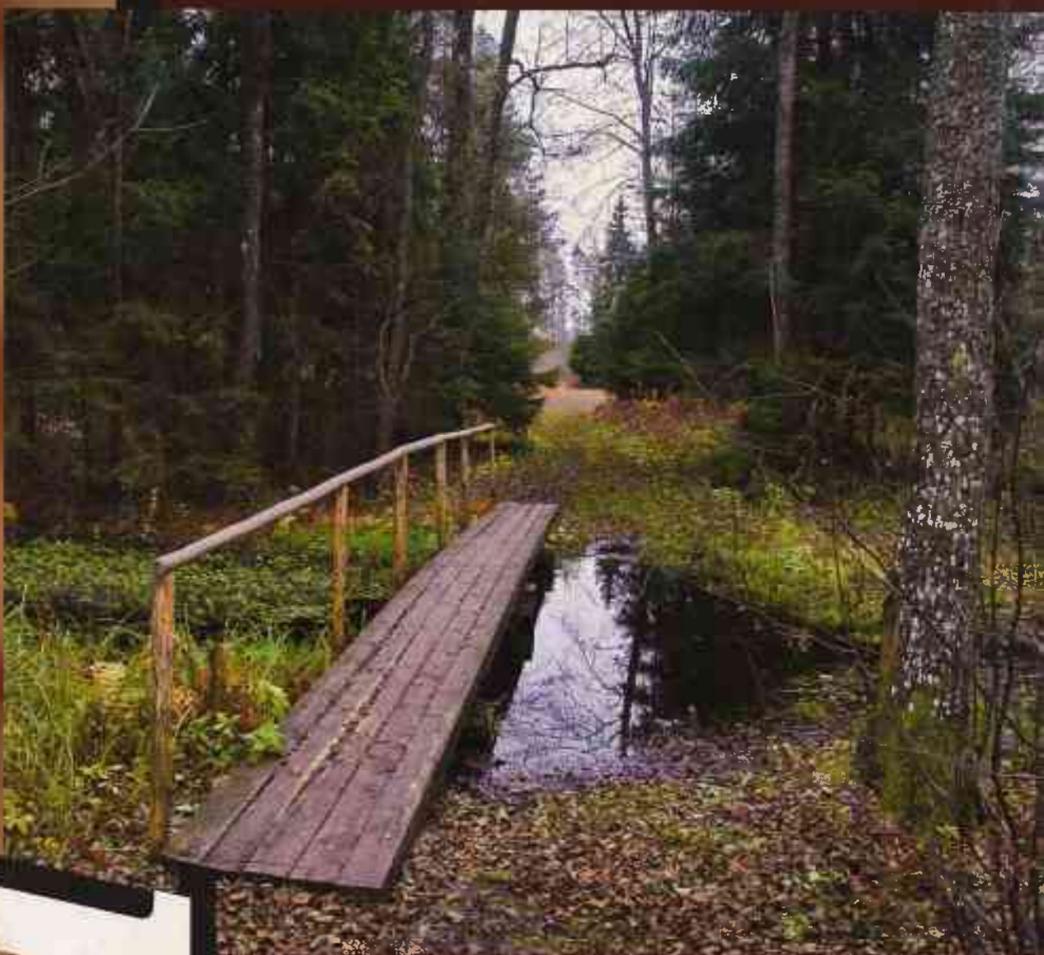


3/17856(50)

ISSN 0130 — 8068

11 /2013



ПОДАШЫЯ ВСТУПАЮЦА

Зінаіда Дудзюк
Гонды
Раман (пачатак)

Уладзімір Сцяпан
Няўлоўнае
Аповесць

Ганад Чарказян
Апавяданні

Мікола Маляўка
Анатоль Зэкаў
Алена Багамолава
Махтумкулі
(пераклад з туркменскай)
Вершы

Алесь Марціновіч
ААТ «Агракамбінат
“Дзяржынскі”»:
цудоўна працаваць —
гора не знаць
Нарыс

Валянціна Гаявая:
«Я замужам за
“Харошкамі”»



ПОЛЬІМЯ

ЛІТАРАТУРНА-МАСТАЦКІ
І ГРАМАДСКА-ПАЛІТЫЧНЫ ЧАСОПІС

11 (1009)

ЛІСТАПАД

Выдаецца
са снежня 1922 года

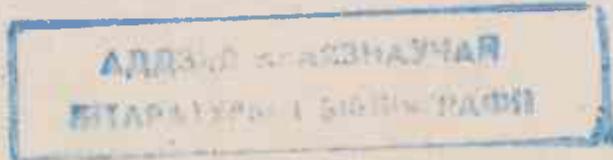
Галоўны рэдактар
Мікола Міхайлавіч МЯТЛІЦКІ

Рэдакцыйная калегія:

Лада АЛЕЙНІК,
Навум ГАЛЬПЯРОВІЧ,
Уладзімір ГНІПАМЕДАЎ
(старшыня рэдакцыйнага савета),
Уладзімір ГУСАКОЎ,
Марыя ЗАХАРЭВІЧ,
Віктар ІЎЧАНКАЎ,
Аляксандр КАВАЛЕНЯ,
Алесь КАРЛЮКЕВІЧ,
Аляксандр ЛУКАШАНЕЦ,
Уладзімір МАЗГО
(намеснік галоўнага рэдактара),
Валерый МАКСІМОВІЧ,
Алесь МАРЦІНОВІЧ,
Зоя МЕЛЬНІКАВА,
Пётр НІКІЦЕНКА,
Генадзь ПАШКОЎ,
Алег ПРАЛЯСКОЎСКІ,
Віктар ПРАЎДЗІН,
Зіновій ПРЫГОДЗІЧ,
Іван САВЕРЧАНКА,
Алесь САВІЦКІ,
Уладзімір САЛАМАХА,
Васіль СТАРЫЧОНАК,
Таццяна ШАМЯКІНА

РЭДАКЦЫЙНА-ВЫДАВЕЦКАЯ ЎСТАНОВА
«ВЫДАВЕЦКІ ДОМ «ЗВЯЗДА»

Мінск 2013



Установа культуры
«Абласная бібліятэка
імя М. Горкага»
г. Брэст

- 3 Мікола МАЛЯЎКА. Шлях зямны і шлях да Бога. ***Іх не звалілі перуны... У свеце Коласавых пісьмаў. Стартуюць у бязмежжа караблі. Зорка ў небе, васілёк у полі. Балада пра лісты франтавыя. Белыя фіранкі. ***Бэз адцівіў... Раманс на два галасы. Не ўспамінай... У вечаровым змроку. ***Свет жыцця неспакойны... Успаміны. Вершы.
- 8 Зінаіда ДУДЗЮК. Гонды. Раман. Пачатак.
- 60 Анатоль ЗЭКАЎ. Бабуліны бліны. Мой радавод. Крынічка. ***Перахрышчуся тройчы... Зязюля. Паслячарнобыльскае. Палявая дарога. ***Гляджу на сад і на траву... ***Вятрамі лес прадзьмуты... ***Калі шарэе ўвосень неба... ***Як у адну раку не ўвойдзеш двойчы... Як жыць? Вершы.
- 65 Уладзімір СЦЯПАН. Няўлоўнае. Аповесць.
- 90 Алена БАГАМОЛАВА. Цішыня. ***Нешта снілася мама... ***Я бачыла, я чула... Вітаю цябе, натхненне... Гарачы ліпень. ***Безнадзейна-надзейны... ***Якая прага... Вершы.
- 94 Ганад ЧАРКАЗЯН. Испыт дабрынёю. Негр. Сом. Імітацыя бою. Дарога на Слонім. Палата № 7. Свалата. Мона і Джын. Цяжкая ноша. Сумленны. Апавяданні. Пераклад з курдскай Казіміра Камейшы.
- 115 МАХТУМКУЛІ. Будучыня Туркменіі. Непахіснае. Каханая. Гоклен. Птушка шчасця. Фетгах. Нелітасцівы лёс. Шукаю паратунку. Дзевяць год. Ранішняму ветру. О слаўны Шыргазі! Вершы. Пераклад з туркменскай Міколы Мятліцкага.
- 124 Яўген ГАРАДНІЦКІ. Інтэрмедыяльныя сродкі мастацкага выражэння ў творах Максіма Багдановіча.
- 134 Алесь МАРЦІНОВІЧ. ААТ «Агракамбінат “Дзяржынскі”»: цудоўна працаваць — гора не знаць.
- 146 Валянціна ЛОКУН. Птахі з падрэзанымі крыламі.
- 155 Васіль МАКАРЭВІЧ. Верасовы ўзятак.
- 165 Раіса БАРАВІКОВА. Паэзія. Душа. Айчына.
- 171 Тамара АЎСЯННІКАВА. Яе талент быў навідавоку.
- 178 Валянціна ГАЯВАЯ: «Я замужам за “Харошкамі”». Гутарку вёў Зіновій Прыгодзіч.

Валянціна ЛОКУН

ПТАХІ З ПАДРЭЗАНЫМІ КРЫЛАМІ

Фрэдэрык Стэндаль і Змітрок Бядуля:
да праблемы свабоды і чалавека

«**Р**амантызм як мастацкі спосаб адлюстравання рэчаіснасці, як своеасаблівы тып мастацкіх адносін да рэчаіснасці, — сцвярджае І. Багдановіч, — знамянальны культам свабоды як вышэйшай формы існавання асобы ў свеце, прыцягальны сваёй ідэяй вызвалення чалавечага духу ад прыніжанай залежнасці, ад усяго, што нявечыць душу чалавека» [2, с. 33].

В. Гюго разглядаў свабоду ў мастацтве і свабоду ў грамадстве як адзіную мэту жыцця. «Свабода ў мастацтве, свабода ў грамадстве, — вось двайная мэта, да якой павінны імкнуцца ўсе тыя, хто думае паслядоўна і лагічна» [10, с. 158], — адзначаў адзін з заснавальнікаў еўрапейскага рамантызму.

Паняцце свабоды філосафы суадносілі з гармоніяй у сферы чалавечых адносін. І. Кант пісаў: «Ніхто не можа прымусіць мяне быць шчаслівым так, як ён хоча (так, як ён уяўляе сабе шчасце іншых людзей); кожны мае права шукаць сваё шчасце на тым шляху, які яму самому здаецца прыдатным, калі толькі гэтым ён не перашкаджае іншым імкнуцца да падобнай мэты» [11, с. 79]. Свабода па І. Канту не толькі з'ява дэмакратычная, гэта яшчэ і самастойнае, заяўленае самім чалавекам, імкненне да дасканаласці, да шчасця — і не за кошт абмежавання свабоды іншых. Ідэя свабоды ў І. Канта зрабіла пэўны ўплыў на светапоглядную сістэму І. Фіхтэ, а пасля яна адбілася і на працах Ф. Шэлінга і Г. Гегеля, а праз іх і на фарміраванне філасофска-этычных пастулатаў рамантызму — маем на ўвазе канцэпцыю прарока ці генія, ідэю актыўнасці духу і г. д.

Увогуле, праблема свабоды асобы мае складаную гісторыю. Філосафы эпохі Адраджэння вылучылі ідэю *homo universalis*, універсальную асобу, г.зн. цэльную, усебакова развітую. Асобу, якая спалучала цялеснае і духоўнае. Але гэта дамінавала і ў антычным мастацтве. На працягу XVII—XVIII стагоддзяў у заходне-еўрапейскім мастацтве і літаратуры ўніверсальнасць асобы пачне страчвацца. Яна будзе разглядацца або рацыяналістычна (класіцызм, розныя напрамкі асветніцкай літаратуры), або з пазіцыяй пачуцця (сентыменталізм), або ў такім складаным комплексе, дзе адсутнічала гармонія і адзінства (барока).

Не менш важнай у эстэтыцы рамантызму з'яўляецца і праблема адчужанасці асобы, распрацаваная Ф. Шылерам. Філосаф, які ўвасобіў у сваіх працах асветніцкі ідэал чалавека, у сярэдзіне 90-х гадоў XVIII стагоддзя прадэманстравалі новы падыход да лёсу асобы, прадвызначаючы тую логіку думкі, якая неўзабаве заявіла аб сабе ў рамантыкаў. Раздумваючы аб лёсе чалавека ў сучасным свеце, Ф. Шылер заўважыў, што характэрная для XVIII стагоддзя антытэза антычнасці і сучаснасці набывае новы сэнс. Па яго словах, «разарваўся ўнутраны саюз чалавечай прыроды, згубнае процістаянне раздвоіла яе гарманічныя сілы» [17, с. 262].

Адмаўляючы грамадства, якое распалася на мноства асобных, ізаляваных адзін ад аднаго індывідуумаў, рамантыкі імкнуліся стварыць вобраз неадчужанага чалавека, стварыць ілюзію свабоды ад усялякага ціску. Але свае творчыя праекты яны рэалізоўвалі па-рознаму. Адно адлюстроўвалі асобу, якая існавала па-за

рэальнымі грамадскімі стасункамі, асобу выключную, якая імкнулася дыктаваць іншым сваю волю. Гэта — героі Дж. Байрана. Іх можна лічыць архетыпамі еўрапейскага рамантызму. Іншыя ж у сваіх тэкстах імкнуліся стварыць універсальную асобу, якая ўвасабляла ў сабе «абноўленую» мару мастакоў рэнэсансу. Гэты герой найбольш поўна прадстаўлены творчасцю нямецкіх рамантыкаў — Вакенродэра, Наваліса, Э. Гофмана.

Задача нашага даследавання, якое носіць адначасова інтэгратыўны і кампаратыўны характар, разгледзець у свеце пазначанай праблемы кропкі судакранання рамантызаваных мастацкіх дыскурсаў Ф. Стэндаля (1781—1842) і З. Бядулі (1886—1941) — пісьменнікаў розных па часе і сацыякультурных умовах. Пісьменнікаў, не прызнаных сваім часам.

Канцэпцыя свабоды ў З. Бядулі набліжаецца да кантаўскага яе разумення — як імкненне да дасканаласці, у З. Бядулі — да гармоніі. Сімвалам свабоды ў беларускага пісьменніка з'яўляецца хараство. Хараство і гармонія — гэта дзве стыхіі, якія пранікаюць у сутнасць бядулеўскіх тэкстаў, фармуючы яе сэнсавую і стылёвую парадыгму. Для рамантыкаў катэгорыя хараства была вышэйшым выражэннем сутнасці мастацтва. Гэта была катэгорыя духоўнага плана і звязвалася з высокім духам, які адзіны і мог ператварыць свет адпаведна свайму ідэалу. З. Бядуля бачыў сваю задачу мастака ў тым, каб адлюстраваць «*святое адвечнае хараство*» [5, т. 5. с. 109], пад якім ён разумеў адвечны свабодны духоўны пачатак жыцця чалавека. Ён лічыў, што праз гэты пачатак чалавек злучаецца «*з праўдзівым богам, добрым, усёдаровываючым, святым богам зямлі...*» [5, т. 5. с. 384] «*Што гэта — хараство?*» — пытаецца З. Бядуля і тут жа адказвае: «*Хараство — маці жыцця, кіраўніцтва добра і праўды. Хараство — гэта гарманічна скрышталізаваныя жыццёвыя атамы: каторыя, губляючы сваю даўнейшую хаатычнасць, уваходзяць у цыкл кемлівасці, штукарства*» [5, т. 5. с. 384]. Такім чынам, хараство ў З. Бядулі — гэта яшчэ і гармонія ў сваім сакральным значэнні. Хараство ёсць найвышэйшая гармонія свабоднага прыроднага свету.

Катэгорыя хараства ў эстэтыцы рамантыкаў займала дамінуючае месца. Яны лічылі, што прыгажосць мастацтва — вынік аўтарскага пераўтварэння жыцця, вынік творчага пачуццёва-канкрэтнага ўвасаблення ідэалу пры адлюстраванні рэальных з'яў. З. Бядуля, у прынцыпе падтрымліваючы іх ідэю, разам з тым быў перакананы, што «*мастацтва — зачараванае фаўстаўскае люстэрка, у якім вабная постаць цудоўна-прыгожай Гэлены красуецца навекі*» [5, т. 5. с. 403]. Ф. Стэндаль быў большым рэалістам, ён параўноўваў раман з люстэркам, якое праносяць па вялікай дарозе. Тым самым пісьменнік, з аднаго боку, падкрэсліваў адказнасць, цяжкасць літаратурнай працы, з другога — аб'ектыўнасць адлюстравання. Літаратура, па Ф. Стэндалю (і гэтым ён адрозніваецца ад З. Бядулі), — гэта не «гарманічнае люстэрка», хоць яно імкнецца да адлюстравання поўнага малюнка жыцця, а люстэрка «аналітычнае», якое «змешчана» ў свет як яго рухомая часцінка («*ідзе чалавек*») і таму імкнецца да адлюстравання гэтага свету ў мностве ракурсаў і праекцый. Прычым усе гэтыя ракурсы і праекцыі залежаць ад пазіцыі асобы аўтара, якая «ўзваліла» на сябе люстэрка.

Ф. Стэндаль мастацтва ставіў вышэй за жыццё — па ступені праўдзівасці і багацці псіхалагічных адценняў. У процівагу «тэорыі падражальніцтва», характэрнай для папярэдніх перыядаў развіцця мастацтва, французскі раманіст разглядаў мастацтва як *творчую* дзейнасць, у выніку якой ствараецца адметная рэчаіснасць. Гэтая рэальнасць спалучае адмаўленне існуючага з памкненнем да ідэалу.

З. Бядуля таксама ставіў мастацтва вышэй за жыццё. На яго думку, менавіта мастацтва ў сваіх формах, вобразах і гуках «*авекавечвае эпохі тысячагоддзяў*». Яно «*служыць новым накаленням у сэнсе гісторыі ў сто крат болей чымся летапісы, прафесарскія працы і г. д., бо ў іх захаваны непадробны дух эпохі — яе настроі, яе перажыванні, яе ідэалы хараства*» [5, т. 5. с. 403].

А яшчэ для З. Бядулі мастацтва — гэта стыхія. Як і сама прырода. Гэтыя дзве формы «стыхіі» то зліваюцца ў адно цэлае, то імкнуцца пераважыць адна адну. *«Няма лепшага хараства над хараством прыроды. Няма болей пэўнага мастацтва над мастацтвам, што раскідана ў прыродзе. Чалавек павінен гэта зразумець... Прырода — бязвінна, чыста і ніколі не здрадзіць, як чалавек»* [5, т. 3. с. 109]. Гэтыя словы прамаўляе адзін з герояў З. Бядулі, хоць перад гэтым быў перакананы, што *«мастацтва вышэй за жыццё і смерць»* [5, т. 3. с. 60].

«Мастацтва і жыццё, — адзначаў З. Бядуля ў адным са сваіх артыкулаў у 1923 годзе, — гэта два фактары, якія ўзаемна ўплываюць адзін на адзін» [5, т. 5. с. 412]. Пазней, у «Сярэбранай табакерцы», напэўна пад уздзеяннем пануючай тады марксісцкай філасофіі, у формуле *«мастацтва — жыццё»* пісьменнік першасным зробіць жыццё. *«Якія мы самі — такія нашы галовы. Якія нашы галовы — такія і шапкі»* [5, т. 5. с. 334]. А далей яшчэ больш выразна: *«Дзяжса — бацька ўсіх найлепшых інструментаў на зямлі. Без дзяжсы і хлеб — не хлеб. А без хлеба надзённага хлеб духоўны ніякага смаку не мае»* [5, т. 5. с. 337]. Пяро творцы пісьменнік параўноўвае са *«снапком крапівы»*. *«Няхай твае словы праўды, — звяртаецца Дзіда-дзед да Паэта, — някуць сэрцы людзей, як пячэцца наша родная крапіўка»* [5, т. 5. с. 337].

Асаблівае месца ў рамантызаванай эстэтыцы беларускага пісьменніка займала песня. У 1910 годзе ён пісаў: *«Якая моцная падмога ідзе ад цябе, шчырая, святая песня! Ты лечыш наша беспатольнае гора, ты аблягчаеш нашу працу, ты абціраеш кроў і пот, даеш надзею і моц, малюючы шэрае жыццё, цешыш надзею на лепшае»* [14].

Музычныя матывы займалі выключнае месца ў мастацкай парадыгме беларускага творцы. Гэта пры тым, што музыка разглядалася рамантыкамі як своеасаблівае мадэль светапабудовы. Яна расцэнвалася імі як гарманічнае ўвасабленне бясконцасці быцця, як выражэнне адзінства душы чалавека і свету. Гофман, напрыклад, лічыў музыку *«прамовай прыроды», «песняй песняў дрэў, кветак, жывёл, каменяў і вод»* [9, с. 25].

Міфалагізаваны сэнс музыкі, у якой сінтэзуюцца гукі прыроды і драматычныя адчуванні чалавека, — вобразна-сімвалічная дамінанта аповесці З. Бядулі «Салавей».

Ф. Стэндаль таксама сферай ідэальнага абраў прыроду і музыку: *«Я з вытанчанай пачуццёвасцю выгледжваў прыгожыя пейзажы; выключна дзеля гэтага я вандраваў. Пейзажы былі смычком, які граў на маёй душы»* [15, т. 13. с. 15]. Непасрэдна пейзажы ўспрымаліся раманістам *«бачным вобразам душы Мацільды»* [15, т. 13. с. 15]. Уласную любоў да музыкі Ф. Стэндаль называў *«самым моцным і самым дарагім»* [15, т. 13. с. 167] сваім пачуццём. Дзеля музыкі ён гатовы быў ахвяраваць, чым заўгодна: *«і не ведаю, дзеля чаго іншага я пайшоў бы на такія высілкі»* [15, т. 13. с. 167].

Разам з тым, і Ф. Стэндаль, і З. Бядуля, з'яўляючыся рамантыкамі па духу, па светаўспрыманні, па сваіх унутраных памкненнях да ідэалу, гармоніі, трывала стаялі на рэалістычнай глебе, іх эстэтычная свядомасць угрунтоўвалася жыццёвай канкрэтыкай і сацыяльнымі задачамі.

Ф. Стэндаль выступаў супраць абсалютызацыі мастацкай формы, надаючы ёй другаснае значэнне: *«Вось мая першая стылістычная памылка, — пісаў ён у сваім дзённіку, дапусціўшы там памылку, — іх будзе шмат, таму што я лічу за правіла не абцяжарваць сябе і нічога не выкрэсліваць»* [15, т. 14. с. 5]. Па гэтай прычыне ён недалюбліваў Ж. Расіна і Ф. Шатабрыяна. «Не саромецца», «не выкрэсліваць», «быць самім сабою», «ладзіць са сваім становішчам» — вось імператывы мастацкага стылю Ф. Стэндаля.

З. Бядуля, наадварот, лічыў, што ў мастацтве *«ўсё павінна быць строга падпарадкавана. Гэта як у прыродзе, дзе кожная маленькая, скромная кветка прыгажэй у шмат разоў багатага хораму Саламона (...) У паэзіі апрача душы-натхнення павінна быць і голас цела — добрая тэхніка»* [5, т. 5. с. 399].

Бядуля-паэт шукае мастацкую форму для рэалізацыі сваіх ідэй у паэтыцы і сімволіцы, вуснай народнай творчасці. І паняцце гармоніі звязваў менавіта з ёю, з яе ідэяй услаўлення «*святога адвечнага хараства*». Разам з тым, у З. Бядулі паняцце гармоніі закранае і суб'ект тварэння — чалавека: «*Жыццё можна назваць кветкай, хараство — мёдам гэтай кветкі, а чалавека — пчалінай, збіраючай гэты мёд*» [5, т. 5. с. 385]. Па З. Бядулі, чалавек не ёсць першатворца, ён не з'яўляецца стваральнікам гармоніі, ён — яе ахоўнік і спажывец.

Рамантычная літаратура была самым цесным чынам звязана з фальклорам. Познерамантычная нямецкая паэзія, выкарыстоўваючы народныя матывы і вобразы, запазычвала і формастваральныя сродкі народнай песні. Дзякуючы такому сінтэзу, яна стала больш даступнай масаваму чытачу, набыла рысы задушэўнасці, мілагучнасці (паэзія К. Брэнтана, А. Шамісо, Л. Уланда і інш.). Г. Гейне быў першым нямецкім паэтам, які выкарыстаў формы народных песень («Кніга песень»). Ва ўмовах нацыянальна-вызваленчай барацьбы супраць Напалеона фальклорная арыентацыя абуджала патрыятычныя пачуцці немцаў (Зб. «Чароўны рог хлопчыка» (1806—1808), які склалі А. Арнім і К. Брэнтан).

Фальклорныя тэксты выкарыстоўвалі і падвяргалі рамантычнай стылізацыі Я. Чарот, Я. Баршчэўскі, В. Дунін-Марцінкевіч, М. Багдановіч, Я. Купала, Я. Колас і інш. Беларускі фальклор лёг у аснову паэтычных твораў А. Міцкевіча (творчасць апошняга, дарэчы, з'яўляецца ўзорам філасофскага і мастацкага асваення фальклору: «Балады і рамансы», 1822).

З. Бядуля таксама шукаў сваю праўду ў *слове* народным. У яго творах праз *слова* паядноўваюцца душы памерлых і жывых шматлікіх пакаленняў. Гэтае слова ўлівалася ў свядомасць чалавека «*з калыснай песняй маці*». Слова гэтае «*бясчысленныя вякі, як евангелле святое перадаецца з вуст у вусны, шліфуецца, гартуецца і робіцца як тая дамаская сталь, вострым і гібкім. Яно да касцей прырастае, у кроў уядаецца і адбіваецца ў псіхіцы народа*» [5, т. 5. с. 393].

Праз слова народнае рамантызм З. Бядулі сілкаваўся нацыянальнай ідэяй, ідэяй абуджэння народнай свядомасці. Праз гэтае слова мастацкі свет Бядулі-рамантыка прасякнуты духам бунтарства. Тым духам, якім былі прасякнуты нацыянальныя казкі, міфы, легенды.

Свой мастацкі свет З. Бядуля будаваў па законах фальклорнай персаналізацыі. Пры гэтым пісьменнік выкарыстоўваў не гатовыя тэксты народнай міфалогіі, а быў стваральнікам іх новых сэнсаў — філасофскіх, сацыяльных, маральна-этычных. У міфатворчасці З. Бядуля шукаў спрадвечныя духоўныя каштоўнасці. Міфы ў яго тэкстах — гэта ідэі-сімвалы, вобразы-ідэі аб вышэйшым, незнішчальным у духоўнай існасці чалавека.

Рамантызм З. Бядулі «судакранаецца» са стыхіяй прыроды і вынікае з яе. Гэта абсалютна адпавядае канонам еўрапейскага рамантызму. Эстэтыка рамантызму адводзіла прыродзе ролю аднаго з найбольш значных сродкаў пазнання свету і раскрыцця ўнутранага «я» чалавека. Сувязь з натурфіласофіяй Ф. Шэлінга тут відавочная. Адпаведна тэорыі Ф. Шэлінга прырода ўяўляе сабою жывы арганізм, цэласнасць якога грунтуецца на ідэі «сусветнай душы». Суб'ектывацыя прыроды, яе адзінства з чалавекам — характэрныя адзнакі рамантызму. Трактоўка і адлюстраванне прыроды ў рамантыкаў былі амаль заўсёды па-філасофску заглыбленымі. Яна была лютэркам самога аўтара. Менавіта праз прыроду рамантыкі спасцігалі таямніцы быцця, у ёй жа яны шукалі ідэал хараства і гармонію свету. Чалавек як частка прыроднага космасу мог праз яе, прыроду, зліцца з найвышэйшай духоўнай субстанцыяй — Богам.

Менавіта вобраз прыроды, яе філасофія і ёсць той плацдарм, які найбольш збліжае мастацкія светы З. Бядулі і Ф. Стэндаля. У беларускіх рамантыкаў вобразы прыроды, пейзаж былі надзелены таямнічасцю ў меншай ступені, чым, скажам, у еўрапейскай рамантычнай літаратуры. З. Бядуля ўспрымаў навакольны свет і жыццё эмацыянальна-пачуццёва: «*Зірніце... — пафасна ўсклікае пісьмен-*

нік. — Зусім асобны, забыты куток на зямлі... Сваімі рэчкамі, лугамі, балотамі, лясамі, сваімі зычнымі, хапаючымі за душу песнямі, музыкай, казкамі, бывальшчынай... гульнямі, звычаямі — усім тым, у чым выяўляецца асобная, таямнічая, і такая дзіўная містэрыя нашага народа, ці не папхне вас, каб сказаць усё гэта, выведзе і паказаць свету ўсяму!..» [5, т. 5. с. 385] Яго вобразы зямлі, сонца, ветру былі выявамі аднаго вялікага космасу, «ланцужкамі» ў гармоніі свету. З. Бядуля намагаўся сінтэзаваць этнічнае і мастацкае. Ён хацеў «прытуліцца гарачым сэрцам да зямлі-маткі і вокам заглянуць глыбока-глыбока ў жыццё: у зямлю аж да дзедзюўскіх костчак, у людзей — да бяздоні душ, у край — праз усе яго долі, да першых дзён, спазнаць душу сваёй зямлі...» [5, т. 5. с. 383].

І гэтае «пазнанне» рабіла аўтара моцным і незалежным. Тут З. Бядуля нібыта пераклікаецца з Гейнэ: «гігант Антэй заставаўся непераможаным, пакуль датыкаўся нагамі да мацеры-зямлі, і ён страціў сілу, як толькі Геркулес узняў яго ў наветра» [8, с. 219].

Лірычны герой З. Бядулі моцны сваімі зямнымі каранямі, ён хацеў наталіцца сілаю сваёй зямлі, яе духам, моцным і свабодным. Каб самому стаць такім жа моцным і свабодным. Адчуванне зліцця і ўзаемапранікнення чалавечага і прыроднага светаў дало магчымасць яму ўсвядоміць сябе часткай бязмежнага стваральнага духу, разлітага ў Сусвеце: «Здаецца, лётаў бы вышэй гаю зялёнага, далей рэчкі блакітнай, туды, дзе сонейка ўзыходзіць, дзе фарбай пурпурнай яно хмаркі фарбуе. Здаецца, ахапіў бы весь свет божы і зліўся ў адно з ветрыкам лёгкім, каб нешта цікавае, патрэбнае казаць, убогім вёскам...» («У досвітку») [5, т. 2. с. 26]. Адсюль зыходзіць і ідэя разняволенага духу як духу свабоднага. Такім чынам, прырода ў З. Бядулі — гэта крыніца высокай духоўнасці, натхніцелька патрыятычных пачуццяў чалавека. І да ўсяго — сімвал свабоднага духу.

Ф. Стэндаль таксама звяртаўся да дакладных апісанняў прыроды. Толькі яго прырода звязана найперш з маральнай сферай чалавека, яго настроем ці станам душы. Трапіўшы ў Пармскую крэпасць, Фабрыцыя «ўзяўся разглядваць вялізны ланцуг Альпі і яму здавалася, што Пармская крэпасць выштурхнена на перадавы рэдут іх хрыбта» [15, т. 3. с. 321]. Часам пісьменнік толькі напамінае аб прыгажосці «ляснога гушчару» ці «дзіўнай прахалодзе» пад букамі, згадвае пра радасць, якую дастаўляе «чыстае горнае наветра». Але ўся гэтая дзіўная прыгажосць не існуе сама па сабе, яна створана для таго, каб несці чалавеку шчасце: «Усё тут высакароднае і ласкавае, усё гаворыць аб каханні» [15, т. 3. с. 31]. Прырода робіць чалавека і больш дасканалым. «На вадзе і ў небе ўсё было напоўнена глыбокім спакоем. Душа Фабрыцыя не магла супраціўляцца велічыні прыгажосці прыроды...» [15, т. 3. с. 30] Пейзаж у Ф. Стэндаля — гэта, карыстаючыся словамі Р. Андрые, «ландшафт душы», адбітак унутранага стану чалавека. А яшчэ — сфера гармоніі, якая адсутнічае ў сацыяльным жыцці. Той жа самы Фабрыцыя, трапіўшы ў родныя мясціны пасля працяглага перапынку, «аддаваўся пачуццю замілавання, любуючыся то велічнымі, то кранальнымі ляснымі пейзажамі... Прыгажэй іх, бадай, няма ў цэлым свеце» [15, т. 3. с. 180]. А яшчэ — гэта памяць, «памяць душы». Апынуўшыся ў зачыненай званіцы, Фабрыцыя пад уплывам навакольнай прыгажосці згадвае аб сваім дзяцінстве. «Гэты дзень, у адзіноце, быў самым шчаслівым у яго жыцці» [15, т. 3. с. 174].

У сваім адчуванні прыроды Ф. Стэндаль збліжаецца з Ф. Шэлінгам. Для Ф. Шэлінга прырода была свайго роду паэмай, мастацкім творам, бо яна іманентна «створана», «народжана» дзейнасцю абсалютнага духу, які выяўляўся ў ёй гэтак жа, як ідэя мастацкага твора ў яго вобразах. Адсюль і ідэя мастацтва як вышэйшай і найбольш адэкватнай формы пазнання свету. Мастацтва з'яўлялася аналагам свету і адпавядала яго сутнасці. Романтызаванай сутнасці, дадамо. «Тое, што мы называем прыродай — усяго толькі паэма, схаваная пад абалонкай цудоўнага тайнапісу» [16, с. 393], — пісаў Ф. Шэлінг.

Шэлінгаўская ідэя ўспрымання прыроды сугучна і З. Бядулі: «Вясна...

Салоўка спявае...» [5, т. 3. с. 5] Тут «адчуваецца» не толькі «паэма» прыроды, вясны-чараўніцы, а і песня, у якой душа пісьменніка перапоўнена вакольнай прыгажосцю.

Гэтак жа «заспявала» душа Фабрыцыя, калі ён апынуўся каля «свайго дрэва» [15, т. 3. с. 179] — каштана, якое пасадзіла маці яшчэ ў дзень яго народзін.

З. Бядуля стварае адмысловую паэму прыроды і напаўняе яе новым сэнсам — жыццесцвярджальным, «быццёмным». Разам з тым ён насычае пейзаж глыбокім сэнсам, метафарызуе яго: «*А месяц чырвоны, чырвоны. Вяснову ноч крывавіць. А часам ён сіні або іншага колеру*» [5, т. 3. с. 5].

Прырода ў З. Бядулі прымірае самых розных людзей і яднае іх у адно цэлае: згадваецца сцэна, калі пан Вашамірскі, ксёндз, фурман і Салавей апынуліся ў зімовым вечаровым лесе. «*Усе маўчалі. Яны былі захоплены пекнатаю зімовай мясячнай ночы. Ва ўсіх пачуццё было спачатку звязана і пераплецена нечым адным — і чацвёрта людзей у сваім маўчанні, у азіранні вакольнай смуглай белі вельмі блізкі былі між сабой, або нават адной* (падкрэслена мной — В. Л.) *істотай, раздзеленай на чатыры часткі...*» [5, т. 3. с. 48]

У параўнанні з імпрэсіяністамі, у якіх замалёўкі прыроды выконвалі найперш псіхалагічную функцыю, былі своеасаблівымі вобразамі-сімваламі, эквівалентамі «матэрыялізаванага» ўнутранага стану героя, прырода ў З. Бядулі, як і ў Д.-Г. Байрана («Паломніцтва Чайльд-Гарольда», «Манфрэд»), не мае такой цеснай псіхалагічнай залежнасці. (Хоць бываюць і выключэнні. Але гаворка ідзе аб агульнай тэндэнцыі.) Прырода ў З. Бядулі выступае як вольная стыхія, як свет свабодны і прыгожы:

*«Жывуць, нібы краска на ніве,
Як дуб на паляне, — шчаслівы,
Як бура — адважны і смелы,
Жыццём ты напоўнен, як хмелем»* [6, с. 51-52].

Бядуля-рамантык стварае мадэль прыроднага свету як свету ачалавечанага, як жывой, рухомай *істоты*, прамацеры свету-ўніверсуму: «*Зямля! Маці наша! Чуецца заўсёды і ўсюды тваё цёплае, жыватворнае дыханне, каторае мёдам па жылах разліваецца...*

Усе мы дзеці твае: і расліна, і жывёла, і чалавек...

Усіх ты нас родзіш, усе мы жывем на табе, усіх ты нас ізноў прымеш...» [5, т. 2. с. 21] («Зямля» — 1917). Прыродны свет З. Бядулі жыве паводле анімістычных, антрапалагічных уяўленняў нашых продкаў.

Часткай бясконцага па часе і прасторы прыроднага космасу быў чалавек. Чалавек, які злучаў мінулае з будучым, ствараў гісторыю:

*«Я — спадчына вякоў, сын даўніх пакаленняў,
Я — быстралётны цень тысячагоддзяў,
Я — хуткамігі блеск ранейшых мігаценняў;
Я — тку далей узор няскончаных тканінаў,
Я — непрыкметна плынь стардаўніх ручаінаў,
Я — кволая трава вячыхстых лугавінаў (...)
Хачу прабіць сцяну да новых, светлых даляў...»* [5, т. 1. с. 118].

Такім чынам, аўтар сцвярджае «ўсюдыіснасць» чалавека як часткі прыроды, дух якога зліваецца з самой духоўнай прыроднай субстанцыяй.

* * *

Антытэзай замкнёнасці ў сваім «я» была ідэя ўніверсальнасці рамантычнай асобы. Тэарэтычна гэтая думка абгрунтавана раннімі нямецкімі рамантыкамі, у прыватнасці В. Вакенродэрам і Ф. Шлегелем.

Першы з іх з іроніяй ставіўся да тых, хто не разумеў, што на зямным шары існуюць антыподы і што самі яны — антыподы: *«Яны заўсёды пазначаюць тое месца, дзе знаходзяцца, цэнтрам прыцяжэння, і іх духу не хапае крылаў, каб абляцець увесь зямны шар і адзіным поглядам абхваціць сцверджанае ў сабе самім цэлае»* [12, с. 154].

Зразумела, што ідэя цэласнай гарманічнай асобы магла знайсці ў рамантыкаў толькі ўтапічнае, ілюзорнае ўвасабленне. Гэта магла быць ілюзія зліцця чалавека і прыроды (Вордсворт, Эйхендорф), ідэя перамогі героя над усімі формамі прыгнёту (П. Б. Шэлі) або старая русоісцкая ўтопія натуральнага чалавека, інтэрпрэтаваная новымі ўмовамі (Ж. Санд). Праўда, часцей за ўсё — у Кітсі, Гофмана, Наваліса — гэтая мара ўвасаблялася ў вобразе мастака. У беларускай літаратуры ў вобразе Музыкі — Я. Купала і З. Бядуля.

Бядуля-рамантык абсалютызаваў ролю мастацтва ў сацыяльным і духоўным абнаўленні свету. Вобраз Музыкі — аповесць «Салавей» (1928) — узяты пісьменнікам у якасці ўніверсальнай мадэлі ўзаемаадносін мастацтва і рэчаіснасці. Гэта адпавядала літаратурным традыцыям і актуаліям таго часу. Толькі З. Бядуля акцэнтуюе сваю ўвагу на праблеме **свабоды** мастака.

У аповесці «Салавей» ён застаецца такім жа рамантыкам-ідэалістам, шукальнікам абсалютных маральных каштоўнасцей, якім быў і раней. Толькі свой ідэал свабоды ён шукае ўжо не ў міфатворчасці або ў сферы прыроды, а ў мастацтве, якое, на яго думку, з'яўляецца носьбітам высокай маралі і вольнасці народнай.

Галоўны герой аповесці Сымон — дзіця прыроды, зямлі, лесу, усяго наваколля, ён іх духоўная частка і працяг адначасова. Хлопчык *«усімі пачуццямі ўбіраў ў сваю істоту навакольнае. Увесь свет быў, як у гняздзе, у яго сэрцы, для яго ж. Нават сам пан Вашамірскі, якому належалі ўсе навакольныя вёскі, той самы пан, што купіў яго, Сымонкі, бацьку за каня ў суседняга пана Весялоўскага, быў цікавым для хлопчыка»* [5, т. 3. с. 12].

Беларускі пісьменнік прадстаўляе асобу выключную — Паэта, Музыку. Героя-рамантыка, які адчуваў у навакольным свеце *«зусім не тое, што яго равеснікі»* [5, т. 3. с. 14]. Герой прыслухоўваўся да разнастайных гукаў зямлі, якія яму здаваліся музыкай *«тысячачаструнных гусяў»*. Гэтыя гукі зліваліся ва ўспрыманні героя ў непарушную мелодыю, гарманічную па сваёй сутнасці. Сымон-Салавей хацеў быць уладаром Сусвету. Багацце гукаў, спрадвечная іх «іначасць» дзівіла яго. Ён хацеў стаць уладаром гукаў зямлі: *«Эх, каб сабраць усе гэтыя гукі ў адно — у сваю жменю, і потым патроху, кропелькамі выпускаць іх адтуль <...>*

Усе галасы зямлі сціснуты ў кулаку Сымонкі (...) *Усе галасы зямлі захаваны ў кулаку Сымонкі...»* [5, т. 3. с. 14]

Сымонка хацеў быць фокуснікам, каб распараджацца гукамі прыроды, — усімі гэтымі песнямі, скрыпамі, шумами, стогнамі, свістамі, стрэламі, шолахамі, звонамі і г. д.

Толькі фокусніка з яго не атрымалася. Не стаў ён і валадаром гукаў, ён навучыўся толькі іх падрабляць.

З. Бядуля стварае сваю канцэпцыю рамантычнай асобы. Яго Сымон — не Бог і нават не звышчалавек. Пісьменнік не прыхільнік індывідуалістычнага максімалізму байранаўскага тыпу. Яго герой разумее, што сапраўднае мастацтва — гэта свабоднае мастацтва. *«Нядобра быць забавай у пана. Добра спяваць салаўём тады, калі самому хочацца, а не па загаду пана»* [5, т. 3. с. 100].

З. Бядуля агучвае галоўную тэму аповесці — тэму свабоды мастака ў несвабодным свеце. Тэму спрадвечную — ад часоў Баянавых.

Выключнасць героя няўхільна вяла яго да адчужанасці ад свету. Ставіла над натоўпам. І, такім чынам, набліжала эстэтыку З. Бядулі да эстэтыкі рамантыкаў.

Герой «Чырвонага і чорнага» Ф. Стэндаля Жульен таксама быў глыбока незадаволены акаляючым яго жыццём, адсюль і яго бунт. Фабрыцыя («Парм-

скі манастыр») — летуценнік, ён хацеў жыць і змагацца за свабоду, толькі яго высокія парыванні былі нікому не патрэбныя. Матыў незадаволенасці жыццём у вобразах Жульена і Фабрыцыя, як і ў героя З. Бядулі, мае сацыяльную прыроду.

У Ф. Стэндаля выключнасць асобы часцей за ўсё атаясамлялася са сцвярджаннем ідывідуалізму. Раскаванае, вызваленае «я» праяўляла сябе як пачатак разбуральны, варожы да людзей. У гэтай сувязі, зразумела, што постаць Напалеона цалкам упісвалася ў рамантычную канцэпцыю асобы.

Асоба Напалеона стаяла перад вачыма сучаснікаў Ф. Стэндаля як своеасаблівы ўзор рамантычнага героя. Пушкін паставіў побач імёны Напалеона і Байрана ў сваім вершы «Да мора» (1824) — і не толькі таму, што абодва «геніі» ў адзін год пакінулі гэты свет, а таму што яны былі «ўладарамі думак» яго, пушкінскага, пакалення.

А. Міцкевіч лічыў, што «сумныя думкі аб чалавецтве і той уладзе, якую можа набыць над ім адзін моцны і геніяльны чалавек» [13, с. 63], — асноўная ідэя паэм Байрана. У тым жа артыкуле А. Міцкевіч прыводзіць словы аб тым, што некаторыя рысы байранаўскага Корсака спісаны з Напалеона.

Небывалы ўзлёт Напалеона стаў прыкладам для ўсяго пакалення французай, народжанага рэвалюцыяй. І для Ф. Стэндаля ў тым ліку, тым больш, што вялікі раманіст пэўны час быў воінам арміі Напалеона. Ф. Стэндаль параўноўваў Напалеона то з ястрабам у небе («Чырвонае і чорнае»), то з арлом («Пармскі манастыр»).

Ф. Стэндаль любіў «чалавека 1793 года», чалавека, які энергічна руйнаваў старую Францыю, каб пабудаваць новую. Ён шукаў моцныя характары паўсюль, дзе іх можна было знайсці, — у італьянскім Адраджэнні, у французскай рэвалюцыі, сярод карбанарыяў і нават сярод катаржнікаў.

Актаў дэ Малівер, П'етра Місірылі, Жульен Сарэль — усе яны, нягледзячы на неаднолькавы сацыяльны статус і адрозныя лёсы, процістаяць грамадству. Італьянскі рамантызм быў цесна звязаны з карбанарскім нацыянальна-вызваленчым рухам. Гэтаму руху сімпатызаваў Ф. Стэндаль. У тэорыях італьянскіх рамантыкаў ён знайшоў тую аснову, на якой можна было сфарміраваць сучасны ідэал прыгажосці ці, дакладней, праграму новага мастацтва.

Героі «Італьянскіх хронік» вызначаліся жалезнай воляй і актыўным дзеяннем. І гэта імпанавала маладому прэзаіку. Ён натхняўся тэорыяй італьянскага характару, яго незвычайнай энергіяй і сілай пачуцця, мэтанакіраванасцю. Любоў, нянавіць, прага помсты цалкам завалодвалі чалавекам, не пакідаючы месца для ваганняў. Такі псіхалагічны тып адлюстраваны ў «Ваніне Ваніні». У «Італьянскай хроніцы» прэзаік працягваў распрацоўку менавіта такой псіхалагічнай мадэлі. Ён не перадаваў «механізм» рэфлексіі, роздумаў, якія штурхалі героя на той або іншы ўчынак. Працэс выбару адсутнічае, ёсць толькі вынік гэтага працэсу. Так напісаны хронікі «Вікторыя Акорамбоні», «Герцагіня Паліано», «Ченчы» і г. д.

«Пармскі манастыр» — тыя ж італьянскія характары. Героі не любяць уладаў, але дзейнічаюць, зыходзячы ўжо са свайго «эга».

У часы Першай імперыі роздум, аналітыка, рэфлексія былі не ў пашане. Некалькі пакаленняў французай маршыравалі па Еўропе і ішлі ў бой ні пра што не думаючы і ні ў чым не сумняваючыся. Гэтак жа, як пазней будуць паводзіць сябе і героі Кастрычніцкай рэвалюцыі на старонках новай, толькі што народжанай, савецкай літаратуры. То былі людзі дзеяння.

Мастацкі свет для Ф. Стэндаля — гэта ўжо не «чалавек», як разумеў яго Бюфон, а таксама асветнікі і натуралісты, а нейкае адзінае «эга». Ф. Стэндаль абвясчае «эгатызм» [18] сваёй філасофіяй. «Эгатызм, але толькі шчыры, — пісаў Ф. Стэндаль ва «Успамінах эгатыста», — адзін са спосабаў адлюстравання ўнутраны свет чалавека, у спасціжэнні якога мы зрабілі вялікі крок наперад

пасля 1721 года, калі з'явіліся «Персідскія пісьмы» вялікага Мантэск'е, якія я старанна вывучаў» [15, т. 13. с. 393].

Філасофіяй эгатызму карыстаўся і Ф. Шатабрыян, ён лічыўся каралём эгатыстаў. Па сутнасці эгатызм абазначае памкненне асобы вызваліцца з сацыяльных абмежаванняў, што перашкаджаюць яе росквіту.

Эгатызм — гэта таксама адна з форм процістаяння маральна-этычным нормам грамадства, барацьба за мажлівасць застацца чалавекам «натуральным», застацца самім сабою — насуперак сацыяльнаму ціску. Ф. Стэндаль аддаваў перавагу «натуральнаму» чалавеку, проціпастаўляючы яго сацыяльнаму. Натуральнасць, у разуменні французскага пісьменніка, — гэта шчырасць, пачуццёвасць, непрыманне ўсяго ўмоўнага, асабліва правілаў соцыуму.

Эгатызм не ёсць эгаізм, не ёсць імкненне «стаць астраўлянінам вострава Я» (В. Паул). Філасофія эгатызму сцвярджае тую маральную аснову, якая, як і ўсялякая іншая маральна-этычная аснова, становіцца правілам жыцця. Эгатызм заснаваны на маралі ўтылітарызму. Ён не ўзводзіцца ў ранг спрадвечных каштоўнасцей, бо мае палітычную афарбоўку і сваю гістарычную і часавую прывязку.

У Ф. Стэндаля эгатызм — гэта яшчэ і самаахоўная рэакцыя асобы ў эпоху Рэстаўрацыі і Ліпеньскай манархіі на нізкія пачуцці, на кар'ерызм і прагу да грошай. «Усялякая тыранія мяне абурала, я не любіў улады» [15, т. 13. с. 140—141], — прызнаецца раманіст у аўтабіяграфічным творы «Жыццё Анры Брулара».

На пачатку 20-х гадоў Ф. Стэндаль лічыў В. Скота найвялікшым раманістам эпохі, але неўзабаве яго думка зменіцца. Гістарычны раман страчваў сваю актуальнасць. Герой часоў Рычарда Львінае сэрца ці Людовіка XI не адпавядаў маральным запатрабаванням новага часу. У 1828 годзе Ф. Стэндаль напіша свой раман «Арманс» з падзагалоўкам «Сцэны з жыцця аднаго салона 1827 года». Галоўны герой Актаў дэ Малівер — герой сумлення. Юны Актаў адпраўляецца ў Грэцыю, удзельнічае ў вайне грэкаў з туркамі. А пасля гіне — як і належыць рамантычнаму герою.

З аднаго боку, Актаў прадстаўляе старую феадальную манархію, а з другога — ён імкнецца спасцігнуць новыя ідэі свайго часу. Адсюль і яго пакутлівыя хістанні і супярэчлівыя паводзіны. Адсюль і дваістасць характару.

Па Ф. Стэндалю, раздваенне асобы — тыповая рыса сучасных яму людзей. Але ж гэта была і «праблема» Гамлета і «лішніх» людзей у рускай літаратуры XIX стагоддзя, і героя аповесці «Дзве душы» М. Гарэцкага.

Працяг будзе.

