

Ад аўтара

Некаторыя даследчыкі бачаць у мастацкай літаратуры творчы вынік дзейнасці індывідуальнай асобы, пісьменніка, і таму настойліва рэкамендуюць разглядаць літаратуру праз біяграфію і псіхалогію мастака. Іншыя вучоныя раюць шукаць вытокі і асновы творчасці ў грамадскім быцці аўтара – у сацыяльна-эканамічных умовах, палітычнай сітуацыі, у якіх дзвялося жыць творцу. Многія знаходзяць прычынна-выніковае тлумачэнне літаратуры ў калектыўнай народнай творчасці, уплыве іншых відаў мастацтва, адоранасці пісьменніка ад Бога і г.д.

Даследчыку-філолагу нельга ператварацца ў дагматыка, абвяшчаючы толькі адзін які-небудзь навуковы падыход (метада) правільным, універсальным. У літаратуразнаўстве такое немагчыма, хоць існуюць межы і пэўныя даследчыцкія сітуацыі для рэалізацыі кожнага з метадалагічных падыходаў. Даследчыку літаратурнага твора ці працэсу важна помніць аб тым, што, відаць, немагчыма знайсці ўніверсальную метадалогію да вывучэння разнакаснага мастацкага матэрыялу. Варта помніць слушную практычную парадку А. Весялоўскага: калі не хапае адных крытэрыяў, то неабходна шукаць іншыя.

Сярод розных метадаў і прыёмаў аналізу літаратурнага твора больш пераканаўчымі выглядаюць тыя, якія прапануюць інтэрпрэтаваць мастацкі твор у паняццях комплекснага, усебаковага падыходу, бо нельга ў літаратуры бачыць вынікі толькі аднаго, хоць і вельмі істотнага ўплыву.

Сучаснаму даследчыку літаратуры павінна быць уласцівая раскаванасць навуковага мыслення, якая супрацьстаіць метадалагічнаму схематызму, варта абыходзіцца без навязлівых ацэнак і суб'ектыўных высноў, без катэгарычных дэкларацый. Уласныя даследчыцкія вывады і абагульненні лепш фармуляваць як меркаванні.

Даследчыку беларускага слоўнага мастацтва варта ўлічваць, што тэарэтыка-метадалагічныя напрацоўкі айчыннага літаратуразнаўства ў сваёй аснове маюць гісторыка-культуралагічную традыцыйнасць: гістарызм дапаўняе культуралагічнае, або культуралагічныя падыходы дапаўняюць і пашыраюць пошукавае поле гісторыка-літаратурнага даследавання, падмацоўваючы, угрунтоўваючы яго высновы (напрыклад, гісторыка-функцыянальныя даследаванні).

Сучасная метадалогія літаратуразнаўства вызвалена ад былой рэгламентаванасці, ідэалагізаванай марксісцкай сацыялогіі і заснаваных на ёй метадалагічных канцэпцый. Літаратурна-даследчыцкая навука ўзбагачаецца канцэпцыямі і падыходамі кампаратывістычнай, герменеўтычнай, міфакрытычнай, псіхааналітычнай, нараталагічнай і іншых метадалогій і школ. І важна, каб даследчык засвоіў жывы вопыт, каштоўнасныя падыходы да

асэнсавання і ацэнкі мастацкага твора розных навуковых школ, пазбягаючы як схематызму, так і размытасці, няпэўнасці высноў.

Дадзеная праца прысвечаная агляду асноўных тэарэтыка-метадалагічных накірункаў літаратуразнаўства XX стагоддзя. Аўтар імкнуўся навукова і даходліва выкласці агульныя тэарэтычныя асновы і вывады прадстаўнікоў вядучых еўрапейскіх і расійскіх літаратуразнаўчых школ, беручы пад увагу здабыткі і сучасны стан беларускай тэарэтыка-метадалагічнай навукі аб літаратуры.

Улічваючы, што XX стагоддзе было векам тэорыі і што гэтая кніга адрасуецца студэнтам-філолагам, магістрантам, аспірантам, пачынаючым даследчыкам слоўнага мастацтва, аўтар прадстаўляе шырокую метадалагічную панараму сучаснага літаратуразнаўства: біяграфічны, псіхааналітычны, феноменалагічны, герменеўтычны метады, структуралісцкі, семіятычны аналіз, міфакрытычная метадалогія, параўнальнае літаратуразнаўства (кампаратывістыка) і нек. інш. Мастацкі твор разглядаецца як аб'ект літаратуразнаўчага даследавання, як эстэтычная цэласнасць у адзінстве зместу і формы і магчымых шляхоў іх вывучэння. Даволі падрабязна прадстаўлена тэорыя мастацкага працэсу і сучасная метадалогія яго аналізу (літаратурна-эстэтычныя ўзаемадзеянні, мастацкія накірункі, іх гістарычная перыядызацыя, кампаратывісцкае, лінгвістычна-пазітывісцкае разуменне мастацкага працэсу і некаторыя іншыя пытанні). Асноўная ўвага звернута на літаратурны працэс XX і пачатку XXI стагоддзяў, заканамернасці, унутрылітаратурныя ўзаемадзеянні яго развіцця (мадэрнізм, неамадэрнізм, постмадэрнізм, мадэрнізаваны рэалізм і іх плыні).

Дарэчы, некаторыя сучасныя даследчыкі, сярод якіх і французскі філосаф Жан-Франсуа Леатард, мяркуюць, што мастацка-літаратурнаму працэсу не патрэбны ні тэорыя, ні метадалогія як яе частка, бо яны абмяжоўваюць свабодную інтэрпрэтацыю літаратурнага тэксту. І ўсё ж, нягледзячы на тое, што тэорыя літаратуры як самастойная дысцыпліна выклікала контраверсіі, у XX стагоддзі ўзніклі новыя школы, кірункі, стылі літаратурнай творчасці і яе рэфлексіі. Тэорыя дапамагае нам зразумець, як фарміруецца літаратурны працэс, хто з'яўляюцца яго стваральнікамі, а таксама як можна гэты працэс інтэрпрэтаваць. Таму ў дадзеным дапаможніку разгледжаны найбольш актуальныя і запатрабаваныя ў сучасным айчынным, расійскім і замежным літаратуразнаўстве даследчыцкія тэорыі і падыходы.

Раздзел 1 МЕТАДАЛОГІЯ ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВА

Біяграфічны метада. Біяграфія як літаратурна-даследчы жанр

Традыцыйным і па-ранейшаму актуальным у літаратуразнаўстве з’яўляецца біяграфічны метада вывучэння літаратуры. Храналагічна ён самы даўні і па сутнасці ўяўляецца састаўной часткай гісторыяграфіі. Ён добра распрацаваны ў літаратуразнаўстве ўсіх краін. Пры біяграфічным падыходзе ўважліва разглядаюцца асоба пісьменніка, этапы фарміравання яго светапогляду, набыцця асабістага і грамадзянскага жыццёвага вопыту, а таксама бярэцца пад увагу шырокі кантэкст эпохі, у якую мастак жыве і піша свае творы. Вышэйпералічаныя акалічнасці разглядаюцца як важныя фактары, што абумоўліваюць творчасць мастака.

Пры рэалізацыі біяграфічнага метада звычайна ўстанаўліваецца і тлумачыцца як вызначальная сувязь паміж аўтарам, падзеямі яго жыцця і яго творчасцю. Дзеля гэтага даследчык павінен добра ведаць біяграфію пісьменніка і яго творы. У рэчышчы гэтага метада, звычайна, пішыцца біяграфія пісьменніка і на аснове яе ствараецца даследаванне творчасці мастака.

Напісанне біяграфіі пісьменніка – не самая простая задача, як гэта можа здавацца. Біяграфія (жыццёапісанне) творцы як від даследавання мае свае жанры, абумоўленыя пэўнымі мэтай і прызначэннем: гэта будзе мастацка-эсэістычнае, навуковае ці навукова-папулярнае асэнсаванне жыцця творчай асобы. Мэта біяграфічнага даследавання – выявіць у асабістым, біяграфічным вопыце аўтара вытокі творчай індывідуальнасці, тэматычнай адметнасці, праблематыкі твораў. У аснове біяграфіі павінен ляжаць гісторыка-дакументальны матэрыял, сапраўдныя падзеі і факты жыцця. Біяграфія павінна мець свой сюжэт, дынаміку. Дзеля гэтага даследчыку трэба вылучыць асноўныя этапы развіцця і станаўлення асобы мастака: маленства, гады вучобы і юнацтва, пачатак творчасці, сталенне, творчыя перыяды, эвалюцыя светапогляду і г.д., высветліць вызначальныя фактары ўплыву (напрыклад, бацькі, настаўнікі, сябры, нейкія сустрэчы, кантакты, важныя падзеі і інш.).

Ступень “прысутнасці” даследчыка ў біяграфіі, якую ён піша, можа быць рознай, што таксама вызначаецца яе мэтай і прызначэннем. Пры напісанні *мастацкай біяграфіі* прыкметнае месца могуць займаць выклад і інтэрпрэтацыя розных, але значных, на думку даследчыка-біёграфа, падзей жыцця пісьменніка, іх лагічны аналіз. У некаторых выпадках прыкметнае месца могуць займаць маральныя і эмацыянальныя ацэнкі даследчыка. Так,

пры стварэнні жанраў мастацкай біяграфіі азначнасць і суб'ектыўнасць даследчыка могуць выступаць неабходнымі рысамі стылю. Такія эмацыйна афарбаваныя, мастацкія біяграфіі, як правіла, пішуцца да кніг класікаў, вядомых і папулярных творцаў, да масавых папулярных выданняў, якія адра-суюцца шырокаму колу чытачоў і маюць на мэце пазнаёміць і зацікавіць іх жыццём і творчасцю майстроў слова. Цёпла, шчыра, зацікаўлена, з асабістымі захапленнем і любоўю мэтазгодна пісаць біяграфіі пісьменнікаў для школьных падручнікаў. Гэта, несумненна, перадасца вучням і дапаможа ім зацікавіцца і палюбіць творчасць мастакоў слова.

Даследчыцкай эмацыйнасці, метафарычнасці варта пазбягаць пры напісанні *навуковых, акадэмічных біяграфій*, якія прызначаюцца для энцыклапедый, розных даведнікаў, навукова-інфармацыйных выданняў.

Біяграфія можа быць і жанрава-сінтэтычнай. Так ёсць біяграфіі навукова-папулярныя, а мастацкія біяграфіі, акрамя дакументальнасці, могуць утрымліваць і рысы навуковага стылю. Навуковыя біяграфіі могуць узбагачацца вобразнасцю, маляўнічасцю. Некаторыя біяграфіі, што ствараюцца апошнім часам, набліжаюцца да рэпартажаў і нарысаў.

Вытокі літаратурна-даследчага жанру біяграфіі знаходзяцца ў **антычнасці**, калі ствараліся “Параўнальныя жыццёпісанні” Плутархам (I стагоддзе), “Жыццёпісанні Агрыколы” Тацытам (97 год), “Жыццёпісанні дванаццаці цэзараў” Святоніем (119–121 гг.). У даўнейшых біяграфіях-жыццяпісах вызначальным быў дыдактычна-павучальны, выхаваўча-пазнавальны пачаткі.

У **Сярэдневеччы** біяграфіі бытавалі пераважна ў жанры агіяграфічнай літаратуры – *жыцця*. Яны паведамлялі пераважна аб рэлігійных падзвіжніках, асветніках, мудрых і таленавітых князях, военачальніках. У беларускай літаратуры гэты жанр прадстаўлены “Жыціем Ефрасінні Полацкай”, “Жыціем Аўрамія Смаленскага”.

У эпоху **Адраджэння** ў Еўропе, у ХVII стагоддзі ў Расіі жыццё ўсё больш прыкметна ператвараецца ў біяграфію асобнага чалавека. Узнікаюць жыццяпісы вядомых жывапісцаў, скульптараў, што тлумачыцца цікавасцю да духоўнага, інтэлектуальнага свету асобы, да шанавання чалавечага таленту і вялікіх творчых магчымасцяў.

Біяграфіі эпохі **Асветніцтва** вызначаюцца намаганьнямі іх аўтараў выявіць заканамернасць і ўзаемаабумоўленасць індывідуальнага і грамадска-сацыяльнага быцця чалавека. У іх ужо часта даецца матывацыя ўчын-каў асобы, жыццё якой даследуецца, строга захоўваюцца дакументальнасць і гістарызм (Вальтэр “Жыццё Карла XII”, 1731 г.). У гэты час з’яўляюцца першыя біяграфічныя слоўнікі (М. Новікаў “Вопыт гістарычнага слоўніка аб расійскіх пісьменніках”, 1772 г.).

У XIX стагоддзі назіраецца росквіт жанру біяграфіі ў еўрапейскіх і рускай літаратурах. Гэта звязана з эстэтыкай **рамантызму** і яе ўвагай да ўнутранага свету асобы, тым болш – асобы творчай, таленавітай. У гэты час вялікая ўвага пачынае ўдзяляцца жыццям пісьменнікаў, знакамітых мастакоў, іх грамадскаму і духоўна-эстэтычнаму ўздзеянню на сваю эпоху. Біяграфіі вядомых людзей пішуць С. Колрыдж, Дж. Мілтон, В. Скот, Ч. Дзікенс. Самым выдатным літаратуразнаўцам і крытыкам эпохі рамантызму сучасныя даследчыкі называюць француза *Шарля Сент-Бёва* (1804–1869). Ён сам быў паэтам-рамантыкам, аднадумцам В. Гюго. Таму і на навуку аб літаратуры ён пашыраў эстэтыку рамантызму, разглядаючы творчую асобу як сапраўдны і непаўторны феномен. Літаратурную творчасць, асабліва паэзію, ён лічыў вынікам выражэння і спосабам самарэалізацыі творцы, выяўленнем яго псіхалагічных асаблівасцяў, сфарміраваных выхаваннем у сям’і з маленства, затым адукацыяй, грамадска-філасофскай атмасферай свайго часу і г.д. Крытычныя даследаванні Сент-Бёва часта нагадвалі псіхалагічныя дыскурсы ў свет пісьменніка і яго твораў. Гэты крытык сваю задачу бачыў у вывучэнні ўсіх абставін асабістага жыцця аўтара і спасціжэнні свету яго думак і перажыванняў, імкнуўся прасачыць самавыражэнне мастака ў творах. Такая крытыка, як пісаў Сент-Бёў, і сама з’яўляецца навуковай творчасцю, сатворчасцю. Яго рамантычная крытыка ставіла ў цэнтр даследчыцкай увагі асобу творцы, а не эстэтычныя нормы, што было ўласціва папярэднім эпосе класіцызму. Даследчыя падыходы Сент-Бёва паўплывалі на тагачаснае еўрапейскае літаратуразнаўства. Яго даследчы метада атрымаў назву *біяграфічнага або “французскай крытыкі”*. Аднак хутка з рэзкай крытыкай “вузкасці” біяграфічнага метаду выступіў В. Бялінскі, які вылучыў ідэю самакаштоўнасці мастацкага твора безадносна аўтара. Ідэі і дыскусіі Сент-Бёва і В. Бялінскага аказалі дабратворны ўплыў на развіццё біяграфічнага метаду і ўсяго літаратуразнаўства наступных эпох. У Расіі біяграфічны жанр асвоілі П. Вяземскі (“Фон-Візін”, 1830 г.), П. Аненкаў (“А.С. Пушкін ў аляксандраўскую эпоху”, 1874 г.) і некаторыя іншыя.

На мяжы XIX і XX стагоддзяў ідзе працэс фарміравання даследчыцкага жанру біяграфіі ў беларускай літаратуры. Вялікую працу ў гэтым накірунку праводзіў Я. Карскі, збіраючы і навукова выкладаючы звесткі пра беларускіх пісьменнікаў у сваёй фундаментальнай працы “Беларусы”. Збіраў таксама звесткі пра жыццё і творчасць беларускіх пісьменнікаў пачатку XX стагоддзя вядомы бібліёграф Л. Клейнбарт. У кнізе “Маладая Беларусь. Нарыс сучаснай беларускай літаратуры” (1928 г.) ён звяртаўся да біяграфічна-творчых вытокаў А. Александровіча, М. Чарота, А. Бабарэкі, У. Дубоўкі, Я. Пушчы, К. Чорнага і некаторых іншых беларускіх пісьменнікаў 20-х гадоў. Каб сабраць біяграфічныя звесткі пра тагачасных твор-

цаў, ён выкарыстоўваў метады анкетавання і апытання, вёў актыўную перапіску з Купалам, Гартным і іншымі. Л. Клейнбарт падрыхтаваў першую крытыка-манаграфічную працу пра Купалу, але яна не выйшла з-за нападак крытыкаў-вульгарызатараў.

У гэтым накірунку працаваў і Антон Навіна (Антон Луцкевіч). У 1918 годзе ў Вільні выйшла яго праца “Нашы песняры: літаратурна-сацыяльныя нарысы”. Часта біяграфічныя звесткі пра пісьменнікаў утрымлівалі артыкулы М. Багдановіча, С. Палуяна. Біяграфіі пісьменнікаў папулярывавала газета “Наша ніва”, змяшчаючы звесткі пра творцаў, а часам і некралогі. У працах названых вышэй аўтараў вельмі сцісла, няпоўна даваліся звесткі пра беларускіх пісьменнікаў, вельмі агульна ці аднабакова, пераважна з сацыяльных пазіцый, характарызаваліся іх жыццё і творчасць.

З дастаткова распрацаваным жанрам навукова-папулярнай біяграфіі мы сустракаемся ў працах Максіма Гарэцкага, найперш у “Гісторыі беларускае літаратуры” (выданні 1920, 1921, 1924 гг.). Тут даследчык даў сціслыя навукова-біяграфічныя звесткі пра Е. Полацкую, К. Смаляціча, А. Смаленскага, К. Тураўскага, Ф. Скарыну, С. Буднага, В. Цяпінскага, А. Рымшу, Л. Карповіча, К. Марашэўскага і іншых. Менавіта М. Гарэцкі як гісторык літаратуры выпрацоўваў і замацоўваў у беларускім літаратурназнаўстве навукова-даследчы жанр біяграфіі. Гэта добра засведчана ў біяграфічным артыкуле пра Ф. Багушэвіча з “Гісторыі беларускае літаратуры”. Акрамя канкрэтных дакументальных звестак з жыцця пісьменніка (паходжанне, вучоба, удзел у паўстанні 1863 года, эміграцыя, праца адвакатам, сталасць, жыццё ў Жупранах, крыж і надпіс на магіле, захаванне памяці і ўшанаванне імя паэта), Гарэцкі вылучае асобна, падзагалюўкамі вельмі важныя аспекты асобы мастака і яго творчасці: “Яго погляды”, “Нацыянальны элемент”, “Сацыяльны элемент”. Постаць і спадчыну Ф. Багушэвіча аўтар паказвае ў кантэксце ідэйна-грамадскага жыцця таго часу, робіць уласныя глыбокія высновы аб духоўна-адраджэнцкім характары светапогляду паэта, падкрэсліваючы, што “...спосабам такога адраджэння ён уважаў нацыянальнае, на сацыяльнай падставе, усведамленне мужыцкай грамады” (2, с. 242).

М. Гарэцкі першы даў слушнае і на сённяшні дзень вызначэнне ролі Ф. Багушэвіча ў беларускім літаратурным працэсе, у адраджэнні нацыянальнай самасвядомасці народа, назваўшы яго “бацькам сацыяльна-нацыянальнага адраджэння” беларусаў, першым вялікім нацыянальным паэтам. Разам з тым, даследчык імкнуўся паказаць асобу і творчасць Ф. Багушэвіча ў сусветным кантэксце і вызначыў яму там “пачэснае месца”. Гаворачы далей аб значэнні творчасці паэта, даследчык робіць слушныя крытычныя заўвагі, у прыватнасці, аб тым, што “пашкодзіла... адарванасць Ф. Багушэвіча ад расійскай і польскай літаратуры, адсутнасць звязкаў паэта з

выдатнымі чужымі пісьменнікамі і адсутнасць той сведамай беларускай інтэлігенцыі, каторая ацаніла бы песняра і аб славе яго пераказала бы чужынцам...” (2, с. 260). “Роўных яму па нацыянальна-сацыяльнай самабытнасці пакуль што не з’явілася, і ўсе ідуць па тору, дзе яго след быў першы і найдужэйшы. Багушэвіч скіраваў нашу літаратуру на пэўны натуралістычны шлях і звязаў яе з народамі” (1, с. 261).

Як можна пераканацца, М. Гарэцкі даваў варты ўзор даследчыцкага жанру біяграфіі ў беларускім літаратуразнаўстве ў першыя дзесяцігоддзі ХХ стагоддзя.

У ХХ стагоддзі ў еўрапейскім літаратуразнаўстве асабліваю цікавасць і папулярнасць набылі мастацкія біяграфіі, напісаныя С. Цвейгам, А. Маруа, Г. Манам, Р. Раланам. Гэтыя біяграфіі расказвалі пра выдатных людзей, якія пакінулі значны след у жыцці сваёй краіны і эпохі. Як і належыць жанру мастацкай біяграфіі, яны афарбаваны ацэнчнасцю, эмацыйнасцю, суб’ектыўнымі асаблівасцямі светаразумення даследчыка, які зацікаўлена даследуе лёс выдатнай асобы.

У Расіі станаўленне жанру мастацкай біяграфіі ў ХХ стагоддзі звязана з заснаванай у 1933 годзе М. Горкім серыі выданняў “Жыццё выдатных людзей”. У канцы ХХ стагоддзя ў гэтай серыі сталі выдавацца і даходзіць да чытачоў біяграфіі пісьменнікаў, дзеячаў культуры, навукі, гісторыі, імёны якіх раней па ідэалагічных прычынах замоўчваліся, а іх пісьменніцкія і грамадзянскія рэпутацыі падвяргаліся сумненням. Гэта біяграфічныя даследаванні: А. Хейт “Ганна Ахматава. Паэтычная вандроўка” (1991 г.), М. Чудаква “Жыццёпіс Міхаіла Булгакава” (1988 г.), А. Саакянц “Марына Цвятаева. Жыццё і творчасць” (1997 г.). Былі напісаны біяграфічныя даследаванні аб М. Гумілёве, В. Мандэльштаме, Я. Замяціне, А. Платонаве, І. Буніне і інш.

У беларускім літаратуразнаўстве ХХ стагоддзя біяграфія як жанр даследавання развівалася не так інтэнсіўна, як у Расіі. У шэрагу набыткаў, кніг мастацкіх біяграфій беларускіх асветнікаў, пісьменнікаў неабходна назваць раманы-даследаванні Алега Лойкі “Францыск Скарына, або Сонца маладзіковае” і “Як агонь, як вада...” (пра жыццё і творчасць маладога Купалы).

Біяграфічны метадаваці даволі папулярны спосаб навуковага вывучэння літаратуры. Мэта яго – высветліць узаемасувязь асабістага лёсу і жыццёвага вопыту пісьменніка з яго творамі ці творчасцю ў цэлым. У навуковай літаратуры выказваецца меркаванне, што на станаўленне біяграфічнага метадаваці плённа ўплываў рамантызм з яго аптымістычным культам жыццясцвярдзальнай творчасці.

Біяграфія мастака сапраўды часта дае магчымасць вытлумачыць вытокі задумы, гісторыю стварэння і сутнасць мастацкага твора. Заканмерны і апраўданы зварот да біяграфіі пры вывучэнні феномена творцы, як сведчанне яго маральна-этычнага, духоўнага, эмацыянальнага і інтэлек-

туальнага станаўлення. Акрамя таго, біяграфічныя даследаванні даюць матэрыял для сістэматызаванага вывучэння псіхалогіі пісьменніка і ўсяго творчага працэсу.

Пры напісанні біяграфіі як літаратурна-даследчыцкага жанру біёграф сутыкаецца з пытаннямі храналагічнай упарадкаванасці, адбору фактаў, падзей, вызначэннем неабходнага ўзроўню замоўчвання ці адкрытасці. Даследчык пры гэтым павінен вывучыць дакументы, перапіску, сведчанні відавочцаў, успаміны сучаснікаў, аўтабіяграфічныя прызнанні, даць ім навукова-даследчыцкую інтэрпрэтацыю, вырашаючы пры гэтым, наколькі яны сапраўдныя, каштоўныя і неабходныя для напісання біяграфіі мастака.

Вучоныя часта спрачаюцца, наколькі правамоцныя і навукова апраўданыя спробы даследчыка падмацаваць свае высновы аб асобе пісьменніка прыкладамі з мастацкіх твораў. Няма таксама простага і адназначнага адказу на пытанне, у якой меры важныя і істотныя для разумення мастацкіх твораў высновы літаратурных біяграфій. Адказаць на гэтыя пытанні дапамагае біяграфічны метада, і адказы гэтыя, пераважна, станоўчыя. На самой справе, многія пісьменнікі ў сваёй творчасці даюць багаты матэрыял, які літаральна “просіцца” ў біяграфію. Такімі, напрыклад, з’яўляюцца вершы М. Багдановіча “Не кувай ты, шэрая зязюля...”, “Даўно ўжо цела я хварэю...” Такіх “біяграфічных” твораў-прызнанняў багата ў кожнага мастака, асабліва ў паэтаў.

Але нельга біяграфію пісьменніка будаваць на сентэнцыях, выказваннях-прызнаннях, асабліва калі яны належаць выдуманым персанажам, калі твор не з’яўляецца паслядоўна біяграфічным. Узаемаадносіны паміж прыватным жыццём пісьменніка і яго творами нельга адназначна зводзіць да прычынна-выніковай сувязі, хоць вельмі часта жыццё і творчасць дапаўняюць адно аднаго. Часцей за ўсё бывае манавіта так у паэзіі, асабліва калі паэт мае рамантычны талент ці схільнасць да публіцыстычнага самавыяўлення і, звычайна, падрабязна апісвае свой унутраны свет, заповітныя мары, выказвае перакананні і перажыванні. Такі паэт у творчасці шчыра спавядаецца і выносіць на публіку свае пачуцці. Гэта можна сказаць пра многія вершы Янкі Купалы, П. Панчанкі, Максіма Танка і многіх іншых. Некаторыя іх вершы нагадваюць уласныя творчыя маніфесты. Па зместу і інтанацыі яны блізкія да прамоваў, выступленняў у друку або перад чытачамі. Варта прыгадаць вядомы верш Купалы “Мая навука”. Вось дзеля прыкладу верш П. Панчанкі:

Недзе салавей пяе ў дуброве.
Недзе рэжа хвалі цеплаход...
Кніга вандаванняў і любові,
Я пішу цябе з юнацкіх год.

Вандраваць пачаў я над Бярозай
 Пад гамонку ціхую лясоў.
 Радугі стаялі ў вербалозах
 Між птушыных светлых галасоў.

На капе ляжаў да зорак тварам,
 Пра краіны казачныя марыў
 З той пары, з начэй тых задуменных,
 Мне здаецца, зоркі пахнуць сенам.

... ..
 Думаў я, малы, калісь з трывогай,
 Як да рэк славурых мне дайсці.
 Праплылі праз сэрца Дон і Волга,
 Сена і Дняпро, Дунай і Цібр.

Я стаміўся ездзіць і здзіўляцца
 (Хоць, прызнацца,
 Ёсць на што глядзець).
 Беларусу і ў Парыжы сняцца
 Белізна бяроз і сосен медзь...

...Ясна ўсё.
 І сам сабе кажу я:
 Працаваць, пакуль хапае сіл,
 Тут, дзе перашытыя кашулі
 З бацькавых плячэй малым насіў...

Як бачым, змест і сэнс гэтага верша выразна аўтабіяграфічны. І тым не менш, кожны даследчык не павінен ігнараваць адрозненні між выказваннямі аўтабіяграфічнага характару і тымі ж матывамі ў творчасці.

Мастацкі твор зусім на іншым якасным узроўні звязаны з рэальнасцю, чым кніга мемуараў, аўтабіяграфічнай дакументалістыкі, дзённікі ці эпістальярная спадчына. Падробкай пад біяграфічны метада будзе вывучэнне, калі на першы план вылучаюцца глыбока асабістыя, часам адзінкавыя, выпадковыя, не характэрныя выказванні, некаторыя нават дакументальныя сведчанні. Нельга творы інтэрпрэтаваць паводле нейкіх выпадковых супадзенняў, бо такі падыход уступае ў супярэчліваць з навукова аб'ектыўнымі заканамернасцямі, высновамі і скажае літаратурна-эстэтычныя ацэнкі творчасці пісьменніка.

Не варта даследчыку заўсёды бачыць у творы самавыражэнне, пераўвасабленне індыўідуальных думак і пачуццяў аўтара. Нават самая цесная

связь твора з жыццём яго аўтара не дае падстаў сцвярджаць, што гэты твор з’яўляецца дакладным адбіткам рэальнасці. Пры біяграфічным падыходзе нельга забываць, што твор – не толькі ўвасабленне пэўнага жыццёвага, духоўнага вопыту, але і працяг папярэдніх традыцый, развіццё набыткаў і творчых адкрыццяў папярэднікаў. Кожны новы раман, драма ці санет ствараюцца не на пустым месцы. Яны абумоўлены ўжо існуючай літаратурнай традыцыяй, пэўнымі, існуючымі ўжо спосабамі мастацкай умоўнасці і тыпізацыі.

Біяграфічны падыход не заўсёды спрыяе выразнаму ўсведамленню заканамернасцяў літаратурнага працэсу, бо ён не мае на мэце ўлічваць літаратурную традыцыю, падмяняе яе пэўным жыццёвым вопытам творцы. Неабходна памятаць, што не заўсёды і не кожны мастак адлюстроўвае “рэальнае жыццё”, а часта толькі свой ідэал ці мару. Часам аўтар хаваецца за пэўнага героя, карыстаецца прыёмамі “маскі” або “двайніка”. Часта пісьменнік стварае такія малюнкі жыцця, ад якіх ён імкнецца ўцячы і адмовіцца, піша тое, што не прымае і асуджае. Варта ўлічваць, што, як правіла, аўтар глядзіць на рэальныя падзеі толькі як на мастацкі матэрыял, малюе не тое, што было ў сапраўднасці, а тое, што неабходна для ўвасаблення задумы, ідэі, канцэпцыі твора. Таму выкарыстанне біяграфічнага метаду павінна быць уважаным, апраўданым. У кожным канкрэтным выпадку біяграфічная інтэрпрэтацыя патрабуе ад даследчыка асцярожнасці і нават пераправеркі, бо твор мастацкай літаратуры – не дакумент.

Біяграфічны метада мэтазгодна ўжываць пры даследаванні эвалюцыі творчасці пісьменніка, калі неабходна прасачыць вытокі таленту, этапы творчай сталасці, дасягненні мастака, яго вяршычныя творы, а магчыма і спады. У біяграфіі, як правіла, сістэматызуецца матэрыял па пытаннях: кола чытання, самаадукацыя, захапленні аўтара, яго асабістыя кантакты з калегамі-пісьменнікамі, вандроўкі, убачаныя мясціны, краіны, сустрэчы з цікавымі людзьмі, калі яны паўплывалі на творчасць... Вырашэнне гэтых і некаторых іншых пытанняў дапаможа глыбей спасцігнуць творчасць пісьменніка, а таксама ўдакладніць яго месца ў стылёва-эстэтычнай плыні, у літаратурнай эпосе.

Пытанні. Заданні

1. Акрэсліце сутнасць біяграфічнага метаду, сітуацыі мэтазгоднасці яго ўжывання ў літаратуразнаўчым даследаванні. У чым яго абмежаванасць? Сфармулюйце мэты, асноўны змест біяграфічнага даследавання і задачы даследчыка-біёграфа.

2. Ахарактарызуйце спецыфіку мастацкай, навуковай (акадэмічнай) і навукова-папулярнай біяграфій.

3. Адкуль паходзіць літаратурна-даследчыцкі жанр біяграфіі? Чым вызначаюцца біяграфіі эпох Адраджэння і Асветніцтва? Чаму і як паўплывала эстэтыка рамантызму на росквіт жанру біяграфіі ў XIX стагоддзі?

4. Асэнсуйце даследчыя падыходы Ш. Сент-Бёва – заснавальніка біяграфічнага метаду ў еўрапейскім літаратуразнаўстве.

5. Прасачыце фарміраванне даследчага жанру біяграфіі ў беларускім літаратуразнаўстве на мяжы XIX і XX стагоддзяў.

6. Пазнаёмціся з мастацкімі біяграфіямі, напісанымі С. Цвейгам, А. Маруа, Г. Манам, Р. Раланам. Якім выдатным людзям яны прысвечаны? Паназірайце за спосабамі выражэння ацэначнасці, эмацыйнасці даследчыкаў, дайце ім сваю ацэнку.

7. Ахарактарызуйце ўклад М. Гарэцкага ў распрацоўку жанру біяграфіі паводле яго працы “Гісторыя беларускае літаратуры”. Паназірайце за спосабамі выяўлення “прысутнасці” даследчыка і яго ацэначнасці ў біяграфічных нататках пра Е. Полацкую, К. Тураўскага, Ф. Скарыну, Я. Чачота, А. Гаруна, М. Багдановіча, З. Бядулю. Акрэсліце пазіцыю даследчыка-біёграфа адносна падмацавання сваіх высноў прыкладамі з мастацкіх твораў пісьменніка.

8. Пазнаёмцеся з раманізаванай біяграфіяй сусветна вядомага англійскага паэта Байрана, якую стварыў “карыфэй біяграфічнага жанра” (Т. Камароўская) Андрэ Маруа. Выкарыстанне якіх прыёмаў, сродкаў дазволіла біёграфу стварыць мастацкі твор-біяграфію? Звярніце ўвагу, як дакладна дакументаваны многія факты і падзеі з жыцця Байрана. Ці ўсе эпізоды з жыцця паэта, на ваш погляд, выкладаюцца з належнай даследчыцкай тактоўнасцю? Ці сустракаюцца моманты парушэння дыстанцыі, якая павінна існаваць паміж біёграфам і яго героем? Аргументуйце свае высновы.

9. Вызначце метадалагічныя падыходы, спосабы выяўлення “прысутнасці” аўтара ў раманах-даследаваннях А. Лойкі “Як агонь, як вада...” і “Францыск Скарына, або Сонца маладзіковае”.

10. Напішыце мастацкую біяграфію найбольш аўтарытэтной асобы з вашых сямейнікаў. Напішыце навукова-папулярную біяграфію аднаго з беларускіх пісьменнікаў другой паловы XX – пачатку XXI стагоддзяў.

Літаратура

1. Академические школы в русском литературоведении. – Москва : Наука, 1975.

2. Гарэцкі, М. Гісторыя беларускае літаратуры / М. Гарэцкі. – Мінск : Маст. літ., 1992. – 479 с.

3. Лойка А. Францыск Скарына, або Сонца маладзіковае: раман-эсэ / А. Лойка. – Мінск : Маст. літ., 1990. – 382 с.

4. Лотман, Ю. Литературная биография в историко-культурном контексте / Ученые записки Тартуского ун-та. – Тарту, 1986. – Вып. 683.
5. Моруа, А. Байрон / А. Моруа, пер. с фр. М. Богословской. – Минск : Полымя, 1990. – 415 с.
6. Пруст, М. Против Сент-Бёва / М. Пруст. – Москва, 1999.
7. Сент-Бёв, Ш. Литературные портреты: критические очерки / Ш. Сент-Бёв. – Москва, 1970.

Міфакрытычная метадалогія

Увага да міфа як важнага сэнсавыяўленчага сродку актуалізавалася ў сусветнай літаратуры на мяжы XVIII і XIX стагоддзяў, у эпоху прадрамантызму і рамантызму. У папярэднюю эпоху класіцызму міфалогія і фальклор ігнараваліся, а ў эпоху рамантызму народная творчасць, у тым ліку і міфалогія, пачалі лічыцца праявай вышэйшай мастацкасці. Дамінуючым такі погляд на міф стаў пасля паяўлення філасофскіх прац Ф. Шэлінга і даследча-тэарэтычных прац нямецкіх літаратараў (йенскія рамантыкі – гурток, які дзейнічаў у канцы XVII – пачатку XVIII стагоддзяў пры Йенскім універсітэце, а яго выкладчыкі-філосафы І. Фіхтэ, Ф. Шлегель, Ф. Шэлінг былі тэарэтыкамі рамантызма; гейдэльбергскі гурток нямецкіх рамантыкаў узнік напачатку XIX стагоддзя пры Гейдэльбергскім універсітэце).

Нямецкія рамантыкі бачылі свой ідэал у мінулым, у народнай творчасці, у патрыярхальна-хрысціянскіх традыцыях жыцця, асабліва падкрэслівалі рэлігійны сэнс сямейных традыцый, шлюбу. Іх дасягненнямі сталі зборнікі фальклорных тэкстаў песень, казак, паданняў, балад. У межах гуртка гейдэльбергскіх рамантыкаў разгортвалі філалагічную дзейнасць браты Грым, якія лічацца заснавальнікамі міфалагічнай школы ў літаратуразнаўстве. Нямецкія рамантыкі ўвялі паняцце **“міфацэнтрычнага таталітарызму”**, тэорыі аб тым, што з міфа ўзніклі ўсе жанры фальклору, што затым абумовіла жанрава-сюжэтную і вобразную спецыфіку і літаратуры.

У эпоху рамантызму ўпершыню была абгрунтавана гістарычная і нацыянальная адметнасць літаратур розных народаў. Даследчыкі згаджаюцца, што *штурышком для развіцця міфалагічнай школы ў літаратуразнаўстве стала манавіта праца Я. Грыма*, аднаго з братоў-збіральных сусветна вядомых казак, з назвай *“Нямецкая міфалогія” (1835 г.)*. Асноўным даследчымі прынцыпамі гэтай школы сталі росшукі ў фальклорных і літаратурных творах **“праміфаў”** ці **“першаміфаў”** і высвятленне іх сэнсава-выяўленчай функцыі ў мастацкіх тэкстах.

Існавала і *англійская міфалагічная школа*. Навуковыя пошукі англійскіх вучоных, аднак, былі накіраваны найперш на глыбокае вывучэнне прыроды самога міфа і менш – на выяўленне вытокаў нацыянальнай

літаратуры. Англійскія міфалагі падзяляліся на дзве плыні – *лінгвістычную* (М. Мілер) і *антрапалагічную* (Э. Тайлор, Э. Лэнг, Дж. Фрэйзер). У рускім літаратуразнаўстве ідэі лінгвістычнай плыні падхапілі вучоныя А. Афана-сьеў і А. Патабня, высновамі антрапалагічнай школы асабліва зацікавіўся А. Весялоўскі.

Нямецкая і англійская міфалагічныя школы літаратуразнаўства аказалі вялікі ўплыў на даследаванне літаратуры ў многіх краінах, у тым ліку і ў Расіі. Цікавасць да міфалогіі садзейнічала абуджэнню нацыянальнай самасвядомасці.

Міфалагічнае літаратуразнаўства, (або міфакрытыка) ў XIX стагоддзі займалася пераважна вытлумачэннем ранніх, фальклорных формаў мастацкай творчасці, выяўляла і дала інтэрпрэтацыю міфалагічным тэмам і матывам у казках, песнях, былінах. Пад уплывам расійскай міфалагічнай школы, ідэй рамантыкаў аб самакаштоўнасці народнай творчасці пачынаецца вывучэнне беларускай міфалогіі, этнаграфіі і фальклору пры Пецярбургскім і Віленскім універсітэтах, арганізоўваюцца спецыяльныя навуковыя камісіі і экспедыцыі для збору, апрацоўкі і сістэматызацыі беларускага фальклору (дзеянасць П. Шэйна, Я. Раманава, П. Бяссонава, П. Шпілеўскага, М. Нікіфароўскага, М. Доўнар-Запольскага, М. Федароўскага, Ч. Пяткевіча, Я. Чачота, філаматаў і філарэтаў).

У XX стагоддзі прыхільнікі міфалагічнай крытыкі намагаліся прадставіць усю мастацкую літаратуру міфам не толькі ў генетычным, але і ў ідэяна-сэнсавым і структурным аспектах. Асабліва запатрабаванымі ў міфакрытыкаў мінулага стагоддзя аказаліся ідэі англійскіх вучоных: “тэорыя перажыткаў” Э. Тэйлара, праблема татэма і старых рэлігій Э. Лэнга, а таксама магіі і сезонных рытуалаў Дж. Фрэйзера. Апошні ў сваёй вельмі вядомай кнізе “Залатая галіна” (“Золотая ветвь”) вялікую ўвагу надаваў старажытным рытуалам, якія былі звязаны са зменай сезонаў (адміранне – адраджэнне) і ўзнікненнем на іх аснове сезонных міфаў, а таксама міф пра Бога, які ўмірае, а затым уваскрасае. Рытуалы, сцвярджаў Дж. Фрэйзер, былі мастацкімі дзеямі, а іх тэкставымі заменнікамі сталі міфы. Менавіта таму фрэйзераўскі накірунак у літаратуразнаўстве называюць **“рытуальна-міфалагічнай крытыкай”**. Сваіх вучняў і паслядоўнікаў Дж. Фрэйзер захапляў навуковай глыбінёй і амаль мастацкім стылем даследаванняў. Многія таленавітыя навукоўцы арыгінальна і паспяхова карысталіся яго тэорыяй і метадалогіяй. У прыватнасці, прыхільнікамі яго ідэй стала цэлая група вучоных Кембрыджскага універсітэта: Дж. Уэстан, Дж. Харрысан, Г. Мерэй і інш. Яны першымі рэалізавалі фрэйзераўскае вучэнне для вырашэння літаратуразнаўчых праблем. У 1920 г. Дж. Уэстан у кнізе “Ад рытуала да рамана” зрабіла міфалагічнае прачытанне цыклу сярэдневяковых раманаў і знайшла ў іх мноства сезонных рытуалаў. У 1927 г. Г. Мерэй у

працы “Гамлет і Арэст” выказаў меркаванне, што у вобразе Гамлета Шэкспір узнавіў міфалагічнага бога зімы, які забівае-замаражвае ўсё жывое. Гэты ж вучоны, займаючыся праблемамі англійскай трагедыі, выказаўся аб неўсвядомленых (падсвядомых) спосабах перадачы традыцый ад пакалення да пакалення. На практыцы гэта азначала, што геніяльны і таленавіты мастак неўсвядомлена, па-за рэальным вопытам можа ўзнаўляць важнейшыя міфалагічныя вобразы і рэалізоўваць іх у сваёй творчасці.

Паступова рытуальная міфакрытыка Дж. Фрэйзера дапаўняецца і нават выцясняецца *арыентацыяй на архетып, паняцце аб якім увёў буйнейшы псіхолог XX стагоддзя, швейцарац К. Юнг*. Ён вылучыў ідэі аб **“калектыўным несвядомым” і “архетыпе”**. Архетып, паводле К. Юнга, – гэта асноўны, хоць і неўсвядомлены сродак перадачы найбольш каштоўнага і важнага вопыту чалавецтва з пакалення ў пакаленне. Архетып – гэта адначасова вынік і састаўная частка “калектыўнага несвядомага” (З. Фрэйд). У ім акумулявана ўся мудрасць, этычна-філасофскі вопыт чалавецтва. І ўвасабленнем такога “калектыўнага несвядомага”, на думку К. Юнга, былі міфы, а іх вобразы ператварыліся ў архетыпы і сталі асновай усёй мастацкай творчасці. Развіццё сучаснай літаратуры, усяго мастацтва, па К. Юнгу, – гэта прыпамінанне і творчае выкарыстанне мастаком даўно закладзеных і запраграмаваных на генетычным узроўні ў яго свядомасці першапачатковых архетыпаў, якія набываюць асучасненую вобраза-форму, але маюць нязменную сутнасць.

Гэтую тэорыю ў 30–40-я гады XX стагоддзя ўзбагаціў англійскі міфакрытык К. Сціл, якой прысвяціў кнігу “Вечная тэма” (1936 г.). Ён вызначыў рытуал і міф як важнае адзінства, якое з’яўляецца асновай сучаснай мастацкай творчасці. Яго цікавілі таксама іншыя вышэйшыя духоўныя праявы чалавека. К. Сціл лічыў, што ідэі вышэйшай духоўнасці і святасці заўсёды прысутнічалі ў гісторыі чалавецтва і таму “вечнай тэмай” мастацкай творчасці ўсіх эпох з’яўляецца тэма духоўнага падзення і наступнага маральнага адраджэння (уваскрашэння, як у Дж. Фрэйзера). К. Сціл лічыў, што гэта “вечная тэма” (монаміф) ляжыць у аснове ўсёй сучаснай літаратуры.

Біблейская скіраванасць канцэпцыі К. Сціла дала падставы лічыць яго заснавальнікам рэлігійнага напрамку ў сучаснай міфакрытычнай метадалогіі. Гэта метадалогія вынікова выкарыстоўваецца ў працах многіх аўтараў Францыі, Германіі, Расіі.

Міфакрытыка стала прыкметным накірункам і сучаснага *амерыканскага літаратурнаўства* дзякуючы найперш працам У. Троя. Ён выкарыстаў міфалагічны метады для аналізу самай сучаснай літаратуры, і не толькі для асэнсавання творчасці асобных пісьменнікаў, але і цэлых літаратурных напрамкаў. У. Трой пераконваў, што рамантызм у Еўропе

быў эпохай адраджэння міфа ў мастацкай свядомасці еўрапейскіх народаў. Яго ідэі падтрымлівалі і развівалі Р. Чэйз і Н. Фрай, якія адмаўляліся лічыць міфы старажытнай ідэалогіяй. Міф уяўляўся ім першаклеткай, ядром, з якіх і развівалася ўся наступная літаратура, якая на пэўным этапе зноў вяртаецца да сваіх першавытокаў. Канадскі тэарэтык Н. Фрай пісаў, што старажытны міф адраджаецца і функцыянуе ў новых літаратурных эпохах. Так мадэрнісцкую літаратуру Н. Фрай успрымаў як новую міфалогію. Міфацэнтрызм, лічыў ён, дасць навуцы аб літаратуры цвёрдую аснову, будзе кардынуючым прынцыпам і цэнтральнай канцэпцыяй, якія дапамогуць усвядоміць літаратурныя творы часткамі аднаго цэлага.

Названыя амерыканскія тэарэтыкі лічылі, што “першабытныя формулы”, гэта значыць архетыпы, пастаянна сустракаюцца ў творах класікаў, што існуе агульная тэндэнцыя да іх творчага ўзнаўлення кожным мастаком. Цэнтральны міф усёй мастацкай творчасці яны таксама звязвалі з прыроднай цыклічнасцю, а таксама з марай аб залатым веку і міфам аб вандроўках героя ў пошуку прыгод. Вакол гэтых міфаматываў, лічылі яны, фарміруецца і развіваецца ўся літаратура.

Гэтая метадалогія актуалізавала навуковую праблему міфа і запатрабавала новыя сучасныя даследаванні аб ім. *На сучасным этапе* міф інтэрпрэтуецца як важнейшы сродак разумення ўсёй мастацкай спадчыны чалавечтва ад старажытнасці да сённяшніх дзён. Часам нават літаратурна-мастацкія творы называюцца міфамі (гэта датычыцца найперш твораў мадэрністаў і постмадэрністаў). Але часцей, *наводле гэтай метадалогіі, даследчык павінен адшукаць у творы прыкметы міфу (міфаў), яго структурных і сэнсавых элементаў, якія, звычайна, называюцца міфалагемамі, міфемамі. Іх расшыфроўка, інтэрпрэтацыя прымаюцца вызначальным прынцыпам разумення і ацэнкі аналізуемага твора.*

Міфы, гэтыя калектыўныя неўсвядомленыя народныя творы, як прынята лічыць у сучаснай навуцы, узніклі ў старажытнасці і былі сінкрэтычна-мастацкімі аповедамі аб важных, часта загадкавых для даўняга чалавека прыродных, фізіялагічных, сацыяльных падзеях. Праз міф чалавечая свядомасць намагалася персаніфікаваць навакольнае жыццё і па-мастацку, пры дапамозе канкрэтна-пачуцёвых вобразаў і асацыяцый, лагічна растлумачыць логіку незвычайных падзей. *Сінкрэтызм міфа* – гэта непадзельная падданасць у ім мастацкага і аналітычнага, апавядальнага і рытуальнага.

Апавядальна-мастацкі сэнс міфа паслужыў асновай для развіцця алегорыі і да сённяшняга часу не страціў мастацкай сілы і ўніверсальнасці. *Міфы, міфалагемы, міфемы сустракаюцца амаль у кожным мастацкім творы.*

Сучасным літаратуразнаўствам міф разумеецца не толькі як першавыток мастацкай творчасці, але і як невычэрпная, гістарычна пастаянная крыніца літаратурных сюжэтаў, герояў, матываў. Гісторыя сусветнай літара-

туры пры гэтым тлумачыцца як рух па замкнёным коле: літаратура спачатку нараджаецца з міфа, развівае ўласныя гістарычна абумоўленыя жанры, сюжэты, вобразы, формы (модусы), а затым зноў вяртаецца да міфа. Пад гэтым вяртаннем маецца на ўвазе творчасць *пісьменнікаў-мадэрністаў*, якія, звычайна, адмаўляюцца ад увасаблення рэальных падзей, а жыццёвым фактам супрацьпастаўляюць умоўныя, алагічныя малюнкі і сюжэты. Такім спосабам мадэрністы падкрэсліваюць немагчымасць спасціжэння ісціны пра свет і чалавека.

Мадэрністы малююць жыццё абсурдным і хаатычным, а чалавека – адмежаваным ад соцыуму, законы якога здаюцца нерацыянальнымі (комплекс “няшчаснай свядомасці” паводле твораў Ф. Кафкі). Героямі літаратуры мадэрнізму жыццё ўспрымаецца як вечны бессэнсоўны кругаворот, у якім чалавек губляецца ў натоўпе такіх жа адзіночкі і адасобленых людзей. У пошуках самога сябе герой у такіх творах, звычайна, вяртаецца да “культурнай памяці” народа, чалавецтва, да міфалагічных асацыяцый. Такі герой за хаатычнай і катастрафічнай рэальнасцю шукае сабе духоўна-філасофскія арыенціры ў вечных маральных і культурных каштоўнасцях, якімі і вызначае сэнс свайго жыцця.

Каб гэта паказаць, у *творах мадэрнізму часта выкарыстоўваецца міф ці міфалагічныя рэмінісцэнцыі*. Такім спосабам, як правіла, аўтар падкрэслівае актуальнасць, неадменнасць вечных пошукаў недасягальнай гармоніі чалавека і грамадства. Гэтай гармоніі, паводле эстэтыкі мадэрнізму, на жаль, няма месца ў бессэнсоўнай і жорсткай рэальнасці. Так сцвярджаецца неспасцігальнасць сапраўднага сэнсу жыцця. Зацікаўленай увагай да падсвядомасці героя, актыўнай рэалізацыяй міфалагем, вобразаў-архетыпаў пісьменнікі-мадэрністы тлумачаць чытачу свет глыбокіх і супярэчлівых перажыванняў сваіх герояў.

Міфакрытычная метадалогія шырока выкарыстоўвалася на працягу ХХ стагоддзя для аналізу твораў розных жанраў у розных краінах, у тым ліку ў Расіі і Беларусі. Узоры расійскай міфакрытыкі можна знайсці ў зборніку навуковых прац “Літаратура і міфалогія” (1975 г.). Аўтарамі яе многа зроблена ў даследаванні генезіса і тыпалагічных аспектаў літаратуры, паходжання і інтэрпрэтацыі агульначалавечых, “вечных” вобразаў, сімвалаў, тэмаў, канфліктаў. Іх мастацкія інварыянты выяўлены ў літаратурах розных краін і эпох. Тэорыя і метадалогія міфалагічнай школы літаратуразнаўства мела вялікае значэнне для развіцця філасофска-эстэтычнай думкі, бо садзейнічала актыўнаму вывучэнню фальклору, заклала асновы параўнальнай міфалогіі, актуалізавала важныя тэарэтычныя праблемы ў фалькларыстыцы.

Нягледзячы на тое, што беларуская міфалогія багатая, добра захаваная і на сённяшні дзень добра даследавана, выдадзены нават энцыклапедычны

слоўнік “Беларуская міфалогія” (склад. І. Клімковіч, 2006), *міфакрытычная метадалогія ў беларускім літаратуразнаўстве знаходзіцца ў працэсе стагнаўлення і ўяўляецца перспектыўным накірункам айчынай навукі. У значнай ступені вывучаны міфалагізм беларускай літаратуры XIX стагоддзя, міфалагічныя матывы творчасці Я. Баршчэўскага, В. Дуніна-Марцінкевіча, М. Багдановіча і некаторых іншых беларускіх пісьменнікаў. Аднак тэарэтыка-літаратуразнаўчых прац, прысвечаных асэнсаванню міфа як спосабу і сродку мастацкага светаразумення і светаўспрыняцця, яшчэ мала. Да нядаўняга часу адзінай у гэтых адносінах была кніга В.А. Каваленкі “*Міфанаўтычныя матывы ў беларускай літаратуры*” (1981 г.). У 2001-м годзе з’явілася праца Т.І. Шамякінай “*Беларуская класічная літаратура і міфалогія*”. Магчыма, гэтыя працы пакладуць пачатак традыцыі асэнсавання твораў нацыянальнай літаратуры ў кантэксце ўстойлівых архетыпаў і актуальных міфалагем. Арыгінальным і паспяховым працягам навуковых пошукаў названых вышэй беларускіх навукоўцаў у галіне міфакрытычнай метадалогіі ўяўляюцца даследаванні С.І. Даніленкі “*Міф і Радзіма: Сакралізацыя дзяржавы-Радзімы ў літаратуры польска-беларускага рамантызму*” (1999 г.), “*Спецыфіка сацыяльнай міфатворчасці ў савецкай і постсавецкай беларускай літаратуры ў кантэксце яе інфернальнай вобразнасці*” (2005 г.). На матэрыяле беларускай літаратуры XIX і XX стагоддзя С.І. Даніленка інтэрпрэтуе вобраз д’ябла (пекла, чорта), героя беларускай міфалогіі, як увасабленне сацыяльнага драматызму (фобій) беларускага селяніна, што знайшло выразнае адлюстраванне ў мастацкіх тэкстах. Цікава і слушна даследуе С.І. Даніленка і сэнсаўтваральныя аспекты сацыяльнага міфа Адраджэння, які вызначальна ўплываў на ўвесь беларускі літаратурны працэс XX стагоддзя.*

Пытанні. Заданні

1. Якія ідэі нямецкіх рамантыкаў сталі штуршком для развіцця міфалагічнай школы? Успомніце, як уплывала расійская міфалагічная школа на вывучэнне духоўна-эстэтычнага патэнцыялу беларускага фальклору? Узгадайце дзейнасць вядомых фалькларыстаў, філаматаў і філарэтаў.

2. Які сэнс укладаў К. Юнг у азначэнні “архетып”, “калектыўнае несвядомае”? Чым вызначалася англійская рытуальна-міфалагічная крытыка першай паловы XX стагоддзя? Назавіце прадстаўнікоў англійскай школы, пазнаёмціся з іх працамі.

3. Сфармулюйце вызначальныя ідэі міфакрытыкі ў амерыканскім літаратуразнаўстве (У. Трой, Р. Чэйз, Н. Фрай). Якія міфаматывы яны лічылі вызначальнымі ў мастацкай творчасці?

4. Вызначце сутнасць міфакрытыкі як сучаснай літаратуразнаўчай метадалогіі. Назавіце яе структурныя і сэнсавыя элементы.

5. Прааналізуйце па чатыры вершы М. Багдановіча, Янкі Купалы, У. Дубоўкі, Максіма Танка, У. Караткевіча, А. Сыса, Н. Мацяш. Параўнайце частотнасць ужывання аўтарамі міфалагем і міфем і іх сэнсавую ёмістасць у паэтычным кантэксце. Як гэта характарызуе мастацкую свядомасць і творчую эстэтыку названых паэтаў?

6. Прывядзіце прыклады наяўнасці ў творчасці беларускіх класікаў і сучасных пісьменнікаў “вечных” вобразаў, архетыпаў, тэм, канфліктаў, сюжэтаў. Як функцыянуе міфакрытыка ў эстэтыцы мадэрністаў і постмадэрністаў?

7. Асэнсуйце, як рэалізуецца міфакрытычная метадалогія ў даследаваннях беларускіх літаратуразнаўцаў В.А. Каваленкі, С.І. Даніленкі.

Літаратура

1. Академические школы в русском литературоведении. – Москва, 1975.
2. Беларуская міфалогія: энцыклапед. слоўнік / склад. І. Клімковіч. – 2-е выд. – Мінск : Беларусь, 2006. – 599 с.
3. Славянская мифология : энциклопед. словарь. – Москва, 2002.
4. Грейвс, Р. Белая богиня / Р. Грейвс. – Москва, 2000.
5. Даніленка, С. Міф і Радзіма: сакралізацыя дзяржавы-Радзімы ў літаратуры польскага і беларускага рамантызму / С. Даніленка. – Мінск, 1999.
6. Даніленка, С. Спецыфіка сацыяльнай міфатворчасці ў савецкай і постсавецкай літаратуры ў кантэксце яе інфернальнай вобразнасці / С. Даніленка. – Магілёў, 2005.
7. Каваленка, В. Міфа-паэтычныя матывы ў беларускай літаратуры / В. Каваленка. – Мінск, 1981.
8. Козлов, А.С. Структурализм и мифологическое литературоведение США: проблемы взаимосвязи и интерпретации / А.С. Козлов // Тенденции в литературоведении стран Зап. Европы и Америки. – Москва, 1981.
9. Конан, У. Архетыпы нашай культуры : навукова-папулярная манаграфія // Адукацыя і выхаванне, 1996. – № 1. – С. 3–11.
10. Милетинский, Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Милетинский. – Москва, 1976.
11. Топоров, В.Н. Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках / В.Н. Топоров. – Москва, 1988.
12. Шамякіна, Т.І. Беларуская класічная літаратура і міфалогія / Т. Шамякіна. – Мінск, 2001.
13. Фрай, Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX веков / Н. Фрай. – Москва, 1987.
14. Фрай, Н. Критическим путем. Великий код: Библия и литература / Н. Фрай // Вопр. литерат. – М., 1991. – С. 9–10, 159–187.

Літаратура і псіхалогія. Псіхааналіз як літаратуразнаўчы метада

Псіхааналіз як літаратуразнаўчы метада узнік у XIX стагоддзі на аснове тэорыі швейцарскага вучонага Зыгмунда Фрэйда аб тым, што чалавек – гэта носьбіт неўсвядомленага (“бессознательного”), гэта значыць валодае невядомымі і яму самому актыўнымі псіхалагічнымі імпульсамі, аб паходжанні і асаблівасцях якіх, звычайна, нават не здагадваецца. З. Фрэйд, аднак, заўважаў, што наяўнасць неўсвядомленых матывацый паводзін адкрыў не ён, а пісьменнікі. Вучоны выказваўся, што ўсвядомленымі могуць быць адмоўныя, эгаістычныя імпульсы (ідэі пансексуальзму З. Фрэйда), а таксама і станоўчыя, узвышаныя пабуджэнні, пры дапамозе якіх чалавек звязваецца з вышэйшымі сіламі, з Богам.

Фрэйдызм зацікавіў многіх літаратуразнаўцаў, і сам З. Фрэйд рэалізоўваў свае ідэі ў якасці метада інтэрпрэтацыі літаратурных твораў. З пачатку XX стагоддзя псіхааналітычная крытыка заняла прыкметнае месца ў літаратуразнаўстве многіх краін, асабліва ЗША. Там прыхільнікі З. Фрэйда сцвярджалі, што ён не толькі вызначыў і ўказаў новыя шляхі развіцця літаратуразнаўства, але і паставіў навуку аб літаратуры на навуковую (нават “лабараторную”) аснову. На грунце псіхааналітычных ідэй у 20-я гады XX стагоддзя шырокае распаўсюджанне атрымаў літаратуразнаўчы жанр – *псіхалагічныя біяграфіі пісьменнікаў*, якія карысталіся вялікай папулярнасцю і выклікалі шчырую цікавасць у чытачоў.

У наступныя дзесяцігоддзі цікавасць да псіхалагізму зніжаецца, ён дапаўняецца тэорыямі “глыбіннай псіхалогіі”, “культурнага псіхааналізу” і іншымі. Прадстаўніком “культурнага псіхааналізу” быў вучань З. Фрэйда – К. Юнг. У адрозненне ад свайго настаўніка К. Юнг вызначаў неўсвядомленае не як патэнцыю да эгаістычных эратычных схільнасцяў, а як патэнцыял мудрасці і высокіх творчых здольнасцяў. Гэтыя здольнасці, сцвярджаў вучоны, запачаткаваны ў кожным чалавеку на ўзроўні “калектыўнага неўсвядомленага”, дзе і сканцэнтраваны вопыт народа, нацыі, тое, што генетычна-падсвядома перадаецца з пакалення ў пакаленне. *Увасабленнем і носьбітам гэтага “калектыўнага неўсвядомленага” ўяўляюцца архетыпы ці першавобразы*, якія геніяльным, творча адораным людзям даюцца ад нараджэння. Ідэі К. Юнга аб архетыпах выкарыстоўваюцца даследчыкамі псіхааналітычнай і міфалагічнай школ літаратуразнаўства.

Прыкметную ролю ў развіцці псіхааналітычнай метадалогіі ў пасляваенны час адыграў амерыканскі філосаф і літаратуразнаўца Э. Фром, тыповы прадстаўнік “культурнага псіхааналізу”. Ён лічыў “неўсвядомленае” крыніцай самых разнастайных па змесце і значэнні сімвалаў, найперш універсальных. Да такіх ён адносіў, напрыклад, агонь як сімвал энергіі,

святла, руху. Э. Фром прыкметна адыходзіў ад канцэпцыі З. Фрэйда і абапіраўся на больш традыцыйныя сацыялагічныя і культурна-гістарычныя метады аналізу.

Літаратуразнаўцы Францыі і Германіі, у адрозненне ад іх калег з ЗША, спачатку недаверліва паставіліся да псіхааналізу як крытычнай метадалогіі. Але ў пасляваенны час ідэі “культурнага псіхааналізу” сталі зацікаўлена ўспрымацца і ў гэтых краінах.

Француз Ж. Лакан, прадстаўнік новай эпохі разумення фрэйдызму ў літаратуразнаўстве, не лічыў ідэі З. Фрэйда строга навуковымі, называў іх “фантазіямі аб неўсвядомленым”.

Новым этапам у разуменні і рэалізацыі метаду псіхааналіза стала кніга англійскага літаратара М. Бові “Фрэйд, Пруст і Лакан: тэорыя як творчасць” (1987 г.). Аўтар меў на ўвазе не навуковую, а мастацкую творчасць. Літаратуразнаўца ў параўнанні разглядаў мастацкую творчасць М. Пруста і навуковае фантазіраванне Лакана і самога Фрэйда як раўнапраўныя з пункту гледжання псіхааналізу. Ён указаў на метадалагічны паралелізм паміж псіхааналізам і літаратурай, тым самым вызваляючы мастацкую творчасць ад дыктату псіхааналітычных тэорый і схемаў. Больш таго, вучоны гаварыў аб залежнасці псіхааналізу ад якаснай сутнасці твора, ад літаратурна-мастацкага метаду, пры дапамозе якога пісьменнік мадэлюе рэальнасць. І сапраўды, не кожны твор можа стаць матэрыялам псіхааналітычнага даследавання.

У 20-я гады мінулага стагоддзя ў савецкім літаратуразнаўстве фрэйдызм быў даволі папулярным. Прадпрымаліся тэарэтычныя спробы паяднаць фрэйдызм з марксізмам, разгортваліся паводле гэтых намераў літаратурныя дыскусіі. У 1921 г. у Маскве ўтварыўся гурток “Рускае псіхааналітычнае таварыства даследавання мастацкай творчасці” (пазней яно стада называцца карацей – “Рускае псіхааналітычнае таварыства”). Узначальваў яго псіхіятар па роду заняткаў, вучань знакамітага псіхіятара В.П. Сербскага – І.Д. Ярмакоў, які праяўляў вялікую цікавасць да літаратурна-мастацкай творчасці. Ён склаў і рэдагаваў шматтомную “Псіхалагічную і псіхааналітычную бібліятэку”. Два гады (1923–1925) у Маскве дзейнічаў Дзяржаўны псіхааналітычны інстытут, дырэктарам якога таксама быў І.Д. Ярмакоў. Ён спалучаў клінічную працу з чытаннем лекцый па псіхааналізу літаратурнай творчасці.

Даследчая праца савецкіх псіхааналітыкаў працягвалася да пачатку 30-х гадоў, а потым была афіцыйна забаронена. Многія дзеячы “Рускага псіхааналітычнага таварыства” эмігрыравалі з Расіі (Р. Авербух, А. Лурья, Б. Фрыдман). Навуковую цікавасць уяўляюць іх працы, прысвечаныя псіхааналізу рускай класічнай літаратуры: Д.І. Ярмакоў “Эцюды па псіхалогіі творчасці А.С. Пушкіна”, “Нарысы па аналізу творчасці М.В. Гоголя”.

У кнізе пра Гоголя аўтар знаходзіць інцэстыўныя матывы ў творчасці пісьменніка (жаданне бацькі-чараўніка завалодаць сваёй дачкой як жанчынай – гэта і ёсць інцэст – у творы “Страшная помста”). Гэты вучоны даследаваў пачуццё страху, якое, завалодаўшы чалавекам, выклікае немагчымае паводзіны, а таксама многа пісаў аб псіхалагізме твораў Ф. Дастаеўскага.

У гэтым жа накірунку працаваў сябра і калега Д. Ярмакова, які эміграваў і стаў дацэнтам Карлавага ўніверсітэта ў Празе, М. Осіпаў. Ён таксама захапляўся псіхааналізам твораў рускіх класікаў: “Страшнае ў Гоголя і Дастаеўскага”, “Эратычныя кашмары ў “Віі” М. Гоголя”, “Крывавыя сцэны аповесці “Тарас Бульба” М. Гоголя”). М. Осіпаў лычыў, што З. Фрэйд сцвердзіў не толькі падсвядомую сексуальную цягу, але і другую, асноўную цягу ў падсвядомым жыцці кожнага чалавека – цягу да смерці. Аналізуючы творы Ф. Дастаеўскага паводле псіхааналітычных ідэй З. Фрэйда, ён прасачыў матывы паводзін і ўчынкаў герояў.

У рускім літаратуразнаўстве пачатку ХХ стагоддзя склалася ўласная *псіхалагічная школа* даследаванняў. У аснову яе былі пакладзены ідэі вядомага філолага А. Патэбні. Яе прадстаўлялі Дз. Аўсянніка-Кулікоўскі, А. Горнфельд, В. Харцыёў, Т. Райноў, Б. Лезін (харкаўская група). Але ў канцы 20-х гадоў псіхалагічная школа пад дыктатам марксісцка-ленінскай метадалогіі вымушана была спыніць сваё існаванне. У рускім эмігранцкім замежжы традыцыі рускай псіхааналітычнай школы працягвалі ў сваіх працах В. Хадасевіч, П. Біцылі, М. Алданаў.

Праблемы псіхалагізму ў сучасных літаратуразнаўчых даследаваннях

Ужыванне тэорый псіхааналізу ў чыстым выглядзе ў якасці літаратуразнаўчага інструментарыю на сучасным этапе сустракаецца рэдка. Але ў трансфармаваным, мадыфікаваным выглядзе псіхааналітычнае літаратуразнаўства існуе і займае важнае месца ў іншых метадалогіях, асабліва ў міфалагічнай, дзе вынікова рэалізуецца тэорыя архетыпаў.

З сучасных прыхільнікаў псіхааналітычнай метадалогіі часта называецца імя рускага прафесара І.П. Смірнова, які працуе ў ўніверсітэце г. Канстанта (Германія). У 1991 г. ён апублікаваў у Амстэрдаме працу “Кастрацыйны комплекс в лирике А.С. Пушкина”, дзе акцэнтуюе ўвагу на пачуцці страху, якое, па яго меркаванні, не дазваляла героям А.С. Пушкіна давесці эратычныя мэты да лагічнага завяршэння (смерць Дон Жуана, арышт Грынёва з “Капитанской дочки», каханне Клеопатры, за якое яна заплаціла жыццём у “Египетских ночах”). Гэта, на думку даследчыка, абумоўлена страхам пакарання за эратычны грэх, які з маленства прысутнічаў у пад-

свядомасці А.С. Пушкіна. Гэты літаратуразнаўца піша аб субліміраваным аўтаэратызме вялікага паэта, які выяўляўся ў самазадаволенасці яго сваёй творчасцю.

Цікавымі і актуальнымі да сённяшняга часу застаюцца ідэі Дз. Аўсянніка-Кулікоўскага. У працы “Гісторыя расійскай інтэлігенцыі” (1906–1907 гг.) ён тлумачыў адрозненні паміж мастакамі несупадзеннямі іх псіхалагічных тыпаў. Ён меркаваў, што мастацтва падзяляецца на “назіральнае” і “эксперыментальнае”. Письменнік-назіральнік, напрыклад, І. Тургенеў, вывучае рэчаіснасць і, выкладаючы свае ўражанні ад жыцця, імкнецца захоўваць прапорцыі паміж рэальным і індывідуальна-аўтарскім. Таму ў яго творах рэалістычна, праўдзіва ўзнаўляецца жыццё.

Мастак-эксперыментатар, тыпу М. Гогаля ці А. Чэхава, у сваёй творчасці ставіць своеасаблівыя даследы над жыццём. Уяўленням пра Божы дар таленту многія даследчыкі супрацьпастаўлялі псіхалогію творчага працэсу, калі важнай і нават вызначальнай выступала *катэгорыя натхнення*. Мастак-творца ў пэўныя моманты свайго жыцця перажывае ўнутраны стан, блізкі да захаплення. Натхненне – гэта вынік працы думкі. Аднак свядомай працы розуму папярэднічаюць неўсвядомленыя парывы душы, ад якіх мастак вызваляецца ў творчасці. Асабліва выразна гэта выяўляецца ў лірыцы. Лірычнае перажыванне, узнаўленне, выражэнне пачуццяў садейнічае раскрыццю душы аўтара. Мастак, як слухна мяркуюць прадстаўнікі псіхааналітычнай метадалогіі, выяўляе ў сваіх творах асабістыя ўражанні ад рэальнага жыцця, стварае гісторыю жыцця ўласнай душы. А потым пачынаецца самастойнае жыццё-функцыянаванне яго твораў. І кожны раз у працэсе ўспрымання мастацкія вобразы напаўняюцца новым зместам і сэнсам. Амаль кожнаму мастацкаму твору ўласціва закончанасць вобразаў і адначасова зменлівасць яго сэнсавай напоўненасці. Кожная з’ява мастацтва па сваёй прыродзе іншасказальная. Чытач, даследчык з’яўляюцца своеасаблівымі перакладчыкамі твора на мову свайго асабістага вопыту і на мову сваёй эпохі. Але ўсе гэтыя “пераклады” павінны адпавядаць адзінаму “арыгіналу” – аўтарскаму твору і яго вобразнай структуры.

Да псіхааналітычнай крытыкі, звычайна, звяртаюцца пры выкананні даследаванняў біяграфічнага тыпу, калі бывае мэтазгодным асэнсаваць, напрыклад, уражанні маленства мастака, увогуле, як кажуць, зазірнуць да яго ў душу і ў творчую лабараторыю. Матэрыялам для вывучэння ў такіх выпадках з’яўляюцца дзённікі, успаміны пісьменніка, яго эпістальная спадчына. У амерыканскім літаратуразнаўстве ёсць *метад псіхаграфіі*. Ён якраз і прадугледжвае шырокае выкарыстанне дакументальных матэрыялаў, мемуарных крыніц пры стварэнні манаграфій аб пісьменніках. Пры псіхаграфічным падыходзе перапаштупеннае значэнне набываюць звесткі

сямейнікаў, родзічаў, сяброў пісьменніка, уся творчасць мастака разглядаецца з улікам яго схільнасцяў, сімпатый, антыпатый, звычак.

Сучаснае літаратуразнаўства шырока карыстаецца паняццем *псіхалагізм*, якім, як правіла, азначаецца *заглыбленае, праніклівае, засяроджанае, дэталёвае адлюстраванне пісьменнікам унутрана-душэўнага і інтэлектуальнага свету герояў, іх думак, перажыванняў, спадзяванняў, сумненняў і г.д.* Калі твор і абмалёўка герояў вызначаюцца такімі падыходамі аўтара, то даследчыкі маюць падставы гаварыць аб *псіхалагізме як прыкмеце стылю* гэтага пісьменніка.

Кожны род літаратуры мае свае спецыфічныя сродкі і магчымасці для выяўлення ўнутранага свету герояў. У *лірыцы псіхалагізм* найчасцей носіць эмацыйны, экспрэсіўны характар. Лірычны герой, звычайна, непасрэдна выяўляе свае эмоцыі, пачуцці, унутраны стан, або нават заглыбляецца ў самааналіз (М. Лермантаў “Выхожу один я на дорогу”, М. Багдановіч “Я бальны, бескрылаты паэт”, Янка Купала “Мая малітва”).

Галоўным сродкам выяўлення *псіхалагізму ў драматургіі* будуць маналогі дзейных асоб, якія часам падобныя да лірычных выказванняў, споведзяў (напрыклад, маналогі герояў драмы Янкі Купалы “Раскіданае гняздо”). Спосабамі раскрыць псіхалогію герояў, іх унутраны стан могуць быць жэстава-мімічныя паводзіны песанажаў, асаблівасці мізансцэн, інтанацыйны малюнак ролі. Псіхалагічная атмасфера ствараецца і пры дапамозе дэкарацый, гукавога, шумавога афармлення. Аднак драматургічны псіхалагізм усё ж абмежаваны ўмоўнасцямі – рэмаркамі аўтара, задумай рэжысёра, здольнасцямі актораў.

Найбольшыя магчымасці для перадачы *псіхалагізму* як унутранага жыцця герояў мае ў выяўленчым арсенале эпічны твор, *мастацкая проза*. Як стылёвая ўласцівасць псіхалагізм з’явіўся ў эпоху Адраджэння і з таго часу застаецца неадменнай рысай мастацкага стылю многіх пісьменнікаў. Дастатковае мноства канкрэтных прыёмаў перадачы ўнутранага жыцця герояў, якімі карыстаюцца празаікі, можна аб’яднаць у два тыпы:

1) выяўленне характараў “знутры”, гэта значыць, пры дапамозе ўнутраных маналогаў, успамінаў, вобразаў памяці, уяўленняў герояў. Унутраны маналог – гэта непасрэдная фіксацыя і ўзнаўленне думак героя. Па заканамернасцях і асаблівасцях унутранага маўлення робяцца высновы аб характары і псіхалогіі герояў. “Дыялектыкай душы” назваў М. Чарнышэўскі псіхалагізм герояў Л. Талстога;

2) знешняе выяўленне ўнутранага свету герояў адбываецца праз псіхалагічна трапныя аўтарскія характарыстыкі, заўвагі, каментары аб асаблівасцях знешніх паводзін, манеры маўлення, праз апісанне мімікі, жэстаў, звычак і іншых сродкаў знешніх праяў характару і псіхікі.

Прыхільнікі псіхааналітычнага даследавання літаратуры перакананы, што вывучэнне ўнутранага, душэўнага і духоўнага жыцця чалавека – адна з асноўных задач мастацтва, бо мастацтва, і найперш літаратура, выражае ўсё, што чалавек мае і носіць у сабе: шматлікія і разнастайныя ўражанні ад знешняга свету, акаляючага жыцця, і ўласныя, суб’ектыўныя, глыбока асабістыя, далікатныя перажыванні.

Псіхалагізм у беларускай літаратуры і літаратуразнаўстве

Ідэі псіхааналізу аказалі ўплыў на беларускі літаратурны працэс ХХ стагоддзя. Яшчэ ў пачатку стагоддзя псіхааналітычная традыцыя Ф. Дастаеўскага, Л. Талстога прыкметна ўплывала на маладую беларускую прозу. У прыватнасці, псіхалагізмам вызначаліся творы Ядвігіна Ш., М. Гарэцкага, Бядулі, Коласа, В. Ластоўскага. Арыентуючыся на больш сталыя рускую і польскую літаратуры, беларускія пісьменнікі ўжо тады дасягнулі значных поспехаў у раскрыцці характараў, у распрацоўцы псіхалагічнай матываванасці ўчынкаў герояў. У 20–30-я гады гэты ўплыў быў значны і адначасова супярэчлівы. Дэрэктыўныя ўстаноўкі на пралетарскую, а потым сацыялістычную ідэалогію і літаратуру не садзейнічалі росту культуры псіхалагічнага аналізу. Адмаўлялася, як вядома, і неабходнасць вучыцца ў класікаў. У адрозненне ад дарэвалюцыйнай літаратуры, асабліва скіраванай на мастацкае даследаванне складаных перажыванняў герояў, на іх самааналіз, выяўленне патаемных душэўных зрухаў (напрыклад, Архіп Лінкевіч, Кастусь Зарэмба – героі М. Гарэцкага, ці Сымон, Тулягі – героі аднайменных апавяданняў Бядулі) новае пакаленне пісьменнікаў, асабліва пралетарскіх, больш пісала пра знешнія, грамадска- і сацыяльна значныя падзейныя бакі жыцця. Паэты новага пакалення, асабліва маладнякоўцы, таксама не заглыбляліся ў лірычныя, суб’ектыўныя перажыванні асобы, а сцвярджалі масавыя рэвалюцыйныя ідэі, класавыя інтарэсы і настроі. Псіхалагізм адмаўляўся і ігнараваўся як стылёва-жанравая прыкмета мастацкай літаратуры. Лічылася, што аднолькавыя ўмовы сацыяльнага жыцця “ўраўняюць” характары людзей і адпадзе цікавасць да ўнутранага жыцця асобнага чалавека. Вядомы прапагандыст сацыялагічнага метаду даследавання літаратуры У. Фрычэ пісаў, што ў новай пралетарскай літаратуры будучь адсутнічаць “герой” і “героі” ў традыцыйным сэнсе; галоўным стане “вобраз класа-будаўніка”, а творы стануць цалкам “апсіхалагічныя”.

Як натуральная рэакцыя на апсіхалагізм у савецкім літаратуразнаўстве, у тым ліку і ў беларускім, у 20-я гады распаўсюджвалася *тэорыя “жывога чалавека”*. Яе прыхільнікі справядліва крытыкавалі вульгарны

сацыялагізм за адмаўленне класічнай літаратуры, за ідэалагічную зададзе-насць і схематызм вобразаў. Але самі яны часта ўпадалі ў крайнасць, трымаючыся псіхалагізму як самамэты (творы К. Чорнага, М. Зарэцкага перыяду “Узвышша”). Абараняючы псіхалагізм, прыхільнікі тэорыі “жывога чалавека” спасылаліся на дасягненні рускіх крытыкаў і навукоўцаў, на філасофскія ідэі З. Фрэйда. Гэта дало падставы праціўнікам псіхалагізму ў канцы 20-х і ў 30-я гады абвінавачваць сваіх апанентаў у “фрэйдызме”, “біялагізме”, “інтуітывізме”, “абсалютызацыі падсвядомага”. Часам гучалі нават ідэалагічныя абвінавачванні ў неразуменні сучаснага светапогляду і партыйнай сутнасці літаратуры.

Гэтыя спрэчкі не садзейнічалі навукова-тэарэтычнай распрацоўцы праблем псіхалагізму ў беларускім літаратуразнаўстве ў наступныя дзесяцігоддзі. Толькі з сярэдзіны 50-х гадоў у літаратуразнаўстве і крытыцы зноў узнікае цікавасць да гэтай праблемы і з’яўляюцца крытычныя працы, дзе закранаюцца пытанні псіхааналізу. Але даследчыкі пераважна засяроджваюцца на майстэрстве пісьменнікаў у раскрыцці псіхалогіі герояў.

У літаратуразнаўстве 60-х гадоў на нейкі час узнікае ранейшая спрэчка, бо з’явілася меркаванне, што псіхалагізм у савецкай літаратуры патрэбен толькі тады, калі героі твора – негатыўныя, адмоўныя, слабыя “хлюпкі”. Прыхільнікі ж супрацьлеглага погляду заклікалі ўсіх пісьменнікаў зрабіць прадметам адлюстравання ўнутранае жыццё чалавека, паказваць чытачу ледзь улоўныя, цяжкавытлумачальныя зрухі чалавечай душы. Гэтыя спрэчкі вырашыла жыццё і літаратурная творчасць, якая ўяўляецца важнай чалавеказнаўчай галіной.

Беларускаму літаратуразнаўству патрэбны сур’ёзныя тэарэтычныя працы па гэтай праблеме. Адной з нямногіх з’яўляецца кніга А.П. Матрунёнкі “Псіхалагічны аналіз у сучасным беларускім рамане” (1972 г.), выкананая ў Інстытуце літаратуры імя Я. Купалы НАН РБ. У распрацоўцы праблем псіхалагізму беларускі даследчык ідзе за рускімі літаратуразнаўцамі М. Храпчанкам і В. Кожынавым і прымае ўвогуле слушныя канцэпцыі *дынамічнага і аналітычнага псіхалагізму*. Пра *дынамічны псіхалагізм*, лічыць гэты даследчык, варта гаварыць тады, калі ў творы перавага аддаецца ўзнаўленню знешняга, падзейнага жыцця герояў. Адлюстраванне ўнутранага жыцця таксама прысутнічае, але яно адыходзіць на другі план. Гэта назіраецца ў такзваных падзейных раманах, калі праз знешняе дзеянне і ўчынкi герояў раскрываецца іх псіхалагізм. “Дыялектыка душы” герояў Л. Талстога, на думку вышэй названых вучоных, у савецкім рамане замяняецца на “дыялектыку дзеянняў” герояў.

Прынцып дынамічнага псіхалагізму, на думку А. Матрунёнкі, выявіўся ў беларускай літаратуры яшчэ ў 20-я гады, асабліва ў прозе маладнякоўцаў М. Чарота, А. Вольнага, А. Дудара, А. Александровіча – аўтараў

аповесцяў “Свінапас”, “Два” і рамана “Ваўчаняты”, хоць, як слушна заўважае аўтар, часта знешняе дзеянне ў гэтых творах мела нізкую псіхалагічную нагрузку.

Вышэйшай культурай псіхалагічнага пісьма вызначалася проза Ц. Гартнага (“Сокі цаліны”), Я. Коласа (“У глыбі Палесся”), З. Бядулі (“Салавей”).

У 30-я гады псіхалагічны дынамізм, сцвярджае А. Матрунёнак, становіцца асабліва прыкметным. Псіхалогія герояў, як правіла, раскрываецца не праз дэталёвы паказ унутранага жыцця герояў, а праз дзеянні і нават сутыкненні (Я. Колас “Адшчапенец”, “Дрыгва”, З. Бядуля “Язэп Крушынскі”, П. Галавач “Праз гады”). У рэчышчы гэтага прыёму (цікавасць да падзей, а не да падрабязнасцяў пачуццяў) развіваецца пераважна беларуская проза, асабліва ў жанры рамана. Гэтая тэндэнцыя прасочваецца і да сучаснасці. Прыхільнікамі падзейнага псіхалагізму А. Матрунёнак лічыць беларускіх раманістаў М. Лобана, П. Пестрака, У. Карпава, У. Караткевіча, У. Чыгрынава і асабліва І. Шамякіна. Даследчык прааналізаваў у плане пастаўленай праблемы раманы І. Шамякіна “Глыбокая плынь”, “Сэрца на далоні” і некаторыя іншыя.

Другі тып псіхалагізму – аналітычны – прысутнічае ў жанрах прозы суб’ектыўнага тыпу. Гэта адбываецца, калі аўтар разам з выяўленнем псіхалогіі герояў праз дзеянні вялікую ўвагу надае адлюстраванню іх думак і перажыванняў, калі не толькі пісьменнік, але і самі героі аналізуюць свае ўчынкі, пачуцці, сваё ўспрыманне жыцця. У такіх творах пераважае суб’ектыўна-аналітычны змест.

У беларускай літаратуры, па назіраннях А. Матрунёнкі, аналітычны псіхалагізм прасочваецца з 20-х гадоў у творах Я. Коласа “Сымон-музыка”, “У палескай глушы”, у кнізе апавяданняў К. Чорнага “Пачуцці”, у рамане “Сястра”, у творах М. Зарэцкага “Голы звер” і “Сцежкі-дарожкі”.

У канцы 20-х і ў 30-я гады па прычыне нападак вульгарызатарскай крытыкі аналітычны псіхалагізм у літаратуры пачынае слабець. Толькі ў 60-я гады адраджаюцца рэфлексія, самааналіз як творчыя прыёмы паказу характару героя знутры. Гэта асабліва ўласціва мастацкай манеры Я. Брыля, што надзвычай выразна засведчана ў аповесцях і рамане “Птушкі і гнёзды”. Прыхільнікамі аналітычнага псіхалагізму ў беларускай прозе даследчык называе В. Быкава, І. Пташнікава, А. Адамовіча, М. Стральцова.

А. Матрунёнак вылучае і яшчэ адзін *тып псіхалагізму – сінтэтычны*, або ўсебаковы. Пра яго варта казаць тады, калі ў творы ўраўнаважаны знешні і ўнутраны, суб’ектыўны і аб’ектыўны спосабы стварэння і абмалёўкі характараў герояў. Да гэтай усебаковасці псіхааналізу імкнуліся Л. Талстой, Ф. Дастаеўскі. Такі прыём уласцівы раманам класічнага тыпу. Характэрныя прыкметы псіхалагічнай сінтэтычнасці назіраюцца ў творах К. Чорнага “Ідзі, ідзі”, “Трыццаць год”, “Трэцяе пакаленне”, “Люба Лук’янская”,

М. Зарэцкага “Вязьмо”. Але, мяркуе А. Матрунёнак, найбольш паслядоўна сінтэтычны псіхалагізм выявіўся ў “Палескай хроніцы” І. Мележа і асабліва ў рамане “Людзі на балоце”.

Пытанні. Заданні

1. Якія ідэі З. Фрэйда ляглі ў аснову псіхааналізу як літаратуразнаўчага метаду (псіхааналітычнай крытыкі)? Акрэсліце ўклад К. Юнга ў распрацоўку тэорыі “культурнага псіхааналізу” і архетыпаў. Асэнсуйце асаблівасці функцыянавання гэтай тэорыі ў амерыканскім, французскім, англійскім і нямецкім літаратуразнаўстве.

2. Як адбывалася станаўленне псіхааналітычнай крытыкі ў савецкім літаратуразнаўстве? Якія меркаванні псіхааналітыкаў XX стагоддзя вам здаюцца асабліва актуальнымі і канструктыўнымі?

3. На чым грунтуецца метада псіхаграфіі? Ацаніце яго мэтазгоднасць і выніковасць.

4. Як выяўляецца псіхалагізм у творах розных жанраў? Прывядзіце прыклады.

5. Дакажыце, што на беларускі літаратурны працэс уплывала псіхааналітычная традыцыя. Што вам вядома пра ідэі “апсіхалагізму” і тэорыю “жывога чалавека” ў савецкім і айчынным літаратуразнаўстве? Асэнсуйце спецыфіку канцэпцый дынамічнага, аналітычнага і сінтэтычнага псіхалагізму. Выкажыце ўласнае меркаванне аб актуальнасці гэтых канцэпцый для сучаснага літаратуразнаўства.

Літаратура

1. Аверинцев, С. «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии / С. Аверинцев // Вопр. лит. – 1970. – № 3. – С. 113–143.

2. Андреев, А. Психика и сознание: два языка культуры / А. Андреев. – Минск : Изд-во БГУ, 2000. – 442 с.

3. Андреев, А. Психологизм в литературе / Андреев А. // Целостный анализ литературного произведения / А. Андреев. – Минск : НМЦентр, 1995. – С 80–89.

4. Есин, А. Психологизм русской классической литературы : кн. для учителя / А. Есин. – Москва : Просвещение, 1988. – 174 с.

5. Гинзбург, Л. О психологической прозе / Л. Гинзбург. – Москва : INTRADA, 1999. – 415 с.

6. Гудонене, В. Искусство психологического повествования: от Тургенева к Бунину / В. Гудонене. – Вильнюс : Изд-во Вильн. гос. ун-та, 1998. – 120 с.
7. Золотухина, О. Психологизм в литературе : пособие / О. Золотухина. – Гродно : ГрГУ, 2009. – 178 с.
8. Колобаева, Н. “Никакой психологии”, или Фантастика психологии: о перспективах психологизма в русской литературе нашего века / Н. Колобаева // Вопр. лит. – 1999. – № 2. – С. 3–20.
9. Матрунёнак, А. Псіхалагічны аналіз у сучасным беларускім рамане / А. Матрунёнак. – Мінск : Навука і тэхн., 1972. – С. 95–107.
10. Осмоловский, О. Достоевский и русский психологический роман / О. Осмоловский. – Кишинев : Штиинца, 1981. – 168 с.
11. Рожина, Л. Психология человека в художественных образах : учеб.-метод. пособие / Л. Рожина. – Минск : Изд-во МГПИ имени А.М. Горького, 1997. – Ч. 1. – 152 с.
12. Смирнов, И. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней / И. Смирнов. – Москва : Нов. лит. обозрение, 1994. – 352 с.
13. Современный словарь по психологии / авт.-сост. В. Юргук. – Минск : Элайда, 2000. – 704 с.
14. Страхов, И. Психологический анализ в литературном творчестве : пособие для студентов пед. ин-тов.: в 5 ч. / И. Страхов. – Саратов : Изд-во Саратов. пед. ин-та, 1973–1976.
15. Хализев, В. Теория литературы / В. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – Москва : Высшая школа, 2002. – 436 с.
16. Фрейд, З. Психоанализ и культура. Леонардо да Винчи : сб. ст. / З. Фрейд. – СПб. : Алейтея, 1997. – 295 с.
17. Юнг, К. Психология бессознательного / К. Юнг. – Москва : Канон, 1996.

Герменеўтыка як тэорыя інтэрпрэтацыі і разумення мастацкага тэксту

Назва герменеўтыка паходзіць ад грэчаскага слова *hermeneuo* – “тлумачу”. Гэта тэорыя шырока распаўсюджана ў сучасным, асабліва заходне-еўрапейскім, літаратуразнаўстве. На ёй заснаваны многія раздзелы навейшай тэорыі літаратуры. Сэнс гэтай назвы звязаны з імем Гермеса, які ў старажытнагрэчаскай міфалогіі выступаў пасланцом алімпійскіх багоў да людзей і перадаваў ім распараджэнні і волю багоў. Гермес павінен быў тлумачыць людзям сэнс гэтых пасланняў. У старажытнагрэчаскай міфалогіі Гермесу прыпісваецца вынаходніцтва мовы і пісьма, а таксама яго апя-

кунства над усёй сферай узаемапаразуме́ння. Часам Гермес надзяляўся паўнамоцтвамі апекуна гандлю, галіны, дзе вельмі патрэбна было ўзаема-разуме́нне, здольнасць дамаўляцца (у старажытнай рымскай міфалогіі гэту функцыю выконваў бог Меркурый).

Літаратурная, *філалагічная герменеўтыка з'яўляецца часткай герменеўтыкі філасофскай* і цесна звязана з гнасеалогіяй (тэорыяй пазнання) і аксіялогіяй (тэорыяй каштоўнасцей). Без герменеўтыкі як філасофскай сістэмы і сферы духоўнай дзейнасці не могуць глыбока і навукова вырашыць свае задачы эстэтыка, літаратуразнаўства і мастацтвазнаўства.

Прызначэнне літаратурнай герменеўтыкі – вучыць разуменню твораў літаратуры і спасціжэнню іх мастацкай каштоўнасці. Яе прадметам з'яўляецца *інтэрпрэтацыя тэкстаў*. Мэта інтэрпрэтацыі – навучыць чытачоў разумець мастацкі твор. Герменеўтыка як тэорыя інтэрпрэтацыі тэкстаў лічыцца ўніверсальным прынцыпам пры спасціжэнні сэнсу, каштоўнасці і значэння літаратурных помнікаў.

Сучасная герменеўтыка як навука неаднародная. Склаўся шэраг накірункаў з гэтай назвай, якія па-рознаму разумеюць прадмет, мэты і метады гэтай дысцыпліны (натуралістычная, філасофская, псіхалагічная, культуралагічная, алегорыка-сімвалічная, граматычная, стылістычная герменеўтыкі).

Герменеўтычнае кола

Праблема герменеўтычнага кола (круга) – адна з цэнтральных і цяжкавырашальных праблем тэорыі пазнання. У розных школах герменеўтыкі склаліся розныя яго канцэпцыі. Згодна з тэорыяй нямецкага даследчыка XIX стагоддзя *Ф.Д. Шлеермахера*, гэтае кола заключаецца ў тым, *каб цэлае разумець праз часткі, а частку пасцігаць толькі праз цэлае*. *В. Дзельтэй*, яшчэ адзін нямецкі тэарэтык герменеўтыкі, разумее герменеўтычнае кола так: *асоба (суб'ект) пазнае сябе праз іншых і іншых пазнае праз сябе*. *Г. Гадамер* тлумчыць, што, спасцігаючы традыцыю, інтэрпрэтатар сам знаходзіцца ўнутры яе. Самае распаўсюджанае ўяўленне аб герменеўтычным коле наступнае: цэлае нельга зразумець, не зразумеўшы яго частак; разуменне часткі адбываецца тады, калі цэлае ўжо зразумета. Сама прырода разумення пераадольвае гэтае кола: яно разрываецца *духоўнымі адносінамі*, якія на кожным этапе ўлічваюць цэласнасць успрыняцця. *Духоўная цэласнасць* мастацкага твора заключаецца ў тым, што ўсеагульнае ўтрымлівае ў сабе кожны асобны момант тэксту, які, у сваю чаргу, з'яўляецца часткай усеагульнага.

Герменеўтычнае кола вырашаецца (размыкаецца), па-першае, тым, што разуменне пачынаецца з папярэдняга высвятлення цэлага (*перадразуменне*); па-другое, тым, што часткі разглядаюцца ва ўзаемасувязі і ўзаема-

дзеянні з цэлым (дыялектыка ўзаемадзеяння частак і цэлага). *Герменеўтычная канцэпцыя па-сутнасці сіметрычная гнасеалагічнай: пазнанне ідзе ад з’явы да сутнасці, ад эмпірычнага да агульнага; разуменне (спасціжэнне) – паступальны працэс, на кожным этапе якога дасягаецца пэўны ўзровень спасціжэння сэнсу, ад абмежаванага да глыбокага.*

Перадразуменне абумоўлівае разуменне (спасціжэнне), для чаго вельмі важнае значэнне мае традыцыя культуры, у рэчышчы якой адбываецца кожная інтэрпрэтацыя. Вышэйшая катэгорыя і мэта працэсу разумення – цэласнасць успрыняцця мастацкага тэксту для яго далейшага глыбокага спасціжэння.

Разуменне і інтэрпрэтацыя твора

Мастацкая камунікацыя “аўтар – чытач” пачынаецца з творчага працэсу, з аўтарскага самавыражэння (ад задумы да здзяйснення), а заканчваецца разуменнем мастацкага тэксту чытачом, інтэрпрэтацыяй даследчыка. М. Бахцін, вядомы і аўтарытэтны даследчык літаратуры, вылучае ў працэсе разумення чатыры моманты: 1) псіхафізіялагічнае ўспрыняцце знака; 2) яго пазнаванне; 3) разуменне значэння знаку ў пэўным кантэксце; 4) актыўнае дыялагічнае разуменне мастацкага тэксту, які заўсёды разлічаны на дыялагічныя адносіны аўтара з чытачом.

Разуменне – гэта пачуццёвае спасціжэнне духоўнага свету іншай асобы (герояў твора), суперажыванне яго пачуццям і думкам. Разуменне – гэта таксама тып ведання, але яно не валодае самастойным значэннем і не здольнае да сцвярджэння або абвяржэння цэласнага, каштоўнаснага сэнсу твора. *Зразумець* – значыць засвоіць змест, перажыць той духоўны стан, які перажыў аўтар у працэсе творчасці, які перажываюць героі твора. *Акрамя зместу, высокамастацкія творы надзелены сэнсам*, праз які ўвасабляюцца думкі, пачуцці, мэты аўтара. І яны ў працэсе інтэрпрэтацыі павінны стаць аб’ектам разумення. “Мы разумеем думкі аўтара настолькі, наколькі аказваемся кангеніяльныя яму; у думцы зафіксаваны духоўны свет аўтара і рэальнасць, засвоеная і пераасэнсаваная ім... Аб’ём духоўнага свету аўтара шырэй за самы шырокі аўтарскі тэкст” (М. Бахцін).

Інтэрпрэтацыя – гэта выклад разумення тэксту. Музыкант інтэрпрэтуе сімфонію, якую ён выконвае, літаратурны крытык – паэзію, раман ці апавесць, якія ён разглядае, перакладчык інтэрпрэтуе думкі, выражаныя на мове арыгінала на іншую мову, мастацтвазнаўца – карціну... Мастацкі твор накіраваны на чытача, сарыентаваны на той ці іншы тып чытацкага ўспрыняцця. Ён утрымлівае ў сабе пэўны аб’ём думак і пачуццяў (праграму перажыванняў), і кожны чытач ці група чытачоў па-свойму ўспрымаюць іх.

Разуменне твора – зменлівая з’ява, бо твор уступае ў дыялагічнае ўзаемадзеянне з рознымі па жыццёвым і духоўным вопыце чытачамі, рознымі сацыяльнымі групамі, прачытваецца чытачамі розных эпох. Сваім жыццёвым і мастацкім вопытам чытач можа ўзбагачаць для сябе (а чулы даследчык для іншых) сэнс твора. Напрыклад, нельга згадзіцца, што апавесць “Сярэбраная табакерка” – гэта твор толькі для дзяцей. У свой час рускі крытык Дз. Пісараў адмоўна аднёсся да пушкінскай Таццяны з “Яўгенія Анегіна” і здзіўляўся, чаму В. Бялінскі сімпатызаваў гэтай “неразвітай” гераіні, якая жыве мроямі.

Вопыт і ўспрыманне чытачоў-рэцыпіентаў абумоўлены не толькі гістарычна, але і сацыяльна. Унутры кожнай эпохі ёсць некалькі рэцэпцыйных груп з адметным тыпалагічным жыццёвым і мастацкім вопытам (сялянне і шляхта; рабочыя, тэхнічная інтэлігенцыя, мастацка-інтэлектуальная эліта і г.д.). І адзін і той жа твор па-свойму ўспрымаецца кожнай сацыяльнай групай. Так звычайны чытач “Палескай хронікі” І. Мележа будзе з цікавасцю сачыць найперш за лёсамі Ганны Чарнушкі, Васіля Дзятла, Хадоські-канапляначкі, Яўхіма і без увагі пакіне вобразы савецкіх кіраўнікоў у гэтым творы. Літаратурны крытык і прафесійны даследчык літаратуры абавязкова зверне ўвагу і на Харчава, і на Дубадзела, і на Гайліса, бо праз гэтыя вобразы аўтар перадае драматычную супярэчлівасць той эпохі, яе грамадска-палітычныя дысанансы, так выразна перададзеныя праз вобразы герояў-кіраўнікоў, што надзвычай важным было для аўтара.

Асобны чытач унутры кожнай сацыяльна-, інтэлектуальна-рэцэптыўнай групы тым не менш зразумее твор па-свойму, у адпаведнасці з узроўнем уласнай духоўна-эстэтычнай культуры і асабістым жыццёвым вопытам. Несумненна, што ўспрыняцце і разуменне твора залежыць ад гісторыка-культурных абставін, ад асаблівасцяў рэцэпцыйнай групы і ад непаўторнай індывідуальнасці кожнага чалавека. Вялікае значэнне для сапраўды глыбокага разумення мастацтва адным і тым жа чалавекам мае ўзбагачэнне яго духоўнага вопыту, агульнакультурны рост асобы. Пастаўленне чалавека мяняе яго ўспрыняцце твораў літаратуры. Можна пражыць усё жыццё, так і не спасцігнуўшы веліч і значэнне Купалы, Багдановіча, Караткевіча, абмежаваўшыся дзіцячымі школьнымі ўражаннямі ад іх творчасці. Таму вельмі важна кожнаму перачытваць вялікіх пісьменнікаў у дарослым і сталым узросце.

З гісторыі герменеўтыкі

Як філасофская праблема герменеўтыка была вядома мыслярам Старажытнай Грэцыі, якія займаліся навучаннем чытанню і літаратуры. Пачыналі яны з паэм Гамера, сэнс якіх было складана зразумець і спасцігнуць па

прычыне іх міфалагічнага зместу. У старажытнай Грэцыі існавалі дзве школы герменеўтыкі: *александрыйская*, якая аддавала перавагу гістарычнай інтэрпрэтацыі тэкстаў з шырокім выкарыстаннем кантэксту той эпохі, аб якой ішла гаворка ў творы; *антыяхійская*, якая звярталася да сімволіка-алегарычнага тлумачэння твора, прыпісваючы яму новыя значэнні не на дадзеных тэкста, а сыходзячы з уяўленняў аб змесце твора самога інтэрпрэтатара. Фарміраванне практычных філалагічных метадаў герменеўтыкі звязана з праблемамі перакладу антычных тэкстаў у пазнейшыя эпохі на сучасныя мовы, з разуменнем іх сэнсу і значэння.

У сярэднія вякі герменеўтычнай інтэрпрэтацыяй Святога пісання займалася біблейская экзегетыка. Біблія і іншыя свяшчэнныя тэксты талкаваліся ў святле царкоўных традыцый, прыёмы герменеўтыкі ўжываліся ў багаслоўскіх спрэчках.

У эпоху Адраджэння пашыраным стала тэкстуальна-гістарычнае разуменне літаратуры, накіраванае на высвятленне значэння і сэнсу незразумелых слоў, на ўзнаўленне гістарычнага кантэкста твора.

У эпоху *Асветніцтва* І.М. Хлэдзеніус і Т.Ф. Маер сцвярджалі, што інтэрпрэтатарскія канцэпцыі павінны мець гістарычную аснову, узнаўляць гістарычны кантэкст дзеля паўнейшага разумення тэксту. Даследчык, па іх меркаванні, павінен “стаяць над рознымі эпохамі”: пераадольваць дыстанцыю часу паміж аўтарам, які жыў раней, і сучасным чытачом. Інтэрпрэтатары эпохі Асветніцтва пісалі аб адметнасці мастацкага тэкста і намагаліся ўстанавіць адпаведнасць, “згоду” аўтара і яго чытачоў. Пры гэтым чытач мог мець уласны погляд на падзеі, аб якіх раскажаў аўтар, і мог разумець больш, глыбей, чым меркаваў выказаць аўтар.

Пазней узнікла юрыдычная герменеўтыка, якая распрацавала правілы інтэрпрэтацыі прававых дакументаў. Кожная з герменеўтычных школ, развіваючыся паралельна, карысталася многімі агульнымі спосабамі інтэрпрэтацыі.

Гісторыя герменеўтыкі дзеліцца на два вялікія перыяды: традыцыйную, класічную (філасофскую і філалагічную) і сучасную літаратуразнаўчую, пачынаючы з сярэдзіны XX стагоддзя і ідэй В. Дзельтэя і Г. Гадамера.

У пачатку XIX стагоддзя нямецкі філосаф *Ф. Аст* абгрунтаваў катэгорыю *духа* як асноўнае паняцце герменеўтыкі, як умову разумення тэкста. Інтэрпрэтацыя, лічыў ён, павінна быць духоўным прасвятленнем, якое дасягаецца на аснове духоўнай універсальнасці, калі могуць ігнаравацца канкрэтна-гістарычныя ўмовы і адрозненні. Зразумець і спасцігнуць трэба дух, закладзены ў тэксце аўтарам. У адрозненне ад І. Хлэдзеніуса, які прапаноўваў даследчыку бачыць за тэкстам адпаведную рэальнасць, *Ф. Аст* шукаў за тэкстам духоўнае багацце самога мастака. *Ф. Аст* сфармуляваў *тры тыпы разумення: гістарычнае* разуменне, накіраванае на асэнсаванне зместу; *гра-*

матычнае, накіраванае на спасціжэнне формы і маўлення; *духоўнае* – на ідэйна-эстэтычны светапогляд самога пісьменніка і ідэйны змест яго эпохі.

Асэнсаваў і абагульніў існуючыя заканамернасці інтэрпрэтацыі нямецкі вучоны, пратэстанцкі тэолаг і філолаг *Фрыдрых Д.Э. Шлеермахер* (1768–1834), які і лічыцца заснавальнікам сучаснай герменеўтыкі. Ён сцвярджаў, што прызначэнне герменеўтыкі – разумець індывідуальнасць іншага і яе выяўленне ў тэксце. Паняцці “разуменне” і “інтэрпрэтацыя” ён тлумачыў як інстынкт і актыўнасць у самім жыцці. Ён размяжоўваў два моманты герменеўтычнай інтэрпрэтацыі: 1) разуменне мовы тэксту як факта; 2) разуменне аўтарскай думкі, “адчуванне думкі” (псіхалагічная інтэрпрэтацыя). А цэласнасць разумення забяспечваецца адзінствам тэкставага і псіхалагічнага ўспрыняцця. Ф. Шлеермахер лічыў неабходным суадносіць тэкст з гістарычнымі і сацыякультурнымі ўмовамі, якія ўплывалі на яго з’яўленне.

Гаворачы аб герменеўтыцы, Ф. Шлеермахер меў на ўвазе агульныя прынцыпы разумення, а не сістэму канкрэтных прыёмаў інтэрпрэтацыі тэкста. *Інтэрпрэтацыя – гэта дыялог даследчыка-інтэрпрэтатара з аўтарам. Разуменне тэкста – гэта шлях (“рэканструкцыйны працэс”) пранікнення ў духоўны свет аўтара і паўтарэнне акта сатворчасці: аўтар у словах, тэксце твора закладвае-кадзіруе сэнс; рэцыпіент (даследчык, чытач) займаецца яго ўзнаўленнем-рэканструкцыяй і расшыфроўвае. Разуменне твора можа быць дасягнута праз усведамленне яго ўнутранай логікі і цэльнасці.*

Прыкметны ўклад у распрацоўку метадалагічных праблем герменеўтыкі напрыканцы XIX стагоддзя зрабіў нямецкі філосаф *В. Дзельтэй* (эсэ “Паходжанне герменеўтыкі”, 1908). Мастацтва, літаратура, сцвярджаў ён, гэта – дзейнасць чалавечага духу, думак, пачуццяў, яго мэтаў і матываў, якія неабходна даследчыку разумець (“Прыроду мы тлумачым, а чалавека разумеем”). Ён займаўся пераважна даследаваннем літаратурных твораў і адводзіў інтэрпрэтацыі важнае месца на стыку тэорыі пазнання, логікі і метадалогіі гуманітарных навук. В. Дзельтэй пісаў аб вызначальнай ролі суб’ектыўнага вопыту асобы пры разуменні тэксту, лічыў, што ў аснове разумення і інтэрпрэтацыі *ляжаць уяўленне, пераўвасабленне і інтуіцыя.*

Разуменне, па В. Дзельтэю, гэта інтуітыўны працэс спасціжэння, псіхалагічная рэканструкцыя духоўнага свету аўтара тэкста. Гэта адбываецца праз разуменне думак асобы, якія праяўляюцца ў маўленні, жэстах, міміцы, учынках герояў твораў мастацтва. Унутранае жыццё аўтара раскрываецца праз інтэрпрэтацыю яго твораў.

У кожнага чалавека, сцвярджаў В. Дзельтэй, ёсць свой асабісты, непаўторны і вельмі індывідуальны *сэнсавы кантэкст*, які абумоўлівае яго *асобаснае разуменне тэксту*. Таму розныя людзі па-рознаму ўспрымаюць адзін твор, а кожны з даследчыкаў па-свойму інтэрпрэтуе яго. Аднак гэтыя

адрозненні не выключаюць падабенства, сыходжання, а часам і адзінства разумення і інтэрпрэтацыі, што абумоўлена адзінствам традыцый (сацыякультурных, духоўных), якія складаюць *кантэкст успрыняцця сэнсу*. І, як правіла, пры ўсіх адрозненнях інтэрпрэтацый аднаго тэксту існуюць падабенствы сэнсавых кантэкстаў, абумоўленых гісторыка-культурнай эпохай, у якую жывуць даследчыкі-інтэрпрэтатары або чытачы-рэцыпіенты. *Даследчыцкая інтэрпрэтацыя павінна паглыбляць дыялог чытача з аўтарам*.

У XX стагоддзі ідэямі герменеўтыкі займаўся нямецкі філосаф *М. Хайдэгер*, які заснаваў *анталагічную школу герменеўтыкі*. Ён назваў разуменне фундаментальным спосабам чалавечага быцця, а інтэрпрэтацыю тэкстаў – спосабам “апытвання” быцця. Герменеўтыка, па яго выказванні, гэта здзяйсненне быцця, якое гаворыць з людзьмі праз мнагазначныя мастацка-паэтычныя тэксты, але ім патрэбна адпаведная філасофска-анталагічная інтэрпрэтацыя, *сэнсараскрыццё*. Разуменне павінна служыць вырашэнню ўніверсальных праблем быцця. Чалавечае жыццё ва ўсіх праявах, лічыў *М. Хайдэгер*, бессэнсоўнае, калі асоба пазбаўлена здольнасці разумець. Сэнс існавання асобы – у пошуку і знаходках, у вызначэнні свайго месца між мінулым і будучым, унутры традыцыі, якая і вядзе з мінулага ў будучыню. Асабліва каштоўная ідэя *М. Хайдэгера* аб тым, што *разуменне* – гэта асноўная, *быццёвая* здольнасць чалавека. Разуменне залежыць ад якасці, зместу, узроўню асобнага быцця. Для чалавека, няздольнага да высокакультурнага, змястоўнага быцця, застаецца неспасцігальным сэнс мастацкай культуры. Сэнс адкрываецца ў адпаведнасці з духоўным, філасофскім, практычна-жыццёвым вопытам асобы. *Спасціжэнне сэнсу мастацкага твора будзе асабліва выніковым, глыбокім, калі культурныя традыцыі мінулага і сучаснасці трывала засвоены рэцыпіентам-даследчыкам*.

Нямецкі тэарэтык *Г. Гадамер*, вучань *М. Хайдэгера*, сцвярджаў, што разуменне, у тым ліку і тэксту, зададзена традыцыяй, у рамках якой чалавек жыве і мысліць. У часавым інтэрвале, які падзяляе аўтара твора і інтэрпрэтатара, *Г. Гадамер* бачыў пазітыўную і прадуктыўную магчымасць разумення. Роля часовага інтэрвала – *быць фільтрам*, які адсейвае неістотнае, а пакідае існае, сапраўднае, неабходнае для разумення. Герменеўтыка, сцвярджаў ён, гэта не вынік, а *шлях да разумення ведаў і ісцін* (кніга “Ісціна і метада. Асноўныя рысы філасофскай герменеўтыкі”, 1960).

Паняцце *традыцыі* вельмі важнае ў тэорыі *Г.Гадамера*. Герменеўтычны вопыт характарызуецца і вызначаецца прыналежнасцю да традыцыі, з аднаго боку, і, з другога – усвядомленай гістарычнай дыстанцыяй, якая аддзяляе аўтара і даследчыка. *Гадамер* сцвярджаў, што *сэнса-выяўленчы патэнцыял тэксту выходзіць далёка за межы таго, што хацеў сказаць аўтар*. Тэкст аб’ектыўна не цалкам супадае з тым, што меў на ўвазе яго стваральнік. Ён лічыў, што для разумення тэксту няма патрэбы ўзнаўляць

культурна-гістарычны кантэкст эпохі, у якую жыў і тварыў мастак, бо гэта ўскладняе, а не праясняе твор. Разгляд тэкста па-за сучасным і гістарычным кантэкстамі, сцвярджаў даследчык, выяўляе яго сапраўдную сутнасць і каштоўнасць.

Інтэрпрэтацыя, лічыў Г. Гадамер, пачынаецца з *“папярэдняга разумення”*, *закладзенага традыцыяй*. Гэта разуменне карэкціруецца ў працэсе паглыблення ў тэкст. *А носьбітам разумення і традыцыі з’яўляецца мова*. Гісторыя закладзена ўнутры стыхіі мовы, а герменеўтыка – інструментарый спасціжэння гісторыі і ўдзелу ў ёй. Для Г. Гадамера мова ўяўлялася быццём, якое можа быць спасцігнута. Такая сутнасць *лінгвістычнай анталогіі і лінгвістычнай герменеўтыкі Г. Гадамера*. *Яе мэта – перанос сэнсавай сувязі з чужога свету ў асабісты свет чытача-рэцыпіента і даследчыка*. Адзіным інструментам разумення мастацкага тэксту з’яўляецца свядомасць інтэрпрэтатара, таму няма ніякай неабходнасці, лічыў ён, вынаходзіць метадалогію, методыку, падыходы, прыёмы спасціжэння сэнсу твора.

У аснову *сучаснай літаратуразнаўчай герменеўтыкі* пакладзены ідэі В. Дзельтэя і Г. Гадамера аб гістарычнай прыродзе разумення і ролі гістарычнай пазіцыі і вопыту ў працэсе разумення. Паводле сучаснай герменеўтыкі сцвярджаецца, што твор мастацкай літаратуры нельга зразу мець сам па сабе, як адзінкавы прадукт творчасці. Кожны літаратурны твор з’яўляецца не толькі вынікам індывідуальна-аўтарскай дзейнасці, але і прадуктам пэўнай культурнай традыцыі, ужо існуючага літаратурна-мастацкага вопыту. Кожны значны мастацкі твор з’яўляецца фактам духоўнай культуры, і пры яго інтэрпрэтацыі неабходна вызначаць яго значэнне для грамадства і месца ў яго духоўнай гісторыі.

Навейшая літаратурная герменеўтыка часта апускае гэтыя фундаментальныя палажэнні і арыентуецца на стварэнне асобных методык і мадэляў інтэрпрэтацыі. Сучасныя даследчыкі, побач з герменеўтычнымі падыходамі, карыстаюцца структуралісцкімі, лінгвістычнымі, камунікацыйнымі канцэпцыямі, якія ўлічваюць прысутнасць чытача-рэцыпіента ў творча-літаратурным працэсе. Даволі часта сучасная герменеўтыка аддаляецца ад класічных уяўленняў аб інтэрпрэтацыі і яе задачах.

Вядомым прадстаўніком сучаснай літаратурнай герменеўтыкі з’яўляецца амерыканскі прафесар *Э.Д. Хірш*, аўтар кніг *“Даставернасць інтэрпрэтацыі”* (1967), *“Тры вымярэнні герменеўтыкі”* (1972), *“Мэты інтэрпрэтацыі”* (1976). Э. Хірш даследуе агульнатэарэтычныя праблемы герменеўтыкі, улічваючы сучасныя тэндэнцыі. Ён абараняе класічныя палажэнні гэтай метадалогіі, выступае супраць канцэпцый *“новай крытыкі”*, якая ігнаруе асобу аўтара, спецыфіку аўтарскай задумы. Гэты вучоны востра палемізуе з прадстаўнікамі структуралізма, постструктуралізма, дэканструктывізма.

Мэту інтэрпрэтацыі Э. Хірш (як, дарэчы, і дэканструктывісты) бачыць у тым, каб, паводле знакавай сістэмы тэксту, высветліць, узнавіць, перасатварыць яго значэнне і сэнс. Але ў гэтым працэсе не павінны стварацца абсалютна адвольныя і самастойныя, як гэта робяць дэканструктывісты, інтэрпрэтацыі. Э. Хірш прымае такую рэканструкцыю тэкста, калі інтэрпрэтацыя (а іх можа быць і некалькі) суадносіцца з асобай аўтара і аўтарскай задумай. Задуму аўтара, яго намеры гэты вучоны лічыць “цэнтрам”, “арыгінальным ядром”, якія арганізуюць і вызначаюць адзіную сістэму значэнняў твора паводле магчымых розных яго інтэрпрэтацый.

Важным момантам герменеўтычнай тэорыі Э. Хірша з’яўляецца перакананне, што *мэта інтэрпрэтацыі заўсёды вызначаецца сістэмай каштоўнасцяў інтэрпрэтатара, яго маральна-этычным вопытам*. Гэты вучоны размяжоўвае сэнс і значэнне твора, гаворыць аб аналагічным раўнапраўі розных значэнняў-інтэрпрэтацый (анталагічная роўнасць усіх магчымых значэнняў інтэрпрэтуемага тэксту). Перавага адной з інтэрпрэтацый – гэта ўласна-эстэтычны выбар даследчыка.

Мэта герменеўтычнай інтэрпрэтацыі – высвятленне, як правіла, філасофска-, гісторыка-этычнага вопыту, закладзенага аўтарам у творы. “Лепшая”, самая слухная і поўная інтэрпрэтацыя заўсёды пазачасавая, незалежная ад асобы і волі аўтара і даследчыка-сучасніка, якія знаходзяцца ў межах адной сацыякультурнай сітуацыі, бо этычны арыенцір (ідэал) і інтэрпрэтацыйны выбар ажыццяўляюцца па пэўных стандартах менавіта сучасных аўтару і даследчыку гістарычных абставін. Большасць сучасных тэарэтыкаў прызнаюць сацыяльна-гістарычную абумоўленасць поглядаў даследчыка-інтэрпрэтатара, іх сувязь з пэўнай ідэалогіяй. Несумненна, што эрудыцыя, адукаванасць інтэрпрэтатара павінна адпавядаць узроўню высокіх духоўна-філасофскіх каштоўнасцяў менавіта ў сферы *этычнага выбару*.

У межах абгрунтавання герменеўтычнай метадалогіі *дыскутуецца канцэпцыя гістарызму*. Э. Хірш выказваўся аб немагчымасці рэканструяваць мінулае. Любое ўзнаўленне мінулага ніколі не будзе аўтэнтычным, бо ў ім непазбежна будуць прысутнічаць час і жыццё, сучасныя інтэрпрэтатару. Усё зноў-такі абумоўлена этычна-філасофскімі перакананнямі даследчыка, з абранай ім сістэмай каштоўнасцяў, матэрыялу, кантэксту і мэты.

Гістарызм і пазачасавасць пры герменеўтычнай інтэрпрэтацыі не выключаюць адно другога, а, хутчэй за ўсё, *выяўляюць розныя сістэмы каштоўнасцяў – канкрэтна-гістарычныя і вечныя, філасофска-этычныя, якім адпавядаюць катэгорыі значэння і сэнсу*.

* * *

Галоўнае ў герменеўтычнай інтэрпрэтацыі не толькі гістарычная рэканструкцыя і ўстанаўленне гістарычнага кантэксту з кантэкстам літара-

турнага твора, але і паглыбленне дасведчанасці чытача. Важна дапамагчы яму глыбей зразумець твор і сябе, носьбіта пэўнай культуры. Таму разуменне тэксту, спасціжэнне яго значэння – гэта і ёсць герменеўтычнае даследаванне, якое, пачынаючыся з рацыянальнага асэнсавання, павінна весціся да ўсвядомленага ўспрыняцця твора. Глыбокае ўсведамленне і веданне *сістэмы каштоўнасцяў той ці іншай эпохі дапамагае даследчыку змясціць твор у яго канкрэтна-гістарычны кантэкст і ацаніць яго рознабакова ў малым і вялікім часе.*

Пытанні. Заданні

1. Асэнсуйце прызначэнне літаратурнай герменеўтыкі. Як вы разумееце праблему “герменеўтычнага кола”?
2. Прааналізуйце і ацаніце “тэорыю разумення” М. Бахціна.
3. Якую мэту мае літаратуразнаўчая інтэрпрэтацыя і ад якіх фактараў залежыць узровень яе слушнасці, навуковасці? Вылучце вызначальныя этапы станаўлення герменеўтычнай інтэрпрэтацыі як літаратуразнаўчага метаду.
4. Ацаніце ўклад нямецкіх філосафаў і філолагаў у распрацоўку літаратуразнаўчай герменеўтыкі (Ф. Аст, Д. Шлеермахер, В. Дзельтэй, М. Хайдэгер, Г. Гадамер, Э. Хірш).
5. Як разумееца мэта герменеўтычнай інтэрпрэтацыі ў амерыканскім літаратуразнаўстве? Якія недахопы і вартасці герменеўтычнай інтэрпрэтацыі вылучыў Ю. Бораў? Як мяркуеце вы?
6. Зрабіце герменеўтычную інтэрпрэтацыю трох твораў розных жанраў з беларускай літаратуры ХХ стагоддзя.

Літаратура

1. Борев, Ю. Эстетика : учебник / Ю. Бореев – Москва : Высш. шк., 2002. – С. 447–459.
2. Гадамер, Г. Истина и метод. Основные черты философской герменевтики / Г. Гадамер. – Москва : Наука, 1960. – 211 с.
3. Герменевтика: история и современность. – Москва : Наука, 1985. – 303 с.
4. Современные зарубежные литературоведческие концепции: герменевтика, рецептивная эстетика. – Москва : Интрада, 1983. – 184 с.
5. Стафецкая, М. Герменевтика и рецептивная эстетика в ФРГ // Зарубежное литературоведение 70-х годов: направления, тенденции, проблемы. – Москва : Интрада, 1984. – С. 243–265.

6. Фрай, Н. Анатомия критики / Н. Фрай // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе. – Москва, 1987. – С. 232–264.
7. Хайдеггер, М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе. – Москва, 1987. – С. 264–313.
8. Хирш, Э. Достоверность интерпретации / Э. Хирш. – Москва, 1967.
9. Хирш, Э. Три измерения герменевтики / Э. Хирш. – Москва, 1972.
10. Хирш, Э. Цели интерпретации / Э. Хирш. – Москва, 1976.
11. Цурганова, Е. Два лика герменевтики / Е. Цурганова // Рос. литературовед. журн. – М., 1993. – № 1. – С. 1–10.
12. Цурганова, Е. Традиционно-исторические и современные проблемы литературной герменевтики / Е. Цурганова // Современные литературоведческие концепции: герменевтика, рецептивная эстетика. – Москва : Интрада, 1983. – С. 12–27.

Раздзел 2 ТЭОРЫЯ МАСТАЦКАГА ТЭКСТУ

Мастацкі твор (тэкст) як аб’ект літаратуразнаўчага даследавання

У літаратуразнаўстве існуе мноства прац, прысвечаных даследаванню розных аспектаў мастацкага твора: стылю, кампазіцыі, рытму, жанру, ідэйнай канцэпцыі і г.д. Большасць даследчыкаў пішуць аб сістэмнасці і цэласнасці аналізу мастацкага твора, аднак рэдка хто прадпрымае спробы даследаваць твор ва ўзаемасувязі ўсіх элементаў, з якіх ён складаецца, бо гэта вельмі складаная задача.

У апошні час у тэорыі літаратуры, у тым ліку і ў беларускім літаратуразнаўстве, папулярнымі становяцца структурныя даследаванні. Літаратурны твор сёння разумеецца закончанай цэласнасцю, якая складаецца з комплексу пэўных элементаў, звязаных між сабой асаблівымі ўнутранымі адносінамі. У мастацкім творы кожны элемент набывае пэўны свой сэнс і значэнне, “жыве”, функцыянуе і выяўляецца толькі ва ўзаемасувязі з іншымі элементамі твора. Злучаныя ўзаемазалежнасцю элементы – часткі ўсяго твора – падпарадкаваны адной мэце: выяўленню аўтарскай задумы, сцвярджэнню ідэйна-эстэтычнага зместу твора. Змены ў адным кампаненце твора выклікаюць змены ў іншых кампанентах, а тым самым і ў характары, змесце і сэнсе ўсяго твора. Так, напрыклад, каб В. Быкаў у аповесці “Жураўліны крык” не паказаў пры дапамозе прыёма рэтраспекцыі мінулае свайго героя Івана Пшанічнага, мы б не змаглі зразумець прычыну здрады гэтага героя. Гэта была не баязлівасць, а менавіта здрада-помста, і твор у цэлым “не дабраў бы” праўдзівасці, драматызму, поліфанізму ўвасаблення аўтарскай канцэпцыі.

Другі прыклад: не ведаючы перадваенных гісторый Рыбака і Сотнікава (аповесць В. Быкава “Сотнікаў”), пра што аўтар раскажае таксама выкарыстоўваючы прыём рэтраспекцыі, мы не змаглі б зразумець здраду-падзенне першага героя і нязломнае ўзыходжанне да подзвігу другога. У гэтай жа аповесці неабавязковымі могуць здацца вобразы Пятра Качана, Дзёмчыхі, дзяўчынкі Басі. Але без іх быў бы ў многім страчаны сэнс твора. Гэтыя вобразы патрэбны аўтару для сцвярджэння ідэйнай задумы твора: каб паказаць агіднасць, нізкасць здрады і ўступак сумленню Рыбака, каб падкрэсліць жорсткасць і цынiзм паліцыяў і фашыстаў, каб паказаць мноства нявінных ахвяр вайны і ўвогуле асудзіць вайну як антычалавечую з’яву.

У сапраўды дасканалым мастацкім творы ўсе элементы так ці інакш утвараюць *унутраную цэласнасць*, яны, па задуме аўтара, абавязковыя для вырашэння ідэйна-выяўленчых задач, ім пастаўленых.

Уяўленне пра мастацкі твор як канкрэтнае цэлае, у якім усе элементы паяднаны ў адзінства, якое патрабуе цэласнага пазнавальнага ўспрыняцця, не супярэчыць патрабаванню яго дэталёвага навуковага вывучэння. У працэсе аналізу даследчыку даводзіцца пачаргова вылучаць пэўныя сістэмы элементаў твора і ўстанаўліваць іх адносіны, рабіць падагульненні аб іх функцыях. Каб даследаваць твор цэласна, у структурным адзінстве, неабходна прааналізаваць кампаненты гэтага структурнага (ці сістэмнага) адзінства, якім і з’яўляецца літаратурны твор.

Даследчыкі па-рознаму разважаюць аб структуры твора: адны выдзяляюць яго *кампаненты*, іншыя – *сістэмы, узроўні, унутраныя схемы*. Некаторыя вучоныя прапануюць уяўляць літаратурны твор пірамідай (*Ю. Петэрсан*), у аснову якой пакладзены змест (падзеі, фабула, характары, матывы, праблемы, героі, сітуацыі). Высокая частка піраміды – элементы формы: жанр, стылёвыя асаблівасці, спосабы адлюстравання характараў, перадачы псіхалогіі герояў, рытмічная арганізацыя твора і г.д. Сярэднім звяном паміж элементамі зместу і формы выступае трэці план (сярэдні пласт піраміды) – суб’ектыўна-аўтарскі: аўтарская эмацыйная танальнасць і афарбоўка падзей і герояў, аўтарская задума, суб’ектыўна-аўтарская канцэпцыя герояў, жыцця, аўтарскі погляд на падзеі і свет. Сапраўды, праз аналіз гэтых трох планаў можна глыбока спасцігнуць твор.

Сваё бачанне структуры мастацкага твора прадставілі многія тэарэтыкі ХХ стагоддзя. Нямецкі даследчык літаратуры *В. Кайзер* прапанаваў вылучаць і аналізаваць наступныя кампаненты твора: змест, асаблівасці формы (вершаванай, праязічнай), моўныя формы, кампазіцыя, рытм, стыль, жанравая структура.

Тэарэтык *Ф. Мішо* прапанаваў наступную схему аналізу паэзіі: вылучэнне па чарзе гукавых, пластычных, паняційных і эмацыйных тэмаў, а затым сфармуляваць абагульненае значэнне твора.

Польскі даследчык *Ю. Кляйнер* у працы “Характар і прадмет літаратурных даследаванняў” так прадставіў вывучэнне твора: 1) высвятленне цэласнасці моўнага матэрыялу; 2) інтэрпрэтацыя зместу твора; 3) адлюстраванне жыццёвай рэальнасці ў творы; 4) талент, эстэтычны ўзровень аўтара, выяўленыя пры напісанні твора.

Рускія савецкія даследчыкі *М.С. Грыгор’еў* і *У.У. Вінаградаў* прапанавалі трохступеневую канструкцыю аналізу твора: ідэйны змест – сістэма вобразаў – мастацкія асаблівасці формы. Вядомы савецкі тэарэтык *Л.І. Цімафееў* прытрымліваўся чатырохступеневага аналізу літаратурнага твора: ідэйна-тэматычная канцэпцыя – характары – кампазіцыя і фабула – мова.

Вывучэннем структуры літаратурнага твора вынікова займаўся яшчэ адзін польскі тэарэтык *Р. Ингардэн*. Літаратуразнаўцам шырока вядома яго праца “Літаратурны твор” (1931г.), якая паўплывала на сусветную навуку аб літаратуры. Ён сцвярджаў, што літаратурны твор – *мнагаслойная сістэма*, у якой *неабходна адрозніваць пласты: моўна-слоўнага гучання; пласт сэнсавай значнасці, які ўтвараецца з сэнсу сказаў, абзацаў, строф, што складаюць твор; пласт схематычных відавых сувязяў, праз якія выяўляюцца прадметы і героі твора; пласт саміх прадметаў і герояў, іх характарыстыкі, абмалёўка, стан, выказванні, што фарміруюць сэнс твора.*

У літаратурным творы абавязкова абумоўлены парадак кампаноўкі і паслядоўнасці частак, пачынаючы ад сказаў, строф да буйнейшых кампазіцыйных адзінак у рамане. Таму літаратурны твор мае працягласць падзей ад пачатку да канца, а таксама кампазіцыйна-дынамічныя асаблівасці.

Літаратурны твор, лічыў *Р. Ингардэн*, нельга атаясамляць з канкрэтным яго ўспрыняццем, якое ўзнікае пры прачытаннях гэтага твора рознымі даследчыкамі, а тым больш, напрыклад, пастаноўка той жа п’есы на сцэне рознымі рэжысёрамі. Сам мастацкі твор, у адрозненне ад яго ўспрымання, – схема. Гэта значыць, што некаторыя яго пласты ўтрымліваюць недавыказанасць, сэнсавую незавершанасць, непаўнату, якая пры ўспрыняцці дапаўняецца чытачом (даследчыкам). Аднак нам вядома, што ўспрыняцце літаратурнага твора таксама можа быць схематычным, спрошчаным, бо залежыць ад культурнага ўзроўню чытача, інтэлектуальна-эстэтычнага досведу даследчыка.

Прадстаўленыя вышэй, як і многія іншыя мадэлі пабудовы літаратурнага твора, выклікаюць у спецыялістаў пэўныя сумненні. І сапраўды, напрыклад, палажэнне *Р. Ингардэна* аб “недавыказанасці” ў творы адкрывае шлях для розных суб’ектыўных фантазій, якія могуць і не супярэчыць зместу твора. Але кожны даследчык вылучыць менавіта тыя моманты ў творы, якія яго найбольш уразілі і запамніліся яму. Ды і “пласт адлюстраваных прадметаў” – гэта вельмі аб’ёмнае паняцце, якое патрабуе далейшага ўдакладнення, неабходнай дэталізацыі. Нельга цалкам уявіць, напрыклад, вялікае мноства герояў і прадметаў, узноўленых у рамане *І. Пташнікава* “Алімпіяда”.

Адзін з вядомых сучасных тэарэтыкаў *М. Гартман* прапануе акрамя матэрыяльнага пласта тэксту яшчэ шэсць іншых, якія закранаюць розныя аспекты вобразнай спецыфікі – ад знешняга аблічча герояў, апісанняў рэчаў, прыродных з’яваў, пейзажных малюнкаў і г.д. да сімвалізацыі агульначалавечых рысаў. Але ж, відавочна, немагчыма дакладна і навукова апісаць, як мастацкі твор утрымліваецца ў свядомасці чалавека, бо людзі маюць індывідуальныя асаблівасці ўспрымання.

Кожны тып аналізу, кожны метадалагічны падыход – гэта своеасаблівае “набліжэнне” да мастацкага твора. Выбар заўсёды застаецца за даследчыкам і залежыць ад мэты, якую ён ставіць перад сабой.

Фонасемантыка літаратурнага твора

У апошні час даследчыкі ўдзяляюць вялікую ўвагу такой сферы мастацкага твора як фонасемантыка, асабліва пры аналізе жанраў паэзіі, некаторых ліра-эпічных і прэзаічных твораў.

Сапраўды, кожны твор – гэта пэўна ўпарадкаваная сістэма моўных гукавых ці графічных знакаў і адпаведных ім сістэмы значэнняў слоў і выразаў. Але *гукавыя моўныя знакі – гэта не заўсёды словы і выразы, а канкрэтныя акустычныя з’явы, якія таксама нясуць свой сэнс*. Калі творчытаецца ўслых, то вельмі многа залежыць ад таго, як *чытальнік* пры дапамозе рытмічных паўз ці складоў, якія акцэнтуюцца пры чытанні, ад тэмпа мовы, сілы і вышыні голасу, даносіць твор. Фанічныя асаблівасці мовы выяўляюцца найбольш поўна менавіта ў працэсе гучання, вымаўлення ўслых, чытання ўголос.

У паэзіі асабліва ўзаемазвязаны інтанацыйна-гукавая арганізацыя радкоў з эмацыянальна-сэнсавай напоўненасцю твора. Вядома, што няма і не можа быць аднаго ўніверсальнага ці некалькіх спосабаў фонасемантычнай арганізацыі паэзіі або нават вершаў аднаго жанра. *Фонасемантыка звязана з тэмай, сэнсам, ідэяй твора, і ў кожнага паэта выяўляецца па-свойму*. Спалучэнні гукаў (формы гукапісу) бясконца разнастайныя, як і бясконца розныя сэнсы-значэнні, якія яны могуць увасабляць. Таму *даследчыку паэзіі асабліва дапамогуць дасканалы эстэтычны слых і засяроджаны роздум над гучаннем слоў, радкоў, строф*. Мастацтва і музыка слова, па трапнай заўвазе Б. Пастэрнака, выяўляюцца не ў гучнасці, а ў гарманічным спалучэнні гучання і значэння. Яшчэ М. Ламаносаў у XIX стагоддзі з пэўнымі гукамі звязваў эстэтычныя і прасторавыя ўяўленні. Гэта добра ўсведамлялі і дэманстравалі ў сваёй творчасці *гукасімвалісты Францыі ў канцы XIX – пачатку XX стагоддзя – А. Рэмбо, які нават напісаў санет “Галосныя”, Ш. Бадлер (“Адпаведнасць”), П. Верхарн, Г. Апалінэр, рускія сімвалісты В. Хлебнікаў, К. Бальмонт. Да тэндэнцый гукасімвалізму была далучана і беларуская паэзія пачатку XX стагоддзя, пра што сведчыць спадчына М. Багдановіча, літаратурны авангардызм маладнякоўцаў і ўзвышаўцаў. Варта прыгадаць пераклады М. Багдановіча з французскай мовы сімвалістаў, яго эпіграф “Музыка перш за ўсё” П. Верлена да верша “Па-над белым пухам віншяў”*.

Арыгінальныя фонасемантычныя асаблівасці маюць многія вершы Р. Барадуліна, М. Танка, У. Арлова, В. Шніпа і асабліва А. Разанава. Паэт

А. Разанаў перакананы, што гукавы свет мовы беларусаў, як і ўсіх моваў чалавецтва, – гэта неспазнаны, невымерны космас. Гукавы лад, гучанне вядзе аўтара і захоплівае, абуджае эмоцыі, нараджае сэнс і філасофію.

Вось урывак з вершаказа А. Разанава:

“Кудзеля кудлатая, нібы завая-кудаса.

Яна існуе не сама па сабе, не сама для сябе, а куды і дзеля: дзеля наступных радзюжак, дзяружак, абрусоў, ручнікоў, перацякаючы з прасніц на верацёны і матавілы, дзелячыся на ручаі прадзіва...”

Гукава-мастацкі свет мовы кожнага народа мае свае адметнасці, адпаведныя нацыянальнаму характару, ментальнасці народа. Вось як пісаў У. Караткевіч пра суадносіны беларускай мовы з беларускім нацыянальным характарам: “Яна вечная, бо ўся яна як наш характар. Здаецца, кволая ад пяшчотнай мяккасці, яна раптам кідае наверх схаваную ад усіх жалезную мужнасць і сілу. І, як бы дамогшыся свайго, б’е, як перапёлка ў жытах – мякка, а за тры вярсты чуваць. “Эль” – як салодкае віно, “дзе” – як шклянкой палачкай па крышталю, мяккае “с”, як соннае ціўканне сінічкі ў гняздзе. І побач “р”, як гарошына ў свістку. І доўга, спявуча, адкрыта гучаць галосныя. А “г” прыдыхае так ласкава, як маці на лобік дзецку, каб перастаў сніць дрэнны сон”.

Спалучэннем гучання і значэння слова, яго гукавой семантыкай зацікавіліся лінгвісты, і ў 70–80-я гады мінулага стагоддзя ўзнікла *фонасемантыка* як асобная мовазнаўчая галіна. Гэтым тэрмінам сёння актыўна карыстаецца і *літаратуразнаўства*, разумеючы пад *фонасемантыкай сістэму індывідуальна-аўтарскіх (рэальна-этымалагічных і аказіянальных) відаў гукапісу і гукасімволікі*. Сучасныя літаратуразнаўцы карыстаюцца спалучэннямі “*фонасемантыка паэзіі*”, “*фонасемантыка прозы*”, а таксама і больш канкрэтнымі паняццямі: “*фонамемантыка паэзіі Р. Барадудзіна*”, “*фонасемантыка паэзіі А. Разанава*”. Даследчыца Т. Ціхановіч увяла ў беларускае літаратуразнаўства тэрмін “*жанравая фонасемантыка*” як азначэнне гукавыяўленчай, гукапераймальнай і гукасімвалічнай сістэмы пэўнага жанру, прааналізаваўшы гукавую арганізацыю, г. зн. зрабіўшы фонасемантычны аналіз, твораў А. Разанава. Яна заўважыла, што ў гэтага паэта моцна выяўлена гукавая аснова верша, якая трымаецца часта на паўтарэнні гукаў і гукавых камбінацый, а гэта стварае новыя вобразы і дадаткова семантызуе яго творы розных жанраў. Такім чынам мастацкі сэнс перадаецца цераз функцыянаванне адзінак фанемна-гукавога ўзроўню, у тым ліку алітэрацый, асанансаў, гукаперайманняў. Найбольшую фонасемантычную афарбоўку, па назіраннях Т. Ціхановіч, маюць вершаказы А. Разанава, у меншай меры – пункціры і квантэмы:

Пачало неўпрыкмет змяркацца – // і неўпрыкмет //

Аціхла гаворка, // а ціша загаварыла.

Антанімічныя пары: *сціхла – загаварыла, ціша – гаворка* пашыраюць і паглыбляюць сэнс твора.

“*Маланка – ламанка: яна ломіць магутныя дрэвы і вымалёўвае трапятлівыя ліхаманкавыя ўзоры*” (А. Разанаў).

Удумлівы даследчык зверне ўвагу на фонасемантыку радкоў, бо тут “ажывае” ўнутраная форма – падкрэсліваецца не толькі ломаная лінія маланкі, не толькі яе ўласцівасць імгненна маляваць на небе, але і яе, часам, ліхія для дрэў і людзей наступствы. Пры дапамозе гукавых паўтораў, асанансаў у творах А. Разанава часта ўзнікаюць глыбокія па сэнсу ланцужкі: гора – згары – горкае – згортваецца – горан – груган – гародзіць – згарае...

Як бачым, пра аналізе твора варта асэнсоўваць моўныя знакі, гукаграфічную структуру радка (паўторы, паралелізмы, рытм) і іх адпаведны ўплыў на значэнне і сэнс словаў і сказаў. Арыгінальнае, адметнае гучанне і ўпарадкаванне радка заўсёды ўтрымлівае дадатковыя сэнсы і падштурхоўвае даследчыка да пошуку, да адкрыцця новых паза-лагічных сэнсаў.

Зместава-сэнсавая сістэма твора

Аналізуючы і ацэньваючы літаратурны твор, мы не абмінём *традыцыйныя катэгорыі: герой, фабула, ідэя, трагізм, камізм* і г.д., якія не адносяцца ні да сістэмы моўных знакаў, ні да сістэмы значэнняў слоў і сказаў. Справа ў тым, што гэтыя катэгорыі прысутнічаюць у творы ў патэнцыі і *могуць сфарміравацца толькі ў працэсе ўспрыняцця твора* шляхам інтэрпрэтацыі асобных эпізодаў і ўсяго твора з дапамогай і пры ўдзеле чытацка-даследчыцкіх гіпотэз, разваг, дадумванняў, здагадак. І тут неабходныя навывкі даследчыцкага ўспрыняцця, прафесійнае веданне спецыфікі літаратуры як мастацтва, літаратурных прыёмаў, умоўнасцяў, ужытых аўтарам. Часам твор утрымлівае спецыяльнае ўказанне на характар яго ўспрыняцця (драма, лірычная камедыя, трагедыя, гістарычны раман). Але ў даследчыка заўсёды застаецца пэўная свабода інтэрпрэтацыі.

Мы пераконваемся, што акрамя моўных знакаў, значэнняў слоў і сказаў, якія складаюць тэкст мастацкага твора, у сферу твора ўваходзіць чытацка-даследчыцкае ўспрыняцце, усведамленне, асэнсаванне і інтэрпрэтацыя. Іх польскі даследчык Г. Маркевіч, следам за іншымі, назваў “*сферай вышэйшых азначальных сістэм*”.

У цэлым, канцэпцыя Г. Маркевіча аб гэтай “сферы” слухная, лагізаваная і можа выклікаць цікавасць для рэалізацыі ў адпаведных навукова-даследчых працах. Але, думаецца, што яе дакладней было б назваць *зместа-сэнсавай сферай літаратурнага твора*, што мы і дазволім сабе зрабіць. Асноўнымі момантамі яе могуць быць “адлюстраванні” (Г. Маркевіч) прадметаў у творы – гэта значыць людзей, усіх жывых істот, рэчаў, прадметаў,

пейзажаў... Гэты даследчык лічыць, што неабходна высвятляць: 1) іх непасрэдную знешнюю і ўнутраную характарыстыку; 2) іх унутраныя перажыванні, станы, выказванні, калі гэта персанажы; 3) лагічную сувязь паміж героямі ці прадметамі.

“Адлюстраванні” аб’ядноўваюцца ў адна- ці многапрадметныя групы, адзеленыя адна ад адной характарам і месцам падзей ці перарывам у часе. Мы звычайна называем іх эпізодамі. І сапраўды, пры даследаванні аповесці В. Быкава “Знак бяды”, у адпаведнасці з пастаўленымі даследчыкам мэтамі, можна згрупіраваць эпізоды-апісанні жыцця герояў у 20-я гады, у 30-я з адпаведнымі рэаліямі, прадметамі, героямі (маладыя Пятрок і Сцепаніда, сям’я Ладзімера Багацькі, Анюта Багацька і Васіль Ганчарык, Чарвякоў...). У эпізодах-апісаннях аб жыцці герояў на хутары ў час вайны задзейнічаны іншыя “адлюстраванні”: ужо сталыя Пятрок і Сцепаніда, паліцаі Гуж, Каландзёнак, Недасека, хлопчык-нямко, хата, карова Бабоўка, калодзеж, дарога, двор, вінтоўка, бомба...

Гэтыя групы-адлюстраванні валодаюць рознай ступенню дэталізацыі. У прыведзеным вышэй творы найбольш дэталізаваны план адлюстравання ваеннага часу. У адных апавяданнях сустракаецца сціслы апавед аб падзеі, у іншых – дэталёвае падрабязнае апісанне.

Пры чытанні твора даследчыкам зместа-сэнсавыя групы могуць выяўляцца:

1) у сюжэце ці фабуле – паслядоўнасці таго, што адбываецца, ці паслядоўнасці-змене станаў, знешніх і ўнутраных, звязаных пэўным кампазіцыйным развіццём;

2) у намаляваных героях і прадметах, якія пры чытанні ўспрымаюцца ва ўзрастаючай сукупнасці іх рысаў, узбагачаюцца іншымі звесткамі, дэталямі, набываюць дадатковыя рысы, дзеянні, станы, перажыванні і адносіны з іншымі людзьмі і прадметамі;

3) у цэласнай карціне свету, намаляванага ў дадзеным творы.

Гэтыя зместа-сэнсавыя групы твора можна лічыць адлюстраванай рэчаіснасцю. Часам у літаратурным творы з’яўляецца і чацвертая зместа-сэнсавая структура – пазнавальна-дыдактычнае абагульненне, лірыка-філасофскае адступленне, гісторыка-філасофскі роздум аўтара, выяўленыя непасрэдна з нагоды апісваемых падзей (развагі З. Бядулі аб меры шчасця і няшчасця ў апавяданні “Пяць лыжак заціркі”, паза-сюжэтныя фрагменты з паэмы “Сымон-музыка” Я. Коласа і г.д.). Даследчык з’яўляецца канструктарам, які павінен адэкватна ўспрыняць твор і выявіць сваё навуковае яго разуменне.

Аналіз сюжэта (фабулы) твора

Часам можна сустрэць ужыванне тэрмінаў *сюжэт і фабула* як сінонімаў, для абазначэння аднаго і таго ж паняцця, але гэта не зусім дакладна. *Сюжэт* – гэта сістэма падзей, ход таго, што адбываецца ў апавядальных, драматычных, ліра-эпічных (часам і ў лірычных) творах. *Сюжэт заўсёды заснаваны на канфлікце*, сутыкненнях паміж героямі. Паза канфліктам сюжэт не разгортваецца. Аднак ёсць шэраг твораў, аснову якіх складае не сюжэт, а апісанне, выяўленне і аналіз перажыванняў, пачуццяў.

Яшчэ старажытнарымскія пісьменнікі ўвялі ў ужытак тэрмін *фабула* (расказ, байка), таксама маючы на ўвазе ход падзей, адлюстраваных у творы. Так узнікла пэўная тэрміналагічная блытаніна. Праблемай суадносін гэтых паняццяў у XX стагоддзі займаўся Г. Паспелаў, які прапанаваў выразна вызначыць мяжу паміж гэтымі тэрмінамі. *Сюжэтам Г. Паспелаў называе самі падзеі, а фабулай – аповед аб іх*. Фабула можа адрознівацца ад сюжэта: 1) падзеі (сюжэт) у творы могуць быць пададзены не ў храналагічным парадку, з пропускімі, перастаноўкамі. Менавіта так выкладзены падзеі ў многіх быкаўскіх творах: “Сцюжа”, “Аблава”, “Мёртвым не баліць”, “Знак бяды”; 2) аповед аб падзеях (сюжэт) можа мець розныя формы – успамінаў, дзённікаў, ліставання, – і розныя спосабы падачы матэрыялу: ад імя аўтара, ад імя героя-апавядальніка, ад трэцяй асобы і г.д. У тэорыі Г. Паспелава *сюжэт разумеецца як самі падзеі*, як нешта стабільнае і храналагічна зафіксаванае, а *фабула – гэта аповед аб падзеях*, які можа весціся рознымі асобамі, у рознай форме і з парушэннем храналогіі. З гэтага вынікае, што ў некаторых творах сюжэт і фабула могуць сапраўды супадаць. У тых творах, дзе аўтар звяртаецца да розных фабульных прыёмаў, яны прыкметна адрозніваюцца адзін ад аднаго. (Варта ведаць, што ў 20-я гады мінулага стагоддзя прадстаўнікі рускай фармальнай школы фабулай называлі падзеі ў жыцці герояў, а сюжэтам тое, як расказана аб іх, г. зн. наадварот разгледжанай тэорыі Г. Паспелава).

Сучаснае літаратуразнаўства актыўна карыстаецца паняццем фабулы, бо яно шырэйшае за паняцце сюжэту, разумеючы пад фабулай разгортванне падзей, узаемасувязь падзей і герояў, спосабы арганізацыі апаведу.

У літаратуразнаўчым даследаванні, *аналізуючы фабулу*, неабходна вылучаць і характарызаваць:

- суадносіны фабулы з жыццёвым падабенствам;
- спосабы матывацыі падзей, ступень іх складанасці, супярэчлівасці;
- кампазіцыйную сувязь падзей: сувязі персанажа са светам ці групы персанажаў між сабой і з асяроддзем, тэрыторыяй, мясцовасцю, дзе разгортваюцца падзеі (прычынна-выніковыя, антанімічныя, асацыятыўныя ці іншыя сувязі);

- адбор і размяшчэнне ў творы фабулаўтваральных функцый, іх размеркаванне між героямі твора: галоўны герой і падзеі яго жыцця, іншыя персанажы, іх дзеянні і прызначэнне ў творы;
- цэласнасць, паслядоўнасць ці перарывістасць аповеду (у аповесці “Знак бяды” перарывістасць аповеду пра ваенны час у лёсе герояў);
- перавага дынамічных ці статычных апісанняў, адлюстраванняў, герояў (унутраныя ці знешнія дынамізм і статыка);
- пастаяннае ці зменнае месца падзей;
- адносіны сюжэтнага часу і часу, непасрэдна намаляванага ў творы;
- адносіны часовай паслядоўнасці адлюстраваных падзей і часовай паслядоўнасці ў аповедзе;
- тэмп аповеду, аднароднасць ці зменлівасць эматыўнасці (эмацыянальнай пазіцыі аўтара ці героя апавядальніка ў адносінах да падзей і іншых герояў, што выражаецца з дапамогай эмацыянальнай метафарычнасці, выклічнікаў, сінтаксічных сродкаў; напрыклад, перарывістыя фразы ў маўленні героя як прыкмета псіхічнай узбуджанасці і г.д.);
- пазіцыя апавядальніка (аўтара ці героя) і яго адносіны да падзей твора і рэчаснасці.

Літаратурны герой

Змест гэтага паняцця і сутнасць яго функцыянавання пры аналізе мастацкага твора вызначаецца праз:

- высвятленне жыццёвага падабенства ці непадабенства герояў;
- матывацыю рысаў характару і паводзін;
- якасць і колькасць выяўленых рысаў, тыповасць і частата іх праяўлення;
- статычнасць ці зменлівасць (дынамічнасць) асобы персанажа; у выпадку зменлівасці – паслядоўнасць развіцця ці выкарыстанне прыёму “скачка” (напрыклад, Алесь Загорскі з рамана У. Караткевіча “Каласы пад сярпом тваім”: паслядоўная дынамічнасць развіцця характару, але і наяўнасць “скачка” – гутаркі з дзедом Данілам Загорскім, наведванне родавай магільні, знаёмства з Каліноўскім);
- эматыўнасць (свет эмоцый і перажыванняў), уласцівая дадзенаму герою;
- знешняя і ўнутраная перспектыва эвалюцыі персанажа;
- спосабы выяўлення ўнутраных перажыванняў (з дапамогай знешніх праяў, апісанне перажыванняў ці паведамленне аб іх, метафарычнасць іх выяўлення, простая ці ўскосная мова, лагізаваны ці хаатычны ўнутраны маналог ці паток свядомасці).

Свет мастацкага твора

- Свет, рэальнае жыццё ў літаратурным творы характарызуюць:
- ступень і накірунак мастацкай трансфармацыі (змены) рэальнага маляўніцтва свету;
 - часавыя і прасторавыя змены, колькасць персанажаў і аб’ём падзей;
 - статычнасць ці дынамізм эпизодаў, падзей з жыцця герояў;
 - колькасць плыняў жыцця, адлюстраваных у творы – адна ці некалькі;
 - філасофскі ці іншы падыход аўтара, выяўленне сацыяльна-грамадскіх, псіхалагічных ці іншых заканамернасцяў;
 - іерархія каштоўнасцяў, прадстаўленых і сцверджаных пісьменнікам, эматыўныя катэгорыі, з якімі перадаецца свет і жыццё ў мастацкім творы.

Прадстаўленыя вышэй **кампаненты твора** (*сюжэт, фабула, літаратурны персанаж, свет і жыццё ў творы*) існуюць і выяўляюцца даследчыкам толькі пры аналізе літаратурных твораў са шматпланавым зместам, з некалькімі апавядальна-сюжэтнымі ўзроўнямі. Але, напрыклад, у навеле, лірычным вершы, звычайна, мы маем справу толькі з адной групай прадметаў і персанажаў ці з адным лірычным героем. Байка, хоць і ўтрымлівае сюжэтныя падзеі і герояў, якіх хапіла б на цэлую камедыю, таксама мае толькі адзін выяўленчы план.

Адзначаныя кампаненты твора называюць светам мастацкага твора. Гэта даволі шырокае паняцце. Але да свету мастацкага твора не адносяцца абагульненні, выказаныя героем-апавядальнікам ці іншым літаратурным суб’ектам, калі яны маюць характар пазнавальных, ідэйных пастулатаў. У выніку даследчыцкага абагульнення фармулюецца ідэя ці ідэйны змест твора.

Абагульненні па даследаванні літаратурнага твора, звычайна, не выкладаюцца па строгіх лагічных правілах ці ў зададзенай паслядоўнасці – усё залежыць ад мэты даследчыка і выкарыстаннага ім паняццённага апарату (літаратуразнаўчага інструментарыю). Паняццённы апарат, звычайна, вызначаецца характарам твора і аўтарскай канцэпцыяй, а таксама тым, наколькі крытык ці даследчык валодае сучасным навукова-метадалагічным мысленнем. Таму і не можа быць “адзінай”, “правільнай” ідэйна-эстэтычнай інтэрпрэтацыі літаратурнага твора. Аднак гэта і не азначае, што ўсе даследчыцкія трактоўкі аднолькава навуковыя і каштоўныя. Нельга лічыць правамоцнымі і навуковымі тыя інтэрпрэтацыі, якія супярэчаць зместу, рэчаіснасці, адлюстраванай у творы, якія не вынікаюць і нават не падказаныя сэнсам літаратурнага твора. На першае месца неабходна вылучаць тыя інтэрпрэтацыі, якія найпоўна ахопліваюць і ўлічваюць змест і сэнс твора, калі даследчык дапамагае чытачу ўбачыць і адкрыць у літаратурным творы найбольш каштоўнасцяў.

Пытанні. Заданні

1. Як сучаснае літаратуразнаўства разумее мастацкі тэкст, яго структуру і ўнутраную цэласнасць? Як інтэрпрэтуюць гэтыя паняцці розныя даследчыкі і школы?

2. Асэнсуйце змест паняцця “фонасемантыка твора”. У якіх жанрах літаратуры і калі найпаўней выяўляюцца фанічныя асаблівасці мовы? Паназірайце за фонасемантычнымі асаблівасцямі паэзіі У. Караткевіча, Зьніча, Р. Барадуліна, А. Разанава, В. Шніпа, іншых беларускіх паэтаў. Падрыхтуйце рэфераты “Фонасемантыка паэзіі” і “Фонасемантыка прозы” на матэрыяле творчасці беларускіх мастакоў слова.

3. Назавіце і асэнсуйце змест катэгорый сучаснага літаратуразнаўства, якімі звычайна ўвасабляецца зместа-сэнсавая сістэма твора. Вызначце месца чытацкіх гіпотэз, здагадак, разваг, даследчыцкага прафесійнага ведання спецыфікі літаратуры як мастацтва ў ацэнцы аксіялагічнай каштоўнасці твора.

4. Пазнаёмцеся з канцэпцыяй “сферы вышэйшых азначальных сістэм” польскага даследчыка Г. Маркевіча. Ацаніце яе паводле актуальнасці і запатрабаванасці ў сучасным літаратуразнаўстве. На матэрыяле невялікага праявічнага твора (на выбар) вызначце зместа-сэнсавыя групы, “адлюстраванні” (Г. Маркевіч) у яго структуры. Прадэманструйце ўласнае навуковае разуменне гэтага твора.

5. Як рэалізуецца спецыфіка паняццяў “сюжэт” і “фабула” ў працэсе аналізу літаратурнага твора? Паводле прапанаванай на с. 44 схемы прааналізуйце фабулу аповесці В. Быкава (на выбар). Карыстаючыся схемай на с. 45, падрыхтуйце характарыстыку галоўных герояў гэтага твора.

6. Якія кампаненты структуры твора павінен выявіць і прааналізаваць даследчык, каб па-магчымасці поўна і цэласна ахарактарызаваць “свет мастацкага твора”? Падрыхтуйце тры навуковыя рэфераты “Свет мастацкага твора...”, абраўшы матэрыялам даследавання паэтычны, праявічны і драматычны творы.

Літаратура

1. Автономова, Н. Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках / Н. Автономова. – Москва : Наука, 1977. – 271 с.

2. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – Москва : Изд. группа “Прогресс”, “Универс”, 1994. – 276 с.

3. Барт, Р. От произведения к тексту / Р. Барт // Вопр. литературы. – 1988. – № 11.

4. Барт, Р. Текстовый анализ / Р. Барт // Новое в зарубежной лингвистике. – Москва : Прогресс, 1980. – Вып. 9.
5. Боров, Ю. Эстетика : учебник / Ю. Боров. – Москва : Высш. шк., 2002. – С. 105–142.
6. Бремон, К. Логика повествовательных возможностей / К. Бремон // Семиотика и искусствометрия. – Москва, 1972. – С. 108–135.
7. Гиршман, М. Литературное произведение: теория и практика анализа / М. Гиршман. – Москва : Высш. шк., 1991.
8. Иванов, Вяч. К проблеме звукообраза у Пушкина / Вяч. Иванов // Пушкин в русской философской критике: конец XIX – первая половина XX вв. – Москва : Книга, 1990.
9. Ильин, И. Между структурой и читателем: теорет. аспекты коммуникативного изучения литературы / И. Ильин // Теории, школы, концепции: критич. анализы; худож. рецепция и герменевтика. – Москва, 1985. – С. 134–168.
10. Ингарден, Р. Литературное произведение / Р. Ингарден. – Москва : Наука, 1960. – 274 с.
11. Кісліцына, Г. Алесь Разанаў: праблема мастацкай свядомасці / Г. Кісліцына. – Мінск : Беларус. навука, 1997. – 143 с.
12. Лотман, Ю. Анализ поэтического текста / Ю. Лотман – Москва : Наука, 1972. – 423 с.
13. Лотман, Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман. – Москва : Наука, 1970. – 384 с.
14. Маркевич, Г. Основные проблемы науки о литературе / Г. Маркевич; пер. с польск. – Москва : Прогресс, 1980. – 373 с.
15. Успенский, Б. Поэтика композиции / Б. Успенский. – Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1970. – 255 с.
16. Якобсон, Р. Работы по поэтике / Р. Якобсон. – Москва : Наука, 1987. – 461с.

Раздзел 3

ЛІТАРАТУРНЫ ПРАЦЭС І МЕТАДАЛОГІЯ ЯГО АНАЛІЗУ

Мастацкія ўзаемадзеянні як унутраныя сувязі літаратурнага працэсу

Мастацкія ўзаемадзеянні – гэта рознапланавыя ўплывы адной ці некалькіх мастацкіх з’яваў на іншую з’яву ці цэлую групу іншых з’яваў, гэта ўзаемасувязі між элементамі мастацтва як жывой, рухомай сістэмы, якая развіваецца; гэта розныя формы культурнага дыялога ўнутры мастацтва пэўнай эпохі ці сучаснага мастацтва з мінулым.

Пры такім дыялозе не існуе ні прасторавых, ні часавых перашкод, ні вельмі блізкага, ні дужа далёкага – усё побач, як у чалавечай памяці, запамінаецца побач даўно мінулае з учарашнім і сённяшнім. Прычым, даўняе можа здацца больш выразным, чым нядаўняе. Памяць адбірае з мінулага ўсё тое, што важна для сучаснасці, што сугучнае пэўнаму аўтару ці цэламу накірунку мастацтва. Механізм мастацкіх узаемадзеянняў падобны да дыялога мінулага з сучасным у нашай памяці і свядомасці. Асаблівасць памяці заключаецца ў тым, што ўсё, захаванае ў ёй з мінулага, можа стаць ва ўяўленні фактам сучаснага, бо памяць здольная здымаць часавыя межы і перашкоды, часавыя і прасторавыя адлегласці і ўсё мінулае і далёкае можа стаць часткай цяперашняга быцця чалавека, які ўспамінае.

Калі размова ідзе аб памяці культуры, то стагоддзі і нават тысячагоддзі не з’яўляюцца перашкодай: для сучаснага чалавека Платон такі ж далёкі, як і Кант, Скарына, Гусоўскі, Багушэвіч, Купала... Але гэта жывыя галасы нашай культуры і ў XXI стагоддзі, і яны ў пэўным сэнсе з’яўляюцца нашымі сучаснікамі. Памяць культуры актыўна ўдзельнічае ў мастацкіх узаемадзеяннях. У мастацкім працэсе ўсё пераплецена і нельга сустрэць у чыстым выглядзе адзін тып уплыву. Навуковы падыход патрабуе выяўлення *тыпаў мастацкіх узаемадзеянняў. Іх вылучаюць два: 1) мастак адчувае, перажывае ўплыў і 2) мастак аказвае ўплыў. Уплывы бываюць двух класаў: унутрывідавныя (напрыклад, унутрылітаратурныя) і міжвідавныя (літаратура ўздзейнічае на тэатр, жывапіс, кіно, тэлебачанне). Міжвідавныя мастацкія ўзаемадзеянні падобныя да перакрываванага апылення кветак: адбываецца рэдкае супадзенне асаблівасцяў мастацкага мыслення пісьменніка і рэжысёра, мастака-жывапісца, збліжаецца іх светаразуменне і светаўспрыняцце. На гэтай аснове ўзнікае стылёвая блізкасць (напрыклад, імпрэсіянізм у жывапісе і літаратуры).*

Мастацкія ўзаемадзеянні назіраюцца *на розных узроўнях: асобных твораў, асобных мастакоў, мастацкіх плыняў, накірункаў і школ, нарэшце,*

на ўзроўні цэлых літаратурных эпох. Прыкладам уплыву на ўзроўні мастацкай асобы ў беларускай літаратуры можна лічыць уплыў Багушэвіча на Цётку, Дастаеўскага на Чорнага, Чорнага на В. Быкава, Талстога і Чэхава на Брыля... Як мастацкі накірунак сентыменталізм уплываў на станаўленне рамантычнага мастацтва. Як мастацкая эпоха ўплывала грэчаская антычнасць на мастацтва Адраджэння, старажытнарымскае мастацтва ўплывала на класіцызм.

Па характары ўздзеяння мастацкія ўплывы бываюць *моцныя і слабыя*. Адзін з тыпаў слабога мастацкага ўздзеяння, калі творчасць буйнога мастака, не трацячы самастойнага значэння, раствараецца ў наступным мастацкім працэсе. Такія ўзаемадзеянні маюць неабдымную шырыню і вялізную глыбіню пранікнення ў самыя складаныя творчыя працэсы. У сферу іх уплыву ў новую эпоху трапляе кожны мастак, набліжаючыся ці адштурхоўваючыся ад вялікага папярэдніка, адмаўляючы ці працягваючы яго традыцыі. Геніем, які растварыўся ў сусветным літаратурным працэсе, стаў Дастаеўскі, бо яго творчасць многа вызначыла ў літаратурным працэсе XX стагоддзя: Горкі ад яго адштурхоўваўся, Ф. Кафка намагаўся быць падобным да яго. Такое мастацкае ўзаемадзеянне выражаецца не ў непасрэдным уплыве творчасці вялікага папярэдніка, а ў стварэнні адметнага творчага поля, у сферу ўздзеяння якога трапляюць наступныя пакаленні мастакоў. Такі ўплыў менш заўважны, але больш дзейсны. А. Камю і Б. Брэхт па-рознаму і на рознай ідэйнай аснове і разам з тым падобна ўспрымалі ўздзеянне творчасці Дастаеўскага, аднаго з самых філасафічных і маральных пісьменнікаў свету. Іх інтэлектуальнае мастацтва ўзыходзіць да яго мастацкіх прынцыпаў. Брэхт і Камю стварылі п'есы-канцэпцыі і раманы-канцэпцыі. Але Камю рабіў акцэнт на філасофска-маральнай праблематыцы і ў цэнтры сваёй канцэпцыі ставіў асобу, а Брэхт звяртаўся да філасофска-палітычнай праблематыкі і ў цэнтры сваёй канцэпцыі ставіў народ і адносіны асобы да народа.

Узаемадзеянні бываюць *індывідуальныя і агульныя*. Напрыклад, Дастаеўскі не ўвайшоў у індывідуальную, асабістую традыцыю Брэхта і паўплываў на яго ў якасці агульнай традыцыі (слабае ўзаемадзеянне). Асабістая ж традыцыя звязана з непасрэдным уплывам на пісьменніка яго папярэдніка (моцнае ўзаемадзеянне: М. Гарэцкі, Чорны і В. Быкаў).

Другім тыпам мастацкіх узаемадзеянняў з'яўляецца *канцэнтрацыя* – буйны мастак інтэгруе, увасабляе творчасць сваіх папярэднікаў і сучаснікаў, якія застаюцца цікавымі для патомкаў не столькі ў асабіста-мастацкім выяўленні, колькі ў гісторыка-культурных адносінах, бо ўсё значнае ў іх творчасці прадстаўлена творчасцю аднаго вялікага мастака, творы-шэдэўры якога маюць вечную каштоўнасць. Для Расіі такім геніем быў Пушкін, для Беларусі – Купала і Колас, для Італіі – Дантэ, для Германіі – Гётэ, для

Англій – Шэкспір. У вядомым сэнсе гэтыя мастакі ўбіраюць святло папярэдняй традыцыі і выпраменьваюць яго на ўсёй прасторы культуры.

Шэраг тыпаў мастацкіх узаемадзеянняў могуць быць як моцнымі, так і слабымі па сваім характары, гэта – прыцягненне і адштурхоўванне. Пры адштурхоўванні мастак негатыўна, а пры прыцягненні пазітыўна ўспрымае мастацка-канцэптэуальныя асаблівасці творчасці папярэдніка, адчуваючы аддаленасць ці блізкасць выяўленчых сродкаў ці мастацкай манеры.

Існуе шэраг тыпаў мастацкіх узаемадзеянняў, якія маюць пераважна моцны характар.

1. *Запазычанне* – перанос элементаў адной мастацкай сістэмы (схемы сюжэта, абставін, характараў герояў, кампазіцыі) у іншую. У такім выпадку ў новым творы ўгадваюцца рысы мастацкай першакрыніцы. Аднак запазычаныя элементы сінтэзуюцца з новым каларытам, з няўлоўна змененым мастацкім рытмам, з іншай канцэпцыяй вобразаў.

2. *Уплыў* блізкі да запазычання: мастак карыстаецца некаторымі набыткамі мастацкага вопыту свайго папярэдніка. Тут не захоўваюцца стылістычныя якасці арыгінала і мастацкае ўздзеянне паўстае ў самых нечаканых праявах (“Дыярыуш” А. Філіповіча і “Дзярэчынскі дыярыуш” М. Скоблы, “Энеіда навыварат” В. Равінскага і “Энеіда” Вяргілія).

3. *Перайманне (імітаванне, наследаванне)* – свядомая падробка новага тэкста на першакрыніцу, капіраванне сістэмы светаўспрымання, асноўных стылёвых асаблівасцяў, жанравай формы, творчай манеры папярэдніка. Пры такой падробцы ступень выкарыстання крыніцы вышэй, чым пры запазычанні, калі капіруюцца толькі асобныя элементы. Пры падробцы капіруецца сама структура першакрыніцы. Падробка можа мець высокі творчы патэнцыял і высокую ступень наватарства ў засваенні традыцыі. Так, напрыклад, у дзеячым эпохі Адраджэння нават падробка пад антычнасць мела творчы характар. У беларускай літаратуры вядома, што драматург Ф. Аляхновіч, падрабляючы “пад Купалу”, напісаў працяг п’есы “Паўлінка” – “Заручыны Паўлінкі”.

4. *Парадыраванне* – падробка, якая зноў спрашчана паўтарае асаблівасці арыгінала, выражае насмешліва-крытычныя адносіны да некаторых герояў, ідэй, стылёвых асаблівасцяў арыгінальнага тэксту. Вядомыя бліскучыя літаратурныя пародыі, якія выклікаюць нават захапленне іх якасцямі. Так суадносіцца пушкінскі “Граф Нулін” з шэкспіраўскай “Лукрэцыяй”, сервантаўскі “Дон-Кіхот” з рыцарскімі раманами. Парадыйнасатырычныя творы сустракаюцца і ў беларускай літаратуры. Сярод іх найперш вылучаюцца паэмы “Энеіда навыварат” В. Равінскага, “Тарас на Парнасе” К. Вераніцына, “Біблія” Кандрата Крапівы.

5. *Эпігонства* – нятворчае запазычанне, якому характэрна нязначная ступень пераробкі, капіраванне і змяншэнне мастацкага патэнцыялу ў

параўнанні з арыгіналам. Ніжэйшай ступенню эпігонства з’яўляецца плагіят – поўная творчая бездапаможнасць, мастацкае наслідаванне з адсутнасцю самастойна-творчага ўнёску, што перарастае ў звычайную літаратурную кражу. Так вядомая песня “Вставай, страна огромная!” Лебедзева-Кумача з’яўляецца плагіятам. Яе сапраўдны аўтар – малавядомы чалавек, які напісаў гэтыя вершы ў гады першай сусветнай вайны.

6. *Цытацыя* – непасрэднае мастацкае выкарыстанне першакрыніцы са спасылкай на яе, уключэнне чужога тэкста ў тэкст уласнага твора, запазычанне асобных элементаў і тэмаў з літаратурнай першакрыніцы са спасылкай на яе.

7. *Рэпрадукцыя* – прамы перанос кампазіцыйнай будовы твора-крыніцы ў новы літаратурны твор (эпапею М. Гросмана “Жыццё і лёс” некаторыя даследчыкі называюць рэпрадукцыяй эпапеі Талстога “Вайна і мір”).

8. *Рэмінісцэнцыі* – запазычанне асобных элементаў з папярэдніх літаратурных крыніц з некаторымі зменамі элементаў. На гэтым прыёме схаванай цытацыі заснавана творчасць сучасных канцэптуалістаў.

9. *Парафраза* – запазычанне тэмы папярэдняй літаратурнай крыніцы з заменай элементаў і захаваннем характару кампазіцыйных сувязяў.

10. *Намёк* – лёгкая адсылка чытача адной дэтאלлю, асобным элементам да папярэдняй крыніцы.

11. *Варыяцыі* – выкарыстанне чужога тэкста шляхам яго перапрацоўкі, якая пакідае некранутымі асобныя структурныя рысы першакрыніцы. Захоўваючы інварыянтнасць ідэйна-тэматычных і мастацкіх асаблівасцяў крыніцы, аўтар варыятыўна зменьвае яго рысы, сюжэтныя лініі, характарыстыкі герояў, кампазіцыйныя блокі.

12. *Суперніцтва* – мастак уступае ў творчую спрэчку з папярэднікам: у адных адносінах вучыцца, у іншых – адштурхоўваецца ад яго, усведамляючы сваю непадобнасць да яго і намагаючыся творча пераўзыйсці яго. Так, напрыклад, Лермантаў ставіўся да творчасці Байрана.

13. *Канцэнтрацыя* – буйны мастак інтэгруе, прадстаўляе творчасць цэлай плеяды сваіх папярэднікаў і сучаснікаў. І многія з іх становяцца цікавымі для патомкаў не столькі ў уласна-мастацкіх, колькі ў гісторыка-культурных адносінах, бо ўсё значнае ў іх творчасці прадстаўлена творчасцю вялікага мастака, шэдэўры якога і захоўваюць каштоўнасць (Пушкін, Дантэ, Гётэ, Купала, Шэкспір). Працэс, супрацьлеглы канцэнтрацыі, – растварэнне творчасці буйнога мастака ў наступным мастацкім працэсе без утраты самастойнага мастацкага і эстэтычнага значэння яго твораў.

Мастацкія ўзаемадзеянні могуць быць *міжнацыянальныя і ўнутрынацыянальныя*. У сваю чаргу міжнацыянальныя ўзаемадзеянні падраздзяляюцца на ўнутрырэгіянальныя (напрыклад, узаемадзеянні між славянскімі літаратурамі) і міжрэгіянальныя (напрыклад, між рэгіёнамі славянскіх і раман-

скіх літаратур). Міжнацыянальныя мастацкія ўзаемадзеянні працякаюць як на асабістым узроўні (напрыклад, Пушкін – Міцкевіч), так і на ўзроўні асобных відаў мастацтва (напрыклад, сувязь між экспрэсіянізмам у нямецкім жывапісе і рускімі тэатральнымі эксперыментамі 20-х гадоў – Мерхольд, Таіраў) і цэлых нацыянальных мастацкіх культур (японская культура ў канцы XIX – пачатку XX ст. уплывала на еўрапейскі жывапіс).

Мастацкія ўзаемадзеянні, у прыватнасці міжнацыянальныя, адбываюцца і ўнутры адной эпохі і між мастацкімі эпохамі. Мастацкія адкрыцці аднаго народа ўздзейнічаюць на мастацкую культуру іншых народаў. Міжнацыянальныя мастацкія ўзаемадзеянні маюць звычайна свой цэнтр (Грэцыя ў эпоху Антычнасці, Італія ў эпоху Рэнесанса, Францыя ў эпоху класіцызма). Заканамернасці сацыяльна-гістарычнага развіцця чалавецтва вызначаюць і наяўнасць агульных рысаў у мастацкай свядомасці розных народаў і жыццёвую аснову міжнацыянальных мастацкіх узаемаўплываў.

Паняцце пра мастацкі напрамак (накірунак)

Накірунак – адна з асноўных катэгорый тэорыі і гісторыі мастацкага працэсу. Аднак гэта катэгорыя слаба распрацавана тэарэтычна і часта атаясамляецца з плыню, школай, метадам, стылем. Накірунак не мае дакладнага азначэння, таму часам адмаўляецца яго існаванне. Так, напрыклад, “новая крытыка” абвясчае твор адзінай рэальнасцю мастацтва. Вядома ж, твор – найбольш даставерная і бачная рэальнасць мастацтва. Аднак таксама несумненнай рэальнасцю з’яўляецца тыпалагічнае падабенства твораў розных пісьменнікаў. Вывучэнне мастацкага твора можа быць усебаковым толькі пры раскрыцці сувязі між ім і тыпалагічна блізкай яму групай твораў.

Накірунак выяўляецца праз сукупнасць твораў, у якіх рэалізаваны пэўныя прынцыпы творчасці, і праз праграмныя тэарэтычныя маніфесты, якія абвясчаюць гэтыя прынцыпы. Самыя розныя творцы ў пэўных адносінах падуладныя агульнаму духу часу. Ва ўсе часы людзі, духоўна ўзвышаныя, хоць і мелі рознагалоссі, мелі падобныя і сугучныя перакананні, нягледзячы на супярэчнасці.

Накірунак – адна з цэнтральных праблем эстэтыкі, пункт сыходжання тэорыі і гісторыі мастацкага працэсу. Гэта важнейшая катэгорыя мастацкага працэсу, якая дазваляе рабіць параўнальна-гістарычныя абагульненні ў маштабах сусветнай гісторыі мастацкай культуры і выяўляць у культурах розных народаў адзіную паслядоўнасць этапаў развіцця, змену і барацьбу канцэптואльных і стылёвых парадыгм мастацтва.

Накірунак міжнацыянальна тыпалагічны, але мае свае нацыянальныя варыяцыі. Ён убірае ў сябе агульнае для ўсіх нацыянальных мадыфікацый класіцызма, рамантызма і рэалізма. Узор накірунка – яго класічная нацыя-

нальная форма (італьянскае Адраджэнне, французскі класіцызм, нямецкі рамантызм, рускі і беларускі рэалізм). Накірунак можа суадносіцца толькі з адным відам мастацтва (літаратура “патоку свядомасці”, абстракцыянізм у жывапісе), можа выяўляць агульнасць некалькіх відаў мастацтва (неарэалізм у кіно і ў літаратуры), можа акрэсліваць гістарычную агульнасць усіх ці большасці відаў мастацтва (рамантызм, рэалізм). Накірунак – гэта рэальны гістарычны вынік ўзаемадзеяння традыцыі і наватарства.

У накірунку выяўляюцца светапоглядна-эстэтычныя асаблівасці мастацкага працэса. *Гэта канцэпцыя свету і асобы*, устойлівая для групы мастакоў дзейнасць у межах цэлага гістарычнага перыяду.

Мастацкая канцэпцыя вызначаецца элементамі, якія складаюць структуру мастацкай рэальнасці і адлюстроўваюць свет у яго ўзаемадзеянні з асобай, ствараючы шэраг пластоў у структуры мастацкага твора:

- 1) унутранае ўзаемадзеянне чалавека з самім сабой (сістэма “Я – Я”);
- 2) суадносіны чалавека з іншым чалавекам (“Я – Ты”);
- 3) узаемадзеянне чалавека з грамадствам (“Я – Мы”);
- 4) адносіны асобы да чалавецтва (“Я – усе мы”);
- 5) адносіны да прыроды, асяроддзя, навакольнай рэальнасці (“Я – Усё”);
- 6) “другая прырода”, матэрыяльная культура, якая акаляе асобу “Я – усё, створанае намі ў сферы матэрыяльных каштоўнасцяў”);
- 7) адносіны асобы да духоўнай культуры (“Я – усё, створанае намі ў сферы духоўных каштоўнасцяў”);
- 8) чалавек і космас (“Я – усеагульнае ўсё”).

Выяўленая ў творах пэўнага накірунку мастацкая канцэпцыя свету рэалізуецца праз *тыпалагічную мастацкую мадэль свету*, сутнасць якой залежыць ад іерархічнага размяшчэння пластоў:

- ад таго, які з іх дамінуе;
- як, у якой паслядоўнасці ад дамінуючага пласта размяшчаюцца іншыя пласты;
- якія з пластоў адсутнічаюць у структуры твора і як рэалізуецца кожны з наяўных пластоў.

Акрамя гэтага ў мастацкую канцэпцыю свету ўваходзяць і непасрэдна сфармуляваныя аўтарам ідэі – філасофскія, рэлігійныя, палітычныя, маральныя і г.д.

Тыпалагічная мастацка-вобразная канструкцыя так ці інакш вар’іруецца ў розных плынях і школах і ў розных творах, якія належаць да дадзенага накірунку. Разам з тым, асноўны каркас гэтай канструкцыі захоўваецца.

Мастацкі накірунак – інварыянт (нязменны, пастаянны, устойлівы пачатак, які вар’іруецца ў творах гэтага накірунку) мастацкай канцэпцыі свету і асобы. Паколькі гэта канцэпцыя раскрываецца галоўным чынам праз ствараемую аўтарам мастацкую рэальнасць, то мастацкі накірунак –

гэта тып мастацкай рэальнасці. Мастацкая рэальнасць і мастацкая канцэпцыя, у сваю чаргу, вызначаюць характар успрыняцця твора рэцыпіентам, таму мастацкі накірунак – гэта і пэўны тып рэцэптыўнага дыялога: аўтар – твор – рэцыпіент.

Накірунак – сістэма мастацкіх твораў, пабудаваных па адной тыпалагічнай мадэлі з інварыянтнай (адзінай і ўстойлівай) канцэпцыяй свету. Змена мастацкіх накірункаў – працэс змянення мастацкай канцэпцыі свету, што выяўляецца праз узнікненне якасна новага, іншага тыпу структуры мастацкага твора.

Сярэдневечнае мастацтва, вылучаючы Бога ў якасці дамінуючай праблематыкі, асэнсоўвала Сусвет у яго адносінах да чалавека. Гэтая тэндэнцыя знайшла працяг у Дантэ, які ставіў светабудову у цэнтр сваёй мастацкай канцэпцыі. Яго “Боская камедыя” дае структуру космаса і адводзіць у ім месца чалавеку і грамадству.

Адраджэнне ставіць у цэнтр светабудовы ўсвядомленую асобу. Класіцызм спыняе ўвагу на дзяржаве і падначаленым ёй чалавеку. Рамантызм перамяшчае ў цэнтр мастацкай канцэпцыі ўнутраны свет асобы ў яе адносінах з прыродай. Рэалізм ставіць у цэнтр твора чалавека і народ, асобу і грамадства.

Школа – гэта мастацкі накірунак, тэарэтычна абгрунтаваны, які мае свае межы і вылучаецца з мастацкага працэсу ў самастойнае, арганізацыйна аформленае ўтварэнне (склад асоб, прадстаўнікоў школы, тэарэтычную платформу – маніфест, праграму, прынцыпы).

Плыні – варыянты ўстойлівай мастацкай канцэпцыі свету, уласцівыя накірунку.

Катэгорыя “мастацкі накірунак” дазваляе ахапіць развіццё мастацтва ва ўсёй яго складанасці. У адну мастацкую эпоху звычайна ўваходзяць некалькі значных мастацкіх накірункаў. Мастацкі працэс не супадае цалкам з асноўнымі накірункамі эпохі, ён багацейшы за вядучыя тэндэнцыі. У ім многа няўстойлівага, а накірункі схопліваюць толькі тое, што ўжо выпрацавалася.

Гістарычная перыядызацыя літаратурна-мастацкага працэсу

Мастацкі працэс, як усякі рух, адбываецца ў часе і прасторы і яго трэба разумець як дыялектыку пастаяннага і перарывістага, зменнага. Заснаваны на гэтай дыялектыцы працэс развіцця мастацтва дазваляе зрабіць яго навуковае члянэнне – перыядызацыю. Перыядызацыя развіцця мастацкай культуры – важнейшая праблема эстэтыкі, тэорыі і гісторыі літаратуры і мастацтва. Існуе іерархія гістарычнага падзелу мастацкага працэсу на

дробныя і буйныя этапы. Звычайна гісторыя літаратуры і мастацтва ўлічвае два этапы развіцця мастацкай культуры – пакаленне і стагоддзе.

1. *Пакаленне* – мінімальны этап мастацкага развіцця, які вызначаецца творчай дзейнасцю групы аўтараў – прыкладна аднагодкаў і сучаснікаў. Яны ствараюць гістарычна завершаны адрэзак мастацкага развіцця, роўны сярэдняму часу актыўнага творчага жыцця мастака.

2. Больш буйны этап мастацкага развіцця – *век, стагоддзе*. Так у руху рускай літаратуры вылучаюць XVIII, XIX, XX стст. – буйныя адрэзкі гістарычнага часу, дастатковыя для істотных змен у сацыяльным жыцці і для праяўлення іх уплыву на мастацкае мысленне. У беларускай літаратуры новага часу мэтазгодна вылучаюцца XIX і XX стст., кожнае з якіх мае свае літаратурна-мастацкія адметнасці.

3. Часам гэтыя этапы мастацкага працэсу дапаўняюцца паняццем мастацкай *эпохі* (антычнасць, Адраджэнне), якую, некаторыя даследчыкі часам атаясамляюць з накірункам (Асветніцтва).

Іншы прынцып гістарычнага падзелу мастацтва на этапы развіцця прапанаваў расійскі даследчык В. Мірыманаў. Ён сыходзіць з таго, што ў гісторыі еўрапейскага мастацтва, у яго эвалюцыі вылучаюцца перыяды, кожны з якіх можа быць распазнаны па адпаведным яму сімвале – міфалагічным вобразе, які на кожным этапе арганізуе карціну свету. Мастацтва ранняга Адраджэння азначае канец першага перыяду, што супадае з эпохай Сярэдневечча, якое вызначаецца ідэяй Бога. Найбольш адпаведным другому перыяду (барока і ракако) з’яўляецца вобраз Кесара. Пачатак наступнага перыяду XVIII стагоддзя і цэнтральная тэма яго – Герой. Наступны за ім перыяд, паводле канцэпцыі В. Мірыманава, які яшчэ не закончаны, можа быць названы “Ні Бог, ні Кесар, ні Герой”.

Вядомы філосаф Ю. Бораў прапануе свой падзел.

Мастацкі перыяд (напрыклад, перадмадэрнізм, мадэрнізм, неамадэрнізм, постмадэрнізм) – *аб’яднанне групы гістарычна, эстэтычна і канцэптуальна блізкіх адзін аднаму накірункаў, якія ўтрымліваюць інварыянтную мастацкую ідэю, значымую для ўсіх гэтых мастацкіх накірункаў*.

Мастацкі перыяд ахоплівае гістарычны час перавагі ў літаратурным развіцці пэўнага тыпу героя (звычайна, ён вар’іруецца ў накірунках дадзенага перыяду), пэўнага тыпу аўтара і пэўнага тыпу ўдзелу аўтара ў стварэнні мастацкага тэксту.

На розных стадыях свайго развіцця мастацтва засяроджвала ўвагу на тых ці іншых аспектах мастацкага свету – на прасторы, на часе ці на часапрасторы. З гэтага пункту погляду можна вылучыць тры эпохі мастацкага развіцця.

Старажытнае мастацтва мысліла пераважна *прасторай*. Галоўная яго тэма і праблема – светабудова. Пытанні касмагоніі, паходжання Сусвету,

багоў, якія апякуюцца рознымі сферамі жыцця і дзейнасці чалавека – менавіта гэтыя праблемы былі ў цэнтры ўвагі старажытнага мастака.

Пачынаючы з эпохі Адраджэння, мастацтва, для якога характэрна адлюстраванне росту асобы і развіцця грамадства, працэсаў сацыяльных пераўтварэнняў, зменлівасці ўсяго, *мысліць пераважна часам*. Гістарызм пранікае ва ўсе сферы мастацкай творчасці.

Новае мастацтва, якое сфарміравалася ў XIX і XX стст., пачынае мысліць *прасторай і часам у іх адзінстве*. Невыпадкова менавіта ў гэтую эпоху была адкрыта М. Бахціным катэгорыя *хранатоп* (час – прастора), якая характарызуе навейшы тып мастацкага мыслення.

Гістарызм як прынцып даследавання літаратурнага працэсу

У сярэдзіне і ў другой палове XIX ст. і ў пачатку XX ст. ідэя гістарызму ўсё больш прыкметна распрацоўваецца ў тэарэтыка-літаратурных і эстэтычных даследаваннях. Многія філосафы і крытыкі, пісьменнікі і эстэтыкі ў сваіх агульнаметадалагічных працах не толькі выказваюць ідэю гістарызму, але і спрабуюць рэалізаваць прынцып гістарызму на практыцы. *В. Бялінскі, М. Чарнышэўскі, А. Дабралюбаў* абапіраліся на прынцып гістарызму ў сваіх тэарэтычных абагульненнях вопыту рускай літаратуры XIX ст. *Узорам гісторыка-тэарэтычнага падыходу да літаратуры сталі артыкулы Бялінскага пра Пушкіна, у якіх ставяцца і вырашаюцца важнейшыя тэарэтычныя праблемы – рамантызму і рэалізму, пераемнасці і наватарства, родаў і жанраў*.

В. Бялінскі паставіў пытанне аб гістарычнай рухомасці суадносін “рэальнага” і “ідэальнага” пачаткаў у працэсе літаратурнага развіцця. Пра-сочваючы літаратурны працэс ад М. Ламаносава да А. Пушкіна, В. Бялінскі ўпершыню ў гісторыі эстэтычнай думкі вылучае праблему паскоранага развіцця літаратуры, паказвае на канкрэтным матэрыяле, што руская літаратура за нейкія два–тры дзесяцігоддзі прайшла праз такія этапы, праз якія заходнееўрапейская літаратура праходзіла на працягу стагоддзяў. У беларускім літаратуразнаўстве тэорыю паскоранага развіцця літаратурнага працэсу ў другой палове XX ст. грунтоўна распрацаваў В. А. Каваленка.

Бялінскі напісаў шэраг нарысаў-аглядаў рускай літаратуры 40-х гадоў XIX ст., якія з’яўляюцца прыкладам гісторыка-лагічнага даследавання. У гэтых аглядах Бялінскі раскрывае прыроду і спецыфічныя якасці літаратуры ў іх руху і зменах. Усе тэарэтычныя палажэнні гэтых артыкулаў грунтоўна на канкрэтным матэрыяле і з яго выцякаюць. У яго тэорыі агульнае прасякнута багаццем канкрэтнага. Такі падыход да праблем літа-

ратуры дазволіў В. Бялінскаму стварыць гістарычную тэорыю жанраў і родаў літаратуры. У яго працах адчуваецца ўплыў Гегеля.

Яшчэ ў большай ступені выявіўся гістарызм у распрацоўцы тэорыі жанраў літаратуры ў аналітычных артыкулах В. Бялінскага. Так у артыкуле “Аб рускай аповесці і аповесцях п. Гоголя (“Арабескі” і “Міргарад”) на шырокай канкрэтнай аснове распрацоўваецца гістарыя і тэорыя жанра аповесці. Даследчык перакананы, што той ці іншы жанр літаратуры не выпадковы і не адвольны. Грамадскія патрэбы вызначаюць гістарычную змену родаў літаратуры, нараджэнне новых жанраў. Бялінскі пісаў пра тое, што ода, эпічная паэма, балада, байка, рамантычная пушкінская паэма, якія шырока бытавалі ў літаратуры, нагадваюць сучаснаму грамадству аб нейкім вясёлым, але даўно мінулым часе. Раман у рускай літаратуры ў пасляпушкінскую эпоху ахапіў і паглынуў усё, а аповесць, што прыйшла разам з ім, вымусіла нават раман крыху збочыць і прапусціць яе наперад. Прычыны гэтых змен Бялінскі бачыў не ў асабістых якасцях таго ці іншага пісьменніка, а ў сутнасці часу, ва ўсеагульным і, можна сказаць, сусветным накірунку. Пры гэтым крытык улічваў і характар грамадскіх патрэб, і асаблівасці дадзенай літаратурнай формы. Ён сапраўды звяраў дух мастацтва з духам часу, калі пісаў, што аповесць – гэта раман, які распаўся на часткі, або раздзел, узяты з рамана. Людзі дзелавыя, бясконца занятыя даражаць часам і ім няма калі чытаць вялікія аб’ёмныя раманы, таму патрэбна аповесць. Жыццё заўсёды вельмі мнагастайнае: ёсць падзеі, выпадкі, якіх не хапіла б на драму ці на раман, але яны глыбокія і ў адным імгненні ўвасабляюць сутнасць жыцця. Аповесць ловіць іх і заключае ў свае цесныя рамкі. Яе форма можа ўмясціць у сябе ўсё – і лёгкі нарыс нораваў, і сатырычную насмешку над чалавекам і грамадствам, і глыбокую таямніцу душы, і жорсткую гульню жарсці.

У тэарэтычных абагульненнях мастацкіх якасцяў аповесці ў В. Бялінскага ўсё гістарычна, прасякнута глыбокім адчуваннем часу, які запатрабаваў менавіта гэтую літаратурную форму і абумовіў яе развіццё. В. Бялінскі вывёў асаблівасці мастацкай творчасці з асаблівасцяў жыцця. Адзначаючы глыбокі і неадменны ўплыў жыцця на развіццё зместу і формаў літаратуры, В. Бялінскі пісаў, што ў яго час і сам Ювенал пісаў бы не сатыры, а аповесці, бо *калі ёсць ідэі часу, то ёсць і формы часу*.

В. Бялінскі ўлічваў узаемадзеянне знешніх і ўнутраных фактараў узнікнення новых формаў літаратуры. Ён звяртаў увагу на ўзаемаўплыў розных літаратур. Так, ён прызнаваў значэнне замежнага ўплыву на ўзнікненне жанру аповесці ў рускай літаратуры: народ, які ўдзельнічае ў жыцці адукаванай часткі чалавецтва, не можа быць абыякавым да інтэлектуальнага руху. Аднак рашаючую ролю для развіцця новых літаратурных формаў, на думку Бялінскага, адыгрываюць унутрыграмадскія патрэбы. (І ў гэтым адно

з многіх прынцыповых адрозненняў яго поглядаў ад “акадэмічнай” кампаратывісцкай школы.) Усё новае ў літаратуры ўзнікае не столькі па духу падабенства, колькі ў выніку патрэбнасці.

Моцным бокам гістарызму тэарэтычных разваг В. Бялінскага з’яўляецца яго ўменне выбраць асноўныя складнікі мастацкага працэсу, што ратавала даследчыка ад пагрозы забытацца ў мнагастайнасці літаратурных фактаў і з’яваў. Матывуючы гэты метадалагічны прыём, В. Бялінскі пісаў: “Марлінскі, Адоеўскі, Пагодзін, Палявой, Паўлаў, Гогаль – тут поўнае кола гісторыі рускай аповесці. Так поўнае, можа, праз меру поўнае; але я гаварыў тут аб усіх аповесцях, у розных адносінах найпрыкметных, а гэтая прыкметнасць заключаецца не ў адной мастацкасці, але і ў часе з’яўлення, і ва ўплыве, добрым ці не, на літаратуру, і большай ці меншай ступені таленту, і, нарэшце, у самім характары і накірунку. Названыя мною аўтары павінны быць успомнены ў гісторыі рускай аповесці, ва ўсіх гэтых адносінах, як сапраўдныя яе прадстаўнікі. Аб іншых, якіх многа, вельмі многа, прамаўчу, бо, пры ўсіх сваіх вартасцях, яны не датычацца прадмета дадзенага артукула...” (Бялінскі В.Г. Выбр. філас. сач. Т. 1. М., 1948. С. 189).

Знайшоўшы асноўныя звёны гісторыі станаўлення пэўнай мастацкай формы (у дадзеным выпадку аповесці), даследчык далей знаходзіць тую кропку, у якой працяглы працэс станаўлення дае якасны вынік, мастацкую *заканмернасць*. Ён знаходзіць, напрыклад, таго мастака, для якога аповесць была “родам, а не формаю”. Такім мастаком і з’яўляецца М. Гогаль. Вось гэтае ўменне ўлічыць і адрозніць эвалюцыйны бок мастацкага працэсу ад карэнных якасных змен у станаўленні літаратурных форм (у дадзеным выпадку родаў і жанраў), да якіх гэта эвалюцыя прыводзіць, характэрна для гістарычнага мыслення В. Бялінскага.

Артыкулы В. Бялінскага аб жанры аповесці і для сучасных даследчыкаў і тэарэтыкаў з’яўляюцца прыкладам яго гістарычнай метадалогіі. Гэты ж метадалагічны прынцып пранізвае і многія іншыя працы, у прыватнасці прысвечаныя праблемам драматургіі і паэзіі.

Асновай усёй метадалогіі класікаў рускай эстэтыкі з’яўляецца *праблема адносін мастацтва да рэчаіснасці і ўзаемадзеяння аб’ектыўных і суб’ектыўных фактараў*. Жыццёвы матэрыял і творчыя ўстаноўкі (“агульныя паняцці”) мастака – гэты сыходныя кампаненты творчага працэсу – павінны глыбока аналізавацца ў іх узаемадзеянні і гістарычнай зменлівасці. *А. Дабралюбаў* пісаў, калі агульныя паняцці пісьменніка хісткія ці ілжывыя, то ў мастаку непазбежна пачынаецца “барацьба, сумненні, нерашучасць, і калі твор яго не выглядае ад гэтага канчаткова фальшывым, то ўсё ж атрымліваецца слабым, бясколерным і нястройным. Калі ж наадварот, агульныя паняцці мастака правільныя і цалкам гарманізуюцца ў яго

натуры, тады гэтыя гармонія і адзінства выяўляюцца ў творы. Тады жыццё адлюстравана ў творы ярчэй і жывей, і яно лягчэй можа прывесці чалавека, які разважае, да правільных высноў і, вядома, мае большае значэнне для жыцця” (Дабралюбаў А.М. Выбр. філас. сач. Т. 2. М., 1946. С. 17)

Кампаратывісцкае разуменне літаратурнага працэсу

З прыхільнікаў параўнальнай метадалогіі ўвагі заслугоўвае ў першую чаргу **А.М. Весялоўскі**, які прадпрыняў спробу стварыць *гістарычную паэтыку*. А. Весялоўскі пакінуў незавершанай вялікую задуму стварэння гісторыі літаратуры, пабудаванай па родах і жанрах, дзе б даследавалася паходжанне важнейшых катэгорый літаратуры. Ён лічыў, што *літаратурная тэорыя павінна будавацца як параўнальна-аналітычная гісторыя літаратуры*. Многія канкрэтныя назіранні і матэрыялы, сабраныя і апрацаваныя А. Весялоўскім, надзвычай каштоўныя. Так ён лічыў, што толькі параўнальны метада здольны адкрываць законы паэтычнага развіцця. У сваёй уступнай лекцыі “Аб метадазе і задачах гісторыі літаратуры як навукі”, прачытанай у 1870 г. у Санкт-Пецярбургскім універсітэце, А. Весялоўскі, фармулюючы свае метадалагічныя прынцыпы, казаў: “Вывучаючы шэрагі фактаў, мы заўважаем іх паслядоўнасць, адносіны між імі наступнага і папярэдняга; калі гэтыя адносіны паўтараюцца, мы пачынаем падазраваць у іх пэўную заканамернасць; калі яны паўтараюцца часта, мы перастаём казаць аб папярэднім і наступным, замяняючы іх выражэннем прычыны і выніку. Мы нават схільныя пайсці далей і ахвотна пераносім гэтае цеснае паняцце прычыннасці на бліжэйшыя з сумежных фактаў; яны ці выклікалі прычыну, ці з’яўляюцца адгалоскамі выніку. Дзеля праверкі бяром паралельны рад сходных фактаў: тут адносіны дадзенага папярэдняга і дадзенага наступнага могуць не паўтарацца, ці калі паўтарацца, то сумежныя з імі члены будуць розныя і, наадварот, знойдзецца падабенства на больш аддаленых ступенях радоў. Адпаведна з гэтым мы абмяжоўваем або пашыраем наша разуменне прычыннасці; кожны новы паралельны рад можа прывесці з сабой новую змену паняцця. Чым больш такіх праверачных паўтараў, тым больш верагодна, што атрыманае абагульненне падыходзіць да *дакладнасці закона*” (Весялоўскі А.М. Аб метадазе і законах гісторыі літаратуры як навукі. “Часопіс Міністэрства Народнай Асветы”, 1870. Ч. 152. С. 8).

Гістарызм А. Весялоўскага, як гэта бачна з прыведзенай цытаты, накіраваны не на раскрыццё прычынна-выніковай сувязі ў мастацкім працэсе, а на фіксацыю паўторнасці з’яваў. Параўнальны метада, устанаўліваючы паўторнасць, сыходжанні ў з’явах, не накіраваны на выяўленне падабенства ў адрозненнях і адрознення ў падабенстве. А. Весялоўскі даследаваў не ўвесь шырокі матэрыял літаратуры, а, пераважна, літаратуру да

эпохі Адраджэння. Самы складаны і самы “нязручны” для параўнальнага метаду матэрыял новай і навейшай літаратур застаўся за межамі тэарэтычных абагульненняў гэтага вучонага.

Гісторыка-тэарэтычнаму аналізу А. Весялоўскі падвергнуў толькі некаторыя элементы літаратуры, робячы ўхіл на параўнальнае вывучэнне сюжэтаў, і звяртаў увагу на падабенства сюжэтных канструкцый у літаратурах розных народаў, тлумачачы гэта наяўнасцю “вандроўных сюжэтаў”. Яго тэорыя “вандроўных сюжэтаў” улічвае важныя моманты ўзаемадзеяння літаратур. У гісторыка-тэарэтычных даследаваннях вучоны сыходзіў з перавагі знешняга ўплыву над унутранымі фактарамі развіцця літаратуры.

Гістарызм А. Весялоўскага акцэнтаваў увагу на змесце літаратуры, мастацкая ж форма разглядалася ім як кансерватыўная сфера літаратуры. Калі ў змесце магчыма наватарства, то ў форме – толькі традыцыі. Узнікаў разрыў літаратуры на гістарычна зменлівы змест і пазагістарычную традыцыйную форму. Тым не менш, уся гістарычная паэтыка А. Весялоўскага была прасякнута пафасам пошуку законаў гісторыі паэзіі і ўяўляла спробу злучэння гістарычнага і лагічнага.

Гэтыя пошукі былі прадоўжаны ў шэрагу прац вучняў А. Весялоўскага і асабліва ў трохтомных “Уводзінах у філасофію мастацкай творчасці” А. Яўлахава. Ён сцвярджаў: “Хоць гісторыя толькі матэрыял для тэорыі, аднак менавіта з яе атрымліваюцца агульнае (родавае) пазнанне гэтай тэорыі, менавіта з яе ствараюцца законы гістарычных з’яваў. Такім чынам, сама гісторыя каштоўная настолькі, наколькі яна адпавядае гэтаму прызначэнню... служыць сродкам тэарэтычнай пабудовы закона. Тэорыя – як бы непасрэдны працяг гісторыі, паколькі адна пераходзіць у другую” (Яўлахаў А. Уводзіны ў філасофію мастацкай творчасці (вопыт гісторыка-літаратурнай метадалогіі). Варшава, 1910. Т. 1. С. 11). У гэтых развагах А. Яўлахава гісторыя падаўляецца тэорыяй, выступае “памочніцай” логікі. Станоўчае тое, што аўтар сцвярджаў прынцып гістарызму ў літаратурнай тэорыі. Гэты вучоны адзначаў, што змест тэорыі літаратуры непасрэдна залежыць ад поспехаў яе метадалогіі і, наадварот, удасканаленне метадалогіі садзейнічае паглыбленню тэарэтычнага зместу.

Заслугай А. Весялоўскага і яго школы было сцвярджэнне прынцыпаў гістарызму ў літаратуразнаўстве і аналіз паводле іх канкрэтна-гістарычнага літаратурнага матэрыялу.

Пазітывісікім разуменнем гістарызму да школы А. Весялоўскага набліжаўся французскі даследчык Іпаліт Тэн і яго паслядоўнік Георг Брандас. І. Тэн лічыў, што ўсякія змены ў становішчы людзей вядуць да зменаў у іх псіхіцы. А гэта абумоўлівае змены ў літаратуры. Галоўная ж прычына гістарычных зменаў у становішчы людзей заключаецца ў поспехах людскога розуму.

Адной з цэнтральных праблем для І. Тэна з’яўляецца праблема абумоўленасці творчасці мастака жыццём народа. Ён сцвярджаў, што асаблівасці маралі, светапогляду як у публікі, так і ў мастака тыя ж, яны не адзелены сцяной ад грамадства: “Толькі іх голас даносіцца да нас у цяперашні час з глыбіні вякоў; але за гэтым гучным голасам... мы адрозніваем гул і незразумелую гаворку многагалолага натоўпу, вялікага, бязмежнага і шматгучнага голасу народа, які спяваў ва ўнісон з мастакамі; і толькі гэта сугучча робіць іх вялікімі” (Тэн І. Філасофія мастацтва. М., 1933. С. 4).

Праблему залежнасці мастака ад жыцця народа І. Тэн даследуе на багатым матэрыяле літаратуры і мастацтва розных эпох. Пры гэтым у аснове яго эстэтычнай метадалогіі ляжыць не агульна-гістарычны, а натуральна-біялагічны прынцып. Ён зрабіў спробу распаўсюдзіць адкрытую прыродазнаўствам метадалогію на тэорыю літаратуры: прыродазнаўства адкрыла правіла *сузалежнасці характэрных асаблівасцяў*, паводле якога ў батаніцы і заалогіі пабудаваны ўсе класіфікацыі. Тэорыю аналогіі, ужытую да вывучэння жывёл, І. Тэн вырашыў ужыць і да даследавання тэарэтычных праблем літаратуры і мастацтва. У сувязі з гэтым ён лічыў, што неабходна адрозніваць характэрныя прыкметы, глыбокія, унутраныя, асноўныя, ад павярхоўных, знешніх, адвольных. Асноўны метадалагічны прынцып тэорыі літаратуры І. Тэн фармулюе наступным чынам: “Канчатковы вывад-запавет прыродазнаўства грамадскім навукам заключаецца ў тым, што *характэрныя асаблівасці* тым важней, чым большай сілай яны валодаюць, а мерай іх сілы служыць ступень іх супраціўляльнасці напору акаляючага асяроддзя; значыць, іх меншая ці большая ўстойлівасць вызначаюць ступень, якую займаюць яны ў агульнай іерархіі; нарэшце, іх устойлівасць тым большая, чым глыбейшы слой, які яны ўтвараюць у жывой істоце, і вызначаецца тым, ці належаць яны да яго будовы або да яго элементаў” (Тамсама. С. 290).

Вядома, адзінства свету абумоўлівае адзіную сістэму самых глыбокіх законаў, якія ахопліваюць як жывёльны і раслінны свет, так і свет людзей з іх грамадскім жыццём. Аднак адзіныя законы матэрыяльнага свету вельмі спецыфічна выяўляюцца ў розных сферах дзейнасці. Таму механічнае перанясенне І. Тэнам законаў і метадалагічных прынцыпаў з прыродазнаўства ў сферу мастацтва дае вельмі абмежаваныя вынікі. Пераходзячы ад з’яваў прыроды да з’яваў мастацкага жыцця, І. Тэн вывучаў гістарычную зменлівасць літаратуры, шырока разглядаў творы розных эпох і прыйшоў да абгрунтавання нейкай нязменнай субстанцыі літаратуры.

Паводле гісторыка-тэарэтычнай канцэпцыі І. Тэна, развіццё літаратуры адбываецца толькі на яе паверхні, у самым верхнім яе пласце. Яго можна выявіць толькі на трэццаступенных, пасрэдных, недаўгавечных творах. У глыбінным пласце літаратуры, дзе знаходзяцца больш дасканалыя тво-

ры, гэты рух замаруджваецца. І, нарэшце, у самой глыбіні працэсу рух замірае, і найвялікшыя мастацкія творы, якімі ганарыцца чалавецтва і якія вызначаюць сутнасць літаратуры, хаця і належаць да розных эпох, незалежныя ад уплыву часу. Кожны з такіх вялікіх твораў (Гамера, Дантэ, Шэкспіра і г.д.) па-свойму выражае адну і тую ж нязменную, глыбінную прыроду чалавека. Яны не характарызуюць сабой розныя этапы ў мастацкім развіцці чалавецтва, а з'яўляюцца толькі ўнутрана падобнымі выразнікамі адзінай і вечнай чалавечай прыроды.

Лінгвістычны пазітывізм аб літаратурна-мастацкім развіцці

Пасля Гегеля ніводная сур'ёзная распрацоўка паэтычнай сістэмы не магла абысціся без гістарызму. Але, з другога боку, ва ўсіх сістэмах гэтага перыяду гістарызм праяўляўся аднабакова. Вядомы філолаг **А. Патабня** ў сваёй паэтыцы развіваў адзін з бакоў гістарычнага мыслення. Ён прасочваў гістарызм літаратуры ў плане слова, фіксуючы зменлівасць мовы. Паэзія для яго ёсць слова: *“Зразумець дзеянне... паэзіі можна, безумоўна, толькі назіраючы ўласцівасці самога слова... Пры дапамозе слова адбываецца пазнанне, якое ажыццяўляецца ў слове і праз слова залежыць ад грамадства і яго стану... Патрэбна спачатку жыць у грамадстве, каб не марна пісаць для яго”* (Патабня А.А. З запісак па тэорыі славеснасці. Харкаў, 1905. С. 17). Таму пазнанне мае гістарычны характар. Але калі сутнасць паэзіі – у слове, то яе гістарычная зменлівасць ёсць гістарычная зменлівасць мовы, якая абумоўлена характарам жыцця грамадства. У гэтай сувязі А. Патабня цытуе думку А. Гумбальта аб тым, што ўдасканалванне мовы народа знаходзіцца ў непасрэдных адносінах са ступенню інтэнсіўнасці абмену думкай у грамадстве.

У сваім тэарэтычным аналізе літаратуры А. Патабня, зводзячы ўсё да слова і мовы, упускае з-пад увагі гарманічную сувязь формы і зместу, не бачыць залежнасці першай ад другога. Характэрны ў гэтых адносінах аналіз ім аднаго з вершаў А. Фета:

Облаком волнистым
Пыль встаёт вдали;
Конный или пеший –
Не видать в пыли

Вижу: кто-то скачет
 На лихом коне.
 Друг мой, друг далёкий,
 Вспомни обо мне!

Асэнсоўваючы гэты верш, А. Патабня піша: “Форма настройвае нас так, што мы бачым тут не выяву адзінкавага выпадку, зусім нязначнага... а знак ці сімвал няпэўнага раду падобных становішчаў і звязаных з імі пачуццяў. Каб пераканацца ў гэтым, дастаткова разбурыць форму. З якім здзіўленнем і сумненнем у разважлівасці аўтара... сустрэлі б мы наступнае: “Вось нешта пыліць па дарозе, і не разабраць, ці хто едзе, ці хто ідзе. А цяпер відаць... Добра, калі б заехаў сябра” (“З запісак аб гісторыі славеснасці”). А. Патабня не заўважае, што ў сваім аналізе ён пераказвае верш і разбурае не толькі форму, але і замацаваны ў гэтай форме мастацкі змест. У адрозненне ад А. Весялоўскага, які абсалютызаваў гістарычнае развіццё зместу і не бачыў гістарычнай зменлівасці мастацкай формы, А. Патабня абсалютызуе гістарычную зменлівасць мовы, мастацкага слова, якія з’яўляюцца важнейшымі і вызначальнымі бакамі мастацкай формы.

Гістарычную метадалогію А. Патабня ператварыў у метадалогію лінгвістычную; ён збліжаў паэтыку з агульнай навукай аб мове. Гэтую тэарэтыка-літаратурную метадалогію працягвалі за мяжой Б. Крочэ, прыхільнікі лінгвістычнага пазітывізму оксфардскай школы, у Расіі – апаязаўцы і фармалісты.

“Лінгвістычная” тэорыя і метадалогія літаратуры, развітая А. Патабнёй, узыходзіць да нямецкіх тэарэтыка-літаратурных школ Гердэра, Гумбальдта і Шлегеля. Рускі вучоны засяродзіў асноўную ўвагу на мастацкай мове – важнейшым элеменце гісторыка-літаратурнага працэсу. У “лінгвістычнай” школе гістарызм у тэорыі ажыццяўляецца пры аналізе гістарычнай зменлівасці моўнага боку стылю літаратуры.

Фармалізм і вульгарны сацыялагізм аб літаратурным працэсе

У айчынным літаратуразнаўстве ХХ стагоддзя доўга дамінавалі пазіцыі фармалізму і вульгарнага сацыялагізму. Гэта былі два полюсы працэсу развіцця гістарызму ў тэорыі літаратуры. У тэарэтычных высновах вульгарнага сацыялагізму ў цэнтры ўвагі стаяла праблема ўплыву сацыяльна-эканамічных фактараў на мастацкі працэс. Пры гэтым гістарычны рух зместу літаратуры браўся без уліку мастацкай спецыфікі гэтага зместу. Вульгарны сацыялагізм аднабакова засяроджваўся на гістарызме грамадскіх

прычын, якія выклікаюць развіццё літаратуры, на гістарычных суадносінах эканомікі і літаратуры.

Тут варта прыгадаць філосафа **В. Фрычэ**, які схематычна суадносіў сацыяльныя законы развіцця грамадства, эканомікі з мастацтвам. У апошнія гады жыцця (1929) ён працаваў над тэмай “Асновы марксісцкай метадалогіі літаратуры”. Гэтая праца засталася незакончанай, але некаторыя яе раздзелы захаваліся і пасмяротна былі надрукаваны. В. Фрычэ разумеў літаратуру як выражэнне “псіхаідэалогіі класа ў вобразна-слоўнай форме” (Фрычэ В.М. Што такое мастацтва? Зб. ”Марксісцкае мастацтвазнаўства і В.М. Фрычэ”. М., 1931. С. 28). У шэрагу сваіх выказванняў ён абвяшчаў неабходнасць выводзіць формы літаратуры з асаблівасцяў жыцця. Аднак гэты прынцып не ўлічваў усёй складанасці, апасродкаванасці, усяго багацця і асаблівасцяў узаемадзеяння розных фактараў. В. Фрычэ ж катэгарычна настаіваў, што ні геаграфічнае асяроддзе, ні геніяльная асоба, ні ўплыў адной краіны на другую не могуць растлумачыць ні сутнасці мастацтва, ні законаў яго эвалюцыі, а толькі эканоміка можа гэта зрабіць.

Вульгарнаму сацыялагізму В. Фрычэ было ўласціва схематычнае спрашчэнне ўзаемаўплыву эканомікі і мастацтва. Гэта прыводзіла да таго, што даследчык пачынаў шукаць у эканоміцы непасрэдны эквівалент тым ці іншым літаратурным формам. Вось якія “сапраўдныя асновы” для стыляў і літаратурных эпох бачыў В. Фрычэ: “Сентыменталізм змяняе класіцызм па прычыне наступлення супраць гандлёвага дваранства сярэдняй і дробнай буржуазіі, рамантызм змяняе сентыменталізм ці, магчыма, правільней, вырастае з сентыменталізму таму, што ў стварэнні літаратуры пачынаюць удзельнічаць выкінутыя з гаспадарання ў літаратуру значныя слаі дваранства; нарэшце, рэалізм змяняе рамантызм па прычыне новага выступлення буржуазных пісьменнікаў на больш высокай ступені развіцця буржуазнага грамадства, чым у XVIII стагоддзі (у эпоху сентыменталізму) (Тамсама. С. 29). Як бачна, прыхільнікі вульгарнага сацыялагізму знешнімі грамадскімі фактарамі цалкам тлумачылі развіццё літаратуры.

Фармалізм быў своеасаблівай аднабаковай рэакцыяй на абмежаванасць вульгарнага сацыялагізму. Выступаючы супраць вульгарна-сацыялагічнай абсалютызацыі эканамічных, ідэалагічных уплываў на літаратуру, фармалізм спрабаваў адшукаць крыніцу развіцця літаратуры ўнутры яе самой. Апазіцыя фармалізма вульгарнаму сацыялагізму прывяла фармалістаў да распрацоўкі ідэі самаруху літаратуры (вульгарны сацыялагізм, як памятаем, шукаў знешнія жыццёвыя фатары, якія, нібыта, цалкам абумоўліваюць развіццё літаратуры). У выніку і вульгарны сацыялагізм, і фармалізм трацілі жывую дыялектыку ўнутраных і знешніх сувязяў літаратуры як пэўнай мастацкай сістэмы. Кожная з гэтых плыняў мела свой скажоны погляд на літаратурны працэс, прыняўшы памылковую метадалогію.

Калі для вульгарнага сацыялагізму гістарычны рух літаратуры быў вынікам адлюстравання ў ёй рэчаіснасці, то для фармалізму гэты рух узнікаў дзякуючы таму, што літаратура сама выступала актыўным працэсам і дзействам, унутры якіх адбываюцца фарміраванне і мастацкая перапрацоўка зыходнага жыццёвага матэрыялу. *Абсалютызавалася творчая актыўнасць мастака, перабольшанае значэнне ў фармалістаў набывала праблема формы, прыёмаў, мастацкіх сродкаў.*

Асаблівасці тэарэтыка-літаратурных высноў фармалістаў.

Фармалісты спрабавалі разгледзець мастацтва як дзейнасць, як актыўнае афармленне пасіўнага матэрыялу. *І яны настолькі абсалютызавалі актыўнасць формы і дзейсны характар літаратурнай творчасці, што пакінулі за межамі сваёй канцэпцыі змест літаратуры.* Літаратурная форма, гістарычныя змены якой яны спрабавалі прасачыць, аказалася для іх незмястоўнай формай. Яны не заўважалі яе абумоўленасці гістарычнымі зменамі самой мастацкай ідэі. *Гісторыя літаратуры, наводле іх ідэй, выглядала як змена формаў, а гістарызм іх тэорыі літаратуры заключаўся ў вылучэнні і параўнанні розных формаў літаратуры.* Гэта канцэпцыя, схопліваючы змены формы, не тлумачыла іх прычын. Фармалісты не ўлічвалі вядучага значэння зменаў прадмета і мэтай літаратуры, якія выклікалі перамены ў мастацкім метадазе і змесце літаратуры і ўрэшце прыводзілі да зменаў прыёмаў і формаў. Беручы пад увагу толькі знешні, выніковы бок гэтага працэсу, фармалісты не змаглі даць сапраўды гістарычную канцэпцыю тэорыі літаратуры, хоць гістарызм у вельмі ўрэзаным выглядзе ўсё ж пранікаў у яе.

Фармалісты разрывалі адзіную тэорыю літаратуры на дзве амаль ізаляваныя сферы: тэарэтычную і гістарычную паэтыкі. Аднак гістарызм паэтыкі фармалізму пазбаўляўся тэарэтычнай угрунтаванасці, тэарэтычнасць паэтыкі адрывалася ад гістрызму. Гэтая метадалогія не садзейнічала ўмацаванню ў паэтыцы адзінства гістарычнага і лагічнага.

У фармалізме як бы перасякліся дзве лініі пераемнасці, адна з якіх абгрунтавана А. Весялоўскім (гістарызм), а другая – А. Гумбальдтам і А. Патабнэй (лінгвістычны падход да літаратуры). Незадзейнічанай аказалася вызначальная ў літаратурным працэсе катэгорыя – змест.

Адрозную ад фармалізму і ў многіх адносінах супрацьлеглую яму канцэпцыю вылучалі крытыкі, якія ў пачатку 30-х гадоў XX ст. займалі *аб'ектывісцка-сацыялагічную пазіцыю ў тэорыі літаратуры.* Яны таксама ўлічвалі гістарызм, але толькі ў адносінах да зместу літаратуры, што не дазваляла ім разгледзець асаблівасці мастацкай формы. Асноўнай катэгорыяй іх паэтыкі стала катэгорыя *зместу, галоўнай праблемай – ідэйна-тэматычны аналіз.*

Гэтая канцэпцыя ў 30-я гады вылучаецца ў *працах Г. Лукача* і некаторых іншых вучоных. Тэма, ідэя – вось заварожанае кола, якое гэтыя тэарэтыкі не ў стане былі разамкнуць і выйсці да распрацоўкі праблем мастацкасці, мастацкай ідэі. Гістарычная зменлівасць зместу абсалютызавалася сацыёлагамі 30-х гадоў, як абсалютызавалася гістарычная зменлівасць формы фармалістамі ў 20-я гады.

Сітуацыя літаратурнай барацьбы і літаратурна-тэарэтычнага развіцця ўскладнялася тым, што тэарэтыкі, якія ў некаторых адносінах самі знаходзіліся на пазіцыях вульгарнага сацыялагізму, вялі рашучую барацьбу з іншымі формамі вульгарнага сацыялагізму. Менавіта апошняя акалічнасць перашкаджала аб'ектыўнай ацэнцы і разуменню тэарэтычных канцэпцый Г. Лукача.

Спрошчана-сацыялагічная тэндэнцыя ў тэарэтычных працах Г. Лукача выявілася ў аб'ектывізме і асаблівым сацыялагічным аўтаматызме. Падкрэсліваючы ролю грамадскіх адносін, эканомікі, базіса ў развіцці ідэалагічных формаў, Г. Лукач прыходзіў да абсалютызаванай гэтай ролі, падтрымліваў пазіцыю аўтаматычнага дыктату жыцця ў адносінах да мастацтва. У выніку суб'ектыўны фактар, асоба мастака зусім не ўлічваліся ў канцэпцыі літаратурнага развіцця. Пісьменнік рабіўся як бы пасіўным органам эканомікі, базіса, паслухмяна і аўтаматычна выконваў усе заказы і прадпісанні жыцця. Роль поглядаў, густу, светапогляду мастака ігнаравалася. У найбольш поўнай меры гэты недахоп выявіўся ў “насуперак-канцэпцыі” (вопрекистской): мастак стварае насуперак свайму светапогляду, на аснове мастацкага метаду, які дыктуе жыццё незалежна ад светапогляду мастака.

Гэтыя абмежаваны і аднабаковы гістарызм спрабаваў пераадолець **І.А. Вінаградаў** у сваёй працы “*Нарысы марксісцкай паэтыкі*”. Ён вылучыў праблему ўсеагульнай літаратурнай спецыфікі, якая ахоплівае і форму, і змест. І. Вінаградаў толькі паставіў праблему, але не здолеў распрацаваць паводле ўніверсальнай спецыфікі літаратуры ўсе катэгорыі паэтыкі. Спецыфіка літаратуры не была разгледжана ім у гістарычным руху і зменлівасці.

Спробы пераадолець вульгарны сацыялагізм прадпрымаў і **В. Грыб**, які ў сваіх гісторыка-літаратурных працах востра адчуваў і перадаваў мастацкую адметнасць аналізаваных твораў. Абмежаванасць і крайнасці вульгарна-сацыялагічнай і фармалісцкай метадалогіі спрабавалі пераадолець у канцы 20-х – пачатку 30-х гадоў **М. Піксанаў** і **П. Сакулін**. Апошні пісаў, што акрамя зместу і формы ў кола спецыфічных праблем літаратуразнаўства неабходна ўвесці праблему творчай гісторыі. **П. Сакулін вылучае метад “творчай гісторыі”**, які супрацьстаіць абмежаванасці і крайнасці вульгарнага сацыялагізму. Гэту ж ідэю развіваў і М. Піксанаў, які пісаў: “Кожны эстэтычны элемент, кожная паэтычная форма ці канструкцыя ад самых прымітыўных да дасканалейшых і складанейшых, могуць быць на-

вукова ўсвядомлены найбольш чула, тонка і адзіна правільна толькі ў поўным вывучэнні іх зараджэння, выпявання і завяршэння” (Піксанаў М.К. Творчая гісторыя “Горя от ума”. М., 1928. С. 22).

Метад “творчай гісторыі”, з дапамогай якога М. Піксанаў і П. Сакулін спрабавалі пераадолець абмежаванасць і крайнасці фармалізму і вульгарнага сацыялагізму, акцэнтуючы ўвагу на гістарычным разглядзе аднаго з этапаў агульнага літаратурнага развіцця – працэсу ўзнікнення мастацкага твора. *Гісторыя напісання мастацкага твора (творчы працэс) вылучаецца ў якасці вузлавога пункта ў сістэме літаратуразнаўства*. Ад гэтага вузлавога пункта працягваюцца ніці да агульнай гісторыі і тэорыі літаратуры. З шэрагу манаграфій па творчым працэсе, лічылі гэтыя даследчыкі, павінна скласціся цэласная сістэма творчай гісторыі, а разрозненыя назіранні, прыведзеныя ў стройную сістэму, дадуць аснову для параўнальнай гісторыі літаратурнай творчасці.

П. Сакулін лічыў, што ад вывучэння творчай гісторыі мастацкага твора можна падняцца да тэарэтычнага асэнсавання ўсяго літаратурнага працэсу. У сваёй “схеме метадалагічных задач” вучоны вылучыў *вывучэнне генетычнай гісторыі твора, пачынаючы з моманту яго зараджэння ў творчай свядомасці пісьменніка, працягваючы ўсімі наступнымі этапамі творчай працы і заканчваючы стварэннем апошняй рэдакцыі, у якой гэты твор ужо ведаюць усе чытачы*. Гэты від даследавання П. Сакулін адносіў да “іманентнага раду”, мяркуючы, што затым павінна адбыцца распрацоўка “каўзальнага рада”. Іншымі словамі “творчая гісторыя” павінна была паступова расшырыцца да разгляду і тэарэтычнага абагульнення заканамернасцяў усяго літаратурнага працэсу. Ідучы гэтым шляхам, можна, урэшце, дасягнуць разумення прыёмаў, шляхоў і законаў паэтычнай творчасці, г. зн. мэты ўсякага манаграфічнага вывучэння літаратуры, лічыў даследчык. Такім чынам, гістарызм пры разглядзе творчага працэсу становіцца, па меркаваннях М. Піксанава і П. Сакуліна, фундаментам для стварэння ўсяго будынка літаратуразнаўства, уключаючы і вышэйшы паверх – тэорыю літаратуры, якая высвятляе законы мастацкай творчасці. П. Сакулін пісаў аб вялікіх поспехах, якія будуць мець тэарэтыкі літаратуры, калі будуць кіравацца ў сваіх даследаваннях метадам “творчай гісторыі”. Гэтая метадалогія патрабавала, разам з тым, адмовіцца ад некаторых звыклых тэарэтыка-літаратурных уяўленняў: “Вывучэнне творчай гісторыі разбурае... шырока распаўсюджаную ў паэтыках арганічную тэорыю, г. зн. вучэнне аб мастацкім творы як аб замкнутым і цэльным арганізме” (Сакулін П. Сацыялагічны метады ў літаратуразнаўстве. М., 1925. С. 27).

Прынцып творчай гісторыі прыводзіў да вылучэння ў галіне літаратуры на першы план такіх катэгорый як *тып і прататып, задума і вобраз*. Ужытая да агульнага літаратурнага працэсу, сакулінская метадалогія прыво-

дзіла да стварэння цэласнай канцэпцыі мастацкага развіцця, якая, аднак, не была пазбаўлена схематызму. Намагаючыся пабудаваць усю гісторыю рускай літаратуры на адных і тых жа метадалагічных прынцыпах, *П. Сакулін вылучыў шэраг новых, але, як высветлілася, не заўсёды выніковых і прадуктыўных тэарэтыка-літаратурных катэгорый (ствол і галіны працэса мастацкага развіцця, слаі літаратуры, мастацкія напрамкі і стыль, уплывы, эпохі літаратурнага развіцця) і распрацоўваў пытанне аб узаемадзеянні гэтых катэгорый ў жывым працэсе гісторыі літаратуры.*

Кажучы аб складанасці і мнагаслойнасці літаратурнага працэсу, П. Сакулін намагаўся ахапіць яго ўнутранае адзінства. З гэтай мэтай ён вылучыў шырокае гісторыка-тэарэтычнае паняцце “*літаратурнае жыццё*”, якое, на думку даследчыка, павінна ахапіць увесь комплекс мастацкіх з’яваў: літаратурныя творы, літаратурныя накірункі, мастацкія вобразы. Вакол твораў і пісьменнікаў утвараецца асаблівая атмасфера, асаблівае жыццё: побач з пісьменнікам стаяць чытачы, крытыкі і тэарэтыкі. Іх агульнай сатворчасцю і фарміруецца літаратурнае жыццё як адзіны працэс, варты стаць прадметам сінтэтычнага вывучэння. *Гістарычны працэс развіцця літаратуры П. Сакулін раздзяляў на эпохі, вылучаў катэгорыю стылю эпохі*, мяркуючы, што кожная эпоха народнага жыцця мае свой стыль культуры, сваё культурнае аблічча. Паняцце *стылю эпохі* да гэтага часу застаецца спрэчным. П. Сакулін меркаваў, што ніякая тэорыя не павінна збядняць жывы літаратурны працэс, а павінна тлумачыць жывую дынаміку і складаную дыялектыку з’яваў.

Аднак вучоны часта ўпадаў у вульгарны сацыялагізм. Ён праводзіў схематычную сувязь між мастацкім стылем і класавымі вытокамі творчасці пісьменніка, пісаў аб буйнапамешчыцкім, дробнапамешчыцкім, дробнабуржуазным, сялянскім, пралетарскім стылях.

Вартасцю метадалогіі П. Сакуліна было сцвярджанне цэласнасці і ўвага да сацыялагічна-зместавага боку мастацкай творчасці пры пастаянным імкненні разглядаць літаратуру ў адзінстве яе формы і зместу. Аднак гэта метадалогія, якая брала за аснову даследавання асобны твор і яго творчую гісторыю, драбіла працэс мастацкага развіцця і прадстаўляла яго як механічную суму асобных шэдэўраў. *Метадалогія П. Сакуліна не давала магчымасці бачыць вядучыя, актыўныя сілы літаратурнага працэсу, недастаткова ўлічвала дыялектыку ўзаемадзеяння знешніх жыццёвых і ўнутраных, уласна мастацкіх фактараў, яна не была вольнай ад вульгарнага сацыялагізму.*

Вульгарны сацыялагізм і фармалізм – дзве тэарэтычныя плыні, на якія раскалоўся працэс развіцця гістарызму ў рускім і, адпаведна, беларускім літаратуразнаўстве 20-х і 30-х гадоў.

Сучасная метадалогія аналізу літаратурнага працэсу

Метадалогія даследавання вызначаецца сутнасцю прадмета і яго спецыфікай. Літаратуразнаўства і мастацтвазнаўства маюць сваім прадметам адну з самых складаных сфер рэчаіснасці – цэлы сусвет духу – мастацкі твор, і цэлы працэс развіцця духу – літаратурна-мастацкі працэс. *Шукаючы інструментарый аналізу літаратурна-мастацкага працэсу, варта памятаць аб адказнасці даследчыка ў метадалагічным пошуку, аб неабходнасці пазбягаць недакладнасцяў, недарэчнасцяў і злоўжыванняў. Так бывае з даследчыкамі, якія дрэнна засвоілі сутнасць метадалогіі.*

У літаратуразнаўстве ХХ ст. узнікла некалькі грунтоўна распрацаваных канцэпцый літаратурнага працэсу і адпаведных гэтым канцэпцыям метадалагічных ідэй яго аналізу. Так, у Германіі ў пачатку ХХ ст. **Р. Унгер і яго група** вывучалі праблемы гістарычнага фарміравання філасофскіх і мастацкіх канцэпцый у працэсе літаратурнага развіцця. У працах гэтай школы літаратурны працэс разглядаўся з пункту гледжання тых гісторыка-філасофскіх ідэй, якія вылучылі пісьменнікі, удзельнікі гэтага працэсу. У працах Р. Унгера, М. Зоммерфельда, Х. Янецкага, А.В. Вагнера галоўны герой – не мастак слова, а мысляр ці крытык, значэнне дзейнасці якога шырэй за сферу мастацтва слова.

Фенаменалагі разумеюць літаратурны працэс на аснове эстэтычных канцэпцый **Э. Гуссерля**. Фенаменалагі адмаўляюцца ад гісторыка-генетычнага падыходу і мяркуюць, што неабходна непасрэднае вывучэнне сутнасці літаратурнага працэсу з дапамогай паняцця “дух эпохі”. Пры гэтым дух эпохі разумеецца як нейкае філасофска-гістарычнае адзінства, як сістэма падпарадкавання адзінаму закону развіцця.

Прафесар Гейдэльбергскага універсітэта **Ф. Гундольф** стварыў мадэль **рэцэптыўнага падыходу да літаратурнага працэсу**. Ён падкрэсліў, што, напрыклад, Шэкспір па-рознаму ўспрымаецца ў розныя перыяды гісторыі. Творчасць вялікага англійскага драматурга ўспрымалася як цікавы матэрыял, які адкрывае новыя тэмы, як новае перажыванне жыцця. Кожная эпоха ўспрымае і ацэньвае творчасць Шэкспіра па меры падабенства і адпаведнасці ўласнаму быццю. Тое, што ў сучасным свеце падобнае з мастацкім светам Шэкспіра, тое па-мастацку і ўспрымаецца. Такім чынам, працэс засваення Шэкспіра залежыць ад развіцця мастацкай культуры ўспрымаючай эпохі. Як бачна, канцэпцыя Ф. Гундольфа ўтрымлівае ў сабе ідэю рэцэптыўнай гісторыі мастацкага працэсу.

Паслядоўнік Ф. Гундольфа **Э. Бертрам** сыходзіў з ідэі прынцыповай суб’ектыўнасці ўсякіх гістарычных ведаў, у тым ліку гісторыка-літаратурных уяўленняў аб мастацкім працэсе. Гісторыя, асэнсоўваючы факты, інтэрпрэтуе іх і надае ім пэўныя сэнс і значэнне. Тым самым, мяркуе Э. Бертрам,

ствараецца “легенда” аб літаратурных з’явах і аб працэсе літаратурнага развіцця. Аб кожнай літаратурнай эпосе ствараюцца свае легенды і, адпаведна, літаратурны працэс становіцца прадметам мастацкай творчасці.

Важная метадалагічная праблема вывучэння літаратурнага працэсу была пастаўлена **Ю. Тыняным (1927 г.): “тэорыя каштоўнасцяў”** у літаратурнай навуцы выклікала небяспеку вывучэння толькі галоўных з’яваў і прывяла гісторыю літаратуры да “гісторыі генералаў”. Адбор “гісторыі генералаў” выклікаў, у сваю чаргу, цікавасць да вывучэння масавай літаратуры, але без тэрэтычнага ўсведамлення метадаў яе вывучэння і характару яе значэння. Узнікаюць дзве вострыя праблемы: 1) масавай літаратуры і 2) гісторыі літаратуры “генералаў”. Безумоўна, масавы водгук на літаратурны твор мае значэнне для ўсяго літаратурнага працэсу. *Паняцце “бестселлер”* добра фіксуе і вылучае твор, які атрымаў масавыя водгукі. Аднак для навуковай гісторыі літаратуры важна адрозніваць *бестселлер масавай свядомасці* (напрыклад, высокі чытацкі попыт у савецкі час на творы Ю. Сямёнава, В. Пікуля, “Гульні” і “Выбар” Ю. Бондарова) ад *бестселлера культурнай свядомасці* (напрыклад, велізарная папулярнасць твораў М. Булгакава, А. Платонава, А. Ахматавай, М. Цвятаевай, Б. Пастэрнака). Вядома, што гісторыя літаратуры павінна браць пад увагу і грунтаваць свае меркаванні на выдатных творах культурнай свядомасці.

Тыя творы, якія вылучаюць новы інварыянт канцэпцыі свету і асобы (адкрываюць новы накірунак), і тыя, якія найбольш поўна выражаюць устойлівую канцэпцыю, уласціваю таму ці іншаму накірунку, і з’яўляюцца прадметам гісторыі літаратуры. І неістотна, належаць гэтыя творы “генералам” ці “радавым” літаратуры. Так на сучасным узроўні можна вырашыць метадалагічную праблему, пастаўленую Ю. Тыняным.

Метад аналізу літаратурнага працэсу павінен сыходзіць з глыбокага тэрэтычнага бачання прадмета і, перш за ўсё, павінен уключаць у сябе інструменты, якія дапамогуць вызначыць асаблівасці мастацкага накірунку, прыналежнасць той ці іншай групы твораў да дадзенага накірунку, вылучыць спецыфіку літаратурнага накірунку як звяна ў агульным мастацкім развіцці. Пры вырашэнні гэтай задачы неабходна сыходзіць з асноўнага вызначэння мастацкага накірунку як пэўнай канцэпцыі свету і асобы. Таму задача метадалогіі заключаецца ў выяўленні гэтага канцэптualaльнага інварыянта для групы твораў. А для гэтага трэба перш за ўсё выявіць пласты, у якіх фіксуецца мастацкая канцэпцыя твора. Гэтых пластоў восем. Спынімся на іх падрабязней.

Мастацкі твор узнаўляе мадэль свету, вар’іруючы наяўнасць ці адсутнасць асноўных пластоў, якія складаюць структуру твора, а таксама іх іерархічны, сэнсава-каштоўнасны статус. *Пластамі ж з’яўляюцца розныя тыпы ўзаемадзеяння чалавека з рознымі ўнутранымі і знешнімі сферамі.*

Некаторыя сучасныя даследчыкі называюць гэта *камунікатыўнымі пластамі ці камункікатыўнай структурай твора*.

Першы пласт (сістэма “я – я”) – раскрывае ўнутраныя камунікацыі чалавека, структуру асобы і ўзаемадзеянне яе элементаў: якасці асобы, вызначаныя яе прыродным генатыпам і абумоўленыя сумленнем, культурнымі табу і нормаў, падсвядомасцю і г.д. У гэтым пласце твора ажыццяўляецца мастацкае самаўсведамленне чалавекам сябе як асобы. Гэты пласт у творы раскрывае “дыялектыку душы”, паток свядомасці і ўяўляецца галоўным носьбітам *філасофска-псіхалагічнай праблематыкі*: што такое “я”, чым я падобны, а чым адрозніваюся ад іншых, хто я ёсць і ў чым мой сэнс і прызначэнне?..

Другі пласт (“я – ты”) – выяўляе камунікацыю чалавека з іншым чалавекам. Гэты пласт – галоўны носьбіт *маральна-этычнай праблематыкі*.

Трэці пласт (“я – мы”) – акрэслівае сацыяльныя планы кантактаў і ўзаемадзеяння асобы з сацыяльным асяроддзем, класам, нацыяй, народам, грамадствам, дзяржавай. Гэты пласт у творы з’яўляецца галоўным носьбітам *сацыяльна-палітычнай праблематыкі*.

Чацьверты пласт (“я – мы ўсе”) – характарызуе адносіны чалавека з чалавекам і гісторыяй. Гэты пласт з’яўляецца галоўным носьбітам *філасофіі, гісторыі, сацыяльна-філасофскіх праблем*.

Пяты пласт (“я – усё”) – раскрывае адносіны асобы і прыроднага асяроддзя, якое яе акаляе. Праз гэты пласт, звычайна, увасабляецца *натурфіласофская праблематыка*.

Шосты пласт (“я – усё, створанае намі”) – выяўляе стасункі асобы з “другой” прыродай, г. зн. з усім тым, што стварыў чалавек (наасферай). Праз гэты пласт зместу перадаюцца, як правіла, *быццёва-сацыяльныя і натурфіласофскія праблемы: урбанізацыя, экалагічная праблематыка і г.д.*

Сёмы пласт (“я – усё, створанае намі ў сферы духоўнасці”) – выяўляе сутнасць чалавека і створанай ім духоўнай культуры. Па такой камунікатыўнай схеме ўвасабляюцца ў літаратурным творы *культуралагічныя праблемы*.

Восьмы пласт (“я – усеагульнае ўсё”) – акрэслівае суадносіны чалавека і светабудовы. Гэты камунікатыўны пласт у творы ўяўляецца галоўным носьбітам *рэлігійнай ці глабальнай філасофска-метафізічнай праблематыкі: сэнсу жыцця, што ёсць свет і які ён, навошта жыць, што такое чалавек і яго адносіны з Сусветам*.

Разуменне мастацка-камунікатыўнай структуры твора мае сур’ёзнае інструментарна-метадалагічнае значэнне і *дае літаратуразнаўцам метадалогію аналізу важнейшага аспекта літаратурнага працэсу* – мастацкага накірунка і метадалогію атрыбуцыі (устаўленне прыналежнасці твора да таго ці іншага накірунка).

Твор часта ўключаны ў ідэйную барацьбу эпохі (“Падарожжа з Пецярбурга ў Маскву” А. Радзішчава, “Медны коннік” А. Пушкіна, творы Купалы “Ворагам беларушчыны”, “Тутэйшыя”, Бядулі “Тры пальцы”, “Салавей”, творы В. Быкава). Ён многааспектны, і адзін з яго пластоў – гэта палітычнае быццё. Гэты пласт зместу стварае актуальнасць твора, якая мяняецца разам са зменамі палітычных абставін. З часам актуальны пласт зместу страчвае сваю рэцэптыўна-вызначальную ролю. Чытачы новых пакаленняў амаль перастаюць адчуваць, што ў “Бацьках і дзецях” І. Тургенева заключана рэальная палітычная праблематыка, што творчасць пісьменніка і гэты твор у свой час удзельнічалі ў сацыяльнай барацьбе. У новы гістарычны час гэты актуальны слой сэнсу, з аднаго боку, можа жыць новым жыццём, судакранаючыся з іншымі кропкамі грамадска-палітычнай рэальнасці. З другога боку, гэты слой арганізуе іншыя пласты мастацкага зместу і трансфармуецца з часам, напрыклад, у сферу маральна-этычнага яго ўспрыняцця чытачом (духоўная нікчэмнасць, амаральнасць прыгонніцы пані Вашамірскай з аповесці Змітрака Бядулі “Салавей”, для якой найдасканалымі істотамі былі каты).

Актуальны пласт у творы арыентаваны на сучаснае аўтару грамадства. Глыбінныя ж пласты звернуты да чалавецтва і надаюць твору анталагічна працяглы статус, бо ён разлічаны не толькі на канкрэтную надзённую сітуацыю сучаснасці, але і на працяглую і нават вечную. Філасофска-гуманістычны, хрысціянска-этычны пласт твора звернуты да чалавецтва і мае вечнае значэнне.

Актуальнае гучанне твора абумоўлена жыццёвай запатрабаванасцю не толькі палітычнай, а часам маральна-этычнай праблематыкі. Праз сістэму маральна-палітычных ідэй і ацэнак у творы даследчык можа выяўляць сацыяльную пазіцыю мастака. Закладзеная ў гэтым пласце зместу сістэма палітычных каардынат праграмуе ўспрыняцце чытачом усіх параметраў і элементаў мастацкага твора, што часам перашкаджае бачыць яго глыбінны слой. Напрыклад, “Бесы” Ф. Дастаеўскага маюць і вечны, і канкрэтна-гістарычны (нечаеўшчына, тэрарызм) змест. Тое ж можна сказаць аб многіх творах, у тым ліку пра згаданую аповесць “Салавей” Бядулі, якая ўтрымлівае канкрэтна-гістарычны і вечны ўнівесальны сэнс. Творы, напісаныя ў мінулым, праблематыкай могуць перасякацца з новай сучаснасцю, а некаторыя з іх могуць аказацца для будучыні і зусім неістотнымі.

Палітычны слой арыентаваны на надзённасць, ён неабходны, бо сам характар літаратуры патрабуе актуальнасці. Як вядома, *Ф. Цютчаў* амаль не існаваў для сваіх сучаснікаў, бо быў для іх малазразумелым. Паэт стаў буйной мастацкай фігурай праз многа год. Гэта тлумачыцца тым, што ў яго вершах *быў аслаблены знешні актуальна-сацыяльны пласт, які б даваў арыентацыю на сучаснасць.*

Унутраны пласт зместу літаратурнага твора арыентаваны на працягласць чалавечай гісторыі. У мастацкім творы жывуць і гістарычная памяць чалавецтва аб мінулым, і прадказваецца будучыня. *Праблема быцця набывае ў пісьменніка тры вымярэнні: мінулае, сучаснае і будучае.* Мастак звяртаецца і да свайго сацыяльнага асяроддзя – да сучаснікаў і да чалавецтва. Ён імкнецца ўнікнуць у адносіны сённяшняга дня, перасячы межы сучаснасці, прынесці ў будучае вопыт сваёй эпохі і выверыць сучаснасць параметрамі вечных агульначалавечых каштоўнасцяў. Гэта – і вечныя этычныя арыенціры (дабро і зло), і агульначалавечыя эстэтычныя каштоўнасці (прыгожае – агіднае). *Палітычны лад твора арыентаваны на пэўную сацыяльную групу, этычны – на грамадства ў цэлым, эстэтычны – на чалавецтва.*

У працэсе існавання і ўспрыняцця рознымі пакаленнямі чытачоў твор не роўны сабе, ён *памяншаецца і павялічваецца ў сваёй мастацкай каштоўнасці.* Яго маштаб, яго значэнне ў жыцці чалавецтва, яго каштоўная структура мяняюцца ці паварочваюцца другімі бакамі, якія адкрываюцца ў залежнасці ад мастацкай прасторы, у якой твор жыве. У працэсе функцыянавання твор пападае ў розныя культурныя палі, пад уплывам якіх і вар’іруецца яго мастацкі сэнс. Значэнне твора кожны раз становіцца іншым з-за нестабільнасці яго функцый, гэта значыць, спецыфічнага ўспрымання кожнай эпохай. Аднак гэта рухомасць не мае нічога агульнага з рэлятыўнасцю: пры ўсёй зменлівасці, няроўнасці сабе твор застаецца самім сабой, у ім *захоўваецца яго множна-канцэптуальная зададзенасць, і тым самым захоўваецца яго прыналежнасць да таго ці іншага мастацкага накірунка.*

Дамінантная функцыя “Яўгена Анегіна” ў XIX ст. была іншай, чым у наш час. Для сучаснага чытача многія ідэі пушкінскай эпохі неактуальныя, бо не адказваюць на пытанні сённяшняга складанага свету. Гэты вершаваны раман павярнуўся да чытачоў як бы іншым сваім бокам. Аднак змененая, прыцішаная актуальна-палітычная праблематыка не знікла зусім, яна проста загучала па-іншаму і ўспрымаецца не як актуальнасць, а як гістрычнае сведчанне фактаў духоўнай біяграфіі народа. Так і палітычная функцыя купалаўскай лірыкі 1918-га года для сучаснікаў набыла, пераважна, гісторыка-культурны сэнс, стварыўшы фон новаму ўспрымання ўсёй творчасці паэта. Разам з тым, актуальная функцыя існуе ва ўспрыняцці чытача новай эпохі дзякуючы “сістэме пераносу”, што дазваляе ўявіць значэнне тых ідэй для свайго часу. Гэта ўзмацняе эстэтычнае ўздзеянне на рэцыпіента ад чытання твораў, бо сцвярджае прыцягальнае аблічча паэта, грамадзяніна і патрыёта. І хоць палітычныя ідэі, што выклікалі напісанне тых вершаў Купалам у 1918 годзе, не актуальныя для чытача XXI стагоддзя, але яны дазваляюць нам захапляцца мужнасцю і высакароднасцю паэта. Усё, што ўспрымалася актуальным і сацыяльна значным у тагачасных

гістарычных абставінах, у новую эпоху выступае як маральна-этычная каштоўнасць. *Каштоўнасць цэнтр твораў перамяшчаецца, мяняецца ўся яго аксіялагічная структура, і аналіз тых твораў у новую эпоху павінен ісці па некалькі іншых параметрах.*

М. Бахцін, вядомы і аўтарытэтны літаратуразнаўца, у сваёй працы, прысвечанай перачытанню і сучаснаму асэнсаванню твора Ф. Рабле “Гарганцюа і Пантагруэль”, адкрывае новыя аспекты сэнсу гэтага твора, якія не былі раней заўважныя. І справа не ў тым, што гэты даследчык аказаўся разумнейшым за папярэдніх літаратуразнаўцаў, і нават не толькі ў тым, што змянілася метадалогія аналізу, а ў тым, што ўнутры новага культурнага поля (новай эпохі) твор раскрыўся з другога боку, зажыў новым жыццём, і адкрыліся раней нябачныя яго сэнсавыя значэнні. Чытачы XVI стагоддзя бачылі ў гэтым творы Ф. Рабле адлюстраванне натуральных грубаватых праяваў тагачаснага грамадства. У XVII стагоддзі гэтая грубасць ужо пачала ўспрымацца як вульгарнасць і адсутнасць стылю. Наш сучаснік знаёмы з многімі стылямі і мастацкімі эпохамі і ўспрымае Ф. Рабле па-іншаму: у вульгарнасці знаходзіць карнавальную гульню смеху, свабоднае абыходжанне мастака з рэальнасцю і адметнасць аўтарскага густу. Гэты твор у новую эпоху жыве новым жыццём, іншымі часапрасторавымі і ўнутранымі сувязямі, у іншых адносінах з сучасным полем культуры. Не толькі метадалогія знайшла новыя падыходы да твора, але і сам твор як бы выйшаў насустрач новай метадалогіі.

Акрамя даказанай рэцэптыўнай эстэтыкай *рухомасці сэнсу твора*, які залежыць ад гістарычных, чытацкіх групавых і асабістых асаблівасцяў рэцыпіента, *існуе ўстойлівае, канцэптуальна-інварыянтнае ядро гэтага сэнсу*. Яно ўрэшце і вызначае прыналежнасць дадзенага твора да таго ці іншага мастацкага накірунку. А выявіць канцэптуальны інварыянт твора можна *раскрыўшы яго канцэптуальныя пласты*:

- 1) наяўнасць ці адсутнасць кожнага з васьмі магчымых пластоў;
- 2) іерархічнае размяшчэнне ўсіх наяўных канцэптуальных пластоў (якія з іх вядучыя і дамінуючыя, якія сузалежныя);
- 3) апісанне, інтэрпрэтацыя семантычнага напаўнення кожнага з наяўных канцэптуальных пластоў.

Гэтыя тры моманты вызначаюць інварыянтнасць і ўстойлівасць сэнсавага ядра твора. Тым самым выяўляецца тыпалагічная прыналежнасць дадзенага твора да таго ці іншага мастацкага напрамку.

Тыпалогія мастацкіх узаемадзеянняў можа быць пераўтворана ў інструмент аналізу мастацкага працэсу. Усякі тып мастацкага працэсу можа быць ахарактарызаваны не толькі паводле канцэптуальнага інварыянта і заключанай у ім мадэлі свету, але і паводле характару і тыпу мастацкіх узаемадзеянняў. Пры гэтым *метадалагічна інструментальнае значэнне*

мае адказ на наступныя пытанні, якія характарызуюць мастацкі працэс паводле яго ўнутраных сувязяў:

- 1) якія тыпы мастацкіх сувязяў і ўзаемадзеянняў прысутнічаюць у літаратурным працэсе на дадзеным этапе яго развіцця;
- 2) якая іерархія наяўных тыпаў узаемадзеянняў;
- 3) якія суадносіны традыцыйнага і наватарскага ў працэсе;
- 4) да якіх мастацкіх традыцый дадзены літаратурны працэс адкрыты;
- 5) што бярэцца з гэтых традыцый, з дапамогай якога тыпу ўзаемадзеянняў і ў якой інтэрпрэтацыі засвайваецца.

Пры даследаванні літаратурнага працэсу *важнае метадалагічнае значэнне мае выяўленне яго знешніх сувязяў:*

- 1) сувязь і абумоўленасць мастацкага працэсу гісторыяй, эканомікай, сацыяльнымі рухамі ў грамадстве;
- 2) абумоўленасць літаратурнага працэсу яго ўзаемадзеяннямі з філасофіяй, палітыкай, мараллю, правам, навукай, рэлігіяй;
- 3) узаемадзеянне літаратурнага працэсу з іншымі відамі мастацкага працэсу (тэатральным мастацтвам, жывапісам, скульптурай, кіно, музыкай, архітэктурай);
- 4) узаемадзеянне літаратурнага працэсу з іншымі формамі эстэтычнай і культурнай дзейнасці (абрадамі, народнымі звычаямі, дызайнам);
- 5) узаемаадносіны літаратурнага працэсу з фальклорам і іншым няўласна літаратурным эстэтычным і мастацка-інтэлектуальным матэрыялам.

Пытанні. Заданні

1. Асэнсуйце розныя тыпы мастацкіх узаемадзеянняў. Прывядзіце ўласныя прыклады ўнутрывідавых і міжвідавых узаемадзеянняў, індывідуальных і агульных. На матэрыяле беларускай літаратуры праілюструйце ўзаемадзеянні, якія маюць моцны характар.

2. Ахарактарызуйце змест паняцця “мастацкі накірунак” як важнейшай праблемы эстэтыкі, тэорыі і гісторыі літаратурнага працэсу. Як вызначаецца тыпалогія і спецыфіка накірунка ў сучасным літаратуразнаўстве? Па якіх структурных пластах, звычайна, вызначаецца мастацкая канцэпцыя і ўласцівая ёй тыпалагічная мадэль свету? На матэрыяле беларускай літаратуры прывядзіце прыклады рамантычнай і рэалістычнай мадэляў свету.

3. Як суадносяцца паняцці “школа”, “плынь”, “мастацкі накірунак” і “мастацкі працэс”? Адказ падмацуйце прыкладамі.

4. Якія даследчыцкія падыходы існуюць да гістарычнай перыядызацыі літаратурнага працэсу? Дайце ацэнку канцэпцыям В. Мірыманава і Ю. Борава. Якая з іх і чаму вам уяўляецца больш навуковай і актуальнай? Спыніцеся на асаблівасцях перыядызацыі беларускага літаратурнага працэсу.

5. Ахарактарызуйце гістарычную метадалогію В. Бялінскага паводле яго артыкулаў аб жанры аповесці. У чым сутнасць гісторыка-тэарэтычных поглядаў на літаратурны працэс А. Весялоўскага (канцэпцыя параўнальна-аналітычнай гісторыі літаратуры, гістарычная паэтыка). Параўнайце яго канцэпцыю з поглядамі на літаратурны працэс французскага даследчыка І. Тэна. Чым яны падобныя? Выкажыце ўласныя меркаванні аб беларускім гісторыка-літаратурным працэсе XIX і XX стагоддзяў. Ацаніце мэтазгоднасць ужывання “лінгвістычнай метадалогіі” А. Патабні.

6. У чым заключаецца метадалагічная памылковасць пазіцый фармалізма і вульгарнага сацыялагізму на гісторыка-літаратурны працэс? Чаму погляды Г. Лукача на гісторыю літаратурнага працэсу сучаснае літаратуразнаўства лічыць аднабаковымі? Хто тэарэтычна абгрунтаваў метады “творчай гісторыі” і ў чым яго сутнасць? Паразважайце аб актуальнасці гэтага метаду для сучаснага літаратуразнаўства.

7. Зрабіце агляд асноўных канцэпцый літаратурнага працэсу XX стагоддзя і метадалагічных падыходаў да яго аналізу, выкажыце свае меркаванні аб іх актуальнасці. На аснове якіх эстэтычных ідэй прапануюць аналізаваць літаратурны працэс прадстаўнікі феноменалагічнай школы і чаму? Асэнсуйце месца рэцэптыўнай эстэтыкі ў сістэме сучасных метадалагічных падыходаў.

8. Дайце сваю ацэнку метадалагічным ідэям “тэорыі каштоўнасцяў” Ю. Тынянава. Асэнсуйце метадалагічнае значэнне мастацка-камунікатыўнай структуры твораў для даследавання мастацкага накірунку як важнейшага складніка літаратурнага працэсу. На матэрыяле беларускай літаратуры падрыхтуйце рэферат “Мастацка-камунікатыўная структура твора як сродак яго атрыбуцыі да літаратурнага накірунку”.

Літаратура

1. Аверинцев, С. Самомознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели запада о месте культуры в современном обществе / С. Аверинцев. – Москва : Политиздат, 1991.

2. Бахтин, М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / М. Бахтин. – Москва : Худож. лит., 1975.

3. Бахтин, М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. – Москва : Худож. лит., 1964.

4. Боров, Ю. Эстетика : учебник / Ю. Боров. – Москва : Высш. шк., 2002. – С. 208–436, 478–480.

5. Боров, Ю. Методологические искания и современная методология анализа литературного процесса / Ю. Боров // Теория литературы /

Ю. Бореев, А. Ранчин, Е. Ермилова; Рос. акад. наук, Ин-т мировой лит. имени А.М. Горького.– 2008. – Т. 4: Литературный процесс. – 616 с.

6. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – Москва, 1994.

7. Лихачев, Д. Контрапункт стилей как особенность искусства / Д. Лихачев. – Л., 1981.

8. Лотман, Ю. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. Лотман. – Москва : Худож. лит., 1996.

9. Мириманов, В. Европейский авангард и традиционное искусство: проблема конвергенции / В. Мириманов // Мировое дерево. – 1993. – № 3. – С. 86–101.

10. Тынянов, Ю. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Тынянов. – Москва : Высш. шк., 1977.

11. Яусс, Х. К проблеме диалогического понимания / Х. Яусс // Вопросы философии. – 1994. – № 12.

Раздел 4 ЛІТАРАТУРНЫ ПРАЦЭС У XX СТАГОДДЗІ

Асаблівасці творчага працэсу і твора

Рэчаіснасць, аўтар, творчы працэс

У XX стагоддзі гісторыя перастала разглядацца як назапашванне ідэальнага, як рух па ўзыходзячай. У канцы стагоддзя гісторыю сталі разумець адносна хаатычным рухам, вынікі і перспектывы якога нельга прадказаць. Узнік новы філасофскі напрамак – *хаалогія*, які фармулюе новыя ўяўленні аб свеце як выніку хаатычнага руху яго часцінак. Калі раней свет уяўляўся гарманічным і лічылася, што толькі недзе на яго ўскраіне існуе хаос, то ў XX ст. склалася адваротная карціна свету: *на ўскраіках хаатычнага свету трапляюцца гарманічныя фрагменты*.

XX стагоддзе даследчыкі назвалі *эпохай сустрэчных працэсаў у жыцці*, асабліва ў сацыяльна-палітычнай сферы. Для гэтай эпохі характэрна імкненне да глыбока індывідуальнай свядомасці і, адначасова, як сустрэчнае, імкненне да маральна-палітычнага адзінства, вызначанага вядомымі правадырамі, фіюрэрамі, кормчымі XX ст. Гэтыя сустрэчныя працэсы ішлі не толькі ў рэальнасці, але і ў культуры.

Захад (Еўропа і ЗША) канца XX ст. паўтарыў гістарычную і культурную ролі Старажытнага Рыма, бо выступаў у якасці праайчыны еўрапейскай цывілізацыі (пачынаючы з Адраджэння, гэтую ролю выконвала антычная Грэцыя). Для старажытнарымскай і сучаснай еўрапейскай і шырэй – заходняй) цывілізацыі характэрны росквіт і рост культурных і матэрыяльных багаццяў у спалучэнні з праявамі крызісу, адчуваннем драматызму жыцця і нават прадчуваннем катастроф. Росквіт і веліч Рыма былі заснаваны на працы рабоў і ваенных тэхналогіях. Сучасная заходняя цывілізацыя падобная да рымскай: насельніцтва Еўропы, ЗША і Канады называюць “залатым міліярдам”, бо іх дабрабыт заснаваны не толькі на новых, у тым ліку і ваенных тэхналогіях, і не толькі на працы ўласнага насельніцтва, але і на палітыка-эканамічным уладаранні над астатнімі пяццю міліярдамі людзей і на таннай працы гастарбайтараў, нелегальных эмігрантаў.

Некалі К. Чукоўскі сказаў, што пісьменнік павінен жыць доўга. Сэнс гэтага парадаксальнага выказвання (бо пажадана, каб усе людзі жылі доўга) ў тым, што мэты і вынікі пісьменніцкай працы могуць стаць бачнымі толькі праз многа год (запозненыя прызнанні класікамі, сумленнем нацыі), і ўздзеянне творчасці пісьменніка на гісторыю можна зразумець толькі праз многа год пасля выхаду яго твораў.

Сацыяльна-грамадскія ўмовы ў Беларусі, як і ў Расіі ў XX ст., далёка не заўсёды былі спрыяльнымі, а часта зусім немагчымымі для творчасці

(эпоха таталітарызму, другая сусветная вайна), таму многія пісьменнікі не паспелі самарэалізавацца (неабходны быў дадатковы час). Гэта праблема ўсіх літаратур былога СССР і некаторых іншых краін. Былі ў беларускай літаратуры XX ст. і доўгажыхары – К. Крапіва, І. Шамякін, Я. Брыль, М. Танк, П. Панчанка... Аднак многія таленавітыя пісьменнікі былі расстраляны, загінулі ў турмах і лагерах – А. Мрый, Л. Калюга, М. Гарэцкі, М. Зарэцкі, П. Галавач, У. Галубок, Я. Нёманскі, У. Жылка, М. Чарот... Заўчасна не стала М. Багдановіча, Я. Купалы, З. Бядулі, Ф. Аляхновіча, К. Чорнага, З. Астапенкі, І. Мележа, У. Караткевіча, І. Чыгрынава, М. Стральцова, А. Пысіна, Б. Сачанкі, В. Адамчыка, А. Пісьмянкова, А. Сыса... На эміграцыі аказаліся Н. Арсеннева, М. Сяднёў, К. Акула, А. Салавей, А. Адамовіч... Украдзены творчыя гады Л. Геніюш, У. Дубоўкі, Я. Пушчы, С. Шушкевіча, С. Грахоўскага, П. Пруднікава...

У рускай літаратуры таталітарная сістэма знішчыла М. Гумілёва, В. Мандэльштама, І. Бабеля, Б. Пільняка... Закончылі жыццё самагубствам С. Ясенін, У. Маякоўскі, М. Цвятаева, А. Фадзееў, у ЗША – Э. Хэменгуэй. У Гулагу патрацілі лепшыя гады жыцця А. Салжаніцын, В. Шаламаў, Ю. Дамброўскі...

Гвалтоўна перапынены жыццёвы і творчы шлях, адыход з жыцця з нерэалізаванымі задумамі, украдзеныя гады – гэта асаблівасці пісьменніцкага быцця ў XX ст.

Даследчыкі літаратурнага працэсу XX ст. лічыць, што *лабірынтнасць жыцця* навейшага часу асабліва востра адчуў Ф. Кафка, і гэтая асаблівасць быцця паўплывала на адметнасць мастацкага мыслення ўсяго стагоддзя. Аднак у беларускай літаратуры гэтую лабірынтнасць адчуў яшчэ ў XIX ст. Я. Баршчэўскі, а ў першай трэці XX ст. – В. Ластоўскі, аўтар рамана “Лабірынты”, М. Гарэцкі (“Скарбы жыцця”, яго біяграфічны герой Лявоніус Задумекус), Ф. Аляхновіч (п’еса “Круці ня круці, а трэба памярці”).

Сапраўды, мастацка-творчы працэс у XX ст. падобны на лабірынт, па якім блукае мастак, і не заўсёды, а толькі часам мае магчымасць “запаліць свечку”.

Мастацкая свядомасць XX ст. спыніла ўвагу на чалавеку, а некаторыя мастацкія напрамкі – на ўнутраным свеце чалавека (літаратура “патоку свядомасці”, псіхалагічны рэалізм). У тэорыі гэта выказалася формулай “Пісьменнікі – інжынеры чалавечых душаў” (Ю. Алеша). Гэты тэзіс быў паўтораны Сталіным, затым літаратуразнаўцы Л. Цімафееў, А. Бураў сфармулявалі асноўны прадмет літаратуры і мастацтва (чалавек). Сталі развівацца антрапалагічныя эстэтычныя канцэпцыі (М. Шэлер і інш.).

У апошнія дзесяцігоддзі XX ст. знікаюць сусветна аўтарытэтныя асобы ў культуры, здольныя сваім словам дзейсна ўплываць на гісторыю. Раней такімі асобамі былі пісьменнікі – Л. Талстой, Р. Ралан, Ж.П. Сартр,

філосаф Б. Рассел. На голас гэтых людзей азіралася чалавецтва. У канцы стагоддзя галасы пратэсту, галасы А. Салжаніцына, В. Быкава амаль ніхто не чуў (нават калі ЗША бамбілі мірных жыхароў Югаславіі). Замбіраванне насельніцтва СМІ займела перавагу над розумам і сумленнем чалавецтва і інтэлектуалаў. Аўтарытэт пісьменнікаў у канцы XX ст. абмяжоўваўся ў лепшым выпадку нацыянальнымі (В. Быкаў, Р. Барадулін, Н. Гілевіч, А. Разанаў) ці рэгіянальнымі межамі (Н. Мацяш як выдатная пісьменніца і грамадзянка Берасцейшчыны). Пісьменнікаў з агульначалавечым аўтарытэтам не стала.

Тэкст, твор, кантэкст, інтэртэкст, падтэкст

У літаратуразнаўстве XX ст. узнікла адрозненне двух, здавалася б, тоесных паняццяў – *тэкста і твора*. Паняцце “тэкст” (ад лац. text – тканіна, сачыненне; у сярэдневечнай латыні – версія, аповед) – гэта замкнутае паведамленне, якое існуе па-за сувязямі з жыццём, аўтарам, яго біяграфіяй і г.д.

Тэкст, паводле паняццяў структуралізму, – сістэма, у якой мова звернута не да “рэальнасці”, а толькі да самой сябе і да вобразаў, якія створаны ў гэтым тэксце. Тэкст – гэта аўтарская думка, выражаная і зафіксаваная знакамі, гатовая да ўспрымання рэцыпіентам.

Твор – гэта тэкст, які знаходзіцца і функцыянуе ў культурным кантэксце і пэўнай камунікатыўна-рэцэптыўнай сітуацыі. Менавіта ў XX ст. культурны кантэкст і чытацкая актыўнасць у інтэрпрэтацыі і спасціжэнні сэнсу тэкста набылі высокую актуальнасць, што ўзнікла неабходнасць у размежаванні паняццяў “тэкст” і “твор”. Набыццё паняццем “тэкст” асобнага значэння, інакшага за паняцце “твор”, абумовіла ўзнікненне новых катэгорый “*інтэртэкстуальнасць*”, “*падтэкст*”, “*надтэкст*” і надало ім асаблівую значнасць. Мастацкія працэсы, з’явы, уласцівасці твораў літаратуры XX ст. сталі фіксавацца гэтымі паняццямі. Яны маюць значную семантычную і мастацка-эстэтычную ролю пры інтэрпрэтацыі і літаратурнакрытычным спасціжэнні твора.

Кантэкст – гэта семантычнае поле, у якім працякае анталагічнае быццё і ажыццяўляецца рэцэпцыя мастацкага тэкста. Французскі літаратуразнаўца А. Бенак пад паняццем “кантэкст” разумее: а) адзінства, якім за кошт унутраных сувязяў вылучаецца пэўная частка тэкста; б) пэўную частку тэкста, якая супрацьпастаўляецца адзінству іншых частак.

Тэрмін “*інтэртэкстуальнасць*”, уведзены французскім крытыкам Ю. Крысцевай, абазначае ўнутраныя сувязі мастацкага тэкста, звернутыя не к знешнім жыццёвым з’явам, а ўнутр культуры – к самому сабе і іншым тэкстам. Англійскі тэарэтык літаратуры Дж. Гуддон разумее інтэртэкстуальнасць як мноства рознакасных сувязяў, якія могуць існаваць між тэкстамі – *адаптацыя, пераклад, алюзія, пародыя, плагіят, падробка*.

У XX ст. поле інтэртэкстуальнасці пашырылася не толькі ў гістарычна-часавых адносінах, калі яно ўключае ў сябе гісторыю культуры аж ад яе вытокаў, але і ў геаграфічна-прасторавых адносінах. Так у даследаваннях расійскага літаратуразнаўцы В. Мірыманава паказана, што афрыканская культура ўваходзіць у поле інтэртэкстуальнасці еўрапейскай мастацкай культуры XX ст.; руская даследчыца А. Завадская паказала інтэртэкстуальную ролю японскай культуры для еўрапейскай. Беларуская даследчыца К. Сальнікава піша аб інтэртэкстуальнай ролі драматургіі Шэкспіра, аб значэнні класічнай еўрапейскай п'есы для беларускай драматургіі XX ст. (на прыкладзе творчасці А. Дударова).

Падтэкст (ад англ. subtext) – прыхаваная частка сэнсу, што не ляжыць на паверхні твора, да якой трэба дайсці аналітычна, “дадумацца”. Падтэкст уласцівы сур'ёзнаму і глыбокаму твору, ён заключае важную частку мастацкай канцэпцыі аўтара. Э. Хэменгуэй сэнс твора вобразна параўноўваў з айсбергам, дзесятая частка якой на паверхні, а дзевяць дзесятых – пад вадой. Гэтыя дзевяць дзесятых і ёсць падтэкст.

Дж. Гуддон лічыць, што на падтэкст ніхто адкрыта не спасылаецца, бо яго немагчыма растлумачыць цалкам. Тэрмін “падтэкст” ужываецца таксама ў “прыхаваных” сітуацыях, але яны ўсё ж бачны за сюжэтам апаведу. У англа-амерыканскім літаратуразнаўстве гэты тэрмін атрымаў распаўсюджанне ў 70–80-я гады XX ст., пазней яго замяніў тэрмін “схаваная праграма”.

Ужыванне ў тэорыі літаратуры і метадалогіі літаратуразнаўства тэрмінаў *тэкст*, *кантэкст*, *падтэкст*, *інтэртэкстуальнасць* было выклікана з'яўленнем новых уласцівасцяў мастацкіх твораў, новых характарыстык і рысаў аб'ектаў мастацкага ўспрымання. Для твораў літаратуры XX ст. характэрныя *калажнасць*, *асацыятыўнасць*, *алюзіўнасць*, *электызм і сумяшчэнне несумяшчальнага*, *утрата высокіх ідэалаў*, *надсабовасць мэтай чалавечага існавання*.

Істотныя змены і якасныя прырашчэнні адбыліся ў XX ст. і ў галіне метадалогіі аналізу твора. У XIX ст., дзякуючы даследаванням А. Весялоўскага, Ш. Сент-Бёва і інш., быў зроблены шэраг адкрыццяў у галіне метадалогіі: гісторыка-культурны, параўнальны, біяграфічны метады садзейнічалі выяўленню сэнсу і значэння знешніх сувязяў твора. У XX ст. працягвалася распрацоўка інструментаў і спосабаў аналізу семантыкі знешніх сувязяў твора і было адкрыта, што сэнс і значэнне маюць унутраныя сувязі ў тэксце. Іх аналізавалі ў XX ст. у межах структуралісцкай метадалогіі (працы Пражскага лінгвістычнага гуртка, Ю. Крысцевай, Ц. Тодарава, Р. Барта), семіётыкі (працы Ф. дэ Сасюра, Р. Якабсана, Я. Мукаржоўскага, Э. Бенвеніста, Ю. Лотмана, публікацыі тартускага штогодніка “Семіётыка”).

У XX ст. былі зроблены спробы стварыць інтэграваную метадалогію, якая б увабрала ў сябе вопыт, прыёмы, інструменты аналізу знешніх, унутраных і функцыянальных сувязяў мастацкага твора. У гэтых адносінах змястоўнымі сталі працы Ю. Борава (“Искусство интерпретации и оценки”. М., 1981; “Эстетика”: Т. 2. Смоленск, 1997).

Філалагічныя веды, асабліва тэарэтыка-літаратурныя, сталі бытаваць не толькі ў сферы навукі, але і ў сферы самой літаратуры. Літаратура набыла самасвядомасць – эстэтычныя і тэарэтыка-літаратурныя ідэі сталі прысутнічаць у літаратурных тэкстах (Т. Ман “Доктар Фаустус”). Письменнік стаў уключаць у мастацкі тэкст непасрэдную фармулёўку сваёй пазіцыі і даваць каментар да яе. Самі прынцыпы мастацкай творчасці сталі прадметам абмеркавання ў творах (К. Паўстоўскі “Золотая ветвь”, у беларускай літаратуры – Я. Брыль “Сёння і памяць”, “Пішу як живу”). Эстэтыка і тэорыя літаратуры сталі ўзаемадзейнічаць з філасофіяй, псіхалогіяй, герменеўтыкай, рыторыкай, семіётыкай і іншымі дысцыплінамі.

Ніколі раней рэальная каштоўнасць твора так не скажалася, як гэта адбылося ў XX ст. дзякуючы сродкам масавай інфармацыі, а таксама не заўсёды заслужаным прэміям, “раскруткам”. Культуры XXI ст. давядзецца правесці вялікую аналітычную і аксіялагічную працу, каб *вызначыць рэальную значнасць* многіх разрэкламаваных і многіх не заслужана замоўчаных твораў XX ст.

Некампетэнтнае ўмяшальніцтва дзяржавы ў літаратурны працэс (Сталінскія, Ленінскія, Дзяржаўныя прэміі, размежаванне Саюза пісьменнікаў Беларусі і Саюза беларускіх пісьменнікаў і г.д.) сказала рэальную карціну літаратурнага развіцця і рэальны рэйтынг пісьменнікаў. У XXI ст. давядзецца выяўляць сапраўдныя, рэальныя шэдэўры літаратуры XX ст. і высвятляць іх вартасці.

Творы літаратуры XX ст. прасякнуты ўсведамленнем трагізму чалавечага быцця. Асаблівую ролю набывае катэгорыя катарсісу. Жадаючы пераадолець ці заглушыць адчуванне трагізму, літаратура схілялася да іроніі і гратэску. Постмадэрнізм XX ст. мяркуе, што свет хворы, але вясёлы.

Узмацненне мнагазначнасці мастацкага тэксту, пашырэнне амплітуды семантычных варыянтаў прачытання твораў, назіранні над гістарычна зменлівымі інтэрпрэтацыямі сэнсу ў розныя эпохі прывяло да ўзнікнення *рэцэптыўнай эстэтыкі*. Гэтыя навуковыя накірунак узнік у XX ст. заканамерна. Канстанцкая школа (Германія) – В. Ізер, К. Яус, П. Шондзі – сцвярджаюць нармальнасць розных інтэрпрэтацый аднаго і таго ж мастацкага тэкста. Гэта многаварыянтнасць прачытанняў, паводле рэцэптыўнай эстэтыкі, тлумачыцца дыялагічным характарам узаемаадносін аўтара і чытача. Сродкам такога дыялогу выступае мастацкі тэкст, а змены ў яго

разуменні залежаць ад гістарычнага, групавога і асабістага інтэлектуальнага і жыццёвага вопыту чытача.

Асаблівасці працэсу літаратурнага развіцця

Традыцыі

Рэалізм ХХ ст. грунтуецца, пераважна, на папярэдніх класічных традыцыях, мадэрнізм адыходзіць ад іх, постмадэрнізм часта адмаўляецца не толькі ад класічнага мінулага, але і ад мадэрнісцкіх традыцый.

ХХ ст. – эпоха поўнага выяўлення “доўгіх лініяў” (тэрмін С. Нябольсіна), пераемнасці, г. зн. традыцыі цягнуцца не толькі да непасрэдных папярэднікаў, але часта вядуць да глыбокіх гістарычных пластоў культуры, што выклікала *адкрыццё інтэртэкстуальнасці*. Таму невыпадкова ў тэорыі літаратуры з’явіліся юнгіянскія і міфалагічныя канцэпцыі і ў *літаратуразнаўчую практыку актыўна ўвайшоў тэрмін “архетып”*.

Лініі пераемнасці, накірункі мастацкіх узаемадзеянняў не толькі падаўжаюцца і ідуць у глыбіню стагоддзяў да вытокаў культуры, але і разгаліноўваюцца. Галінаванне кроны культуры і яе карэнняў выяўляюцца ў тым, што еўрапейская культура ХХ ст. узыходзіць не толькі да ўласна еўрапейскіх традыцый (традыцыі сярэдневечнай культуры ў раманах У. Эка), але і да афрыканскіх (кубізм Пікасо) і ўсходніх (аповесці Ф. Іскандэра).

Сучасная еўрапейская культура ў яе постмадэрнісцкай галіне развіцця ўяўляе адноснае адзінства розных вытокаў і розных плыняў. Для постмадэрнізму мастацтва не мае цвёрдых канонаў, а ўяўляецца жывым патокам жыцця, дзе *кожная традыцыя і кожная мастацкая форма прымальныя*. Па гэтай прычыне *звужаецца кола дзеяння кансерватызму і ўстойлівых традыцый* у мастацкай творчасці і ў яе ўспрыманні.

Мастацкія ўзаемадзеянні

Культуру ХХ ст. можна лічыць культурай многаярусных апазіцый. Так, у культуры гучыць перакананне *напоўненасці жыцця сацыяльным сэнсам*: будаўніцтва шчаслівай будучыні чалавецтва (сацыялістычны рэалізм) супрацьстаіць ідэі нацыянальнай перавагі і ўладарання арыйскай расы над другімі народамі (фашызм), а таксама ідэі свабоды і шчасця кожнай асобы. Сама гэтая ідэя, якая напаўняе жыццё асобы сацыяльным сэнсам, супрацьстаіць ідэі абсурднасці быцця асобы (Ф. Кафка), абсурднасці сацыяльнага быцця ўвогуле (А. Камю) і нават абсурднасці ўсёй светабудовы (постмадэрнізм). Знікае дакладнасць бінарных апазіцый: асоба – чалавецтва, жыццё – смерць, быццё – нябыт і іншыя. Апазіцыі набываюць шматграннасць, сэнсавую ёмістасць.

Узнікае інтэрнэт як універсальная культурная памяць і татальны сродак дастаўкі мастацкай прадукцыі да рэцыпіента. Тэхнічныя мастацтвы і сродкі камунікацыі ХХ ст. (кіно, радыё, тэлебачанне) аказалі вялікі ўплыў на літаратуру (паявілася, напрыклад, радыёдрама як жанр, у якой працавалі Дзюрэмант, Брэхт і інш.).

У філасофіі і эстэтыцы ХІХ ст. панаваў пазітывізм, што прыкметна паўплывала на мастацкую творчасць Э. Заля і іншых натуралістаў, а таксама на творчасць імпрэсіяністаў і асабліва *пуанцілістаў*. ХХ ст. *адышло ад пазітывізму*, хоць некаторыя яго традыцыі захаваліся ў *сцыентызме* і паўплывалі на развіццё жанра навуковай фантастыкі.

У ХХ ст. адбываецца незвычайна хуткая і бурная змена мастацкіх напрамкаў. Літаратурны працэс набыў *якасную паскоранасць*. Літаратура актыўна шукае мастацкія канцэпцыі, якія б вырашалі праблемы цяжкасці быцця, адпавядалі ўвасабленню драматызму жыцця чалавека ў сучасным свеце.

Мастацкая рэальнасць у літаратуры ХХ ст. стала мнагастайнай і несла розныя канцэпцыі свету і асобы. Шматлікая тыпалогія гэтых канцэпцый абумовіла ўзнікненне рознакасных мастацкіх накірункаў эпохі.

Мастацкае развіццё набыло імклівасць, у тым ліку і адрыў ад зямлі і выхад да быццёва-глабальнай, касмічнай, метафізічнай праблематыкі. Культура часта рухаецца па парадаксальнай траекторыі.

Мастацкі працэс у ХХ ст. разгалінаваўся, як рака ў дэльеце. Літаратурнае развіццё пачало працякаць у розных рэчышчах, узніклі паралельныя працэсы. Так узніклі два паралельныя мастацкія рухі: а) мадэрнізм і яго працягам неамадэрнізм і постмадэрнізм і б) рэалізм. У кожным з іх адначасова і паралельна развіваліся па некалькі мастацкіх напрамкаў: у мадэрнізме – акмеізм, футурызм, прымітывізм, а пазней – сюррэалізм, экспрэсіянізм, экзістэнцыялізм і г.д.; у рэалізме – крытычны рэалізм, неарэалізм, сацыялістычны рэалізм, псіхалагічны рэалізм, інтэлектуальны рэалізм і чарадзейны рэалізм. Для ХХ ст. характэрна як мірнае, так і апазіцыйнае суіснаванне розных напрамкаў.

Ужо згадвалася, што ХХ ст. – эпоха сустрэчных працэсаў у рэчаіснасці. *Сустрэчныя працэсы* ахопліваюць і культуру, яны характэрныя для літаратуры, мастацтва, эстэтыкі. Сустрэчным працэсам стала развіццё масавага мастацтва і адначасовае развіццё мастацтва элітарнага. Гэту асаблівасць літаратуры ХХ ст. тэарэтычна асэнсаваў і часткова прадказаў іспанскі філосаф Артэга-і-Гасет.

Яшчэ адзін сустрэчны працэс у літаратуры, яе тэорыі і метадалогіі звязаны з *праблемай аўтара*. У адных накірунках літаратуры ХХ ст. узрастае роля аўтара і ўзнікае феномен яго самавыражэння, у іншых назіраецца супрацьлеглы эфект знікнення аўтара, які ператвараецца ў “скрыптар”

(тэрмін Р. Барта), што азначае: свет і жыццё – гэта і ёсць тэкст, іх трэба толькі запісаць.

Ідэалагізацыя і ўмяшальніцтва дзяржавы ў мастацкі працэс (ленінскі прынцып партыйнасці, сацыялістычны рэалізм, барацьба ў Трэцім Рэйху за чыста арыйскае мастацтва) знаходзяцца ў апазіцыі да сустрэчнага працэса – дэідэалагізацыі (напрыклад, поп-арт).

Насустрэч працэсу развіцця інтуітывізму (эстэтыка А. Бергсана, літаратурныя творы Т. Тцары і іншых дадаістаў, А. Брэтона і іншых сюррэалістаў з іх аўтаматычным пісьмом) ішло развіццё рацыяналізму (інтэлектуальная проза М. Фрыша, п’есы Ф. Дзюрэманта, эпічная драма-канцэпцыя Б. Брэхта, а ў эстэтыцы і тэорыі літаратуры структуралізм, семіётыка, сцыентысцкія канцэпцыі). Нацыянальна аморфная, касмапалітычная літаратура (руская і беларуская вясковая проза) таксама ўяўляюцца даследчыкам сустрэчнымі працэсамі.

Сустрэчныя працэсы ў культуры дапаўняе *перацяканне аднаго ў другое, дыфузія якасцяў* (напрыклад, перацяканне фантастычнага ў рэальнае і рэальнага ў фантастычнае ў прозе Г. Маркеса і ў іншых прадстаўнікоў чарадзейнага рэалізму).

Эмігранталогія

Асобную праблему ў развіцці літаратуры і літаратурнай тэорыі ХХ ст. складае творчасць, літаратурная спадчына эмігрантаў. Гісторыя чалавецтва поўная катастроф і катаклізмаў. Не раз людзі вымушаны былі пакідаць свае гнёзды і ўцякаць на чужыну. У ліку дзеячаў культуры мінулага, якія вымушаны былі жыць за межамі Бацькаўшчыны, былі Авідзій, Дантэ, Байран, Шапэн, Міцкевіч, Уайльд, беларусы Ф. Скарына, І. Дамейка, Н. Арсеннева, Л. Геніюш... Эмігрантам у Егіпце быў Хрыстос...

У ХХ ст. эміграцыя на многа парадкаў колькасна павялічылася і набыла новую якасць. Прайшлі дзве сусветныя вайны, некалькі рэвалюцый, рэгіянальных канфліктаў і войнаў, дзяржаўнасць і палітычны лад у шэрагу краін набылі таталітарныя рысы (фашызм, сталінізм, макартызм, маоцзэдунаўскі рэжым “культурнай рэвалюцыі”). Гэта выклікала велізарныя патокі міграцый і эміграцый.

У многіх краінах у ХХ ст. літаратура раскалолася на ўласна айчынную і эмігранцкую. У іх было многа агульнага (мова, традыцыі) і былі спецыфічныя адрозненні. Эмігранцкая літаратура магла дазволіць сабе адкрытую апазіцыйнасць у адносінах да ладу і парадкаў на радзіме; яна заўсёды ўтрымлівае хаця б ледзь прыкметную настальгію па радзіме і звязана з айчынай асновай не непасрэдна, а праз памяць і адчувае прасторавы і часавы адрыв ад сучаснага народнага жыцця. Гэтая літаратура часта прадказвала і востра адчувала гістарычныя перамены на радзіме; яна

схільная да двухмоўя і бікультурнасці (напрыклад, творчасць В. Набокава, К. Акулы) ці, у пэўных выпадках, да ўзбагачэння адной мовы другою, роднай культуры – культурай краіны, дзе давялося жыць; у ёй зафіксавана бачанне радзімы знутры і звонку (аб'ёмістае бачанне свету з пунктаў сыходу і новага прытулку), яна ўяўляе мост між краінамі, народамі, культурамі.

Культурны патэнцыял эміграцыі XX ст. велізарны. Беларуская эмігранцкая літаратура прадстаўлена імёнамі Н. Арсенневай, М. Сяднёва, К. Акулы, А. Салаўя, Я. Юхнаўца, Р. Крушыны, У. Клішэвіча, А. Адамовіча, Вітаўта і Зоры Кіпель і нек. інш. Усе яны жылі з пачуццём радзімы і марай вяртання хаця б літаратурнай спадчынай на Бацькаўшчыну. Сэрца эмігранта заўсёды застаецца на радзіме і вяртаецца ў свой край, як сэрца Ф. Шапэна.

Хвалі эміграцыі на Беларусі, як і ў Расіі, маюць пераважна гісторыка-палітычныя прычыны. Так за XX стагоддзье прайшлі тры хвалі эміграцыі: 1) паслярэвалюцыйная, калі радзіму пакідалі людзі, якія не прынялі сацыялістычную рэвалюцыю; 2) пасляваенная – перамешчаныя ў час Другой сусветнай вайны людзі, некаторыя вызваліліся ў гэты час са сталінскіх турмаў і асцерагаліся вярнуцца на радзіму; 3) постсавецкая эміграцыя, якая пачалася напрыканцы савецкага перыяду і працягвалася ў пасляперабудовачны час (В. Быкаў, С. Сокалаў-Воюш). Для беларускай літаратуры найбольш характэрна ваенная і пасляваенная эміграцыя. А ўвогуле эміграцыя ў літаратурным працэсе XX ст. стала шырокай і значнай з'явай, і ўзнікла патрэба ў яе вывучэнні. *Нарадзілася эмігранталогія* – навука аб тыпе суб'екта эміграцыі, аб яе патоках і накірунках, навука аб асаблівасцях жыцця чалавека на чужыне, аб працэсе ўжывання ў новае сацыяльнае асяроддзе. Пакінутая прастора (звычайна – радзіма) набывае якасці часу, які незваротны, бо, вяртаючыся, эмігрант трапляе ў іншую, змененую бацькаўшчыну. Эміграцыя абумоўлена і спосабам ад'езду на пастаяннае жыхарства ў іншую краіну, бо не кожны чалавек, які пакінуў родны край, з'яўляецца эмігрантам. Эміграцыю ствараюць няшчасце і надзея. Так англічанін, які паехаў у Амерыку ці Індыю, не становіцца эмігрантам. Ён – чалавек, які толькі памяняў месца жыхарства. Беларус, які выехаў у Расію або Украіну, – не эмігрант, а калі ён выехаў у Францыю ці ЗША, становіцца эмігрантам. Людзі, якія выехалі са стабільнай краіны, не становяцца эмігрантамі. Сёння для еўрапейцаў выезд з роднай краіны нават на некалькі год – не эміграцыя, а пераезд з месца на месца. Пры гэтым даводзіцца пераадольваць цяжкія адптацыі, і не больш таго. Асноўнымі прычынамі эміграцыі з'яўляюцца палітычныя, ідэалагічныя прычыны і нават пагроза жыццю мастака ў таталітарным грамадстве.

Эмігранталогія – гэта навука аб творчасці эмігранта, аб характэрных асаблівасцях яго спадчыны. Эмігранты сыгралі вялікую ролю ў стварэнні і распрацоўцы літаратурнаўчых тэарэтычных і метадалагічных ідэй. Так,

пасля рэвалюцыі рускія вучоныя ў Чэхаславакіі стварылі Пражскі лінгвістычны гурток, які распрацоўваў важныя моўныя праблемы літаратуры і асноўныя прынцыпы структуралізму. Працы расіяніна С. Трубяцкога і іншых сяброў гэтага гуртка аказалі ўплыў на развіццё структуралізму ў Францыі – на Ю. Крысцеву, Ц. Тодарава, якія, дарэчы, былі эмігрантамі з Балгарыі, Р. Барта, Ю. Лотмана, на развіццё англа-амерыканскай “новай крытыкі”.

У працэсе развіцця літаратуры на першы план вылучаліся то выяўленчасць (изобразительность), то выразнасць (выразительность). Даследчыкі адзначаюць, што ХХ ст. *стала эпохай перавагі выразнасці (выразительности)*.

ХХ стагоддзе – *эпоха страчаных ілюзій і згубленых спадзяванняў*. Менавіта такая асноўная канцэпцыя быцця ў розных варыянтах сцвярджалася мастакамі розных мастацкіх накірункаў. Геніі ХІХ стагоддзя Талстой, Дастаеўскі, Гегель, Маркс, Дзікенс, Бальзак, Стэндаль крытыкавалі недасканаласць буржуазнага грамадства. Спачатку Кастрычніцкая рэвалюцыя і будаўніцтва сацыялізму далі пэўнае спадзяванне на тое, што чалавецтва знайшло дасканалую і справядлівую формы існавання. І гэтае спадзяванне мелі не толькі пралетарыі і сяляне, але і многія інтэлектуалы Захаду. Аднак паступова была ўсвядомлена ўтапічнасць шляху, які прапанавала сацыялістычная рэвалюцыя чалавецтву. Каб перажыць страту ілюзій і спадзяванняў адным спатрэбіліся месяцы, другім – гады, трэцім – дзесяцігоддзі, многім – усё стагоддзе. Аднак літаратура і мастацтва, якія валодаюць звышчуйнасцю, часта не ўсвядоміўшы да канца ўсе аспекты гістарычнага працэсу, вылучылі глабальную мастацкую канцэпцыю, якая ахапіла амаль усе накірункі: страта ілюзій і спадзяванняў.

ХХ стагоддзе аказалася *самакрытычным*. Культура ХХ ст. перажыла комплекс непаўнавартасці і невыпадкова лічылася, што залаты век застаўся ў мінулым, ХІХ стагоддзі. Гэтыя адметнасці свядомасці эпохі праявіліся ў літаратуры. Самасвядомсць культуры некаторых мінулых эпох абазначалася ўзвышанымі паняццямі “Адраджэнне”, “Асветніцтва”, “рамантызм”. ХХ стагоддзе вуснамі дзеячаў мастацтва было названа “жалезным” (А. Ахматава), “векам валкадаваў” (В. Мандэльштам).

ХХ стагоддзе – *эпоха стомленасці культурай*. Культура ў пэўныя моманты свайго развіцця схільная адмаўляць сябе. Так, адзін з аспектаў мастацкай канцэпцыі “Дон Кіхота” М. Сервантэса звязаны з супастаўленнем, а часта і перавагай практычнай народнай свядомасці Санча Панса над кніжнай свядомасцю Дон Кіхота, заснаванай на ідэалістчна-кніжнай традыцыі. У ХХ ст. стомленасць культурай паўтарылася, што выявілася ў знакамітай рэпліцы “А яшчэ капялюш надзеў!”, у глыбока сімвалічнай назве кнігі беларускага пісьменніка Л. Дранько-Майсюка “Стомленасць Парыжам”, у пагружэнні літаратуры ў народнае, аддаленае ад класічнай куль-

туры асяроддзе (раманы М. Шолахава, А. Платонава, у беларускай літаратуры – І. Мележа, І. Пташнікава, А. Жука, В. Казько), у то іранічных, то хуліганска-негатыўных адносінах да культуры, якую лічылі вінаватай і адказнай за сусветныя войны і рэвалюцыі ХХ ст. Такі погляд на культуру ХХ ст. прысутнічае ў дадаізме, сюррэалізме, футурызме і шэрагу іншых мастацкіх накірункаў.

У культуру прыйшло адчуванне яе бяздоннасці і немагчымасці засваення асобай, нават калі чалавек прысвячае ўсё сваё жыццё мастацтву.

Пры гэтым *наскаралецца* працэс накаплення новых мастацкіх каштоўнасцяў, якія безупынна ствараюцца чалавецтвам. Хуткасць іх накаплення імкліва расце. Постмадэрнізм утрымлівае мноства непрадказальнага. *Постмадэрнісцкая цывілізацыя* жыве па прынцыпах: 1) максімальнае выкарыстанне прыроды; 2) незалежнасць і роўнасць усіх перад законам; 3) дзяржаўнае рэгуляванне жыцця; 4) свабода веравызнання ў межах устойлівых канфесій.

Сучаснае мастацтва стварае вольны чалавек, які ведае шматстайнасць быцця, адваргае ўсе нормы, каноны, правілы. Але творца не павінен парушаць пры гэтым ніякіх афіцыйных устаноў (у іншым выпадку ён рызыкуе сутыкнуцца з адладжанай жалезнай структурай дзяржавы). Гэта прывяло заходнюю культуру да адмаўлення іерархіі культурных каштоўнасцяў.

Абвяшчаецца недапушчальнасць гвалтоўнага ўмяшальніцтва ў творчы працэс, ва ўнутраны свет і нават знешні выгляд чалавека. Дэвіз “Рабі што хочаш!” паўтараецца зараз перафармуляваным: “Твары як хочаш!” (адсюль хэпенінг і творы канцэптуалізму) або “Апранайся, як хочаш!” (адсюль мода хіпі, бітнікаў, панкаў, гопнікаў, эмі). Дэмакратычны прынцып роўнасці становіцца ілюзійна-ўтапічным ідэалам культуры. Узнікаюць пратэстныя акцыі супраць глабальнай палітыкі Сусветнай гандлёвай арганізацыі і іншых сусветных эканамічных структур і культур).

У пачатку ХХ ст. США ўяўляліся своеасаблівай домнай, якая пераплаўляла нацыяльна, сацыяльна, культурна рознародных людзей у адзіную нацыю. У эпоху постмадэрнізма свет прадстаў сумессю, якая не мае выразнай арганізацыі (акрамя адрэгуляванай сістэмы парадку). Кожная меншасць можа захаваць смабытнасць і прэтэндаваць на раўнапраўе. Усялякае ўпарадкаванне адмяняецца (пратэсты выклікаюць нават правілы граматыкі: маўляў, не я іх прыдумаў і чаму я павінен іх выконваць). Гэта сугучна з такімі з’явамі культуры пачатку ХХ ст., як “нічевокі”, дадаісты (сучасныя “апафігісты”). Адпаведна, мастацкая творчасць прадукуе мультікультурную сумесь, амёбападобны субстрат.

Постмадэрнізм – рэакцыя на мадэрнізм першай паловы ХХ ст. і на падзел на перадавыя і адсталыя формы жыцця і творчасці; рэфлексія з нагоды адчування катастрафічнасці гісторыі, рэакцыя на прадчуванне канца

гісторыі. Узнікае ўяўленне аб канцы мастацтва і ў логіцы постмадэрнізму. Гегель меў рацыю, прадказваючы канец мастацкай свядомасці і наступленне эпохі выключнага філасафізму.

У апошняй трэці XX ст. у сацыяльным жыцці многіх краін асабліва востра выявіўся фемінісцкі рух, які часам называюць жаночай рэвалюцыяй. У некаторых крайніх сваіх выяўленнях фемінізм ад ідэй роўнасці жанчын з мужчынамі перайшоў да ідэй перавагі і вышэйшасці жанчыны над мужчынам. Выказваюцца сцвярджэнні: Бог – жанчына; мужчына, дапамагаючы жанчыне апрануць паліто, абражае яе; на змену эпосе патрыярхата прыходзіць эпоха матрыярхата. У неэкстрэмісцкіх формах фемінізму размова ідзе аб біярхаце.

Гэтыя асаблівасці сацыяльнага жыцця паўплывалі на жыццё літаратуры. І справа не толькі ў тым, што ў ёй умацаваліся пазіцыі жанчын. Жаночая літаратура набыла выразныя і падкрэсленыя жаночыя рысы. У тэорыі літаратуры і ў метадалогіі крытыкі гэтая сітуацыя выявілася ў *нараджэнні і развіцці гэндэрнага падыхода – літаратуразнаўчага аналізу*, які ўлічвае пол аўтара і ставіць пол у цэнтр увагі інтэрпрэтатара.

У канцы XX ст. у жыцці свету праявілася новая тэндэнцыя – глабалізацыя, якая ахапіла палітыку, эканоміку, культуру. У адносінах да літаратуры гэтая тэндэнцыя мела як спрыяльныя наступствы (дасягненні нацыянальных літаратур хутка сталі агульназначымі, умацніліся міжнацыянальныя мастацкія ўзаемастанункі), так і негатыўныя (адбываецца стандартызацыя і амерыканізацыя мастацкай свядомасці, а часам і звужэнне нацыянальнага багацця і мнагастайнасці сусветнай мастацкай культуры).

У трэцім свеце, сярод краін, раней каланіяльных, у XX ст. адбыліся вялікія змены ў палітычнай, эканамічнай і культурнай сферах. Літаратура, якая ў пачатку XX ст. знаходзілася (напрыклад, у Афрыцы) на фальклорнай дапісьмовай стадыі, да канца стагоддзя дасягнула сусветнага ўзроўню і ўвайшла ў працэс развіцця сусветнай літаратуры як яе састаўная частка.

Некаторыя з пералічаных вышэй асаблівасцяў літаратуры XX ст. адзначаліся і ў літаратуры іншых эпох, але не ў такой вострай, ці не ў такой канцэнтраванай, не ў такой абавязковай (заканмернай) форме. Гэта дае падставы лічыць названыя вышэй асаблівасці спецыфічнымі рысамі літаратуры XX ст.

Раздел 5

МАДЭРНИЗМ У ЛІТАРАТУРНЫМ ПРАЦЭСЕ XX СТАГОДДЗЯ

Мадэрнізм – гэта мастацкая эпоха, якая аб’ядноўвае мастацкія накірункі, у якіх увасобілася паскарэнне гісторыі і ўзмацненне яе ўціску на чалавека (сімвалізм, лучызм, фавізм, прымітывізм, кубізм, акмеізм, футурызм). Гэта эпоха найбольш поўнага ўвасаблення авангардызму. У перыяд мадэрнізму на мяжы XIX і XX стагоддзяў хутка і імкліва адбываецца змена мастацкіх накірункаў.

Мастацкім накірункам мадэрнізму часта цяжка знайсці аналогію ў эстэтычна-філасофскіх вучэннях, бо многія мадэрнісцкія накірункі могуць апірацца на некалькі эстэтычных вучэнняў. І ўсё ж у кожным накірунку так ці інакш дамінуе пэўная эстэтычная канцэпцыя. У гэтым сэнсе можна весці гаворку аб філасофска-эстэтычным будаўніцтве (напісанне твора), калі будоўля не заўсёды ідзе ў традыцыйнай паслядоўнасці (фундамент, сцены, дах). Мадэрнісцкія мастацкія накірункі пачыналі будаўніцтва з даха (з мастацкіх дасягненняў), а не з выбару эстэтычных ідэй, тэарэтычнага фундамента.

Тэарэтычныя асновы мадэрнізму – гэта сукупнасць філасофска-эстэтычных ідэй пачатку XX ст.: інтуітывізм, фрэйдызм, прагматызм, неапазітывізм. Мадэрнісцкія накірункі грунтуюцца не толькі на філасофска-эстэтычных канцэпцыях, але і на іншых з’явах культуры, якія ў “знятым” выглядзе выяўляюць рысы рознакасных канцэпцый. Акрамя мастацкіх накірункаў да авангарднага мастацтва ў перыяд мадэрнізму адносяцца і шэраг літаратурных груп, школ і плыняў Сярэбранага веку – літаратурнага веку ў рускай, беларускай і некаторых іншых літаратурах, які працягваўся прыкладна чвэрць стагоддзя. Пачынаючы з мадэрнізму, у авангардысцкіх накірунках выяўляюцца дзве супрацьлеглыя тэндэнцыі – смерць аўтара і абсалютызаваная, гіпертрафіраваная роля аўтара.

У XX ст. узмацнілася, паскорылася і паглыбілася ўзаемадзеянне культур. У перыяд мадэрнізму адбываецца засваенне еўрапейскім і амерыканскім мастацтвам эстэтычнага вопыту нееўрапейскага мастацтва. У сусветны мастацкі працэс прыцягнуты афрыканская, афра-амерыканская, бразільская, японская, кітайская і іншыя культуры, уплыў якіх стаў відавочным. Так, культуру Афрыкі адкрылі для сябе Францыя, Германія, Расія. Французскі скульптар Ж. Ліпшыц пісаў, што мастацтва неграў стала несумненным і вялікім прыкладам для еўрапейцаў. Дакладнае разуменне прапорцый, пачуццё малюнка, вострае ўспрыманне рэальнасці ў афрыканскім жывапісе дало магчымасць заўважыць і паспрабаваць многае. Але з-за гэтага, пісаў ён далей, еўрапейскае мастацтва не стала мулатам, а засталася

белым. Уплыў традыцыйнага афрыканскага мастацтва зараз называюць афрыканскай прысутнасцю. *Феномен мадэрнізма і заключаецца ў адмаўленні ад звыклых традыцый і ў звароце да традыцый чужых, далёкіх.*

Мадэрнісцкія мастацкія накірункі будуюцца *іляхам дэканструкцыі тыпалагічнай структуры класічнага твора*, калі асобныя яго элементы становяцца аб'ектам мастацкага эксперыменту. У класічным мастацтве ўсё збалансавана, а *мадэрнізм парушае гэтую раўнавагу, узмацняючы адны элементы і паслабляючы іншыя.*

Да другой паловы XIX ст. такія змены датычыліся толькі стылю, адбывалася яго эвалюцыя. У мадэрнізме паяўляецца *гіперкампанент* (тэрмін В. Мірыманова) – гэта элемент, які парушае класічную гармонію і падаўляе ці выпяняе іншыя элементы мастацкай сістэмы.

Упершыню нестылістычныя змены ў мастацкую культуру ўнёс натуралізм, які парушыў прынцыпы эстэтычных адносін мастацтва да рэальнасці: парушаны баланс суб'ектыўнага і аб'ектыўнага ў мастацкім вобразе, умацаваўся прыярытэт адэкватнасці, падабенства. Імпрэсіянізм рашуча парушыў раўнавагу жывапісу і малюнка на карысць жывапісу. Аднак імпрэсіяністы ў асноўным яшчэ заставаліся ў межах класічнай мастацкай прасторы. Яны выкарыстоўвалі колер для стварэння святла-паветранай прасторы, адсоўваючы на другі план малюнак і канструкцыю.

У перыяд мадэрнізму дэструкцыя ахоплівае ўсе аспекты культуры. Ідзе імклівае фарміраванне новых мастацкіх накірункаў, некаторыя з іх з'яўляюцца штучнымі і недаўгавечнымі: яны не неслі з сабой новую канцэпцыю асобы і свету, а адрозніваліся між сабой нязначнымі фармальнымі спробамі пошуку новых мастацкіх сродкаў, эксперыментатарствам.

Мадэрн

Мадэрн (франц. *moderne* – навішы, сучасны) – адна з назваў накірунку ў еўрапейскім і амерыканскім мастацтве канца XIX – пачатку XX стст. Гэты мастацкі накірунак імкнецца паказаць свет на зыходзе (“у промнях захаду” – М. Бахцін). Мадэрн сарыентаваны на традыцыі, супрацьлеглыя антычнасці і Рэнесансу, на дарэнесансавы мастацтва, на рускае і заходняе сярэдневечча. *Для мадэрна характэрны зварот да змешаных, “гібрыдных” вобразаў – русалак, вадзянікаў, кентаўраў, сфінксаў, якія выражаюць узаемапераходнасць жыццёвых з’яваў, іх метафарычную сувязь. Для мадэрна характэрны мроі аб цудоўным, нетутэйшым і адчуванні варожасці акаляючага рэальнага асяроддзя. Схільнасць мадэрна да вобразаў прыроды і асабліва да воднай стыхіі, да жахлівых сімвалаў зморку, начы і памірання, да ўяўленняў аб зменлівасці ўсяго існага падобная да ідэй, настрояў і паэтыкі сімвалізму. Мадэрн схіляе мастака да стылізацыі.*

Ён ахоплівае не толькі літаратуру, але і архітэктuru, прыкладное мастацтва (напрыклад, мэбля, вышыўка), графіку.

Эстэтыка мадэрна грунтуецца на “філасофіі жыцця” Ф. Ніцшэ. *Мадэрн сцвярджаў эстэтызм, прэтэндаваў стаць універсальным стылем жыцця грамадства і стварыць вакол чалавека эстэтычна насычанае прасторава-прадметнае асяроддзе*. Мадэрн шукае новыя, нетрадыцыйныя формы. У стылі мадэрна будаваліся жылыя дамы, прамысловыя, гандлёвыя будынкi, вакзалы, тэатры, масты. Мадэрн арыентаваны на сінтэз мастацтваў.

Для прадстаўнікоў *англійскага мадэрна* (Н. Шоу, Вайсі) арыентацыя на сярэдневечча звязана з уяўленнямі аб “народнасці” мастацтва той эпохі. Мадэрн імкнецца аднавіць страчаную сувязь асобы з прыродай. Гэта выяўляецца ў шырокім пранікненні “раслінных” матываў у вобразнасць і своеасаблівую арнаменталістыку мадэрна.

Перыяд развіцця мадэрна – 1880–1925 гг. Адна з галоўных плыняў мадэрна – *югендстыль*, які ў канцы XIX ст. і на пачатку XX ст. бурна развіваўся ў *Германіі* (цэнтрам быў горад Дармштадт).

У Францыі гэты накірунак называўся “ар нуво” – новае мастацтва. У Аўстрыі ў стылі мадэрна працавалі сябры аб’яднання архітэктараў “Сецэсіён”, у Бельгіі, Вялікабрытаніі і ЗША мадэрн вядомы як “новае мастацтва”, у Італіі – “стыль Ліберці”, у Іспаніі – “мадэрнізм”.

Развіццю і распаўсюджанню мадэрна спрыялі розныя часопісы, якія выдаваліся ў Лондане, Парыжы, Мюнхене, Вене. У Расіі ў Пецярбурзе такім часопісам стаў “Мир искусства”, які ўзнік у 1898 г. *Колеравая гама мадэрну – перламутрава-белы, серабрысты, залаты, рыжы, шэры светла-блакітны, зялёна-блакітны, бэзавы колеры і адценні. Гэтыя колеры ствараюць у чытача адчуванне знаходжання ў падводным царстве, у свеце шматзначных сімвалаў*.

Архітэктурнаму мадэрну ўласцівыя птушыныя і звярыныя сімвалы, матывы лясных духаў, русалак, персаніфікаванага ветру, распушчаных жаночых валасоў, жаночых целаў у вадзе. Падабенства архітэктурны мадэрна і паэзіі сімвалістаў глыбейшае за відавочнае падабенства матываў. Іх звязвае тыпалагічная агульнасць, якая выяўляецца найперш ва ўласцівай абодвум двухзначнасці, бо кожны прадмет і матыв, акрамя ўласнага значэння, адначасова з’яўляецца знакам іншага зместу, усеагульнага і вечнага. Знешняе і ўнутранае, бачнае і тое, што чалавеку яшчэ можна і трэба ўбачыць, у мадэрне неразрыўныя. Агульнасць матываў і праблематыкі нараджаецца з агульнай сацыяльна-філасофскай платформы. Так пісаў аб рускім мадэрне Я.І. Кірычэнка.

Акмеізм

Акмеізм (ад грэч. акме – вышэйшая ступень чаго-небудзь, вяршыня, квітнеючая сіла; другая назва “адамізм” ужываецца радзей, яна абазначае першасны, чысты погляд на свет і пераназыванне навакольных з’яваў). Гэты мастацкі накірунак сфарміраваўся ў рускай і, затым, беларускай літаратурах пачатку ХХ ст., у Сярэбранага век. *Акмеізм рэалізаваўся галоўным чынам у паэзіі. Тэарэтыкі акмеізму сцвярджалі, што паэт – чараўнік і горды ўладар свету, які мае талент разгадаць яго таямніцы і пераадолець хаос.*

У рускай літаратуры акмеізм узначаліў М. Гумілёў (1886–1921). У заснаваным акмеістамі часопісе “Апалон” (1909), сама назва якога сцвярджала прыярытэт гарманічнага, жыццесцвярджальнага мастацтва, М. Гумілёў стаў вядучым аўтарам рубрыкі “Лісты аб рускай паэзіі”. У рэцэнзійна-водгуках на тагачасныя паэтычныя зборнікі аўтар сфармуляваў ідэю, якія ляглі ў аснову поглядаў аб акмеізме, у прыватнасці: *вершы павінны стварацца на вышэйшым узроўні майстэрства, але іх фармальнае дасканаласць – не самамэта. Аўтар сцвярджаў магічную сілу мастацтва, здольнага ў літаральным сэнсе пераўтварыць жыццё. М. Гумілёў абгрунтаваў акмеізм як мастацкі накірунак і сфармуляваў яго прынцыпы: мастацтва, нарадзіўшыся з жыцця, зноў ідзе да яго як роўны да роўнага; паэт мае высокае месійнае прызначэнне. Ён, у прыватнасці, пісаў, што вершы павінны стварацца на найвышэйшым узроўні майстэрства, аднак іх фармальнае дасканаласць – не самамэта, інакш паэт будзе “простым гімнастам”. М. Гумілёў на працягу ўсёй творчасці быў перакананы, што паэт мае прызначэнне жраца, месіі, верыў у магічную сілу мастацтва, здольную перасатварыць акаляючы свет. Вяч. Іваноў крытычна ставіўся да такіх канцэпцый, лічыў іх прымітыўным магізмам, “спакусай на цудадзейства”. Цаглінамі акмеісцкай сістэмы М. Гумілёў лічыў “імкненне да дакладнасці і ва ўмоўнасці”, “дзеяснае любаванне светам”, “імкненне называць кожную рэч па імені, бы песцячы яе”. У 1911 г. па ініцыятыве М. Гумілёва ствараецца “Цэх паэтаў”. Гэта аб’яднанне мела намеры дасканалы і глыбока вывучаць “жыццё верша”, з асаблівай увагай засяродзіцца на праблемах “рамяства”, адкуль і назва – цэх. На чале “цэху” былі М. Гумілёў і С. Гарадзецкі, іх меркаванні лічыліся бясспрэчнымі. Яны рашуча выступалі супраць састарэлага, па іх меркаванні, сімвалізму, пра што пішуць у сваіх артыкулах, якія публікаваліся ў часопісе “Апалон” (М. Гумілёў “Спадчына сімвалізму і акмеізм”, С. Гарадзецкі “Некаторыя плыні ў сучаснай рускай паэзіі”). Быў і трэці “маніфест” акмеізму – артыкул В. Мандэльштама “Раніца акмеізму”, надрукаваны пазней, у 1919 г. ў варонежскім часопісе “Сірэна”.*

Аснову Цэха складалі паэты Г. Ахматава, М. Гумілёў, С. Гарадзецкі, В. Мандэльштам, Г. Зянкевіч, У. Нарбут. Але неўзабаве адбыўся разрыў

М. Гумілёва з С. Гарадзецкім, адамісты У. Нарбут і Г. Зянкевіч адышлі ад Цэха і арганізацыя перастала існаваць. У пачатку 20-х гадоў М. Гумілёў задумаў яшчэ раз адрадзіць Цэх паэтаў “як вольнае таварыства людзей, не аб’яднаных нічым, акрамя рамяства і сяброўства”. Вакол гэтага Цэха групавалася пераважна паэтычная моладзь (“гуміляты”), якая жыла паэзіяй і з захапленнем спасцігала законы яе пабудовы. Яны натхнёна жылі “таямніцамі рамяства”, як некалі сімвалісты “ідэямі”. Г. Ахматава лічыла, што акмеізм – апошняя вялікая плынь рускай літаратуры.

Акмеісты палемічна адштурхоўваліся ад сімвалізма з яго туманнай містыкай, няпэўнасцю сэнсу, перабольшанай метафарычнасцю, што вяло да плыннай зменлівасці вобразнасці. Сімвалісты, па словах М. Гумілёва, “заігрывалі то з містыкай, то з тэасофіяй, то з акультызмам”.

Аднак варта адразу заўважыць, што супастаўленне і тым больш супрацьпастаўленне сімвалізму і акмеізму не правамернае і навукова некарэктнае, бо сімвалізм быў надзвычай шырокім і ўплывовым рухам, звязаным з вельмі рознымі грамадска-культурнымі накірункамі эпохі. Уплыў сімвалізму, нават не заўсёды ўсвядомлены, распаўсюджваўся вельмі шырока. Акмеізм адразу праявіў сябе падкрэслена і ўсвядомлена ў супрацьвагу сімвалізму як *школа*. Сімвалізм фарміраваўся ў асаблівай гістарычнай сітуацыі пачатку ХХ ст. і быў звязаны з яшчэ не пэўным, смутным прадчуваннем перамен, утрымліваючы матывы і ідэі ад містычнага да сацыяльнага пераўтварэння свету і жыцця. Сацыяльны фон акмеізму быў прыныцыпова іншым, і прычынай узнікнення акмеізму было нецярплівае чаканне перамен, ён быў ідэйна-эстэтычным рэагаваннем на містыка-пераўтваральныя ідэі папярэднікаў-сімвалістаў. Акмеісты вялі творчую спрэчку з карыфеямі сімвалізму – В. Брусавым, Вяч. Івановым, А. Блокам, А. Белым. *Адмаўленне туманнай містыкі сімвалістаў і адштурхоўванне ад яе* – у гэтым сутнасць смавызначэння акмеістаў як літаратурнай школы. Таму ў многіх аднісінах тэрмін *адамізм* уяўляецца больш змястоўным для назвы гэтай літаратурнай школы, бо ў аснову яго пакладзена імя першачалавека Адама, які даваў імёны і назовы жывым істотам, з’явам, прадметам. Аднак замацаваўся тэрмін акмеізм, які паступова ўзбагачаўся новымі інтэрпрэтацыямі пазнейшых даследчыкаў Г. Ахматавай, М. Гумілёва і інш.

Паказальнымі, характэрнымі для акмеізма сталі кнігі вершаў В. Мандэльштама “Камень” (1913), А. Ахматавай “Ружанец” (“Четки”) (1914), М. Гумілёва “Калчан” (1916). Так “Камень” у В. Мандэльштама – вобразны цэнтр не толькі новага этапа творчасці, але і новага светаадчування, якое прызнае матэрыяльную шчыльнасць, моц свету, яго значнасць і дакладнасць абрысаў. Але галоўнае ў гэтай эстэтычна-светапогляднай канцэпцыі – дух тварэння, актыўных, дзейных адносін да свету. Гэта цалкам адпавядала

ідэям акмеізму. У вершах В. Мандэльштама гучыць выклік пасіўнасці, сузіральнасці, дамiнуе палемiчна-сцвярдзальны тон.

Я ненавижу свет
Однообразных звёзд.
Здравствуй, мой давний бред,
Башни стрельчатой рост!

Кружевом, камень, будь
И паутиной стань,
Неба пустую грудь
Тонкой иглою рань.

Пра сябе і акмеістаў В. Мандэльштам пісаў: “Мы не лятаем, як сімвалісты, мы падымаемся толькі на пабудаваныя намi ж вежы”.

У рускай літаратуры акмеізм у асноўным вычарпаў сябе ў пачатку 20-х гадоў ХХ ст. У беларускай літаратуры пачатку ХХ ст. рысы акмеізму выявіліся ў творах У. Дубоўкі, Я. Пушчы і некаторых iншых.

Акмеісты намагаліся перадаць прадметнасць навакольнага свету, сапраўдную глыбiню чалавечых пачуццяў, паэтычнасць чыстых і шчырых эмоцый, першабытна-прыродны пачатак, дагістарычнае жыццё чалавека і свету. Таму слова ў вершах акмеістаў “рэчыўна”-пэўнае, канкрэтнае і дакладнае ў сваім значэнні, яму ўласцівая дасканалая выразнасць. “Семантычны зрух”, па перакананні акмеістаў, павiнен вярнуць слову першасную свежасць, стварыць новую логіку верша з прапушчанымі звёнамі, з ключом ад сэнсу, які згубіўся ў iншым кантэксте, ці зусім па-за тэкстам. Калі сімвалізму быў важны чалавек, звернуты да “вышэйшага” (таямніца чалавека), то ў акмеізме чалавек выступае мерай усіх рэчаў і іх сапраўдным, ашчадным гаспадаром. У процiвагу “сiмвалу” сiмвалістаў акмеісты стваралі прадметны свет, на якім усюды ляжыць адбітак рукі чалавека. Гэты прадметны свет праецыруецца на светабачанне і адначасова агароджвае чалавека ад “холаду” пустой прасторы. Як уласную рэч, якая належыць па-эту, акмеісты разумелі паэтычнае слова і “па-гаспадарску” смела абыходзіліся з ім, часта пазбаўляючы слова яго сiмвалічнай сакральнасці.

Футурызм

Гэты тэрмін стаў вядомым пасля публікацыі іспанцам Габрыелем Аламарам ў часопісе “L Avens” артыкула “Футурызм” (1905). Як мастацкі накірунак футурызм зарадзіўся ў Італіі на пачатку ХХ ст. Гэта была мастацкая рэакцыя на застоі у культурным, эканамічным і палітычным жыцці.

Футурысты ідэалізавалі урбанізацыю жыцця, развіццё індустрыі, матэрыяльныя каштоўнасці. Асоба, якая станавілася героем футурызма, была надзвычай актыўнай, аж да агрэсіўнасці. Італьянскі паэт, рэдактар міланскага часопіса “Poesia” Ф.Т. Марынеці на старонках парыжскай газеты “Фігаро” ў 1909 г. апублікаваў Першы маніфест футурызма. Абвяргаючы “амярцвелыя каноны класічнай спадчыны” і “містычныя ідэалы”, маніфест Марынеці, у прыватнасці, абвяшчаў:

1. Мы хочам уславіць любоў да небяспекі і пагрозы, звычку да энергіі і адвагі (вайну, у сувязі з гэтым, Ф. Марынеці назваў “адзінай гігіенай чалавецтва”).

2. Галоўнымі элементамі нашай паэзіі будуць храбрасць, адвага і бунт.

3. Да гэтага часу літаратура апявала задуменную нерухомаць, экстаз і сон, мы ж хочам усхваляць наступальны рух, ліхаманкавую бяссонніцу, гімнастычны крок, небяспечны скачок, аплявуху і ўдар кулака.

4. Мы аб’яўляем, што характэрна свету ўзбагацілася новай прыгажосцю: прыгажосцю хуткасці. Гоначны аўтамабіль са сваім кузавам, які ўпрыгожаны аграмаднымі трубамаі з узрыўным дыханнем... аўтамабіль, які грозна рычыць, прыгажэйшы за Самафракійскую Ніку.

5. Мы хочам уславіць чалавека, які трымае махавік, ідэальнае сцябло якога праходзіць скрозь зямлю, якая кінута сама на акружнасць сваёй арбіты.

6. Патрэбна, каб паэт рэалізаваўся з жарам, блескам, энтузіязмам і раскошай.

7. Не існуе прыгажосці па-за змаганнем. Няма шэдэўраў без агрэсіўнасці.

8. Паэзія павінна быць жорсткай атакай супраць невядомых сілаў, каб патрабаваць ад іх захаплення чалавекам

9. Мы на вастрыі вякоў!.. Няма патрэбы азірацца, калі нам патрэбна разбіць таямнічыя дзверы немагчымага. Час і прастора памёрлі ўчора. Мы ў абсалюце, бо мы ўжо стварылі вечную ўсюдысную хуткасць.

10. Мы хочам праславіць вайну – адзіную гігіену свету – мілітарызм, патрыятызм, разбуральны жэст анархістаў, цудоўныя ідэі, якія асуджаюць на смерць, і нянавіць да жанчыны.

11. Мы хочам разбураць музеі, бібліятэкі, змагацца з маралізмам, фемінізмам і з усімі нізасцямі апартуністычнымі і ўтылітарнымі.

12. Мы ўславім натоўпы, якія рухае праца, задавальненнем ці бунтам, шматколерныя і поліфанічныя прыбоі рэвалюцый у сучасных сталіцах, начную вібрацыю арсеналаў і верфяў пад іх моцнымі электрычнымі ззяннямі, прагавітыя вакзалы, што праглынаюць дымных змеяў, заводы, што падвешаныя да аблокаў на канатах свайго дыму, масты, што гіганцкім скачком кінуліся на д’ябльскую фабрыку сонечных рэкаў... лакаматывы з шырокімі

грудзямі, якія велізарнымі стальнымі конямі топчуцца па рэльсах... Стоячы на вяршыні свету, мы яшчэ раз робім выклік зорам!

Футурызм паявіўся ў Іспаніі (1910), Францыі (1912), Германіі (1913), Вялікабрытаніі (1914), Партугаліі (1915), у 1910-х гадах у Расіі і славянскіх краінах Усходняй Еўропы. У Нью-Йорку і Токіа выдаваліся эксперыментальныя часопісы футурыстаў. Літаратурныя школы, арыентаваныя на футурызм, існавалі ў Аргенціне і Чылі.

Футурызм – гэта мастацкі накірунак эпохі мадэрнізму, мастацкая канцэпцыя якога сцвярджала агрэсіўна-ваяўнічую асобу ва ўрбаністычна арганізаваным хаосе свету. Вызначальны мастацкі фактар футурызму – дынаміка. Футурысты ажыццяўлялі прынцып бязмежнага эксперыментарства і дасягалі наватарскіх рашэнняў у літаратуры, жывапісе, музыцы, тэатры. Творчы працэс у эстэтыцы футурызму па сваёй прыродзе імпульсіўны і спантаны. Літаратура футурызму “прыслухвалася” да гукаў вуліц і намагалася дакладна перадаць і ўзнавіць урбаністычна арганізаванае, хаатычнае жыццё. Футурысты адмаўляліся ад сузиральнасці імпрэсіянізма, але падзялялі яго пачуццёвасць і аб’ектывізм. Футурызм быў анархічным бунтам супраць звычайнай паўсядзённасці. Іх і ўтапістаў-рэвалюцыянераў аб’ядноўвала захапленне праектамі ідэальнай будучыні, агіда да мінулага ў жыцці і мастацтве.

Прадстаўнікамі рускага футурызма былі У. Маякоўскі, М. Асееў, С. Кірсанаў В. Хлебнікаў, В. Брык, У. Каменскі. Футурызм, па вобразным выказванні У. Маякоўскага, як віхор уварваўся ў літаратуру і, лінуўшы фарбы са шклянкі, адразу “змазаў карту” дзён шэрых і будзённых. Рускія футурысты многа і актыўна эксперыментавалі ў сферы літаратурных мастацкіх сродкаў і літаратурнай мовы. У ходзе гэтых эксперыментаў з’явілася “заумь” (тэрмін рускіх футурыстаў) – “мова для сябе”, гэта здольнасць паэта выражаць свае думкі і пачуцці не толькі “агульнай мовай”, але і... “асабістай” (заумнай). Футурысты адмаўляліся ад камунікатываўнай функцыі мовы і звярталіся да яе рытмічна-выяўленчых магчымасцяў, такім чынам шукаючы магчымасці для самавыражэння асобы праз незразумелы для іншых набор гукаў і штучных словаў.

“Заумь”, па словах тэарэтыка літаратуры XX ст. Л. Цімафеева, культывавала гукаперайманні, што адпавядала збедненаму зместу футурыстычнай паэзіі і збедненым уяўленням футурыстаў аб літаратурнай творчасці як моўным і маўленчым вынаходніцтве. Аднак у іх закліку да “самавітага слова” быў і станоўчы вопыт, каштоўная палемічная накіраванасць супраць умоўнасці мастацкага слова і вобраза ў сімвалістаў. Так, напрыклад, словатворчасць В. Хлебнікава ішла шляхам пошуку новых словаўтварэнняў, якія захоўвалі каранёвую аснову слова (неалагізмаў). Гэтыя пошукі часам былі апраўданыя (“творяне”, “смехач”, “зазовь”, “мога-

тырь”), яны былі ўспрынятыя У. Маякоўскім, А. Кірсанавым, М. Асеевым, якія актыўна шукалі новыя словаўтварэнні, не разбураючы сэнсавую аснову слова і твора. Але мова твораў некаторых футурыстаў (заумь) разбурала семантыку тэкста, што рабіла іх незразумелымі чытачу.

Плыню ўнутры рускага футурызму стаў кубафутурызм (1910–1920-я гг.), які сцвярджаў сацыяльную актыўнасць асобы ў прадметным свеце. Сваю задачу прадстаўнікі гэтай плыні бачылі ў тым, каб стымуляваць актыўнасць асобы. У адпаведнасці з гэтым ствараліся і высока цаніліся аратарска-трыбунныя, публіцыстычна-заклікавыя вершы У. Маякоўскага, М. Асеева. Кубафутурысты абвясцілі неабходнасць адмаўляцца ад літаратурных умоўнасцяў.

Тэндэнцыі футурызму ў беларускай літаратуры выразна прасочваюцца ў творчасці некаторых паэтаў-маладнякоўцаў (А. Александровіча, раннія вершы П. Броўкі, П. Панчанкі і некаторых іншых).

Пытанні. Заданні

1. Асэнсуйце асноўныя асаблівасці еўрапейскага літаратурнага працэсу ХХ стагоддзя. Спыніцеся на ступені іх выяўленасці ў беларускай літаратуры. Паразважайце, як у айчыннай літаратуры ўвасобілася ідэя “лабірынтнасці жыцця”. Падмацуйце адказ прыкладамі, спасылкамі на канкрэтныя творы. Дакажыце, што літаратура “патоку свядомасці” мела месца і ў беларускім літаратурным працэсе ХХ ст.

2. Чым адрозніваюцца паняцці “твор” і “тэкст”? Які сэнс у сучасным літаратуразнаўстве ўтрымліваюць тэрміны “кантэкст”, “інтэртэкст”, “падтэкст”, “калажнасць”, “асацыятыўнасць”, “алюзіўнасць”? Падмацуйце адказ прыкладамі. Якія светапоглядныя ідэі асабліва паўплывалі на літаратурны працэс ХХ ст.?

3. Як у літаратуры ХХ ст. рэалізоўваліся прынцыпы пераемнасці традыцый? Чаму звужаўся іх уплыў і функцыянаванне? Дакажыце, што літаратуру, як і ўсю культуру ХХ стагоддзя, можна лічыць сістэмай “многаярусных апазіцый”. Асэнсуйце, карыстаючыся слоўнікам, сутнасць паняццяў “пуанцілізм” і “сцыентызм”. У якой меры гэтыя з’явы ўласцівы беларускай літаратуры гэтай эпохі?

4. Пералічыце і сцісла ахарактарызуйце асноўныя разгалінаванні і мастацкія накірункі ў літаратурным працэсе ХХ ст. Як у літаратуразнаўстве гэтага перыяду вырашалася “праблема аўтара”? Чым выклікана ўзнікненне даследчыцкага накірунку “эмігранталогія”? Прасачыце яго станаўленне ў айчыннай літаратуразнаўстве. Чым абумоўлена ўзнікненне глабальнай канцэпцыі “эпоха страчаных ілюзій і спадзяванняў”, “эпоха стомленасці культурай”?

5. Асэнсуўце гісторыка-філасофскія, сацыяльна-палітычныя ўмовы ўзнікнення мадэрнізму і постмадэрнізму ў грамадскай самасвядомасці і літаратуры XX ст. Чаму мяжа XIX і XX стагоддзяў стала эпохай авангардызму? Якія філасофскія ідэі сталі тэарэтычнай асновай мадэрнізму? Чаму? Прывядзіце прыклады з беларускай літаратуры. Чым адрозніваўся акмеізм ад сімвалізму? Пазнаёмціся з эстэтычнымі ідэямі школы рускага акмеізму. Праілюструйце прыкладамі, як у творах беларускіх пісьменнікаў выявіліся рысы акмеізму.

6. Ахарактарызуўце эстэтыку футурызма (маніфест Марынеці), пра-сачыце геаграфію яго распаўсюджання. Канкрэтнымі прыкладамі падма-цуйце ўплыў рускага футурызму на беларускую паэзію 1910–1930-х гадоў (А. Александровіч, ранняя паэзія П. Броўкі, П. Панчанкі, А. Куляшова).

Літаратура

1. Академические школы в русском литературоведении. – Москва : Наука, 1975.

2. Барт, Р. Критика и истина / Р. Барт // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX веков: Трактаты. Статьи. Эссе. – Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1987.

3. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – Москва : Изд. группа “Прогресс”, “Универс”, 1994.

4. Бахтин, М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / М. Бахтин. – Москва : Худож. лит. 1975.

5. Гальцева, Р. Западноевропейская культурфилософия: между мифом и игрой / Р. Гальцева // Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – Москва : Политиздат, 1991.

6. Гройс, Б. Полуторный стиль: социалистический реализм. Между модернизмом и постмодернизмом / Б. Гройс // Нов. лит. обозрение. – 1995. – № 15.

7. Западное литературоведение XX века : энциклопедия. – Москва : Интрада, 2004.

8. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX веков: Трактаты. Статьи. Эссе. – Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1987.

9. Зарубежное литературоведение 70-х годов: направления, тенденции, проблемы. – Москва, 1984.

10. Ильин, И. Восточный интуитивизм и западный иррационализм: “Поэтическое мышление” как доминантная модель “постмодернистского сознания” / И. Ильин // Восток-Запад: лит. взаимосвязи в зарубеж. исследованиях. – Москва, 1989. – С. 170–190.

11. Ильин, И. Проблема личности в литературе постмодернизма: теоретические аспекты / И. Ильин // Концепция человека в современной литературе, 1980-е годы. – Москва, 1990. – С. 47–70.
12. Ильин, И. Стилистика интертекстуальности: теоретические аспекты / И. Ильин // Проблемы современной стилистики. – Москва, 1989. – С. 186–207.
13. Ильин, И. Авторская маска / И. Ильин // Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США). Концепции. Школы. Термины : энциклопедический справочник. – Москва : Интрада, 1996.
14. Лотман, Ю. Культура и взрыв / Ю. Лотман. – Москва : Прогресс, 1992.
15. Литературоведение на пороге XXI века. – Москва : Наука, 1998.
16. Тодоров, Ц. Как читать? / Ц. Тодоров // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. – 1998. – № 6.
17. Тюпа, В. Аналитика художественного: введение в литературоведческий анализ / В. Тюпа. – Москва : Высш. шк., 2001.

Раздзел 6

ЛІТАРАТУРНЫЯ ПЛЫНІ ПЕРЫЯДУ НЕАМАДЭРНІЗМУ

Паводле перыядызацыі вядомага філосафа, літаратуразнаўцы Ю. Бо-рава, перыяд мадэрнізму ў рускай літаратуры пачаўся ў сярэдзіне 10-х гадоў XX ст. Гэта назіранне мае пэўныя адносіны і да суседніх славянскіх літаратур, у тым ліку да беларускай, якая ў гэты перыяд была прыкметна сарыентавана на рускі літаратурны працэс. Узнікненне неамадэрнізму, яго асаблівасці даследчыкі тлумачаць настроймі роспачы, безвыходнасці, якія сеяла ў душах народаў і кожнага чалавека Першая сусветная вайна. Вайна канчаткова пахавала гуманістычныя надзеі чалавецтва на магчымасць дасягнення спакойнага і шчаслівага жыцця для людзей. У мастацтве пачаўся новы перыяд, які адлюстраванне глыбокія расчараванні і сумненні ў разуменнасці чалавека і чалавецтва ўвогуле.

Праз 21 год пасля заканчэння Першай сусветнай вайны, як толькі падрасло новае пакаленне салдат, пачалася Другая сусветная вайна, больш жахлівая за Першую. Гэта паглыбіла сусветны гуманітарны крызіс, выклікала настроі сацыяльных расчараванняў, пакутаў, трывогі мастацкай свядомасці за лёс чалавецтва, хоць перамога над фашызмам падарыла людзям надзею і радасць.

У перыяд неамадэрнізму ўсе авангардысцкія мастацкія накірункі сыходзілі з меркавання, што *чалавек не вытрымлівае ціску свету і робіцца неачалавекам*. У гэты перыяд развіваюцца авангардысцкія мастацкія накірункі, якія сцвярджаюць бязрадасныя і песімістычныя канцэпцыі свету і асобы: *дадаізм*, які прадстаўляў свет і жыццё бессэнсоўным вар’яцтвам; *экспрэсіянізм*, які прадстаўляў разгубленым нікчэмным чалавека ў варожым яму вакольным свеце; *канструктывізм*, паводле якога асоба апынулася ў асяроддзі чужых ёй індустрыяльных сілаў; *сюррэалізм*, які паказваў разгубленага чалавека ў таямнічым і непазнавальным свеце; *экзістэнцыялізм*, герой якога таксама адзінока чалавек у свеце абсурду; *літаратура “патоку свядомасці”*, якая сцвярджала, што духоўны свет, духоўнае жыццё чалавека не звязаны з рэальнасцю; *неаабстракцыянізм*, які колерамі фіксаваў паток свядомасці асобы.

Дадаізм

Тэрмін узнік у 1916 годзе ў асяроддзі маладых наведвальнікаў парыжскага кабаре “Вальтэр” і прапанаваў яго Ж. Арп. “Dada” (дада) – слова з дзіцячага лексікона, якое можа абазначаць цацку, коніка з саломы. Іншая інтэрпрэтацыя гэтага слова – мужчынскі пачатак, які прыпісваўся новаму

мастацтву, што супрацьстаяла старому з яго жаночым пачаткам (тама). *Галоўны сэнс тэрміна “дада” – нішто, нічога. Гэты мастацкі накірунак зарадзіўся ў асяроддзі анархічнай моладзі і сцвярджаў канцэпцыю аб тым, што свет – бессэнсоўнае вар’яцтва. Дадаізм падвяргаў сумненню і рэвізіі розум і веру. Спобы пазбегнуць распаўсюджаных паэтычных вобразаў прыводзілі дадаістаў да стварэння бессэнсоўных тэкстаў.* Гэты накірунак выражаў пратэст інтэлігенцыі супраць Першай сусветнай вайны і абвінавачваў культуру, якая не прадухіліла і не спыніла вайну. Дадаізм не вылучаў ніякіх пазітыўных ідэй і быў прасякнуты песімізмам.

“Маніфест дада” ў 1918 г. напісаў зачынальнік гэтага накірунку *французскі паэт Трыстан Тцара (1896–1963 гг.)*. Ён пісаў: “Вайна знішчыла гуманістычную цывілізацыю. Гэта сведчыць аб яе няжыццяздольнасці. Неабходна ліквідаваць гэтую цывілізацыю, падарваўшы яе асновы – думкі і мову. З гэтай неабходнасці і ўзнікла слова “дада” – лепет дзіцяці ці старца. Да 1916–1917 гадоў вайна здавалася ўстаноўленай навечна і канца ёй не было відаць. Адсюль агіда і гнеў. Мы былі рашуча супраць вайны, мы ведалі, што яе не адмяніць, калі не вырваць яе з карэннем. Усе праявы гэтай сучаснай цывілізацыі былі нам агіднымі – самі яе асновы, прынцыпы, яе логіка, яе мова. І вось абурэнне прымала такія формы, у якіх гратэскае і абсурднае брала верх над эстэтычнымі каштоўнасцямі. Дадаізм уцякаў ад псіхозу, смерці, разбурэнняў сусветнай вайны ў абсурд адрачэння ад сэнсу мастацтва”. Пра сваю пазіцыю Тцара пісаў: “Я за дзеянне, а таксама і за пастаянныя супярэчнасці, я ні за, ні супраць, і я тлумачу, чаму я ненавіджу здаровы сэнс”. Ідэю дадаізма выражала формула Т. Тцары : “Думка фарміруецца ў роце”. З гэтай ідэі пазней нарадзілася сюррэалістычная тэхніка “адключэння розуму”, “аўтаматычнага пісьма”, мовы і новых каштоўнасцяў.

Галоўным дадаісцкім творам Т. Тцары былі “Першыя нябесныя прыгоды г-на Анціпірына” (1916). *Прынцыпамі дадаізма сталі: разрыў з традыцыямі сусветнай культуры, у тым ліку і з традыцыямі мовы; уцёкі ад культуры і ад рэальнасці; уяўленне пра свет як хаос, вар’яцтва, псіхоз, у якім згубілася безабаронная асоба; песімізм, бязвер’е, адмаўленне каштоўнасцяў, адчуванне ўсеагульнай разгубленасці і бессэнсоўнасці быцця, разрушэнне ідэалаў і мэты жыцця.* Дадаізм выражаў крызіс класічных каштоўнасцяў культуры, пошукі новых ідэалаў. Т. Тцара разам з рэалістамі А. Брэтонам, Ф. Супо, якія выдавалі часопіс “Літаратура”, апублікавалі новы маніфест “Літаратура дада”, дзе сцвярджалася: паэзія – гэта жывая сіла ў любых праявах, нават антыпаэтычных, і літаратурная творчасць – толькі выпадковае выяўленне гэтай жывой сілы.

Супрацоўніцтва Т. Тцары, А. Брэтона і Ф. Супо прывяло да зліцця дадаізма з сюррэалізмам. Апошні маніфест дадаізма падкрэсліваў нігілізм

яго пазіцый. Маніфесты дадаізма былі сабраны і апублікаваны ў 1924 г. Творчасць дадаістаў амаль не аказала ўплыву на жыццё грамадства, бо не валодала станоўчай праграмай. Дадаізм не стварыў ні шэдэўраў, ні нават крыху прыкметных мастацкай каштоўнасцю твораў. Ён цікавы для тэорыі і гісторыі мастацтва толькі як пэўны этап мастацкага працэсу, як з’ява, што паўплывала на буйны мастацкі накірунак, якім стаў сюррэалізм. Дадаізм закончыў сваё існаванне праз дзесяць год пасля ўзнікнення.

Сюррэалізм

Сюррэалізм (фр. *surrealism* – звышрэалізм) як тэрмін уведзены французскім паэтам Гіёмам Апалінэрам, які вызначаў жанр сваіх п’ес як сюррэалістычную драму. Па іншых звестках, тэрмін увёў П. Альберт-Біроту ў 1917 годзе. У Парыжы ў 20–30-я гады ХХ ст. гэтым тэрмінам карысталіся паэты А. Брэтон, Ф. Супо, якія таксама лічацца заснавальнікамі гэтага накірунку. Сюррэалізм прадстаўляў героя разгубленага ў таямнічым і непазнавальным свеце. *Канцэпцыю асобы ў сюррэалізме можна выразіць формулай агносікаў: “Я чалавек, але межы маёй асобы і свету расплыліся. Я не ведаю, дзе пачынаецца маё “я” і дзе яно заканчваецца, дзе свет і што ён такое”.* У сваім маніфесце прыхільнікі пісалі: *“Сюррэалізм – гэта чысты псіхічны аўтаматызм, з дапамогай якога мы спрабуем выразіць вярбальна, пісьмова ці яшчэ як функцыянаванне думкі, паток думак паза ўсякім кантролем свядомасці, паза ціскам маральных і эстэтычных пабуджэнняў. Сюррэалізм асноўваецца на веры ў вышэйшую рэальнасць некаторых формаў асацыяцый, якім да сучаснага моманту не надавалася значэння. Ён імкнецца канчаткова разбурыць усе іншыя псіхічныя механізмы і замяніць іх сабой у вырашэнні асноўных праблем жыцця”.* Сюррэалістамі былі многія знакамітыя паэты, драматургі, мастакі – Поль Элюар, Роберт Дзэснос, Марк Эрнст, Ражэ Ветран, Антонен Арто, Рэнэ Шар, Сальвадор Далі, Раймон Кено і нек. інш. Паэты Л. Арагон, А. Брэтон, Ф. Супо, выдаўцы часопіса “Літаратура”, пабуджалі пісьменнікаў *шукаць новую літаратурную мову.* Да іх далучыўся і прыхільнік класічнага мастацтва Поль Валеры. У 1919 годзе да сюррэалістаў прымкнуў і заснавальнік дадаізму Т. Тцара.

Эстэтыка і мастацкая практыка сюррэалістаў знаходзілася пад уплывам *інтуітывізму А. Бергсона, філасофіі В. Дзільтэя і асабліва фрэйдызму.* Прыхільнікі гэтага накірунку меркавалі, што мастака акружаюць непазнавальныя “рэчы ў сабе”, а за рэальнымі прадметамі і падзеямі хаваецца нейкая звышрэальнасць. Некаторыя ідэі сюррэалістаў пераклікаюцца з рамантазмам увогуле і асабліва з нямецкім, дзе заўсёды існавала цяга да незвычайнага, фантастычнага, дзіўнага, містычнага, ірацыянальнага. Так, на-

прыклад, нямецкі рамантык Наваліс лічыў, што толькі паэт з дапамогай інтуіцыі можа разгадаць сэнс жыцця. Пачуццё паэзіі для Наваліса мае многа агульнага з пачуццём містычнага, нязведанага, заповітнага. Паэт, па меркаванні Наваліса, творыць у бяспамяцтве. Ён сам з’яўляецца суб’ект-аб’ектам, адзінствам душы і свету. Многія даследчыкі мяркуюць, што разам з рамантызмам, асабліва нямецкім, пачалося пранікненне ў літаратуру і мастацтва цікаўнасці не толькі да дзіўнага, незвычайнага, нечаканага, але і да супрацьпастаўлення агіднага цудоўнаму, да сноў, мрояў, меланхоліі, настальгіі па страчаным раі, і адначасова ўзнікла жаданне выказаць невымоўнае. *Вытокі сюррэалізма яго заснавальнікі бачылі, такім чынам, у гісторыі мастацтва, у рамантызаваных творах, якія культывавалі страшнае, абсурднае, нечаканае.*

Аднак агульнасць эстэтычных ідэй рамантызма і сюррэалізма ўсё ж адносная. У адрозненне ад рамантыкаў *мастацкая думка сюррэалістаў алагічная, там пануюць адвольна-суб’ектыўныя асацыяцыі і параўнанні.*

Мастак, паводле сюррэалізму, можа не браць пад улік рэальнасць. Твор – гэта свет, унутры якога паэт выступае богам-творцам. Мастацтва здымае таямніцы з рэальнасці, творыць другую, “сапраўдную” рэчаіснасць – сюррэальнасць. Рэальнасць звышрэальнага, сапраўднасць таямнічага і загадкавага, неверагоднасць звычайнага становяцца сферай творчых інтарэсаў мастака. Так, напрыклад, П. Элюар лічыў, што ў шклянцы вады столькі ж цудаў, колькі іх у глыбіні акіяну.

Для сюррэалізма чалавек і свет, прастора і час цякучыя, зменлівыя і адносныя, яны трацяць межы. Абвяшчаецца эстэтычны рэлятывізм: усё працякае, усё скажаецца, змяшчаецца, расплываецца; няма нічога пэўнага. Сюррэалісты сцвярджалі адноснасць свету і яго каштоўнасцяў: няма межаў паміж шчасцем і няшчасцем, асобай і грамадствам, хаос свету правакуе хаос мастацкай свядомасці і мыслення. Мастакі-сюррэалісты марылі прывесці чалавека на спатканне з загадкавым і непазнавальным, драматычна напружаным сусветам. Інтуітывісцкія прынцыпы звышрэальнай сувязі мастака і свету патрабавалі ад чытачоў і глядачоў “настрайвацца на іх хвалю”, каб зразумець сэнс іх задумаў. Яны шукалі спосабы пранікаць у звышсвядомасць, у сны, звышнатуральныя станы чалавечай псіхікі. Паэзія многіх сюррэалістаў палягала ў сферы сноў і галюцынацый, разнастайнасці інтымных настройаў і пачуццяў. Сюррэалісты абвясцілі прынып “свабодных асацыяцый”, які выцякаў з прыёму псіхааналіза З. Фрэйда. Паэты імкнуліся прадставіць логіку незвязаных думак, злучалі і сумяшчалі несумяшчальнае, што падобна да псіхааналітычнай тэхнікі, давяралі выпадку, ілюзіі, фантазіі, мроі, цуду. Усыпленне розуму, “хвалі мрояў”, уласцівыя раннюму Л. Арагону, інтуітыўнасць, асацыятыўнасць, “аўтаматызм” становяцца вядучымі творчымі прыныпамі А. Брэтона і іншых творцаў гэтага

накірунку. Даследчыца І. Падгаецкая пісала: “Сюррэалізм – чысты псіхічны аўтаматызм, які на словах, пісьмова ці іншым спосабам выражае функцыянаванне думкі; фіксацыя думкі пры поўнай адсутнасці кантролю з боку розуму, паза нейкай эстэтычнай ці маральнай заклапочанасцю”.

Сюррэалісты шэсць дзесяцігоддзяў прысутнічалі ў сусветнай, і асабліва французскай, літаратуры. *Іх тэксты пакідаюць уражанне складаных канструкцый, яны сцвярджалі бескантрольнасць творчага працэсу.* Некаторыя даследчыкі характарызуюць сюррэалізм як ірацыянальны інтэлектуалізм, лжээмацыянальнасць, адмаўленне творцы кіравацца маральна-эстэтычнымі катэгорыямі. “Мараль прэрэчыць шчасцю з таго часу, як я існую”, – пісаў адзін з сюррэалістаў Ф. Пакібія, а іншы творца, П. Эмануэль, абвясціў сваю агіду да сацыяльнага жыцця. *Сюррэалісты не прызнавалі і не выяўлялі духоўнай сувязі з нацыяй, класам, народам, грамадствам.* “Майму розуму ясна адкрылася абсурднасць чалавечых групак”, – дзяліўся сваім адкрыццём П. Унік. Сюррэалізм прынцыпова абвясціў сваю *пазагістарычнасць.* “Мая творчасць заўсёды развівалася ў разрыве з часам і законамі, яна імкнулася пазбегнуць усялякіх гістарычных і геаграфічных суадноснасцяў” (Сен-Жон Перс). Рэальнасць знікае ў творчасці С. Далі, час і прастора расплываюцца, як цеста. У аснову літаратурных твораў сюррэалістаў пакладзена павышаная, незвычайная метафарычнасць. Метафары, пакладзеныя ў аснову вобразнага мыслення, абсалютызуюцца і вядуць да парадаксальнага супастаўлення несупаставімых прадметаў. Метафара ў сюррэалістаў становіцца не сродкам пазнання свету, а спосабам яго зацямнення, каб надаць свету загадкавасць і незвычайнасць. Адвольнасць супастаўленняў надае вобразнай думцы часта павышаную арыгінальнасць. Але часта творы пісьменнікаў-сюррэалістаў ператвараюцца ў наборы метафар, якія цяжка расшыфраваць. Кампазіцыйна-канструктыўным сродкам паэтыкі часта робіцца мантаж, стыкоўка выпадковых фраз, словаў, зрокавых уражанняў. Метафарычнасць нараджае вобразы нерэальныя, загадкава-прыгожыя, таямніча-зменлівыя. Вось, напрыклад, верш П. Элюара ”Объяснение в любви”:

Ты единственная, и я слышу траву твоего смеха.
 Ты – это вершина, что влечет тебя,
 И с высоты угроз смертельных
 На спутанных глобусах дождя долин
 Под тяжёлым светом, под небом земли
 Ты порождаешь падение.
 Птице уже недостаточное прибежище
 Ни лень, ни усталость.
 Память о лесах и хрупких ручьях

Утром капризов,
 Утром видимых ласк.
 Ранним утром отсутствие падения.
 Лодки глаз твоих блуждают
 В кружевах исчезновений.
 Пропасть раскрыта для других.
 Тени, что ты создаешь, права на ночь не имеют.

Сюрреалізм праявіў сябе і ў кінамастацтве. Для сюрреалістычнага кіно і яго пошуку адэкватных формаў выяўлення складанай і бязлітаснай рэальнасці XX ст. характэрны паказ бессэнсоўнай жорсткасці, эротыкі, эпизодаў, якія пужаюць здоровага чалавека. Гэта засвоіла заходняе камерцыйнае кіно ў жанрах баевікоў і трылераў. Паэтыка сюрреалізму па-свойму выявілася ў фільмах жахаў А. Хічкока.

У тэатры сюрреалізм таксама меў выяўленне (“тэатр жорсткасці”) у п’есах Р. Вітрака, Ж. Както, А. Арто. Герой такіх твораў і акцёр, які іграе адпаведную ролю, павінен маральна гвалтаваць сябе і глядача, “каб вырвацца з сузіральна-заспакоенага геданізму” да адчування асалод жыцця. Герой, звычайна, ратуецца ад рэальнасці ў містыцы, экзотыцы, загадкавым і таямнічым звышрэальным свеце. Зместам сюрреалістычных твораў можа быць падсвядомасць, псіхічнае жыццё гeroeў, якія балансуюць на мяжы свядомасці і вар’яцтва.

Сюрреалістычныя тэндэнцыі захапілі і французскіх кампазітараў (“група шасці”). Іх музыка адпавядала сюрреалістычным прынцыпам: “стыхійны выбух эмоцый”, выкарыстанне традыцый мюзік-хола і музыкальнага экзатычнага фальклору, прыёмы музыкальнага канструявання.

У час Другой сусветнай вайны сюрреалісты, якія засталіся вернымі звышрэальнаму (А. Брэтон, С. Далі), жылі ў ЗША, дзе ўзнікла новая хваля сюрреалізму – неасюрреалізм. У пасляваеннае мастацтва сюрреалістаў увайшла атамна-апакаліптычная тэма. С. Далі ўдзяляў многа творчай увагі небяспецы тэрмаядзернай катастрофы. Ідэя таямнічасці і непазнавальнасці свету жыве ў многіх яго незвычайных пейзажах і нацюрмортах. Часта ў Далі, дзякуючы знарок доўгім назвам карцін, зрокавыя вобразы ўзаемадзейнічаюць з літаратурным тэкстам. Напрыклад, назва карціны “Далі ва ўзросце шасці гадоў, калі ён быў яшчэ дзяўчынкай, прыпаднімае мора, каб глянуць на цяжарную сучку”. На гэтай карціне дзіця паднімае мора, як лёгкую пялёнку, пад якой аказваецца сучка, якая нараджае сабачанят.

Амерыканскія мастацтвазнаўцы тлумачаць вобразы сюрреалізма вар’яцтвам свету і абсурдзісцка-фрэйдысцкім станам асобы. Аб гэтым сведчаць і эстэтычныя пастулаты, абвешчаныя Далі: “Навука нашага часу” вывучае тры канстанты жыцця: сексуальны інстынкт, пачуццё смерці і

прынцыпы праводжання вольнага часу”; “Публіцы не варта ведаць, жартую я, ці я сур’ёзны. Таксама, як не трэба ведаць пра гэта мне самому”; “Пасля Фрэйда свет стаў іншым, гэта свет фізікі, які неабходна эратызаваць і разлічыць”.

Прыкметы крызісу сюррэалізма праявіліся ў 50–60-я гады ХХ ст. Мастакі сталі надаваць сваім сюррэалістычным творам прыкметы забаўляльнасці, звяртаючыся да масавай аўдыторыі і разлічваючы на камерцыйны попыт. П. Элюар назваў ворбазы сюррэалізму “дурнымі дзівацтвамі, народжанымі адзінотай”. Ён напісаў вершы, у якіх гаварыў аб пераадоленні духоўнага крызісу, і адрокся ад сюррэалізму:

Я погибал, защититься не в силах,
 Как скованный воин с кляпом во рту,
 В них растворялось тело, и сердце мое, и рассудок,
 В бесформенной массе, полной бессмысленных форм,
 Которые прикрывают гниение и упадок,
 Угодливость и преступление, равнодушие и войну.

Мастацкая канцэпцыя сюррэалізму сцвярджае загадканасць і непазнавальнасць свету, у якім знікаюць час і гісторыя, а чалавек жыве падсвядомасцю і аказваецца бездапаможным перад цяжкасцямі.

Экспрэсіянізм

Гэты тэрмін, па адной версіі, уведзены выдаўцом часопіса “Штурм” Хервартам Вальдзенам; па другой версіі – крытыкамі, якія вылучылі вызначальную прыкмету – павышаная, узмоцненая эмацыйнасць, экспрэсіўнасць. Экспрэсіянізм мае мноства груп, адценняў, адгалінаванняў. *Прыхільнікі гэтага мастацкага накірунку сцвярджаюць: адзінокі чалавек жыве ў варожым свеце. У якасці героя экспрэсіянізм вылучыў супярэчлівую, звышэмацыйнальную асобу, няздольную ўнесці гармонію ў свет, які разрываюць жарсці.*

Гэты мастацкі накірунак узнік на аснове фрагментаў многіх сфер навуковай дзейнасці: псіхааналіза З. Фрэйда, фенаменалогіі Ф. Гусерля, неакантыянскай гнасеалогіі. Набліжэнне Першай сусветнай вайны, а затым яе суровыя падзеі і сумныя наступствы выклікалі глыбокі крызіс у мастацкай свядомасці. Эканамічны і палітычны крызіс, які ахапілі ў пачатку ХХ ст. Еўропу, выкладзены ў філасофскай працы Шпенглера “Закат Еўропы”. Экспрэсіянізм стаў мастацкай формай выяўлення гэтага крызісу. Філасофскія карані яго ўзыходзяць да апалагетыкі бессвядомага

Э. Гартмана і А. Бергсана, да сацыяльнага песімізму А. Шапенгаўэра, да канцэпцый Ф. Ніцшэ.

У пачатку XX ст. у Германіі ўзнік рух супраць акадэмізму, які панаваў у жывапісе. Яго ініцыятарамі былі студэнты-архітэктары, экспрэсіяністы Кірхнер, Брэйль, Хекель, Шміт-Ротлуф, якія ўтварылі ў 1905 г. групу “Мост”. Ніхто з іх не меў вопыту ў жывапісе, іх мастацкія эксперыменты прывялі да ўзнікнення экспрэсіянізму як новага мастацкага накірунку, які не меў ні тэарэтычнага афармлення, ні сфармуляваных ідэйных прынцыпаў. Гэта была рэакцыя на абвостраныя супярэчнасці эпохі, вынік грамадскага расчаравання, пратэст супраць татальнай адчужанасці.

Тэхнічны прагрэс экспрэсіянізм успрымаў як гістарычную навалу. Экспрэсіянізм спрашчаў форму, уводзіў новыя рытмы, схіляўся да інтэнсіўных, насычаных колераў. Ён праявіўся ў розных відах мастацтва: М. Шагал, А. Какошка, Э. Мунк – у жывапісе; А. Стрындберг, Р.М. Рільке, Э. Толлер, Ф. Кафка – у літаратуры; І. Стравінскі, Р. Барток, А. Шэнберг – у музыцы. Экспрэсіянізм адхіляўся ад штодзённага вопыту: у снах-успамінах – карцінах М. Шагала рэальныя прадметы расчляняюцца на элементы, якія затым хаатычна камбінуюцца. І ў гэтых камбінацыях трэба бачыць змест і сэнс. Зыходзячы з рэальнага вопыту чалавека, немагчыма ўявіць, каб малады з маладой ляталі над дахамі і малады ўздымаў свой келіх, седзячы на плячах у маладой. Аднак мастак намагаецца выявіць не толькі рэальнасць, колькі працэсы яе ўсведамлення. Экспрэсіянізм пава-рочваецца ад знешняга сузірання да ўнутраных, душэўных працэсаў, дэ-фармуе непасрэдны жыццёвы вопыт, скажае звыклыя прадметныя формы. Гэта – недавер да рэальнасці, пад сумненне ставіцца сувязь з’явы і яе сутнасці, якія становяцца зразумелымі толькі пры дэфармацыі, расчляненні. Разарванасць, абрыўкавасць становяцца вядучымі катэгорыямі эстэтыкі экспрэсіянізму. На мяжы стагоддзяў узнік новы герой гісторыі – чалавек масы, натоўпу, і экспрэсіянізм аддаў яму належнае, увёўшы ў мастацтва. Уключэнне мас у тварэнне гісторыі – гэта адначасова глыбокая змена чалавека і яго месца ў грамадстве і свеце.

У творчасці мастакоў групы “Мост” (Дж. Энсар, Э. Мунк, Кірхнер) гарадскі натоўп паўстае прыстай разнастайнасцю і нават какафоніяй фарбаў, як гратэск жэстаў і позаў, як жах мёртвых трагічных масак, як прыход хама. Для ўвасаблення сваіх мастацкіх канцэпцый *экспрэсіянізм выкарыстоўвае парадаксальнае спалучэнне гратэску і вострых рытмаў, абнаўленне і пераасэнсаванне слоўнікавага запасу*. Мастацкім сімвалам экспрэсіянізма можа быць шырока вядомая карціна Мунка “Крык”: на нейкай абстрактна-урбаністычнай прасторы намаляваны чалавек з раскрытым у крыку ртом. Прорва гэтага рта – кампазіцыйны цэнтр палатна. Чаго, з якой нагоды крычыць гэты чалавек? Мастак не паказвае ніякай небяспекі,

якая б магла пагражаць гэтаму герою. Глядач павінен сам прадугадаць прычыну болю і пакут гэтага чалавека. Свет варожы асобе, незалежна ад яе якасцяў. На карціне перад глядачом чалавек “без якасцяў”, і адзіная сувязь яго са светам – жах з прычыны недасканаласці свету, яго бесчалавечнасці і дысгарманічнасці. Прастора вакол рта, які нема крычыць, на карціне арганізавана так, што ў глядача ўзнікае ўражанне, быццам гэты нясцерпны, гучны крык канцэнтрычнымі кругамі распаўсюджваецца па свеце, напаўняе яго. Аднак свет застаецца глухі і безадказны, ён абьякавы да болю, і чалавек бездапаможны перад грознай рэчаіснасцю.

У некаторых выпадках экспрэсіянізм збліжаецца з сацыялістычнымі ідэямі. Нямецкі пісьменнік Эрнст Толлер напісаў раман “Пераўтварэнне”, у якім намаляваны герой, які змагаецца за пераўтварэнне грамадства.

Буйнейшы прадстаўнік экспрэсіянізма ў літаратуры – Франц Кафка. Ён перакананы: чалавек жыве ў варожым свеце, яго сілы змарнаваны дарэмна, без мэты, імкненне да шчасця нельга ажыццявіць, для асобы няма ніякай аптымістычнай перспектывы. Аднак чалавек намагаецца знайсці нешта ўстойлівае і нязменнае, нейкае святло, нешта неразбуральнае. Кафку называюць пісьменнікам хаоса. Свет аўтару і яго героям здаецца страшным, ён сее варожасць, пужае. Героі Ф. Кафкі ваююць і знішчаюць адзін аднаго, прыгнятаюць і адымаюць адзін у аднаго шчасце. Творы Ф. Кафкі называюць міфамі XX стагоддзя, напоўненымі жахамі, распаччу, безнадзейнасцю, бо лёс асобы належыць не ёй, а таму, што абстрагавалася і аддзялілася ад чалавека, што стала варожай яму сілай. Чалавек – сацыяльная істота, і не можа быць іншай, але грамадская арганізацыя яго быцця стаіць над ім і гвалтуе, дэфармуе яго істоту. У Ф. Кафкі хаос свету мацней за чалавека. Сімвалічнае “святло” надзеі прыглушанае, але яно ўсё ж прабівае цемру, якая ахапіла свет. Нават гінучы ў усясветным хаосе, чалавек “свеціць”, “асвятляе”.

Ф. Кафка быў першым пісьменнікам, які ўсвядоміў безабароннасць чалавека ад створаных ім, але ўжо непадкантрольных яму грамадскіх інстытутаў: чалавек можа нечакана стаць падсудным, без віны вінаватым, ім могуць зацікавіцца людзі, за якімі стаяць цёмныя і незразумелыя сілы (“Працэс”). Чалавек можа адчуць сваё бяспраўе, бездапаможнасць, і ўсё жыццё марна дабівацца справядлівасці, вырашэння сваіх праблем у гэтым свеце (“Замак”). У герояў Ф. Кафкі няма аптымістычнай будучыні.

Асноўныя рысы экспрэсіянісцкай канцэпцыі чалавека выразна прасочваюцца ў навеле Ф. Кафкі “Паляўнічы Гракх”. Гракх малюецца “павісшым” між быццём і небыццём: ён ні жывы, ні мёртвы, ён не на гэтым і не на тым свеце. Паўтары тысячы год пасля сваёй смерці Гракх гайдаецца ў старой лодцы па волі ветру, які дзьме “ў ніжэйшых абласцях смерці”. Аднойчы паляўнічага наведваў госць, які папрасіў коратка, але дакладна рас-

казаць, што з ім адбылося. Але Гракх адказвае, што ён не можа лагічна і зразумела растлумачыць свае сумныя прыгоды, бо не бачыць сувязі ў з’явах свету, у думках і ўчынках людзей, хоць яны гучна крычаць аб узаемасувязі ўсяго і ўсіх. Герой Ф. Кафкі адмаўляе ўсялякую логіку, узаемасувязь і ўзаемаабумоўленасць, ён нават супраць логікі ў выкладанні ўласных думак. Свет, у якім ён жыве, прынцыпова і канчаткова хаатычны, час і прастора разарваны. Адзінокі герой Гракх настолькі аддалены ад свету, што знікаюць адрозненні і супярэчнасці паміж “Я” героя і рэчаіснасцю, паміж жыццём і смерцю.

У навеле “Пераўтварэнне” Ф. Кафка расказвае незвычайную і дзіўную гісторыю. Прачнуўшыся рана, малады чалавек Грэгор Замза ўбачыў, што ён ператварыўся ў агідную кузюрку. Героя вельмі непакоіць: як быць з працай? Але тут узнікаюць новыя цяжкасці: Грэгор не можа ўстаць з пасцелі і адчыніць дзверы, бо ў яго замест рук з’явілася мноства непаслухмяных ножак. Занепакоеныя яго адсутнасцю бацькі і ўпраўляючы, якога прыслаў з працы гаспадар, просяць Грэгора выйсці. Герой чуе, што яны збіраюцца паслаць за ўрачом, за слесарам, каб ускрыць дзверы, але ён супакойваецца, яму цікава пазабаўляцца, што ж будзе. Аўтар піша, што Грэгару стала многа спакойней. Словаў яго, праўда, ніхто не разумеў, хоць ён стараўся гаварыць гучна і выразна. Але людзі паверылі, што з ім адбываецца нешта незвычайнае і былі гатовыя яму дапамагчы. Ён чакаў ад урача і слесара дапамогі, стараўся надаць сваім словам больш гучнасці і выразнасці. Аднак людзі патрабавалі ад яго не адлыньваць ад працы, у лепшым выпадку – спачувалі, з цікавасцю і агідай разглядаючы нязграбную істоту, якой стаў Грэгор.

Найбольш трагічнае ў лёсе героя тое, што ён не знаходзіць спачування з боку нават родных – маці, бацькі, сардэчнай і добрай сястры. Раззлаваны на сына, бацька запускае ў Гэгора яблыкам, ад чаго герой хутка памірае.

Людзі не імкнуцца паразумецца – такая асноўная думка ў гэтым творы Ф. Кафкі. Чалавек-кузюрка Грэгор Замза аказаўся асуджаным на поўнае неразуменне акаляючым светам, калегамі і роднымі людзьмі. Само яго ператварэнне з чалавека ў кузюрку вельмі нечаканае, фатальнае, беспрычыннае і раптоўнае, і гэта можа стаць лёсам кожнага чалавека ў алагічным свеце Ф. Кафкі. Размежаванасць людзей раптам паўстае перад намі ў выразна хваравітым, пакутлівым свеце. Эксперыментальна-фантастычныя абставіны, у якія Ф. Кафка ставіць свайго героя, раскрываюць песімістычныя погляды пісьменніка на лёс чалавека ў абыякавым да яго свеце.

Зразумець сэнс гэтага твора Ф. Кафкі дапамагае славянскі фальклор, казкі пра караля Вужа, царэўну-лягушку, пра юнака, які быў ператвораны ў страшную пачвару (казка “Пунсовая кветачка”). Казкі гавораць аб тым, што за зачараванай злымі сіламі істотай-чалавекам трэба умець разглед-

зець добрую душу і палюбіць за гэта героя, непазнавальна змененага злымі сіламі. Тады адбудзецца новае, цудоўнае пераўтварэнне. Каханне і любоў вяртаюць зачарованым істотам іх чалавечае аблічча. Але каб адбылося шчаслівае пераўтварэнне, патрэбны чалавечая спагада, шкадаванне, любоў.

Кафка намаляваў свет, дзе пераўтварэнне магчыма толькі ў горшы бок, і яно неабарачальнае, бо няма каму паспачуваць чалавеку. Нават блізкія людзі здраджваюць Грэгору і кідаюць яго на волю лёсу. Герой гіне, бо яго адзінота непераадольная.

Творча-філасофская канцэпцыя Ф. Кафкі прадугадвае магчымасць новых знішчальных катастроф у ХХ ст. У гэтых адносінах характэрны яго раманы “Працэс”, які быў надрукаваны ў 1925 г., ужо пасля смерці аўтара. Тут аўтар асэнсоўвае праблему бюракратычных сілаў, якія могуць грознай, неадольнай хмарай навіснуць над чалавекам. Пісьменнік мяркуюе, што свет асуджаны, што варожая рэчаіснасць разбурае ў чалавеку ўсё чалавечае.

У апавяданні Ф. Кафкі “Сельскі ўрач” хвароба і смерць хлопчыка вырастаюць у праблему сэнсу жыцця і пераемнасці пакаленняў. Каб хлопчык меў мэту жыцця і каб адказаў на пытанне “Навошта жыць?”, ён быў бы выратаваны. Ён застаўся б жыць і ў тым выпадку, калі б чалавек старэйшага пакалення, урач, які валодаў жыццёвым і прафесійным вопытам, мудра адказаў на пытанне, ад якога пакутвала душа дзіцяці. Аднак героі Ф. Кафкі на гэтае пытанне не атрымліваюць адказа, які закладзены ў духоўным працягу сябе ў іншых людзях, у прасякнутай гуманізмам культуры. Пісьменнік не паказвае выхад асобы да чалавецтва, але выхад да чалавецтва знайшлі кнігі Ф. Кафкі.

Экспрэсіянісцкаму тэатру ўласцівыя прывіды-галюцынацыі, давядзенне ўсяго да абвостранай крайнасці, хуткая змена эпізодаў, супярэчліvasць эмацыянальнага гучання мізансцэн, палітычна актыўны пратэст. Для экспрэсіянізму ў архітэктуры характэрны фармальныя пошукі, дынамічнасць, дыструктыўнасць формы. Будынак як бы павінен адгарадзіць чалавека ад варожага яму свету. Фігуры ў экспрэсіянісцкай скульптуры, як і ў жывапісе, хаатычныя, схематычныя, дэфармаваныя. Мастак Ф. Марк лічыць, што экспрэсіянізм заклікае чалавека стаць чыстым перад тварам сённяшняга свету, а гэтага можна дасягнуць толькі шляхам ізаляцыі ўласнага жыцця і ўласнай справы.

У музыцы экспрэсіянізм узнік шляхам абсалютызацыі эмацыянальнасці і разбурэння класічнага вобраза. Музыкальны экспрэсіянізм адчуў уздзеянне рамантызма з культам кампазітара Г. Вагнера. Прадумовай экспрэсіянізма ў музыцы стала пашырэнне ў кампазітараў-романтыкаў ладу і танальнасці да дванаццаці храматычных ступеняў, узрастанне значэння дысананса, ускладненне мыслення. Экспрэсіянізм у музыцы напоўнены фаталізмам і песімізмам, гэта музыка сцвярджае дысгарманічнасць свету,

варожага чалавеку. Атанальнасць становіцца мастацкім сродкам выражэння гэтай канцэпцыі.

Прафесар Кільскага універсітэта Вернер Кольшмідт сцвярджаў, што экспрэсіянізм – гэта мастацтва, якое прасякнута нігілістычным пафасам, імкненнем да моцных перажыванняў, намерам любым шляхам вырвацца з амярцвелага, зарэгламентаванага жыцця. Экспрэсіянізму ўласцівая радасць перажывання хаосу жыцця і апакаліптычнае светаадчуванне. Апіраючыся на ідэі нямецкіх рамантыкаў і Ф. Ніцшэ, экспрэсіянізм стварыў міф аб плённасці жыццёвага хаосу, у які трэба мець мужнасць пагрузіцца і пранікнуцца пачуццём узнікнення “новага неба і новай зямлі”.

Нямецкі мастацтвазнаўца С. Эйнштэйн у кнізе “Мастацтва XX стагоддзя” ахарактарызаваў экспрэсіянізм як мастацтва, жыццёвыя вытокі якога ва “ўцёках ад Горада і Машыны”, у адмаўленні рацыяналізму, у імкненні пайсці ў “першабытнасць”, у некранутыя цывілізацыяй краіны і мясціны (Афрыка, Акіянія).

Экспрэсіянізм на глебе культуры XX ст. адраджае рамантызм. Экспрэсіянісцку герою ўласцівы страх перад светам і супярэчнасць паміж знешнім дынамізмам і ўяўленнем аб нязменнай сутнасці свету, нявер’е ў магчымасць яго ўдасканаліць. Паводле экспрэсіянісцкай мастацкай канцэпцыі, сілы чалавека трацяцца ў супрацьстаянні з варожымі яму грамадскімі законамі і інстытутамі, усё безвыходна. Экспрэсіянізм выражае боль мастака-гуманіста з прычыны недасканаласці свету. Канцэпцыя асобы экспрэсіянізму даводзіць, што чалавек – істота эмацыянальная, “прыродная”, варожая індустрыяльнаму і рацыянальнаму, урбаністычнаму свету, у якім чалавек вымушаны жыць.

Імажынізм

Імажынізм (імажызм) (ад англ. Imagism – вобразнасць) – накірунак у англійскай літаратуры пачатку XX ст., у які аб’ядналася група выдатных паэтаў, якія сталі творцамі непасрэдна перад Першай сусветнай вайной. У гэту групу ўваходзілі Эрза Паунд, Эймі Лоуэл, Ф.М. Форд, Т.Э. Х’юм, Рычард Олдзінгтон, Х.Д. (Хільда Дулітл). Да імажызма некаторы час прымыкаў і Дж. Джойс.

Філасофскай асновай імажынізма быў інтуітывізм Анры Бергсана. На яго грунце паэт і крытык Т.Э. Х’юм распрацаваў эстэтычныя прынцыпы імажынізму: *патрабаванне ўзмоцненай метафарычнасці, ператварэнне верша ў “каталог вобразаў”* (гэты прынцып пазней разгорнуць сюррэалісты), свабода і першаступенная значнасць уражанняў (што было ўласціва і імпрэсіянізму). Імажыністы намагаліся супрацьстаяць класіцысцкай

дакладнасці стыля і “рамантычным прыгожасцям”. *Іх вершы ператвараліся ў каралі з метафарычных узораў.*

Сваімі непасрэднымі мастацкімі папярэднікамі імажыністы лічылі парнасцаў, імпрэсіяністаў і сімвалістаў. Імажынізм сцвярджаў галоўнае і рашаючае значэнне вобразнасці для паэзіі. Эрза Паунд выдаў анталогію “Des Imaqistes” (1914), а Лоуэл – зборнік вершаў імажыністаў (1915), у якім быў выкладзены маніфест імажынізма. *Вытанчанае эмацыянальнае ўспрыняцце свету імажыністы супрацьпастаўлялі рэальнасці, якую лічылі яны вульгарнай.*

Імажыністы пераконвалі: для верша патрэбен толькі моцны вобраз; мова паэзіі – звычайная, паўсядзённая мова; у паэта павінна быць поўная свабода і незалежнасць у выбары тэмаў. У сярэдзіне 20-х гадоў імажынізм спыніў сваё распаўсюджанне ў Англіі.

Імажынізм меў значны ўплыў на літаратурны працэс у Расіі і, адпаведна, у Беларусі ў першай трэці ХХ ст. Гэты літаратурны напрамак у рускай і беларускай літаратурах быў падобны па праграмных прынцыпах да эстэтыкі англійскага імажызму. *Імажынізм сцвярджаў мастацкую канцэпцыю асобы, якая вобразна бачыць рэальнасць іматколернага і трагічнага свету Героём рускага і беларускага імажынізму была, пераважна, адзінокая асоба, якая згубілася ў іматлюдным горадзе.* Імажыністамі ў рускай літаратуры былі С. Ясенін, Р. Іўнеў, А. Марыенгоф, М. Ройзман, В. Шаршаневіч, М. Эрдман. Імажыністы выдавалі ў Маскве часопіс “Гатэль для вандроўнікаў у прыгожае” (выйшла чатыры нумары) і зборнік “Імажыністы”.

У беларускай паэзіі першай трэці ХХ ст. быў вельмі моцны ўплыў С. Ясеніна і, адпаведна, яго мастацкага стылю. Выразныя прыкметы імажынізму прасочваюцца ў творчасці многіх беларускіх паэтаў гэтага часу, асабліва Я. Пушчы, А. Моркаўкі і некаторых іншых.

Імажынізм праяўляўся не толькі ў літаратуры, але і ў жывапісе (творчасць рускіх мастакоў Б. Эрдмана, Г. Якулава).

Гіпертрафія вобразнасці ў эстэтычных прынцыпах імажыністаў часам даходзіла да экстрэмісцкай самаэтнасці, калі за вобразнасцю губляўся сэнс.

Канструктывізм

Канструктывізм (ад лац. constructio – пабудова) – склаў *накірунак мастацтва 20-х гадоў ХХ ст., у аснову якога пакладзена ідэя аб тым, што жыццё чалавека павінна працякаць у асяроддзі адчужаных ад яго індустрыяльных гмахаў, а герой часу – гэта рацыяналіст індустрыяльнага грамадства.*

Новыя пазітывісцкія прынцыпы кубізму, нарадзіўшыся ў жывапісе, у пераўтворанай форме былі распаўсюджаны і на літаратуру, а таксама на іншыя віды мастацтва і сінтэзаваліся ў новым, з прыкметнымі ідэямі тэхніцызму накірунку – канструктывізме. Канструктывізм разглядаў прадукты індустрыі як самастойныя, адчужаныя ад асобы і непатрэбныя, чужыя ёй каштоўнасці. Канструктывізм паявіўся на пачатку навукова-тэхнічнай рэвалюцыі і ідэалізаваў, перабольшаваў ідэі тэхніцызму; машыны і іх прадукцыю ён цаніў вышэй за ўсё, вышэй за саму асобу. Нават у таленавітых і самых гуманістычных творах канструктывізму чужыя чалавеку фактары тэхнічнага прагрэсу ўспрымаюцца як належнае. Канструктывізм напоўнены пафасам прамысловага прагрэсу, эканамічнай мэтазгоднасці і арыентуецца на тэхнакратычнасць.

Эстэтыка канструктывізму развівалася між крайнасцямі, часам упадаючы ў адну з іх, – утылітарызму, які патрабаваў знішчыць эстэтыку, і эстэтызму. У выяўленчым мастацтве і архітэктуры творчыя прынцыпы канструктывізму максімальна набліжаны да інжынерыі і ўключаюць матэматычны разлік, лаканізм мастацкіх сродкаў, схематызм кампазіцыі, лагізаванасць. У літаратуры гэта выяўлялася ў максімальнай нагрузцы слова (“грузіфікацыя слова”), “канструктыўным размеркаванні матэрыялу” (максімальная нагрузка на адзінку матэрыялу; лаканізм, сцісласць, патрабаванне ў малым выказаць і выявіць многае), “сістэма максімальнай эксплуатацыі тэмы”, адмаўленне “ад макрэчы лірычных эмоцый” (І. Эрэнбург).

Канструктывізм увёў у літаратуру новыя пласты мовы (індустрыяльна-тэхнічны, прафесійна-тэрміналагічны, жаргонны) і намагаўся наблізіць мову да тэмы твора ці пісаць “тэлеграфнай мовай”. Так, да прыкладу ў І. Сельвінскага ёсць верш “Вор” на блатным жаргоне.

Канструктывізм абвясціў сябе “арганізацыйна-тэхнічным напрамкам у літаратуры, які адпавядае патрабаванням сацыялістычнай рэканструкцыі”. У рускай літаратуры канструктывізм як мастацкі накірунак развіваўся ў 1923–1930-х гадах у творчасці групы ЛЦК (літаратурны цэнтр канструктывістаў). Узначальваў гэту групу паэт Ігар Сяльвінскі. У гэту групу ўваходзілі Б. Агапаў, В. Інбер, М. Адуеў, Э. Багрыцкі, Я. Габрыловіч, К. Зялінскі (тэарэтык групы), У. Лугаўскі, Д. Туманны, А. Чычэрын, прымыкаў і І. Эрэнбург.

Канструктывізм паўплываў на тэатр, і гэта выявілася на рэжысёрскай творчасці Усевалада Меерхольда, які распрацоўваў прынцыпы біямеханікі, тэатральнай інжынерыі і ўводзіў у сцэнічнае дзеянне элементы цыркавога відовішча. Канструктывісцкі падыход выяўляўся і ў сцэнічных дэкарацыях – геаметрычна пабудаваных, якія нічога не абазначалі. У кіно прыхільнікам канструктывізму быў ранні Чарлі Чаплін, а ў жывапісе – Ф. Лежэ.

Эстэтыка канструктывізму не прызнае дэкаратыўнасць, якая не мае практычнага (утылітарнага) прызначэння. Найбольш экстрэмісцкія прадстаўнікі гэтага накірунку ў сваіх дэкларацыях заклікалі да ліквідацыі мастацтва і замены мастакоў інжынерамі-канструктарамі. Канструктывізм быў прадуктам тэхнічнага прагрэсу і “машынай эстэтыкі” (прапановы замяніць эстэтыку “тэхнічным эстэтызмам”).

Паводле канструктывісцкай эстэтыкі, мэта мастацкай творчасці – “жыццэбудаўніцтва”, вытворчасць практычных, мэтазгодных рэчаў. Гэтая ўстаноўка садзейнічала развіццю дызайна. Ідэі канструктывізма ахапілі сваім уплывам розныя віды мастацтва, аднак найбольш паўплывалі на архітэктuru. Асабліва гэта выявілася ў творчасці Ле Карбюз’е, І. Леанідава, В. Шчука, Г. Гельфрэйха.

Выдатны тэарэтык і практык функцыяналізму (плынь у канструктывізме) Ле Карбюз’е імкнуўся ператварыць горад у заліты сонцам і адкрыты паветру парк. Ён стварыў мадэль “сонечна-прамяністага” горада, не падзеленага на раёны рознага ўзроўню. Ён сцвярджаў у архітэктury ідэі рацыяналізму, дэмакратыі і роўнасці, калектыўна арганізаванай індывідуальнай незалежнасці асобы, якая цесна звязана з прыродай і іншымі людзьмі. Гэты архітэктар дэклараваў: “Краевугольным каменем сучаснага горадабудаўніцтва я лічу свяшчэнную павагу да свабоды асобы”. Вольная асоба, паводле Карбюз’е, павінна быць калектыўна арганізавана і ўключана ў грамадскую сістэму: “Калі вы імкнецеся жыць з вашай сям’ёй у абстаноўцы шчырай дружбы, у цішыні і спакоі, сярод прыроды, аб’яднаецеся па дзве тысячы чалавек (мужчын, жанчын і дзяцей); уваходзьце ў дом праз адны дзверы, карыстайцеся чатырма ліфтамі, якія даставяць вас у любую з васьмі ўнутраных вуліц, размешчаных адна над другой. Так вы будзеце жыць у камфорце і цішыні; сонца, паветра і зелень запоўняць вашы вокны”. Карбюз’е лічыў, што сучаснай архітэктury павінны быць уласцівы “прамяністыя формы”: апоры-сталбы, дахі-сады, свабодная планіроўка.

Архітэктura Карбюз’е вылучыла ідэю тэхніцызма, які грунтуецца на навейшай індустрыі і будаўнічым геніі чалавека. Эстэтыку горада Карбюз’е можна прачытаць прыкладна так: “Я – разумная істота – сцвярджаю прыгажосць рацыянальнага і рацыянальнасць прыгажосці. Чалавек можа быць шчаслівы, калі ён будзе разумны, калі ён будзе будаваць і ствараць. Прырода не рацыянальная, патрэбна другая прырода са сталі і бетона”. Старую формулу архітэктury: “карысць – трываласць – прыгажосць” ён ператварыў у іншую: “канструкцыя – функцыя – форма”. Прапановы і праекты Карбюз’е былі народжаны тэхнічнай рэвалюцыяй ХХ ст.: навакольны свет павінен быць пабудаваны геаметрычна – з прамавугольнікаў і квадратаў фасадаў, з кубоў і паралелепіпедаў будынкаў, з цыліндраў калонаў. Гэта арганізаваная еўклідава прастора і ёсць асяроддзе існавання асобы новай

тэхнічнай эры. Асоба, арганізаваная ладам жыцця сучаснага горада, аказваецца, аднак, строга рэгламентаванай. Карбюз’е вылучыў канцэпцыю цывілізаванай урбаністычнай асобы, якая жыве ў свеце сучаснай тэхнікі (кніга І. Эрэнбурга “Мена всех. Конструктивисты-поэты”).

Экзістэнцыялізм

Экзістэнцыялізм (ад лацінскага *existentia* – існаванне) з’яўляецца канцэпцыяй існавання чалавека, яго месца і ролі ў гэтым свеце, адносінах да Бога. Сутнасць экзістэнцыялізма – перавага існавання над існасцю. Экзістэнцыялізм сцвярджае адзіночную эгаістычную самакаштоўную асобу, якая жыве ў свеце абсурду. Для экзістэнцыялізма асоба вышэй за гісторыю.

Экзістэнцыйны кампанент праходзіць праз усю гісторыю культуры, Экзістэнцыялізм сваімі мастацкімі вытокамі ўзыходзіць да імпрэсіянізма. А яго філасофскія пачаткі выкладзены дацкім філосафам XIX ст. *С. К’еркегорам*. Рускі філосаф *Л. Шастоў* пісаў, што ў драме гісторыі найбольш цікавыя эпохі, калі рвецца сувязь часоў. Для *Л. Шастова* абсурд – кропка радыкальнага адмаўлення ад розуму; гэта кропка веры і кропка свабоды. Грэхпадзенне рускі мысляр лічыў сведчаннем змяінай прыроды пазнання і розуму.

Французскі філосаф і пісьменнік *Ж.П. Сартр* сцвярджаў, што экзістэнцыялізм – гэта гуманізм. Ён, як і *А. Камю*, лічыў, што асоба – вышэйшая каштоўнасць і яна прынцыпова арыгінальная, самакаштоўная. Людзі вельмі індывідуальныя і непадобныя адзін да аднаго, таму зносіны між імі немагчымыя, кожны асуджаны на адзіноту. Чалавек эгацэнтрычна замкнёны, жыве ў імя сябе і для сябе, і таму смерць перакрэслівае жыццё. Асоба, якая жыве для сябе, абсалютна і бяследна сціраецца смерцю. Гэта замыкае чалавека ў яго ўласным свеце і разбурае пераемнасць чалавечай гісторыі. *Вышэйшым пастулатам экзістэнцыялізму становіцца кацэпцыя абсурднасці свету, бессэнсоўнасці жыцця чалавека і чалавецтва. Экзістэнцыялізм вылучае прыцягальную ідэю – асоба валодае вышэйшай каштоўнасцю, але ў агульнай канцэпцыі накірунку гэта гуманная ідэя губляецца за высновай – асоба не мае ніякай цаны, яе жыццё абсурднае.*

Вядомы вучоны *А. Эйнштэйн* заклікаў чалавецтва адказна ставіцца да сваёй будучыні. Ён лічыў, што адкрытая і разбуджаная сіла атама змяніла ўсё, акрамя чалавечага мыслення. Таму чалавецтва ідзе да катастрофы, якой не было роўных у гісторыі. Калі чалавецтва хоча выжыць, яму неабходна авалодаць істотна новым мысленнем. *А. Камю* выражаў гэту думку так: “Мы павінны быць на вышыні разумення будучых катастроф”. Але быць на гэтай вышыні – значыць выразна ўявіць будучыя небяспекі, авалодаць здольнасцю прадбачання. Але *А. Камю*, як пішуць даследчыкі,

валодаў толькі здольнасцю перасцерагаць. Ён заняў у пэўным сэнсе зручную пазіцыю песіміста, для якога зло – чакаемая, нармальная праява гісторыі, а дабро – падарунак, які радуе чалавека сваёй нечаканасцю. Экзістэнцыялізм спрабуе выратаваць чалавека ад супярэчнасцей рэальнага жыцця. А. Камю сваёй творчасцю звяртаўся да “мільёнаў адзіночак”, марыў павялічыць іх колькасць да трох мільярдаў і прэтэндаваў быць іх духоўным правадыром. Такую грамадскую пазіцыю пісьменніка-філосафа парадзіў эгацэнтрызм, уласцівы прыродзе і светапогляду сучаснага чалавека.

Але чаму ў сярэдзіне XX ст. А. Камю вылучыў адзіночак як грамадскую сілу і надзею на будучыню чалавецтва? *Мастак пратэставаў супраць механічнага характару аб’яднання людзей у сучаснай цывілізацыі ў вялізныя дзяржаўныя механізмы, якія пажыралі чалавечыя жыцці.* Сучасны бюракратычны механізм, асабліва ў форме таталітарнай дзяржавы, пазбаўлены ўсяго жывога. Індывідуальнае падаўляецца ўсеагульным, асоба ламаецца, перапрацоўваецца ў неўласціваю ёй існасць і становіцца “вінцікам”, неад’емнай часткай грамадскай машыны. Менавіта гэты, характэрны для сярэдзіны XX ст., тып аб’яднання людзей выклікаў у А. Камю імкненне да пошуку адзіноты. Ён не шукаў і не бачыў перспектывы ў іншых формах аб’яднання людзей, а выбраў канцэпцыю іх раз’яднання. Гэтыя ідэі знайшлі сваё ўвасабленне ў мастацтве экзістэнцыялізму. Прыкладам можа быць п’еса самога А. Камю “*Непаразуменне*”, сюжэт якой вельмі прасты. Маці і яе дачка Марта ўтрымліваюць гатэль. Марта марыць аб іншым, прыгожым жыцці, калі яны з маці зберуць многа грошай, каб пакінуць гэты пастаялы двор, гэты горад і гэту змрочную краіну. Яна марыць шчасліва і радасна жыць каля мора, але для гэтага патрэбна многа грошай. Каб ажыццявіць мару свайго жыцця, Марта ўгаворвае маці ўсыпіць і ўтапіць у рацэ багатага пастаяльца. Маці марудзіць, вагаецца, але Марта настойліва яе ўгаворвае, што гэта не будзе забойства. Пастаялец вып’е чай і засне, а яны яго жывога занясуць у раку... Марце ўдалося ўгаварыць маці і яны ўсыпілі гасця назаўсёды. А раніцай прыязджае жонка пастаяльца і высвятляецца, што гэта быў Жан, брат Марты, які вельмі даўно паехаў з дому на заробкі. Стаўшы багатым, ён вырашыў вызваліць з глухамані маці і сястру. Загадаўшы жонцы прыехаць назаўтра, ён паявіўся перад маці і сястрой незнаёмцам. Жан заўсёды адчуваў сваю адзіноту, сваю закінутасць у жыцці. Яму хацелася, каб у маці і сястры загаварыў голас крыві і такім чынам закончылася яго адзінота ў свеце. Грошы, якімі цаной злачынства хацелі завалодаць гераіні, аказалася, самі ішлі да іх. Гэтым творам А. Камю сцвярджае: адзінота – абсалютны стан асобы, сувязі між людзьмі разарваны канчаткова, бо нават маці гатова стаць забойцай свайго сына. Ён лічыў, што людзі заўсёды варажыя адзін аднаму, у лепшым выпадку – абыякавыя, нават агульныя беды іх не могуць аб’яднаць.

Гэтая думка асабліва паслядоўна ўвасоблена ў рамане “Чума”. А. Камю паказаў, што менавіта калі ў горадзе пачалася эпідэмія, людзі рэальна адчулі сваю адзіноту і адчужанасць.

Ідэя адчужанасці, безабароннасці людзей у бюракратычна арганізаванай дзяржаве сцвярджаецца і ў вядомым рамане Ф. Кафкі “Працэс”. Гэты аўтар, як і А. Камю, вобразамі безабаронных герояў сцвярджае думку аб бяспілі чалавека перад бюракратычнымі інстытутамі грамадства, якія кантралююць людзей. Сілы парадку, якія павінны забяспечваць лепшую арганізацыю жыцця людзей, раптам сталі некіруемымі, механічнымі, бяздушнымі, што чалавек, якому яны павінны слугаваць, становіцца іх ахвярай. Створаная грамадствам бюракратыя павярнулася супраць грамадства і пазбавіла асобу правоў. Сілы парадку сталі сіламі гвалту. І, па меркаванні А. Камю, чалавек настолькі бездапаможны перад імі, што нават бязлітасная чума лепш за іх, нават чума перад пагрозай грамадскіх інстытутаў праследавання і падаўлення чалавека аказваецца саюзніцай чалавека, якога праследуюць (вобраз Каттара ў рамане “Чума”). Праз вобраз Каттара А. Камю асэнсоўваў сутнасць фашысцкай дзяржавы, дзе чалавек быў бездапаможны перад “сіламі парадку”, і ў гэтым заключаецца важны гістарычны сэнс твора. Гэты вобраз – не столькі выдумка мастака, сколькі – параджэнне гісторыі. Чума, паводле канцэпцыі А. Камю, – новы бог смерці, істота цалкам зямная, палітычная, гэта – дыктатар, фюрэр, правадыр.

Выдатным узорам літаратуры экзістэнцыялізму з’яўляецца і *п’еса А. Камю “Асаднае становішча”*. Пачынаецца твор дзіўнай падзеяй: над горадам Кадыксам узышла камета. Жыхары хвалююцца: якое няшчасце яна прадвясчае? Да гэтага жыццё ў горадзе і краіне ішло звычайна, кансерватыўны ўрад стрымліваў усялякія перамены. Заклік Правадыра гучаў так: “Нішто новае не можа быць добрым”. Народ маўчаў, урад бяздзейнічаў. Але, узбуджаны віном, страхам і дзяржаўнай дэмагогіяй у сувязі са з’яўленнем каметы, народ упадае ў самагіпноз, у самаўнушэнне абсурда: забараняецца ўсялякі рух, нават нязначны, наступае перыяд нерухомасці, бо наступіў час спякоты. Так у п’есу ўваходзіць *матыў спыненага часу, жыцця па-за гісторыяй*. Ва ўзаемных закліках да нерухомасці прачытваецца апраўданне людскай слабасці, адлучанасці народа ад гісторыі, нечуваны кансерватызм. У адным стадным парыве зліўся людскі натоўп. І раптам перад бяздарным урадам і народам-натоўпам у асобе незнаёмца прадстаў жалезны парадак. Незнаёмца суправаджае сакратарка з алоўкам і блакнотам у руках, куды занесены імёны ўсіх жыхароў горада. Адно выкрэсліванне са спісу алоўкам – і чалавек падае мёртвым ад невядомага смяротнага выпраменьвання. Гэты аловак незнаёмы выкарыстоўвае як сродак дасягнення ўлады. Правадыр дае загад двум гвардзейцам арыш-

таваць незнаёмца, але той падае знак сакратарцы выкрасліць іх з блакнота, і абодва воіны падаюць мёртвымі.

І ў гэтым творы прысутнічае вобраз Чумы, якой Правадыр, спужаўшыся, аддае ва ўладу свой народ, каб толькі яго жывым выпусцілі з горада. Гаспадыня горада, Чума, уводзіць аснаднае становішча, якім ахоплена праца і прыватнае жыццё людзей, мужчын і жанчын, рыбакоў і чыноўнікаў, зямля і мора – усё ва ўладзе Чумы. Асноўны прынцып новага парадку – цьмяная бессэнсоўная дэмагогія. “Гэта для таго, каб трошкі прывучыць іх да цемнаты. Чым менш яны будуць разумець, тым лепш яны будуць маршыраваць”, – кажа сакратарка. Новы парадак мае і іншыя прынцыпы: раздзяленне мужчын і жанчын, забарона каханья, арганізацыя смерці, кляпы, якімі заткнуты рты непакорных.

Адчуванне асуджанасці ахапіла натоўп і кожнага чалавека ў ім. Народ – бяздзейная і бездапаможная маса, натоўп адзіночак, у няшчасці кожны думае толькі аб сабе. Так А. Камю паказвае ўсеагульны эгацэнтрызм: кожны памірае адзінокім і кожны жыве адзінокім, і гэта нязменная, гэта вечна. Страх разбурае апошнія чалавечыя сувязі і ўскрывае адвечную адзіноту, пакінутасць кожнага ўсімі.

А Чума гаспадарыць і ўдасканальвае механізм і парадак смерці людзей, яе ідэйная зброя – амаральнасць і цыннізм. Але Чуме патрэбна міфалогія для самаапраўдання і самасцвярджэння. У сваёй троннай прамове Чума выкладае мэты і асновы сваёй дзяржавы: замест таго, каб упарадкаваць жыццё людзей, Чума вырашае ўпарадкаваць іх смерць: “Да гэтага вы паміралі ў Іспаніі некалькі выпадкова... Вы паміралі, бо рабілася холадна, пасля таго, як было цёпла, бо вашы мулы спатыкаліся... ці таму, што ёсць дурні, якія забівалі вас дзеля выгоды ці ў імя гонару, у той час, як бліскучы далікатны забойца дзейнічае дзеля лагічнага задавальнення. Так, вы паміралі дрэнна. Смерць ад таго, смерць ад гэтага, часам у пасцелі, часам на арэне – гэта распуста. Адна смерць для ўсіх, згодна з цудоўным парадкам па спісе. Вы будзеце мець вашу рэгістрацыйную картку і не будзеце больш паміраць па капрызе...”

Я забылася вам сказаць, вы памраце, але затым вы будзеце крэміраваны ці, што тое ж самае, вы будзеце спалены жывымі: гэта вельмі чыста і садзейнічае выкананню плана... Арганізавана прыняць добрую смерць – вось галоўнае...”

З гэтага часу смерць удасканалена, устаноўлена на яе чарга. Гэта ўсё нагадвае Асвенцым і Майданек, а таксама іншыя вынаходніцтвы “новага” фашысцкага парадку. А. Камю ставіць людзей у антычалавечыя эксперыментальныя абставіны і высвятляе, што адбываецца з чалавекам у гэтых абставінах, як мяняюцца яго характар і паводзіны. Мастак імкнецца як бы змерыць магчымую глыбіню чалавечага падзення і ўзнёсласці гераізму пе-

рад тварам няўмольнай смерці. Пісьменнік уздымае пытанне: якія паводзіны правільныя, маральныя, імкнецца спасцігнуць магчымую ступень распаду чалавечай асобы ў фантастычна невыносных умовах, якія вельмі падобныя з фашысцкім Асвенцымам і Трасцянецом, а таксама са сталінскім савецкім Гулагам. З дапамогай гэтага эксперыменту А. Камю раскрывае сваю канцэпцыю асобы. Адзін з бакоў гэтай канцэпцыі заключаны ў вобразе і філасофіі яшчэ аднаго героя гэтага твора – Нада, п’яніцы-абсурдыста, які стаў чыноўнікам Чумы: “Жыццё – нішто!” Палемізуючы з вядомым антыфашысцкім прынцыпам “Лепш памёрці стоячы, чым жыць на каленях” (Ю. Фучык), Нада абвешчае дэвіз існавання пры новым парадку: “Выбірайце: жыццё на каленях лепш, чым смерць стоячы!”

Знішчэнне чалавека ў чалавеку, забойства ў ім творцы і змагага – першая задача “новага” парадку. Другая – фізічная смерць і самога чалавека, а дакладней таго, што застаецца ад чалавека пасля вырашэння першай задачы. Хор у гэтым творы ўвасабляе народ, які цалкам разгублены перад страхам “новага” парадку. Але адзін з гараджан, горды Дыега, даведаўся тайну Чумы: яна ўладарка толькі над тымі, хто яе баіцца, а калі людзі з выклікам ставяцца да смерці, – яна бездапаможная. Адважныя і ўнутрана незалежныя людзі здольныя супрацьстаяць Чуме. І Дыега ўступае ў барацьбу. Спачатку народ сумняваецца, а потым далучаецца да яго. Чума накіроўвае радыяцыю на смельчакоў, першыя падаюць мёртвымі, але людзей падбадзёрвае і супакойвае Дыега: “Вітаем смерць, мы яе не баімся”.

Пераканаўшыся, што дэмагогія не дапамагае перамагчы паўстанцаў, сакратарка знарок выпускае са сваіх рук сшытак са спісам насельніцтва, спадзеючыся на цынічны прыём, што ў людзей заўсёды знойдуцца асабістыя рахункі. За гэтымі эпізодамі ўгадваюцца прыёмы і дзейнасць гестапа і органаў НКУС. Адваргаючы таталітарызм і гвалт, А. Камю паслядоўна вядзе чытача да ідэі адзіноты ў жыцці, барацьбе і смерці.

Калі перамога ўжо блізкая, Чума наносіць Дыега апошні ўдар, ставіць умову: Дыега са сваёй каханай Вікторыяй павінен пакінуць горад, назаўсёды пакінуўшы яго ва ўладзе Чумы, інакш Чума заб’е Вікторыю ці самога Дыега. Такім чынам *мадэлюецца адзін з прынцыпаў экзістэнцыялізму: свабодны выбар асобы ў абсурдным свеце*. Ставячы свайго героя перад сумніўным выбарам, пісьменнік як бы паказвае, што гісторыя прапануе чалавеку выбар між дрэнным і горшым. Дыега выбірае сваю смерць, выкупляючы гэтым жыццё Вікторыі і свабоду гораду. Чума пакідае горад, праклінаючы спробы чалавецтва знайсці выйсце з абсурднага жыцця і прарочыць марнасць рэвалюцыйных намаганняў людзей. Ствараецца ўражанне, што сам аўтар, шчыра ненавідзячы Чуму, не ведае, што на самой справе павінна рабіць чалавецтва. У яго няма адказу на пытанне: дзе ж выйсце?

А. Камю заклікае чалавецтва да мужнасці, каб вытрымаць безвыходнасць гэтага свету.

Ахвяруючы сабой, Дыега нічога не набывае і гіне. А людзі, пазбавіўшыся ад Чумы, вяртаюцца да старога, кансерватыўнага парадку, іх жыццё не стала шчаслівым, а толькі на змену арганізаванай смерці зноў прыходзіць смерць выпадковая. Усё вярнулася на ранейшыя месцы. Значыць, яго барацьба была бессэнсоўнай. Новыя кіраўнікі, праўда, больш не закрываюць кляпамі рот тым, хто крычыць аб няшчасці, як гэта робіць кожная дыктатура, але затыкаюць свае вушы. Не прынёсшы шчасця народу, Дыега пазбавіў шчасця сябе і Вікторыю, і за гэта яна папракае Дыега. Дыега згаджаецца, што выбар яго дрэнны, але лепшага не было. Так замыкаецца трагічная сітуацыя вакол Дыега. Дылема: гібель у імя народа і адмаўленне ад шчасця з каханай – шчасце з каханай, купленай цаной здрады, пасутнасці, безвыходная. Так увасоблена меркаванне пісьменніка, што рэальнае шчасце немагчымае, недасяжнае, бо абодва шляхі безнадзейныя. Жыццё абсурднае, які б шлях чалавек не выбраў.

Сапраўдным філосафам эпохі Чумы выступае Нада, разгортваючы сваю *канцэпцыю аптымістычнага адчаю*: “Немагчыма добра жыць, ведаючы, што чалавек ёсць нішто і што твар бога жахлівы”. Гістарычны песімізм А. Камю выявіўся ў тым, што ў яго мастацкім свеце адсутнічае пераадоленне, узыходжанне. Канцэпцыя чалавечага жыцця яму ўяўлялася замкнёным колам безвыходнасці: каханнем можна выкупіць жыццё, жыццём – волю, воляй – аднастайнае існаванне, і больш ніякай перспектывы. Мастак як бы змірыўся з марнасцю намаганняў чалавека-пратэстанта. Ён, такім чынам, адмаўляў і таталітарызм, і яго супрацьлегласць – дэмакратыю. У яго не было пазітыўнай праграмы, як, дарэчы, няма яе і ў сучаснага чалавецтва.

Мастацкая канцэпцыя экзістэнцыялізму сцвярджае, што асновы чалавечага быцця абсурдныя ўжо таму, што чалавек смяротны. Гісторыя рухаецца ад дрэннага да горшага. Руху на ўзыходжанне няма, ёсць толькі замкнёнае кола гісторыі, у якім бессэнсоўна пракручваецца жыццё чалавецтва.

Прынцыповая адзінота, якую сцвярджае мастацкая канцэпцыя экзістэнцыялізму, мае адваротную лагічную выснову: жыццё не абсурднае там, дзе чалавек працягвае сябе ў чалавецтве. Але калі чалавек індывідуаліст, калі ён уяўляе сябе адзінай каштоўнасцю ў свеце, то ён для грамадства некаштоўны, ён не мае будучыні, і тады яго смерць абсалютная. Яна перакрэслівае чалавека, і жыццё робіцца бессэнсоўным.

Чума ў аднайменным рамане, як і ў творчасці А. Камю ўвогуле, – ёмісты і шматгранны вобраз-сімвал. Гэта не толькі жорсткі парадак у жыцці людзей, але гэта і смерць, якая да часу хаваецца ў сэрцавіне жыцця, бо невядомае, няўхільнае, наканаванае заўсёды побач з жыццём і лёсам ча-

лавэка. Аднак неабходна дзейнічаць, каб рэалізаваць сваю волю і не адчуваць сябе рабом паўсядзённасці.

Асаблівасці паэтыкі экзістэнцыялізму – гэта інтэлектуалізм, мастацкае мадэляванне сітуацый, якія выяўляюць канцэпцыю аўтара, высокая мера ўмоўнасці, разрыў этычнага з эстэтычным (Сартр зусім выключае з духоўнага і маральнага свету сваіх герояў катэгорыю сумленнасці). *Стылістыкай экзістэнцыяльнага мастацтва становіцца аналіз свету, напоўненага наплывам ірацыянальнага. У беларускай літаратуры, у прозе, выразныя экзістэнцыяльныя тэндэнцы прасочваюцца ў творах В. Быкава, у драматургіі – у п’есах І. Сідарука, М. Арахоўскага, некаторых п’есах А. Петрашкевіча, М. Матукоўскага, А. Дударова. У драматургічным творы, у тэатры абсурд становіцца не толькі зместам, але і мастацкай формай спектакля: персанажы, як правіла, “не чуюць” і не разумеюць адзін другога, іх некамунікабельнасць ператвараецца ў разрыў мастацкіх сувязяў унутры драматургічнага тэксту.*

Літаратура “патоку свядомасці”

Такая літаратура па-мастацку перадае ўнутраны, маральна-этычны, духоўны свет асобы. Асновай гэтай літаратуры стала адкрыццё ў XIX ст. Стэндалем, Л. Талстым, Ф. Дастаеўскім псіхалагічнага аналізу ў мастацкай прозе. Да гэтага феномен мыслення ў літаратуры разумеўся спрошчана: як водгук чалавечай свядомасці на факт рэчаіснасці. Творчасць названых пісьменнікаў засведчыла, што духоўны свет асобы дынамічны і зменлівы: думка толькі адштурхоўваецца ад факта і ў працэсе мыслення задзейнічаны ўвесь папярэдні вопыт чалавека, думка здольная злучыць мінулае і будучае, сінтэзаваць увесь жыццёвы вопыт чалавека, а таксама яго памяць, уяўленне і фантазію. Гэта былі важнейшыя мастацкія адкрыцці рэалістычнай прозы, якія ў XX ст. паглябляліся і працягваліся літаратурай “патоку свядомасці”. Гэты тэрмін увёў Уільям Джэйс у кнізе “Асновы псіхалогіі” (1890). Пад “патокам свядомасці” ім меўся на ўвазе тып унутранага маналога, апісанне літаратурнымі сродкамі ўнутраных працэсаў мыслення, думак, пачуццяў і душэўных перажыванняў, якія праходзяць праз свядомасць чалавека. Адлюстраванне думак і пачуццяў персанажаў вядзецца ў адвольнай манеры і не стрымліваецца ніякімі законамі логікі. Лічыцца, што ўпершыню ў літаратуры паток свядомасці адлюстраваў у 1922 г. ірландскі пісьменнік Дж. Джойс у рамане “Уліс”. У гэтым творы пісьменнік апісаў дваццаць чатыры гадзіны жыцця двух мужчын у горадзе Дублін 16 чэрвеня 1904 года. Змест рамана складаюць апісанні думак, пачуццяў герояў.

Побач з Дж. Джойсам заснавальнікам літаратуры “патоку свядомасці” называецца французскі пісьменнік М. Пруст. У творчасці гэтых

пісьменнікаў упершыню, бы пад павелічальным шклом, была разгледжана памяць чалавека і чалавецтва. Памяць мінулага разумелася як больш істотнае, чым сучаснасць, для духоўнага стану і развіцця асобы. Свядомасць асобы, героя твора ўяўлялася самастойнай адвольнай плынню, якая мала залежала ад рэальных жыццёвых прычын. М. Пруст браў факт з жыцця, які некалькі разоў асэнсоўваўся героем у розныя перыяды яго жыцця, і паказваў чытачу, што адна і тая ж з’ява па-рознаму разумеецца ў свядомасці героя ў дзяцінстве, юнацтве, сталым узросце. Крытык і бібліёграф гэтага пісьменніка А. Маруа пісаў аб яго творчай манеры, што гэта пошукі страчанага часу, спроба ўзнавіць з дапамогай памяці страчаныя ўражанні, працаваць бяздонныя залежы, якімі з’яўляецца памяць сталага чалавека, і з яго ўспамінаў зрабіць твор мастацтва.

Мастацкія прынцыпы літаратуры “патоку свядомасці” цалкам успрынялі і падоўжылі ў сярэдзіне XX ст. у Францыі прыхільнікі “новага рамана” – Н. Саррот, А. Роб-Гійе, М. Бютор. Яны былі прыхільнікамі экзістэнцыялісцкага ўяўлення аб абсурднасці жыцця, аб адсутнасці мэты жыццёвага працэса чалавека і чалавецтва, аб хаатычнасці свету, таму іх творчай манеры добра адпавядаў прынцып несюжэтнага аповеду, які разбураў усе традыцыйныя канцэптуальна-кампазіцыйныя элементы твора. Іх раманы з аповедаў пра жыццёвы падзеі і факты ператвараліся ў вытанчаныя імпрэсіянісцкія эсе, у якіх з псіхалагічнай дакладнасцю пераказваліся падзеі ўнутранага жыцця герояў. Літаратура гэтага напрамку свядома парывала сувязь з рэальным жыццём. У рэалізме свядомасць героя захоўвала сувязь з жыццёвым працэсам, а свядомасць героя літаратуры гэтага накірунку не цікавілася рэальнасцю, як бы “пралятала” над ёй: думкі, паток самасвядомасці эгацэнтрычнай асобы не мелі межаў і берагоў. Аповед у такіх творах можа абрывацца нечакана і нематывавана на паўслове. Творы трацілі кампазіцыйную структуру, паслабляўся сюжэт, развязка не ўспрымалася мастацкім вынікам твора, які ўяўляў змену натуралістычных малюнкаў, адлюстраванняў розных псіхалагічных станаў героя. Так, напрыклад, у рамане Н. Саррот “Партрэт невядомага” малююцца вельмі тонкія псіхалагічныя адценні адносін людзей. Невядомы, неназваны ў творы герой, мужчына, праходзячы праз гарадскі сад, выпадкова спыніў свой позірк на прыгожай незнаёмай дзяўчыне. Пісьменніца прасочвае зараджэнне ў душах абодвух герояў пачуццяў пяшчотнай узаемнасці. Думкі і пачуцці мужчыны, рэакцыя дзяўчыны на яго зацікаўлення і настойлівыя погляды складаюць асноўны змест рамана. Але пачуцці і перажыванні дзяўчыны драматызуюцца, бо яе стары бацька, ці то раўнуючы дзяўчыну, ці па прычыне яго дэспатычнага характару, паводзіць сябе ў адносінах да дачкі як тыран. Ніякай развязкі ў рамане няма, сюжэтныя лініі абрываюцца незавершанымі. Так літаратура “патоку свядомасці” падкрэслівае, што ўнутраныя

перажыванні герояў, адценні іх пачуццяў з’яўляюцца самадастатковым прадметам мастацкага адлюстравання.

Мінулае і сучаснае змешваюцца і аказваюцца раўназначнымі ў духоўным жыцці чалавека – такая думка сцвярджаецца ў рамана А. Роб-Гійе “Мінулым летам у Марыенбадзе”, у якім, можна сказаць, раскрываецца значэнне памяці ў жыцці асобы. Асоба, пераконвае аўтар, жыве ў двух вымярэннях – мінулым і сучасным.

Літаратура “патоку свядомасці” фіксуе ўнутраны свет чалавека і раскрывае каштоўнасці духоўнага жыцця асобы ў іх няспынным руху. Элементы літаратуры “патоку свядомасці” можна знайсці ў многіх творах рэалістычнага накірунку беларускай літаратуры: рэфлексуюць, “самазаглыбляюцца” героі М. Гарэцкага (“Две душы”, “Ціхая плынь”, “Меланхолія”), большасці быкаўскіх апавесцяў (Рыбак і Сотнікаў з апавесці “Сотнікаў”, Пятрок і Сцепаніда са “Знака бяды” і інш.). Элементы выразнай самарэфлексіі сустракаюцца ў звязаных з праблемамі сучаснасці падзейна-дынамічных творах І. Шамякіна (Іван Антанюк з рамана “Снежныя зімы”, Максім Карнач з рамана “Атланты і карыятыды” і інш.). Псіхалагічнай дэталізацыяй і заглыбленасцю характарызуюцца многія героі раманаў І. Чыгрынава, І. Пташнікава, В. Казько.

Пытанні. Заданні

1. Асэнсуйце светапоглядна-эстэтычныя ідэі неамадэрнізму. Ахарактарызуйце асноўную мастацкую канцэпцыю дадаізму. Чым вызначалася канцэпцыя асобы ў сюррэалізме? Якімі эстэтычнымі ідэямі гэты накірунак набліжаецца да рамантызму, інтуітывізму? Падрыхтуйце рэфэрат “Паэтыка сюррэалізму” паводле паэзіі французскіх аўтараў П. Элюара, П. Валеры, раняга Л. Арагона, А. Брэтона, Ф. Супо, Г. Апалінэра. Знайдзіце прыкметы сюррэалізму ў беларускай паэзіі першай трэці XX стагоддзя. Прыведзіце прыклады.

2. На аснове якіх ідэй узнік экспрэсіянізм як мастацкі накірунак? Ахарактарызуйце канцэпцыю асобы і грамадства паводле твораў буйнейшага прадстаўніка экспрэсіянізма Ф. Кафкі (“Пераўтварэнне”, “Паляўнічы Гракх”, “Працэс”, “Замак”, “Сельскі ўрач”).

3. Ахарактарызуйце асноўныя эстэтычныя прынцыпы імажынізма. Раскажыце пра яго ўплыў на літаратурны працэс Расіі і Беларусі ў першай трэці XX стагоддзя. Ахарактарызуйце лірычнага героя і асаблівасці паэтыкі імажынізму на прыкладзе паэзіі Я. Пушчы, А. Моркаўкі, Т. Кляшторнага, У. Жылкі, П. Труса. С. Дарожнага.

4. Вызначце спецыфіку эстэтыкі канструктывізму і асаблівасці яе паэтыкі. Прыведзіце прыклады ўплыву канструктывізму на беларускую

паэзію першых дзесяцігоддзяў XX стагоддзя (Ц. Гартны, М. Чарот, М. Грамыка, П. Шукайла).

5. Як вы разумееце асноўныя ідэі і эстэтыку экзістэнцыялізму? Як, паводле экзістэнцыялізму, вырашаецца канцэпцыя чалавека, жыцця і свету? Адказ падмацуйце аналізам твораў Ж.П. Сартра, А. Камю. Прасачыце ўплыў экзістэнцыялізму на беларускі літаратурны працэс (М. Гарэцкі, К. Чорны, В. Быкаў, М. Арахоўскі, А. Петрашкевіч, В. Казько, У. Арлоў).

6. Асэнсуйце сувязь літаратурнага псіхааналізу з літаратурай “патоку свядомасці”. Назавіце заснавальнікаў літаратуры гэтага накірунку і іх вядомыя творы. Вылучыце ў іх спосабы выяўлення феномену чалавечай свядомасці. Дакажыце, што літаратура “патоку свядомасці” закранула беларускі літаратурны працэс (на прыкладзе прозы М. Гарэцкага, К. Чорнага, М. Зарэцкага, В. Быкава, І. Шамякіна, І. Пташнікава, А. Жука, Г. Марчука, іншых).

Літаратура

1. Андреев, Ю. Волшебное зрение: специфика литературы в современных преломлениях / Ю. Андреев. – 2-е изд., доп. – Л. : Сов. писатель, 1990. – 431 с.
2. Апресян, З. Свобода художественного творчества / З. Апресян. – 2-е изд., испр. и перераб. – Москва : Искусство, 1985. – 253 с.
3. Багдановіч, І. Авангард і традыцыя: бел. паэзія на хвалі нац. адраджэння / І. Багдановіч. – Мінск : Бел. навука, 2001. – 387 с.
4. Басин, Е. Семантическая философия искусства: критический анализ / Е. Басин. – Москва : Мысль, 1973. – 216 с.
5. Боров, Ю. Эстетика : учебник / Ю. Боров. – Москва : Высш. шк., 2002. – С. 309–366.
6. Вейдле, В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества / В. Вейдле. – СПб : Мысль, 1993.
7. Дорошевич, Э. Очерки истории эстетической мысли Белоруссии / Э. Дорошевич, В. Конон. – Минск : Искусство, 1992. – 320 с.
8. Зенкин, С. Ролан Барт и проблема отчуждения культуры / С. Зенкин // Нов. лит. обозрение. – 1993. – № 5.
9. Западное литературоведение XX века : энциклопедия. – Москва : Интрада, 2004.
10. Ильин, И. Концепция человека в современной литературе, 1980-е годы / И. Ильин. – Москва, 1990. – С. 47–70.
11. Литературный процесс : сборник / под ред. Г. Поспелова. – Москва : Изд-во МГУ, 1981. – 237 с.

12. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. Кожевникова, П. Николаева. – Москва : Сов. энциклопедия, 1987. – 750 с.
13. Руднев, В. Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты. – Москва : Аграф, 1997.
14. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины : энциклопедический справочник. – Москва : Интрада – ИНИОН. 1999. – 302 с.
15. Уоллек, Р. Теория литературы / Р. Уоллек, О. Уоррен; пер. с англ. – Москва : Прогресс, 1978. – 325 с.
16. Хабермас, Ю. Модерн – незавершенный проект / Ю. Хабермас // Вопр. философии. – 1992. – № 4.
17. Чудакова, М. Без гнева и пристрастия. Формы и деформации в литературном процессе 20–30-х годов / М. Чудакова // Новый мир. – 1988. – № 9. – С. 240–249.
18. Шпенглер, О. Закат Европы / О. Шпенглер // Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – Москва : Политиздат, 1991.

Раздел 7 ЛИТАРАТУРА ПОСТМАДЭРНИЗМУ

Постмадэрнізм – мнагазначны і зменлівы ў залежнасці ад гістарычнага, сацыяльнага і нацыянальнага кантэксту комплекс філасофскіх, навукова-тэарэтычных і эмацыянальна-эстэтычных уяўленняў. Найперш постмадэрнізм з’яўляецца характарыстыкай спецыфічнага спосабу светаўспрыняцця і ацэнкі пазнавальных магчымасцяў чалавека, яго месца і ролі ў свеце. Постмадэрнізм яшчэ з канца другой сусветнай вайны пачаў праяўляцца ў розных сферах мастацтва – музыцы, жывапісе, архітэктуры, літаратуры. Толькі ў пачатку 80-х гадоў гэты накірунак быў усвядомлены як агульнаэстэтычная з’ява найперш заходняй культуры і тэарэтычна абгрунтаваны філасофіяй, эстэтыкай і літаратурнай крытыкай.

Постмадэрнізм як накірунак сучаснага літаратуразнаўства грунтуецца на тэорыі і практыцы постструктуралізму і дэканструктывізму. *Асноўныя паняцці, якімі кіруюцца постмадэрністы – свет як хаос, постмадэрніцкая адчувальнасць, свет як тэкст, свядомасць як тэкст, інтэртэкстуальнасць, крызіс аўтарытэтаў, эпістэмалагічная няўпэўненасць (крызіс веры і разгубленасць чалавека, які зняверыўся ва ўсім), аўтарская маска, дваіны код, парадыйны модус аповеду (пасціш), супярэчлівасць, перарывістасць, фрагментарнасць тэкста (камунікатыўная цяжкасць), метараказ.* Першапачаткова постмадэрнізм аформіўся як комплекс філасофскіх ідэй і прэтэндаваў на выражэнне агульнай тэорыі сучаснага мастацтва ўвогуле, абвясціўшы аб асаблівай *постмадэрніцкай адчувальнасці (чувствительности)*, гэта значыць, аб спецыфічным постмадэрніцкім менталітэце. Вядучыя тэарэтыкі постмадэрнізму: француз Ж.-Ф. Ліатар, амерыканцы І. Хассан, Ф. Джэймсан, галандцы Д.В. Факема, Т. Д’ан, англійскія вучоныя Дж. Батлер, Д. Лодж і інш. У выніку постмадэрнізм стаў асэнсоўвацца як увасабленне “духу часу” ва ўсіх сферах чалавечай дзейнасці, у тым ліку мастацтве, філасофіі, сацыялогіі, эканоміцы, палітыцы. Постмадэрнізм з’яўляецца не столькі сферу светапогляду, колькі светаадчування асобы, і таму на першы план вылучаецца не рацыянальная, лагічна выкладзеная думка ці рэфлексія, а глыбокая, эмацыянальная, унутрана адчутая рэакцыя сучаснага чалавека на акаляючы яго свет. У сувязі з гэтым на стыку літаратуры, крытыкі, філасофіі, лінгвістыкі і культуралогіі ўзнікла постмадэрніцкае паняцце “*паэтычнай мовы*” (ці “*паэтычнага мыслення*”), якое тэарэтыкі лічаць фундаментальнай прыкметай постмадэрніцкай адчувальнасці.

На Захадзе многія мастакі, прыхільнікі постмадэрнізму, выступаюць адначасова і тэарэтыкамі ўласнай творчасці. Гэта тлумачыцца высокай ступенню іх тэарэтычнай рэфлексіі, і без аўтарскага каментару такое мастацтва абсалютна незразумелае рэцыпіенту. Постмадэрнізм як літаратура-

знаўчы накірунак прадставілі яго тэарэтыкі і адначасова аўтары “постмадэрнісцкіх раманаў” Дж. Фаулз, А. Роб-Гіе, Дж. Барт, М. Бланшо, У. Эка і нек. інш. Асабліва шырока вядомы італьянскі семіёттык і постмадэрніст, стваральнік постмадэрнісцкіх твораў Умберта Эка – аўтар “хрэстаматыйных” постмадэрнісцкіх раманаў “Імя розы” і “Маятнік Фуко”. Гэтыя пісьменнікі ў сваіх творах тлумачаць чытачам, выхаваным, пераважна, на рэалістычнай літаратуры, чаму яны звяртаюцца да новых формаў аповеду, як правіла – эсэістыкі.

Постмадэрнізм як філасофска-эстэтычная сістэма ідэй склаўся ва ўмовах глабальнага светапогляднага крызісу, тыповага для светаадчування сучаснай творчай інтэлігенцыі, калі страцілі аўтарытэт і сілу такія паняцці як Бог, Розум, Чалавек, Гісторыя, Дзяржава, Мова. Адмаўленне чалавецтва ад рацыянальнасці, традыцый рэлігіі і веры, сумненні ў даставернасці навуковага пазнання свету прыводзіць постмадэрністаў да быццёвай няпэўнасці, да пераканання, што спасціжэнне рэальнасці немагчыма навуковым шляхам, а магчыма толькі пры дапамозе інтуітыўнага “паэтычнага мыслення” з яго асацыятыўнасцю, вобразнасцю, метафарычнасцю. Гэта спецыфічнае бачанне свету як хаоса, пазбаўленага прычынна-выніковых сувязяў і каштоўнасцей арыенціраў, “свету дэцэнтраванага”, які можа спасцігнуць чалавечая свядомасць толькі ў выглядзе разрозненых фрагментаў, разумеецца як *постмадэрнісцкая адчувальнасць*.

Мастацтва постмадэрнізму на першы план вылучае “непредставимое, неизобразимое в самом изображении” (Ж.-Ф. Ліатар), якое адмаўляецца ад дасканалых формаў, вытанчаных густаў, мастацкай гармоніі. Яно шукае новыя спосабы адлюстравання, але не для таго, каб атрымаць ад іх эстэтычную асалоду, а для таго, каб з вялікай вастрынёй перадаць адчуванне немагчымасці пазнаць і ўвасобіць свет і чалавека ў ім. Постмадэрнісцкі пісьменнік ці мастак знаходзіцца ў становішчы філосафа, бо тэкст, які ён піша, твор, над якім ён працуе, не адпавядае і не падначальваецца раней устаноўленым правілам, і таму яго нельга па гэтых правілах інтэрпрэтаваць і ацэньваць. Мастак і яго твор павінны самі вывесці новыя правілы і крытэрыі. Мастак-постмадэрніст перакананы, што ў творчасці немагчыма сканструяваць ці ўзнавіць мадэль свету, бессэнсоўна спрабаваць устанавіць якія-небудзь сістэмы каштоўнасцяў і прыярытэтаў у жыцці, свет складаецца з “роўнаверагодных і роўнакаштоўных” элементаў (Д. Факема).

Светапоглядная супярэчлівасць постмадэрністаў, іх спробы перадаць сваё адчуванне хаатычнасці свету праз свядома арганізаваны хаос мастацкага твора, скептычныя адносіны да ўсякіх аўтарытэтаў і іранічная іх трактоўка, падкрэсленая ўмоўнасць мастацкіх сродкаў абсалютызуюцца постмадэрнісцкай крытыкай, ператвораны ў асноўныя прынцыпы мастацкасці і пераносяцца на ўсю сусветную літаратуру. Постмадэрнізм прапануе

падыходзіць да кожнага твора мастацтва як да своеасаблівага *мастацкага кода*, як да сістэмы правіл арганізацыі *тэкста* мастацкага твора. Пад тэкстам можа разумецца не толькі літаратурны твор, але ўсякі твор мастацтва, бо для таго, каб быць успрынятым, ён павінен “прачытацца” рэцыпіентам.

Постмадэрністы з вялікай увагай ставяцца да праблемы “*аўтарытэта пісьма*”, пад якім разумецца спецыфічная ўлада мовы мастацкага твора, здольнага сваімі ўнутранымі выяўленча-экспрэсіўнымі сродкамі стварыць самадастатковы свет аповеду. “Аўтарытэт” тэкста ніяк не суадносіцца з рэальнасцю, ён абгрунтоўваецца выключна “*інтэртэкстуальнасцю*”, гэта значыць аўтарытэтам іншых тэкстаў, на якія ёсць спасылкі, алюзіі, якія ў межах пэўнага культурнага асяроддзя традыцыйна ўспрымаюцца як безумоўныя і неаспрэчныя крыніцы. “Аўтарытэт пісьма” ў постмадэрністаў атаясамляецца з наборам рытарычных ці выяўленчых сродкаў, пры дапамозе якіх аўтар дадзенага тэкста стварае спецыфічную “*ўладу пісьма*” над свядомасцю чытача. Аднак гэтая ўлада даволі адносна, і кожны мастак, на думку постмадэрністаў, адчуваючы гэтую адноснасць, перажывае раздражненне, прыкрасць па прычыне ўласнай двухсэнсоўнасці, уласнай абмежаванасці “выдуманым пісьмом”. Таму многія сур’ёзныя мастакі звяртаюцца да прыёма *пародыі*. *Пры аналізе твораў постмадэрнізму, указваюць яго тэрэтыкі, пародыя набывае новыя выгляд і функцыі. У параўнанні з асэнсаваннем традыцыйнай літаратуры даследчык павінен бачыць “парадаксальны дуалізм”, ці дваіную кадзіроўку сэнсу твора і засяродзіцца на іх раскадзіраванні.* На гэта ўказвае і само паняцце “постмадэрнізм”: адначасовы працяг практыкі мадэрнізма і яго пераадоленне, пры гэтым – у творах постмадэрністаў пераважае *іранічнае пераадоленне* стылістыкі мадэрнізма.

Постмадэрнісцкая крытыка на сучасным этапе даследуе, пераважна, розныя спосабы аповеду, апавядальныя тэхналогіі, накіраваныя на стварэнне фрагментарных тэкстаў, выяўляе і сістэматызуе шматлікія “*апавядальныя стратэгіі*” *постмадэрнісцкага пісьма*, гэта значыць, суб’ектыўны, умоўны характар творчасці постмадэрністаў. Абагульняючы вопыт авангардысцкай літаратуры ХХ – пачатку ХХІ стагоддзя, тэрэтыкі і даследчыкі постмадэрнізму робяць пераацэнку ўсяго папярэдняга мастацтва, і найперш рэалістычнай літаратуры.

Узнікненне постмадэрнізму заходнія вучоныя звязваюць з крызісам буржуазнай свядомасці, якая прыйшла да адмаўлення ўвогуле пазнавальных функцый чалавечай свядомасці. Другой істотнай прычынай з’яўлення постмадэрнізму лічыцца рэакцыя грамадскай свядомасці на змену агульнай сацыякультурнай сітуацыі, калі пад уздзеяннем мас-медыя сталі хутка фарміравацца стэрэатыпы масавай свядомасці. Гэтым фактарам у значнай меры тлумачыцца эпатажны і гратэскавы характар постмадэрнізму, які

спрабуе спарадзіраваць, іранічна высмеяць каноны традыцыйнага мастацтва і традыцыйнай эстэтычнай свядомасці.

Імклівае распаўсюджанне постмадэрнізму ў сусветным мастацтве, у тым ліку ў Расіі і ў постсавецкіх краінах, – непазбежная праява змены культурных эпох, калі на месцы аджыўшай культурнай парадыгмы, на яе абломках узнікае новая. Прычыны гэтай змены могуць быць палітычныя, сацыяльныя, навукова-тэхнічныя, светапоглядныя. Часцей гэтыя прычыны праяўляюцца ў комплексе, што ўзмацняе *вастрыню адчування краху, крызіснасці існавання чалавека ўвогуле, бездапаможнасці яго ў свеце. Адчуванне вычарпанасці старога і непрадказальнасці новага, якое не можа абнадзеіць і ўмацаваць светаадчуванне асобы, выразна зафіксавана ў сучаснай постмадэрнісцкай свядомасці.*

У другой палове XX ст. мала хто спадзяваўся, што свет пачне так імкліва мяняцца: разбурыцца магутная імперыя СССР, знікне Берлінская сцяна, што адбудуцца вялікія і малыя войны – у Афганістане, Малдавіі, Карабаху, Чачні, Югаславіі, што НАТА будзе мець большы ўплыў у свеце, чым Арганізацыя Аб'яднаных нацый. Гэтыя фактары стымулявалі ўзнікненне постмадэрнісцкага светаадчування і яго мастацкай парадыгмы – *чалавек не вытрымлівае ціску рэальнага свету і становіцца постчалавекам.* Гэта канцэпцыя свету і асобы пранізвае ўсе *накірункі постмадэрнізму: поп-арт, санарыстыку, алеаторыку, музыкальны пуанцілізм, гіперрэалізм, хэпенінг, самаразбуральнае мастацтва, соц-арт, канцэптуалізм.* Аб'яднаўшы шэраг нерэалістычных мастацкіх накірункаў XX ст., постмадэрнізм стаў вынікам адмаўлення адмаўлення: мадэрнізм адмаўляў акадэмічнае і класічнае традыцыйнае мастацтва, пакуль сам да канца XX ст. не стаў традыцыйным. Адмаўленне традыцый мадэрнізма набыло ідэйна-мастацкае значэнне, што прывяло да ўзнікнення новага мастацкага перыяду – постмадэрнізма.

Поп-арт

Поп-артам называюць масавае папулярнае мастацтва. Гэты тэрмін быў уведзены ў 1965 г. крытыкам Л. Элоўэем. Як мастацкі накірунак поп-арт замацоўвае апазіцыі: масавае – народнае, масавае – элітарнае. Поп-арт узнік у супрацьлегласць мастацтву абстракцыянізму і неаабстракцыянізму, некаторыя даследчыкі тлумачаць яго як рэакцыю на беспрадметнае мастацтва, якое вычарпала свае магчымасці адкрываць гарызонты для мастака і рэцыпіента-гледача. Поп-арт эстэтызуе ўвесь прадметны свет, імкнецца знайсці і адкрыць мастацкую каштоўнасць у кожным прадмеце, нават зусім непатрэбным і нікчэмным. Абстракцыянісцкаму адмаўленню ад рэальнасці поп-арт супрацьпаставіў грубы свет матэрыяльных рэчаў, якім

прыпісваюцца мастацка-эстэтычныя якасці. Тэарэтыкі поп-арта сцвярджаюць, што ў пэўным кантэксце кожны прадмет утрачвае першапачатковае прызначэнне і робіцца творам мастацтва. Задача мастака – не ствараць мастацкі прадмет, а надаць звыкламу прадмету мастацкія якасці праз арганізацыю пэўнага кантэксту яго ўспрыняцця. Асноўны прынцып поп-арта – эстэтызацыя прадметнага свету. Мастакі імкнуцца да яркасці, кідкасці, нагляднасці, даходлівасці сваіх тварэнняў, выкарыстоўваючы для гэтага паэтыку (сродкі) рэкламы, этыкеткі. Творы поп-арта – гэта, звычайна, кампазіцыя бытавых прадметаў, часам у спалучэнні са скульптурай ці муляжом: старыя, пакарожаныя аўтамабілі, старыя фотаздымкі, абрыўкі газет і афіш, наклееныя на сундук, пафарбаваныя белай фарбай рваны чаравік і г.д. – такімі могуць быць экспанаты на выставе поп-арта. Эстэтычная логіка поп-арта бярэ пад увагу, што многія антычныя рэчы, якія мелі чыста бытавое прызначэнне (амфары з-пад віна, іншыя сасуды і рэчы, здабытыя ў час раскопак), з часам набылі мастацкі сэнс і зараз стаяць на стэндах, пад шклом, у лепшых музеях свету. Мастакі і тэарэтыкі поп-арта лічаць, што няварата чакаць таго часу, калі прадметы для ўжытку сучаснай эпохі страцяць сваё практычнае прызначэнне і набудуць мастацкую каштоўнасць. Іх можна “эстэтызаваць”: змясціць на музейны стэнд, надаўшы мастацкі статус.

Пачынальнікам поп-арта лічыцца амерыканскі мастак Э. Уорхал, які ў 1962 г. арганізаваў у Лос-Анджалісе выставу і там упершыню глядачы ўбачылі шматкроць павялічаныя выявы этыкетак ад кансервавых банак з таматным сокам. Але задоўга да абвясчэння амерыканскімі мастакамі новага накірунку поп-арта, яго ідэя была рэалізавана ў Расіі ў 1919 годзе. Сёння малавядомы расійскі мастак Давід Бурлюк з групай футурыстаў наведваў правінцыйныя гарады ахопленай грамадзянскай вайной краіны. У адзін горад, дзе было абвешчана выступленне футурыстаў і выстава мастака, з-за транспартных праблем не былі своєчасова прывезены карціны Д. Бурлюка. Выстава зрывалася. Тады па прапанове В. Шклоўскага на выставе былі развешаны выпадковыя экспанаты, якія сёння мы адносім да мастацтва поп-арт. “Галоўным шэдэўрам” гэтай выставы былі шкарпэткі В. Шклоўскага, змешчаныя ў рамцы пад шклом.

У розных мастакоў поп-арта ёсць свая “жанравая” спецыялізацыя: калаж, бытавыя інтэр’еры, кампазіцыі “мастацкага беспарадку”, агучаны камбінаваны жывапіс, фотамантаж у спалучэнні са старымі рэчамі ці іх абрыўкамі і г.д. Поп-арт мае шэраг разнавіднасцяў (плыняў): *an-art* – мастацку арганізаваныя *антычныя эфекты*, геаметрычныя камбінацыі ліній і плямаў; *ак(р)-арт* – кампазіцыі, мастацкая арганізацыя *акаляючага* глядача асяроддзя; *эл-арт* – прадметы і канструкцыі, якія рухаюцца пры дапамозе *электрычнасці* (кінетызм).

У аснову поп-арта пакладзены *інтуітывісцкія і іррацыянальныя прынцыпы творчасці і падыхода да рэальнасці*. Многія крытыкі лічаць поп-арт антымастацтвам, сумессю музея і звалкі, “люстэркам амерыканскай рэчаіснасці”, “адлюстраваннем мары спажыўца”, “абразай усяму, што з’яўляецца сінонімам гармоніі” (А. Боске), “спосабам звярнуць увагу на абстрактныя ўласцівасці банальных рэчаў” (Р. Ліхтэнштэйн).

Поп-арт вылучыў канцэпцыю чалавека-спажыўца, якому эстэтызаваныя нацюрморты таварных кампазіцый павінны замяніць духоўную культуру. *Мастацкае слова падменена таварамі, літаратура выцеснена рэчамі, прыгажосць заменена карысцю, скваннасць матэрыяльнага, таварнага спажыўца замяніла духоўныя патрэбы – гэта характарыстыка поп-арта. Гэты накірунак прынцыпова арыентаваны на масавую нятворчую асобу, пазбаўленую самастойнасці мыслення, якая згодна атрымліваць інфармацыю з рэкламы і СМІ. Гэтая асоба праграміруецца поп-артам на выкананне роляў пакупніка і спажыўца, яна замбіравана мас-культурай. Поп-арт – знешне бунтарскае мастацтва, яго змест – усеагульнае адмаўленне*

Гіперрэалізм

Гіперрэалізм (ад грэч. *híper* – звыш) узнік у сярэдзіне 60-х гадоў як адзін з мастацкіх накірункаў, што настойліва сцвярджае сваю “рэалістычную” прыроду. Замест слова “гіпер” могуць як варыянты ўжывацца прыметнікі “новы”, “радыкальны”, “халодны”. Гіперрэалізм як мастацкі накірунак выяўляецца пераважна ў жывапісе, фотамастацтве і сцвярджае, што ўсё вакол – гэта бязлікая жывая сістэма ў жорсткім і грубым свеце. У рэчышчы гэтага накірунку ствараюцца жывапісныя звышнатуралістычныя творы, якія перадаюць дэтальныя падрабязнасці навакольных аб’ектаў. Сюжэты гіперрэалізма знарком банальныя, вобразы – падкрэслена аб’ектыўныя. Гэты накірунак вяртае мастакоў да звыклых формаў і сродкаў выяўленчага мастацтва. Галоўнымі тэмамі сваіх малюнкаў гіперрэалісты абіраюць мёртвую, створаную чалавекам “другую” прыроду, звычайна, гарадское асяроддзе: аўтамабілі, вітрыны, бензакалонкі, тэлефонныя будкі, каробкі жылых дамоў, якія ўспрымаюцца чужымі, халоднымі, “бяздушнымі” для чалавека. Гіперрэалізм паказвае наступствы празмернай і глабальнай урбанізацыі, разбурэнне экалагічнай раўнавагі акаляючага асяроддзя, падкрэслівае, што мегаполісы ствараюць неспрыяльнае для чалавека асяроддзе. Галоўная ідэя гіперрэалізму – бязлікае механічнае і механізаванае жыццё сучаснага горада. Нямецкі мастацтвазнаўца П. Загер адзначаў, што на гіперрэалістычнай карціне прышч ёсць прышч, шчаціна ёсць шчаціна – усё павярхоўнасць, якая не ўтрымлівае ніякай глыбіні, а наадварот дэманструе вышэйшую абыякавасць.

Тэарэтычная асновы гіперрэалізму – філасофскія ідэі, якія сцвярджаюць неабходнасць адмаўлення ад ідэалагізаваных і суб’ектыўных формаў вобразнага мыслення, гэта рух у накірунку гвалтоўнага і штучнага разбурэння адчування сістэмнасці і цэласнасці рэальнага жыцця. У яго развіцці вялікую ролю адыграла гамбургская група мастакоў “Зебра”, якія сумяшчалі дэталёвае і літаральнае адлюстраванне рэальных прадметаў з элементамі фантастыкі, пазбягалі суб’ектыўнага адлюстравання жыцця ў творчым працэсе. У 1983 годзе ў Маскве прайшла выстава прац нямецкіх гіперрэалістаў. Карціны мастака Я. Трыпа “Лёгкая трэшчына”, “Капрызы прыроды” і некаторыя іншыя нагадваюць стылізацыю пад каляровыя фатаздымкі. Так на карціне “Лёгкая трэшчына” фарбамі імітуецца расколатае шкло на партрэце мужчыны, што сімвалізуе надлом, які адбыўся ў душы чалавека з партрэта, перадае безвыходнасць яго светаадчування. Гіперрэалізм выдаляе з творчага працэсу дух чалавечай прысутнасці, уласна-мастакоўскае бачанне свету. Болшасць прыхільнікаў гэтага накірунку карыстаюцца замест пэндзля і фарбаў сучаснымі каляровымі распыляльнікамі, каб нават рука не дакраналася да палатна.

Фотарэалізм

Фотарэалізм – гэта “дакументальны рэалізм” (тэрмін маскоўскага мастацтвазнаўцы А. Каменскага), асноўваецца на моцна павялічанай фатаграфіі і часта атаясамляецца з гіперрэалізмам. Аднак па тэхналогіі стварэння вобраза і, галоўнае, па мастацкай канцэпцыі свету і асобы гэта хоць і блізкія, аднак розныя мастацкія накірункі. Гіперрэалісты імітуюць фатаздымкі жывапіснымі сродкамі на палатне, а фотарэалісты імітуюць жывапісныя творы, апрацоўваючы фарбамі, ускладняючы калажнымі сродкамі фатаздымкі. Фотарэалізм – гэта выяўленчая дзейнасць на аснове фатаграфіі, якая замяняе натуру і з’яўляецца для прыхільнікаў гэтага накірунку важнейшай за непасрэдны погляд на рэальнасць.

Тэарэтыкі постмадэрнізму мяркуюць, што капіраванне фатаздымка вядзе да стварэння новага сэнсу і звышрэальнасці. Рускі фотарэаліст Э. Гарохаўскі пісаў, што карціна ў яго заўсёды складаецца з двух элементаў: адзін з іх – гэта ўзноўлены тым ці іншым спосабам фатаздымак, другі – нешта іншае, што ўрываецца ў гэтую фотапрасторы. Фотарэаліст не стварае карціну на аснове ўласнага ўражання або па памяці, не працуе на пленэры, як імпрэсіяністы. Ён мае справу з фатаздымкамі, гэта значыць, з той рэальнасцю, якая прайшла праз аб’ектыў. Гэты мастацкі накірунак склаўся ў сусветным выяўленчым мастацтве ў 70-я гады ХХ ст. У Расіі фотарэалізм узнік у сярэдзіне 70-х гадоў. Першыя выставы адбыліся ў 80-я гады. Даследчыца рускага фотарэалізму В. Казлова пісала, што для яго ўзнікнення

важную ролю мела традыцыя бытапісальніцтва, якая прыйшла з XIX стагоддзя і прынесла з сабой характэрную для рускай свядомасці ўважлівасць да жыцця, літаратурнасць, любоў да рэальных падзей, іх абставінаў і дэталю, што аказалася надзвычай блізікім эстэтыцы фотарэалізму (Козлова О.Т. Фотореализм. М., 1994).

Фотарэалізм сцвярджае першаснасць дакументальнасці, даставернага звычайнага чалавека ў рэальным паўсядзённым жыцці і не імкнецца ні да адлюстравання эстэтычна ўзвышанага, ні да асуджэння жахлівага. Яго мэта – быць лютэркам сучаснай звыклай штодзённасці: вуліцы, людзі, вітрыны, аўтамабілі, прадметы быту, людзі – усё павінна быць даставерным, аб’ектыўным і дакладна падобным. Фотарэалісты не маюць канкрэтна распрацаванай праграмы, але для іх важна захоўваць: *фігуратыўнасць, якая супрацьстаіць традыцыям абстракцыянізму; сюжэтнасць адлюстраванага; імкненне да дакументалізму; апора на мастацкія дасягненні фотатэхнікі*. Іх фотавыявы служаць доказам аб’ектыўнага існавання і адлюстравання навакольнага свету. Фотарэалісты мяркуюць, што фотатэхнічныя сродкі перадаюць свет адэкватна і недэфармавана, дакладна. Яны пазбягаюць жывапіснасці, могуць карыстацца трафарэтамі, маюць схільнасць да фотапрац вялікіх фарматаў.

Санарыстыка

Санарыстыка – санорны (італьянскае *sonore* – гучаць) накірунак у музыцы, які ўзнік у канцы 50-х – пачатку 60-х гадох XX ст. Для яго прадстаўнікоў важная не вышыня гуку, а тэмбр, яны шукаюць новыя нетрадыцыйныя музычныя фарбы: іграюць на піле, палачкамі па струнах, плясканнем далоняў па корпусе раяля і г.д. Так, напрыклад, польскі кампазітар Ю. Луцюк выконваў свае творы з дапамогай струн і педаляў раяля, ігнаруючы клавіятуру. Санарыстыка – гэта гульня тэмбраў, у якой знаходзіць выражэнне асабістае, суб’ектыўнае “я” аўтара п’есы. Гэта гульня пераклікаецца з пералівамі колеравых і светлавых плямаў у творах поп-арта. Пачынальнікам санорнай музыкі лічыцца польскі кампазітар К. Пендзярэцкі, які напісаў для сімфанічнага аркестра рэквіем “Памяці ахвяр Хірасімы” (1960 г.).

Музыкальны пуанцілізм

Музыкальны пуанцілізм (франц. *point* – кропка) узнік у канцы 50-х – пачатку 60-х гадоў XX ст. Гэты накірунак таксама ўзнік у музыцы і прынес з сабой разарванасць музычнай тканіны, раскіданасць яе па розных, часам маласумяшчальных, рэгістрах. Пуанцілізм асновай музыкі абвясціў паўзы

пры складанасці рытмікі і тактавых памераў. Узнікае гульня. Так у музыкальным творы “Пяць п’еса па Давіду Цюдору” кампазітара С. Буссоці першая п’еса ўяўляе трыццаць секунд маўчання, а трэцяя – сорок пяць. Пуантылістычная п’еса “Причуды” гэтага ж кампазітара ў выкананні віяланчэліста І. Гомеса – паслядоўнасць некалькіх піцэката. Выканаўца іграе на віяланчэлі, часта ўзмацняючы гукі няпэўнай вышыні, якія раздзяляюцца вялікімі паўзамі. Выканаўца звяртаецца да нетрадыцыйных сродкаў здабывання гукаў: паварочвае інструмент на бок, хлопае па дэцы. Яго дзівакаватыя забавы з віяланчэллю таксама становяцца састаўной часткай выканання музыкальнага твора.

Музыкальны пуанцілізм адмаўляецца ад стварэння лагічна спасцігальнай мастацкай рэальнасці, якую б можна было зразумець, кіруючыся традыцыйнымі музыкальна-семіятычнымі кодамі. Ён дэманструе асобу, якая эмігруе ў глыбіню сваёй душы, і сцвярджае разарванасць навакольнага жыцця.

Алеаторыка

Алеаторыка (лац. *alea* – гульня ў косці; *aleatoru* – залежны ад гульні ў косці). Так называюцца літаратурныя і музыкальныя творы, у якіх выпадковы парадак частак; выпадковая кампазіцыя іх адвольна выбрана аўтарам, выканаўцам ці рэцыпіентам. Гэты мастацкі накірунак у літаратуры і музыцы заснаваны на філасофскім уяўленні, што ў жыцці пануе выпадковасць. Ён сцвярджае мастацкую канцэпцыю, што чалавек – ігрок у свеце выпадковых сітуацый. Алеаторыка вызваляе мастака ад лагізаванага ўпарадкавання мастацкага твора, ад працы над кампазіцыяй. Суб’ектыўная адвольнасць датычыцца і нотнага тэксту. У алеаторыкі былі папярэднікі – эксперыментатары дадаісты і сюррэалісты, якія таксама карысталіся выпадковымі спосабамі кампазіцыі (прыёмы і тэхніка калажа). Заснавальнікамі алеаторыкі былі музыканты К. Штокхаўзен і П. Булез (канец 50-х – пачатак 60-х гадоў ХХ ст). К. Штокхаўзен напісаў п’есу для фартэп’яна з дзевятнаццаці частак, якія можна выконваць у любой паслядоўнасці. Алеаторыкамі былі кампазітары С. Буссоці, А. Пуссер, К. Сероцкі і інш.

Выпадковасць уваходзіць у літаратурныя і музыкальныя творы алеаторыкаў рознымі шляхамі і спосабамі: механічна, кіданнем фішак, касцей, гульнёй у шахматы, тасаваннем старонак, вар’іраваннем фрагментаў. Так у оперы А. Пуссера “Ваш Фауст” ход дзеяння, лёсы герояў і паслядоўнасць музыкальных фрагментаў выбіраюцца гледачамі перад пачаткам спектакля шляхам галасавання чорнымі і белымі шарами. Яшчэ адзін шлях увесці алеаторыку ў твор – імправізацыя.

Алеаторыка сустракаецца і ў літаратуры. У Германіі (ФРГ) у 60-я – 70-я гады пачалі выходзяць кнігі, у якіх тасуюцца старонкі. А ў некаторых творах нямецкага пісьменніка Г. Хейта няма пастаяннага месца нават у слоў. Джонсан напісаў алеатарычны твор “Няшчасныя” (1969 г.), які складаецца з дваццаці сямі раздзелаў, што змешчаны ў каробцы. Гэтыя раздзелы прапануецца расстаўляць і чытаць у адвольным парадку.

Хэпенінг

Да алеаторыкі блізкі *накірунак хэпенінг*, які прадугледжвае зменнасць формаў, створаных жывапісцам ці скульптарам, якія далучаюць глядачоў непасрэдна да творчага працэсу. Хэпенінг перадае светаадчуванне свавольнай, анархічна свабоднай асобы, якой, аднак, маніпулюе свет выпадковых падзеі. Гэты накірунак узнік у канцы 50-х гадоў, а да канца 60-х гадоў ХХ ст. стаў надзвычай папулярным відам сучаснай мастацкай культуры на Захадзе. Як і поп-арт, ён узнік у ЗША і хутка распаўсюдзіўся ў Еўропе і Азіі. Само слова “хэпенінг” абазначае “тое, што адбываецца, што выпадае”, “выпадковая падзея”. На самой справе хэпенінг – прадстаўленне, загадзя спланаванае, якое ідзе ўслед за лібрэта і рэжысёрскай задумай, ім падначалена асноўнае дзеянне прадстаўлення. А ў астатнім удзельнікі імправізуюць. Упершыню хэпенінг паявіўся ў асяроддзі мастацкай багемы Нью-Йорка і яго дзействы мелі характар выпадковых забаў для вузкага кола ўдзельнікаў. Але вельмі хутка прыёмы і прынцыпы новага віду мастацкай дзейнасці шырока распаўсюдзіліся. Стваральнікамі хэпенінга з’яўляюцца, як правіла, мастакі і скульптары. У аснове пастановак хэпенінга ляжаць загадкавыя, часта алагічныя дзеянні выканаўцаў. У пастаноўках задзейнічана вялікая колькасць рэквізіта з састарэлых рэчаў, нават тых, што былі на звалцы. Удзельнікі хэпенінга апрабуюць яркія, недарэчныя касцюмы, якія падкрэсліваюць неадушаўлёнасць выканаўцаў, іх падабенства то да скрыні, то да вядра. Некаторыя прадстаўленні ўяўляюць пакутлівае вызваленне такіх герояў, напрыклад, з-пад брызенту, з сетак. Пры гэтым акторы імправізуюць уласныя паводзіны, часта звяртаюцца да глядачоў з просьбай дапамагчы ім. Уключэнне глядача ў дзеянне таксама прадугледжана правіламі хэпенінга. У такіх прадстаўленнях выкарыстоўваецца светава жывапіс: святло мяняе колер і сілу, накіроўваецца то на актора, то прасвечвае наскрозь шырмы з розных тканін. Часта хэпенінг суправаджаецца гукавымі эфектамі: людскімі галасамі, музыкай, трэскам, “выбухамі”. Гук звычайна бывае моцным, нечаканым, разлічаным на шокавы эфект. У прадстаўленні могуць уключацца дыяпазітывы і кінакадры. Часам выкарыстоўваюцца і араматычныя рэчывы. Выканаўца атрымлівае ад рэжысёра заданне, аднак працягласць дзеяння ўдзельнікаў не абумоўлі-

ваецца. Кожны можа выйсці з гульні, калі захоча. Хэпенінгі наладжваюць у розных месцах: у дварах, на аўтастаянках, у падвалах, але прастора хэпенінга не павінна абмяжоўваць уяўленне мастака і глядача. Рэжысёр і мастак-афармляльнік часта свядома ствараюць ўнутры памяшкання прастору вельмі далёкую ад рэальнай, каб такім чынам глядач набываў новы вопыт прасторавай арыентацыі. Тэарэтык хэпенінга М. Кербі лічыць гэтае відовішча тэатральным жанрам, хоць і заўважае, што хэпенінг адрозніваецца ад тэатра адсутнасцю традыцыйнай структуры спектакля – сюжэта, характару, канфлікту. Некаторыя іншыя даследчыкі звязваюць прыроду хэпенінга з жывапісам і скульптурай, а не з тэатрам, тлумачачы яго вытокі спробамі некаторых скульптараў і жывапісцаў перанесці акцэнт з карціны ці скульптуры на працэс іх стварэння. Іншыя бачаць вытокі хэпенінга ў “жывапісе дзеяння”: у хаатычным распырскванні кропель фарбаў, у адвольных хлёткіх ударах пэндзлем аб палатно. Мастак пры гэтым ператвараецца ў актора-міма, які моўчкі дэманструе працэс творчасці, а глядачы засяроджаны не столькі на выніках, колькі на працэсе стварэння карціны. Хэпенінг сцвярджае, *што свет – ланцуг выпадковых падзей, асоба павінна суб’ектыўна адчуваць поўную свабоду, але ў жыцці падначальваецца адзінаму дзеянню, быць падудаднай маніпуляванню (быць кіруемай)*. Наяўнасць у хэпенінгу лібрэта, якое арганізуе дзеянне, крыху набліжае яго да літаратуры. У музыцы хэпенінгу амаль адпавядае алеаторыка, іх аб’ядноўвае вялікая роля тэатральнасці, элементаў відовішча, упор на выкананне, працэс творчасці на вачах слухачоў і глядачоў, вялікая роля імправізацыі, наяўнасць верагодных і выпадковых элементаў.

Самаразбуральнае мастацтва

Гэта адзін з дзіўных феноменаў постмадэрнізму. Ім лічацца, напрыклад, карціны, намаляваныя фарбай, якая на вачах глядачоў становіцца “выцвілай”, або вялізная скульптура, якая на калёсах выкатваецца на плошчу, дзе сабраліся глядачы, і на вачах у іх узрываецца, яе груды і калёсы разлятаюцца ў розныя бакі. У 1975 годзе ў ЗША была выпушчана кніга “Нішто”. У ёй 192 старонкі, але ні на адной з іх няма ні радка. Аўтар сцвярджае, што такім чынам ён *выказаў сваю думку чытачу: мне няма чаго вам сказаць*. Гэта ўзоры самаразбуральнага мастацтва, якое выявілася і ў музыцы: твор выконваецца на раялі, які развальваецца, ці на скрыпцы, якая на вачах у слухачоў і глядачоў развальваецца, або выступленне дырыжора без аркестра, або маўклівае выступленне саліста. Такое праяўленне мастацтва накіравана на *пратэст супраць яго ідэалагізацыі*. Зводзячы твор да мінімуму, які разбурае сістэму вобразаў, да маўчання, да пустаты, гэта мастацтва як бы нясе з сабой мінімум ілжы, *яно адпавядае абсурду свету*,

паказвае бессэнсоўную дзейнасць абсурднай асобы ў свеце, які знаходзіцца ў працэсе самаразбурэння. Па законах гэтага мастацтва было пабудавана эстрадна-палітычнае шоу ў Эстоніі, калі ўлады пры дэмантажы публічна правялі падрыў былой савецкай радарнай станцыі, якая сачыла за палётамі ракет.

Соц-арт

Гэты накірунак постмадэрнізму звернуты да сацыяльнай праблематыкі, але прапануе бачыць яе ў святле *посткамуністычных каштоўнасцяў. Соц-арт адштурхоўваецца ад твораў сацрэалізму, але бялітасна парадыруе іх.* Сярод такіх твораў аповеды “пра вялікага друга і правадыра ўсіх народаў” і яго акружэнне, але з супрацьлеглымі ранейшым, савецкім ацэнкамі. Поп-арт іранічна накіраваны на мінулую савецкую рэчаіснасць. Творам соц-арта ўспрымаецца малюнак, на якім намалевана хфіга, высунутая з кішэні “шырокіх штанін”, у якой павінна ляжаць “краснаскурая паспарціна” (паводле верша У. Маякоўскага “Стихи о советском паспорте”). Соц-арт выйшаў з сацрэалізма, *гэта постсацрэалізм перыяду “перабудовы”,* у якім захавалася абвостраная ўвага да сацыяльнага жыцця, аднак памяняліся ўсе каштоўнасныя меркаванні, мэты быцця і сродкі іх дасягнення. Соц-арт – вынік грамадскага крызісу сацрэалізму, калі савецкі ўклад жыцця і яго партыйныя правадыры выйшлі са звыклых вобразаў. *Стваральнікамі соц-арта стала дэмакратычна настроеная літаратурна-мастацкая інтэлігенцыя, у тым ліку дысідэнты, якія актыўна карысталіся пры гэтым сродкамі фалькларызацыі.* Соц-арт узнік у асяроддзі маскоўскіх мастакоў у 70-я гады ХХ ст., узяўшы за ўзор заходні тэрмін “поп-арт”, да якога вельмі негатыўна ставілася тагачасная савецкая крытыка. У другой палове 70-х гадоў мастакі А. Касалапаў, У. Комар, А. Меламід, Л. Сокаў эмігравалі з Масквы ў ЗША і заснавалі там нью-йоркскую плынь соц-арта.

Узорам літаратурнага соц-арта можа быць аповед аб тым, як Сталін трымаў на руках дзяўчынку Мамлакат. “На адной з нарад па справах савецкай Сярэдняй Азіі маленькая Мамлакат, школьніца 30-х гадоў, якая перамагла сваіх аднагодкаў пры зборы бавоўны, падыйшла да Сталіна з прывітаннем. Ён, усміхаючыся, узяў яе на рукі. У той жа момант іх абсыпалі кветкамі, падбегла мноства фатографаў і зрабілі дзесяткі фотаздымкаў, вельмі вядомых у сталінскія савецкія часы. Адзін з іх, названы “Сталін – лепшы сябра дзяцей”, абышоў увесь свет. Аднак у гэтай гісторыі ёсць працяг. Трымаючы на руках дзяўчынку і ласкава ўсміхаючыся, Сталін сказаў Берыю па грузінску: “Момашорэ ег ціліані”. Узбекская дзяўчынка

многія гады трымала ў памяці слова правадара, сказаныя на чужой мове. А калі стала дарослай, даведлася іх значэнне: “Убяры гэту вашывую”.

Канцэптуалізм

Гэта назва мастацкага накірунку ў заходнім мастацтвазнаўстве, якому адпавядаюць сінонімы “дэматырылізаванае мастацтва”, “мастацтва як ідэя”, “постпрадметнае мастацтва”. Заснавальнікамі версіі канцэптуалізма былі амерыканскія і англійскія мастакі Т. Аткинсан, М. Балдуін, Дж. Кошут, Л. Вейнер, Р. Берры і некаторыя іншыя. Папярэднічала накірунку канцэптуалізма творчасць паэтаў-канкрэтыстаў: паэтаў бразільскай групы “Нойгандрэс”, якая сфарміравалася ў 50-я гады ХХ ст., а таксама еўрапейскіх паэтаў А. Гомрынгера, А. Фінлі, Э. Моргана, С. Бана, Д. Фарнівала, паэтаў інтэрнацыянальнай групы “Флакус”, якая ўзнікла ў 1962 г. Канкрэтная паэзія стварае ідэаграмы – графічныя вобразы, часта беспрадметныя, кампазіцыі з літар і словаў.

Даследчыкі гісторыі канцэптуалізму звычайна згадваюць таксама рускі канструктывізм, геаметрычную абстракцыю жывапісцаў Р. Раўшэнберга і Э. Рэйнхарта 50-х гадоў, а таксама розныя варыянты мінімалізму: “мастацтва першасных структур”, “постжывапісная абстракцыя”, “жывапіс жосткага контуру”, “сістэматычнае мастацтва”. Гэтыя плыні мінімалізму часткова судакранаюцца з канцэптуальным мастацтвам. Акрамя таго, канцэптуалізм пераклікаецца з “бедным мастацтвам” і “мастацтвам зямлі” (60–90-я гады ХХ ст.). Заходнія мастацтвазнаўцы бачаць філасофскія асновы канцэптуалізма ў лагічным пазітывізме, структуралізме, у філасофска-лінгвістычных вучэннях і тэорыі інфармацыі.

Творы канцэптуалізму не патрабуюць звыклых для гледача выяўленчага мастацтва эмацыянальнага суперажывання, эстэтычных ацэнак, звароту да папярэдняга жыццёвага вопыту. *Гэтыя творы арыентуюць чытача на аналітычны і псіхалагічны падыходы да мастацкага тэкста і на самарэфлексію.* Яны непрадказальна розныя па сваёй фактуры і выгляду: фота, ксеракопіі з тэкстаў, тэлеграмы, рэпрадукцыі, схемы, радкі ці слупкі лічбаў. Канцэптуалісты часта не надаюць значэння твору, бо лічаць, што яго знешні выгляд не мае істотнага значэння: калі ён мае матэрыяльную форму, то можа выглядаць як заўгодна. Вось прыклады твораў канцэптуалізма: пустая выставачная зала, у якой няма ніводнага твора і дзе дэманструюць розныя энергіі; пісьмо-аб’ект, калі неонавым электрычным святлом напісана “неонавае электрычнае святло”; бессэнсоўны набор знакаў; нечытэльны тэкст ці тэкст, у якім сэнс яго не мае значэння, а важны “почырк”, г. зн. стыль прэзентацыі тэкста. Калі сыходзіць з недастаткова асэнсаваных тэарэтычных асноў канцэптуалізму, то выдатнымі яго творамі могуць стаць ста-

ронкі рукапісаў пісьменнікаў, асабліва тыя, што напісаны прыгожым, ці проста адметным рознымі праўкамі, арыгінальным почыркам, ды яшчэ з малюнкамі, як, напрыклад, у Пушкіна, Караткевіча, Быкава.

Поп-арт звычайна дэманструе вырабленую чалавекам рэч, надаючы ёй мастацкі статус, а канцэптуалізм прыдае мастацкі статус вынікам інтэлектуальнай дзейнасці, і справа не ў сэнсе тэкста, а ў яго эстэтычным выглядзе. Інтэлектуальны прадукт чалавечай дзейнасці канцэптуалізм ужывае апасродкавана: рэцыпіент не павінен чытаць і асэнсоўваць тэкст, а павінен успрымаць яго толькі як эстэтычны прадукт, цікавы сваім знешнім выглядам.

Адмаўленне канцэптуалістаў ад засваення семантыкі, сэнсу тэкста разумеецца як спроба адыходу ад засілля ідэалогіі, як імкненне да дэідэалагізацыі мастацтва. *Іх мастацкая канцэпцыя заснавана на вопыце рэцыпіента, і задача твора – правакаваць і стымуляваць гэты вопыт для фарміравання мастацкай канцэпцыі. Для канцэптуалізма важны сам працэс сузірання і ўспрыняцця чаго-небудзь і існуе толькі рэцэпцыя па любой інфармацыі са знешняга свету, якая павінна выклікаць адпаведную інфармацыю з уласнага вопыту.* Менавіта мабілізацыя ўласнага вопыту для стварэння мастацкай рэальнасці і адпаведнай ёй мастацкай канцэпцыі ўласціва для канцэптуалізма. У гэтых адносінах канцэптуалізм пераклікаецца з рэцэптыўнай эстэтыкай, якая таксама задзейнічае вопыт чытачоў для спасціжэння мастацкага твора, аднак тут адбываецца ўзаемадзеянне вопыта чытача з вопытам пісьменніка, засведчаным у творы.

Асноўныя эстэтычныя прыцыпы канцэптуалізма – засяроджанасць на праблеме функцыянавання мастацтва; “дэмагэрыялізацыя” мастацтва – адыход ад традыцыйнай для мастацтва канкрэтна-пачуццёвай, уласна-мастацкай формы. Канцэптуалізм – адзін з самых супярэчлівых накірункаў. Ён намагаецца пераадолець прыярытэт слова і арыентуецца на навуковыя формы мыслення, якія пазбаўлены канкрэтнай пачуццёвасці. Заходні мастацтвазнаўца і філосаф Л. Лепард пісаў, што канцэптуальныя мастакі ў большай меры містыкі, чым рацыяналісты. Яны пераскакваюць да тых вывадаў, якія лагічным шляхам не могуць быць дасягнуты. Для канцэптуалізма важнае значэнне маюць катэгорыі “невядомае”, “няпэўнае”, “нішто”, “нічога”. Канцэптуаліст Р. Берры пісаў, што ён спрабуе мець справу з рэчамі, аб якіх яму нічога невядома, аб якіх іншыя людзі, магчыма, і не думаюць, – аб пуштаце, якая робіць малюнак ненамаляваным. Проста пустата, нішто, пісаў ён, найбольш уражваюць яго ў гэтым свеце.

Заходнія мастацтвазнаўцы вылучаюць наступныя асаблівасці канцэптуалізму: *абстрактнасць, аналітычнасць (аналіз прыроды мастацтва і традыцыі), спецыфічнасць функцыянавання твора ў культуры, пазамоўныя і паза-тэкставыя формы ўспрыняцця. У Маскве ў канцы ХХ ст.*

існавала плынь рамантычнага канцэптуалізму, якую прадстаўлялі творцы Ілья Кабакоў, Рыма і Валерый Герловіны, Андрэй Манастырскі і група “Калектыўныя дзеянні”.

Джозеф Кошут, тэарэтык канцэптуалізму, назваў яго “мастацтвам пасля філасофіі”. Для многіх заходніх тэарэтыкаў закончылася аб’яўленая Гегелем эпоха філасофіі і наступіла эпоха канцэптуалізма: *час немастацтва і нефіласофіі*. “Канец філасофіі” надаў канцэптуальнаму мастацтву характар “постфіласофскай дзейнасці”. Бунт тэарэтыкаў канцэптуалізма накіраваны найперш супраць філасофіі і ідэалогіі марксізма. *Канцэптуалісты сцвярджаюць асобу, адлучаную ад сэнсу культуры і непасрэдна не зацікаўленую ёй: чалавек знаходзіцца ў акружэнні эстэтызаваных прадуктаў інтэлектуальнай дзейнасці*.

Постмадэрнізм паводле канцэпцый заходніх крытыкаў

Праблема ўзаемадзеяння розных метадаў і іх суіснавання ў творчасці мастака набыла асаблівую актуальнасць у апошні час у сувязі з перакананнем большасці творчай інтэлігенцыі Захаду аб прыкметным пераадоленні крызісу рамана – вядучага жанра кожнай нацыянальнай і сусветнай літаратур (тэорыя і практыка “новага” і “навейшага рамана”). Сапраўды, унутры жанра рамана за апошнія тры–чатыры дзесяцігоддзі адбываюцца істотныя змены, абумоўленыя *феноменам постмадэрнізма*. Яго паяўленне многія тэарэтыкі звязваюць з паслабленнем пазіцый і ўплыву мадэрнізму, а эстэтычная спецыфіка постмадэрнізму вызначаецца як *плюралістычнае суіснаванне розных мастацкіх метадаў, у тым ліку і рэалізма*. *Адной з ключавых праблем аналізу твораў постмадэрнізму з’яўляецца вызначэнне ролі і функцыянальнага значэння псеўдарэалізму як мастацкага метаду ў агульнай эстэтычнай структуры твора (дыфузія мадэрнізму і псеўдарэалізму)*.

У сувязі з гэтым на сучасным этапе ўзнікла актуальная праблема вызначэння змястоўных і фармальных характарыстык псеўдарэалізма, але з-за адсутнасці тэарэтычных даследаванняў развагі аб псеўдарэалізме вядуцца, як правіла, у агульным плане. Відавочна, праблема псеўдарэалізму ўзнікае, калі гаворка заходзіць пра рэалізм: гэта з’ява непаўнаважнага, несапраўднага рэалізму. Так, некаторыя праявы натуралізму ў пэўных рысах могуць выступаць праявамі сучаснага псеўдарэалізму. Яшчэ ў сярэдзіне XIX ст. дакладнае, але “плоскае бытапісальніцтва”, пасіўнае натуралістычнае адлюстраванне паўсядзённасці, з адмаўленнем ад права рэалістычнага мастака на адбор матэрыялу, было названа псеўдарэалізмам.

Раней аб псеўдарэалізме гаварылі як аб праяве немастацкасці, як аб праліках пісьменніка ці заканамернай няўдачы пасрэднага графмана.

Сёння становішча істотна памянялася: тое, што хавалася за “вялікай літаратурай”, настойліва заяўляе аб сабе, і па сваёй масавасці і ўздзеянню на фарміраванне густаў шырокай публікі значна пераўзыходзіць уплыў сур’ёзнага, праблемнага мастацтва, пра што заклапочана пішуць майстры культуры. Гэта, перш за ўсё, масавая літаратура з яе ўстаноўкай на забаўляльнасць, якая функцыянуе ў розных жанрах: крымінальна-дэтэктыўны (паліцэйскі), шпіёнскі, навукова-фантастычны, прыгодніцка-авантурны, сентыментальна-меладраматычны (жаночыя раманы) і нек. інш. Усе гэтыя віды масавай літаратуры, адрозніваючыся па спецыфічных жанравых асаблівасцях, валодаюць сюжэтнасцю, займальнасцю, не выклікаюць асаблівых інтэлектуальных намаганняў пры чытанні. Многія падвіды фантастыкі ўтрымліваюць элементы моцнага гіпнатызму, вампірызму, чорнай магіі з абавязковымі замкамі, падземлямі (элементы гатычнага стылю), “страшнымі судамі” – элементамі “рамантычнай жахлівасці”. Многія жанры масавай літаратуры паразітуюць на рэалістычным рамане XIX ст., на псеўдарэалістычнай тэхніцы пісьма, арыентаванай на прыблізна-плоскае падабенства да жыцця. Аўтары такіх твораў, як правіла, не маюць сур’ёзных намераў спасцігнуць сутнасць жыцця ці некаторыя яго праявы, асэнсаваць яго заканамернасці. Таму даволі складана ў тэарэтычным плане размежаваць сапраўдны крытычны рэалізм ад літаратурных жанраў-падробак да рэалістычнага адлюстравання жыцця. У сучасным грамадстве такая літаратура прыняла *характар масавай эстэтычнай катастрофы*, пры гэтым выказвалася думка, што асноўным метадам яе стварэння з’яўляецца ілюзіянізм – стварэнне прымітыўнай, аднамернай карціны свету, што адпавядае абмежаванаму светапогляду абывацеля. *Масавая літаратура не пашырае маральна-этычныя гарызонты і пазнавальныя далягляды чытача, а, наадварот, замацоўвае ў людской свядомасці распаўсюджаныя стандартныя погляды і густы, часта і абмежавана-абывацельскага ўзроўню. Гэтая псеўдакультура адвучае чалавека ад глыбокіх пачуццяў, моцных перажыванняў, не выклікае патрэбы ў чалавека разважаць над сэнсам уласнага жыцця і ўчынкаў. Гэтымі аспектамі псеўдакультура і псеўдарэалізм судакрынаюцца з постмадэрнізмам.*

Вызначэнні постмадэрнізму, якія прапануюць заходнія даследчыкі, залежаць ад мэтавых установак іх аўтараў, а не толькі ад аб’ектыўнага зместу гэтага феномена, хоць змест постмадэрнізма з цяжкасцю паддаецца дакладнай дыфініцыі па прычыне зменлівасці сваёй прыроды. Усе вызначэнні можна ўмоўна раздзяліць на *дзве групы*. Да *першай адносяцца тыя, што ўжываюцца тэарэтыкамі, якія бачаць у постмадэрнізме новы этап развіцця мадэрнізму*. У гэтым выпадку ў паняцце мадэрнізм уключаецца ўся эксперыментальная “неаавангардысцкая” літаратура пасляваеннага часу, пачынаючы з Э. Беккета, Р. Берроуза, канкрэтнай паэзіі, да французска-

га “новага рамана”, творчасці “чорных гумарыстаў” ЗША і эксперыментальнага лацінаамерыканскага рамана. Прыхільнікі гэтай канцэпцыі бачаць сваю задачу ў высвятленні таго, як і наколькі постмадэрнізм выступае спадкаемцам “старога мадэрнізма” і ў чым яны адрозніваюцца. Гэтая канцэпцыя была вельмі ўплывовай у 60-я гады ХХ ст. Паступова яе аўтарытэт зменшыўся, наступіў перыяд спаду цікавасці да праблемы постмадэрнізму, бо выказаныя па гэтай праблеме канцэпцыі і прагнозы не адпавядалі рэальнаму заходнелітаратурнаму працэсу. У пачатку 80-х цікавасць да гэтай праблемы, як можна меркаваць па публікацыях, зноў вырасла, бо памянлася літаратурная сітуацыя, былі распрацаваны новыя ідэі і схемы, якія, на думку крытыкаў, могуць быць больш адэкватнай і навуковай метадалогіяй аналізу новых з’яваў у літаратуры.

Пачынаючы з сярэдзіны 70-х гадоў на Захадзе назіраецца спад цікавасці да фармалістычнага эксперыментавання і расце цікавасць да рэалістычнага пісьма. Менавіта ў гэты час і былі вылучаны новыя канцэпцыі постмадэрнізму, распрацоўка якіх ідзе і зараз, што склалі *другую групу вызначэнняў постмадэрнізму, і сутнасць іх зводзіцца да таго, што постмадэрнізм з’яўляецца сінтэзам рэалістычных і мадэрнісцкіх тэндэнцый*.

Сярод сучасных тэарэтыкаў постмадэрнізму існуюць значныя разыходжанні наконт яго гісторыі (Дэвід Лодж і Умберта Эка лічаць постмадэрнізм вечнай з’явай), а таксама наконт таго, каго з сучасных пісьменнікаў можна лічыць постмадэрністамі. Шатландскі літаратуразнаўца *Томас Дочэрці* размяжоўвае мадэрнізм пачатку ХХ стагоддзя, да якога адносіць творчасць Вірджыніі Вульф, Марселя Пруста, Андрэ Жыда, Томаса Мана і Джэймса Джойса, і пазнейшы постмадэрнізм (Ален Роб-Грые, Мішэль Бютор, Філіп Солерс, Рэйманд Федэрман, Джон Барт). Як прамежкавае звяно між гэтымі плынямі ён называе творчасць Франца Кафкі і Сэмюэля Беккета.

На думку яшчэ аднаго даследчыка, *Роберта Бердэна*, самыя яркія прадстаўнікі сучаснага постмадэрнізму – гэта Джон Фаулз, Джон Хокс і Клод Сіманс, якія прэзентуюць самыя значныя тэндэнцыі ў навішых літаратурах Англіі, ЗША і Францыі адпаведна. Гэты крытык лічыць, што галоўнай прыкметай постмадэрнісцкага рамана з’яўляецца перагляд межаў апавядальнай звязанасці тэкста, якая павінна адпавядаць новым рэальнасцям жыцця і свету, калі ўвогуле ўзмацняюцца сумненні адносна ролі і статусу літаратуры.

Галандскі даследчык *Тэо Д’Ан* напісаў працу “*Ад тэкста да чытача: Камунікатыўны падыход да даследавання творчасці Фаулза, Барта Картасара і Бона*”, дзе даў адну з найбольш разгорнутых характарыстык постмадэрнізму. Даследчык паспрабаваў вярнуць сучаснай навуцы аб літаратуры “гістарычнае вымярэнне”, бо ў другой палове ХХ ст. прыкмет-

на вырасла цікавасць да гісторыі літаратуры, да культурна-гістарычнага і сацыяльнага кантэксту, якія ўплываюць не толькі на змест, але і на форму мастацкага твора, у тым ліку і сучаснага рамана. Гэтую цікавасць крытык звязвае з уздзеяннем двух фактараў: развіццём постмадэрнісцкага рамана, аўтары якога часта звяртаюцца да актуальных палітычных праблем свайго часу, і распаўсюджваннем камунікатыўнага падыходу да літаратуры. Гэты новы падыход стаў магчымы ў выніку перагляду паняцця мастацкага твора, які перастаў успрымацца як аўтаномны прадмет, “рэч у сабе”, “свет для сябе”, а як вынік камунікатыўнага працэсу, у якім задзейнічаны аўтар і чытач. Д’Ан спасылаецца на прапагандыста такога падыхода, заходнегерманскага даследчыка В. Ізера, які сцвярджае, што сэнс мастацкага твора ўва-соблены не ў яго змесце ці структуры, але ўзнікае ў працэсе ўзаемадзеяння (“інтэракцыі”) між тэкстам і чытачом. Чытач, такім чынам, прыносіць у камунікатыўны акт прачытання твора свой асабісты, уласцівы толькі яму “гарызонт спадзявання”, бо сам тэкст у працэсе камунікацыі вызначае “апа-вядальныя стратэгіі”. Іншымі словамі, чытач надзяляе тэкст сэнсам, дастасоўваючы твор аўтара да свайго разумення. У сучаснай постмадэрнісцкай літаратуры, як мяркуе крытык, пісьменнікі часта звяртаюцца да “прыёма мініпулявання структурамі разумення”, канцэнтруючы ўвагу чытача на тым ці іншым і разбураючы стэрэатыпы чытацкага ўспрымання. Постмадэрнізм гэты крытык разумее як крызіс мадэрнізму і яго выяўленчых сродкаў, што вяртае сучасных мастакоў да рэалістычных формаў пісьма.

Самую вялікую групу *тэарэтыкаў постмадэрнізму складаюць паўночнаамерыканскія крытыкі, якія даследуюць літаратуру “чорнага гумару” і лічаць яе спецыфічнай літаратурай ЗША*. Найбольш вядомыя яе прадстаўнікі – Дж. Барт, Т. Пінчан, Дж. Хокс, Т. Саутэрн і нек. інш. Гэта прывяло іх да вызначэння характарыстыкі постмадэрнізма як “*літаратуры самапародыі*”: літаратура самапародыі “здзекуецца сама над сабой”, пад-вяргае сумненню не толькі мэтазгоднасць якой-небудзь літаратурнай структуры, але і ўвогуле саму спробу стварыць нейкую літаратурную форму. Літаратура самапародыі не толькі выконвае функцыю пародыі на нека-торыя ўстарэлыя літаратурныя плыні, але высмейвае нават намаганні ўстанавіць у літаратуры нейкую ісціну.

Амерыканскі даследчык *Іхаб Хасан у кнізе “Расчляненне Арфея: Да вызначэння постмадэрнісцкай літаратуры” (1971)* ацаніў самапародыю як самы характэрны сродак, пры дапамозе якога пісьменнік-постмадэрніст спрабуе змагацца з “ілжывай па сваёй прыроднай сутнасці мовай”. Павод-ле яго ўяўленняў, постмадэрніст – гэта “радыкальны скептык”, які бачыць свет бессэнсоўным і пазбаўленым усякіх трывалых асноваў, а пісьменнікі ў сваіх творах парадзіруюць самі сябе.

Фрэдэрык Джэймсан у эсэ “*Постмадэрнізм і спажывецкае грамадства*” з пазіцый дэканструктывізму вызначыў асноўны “модус” постмадэрнісцкага мастацтва як “*пасціш*”, звязваючы яго з працэсам “*дэцэнтравання дыскурсу*”, гэта значыць пазбаўленнем тэкста (твора) адзінага сэнсавага цэнтра і знікненнем “індывідуалістычнага суб’екта” ў постіндустрыяльным грамадстве. Гэты вучоны сцвярджаў, што на змену пародыі прыходзіць пасціш, які выступае адначасова ў традыцыйнай функцыі пародыі і як “нейтральная практыка” без скрытага матыву пародыі. Пародыі і пасцішы ўласцівы не толькі літаратуры “чорнага гумару”, але ўваходзяць у паэтыку сучаснага *эксперыментальнага рамана* ў цэлым, які характарызуецца фантазіяй і адначасова адметнай парадыйнасцю. Так рускі даследчык Г. Косікаў, пішучы пра прадстаўніка французскага “новага” *эксперыментальнага рамана* Роб-Грыё, адзначаў у яго творах глыбокую пародыю на сацыякультурныя стэрэатыпы, на гульню з усімі міфалагемамі “буржуазнай культуры”: штампамі фрэйдызма і сюррэалізма, прымітыўнымі ўяўленнямі аб мафіі ці леварадыкальнай камуністычнай ідэалогіі. Роб-Грыё парадзіруе дэтэктыўныя раманы, антыўтопіі, сучасныя порна-прыгодніцкія фільмы, такім чынам іранізуючы над механізмамі масавай культуры, якія містыфікуюць свядомасць сучаснага чалавека. У такой сітуацыі парадзіруецца не толькі сучаснае жыццё і спосабы яго адлюстравання масавай свядомасцю, а, бадай, можна гаварыць аб іранічна-гратэскавай канцэпцыі жыцця самога пісьменніка, калі пародыя стала састаўной часткай не толькі літаратурнага, а глыбейшага, светапоглядна-ідэалагічнага бачання свету. У такіх выпадках няма падставаў гаварыць аб ачышчальнай смехавой стыхіі, якая вызваляе свядомасць ад таго, што высмейваецца. Такая пародыя адносіцца да “разраду некамічных” (Ю. Тынянаў) і сведчыць аб трагічнай аснове светаадчування пісьменніка. Пісьменнікі-постмадэрністы спрабуюць ператварыць свае творы са сродку адлюстравання маральна-этычных, духоўна-філасофскіх “драм” людзей у сродак іранічна-драматычнай, часам нават трагічнай рэфлексіі над жыццём, над уласнай жыццёвай драмай.

Англійскі крытык *Дэвід Лодж* у сваім вызначэнні постмадэрнізму абапіраўся на канцэпцыі Р. Якабсана, які сцвярджаў, што ў кожным дыскурсе (у тым ліку і літаратурным творы) адна тэма звязана з другой па прынцыпах падобнасці ці сумежнасці, бо ўсе тэмы ў пэўным сэнсе падобныя ці “пераклікаюцца”, або сыходзяцца як сумежныя ў хранатопе – часе і прасторы. Р. Якабсан называў гэтыя тыпы сувязі метафарычнымі і метанімічнымі, лічачы метафару і метанімію базавымі мадэлямі і фігурамі маўлення, здольнымі ўвасобіць сутнасць усіх маўленчых працэсаў.

Большасць тэкстаў, па меркаванні Д. Лоджа, спалучаюць у сабе абодва прынцыпы арганізацыі літаратурнага дыскурсу, аднак мадэрнізму

больш уласцівая метафара, а рэалізму – метанімія. Гэты тэзіс ён абгрунтаваў, прааналізаваўшы паэму Т. Эліота “Бесплодная земля” і раман “Уліс” Дж. Джойса. А “постмадэрнісцкае пісьмо”, лічыць Д. Лодж, звяртаецца да *альтэрнатыўных прынцыпаў кампазіцыі*: “*супярэчлінасць, перарывістасць, выпадковасць, эксцэс, кароткае замыканне*”. *Супярэчлінасць, на канцэпцыі гэтага даследчыка, выступае асноўнай прыкметай постмадэрнізма*, а іншыя “тэхнічныя прыёмы” з’яўляюцца дапаўненнем і развіццём прынцыпа супярэчлінасці.

Гэты крытык заставаўся на ўзроўні *фармальнага аналізу тэкстаў* і звяртаўся да светапоглядных перадумоў, каб засведчыць не толькі фармальную, колькі светапоглядную супярэчлінасць постмадэрністаў, якая і рэалізуецца ў *скразным прыёме кантраснасці*, пры дапамозе якога перадаецца тыповае постмадэрнісцкае адчуванне *прынцыповай несумяшчальнасці* сацыяльнага, эканамічнага, грамадскага з духоўным, маральным, узвышаным, асабістым. Але кожны мастак усведамляе неабходнасць неяк з гэтым жыць, прымаць гэту супярэчлінасць у рэальнасці. У цэлым жа постмадэрнісцкая свядомасць не можа рацыянальна асэнсаваць і ўсвядоміць акаляючае жыццё, дадзеную гістарычную рэальнасць, спасцігнуць яе заканамернасці.

Характэрнымі рысамі літаратуры постмадэрнізма Д. Лодж лічыў *змешванне з’яваў і праблем рознага ўзроўню, ураўніванне па сваёй значнасці як зусім нязначнага, так і істотна праблемнага, ператасоўка прычын і наступстваў, умоваў і высноў*. *Парадаксальнасць логікі постмадэрністаў заключаецца ў тым, што паміж супярэчнасцямі ўстанаўліваецца абсалютная раўназначнасць: яны раўнацэнныя ў свеце хаоса, дзе абясцэнены ўсе былыя каштоўнасці*. Для ўвасаблення гэтых ідэй, лічыў крытык, служыць кампазіцыйны прынцып *пермутацыі (перастаноўкі, перамяшчэння)*. Пермутацыю ён разумее як парушэнне непарыўнасці плыні аповеду іншымі “альтэрнатыўнымі апаведальнымі лініямі”. Пермутацыя разбурае цэласнасць тэкста і паслядоўнае развіццё сюжэта, і ў гэтым англійскі крытык бачыць асноўнае адрозненне постмадэрнізма не толькі ад рэалізма, але і ад мадэрнізма. На яго думку, рэалістычная літаратура, з уласцівай ёй часава-прасторавай сумежнасцю, дазваляе зместу і сэнсу рамана перамяшчацца ў чытацкі вопыт; мадэрнісцкія тэксты выглядаюць перарывістымі да таго часу, пакуль чытач не пачне ўспрымаць іх метафарычным адзінствам, а постмадэрнізм “з падазронасцю” ставіцца да ўсякай непарарывістасці. Кампазіцыйныя рысы постмадэрнізму – *фрагментарнасць, разарванасць аповеду на невялікія ўрыўкі, тэкстуальныя разрывы між фрагментамі часта акцэнтуюцца загалоўкамі, выдзеленымі буйным шрыфтам, спецыяльнай нумерацыяй і іншымі друкарскімі сродкамі*.

Наступнай ступенню разарванасці тэксту з’яўляецца *давадзенне фрагментарнасці да абсурда*, калі арганізуючым прынцыпам робіцца вы-

падковасць. Старонкі твораў некаторых пісьменнікаў-постмадэрністаў (Б.С. Джонсан, Р. Федэрман, Р. Берроуз) нагадваюць сабой укладныя лісты, якія чытач можа тасаваць, перакладаць і перачытаваць у любым парадку, як яму захочацца.

У якасці асаблівай характарыстыкі постмадэрнісцкага пісьма Р. Лодж выдзяляе яшчэ адну рысу – *давядзенне да крайнасці (“эксцэса”) метафарычнасці ці метанімічнасці тэксту*, што прадпрымаецца з мэтай высмеяць, спарадзіраваць, ператварыць тэкст у бурлеск і тым самым прадэманстраваць бессэнсоўнасць мастацкай творчасці ўвогуле. Апавед часта становіцца наскрозь метафарычным, усё параўноўваецца з чым папала, без клопату пра знешняе ці ўнутранае падабенства. Вучоны піша, што дэталёвыя, навукова дакладныя неметафарычныя апісанні прадметаў пазбаўляюць чытачоў магчымасці ўявіць іх візуальна. Даючы чытачу больш звостак, чым ён здольны “пераварыць”, тэкст тым самым дэманструе супраціўленне інтэрпрэтацыі.

Кожная інтэрпрэтацыя мастацкага твора, сцвярджае Р. Лодж, заснавана на параўнанні яго зместу і сэнсу з жыццёвым вопытам даследчыка, але існуе пэўная дыстанцыя паміж літаратурным тэкстам і рэальным жыццём, паміж мастацтвам і жыццём. Постмадэрнізм якраз і спрабуе пераадолець гэту дыстанцыю цераз *“кароткае замыканне”*, прыводзячы чытача ў шокавы стан і не даючы яму магчымасці “асіміляваць” постмадэрнісцкі стыль катэгорыямі традыцыйнай літаратуры. Спосабам дасягнення “кароткага замыкання” ўяўляецца спалучэнне ў адным творы рэальнага, сапраўды фактычнага і нават дакументальнага з яўна фіктыўным, фантастычна неверагодным. Гэтыя літаратурныя прыёмы не з’яўляюцца адкрыццём постмадэрністаў, бо сустракаюцца ў мастацкай прозе мінулых стагоддзяў. Але ў постмадэрнісцкіх творах яны сустракаюцца вельмі часта і ў вялікай колькасці, што сведчаць аб узнікненні якасна новага феномена. У якасці прыкладу Р. Лодж прыводзіць урывак з рамана К. Ванегута “Сняданне чэмпіёнаў”.

Постмадэрнісцкая тэхніка пісьма часта як бы дэманструе сам працэс і прыёмы пісьма. Гэта, піша Р. Лодж, можа канчаткова збіць з толку чытача, ставячы рэальнага, гістарычна-канкрэтнага аўтара на адзін узровень з выдуманымі ім персанажамі і адначасова звяртаючы ўвагу чытача на ўласцівую абодвум фіктыўнасць. Тым самым ставіцца пад сумненне сам факт мэтазгоднасці чытання і напісання мастацкай літаратуры.

Ацэньваючы распрацоўку праблемы постмадэрнізму Р. Лоджам, варта адзначыць, што яму ўдалося дакладней, чым іншым, высветліць фармальныя характарыстыкі стылявой і кампазіцыйнай манеры “постмадэрнісцкага пісьма”, што спрыяе больш дакладнаму разуменню прынцыпаў структурнай арганізацыі постмадэрнісцкага твора. Але той факт, што кры-

тык свядома абмежаваўся толькі фармальным бокам праблемы і не крануў яе зместавы, сэнсава-філасофскі аспект, сведчыць, што многія істотныя бакі постмадэрнізму застаюцца складанымі для навукова-тэарэтычнага абгульнення і сістэматызацыі.

Значна далей у спасціжэнні зместавай сутнасці постмадэрнізму як з’явы пайшоў *амерыканскі даследчык Карл Дарэл Мамгрэн*. Ён абвясціў існаванне асобнай *мастацкай прасторы*, якая складаецца з *трох падпрастораў*: *апавядальніка (таго, хто гаворыць), выдуманнага, фіктыўнага свету твора і чытача*. Прасочваючы на матэрыяле гісторыі амерыканскага рамана змены “фіктыўнай прасторы”, ён вылучае чатыры паслядоўныя ступені агульнага працэсу эвалюцыі раманага жанра: *рэалістычную, якая, па словах даследчыка, выяўляецца ў асноўным да XIX ст. уключна, і астатнія тры як з’явы XX ст.: мадэрнісцкая, парамадэрнісцкая і постмадэрнісцкая*. Амерыканскі вучоны лічыць, што *пісьменнікі-рэалісты*, звяртаючыся да распаўсюджаных у іх час культурна-гістарычных рэалій, ажыццяўлялі кантроль над мастацкімі часам і прасторай, дакладна ведалі іх межы, што выяўлялася ў дакладнасці і “зразумеласці” твора і ў дакладна выяўленай аўтарытэтай пазіцыі аўтара. *Мадэрністы* ж, наадварот, адчуваючы “ціск няўпэўненасці” свайго часу, адмаўляліся ад традыцыйнай адказнасці пісьменніка перад чытачом даваць “праўдзівы” малюнак падзей. Права рабіць высновы аб сутнасці адлюстраваных падзей і жыцця яны аддавалі чытачу. У выніку гэтага мастацкая прастора ў творах мадэрністаў выглядала ўшчыльненай, “сплюсчанай”.

Парамадэрністы яшчэ істотней трансфармавалі мастацкую прастору твора. Яны знарок пакідалі ў тэксце бачныя *лакуны*, прымушаючы чытача дадумваць, гэта значыць, прымаць больш актыўную ролю ў рэалізацыі, спасціжэнні сэнсу агульнай плыні аповеду. *Чытач павінен быў сам запаўняць “тэкставы вакуум”*. *Парамадэрністы дэфармуюць паняцце сюжэта, пераасэнсоўваюць адносіны паміж выдумкай і рэальнасцю, выступаюць за памнажэнне магчымасцяў розных інтэрпрэтацый аднаго твора*. Узрастае роль чытача-рэцыпіента, якому трэба не толькі прыдаць сэнс тэксту, але самому ўбачыць звязанае цэлае за разрозненымі фрагментамі аповеду. *Парамадэрністы імкнуліся пашырыць мастацкую прастору за кошт парапрасторы – прасторы чытача, слухача, рэцыпіента, які павінен у сваім уяўленні дадумаць змест і сэнс твора*.

Калі мадэрністы і парамадэрністы як бы “выганялі” аўтара з мастацкай прасторы твора, то *постмадэрністы вяртаюць аўтара ў мастацкую прастору*, але робяць гэта “падкрэслена гвалтоўным чынам”, усімі сродкамі акцэнтуючы яго наяўнасць, яго неадменную прысутнасць у свеце выдумкі. *Постмадэрністы пашыраюць мастацкую прастору за кошт метатэкста (міфы, архетыпы, галоўныя ідэі-коды чалавецтва)*, да якога крытык адно-

сіць усе канатацыі (дадатковыя сэнсы), якія дадаюцца чытачом да звычайнага, аб’ектыўнага (“дэнататыўнага”) сэнсу слоў у тэксе. Гэтыя канатацыі нараджаюцца ў свядомасці чытача, яны фарміруюцца пад уплывам культуралагічных, літаратурных уплываў свайго часу: традыцыйнымі ўяўленнямі аб ролі і значэнні літаратурных умоўнасцяў, аб тым, напрыклад, якімі павінны быць сюжэты, персанажы мастацкіх твораў ці іх жанравыя разнавіднасці і г.д. Гэтыя ўяўленні і накіроўваюць працэс успрыняцця і разумення тэкста чытачом, прадвызначаючы і яго інтэрпрэтацыю, і такім чынам садзейнічаюць фарміраванню *чытацкага метатэксту*.

Па меркаванні гэтага вучонага, у літаратуры постмадэрнізму аўтар абмяжоўвае чытацкі метатэкст, уводзячы ўласны метатэкстуальны каментар у аповед і тым самым настойліва навіязвае чытачу свае бачанне, “робячы гэта іранічна, яўна забаўляючыся сваёй аўтарскай маскай і ставячы пад пытанне самі паняцці вымыслу, аўтарства, тэкстуальнасці і адказнасці перад чытачом”. Постмадэрнісцкі тэкст ставіць пад сумненне ўсе мадэлі праўдападобнасці і “заклікае” да новых, “нязвыклых” прачытанняў. Эвалюцыя *чытацкіх канвенцый (варыянтаў разумення і інтэрпрэтацый твора)* кіруецца і накіроўваецца не чытачом, а спецыфічнымі тэкстамі, якія разбураюць звыклае разуменне і стымулююць з’яўленне новых інтэрпрэтацый. Як бачна, постмадэрнізм гэты крытык разумее працягам мадэрнізму з яго рухам на далейшае разбурэнне традыцыйнага паняцця ўспрымання. Ён слухна піша аб “парадыйным модусе” як непазбежным экзэстэнцыйным стане “аўтарскай маскі” ў постмадэрнізме. Аўтар можа дазволіць сабе камічнае “адзенне”, прымаць розныя камедыйна-парадыйныя прыёмы і вымярэнні (творы Дж. Барта, Сьюкініка і Фаулза). Але ў сваёй аснове вобраз аўтара ў постмадэрнісцкім творы – феномен глыбокага і сур’ёзнага характару, адзначанага трагічнай самаіроніяй, што рэалізуецца ў гратэскава-абсурдных літаратурных творах, у трагіфарсавых жанрах.

Аўтар як дзейная асоба постмадэрнісцкай прозы выступае ў спецыфічнай ролі “*трыкстэра*”, іранічнага парадыста, які высмейвае ўмоўнасці не толькі класічнай, але часцей масавай літаратуры з яе схемамі: іранізуе над спадзяваннямі чытача, над яго наіўнасцю і стэрэатыпамі яго літаратурнага і жыццёвага мыслення. Так выяўляецца перакананне постмадэрністаў, што смешна патрабаваць ад літаратуры сур’ёзнага ўзнаўлення рэальнасці, бо свет непазнавальны, непрадказальна зменлівы. І гэта самы істотны вывад амерыканскага крытыка, які гэтым і тлумачыць антырэалістычную накіраванасць многіх твораў постмадэрнізму.

Раздзел 8 МАДЭРНІЗАВАНЫ РЭАЛІЗМ

Сацыялістычны рэалізм

Сацрэалізм некаторыя сучасныя тэарэтыкі літаратуры называюць эстэтычным накірункам эпохі мадэрнізму, гэта значыць большай паловы XX стагоддзя. З гэтым меркаваннем варта згадзіцца. Сацрэалізм сцвердзіў *канцэпцыю сацыяльна актыўнай асобы, якая часам гвалтоўнымі сродкамі далучана ці прыцягнута да стварэння гісторыі.*

Філасофскай асновай гэтага вызначальнага для XX стагоддзя накірунка сталі ідэі марксізма, якія сцвярджалі кіруючую гістарычна-грамадскую ролю *пралетарыята*: менавіта пралетарыят той клас, на які ўскладзена гістарычная місія здзейсніць рэвалюцыю гвалтоўным шляхам, праз дыктуру пралетарыята пераўтварыць несправядлівае класавае грамадства ў справядлівае, народнае, сацыялістычнае. Марксізм пераконваў, што на чале пралетарыята і новага грамадства стаіць *палітычная партыя новага тыпу*, якая складаецца з прафесійных рэвалюцыянераў, якія павінны пасля рэвалюцыі арганізаваць будаўніцтва новага бяскласавага грамадства, дзе людзі будуць пазбаўлены прыватнай уласнасці (менавіта таму, як паказаў гістарычны вопыт, людзі трапілі ў абсалютную залежнасць ад дзяржавы, а дзяржава стала ўласнасцю партыйнай бюракратыі).

Гэтыя сацыяльна-ўтапічныя і філасофска-палітычныя ідэі былі выкарыстаны *марксісцкай эстэтыкай* і закладзены ў аснову сацрэалізму. Яны ж непазбежна прывялі і да таталітарызму. У прыватнасці, *марксісцкая эстэтыка сцвярджала*: мастацтва, пераважна, абумоўлена эканомікай і існуючымі традыцыямі; мастацтва здольнае ўздзейнічаць на народныя масы, уздымаць і яднаць іх; партыя кіруе мастацтвам у патрэбным напрамку; мастацтва павінна быць прасякнута гістарычным аптымізмам і служыць грамадству ў будаўніцтве сацыялізму і камунізму, умацоўваючы новы рэвалюцыйны лад. Мастацтву дазвалялася крытыкаваць чыноўнікаў толькі самага нізкага рангу. У тэорыі сацрэалізма вельмі важнымі былі прынцыпы *партыйнасці і класавасці літаратуры*, паводле якога творца павінен быў служыць ідэям партыі. Гэта і стала ідэйна-філасофскай асновай сацрэалізму, які абслугоўваў патрэбы таталітарнага грамадства ў фарміраванні “новага чалавека”. Паводле афіцыйнай эстэтыкі, такія мастацтва і літаратура выяўлялі інтарэсы пралетарыята, а пазней – усяго сацыялістычнага грамадства.

Па іншаму сутнасць сацрэалізму разумелі заходнія тэарэтыкі, мяркуючы, што гэты накірунак быў распрацаваны для ўкаранення марксісцкіх ідэй спачатку ў Расіі, затым і ў іншых сацыялістычных краінах, каб сцвер-

дзіць мэты сацыялістычнага і камуністычнага грамадства сродкамі мастацтва. Вядома, што І. Сталін назваў пісьменнікаў “інжынерамі чалавечых душаў”. Заходнія крытыкі пісалі, што сацрэалізм абмяжоўваў свабоду творчасці, што мастацтва сацыялістычных ідэй штучна і гвалтоўна навязвалі мастакам ідэалагічныя чыноўнікі (Дж. Гуддон, К. Бексан, А. Гац і інш.).

Радзімай сацрэалізму была савецкая Расія. Гэта тэорыя ўжывалася як сродак адміністрацыйнага ціску на мастацтва. *Партыйнае кіраўніцтва праз тэарэтычныя догмы класавасці, партыйнасці, пралетарскасці аўтарытарна і суб’ектыўна парушала творчую волю, жорсткімі каманднымі прыёмамі кіравала мастацкім працэсам*. Гэта драматычна, а часта і трагічна адбілася на шматнацыянальнай савецкай культуры, на чалавечым і творчым лёсе многіх мастакоў, “нявартых камунізму”. Многія з іх, як вядома, у гады сталінізму сталі ахвярамі, загінулі; многія на доўгія дзесяцігоддзі былі выкінуты з мастацкага працэсу, вымушаны былі маўчаць, не пісаць, у лепшым выпадку пісалі “для сябе”, хаваючы свае творы да лепшых часоў. У гэты ж час аўтарытарнае партыйнае кіраўніцтва прысуджала высокія дзяржаўныя прэміі за слабыя, кан’юктурныя творы.

Разам з тым, *метада сацыялістычнага рэалізму як спосаб мастацкага мыслення не быў цалкам адыёзным*. Яму была ўласціва рамантыка як сродак сцвярджэння высокай і светлай гуманістычнай мары, утапічных ідэй камунізма. Паводле аднаго з асноўных яго тэарэтыкаў М. Горкага, гістарычная канкрэтная рэальнасць павінна мець “трохмернасць”: мінулае, сучаснае і будучае. Варта памятаць, што ў рэчышчы гэтага накірунку было створана многа выдатных твораў, якія ўзбагацілі сусветную літаратуру (М. Горкі, А. Фадзееў, М. Шолахаў, Г. Бакланаў, Ю. Бондараў і інш., у беларускай літаратуры – К. Чорны, М. Зарэцкі, Я. Колас, М. Танк, П. Панчанка, І. Мележ, І. Шамякін і інш.).

Аўтарытэтны тэарэтык Ю. Бораў вылучае *пяць асноўных этапаў станаўлення і функцыянавання сацрэалізма*:

1) 1900–1917 гады, перыяд Сярэбранага веку, калі зарадзіліся і развіваліся сімвалізм, акмеізм, футурызм; час, калі ў рамане М. Горкага “Маці” былі закладзены прынцыпы сацрэалізму, што і лічыцца пачаткам гэтага накірунку (творчага метада) ў літаратуры;

2) 1917–1932 гады, час “эстэтычнай поліфаніі і плюралізма мастацкіх накірункаў” (Ю. Бораў). Але хутка савецкая ўлада ўводзіць жорсткую цензуру, хаця М. Горкі спрабуе абараніць літаратуру ад гвалту. У гэты час літаратура пачынае ацэньвацца не па эстэтычных, а па палітычных крытэрыях (Л. Троцкі). Сацрэалізм адкрываў актыўную асобу, якая па ўтапічнай мадэлі класікаў “стварае гісторыю”. Услаўляецца гераізм, самаахвярнасць дзеля высокіх ідэалаў шчаслівай будучыні, але асабістыя інтарэсы героя не прымаюцца пад увагу (“Жалезны паток” Серафімовіча, “Чапаеў” Фурмана-

ва, “Хорошо” Маякоўскага, паэмы “Босыя на вогнішчы”, “Ленін” М. Чарота, іншыя);

3) 1932–1956 гады, калі быў утвораны Саюз пісьменнікаў СССР, а вядучым метадам быў аб’яўлены менавіта сацрэалізм, паводле якога кожны пісьменнік павінен праўдзіва і гістарычна канкрэтна ўзнаўляць жыццё ў яго рэвалюцыйным развіцці. Гэта вызначэнне, як бачна, арыентавала літаратуру на палітычную ангажаванасць, за яго межамі аказаліся лірыка і сатыра. З літаратуры выдалаецца эстэтычны плюралізм, паглыбляецца ідэя актыўнай асобы, якая далёка не заўсёды арыентуецца на гуманістычныя каштоўнасці. Літаратура перыяду Вялікай Айчыннай вайны, натуральна, уключылася ў духоўнае супрацьстаянне фашызму і ў гэты перыяд, калі не ўпадала ў прымітывізм агіткі, найбольш поўна адпавядала жыццёвым інтарэсам народа і грамадства. У 1946 годзе, калі краіна жыла радасцю перамогі і болей за ахвяры, была прынята пастанова ЦК ВКП(б) “Аб часопісах “Звязда” і “Ленінград”, якая дала магчымасць партцэнзарам крытыкаваць творчасць сатырыка М. Зошчанкі, паэткі Г. Ахматавай, творы А. Грына, М. Булгакава, Б. Пастэрнака, М. Цвятаевай і многіх іншых. Але сёння відавочна, што менавіта гэтыя творцы былі галоўнымі мастакамі сваёй эпохі;

4) 1956–1984 гады, перыяд, калі сацрэалізм, цалкам сцвердзіўшы актыўнага героя, пачаў задумвацца над самакаштоўнасцю асобы, яе ўнутранага духоўнага свету. *Партыйная бюракратыя цярпела неідэалагізаваных творцаў, калі яны не закраналі аўтарытэт партыі.* Прынцыпы сацрэалізму паступова ўтрачваюць аўтарытэт. Паяўляюцца творы апакрыфічнага, дысідэнцкага, філасофска-дэмакратычнага зместу. Як і раней, самыя яркія творы былі прысвечаны мінулай вайне і подзвігу чалавека і народа. Пачынаючы з 60-х гадоў сацрэалізм дазваляе сцвярджаць сувязь асобы з нацыянальным быццём свайго народа (творы В. Шукшына, Ч. Айтматава, Э. Межалайціса, Ё. Авіжуса, В. Быкава, У. Караткевіча, В. Казько, А. Жука, І. Шамякіна, Т. Абуладзе, У. Яварыўскага, Ю. Шчарбака, іншых). Літаратура пачынае звяртаць вялікую ўвагу на павязь асобы са шматвекавымі псіхалагічнымі, этнаграфічнымі, этычнымі, псіхакультурнымі традыцыямі свайго народа, бо без гэтага ў рэвалюцыйным запале асоба аказалася пустой, а часта жорсткай і прымітывнай. Сцвердзілася ідэя самакаштоўнасці асобы. Усё гэта не супадала з сацрэалізмам. У 80-я гады сацрэалізм быў абвешчаны “адкрытай сістэмай”, а насамрэч пачалося маўклівае адмаўленне сацрэалізму;

5) сярэдзіна 80-х – 90-я гады – перыяд заканчэння эпохі сацрэалізма і пачатку “плюралістычнага развіцця” (Ю. Бораў). Паявіліся новыя канцэпцыі рэалізму, многія постмадэрнісцкія накірункі ў літаратуры, як і ва ўсім мастацтве.

Неарэалізм

“Новы рэалізм” – гэта мастацкі накірунак рэалізму сярэдзіны ХХ стагоддзя, які выявіўся найперш у пасляваенным італьянскім кінематографі і часткова ў літаратуры. Неарэалізму ўласціва *пільная ўвага да чалавека з народа, да яго паўсядзённага жыцця і клопатаў, нават да дэталю, назіральнасць і фіксаванне ідэйна-эстэтычных праяў*, якія ўвайшлі ў жыццё пасля Другой сусветнай вайны. Найбольш вядомыя фільмы стылістыкі неарэалізму Дэ Сіка “Выкрадальнікі веласіпедаў”, “Умберта Д.”, “Сланечнікі”. Літаратурны неарэалізм выявіўся ў раманах А. Маравія “Рымлянка” (аб жыцці прастытуткі), “Чачара” і “Рымскія аповеды”. Творы неарэалізму сцвярджаюць ідэі гуманізму, значнасці звычайных жыццёвых каштоўнасцяў, спавядлівасць, дабрыню, літасцінасць у чалавечых адносінах, годнасць і вартасць людзей незалежна ад іх маёмаснага стану. *У неарэалізме выявілася сімпатыя еўрапейскага і асабліва італьянскага грамадства да камуністычных ідэй пасля заканчэння вайны з фашызмам*. Выцясненне гэтага накірунку з кіно і літаратуры адбылося паступова ў сувязі з неадназначнасцю ўспрымання новай ідэалогіі і культуры, якія настойліва прапагандаваліся ў краінах “сацыялістычнага лагера” ў пасляваеннай Еўропе. Жыццё аказалася больш складаным за мастацкія канцэпцыі неарэалізма.

Уласцівыя неарэалізму заглыбленая засяроджанасць на чалавеку з народа, увага да яго паўсядзённага жыцця і клопатаў, фіксацыя нават дэталю, на першы погляд, малазначных праяў маральна-духоўнага жыцця былі ўласцівы беларускай прозе 60–80-х гадоў, што ў значнай меры адпавядае эстэтыцы неарэалізма. Аб гэтым сведчаць творы А. Жука “Паляванне на Апошняга Жураўля”, І. Пташнікава “Алімпіяда”, А. Кудраўца “Сачыненне на вольную тэму”, В. Казько “Неруш” і некаторыя іншыя.

Магічны рэалізм

Заснавальнікам гэтага накірунку стаў вядомы з сярэдзіны ХХ ст. лацінаамерыканскі пісьменнік Габрыэль Гарсія Маркес, які сцвярджаў, што *чалавек жыве ў рэальнасці, але ён сумяшчае ў сабе сучаснасць і гісторыю, звышнатуральнае і прыроднае, паранармальнае і звычайнае*. У яго творах 60-х і 70-х гадоў “Сто гадоў адзіноты”, “Палкоўніку ніхто не піша”, “Восень патрыярха” перад чытачом паўстае рэальны свет, які адначасова цудадзейны і фантастычны. Проза Маркеса ўяўляе па стылю магічны рэалізм, бо ў ёй *пераплецены рэальны і легендарны свет*. Маркес успамінаў, што дом яго маленства быў напоўнены цудамі і прывідамі. І нават калі нешта незвычайнае адбывалася не ў гэтым доме, а недзе ў горадзе ці ў іншых краінах, людзі звярталіся да яго цётчкі, якая ўмела даць адказ на

кожнае пытанне. Магчыма, манера расказваць пра самыя незвычайныя падзеі, як пра нешта натуральнае, пісьменніку дасталася ад яе. І гэта выявілася ўжо ў рамане “Сто гадоў адзіноты”. Натуральнае, звыклае і дзіўнае, незвычайнае, сінтэзаваныя ў адно мстацкае цэлае, складаюць сутнасць паэтыкі Маркеса. Так і ствараецца свет магічнага рэалізму, у якім жывуць героі пісьменніка. А аўтар намагаецца прадставіць рэальным неверагоднае, паставіць яго побач з паўсядзённым і такім чынам зрабіць неверагоднае звычайным. Героі Маркеса – чалавек і гісторыя, а яго творы складаюцца з сучаснага і мінулага, час у яго творах – працэс, які працякае ў прысутнасці чытача. Так, напрыклад, дождж у рамане “Сто гадоў адзіноты” бясконцы, зацяжны, ён пагружае герояў у сонны, амаль беспрытомны стан, ход гісторыі і жыцця герояў спыняецца. Маркес такім чынам адваргае афіцыйнасць, сур’ёзнасць жыцця. У гэтым заключаецца адна з асноўных асаблівасцяў магічнага рэалізму – раскрываць быццё свету праз выдумку і “несур’ёзнасць”, адыходзіць ад канона і афіцыёза, пагружэнне ў раблезіянскую іранічнасць, многавекавую народную смехавую культуру. Гісторыя і палітыка паўстаюць у названым рамане ў святле карнавальнага смеху, што дазваляе ўбачыць рэальнасць як бы з другога боку.

У аснове рамана “Сто гадоў адзіноты” ляжыць гісторыя шасці пакаленняў рода Буэндзіа, якая заканчваецца гібеллю апошняга прадстаўніка. У гэтай традыцыйнай сямейнай хроніцы адлюстравана і стогадовая гісторыя гарадка Маконда, адначасова ўсёй Калумбіі, Лацінскай Амерыкі і ўсяго чалавецтва. Гэта гісторыя краху індывідуалістычнай свядомасці. Аўтар асуджае экзістэнцыялістцкую ідэю адзіноты чалавека, паказвае ненатуральнасць гэтага стану, яго разбуральнасці для асобы. Першае пакаленне герояў рамана жыве ў пачатку XIX стагоддзя, яно жыццяздольнае і нават авантурыстычнае. Але ў жыцці наступных пакаленняў усё выразней выяўляюцца прыкметы дэградацыі, і такім чынам мастацкі час як бы згортваецца, гісторыя рэгрэсуе.

Кульмінацыяй трагізму ў рамане сталі эпізоды расстрэлу трох тысяч забастоўшчыкаў. Цудам выратаваўся толькі адзін з герояў, і калі ён расказвае аб перажытым жаху, яму ніхто не верыць, бо ўрад афіцыйна абвясціў, што забастоўшчыкі мірна разышліся. Аўтар асуджае падман уладаў і лянiвы, абывацельскі стан народнай свядомасці, калі людзі не жадаюць паверыць у праўдзiвае і вераць падманным, крывадушным заявам урада. Але аўтар рамана не верыць і не лянiцца думаць, і з гэтага ў яго магiчным рэалiзме ўзнікае мастацкая праўда. Час у рамане яшчэ і канцэнтруецца, ушчыльняецца і, нарэшце, узрываецца, што прыводзіць да катастрофы – гiне гарадок Маканда і гiне мастацкі свет, створаны аўтарам. *Да катастрофы прывялі індывідуалізм і адзiнота кожнага чалавека. Мастацкая канцэпцыя твора сцвярджае неабходнасць аб’яднання людзей на аснове*

агульначалавечых інтарэсаў, інакш чалавецтва загіне. Гэтую ідэю салідарнасці Маркес лічыў галоўнай ідэяй свайго твора.

Галоўная падзея аповесці “Палкоўніку ніхто не піша” – чаканне, пакутлівае, поўнае надзей і расчараванняў чаканне галоднага палкоўніка абяцанай даўно пенсіі. У маладосці ён удзельнічаў у грамадзянскай вайне і здзейсніў подзвіг: прывёз ураду залатую казну паўстанцаў. Аднак палкоўнік і яго подзвіг забытыя. Герой доўга церпіць, натхняе сябе спадзяваннем, наіўна і мудра верыць у справядлівасць, пераадольваючы бюракратызм уладаў, церпячы жабрацтва і голад, чакае абяцанай пенсіі. Палкоўнік захоўвае вернасць свайму мінуламу і ўспамінам пра сына Аўгусціна, які быў забіты за распаўсюджванне падпольнай літаратуры. У цяжкіх умовах голаду ён не прадае байцоўскага пеўня, бо ён быў улюбёнкам сына. Апошнія крошкі ежы палкоўнік аддае петуху, не толькі спадзеючыся, што пень выйграе бой і гэта дасць нейкую капейку, але і ў памяць пра сына. Гісторыя адзіноты палкоўніка пераплятаецца з гісторыяй сына і яго таварышаў і, урэшце, з гісторыяй народа.

У рамане “Восень патрыярха” расказваецца сумная гісторыя аб тым, што цяжкі лёс чакае людзей, калі яны не перастануць быць рабамі. І ў гэтым рамане сустракаецца неверагодна рэальная гульня аўтара з часам, твор прасякнуты ідэямі дабрыні і любові да людзей.

Многія даследчыкі, у тым ліку і расійскія, доўгі час лічылі, што магічны рэалізм – гэта з’ява, уласцівая, пераважна, лацінаамерыканскай літаратуры. Але з часам тыпалагічна падобныя творы, дзе міфатворчасць становілася іх жанраўтваральным элементам, узніклі ў літаратурах іншых народаў і кантынентаў. У другой палове 50-х гадоў XX ст. у Канадзе выйшла анталогія апавядання пад назвай “Магічны рэалізм». Гэты тэрмін часта ўжываецца і ў дачыненні да сучасных афрыканскіх літаратур. Мастацкі свет у творах магічнага рэалізму абумоўлены калектыўнай (міфалагічнай і фальклорнай) свядомасцю народа, з уласцівым ёй асаблівым успрыманням прыроды і з глыбока закладзенымі ў гэтай свядомасці старажытнымі вераваннямі. У такіх творах пісьменнік часта замяшчае свой погляд цывілізаванага чалавека па ўяўленні прымітыўнага чалавека, спрабуе прадставіць рэальнае жыццё цераз прызму міфалагічнай свядомасці.

Да жанраў магічнага рэалізму многія сучасныя расійскія даследчыкі (Л. Якімава, Г. Мурыкаў, В. Крылоў) адносяць апошні раман вядомага рускага пісьменніка Л. Лявонава “Піраміда”. У гэтым творы падзеі разгортваюцца як бы ў двух планах: на зямлі і на небе. На думку пісьменніка, Бог павінен пераканацца ў вычарпанасці існуючых формаў жыцця па прычыне непрымірамага антаганізму паміж духам і целам, чалавецтва чакае непазбежны пераход да новай, бесцяснай формы жыцця. Л. Лявонаў абапіраецца на свядомасць сучаснага еўрапейскага чалавека, як хрысціян-

скую, так і гнастытычную (навуковую, якая сцвярджае бясконцасць пазнання), як высокаінтэлектуальную, так і народную. Мастак звярнуўся да добра вядомых хрысціянска-філасофскіх апокрыфаў, міфаў аб антыхрысце, аб спрэчках Бога з д'яблам пры стварэнні чалавека, аб продажы чалавекам душы д'яблу і іншых легендаў, якія даўно ўвайшлі ў культурны кантэкст славянскай і еўрапейскай думкі. Вядома, што сам Л. Лявонаў не сумняваўся ў існаванні д'ябла, шчыра верыў у Бога і дапускаў магчымасць іх прымірэння. Аўтар быў перакананы, што дзесяцігоддзі бальшавізму разбурылі ў сьвядомасці савецкага чалавека рэлігійны светапогляд, а постперабудовачнае мысленне характарызуецца эклектычнасцю: калі і назіраецца вяртанне да рэлігіі, то не заўсёды да праваслаўя, што сведчыць аб адсутнасці ў людзей глыбокіх светапоглядных асноў. Безрэлігійнасць народа пісьменнік лічыў адной з прычын згасання нацыянальнага пачуцця ў рускім народзе, што, побач з ідэямі камунізму, стала адной з важных прычын распаду некалі вялікай Расіі.

Раман Л. Лявонава ўтрымлівае шэраг апакаліптычных матываў, сярод якіх найбольш істотнае месца займае Апакаліпсіс ад Ніканора. Пісьменнік прадстаўляе розныя варыянты канца зямной цывілізацыі, якія сталі гіпатэтычна магчымыя пасля розных гістарычных выпрабаванняў, што выпалі чалавецтву ў XX стагоддзі. Так, напрыклад, пісьменнік апісвае новы “гуманны сродак вайны”, які дзейнічае без болю і крыві і не адразу, каб у людзей застаўся час зразумець “адкуль, куды і як гэта ўсё адбылося з імі” (Л. Лявонаў).

Рысы пародыі набывае ў рамане барацьба сацыялізма і капіталізма пад кіраўніцтвам правадыроў Шчацініуса і Валасюка, што ўсё роўна вядзе чалавецтва да пагібелі. Страшныя прагнозы навуковай фантастыкі XX стагоддзя нагадваюць эпізоды рамана аб “чалавекападобных механізмах універсальнага профілю”, якія сланяюцца па вуліцах, заходзяць у кафэ, каб прапусціць па чарцы антыкаразійнай сумесі. А потым палююць на бабулек, якія вяртаюцца са ўсяночнай, каб “чорным, сатанінскім поглядам заглянуць у іх хрысціянскае нутро”. Ёсць у гэтым рамане камічныя ўстаўныя эпізоды, дзе апісваюцца прыгоды герояў Дымкова і Бамбаласкі ў цырку, праз якія аўтар звязвае праявы высокага і нізкага ў сацыялістычнай сучаснасці: толькі цырк пры сацыялізме заставаўся тым месцам, дзе мог адбыцца цуд.

Асаблівае месца ў творы займае вобраз Сталіна. Лявонаўская характарыстыка Сталіна не адпавядае гістарычнаму прататыпу, ён паказаны драбнейшым і больш прымітыўным за “правадыра ўсіх народаў”, але адпавядае агульнаму архетыпу дыктатара XX стагоддзя (Гітлер, Піначэт). У гэтым заўважаецца судакрананне рускага пісьменніка з Габрыэлем Г. Марксам і яго раманам “Восень патрыярха”.

Для твораў магічнага рэалізму характэрны і асаблівыя адносіны да часу: аўтары дазваляюць сабе “гуляць з часам”. Так у “Восені патрыярха” цяжка зразумець, да якога часу адносіцца аповед, бо ў гэтым творы згадваюцца час адкрыцця Амерыкі, а затым пачатку і сярэдзіны XX стагоддзя. У рамане “Піраміда” Л. Лявонава летазлічэнне пачынаецца з пачатку стварэння свету і чалавека і спрэчак сатаны з Богам. У плынь аповеду пра даваеннае савецкае жыццё ўрываюцца біблейскія часы падзення Люцыфера і яго легіёнаў, невядомы, але ўжо блізкі час Апакаліпсісу ад Ніканора; сустракаюцца апісанні дарэвалюцыйных падзей, фантастычны час, калі адбываецца візіт Вадзіма-фантома да бацькі. Асаблівым хранатопам, адзінствам прасторы і часу, вызначаецца месца жыцця сям’і Мацвея Ласкутова ў мястэчку Стара-Федасеева. У адрозненне ад усёй краіны, якая паслухмяна займаецца будоўляй камунізму, тут жывуць ранейшымі, яшчэ дарэвалюцыйнымі каштоўнасцямі: айцец Мацвей спрабуе асэнсаваць лёс сваёй Радзімы ў кантэксце сусветнай гісторыі, Дуня сябруе са сваім анёлам і жыве ў свеце незразумелых для большасці апакаліптычных сненняў; Вадзім, прайшоўшы праз захапленне палітычнымі ідэямі сучаснасці, вяртаецца да стараабрадніцтва, Ягор паступова набывае рысы духоўнага асілка. Ахвярнасцю, гатоўнасцю аддаць сваё жыццё за мужа і дзяцей вызначаецца знешне праставатая, таму крыху камічная пападдзя Праскоўя Андрэеўна. Аднак Стара-Федасеева аўтар называе то пагостам, то некропалем, бо гэта адзін з апошніх астраўкоў духоўнасці на Русі. І пагібель гэтага мястэчка ў канцы рамана азначае разыходжанне савецкай улады з сапраўднай духоўнасцю. У аснове твора ляжыць канфлікт добра і зла, які вырашаецца не на зямлі, а на небе. Большасць герояў, нягледзячы на іх самыя змрочныя апакаліптычныя адкрыцці, вераць у перамогу духоўных каштоўнасцяў, без якіх немагчыма існаванне чалавецтва – рэлігійнасць, сумленнасць, пачуццё абавязку перад Радзімай, адданасць сям’і, праўдашукальніцтва, высокая маральнасць.

Фантастыка гэтага рамана вырасла з рэальнасці, што дазволіла пісьменніку падзяліцца з чытачом сваімі адкрыццямі і прадбачаннямі і параўноўваць сябе са святым Серафімам Сароўскім. У творы выразна выяўлены рысы магічнага рэалізму: сінтэз рэальнага і фантастычнага пачаткаў, што абумоўлівае шматпланавасць аповеду; апора на міфалагічнае мысленне еўрапейскага чалавека са зваротамі да яго калектыўнай свядомасці; наяўнасць у межах аднаго твора розных жанравых пачаткаў, многіх часавых змяшчэнняў.

Элементы магічнага рэалізму ўтрымліваюць і некаторыя творы беларускіх празаікаў. У іх ліку – аповесць А. Жука “Паляванне на Апошняга Жураўля”, В. Карамазава “Пушча”, В. Казько “Неруш”, “Хроніка дзедомаўскага саду”, “Выратуй і памілуй нас, Чорны Бусел” і некаторыя іншыя. Магічны рэалізм, як бачым, даўно ўжо стаў інтэрнацыянальнай мастацкай

з'явай. Магічны (фантастычны ці цудадзейны) рэалізм разбурае мяжу між рэальнасцю і фантастычным. Для гэтага накірунку асабліва актуальны прынцып айсберга, абвешчаны Э. Хемінгуэем: на паверхні тэкста знаходзіцца толькі адна дзесятая сэнсу, дзевяць дзесятых – у падтэксце. Фантастычныя эпізоды ў творах гэтага жанру развіваюцца па законах жыццёвай логікі як звычайная паўсядзённасць. Творы магічнага рэалізму прасякнуты верай у казачную дабрыню.

Псіхалагічны рэалізм

Гэты мастацкі накірунак праяўляецца часцей у псіхалагічным рамане, дзе асноўная аўтарская ўвага сканцэнтравана на ўнутраным жыцці герояў, іх думках, пачуццях, інтэлектуальным і духоўным развіцці, а не на знешніх падзеях іх жыцця. Культура размыкае адзіноту асобы, уключае яе ў чалавецтва і патрабуе адказнасці кожнага чалавека перад чалавецтвам. У XX стагоддзі мастацтва сутыкнулася з ускладненай рэальнасцю, з паскарэннем і нарастаннем катастрофічнасці грамадскага развіцця, з калізіямі, народжанымі навукова-тэхнічным прагрэсам, з глабальнымі палітычнымі, эканамічнымі, экалагічнымі, маральнымі праблемамі, якія закранулі ўсё чалавецтва. Прадстаўнікі псіхалагічнага рэалізму ў літаратуры і мастацтве У. Фолкнер, Э. Хемінгуэй, А. Сент-Экзюперы, Г. Бэль, Ф. Феліні і іншыя адказваюць на абумоўленыя гэтымі працэсамі змены ў грамадстве і светапоглядзе, засяродзіўшы намаганні на пераадоленні некамунікабельнасці людзей, імкнучыся пераадолець “экзістэнцыяльную асуджанасць” чалавека на адзіноту. Прыхільнікі псіхалагічнага рэалізму сцвярджаюць чалавека дзеяння. Так А. Сент-Экзюперы ставіў рытарычнае пытанне: “Калі я не ўдзельнік, то хто ж я?” Ён быў прыхільнікам усеагульнага братэрства людзей. Пафас усёй яго творчасці – яднанне людзей, пераадоленне іх размежаванасці. У знакамітым яго творы “Маленькі прынц” сцвярджаецца, што чалавек адказвае за ўсіх, “каго прыручае”, чалавек не можа быць шчаслівым на Зямлі, калі на далёкай планеце нехта бядуе.

Асноўны ідэйны змест творчасці Э. Хемінгуэя вызначаецца яго перакананнем, што паўната жыцця чалавека не столькі ў поспеху, колькі ва ўсведамленні таго, што ён зрабіў усё, што мог, для выканання задач, што выпалі на яго долю. Аповесць “Стары і мора” ўтрымлівае думку, цэнтральную для ўсёй яго прозы: “Чалавека можна знішчыць, але перамагчы яго немагчыма”. Пісьменнік прыходзіць да ідэі чалавека для людзей: няма чалавека, які б быў як востраў, сам па сабе. У жанрава-стылёвы накірунак псіхалагічнага рэалізму ўкладваюцца і многія творы В. Быкава (“Альпійская балада”, “Ваўчыная згря”).

Псіхалагічны рэалізм сцвярджае, што зносіны людзей на аснове культуры і вышэйшая форма зносін – каханне, любоў – гэта сродак пераадолення адзіноты і абсурду быцця, дарога да чалавецтва і да сэнсу жыцця. Чалавек, які далучаны да культуры, да яе шматгадовага вопыту, заўсёды здольны адрадзіцца і ўстанавіць сувязь з людзьмі. Духоўны свет асобы павінна запаўняць культура, яна садзейнічае братэрству людзей і пераадоленню іх эгацэнтрызму.

Інтэлектуальны рэалізм

У творах гэтага накірунку, звычайна, разгортваецца драма ідэй і персанажы ў асобах разыгрываюць думкі аўтара, выражаюць розныя бакі яго мастацкай канцэпцыі. У аснову інтэлектуальнага рэалізму пакладзены канцэптuallyна-філасофскі погляд і склад мыслення мастака. Калі псіхалагічны рэалізм перадае рух думак, раскрывае дыялектыку душы асобы, узаемадзеянне жыцця і свядомасці, то інтэлектуальны рэалізм імкнецца па-мастацку доказна вырашаць актуальныя праблемы, аналізаваць стан свету. Творы гэтага накірунку звычайна ўтрымліваюць парабалічную думку-прыпавесць, якая можа здавацца далёкай ад сучаснасці, але накіравана на вяртанне да яе. Інтэлектуальны рэалізм сваімі традыцыямі ўзыходзіць да літаратуры Асветніцтва (Вальтэр, Д. Дзідро, Г. Лессінг, Д. Свіфт), а ў Расіі – да творчасці А. Радзішчава (“Падарожжа з Пецярбурга ў Маскву”), А. Герцэна (“Былое і думы”), М. Чарнышэўскага (“Што рабіць?”), да раману Ф. Дастаеўскага “Ідыёт”, “Злачынства і пакаранне”.

Інтэлектуальны рэалізм ХХ стагоддзя – гэта ўзмацненне філасофскай канцэптuallyнасці ў вобразным мысленні, што выявілася ў творчасці А. Франса, Т. Мана, Б. Шоу, Г. Уэлса, К. Чапека, Б. Брэхта. Так, напрыклад, у творах Б. Брэхта назіраецца паслабленне эмацыянальнага пачатку і ўзмацняецца тэндэнцыя інтэлектуалізацыі. Фашызм, на думку гэтага мастака, гіпертрафіраваў эмацыянальна-ірацыянальнае (нацысцкая ідэалогія), што стымулявала распад рацыянальных пачаткаў. Менавіта гэта перакананне і пабудзіла Б. Брэхта да барацьбы за розум у мастацтве. У сувязі з гэтым *мяняецца тып твора, паяўляюцца творы-канцэпцыі*. Сукупнасць такіх твораў і складае сёння накірунак інтэлектуальнага рэалізму. Гэта выразна засведчана і ў рускай драматургіі. Так, у *п’есе Я. Шварца “Цень”* яе герой Вучоны шукае гармонію і разумнасць у свеце. Яму здаецца, што ён вось-вось спасцігне будову свету і зможа зрабіць усіх людзей шчаслівымі. Але гэты добры і шчаслівы чалавек захварэў – яго пакінуў уласны Цень. Вучоны адчуў, што страціў нешта важнае. З гэтага часу пачынаецца сумнае жыццё чалавека без ценю. Супраць Вучонага ўступаюць у змову вышэйшыя саноўнікі. Але перамагчы Вучонага цяжка, яго дзеянні немагчыма

прадугадаць, бо ён чалавек бескарыслівы. Наконт гэтага першы міністр заўважае, што ўчынкі простых і сумленных людзей вельмі загадкавыя. Становішча Вучонага ўскладняецца яшчэ і тым, што супраць выступае яго змрочная частка – уласны Цень, які прызнаецца ў каханні прынцэсе. І прынцэса, якая да гэтага часу была закаханая ў Вучонага, аддае свае пачуцці Ценю. І вось Цень захапіў уладу і загадвае Вучонаму здавацца, бо інакш яму адсякуць галаву. Але Вучоны перакананы, што Цень не ўсемагутная, яна перамагае толькі на час. Выпадкова Вучоны даведаўся, як перамагчы Цень: трэба, нягледзячы на пагрозу смерці, быць спакойным і ўсміхацца.

Праз вобраз Ценю мастак даследуе злыя, падсвядомыя, цёмныя страці, якія, звычайна, спяць у чалавеку, але могуць раптам вызваляцца патакам разбуральнай энергіі. Пра сябе Цень кажа: “Я магу цягнуцца па падлозе, падымацца па сцяне і падаць у акно ў адзін і той жа час... Я магу ляжаць на дарозе, і людзі, калёсы, капыты коней не змогуць зрабіць мне шкоды, бо я заўсёды магу прыстасавацца да мясцовасці... Я ведаю цэневы бок усіх рэчаў і вось зараз я сяджу на троне...” Дабро не здольнае на такое прыстасаванства. “Паўстанне” Цені супраць Вучонага сімвалізуе спробы цёмных сіл замацаваць сваё панаванне. Цень хоча быць гаспадаром, а Вучоны павінен стаць Ценем. Але Вучоны не здаецца нават пад сякерай ката, ён мацуецца сумленнем і гуманізмам. Калі адсеклі галаву Вучонаму, згубіў галаву і яго Цень. Цень не можа жыць без святла, ён, як і зло, паразітуе на добрым і светлым. Цень, зразумеўшы сваю залежнасць ад Вучонага, прапануе яму кампраміс: згаджаецца “ў разумных межах” даць Вучонаму магчымасць кіраваць і зрабіць некаторую колькасць людзей шчаслівымі. Але Вучоны не згодны, бо для яго асабістае шчасце – гэта шчасце ўсіх людзей. Аналагічная праблематыка сустракаецца і ў беларускай літаратуры. Прыкладам могуць быць творы сучаснага празаіка і драматурга П. Васючэнкі (“Дванаццаць подзвігаў Геракла” і некаторыя іншыя).

Інтэлектуальны рэалізм сцвярджае канцэпцыю: шчаслівы той, хто робіць дабро; стан свету не садзейнічае шчасцю і трэба шукаць шляхі ачалавечвання і гуманізму свету.

Пытанні. Заданні

1. Ахарактарызуйце постмадэрнізм як асаблівы спосаб светаўспрымання і як накірунак сучаснага мастацтва. Назавіце асноўныя “апавядальныя стратэгіі” постмадэрнізму і растлумачце іх сутнасць.

2. Што такое “інтэртэкстуальнасць”? Чым вызначаецца постмадэрнісцкая крытыка? Прывядзіце прыклады.

3. Якія светапоглядныя і эстэтычныя ідэі пакладзены ў аснову поп-арта, гіперрэалізма, фотарэалізма, санарыстыкі і іншых накірункаў постмадэрнізму? Чым вызначаюцца творы соц-арта?

4. Сфармулюйце асноўныя эстэтычныя прынцыпы і задачы канцэптуалізму. Якія з накірункаў постмадэрнізму вам уяўляюцца найбольш запатрабаванымі ў сучасным мастацтве і чаму?

5. Якія ідэі сталі філасофскай асновай тэорыі сацыялістычнага рэалізму? Асэнсуйце асноўныя этапы станаўлення і функцыянавання сацрэалізму ў літаратурным працэсе XX стагоддзя, спецыфіку, грамадска-гістарычную абумоўленасць кожнага з іх. Прасачыце дэфармацыю ідэй сацрэалізму пад дыктатам партыйнай ідэалогіі і вульгарна-сацыялагічных догмаў.

6. Паразважайце аб уплыве “перабудовы” на культурную сітуацыю постсавецкай прасторы і на ўзнікненне навішых мадыфікацый сацрэалізму (мадэрнізаваны рэалізм).

7. У чым выяўляюцца асаблівасці твораў неарэалізму і магічнага рэалізму? Дакажыце на прыкладах, што прыкметы гэтых накірункаў прысутнічаюць у беларускай літаратуры апошніх дзесяцігоддзяў XX стагоддзя.

8. Чым вызначаюцца псіхалагічны і інтэлектуальны рэалізм як мастацкія накірункі? Канкрэтнымі творамі з беларускай літаратуры падмацуйце і праілюструйце свае меркаванні.

Літаратура

1. Вайнштейн, О. Постмодернизм: История или язык? / О. Вайнштейн // Вопр. философии. – 1993. – № 9.

2. Гараджа, А. После времени: французские философы постсовременности / А. Гараджа // Иностран. лит. – 1994. – № 1.

3. Генис, А. Андрей Синявский: эстетика архаического постмодернизма / А. Генис // Нов. лит. обозрение. – 1994. – № 7.

4. Горичева, Т. Православие и постмодернизм / Т. Горичева. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1991.

5. Гройс, Б. Полуторный стиль: социалистический реализм, между модернизмом и постмодернизмом / Б. Гройс // Нов. лит. обозрение. – 1995. – № 15.

6. Гройс, Б. Соц-арт / Б. Гройс // Искусство. – 1990. – № 11.

7. Дженкс, Ч. Язык архитектуры постмодернизма / Ч. Дженкс. – Москва : Стройиздат, 1985.

8. Ивбулис, В. Модернизм и постмодернизм: идейно-эстетические поиски на Западе / В. Ивбулис // Знание. – 1988. – № 12.

9. Ильин, И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм? / И. Ильин. – Москва : Интрада, 1996.

10. Ильин, И. Постмодернизм / И. Ильин // Литературная энциклопедия терминов и понятий / глав. ред. и составитель А. Николукин. – Москва : НПК «Интелвак», 2003. – С. 764–766.
11. Кормилов, С. Реализм: причины и следствия / С. Кормилов // Лит. учеба. – 1981. – № 3.
12. Курицын, В. Русский литературный постмодернизм / В. Курицын. – Москва, 2001.
13. Курицын, В. Постмодернизм: новая первобытная культура / В. Курицын // Нов. мир. – 1992. – № 2.
14. Малахов, В. Постмодернизм / В. Малахов // Современная западная философия : словарь. – Москва : Политиздат, 1991.
15. Малявин, В. Мифология и традиция постмодернизма / В. Малявин // Логос. – 1991. – Кн. 1.
16. Маньковская, Н. Эстетика постмодернизма / Н. Маньковская. – СПб, 2000.
17. Постмодернизм и культура : материалы «круглого стола» // Вопр. философии. – 1993. – № 3.
18. Постмодернисты о посткультуре : интервью с современными писателями и критиками // Русское слово. – Москва : Славянский двор, 1996.
19. Теория литературы: в 4 т. / под ред. Ю. Борева. – ИМЛИ, 2001. – Т. 4: Литературный процесс.
20. Эпштейн, М. После будущего: о новом сознании в литературе / М. Эпштейн // Знамя. – 1991. – № 1.
21. Эпштейн, М. Прото-, или Конец постмодернизма / М. Эпштейн // Знамя. – 1996. – № 3.
22. Эпштейн, М. Постмодерн в России. Литература и теория / М. Эпштейн. – Москва : Изд. Р. Элинина, 2000.
23. Якимович, А. О лучах Просвещения и других световых явлениях: культурная парадигма авангарда и постмодерна / А. Якимович // Иностран. лит. – 1994. – № 1.

АСНОЎНЫЯ КАТЭГОРЫІ МЕТАДАЛОГІІ ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВА

У гісторыі літаратуразнаўства, паводле высноў Ю. Борава, склаліся *тры асноўныя метадалагічныя тыпы навуковага даследавання і крытычнага аналізу мастацкага твора.*

1. “Традыцыйныя” метады асэнсавання *знешніх сувязяў* літаратурнага твора: сацыялагічны, гісторыка-культурны, біяграфічны, творча-генетычны і параўнальны.

2. “Новыя” падыходы да аналіза *ўнутраных сувязяў* твора: структурны, семіятычны, стылістычны, мікрааналіз, прыём “уважлівага чытання”.

3. Метадалагічныя падыхода да асэнсавання сацыяльнага *функцыянавання* твора: вывучэнне крытычнай літаратуры аб творы, канкрэтна-сацыялагічны аналіз чытацкай аўдыторыі.

Часцей за ўсё пры вывучэнні літаратурнага твора ўзнікае патрэба ў інтэграцыі даследчых падыходаў, якія ўяўляюць *сучасную сістэмна-цэласную метадалогію*. **Крытычны аналіз**, як правіла, – пачатковы этап кожнага даследавання, калі фарміруецца агульнае меркаванне аб творы і яго бачанне ў шырокім кантэксце, якія абумоўлены культурнай традыцыяй, асэнсаваннем папярэдніх інтэрпрэтацый, а таксама асабістымі светапоглядам і жыццёвым вопытам крытыка. Вопыт даследчыка як бы накладваецца на твор і на папярэднія яго ацэнкі іншымі крытыкамі. У выніку ўзнікае агульнае ўяўленне пра твор, складаецца папярэдняе ўяўленне аб яго каштоўнасці, *што дазволіць потым сфармуляваць мэту і задачы яго далейшага асэнсавання*. Даследчыцкая ўстаноўка звяраецца з мастацкім твора і папярэднімі тыпамі яго прачытання. Наступныя крокі крытычнага аналіза залежаць ад *“герменеўтычных” здольнасцяў і інтуіцыі інтэрпрэтатара: наколькі па-наватарску, навукова і аргументавана ён прадставіць сваё бачанне твора.*

Сацыялагічны падыход (не вульгарны сацыялагізм, які зводзіць усю складанасць творчых працэсаў да эканамічных прычын, а таксама класавасці і партыйнасці) накіраваны на даследаванне рэальнасці, якая стала першапачатковым для напісання твора і можа быць сапраўдным ключом да спасціжэння яго сэнсу. Ён дасягаецца праз рэалізацыю ў даследаванні такіх катэгорый як *гістарызм, народнасць, нацыянальнае, інтэрнацыянальнае, агульначалавечае*. Гэтыя катэгорыі з’яўляюцца апаратам сацыялагічнага аналізу.

Каштоўнасны аналіз дазваляе вызначыць рэальнае месца твора ў нацыянальным і сусветным літаратурным працэсе. Каштоўнасныя крытэрыі гістарычна зменлівыя. Па гэтай прычыне некаторыя творы не заўважаюцца, пакуль не сфарміруюцца адпаведная сістэма каштоўнасцяў і са-

цыякультурная сітуацыя. Вызначэнне каштоўнасці твора адбываецца праз асэнсаванне значэння ўсіх яго сэнсаўтваральных элементаў, праз выяўленне ступені валодання пісьменнікам майстэрствам ў адлюстраванні найбольш складаных бакоў жыцця. Пры гэтым вызначаецца каштоўнасць мастацкай канцэпцыі твора, яе адпаведнасць канкрэтна-гістарычным і агульнаначалавечым задачам. Вышэйшы крытэрыў каштоўнасца аналізу – мастацкая дасканаласць. У сувязі з гэтым вылучаюцца *пяць асноўных этапаў каштоўнасца аналізу твора*: 1) каштоўная ўстаноўка – фармулёўка адпаведных задач даследавання; 2) усведамленне каштоўнасці эстэтычных адносін твора да рэальнасці; 3) выяўленне каштоўнасці ўнутранай арганізацыі тэксту; 4) асэнсаванне каштоўнасці сацыяльнага функцыянавання твора; 5) высвятленне каштоўнасці мастацкай канцэпцыі твора.

Пры каштоўным (аксіялагічным) аналізе, звычайна, рэалізуюцца паняцці: *эстэтычны ідэал, мастацкая дасканаласць, каштоўнасць, класіка, шэдэўр*.

Гісторыка-культурны падыход грунтуецца на разуменні літаратурнага твора як часткі духоўнай культуры. Культура ўтрымлівае код, які дазваляе спасцігнуць змест і сэнс твора, бо менавіта ў агульным рэчышчы культуры твор выражае мастацкія ідэі, якія ўспрымаюць людзі. Культура дае ключ да інтэрпрэтацыі твора, бо ён узнікае на аснове пэўнай культурнай традыцыі і ў яе рэчышчы функцыянуе. Значнасць мастацкага твора можа спасцігнуцца толькі ў сацыякультурным кантэксце, на шырокім культурным фоне.

Параўнальна-гістарычны падыход (асноўныя ідэі былі распрацаваны А. Весялоўскім). Даследчыцкая ўвага спыняецца на ўзаемадзеяннях унутры літаратуры, раскрываюцца лініі ўзаемадзеяння, тыпалагічныя сыходжанні твораў з літаратурна-мастацкай традыцыяй, параўноўваецца іх змест, сістэма вобразаў, асаблівасці мастацкага маўлення, сэнсава-філасофская напоўненасць і г.д. *Тыпалогія мастацкіх сыходжанняў* з'яўляецца тэарэтычным грунтам для сучаснага гісторыка-культурнага і параўнальна-гістарычнага (кампаратывісцкага) аналізу твораў, у працэсе якога задзейнічаны і такія катэгорыі як мастацкі працэс, накірунак, мастацкія ўзаемадзеянні, традыцыі, уплывы, мастацкі прагрэс, мастацкая эпоха (перыяд).

Біяграфічны падыход уяўляе спосаб асэнсавання літаратурнага твора праз асобу яго аўтара. Лёс мастака – гэта своеасблівы ключ да разумення сэнсу, канцэпцыі яго твораў, бо ў кожным творы па-свойму ўвасоблена непаўторная асоба яго стваральніка і нават яго псіхалогія, уласцівы яму мастацкі стыль. Інструментарый біяграфічнага аналізу: *аўтар, мастак, этапы творчасці, творчы шлях, творчая біяграфія, творчая атмасфера* і нек. інш. У сувязі з гэтым склалася дапаможная галіна літаратуразнаўства – *біяграфістыка*. Яе галоўная задача – напісанне як мага поўных, на-

вукова дакладных, аб'ектыўных, грунтоўных біяграфій буйнейшых прадстаўнікоў літаратуры. Найбольш распаўсюджаныя жанры біяграфістыкі – крытыка-біяграфічны нарыс, мастацка-дакументальныя біяграфічныя творы, пісьменніцкія аўтабіяграфіі, летапісы жыцця і творчасці пісьменнікаў, акадэмічныя, навукова-папулярныя, мастацкія біяграфіі пісьменнікаў і некаторыя іншыя.

Творча-генетычны падыход патрабуе асэнсавання творчай гісторыі, усіх аспектаў творчага працэсу: псіхалагічнага (эмацыйны, маральна-духоўны стан пісьменніка, яго творчыя планы і перажыванні), тэксталагічны (зафіксаваныя ў чарнавіках варыянты, нататкі адносна твора ў запісных кніжках), храналагічны (час пачатку працы, яе працягласць, заканчэнне твора, падрыхтоўка да друку), рэальна-жыццёвы (абставіны, якія суправаджалі напісанне твора, садзейнічалі ці, наадварот, заміналі), аб'ектыўна-фізічны (на якой паперы, якой ручкай твор напісаны, што дапамагае вызначыць без сумненняў аўтарства і час напісання твора). Творча-генетычны падыход ператварае гісторыю напісання твора ў сродак яго спасціжэння, лепшага і глыбейшага ўсведамлення яго зместу, сэнсу, значэння. Часам пісьменнік сам фармулюе ўласную творчую задуму. Але і ў гэтым выпадку прызнанне аўтара патрабуе даследчыцкай інтэрпрэтацыі, а часам дэшыфроўкі і карэкцыі. Творчая гісторыя твора дапамагае зразумець мастацкія задачы пісьменніка. У такіх даследаваннях важнае значэнне набыла рэалізацыя паняццяў *задум*, *накіды*, *чарнавікі*, *першая*, *апошняя рэдакцыі твора і нек. інш*

Псіхалагічная школа літаратуразнаўства працягвае рэалізацыю некаторых ідэй біяграфічнага і творча-генетычнага падыходаў. Яе прадмет – вывучэнне ўнутранага, псіхалагічнага боку творчасці, і перш за ўсё – духоўнага жыцця аўтара. Літаратуразнаўцы, прыхільнікі гэтай школы, схільныя лічыць твор пэўнай мадэллю душы самога аўтара, а мастацтва ўвогуле – пераўвасабленнем перажыванняў аўтара ў мастацкія вобразы. Прычыну разнастайнасці твораў яны бачаць у шматстайнасці перажыванняў і псіхалагічных тыпаў пісьменнікаў. У межах псіхалагічнай школы сфарміраваўся *літаратурны псіхааналіз*, у аснову якога пакладзена вучэнне З. Фрэйда і яго паслядоўнікаў аб ролі неўсвядомленага (пераважна сексуальных інстынктаў) у духоўным жыцці чалавека. Псіхааналітыкі шукаюць біяграфічную (нацыянальную і нават агульначалавечую) падаснову літаратурнай, як і ўсёй мастацкай, дзейнасці ў архетыпах (першавобразах, іх мадэлях).

Архетып – універсальны абагульнена-сімвалічны вобраз-матыў, які існуе ў чалавечай падсвядомасці і выяўляецца адначасова ў культуры многіх народаў. Тэрмін прапанаваў швейцарскі філосаф і псіхолаг К.Г. Юнг на падставе свайго вучэння пра “калектыўнае падсвядомае” (першабытную

памяць чалавецтва) як выток архаічных рытуалаў, міфаў, сноў, вераванняў, а таксама мастацтва. Архетып лічыў ён асноўным, хоць і падсвядомым сродкам перадачы найбольш каштоўнага і важнага чалавечага вопыту з пакалення ў пакаленне. У літаратуры архетып канкрэтызуецца ў шэрагу арыгінальных вобразаў, паўтараючыся ў розных нацыянальных літаратурах і ў розныя літаратурна-мастацкія эпохі.

Міфалагічная крытыка як метадалагічны накірунак літаратуразнаўства таксама шырока карыстаецца паняццем *архетып*. Яе прыхільнікі лічаць ідэальнай праявай “калектыўнага падсвядомага” *міфы*, вобразы якіх ператварыліся ў архетыпы і сталі асновай усёй мастацкай творчасці наступных эпох.

Сучасная міфакрытыка ўяўляе арыгінальную літаратуразнаўчую метадалогію, заснаваную пераважна на навейшых вучэннях пра міф як важнейшы сродак для спасціжэння ўсёй мастацкай культуры чалавецтва ад даўніны да апошніх дзён. Усе літаратурна-мастацкія творы або называюцца міфамі (у постмадэрнізме), або ў іх выяўляецца мноства структурна-зместавых элементаў міфа (міфалагем, міфем), што адыгрывае вызначальную ролю для разумення і ацэнкі дадзенага твора. Міфакрытыкі разглядаюць міф не толькі як натуральны, гістарычны выток мастацкай творчасці, але і як надгістарычны генератар літаратуры.

Структурны аналіз абавязвае даследчыка пранікнуць у мастацкі тэкст і вывучаць яго як арганізаванае мноства, як структуру ўзаемазвязаных кампанентаў зместу і формы, як сістэму элементаў, прыёмаў, аб’яднаных адзінай мастацкай мэтай. Магчымасць выбару ўмоў падзелу твора на элементы надае структурнаму аналізу гнуткасць, адкрывае новыя магчымасці і прасторы для даследавання на розных узроўнях, для пранікнення ў структуру тэксту, выяўляючы канцэптальную задуму самой яго будовы і арганізацыі. Пры структурным даследаванні ў творы вылучаюцца і аналізуюцца сэнсаўтваральныя блокі, што ніяк не супярэчыць яго мастацка-цэласнаму ўспрымання. *Прынцыпы структурнага аналіза*: падзел твора на блокі (элементы, узроўні) у адпаведнасці з задачамі даследавання; вывучэнне асобных блокаў (элементаў) і сістэмы іх узаемасувязі і цэласнасці; сінхронны падыход, калі даследуецца не гісторыя ўзнікнення ўсяго тэкста, а яго структурных частак. Структуралізм падобны да герметызму, г. зн. да закрытага, камернага разгляду твора. Структурны аналіз, па меркаванні некаторых яго апанентаў, не разглядае жывы твор, а “анатаміруе” яго. Аднак гэтая “анатомія” – не самамэта, а неабходны этап усебаковага спасціжэння твора. Структурны аналіз у літаратуразнаўстве павінен быць толькі этапам да цэльнага навуковага асэнсавання твора. *Мастацкі тэкст, кантэкст, элементы мастацкага твора* – асноўны метадалагічны апарат структурнага даследавання.

Семіятычны аналіз накіраваны на разгляд мастацкага твора як знакавай сістэмы. У аснову яго пакладзена ідэя, што мастацтва, у тым ліку і літаратурны твор, – гэта сродак маўлення, своеасаблівая знакавая сістэма, якая нясе ў сабе сістэму значэнняў (значыць, заключае каштоўнасць) і перадае сэнс (мастацкую канцэпцыю). Прыхільнікі гэтага метаду перакананы, што ў мастацкім творы мае значнасць абсалютна ўсё і даследчык павінен дасканала разумець кожнае выказванне пісьменніка (дыялог аўтара і даследчыка). Пры семіятычным аналізе задзейнічаны наступныя катэгорыі: *знак, метазнак, код, мастацкае паведамленне, мастацкі сэнс, значэнне*.

Стылістычны аналіз будуецца на аснове двух падыходаў: 1) рэканструкцыя граматычна правільнага, нарматыўнага сказа, які пакладзены ў аснову стылізаванага аўтарскага сказа з мастацкага твора; 2) высвятленне адрозненняў паміж гэтымі сказамі. Гэтыя адрозненні і заключаюць у сабе стылёвыя асаблівасці, уласцівыя творчай манеры дадзенага аўтара. Крок ад ліку стылістычнага аналізу – нейтральная аснова мовы, нарматыўная мова, нарматыўны сказ, “нулявы ўзровень пісьма”, “правільнае маўленне”, стылістычна нейтральны тэкст. Адхіленні ад гэтай асновы характарызуюць індывідуальны стыль пісьменніка.

Інтанацыйны (фонасемантычны) аналіз літаратурнага твора накіраваны на выяўленне багацця яго інтанацыйнай сістэмы (гукапіса). Інтанацыйна-гукавая арганізацыя твора залежыць ад яго эмацыянальна-сэнсавай напоўненасці, ад творчай індывідуальнасці пісьменніка, літаратурнага метаду ці напрамку, да якога ён належыць, фанетычных асаблівасцей пэўнай нацыянальнай мовы. Эстэтычныя перажыванні фіксуюцца ў інтанацыі, якая адначасова з’яўляецца сродкам фіксацыі і трансляцыі думкі, зместу, актыўным носьбітам вопыту адносін і эмацыяна-насычаных перажыванняў. Інтанацыя – гукавая і маторная (жэст, міміка) – адыгрывае вялікую ролю ў розных відах мастацтва. Пры інтанацыйным аналізе асэнсоўваюцца *рытм, рыфма, строфіка, інтанацыі*, што, звычайна, называецца *гукавой інструментоўкай твора*; супастаўляецца гучанне твора з інтанацыйным “фонам” (гучаннем) эпохі. У выніку такога параўнання выяўляецца *мера інтанацыйнай свабоды* творчасці і вызначаецца *каштоўнасць інтанацыйнай сістэмы* аналізуемага твора і яго аўтара. Крытэрыі каштоўнасці твора ў гэтым выпадку – інтанацыйнае багацце твора, яго эмацыянальна-напоўненасць, насычанасць, лагічная і семантычная выразнасць і сэнсавая ёмістасць.

Рэцэптыўны падыход дапамагае зразумець твор праз яго канкрэтна-гістарычныя, групавыя і індывідуальныя ўспрыняцці. Літаратурны твор разглядаецца ў яго гістарычнай разгорнутасці, ва ўспрыманні рознымі пакаленнямі чытачоў у самыя розныя эпохі. Чытач з’яўляецца не пасіўным аб’ектам уздзеяння твора, а актыўным “спажывцом”, для якога працэс ра-

зуме́ння і спасці́жэння твора ўяўляецца адначасова працэсам сатворчасці. Літаратуразнаўства ўлічвае абодва бакі сістэмы “твор – рэцыпіент”: уздзеянне тэксту, абумоўленае яго мастацкай значнасцю, і рэцэпцыю чытача, абумоўленую яго індывідуальнасцю і канкрэтна-гістарычнымі ўмовамі быцця. Гэта дазваляе пры даследаванні твора вывучаць яго два пласты (аспекты) – мастацкі і гістарычны. Асноўныя катэгорыі рэцэптыўнага аналізу: *рэцыпіент, чытацкая аўдыторыя, рэцэптыўная група, мастацкае ўспрыняцце, мастацкая асалода* і інш.

Гісторыка-функцыянальнае вывучэнне літаратуры накіравана на даследаванне асаблівасцей функцыянавання, успрымання і разумення твора чытачамі: успрыманне ранейшых і цяперашніх твораў чытачамі і крытыкай, чытацкія “варыянты” літаратурных твораў, рэпутацыі пісьменнікаў у розныя гістарычныя перыяды і этапы іх творчасці, успрыманне іншамовных аўтараў праз пераклад, крытычныя водгукі і г.д. *Задачы гісторыка-функцыянальнага даследавання*: вызваленне літаратурнай спадчыны ад састарэлых крытэрыяў, паняццяў і ацэнак, абумоўленых часавымі і канкрэтна-гістарычнымі абставінамі, што склаліся на мінулых этапах грамадска-літаратурнага жыцця і не адпавядаюць сучасным грамадска-літаратурным уяўленням; ажыццяўленне аксіялагізаванага падыходу да грамадска-ідэалагічных і ідэйна-эстэтычных каштоўнасцяў, сцверджаных мастаком; размежаванне гістарычна-канкрэтнага і ўніверсальна-мастацкага ў змесце і пафасе твора; выяўленне дыялектыкі зменлівага і вечнага ў мастацкім творы; вывучэнне сэнсава-выяўленчай дынамікі літаратурнага твора на ўзроўні суадносін кампанентаў яго структуры са зменлівасцю сацыяльна-філасофскіх і ідэйна-эстэтычных функцый усяго твора.

КАРОТКІ ТЭРМІНАЛАГІЧНЫ СЛОЎНІК СУЧАСНАГА ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВА

Авангарднае літаратуразнаўства – сістэма наватарскіх, рэвалюцыйных метадалогій у літаратурнай тэорыі ХХ стагоддзя. Да авангарднага літаратуразнаўства належаць нетрадыцыйная герменеўтыка (псіхааналітычная тэорыя тлумачэння), фармалізм, структуралізм, постструктуралізм.

Актант – паняцце структурнага аналізу для вызначэння структуры дзейнай асобы ў творы, а таксама для вызначэння ролі, дзеяння гэтай асобы ў агульнай стэме аповеду.

Аналітычная псіхалогія – юнгаўская тэорыя вывучэння феномену псіхічнага падсвядомага (неўсвядомага). Аналітычная псіхалогія з’яўляецца адной з сучасных школ *глыбіннай псіхалогіі*, якая актыўна развівае юнгаўскія паняцці і адкрыцці ў сферы людскай псіхікі.

Андрацэнтрычная крытыка – феміністычная крытыка, якая даследуе літаратурную творчасць мужчын-пісьменнікаў.

Архетып – структурны элемент калектыўнага падсвядомага ў аналітычнай псіхалогіі К. Юнга, своеасаблівая ідэальная форма, надзеленая энергетычнаю сілай, якая паходзіць з падсвядомага і мае ўласцівасць фарміраваць уяўленні.

Віталістычная культура – культура, у якой сутнасць духоўных каштоўнасцяў цесна звязана з культурам зямнога жыцця, пачуццёвасці (lat. *vitalis* – жыццёвы).

Вобраз – ірацыянальны прадукт, вынік неўсвядомленай дзейнасці фантазіі, які нечакана з’яўляецца ў свядомасці як прывід ці мроя. Вобраз як адзінка мастацкага пазнання выступае сутнасным паняццем літаратурнай тэорыі. Аднак у навейшым “семіятычным” літаратуразнаўстве (структуралізм, постструктуралізм) традыцыйнае паняцце “вобраз” выцясняецца новым, посттрадыцыйным паняццем “*знак*”.

Генатэкст – паняцце Ю. Крысцевай, належыць да постструктуралісцкай тэорыі тэксту. Абазначае глыбінны ўзровень тэксту, які існуе паза лінгвістычнымі структурамі мовы і з’яўляецца неструктураванай сэнсавай множнасцю, якая звязана з давярбальным узроўнем існавання суб’екта, узроўнем, на якім пануе неўсвядомленае (падсвядомае) (грэч. *genos* – род, паходжанне).

Генацэнтрычная крытыка – феміністычная крытыка, якая даследуе літаратурную творчасць пісьменніц-жанчын.

Дадаізм – накірунак у мадэрнізме, які аформіўся з 1916 па 1921 г. як творчы пошук, мастацкі спосаб агульнага адмаўлення ад традыцыйных рэлігійных, эстэтычных і этычных каштоўнасцяў дзеля ідэалу свабоды творчага самавыяўлення. Назва паходзіць ад паняцце “дада”, якое дэкларуе прынцыповую нявызначанасць яго сэнсу (дада нічога не абазначае). Мастацкая канцэпцыя дадаізму звязвалася з выражэннем неўсвядомленага, а мастацкія прыёмы зводзіліся да абсурдных камбінацый прадметаў, слоў, гукаў.

Дэканструкцыя – стратэгія постструктуралісцкага крытычнага аналізу, распрацаваная Ж. Дэрыдою, якая ўключае дэканструкцыю (парушэнне структуры) і рэканструкцыю (аналітычную перабудову) твора з мэтай выяўлення ўнутранай супярэчнасці тэксту, выяўлення ў ім схаваных і незаўважаных не толькі найўным чытачом, але і самім аўтарам сэнсаў (“спячых” сэнсаў). Дэканструктывісты адмаўляюць магчымасць адзіна правільнай інтэрпрэтацыі літаратурнага твора, адстаіваюць тэзіс непазбежнай памылковасці кожнага даследча-крытычнага прачытання.

Дэцэнтрацыя – метадалагічная ўстаноўка постмадэрнізму і постструктуралізму, якая характарызуецца адмаўленнем ад фундаментальных паняццяў – першапачатку або цэнтра як асновы класічных уяўленняў пра

структураванья веды. Ідэя цэнтра – арганізацыйнага прынцыпу структуры – развенчваецца як ідэя прасталінейнага дэтэрмінізму, знешняй гвалтоўнай прычыннасці. Культура постмадэрнізму, у адрозненне ад культуры мадэрнізму, аддае перавагу дэцэнтрацыі культурнай прасторы, што азначае адсутнасць прывілеяваных, дамінуючых пунктаў гледжання, іерархічнай упарадкаванасці, прыярытэтнай дыферэнцыяцыі. Так, іерархічнаму мадэрнісцкаму цэнтраванню літаратурнага працэса (элітарная літаратура – масавая літаратура) супрацьпастаўлены постмадэрнісцкі поліцэнтрызм, паводле якога кожная літаратурная з’ява можа быць пастаўлена ў цэнтр культурнай прасторы.

Дыскурс – вярбальна разгорнутае меркаванне дзеля дасягнення, устанаўлення ісціны, канкрэтна-гістарычная форма якога абумоўлена традыцыйнай рацыянальнасцю. У структурным аналізе мастацкага тэкста дыскурс – гэта ўвесь моўны ўзровень, які апавядае пра падзеі.

Ідэя – пачатак, аснова, першавобраз – катэгорыя, якая належыць не толькі да сферы мыслення, але і пачуццяў; першапачатак, які ў аналітычнай псіхалогіі вызначае сутнасць першаснага вобраза-сэнсу, абстрагаваны ад канкрэтыкі вобраза.

Іманентны дэтэрмінізм – тлумачэнне, якое характарызуе ўнутраную абумоўленасць з’явы (такую, якая выцякае з яе ўласнай прыроды). Структуралісцкая метадалогія сыходзіць з іманентнага дэтэрмінізму ў навуковым тлумачэнні мастацкага твора як індывідуальнага маўлення, гэта значыць з аналізу ўнутрана ўласцівых твору якасцей.

Інтэртэкстуальнасць – абазначэнне феномену ўзаемадзеяння аўтарскага тэкста з семіятычнай культурнай прасторай. Гэта адно з асноўных паняццяў постмадэрнісцкай тэорыі тэксту як мноства, мазаікі іншых тэкстаў.

Класічны псіхааналіз – авангардная тэорыя, якая сфармулявана ў працах З. Фрэйда на мяжы XIX і XX стст. як даследаванне псіхічнага не-свядомага. Класічны псіхааналіз узнік насуперак класічнай псіхалогіі, аб’ектам даследавання якой з’яўляецца свядомасць.

Калектыўнае неўсвядомае (падсвядомае) – структурны ўзровень людскай псіхікі ў аналітычнай тэорыі К.Г. Юнга, гэта значыць, псіхічная спадчына людскай эвалюцыі, якая прысутнічае ў псіхічнай структуры кожнага чалавека. Змест калектыўнага неўсвядомага ўяўляе сферу інстынктаў і архетыпаў і выяўляецца ў вобразах і формах, характэрных для розных народаў і эпох.

Канатацыя – непрамы, другасны спосаб абазначэння прадмета ці з’явы.

Логакэнтрызм – выява класічнай філасофскай традыцыі, звязанай з прызнаннем наяўнасці глыбіннага ўнутранага сэнсу быцця ўвогуле і асобных аб’ектаў і падзей; дыскурс, які грунтуецца на ідэі ўсепранікальнага Логасу і дае магчымасць асэнсаваць быццё як іманентна лагічнае, закана-

мернае і падпарадкаванае лінейнаму дэтэрмінізму (агульнай прычыннай абумоўленасці).

Мадэрнізм – агульнае паняцце для абазначэння некласічнага філасофскага асэнсавання чалавека і свету. У мастацтве – сістэма літаратурна-мастацкіх тэндэнцый, разгорнутых на мяжы XIX і XX стст. як пошук сучаснай мастацка-вобразнай мовы для выражэння новага суб’ектывізму, разрыву з класічнай традыцыяй, з прынцыповай адкрытасцю пазнання, сцвярджае рознаякасныя мадэлі перабудовы свету.

Наратыў (маўленчы акт) – паняцце філасофіі постмадэрну, якое выражае працэсуальнасць самарэалізацыі як вярбальны выклад, як спосаб быцця тэксту, які паведамляецца. У структурным аналізе апавядальнага тэксту наратыў як спосаб апавядання падзяляецца на *гісторыю* (паслядоўнасць падзей) і *дыскурс* – увесь моўны ўзровень, што апавядае аб падзеях.

Наратыўная фігура – адступленне ад нейтральнага, тыповага спосабу апавяду. Мастацкі дыскурс – гэта сістэма наратыўных фігур, у якой парушэнні тыповай структуры апавяду ствараюць асаблівы эфект мастацкасці, таямніцы тэксту.

Постмадэрн (“пасля сучаснасці”) – паняцце, якое абазначае новы культурны стан, які ўзнік насуперак рацыяцэнтрызму эпохі Мадэрну.

Постмадэрнізм – філасофскае і гісторыка-літаратурнае паняцце, якое сфарміравалася ў сярэдзіне 50-х гадоў XX стагоддзя для абазначэння канцэпцыі культуры Постмадэрну, той культурнай сітуацыі, якая выявіла завершанасць эпохі Мадэрну і патрэбу ў новай мастацкай свядомасці. Да постмадэрнізму належыць тая мастацкая творчасць, у якой выяўляецца дух Постмадэрну, эстэтычна выражаецца яго канцэпцыя.

Постструктуралізм – сукупнасць разнастайных падыходаў у гуманітарных навукх, якія ўзніклі ў 1970–1980-ыя гады XX стагоддзя і былі арыентаваны на перагляд структуралізму (структурнай методыкі аналізу тэкстаў) з мэтай пошуку сумежных “зон свабоды”, разбурэння тэкставай сістэмнай цэласнасці. Пошукі “зон свабоды”, якія знаходзяцца за межамі ідэалагічных і моўных структур, звязваюцца з тэкстуальным тлумачэннем рэальнасці: адзінай рэальнасцю ў культуры абвяшчаецца тэкстуалізаваны свет, пазбаўлены ўсякага цэнтравання, акрамя логацэнтрызму і фонацэнтрызму.

Псіхалагічны тып творчасці – тып творчасці, пры якім апрацоўваецца матэрыял са свядомасці асобы, а вынік творчасці належыць да сферы, цалкам зразумелай псіхалогіі і патлумачанай гэтай навукай.

Скрыптар (пісьменнік, той, хто піша) – паняцце, якое замяняе ў постмадэрнісцкай эстэтыцы традыцыйнае паняцце “аўтар” і выражае адмаўленне ад суб’екта пісьма, дэперсаналізацыю фігуры аўтара.

Сублімацыя – паняцце, ужытае З. Фрэйдам для выражэння трансфармацыі сексуальнай энергіі; гэта дэсексуалізацыя ператварае сексуальную энергію ў духоўна-творчую. Ідэя сублімацыі прыйшла ў псіхааналіз з нямецкай літаратуры – творчасці ранніх і позніх рамантыкаў і іх тэарэтыкаў.

Сюррэалізм (надрэалізм) – мастацкая з’ява, якая зарадзілася ў 20-я гады XX стагоддзя пад уплывам псіхааналізу ў рэчышчы мадэрнізму і была накіравана на пошукі “сапраўднай рэальнасці” ў суб’ектыўным свеце. Галоўным мастацкім прынцыпам сюррэалізм абвясціў “аўтаматычнае пісьмо”. Літаратурны сюррэалізм найяскрава выявіўся ў творчасці французскіх пісьменнікаў – А. Брэтона, П. Элюара, Л. Арагона, Ф. Супо і інш. і стаў непасрэдным папярэднікам постмадэрнізму.

Тэкставы аналіз – канцэптуальна-авангардысцкая стратэгія аналізу, якая імкнецца падаць тэкст як незавершаны і адкрыты працэс узнікнення і развіцця сэнсу шляхам паяднання постструктуралісцкай аналітыкі тэкствай структуры і постмадэрнісцкай ідэі тэксту як *аструктурнай бясконцасці*. Канцэпцыю тэкставага аналізу сфармуляваў у 70-я гады XX стагоддзя Р. Барт у працэсе аналізу мастацкіх тэкстаў.

Фонацэнтрызм – тып дыскурсу заходняй традыцыі (ад Платона да Гегеля), арыентаваны на моўны змест, які ўвасоблены гучаннем тэкстаў; прадугледжвае давер да тэксту, да яго відавочнага сэнсу.

Экзістэнцыялізм – адзін з самых значных напрамкаў філасофіі XX стагоддзя, канцэпцыя якога накіравана на аналіз людскога спосабу існавання, непасрэднага перажывання чалавекам сябе і сваёй сітуацыі як быцця ў свеце, што адбываецца канкрэтна тут і зараз. Традыцыйнаму філасофскаму даследаванню абстрактнага суб’екта экзістэнцыялізм супрацьпаставіў канкрэтнага чалавека ў рэальнай сітуацыі яго непасрэднага жыццёвага вопыту як анталагічную аснову вучэння пра быццё.

Экспрэсіянізм – мастацкі напрамак у мадэрнізме, які насупраць мастацкаму адлюстраванню (аб’ектыўнаму ўспрыняццю) сцвярджае суб’ектыўнае ўяўленне пра свет. Як літаратурна-мастацкі стыль вынашчаны і накіраваны на экспрэсіянізм аформіўся ў Германіі ў пачатку XX стагоддзя. Асноўным творчым прыёмам стала выражэнне драматычнага суб’ектыўнага светабачання праз гіпертрафіраванае аўтарскае “Я”.

Змест

<i>Ад аўтара</i>	3
Раздзел 1. МЕТАДАЛОГІЯ ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВА	5
Біяграфічны метада. Біяграфія як літаратурна-даследчы жанр.....	5
Міфакрытычная метадалогія	14
Літаратура і псіхалогія. Псіхааналіз як літаратуразнаўчы метада	21
Праблема псіхалагізму ў сучасных даследаваннях	23
Псіхалагізм у беларускай літаратуры і літаратуразнаўстве.....	26
Герменеўтыка як тэорыя інтэрпрэтацыі і разумення мастацкага тэксту ..	30
Герменеўтычнае кола.....	31
Разуменне і інтэрпрэтацыя	32
3 гісторыі герменеўтыкі	33
Раздзел 2. ТЭОРЫЯ МАСТАЦКАГА ТЭКСТУ	41
Мастацкі твор (тэкст) як аб'ект літаратуразнаўчага даследавання	41
Фонасемантыка літаратурнага твора.....	44
Зместава-сэнсавая сістэма твора	46
Аналіз сюжэта (фабулы) твора	48
Літаратурны герой.....	49
Свет мастацкага твора.....	50
Раздзел 3. ЛІТАРАТУРНЫ ПРАЦЭС	
I МЕТАДАЛОГІЯ ЯГО АНАЛІЗУ	53
Мастацкія ўзаемадзеянні як унутраныя сувязі літаратурнага працэсу ...	53
Паняцце пра мастацкі напрамак (накірунак).....	57
Гістарычная перыядызацыя літаратурна-мастацкага працэсу.....	59
Гістарызм як прыныцып даследавання літаратурнага працэсу.....	61
Кампаратывісцкае разуменне літаратурнага працэсу	64
Лінгвістычны пазітывізм аб літаратурна-мастацкім развіцці.....	67
Фармалізм і вульгарны сацыялагізм аб літаратурным працэсе.....	68
Сучасная метадалогія аналізу літаратурнага працэсу.....	74
Раздзел 4. ЛІТАРАТУРНЫ ПРАЦЭС У XX СТАГОДДЗІ	83
Асаблівасці літаратурнага працэсу і твора	83
Асаблівасці працэсу літаратурнага развіцця	88
Раздзел 5. МАДЭРНІЗМ У ЛІТАРАТУРНЫМ ПРАЦЭСЕ	
XX СТАГОДДЗЯ	95
Мадэрн	96
Акмеізм	98
Футурызм.....	100

Раздзел 6. ЛІТАРАТУРНЫЯ ПЛЫНІ	
ПЕРЫЯДУ НЕАМАДЭРНІЗМУ	106
Дадаізм.....	106
Сюррэалізм	108
Экспрэсіянізм	112
Імажынізм	117
Канструктывізм	118
Экзістэнцыялізм	121
Літаратура “патоку свядомасці”	127
Раздзел 7. ЛІТАРАТУРА ПОСТМАДЭРНІЗМУ	132
Поп-арт	135
Гіперрэалізм	137
Фотарэалізм	138
Санарыстыка.....	139
Музыкальны пуанцілізм	139
Алеаторыка.....	140
Хэпенінг.....	141
Самаразбуральнае мастацтва.....	142
Соц-арт.....	143
Канцэптуалізм	144
Постмадэрнізм у тэорыях заходніх крытыкаў.....	146
Раздзел 8. МАДЭРНІЗАВАНЫ РЭАЛІЗМ	155
Сацыялістычны рэалізм	155
Неарэалізм	158
Магічны рэалізм	158
Псіхалагічны рэалізм	163
Інтэлектуальны рэалізм.....	164
АСНОЎНЫЯ КАТЭГОРЫІ МЕТАДАЛОГІІ	
ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВА	168
КАРОТКІ ТЭРМІНАЛАГІЧНЫ СЛОЎНІК	
СУЧАСНАГА ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВА	173