 2 т. / Ю. Борев. — Смоленск : Русич, 1997. — Т. 1. — 576 с.

23. *Быкаў, В.* Збор твораў : у 6 т. / В. Быкаў. — Мінск : Маст. літ., 1994. — Т. 5 : Кар’ер : раман ; У тумане ; Аблава : апавесці. — 432 с.

24. *Быкаў, В.* Збор твораў : у 6 т. / В. Быкаў. — Мінск : Маст. літ., 1994. — Т. 6 : Апавесць, апавяданні, драма, публіцыстыка. — 543 с.

25. *Бядуля, З.* Апавяданні / З. Бядуля ; уступ. арт. І. Кудраўцава. — Мінск : Нар. асвета, 1973. — 160 с.

26. *Бядуля, З.* Збор твораў : у 4 т. / З. Бядуля. — Мінск : Дзярж. выд-ва БССР ; Рэд. маст. літ., 1953. — Т. 3 : Язэп Крушынскі. Раман. Кн. 1. — С. 167—522.

27. *Бядуля, З.* Збор твораў : у 5 т. / З. Бядуля. — Мінск : Маст. літ., 1989. — Т. 5. — С. 409.

28. *Бядуля, З.* Салавей : апавесць, апавяданні / З. Бядуля. — Мінск : Юнацтва, 2000.

29. *Бядуля, З.* Сярэбраная табакерка [Электронный ресурс] / З. Бядуля. — Режим доступа: <http://biadulia.ru/mstories/134.htm>. — Дата доступа: 08.10.2014.

30. *Валери, П.* Юная Парка. Стихи, поэма, проза : пер. с франц. / П. Валери. — М. : Текст, 1994. — 239 с.

31. *Васілевіч, А.* Пачакай, затрымайся... : апавесці / А. Васілевіч. — Мінск : Маст. літ., 1979. — 512 с.

32. *Васючэнка, П.* Беларус вачыма беларуса: беларус міфалагічны, гістарычны, рэальны / П. Васючэнка // АРСНЕ. — 2004. — № 4. — С. 115—130.

33. *Веснаход: Апавяданні «Маладняка» / уклад., падрыхт. тэкстаў, уступ. арт. і камент. І. П. Чыгрына.* — Мінск : Маст. літ., 1987. — 518 с.

34. *Волошин, М.* Избранное : стихотворения, воспоминания, переписка / М. Волошин ; сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. З. Давыдова, В. Купченко. — Минск : Маст. літ., 1993. — 479 с.
35. *Воран, І. А.* Нацыянальныя асаблівасці светаадлюстравання ва ўкраінскай і беларускай малой прозе пачатку ХХ стагоддзя : аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук : 10.01.03 ; 10.01.01 / І. А. Воран. — Минск : [б. в.], 2011. — 24 с.
36. *Выготский, Л. С.* Воображение и творчество в детском возрасте [Электронный ресурс] / Л. С. Выготский. — Режим доступа: [http://portal21.ru/news/we\\_recommnd.php?ELEMENT\\_ID=5278](http://portal21.ru/news/we_recommnd.php?ELEMENT_ID=5278) — Дата доступа: 14.11.2014.
37. *Галавач, П.* Праз гады / П. Галавач. — Минск : Маст. літ., 1984. — 368 с.
38. *Галавач, П.* Спалох на загонах : аповесць / П. Галавач ; прадм. А. Марціновіча. — Минск : Маст. літ., 1996 — 222 с.
39. *Галубок, У.* Творы. Драмабургія. Паэзія. Проза. Публіцыстыка / У. Галубок ; уклад, падрыхт. тэкстаў, уступ. арт. і камент. С. С. Лаўшука. — Минск : Маст. літ., 1983. — 607 с.
40. *Гарадніцкі, Я. А.* Паэтыка беларускай літаратуры ХХ стагоддзя : суб'ектна-аб'ектныя адносіны / Я. А. Гарадніцкі. — Минск : Беларус. навука, 2010. — 332 с.
41. *Гарадніцкі, А. Я.* Структурны аналіз літаратурнага твора: стыльвы і светапоглядны аспекты / А. Я. Гарадніцкі // Актуальныя праблемы літаратурнай адукацыі на сучасным этапе рэформы школы : зб. навук. арт. / склад. А. І. Бельскі, М. Ф. Печанко. — Минск : НІА, 2003. — С. 144—148.
42. *Гартны, Ц.* Сокі цаліны : Раман у чатырох квадрах / Ц. Гартны. — Минск : Дзярж. выд-ва БССР, 1957. — Т. 1. — 479 с.
43. *Гартны, Ц.* Сокі цаліны : Раман у чатырох квадрах / Ц. Гартны. — Минск : Дзярж. выд-ва БССР, 1958. — Т. 2. — 522 с.
44. *Гарун, А.* І я з народама... : вершы, апавяданні, п'есы / А. Гарун ; уклад. і прадм. У. Казбрука. — Минск : Маст. літ., 2007. — 141 с.
45. *Гарэцкі, М.* Віленскія камунары : раман-хроніка ; Камароўская хроніка : аповесць / М. Гарэцкі ; прадм. М. Мушынскага. — Минск : Маст. літ., 1997. — 542 с.
46. *Гарэцкі, М.* Збор твораў : 4 т. / М. Гарэцкі. — Минск : Маст. літ., 1984 — Т. 1. Апавяданні : аўт. прадм. А. Адамовіч. — 446 с.
47. *Герцен, А.* Былое и думы [Электронный ресурс] / А. И. Герцен. — Режим доступа: [http://az.lib.ru/g/gercen\\_a\\_i/text\\_0090.shtml](http://az.lib.ru/g/gercen_a_i/text_0090.shtml). — Дата доступа: 13.04.2013.
48. *Гёте, И. В.* К учению о цвете. Хроматика [Электронный ресурс] / И. В. Гёте. — Режим доступа: <http://psyfactor.org/lib/gete.htm>. — Дата доступа: 05.07.2014.
49. Гісторыя беларускай літаратуры ХХ стагоддзя : у 4 т. / Нац. акад. навук Беларусі, Аддз-не гуманітар. навук і мастацтваў, Ін-т літаратуры імя Я. Купалы. — 3-е выд. — Минск : Беларус. навука, 2003. — Т. 1 : 1901—1920. — 583 с.
50. Гісторыя беларускай літаратуры ХХ стагоддзя : у 4 т. / Нац акад. навук Беларусі, Аддз-не гуманітар. навук і мастацтваў, Ін-т літаратуры імя Я. Купалы. — Минск : Беларус. навука, 1999. — Т. 2 : 1921—1941. — 903 с.

51. *Глѣбус, А.* Вільня і Менск [Электронный ресурс] / А. Глѣбус. — Режим доступа: <http://www.rv-blr.com/vershu/view/94335>. — Дата доступа: 28.09.2014.

52. *Грасиан, Б.* Карманний оракул. Критикон / Б. Грасиан. — М. : Наука, 1982. — 632 с.

53. *Громов, М. Н.* Максим Грек / М. Н. Громов — М. : Мысль, 1983. — 199 с. — (Мыслители прошлого).

54. *Гумилѣв, Л. Н.* Этногенез и биосфера земли / Л. Н. Гумилѣв. — М. : Айрис-пресс, 2011. — 560 с.

55. *Дзюбайла, П. К.* Вялікі Кастрычнік і сучасная беларуская літаратура / П. К. Дзюбайла. — Мінск : Навука і тэхніка, 1988. — 88 с.

56. *Доўгаль, А.* Сродкі выражэння эмоцый у сучаснай беларускай мове / А. Доўгаль. — Мінск : Тэхналогія, 2008. — 176 с.

57. *Дубоўка, У. О.* Беларусь, мая шпышына [Электронный ресурс] / У. Дубоўка. — Режим доступа: [http://www.knihi.com/Uladzimir\\_Dubouka/O\\_Bielarus\\_maja\\_usupsyna.html](http://www.knihi.com/Uladzimir_Dubouka/O_Bielarus_maja_usupsyna.html) — Дата доступа: 11.07.2014.

58. *Дуброўскі, А.* Прыгоды палескай тапанімікі / А. Дуброўскі // Новы час. — 2011. — 25 лістап. — С. 19.

59. *Дэбіш, А.* Зірні ў люстэрка : вершы, містэрыя / А. Дэбіш. — Мінск : Кнігазбор, 2013. — 232 с.

60. *Жылка, У.* Выбраныя творы [Электронный ресурс] / У. Жылка. — Мінск : Беларус. кнігазбор, 1998. — Режим доступа: <http://bk.knihi.com/zylka/zylka1.html#68>. — Дата доступа: 05.08.2014.

61. Завалінка [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/>. — Дата доступа: 27.05.2014.

62. *Зарэцкі, М.* Збор твораў : у 4 т. / М. Зарэцкі. — Мінск : Маст. літ., 1991. — Т. 1 : Апавяданні. — 526 с.

63. *Зарэцкі, М.* Збор твораў : у 4 т. / М. Зарэцкі. — Мінск : Маст. літ., 1991. — Т. 3 : Вязьмо : раман ; Сымон Карызна : драм. аповесць. — С. 5—298.

64. *Зарэцкі, М.* Сцежкі-дарожкі : раман / М. Зарэцкі ; прадм. М. Мушынкага. — Мінск : Маст. літ., 1998. — 351 с.

65. *Зегерс, А.* Седьмой крест. Рассказы / А. Зегерс. — М. : Худож. лит., 1975. — 510 с.

66. *Калеснік, У.* Усё чалавечае : Літаратурныя партрэты, артыкулы, нарысы / У. Калеснік. — Мінск : Маст. літ., 1993. — 381 с.

67. *Калюга, Л.* Творы : раман, аповесці, апавяданні, лісты / Л. Калюга ; уклад., прадм. Я. Лецік ; камент. Н. В. Гаўрош, Т. М. Трыпуцінай. — Мінск : Маст. літ., 1992. — 607 с.

68. *Карский, Е. Ф.* Белорусы : в 3 т. / Е. Ф. Карский ; предисл. к 3-му т. И. Н. Запрудского, И. В. Казаковой, В. Г. Короткого, коммент. к 1-й кн. И. В. Казаковой. — Минск : БелЭн, 2007. — Т. 3, кн. 1 : Очерки словесности белорусского племени. — 584 с.

69. *Карский, Е. Ф.* Белорусы : в 3 т. / Е. Ф. Карский ; коммент. Т. И. Вабищевич, В. М. Казберука, О. П. Кричко. — Минск : БелЭн, 2007. — Т. 3, кн. 2 : Очерки словесности белорусского племени. — 704 с.

70. *Ключевский, В. О.* Курс русской истории [Электронный ресурс] / В. О. Ключевский. — Режим доступа: <http://www/magister.msk.ru/library/history/kluचेv/kllек04.htm>. — Дата доступа: 16.07.2014.

71. *Колас, Я.* Вершы. Паэмы. Аповяданні. Аповесці. Трылогія «Наростаях» / Я. Колас ; прадм. М. Мушынскага. — Мінск : [б. в.], 2007. — 1 168 с.

72. *Колас, Я.* Збор твораў : у 14 т. / Я. Колас. — Мінск : Маст. літ., 1973. — Т. 5 : Аповяданні 1918—1956 гадоў і «казкі жыцця». — 640 с.

73. *Колас, Я.* Збор твораў : у 20 т. / Я. Колас. — Мінск : Беларус. навука, 2010. — Т. 12 : Аповесці. — 518 с.

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

75. Краткий словарь по философии. Более 1 000 статей. / авт.-сост. Н. Н. Рогалеви́ч. — Минск : Харвест, 2007. — 832 с.

76. *Кривцун, О. А.* Эстетика / О. А. Кривцун. — М. : Аспект Пресс, 2003. — 447 с.

77. *Кропоткин, П. А.* Взаимопомощь среди животных и людей / П. А. Кропоткин. — Минск : БелЭн, 2006. — 320 с.

78. *Куляпин, А. И.* Мифология советской повседневности в литературе и культуре сталинской эпохи : моногр. / А. И. Куляпин, О. А. Скубач ; отв. ред. И. В. Силантьев. — М. : Языки славянской культуры, 2013. — 240 с. — (Коммуникативные стратегии культуры).

79. *Купала, Я.* Вершы. Паэмы. П'есы / Я. Купала ; прадм. У. Гніламёдава. — Мінск : Харвест, 2007. — 704 с.

80. *Лассан, Э.* Лингвокультурология. Очерк русской концептологии / Э. Лассан. — Vilnius : Vilniaus pedagoginio universiteto leidukla, 2008. — 140 p.

81. *Ластоўскі, В.* Лебядзіная песня [Электронный ресурс] / В. Ластоўскі. — Режим доступа: <http://bk.knihi.com/lastouski/lastouski1.html#8>. — Дата доступа: 10.08.2013.

82. *Лебон, Г.* Психология народов и масс [Электронный ресурс] / Г. Лебон. — Режим доступа: [http://www/gumer.info/bibliotek\\_Buks/Psihol/Lebon-Ps\\_Na](http://www/gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Lebon-Ps_Na). — Дата доступа: 31.07.2009.

83. *Леўчык, Г.* Доля і хлеб : Выбр. тв. / Г. Леўчык ; склад. Я. Саламевіч, Н. Ляшковіч ; аўт. прадм. У. Калеснік. — Мінск : Маст. літ., 1980. — 192 с.

84. *Лихачёв, Д. С.* Заметки о русском [Электронный ресурс] / Д. Лихачёв. — Режим доступа: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/lihach/6\\_01.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/lihach/6_01.php) — Дата доступа: 01.12.2013.

85. *Лихачёв, Д. С.* Мысли о жизни Воспоминания / Д. С. Лихачёв. — СПб. : Азбука : Азбука-Аттикус, 2013. — 480 с. — (Азбука-классика).

86. Літаратура пераходнага перыяду: тэарэтычныя асновы гісторыка-літаратурнага працэсу / М. А. Тычына [і інш.] ; навук. рэд. М. А. Тычына. — Мінск : Беларус. навука, 2007. — 363 с.

87. *Лурия, А. Р.* Язык и сознание [Электронный ресурс] / А. Р. Лурия. — Режим доступа: [http://www.pedlib.ru/Books/1/0170/1\\_0170-44.shtml](http://www.pedlib.ru/Books/1/0170/1_0170-44.shtml). — Дата доступа: 23.09.2014.

88. *Лынькоў, М.* Над Бугам : аповяданні, аповесці, урыўкі з рамана / М. Лынькоў ; уклад. З. Пазняк. — Мінск : Маст. літ., 2002. — 446 с.

89. *Максімовіч, В. А.* Нацыянальны космас класікі : дыялог традыцый і наватарства ў творчасці Янкі Купалы і Якуба Коласа / В. А. Максімовіч. — Мінск : [і інш.], 2008. — 320 с.

90. *Максімовіч, В. А.* Эстэтычныя пошукі ў беларускай літаратуры пачатку XX стагоддзя : дапам. / В. А. Максімовіч. — Мінск : Аракул, 2000. — 321 с. .

91. *Малючэнка, Т.* Не забяўлюся, я прайду... / Т. Малючэнка // ЛіМ. — 2001. — 23 ліст. — С. 14.

92. *Маўр, Я.* Шлях з цэмы : аўтабіяграфічная аповесць / Я. Маўр // 36. тв. : у 4 т. — Мінск : Маст. літ., 1975. — Т. 3. — С. 6—236.

93. *Мележ, І.* Людзі на балоце / І. Мележ. — Мінск : Нар. асвета, 1977. — 382 с.

94. *Мікуліч, Б.* Аповесць для сябе / Б. Мікуліч — Мінск : Маст. літ., 1993. — 238 с.

95. Модэрнізм [Электронны рэсурс]. — Режим доступа: <http://snegirev.ucoz.ru/index/modernizm/0-1823>. — Дата доступа: 26.09.2014.

96. *Мушыньскі, М.* Падзвіжнік з Малой Багацькаўкі : Жыццёвы і творчы шлях Максіма Гарэцкага / М. Мушыньскі ; навук. рэд. А. М. Макарэвіч. — Мінск : Беларус. навука, 2008. — 510 с.

97. *Навуменка, І. Я.* Якуб Колас : духоўны вобраз героя / І. Я. Навуменка. — 2-е выд., дап. — Мінск : Выд-ва БДУ, 1981. — 240 с.

98. *Нёманскі, Я.* Творы / Я. Нёманскі. — Мінск : Маст. літ., 1984. — 598 с.

99. *Олеша, Ю.* Человеческий материал [Электронный ресурс] / Ю. Олеша. — Режим доступа: [http://www.velib.com/book.php?avtor=o\\_538\\_1&book=10314\\_1\\_1](http://www.velib.com/book.php?avtor=o_538_1&book=10314_1_1). — Дата доступа: 02. 07. 2014.

100. *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.

101. *Оцуп Николай Авдеевич* [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Оцуп\\_Николай\\_Авдеевич](https://ru.wikipedia.org/wiki/Оцуп_Николай_Авдеевич). — Дата доступа: 21.08. 2014.

102. *Оцуп, Н. А.* Эпоха [Электронный ресурс] / Н. А. Оцуп. — Режим доступа: <http://slova.org.ru/ocup/index/>. — Дата доступа: 16.10.2014.

103. *Полозова, И. В.* Метафора как средство философского и научного познания [Электронный ресурс] : дис. ... д-ра филос. наук : 09.00.01 / И. В. Полозова. — М. : [б. и.], 2003. — 346 л. — Режим доступа: <http://www.dslib.net/ontologia/metafora-kak-sredstvo-filosofskogo-i-nauchnogo-poznanija.html>. — Дата доступа: 17.13.2009.

104. *Пришвин, М. М.* Дневники / М. М. Пришвин ; сост., предисл. и коммент. Ю. А. Козловского. — М. : Правда, 1990. — 480 с.

105. *Пришвин, М.* Собрание сочинений : в 8 т. / М. Пришвин. — М. : Худож. лит., 1986. — Т. 8 : Дневники, 1905—1954. — 759 с.

106. Проблемы религиозно-культурной идентичности в русской мысли XIX—XX веков: современное прочтение : учеб.-метод. пособие / авт.-сост. Г. Я. Миненков. — Минск : БГУ, 2003. — 656 с.

107. *Пропт, В. Я.* Проблемы комизма и смеха / В. Я. Пропт. — М. : Лабиринт, 2002. — 192 с.

108. *Прохоров, Ю. Е.* В поисках концепта / Ю. Е. Прохоров. — 2-е изд. — М. : Флинта : Наука, 2009. — 176 с.
109. *Распутин, В.* Мой манифест [Электронный ресурс] / В. Распутин. — Режим доступа: <http://orenlit.ru/tvorchestvo/nasha-gostinnaya/moy-manifest.html>. — Дата доступа: 28.10.2014.
110. Расстреляная литература: творы беларускіх пісьменнікаў, загубленых карнымі органамі бальшавіцкай улады / уклад. Л. Савік, М. Скоблы, К. Цвіркі; прадам. А. Сідарэвіча ; камент. М. Скоблы, К. Цвіркі. — Мінск : Кнігазбор, 2008. — 696 с.
111. *Родзевіч, Л.* Творы : драматургія, проза паэзія, публіцыстыка, лісты / Л. Родзевіч ; уклад, прадам., камент. В. Яцухны. — Мінск : Маст. літ., 2008. — 343 с.
112. *Салимова, Д. А.* Время и пространство как категории текста: теория и опыт исследования (на материале поэзии М. И. Цветаевой и З. Н. Гиппиус) : моногр. / Д. А. Салимова, Ю. Ю. Данилова. — М. : Флинта : Наука, 2009. — 200 с.
113. *Соколов, Б.* Кто вы, Доктор Живаго? / Б. Соколов. — М. : Яуза : Эксмо, 2006. — 352 с.
114. *Солженицын, А. И.* Раковый корпус / А. И. Солженицын // Не стоит село без праведника : повесть и рассказы. — М. : Кн. палата, 1990.
115. *Стефанік, Василь.* Вибрані твори / Василь Стефанік ; упорядк. текстів, передм. та прим. І. М. Андрусіяка. — Харків : Веста : Ранок, 2003. — 192 с.
116. *Стефанов, О.* Великие комбинаторы — Сталин и Остап / О. Стефанов // Восточнославянские языки и литературы в европейском контексте : материалы II Междунар. науч. конф., Могилёв, 30—31 окт. 2009 г. : сб. науч. ст. / Могилёв. гос. ун-т ; под ред. Е. Е. Иванова. — Могилёв : МГУ им. А. А. Кулешова, 2010. — С. 87—91.
117. *Сухих, И.* Проза советского века: три судьбы. Бабель. Булгаков. Зощенко / И. Сухих. — СПб. : Нева, 2012. — 216 с.
118. *Танк, М.* Хата з краю [Электронный ресурс] / М. Танк. — Режим доступа: <http://www.rv-blr.com/vershu/view/88406>. — Дата доступа: 11.05.2013.
119. Глумачальны слоўнік беларускай мовы / пад рэд. М. Р. Судніка, М. Р. Крыўко. — Мінск : БелЭн, 1996. — 784 с.
120. *Тойнбі, А. Дж.* Цивилизация перед судом истории : сб. ; пер. с англ. / А. Дж. Тойнби. — 2-е изд. — М. : Айрис-пресс, 2003. — 592 с.
121. *Толстой, Л.* Собр. соч. : в 12 т. / Л. Толстой. — М. : Правда, 1987. — Т. 10 : Воскресение. — С. 204—205.
122. *Тополянский, В. Д.* Вожди в законе. Очерки физиологии власти / В. Д. Тополянский. — М. : Права человека, 1996. — 320 с.
123. *Трус, П.* Дзясяты падмурак [Электронный ресурс] / П. Трус. — Режим доступа: <http://bk.knihi.com/trus/>. — Дата доступа: 11.06.2014.
124. *Хайдеггер, М.* Работы и размышления разных лет [Электронный ресурс] / М. Хайдеггер. — Режим доступа: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/Article/sosl\\_klhaid.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Article/sosl_klhaid.php). — Дата доступа: 28.03.2013.
125. *Цветаева, М.* Поэт и время [Электронный ресурс] / М. Цветаева. — Режим доступа: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/proza/poet-i-vremya.htm>. — Дата доступа: 17.05.2013.

126. *Цётка*. Творы / Цётка. — Мінск : Маст. літ., 1976. — 306 с.
127. Цирюльник [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/>. — Дата доступа: 15.09.2014.
128. *Цэlesh, М.* Хмары над Бацькаўшчынай. Аповяданні / М. Цэlesh. — Нью-Ёрк : Беларус. ін-т навукі і мастацтва, 1995. — 299 с.
129. *Чарота, І. А.* Пошук спрадвечнай існасці : Беларуская літаратура XX стагоддзя ў працесах нацыянальнага самавызначэння. / І. А. Чарота. — Мінск : Навука і тэхніка, 1995. — 159 с.
130. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Мінск : Маст. літ., 1972. — Т. 1 : Аповяданні. 1923—1927 гг. — 554 с.
131. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Мінск : Маст. літ., 1973. — Т. 3 : Раманы. — 544 с.
132. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Мінск : Маст. літ., 1973. — Т. 4 : Аповесці і раманы. — 496 с.
133. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Мінск : Маст. літ., 1974. — Т. 5 : Раман, дзве аповесці. — 446 с.
134. *Чорны, К.* Збор твораў : у 8 т. / К. Чорны. — Мінск : Маст. літ., 1974. — Т. 6 : Раман, дзве аповесці. — 520 с.
135. *Чуковский, К.* Современники : портреты и этюды / К. Чуковский. — Минск : Нар. асвета, 1985. — 575 с.
136. *Чыгрын, І. П.* Паміж былым і будучым: проза Гарэцкага / І. П. Чыгрын. — Мінск : Беларус. навука, 2003. — 166 с.
137. *Шаладонаў, І. М.* Выпрабаванне чалавечнасці : Беларускае апавяданне 20-х гадоў аб рэвалюцыі і грамадзянскай вайне / І. М. Шаладонаў. — Мінск : Беларус. навука, 2008. — 175 с.
138. *Шамякіна, Т. І.* Міфалогія Беларусі (нарысы) / Т. І. Шамякіна. — Мінск : Маст. літ., 2000. — 400 с.
139. *Шамякіна, Т.* Міфалогія і беларуская літаратура : нарысы і эсэ / Т. Шамякіна ; паслясл. І. Чароты. — Мінск : Маст. літ., 2008. — 391 с.
140. *Швед, І. А.* Космас і чалавек у дэндралагічным кодзе беларускага фальклору : манагр. / І. А. Швед ; навук. рэд. І. А. Чарота ; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; Брэсц. дзярж. ун-т імя А. С. Пушкіна. — Брэст : БрДУ, 2006. — 129 с.
141. *Швейцэр, А.* Культура і этика [Электронный ресурс] / А. Швейцэр. — Режим доступа: <http://psylib.org.ua/books/shvei01/txt02.htm>. — Дата доступа: 08.07.2014.
142. *Шпенглер, О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность / О. Шпенглер ; пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. — М. : Мысль, 1993. — 663 с.
143. Этнаграфія Беларусі : энцыкл. / рэдкал.: І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. — Мінск : БелСЭ, 1989. — 575 с.
144. *Ядвігін Ш.* Выбраныя творы / Ядвігін Ш. — Мінск : Маст. літ., 1976. — 410 с.
145. *Янкоўскі, М. А.* Паэтыка беларускай народнай прозы / М. А. Янкоўскі. — Мінск : Выш. шк., 1983. — 171 с.

*Навуковае выданне*

**Белая Алена Іванаўна**

**АБРЫСЫ РОДНАГА**

**Нацыянальныя локусы культуры  
ў беларускай прозе «эпохі рубяжа»**

**Манаграфія**

Адказны за выпуск А. Г. Хахол  
Тэхнічны рэдактар Г. Ю. Сідарэнка  
Камп'ютарная вёрстка С. А. Берзнюк  
Карэктар С. А. Берзнюк  
Дызайнер У. Т. Гундар

Падпісана ў друк 09.07.2015. Фармац  $60 \times 84 \frac{1}{16}$ . Папера афсетная. Рызаграфія.  
Ум. друк. арк. 12,90. Ул.-выд. арк. 11,30. Тыраж 110 экз. Заказ 509.

Выдавец і паліграфічнае выкананне:  
установа адукацыі «Баранавіцкі дзяржаўны ўніверсітэт».  
Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі выдаўца, вытворцы,  
распаўсюджвальніка друкаваных выданняў № 1/424 ад 02.09.2014.  
Вул. Войкава, 21, 225404, г. Баранавічы.  
Тэл. 8 (0163) 45 46 28, e-mail: rio@barsu.by .