

Установа адукацыі
“Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт імя А.С. Пушкіна”

МЕЛЬНИКАВА З.П.

Вучэбна-метадычны комплекс

ПСІХОЛОГІЯ ЛІТАРАТУРНАЙ ТВОРЧАСЦІ

(спецыяльнасці 1-21 05 01 “Беларуская філалогія”,
1-21 05 02 “Руская філалогія”)

Брэст, 2016

УДК
ББК
М

Рэкамендавана рэдакцыйна-выдавецкім саветам установы вышэйшай адукацыі “Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт імя А.С. Пушкіна”

Рэцэнзенты:

кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры гісторыі і тэорыі рускай літаратуры УВА “Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт імя А.С. Пушкіна”

В.М. Кавальчук

кандыдат філалагічных навук, дацэнт, загадчык кафедры беларускай і рускай моў УВА “Брэсцкі дзяржаўны тэхнічны ўніверсітэт”

Н.М. Борсук

Мельнікава, З.П.

Псіхалогія літаратурнай творчасці : вучэбна-метадычны комплекс / З.П. Мельнікава ; Брэсц. дзярж. ун-т імя А.С. Пушкіна. – Брэст : БрДУ, 2016. – 132 с.

ISBN

Вучэбна-метадычны комплекс па дысцыпліне “Псіхалогія літаратурнай творчасці” змяшчае вучэбную праграму, асноўныя тэарэтычныя матэрыялы па названай дысцыпліне, пералік рэкамендуемых асноўных і дадатковых крыніц, а таксама матэрыялы, пытанні і заданні да практычных заняткаў, накіраваныя на трывалае засваенне ведаў, выпрацоўку аналітычна-даследчыцкіх уменняў і навыкаў (урыўкі з праграмных твораў класікаў беларускай і рускай літаратуры).

Выданне адрасуецца студэнтам філалагічнага факультэта III курса спецыяльнасцей “Беларуская філалогія”, “Руская філалогія”, а таксама магістрантам, аспірантам, настаўнікам-філолагам.

УДК
ББК

ISBN

УВА “Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт
імя А.С. Пушкіна”, 2016

Змест

Уводзіны.....	4
1. Прыкладны тэматычны план курса.....	6
2. Змест вучэбнага матэрыялу	7
3. Тэарэтычныя матэрыялы да курса.....	12
3.1 Спецыфіка прадмета. Псіхалогія і літаратура.....	12
3.2 Праблемы псіхалогіі літаратурнай творчасці. Асноўныя псіхалагічныя тэорыі творчасці	14
3.3 Талент аўтара і натхненне. Асабісты вопыт і веды.....	20
3.4 Аўтабіяграфізм і дакументалізм творчасці. Роля маленства і юнацтва ў фарміраванні таленту.....	26
3.5 Характар і асаблівасці памяці.....	31
3.5.1 Памяць і творчае мысленне. Погляды вучоных на прыроду памяці.....	35
3.6 Дзённікі пісьменнікаў.....	37
3.6.1 Ускосны вопыт і дакументаванне.....	40
3.6.2 Аўтар і прататып.....	42
3.7 Творчы працэс. Задума і жыццёвы матэрыял.....	43
3.7.1 Актыўнасць творчага ўспрымання. Увасабленне задумы.....	48
3.7.2 “Пакуты творчасці”	51
3.8 Псіхалагізм у літаратурным творы.....	57
3.9 Мастацкі псіхалагізм.....	58
3.10 Асноўныя формы псіхалагічнага пісьма. Псіхалагічныя тэхнікі. Псіхапэтыка.....	60
3.11 Формы псіхалагічнага аналізу ў пражаным творы.....	65
3.12 Тэорыі аб’ектыўнага псіхалагічнага аналізу. Аўтар-аналітык. Самааналіз аўтара і героя.....	74
3.13 Гендэрны накірунак у літаратуразнаўстве.....	76
3.14 Тэорыі і тэхнікі неапсіхалагічнага пісьма.....	78
3.15 Нетрадыцыйныя накірункі псіхалагізму і літаратуразнаўства.....	81
4. Заданні да практычных заняткаў.....	84
Метадычны дадатак А (па тэкстах беларускай літаратуры).....	99
Методическое приложение Б (по текстам русской литературы)...	112
Пералік прыкладных пытанняў да заліку.....	129
Рэкамендуемая літаратура.....	130

Уводзіны

Выданне ўяўляе сабой вучэбна-метадычны комплекс па дысцыпліне “Псіхалогія літаратурнай творчасці”, якая вывучаецца студэнтамі філалагічнага факультэта спецыяльнасцей “Беларуская філалогія”, “Руская філалогія”. Ён таксама можа быць рэкамендаваны магістрантам, аспірантам, якія займаюцца даследчымі праблемамі, звязанымі з псіхалогіяй мастацтва і творчасці, псіхалагізму ў літаратуры.

Асноўная мэта вучэбна-метадычнага комплексу – дапамагчы студэнтам па магчымасці глыбока і ўсебакова асэнсаваць комплекс тэарэтычных пытанняў па псіхалогіі літаратурнай творчасці, засвоіць існуючыя ўяўленні аб полісемантыцы паняцця “псіхалагізм”, з чым пастаянна сутыкаецца літаратуразнаўства, авалодаць аналітыка-метадалагічнымі даследчымі падыходамі пры спасціжэнні псіхалагізму як творча-стылёвай рысы пісьменніка, як унутранай якасці літаратурнага твора.

Вучэбна-метадычны комплекс складаецца з наступных частак: уводзіны, прыкладны тэматычны план курса, змест вучэбнага матэрыялу, тэарэтычныя матэрыялы да курса, заданні для практычных заняткаў і тэксты-дадаткі да іх (урыўкі з твораў класікаў беларускай і рускай літаратуры), спіс рэкамендаванай літаратуры, пералік прыкладных пытанняў да заліку.

Ва ўводзінах сфармуляваны мэты і задачы вывучэння дысцыпліны “Псіхалогія літаратурнай творчасці”, а таксама акрэслены аб’ём ведаў, уменняў і навыкаў студэнтаў, якімі неабходна авалодаць для паспяховага засваення зместу гэтай вучэбнай дысцыпліны.

У наступным раздзеле прыводзіцца прыкладны тэматычны план курса, а таксама змест вучэбнага матэрыялу, які структураваны ў адпаведнасці з патрабаваннямі вучэбнай праграмы па дысцыпліне.

Раздзел “Тэарэтычныя матэрыялы да курса” складаецца з кароткага курса лекцый па асноўных пытаннях псіхалогіі літаратурнай творчасці, творчага працэсу, псіхапэтыкі, псіхалагічнага аналізу ў мастацкім творы і інш.

Пытанні і заданні да практычных заняткаў разлічаны на выкарыстанне розных відаў працы: калектыўнай, групавой, творча-індывідуальнай, на самастойную падрыхтоўку. Гэта дазваляе эфектыўна арганізаваць вучэбны працэс з улікам спецыфікі працы з замежнымі студэнтамі.

Вучэбна-метадычны комплекс “Псіхалогія літаратурнай творчасці” дапамагае студэнтам авалодаць:

- 1) сістэмай ведаў па асноўных тэарэтычных пытаннях псіхалогіі і літаратуры, асноўных псіхалагічных тэорыях творчасці, псіхалагічных тэхніках пісьма, псіхалагізме як творча-стылёвай якасці пісьменніка, а таксама ведамі аб творчым працэсе і яго асноўных этапах;
- 2) уменнямі выяўляць псіхалагізм у літаратурным творы, вызначаць і характарызаваць прыёмы псіхапэтыкі, псіхалагічныя тэхнікі пісьма ў канкрэтным творы і ў творчасці пісьменніка;

- 3) навыкамі самастойнай інтэрпрэтацыі тыпаў і прыёмаў псіхааналізу ў літаратурным творы, стварэння ўласных тэкстаў з выкарыстаннем тэхнік псіхалагічнага пісьма.

1. Прыкладны тэматычны план курса

1. Спецыфіка прадмета. Псіхалогія і літаратура. Праблемы псіхалогіі літаратурнай творчасці. **2 лекц.**
2. Асабісты вопыт і эмацыянальнае жыццё пісьменніка. Характар і асаблівасці памяці. Аўтабіяграфізм і дакументалізм творчасці. **2 лекц., 2 практ.**
3. Уяўленні і памяць. Рэалістычнае і рамантычнае ўспрыняццё і адлюстраванне жыцця. Абдумванне твора і самакрытыка. **2 лекц.**
4. Рэалізацыя пісьменніцкай задумы. Папраўкі, дапрацоўкі, перапрацоўкі, узнаўленні твора. Зрокавыя вобразы, гукавы жывапіс і сімволіка ў творах розных жанраў. **2 лекц.**
5. Псіхалагізм у літаратуры. Псіхааналіз як літаратуразнаўчы метад. Мастацкі псіхалагізм. Псіхапаэтыка. **2 лекц, 2 практ.**
6. Формы псіхалагічнага аналізу ў пражайным творы. Псіхалогія і гендэрныя пытанні літаратурнай творчасці. Псіхалагічны змест твора. **2 лекц, 2 практ.**
7. Тэорыя аб'ектыўнага псіхалагічнага аналізу. Аўтар-аналітык. Прыёмы аб'ектыўнага псіхалагічнага пісьма. **2 лекц., 2 практ.**
8. Тэорыя суб'ектыўнага псіхалагізму (рамантызм). Самааналіз аўтара і героя. Тэхніка і прыёмы псіхалагічнага пісьма. **2 лекц. 2 практ.**
9. Псіхалагізм у літаратуры рэалізму. Герой і абставіны. Знешнія фактары як рэгулятары ўнутранага жыцця героя. Неапсіхалагізм у літаратуры XX – пачатку XXI стст. **2 лекц., 2 практ.**
10. Тэхнікі неапсіхалагічнага пісьма. Псіхалагічны партрэт. Дыялогі герояў як сродак псіхалагічнай характарыстыкі. **2 лекц., 2 практ.**

2. Прыкладны змест вучэбнага матэрыялу

Тэма 1. Спецыфіка прадмета. Псіхалогія і літаратура. Праблемы псіхалогіі літаратурнай творчасці.

Асноўная мэта і задачы дысцыпліны. Спецыфіка авалодвання пісьменніцкім і літаратурна-крытычным майстэрствам. Працэс выпрацоўкі ўласнай выяўленчай тэхнікі, свайго мастацкага стылю (паводле сведчанняў вялікіх мастакоў слова. Перадумовы творчасці, аб'ектыўныя і суб'ектыўныя фактары фарміравання пісьменніцкай індывідуальнасці. Літаратура мастацкая і прыкладная, спецыфіка задач кожнай.

Талент і спосабы яго рэалізацыі. Успрыняцце і назіранне. Мастацкая каштоўнасць успрыняцця, індывідуальныя адрозненні. Зрокавыя ўражанні і жывапісны стыль у літаратурнай творчасці.

Тэма 2. Асабісты вопыт і эмацыянальнае жыццё пісьменніка. Характар і асаблівасці памяці. Аўтабіяграфізм і дакументалізм творчасці.

Талент аўтара. Натхненне. Аўтарская суб'ектыўнасць. Роля ўспамінаў у творчасці. Дзённікі і запісныя кніжкі. Ускосны вопыт і дакументалізм. Меркаванні і саманазіранні творцаў. Рэалізацыя біяграфічнага матэрыялу ў творчасці Янкі Купалы, Якуба Коласа, Максіма Багдановіча, Максіма Гарэцкага, Васіля Быкава, Івана Шамякіна, Івана Мележа.

Псіхалагічна-выяўленчы патэнцыял дакументальнай літаратуры. Творы Алеся Адамовіча, Янкі Брыля, Уладзіміра Калесніка, Сяргея Грахоўскага, Ларысы Геніюш. Іван Мележ “Жыццёвыя клопаты”.

Тэма 3. Уяўленні і памяць. Рэалістычнае і рамантычнае ўспрыняцце і адлюстраванне жыцця. Абдумванне твора і самакрытыка.

Казачныя ўяўленні. Адухаўленне. Рэалізм і сімвалізм уяўленняў. Імператыў і свядомыя моманты творчасці. Тэарэтыка-літаратурная падрыхтоўка аўтара. Абдумванне твора і самакрытыка. Натхненне і розум. Пагроза пераацэнкі ўласных сілаў. Небяспека памылковага шляху. Адэкватнасць псіхалагічна-выяўленчых сродкаў і неабходнасць вывучэння тэхнік творчага майстэрства. Творчы настрой. Артыкулы С. Дубаўца “Схема” і “Факел даверу” з кнігі “Практыкаванні” (Мінск, 1992) і Л. Корань “Ці лёгка быць геніем” з кнігі “Цукровы пеўнік” (Мінск, 1996), А. Пісьмянкова “Такая ў нас пагода...”, А. Пісьмянкоў “Залаты запас Пысіна”, “Ці збываюцца вершы?”, “Што галоўнае для пісьменніка?”, “Не пішы, бацька”, “Думаць вершы”, “Наймарнейшая марнасць” з кнігі “Думаць вершы” (Мінск, 2005)

Тэма 4. Рэалізацыя пісьменніцкай задумы. Папраўкі, дапрацоўкі, перапрацоўкі, ўзнаўленні твора. Зрокавыя вобразы, гукавы жывапіс і сімволіка ў творах розных жанраў.

Канцэнтрацыя і рэалізацыя пісьменніцкай задумы. Штучнае натхненне. Асаблівы выпадак (творчы ўплыў, штуршок да творчасці). Папраўкі, перапрацоўкі і ўзнаўленні твора. Мова і яе творчая энергія. Рытміка-меладычныя элементы твора. Зрокавыя вобразы і малюнкi. Унутранае (асацыятыўнае, тыпалагічнае) падабенства твораў. Гукавы жывапіс і сімволіка. Гукавы і псіхалагічны малюнак верша Янкі Купалы “А хто там ідзе?” Выяўленча-псіхалагічная інструментоўка твораў апошняга часу Р. Барадуліна, Л. Дранько-Майсюка, А. Разанава.

Тэма 5. Псіхалагізм у літаратуры. Псіхааналіз як літаратуразнаўчы метаd. Мастацкі псіхалагізм. Псіхапаэтыка.

Псіхалагічны аналіз у літаратурным творы. Генезіс і тэарэтычныя аспекты мастацкага псіхалагізма. Відазмяненні псіхалагізма. Паэтыка псіхалагізма. Апісанне знешняй экспрэсіі і выяўленне псіхічных станаў і ўласцівасцей героя. Фізіягнамічныя характарыстыкі героя: апісанні твару, жэстаў, паходкі, вачэй, поглядаў, усмешкі, гучання голасу. Псіхапаэтыка апавяданняў Я. Брыля “Маці”, “Memento mori”, В. Быкава “Сваякі”, “Адна ноч”, І. Пташнікава “Алені”, “Львы”, “Алёшка”, “Бежанка”, “Танцы”. Элементы знешняй экспрэсіі.

Тэма 6. Формы псіхалагічнага аналізу ў праявістым творы. Псіхалогія і гендэрныя пытанні літаратурнай творчасці. Псіхалагічны змест твора.

Псіхалагізм у паводзінах і характары героя. Спосабы адлюстравання ўнутранага свету герояў. Псіхалогія і гендэрныя пытанні літаратурнай творчасці. “Мужчынская” і “жаночая” літаратура. Псіхалагізм як уласцівасць мастацкага характару у прозе Якуба Коласа, М. Гарэцкага, І. Мележа, І. Пташнікава, А. Жука, Г. Марчука.

Сустрэча-дыялог з адным з сучасных пісьманнікаў Берасцейшчыны. Асабісты погляд творцы на “мужчынскую” і “жаночую” літаратуру, на псіхалагізм мастацкага характару, на выяўленча-эстэтычныя задачы літаратуры ў сучасным грамадстве.

Тэма 7. Тэорыя аб’ектыўнага псіхалагічнага аналізу. Аўтар-аналітык. Прыёмы аб’ектыўнага псіхалагічнага пісьма.

Тэорыя аб’ектыўнага псіхалагічнага аналізу ў літаратурных творах эпохі барока і класіцызму. Канцэпцыя аўтара-аналітыка. Творчыя прыёмы аб’ектыўнага псіхалагічнага адлюстравання:

- 1) паводзіны, рухі; 2) знешняе маўленне; 3) інтэлектуальная рэфлексія;
- 4) аўтарская ўвага да першапрычын паводзін, скіраванасць эмацыянальных імпульсаў, супярэчнасць псіхічных рэакцый героя.

Рэалізацыя прыёмаў аб'ектыўнага псіхалагічнага адлюстравання ў прозе І. Мележа і І. Шамякіна. Псіхалогія лірыка-філасофскага выяўлення аўтара ў прозе З. Бядулі, М. Гарэцкага, К. Чорнага.

Тэма 8. Тэорыя суб'ектыўнага псіхалагізму. Самааналіз аўтара і героя. Тэхніка і прыёмы псіхалагічнага пісьма.

Сутнасць тэорыі суб'ектыўнага псіхалагізму і літаратура рамантызму. Эвалюцыя адлюстравання пачуццяў аўтара і героя літаратурнага твора. Самааналіз аўтара і героя як псіхалагічна-інтэлектуальная рэфлексія.

“Тэхніка” псіхалагічнага пісьма. Аўтарскі псіхалагічны аповед і аналіз. Прыём унутранага маналогу. Сэнсавыяўленчая роля псіхалагічнай дэталі. Кампазіцыйныя прыёмы псіхалагічнага пісьма – успаміны, сны, бачанні, мроі, фантазіі.

Псіхалагізаваны пейзаж.

Псіхалагічная дэталі ў прозе В. Быкава (“Жураўліны крык”, “Знак бяды”, “Сотнікаў”). Кампазіцыйныя прыёмы псіхалагічнага пісьма ў прозе І. Шамякіна, В. Быкава, І. Пташнікава, В. Казько. Псіхалагізаваны пейзаж у творах розных жанраў Я. Коласа.

Тэма 9. Псіхалагізм у літаратуры рэалізму. Герой і абставіны. Знешнія фактары як рэгулятары ўнутранага жыцця героя. Неапсіхалагізм у літаратуры XX – пачатку XXI стст.

Псіхалагізм у літаратуры рэалізму і сацрэалізму. Характар, унутранае аблічча героя і сацыяльныя абставіны. Герой як канкрэтна-гістарычная асоба і пэўны сацыяльны тып. Знешнія фактары як рэгулятары ўнутранага жыцця героя.

Неапсіхалагізм у літаратуры XX – пачатку XXI стст. Псіхалагізаваная функцыя міфаў і архетыпаў. Прыпавесцёвая адметнасць сюжэтаў. Традыцыі герменеўтычнага даследавання ўнутранага жыцця героя. Унутраная свядомасць героя. Псіхалагічны падтэкст “Казак жыцця” Я. Коласа, апавяданняў і прыпавесцей В. Быкава “Адна ноч”, “Сваякі”, “Бедныя людзі”, “Сцяна”, “Жоўты пясочак”, “Вуціны статак”, “Хвастаты”, “Пагібель зайца”, І. Пташнікава “Львы”.

Аўтарская характарыстыка як сродак псіхалагічнага аналізу: маральныя, валявыя якасці асобы; перадача эмацыйнай сферы; перадача інтэлектуальных якасцей асобы; супярэчлівасць індывідуальных якасцей героя; прамыя і ўскосныя аўтарскія характарыстыкі; дынамізм ці засяроджанасць аўтарскіх характарыстык; экспрэсіўнасць ці аб'ектыўнасць аўтарскіх характарыстык. Аўтарскія характарыстыкі ў творах В. Адамчыка, І. Чыгрынава, А. Адамовіча, В. Быкава, А. Федарэнкі.

Тэма 10. Тэхнікі неапсіхалагічнага пісьма. Псіхалагічны партрэт. Дыялогі герояў як сродак псіхалагічнай характарыстыкі.

“Тэхнікі” неапсіхалагічнага пісьма: паток свядомасці, тэхніка асацыяцый, псіхалагізм суб’ектыўнага тыпу, прыём “свядомасці без межаў”, сімволіка-міфалагічныя вобразы, прыём псіхалагічных двайнікоў героя, псіхалагічны падтэкст (“сакрэт айсберга”).

Псіхалагічны партрэт. Дыялогі герояў як сродак псіхалагічнай характарыстыкі. Функцыі дыялогаў. Дыялог-споведзь; дыялог-высвятленне; дыялог-паядынак (сутыкненне); дыялог як акт узаемапаразумення.

Тэхнікі неапсіхалагічнага пісьма ў сучаснай беларускай літаратуры. Творы У. Сцяпана, А. Федарэнкі, Р. Баравіковай, П. Васючэнкі, Л. Рублеўскай, З. Дудзюк, Л. Валасюка. Псіхалагічныя партрэты Сотнікава і Рыбака, Дзёмчыхі і Пётры Качана (В. Быкаў “Сотнікаў”), Сушчэні (В. Быкаў “У тумане”), Алімпіяды і Фірагі (І. Пташнікаў “Алімпіяда”). Функцыя дыялогаў у творах У. Караткевіча (“У снягах драмае вясна”, “Ладдзя распачы”, “Каласы пад сярпом тваім”).

Інфармацыйна-метадычная частка Вучэбна-метадычнае забеспячэнне

Зборнікі паэзіі і прозы Р. Барадуліна, А. Разанава, Л. Дранько-Майсюка, Р. Баравіковай, А. Пісьмянкова, В. Быкава, А. Федарэнкі, А. Каско, Л. Валасюка, З. Дудзюк, У. Караткевіча, Л. Рублеўскай, М. Сянкевіча, А. Філатава, І. Пташнікава, І. Мележа, К. Чорнага, І. Шамякіна, М. Гарэцкага, З. Бядулі, Я. Купалы, М. Багдановіча.

Літаратурныя часопісы і газеты: “Полымя”, “Першацвет”, “Маладосць”, “Тэрмапілы”, “Дзеяслоў”, “Жырандоля”, “Літаратура і мастацтва”, “Наша ніва”.

Асноўная літаратура

1. Арнаудов М.П. Психология литературного творчества. – М., 2001.— 654 с.
2. Н. Бердяев. Смысл творчества. Опыт оправдания человека--- Интернет?
3. Выготский Л.С. Психология искусства. – М., 1998. – 480 с.
4. Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 2007.
5. Фарыно Е. Введение в литературоведение. – Варшава, 1991.
6. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. – М., 1994.
7. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX веков. – М., 1987.
8. Рагойша В.П. Тэорыя літаратуры ў тэрмінах. – Мн., 2001.

9. Романец В.А. Психология творчества: Учеб. пособие (на укр. языке). – 2-е изд., доп. – Киев: Лебедь, 2001. – 288 с.
10. Матрунёнак А.П. Псіхалагічны аналіз у сучасным беларускім рамане. – Мн., 1972.
11. Андреев А.Н. Психологизм в литературе / Целостный анализ литературного произведения / А. Андреев. – Мн., 1995.
10. Есин А. Психологизм русской классической литературы. – М., 1988.
11. Гинзбург М. О психологической прозе. – М., 1999.
12. Золотухина О. Психологизм в литературе. – Гродно, ГрГУ, 2009.

Дадатковая літаратура

1. Фрейд З. Психоанализ и культура. – СПб, 1997.
2. Юнг К. Психология бессознательного. – М., 1996.
3. Рожина Л. Психология человека в художественных образах. – Мн, 1997.
4. Смирнов И. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. – М., 1994.
5. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986.
6. Бечык В.У. У чаканні галоўнага / Выбранае: літ.-крытыч. артыкулы. – Мн., 1989. С. 465 – 476.
7. Бугаёў Дз. Чалавечнасць: літарат. крытыка. – Мн., 1985.
8. Вярцінскі А. Высокае неба ідэала: літарат. крытыка і публіцыстыка. – Мн., 1980.
9. Дубавец С. Практыкаванні: Проза, эсэ, крытыка. – Мн., 1992.
10. Корань Л. Цукровы пеўнік: Літарат.-крытыч. артыкулы. – Мн., 1996.
11. Мележ І. Жыццёвыя клопаты: Артыкулы, эсэ, інтэрв'ю. – Мн., 1975.
12. Пісьмянкоў А. Думаць вершы... Вершы, эсэ, успаміны. – Мн., 2005.
13. Юрэвіч Л. Да гісторыі станаўлення жанру гісторыка-міталагічнае прозы / Камэнтары: Літаратуразнаўчыя артыкулы. – Мн., 1999.

3. Тэарэтычныя матэрыялы да курса

3.1 Спецыфіка прадмета. Псіхалогія і літаратура

Прадмет *Псіхалогія літаратурнай творчасці* – несумненна важны і спецыфічны ў прафесійнай падрыхтоўцы філолага, настаўніка, выкладчыка літаратуры, літаратурнага работніка, магчама, будучага літаратуразнаўцы, пісьменніка ці літаратурнага крытыка. Мастацка-літаратурны твор для рэцыпіента з’яўляецца важнейшым сродкам пазнання жыцця, рэчаіснасці, вопыту іншых людзей, а таксама дзейным сродкам фарміравання грамадскіх, эстэтычных, асабістых маральна-этычных і іншых уяўленняў аб чалавеку і яго быцці. У працэсе філалагічнай падрыхтоўкі неабходна навучыцца разумець мастацкі свет твора, значэнне асабістага вопыту, філасофска-эстэтычнай і жыццёвай пазіцыі аўтара, спосабаў і сродкаў яе ўвасаблення і выяўлення ў творы.

Псіхалагічныя праблемы літаратуры як віду мастацтва і псіхалагічныя пытанні навукі аб літаратуры (літаратуразнаўства) пачалі адносна сістэмна вывучацца ў еўрапейскім і славянскім навукова-мастацкім працэсе ў канцы ХІХ – пачатку ХХ стст. Асэнсаванне комплексу пытанняў псіхалогіі і літаратуры суправаджалася дыскусіямі, спрэчкамі прыхільнікаў розных поглядаў. Да праблем псіхалогіі творчасці ў той ці іншай ступені звярталіся знакамітыя вучоныя, філосафы, мастакі, пісьменнікі, пачынаючы ад асэнсавання феномену творчасці, таленту старажытнымі мыслярамі (Арыстоцель, Платон, Сакрат), уключаючы прадстаўнікоў класічнай філасофіі (Г.В. Гегель, Г. Лесінг, І. Кант, інш.). Праблемы творчай псіхалогіі і псіхалагізму ў літаратуры набылі асаблівую грамадскую і навуковую цікавасць у сувязі з распрацоўкамі З. Фрэйда (псіхалогія неўроза, сублімацыя) і яго паслядоўнікаў, асабліва К. Юнга (тэорыі калектыўнага несвядомага і архетыпаў), якія знаходзілі апанентаў ці прыхільнікаў у розных літаратуразнаўчых школах. Але, што асабліва важна, ідэі даследчыкаў-псіхолагаў стымулявалі вывучэнне комплексу праблем, звязаных з літаратурай як мастацтвам, і на першае месца вылучалася асоба творцы, мастака-стваральніка і псіхалагічных момантаў творчага працэсу – натхнення, ролі спадчыннасці, асабістага вопыту, успрыняцця, уяўлення і памяці, творчага працэсу і інш. Цікавасць да гэтых пытанняў выявілася ў працах Дз. Аўсянніка-Кулікоўскага, А. Горнфельда, М. Бярдзяева, Л. Выгоцкага, М. Осіпава, А. Патабні, Дз. Ярмакова, Р. Авербуха, Л. Луры і іншых расійскіх мысляроў і вучоных, некаторыя з іх вымушаны былі ў 30-я гады ХХ ст. эміграваць з Расіі. Яны сталі заснавальнікамі псіхалагічнай школы даследаванняў у рускім літаратуразнаўстве, на іх ідэі арыентавалася і беларускае літаратуразнаўства ХХ ст. Выдатныя, сусветна вядомыя мысляры, тэарэтыкі мастацтва і літаратуры, пісьменнікі ХХ ст. звярталіся да праблем філасофіі і псіхалогіі, каб разгадаць таямніцу таленту, генія, каб высветліць загадкі творчай асобы (І. Тэн, А. Камю, Ж.-П. Сартр, М. Бахцін, Ю. Бораў, інш.). Бадай, нікому не ўдалося вывесці формулу

геніяльнага творцы, бо кожны мастак – адметная асоба, якая не падначальваецца агульным законам, успрымае, мысліць і творыць адметна-індывідуальна, а з іншага боку, таленавіты творца часта жыве і дзейнічае ў рэальным жыцці як звычайны чалавек. Сучасная навуковыя даследаванні аб псіхалогіі і літаратуры грунтуюцца на розных тэорыях, у тым ліку аб боскім ці містычным паходжанні таленту мастака, аб боскай іскры. Існуе меркаванне, што творчая асоба – выключная па спосабу ўспрымання і ўзнаўлення свету, што мастак – гэта медыум, прарок, які ў стане боскага натхнення (“божественного неистовства”, паводле Платона) стварае шэдэўры. Міфічна-рэлігійныя перакананні аб таленце дапаўняюцца сацыякультурнымі тэорыямі, паводле якіх здольны да творчасці чалавек сам творыць уласны мастацкі свет і свае шэдэўры. У большасці выпадкаў дасягненне геніяльных вяршынь, як паказвае сусветны вопыт, гэта заўсёды нястомная праца творцы па самаўдасканаленні, настойлівае ўзыходжанне ад пасрэднай працы думкі да яе найвышэйшых дасягненняў.

Псіхалогія як навука аб душы зведала розныя адаптацыі, супярэчнасці і цяжкасці ўзаемастанавкі з іншымі навукамі пакуль набыла статус асобнай вучэбна-філалагічнай дысцыпліны – псіхалогія літаратурнай творчасці. Яна, акрамя псіхалогіі, судакранаецца з філасофіяй, эстэтыкай, тэорыяй літаратуры. Авалоданне літаратурна-мастацкім майстэрствам, выпрацоўка ўласнай творчай манеры адбываецца паступова, у працэсе сістэмнай, напружанай інтэлектуальна-творчай працы. Гэта вядома са спецыяльнай літаратуры і са сведчанняў многіх вялікіх і прызнаных пісьменнікаў. Большасць літаратараў прызнаюцца, што выпрацоўка іх творчага майстэрства залежыць ад прыроджаных схільнасцей і здольнасцей, ад індывідуальнага тэмпераменту і настойлівай працаздольнасці, імкнення да смаўдасканалення. Многія пісьменнікі ў сваіх дзённіках, эсэ, літаратурна-крытычных нататках часта выказваюцца пра ўплыў асабістага біяграфічнага і эмацыянальнага вопыту на напісанне твораў, на стварэнне герояў пэўнага тыпу. Улік гэтых меркаванняў і самапрызнанняў дапамагаюць даследчыку глыбей зразумець псіхалогію творчасці таго ці іншага мастака, спасцігнуць эстэтыку і філасофію яго творчасці.

Нягледзячы на тое, што пытанні псіхалогіі творчасці, псіхалагізму ў літаратуры ўздымаюцца даволі часта і яны актуальныя ў філалагічна- і педагогічна-адукацыйным працэсе, даследчых прац, адаптаваных да патрэб адукацыі па гэтай праблематыцы вельмі мала. Асноўная з іх – кніга балгарскага вучонага М. Арнаудава “Псіхалогія літаратурнай творчасці” ў перакладзе на рускую мову, у якой аўтар для доказу сваіх меркаванняў шырока выкарыстоўвае творчы вопыт, дзённікавыя запісы класікаў сусветнай літаратуры, а таксама звяртаецца да адпаведных матэрыялаў з вопыту творцаў жывапісу, музыкі. Да кола праблем творчай псіхалогіі і псіхалагізму звярталіся вядомыя даследчыкі С. Авярынцаў (“Аналитическая психология” К.-Г. Юнга и закономерности творческой

фантазии”), Л. Гінзбург (“О психологической прозе”), А. Есін (“Психологизм русской классической литературы”) і інш. У беларускім літаратуразнаўстве гэтыя пытанні закранаюцца ў працах А. Андрэева (“Псіхіка і свядомасць”, “Псіхалагізм у літаратуры”), В. Залатухінай (“Псіхалагізм у літаратуры”), у кнізе А. Матрунёнкі “Псіхалагічны аналіз у сучасным беларускім рамане”, у шэрагу прац даследчыцы В. Козіч. Пытанні псіхалогіі творчасці зацікаўлена і кампетэнтна разглядаліся А. Яскевічам у кнігах “Грані майстэрства” і “У свеце мастацкага твора”.

Названы курс складаецца з двух частак: 1) псіхалогія літаратурнай творчасці і працэс стварэння мастацкага твора; 2) псіхалагізм як рыса стылю мастацкага твора і прадмет літаратуразнаўчага даследавання. Адапаведна дыферэнцыруецца змест дысцыпліны.

Для асэнсавання асноўных этапаў творчага працэсу будуць разгледжаны паняцці, якімі апіраецца псіхалогія творчасці і літаратуразнаўства: асабісты вопыт і творчасць, аўтабіяграфізм творчасці, роля маленства і юнацтва ў творчасці пісьменніка, успрыняцце і назіранне, уяўленне і памяць, задума і натхненне, творчы працэс і некаторыя іншыя.

Для даследчыцкага спасціжэння псіхалагізму ў літаратурным творы будзе разгледжаны комплекс літаратурна-тэарэтычных пытанняў: псіхалагізм як літаратуразнаўчы метады, мастацкі псіхалагізм, псіхапэтыка, псіхалагічны змест твора, тэорыя аб’ектыўнага і суб’ектыўнага псіхалагізму, самааналіз аўтара і героя, тэхнікі і прыёмы псіхалагічнага пісьма, неапсіхалагізм і інш.

На сённяшні дзень існуе пэўная размытасць паняццяў “псіхалагізм” і “псіхалагізм у літаратуры”, бо размова можа ісці аб стылі, майстэрстве, жанры, метады даследавання. Праблемы псіхалагічнай напэўненасці літаратурнага твора цікавяць псіхалагаў, філосафаў, тэарэтыкаў літаратуры. Разуменне суадносін псіхалагізму і літаратуры, авалоданне колам пэўных тэарэтычных ведаў і метадыкай устанаўлення псіхалагізму ў літаратурным творы з’яўляецца важным для фарміравання філалагічных і педагагічных кампетэнцый маладога спецыяліста.

3.2 Праблемы псіхалогіі літаратурнай творчасці. Асноўныя псіхалагічныя тэорыі творчасці

Сучасныя даследчыкі гавораць аб творчасці, па-першае, як аб феномене выяўлення таленту, творчых здольнасцей чалавека, і, па-другое, як аб спосабе самапазнання і самаразвіцця асобы, як пра своеасаблівае люстэрка, у якім адлюстроўваюцца намаганні і найтаемныя думкі, адметнасць і непаўторнасць унутранага свету творчай асобы. Псіхалагічныя тэорыі творчасці складаюцца пераважна з трох састаўных (раздзелаў): агульная псіхалогія творчасці; генетычная псіхалогія творчасці; прыкладная псіхалогія творчасці.

Агульная псіхалогія творчасці

Даследчыкі агульнай псіхалогіі творчасці засяроджваюцца на інтэлектуальных аспектах творчасці, і найперш – на працэсе мыслення, вакол якога выбудоўваюць розныя мадэлі тлумачэння прыроды творчага працэсу і яго псіхалагічных механізмаў (творчае мысленне, творчая фантазія, творчая інтуіцыя, якія нельга блытаць і атаясамліваць). У кола пытанняў агульнай псіхалогіі творчасці ўключаецца асэнсаванне сувязі творчасці з рэальным быццём, з Космасам, з Прыродай. Сапраўды, творчасць неправамерна зводзіць ці толькі да псіхічнай дзейнасці асобы, бо яна ўсё ж звязана з агульнатворчымі і эстэтычнымі заканамернасцямі грамадства. Але, разам з тым, рызыкаўна параўноўваць творчасць нават геніяў чалавецтва з “творчасцю” прыроды, як гэта робяць некаторыя вучоныя, называючы гэта рознымі формамі творчасці, якія маюць агульныя генетычныя карані. Тэарэтыкі агульнай псіхалогіі творчасці шырока разумеюць яе прыроду – ад творчай дзейнасці асобнага чалавека да творчых аспектаў жыцця грамадства.

Адным з асноўных пытанняў агульнай псіхалогіі творчасці з’яўляецца пытанне аб *псіхалагічным механізме творчасці*, які, па меркаванні большасці сучасных даследчыкаў (Я. Панамароў, У. Раманец), выяўляецца ў адзінстве *першасігнальных і другасігнальных кампанентаў* творчага працэсу. Да першых адносяцца: праявы арыгінальнага, інтуітыўнага, непасрэднага, міжвольнага, імпульсіўнага, неўсвядомленага і нек. інш. Другасігнальнымі ў механізме творчага працэсу лічацца: праявы лагічнага, рэфлексіўнага (мысленчага), мадэлюючага, матываванага, усвядомленага. Творчы момант палягае ў пераходзе з першай, *суб’ектыўна-псіхічнай* сістэмы ў іншую – *лагічна-дзейсную*: у рэалізацыю ў форме мыслення, афармлення творчай задумы і далейшага ўвасаблення яе ў канкрэтным творы.

Яшчэ адным важным пытаннем цікавіцца агульная псіхалогія творчасці – структурай творчага працэсу. Існуе некалькі мадэляў тлумачэння творчага працэсу, але большасць з іх “трохактавая” (П. Энгельмаер), або “трохстадыяльная” (А. Пуанкарэ). Ёсць меркаванні і аб “чатырохстадыяльнай” мадэлі творчага працэсу (Г. Волес, Е. Гетчынсон).

У найбольш агульным выглядзе вылучаюцца наступныя фазы творчага працэсу: *першая фаза* (свядомая работа) – падрыхтоўка, асаблівы стан творчага натхнення, у які інтуітыўна прабліскае новая ідэя; *другая фаза* (несвядомая работа) – выпяванне, выношванне творчай ідэі; *трэцяя фаза* (пераход неўсвядомленага ў свядомае) – уяўленне шляхоў рэалізацыі ідэі ў выглядзе гіпотэзы, уяўленне вынікаў здзяйснення задумы; *чацвёртая фаза* (свядомая работа) – разгортванне ідэі, здзяйсненне творчай задумы (напісанне твора), яе выкананне, канчатковае афармленне і праверка. У выніку творчая ідэя і задума пераходзяць у іншую сістэму існавання: ад псіхічнага (інтэлектуальнага) да матэрыяльнага (асобнага твора ці кнігі). Рэалізацыя ідэі – складаны працэс ператварэння псіхічнага, інтуітыўна-імпульсіўнага ў матэрыяльнае

ў выніку шэрагу псіхафізічных працэсаў. Агульная псіхалогія творчасці цікавіцца імі, спыняецца, у прыватнасці, на такіх паняццях як інтуіцыя, патрэба творчай самарэалізацыі, схільнасць (парыванне) да творчасці, арыгінальнасць і інш. Украінскі тэарэтык псіхалогіі творчасці У. Раманец выказвае меркаванне, што базай творчага працэсу можа быць толькі мысленне, уяўленне, інтэлект [1, с.12], што сам творца не можа ніколі вычарпаць сябе ў працэсе творчасці, а працэс творчасці ніколі не завяршае сябе ў стварэнні таго ці іншага твора, якім бы значным і ўніверсальным ён не быў. На думку У. Раманца, творчы працэс заключаецца ў сутнасным пераходзе з суб'ектыўна-псіхічнай сістэмы ў іншую – матэрыяльна-рэчавую (твор, кніга, карціна, скульптура) і называе гэта *трансдукцыяй*. Усе тэарэтыкі праблем творчасці згаджаюцца, што твор мастацтва (прадукт трансдукцыі) уяўляе вынік інтэлектуальнай і практычнай дзейнасці асобы і павінен характарызавацца арыгінальнасцю і камунікатыўнасцю і, як правіла, быць выражэннем пэўных ідэалаў.

Генетычная псіхалогія творчасці

Прыхільнікі *генетычнай псіхалогіі творчасці* вывучаюць праблемы, звязаныя з дынамікай творчых імпульсаў, творчых працэсаў асобы ў адпаведнасці з узростам, этапам творчага станаўлення, вывучаюць прыроду творчасці па перыядах да асобаснай сталасці мастака: праявы творчасці дзяцей, падлеткаў, юнакоў, дарослых. Украінскі псіхалаг-тэарэтык У. Раманец прапануе аналізаваць творчыя праяўленні чалавека, які ўсведамляе сябе творчай асобай, праз учынкi (творчасць і ўчынак), паводзіны, дзеянні: “Здзяйсняючы ўчынак, чалавек выбудоўвае творчую сітуацыю самавыяўлення, уласнага сама-тварэння, у якой сканструяваны сутнасныя элементы індывідуальнага свету яго “Я” [1, с. 13].

Генетычная псіхалогія займаецца псіхалагічнымі інтэрпрэтацыямі развіцця творчых задаткаў і магчымасцей чалавека ад ранняга ўзросту да пераходу ў стан сталасці асобы. Гэта галіна тэорыі творчасці грунтуецца на матэрыяле *прыкладных* і *эксперыментальных* даследаванняў этапаў псіхалагічнага фарміравання творчай асобы, праз аналіз паўсядзённай дзейнасці і кантактаў са светам і людзьмі. Прыхільнікі генетычнага накірунку даследавання псіхалогіі творчасці *спецыфіку дзіцячай творчасці* спасцігаюць праз гульню, прадметную дзейнасць дзіцяці, яго малюнкi, элементы мастацкай дзейнасці, інтэрпрэтуючы іх як першыя творчыя крокі, калі ў дзіцяці фарміруецца практычны вопыт аб прадметах (рэчах) і ўяўленні пра іх значэнні і функцыі (малюнак, сімвал).

Знаёмства з *творами падлеткаў і юнакоў* дае магчымасць спецыялістам назіраць структуру, механізмы, заканамернасці выяўлення творчых здольнасцей у адпаведным узросце. Вучоныя, у прыватнасці, робяць высновы, што характэрнай рысай юнацкай творчасці з’яўляецца творча-эстэтычная перапрацоўка паўсядзённых уражанняў: ад прымітыўных да даволі складаных фантастычных ці рэалістычных.

Будзённым юнакі ўспрымаюць тое, што не дае яркіх уражанняў, што не хвалюе розум і сэрца. У юнацкім узросце чалавек, як правіла, прагне пазнання і пазнавальна-творчай дзейнасці, і гэта варта стымуляваць у вучэбна-адукацыйным, выхаваўча-развіццёвым працэсе.

Маладосць, у адрозненне ад юнацтва, адзначаюць тэарэтыкі генетычнай псіхалогіі, утрымлівае ў сабе больш супрацьлеглых накірункаў, патэнцый, зацікаўленняў. Юнацтва характарызуецца як узрост бескампраміснасці, а маладосць імкнецца да разнастайных адкрыццяў, у тым ліку творча-мастацкіх, якія даюць эстэтычнае, інтэлектуальнае і маральнае задавальненне.

Даследуючы *творчыя асаблівасці сталага веку*, нельга адназначна гаварыць пра згасанне творчых уяўленняў у паважаным узросце. Магчыма, змяншаецца патэнцыял толькі адвольнага фантазіравання, якое мала суадносіцца з рэальнасцю. Яно, па сведчанні псіхолагаў, з узростам згасае. Але яго месца займае сапраўднае творчае ўяўленне (Творчасць У. Гніламёдава). Аднак нельга ўвогуле адназначна адказаць на пытанне: прагрэсіруе ці дэградуе творчае ўяўленне з узростам чалавека.

Генетычная псіхалогія творчасці – своеасаблівы жыццёпіс чалавека, які расце, развіваецца, каб навучыцца быць творцам, мастаком.

Прыкладная псіхалогія творчасці

Прыкладная псіхалогія творчасці – гэта сістэма ведаў пра прыроду творчага працэсу і механізмы яго разгортвання. Спецыялісты гэтага накірунку, звычайна, займаюцца вырашэннем праблем творчасці канкрэтнай асобы. Яны могуць прафесійна накіроўваць, аказваць асабліва маладым людзям неабходную псіхалагічную дапамогу, напрыклад: якія схільнасці мае дзяця ці падлетак, як іх лепш развіваць, якім здольнасцям аддаць перавагу, што мае большую перспектыву ў разгортванні творчых задаткаў асобы, асабліва маладой і г.д.

Усе развагі аб прыродзе творчасці і яе псіхалогіі маюць многа агульнага. Несумненна, што пісьменнік гэта заўсёды творчася асоба, якая мае свае погляды на жыццё, валодае адметнымі якасцямі светаўспрымання. Яшчэ ў сярэдзіне ХХ ст. К.-Г. Юнг адзначаў, што сакрэт пісьменніцтва заключаецца “ў вечнай і міжвольнай музыцы ў душы. Калі яе няма, чалавек можа толькі выдаваць сябе за пісьменніка. Але ён не пісьменнік...” [2, с. 105].

Розныя пісьменнікі маюць рознай ступені задаткі і схільнасці да творчасці, што абумоўлівае выбар кожным аўтарам “сваёй тэмы”, сваіх родаў і жанраў літаратуры: ёсць толькі паэты, толькі празаікі або драматургі, а многія творцы пішуць у розных жанрах. Аднак кожны чалавек, абіраючы творчасць, павінен *мець здольнасці* да яе. Сярод мноства мастакоў сустракаюцца несумненна адораныя творчымі здольнасцямі ад нараджэння, развіваюць іх і ўздымаюцца да вяршынь таленавітасці і геніяльнасці.

Амерыканскі псіхолаг Гілфорд вылучае шэраг *схільнасцей*, якія з’яўляюцца ўмовай развіцця творчых *здольнасцей* чалавека: бегласць

мыслення, асацыятыўнасць, экспрэсіўнасць, уменне пераключацца з аднаго аб'екта на іншы, адаптацыйная гнуткасць, адчуванне мастацкай формы і валоданне ёй.

Адоранасць асобы, па меркаванні вучоных, выяўляецца ў вастрыні ўвагі да жыцця, ва ўменні выбіраць прадметы ўвагі, адбіраць жыццёвы матэрыял, замацоўваць гэта ў памяці метафарычна, у асацыятыўных сувязях, кіруючыся творчым уяўленнем. Творы, напісаныя адораным пісьменнікам, паводле Ю. Борава, валодаюць устойлівай значнасцю для грамадства на вялікі перыяд часу.

Таленавітымі называюць тых пісьменнікаў, чые творы валодаюць важнымі нацыянальнымі і нават агульначалавечымі мастацкімі каштоўнасцямі. *Геніяльнымі* называюць тых пісьменнікаў, якія ствараюць і сцвярджаюць каштоўнасці, значныя і важныя на ўсе часы. Такія аўтары як бы не змяшчаюцца ў сваёй эпасе і працягваюць традыцыі ад мінулага ў будучае.

Вакол геніяльных пісьменнікаў існуюць таямнічыя легенды, часта і спекуляцыі: некаторыя лічаць геніяльнасць “адхіленнем ад нормы”, бо геніяльныя людзі часта схільныя да моцных пачуццяў і псіхічных афектаў, незвычайных паводзін і г.д. Многія даследчыкі здаўна імкнуліся растлумачыць феномен генія ў мастацтве яго асаблівымі псіхафізічнымі якасцямі. Найбольш ажыўленыя спрэчкі выклікалі тэорыі аб прычыннай сувязі паміж вышэйшымі якасцямі таленту і неўрапатычнымі схільнасцямі (тэорыя неўрозаў творчасці). Так французскі псіхіятар *Маро дэ Тур* ў сярэдзіне ХІХ ст. вылучыў тэорыю аб хваравітай псіхіцы адораных людзей. Ён меркаваў, што творчая асоба адрозніваецца ад іншых сваімі ідэямі і здольнасцямі, эксцэнтрычнасцю і афектыўнасцю паводзін, якія абумоўлены інтэлектуальным дынамізмам, духоўна-псіхічнымі растройствамі, праявамі вар'яцтва ці ідыятазму. Маро дэ Тур, назіраючы за паэтамі, настайваў на падабенстве творчага натхнення з маніякальным станам, бо яно выяўляецца ў хуткіх і нечаканых асацыяцыях, у дынамічным уяўленні, у звышактыўнай пачуццёвасці.

Пра пэўную суаднесенасць генія з неўрозам у ХІХ ст. пісаў італьянскі антраполог і крыміналіст Ламбразо. Ён заўважаў у адораных і геніяльных людзей знешнія прыкметы выраджэння (маленькі рост, худое цела, асіметрыю чэрапа, анамаліі мозга, павышанае сексуальнасць ці палавая ўстрыманасць і бясплоддзе, непадобнасць да бацькоў, непастаянства характару, маніякальнае натхненне, хваравітая ўражлівасць і г.д.). Збліжэнню геніяльнасці з рознымі формамі псіхозаў спрыялі вядомыя гісторыка-біяграфічныя факты з жыцця геніяльных людзей: на эпілепсію хварэлі Петрарка, Малер, Флабэр, Дастаеўскі; меланхоліяй, схільнасцю да самазабойства – Русо, Шатабрыян, Ж. Санд, многія злоўжывалі спіртным. На аснове аналізу твораў геніяльных пісьменнікаў гэты вучоны знаходзіў прыкметы псіхічных захворванняў у Дастаеўскага, Ібсена, Гогаля, Шэкспіра, Бадлера, Русо і некаторых іншых. Паводле сваіх назіранняў Ламбразо ўвёў паняцце *эпілептоіднай дэгенерацыі* і

растлумачыў гэта тым, што прырода не хоча цяпець генія і помсціць яму часта бесплоддзем і кароткім жыццём.

Творчы працэс – яшчэ адна важная праблема, якой цікавіцца псіхалогія творчасці, калі мастацкая творчасць разглядаецца як спецыфічная, часам таямнічая і ў кожнага пісьменніка свая дзейнасць па ўвасабленні задумы.

Псіхалогія творчасці вельмі цесна звязана з псіхалогіяй успрымання (сёння ў літаратуразнаўстве існуе паняцце рэцэптыўная эстэтыка). Важныя псіхалагічныя паняцці-механізмы творчага працэсу *памяць, уяўленне, асацыятыўнае мысленне, натхненне, унутранае вызваленне*. Творчы працэс накіраваны на чытача-адрасата, на перадачу яму пэўных інфармацыі і сістэмы каштоўнасцей.

Зразумець кола праблем псіхалогіі і філасофіі літаратурнай творчасці дапамогуць пошукі адказу на пытанне:

Для чаго пісьменнік піша?

Вядомы французскі пісьменнік і філосаф, лаўрэат Нобелеўскай прэміі па літаратуры (1964 г.) *Жан Поль Сартр*, задаючы пытанне “Для чаго пісьменнік піша?” разважаў, што ў кожнага творцы свае прычыны. Для аднаго мастацтва – уцёкі ад рэальнасці, для другога – спосаб справіцца з ёю. Аднак можна ўцячы ў самоту, у вар’яцтва, у смерць; перамагчы са зброяй у руках. Чаму ж пісьменнікі менавіта пішуць, рэалізуючы свае ўцёкі ці свае перамогі менавіта такім спосабам? Таму што за рознымі мэтамі аўтараў стаіць больш глыбокі і больш блізкі выбар, адзін для ўсіх – свабода і неабходнасць творчага выяўлення.

“...Наша патрэбнасць адчуваць сябе на першым месцы ў адносінах да свету – гэта адзін з галоўных матываў мастацкай творчасці... Ганчарныя ці сталярныя вырабы мы ствараем па гатовых інструкцыях, карыстаючыся даўнімі традыцыямі... Але калі мы самі прыдумваем правілы вытворчасці, калі наш творчы парыў ідзе з глыбіні душы, – мы бачым у сваім тварэнні толькі саміх сябе. Гэта мы прыдумалі законы, па якіх свой твор судзім, мы бачым у ім уласную гісторыю, сваю любоў, сваю радасць... Вынік, атрыманы на палатне ці паперы, ніколі не будзе ў нашым успрыняцці аб’ектыўным. Мы занадта добра ведаем, як менавіта гэта зроблена. Гэта асабістае вынаходніцтва творцы. Гэта мы самі, наша натхненне, наша вынаходлівасць...”

Пісьменнік не прадказвае будучае і не робіць здагадак – ён задумвае. Часта ён шукае сябе, чакае натхнення. Аднак, чакаць ад сябе – зусім не тое, што чакаць ад іншых. Калі ён сумняваецца, ён ведае, што будучыні пакуль яшчэ няма, што яе толькі належыць стварыць уласнымі сіламі. Калі ён пакуль не ведае, што здарыцца з яго героем, значыць, ён або яшчэ не думаў аб гэтым, або не вырашыў канчаткова. Будучае для аўтара – чысты ліст, у той час як для чытача гэта дзвесце старонак тэксту, якія аддзяляюць яго ад фіналу кнігі.

...Пісьменнік піша не для самога сябе... Працэс пісання разлічаны і на працэс чытання, яны ўтвараюць дыялектычнае адзінства. Гэтыя два

ўзаемазвязаныя акты патрабуюць наяўнасці як аўтара, так і чытача. Толькі іх сумеснае намаганне прымушае ўзнікнуць той канкрэтны і адначасова ўяўны аб'ект, якім з'яўляецца тварэнне чалавечага духу. Мастацтва можа існаваць толькі для іншых і праз іншых... Чытанне выглядае сінтэзам успрымання і творчасці, дзе аўтар выконвае ролю правадніка. Чытанне можна назваць творчасцю пад кіраўніцтвам аўтара... Кніга існуе на ўзроўні чытацкіх здольнасцей: пакуль чалавек чытае, ён стварае.

Калі творчасці наканавана знайсці завяршэнне толькі ў працэсе чытання, калі мастак вымушаны перадаверыць іншаму заканчэнне пачатага, калі стаць галоўным у сваім творы ён можа толькі праз чытацкую свядомасць, значыць, кожная кніга ёсць заклік. Пісаць – азначае настойліва звяртацца да чытача, які павінен перакласці ў галіну аб'ектыўнага існавання ідэю-пасланне, увасобленыя ў мове і тэксце.

Чытанне – гэта кіруемая творчасць. Ажыццяўляецца яно па добрай волі чытача як праяўленне яго свабоды. Такім чынам пісьменнік звяртаецца да волі чытача, які павінен стаць сааўтарам яго твора. ... Чытацкае ўяўленне выконвае стваральную функцыю, ... яно павінна дабудаваць аб'ект, няхай нават па-за межамі ліній, праведзеных рукой мастака...

Калі я ў сваім творы заклікаю чытача закончыць пачатую мной справу, то, без сумнення, я разглядаю гэта як чыстую свабоду, творчую сілу, актыўную пазіцыю” [3, с. 33 – 42].

Спецыяліст-філолаг павінен ведаць асноўныя заканамернасці і спецыфіку літаратурнай творчасці, якая ў класічных і лепшых узорах прадстаўлена ў праграмах школьнага вывучэння літаратуры і ў гісторыка-літаратурных курсах вчу. І надзвычай важна, каб філолаг стаў кваліфікаваным чытачом-рэцыпіентам літаратурных твораў, каб быў здольным даносіць сэнс, філасофска-эстэтычную каштоўнасць твора іншым. Спасціжэнне кола паняццяў псіхалогіі літаратурнай творчасці і псіхалагізму ў літаратуры накіравана на фарміраванне культуры творчасці, культуры чытання і даследавання літаратуры.

3.3 Талент аўтара і натхненне. Асабісты вопыт і веды

Адносна таленту і натхнення ў псіхалогіі існуе многа версій. Адны з іх сцвярджаюць непасрэдную блізкасць паміж таленавітасцю, геніяльнасцю і псіхічнай паталогіяй. Нават вядомы філосаф Шапенгаўэр сцвярджаў, што геніяльнасць рэдка спалучаецца з ураўнаважанасцю, разумнасцю. Існуе цэлы пласт літаратуры аб аб паталогіях геніяльных і таленавітых людзей (тэорыя “геніяльных выродкаў” нямецкага псіхіятара пачатку XX ст. В. Штэкеля).

Паводле назіранняў прадстаўнікоў псіхааналітычнай школы З. Фрэйда, творца ўяўляецца неўратычнай асобай, якая часта бывае ў стане псіхічнага інфанталізму з “вечным” незадавальненнем, адмаўленнем,

хваравітым гонарам, з маніяй велічы, з эгаізмам. Сапраўды, па ўласных прызнаннях многіх творцаў, ім знаёмае адчуванне знікнення мяжы паміж ілюзіяй і рэальнасцю, сном і явай. Многія прызнаюцца, што пішуць свае творы ў стане незвычайнага натхнення, або што вершы прыходзяць да іх у сне, што яны зжываюцца і размаўляюць са сваімі героямі, што стан натхнення абсалютна адрывае іх ад рэальнага жыцця.

У супрацьлегласць тэорыям аб творчасці як паталогіі ёсць цэлы шэраг тэорый і адпаведнай літаратуры, дзе творчасць, талент пісьменніка, стан натхнення разумеюцца як *вышэйшая праява чалавечых здольнасцей, якія творца здольны развіваць і ўдасканальваць*. З гэтага пункту гледжання выклікаюць недавер сцвярджэнні аб узаемаабумоўленасці неўрозаў і творчасці. Людзі з жывой фантазіяй, тонкай душэўнай арганізацыяй (уражлівасць, чуласць, чуйнасць), здольныя да творча-мастацкага бачання жыцця, пераадольваюць рацыянальнасць, заземленасць існавання, пішуць творы, кіруючыся вострай назіральнасцю, смеласцю ўяўлення, жывым душэўным тэмпераментам. Відавочна, нельга праводзіць адназначную аналогію паміж натхненнем і сімптомамі “душэўнай” хваробы. У абсалютнай большасці выпадкаў гэта розныя праявы псіхічнага стану і духу асобы. Натхненне часта з’яўляецца натуральным працягам падсвядомых працэсаў творчай асобы, калі выпявае задума, калі з’яўляюцца фізічныя сілы і душэўны ўздым, выразна бачыцца фінал твора. Аўтар фундаментальнай працы “Псіхалогія літаратурнай творчасці” балгарскі вучоны, акадэмік М. Арнаудаў, сабраўшы сведчанні пра многіх пісьменнікаў і іх самапрызнанні, сцвярджае, што “творчасць – гэта здароўе” [4, с. 43]. Перапады настрояў і пачуццяў у вялікіх людзей ён тлумачыць іх тонкай псіхічнай арганізацыяй. “Людзі з непарушанай душэўнай раўнавагай заўсёды ўмеюць валодаць сабою і ніколі не дойдучь да безадказных учынкаў. Нягледзячы на ваганні свайго ўнутранага душэўнага стану, Гэтэ знешне заўсёды захоўваў высркародны, прыгожы спакой, і ў гэтым выяўлялася веліч яго характару, раўнамернае развіццё асобных псіхічных фактараў, чысцейшая духоўная гармонія. Нягледзячы на смелыя скачкі яго багатай фантазіі, нягледзячы на рэзкія ваганні яго настрояў і пачуццяў, яго псіхічны арганізм увогуле заўсёды падначальваўся магутнай разумовай дзейнасці, кожны яго ўчынак кіраваўся і вызначаўся розумам” [4, с. 46]. Далей аргументуючы натуральнасць стану творчага натхнення, М. Арнаудаў слушна даводзіць, што ўвогуле рознымі адхіленнямі і маніямі характарызуюцца паводзіны многіх звычайных людзей, якія не маюць асаблівых мастацкіх здольнасцей і не перажываюць станаў натхнення. Небяспечныя неўрозы часцей сустракаюцца сярод людзей, у духоўных адносінах бяздарных, а не сярод найбольш адораных. Аднак пішуцца біяграфіі толькі выдатных людзей, у якіх “па слабасці вульгарнага густу” аўтараў (М. Арнаудаў), звяртаецца асаблівая ўвага на праявы меланхоліі, эксцэнтрычнасці, якія разглядаюцца інтэрпрэтатарамі як знак прадвызначанасці. Усё хваравітае ў паводзінах і жыцці выдатных людзей

магчыма і рэальна ў такой меры, як ва ўсіх іншых людзей. Геніяльны чалавек падвержаны тым жа хваробам, што і звычайны. Псіхолагі, апаненты тэорый аб “геніяльных неўротыках”, даследуючы механізмы творчай дзейнасці, тлумачаць творчыя поспехі мастакоў “правільным функцыянаваннем духоўнага апарату”, вартай здзіўлення сістэматычнай працай уяўлення і розуму: “Калі мы ўнікнем, дзе гэта магчыма, ва ўнутраную гісторыю буйнога мастацкага твора, мы ўбачым, што побач з уяўленнем і ўражлівасцю розум прымае вялікі ўдзел у працэсе творчасці і што нічога вялікага і прыгожага нельга ажыццявіць без гарманічнага ўзаемадзеяння ўсіх духоўных сіл” [4, с. 48]. Са споведзяў многіх прадстаўнікоў мастацтва вядома, якія вялікія высілкі, незвычайна напружаная праца папярэднічаюць асабліва стварэнню значнага твора. Цікавы і павучальны прыклад дае творчасць Ф. Дастаеўскага, пра эпілепсію якога дакладна вядома. Тым не менш, ён пераадольваў душэўную нямогласць, многа працуючы, падпарадкоўваючы свой талент, працаздольнасць жыццёвым абставінам. Пра гэта сведчыць яго перапіска 1864 – 1865 гг. Хворы, змучаны, знерваваны безграшоўем і небяспечнай хваробай жонкі (туберкулёз) ён мог, як нямногія людзі з моцнай воляй і здароўем, упарта працаваць над сваімі планамі, каб выканаць у тэрмін абавязкі перад выдаўцамі – пісаў аповесць “Запіскі з падполля” і раман “Злачынства і пакаранне”. Вось фрагменты яго споведзі з лістоў: “Працую з усіх сіл, але марудна рухаюся, таму што ўвесь час міжвольна займаюся іншым... Адчуваю, што толькі выпадак можа мяне выратаваць. З усяго запасу маіх сіл і энергіі засталася ў мяне ў душы нешта трывожнае і смутнае, нешта блізкае да адчаю. Трывога, гаркота самая халодная, мітусня, самы ненармальны для мяне стан... Не маючы ні малейшых сродкаў утрымліваць сябе... я ў той жа час павінен працаваць і пакутую маральна... да таго давяла мяне падучая хвароба, што калі толькі тыдзень папрацую без перапынку, то ўдарае прыпадак і я наступны тыдзень ужо не магу ўзяцца за пяро, інакш праз два-тры прыпадкі – апаплексія” [4, с. 48 – 49]. Ф. Дастаеўскі не змог бы стаць геніяльным і сусветна вядомым пісьменнікам, калі б не падначальваў унутраныя псіхафізічныя абмежаванні сваёй волі. Па меркаваннях даследчыкаў творчасці Ф. Дастаеўскага, яго раманы “Бесы” і “Браты Карамазавы” раскрываюць перад рэцыпіентам не столькі яго неўрапатычныя схільнасці, колькі яго здольнасць перамагчы і падпарадкаваць іх духоўным, маральна-эстэтычным патрабаванням.

Стану натхнення, як сведчаць самі мастакі, папярэднічае звычайна вялікая ўпартая праца, канцэнтрацыя намаганняў у пэўным напрамку, праца да самазабыцця і цягнення.

Аднак, гаворачы пра важнасць тытанічнай працы як абавязковай перадумовы натхнення, звычайна выпускаюць з поля зроку адзін істотны момант, што фізіялагічна натхненне – стан нязвычайны, у вышэйшай ступені пакутлівы. Як можна меркаваць па выказваннях многіх пісьменнікаў, вялікая праца і намаганні перш за ўсё важныя як

канцэнтрацыя ўвагі мастака ў адпаведным напрамку. Гэтую вялікую папярэднюю працу, якую даводзіцца выконваць аўтару, перш чым прыйдзе натхненне і пачнуць адкрывацца абрысы будучай рэчы, трэба разумець як *трэніроўку, намаганне перавесці свядомасць у НОВЫ стан*, як гэта разумеў Жуль Рэнар, які лічыў, што *«пісьменніку варта даводзіць свой мозг да такога пункту, калі яму становіцца неабходным тварыць»* [5, с. 17]. Вось як пісаў пра стан натхнення А.С. Пушкін: «Я працягваю думаць, што паэт стаіць не вышэй, чым усе астатнія людзі, да таго моманту, пакуль не заговорыць натхненне. Паэт натхняецца, гэта бяспрэчна.

Бываюць гадзіны, калі я не мог бы напісаць двух радкоў, а ў гадзіны азарэння вершы ліюцца, быццам вада» [5, с. 14].

Выпадкова натхненне рэдка калі ўзнікае. Яно, звычайна, вынік доўгага роздуму над фактамі, калі аўтар вывучае, думае, калі думка яго настроена на пэўную хвалю, калі адбываецца канцэнтрацыя ўсіх здольнасцяў вакол пэўнай задумы. Вышэйшая канцэнтрацыя волі, якой суправаджаюцца моманты натхнення, патрабуе духоўнай засяроджанасці, вызвалення ад уплыву многіх знешніх раздражненняў. Нездарма многія мастакі ў гэтыя моманты бываюць вельмі няпамятлівыя, няўважлівыя да ўсялякіх жыццёвых дробязяў.

Як заўважыў Томас Ман, талент не заўсёды з'яўляецца паўнапраўным гаспадаром свайго «я»: «Мы далёка не заўсёды трымаем пад рукой усё тое, з чаго «я» складаецца. У гэтым заключаецца адна з слабасцей нашай самасвядомасці.

Толькі ў рэдкія імгненні духоўнай яснасці, засяроджанасці і празарлівасці чалавек сапраўды ведае, хто ён такі» [5, с. 17].

І. А. Ганчароў апісвае стан натхнення як нейкую вобразную прастору, што адкрываецца раптоўна і адразу:

«Я пісаў марудна таму, што ў мяне ніколі не з'яўляўся ў фантазіі адзін твар, адно дзеянне, а раптам адкрываўся перад вачыма, быццам з гары, цэлы край, з гарадамі, сёламі, лясамі і з людскім натоўпам, словам, вялікая сфера якогасці паўнакроўнага, цэльнага жыцця. Цяжка і марудліва было спускацца з гэтай гары, уваходзіць у прыватнасці, аглядаць асобна ўсе з'явы і звязваць іх паміж сабой» [5, с. 17]. Узгадваючы творчую перадгісторыю «Абрыва», пісьменнік успамінае момант натхнення, як адчуванне моцнага прыліву энергіі, у час якога задума з патэнцыяльнага неяк сама сабой пераводзіцца ў рэальна адчувальны план, становіцца як бы бліжэйшай. Узнікае адчуванне яе здзейснасці. *Прыходзіць упэўненасць, што твор атрымаецца.* «Учарашняя раніца, – піша І. А. Ганчароў, – належыць да лепшых часін майго жыцця. Я адчуваў бадзёрасць, маладосць, свежасць, быў у такім незвычайным настроі, адчуваў такі прыліў стваральнай сілы, такую страсць выказацца, якой не адчуваў з 57-га года.

Будучы раман увесць разгарнуўся перада многа гадзіны на дзве гатовы, і я ўбачыў столькі такога, чаго мне і не мроілася ніколі» [5, с. 18].

Леў Талстой інакш і не разумеў натхненне як стан, «калі раптам адкрываецца тое, што можна зрабіць».

А Томас Ман, нагадваючы гісторыю ўзнікнення «Доктара Фауста», піша пра гэтую яснасць бачання абрысаў будучага твора як пра з'яву зусім заканамерную і абавязковую. Для яго гэты момант – знак таго, што задума даспела і над увасабленнем яе ўжо можна працаваць. «У гэтую няздэльную раніцу, калі я пачаў пісаць, увесь ход, усе падзеі кнігі былі мне, мабыць, выразна бачныя».

Наогул цікавасць да гэтых пытанняў у пісьменніку настолькі вялікая і аўтарскіх сведчанняў так шмат, што мы ў пэўнай ступені можам гаварыць, што амаль кожны мастак, які назіраў над псіхалогіяй сваёй творчасці, так ці інакш у сваіх дзённых, мемуарах ці артыкулах не пераставалі здзіўляцца гэтай загадкавай з'яве.

Ва ўсіх выказваннях *аб псіхалогіі натхнення* заўважана шмат агульнага і прасочваюцца цікавыя заканамернасці. Перш за ўсё звяртае на сябе ўвагу той момант, што ў вышэйшыя экстатычныя фазы творчасці *задума будучага твора* ў нейкія імгненні бачыцца, няхай сабе яшчэ без дэталей, у *агульным плане, уся цалкам, выразнай і закончанай*.

Такім чынам, як быццам ёсць падставы меркаваць, што будучы «твор», яшчэ ў неаформленым, духоўным плане адкрываецца аўтару нейкай «вобразнай рэальнасцю», падпарадкаваны якімсьці сваім, не ва ўсім зразумелым нават самому пісьменніку законам. Але большасць пісьменнікаў, асабліва аўтараў значных па памеры пражытых твораў, сцвярджаюць, што ад задумы твора да канчатковага здзяйснення патрабуецца вялікая, засяроджаная творча-аналітычная праца. У прыватнасці, І. Шамякін пісаў, што свае задумы і сюжэты ён браў з жыцця, што мастаку важна ўмець назіраць і бачыць адметнае ў паўсядзённым, рэальным свеце. Часам, згадваў пражыты, жыццё дарыла «залатыя самародкі» – амаль гатовыя сюжэты і характары. «Але ў большасці выпадкаў падзеі, здарэнні служаць для мастака толькі «будаўнічым матэрыялам». Часам трапляе факт цікавы, але, як кажуць, «не з той оперы». Яго трэба «пераварыць», як вараць метал, адліць у новую форму і тады ўжо ставіць у «сюжэтны рад», а інакш, у сырым выглядзе, ён не вабіць. Але яшчэ часцей такія жыццёвыя факты прыходзіцца, кажучы мовай электрыкаў, трансфарміраваць – павышаць да больш высокага эмацыянальнага напружання» [6, с. 178].

Як бачым, І. Шамякін, аўтар многіх апавесцяў, раманаў, апавяданняў, не заўсёды з лёгкасцю мог зрабіць заключэнне, як узнік сюжэт ці вобразы, што было першым – тэма, ідэя, сітуацыя, характар, з чаго пачынаўся той ці іншы твор. Ён лічыў, што гэтыя, на першы погляд, простыя і зразумелыя рэчы ўяўляюцца глыбокімі аспектамі псіхалогіі літаратурнай творчасці. Неаднаразова падкрэсліваючы, што матэрыял для творчасці яму падказвала шматграннае жыццё, І. Шамякін зазначаў, што «пэўны матэрыял патрабуе пэўнай архітэктуры. У гэтым таксама майстэрства пісьменніка: дакладна *вызначыць, у які від і форму пэўнага*

жанру ўкладваецца падгледжаны ў жыцці і адабраны для творчасці матэрыял. Увогуле вельмі многа залежыць ад умення пісьменніка бачыць жыццё вачамі мастака, ад яго асабістага жыццёвага вопыту, грамадскай актыўнасці, якая надзвычай расшырае далягляд, памагае сутыкнуцца з найбольшай колькасцю самых розных людзей, пазнаць мноства характараў. Але для гэтага патрэбна, безумоўна, здольнасць пранікаць у сутнасць гэтых характараў, падзей, а не проста сузіраць іх, здольнасць, кажучы мовай хімікаў, сінтэзу і аналізу бытавых і сацыяльных працэсаў грамадства” [6, с. 175] (курсіў наш – З. М.).

Той, хто бярэцца за пісьменніцкую працу, павінен валодаць адпаведным не толькі жыццёвым досведам, але і мець неабходныя тэарэтычныя веды, валодаць практычнымі навыкамі пісьма ў адпаведнасці з заканамернасцямі абранага ім жанру творчасці. Раман, апавяданне, лірычны верш ці твор драматургіі – яны маюць сваю спецыфіку, без ведання чаго легкадумна ці ўвогуле не варта брацца за пісьменніцкую працу. Пра розных творцаў часта можна пачуць: пісьменнік эпічнага таленту, пісьменнік-філосаф, паэт-лірык, выдатны камедыёграф... Гэтымі вызначэннямі падкрэсліваецца якасць мастацкага таленту пісьменніка, яго схільнасць да творчасці ў пэўных жанрах, значнасць яго творчых дасягненняў у прозе, лірыцы ці драме.

Яшчэ старажытны Гарацый папярэджваў творцаў, каб яны браліся за тое, што ім добра вядома і “па сіле”: “Усякі прадмет выбірай, адпаведны сіле; доўга разглядай, спрабуй, як ношу, ці падымуць плечы. Калі хто выбраў прадмет па сабе, ні парадак, ні яснасць не пакінуць яго... Моц і прыгажосць парадку, я думаю, у тым, каб пісьменнік ведаў, што дзе іменна трэба сказаць, а ўсё іншае – пасля; ... каб творца паэмы ведаў, што ўзяць, што адкінуць, таксама, каб быў ён не шчодры на словы, але і скупы, і пераборлівы.

Калі вядомае слова мастацкім спалучэннем з іншым зробіш новым, – цудоўна! Але калі і новым выказваннем трэба назваць нешта да таго невядомае, – то давядзецца такое слова знайсці...

...Калі ў паэме я не здольны ўбачыць усе адценні, усе яе фарбы, за што ж мяне зваць паэтам? Хіба не сорамна няведанне?..” [7, с. 234 – 235]. Хоць у аснове творчага поспеху пісьменніка заўсёды знаходзіцца таленавітае бачанне жыцця і адметнае мастацкае светаўспрыманне, тым не менш варта ўлічваць выпрацаваныя сусветнай культурай і геніямі чалавецтва правілы мастацкай творчасці. Так, напрыклад, вядомы французскі тэарэтык эстэтыкі класіцызму Н.-Д. Буало яшчэ ў ХУІІ ст. сфармуляваў актуальныя і сёння правілы: рыфма павінна адпавядаць сэнсу выказвання, паміж імі не павінна быць супярэчнасці: сэнс – валадар, рыфма – яго рабыня; неверагоднае не можа расчуліць: праўда павінна і выглядаць праўдападобна, недарэчныя цуды пакідаюць душы людзей абыякавымі.

Зусім надзённа гучаць і іншыя парады гэтага тэарэтыка пісьменнікам аб жанравых адметнасцях трагедыі і камедыі: “...Пісаць

адточана, прыгожа, натхнёна, часам глыбока, часам дзёрзка і шліфаваць вершы, каб у памяці яны пакінулі свой след на многа дзён і год, – вось у чым высокая ідэя Трагедыі...

...Калі вы хочаце праславіцца ў Камедыі, выбірайце сабе ў настаўніцы псіхалогію чалавека. Паэт, які глыбока ўведаў сэрцы людзей і пранік у іх таямніцы, які зразумеў дзівака і марнатраўца, і гультая, і бязглуздага фата, і старога раўніўца, здолее іх для нас увасобіць на сцэне, прымусіўшы дзейнічаць, дзівачыць, гаварыць..." [7, с. 236 – 237].

А вось як разважаў аб спецыфіцы напісання апавядання ў нашы дні вядомы беларускі празаік Я. Скрыган: "У першую чаргу гэта спецыфіка дыктуецца памерам (апавяданне – малы празаічны жанр, З.М.). А адсюль будуць выцякаць і другія патрабаванні да апавядання: у ім трэба эканомна карыстацца выяўленчымі сродкамі.

У рамане для развіцця сюжэта, дзеі, характару можна карыстацца цэлымі старонкамі або нават раздзеламі. Раманіст можа паступова і ўсебакова разгортваць сваю творчую тканіну; у яго вялікае поле для перспектывы, і для развіцця падзей, і для аналізу, і для абгрунтавання, і, галоўнае, для стварэння характараў. У апавяданні ж нічога гэтага зрабіць нельга, бо ў яго зусім іншыя габарыты. Пісьменнік-апавядальнік павінен даваць толькі самае галоўнае, самае характэрнае. Такім чынам у апавяданні большае значэнне набываюць такія кампаненты, як пейзаж, настрой, дэталі, параўнанне, дыялог, мова. Для яго іначай адбіраецца жыццёвы матэрыял.

Асабіста я лічу, што для апавядання вельмі важна зрабіць добры пачатак. Гэта, як ключ, у музыцы: ад яго пойдзе ўсё гучанне.

Нельга, каб пачатак у апавяданні быў вялы, доўгі, загрузшаны ўсякай непатрэбшчынай. Нават апісальнасць у пачатку апавядання не вельмі ўспрымаецца, бо ўсялякая апісальнасць добра тады, калі чытач ужо ведае, што апісваецца і навошта яно апісваецца..." [7, с. 379].

Такім чынам, пісьменніцкая праца патрабуе спецыяльных ведаў, адпаведнай вучобы, каб авалодаць хаця б асноўнымі навыкамі літаратурнай творчасці.

3.4 Аўтабіяграфізм і дакументалізм творчасці. Роля маленства і юнацтва ў фарміраванні таленту

Томас Ман пра свой раман-міф «Іосіф і яго браты», што знешне не меў ніякіх пунктаў судакранання з яго жыццёвай біяграфіяй, тым не менш зазначыў: «Твор, які я пішу, павінен глыбока ўваходзіць карэннямі ў маё жыццё, патаемныя сувязі павінны цягнуцца ад яго да летуценняў *самай ранняй пары майго маленства* – толькі тады я змагу прызнаць за сабою ўнутранае права на яго, толькі тады я паверу ў тое, што маё жаданне займацца ім мае сваю законную падставу» [5, с. 11].

Пра вытокі творчасці з маленства і юнацтва дакладна і ўзрушана пісаў вядомы беларускі літаратуразнаўца-мысляр А. Яскевіч: "Якім

упершыню, з першымі азэрэннямі маленства паўставаў свет, якімі таямнічымі былі тыя першыя словы, што быццам праз мноства акенцаў адкрывалі нам напоўненую гукамі, колерамі, пахамі, вечна пераменлівую і чароўную навакольную прыроду, якія вятры шумелі, якія навальніцы абпальвалі, якія рэкі працякалі праз наша дзяцінства, якія паляны лячылі, якія настаўнікі, якія вобразы і героі ўладарылі над нашымі думкамі ў дзяцінстве і юнацтве, урэшце, якія першыя ўрокі давала нам жыццё, – усё гэта бясконца вялікае і неабсяжнае шмат у чым вызначае характар творчай індывідуальнасці, свет свёасаблівага аўтарскага бачання” [5, с.11 – 12].

Большасць пісьменнікаў пакідаюць уласныя сведчанні аб вялікім уплыве на абуджэнне творчых здольнасцей у маленстве і юнацтве кніг, настаўнікаў, бацькоў, сустрэч з цікавымі і таленавітымі людзьмі. Напрыклад, І. Мележ, адказваючы на пытанне, што стала творчым імпульсам для стварэння “Палескай хронікі”, прызнаваўся: “Перш за ўсё, мусіць, “вінавата” маленства. Мне здаецца вельмі правільнай думка аб тым, што чалавек фарміруецца больш за ўсё ў маладыя гады, у тым ліку і як пісьменнік.

Так, найперш уражанні дзяцінства, уражанні ўбачанага тады былі прычынай таго, што я пацягнуўся думкамі і сэрцам да вёскі, да Палесся, да яго людзей, да таго свету, які потым быў паказаны ў рамана “Людзі на балоце” [8, с. 300].

Да напісання сваіх раманаў аб Палессі І. Мележ прыступіў у час творчай сталасці, у 60-я гады, але асноўныя вобразы, уражанні ён чэрпаў з успамінаў гадоў маленства. Ён шчыра прызнаваўся, што кніга “Людзі на балоце” была “выклікана ўспамінамі пра родны край, пра маю вёску, людзей, якія сустрэты былі некалі і назаўсёды засталіся ў памяці” [8, с. 300].

І. Мележ сцвярджаў, што сапраўдны пісьменнік “фактычна піша ўсім жыццём”: “Увесь разумовы і сардэчны вопыт удзельчае ў яго працы. Гэта ён, *жыццёвы вопыт, нараджае задуму*, абдумвае яе, падбірае герояў, сітуацыі, ацэньвае ўсё. Гэта яна, культура, напоўненая гадамі вучобы і жыцця, дыктуе фразы, дыялогі, разуменне ўнутранага свету людзей.

Пісьменнік ствараецца гадамі, жыццём. Сказаць пра гэта трэба таму, што без разумення гэтага нельга па-сапраўднаму зразумець пісьменніка, яго інтарэсы, яго асаблівасць... Гэта вельмі важна ведаць таму, што вопыт, жыццё ў рэшце рэшт вызначаюць светаўспрыманне пісьменніка”. ... Раман нарадзіўся не ў выпадковых камандзіроўках, а ў сэрцы. Само жыццё доўгія гады быццам рыхтавала мяне да гэтай кнігі” [8, с. 246 – 248].

Пісьменнік робіць важнае прызнанне, што ў рамана “Людзі на балоце” ёсць элементы *дакладнай аўтабіяграфічнасці*. “Перш за ўсё, можна сказаць, аўтабіяграфічныя пейзажы, карціны палескай прыроды. Аўтабіяграфічныя бытавыя і жанравыя сцэны: напрыклад, паездка Ганны

на кірмаш, сцэны касавіцы і асушэння балот. Калі Ганна едзе на кірмаш, – па-сутнасці, не яна едзе, еду я, не яна ходзіць па кірмашы, усяму здзіўляючыся, – хаджу, здзіўляюся я. І калі Васіль да знямогі косіць або робіць грэблю, – гэта не ён косіць і робіць грэблю, а я. Мне самому прыходзілася ў дзяцінстве працаваць, ды так, што ад стомы часам рукі не маглі не тое, што касіць, трымаць касу.

Аўтабіяграфічны і эпизод малацёбы і нават сцэна вяселля. Мне давалося пабыць на многіх вяселлях. Ёсць факты, якія цалкам перайшлі ў раман з успамінаў маленства. Толькі ў першым раздзеле эпизод, калі брат Васіля Валодзька што б там ні стала хоча паехаць на сенакос. Не слухаючы старэйшых бяжыць ён за возам, дабіваецца, каб яго таксама ўзялі. Нешта падобнае некалі было і са мной.

У рамане паказаны людзі, якія жывуць і цяпер, некаторых я нават вывеў пад сапраўднымі імёнамі” [8, с. 244 – 245].

У гэтым самапрызнанні бачна, што пры стварэнні мастацкага творца жыццёвы вопыт пісьменніка шырока і на розных узроўнях уваходзіць у мастацкі свет рамана. Класік нацыянальнай літаратуры І. Мележ расказаў аб вялікім значэнні для развіцця яго будучых пісьменніцкіх здольнасцей вучобы ў маленькай палескай школе, аб ролі настаўнікаў і першых кніг у абуджэнні яго творчых схільнасцей, аб тым, што першыя завучаныя вершы з буквара і іх дэкламаванне са сцэны для дарослых, “барадатых дзядзькоў у світках, у кажухах, з цыгаркамі” ўпершыню давалі адчуванне значнасці мастацкага слова, першага творчага хвалявання, адчування значнасці свайго выступлення перад людзьмі.

Пачаткам да ўласнага творчага шляху яшчэ ў школьныя гады І. Мележ лічыў яшчэ і перапісванне ў сшытак вершаў любімых паэтаў: “Янка Купала, Кандрат Крапіва, Паўлюк Трус, Пушкін, Някрасаў уваходзілі ў маё жыццё як блізкія сябры... У тыя гады ўсё часцей выяўлялася жаданне і самому выказацца...” [8, с. 263]. Закончыўшы школу, менавіта па парадзе выкладчыка літаратуры Міхаіла Іванавіча Пакроўскага, палескі хлопец Іван Мележ паехаў паступаць у Маскву ў Інстытут гісторыі, філасофіі і літаратуры.

Пра вызначальную ролю маленства і юнацтва ў абуджэнні пачуцця прыгожага і фарміравання мастацкіх здольнасцей перадаць гэта пісаў рускі пісьменнік К. Паўстоўскі: “У маленстве і юнацтве свет існуе для нас у іншай якасці, чым у сталыя гады. У дзяцінстве гарачэйшае сонца, гусцейшая трава, шчадрэйшыя дажджы, ярчэйшае неба і надзвычай цікавы кожны чалавек...”

Паэтычнае ўспрыманне жыцця і ўсяго навакольнага – найвялікшы дар, дадзены нам ад пары дзяцінства.

Калі чалавек не растраціць гэты дар на працягу доўгіх цвярозых год, ён паэт ці пісьменнік” [5, с. 34].

Аднак асноўным матэрыялам, з якога складаецца творчы і жыццёвы вопыт любой індывідуальнасці і з якога бяруць пачатак так ці інакш усе яго творы, з’яўляецца штодзённае, неспакойнае, у чымсьці

заўсёды неўладкаванае жыццё мастака з яго грамадзянскімі страсцямі і найбагацейшым унутраным духоўным існаваннем, увесь навакольны свет і век, уся жывая кіпучая сучаснасць, што перажываецца страсна, успрымаецца абвострана, бачыцца таленавітым чалавекам з асаблівай яркасцю.

У аснове творчасці большасці пісьменнікаў ляжыць асабісты вопыт або закладзена рэальная, вельмі часта нават дакументальная, аснова. Вядомы вучоны-літаратуразнаўца, акадэмік У. В. Гніламёдаў у апошнія гады стварыў шэраг раманаў аб жыцці і лёсе заходнебеларускага насельніцтва, жыхароў Камянеччыны і Берасцейшчыны, ахапіўшы падзеі пачатку XX ст. і да пасляваеннага перыяду. Для многіх гэта стала вялікай нечаканасцю. А вось як сам пісьменнік патлумачыў уласны зварот да мастацкай прозы:

“Я, *помню*, аднаго разу прыехаў у сваю вёску Кругель – яшчэ жылі некаторыя старыя людзі, гляджу і думаю: хто раскажа пра ўсё тое, што адбывалася на гэтай вуліцы, у гэтых мясцінах? Чаго тут толькі не было, якая тут толькі ўлада не панавала. *Толькі я адзін помню*, як у верасні 1939 года ішла чырвоная кавалерыя... *Помню* нямецкія абозы і танкі... Дык гэта – эпахальныя падзеі, а штодзённае жыццё, побыт... У кожнай хаце, на кожным падворку адбывалася нешта сваё, для кожнага канкрэтнага чалавека важнае і непаўторнае. Думаю, вось гэта энтрапія, як кажуць фізікі, усё праглыне і ніхто нічога не будзе ведаць. З аднакласнікаў адзін я звязаў сябе з філалогіяй, мовай і літаратурай. І мне *ад пачуцця ўдзячнасці* да сваіх продкаў, бабы і дзеда, бацькоў захацелася расказаць пра іх, пра тое, як яны жылі на гэтай старажытнай зямлі, працавалі, любілі, радаваліся і пакутавалі” [9, с. 140], (курсіў наш – З.М.).

Памяць – вельмі важны складнік у працэсе творчасці. Калі чалавек мае багаты і цікавы жыццёвы досвед, мае літаратурна-творчыя здольнасці і навыкі, ён зможа ў сваёй наратыўнай і жанрава-стылёвай манеры перадаць нейкія падзеі, падсвятліўшы іх уласным бачаннем, пачуццямі, ацэнкамі. Пра гэта сведчыць прыведзенае вышэй прызнанне У. Гніламёдава. Варта звярнуць увагу, што надзвычай важным творчым імператывам, якім кіраваўся пісьменнік, пішучы свае раманы, было пачуццё ўдзячнасці да продкаў, жаданне аўтара замацаваць і ўвасобіць у мастацкім творы іх след на зямлі, памяць пра іх, іх прысутнасць у духоўным свеце і быцці самога аўтара – нашчадка старажытнай Камянеччыны і Берасцейшчыны.

Звернемся яшчэ раз да прызнанняў У. Гніламёдава аб яго творчым працэсе:

“Я нешта ўспомню – занатую на паперы, пасля – яшчэ і яшчэ. Усё гэта паступова знаходзіла сваё месца, набывала пэўны парадак, выстройвалася ў суцэльную лінію... Я заўсёды помніў Льва Талстога, які казаў, каб падобныя старонкі звязаць, адпаведным чынам сфакусіраваць, патрэбны адзін маральны погляд на з’явы і рэчы. Погляд з адной кропкі – патрабавальны, адказны, прынцыповы [9, с. 140].

Вядомы пісьменнік І. Шамякін падрабязна раскажаў у сваіх дзённіках, як узнікалі, афармляліся задумы яго раманаў. У аснову кожнага, як вынікае з прызнанняў мастака, пакладзены нейкія канкрэтныя падзеі, удзельнікам ці сведкам якіх быў сам аўтар. Увогуле пра сваю творчасць прэзійка заўважаў, што ён піша ўласную біяграфію ў кантэксце летапісу часу: “Творчасць мая так шчыльна прывязана да часу, што “біяграфія” таго ці іншага твора – гэта як бы дапаўненне ці тлумачэнне, каментарый да тых ці іншых падзей, палітычных, грамадскіх, літаратурных” [10, с. 291].

Сапраўды, творы І. Шамякіна ўяўляюцца красамоўным мастацкім люстэркам ідэйна-грамадскага жыцця Беларусі і канкрэтных дзесяцігоддзяў другой паловы ХХ ст., грамадскіх змен, ідэалагічных і палітычных дыскусій, удзельнікам якіх быў сам пісьменнік, які ў тыя часы быў і ўплывовым грамадскім дзеячам. І. Шамякін меў талент тонкага, праніклівага назіральніка за людзьмі і жыццём, валодаў інтуіцыяй мастака і палітыка, меў добры асабісты досвед аб жыцці савецкай партыйна-наменклатурнай эліты на Беларусі. Пісьменнік умеў па-мастацку абагульняць свае назіранні ў літаратурных сюжэтах і героях. Варта прывесці падрабязнае сведчанне І. Шамякіна аб тым, як грамадскае жыццё, палітычныя падзеі, у цэнтры якіх пісьменнік намагаўся быць, а таксама праблемы сучаснасці, у тым ліку архітэктурнай забудовы цэнтры Мінска ў канцы 70-х гадоў, паўплывалі на задуму і фарміраванне сюжэта рамана “Атланты і карыятады”. Пісьменнік сведчыць, што ўсё пачалося выпадкова, з яго імкнення не быць абыякавым, ведаць пра важныя падзеі і праблемы свайго часу.

“Не помню, па якім пытанні нас (пісьменнікаў – З.М.) слухалі на бюро ЦК. Яле я пачытаў, што наступнае пытанне – аб будове Паркавай магістралі Мінска. І застаўся ў зале, каб паслухаць; і ў 50-гадовым узросце я ўсё яшчэ быў прагны да таго, што адбывалася вакол, хацелася ва ўсё пранікнуць, усё пазнаць – палітыку, сельскую гаспадарку, тэатр, архітэкттуру, не кажучы ўжо пра свой хлеб – літаратуру...

Да гэтага часу хвалю сябе, што застаўся на абмеркаванні архітэктурнай праблемы. Размова была вострай, крытычнай і доўгай. Гадзін каля трох. Па-першае, для мяне адкрылася новая тэма, творча блізкая, але да якой я падступаў хіба толькі пры ацэнцы раманаў У. Карпава; пра раман “За годам год” я пісаў. Валодзя жыў архітэктурай Мінска і ў застоллі многа гаварыў пра яе, часам так доўга, што мы, моладзь у параўнанні з ім, адварочваліся: асаблівай далікатнасцю не вызначаліся...

Новай гранню адкрыўся на тым бюро П.М. Машэраў. Па-першае, нейкай надзвычайнай, я сказаў бы, апантанай зацікаўленасцю ў тым, якой будзе Паркавая магістраль. Па-другое, нечаканым, высокім прафесіяналізмам. Не дылетанцтваваў. Паміма рэплік, першыя сакратар гаварыў добрую гадзіну. Мясце проста ашаламіла, якой ён бачыў гэтую магістраль. Цуд! Нельга было не згадзіцца з яго планами, з яго

архітэктурнымі рашэннямі, да такога... не даходзілі прафесіянальныя архітэктары. ГалоўАПУ, гарвыканком, Дзятлаў і Шарапаў падпалі пад жорсткую крытыку за забудову першага ўчастка праспекта, за “дамы-тычкі”, за гасцініцу “Юбілейная”, за Палац спорту. Сапраўды, бясслаўная архітэктура...

Дзіўны і незабыўны быў ход (не, палёт!) маёй думкі на тым бюро! Я тады абдумаў новы раман. Вельмі хацелася напісаць галоўнага героя з Андрэя Макаёнка. Характар! Асоба! Але якую пасаду яму даць? Мастак, жывапісец? Вакол жыцця, працы, барацьбы мастака “накручваўся” сюжэт. І раптам на бюро апаліла думка: не тое! Мастак – дробна! З кім ён можа сутыкацца? Са сваімі калегамі-зайздроснікамі, як і Андрэй, і я ў СП? Дробна, лакальна, не трэба масаваму чытачу нашы “мастацкія праблемы”. Галоўны герой – галоўны архітэктар горада! Да Мінска прывязаць цяжка, але абласны горад – не ніжэй. Толькі на такой пасадзе ён будзе ў гушчы жыцця, сярод праблем, якія цікавяць сотні тысяч людзей, – якое яно, жыллё, якія магістралі, транспарт, зоны адпачынку, культурныя цэнтры. Вось такія бываюць павароты ў праектаванні сюжэта!

Гады на тры я стаў архітэктарам. Пазнаёміўся з дойлідамі,... з галоўнымі архітэктарамі Брэста, Гомеля, Магілёва. Хадзіў на пасяджэнні архітэктурнага савета, на калегіі Дзяржбуда, веў доўгія дыскусіі са старшынёй яго Уладзімірам Каралём...

Маё ўменне сыходзіцца лёгка з людзьмі розных прафесій і рангаў памагала ствараць арыгінальныя і разнастайныя характары...

Увогуле гісторыя збору матэрыялу, напісанне і далейшы лёс рамана “Атланты і карыятыды” – гэта яшчэ адзін раман...” [10, с. 293 – 296].

3.5 Характар і асаблівасці памяці

Каб уражанні, выпадковыя ці знойдзеныя, атрыманыя мэтанакіравана, набылі для мастака значэнне і паслужылі яму ў творчасці, неабходна іх захаваць да таго моманту, калі яны ператворацца ў мастацкія вобразы. Здольнасць да ўспрыняцця і назірання была б незапатрабаванай, каб наш душэўны вопыт не захоўваўся ў памяці, у глыбіні душы. Псіхалогія, як і ў выпадку з законам аб захаванні энергіі, мае падставы сцвярджаць, што ўражанні, якія некалі прайшлі праз свядомасць чалавека, пакідаюць у ёй сляды і ператвараюцца ў частку духоўнага вопыту, які ў пэўныя моманты можа “ажыць”, стаць асновай для стварэння верша ці вобраза. У жыцці мы часта кажам аб часовым ці канчатковым забыццём нейкіх рэчаў, падзей, але тэарэтычна, па сцвярджэнні псіхолагаў, такое згасанне ўспамінаў выключаецца. Часта нейкія перажыванні цяжка ўзнавіць, бо яны выцесніліся больш свежымі ці больш актуальнымі ўражаннямі. Аб законе псіхічнага захавання ўражанняў сведчыць выпадкі, калі пры хваробах нервовай сістэмы ці незвычайных душэўных хваляваннях людзі раптам успамінаюць даўнія падзеі, перажыванні з

дзяцінства, якія лічыліся цалкам забытымі. Псіхолагі лічаць, што з некалі бачанага, чутага, адчутага, засвоенага ў якасці ўнутраных вобразаў трывала захоўваецца найперш тое, што стаіць бліжэй да галоўных інтэлектуальных інтарэсаў дадзенай асобы. Псіхолагі часта пішуць аб падсвядомай памяці, якая можа захоўваць мноства драбніц, незапатрабаваных практычным жыццём. Многія вучоныя і творчыя людзі валодаюць багатай і падрабязнай памяццю. Так, напрыклад, Блэз Паскаль, вядомы фізік, прыродазнаўца і мысляр, аўтар сусветна вядомай працы “Апалогія хрысціянства”, па сведчанні яго сучаснікаў помніў усё калі-небудзь ім прачытанае, важныя факты, чужыя меркаванні, цытаты з Бібліі. Мастак, у адпаведнасці з відам мастацтва, якому ён служыць, валодае развітымі чутцём і памяццю на фарбы, гукі, словы, формы, свядома ўдасканальвае сваю ўспрымальнасць і памяць у гэтым накірунку, каб развіваць далей свае творчыя здольнасці. Аўтабіяграфічны герой А. дэ Бальзака Луі Ламбер (раман “Луі Ламбер”) меў, як і сам аўтар, здзіўляючую памяць. Вось як пра гэта сказана ў творы: “Ён так жа выразна помніў думкі, якія ўзнікалі ў час чытання, а таксама і тыя, што былі падказаны яму роздумаў ці гаворкай. Ён валодаў усімі відамі памяці: ён запамінаў мясцовасць, імёны, рэчы, твары. Ён не толькі па жаданню ўспамінаў асаблівыя прадметы, але выразна бачыў іх размяшчэнне, асвятленне, афарбоўку, як і ў той момант, калі іх бачыў”. Для пісьменніка маюць вялікую каштоўнасць знешнія і ўнутраныя перажыванні, якія могуць стымуляваць яго творчы інстынкт. Выключная памяць у значнай меры з’яўляецца вынікам свядомых намаганняў розуму, калі пісьменнік ставіць мэту развіваць і ўдасканальваць памяць. Псіхолагі сведчаць, што найбольш даўгавечныя ўспаміны аб убачаным, адчутым, пачутым з акаляючага свету, калі яны выклікалі найбольшую эмацыйную рэакцыю. Прыкладзем твор-ўспамін балгарскага пісьменніка “Пасха”:

«Звонят, гремят колокола... С каждым новым ударом в памяти живое воспоминание сладко отзывается. Сердце на миг забывает тоску, что так травит его, и трепетно внемлет сказке прекрасной о детстве прошедшем, о днях невозвратных надежд молодых и снах золотых и вере наивной... когда жизнь течет беззаботно и счастливо в отчем доме дорогом, когда неволя нас еще не опустошила и не впрягла до гроба в ярмо тяжелого труда».

Перед взором *воскресают, проходят*, как живые, *вереницей образы* дорогих и близких душе: то старый отец, пагруженный в мечтания счастливые, ласкает дитя дорогое, то ласкавая мать, заглядевшаяся на мальчугана, то братья и сёстры, то веселая дружина резвых сверстников, жужжащий рой пчелиный в игре и смехе, то русокошая подружка... и два смеющихся глаза» [4, с. 121].

Выпадковае слыхавое ўспрыняцце – царкоўны звон на Вялікдзень – паслужыла аўтару імпульсам да ўспамінаў пра далёкае і шчаслівае маленства, выклікала складаныя і жывыя згадкі пра мінулае, якое яскрава, да драбніц уваскрэсла ва ўяўленні і завалодала думкамі героя праз многа

год. Многія пісьменнікі і напрыканцы жыцця да драбніц памятаюць убачанае і перажытае ў маленстве. Дзіцячыя ўспаміны і ўражанні ажываюць у іх творах ва ўсіх падрабязнасцях праз многа год. Вось як падкрэсліваў абаянне і каштоўнасць сваіх успамінаў аб маленстве Л. Талстой:

“Счастливая, счастливая, невозвратимая пора детства! Как не любить, как не лелеять воспоминаний о ней? Воспоминания эти освежают, возвышают мою душу и служат для меня источником лучших наслаждений... Вернутся ли когда-нибудь та свежесть, беззаботность, потребность любви и сила веры, которыми обладаешь в детстве? Какое время может быть лучше того, когда две большие добродетели – невинная веселость и беспредельная потребность любви – были единственными побуждениями в жизни?” [4, с. 123].

Як сведчаць многія творцы, дзіцячыя ўспаміны сталі для іх каштоўнай крыніцай натхнення, бо захавалі чысціню, шчырасць мараў і спадзяванняў, чаканняў ад жыцця. Але зрэдку сустракаюцца іншыя пісьменнікі, якія з цяжкасцю ўспамінаюць сябе ў маленстве. Аб гэтым прызнаваўся вядомы французскі пісьменнік-біёграф Андрэ Маруа, які не давяраў тым людзям, што з захапленнем успаміналі сваё ранняе маленства.

Аб вялікім значэнні ўражанняў дзяцінства на фарміраванне рэлігійных пачуццяў расказваў М. Гогаль, згадваючы сваю набожную матулю. Наведваючы з ёй царкву, ён перш за ўсё запомніў “толькі адзенне папа і праціўны голас дзяка”. Ён хрысціўся следам за дарослымі, а больш нічога яго не цікавіла і не хвалявала. Але аднойчы ён папрасіў матулю расказаць пра Страшны суд, і яна вельмі даходліва і кранаюча расказала аб дабротах, якія чакаюць чалавека за сумленнае рэлігійнае жыццё, а таксама апісала страшныя вечныя пакуты грэшнікаў. Гэта ўзрушыла хлопчыка, абудзіла ў душы шчырую цікавасць да веры і выклікала самыя ўзвышаныя думкі і пачуцці, што засталася на ўсё жыццё, а таксама знайшло адлюстраванне ў творчасці.

Псіхолагі сцвярджаюць, што па закону кантрастаў уражанні і эмоцыі набываюць большую маральна-этычную каштоўнасць, мацнейшую сілу і назаўсёды застаюцца ў памяці, калі яны суправаджаліся пакутлівымі роздумамі, пераадоленнем сумненняў. Вядомыя пісьменнікі Л. Талстой, Ч. Дзікенс, М. Гогаль вельмі часта звярталіся да сваіх дзіцячых успамінаў, беручы адкуль важныя для іх жыцця і творчасці ўражанні, карціны, назіранні, высновы. Многія беларускія пісьменнікі таксама вынеслі з дзяцінства каштоўны вопыт. Перажыванні далёкага маленства засталіся дакладнымі, хваляючымі, што стала важным для іх творчасці. Так, у прыватнасці, В. Быкаў, згадваючы сваё маленства, якое супала з драматычным часам калектывізацыі беларускай вёскі, пісаў, што на ўсё жыццё запомніў сваркі бацькі, які панура і злосна пераконваў маці уступаць у калгас, запомніў скупыя, горкія слёзы матулі, якой часта не было чым пакарміць дзяцей. Памяць і ўражанні аб бязлітаснай і жорсткай

да беларускага селяніна прымусовай калектывізацыі адбіліся ў многіх творах празаіка (“Аблава”, “Велікоднае яйка”, “Знак бяды”, інш.). На ўражаннях уласнага маленства пабудаваны вядомыя творы Я. Брыля “Сіročы хлеб”, “У сям’і”, “Золак, убачаны здалёк”. Маленства, абпаленае вайной, трывала і пранізліва ўвасоблена ў творчасці Н. Гілевіча (паэмы “Лодачкі”, “Недзялення”, інш.), М. Стральцова, у прозе І. Пташнікава, В. Адамчыка, паэзіі Р. Барадуліна, В. Зуёнка, А. Вярцінскага. Блізкія людзі і абставіны таго часу ў творчасці названых пісьменнікаў выступаюць са здзіўляючай выразнасцю і дакладнасцю і праз паўстагоддзя.

Успаміны дзяцінства ў творчасці пісьменнікаў прысутнічаюць у розных формах: у прататыпах (напрыклад, В. Быкаў у гаворцы пра аповесць “Знак бяды” прызнаваўся, што прататыпамі галоўных герояў Петрака і Сцепаніды Багацькаў сталі яго бацькі), у зваротах да абставін таго часу, у мемуарна-дакументальных апісаннях, або займаюць важнае месца ў пераапрацаванай фабульнай форме.

У кожнага пісьменніка пры звароце да мінулага прысутнічае свой асабісты стыль, тон, эмацыйны настрой у залежнасці ад творчага тэмпераменту і асабістага лёсу. Так, напрыклад, У. Калеснік у аўтабіяграфічным творы “Доўг памяці”, які ён пісаў у канцы жыцця, у адпаведнасці з творчай задачай сплациць доўг дарагім людзям, найперш бацькам, роднай сям’і, вельмі падрабязна, са здзіўляючай, амаль навуковай, этнаграфічна-побытавай дэталёвасцю апісвае сваё маленства, абставіны жыцця і працы бацькоў, жыхароў вёскі Сіняўская Слабада, што на Наваградчыне. Вось для прыкладу ўрывак такога апісання:

“На нарах у душнай партызанскай зямлянцы мне прыгадвалася даўняе сямейнае жыццё ў нашай утульнай, пахнучай смолкай хаце.

Зямля, хоць благая, “лес, балота ды пясок”, як пісаў Якуб Колас, была асновай і апорай дабрабыту: сям’я не баялася ні холаду, ні голаду і раздзетай, разутай не збіралася хадзіць. Худа-блага, а хлеба на зіму нараблялі і сена каню ды каровам перазімаваць нашыкоўвалі, саломы са стрэх скубці на прадвесні не даводзілася, каб хоць як дакарміць карову да свежай травы, ды кароў аслабелых падвязваць на вужышчы пад жываты да бзлек бацька не збіраўся, падсмейваўся з гультаяватых “зімагораў”, што пакладаліся на авось ды нябось. А тым, у каго сапраўды была ўважлівая бяскорміца, бацька не адмаўляўся дапамагчы цапкамі сена ці дзяругай мякіны. Маці таксама мела сваіх жанчын, якім сімпатызавала і памагала рэзгінамі мурагу ці кошыкам бульбы, не пытаючыся ў бацькі, каб не дражніць яго гаспадарскага самалюбства.

Вопраткі таксама хапала, маці з сястрой Марусяй упраўляліся напрасці і наткаць за зіму і кужалю ўсім на бялізну, то на ручнікі ды настольнікі, посцілкі, нават гуньку кабыле жанкі выткалі, прытым адмысловую, цёплую, з суконнай ніткай на вуток, бо ведалі, што ў бацькавых гарачых руках кабыле даводзілася ўпарыцца да мыла. А потым раптоўна астываць.

А яшчэ ж кожны год назбіравалася штук па дзесяць аўчын, якія

бацька вазіў у Мір і здаваў на выраб татарыну: сабе – на чорны колер, а маці ці Марусі – на чырвоны. Кожны год шылі з гэтых аўчын кажухі...” [11, с. 8 – 9].

Аб ролі ўспамінаў у літаратурнай творчасці прызнаваліся многія пісьменнікі. Вось як пра аўтабіяграфічнага героя пісаў А. дэ Бальзак: “Его мозг, с ранних лет привыкший к трудному механизму концентрации человеческих сил, извлекал из этого богатого хранилища бесчисленное количество образов, восхитительных по своему реализму и свежести, которыми он питался во время своих проникновенных созерцаний. ...Внезапно я погружаюсь в самого себя и нахожу тёмную комнату, где явления природы раскрываются в более чистой форме, чем та, в которой они появились сначала перед моими внешними чувствами» [4, с. 128].

Пачынаючы адзін са сваіх новых твораў, гэты пісьменнік піша, звяртаючыся да чытачоў: «Право, не знаю, почему я так долго таил про себя эту историю, которую сейчас изложу вам, – она входит в число диковинных рассказов, хранящихся в том мешке, откуда причуды памяти извлекают их, словно лотерейные номера; у меня еще много таких рассказов, столь же необычайных, как этот, столь же тщательно запрятанных; вы верьте мне – их черед тоже настанет» [4, с. 128].

Памяць, успаміны аб перажытым маюць вялікае значэнне для ўсякай творчасці, але найперш – для літаратурнай. Назіранні і ўспрыняцці як псіхічны комплекс не знікаюць хутка, яны заўсёды гатовыя ажыць ва ўяўленні мастака, калі ў яго ўзнікне настрой папрацаваць з імі. Псіхолагі сцвярджаюць, што мастацкі вобраз па ўспамінах з’яўляецца больш надзейным для ўзнаўлення, бо адпалі неістотныя падрабязнасці, што замянілі ўбачыць галоўныя рысы, якія найлепш захаваліся ў памяці. Але дзеля таго, каб не забылася ўбачанае, пачутае, заўважанае, што можа спратрэбіцца пісьменніку ў будучай творчасці, ёсць надзейны сродак – дзённікі, запісныя кніжкі, мемуары. Яны дапамагаюць там, дзе памяць можа падвесці.

3.5.1 Памяць і творчае мысленне. Погляды вучоных на прыроду памяці

Стан натхнення, паводле меркаванняў вядомага беларускага тэарэтыка-літаратуразнаўцы А. Яскевіча, адрозны ад звычайнай бытавой працы стан мыслення, калі думка становіцца праніклівай і крылатай, калі *“памяць у нейкім высокім стане азарэння высвечвае ў сваіх глыбінях і ўздымае ў светлае поле актыўнай свядомасці бясконцае мноства фактаў і вобразаў, малюнкаў і ўспамінаў, якія здаваліся зусім забытымі, і ўключае іх у творчую работу думкі, сканцэнтраваны ўсе свае намаганні на здзяйсненні задумы”* (курсіў наш – З.М.); [5, с. 5].

Паводле звестак А. Яскевіча, змешчаных у працы “Грані майстэрства”, эксперыментальныя дадзеныя сучаснай фізікі і біялогіі дазволілі вучоным выказаць *гіпотэзу, якая спрабуе вытлумачыць*

фенаменальныя працэсы мыслення. Навейшыя даследаванні ў галіне мозгу паказалі, што малюнкi і вобразы, якія з'яўляюцца адлюстраваннем нашымі органамі пачуццяў рэалій навакольнага свету, захоўваюцца нават у бліжэйшай, кароткатэрміновай памяці не ў выглядзе нейкіх стацыянарных геаметрычных адбіткаў, а ў іншай, найбольш ёмістай форме — хвалевай.

Вучоныя-фізіёлагі, выказваюць меркаванне, што **памяць** — гэта не нейкі запас інфармацыі, накоплены ў асобных клетках, а стан мозгу, у якім інфармацыя існуе ў хвалевым выглядзе.

Менавіта так думаць прымушае аналогія і з машынным “мозгам” кібернетычных установак, «памяць» якіх сапраўды ўяўляе сабой хвалевы адначасовы імпульс у вузлах электронікі.

Аналагічнага погляду на чалавечую памяць прытрымліваюцца фізік Літл і біёлаг Кампанеец.

З'явы звышправоднасці, адкрытыя ў прыродзе і характэрныя для пэўных умоў, дазволілі далей выказаць меркаванне, што доўгія палімерныя малекулы ў клетках мозгу знаходзяцца ў квантавых станах і падпарадкаваны звышправодным заканамернасцям.

Калі гэта так, дык і тое адначасовае прасвечванне ўсяго аб'ёму назапашаных памяццю вобразаў, успамінаў, што наступае ў час натхнення ў выніку канцэнтрацыі творчай волі ў пэўным напрамку, і ўспрыманне ў розныя часы з розных сфер накопленых фактаў у адной рэальнасці, у адной прасторы будучага твора,— усё гэта, відаць, і тлумачыцца *звышправоднасцю мозгу*, якая, безумоўна, павінна быць у вышэйшых, найбольш прадуктыўных фазах творчасці.

Бясспрэчна, што ў стане найвышэйшай актыўнасці і звышправоднасці, якая ўстанаўліваецца ў мільярдах нейронаў пад час натхнення, мозг настроены асабліва тонка і дакладна; ён набывае асаблівую здольнасць адчування найтанчэйшай меры і гармоніі.

Новыя *погляды вучоных на прыроду памяці* шмат што вытлумачваюць у загадкава скрытых працэсах мыслення, аднак яны пакуль што — гіпатэтычныя. Слова за новымі фактамі і адкрыццямі навукі. Сучасныя ўяўленні *аб вялікіх скрытых* магчымасцях чалавечага мозгу дазваляюць сказаць нешта больш пэўнае і *пра феномен таленавітасці, геніяльнасці*.

Надзвычай цікавыя меркаванні аб прыродзе геніяльнасці выказвала Марына Цвятаева. Геній, лічыла паэтэса, гэта вышэйшая ступень падданасці экстазу, вышэйшая ступень душэўнай разняволенасці і вышэйшая сабранасці, вышэйшая пакутлівасці і вышэйшая дзейнасці. Генія няма і без волі, але яшчэ больш няма — без натхнення.

Задумваючыся над прыродай генія, да такога ж, па-сутнасці, заключэння прыходзіў і Ларашфуко, які лічыў, што вялікімі душами з'яўляюцца не тыя, якія маюць менш страсцей і больш дабрачыннасцей, чым астатнія людзі, а толькі тыя, якія носяць больш вялікія планы.

Нельга не звярнуць увагу, што ва ўсіх без выключэння

саманазіраннях над псіхалогіяй творчасці, пакінутых вялікімі людзьмі, так ці інакш гаворка ідзе пра важнасць энергіі, сабранасці, душэўнай волі ў моманты творчага натхнення. Апошняе павінна служыць істотным аргументам у палеміцы супраць *беспадстаўнасці шматлікіх тэорый аб хваравітай прыродзе геніяльнасці і самой творчасці*. «Падставай» для такіх думак паслужыла, бяспрэчна, нязвычайнасць стрэсавых намаганняў у момант творчага экстазу, якія карэнным чынам адрозніваюцца ад штодзённага стану.

3.6 Дзённікі пісьменнікаў

Большасць пісьменнікаў пішуць дзённікі, нататкі, запісы аб падзеях і людзях, аб тым, што не хочучь забыць, каб потым выкарыстаць гэты матэрыял у будучых творах. Такія запісы – важны не толькі матэрыял, але і творчы этап. Звяртаючыся да іх праз пэўны час, пісьменнік мадэлюе сюжэт будучага твора, ужывае свае занатоўкі для выбудовы сістэмы вобразаў у творы, для характарыстыкі герояў і абставін. Дзённікі, запісныя кніжкі, мемуары, розныя зборнікі дакументаў і матэрыялаў аб жыцці і творчасці пісьменніка дапамагаюць зразумець псіхалогію яго творчасці, спасцігнуць асаблівасці яго таленту і майстэрства. Там, дзе памяць аказваецца недаўгавечнай, пісьменніку дапамагаюць дзённікавыя запісы, дзе ён фіксуе важнае для сябе, тое, што можа стаць асновай для будучага твора, або характарыстыкі нейкага героя. Дзённікавыя запісы кожнага пісьменніка маюць розны характар: кароткія заўвагі аб перажытым, нечаканая ідэя, над якой варта паразважаць, сустрэча з цікавым чалавекам, канкрэтнае назіранне за падзеяй ці чалавекам, тэарэтычная выснова, уражанне, задума і план будучага твора і г.д. Дзённікі пісьменнікаў звычайна друкуюцца, выклікаюць цікавасць не толькі ў даследчыкаў-літаратуразнаўцаў, але і ў звычайных чытачоў, асабліва калі гэта дзённікі, эпісталярый, мемуары, нататкі цікавага самабытнага чалавека-творцы.

Ужо доўгі час у многіх пакаленняў даследчыкаў і чытачоў вялікую цікавасць выклікаюць, напрыклад, *дзённікі і эпісталярная спадчына сусветна вядомага класіка нямецкай літаратуры Гётэ*, якія ў яго спадчыне займаюць некалькі тамоў. Гэты пісьменнік быў выключна багатай асобай і знаходзіў час і жаданне весці дзённікі (з 1775 па 1832 гг.). Ён занатоўваў свае роздумы аб уласных творах, пісаў аб перажытым і перадуманым, запісваў свае тэарэтычныя высновы і канкрэтныя назіранні, якія датычыліся не толькі літаратуры, але і мастацтва ў цэлым, у прыватнасці спасылаўся на творы скульптуры і жывапісу. У перапісцы з другім вядомым нямецкім пісьменнікам Шылерам яны абменьваліся думкамі аб тым, як узнікае мастацкі твор, якія ў ім суадносіны між рэальнасцю і мастацкім вымыслам, якая форма адпавядае пэўнаму зместу, што такое стыль. Абодва аўтары дзяліліся ўражаннямі, як узнікаюць ідэі іх твораў, праз якія этапы праходзіць натхненне, як кожны з іх робіць

першасныя накіды будучых твораў, як потым ідзе перапрацоўка і праўка, пакуль твор не атрымае завяршэння.

Для даследчыкаў псіхалогіі літаратурнай творчасці цікавасць уяўляюць “Дзённікі” яшчэ аднаго нямецкага пісьменніка Фрыдрыха Гебеля. Яны – набор афарызмаў, асабістых прызнанняў, літаратурных планаў, пісем і біяграфічных падрабязнасцей, часта не звязаных між сабой, але змешчаных у храналагічнай паслядоўнасці. Аўтар часта “капаецца” ў сваёй душы і аддае перавагу не ўбачанаму, а фіксуе перажытыя ім думкі і настроі. Многія запісы адлюстроўваюць станы, з якіх вырастаюць вершы, а таксама ўказваюць на абставіны, якія суправаджалі творчую працу.

Існуюць цікавыя, павучальныя прыклады і ў *французскай літаратуры*. Так, напрыклад, *А. дэ Бальзак* разумеў, што, нават маючы добрую памяць, праз многа год немагчыма дакладна ўзнавіць дэталі нейкіх абставін, адценні ўласных адчуванняў з розных нагод. Да канца яго жыцця на пісьмовым стале ляжаў тоўсты фаліант, на якім было напісана “*Сюжэты. Фрагменты. Думкі*” Гэта быў зборнік накідаў, творчых задум на аснове некалі падслуханых размоў, анегдотаў, цытат з розных аўтараў, выказаных некім ці ўласных думак. Тут былі запісаны загаловкі і сюжэты задуманых твораў. Гэтыя запісы – каштоўны дакумент гісторыі творчых задум, унутранага жыцця, назіранняў і думак пісьменніка.

На працягу многіх год пісаў “Дзённік” *Стэндаль*, заснавальнік еўрапейскага псіхалагічнага рамана. Ён занатоўваў свае ўражанні, навіны палітычнага і грамадскага жыцця, думкі аб філасофіі, маралі, мастацтве, літаратуры, розныя саманазіранні і здагадкі, большая частка якіх стала асновай для яго апавяданняў і раманаў. Побач са згадкамі ўласнага жыцця аўтар змяшчаў фрагментарныя запісы аб убачаным і свае пачуцці, думкі, адчутыя і перажытыя ў сувязі з пэўнымі эпізодамі жыцця.

Вядома, што і *Густаў Флабэр*, вядомы пісьменнік-псіхолаг і сацыёлаг, меў асаблівыя “*Запісныя кніжкі*”, куды кожны вечар запісваў перажытае і перадуманае, што магло быць карысным для яго літаратурнай працы. Ён назіраў не толькі знешняе жыццё, але і сваё ўнутранае, вёў саманазіранне, аналізаваў свае розныя душэўныя станы. З педантычнай дакладнасцю ён запісваў нават нязначныя хваляванні, уражанні ад сустрэч, размоў, прагулак. У яго раманах “*Мадам Бавары*” і “*Саламбо*” даследчыкі знаходзяць дакладныя апісанні тагачасных нормаў, уласных інтымных прызнанняў, думак аб рэлігіі і філасофіі, літаратурныя факты, перажытае за дзень і тэмы будучых раманаў. Дзённікі Г. Флабэра ўтрымліваюць багаты матэрыял для вывучэння псіхалогіі яго творчасці.

Нават вядомы французскі пісьменнік-рэаліст *Альфонс Дадэ*, які, па сведчанні сучаснікаў, валодаў феноменальнай памяццю, заўсёды насіў з сабой *маленькую запісную кніжку*, куды занатоўваў свае ўражанні, думкі і пачуцці. Дзякуючы гэтаму, пішуць даследчыкі яго творчасці, героі

раманаў А. Дадэ пераканаўчыя і здаюцца жывымі людзьмі. Ён веў назіранні над сабой, над сваякамі і сямейнікамі, звяртаўся да ўспамінаў дзяцінства, удакладняў і паглыбляў даўнія ўражанні. У яго запісах былі таксама народныя песні, прымаўкі, воклічы гандляроў, стогны і пракляцці невылечна хворых людзей, занатоўкі пра міміку і характары ўбачаных твараў і людзей і многае іншае. Ён прызнаваўся, што са сваіх маленькіх кніжыц “дастаў” свае творы, раманы, фантасмагорыі, псіхалагічныя нарысы. Пісьменнік пісаў: “ У мяне ніколі не было іншага метаду працы. ... Я за трыццаць год сабраў мноства маленькіх сшыткаў, у якіх занатоўкі, думкі былі часта ў такім парадку, што дапамагалі мне часта ўспомніць жэст, інтанацыю, распрацаваныя ці пабольшаныя пазней для гармоніі важнага твора. У Парыжы, у падарожжы, у вёсцы гэтыя сшыткі папаўняліся запісамі; я нават не думаў аб той працы, якая назапашвалася там...” [4, с. 136 – 137].

Сярод дзённікаў у французскай літаратуры цікавасць выклікае “Дзённік” братаў Жуля і Эдмана Ганкураў (2-я палова ХІХ ст.), дзе ёсць і такія радкі: “З дня ў дзень выходзяць на сцэну людзі, якіх выпадак прывёў на наш жыццёвы шлях. Мы партрэтызавалі гэтых людзей, мужчын і жанчын... Нашай мэтай было праўдападобна ажывіць перад патомкамі сваіх сучаснікаў, стэнаграфуючы размовы, жэсты, дробныя жарсці, у якіх раскрываецца асоба, перадаць тыя невытлумачальныя дэталі, з якіх складаецца аблічча часу...” [4, с. 138].

У рускай літаратуры вядомыя запісныя кніжкі *Мікалая Гоголя* – “*Запісныя кішэнныя кніжкі*”, якія ён веў з шаснаццаці год. Многае з іх потым перайшло на старонкі яго твораў. Гэта – апісанні вясковых свят, анегдоты, размовы сялян, прымаўкі, цікавыя, каларытныя выразы, рэцэпты народных лекаў, факты і парады па хатняй гаспадарцы, апісанні парод сабак і многае іншае, што было цікава для пісьменніка-рэаліста.

Як вядома, падрабязныя “*Запісныя кніжкі*” веў *Леў Талстой*, дзе занатоўваў заўважанае ці прыгаданае ў час прагулкі ці бяссоннай ночы, ці ў іншых выпадках. Жонка пісьменніка сведчыла, што ён фіксаваў усё, што можа спатрэбіцца для апісання звычак, абставін, адзення, жыцця простага народа. У яго ёсць запісы – назіранні жыцця, пейзажаў, канкрэтныя факты, якія выкарыстоўваліся ў сюжэтах твораў пісьменніка. З 1847 г. і да самай смерці ў 1910 г. Л. Талстой веў “Дзённік”, дзе пакінуў развагі аб пытаннях эстэтыкі, мастацкага густу, спецыфіцы паэзіі і прозы, таямніцах творчасці, гісторыі ўласных літаратурных задум, па працы над тэкстам да канчатковага завяршэння. Паводле дзённіка і запісных кніжак Л. Талстога было падрыхтавана асобнае выданне “Талстой аб мастацтве і літаратуры”, у якім паслядоўна прадстаўлены меркаванні пісьменніка па тэмах: сутнасць мастацтва, рэалізм, ідэйнасць, мова і стыль, мастацкая форма, творчы працэс са спасылкамі на ўласную творчасць, у прыватнасці на раманы “Вайна і мір”, “Анна Карэніна”, “Уваскрэсенне”, іншыя.

Фёдар Дастаеўскі таксама веў “Запісную кніжку”, большая частка

якой захавалася, дзе можна знайсці звесткі аб задуме і творчай гісторыі раманаў “Злачынства і пакаранне”, “Ідыёт”, “Браты Карамазавы”, інш. У запісах пісьменніка можна знайсці план твораў, характарыстыкі асобных герояў, распрацоўку сюжэтных ліній і г.д. Знаходзячыся ў высылцы ў Сібіры, Ф. Дастаеўскі запісваў у асобны бланкот словы і выразы, а таксама гісторыі-споведзі ссыльных, якія пазней выкарыстаў пры стварэнні “Запісак з мёртвага дома”.

Вёў дзённікі і Антон Чэхаў, бо лічыў: “Голы факт, рэдкае імя, тэхнічную назву неабходна ўнесці ў запісную кніжку, інакш забудзецца” [4, 141].

“Дысцыплінаваныя” пісьменнікі калі не кожны дзень, то даволі рэгулярна запісваюць свае думкі і ўражанні.

Многія пісьменнікі напрыканцы жыцця пачынаюць пісаць *мемуары*, каб выкласці свае ўспаміны пра дзяцінства і юнацтва, перажытыя падзеі, багатыя ўласныя перажыванні. Форма мемуараў, як і дзённікаў, звычайна, адвольная. У некаторых пісьменнікаў акрамя рэальна перажытага і перадуманага ў мемуарах можна сустрэць багата занатавак аб марах, якія не збыліся, нават аб сненнях. У мемуарах аўтар, як правіла, падводзіць вынікі жыццёвых урокаў і выпрабаванняў лёсу, акрэслівае шляхі свайго асобаснага і пісьменніцкага станаўлення. Падзеі, асобы, уражанні, думкі, настроі, зафіксаваныя ў мемуарах, даследчыкі часта супастаўляюць са зместам твораў пісьменніка, што дапамагае высветліць у іх моманты аўтабіяграфізму.

3.6.1 Ускосны вопыт і дакументаванне

Пісьменнік выкарыстоўвае ў творчасці не толькі асабістыя назіранні і роздум над імі, а вопыт і меркаванні іншых людзей, не замыкаючыся выключна на ўласным светаўспрыняцці. Творца ўзбагачаецца за кошт жыццёвага вопыту іншых людзей, які часта становіцца матэрыялам для яго творчасці. Многія пісьменнікі знаходзяць задавальненне і матэрыял для творчасці ў размовах з рознымі людзьмі. В. Гюго цаніў кожнага чалавека як кнігу, якую прырода надзяліла нечым асаблівым і чаму можна навучыцца: “Кожны чалавек мысліць і адчувае, гэта – кніга, у якой піша сам Гасподзь. І кожны раз, калі адна з гэтых кніг пападае мне ў рукі, я чытаю яе” [4, с. 142].

Часам пісьменнікі прызнаюцца, што іх асобныя творы ўзніклі, дзякуючы ўплыву чужых уражанняў і пачуццяў, цікавых аповедаў выпадковых знаёмых ці блізкіх людзей. Уражлівы, здольны да хуткага ўжывання ў сітуацыі і лёсы іншых людзей пісьменнік дапаўняе сваім уяўленнем тое, чаго не хапае пачутаму аповеду, дапрацоўвае “сыры” матэрыял у адпаведнасці з сваім бачаннем і ператварае ў мастацкі твор. Так, напрыклад, І. Шамякін прыгадваў, што ў аснову аповесці “Шлюбная ноч” быў пакладзены аповед жанчына-падпольшчыцы, з якой пісьменнік выпадкова сустрэўся ў разгаварыўся ў адным з санаторыяў. У творчым

працэсе гэта называецца *выкарыстаннем ускоснага вопыту*. Пісьменнік, як асоба адораная, таленавітая, з вялікім запасам пачуццяў здольны надаць чужому вопыту вялікі мастацкі сэнс, падначаліць яго ўласнай задуме і канцэпцыі.

Асобную разнавіднасць ускоснага вопыту пры збіранні матэрыялаў для творчасці ўяўляюць запісы пісьменнікамі фактаў, звестак, падрабязнасцей з літаратуры, з прачытаных кніг. Часта аўтары распытваюць блізкіх ці далёкіх людзей, просяць пісьмова адказаць на нейкія пытанні, раскажаць пра пэўныя падзеі (У. Гніламёдаў пры праца над раманам “Уліс з Прускі”, дзе апісваюцца падзеі жыцця галоўнага героя ў Амерыцы, звяртаўся да знаёмых з просьбай апісаць пэўныя мясцовасці, матэрыяльныя падрабязнасці, дэталі побыту і працы іх жыхароў). Вядома, што каб зразумець псіхалогію сваіх будучых герояў, М. Гогаль настойліва турбаваў сваю маці распытамі аб людзях і бытавых падрабязнасцях жыцця на Украіне, а яго запісныя кніжкі былі запоўненыя рознымі практычнымі звесткамі і назіраннямі. Матулі ён пісаў: “Вы хорошо знаете обычаи и нравы малороссиян наших... и не откажетесь сообщить мне их... Это мне очень, очень нужно... Я эжидаю от Вас описания полного наряда сельского дьячка, от верхнего платья до самых сапогов с поименованием, как это называлось... Еще обстоятельное описание свадьбы, не упаская наималейших подробностей...”[4, с. 151].

Рыхтуючыся пісаць раман “Вайна і мір”, Л. Талстой вывучаў навукова-гістарычную літаратуру аб тых падзеях на французскай і рускай мовах, каб праўдзівя і пераканаўча перадаць падзеі. Ён карыстаўся звесткамі дзяржаўных архіваў, чытаў мемуары, сямейныя хронікі таго часу.

Часта пісьменнікі звяртаюцца да спецыяльнай літаратуры па нейкай праблеме, каб правільна ўяўляць абставіны ці спецыфіку працы сваіх герояў, напрыклад, хірургаў ці вучоных-батанікаў. Для ўзнаўлення даўніх гістарычных падзей у мастацкім творы пісьменнік павінен пацікавіцца датамі, месцам, дакументальнымі сведчаннямі тых часоў, быць дасведчаным як прафесійны гісторык. Спецыяльныя веды дапамагаюць многім пісьменнікам пераканаўча і дэталёва апісваць цікавыя архітэктурныя помнікі, з глыбокім разуменнем і ўзрушэннем перадаваць свае ўражанні ад музыкі, ці з падрабязнымі ведамі з медыцыны апісваць хваробу, ад якой памірае герой і г.д. Спецыяльныя веды па архітэктурцы і горадабудаўніцтве патрэбны былі І. Шамякіну пры напісанні рамана “Атланты і карыятыды”, пра што пісьменнік раскажа ў сваім дзённіку.

Кожнаму маладому пісьменніку, які марыць аб творчых дасягненнях і прызнанні, варта памятаць параду Ф. Дастаеўскага аб тым, што да сваіх здольнасцей трэба ставіцца сур’ёзна, развіваць і ўдасканалваць іх. І галоўнае: “Вучыцеся і чытайце. Чытайце кнігі змястоўныя і таленавітыя. Жыццё зробіць усё астатняе”. Гэта парада сусветна вядомага пісьменніка заснавана на ўласным вопыце. У перапісцы з братам Ф. Дастаеўскі прызнаваўся, што вельмі многа чытае

Гамера, Шэкспіра, Гётэ, Шылера, Байрана, Гюго і асабліва Бальзака, унікаючы ў творчыя прыёмы аўтараў, у пабудову фабулы, кампазіцыі, дыялогаў у іх творах [4. С. 150]. Вядома, што Пушкін вучыўся ў рамантыкаў Байрана, Жукоўскага і Бацюшкава. Гэта таксама ўскоснае выкарыстанне чужога творчага вопыту, важна, каб яно не ператваралася ў эпігонства – безгустоўную падробку пад творчую манеру вядомых творцаў.

3.6.2 Аўтар і прататып

Кожны створаны паэтам вобраз, незалежна ад таго, на якой дыстанцыі ці ў якім «сваяцтве» з аўтарскай асобай ён знаходзіцца, мы можам лічыць вытворным ад пісьменніцкага «я», бо *кожны персанаж сапраўды нясе хоць маленькую, але абавязковую часцінку характару самога творцы і яго часу*. Томас Ман, у прыватнасці, пісаў, што ўсе вобразы паэтычнага твора, няхай яны нават супрацьпастаўлены адзін аднаму як варожыя сілы,— уяўляюць эманацыю паэтычнага «я», і Гётэ ў такой жа ступені жыве ў Антонія і адначасова ў Таса, як Тургенеў у Базараве і Паўле Пятровічу.

У гэтым сэнсе, бадай, можна пагадзіцца з А. Меражкоўскім, які лічыў, што *ўсе творы Льва Талстога ўяўляюць не што іншае, як адну бясконца падрабязную споведзь*.

Такая пастаноўка пытання, безумоўна, дазваляе больш глыбока зразумець складаную праблему прататыпа і кладзе канец таму прыкраму спрашчэнству, калі думкі больш-менш блізкіх да аўтарскай асобы герояў атаясамліваюцца са светапоглядам самога пісьменніка. На самай справе *герой ніколі не бывае цалкам ідэнтычны аўтару, і погляды, якія ён выказвае, не могуць цалкам выяўляць аўтарскае светаадчуванне ва ўсёй яго складанасці*.

«Герой рамана,— піша А. Маруа,— не адбітак усяе асобы аўтара, а толькі нейкі, часта вельмі абмежаваны фрагмент яго «я».

Аднак на той падставе, што ўсе персанажы твора з'яўляюцца вытворнымі ад аўтарскага «я», нельга думаць, што аўтарскі характар абавязкова сумяшчае ў сабе рысы таго мноства вобразаў — ад героя да зламысніка, ад чалавекалюба да злачынцы,— якімі населены творы кожнага вялікага пісьменніка. Тут, відаць, трэба пагадзіцца з меркаваннем французскага крытыка Цібодэ, які лічыць, што па-сапраўднаму таленавіты аўтар стварае сваіх герояў з дапамогаю «бясконцых магчымых напрамкаў свайго жыцця. Творца рамана ажыўляе магчымае, а не ўзнаўляе рэальнае».

Здзіўляе пры гэтым невераежная яркасць і праніклівасць зроку пісьменніка, вастрыня ўражання, рэдкая памяць на дэталі, унікальнае ўспрыманне свету ў фарбах, гуках, пахах, рытме. І вось цуд мастацтва — аўтару здаецца, што ён выяўляе толькі сябе ці свае ўражанні, а атрымліваецца нешта «звышасабістае», тыповае, агульнаграмадскае.

Томас Ман, аўтар многіх манаграфій-жыццёапісанняў славутых людзей свайго часу, неяк у палемічным запале нават пісаў:

«Мае ўражанні аб жыцці ўплывовых асоб і аб іх прадстаўнічых абавязках будуць больш яркімі, больш істотнымі, больш каштоўнымі для публікі, чым тыя ўражанні, якія вынес за дваццаць год службы які-небудзь гофмаршал».

Пісьменнік прызнаецца, што як чалавек ён мог быць і станоўчым, добрым, цяроплівым, шчодрым, мог валодаць зусім некрытычнай уласцівасцю бачыць любую з'яву ў ружовым святле, але як мастак ён падпарадкоўваўся «творчаму дэману», які прымушаў назіраць і з маланкавай хуткасцю і хваравітай узлаванасцю паглынаць кожную падрабязнасць, характэрную ў мастацкім сэнсе.

3.7 Творчы працэс. Задума і жыццёвы матэрыял

Працэс творчасці ў многім загадкавы і таямнічы. Большасць псіхолагаў і эстэтыкаў пры даследаванні творчага працэсу спыняюцца на двух істотных этапах – *задума і яе ўвасабленне*. Даследчыкі часам спрачаюцца паміж сабой у дэталях: што ўяўляецца важнейшым у творчым акце, але важна разумець, што кожны творца па-свойму, індывідуальнымі метадамі піша свой літаратурны твор, робіць сваё мастацкае адкрыццё. Параўнанне розных творчых практык паказвае, што ўсё ж можна ўстанавіць тыповыя этапы ўзнікнення твора, нягледзячы на індывідуальныя здольнасці і схільнасці аўтараў адчуваць, думаць, працаваць.

Задума кожнага твора, як правіла, прыходзіць у хвіліны творчага натхнення, эмацыйнага ўздыму аўтара. Мастакам вельмі знаёма гэтае адчуванне: вось раптоўна народзіцца асаблівы, дзіўны настрой, і ў “паднябессі аўтарскай фантазіі ўжо замроіліся, захадзілі, ужо шырацца, клубяцца аблачынкі задумы. У душы ўсё чуйна сцісана і засяроджана, сапраўды, як перад першым ударам грому. Хмара гэтага задуманага чагосьці расце, набухае, вось яна закланіла сабой усё поле вашай свядомасці, вы ўжо нічога не бачыце і не хочаце бачыць і ведаць, апроча аднаго. Яно — ваша трывога, ваш боль, і сум, і самая вялікая таямніца да той пары, пакуль у нейкім святлістым азэрэнні, нейкім магутным разрадзе памяці не скаланецца дазвання ўсё, што так пакутліва выношвалася і непакоіла вашы думкі і спачатку марудліва і паступова, а потым шырэй і шырэй, пераходзячы ў суцэльны вадаспад, не пральецца лавінаю вобразаў і слоў...” [5, с. 38]. Такі душэўны стан паэты *назваюць натхненнем*.

Звычайна пісьменнікі вельмі выразна памятаюць той момант і той эмацыянальны стан, які выклікаў «пачатак» твора, першыя дэталі і фразы, з якіх заструменіла вобразная плынь.

Нагадваючы творчую гісторыю драмы «Ружа і крыж», А. Блок запісаў у дзённіку: «Выразна памятаю, як узнікалі ў мяне некаторыя ўяўленні, часам — цэлыя фразы».

Гётэ, які быў надзелены ад прыроды незвычайнай памяццю, наогул пісаў, што не стварыў ніводнай старонкі, пра якія не ведаў бы, адкуль і як яны з'явіліся.

Натхненне ўспыхвае, бяспрэчна, у той творчай стадыі, калі спее задума, цэлае. Але не толькі пачатковыя этапы азарае яно. Успышкі яго ўзнікаюць і ў кульмінацыйных момантах твора, пры напісанні асобных частак, раздзелаў, а часам яно асвятляе ўвесь працэс выношвання і напісання рэчы.

У. Караткевіч у сваіх нататках аб творчай псіхалогіі сведчыў:

Перш за ўсё павінен быць настрой. Яго страваюць розныя рэчы. Пачуццё вялікага спакою або, наадварот, нейкая падзея, што скаланае цябе аж да глыбіні душы...

Ну, збіраеш матэрыял, ну, ведаеш на памяць некаторыя сцэны. Рэч усё адно яшчэ не гучыць. А калі ўсё ж у такі момант сядзеш яе пісаць, то атрымліваецца правільна, з веданнем справы і... мёртванароджана.

Зноў патрэбен настрой, той стан душы, асаблівы, напаты, гатовы на ўсё, той настрой, калі здаецца, што няма немагчымага., той настрой адпаведнасця сябе – свету, які бацькі крыху вялікапышна, але ўвогуле правільна звалі натхненнем.

Для верша натхненне патрэбна кожны раз. Для рамана — часту, для тых ключавых сцэн, якія выклікаюць лавіну і да ўзроўню якіх, хай не напісаных яшчэ, ты ўвесь час будзеш падцягваць сцэны іншыя, каб зраўняцца, а то і пераўзысці" [12, с.66].

Адны творцы лічаць натхненне таямнічай сілай, якая невядома адкуль бярэцца і невядома куды зпікае, іншыя – магутным творчым імпульсам, які ўзнікае ў душы мастака і цудадзейна актывізуе творчы працэс. Усіх цікавіць прырода натхнення. Вывучэнне псіхалогіі творчасці мае сваю асаблівасць. Перад даследчыкам на першы план выступае матэрыял так званай «эмпірычнай псіхалогіі», г. зн. сведчанні саміх мастакоў аб сакрэтах свайго рамяства, якія з пункту погляду верагоднасці найбольш дакладныя. У сваёй гаворцы пра псіхалогію творчасці мы і будзем імкнуцца як мага паўней выкарыстаць гэтыя «паказанні першых сведкаў», як некалі называў Іван Франко *аўтарскія саманазіранні*.

Самі пісьменнікі лічаць, што тая стадыя, калі пачынае праясняцца план будучага твора,— гэта зусім яшчэ не пачатак, чму многа чаго папярэднічала.

Увесь *папярэдні перыяд творчай перадгісторыі твора прынята называць збіраннем і вывучэннем матэрыялу*.

Лічыцца аксіёмай, што ў аснове мастацкага твора ляжыць *матэрыял жыцця*. Ён служыць фабулай, падмуркам рэчы. Урэшце, характарам гэтага матэрыялу ў чымсьці істотным вызначаецца выбар роду і нават жанру, у якіх ён можа ўвасобіцца, «укласціся» з максімальнай выразнасцю. Не выпадкова Бальзак называў жыццёвы выпадак “самым вялікім раманістам на свеце”.

Томас Ман, адзін з тых пісьменнікаў, якія не таілі сакрэтаў

прафесійнага «рамяства», а, наадварот, з ахвотай пускалі чытача ў сваю мастацкую «лабараторыю», вельмі ўважліва даследаваў дыялектыку суадносін жыццёвага факта і творчай фантазіі (альбо як ён пазываў — момантам вынаходніцтва ў творчасці пісьменніка). Падрабязна прааналізаваўшы творчасць такіх вялікіх майстроў сусветнага мастацтва, як Шэкспір, Шылер, Тургенеў, адштурхоўваючыся ад найбольш блзкага яму — уласнага вопыту,— ён прыходзіў да вываду, што геніі, якія валодаюць усім на свеце, валодаюць таксама ў значнай ступені і талентам «вынаходніцтва» творчай фантазіі, але... мала ім карыстаюцца. У іх насуперак усяму заўважаецца прыхільнасць да гатовага сюжэта, матэрыялу жыцця, выпадку, газетнай хронікі і г. д. і да т. п.

«Здаецца бяспрэчным,— піша Т. Ман,— што *дар вынаходніцтва*, нават мастацкага, ні ў якой ступені не можа служыць крытэрыем паэтычнага твора. Больш таго, нам здаецца, што гэты дар мае толькі пабочнае значэнне; буйныя і вялікія пісьменнікі часта адносіліся да яго амаль што з пагардай, ва ўсякім выпадку, яны лёгка без яго абыходзіліся» [5, с.41].

Многія аўтары расказваюць, якім шляхам прыходзіць *жыццёвы матэрыял* да творцы. Цесную сувязь з жыццёвым *прататыпам* мы назіраем у вядомых беларускіх пісьменнікаў. Чые б творы мы ні ўзялі — І. Мележа ці Я. Брыля, І. Шамякіна ці В. Быкава, А. Кулакоўскага ці Я. Скрыгана,— у аснову іх, згодна аўтарскіх сведчанняў, пакладзены жыццёвы факт, выпадак, прататыпы людзей, што сустракаліся па шляхах жыцця.

Янка Брыль з гэтага выпадку пісаў: «Нават калі выдумваеш чалавека, дык усё-такі бярэш яго з нейкіх, калі можна так сказаць, састаўных частак, складаеш з некалькіх чалавек. Наогул трэба быць богам, каб узяць ды проста выдумаць чалавека. Без натуршчыка, без мадэлі. Нашаму брату, каб напісаць чалавека, патрэбна натура».

Але ці ўсякі жыццёвы матэрыял можа стаць аб'ектам пісьменніцкага натхнення?

У літаратурным ужытку бытуе такі выраз: *права мастака на тую ці іншую жыццёвую тэму*. Да гэтае тэмы мастак прыходзіць па найвялікшаму маральнаму покліку, зжываецца з ёю ўсёй унутранай сутнасцю, адчуваючы гадамі неастываючую цікавасць да яе. І надыходзіць той час, калі ў выніку нейкага патаемнага «браджэння» да пары скрыты ў тайніках памяці пісьменніцкі вопыт пачынае выпяваць для творчасці, набываць увасаблення ў канкрэтным творы, яго героях і сюжэтах (прызнанні І. Мележа аб гісторыі напісання “Палескай хронікі”, ваенная тэма ў творчасці В. Быкава, гістарычныя сюжэты ў творчасці У. Караткевіча).

Часта пісьменнікі згадваюць, што трэба доўга *набліжацца да матэрыялу, уваходзіць у яго*, перш чым адчуеш, што ён «твой», ты «засвоіў яго мову, і сам можаш гаварыць на ёй».

Не выпадкова існуе *правіла: калі ты адчуваеш, што не маеш*

асаблівай патрэбы пісаць кнігу, лепш яе і не пішы.

Галоўная тэма пісьменніка, як лічыць Ул. Салаухін, жыве і развіваецца ўнутры яго самога. Куды б ён ні паехаў, ні пайшоў, ён заўсёды нясе ў сабе сваю тэму.

І тады выяўляецца, што, апрача жыццёвага матэрыялу, які кладзецца ў аснову любога твора, патрэбна яшчэ фарміруючая сіла, якая надае жыццёвым фактам адпаведны сэнс, збірае і адпаведным чынам іх асвятляе і ў гэтым сэнсе «стварае» іх для мастацтва. Адным словам, патрэбна, гаворачы словамі Л. Талстога, адзінства *самабытных маральных аўтарскіх адносін да прадмета*. Аналагічных поглядаў прытрымліваўся і В. Бялінскі, які лічыў, што твор уяўляе сабой не што іншае, як пафас душы яго аўтара.

Томас Ман, які з уласцівай яму страснасцю адстайваў *важнасць жыццёвага факта* ў творчасці пісьменніка, у выніку паслядоўных разважанняў прыходзіць да такога ж разумення творчага працэсу.

«Яго цяга да гатовага сюжэта,— піша ён пра Шэкспіра,— яго пакорлівасць перад «дадзеным» — здзіўляе, кранае, яна магла б здавацца дзіцячай скаванасцю, калі б не тлумачылася абсалютным ігнараваннем усяго прадметнага, пагардай паэта, для якога канкрэтны матэрыял, маскарэд сюжэта — нішто, а душа, натхненне — усё».

На думку Томаса Мана, *толькі адушаўленне, напаўненне матэрыялу тым, што складае сутнасць паэта, робіць гэты матэрыял уласнасцю мастака*.

Беларускі даследчык творчага майстэрства А. Яскевіч лічыць, што маральныя адносіны да матэрыялу, настрой, з якім мастак успрымае падзеі і факты, — гэта важнейшы пераўтваральны, дзейсны фактар творчага працэсу.

Жыццёвы (фабульны) матэрыял Янкам Брылём для апавядання «Галя» ўзяты самы звычайны, бытавы. Жыццё галоўнай гераіні не ўдалося, яе муж Хамёнак, здаецца, толькі і жыў дзеля гумна, набітага снапамі. У вайну ён, адпусціўшы бараду, хаваўся, калаціўся і за сваё дабро, і за сябе. І ў мірны час не змяніў характару, усё хітраваў, заняўся спекуляцыяй, пакуль не трапіў у турму. Жыццё не ўдалося. Галя з дзецьмі засталася адна на хутары. Сярожа — яе першая і адзіная няспраўджаная надзея і кахапне — працуе ў калгасе трактарыстам...

Аднак падзеі ў апавяданні не выглядаюць ні бязрадаснымі, ні змрочнымі. Матэрыял пераадолены мастаком, і над усёй «паламанасцю» Галінага жыцця гучыць радасны гімн каханню. Няхай горыч, няхай пакуты, няхай не суджана, але гэтае вялікае пачуццё свеціць чалавеку праз усё жыццё, робіць значным яго існаванне.

Гэтыя непрадбачныя метамарфозы, што адбыліся з матэрыялам,— вынік таго, як убачаны жыццёвыя факты аўтарам, якім настроем прасветлены, якія маральныя адносіны да іх склаліся ў пісьменніка.

Міхась Стральцоў у сваім апавяданні «Перад дарогай» расказвае пра цяжкую пару ваеннага ліхалецця, якое невядома як і перажылі. Але

настрой твора — прасветлены, ён узмацняе цікавасць да жыцця, радасць да дробязяў яго, таму што пісаўся твор у стане нейкай асаблівай духоўнай засяроджанасці і філасофскага сузірання свету. Вельмі цікавыя чатыры розныя погляды герояў апавядання: былы франтавік Сямён Захаравіч, яго жонка, якая ў вайну з малымі дзецьмі пакутавала ў бежанцах, малады шафёр аўтабазы, у якога пра вайну ўяўленне толькі па кніжках, і калгасніца, у якой гасцююць гараджане, збіраюць грыбы, а больш успамінаюць, думаюць пра перажытае.

Трансфармацыя матэрыялу, які пакладзены ў аснову твора, складаная. Пісьменніку ўдалося выказаць не толькі сваё, нейкае па-філасофску засяроджанае бачанне цяжкіх чалавечых лёсаў, але і паказаць, што ў кожнага з герояў — свая «асветленасць» перажытага, якая адпавядае яго характару, яго адносінам да жыцця.

У літаратурнай практыцы, бяспрэчна, сустракаецца нямала твораў, аўтары якіх не дазваляюць сабе і кроку ступіць за межы жыццёвага выпадку. *Знаходзячыся цалкам у палоне фабулы*, яны, па сутнасці, не могуць пераадолець «супраціўлення» фактаў, а значыць, і па-сапраўднаму іх даследаваць. Гэта першапачатковая ступень авалодання формай, і не пра гэты ўзровень ідзе гаворка.

Пасля вядомых даследаванняў Л. С. Выгоцкага па псіхалогіі творчасці — у прыватнасці, яго бліскачага аналізу навелы І. Буніна «Лёгкае дыханне», становіцца асабліва відавочным, што ў сапраўдным мастацкім творы жыццёвы матэрыял перажывае найглыбейшыя пераўтварэнні, у выніку чаго апрача асноўнай фабульнай канвы ў вобразнай структуры пачынаюць з'яўляцца новыя сэнсавыя, рытмічныя і стылёвыя стыхіі.

У сваіх аўтабіяграфічных нататках «Трохі згадак і думак» Іван Мележ дае вельмі пераканаўчы матэрыял для разумення тых пераўтварэнняў, што адбываліся з жыццёвымі фактамі, і таго сэнсавага наслаення, што лягло на фабулу «Палескай хронікі»:

«Аб чым і кім не стаў бы ўспамінаць, непазбежна ступіш на гарачы, вечна пякучы прысак той вялікай, усеабдымнай навалы. Успомніш пра тую печ, дзе грэўся зімовымі вечарамі, тую хату, дзе сляпіў вочы над букваром, над першымі кніжкамі,— ажывае шкадаванне: няма той хаты — згарэла ў вайне. Успомніш таварышаў, з якімі бегаў басанож, з якімі лазіў па балоце,— зноў заные боль страты: няма тых таварышаў... Вайна была!

Цераз завалоку вялікай нагоды-вайны ўспамінаю я сваё нябеднае радасцямі і бядою жыццё...» [8, с. 228].

Бяспрэчна, адтуль, з першых уражанняў залатога маленства, з краю, дзе «той куп'істы выган ля балота за глінішчанскімі могілкамі», цячэ вытока сталай Мележавай прозы, што так зачаравала чытача.

Але не толькі адтуль. Ва ўсёй гэтай прозе, па меркаванні А. Яскевіча, *адчуваецца тоўшча гадоў*, там нябачна ходзяць водсветы мінулай вайны. Інакш адкуль жа тады такая вастрыня адчування, нейкая

асаблівая замілаванасць да чалавека, якаясьці новая, маладая любоў да зямлі і ўстрывожанасць за сваіх герояў...

У псіхалагічным плане можна нават лічыць, што з *самой гэтай маральнай сістэмы чалавечага «я» першапачаткова і «ўзнікае» твор.* Асабліва настойваюць на такім разуменні першапачатковых вытокаў мастацкага вобраза самі мастакі (А. Яскевіч).

Вуснамі свайго героя-двайніка Бальзак гаворыць пра сваю ўнутраную творчую «лабараторыю»: *я паглыбляюся ў самога сябе і знаходжу цёмны пакой, дзе з'явы прыроды раскрываюцца ў больш чыстай форме, чым тыя, у якой яны з'явіліся спачатку перад маімі знешнімі начуццямі»* [5, с. 42].

Вобразны свет твора, адным сваім вельмі важным адгалінаваннем уваходзіць у дзяцінства, у біяграфію, у мінулае пісьменніка.

3.7.1 Актыўнасць творчага ўспрымання. Увасабленне задумы

Актыўнасць успрымання вельмі дапамагла і Аляксею Талстому. У мастака ў час працы над творам, лічыць ён, павінна жыць па меншай меры *працэнтаў на дзесяноста пяць пачуццёў ўпэўненасці*, што яго суб'ектыўнае адпавядае *праўдзе і запатрабаванням самым галоўным жыцця. І гэтая ўпэўненасць, калі ён толькі давяраўся ёй і не адступаўся ад ісціны, рэдка калі падводзіла яго.*

Устанаўленне сувязі паміж аўтарскім «я» і героямі яго твораў, вывучэнне складанай, надзвычай апасродкаванай *трансфармацыі пісьменніцкага вопыту ці — калі браць шырэй — наогул жыццёвага матэрыялу ў творчасць, у вобразную субстанцыю твораў толькі падводзіць нас да працэсу стварэння мастацкага твора.*

На гэтую таямнічую сферу змога праліць святло даследаванне псіхалогіі творчасці, той *пары творчага натхнення*, у час якое адступаюць убок звыклых паняцці і законы, перайначваецца свет і немагчымае становіцца магчымым.

Тую бездань, якая *аддзяляе натхнёны стан мастака ад нармальнага штодзённага яго стану, глыбока адчуў А. С. Пушкін*, аб чым сведчыць яго верш «Паэт».

«Я працягваю думаць,— запісвае перад гэтым ён у дзённіку,— што паэт стаіць не вышэй, чым усе астатнія людзі, да таго моманту, пакуль не загаворыць натхненне. Паэт натхняецца, гэта бяспрэчна.

Бываюць гадзіны, калі я не мог бы напісаць двух радкоў, а ў гадзіны азарэння вершы ліюцца, быццам вада» [5, с. 38].

Для шмат каго з мастакоў *уваходжанне ў натхнёны стан* праходзіць пакутліва і трывожна.

У дзённіку братаў Ганкур мы знаходзім скаргі на бясконцыя *прыступы тугі, змрочнай зморанасці, агіды да сябе, сораму за ўласнае бяссілле перад гэтым «нешта», якім фантазія не мае сілы авалодаць.* У галаве быццам аркуш белай паперы, на якім думка яшчэ няясна, з

намаганнем выводзіць свае каракулі.

«Без стомы шнарыце вы ў сваім мазгу,— пішуць Эдмон і Жуль пра гісторыю ўзнікнення рамана «Маладая буржуазія»,— у галаве звініць, як у пустым катле...

Вы абмацваеце сябе і натыкаецеся на нешта безжыццёвае: гэта ваша фантазія. І вы гавораце сабе, што нічога больш не зможаце стварыць, што ніколі ўжо нічога не створыце. Вы адчуваеце сябе пустым» [5, с.52].

А між тым *задума недзе зусім побач* — заманлівая і няўлоўная, падобная на прыгожую, але жорсткую фею, якая кліча з аблокаў.

Зноў і зноў даводзіцца збірацца з сіламі, шукаць.

На адно кароткае імгненне штосьці нібыта ўзнікае ў фантазіі, але тут жа знікае, і наступае яшчэ большае пачуццё бяссілля.

«О! *Трызніць вобмацкам сярод цёмнай ночы сваёй фантазіі, шукаць тое безжыццёвае цела, у якое вам трэба ўдыхнуць жыццё, шукаць душу сваёй кнігі і не знаходзіць! Блукаць доўгімі гадзінамі, кідацца ў самыя далёкія глыбіні свайго «я» і вяртацца ні з чым!*». [5, с. 57]. У такім пакутлівым стане знаходзіліся аўтары будучага рамана «Маладая буржуазія», пакуль, урэшце, аднойчы ўвечары штосьці не замроілася — першыя контуры, неакрэслены план твора.

Цяжкай «хваробай» называў паэзію і Эдуардас Межалайціс. Ён не напісаў ніводнага верша *не адпакутаваўшы*.

Для вытлумачэння псіхалогіі творчасці вельмі важная дакладная фіксацыя пісьменнікамі стану, што так рэзка мяняецца ў пачатковы перыяд, у моманты максімуму і спаду натхнення.

«Іншы раз цэлымі месяцамі нічога не пішу,— дзеліцца паэт сваім назіраннем над самім сабою.— І раптам пацягне да паперы. Але яшчэ праходзіць дзень-другі, пакуль не пачнеш адчуваць сапраўднае гучанне паэзіі... Блукаеш з кута ў кут, быццам непрыкаяны, месца сабе знайсці не мошаш. Быццам пошасць якая нападае. Галава цяжкая, ліхаманіць. Я на парозе сур'ёзнай і пакутлівай хваробы.

І раптам... Раптам у вачах праясняецца, святлее. І за стол! І пачынаю пісаць. Радок за радком. Страфу за страфою. Слова гоніць слова, думка гоніць думку.

Так добра робіцца: адчуваеш сябе ўпэўнена, думкі цякуць вольна, без прымусу... Сэрца б'ецца і звініць, як звон. Даўно пара адпачыць, але я пішу. Адчуваю, што вось-вось вычарпаны і знясілены звалюся на пісьмовы стол. Ужо нестae фізічных сіл. Але столькі вобразаў, творчай энергіі...» [5, с. 59 – 60].

Паэта і ў сне праследуе гэты стан. У галаву лезуць урыўкі нейкіх фраз, радкі, рыфмы. Боязь, каб сапраўды не захварэць. Пачуцці і розум гранічна напружаны, як струны.

А на другую раніцу пішацца яшчэ лепш. І на трэцюю. Паранейшаму ў аўтара адчуванне хваробы... Быццам ліхаманіць. Але вось усё праходзіць. І — пустата. Абсалютная. Нейкія бездапаможныя, сухія фразы. Без натхнення, без любові. Механічная праца. Версіфікацыя. Ніякай

паэзіі.

«І гэта вялікая пакута для паэта... Шквал натхнення мінуў,— прызнаецца Э. Межалайціс,— перахварэў — і зноў спакойны, нармальны чалавек. Нават занадта спакойны, таму *што спустошаны*» [5, с. 60].

Вядомага рускага прэзаіка Д. В. Грыгаровіча ўвесь час займала пытанне, як гэта «вопытны майстар часта б'ецца як рыба аб лёд, не могучы сабрацца з думкамі, у марным імкненні накідаць на паперу, напісаць часам складна самы няхітры просты ліст, і раптам, без усялякай зачэпкі, без усялякай бачнай знешняй прычыны, да той жа асобы вяртаецца ўся бадзёрасць духу, думкі праясняюцца, уражанні складаюцца ў жывыя вобразы, словы, якія трэба было вышукваць, напрошваюцца самі сабою» [5, с. 42].

У свеце мастацкага бачання, як дазваляюць пра гэта меркаваць выказванні І. Ганчарова, А. Моцарта, Л. Рыхтара і іншых мастакоў, існуе як бы нейкая *безадноснасць прасторы і часу*. Увесь складаны часавы ланцуг будучага твора ўспрымаецца *адначасова і як бы «аднапрасторава»*. Пра гэта асабліва важна памятаць, бо элементы гэтай безадноснасці ці, дакладней, сваёй мастацкай часавай адноснасці, мы знаходзім потым у структуры твораў: *наяўнасць фабульнага (а не сапраўднага часу)* у рамане ці метрычны, *безадносны да рэальнага характар часу ў лірычным вершы*.

Творчы экстаз у большасці мастакоў заўсёды суправаджаецца (*а, магчыма, і стымулюецца*) *найвялікшым уздымам, магутным прылівам унутранай энергіі, пачуццём творчай упэўненасці. Гэтэ свае заслугі ў стварэнні твора ацэньваў толькі момантам гэтай унутранай энергіі*:

«Што мы можам назваць нашай уласнасцю [у творы], апрача энергіі, сілы, волі».

Янка Брыль гэты момант для сябе вызначае так: «*Тут важна, хоць я не люблю гэтага слова, гарэнне. Калі ты загарэўся, то і разбірацца не хочацца, дзе цяжэй, дзе лягчэй. Добра, што пішацца*».

І, мабыць, падобна да таго, як ва ўтварэнні прыродных структур вялікую каталізуючую, а мажліва, і першапрычынную арганізуючую ролю бярэ на сябе энергетычны агент, так і ў творчасці ўздзеянне *волі, творчай энергіі адбываецца на «завязванні» вобразнай структуры і формаўтваральным працэсе*.

У сферы псіхалогіі творчасці выяўляецца яшчэ адзін цікавы момант: да пісьменніка *пад час натхнення прыходзіць такое незвычайнае пачуццё мастацкай меры, гармоніі, парадку*, якія ў паўсядзённым стане чалавек ніколі так выразна не выяўляе.

Сучаснікаў і блізкіх Жэрара дэ Нірваля прыводзіла ў здзіўленне, як шэдэўр яснасці, пяшчоты і меры (гаворка ідзе пра яго лепшы твор «*Сільвія*») мог нарадзіць мозг «вар'ята», што ўчора ў час натхнення знаходзіўся літаральна ў стане шаленства і быў падхоплены віхурай новага «прыступу» на наступны дзень.

Пра *найвышэйшае адчуванне гармоніі*, якое наведвае творцу ў

моманты натхнення, лепш за ўсё сказаў П. І. Чайкоўскі:

«Расказаць вам пра гэтыя хвіліны [натхнення] няма ніякай магчымасці. Тое, што выходзіць з-пад пяра ці проста складваецца ў галаве ў гэтым стане, заўсёды добра, і калі нішто не замянае, то павінна выйсці дасканаласцю таго, што можа стварыць той ці іншы мастак.

На жаль, гэтыя знешнія перашкоды амаль непазбежныя. Трэба ісці на службу, клічуць абедань, прыйшоў ліст і г. д. Вось чаму такія рэдкія творы, якія ва ўсіх частках ўраўнаважаны на колькасці музычнай гармоніі. Адсюль з'яўляюцца швы, прыклейкі, шурпатасці, неадпаведнасці» [5, с. 64].

І заўсёды ў парыве натхнення, як пра гэта вельмі добра сказаў К. Паўстоўскі, унутраны свет чалавека «настроены тонка і верна, як нейкі чароўны інструмент, і адклікаецца на ўсе, нават самыя няскладныя гукі жыцця» [5, с. 48].

3.7.2 “Пакуты творчасці”

Пад пакутамі творчасці, звычайна, разумеецца *цяжкі, «на грані захворвання», стан натхнення, забыццё творцы пра штодзённыя звычкі і абавязкі*. Некаторыя медыкі схільныя атаясамліваць гэты стан з псіхічнай немаччу, аргументуючы гэта даволі вялікай распаўсюджанасцю нервова-псіхічных захворванняў сярод выдатных творчых асоб.

Аднак супраць падобных «тэорый» у свой час рашуча паўставаў Г. Флабер.

«Не атаясамлівайце, — піша вялікі прэзаік Тэну, — унутранае бачанне мастака з бачаннем сапраўды галюцынуючым. Мне добра вядомы абодва станы, *паміж імі ляжыць бездань*. Пры сапраўднай галюцынацыі назіраецца жак, вы адчуваеце, што ваша «я» знікае, вам здаецца, што паміраеце. У час паэтычнага бачання — наадварот, *прысутнічае радасць, гэта штосьці, што ўваходзіць у вас*» (курсіў наш – З.М.); [цыт па кнізе А. Яскевіча. Гл.: 5, с. 24].

Гогаль таксама ўспрымаў хвіліны творчасці і яе натхнёныя вынікі як «унясенне ў душу стройнасці і парадку, а не збынтэжанасці і разладу».

І колькі б ні было сярод паэтаў, музыкантаў і мастакоў паталагічных захворванняў нервовай сістэмы, якой бы адчувальнай і тонкай ні была духоўная арганізацыя вялікай асобы, для сённяшняй навукі бяспрэчны той факт, што стан натхнення, які суправаджаецца пакутлівым напружаннем волі і псіхікі, гэта стан вышэйшай актыўнасці, бадзёрасці, стан здароўя.

Шматлікія сведчанні сучаснікаў гавораць пра тое, што такія геніі, як Пушкін, Бальзак, Гогаль, Блок, валодалі такой складанай шкалай зменлівасці, такой арганізацыяй псіхікі, якая ў стане была выносіць стрэс, пагібельны для чалавека, не знаёмага з творчасцю.

Даследчыкі лічаць, што ў геніяльнасці найвышэйшая *схільнасць да перажыванняў* спалучаецца з *найвялікшай здольнасцю* да засяроджанасці,

арганізаванасці, творчасці.

Творчая асоба надзвычай чуйная, безабаронная, яна адклікаецца на чалавечыя пакуты, боль. Арганізм жыве на поўную аддачу сіл. Але менавіта ў гэтым трэба шукаць і прычыны яе *незвычайнай устойлівасці*. У той жа прапорцыі, у якой растратываецца эмацыянальная энергія, у творчага чалавека адбываецца *і ўзнаўленне сілы*. Мастак валодае найвялікшай здольнасцю ў непасрэднай залежнасці ад растратанай *акумуліраваць новую энергію; да яго, як узнагарода за жыццёвую актыўнасць, прыходзіць новая мера жыццялюбства*.

Творчасць патрабуе дасканалай вытанчанасці духоўнай арганізацыі, бо яна з'яўляецца адной з найважнейшых перадумоў для пранікнення ў сутнасць свету. *Генію наканаваны цяжкі лёс*. Ён павінен стаць сумленнем грамадства, відушчыя вочы яго павінны бачыць далей за гарызонт звыклага, абуджаць род людскі, клікаць яго да ўзвышанага ідэалу. *Яму баліць і за сябе, і за людзей*.

І не перанесці б яму тых выпрабаванняў, якія выпадаюць на яго долю, калі б не было ў яго цудадзейнага сродку — *выратавання ў творчасці*. У гэтым сэнсе твор — штосьці не толькі створанае пісьменнікам, *але і тое, што стварае самога пісьменніка*.

Узяць на сябе боль свету, пакутаваць, гінуць ад яго трагедыі і ўзнавіцца, уваскрэснуць зноў праз творчасць, праз новае, сваё стварэнне свету! Гэтыя два супрацьлеглыя пачаткі заўсёды супрацьстаяць адзін аднаму, спалучыць іх даводзіцца не заўсёды і не кожнаму. *Многія бачылі і адчувалі тое, што адчувалі геніі свету, аднак, не змогшы выказаць, узнавіць сваё бачанне ў найвышэйшым творчым намаганні, яны так і засталіся невядомымі і непрызнанымі*.

У вышэйшыя мінуты натхнення генію адкрываецца глыбіня сутнасці, таму што ён зліўся з цэлым, прарваўся праз ланцугі раздробленасці, адчуў сябе ў гармоніі з прыродай, быццём, для яго перасталі існаваць раз'яднанасць, разнятасць свету.

Асабістае жыццё мастака ў значнай ступені адрозніваецца ад жыцця іншых людзей. Мастак усё ўбірае ў сваё сэрца, сэрцам прадчувае перамогу, толькі праз перажыванне, спачуванне і творчасць наступае вызваленне ад пакут творчасці. Ёсць, безумоўна, іншы выбар — пазбегнуць пакут, аднак тады творца не можа быць упэўненым і спадзявацца, што яму адкрыецца вышэйшая праўда свету. Пра гэта шмат гаварыў у сваіх дзённіках І. С. Тургенеў. Аб тым жа піша С. Цвейг:

«Для мастака ёсць лясчэбны сродак, якога ўрач не можа прапісаць іншым сваім пацыентам. Ён можа, толькі ён адзін, пераадоўваць клопаты і выпрабаванні, апісаўшы іх. Ён можа ператварыць свой горкі вопыт у хвалючыя вобразы і ўсё, што было жорсткай жыццёвай неабходнасцю, перарабіць у творчую сілу» (курсіў наш — З.М.); [цыт. па кнізе А. Яскевіча: 5, с. 26]

Перамога пакут творчасці, па прызнаннях многіх творцаў — вышэйшая асалода для мастака, які адчувае, што авалодаў хаосам жыцця,

стварыў свой свет і ўнутрана адчуў, што ўдалося, «стварылася».

Пры актыўным творчым жыцці ў мастацтве і для мастацтва для шмат каго з мастакоў створаныя імі вобразы і карціны – самая вышэйшая рэальнасць.

Жывапісец Віганд, напрыклад, блытаў створаныя ім вобразы з рэальнымі людзьмі. Пра Бальзака яшчэ пры яго жыцці хадзілі легенды. Мастак Санда неяк зайшоў да яго расказаць пра сваё гора: у яго небяспечна захварэла сястра. Бальзак, як заўсёды заняты ў думках сваімі героямі, няўважліва слухаў яго і ўрэшце нецярпліва перапыніў:

«Вельмі добра, дарагі, але цяпер вернемся да сапраўднасці, пагаворым пра Яўгенію Грандэ» [5, с. 26].

Беларускі літаратуразнаўца А. Яскевіч так піша аб далейшым працяканні працэсу ўвасаблення задумы: вобразы, якія ўзнікаюць у працэсе работы над жыццёвым матэрыялам, рэалізуюцца ў форму, апранаюцца ў «адзежыну» слова таксама своеасабліва – нейкім складана апасродкаваным шляхам, вельмі падобным да таго, як рэаліі навакольнага свету адлюстроўваюцца ў нашай свядомасці.

Зыходзячы з сучасных уяўленняў аб памяці як аб квантавым, хвалевым стане інфармацыі, назапашанай мозгам, мяркуючы гэты даследчык, мы можам уявіць трансфармацыю задумы, народжанай фантазіяй мастака, яе матэрыялізацыю ў слоўную ці якую існуючую форму працэсам, адваротным таму, як вобразы і малюнкi навакольнай рэальнасці, успрынятай органамі пачуццяў, трансфармаваліся ў нашай памяці. І, відаць, падобна да таго, як рэаліі прыроды, адлюстраваныя свядомасцю, існуюць у нашай памяці не ў выглядзе аналагічных стацыянарных вобразаў, а ў хвалевым стане, так і вобразная сістэма, якая толькі яшчэ «завязваецца» ў фантазіі мастака, таксама існуе ў хвалевай форме [5, с. 27].

Гэтую гіпотэзу падмацоўваюць і многія саманазіранні мастакоў, якія адчуваюць існаванне першасных вобразаў і матываў будучай рэчы і іх далейшае разгортванне ў сістэму твора ў выглядзе хваль, рытмічнасці, унутранай музычнасці, што зыходзіць з душы ахопленага, апантанага творчай задумай аўтара. Так, напрыклад, У. Маякоўскі самыя пачатковыя моманты зараджэння верша звязвае з узнікненнем унутранай музыкі, рытму. Паэт пісаў: *«Я хаджу размахваючы рукамі, і мармычу яшчэ амаль без слоў, то запавольваючы крок, каб не замінаць мычанню, то мычу хутчэй у такт крокам»*.

Так габлюецца і афармляецца рытм — аснова ўсялякай паэтычнай рэчы, што праходзіць праз яе гулам. Паступова з гэтага гулу пачынаеш выцягваць асобныя словы...

Адкуль прыходзіць гэты асноўны гул-рытм — невядома. Для мяне гэта ўсякі паўтор ува мне гуку, шуму, пагойдвання або нават наогул паўтор кожнай з'явы, якую я вылучаю гукам» [5, с. 27].

Вытлумачыць гэты рытм, на думку У. Маякоўскага, нельга, пра яго можна сказаць толькі так, як гаворыцца пра магнетызм ці электрычнасць.

Засталіся сведчанні і Ф. Шылера, які прызнаваўся: калі ён садзіўся пісаць, таксама часцей узнікаў музычны вобраз верша, чым яснае ўяўленне аб яго змесце, які яму часам быў яшчэ зусім невядомы. «Мяне навёў на гэтае назіранне,— пісаў паэт,— мой «Гімн да святла», які зараз займае мае думкі. У мяне пра гэты гімн няма выразнага ўяўлення, але ёсць толькі няяснае прадчуванне, і ўсё ж я загадзя магу сказаць, што ён мне ўдасца» [5, с. 27].

Пра настраёвы рытмічны ключ, які кладзе пачатак любой рэчы, гаворыў і Уладзімір Караткевіч. Калі паспрабаваць у яго саманазіраннях вылучыць настраёвы момант як дамінанту ўзнікнення твора, то атрымаецца такая *псіхаграма*:

«Перш за ўсё павінны быць адпаведны настрой... Ён можа быць нават гукам, але гукам таксама адзіна патрэбным... Пасля гэтага гуку або радка (а ён часта бывае ключавым) ты ўжо працы не кінеш...

Адразу ж, яшчэ амаль не перайшоўшы да явы, я адчуў... не, мяне як стукнула, што ёсць досыць добра намечаны сюжэт і ёсць нота, з якой трэба пачаць...

Рэч усё адно яшчэ не гучыць. Але калі ўсё ж у такі момант сядзеш яе пісаць, то атрымліваецца правільна, з веданнем справы і... мёртванароджана. Зноў патрэбны настрой, той стан душы, асаблівы, напеты, гатовы на ўсё, той настрой, калі здаецца, што няма немагчымага, той настрой адпаведнасці сябе — свету, які бацькі крыху вяліка-пышна, але ўвогуле правільна звалі патхненнем» (курсіў наш — З.М.); [5, с. 27].

Вельмі важна і цікава разабрацца ў прыродзе гэтай рытмічнай з'явы. Звычайна паняцце рытму ў паэтыцы абмяжоўваецца філалагічным значэннем, адразу пераасэнсоўваецца «ў тэрмін пэўнага структурнага характару», і гэта не дае магчымасці зразумець прыроду рытмічнай з'явы.

Гэтэ прызнаваўся: *«Хоць прырода і не надзяліла мяне добрым голасам, аднак часта мне здаецца, быццам нейкі добры геній таемна нашэптвае мне штосьці **рытмічнае**, так што я на дарозе кожны раз пачынаю рухацца ў такт, і ў той жа час мне мрояцца якіясьці слабыя гукі, якія служаць нібыта акампанеентам да песні, што так ці інакш прыемна складаецца ў маёй свядомасці»*[5, с. 28].

Такое ж самае адчуванне вобразаў, што нараджаецца ў душы ў выглядзе нейкай *рытмічнасці*, музычнасці, назірае ў сабе і вядомы балгарскі пісьменнік Явараў, які, аднак, не любіў і не разумеў музыку і тым не менш пісаў чамусьці:

«У мяне ўсё мелодыя... Калі б я нарадзіўся не ў Чырпане, пайшоў бы па музычнай лініі і не пісаў бы вершы і прозу» [5, с. 28].

Дарэчы, і многія іншыя пісьменнікі і паэты, такія, як А. дэ Бальзак, А. Блок, М. Багдановіч, якім з асаблівай сілай удавалася выявіць «музыку» прыроды і творы якіх з «музычнага» боку адзначаны дзіўнай завершанасцю, не валодалі нават элементарным музычным слыхам. Значыць, у дадзеным выпадку маецца на ўвазе музычнасць, іншага

парадку: рытмічнасць, меладычнасць, звязаныя з хвалевым характарам існавання падсвядомай інфармацыі ў нашай памяці, урэшце, апасродкаваная, вытворная ад таго ўніверсальнага тэмпу, што ахоплівае ад малога да вялікага ўсе з'явы прыроды, у тым ліку і чалавека.

Як вядома, разважае літаратуразнаўца А. Яскевіч, рытмічнасць назіраецца не толькі ў біцці сэрца, цыркуляцыі крыві, але і ў пастаянным дзяленні клетак і росце іншых, у рухах паверхні акіяна, хвалепадобным распаўсюджанні гуку і звышгукавых ваганняў, нават ва ўсім бяскрайнім сусвеце ад гіганцкіх галактык і планетных сістэм да бясконца малога свету атама і атамных ядзер [5, с. 29].

Да некаторых, а магчыма нават і многіх аўтараў, не асабліва ўважлівых да сваёй творчай псіхалогіі, лянівых да саманазіранняў, зараджэнне будучага твора ў выглядзе рытмічнасці, мелодыі здасца нечаканасцю, ледзь не выдумкай. Больш за ўсё нязгодных, на думку А. Яскевіча, будзе сярод прэзаікаў. “Рытм — то, можа, для паэтаў. Для прэзаікаў такія пачуцці не характэрны. Пачаткам, завязкай твора ў прозе з'яўляецца настрой ці, гаворачы словамі А. Буніна, рытм, які задае тон усёй рэчы,— даводзіцца чуць у такіх выпадках ад пісьменнікаў, хоць зусім відавочна, што рытмічнасць, мелодыя і настрой — паняцці ідэнтычныя” [5, с. 29]. Невыпадкова ў прыведзеных выказваннях У. Караткевіча гэтая музыка, якая папярэднічае нараджэнню задумы, называецца адначасова і настроем.

Некаторыя пісьменнікі, папрыклад, вельмі часта гэтае раенне вобразаў сваёй памяці называюць творчым настроем, што прыходзіць непасрэдна з глыбіні душы, як мелодыя без сэнсу, якая спачатку і не выказваецца ў аформленых элементах, вобразах, фабуле.

“Заўсёды ўсведамляю настрой, -- прыгадваў свае адчуванні Я. Брыль,— толькі пасля гэтага пачынаюць роіцца словы». Я. Брыль успамінае, што яго апавяданне «Галя» мроілася ў фантазіі пад настрой гудзення трактара ў месячную ноч. “Слухаючы гул трактара, я міжволі думаў: а як гэта выглядала б, каб, скажам, гэты гул слухала маладзіца ці ўдава, якая кахала некалі гэтага чалавека і не выйшла за яго... Злоўлены быў, як Бунін кажа, гук. І гэта ўжо нейкай своеасаблівай музыкай, своеасаблівымі малюнкамі, пачуццямі пайшло за мною. А зімою, у студзені, я паехаў у Каралішчавічы. За тры раніцы напісаў апавяданне. Увесь час быў у стане нейкай закаханасці...” [5, с. 30].

Назіраючы за творчай манерай Кузьмы Чорнага, А. Яскевіч трапна пісаў: “Стыль ягоных твораў — на ... мелодыі. Музычны гук, што з самае першае фразы задае ключ усёй рэчы, уласцівы кожнаму яго твору. Здаецца, нічога асаблівага, звычайны вясковы побыт, і ў той жа час нейкім унутраным слыхам адчуваеш, як кожнае яго апавяданне, аповесць ці раман прасякнуты дзівоснай мелодыяй спачування, спакою зямлі, часцей за ўсё з танальнасцю «ціхай сумнай восеньскай радасці жыцця», як гэтак добра некалі прыкмеціў у яго манеры М. Гарэцкі.

А якой суладнай рытмічнасцю і настраёвасцю пазначаны творы

маладзейшых пражайкаў, чуйных да фразы і культуры слова — М. Стральцова, В. Адамчыка, І. Чыгрынава і іншых” [5, с. 30].

А. Яскевіч у сваёй кнізе “Грані майстэрства” прыводзіць згадкі многіх пражайкаў, што іх творы ўзнікалі з нейкай *адной, вельмі характэрнай, мілай іх сэрцу дэталі*, якая надавала настрой, збірала вакол сябе, як магніт, жалезныя пылінкі, другія дэталі, факты, прыцягвала іншыя вобразы, малюнкі. “Гэта асабліва ўласціва для Аляксея Кулакоўскага. Так, напрыклад, узнікаў адзін з лепшых яго твораў — апавесць «Нявестка». Фантазію пісьменніка ўскалыхнуў адзін, здавалася б, непрыкметны выпадак. Аднак услухайцеся ў меладычны лад, ва ўнутраны стыль апавесці. Той настрой дабырні, сардэчнай суладнасці, які аўтар улавіў у расказаным яму выпадку, стаў галоўным матывам, унутранай мелодыяй усяго твора. Без гэтага настрою душэўнасці, увагі да чалавека матэрыял «Нявесткі» застаўся б звычайным, малацікавым бытам” [5, с. 30].

А. Яскевіч дапускае, што першапачатковае *зараджэнне твора* імаць у каго з пісьменнікаў *праходзіць падсвядома*, не даючы ніякіх выхадаў у актыўную свядомасць і не застаючыся ў памяці. Для працэсаў творчасці наогул *характэрна неўсвядомленасць* многага з таго, што адбываецца ў гэты час у нашым уяўленні. Аднак для даследавання таямніц творчасці мы вылучаем саманазіранні больш акрэсленыя, праяўленыя, і тых аўтараў, якімі працэсы гэтыя больш-менш пэўна ўсведамляюцца, што зусім не сведчаць, што гэта абавязковае правіла. “Аднак бяспрэчна, усё гэта сведчанне якіхсьці працэсаў універсальных, толькі ў паасобных аўтараў працякаюць яны скрыта, не выходзячы на «паверхню» актыўнай свядомасці” [5, с. 31].

Беларускі даследчык прыводзіць найбольш паслядоўнае і дэталёвае, на яго погляд, прызнанне Э. Вэбэра на працэс узнікнення рытмічнага пачатку будучага твора:

«Народжаны нашым уласным станам, нашымі крокамі, хуткім альбо запаволеным дыханнем ці раўнамернымі ўспрыманнямі зроку і слыху, рытм адчуваецца ўнутрана...».

Далейшае развіццё псіхалагічна-вобразнага працэсу Э. Вэбер уяўляе наступным чынам: “*Душа энергічна стрымлівае гэтыя ўнутраныя рухі: яна пачынае вагацца ў своеасаблівых узлётах і падзеннях, у прыемным рытме. Тыя ж ваганні перадаюцца іншым органам і перш за ўсё для тонавых утварэнняў. Пачынаецца нейкае напярэманне без сэнсу, часцей за ўсё з пранонсам, быццам язык і вусны нязручныя для выразнага выяўлення рытму. Пачынаецца развіццё мелодыі.*

Аўтар не ведае, новая яна ці старая, чуў ён яе дзе-небудзь і калі-небудзь ці не. Яна здаецца яму чужой і сваёй адначасова. І міжволі на дапамогу ёй прыходзяць, як аснова, гукі, склады і словы.

З усяго гэтага не абавязкова ўзнікае верш. Своеасаблівы настрой можа знікнуць, а з ім рытм і мелодыя. Але ён можа даць рад, выказванне, думку, што пачынае вагацца ў такт рытму, які ўзнікае

неўсвядомлена і гучыць ва ўзыходзячай і ніспадаючай мелодыі, народжанай рытмам” [5, с. 31].

Гэты момант Э. Вэбер лічыць уласна прадуктыўным. Тут павінна з’явіцца ідэя. Часам ідэя прыходзіць з маланкавай хуткасцю, выкліканая якім-небудзь словам, мелодыяй, аднак іншы раз мелодыя знікае, забываецца, ды толькі знешне. На наступны дзень, праз тыдзень, магчыма праз год, часта пры абставінах, калі яго менш за ўсё чакаюць, той своеасаблівы гук прыходзіць зноў, нас зноў ахоплівае той рытм і на гэты раз — нездарма. Настаў час нараджэння верша. Якое-небудзь перажыванне, што між тым было ў нас, уваходзіць у гэты рытміка-музычны настрой, і вершы пачынаюць ліцца і шумець, быццам падштурхнутыя ўнутранай сілай.

3.8 Псіхалагізм у літаратурным творы

Пытанні псіхалагізму ў літаратуры даўно вывучаюцца і абмяркоўваюцца ў літаратуразнаўстве, ім прысвечана многа рознага кшталту даследаванняў – тэарэтычных, гісторыка-літаратурных, аналітычных. Аднак і па сённяшні дзень сустракаецца тэрміналагічная нявызначанасць і недакладнасць агульнапрынятых паняццяў “псіхалагізм у літаратуры”, “мастацкі псіхалагізм”, “псіхалагізаваны стыль”, “псіхалагічнае майстэрства” і інш. Асэнсаванне гэтых праблем можна знайсці ў працах прызнаных расійскіх вучоных Дз. Ліхачова і Л. Гінзбург, а таксама А. Карэльскага, Н. Забабуравай, І. Мікалаевай, І. Буравай, Т. Усачовай, В. Гуданене, іншых. Даследчыкі ўказваюць на сувязь праблем псіхалагізму ў літаратуры з паняццямі канцэпцыі асобы ў пэўную эпоху, з мастацкім метадам і светапоглядам аўтара, з жанравай тыпалогіяй і іншымі. Вучоныя пішуць аб шматаспектнасці катэгорыі псіхалагізму ў літаратуры, аб неабходнасці ўсебаковага аналізу мастацкага твора, аднак і па сённяшні дзень на многія пытанні па гэтай праблеме шукаюцца адказы. Так, напрыклад, некаторыя даследчыкі мяркуюць, што матэрыялам для вывучэння тэарэтычных і практычных пытанняў псіхалагізму можа быць выключна толькі творчасць пісьменнікаў-рэалістаў, што псіхалагізм з’яўляецца адкрыццём літаратуры рэалізму ХІХ ст. (Ф. Дастаеўскі, Л. Талстой) і што для наступных этапаў развіцця літаратуры гэта праблема страчвае актуальнасць. Аднак унутраны свет асобы даследуецца не толькі рэалістычнымі, але і рамантычнымі, мадэрнісцкімі і постмадэрнісцкімі накірункамі і плынямі. Таму цікава паназіраць за прыёмамі, тэхнікамі аўтарскага выяўлення характару і псіхалогіі героя і аўтара ў літаратуры ранейшых і найноўшых перыядаў, у наватарскай, эксперыментальнай прозе. У сувязі з гэтым у сучасным літаратуразнаўстве існуюць паняцці “неапсіхалагізм” (новы псіхалагізм), “апсіхалагізм”, некаторыя даследчыкі вывучаюць тэхнікі “неапсіхалагічнага пісьма”. Сучаснае літаратуразнаўства сарыентавана не толькі на рэалістычную канцэпцыю асобы і на традыцыйныя спосабы

адлюстравання паводзін і ўнутранага жыцця герояў. Даследчыцкая ўвага, з улікам псіхааналітычных тэорый, засяроджваецца часта на “патаемным”, “схаваным” ад іншых, “унутраным” чалавеку. *Псіхалагічны змест мастацкага твора становіцца прадметам літаратуразнаўчага псіхааналізу, “псіхакрытыкі”*. Прыхільнікаў псіхааналітычнага даследавання твора цікавяць вобразы, сімвалы, элементы мастацкага маўлення, якія адлюстроўваюць глыбіню асобы аўтара і героя, а таксама тыповыя прыёмы і вобразы, характэрныя для розных пісьменнікаў. Псіхалагізм у сучасным літаратуразнаўстве дапаўняецца філасофска-гнасеалагічнай, аксіялагічнай і іншымі канцэпцыямі, звязваецца з праблемамі самаўсведамлення асобы і некаторымі іншымі. У французскім літаратуразнаўстве філосафам Ж. Лаканам распрацоўваліся праблемы структуралісцка-псіхалагічнай эстэтыкі. Элементы псіхааналізу і структуралізму сустракаюцца ў міфакрытычнай (архетыпнай) метадалогіі, якую прадстаўляюць Г. Мерэй, М. Бодкін, У. Тойс.

Як бачна, у сучасным складаным і разнастайным літаратурным працэсе адбываецца пераасэнсаванне псіхалагізма як тэарэтыка-метадалагічнай праблемы. І навейшыя, наватарскія эксперыментальна-ўскладненыя творы таксама разглядаюцца паводле іх псіхалагічнай змястоўнасці.

3.9 Мастацкі псіхалагізм

Пад *псіхалагізмам* звычайна разумеюць дастаткова глыбокае, поўнае і падрабязнае выяўленне аўтарам пачуццяў, думак, перажыванняў літаратурнага героя, даследаванне яго душэўнага жыцця ў супярэчнасцях, матывацыю яго ўчынкаў, якія аўтар увасабляе пры дапамозе спецыфічных літаратурна-мастацкіх сродкаў. Разам з тым, *псіхалагізм* – гэта і родава-жанравая прыкмета мастацтва слова (існуюць жанры псіхалагічны раман, псіхалагічная навела), і выяўленне ў выніку творчасці псіхалогіі не толькі літаратурных персанажаў, але і самога аўтара, грамадскай псіхалогіі (класа, сацыяльнай групы, эпохі).

Псіхалагізм – гэта і творча-эстэтычны прынцып, які можа быць мэтай мастацкай творчасці, калі галоўным прадметам адлюстравання становіцца псіхалогія і характар чалавека як гуманістычная, маральна-этычная каштоўнасць, дзе псіхалагізм уяўляе сістэму спосабаў і сродкаў раскрыцця і ўвасаблення характару (псіхалагічны аналіз).

Некаторыя даследчыкі справядліва прапануюць размяжоўваць псіхалогію аўтара, чытача і героя. Складанасць паняццёвага вызначэння псіхалагізму звязана, як бачна, з яго рознымі фармальнымі і зместавымі якасцямі: са спосабам мастацкага адлюстравання ўнутранага свету герояў, са сродкамі прадметнага адлюстравання (партрэты, псіхалагізаваныя пейзажы і дэталі і г.д.), са спосабамі ўзнаўлення псіхалогіі персанажаў без сродкаў прадметнасці, наглядна-вобразнай выяўленчасці – формальна-змястоўнымі якасцямі стылю: манерай

аповеду, структурай маўлення аўтара і герояў, сінтаксісам і г.д. Гэтым і можна патлумачыць адсутнасць адзінай канцэпцыі мастацка-літаратурнага псіхалагізму.

На сённяшні дзень большасць даследчыкаў пагаджаюцца, што *мастацкі псіхалагізм – гэта мастацка-вобразнае адлюстраванне і выяўленне ўнутранага жыцця асобы, што абумоўлена каштоўнасцямі арыентацыяй аўтара, яго ўяўленнямі аб асобе і творча-камунікатыўнай стратэгіяй (творчым метадам, задумай і канцэпцыяй пісьменніка).*

Сёння літаратуразнаўцы прапануюць розныя падыходы да вывучэння псіхалагізму. Так, напрыклад, Н. Забабурава, расійская даследчыца французскага псіхалагічнага рамана, у 90-я гады XX ст. прапанавала комплексны падыход да вывучэння псіхалагізму.

Адштурхнуўшыся ад яе ідэй, дапоўніўшы і канкрэтызаваўшы іх, прапануем разгледзець паўзроўневы аналіз твора як адзін з магчымых метадалагічных шляхоў даследавання псіхалагізму ў мастацкім творы.

Паўзроўневы аналіз псіхалагізму ў мастацкім творы прадугледжвае выкананне наступных літаратурна-даследчыцкіх этапаў:

- 1) вызначэнне тыпу псіхалагічнай праблематыкі, што звязана з уплывам сацыяльна-гістарычных умоў, навукова-філасофскіх ідэй, а таксама літаратурных традыцый, эстэтычнай канцэпцыі літаратурнага накірунку, да якога належыць пісьменнік, і некаторых іншых фактараў, якія абумоўліваюць светапогляд пісьменніка і асаблівасці яго мастацкага мыслення;
- 2) вызначэнне канцэпцыі асобы, характэрнай для дадзеных эпохі і соцыуму і выяўленне гэтага праз мастацкі псіхалагізм, сродкі і спосабы ўвасаблення ўнутранага жыцця героя ў літаратурным творы;
- 3) аналіз элементаў псіхалагізму ў мастацкай сістэме і творчым метада пісьменніка;
- 4) інтэрпрэтацыю сэнса-выяўленчых функцый псіхалагічных элементаў на ўзроўні паэтыкі твора.

Сапраўды складана падабраць універсальны алгарытм прадуктыўнага аналізу псіхалагізму, але несумненна, што твор, памагчымасці, павінен *даследавацца цэласна*, бо псіхалагізм у творы звычайна ўвасабляецца *сістэмна, на розных яго ўзроўнях*. Фрагментарнае вывучэнне асобных элементаў псіхалагічнага пісьма і іх функцый дае абмежаванае ўяўленне аб сэнсава-псіхалагічнай напоўненасці і значэнні твора, не выяўляе сапраўднага майстэрства пісьменніка, арыгінальнасці яго творчай манеры. Па гэтай прычыне многія літаратуразнаўцы прапануюць *філалагічны аналіз*, калі (1) мастацкі твор разглядаецца з улікам усіх яго кампанентаў і ўзроўняў, уключаючы і псіхалагічную маркіраванасць тэкста. Пры гэтым (2) важна выяўляць спецыфіку і функцыі не толькі асобных элементаў твора, а іх *цэласнасці*. Мэтазгодна (3) *спалучаць літаратуразнаўчы падход да тэксту з лінгвістычным*, а таксама суадносіць свае даследчыцкія (4) *назіранні не толькі з асобай пісьменніка, а і (5) з улікам чытача*, для якога ствараўся тэкст.

Даследчыкі слухна пішуць аб якасным відазмяненні псіхалагізму ў сучаснай, новай, часта эксперыментальнай мастацкай прозе. Пры гэтым падкрэсліваецца тэндэнцыя да распаду традыцыйнага мастацкага характару, наяўнасць сімвалічных, хранатапічных, міфалагічных сродкаў выяўлення псіхалогіі героя ў прозе новага часу. У сувязі з гэтым павінны выбірацца і даследчыя стратэгіі выяўлення псіхалагічнага зместу і сэнсу такіх твораў. Аўтарытэтны ў еўрапейскім літаратуразнаўстве польскі даследчык Р. Інгардэн выказаў ідэю аб мэтазгоднасці аналізу твора паводле функцыянальнай значнасці планаў адлюстравання (ізабражэння), выяўлення (выражэння) і эмацыянальнага ўздзеяння на рэцыпіента (эмоционального воздействия). Па нашым меркаванні, такім можа быць алгарытмам для выяўлення псіхалагічнага зместу постмадэрніскіх эксперыментальных тэкстаў новага часу:

- 1) план адлюстравання (што намалявана аўтарам);
- 2) план выяўлення (што выяўлена, выражана аўтарам);
- 3) план эмацыянальнага ўздзеяння на чытача (адносіны рэцыпіента да прачытанага: пачуцці, асацыяцыі, сімпатыі, антыпатыі і г.д. чытача);
- 4) сімволіка, псіхалагічная атмасфера твора.

Такім чынам, пры даследаванні псіхалагізму ў мастацкім творы неабходна ўлічваць: а) сістэмную прыроду псіхалагізму ў ім; б) дыферэнцыраваць і суадносіць аўтарскі, персанажны і чытацкі планы мастацкага псіхалагізму; в) мэтазгодна выкарыстоўваць метадалогію даследавання, дапускаючы інтэграцыю з літаратуразнаўчымі лінгвістычных, філасофскіх, псіхалагічных, герменеўтычных методык і інтэрпрэтацый.

3.10 Асноўныя формы псіхалагічнага пісьма (псіхалагічныя тэхнікі). Псіхапэтыка

Псіхалагізм як якасць твора і характарыстыка пісьменніцкага стылю мае мастацка-эстэтычную напоўненасць і ўказвае на аксіялагізм аўтарскага светапогляду. Унутраны свет герояў твора, іх ацэнка аўтарам выяўляюцца праз сістэму мастацкіх прыёмаў (сродкаў, форм, спосабаў псіхалагізму), якія ўжывае для гэтага пісьменнік. У літаратуразнаўстве гэта называюць *тэхнікамі псіхалагічнага пісьма*. Пэтыка псіхалагізму, тэхнікі псіхалагічнага пісьма абумоўлены:

па-першае, характэрнымі для дадзенай эпохі філасофскімі, эстэтычнымі, навуковымі ўяўленнямі пра чалавека, яго псіхіку, пазнавальную дзейнасць;

па-другое, дамінуючымі ў дадзеную эпоху творчымі метадамі, мастацкімі сістэмамі, канцэпцыямі асобы;

па-трэцяе, вызначальнымі творчымі задачамі пісьменніка, яго індывідуальна-аўтарскімі схільнасцямі.

Ужо традыцыйна літаратуразнаўцы вылучаюць *дзве асноўныя формы псіхалагічнага пісьма ў літаратуры*: паказ героя “знутры”

(*простая, непосредная форма*) і паказ унутранага свету героя “*знешнімі*” (*ускоснымі*) сродкамі.

Да простаі або непосреднай формы псіхалагічнага пісьма адносяць, як правіла, непосредныя аўтарскія развагі пра героя, яго аўтарскія характарыстыкі ці формы самааналізу, саманазіранняў і рэфлексій герояў, іх унутранае маўленне, вобразы памяці, уяўленні. Пад ускоснымі сродкамі псіхалагізму звычайна разумеюць апісанне аўтарам іх паводзін, жэстаў, знешнасці, асаблівасці маўлення, партрэту, мімікі і г.д.

Аднак некаторыя даследчыкі псіхалагізму вылучаюць тры формы псіхалагізму ў літаратуры. *Першая* – прыём кампетэнтнага (всезнаючага) аўтара, які не толькі называе пачуцці, але і дае ім ускосны каментар, інтэрпрэтуе іх, выкарыстоўваючы псіхалагічныя дэталі, партрэт, пейзаж і г.д. *Другая* – “знешняя” форма перадачы характараў або “ўскосны псіхалагізм”, што прадугледжвае апісанне асаблівасцей маўлення, мімікі, жэстаў, рухаў і іншых прыкмет “знешняга” выяўлення характару і псіхалогіі героя. *Трэцяя* – адлюстраванне характару, паводзін, псіхалогіі персанажа “знутры” (або “простая форма”), гэта значыць, самараскрыццё героя праз яго думкі, пачуцці, унутраныя маналогі, “паток свядомасці”, сны, споведзі, дзённікі і нек. інш. Аднак часта пры размежаванні псіхалагічных прыёмаў паводле прасторавага значэння (“знешні” – “унутраны”) узнікае блытаніна.

Прапанаваныя класіфікацыі ў цэлым не ў поўнай меры адлюстроўваюць мастацка-літаратурную рэальнасць. Некаторыя даследчыкі прапануюць гаварыць аб “*псіхалагічным метадзе*” ў літаратуры і яго лірычным, драматычным і эпічным варыянтах.

Сярод тэхнік псіхалагічнага пісьма найбольш распаўсюджаны *прыёмы псіхалагічнай дэталізацыі, партрэціравання, апавядальныя формы ўнутранага і знешняга маўлення героя, дыялог, аўтарскі каментар.*

Існуе спецыфіка выяўлення псіхалагізму ў *драматургічных творах*, якая звязана рэжысёрскім прачытаннем твора, выканаўчым майстэрствам акцёраў. Спецыяльны тэрмін “*мімічны псіхалагізм*” абазначае перадачу пачуццяў, псіхалогіі, характару герояў праз міміку, жэст, смех, манеру гаварыць, паўзы, намёкі, псіхалагічныя рэмаркі, рэплікі.

Найчасцей пісьменнікі звяртаюцца да наступных *прыёмаў самараскрыцця* герояў: споведзь (вусная або пісьмовая – дзённік, ліставанне), унутраны маналог, няўласна-простая мова, “паток свядомасці”, сон, мары, мроі, галюцынацыі, кашмары (бессвядомае), прыём двайніка (разарванай свядомасці), дыялог, дыялог з падтэкстам.

У літаратуры, найперш у *прозе*, шырока распаўсюджаныя аўтарскія аналітычныя прыёмы: непосредны аўтарскі каментар, псіхалагізаваны партрэт (пры аналізе твора неабходна звяртаць увагу на тое, чыімі вачыма мы глядзім на героя, ад імя каго гэты партрэт падаецца – ад асобы аўтара-апавядальніка ці іншага персанажа гэтага твора), псіхалагізаваны пейзаж, музыка, свет гукаў, псіхалагічная дэталі і некаторыя іншыя.

Псіхалагічны падтэкст – дыялог аўтара і чытача-рэцыпіента – часта “прачытваецца” ў *паэзіі, у лірычных творах*. Аўтар часта разлічвае, што рэцыпіент сам павінен разгарнуць падтэкставы аналіз, зыходзячы з аўтарскіх намёкаў, пасылаў у тэксце. У паэзіі ў сістэму сродкаў псіхалагічнага пісьма ўключаюцца інтанацыя, рытм, паэтычныя фігуры (паўтор, градацыя і інш.), якія ствараюць эмацыянальны фон і паўней выяўляюць пачуццёва-сэнсавую напоўненасць твора. Вялікае значэнне ў выяўленні псіхалагічнага зместу паэзіі набываюць *прыёмы сінестэзіі* – адлюстравання ўражанняў ад знешняга свету праз яго якасці – колеры, гукі, пахі, формы і інш.

Жэсты, міміка, рухі і эмацыянальнае жыццё героя

Назіраючы жыццё, чалавек можа па-рознаму яго ахопліваць – фрагментарна ці цэласна. Малюнак жыцця ўражлівых людзей вызначаецца паўнотай: як на ўзроўні пачуццёвага вопыту, так і духоўнага, інтэлектуальнага, усвядомленага спасціжэння, з уласнымі думкамі, пачуццямі і жаданнямі. Людзям творчым, адораным талентам уласціва вялікая разнастайнасць эмацыянальна-валявых праяў, рэакцый на знешні свет. Паэт, напрыклад, не можа зазірнуць у душы людзей, якія яго цікавяць, але ён намагаецца ўявіць іх станы, эмоцыі, думкі. Паводле сілы эмацыянальнага ўздзеяння на чалавека, псіхалагі адрозніваюць *моцныя, сярэднія і ўмераныя пачуцці*. Умераныя пачуцці, настроі ўзнікаюць часцей за ўсё марудна і непрыкметна, часам без асаблівай матывіроўкі. Такія пачуцці лёгка ўсведамляюцца, чалавек здольны іх аналізаваць, раздумваць над імі. Сярэднія пачуцці ў большай меры ўзбуджаюць чалавека, але не мяняюць выразнасці ўяўленняў, адэкватнасці і актыўнасці роздуму над імі. Моцныя пачуцці, або афекты, хутка наступаюць, узрушаюць чалавека з пэўнай нагоды, цягнуцца, звычайна, нядоўга, але звужаюць свядомасць, “зацямяняюць” розум, у некаторых выпадках на пэўны час паралізуюць волю. Паміж гэтымі эмацыянальнымі перажываннямі і блізкімі да іх стнамі, якія абумоўліваюць характар і тэмперамент чалавека, псіхалагі праводзяць размежаванні, цікавыя для разумення творчасць мастака. Афекты ўяўляюцца першаснымі, інстынктыўнымі, а схільнасці і страсці – праявы другасныя і больш складаныя па прыродзе, бо ў аснову іх пакладзены інтэлектуальная дзейнасць, воля. І. Кант у сваёй працы “Антрапалогія” пісаў: “Афект дзейнічае як вада, якая прарвала плаціну; страсць дзейнічае як патак, які ўсё глыбей і глыбей капае сабе рэчышча... Там, дзе многа афектаў, амаль заўсёды мала страсці... Афекты заўсёды непасрэдня і праўдзівыя. Страсць жа каварная і скрытная” [4, с. 89]. Страсці накіраваны на задавальненне часта ў разрэз з патрэбамі і часткова або цалкам парушаюць душэўную раўнавагу. Схільнасці накіраваны на задавальненне сапраўдных патрэб чалавека. Агульным для ўсіх гэтых разрадаў эмацыянальных станаў з’яўляецца тое, што яны, як правіла, выразна,

але па-рознаму выяўляюцца ў мностве фізіялагічных характарыстык – выразных рухаў асобы. Афекты ўзбуджэння (злосць, гнеў, прыкрасць, захапленне і інш.) і афекты падаўленасці асобы (сорам, страх, пакаянне, заклапочанасць і інш.) праяўляюцца праз адпаведную міміку, выраз твару, праз жэсты і іншыя заўважныя перамены. Рух галавы, маршчын на ілбе, размахванне рукамі і г.д. назіраецца паралельна з пераменамі ў позірку, з плачам, уздыхам, патлівасцю, мурашкамі па скуры і г.д. Гэтая першасная “мова мімікі” дапаўняецца манерай выказвання героя, усё цела якога можа ператварыцца ў пэўны камбінаваны жэст, які выражае псіхічны стан. Вывучэнне такіх выразных рухаў заўсёды цікава пісьменнікам, асабліва калі яны намагаюцца тонка зразумець духоўны і псіхічны свет людзей. Даследчыкамі заўважана, напрыклад, што Мальер назіраў за “манерамі” і “трымасамі” правобразаў персанажаў сваіх камедый, а таксама звяртаў увагу на асаблівасці іх маўлення, рабіў гэта паказальным пры абмалёўцы герояў. Бальзак, як адзначаюць знаўцы яго творчай манеры, “стэнаграфіаваў” размову твараў героя, прасочваў сувязь між мадуляцыямі голаса, мімікай і жэстамі. У Бальзака ёсць раман “Трыццацігадовая жанчына”, дзе аўтар, маючы на ўвазе сваю гераіню, пісаў, што жанчыны маюць непаўторны талент выражаць свае пачуцці і без дапамогі слоў; іх красамоўства часта заключаецца ў інтанацыі, жэстах, паводзінах і позірках. І сам Бальзак выкарыстоўваў апісанні рухаў і жэстаў, каб найбольш дакладна перадаць псіхалагічны стан герояў. Вось, напрыклад, урывак са згаданага рамана: «Маркіза опиралась на подлокотник кресла, и вся ее фигура, и то, как соединяла она кончики пальцев, словно играя, и линия ее шеи, и то, как утомленно склонялся в кресле ее гибкий стан, изящный и словно надломленный, свободная и небрежная поза, усталые движения – все говорило о том, что эту женщину ничто не радует в жизни, что её неведомо блаженство любви, но что она мечтала о нем и что она сгибается под бременем воспоминаний». Пісьменнікі, асабліва рэалісты, часта карыстаюцца такім метадам раскрыцця пачуццяў, страсцей, парыванняў герояў. Такі спосаб увасаблення складаных пачуццяў часта выкарыстоўваў Сервантэс. Выпраўляючы свайго вернага зброяноса Санча Пансу і пісьмом да Дульцынеі, закаханы Дон Кіхот наказвае яму:

«Напряги свою память и да не изгладится из нее, как моя госпожа тебя примет: изменится ли в лице, пока ты будешь излагать ей мою просьбу; встревожится ли и смутится, услышав имя мое... если же примет тебя стоя, то понаблюдай, не будет ли переступать с ноги на ногу... не повторит ли свой ответ дважды или трижды; не превратится ли из ласковой в суровую или же, напротив того, из угрюмой в приветливую; поднимет ли руку, чтобы поправит волосы, хотя они были у нее в полном порядке; одним словом, сын мой, наблюдай за всеми ее действиями и движениями, ибо если ты изложишь мне все в точности, то я угадаю, какие в глубине души питает она ко мне чувства; должно тебе знать, Санчо, если ты этого еще не знаешь, что действия и внешние

движения влюбленных, когда речь идет об их сердечных делах, являются собою самых верных гонцов, которые доставляют вести о том, что происходит в тайниках их души» [4, с. 90 – 91].

Пісьменнікаў, якія з вялікай дакладнасцю і глыбінёй малююць унутраны свет чалавека, называюць мастакамі-псіхолагамі. У мастацкай літаратуры, як і ў рэальным жыцці, спецыялісты-псіхолагі і нават псіхіятры знаходзяць ілюстрацыі да сваіх тэорый. Але псіхалагізм у літаратуры мае перш за ўсё эстэтычную, мастацка-сэнсавую каштоўнасць, выяўляе аўтарскія творча-светапоглядныя ідэі і ацэначныя крытэрыі. Праз літаратуру ўнутраны свет асобы атрымлівае *спецыфічную мастацкую інтэрпрэтацыю, перакадзіроўку псіхічных станаў у сістэму літаратурна-мастацкіх знакаў, форм, спосабаў, прыёмаў псіхалагізму*, якія ў літаратуразнаўстве называюцца *паэтыкай псіхалагізму або псіхапаэтыкай*.

*Псіхапаэтыка фарміруецца ў працэсе развіцця літаратуры і залежыць ад філасофскіх і навуковых уяўленняў эпохі пра чалавека, якія, у сваю чаргу, абумоўліваюць мадэль псіхалагічнай характарыстыкі героя і спосабаў яе пазнання. Псіхапаэтыка як даследчы накірунак узнікла на мяжы псіхалогіі, лінгвістыкі і літаратуразнаўства. Аўтарытэтны расійскі літаратуразнаўца Я. Эткінд прапануе пад псіхапаэтыкай разумець галіну філалогіі, якая разглядае суадносіны *думкі і слова*, дзе тэрмінам “думка” абазначаецца ўнутранае жыццё чалавека ў шырокім сэнсе (Гл.: Эткінд, Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопозетики русской литературы ХУІІІ – ХІХ вв. М., 1998). Гэты даследчык аналізуе рускую літаратуру, выяўляючы адлюстраванне ў ёй псіхалогіі чалавека. Прааналізаваўшы прозу, вучоны прыйшоў да высновы, што ў кожнага пісьменніка існуе ўяўленне аб унутранай дамінанце яго герояў. Напрыклад, у Ф. Дастаеўскага – гэта нараджэнне ў свядомасці героя неадольнай страсці-ідэі, якая завалодвае ім і вядзе да “паталагічнага дваініцтва”, у Л. Талстога – барацьба паміж духоўнай і грахоўна-плоцкімі сіламі ўнутры цела і душы; у А. Чэхова – канфлікт між сацыяльнай роллю і ўласна-чалавечым у чалавеку і г.д. Я. Эткінд прааналізаваў найбольш псіхалагічна напружаныя маналогі, дыялогі, сцэны, эпізоды твораў рускіх пісьменнікаў, вылучыў іх канцэптуальныя вузлы (“псіхалагічныя фрэімы”), вылучыў лексічныя, сінтаксічныя, рытмічныя асаблівасці выказванняў аўтараў і герояў, імкнучыся патлумачыць логіку іх мыслення і маўлення. Пры гэтым даследчык улічваў асобу мастака, этапы яго творчай эвалюцыі, інтэрпрэтаваў іншыя спосабы выяўлення ўнутранага свету асобы (жэсты, міміку, позірк і інш.).*

Паэтыка псіхалагізма залежыць ад мастацкай сістэмы, творчага метаду, канцэпцыі героя і некаторых іншых творчых ўстановак аўтара.

Сучаснае літаратуразнаўства вылучае *дзве асноўныя формы псіхалагічнага аналізу (псіхапаэтыкі)* – “унутраная”, або простая форма (напрыклад, непасрэдна аўтарскія развагі ці самааналіз героя) і

“знешняя”, або ускосная (апісанне жэстаў, партрэту, учынкаў і г.д., “псіхавыяўленчы” сэнс якіх павінен разумець рэцыпіент). Першая форма дазваляе выяўляць унутраны свет герояў праз унутранае маўленне, вобразы памяці, уяўлення, сны і г.д., а другая – праз абмалёўку пісьменнікам выразных асаблівасцей маўлення і моўных паводзін, мімікі, руху, колеру і пагляду вачэй героя і інш. Некаторыя даследчыкі, у прыватнасці А. Есін, прапануюць дапоўніць гэтую тыпалогію трэцяй формай псіхалагізму – “сумарна-азначальнай”, маючы пры гэтым на ўвазе аўтарскія спосабы паведамлення чытачу думак і пачуццяў героя праз апісанні тых працэсаў, якія працякаюць ва ўнутраным свеце героя.

У адпаведнасці з гэтымі формамі вылучаюцца і *тыпы-прыёмы псіхапаэтыкі*: для выяўлення характару *знутры* – *простая форма* псіхалагічнага адлюстравання праз думкі і пачуцці, паток свядомасці, падсвядомасць персанажа, унутраны маналог, сон, споведзь, дзённік і інш.; для *знешняга* выяўлення характару – *формы ўскоснага або знешняга псіхалагізму*: апісанне партрэту, галасу, мімікі, жэстаў, рухаў і іншых прыкмет знешняга праяўлення псіхалогіі. Пісьменнікі часта карыстаюцца маўленчымі паўзамі, недамоўленасцю, намёкам, рэмаркамі “псіхалагічнага” характару, рэплікамі, дыялогамі, дыялогамі з падтэкстам, вуснай ці пісьмовай споведдзю, прыёмам ліставання, мрояў, галюцынацый, кашмараў, прыёмам двайніка (разарванай свядомасці) і іншымі сродкамі псіхапаэтыкі.

У літаратуры шырока ўжываецца прыём “*дасведчанага*” (*всезнаючага*) *аўтара*, калі аўтар-апавядальнік не толькі называе пачуцці героя, але і каментуе іх, паведамляе аб іх у форме ускоснага маўлення, выкарыстоўвае псіхалагічныя дэталі, партрэт, пейзаж, гукі і г.д. Важнейшымі сродкамі псіхапаэтыкі пры гэтым бываюць: непасрэдны аўтарскі каментар, псіхалагізаваны партрэт ад асобы аўтара-апавядальніка, ад асобы героя-персанажа, ад асобы персаніфікаванага апавядальніка, а таксама свет колераў і гукаў, інш. Часам размежаванне знешняга і ўнутранага псіхалагізму бывае ўмоўным.

3.11 Формы псіхалагічнага аналізу ў праявічным творы

Для перадачы псіхалагічных станаў, настрою, экспрэсіі, а праз іх духоўнага свету сваіх герояў пісьменнікі звяртаюцца да спецыфічных сродкаў і тэхнік псіхалагізаванага пісьма – асаблівых апісанняў, выказаў, характарыстык, унутраных маналогаў, няўласна-простага маўлення, інш. Часта ўнутраны свет герояў, змены настрою, унутраных рухаў асобы перадаюцца праз апісанні выразу твару, рогляду, паходкі, мімікі, усмешкі, гучання голасу і г.д. Пры гэтым, у кожнага пісьменніка можна заўважыць свае спецыфічныя ці ўлюбёныя прыёмы выяўлення ўнутранага свету і эмацыйна-псіхалагічнага стану герояў. Найбольш распаўсюджаныя прыёмы псіхапаэтыкі ў праявічным творы наступныя:

Твар героя літаратурнага твора

У кожнага мастака вельмі важнай крыніцай інфармацыі пра ўнутраны стан героя, яго характар, натуру з'яўляецца апісанне твару героя. Гэта важнейшы кампанент у абліччы героя. Дакладнасць і тонкасць у мастацкім апісанні выказаў твару і адпаведных ім станаў героя, ужыванне пры гэтым трапных мастацкіх дэталей для чытача і даследчыка можа аказацца важнай інфармацыйнай крыніцай пра героя, дазволіць выразна ўявіць і ўбачыць кожнага з персанажаў. У рускага паэта М. Забалоцкага ёсць верш пра розныя чалавечыя твары, якія выяўляюць разнастайнасць чалавечых характараў:

Есть лица, подобные пышным порталам,
Где всюду великое чудится в малом.
Есть лица, подобие жалких лачуг,
Где варится печень и мокнет сычуг.

Иные холодные, мёртвые лица
Закреты решетками, словно темница.
Другие – как башни, в которых давно
Никто не живет и не смотрит в окно.

Но малую хижину знал я когда-то,
Была неказиста она, небогата,
Зато из окошка ее на меня
Струилось сиянье весеннего дня.

Поистине мир и велик и чудесен!
Есть лица – подобье ликующих песен...

Характарыстыка персанажаў пры дапамозе апісанняў выказаў твару з'яўляецца адной з важных формаў псіхалагічнага аналізу. Выраз твару можа абазначаць унутраныя, маральныя якасці героя. Пісьменнікі так і пішуць, напрыклад: *на твары была сціплая веселасць, сумнае разуменне жыцця, вера ў самога сябе, высокае разуменне ўласнага прызначэння, прыстойная ўвага да суб'ядзіка* (паводле В. Адамчыка).

Выраз твару можа быць смелым і грубым, суровым, выяўляць збянтэжванасць, дабрыню, ляготу, мець адбітак пастаяннай незадаволенасці (паводле Я. Брыля).

Рысы твару могуць выражаць шчырасць пачуццяў і цвёрдасць, даверлівасць, зычлівасць, сумленнасць, змрочную ўпартасць (паводле Я. Брыля).

Удумлівы чытач і даследчык з цікавасцю сочыць за гэтымі фізіягнамічнымі характарыстыкамі і спасцігае сутнасць характару, псіхалагічнага стану героя, апісанага аўтарам. Мастацкае выяўленне знешняй экспрэсіі ў розных аўтараў адрозніваецца розным узроўнем

дэталізацыі, псіхалагізацыі, эмацыянальнай насычанасці, выяўленчай ёмістасці. Спосабы апісання твару герояў, сродкі, лексемы, ужытыя пры гэтым, залежаць ад аўтарскай волі, канцэптуальнай задумкі пры стварэнні таго ці іншага персанажа.

Вывучэне апісанняў твару ў мастацкай літаратуры можна нават пэўным чынам класіфікаваць у залежнасці ад лексіка-семантычных спосабаў іх выяўлення.

- 1) лексіка-семантычныя апісанні фізічных характарыстык твараў герояў: асаблівасці твару, галавы, велічыні, формы, колеру скуры, формы носу і г.д.: *твар пухлы і круглы, як шар; гарбаносы, выцягнуты, плоскі, худы і бледны, сухі і зморшчаны, зямлісты* (паводле К. Чорнага);
- 2) аўтарскія выразы, якія ўтрымліваюць індывідуалізаваныя характарыстыкі персанажаў. Напрыклад: *яго твар выражаў нейкую тупую, хваравітую заклапочанасць; твар гарэў смеласцю і цвёрдай рашучасцю; барада да паловы закрывала яго суровы і мужны твар; твар выяўляў у ім чалавека ўражлівага; яго твар быў ружовы, свежы і нахабны* (паводле Я. Коласа);
- 3) асобную групу ўтвараюць ацэначныя апісанні твару паводле яго адпаведнасці або неадпаведнасці агульнапрынятаму эстэтычнаму ідэалу: *твар захоўваў сляды вялікай прыгажосці; мілы твар, ненавісны твар.*

Важна звяртаць увагу на характарыстыкі эмацыянальных адносін, якія ўзнікаюць да героя з боку аўтара або іншых персанажаў: *яго твар мне падабаўся; яе твар дыхаў задумлівасцю і сумам; я з цікавасцю разглядала яго твар;*

4) у апісаннях твараў пісьменнікі часта ўжываюць метафарычныя выразы. Іх выкарыстанне дапамагае адзначыць, вылучыць у характары і паводзінах героя новыя важныя якасці: *зношаны твар, цьмяны, халодны, яркі, звярыны, хмуры, жорсткі;*

Найбольш распаўсюджаныя ў мастацкіх творах апісанні твару, якімі аўтар перадае псіхалагічныя, эмацыйныя станы сваіх герояў. Часта ўжываюцца словы, якія непасрэдна і называюць пэўныя душэўныя станы: *на твары бачны былі стомленасць і боль, ляжаў выраз збянтэжанасці, разгубленасці, глухі адчай, бясконцы жах, заўсёды ўстрывожаныя рысы твару, на твар лягла нечаканая горкая скруха* і г.д.

Сустрэкаюцца выразы, якія абазначаюць дынаміку, змену эмацыйнага стану героя: *з твару сышла густая чырвань, радасна заружаваў твар* і г. д.

Жэсты, рухі, паходка, пастава (поза)

Апісанне іх у творы таксама даволі выразна можа перадаваць пачуцці, адносіны героя да іншых і да самога сябе. Такімі апісаннямі таксама часта карыстаюцца пісьменнікі пры характарыстыцы герояў.

Трапнае дакладнае апісанне, напрыклад, рэзкага, рашучага павароту галавы можа дапамагчы чытачу і даследчыку ўбачаць героя знутры, зразумець матывацыю яго паводзін, настрой, змену эмацыйнага стану. Напрыклад: *Спустошаны перажытым за вечар хваляваннем, ён доўга сядзеў, прыціснуўшыся лбом да халоднага шкла, спакойна і сумна гледзячы ў цемру за шклом.* За гэтым апісаннем прачытваецца пэўны эмацыйна-псіхалагічны стан героя.

У некаторых апісаннях жэстаў, позы, рухаў, паходкі герояў аўтар сам выяўляе псіхалагічны змест такога апісання: *яна напавіла валасы жэстам бясконцай стомленасці; трывога і чаканне былі ў кожным яе руху; кожны рух яго быў наліты цвёрдай упэўненасцю, сілай; было нешта бездапаможнае і квалае ў яе нерухокасці; замёршы, ён глядзеў на яе.* Праз такія апісанні мастакі даюць нам магчымасць зразумець пачуцці герояў, іх адносіны адзін да аднаго, пэўныя рысы іх характараў: *яна пужліва азірнулася, пакорна ўстала і паклала руку на яго плячо.*

Апісанні рухаў пісьменнікі выкарыстоўваюць вельмі часта як важныя сродкі псіхалагізацыі: *ён рвануў кажух з плячэй, кінуўся на кухню, азірнуўся і зразумеў... ; “дванаццацігадовая жанчына прыціснула да сябе сваю дзяўчынку і бездапаможна азірнулася...; ахопленая страхам і смуткам, яна, моцна трымаючы пры сабе дзіця, пабегла полем у той бок, дзе стаяла сонца. Два разы яна спатыкнулася і два разы падала. Але кожны раз утрымоўвалася на каленях, каб зберагчы тую істоту, якую несла на руках... Яна ўсхватвалася і бегла далей...”* (К. Чорны. Маленькая жанчына).

Вельмі часта звычайныя знешнія жэсты пісьменнікі напаўняюць псіхалагічным зместам: *Яна маўчала і толькі заламвала рукі пад сталом; хуткім рухам працягнуў руку да вінтоўкі.*

Рухі могуць абазначаць напружанасць, патрэбу стрымаць сябе, нежаданне згаджацца з праціўнікам, разгубленасць, незадаволенасць, адкрыты гнеў (уявіце сябе пісьменнікам, якому трэба перадаць гэтыя пачуцці героя і паспрабуйце гэта апісаць).

Апісанні пісьменнікамі рухаў, жэстаў герояў з’яўляюцца своеасаблівымі акенцамі ў глыбіню чалавечай псіхалогіі, эмацыйнага стану, імі пісьменнік часта можа сказаць пра героя больш, чым самым разгорнутым апісаннем. Аўтары часта ўжываюць апісанні жэстаў, паходкі герояў, якія дазваляюць меркаваць аб якасцях героя: адны з іх рухаюцца, *грацыёзна, рэзка, імкліва.* Іншыя – *манерна, уразвалку.* Некаторыя героі могуць мець *сонную паходку* і гэта адпаведна характарызуе ўнутраны свет персанажа.

Як бачым, рухі, жэсты, паходка герояў, як і апісанні іх дзеянняў, могуць выконваць функцыю вельмі выразных прыёмаў псіхалагічнага аналізу.

Вочы. Пагляды (позіркi) герояў

Сярод многіх прыёмаў псіхапэтыкі і характарыстыкі персанажаў адным з самых істотных сродкаў адлюстравання ўнутранага свету асобы і яе характару з’яўляюцца аўтарскія апісанні вачэй, паглядаў герояў.

Пра тое, наколькі шматзначнымі бываюць выразы вачэй, якія змяняюцца ў розных сітуацыях, лёгка пераканацца, чытаючы творы пражанска-класікаў. Напрыклад, вочы герояў рамана “Ціхі Дон” могуць быць *нахабныя і шчаслівыя, жалобныя, спустошаныя, дапытлівыя, уважлівыя, спуджаныя, ласкавыя, ледзяныя, пустыя* і г.д. Аўтары часта апісаннем позіркаў герояў перадаюць іх разнастайныя эмацыйныя і псіхалагічныя станы, дапамагаючы чытачу зразумець свет пачуццяў герояў, іх характары, адценні эмоцый, якія персанажы перажываюць у дадзены момант: *няўлоўны погляд, спуджаны погляд, задаволены, вільготны, мяккі, стомлены, касы, разгублены, строгі і жосткі, цяжкі, уважлівы, грозны*.

У літаратуры можна назіраць шырокі, разнастайны слоўнік апісання вачэй, па якім можна скласці меркаванне аб розных, у тым ліку і супярэчлівых пачуццях, якія перажываюць героі: *абпаленыя жахам вочы, глядзець у адчаі, вочы, што блішчаць слязой і ўсмішкай, усмішлівыя вочы, вочы, пацямнелыя ад страху ці бязмернай радасці*.

Вельмі часта пісьменнікі ўжываюць апісанне выразу вачэй для характарыстыкі героя: *пустыя вочы, праўдзівыя, ясныя, разумныя, з хітрынкай, злыя, калючыя*. Праз такія апісанні часта пісьменнікі перадаюць не толькі псіхічныя станы, але і ўстойлівыя якасці характару таго ці іншага персанажа, даючы тым самым увагуле змястоўную характарыстыку (“Прастадушна разумныя вочы” (Я. Брыль. Цётка), *...шчаслівым позіркам сустракае людзей..., паліла яго полымем чорных вачэй, з вузенькіх шчылін жорстка свеціцца круглыя нахабныя вочы*).

Позірк чалавека, выраз яго вачэй – адзін з важных сродкаў невярбальных зносін між людзьмі. Пісьменнікі часта ўжываюць розныя дзеясловы-метафары, каб перадаць станы герояў і адносіны між імі. У творах можна сустрэць: *гуляць вачыма, ашчупаць вачыма, холадна глянуць, запытальна паглядзець, агледзець задаволеным усмішлівым поглядам, абвесці бясконца шчаслівымі вачыма, змерыць гнеўным поглядам, гнеўна сутыкнуцца вачыма*. Героі І. Мележа ўмеюць зразумець мову вачэй і паглядаў: *шчыры, праўдзівы і спакутаваны позірк Ганны быў накіраваны на Васіля і ён зразумеў яе распач і боль, ён адказаў ёй вачыма; шэрыя вочы Хадоські свяціліся сціплай і ласкавай любоўю да матулі*. Героі могуць па-рознаму глядзець адзін на аднаго: *уважліва і прыдзірліва, прасіць позіркам, гаварыць вачыма; вочы гэтых двух людзей, сустраўшыся, казалі многае, што немагчыма было выказаць словамі...*

Усмешка. Смех

Апісанне ўсмешкі і смеху – таксама частаўжывальныя прэмы псіхапаэтыкі і маюць важнае значэнне пры характарыстыцы перасанажаў. Цікава паназіраць, ці многа ў нейкім творы людзей, якія смяюцца, або, наадварот, мала ці няма такіх і як гэта характарызуе ўвесь твор.

Функцыі апісання ўсмешак у творы разнастайныя, часцей, яны выяўляюць адносіны паміж персанажамі, іх уздзеянні адзін на аднаго ў працэсе разгортвання сюжэтных дзеянняў. Героі могуць *прымірэнча ўсміхнуцца, усміхацца іранічна, мець вінаватую ўсмешку, усміхацца з адабрэннем і падтрымкай, усміхнуцца здзекліва, недаверліва, прабачальна.*

Значную групу апісання ўсмешак складаюць тыя, што ўтрымліваюць асобасную эмацыйную характарыстыку героя: *вечная ўсмешка Джаконды, пастаянная цвёрдая ўсмешка, скупая ўсмешка, халодная, іранічная смутная, жывая, цёплая, вартая жалю, дзіцячая, пяшчотная, напружана-радасная, летуценная.*

Да апісання ўсмешкі аўтары звяртаюцца для апісання перажыванняў сваіх герояў у розныя моманты жыцця, для перадачы радасных ці сумных перажыванняў: *вусны вымушана ўсміхаліся, сумна ўсміхнуўся, усміхнуўся скрозь слёзы, усмешка хавала нянавісьць і агіду, свяцілася ўсмешкай, усміхнуцца праз сілу.* А вось як змяніўся пагляд, выраз вачэй Ганны, гераіні І. Мележа з рамана “Людзі на балоце”, пасля таго, як усе заўважылі, што яна вырасла і папрыгажэла:

“І глядзела яна інакш, – нядаўна адно дзікавата-цікаўнымі вачыма. Як і раней, не было, здавалася, такой хвіліны, каб вочы яе, вільготна-цёмныя, падобныя на спелыя вішні, былі абыякавыя, нудлівыя, увесь час блішчэла, ззяла ў іх няўціхнае хваляванне. Але сачылі яны з-пад шаўкавіста-чорных смелых броваў цяпер з падсярожлівай, пільнай уважнасцю і, здавалася, толькі і чакалі выпадку кпліва падсмяяцца. Іншы раз маглі яны, як і раней, бліснуць весялосцю, але часта, вельмі часта гарэлі ў іх недавер’е і насмешка. У іх таксама ж нешта таілася, у цудоўных вішнёва-чорных вачах”.

Прыведзеным апісаннем вачэй, позірку пісьменнік перадае змены ў душы гераіні, яе пасталенне і выказвае цёплыя ўласныя адносіны да гераіні.

Аўтары часта звяртаюцца да апісанняў розных *адценняў смеху* герояў. Смех можа быць спакойным, радасным. А некаторыя героі смяюцца з выклікам, нервова, злосна, беспрычынна. Смех можа быць *густым і ціхім, істэрычным і скрыпучым, змрочным, глухім і раскацістым.* Героі ў творах не толькі смяюцца, яны і *пасмейваюцца, перасмейваюцца, абпальваюць насмешкай, рагочуць, гагочуць, лопаюцца ад смеху.* Усе гэтыя апісанні даюць магчымасць спасціжэння псіхалогіі героя. А вось як апісвае смех Ганны І. Мележ у пачатку 2-га раздзела

рамана “Людзіна балоце”, калі Ганна адучала сябе дарослай, прыгожай і закахалася:

“...Нават смялася яна цяпер інакш, як дасюль, – смех быў ужо не бесклапотны, не пусты па-дзіцячы, у ім таксама звычайна чулася кплівасць; і штосьці як бы тайлася ў гэтым смеху...”

Гукі голасу

Гэта яшчэ адзін важны прыём псіхапэтыкі для перадачы пачуццяў, псіхалагічных станаў, экспрэсіі герояў у творы. У пісьменнікаў-псіхолагаў гукавыя адценні мовы, голасу, смеху персанажаў маюць важнае выяўленчае значэнне, яны абавязкова індывідуалізаваны, насычаны рознымі адценнямі. Чытач чуе *галасы густыя, тонкія, звонкія, металічныя, сочныя*. Голас у мастацкім апісанні можа быць *горкім, цёплым, чыстым, спелым*. Гукавая палітра галасоў у творы часта ўзбагачаецца пры выкарыстанні розных *метафарычных дзеяслоўных формаў*. Герой можа *гаварыць, пытаць, крычаць, кідацца словамі, рэзаць, сыпаць, выкрыкваць, звягаць, гаркаць, гарланіць*. Голас пры гэтым можа *прыглушана звінець, басіць, надрывацца, пры гэтым можа быць добрым, ласкавым, стогнучым, вар’яцкім*, выражаць пачуцці: *стому, няшчоту, жах, злосць*, інтанацыі герояў могуць перадаваць *каханне, крыўду і гаркоту, надзею на магчымае шчасце*.

Як бачна, дыялектыку душэўнага жыцця герояў, зменлівасць псіхічных і эмацыйных станаў, складанае духоўнае жыццё герояў пісьменнікі перадаюць рознымі спосабамі. Задача філолага, даследчыка – уважліва, удумліва чытаць твор, не ўпускаючы важных выяўленчых сродкаў, ужытых пісьменнікам, для тонкага даследчыцкага спасціжэння глыбіні мастацкага характару. Чытаючы творы, лёгка пераканацца, што праз позіркі, жэсты, усмешкі, рухі, паставы, інтанацыі герояў мы маем магчымасць прачытаць гісторыі іх жыццяў, перажыванняў, зразумець прычыны іх хваляванняў і трывог, імгненныя станы настрою і агульны эмацыйны тон герояў, што адпаведна афарбоўвае ўвесь твор і сведчыць аб меры таленту мастака. Праз апісанні знешніх праяў у паводзінах і абліччы герояў пісьменнікі робяць бачным для чытача тое, што адбываецца ў душы персанажа, выводзяць на паверхню глыбокія і самыя розныя моманты ўнутранага жыцця персанажаў. Заўважаючы і аналізуючы гэта, чытачы набываюць вопыт мастацкага пазнання чалавека.

Аўтарскія характарыстыкі героя

Важным сродкам спасціжэння псіхалогіі, унутранага свету героя чытачом і даследчыкам з’яўляюцца аўтарскія характарыстыкі, праз якія пісьменнік часта ўказвае на пэўныя якасці і характарыстыкі свайго персанажа. Часцей за ўсё гэта бываюць маральна-псіхалагічныя

характарыстыкі, майстрамі ствараць якія былі Змітрок Бядуля, М. Гарэцкі, Якуб Колас, Кузьма Чорны, І. Мележ. Разнастайныя маральна-псіхалагічныя характарыстыкі часта даюць сваім героям І. Пташнікаў, А. Жук, В. Карамазаў, В. Казько, Н. Гілевіч. Пісьменнікі актыўна карыстаюцца разнастайнымі станоўчымі і адмоўнымі маральна-псіхалагічнымі характарыстыкамі, каб дапамагчы чытачу зразумець духоўнае аблічча герояў.

Маральны бок героя дапамагаюць ахарактарызаваць такія азначэнні і выразы: разумніца, чалавек з праўдзвай, сумленнай душой; сумленны і шчыры; бойкі і рашучы; жорсткі і ўпарты; высакародны, выдатны чалавек; жорскі, страшны, нецярплівы...

Часам аўтарскія азначэнні падкрэсліваюць валявыя якасці героя: *рысы твару выражалі цвёрдасць характару і сілу волі; характар меў жалезны; жанчына старанная, сумленная, працавітая і настойлівая. Многія пісьменнікі звяртаюцца да апісанняў эмацыянальнага свету асобы: меў халодную душу; ён быў ціхі, але з вечна вясёлай душой; яна была вельмі ласкавая; яна рэдка была вясёлай і ласкавай; ён меў гарачую, пачуццёвую натуру.*

Некаторыя аўтарскія характарыстыкі перадаюць інтэлектуальныя рысы асобы героя. Гэтаму, звычайна, спрыяюць такія вызначэнні: *разважлівы, разумны, шукаў здаровага сэнсу, праніклівы позірк, разумны і хітры, меў вострую назіральнасць, тонкі розум, ясны погляд на жыццё.*

У мастацкім творы розныя, нават супрацьлеглыя, аўтарскія характарыстыкі часта суседнічаюць, ствараючы ўражанне супярэчлівасці, складанасці аблічча героя, яго ўнутранага свету. Вось, напрыклад:

Перад намі быў чалавек вопытны, сам сабе на ўме, не злосны і не добры, а хутчэй за ўсё асцярожны і абачлівы, чалавек цёрты і бывалы, які ведае людзей і ўмее імі карыстацца. Ён быў асцярожны і ў той жа час прадпрымальны, як ліса, і балбатлівы, як жанчына, сам ён ніколі не прабалтаецца, але іншага прымусіць выказацца. Ён не прыкідваўся прастачком, як гэта рабілі некаторыя хітруны... Я ніколі не бачыў больш праніклівых і разумных вачэй, як яго маленькія, хітраватыя “глядзелкі” (паводле апавядання І. Тургенева “Певцы”).

Прамыя аўтарскія характарыстыкі дапамагаюць чытачу заўважыць мноства маральна-этычных адценняў герояў.

Так, напрыклад, у рамане “Людзі на балоце” аўтар падкрэслівае, што разам з гадамі Ганна набывала *“наважнасць... разам з тым, стала і больш неспакойнай і – аж лішне задзірыстай*. Не аднаму ў Куранях не да спадабы была і *яе ганарыстая ўпэўненасць*: ледзь не кожным учынкам Ганна, здавалася, паказвала, што *ў яе на ўсё сталыя свае меркаванні, свой цвёрды погляд”*.

Хлопцы гарнуліся да яе і нібы пабойваліся. Акрамя таго, што стрымлівала Ганніна *задзірыстасць і ганарлівасць*, ім помнілася, што не лішне *асцерагацца і яе язычка*. Ведалі яны і тое, што Ганну *не дай бог увесці ў гнеў: тады яна ўмомант страціць раўнавагу сваю, забудзецца на*

ўсё, загарыцца адным. Гарачая, нястрыманая, небяспечная яна, ганарліўка Ганна!..”

Сэнс, укладзены аўтарам у гэтыя характарыстыкі, значны і глыбокі. Такія аўтарскія вызначэнні-ўказанні дапамагаюць чытачу глыбей зразумець характар гераіні, вызначыць яе духоўнае, маральнае аблічча, яе чалавечую годнасць і індывідуальнасць, непаўторнасць характару і паводзін, тлумачаць матываванасць яе паводзін, жыццёвых маральна-этычных установак.

Многія аўтарскія характарыстыкі звязаны з апісаннямі знешнасці, партрэта, руху героя, яго жэстаў і г.д. Напрыклад: *ён трымаўся вольна і проста, маладое жыццё свяцілася ў кожнай рысе яго маладога смуглявага твару; разумны позірк цёмных вачэй усё прыкмячаў; тонкі, праніклівы розум угадваўся ў прыгожых вачах, якія уважліва і мякка глядзелі з-над броваў; усё ў ім дыхала шчаслівай веселасцю здароўя, маладосцю і бесклапотнасцю...*

У многіх выпадках пісьменнікі не абмяжоўваюцца звычайным пералікам рысаў характару, а як бы запрашаюць чытача разам прааналізаваць прычыны і ўмовы, што паўплывалі на фарміраванне ўнутранага свету ці асобных рысаў характару героя, яго пэўных учынкаў. Вось, напрыклад, як запрашае І. Мележ чытачоў разам з ім зразумець, чаму Ганна згадзілася пайсці замуж за Яўхіма – праз думкі, трывожна-супярэчлівыя меркаванні, развагі гераіні:

“Яна потым багата разоў успамінала гэты момант, успамінала з болей і шчыmlівым шкадаваннем. Думала, балела душой: як багата бяды вападае чалавеку за іншы адзін крок. І як чалавек робіць гэты крок, пакорліва, нібы сляпы – не бачачы ўсяго, што будзе яму з гэтым крокам. Ступае на купіну і не чакае-не гадае, што яна не ўтрымае, дрыгва разарвецца і чалавека праглыне багна...

Цвёрдасць – ці ж у Ганны не было яе? Але якая тут цвёрдасць магла быць, калі не ведаеш, нашто яна? Цвёрдасць тады гаворыць у чалавеку, калі ён ведае, што, хоць нягода прымушае, нечага не трэба рабіць. Тады цвёрдасць дужэе, ірве пумы нягоды. А якая цвёрдасць магла быць, калі здавалася, што хоць усё і нядобра, але – лепш не будзе, – такое ўжо шчасце выпала!

...Ці ж была ў яе пэўная надзея-спадзяванне, якую трэба было б глядзець, за якую трэба было б трымацца, да якой ісці трэба было б наперакор усяму? Васіль... Дык ці ж не бачылася ёй тады, што ўсё з ім – нямоцнае і ненадзейнае, не толькі таму, што адварнуўся, а і таму, што чула ж сама, сэрца само добра чула – не такую трэба яму, як яна, – са скрыняй, з набыткам трэба! І сам ён – хіба ж не ведала – іншую хацеў бы, не беспасажніцу!..”

На працягу твора аўтар некалькі разоў можа звяртацца да характарыстыкі свайго героя, удакладняючы, дапаўняючы тое, што чытачу ўжо вядома. Так паступова, пачынаючы ад завязкі сюжэта і заканчваючы апошнімі эпіздамі аповесць “Сотнікаў” В. Быкаў рознымі спосабамі

дапаўняе ўяўленне чытачоў аб унутраным свеце, матывацыі і прычынах паводзін Сотнікава і Рыбака, а таксама “прадстаўнікоў народнай праўды” – Пётры Качана, Дзёмчыхі, Басі, кожны з гэтых вобразаў псіхалагічна напоўнены і пераканаўчы.

3.12 Тэорыі аб’ектыўнага і суб’ектыўнага псіхалагізму. Аўтар-аналітык. Самааналіз аўтара і героя

Адлюстраванне чалавека ў літаратуры залежыць найперш ад індывідуальна-аўтарскіх поглядаў, яго творчай манеры, а таксама абумоўлена дамінуючым у дадзеную гістарычную эпоху мастацкай эстэтыкай. У розныя гістарычныя эпохі па-рознаму разумеюцца суадносіны рэальнага жыцця і мастацтва (параўнайце, напрыклад, канцэпцыі чалавека ў літаратуры класіцызму, сентыменталізму, рэалізму). Гэта гістарычна абумоўлівае розныя сродкі тыпізацыі, а значыць – розныя спосабы, прыёмы пераводу жыццёвага матэрыялу ў мастацка-літаратурны (гістарычна абумоўленыя спосабы абмалёўкі абставін, герояў, характараў).

У фальклору дамінуе персанаж-маска. Гэта першая гістарычная мадэль характару. Фальклорныя персанажы маюць свае ўстойлівыя рысы, сімвалізуюць пэўныя якасці чалавечага характару і ўзаемаадносіны, выконваюць устойлівыя сюжэтныя функцыі (успомніце сімваліку фальклорных персанажаў-масак ваўка, лісы, зайца, барана, кошкі, вожыка і г.д.)

У літаратуры класіцызму ўзнікае вобраз-тып: пры стварэнні вобраза героя не высвятляецца яго індывідуальная шматпланавасць, а ўвага акцэнтуюцца на адной пэўнай рысе характару. Паводле меркаванняў даследчыцы Л. Гінзбург, класіцызм распрацаваў маральна-сацыяльны тып чалавека, гэта значыць такую канструкцыю персанажа, калі яго асоба зводзіцца да ўвасаблення адной абагульненай маральнай якасці (вялікая сквапнасць Гарпагона, галоўнага героя п’есы Мальера “Мешчанін у дваранстве”, які імкнецца, выпінаецца, каб стаць роўным з людзьмі вышэйшага саслоўя).

У літаратуры рэалізму склалася мадэль мастацкага характару дзякуючы імкненню пісьменнікаў паказваць чалавека мнагапланавым, ва ўзаемазвязі многіх рыс яго характару, індывідуалізавана, праз шматлікія і рознакасныя сувязі з асяроддзем, праз яго быт, фізіялогію і г.д. У мадэлі мастацкага характару даследчыкі вылучаюць:

1) *характар-тып* (С. Шаталаў) або сацыяльна-псіхалагічны тып (В. Гуданене), калі індывідуальны характар героя не дамінуе над яго якасцямі як героя тыповага (героі І. Тургенева, І. Ганчарова);

2) *характар-асоба*, калі герой індывідуалізаваны, мае шматгранны цэльны характар, унутрана незалежны ад абставін і стэрыатыпаў, са складаным псіхалагічным унутраным светам (схільным да філасофскіх роздумаў героі Л. Талстога, М. Гарэцкага, В. Быкава).

Пісьменнікі-рэалісты распрацавалі так званы *аб'ектыўны псіхалагічны аналіз* – сістэму аўтарскіх прыёмаў выяўлення характару героя, яго складанага ўнутранага жыцця праз паводзіны, рухі, знешняе маўленне (размовы, дыялогі з іншымі героямі, інтэлектуальная рэфлексія ў іх прысутнасці ўслых).

Эстэтыка рамантызму абумовіла фарміраванне *суб'ектыўнага псіхалагічнага аналізу*. Пісьменнікі-рамантыкі аддаюць перавагу паказу сваіх герояў “знутры” – праз эвалюцыю пачуццяў, самааналіз, без удзелу іншых герояў і абставін. Рамантыкі перакананы, што мастацтва – гэта жыццё душы героя, таму яны звярталіся пераважна да духоўных праяў чалавека. Прозе жыцця рамантыкі супрацьпаставілі “паэзію душы”, падкрэсліваючы непаўторнасць, унікальнасць і бясконцую складанасць рамантычнай асобы. Аднак культ асобы ў рамантыкаў далёкі ад індывідуалізацыі як прынцыпа мастацкага адлюстравання чалавека. Іх складаны герой быў выключнай асобай, а не тыповым героем, ён валодаў ужо сфарміраванымі рысамі (не паказваўся працэс фарміравання героя, яго складаная, магчыма, супярэчлівая эвалюцыя). Герой-рамантык быў, як правіла, адарваны ад “народных мас”, якія часта лічыў бездухоўнымі і абываковымі да яго парыванняў (герой верша Янкі Купалы “Прарок”).

Для перадачы складанасці псіхалагічных станаў такога героя пісьменнікі-рамантыкі карысталіся асаблівымі апавядальнымі прыёмамі. Даследчыкі *псіхалагічнага пісьма рамантыкаў* называюць іх тэхніку “без сувязяў”, вылучаючы яе наступныя прыёмы:

- 1) аўтарскі псіхалагічны аповед і аналіз;
- 2) унутраны маналог героя;
- 3) псіхалагічная дэталі;
- 4) кампазіцыйныя формы сноў, бачанняў, фантазій;
- 5) псіхалагізаваныя пейзаж і музыка.

Унутранае аблічча, псіхалагічны стан героя-рамантыка Купалы часта перадаецца праз маналог. Так, напрыклад, адбываецца ў вершы класіка беларускай літаратуры “*Мая малітва*”. Лірычны герой Купалы *самараскрываецца*, паведамляючы, аб чым ён будзе маліцца і да каго звяртацца ў сваёй малітве. Удумлівае ўспрыняцце ўнутранага маналогу дае магчымасць ахарактарызаваць яго як вернага і самаахвярнага сына сваёй зямлі і народа. Вось некалькі строф з гэтага верша Купалы-рамантыка:

Я буду маліцца і сэрцам, і думамі,
Распетаю буду маліцца душой,
Каб чорныя долі з мяцеліцаў шумамі
Ўжо больш не шалелі над роднай зямлёй.

Я буду маліцца да яснага сонейка,
Няшчасных зімой саграваць сірацін,
Прыветна на збожных гуляючы гонейках,
Часцей заглядаці да цёмных хацін.

Я буду маліцца да хмараў з грымотамі,
Што дзіка над намі гуляюць не раз,
Каб жаль над гаротнымі мелі бяднотамі,
Градоў, перуноў не ссылалі падчас.

Я буду маліцца да зорак і жаліцца,
Што гасяць сябе надта часта яны,
Бо чуў, як якая з неба з іх зваліцца,
З жыцця хтось сыходзіць на вечныя сны.

... ..

Вышэйшыя дасягненні псіхалагізму ў рускай рэалістычнай прозе традыцыйна звязваюцца з творчасцю Л. Талстога і Ф. Дастаеўскага. Абодва пісьменнікі з бліскучай псіхалагічнай пераканаўчасцю паказалі складанасць унутранага свету чалавека, выбіраючы кожны свае шляхі псіхалагічнага аналізу. Л. Талстой, па назіраннях даследчыкаў, дапаўняў “дыялектыку душы” (роздумы, унутраныя маналогі) сваіх герояў формамі ўскосных аўтарскіх характарыстык. Ф. Дастаеўскі для раскрыцця сваіх герояў выкарыстоўваў “дыялектыку ідэй”, адмаўляючыся ад тыповасці і сацыяльнай абумоўленасці персанажа. Псіхалагізм Ф. Дастаеўскага звязаны з узнаўленнем душэўнага жыцця праз ідэю (ідэі), якія авалодалі героем, праз аднакіраваныя або рознакіраваныя, супярэчлівыя свядома-бессвядома парыванні героя, яго псіхалагічнае раздваенне. Яны сталі класічнымі прыкладамі пісьменнікаў-аналітыкаў для сусветнай літаратуры, якія далі ўзоры карыстання прыёмам і самааналізу аўтара і герояў.

Псіхалагічная проза XIX стагоддзя дала штуршок для псіхалагізацыі паэзіі і драматургіі (напрыклад, паэзія Ф. Цютчава, А. Ахматавай, драматургія Л. Андрэева, А. Чэхава ў рускай літаратуры, паэзія М. Багдановіча, Змітрака Бядулі, Янкі Купалы, Якуба Коласа, драматургія Янкі Купалы, Уладзіслава Галубка, Ф. Аляхновіча – у беларускай).

3.13 Гендэрны накірунак ў літаратуразнаўстве

У сучасным літаратуразнаўстве склалася *канцэпцыя гендэра як сацыяльнага пола*, а гэта выклікала фарміраванне *гендэрнага накірунку ў даследаванні літаратуры*. Літаратурны твор, мастацкі тэкст у такіх выпадках разглядаецца у тым ліку і праз выяўленне псіхалагічных гендэрных характарыстык-стэрыятыпаў, гэта значыць, прынятых у грамадстве ўяўленняў аб мускулінасці і феміннасці гендэрных роляў, узораў паводзін, уласцівых мужчынам і жанчынам. Пачатак гендэрнаму літаратуразнаўству дала лінгвістыка, распрацаваўшы дыферэнцыяцыю мужчынскага і жаночага маўлення. У прыватнасці, лінгвістамі ў

станоўлена, што мужчынскае і жаночае маўленне адрозніваюцца *на лексіка-семантычным і сінтаксічным узроўнях*.

Для мужчынскага маўлення характэрна, па меркаванні навукоўцаў, большая дакладнасць найменняў, тэрміналагічнае словаўжыванне, актыўнае ўжыванне прафесійных ведаў у мастацкіх тэкстах, тэндэнцыя да выкарыстання экспрэсіўных стылістычна зніжаных сродкаў, стылістычна нейтральнай ацэначнай лексікі, больш канкрэтнае вызначэнне якасцей, станаў героя.

Для жаночага маўлення больш уласцівыя прыблізныя апісанні і вызначэнні, схільнасць да гіпербалізаванай экспрэсіі, высокая канцэнтрацыя эмацыянальна-ацэначных слоў, выкарыстанне няпэўных, не вызначаных выразна эмацыйных і псіхічных станаў героя, часцейшае ўжыванне выклічнікаў, канструкцый з указальнымі і азначальнымі займеннікамі.

Па назіраннях лінгвістаў, *сінтаксісу мужчынскіх тэкстаў* больш характэрна лаканічнасць, прадметнасць, лагічны падзел тэксту на сказы, аднастайнасць прыёмаў пры перадачы эмацыйных станаў, перавага ў выкарыстанні складаназалежных сказаў.

Сінтаксіс жаночых тэкстаў мае наступныя характарыстыкі: сказы і тэксты разгорнутыя, падрабязныя і экспрэсіўныя, часта выкарыстоўваюцца інверсія, клічныя і пытальныя сказы, мадальныя канструкцыі, якія выражаюць розную ступень няпэўнасці, верагоднасці. У тэкстах жанчын-пісьменніц пераважаюць простыя і складаназлучаныя сказы.

Жаночае маўленне, па назіраннях спецыялістаў, у большай меры выяўляе імкненне да гарманічнай камунікацыі, яно празрыстае і адкрытае. А *мужчынскае маўленне* ў большай ступені неадназначнае, яно часцей сведчыць аб схільнасці да канфліктнай камунікацыі, да дэманстрацыі статуснай няроўнасці.

У сучасных даследаваннях гендэр разглядаецца як важны канцэпт літаратуры, праз які рэалізуюцца сацыяльныя мадэлі паводзін у пэўнай сацыякультурнай прасторы.

Прадмет даследавання гендэрнага літаратуразнаўства – гендэрны малянак свету, заснаваны на стэрыятыпах маскуліннасці і феміннасці, спецыфіка аўтарскай свядомасці, герояў, жанраў у залежнасці ад полу пісьменніка. Пры гэтым даследчыкі карыстаюцца псіхалагічнымі тэорыямі, асабліва высновамі гендэрнай псіхалогіі і лінгвістыкі.

У рускім літаратуразнаўстве гендэрны накірунак акрэслены ў даследаваннях “жаночай прозы” Т. Ровенскай, Е. Трафімавай, Т. Мясешка, І. Жарэбкінай і некаторымі іншымі. Уяўленні пра мужчыну і жанчыну, якія склаліся ў нашай культуры, маркіруюць спецыфіку мадэлі свету, псіхалогіі, характаралогіі пісьменнікаў – мужчын і жанчын – і іх герояў. У сувязі з гэтым у *сферу гендэрнага літаратуразнаўства* трапляюць:

праблематыка і тэматычная спецыфіка твораў; сістэма і тыпалогія герояў, мадэлі іх паводзін, унутраны свет, псіхалогія; спецыфіка маўлення, дыскурсы герояў-мужчын і гераінь-жанчын; сюжэтна-кампазіцыйная арганізацыя твораў; тыпы і асблівасці канфліктаў; наратыўна-апавядальная структура тэкстаў: увасабленне розных пунктаў гледжання, спецыфіка выяўлення аўтара, апавядальніка, героя і г.д.; сістэма хранатопі; стылістыка; аўтарскі вобраз і малюнак свету, характарыстыка свядомасці аўтара і герояў.

Большасць існуючых на сённяшні дзень гендэрных даследаванняў прысвечаны праблемна-тэматычным аспектам “жаночай літаратуры”. Цікавасць, напрыклад, уяўляе дысертацыя Г. Пушкар “Тыпалогія і паэтыка жаночай прозы: гендэрны аспект (на матэрыяле апавяданняў Т. Талстой, Л. Петрушэўскай, Л. Уліцкай)”. Даследчыца спыняецца на мастацкім увасабленні гендэрных дамінант унутранага свету герояў, на мадэлях гендэрных паводзін, падмацоўваючы свае высновы псіхалагічнымі тэорыямі.

3.14 Тэорыя і тэхнікі неапсіхалагічнага пісьма

Культурна-гістарычныя трансфармацыі XX стагоддзя паўплывалі на карэкціроўку сістэмы каштоўнасцей і духоўна-душэўных параметраў асобы. Сацыяльна-грамадскія зрухі абумовілі абноўлены вобраз чалавека ў мастацтве і літаратуры і закранулі спосабы і сродкі яго мастацкага ўвасаблення. Абвостраная цікавасць да чалавека, а значыць і псіхалагізм яго адлюстравання ў мастацтве, па-ранейшаму ўласцівы літаратуры. Аднак пад уздзеяннем сацыяльна-філасофскіх, гісторыка-эстэтычных фактараў псіхалагізм відазмяняецца, набывае асаблівую якасці. Мастацкая культура пачала цікавіцца супярэчлівымі станами чалавека і грамадства, двухсэнсоўнымі, прамежкавымі сітуацыямі, у якія трапляе чалавек. Літаратура пачынае адкрываць новыя аспекты чалавечага вопыту, выяўляе цікавасць да яго душэўнай стыхійнай хаатычнасці, фізіялогіі і цялеснасці. Адлюстраванне гэтых новых сфер выклікала новыя сродкі і варыянты псіхалагізму, якія ў літаратуразнаўстве атрымалі назву *неапсіхалагізму*. У аснову яго пакладзены ідэі і мастацкі вопыт М. Пруста, Д. Джойса, А. Камю, Ж.-П. Сартра, Э. Кенеці, Д. Стайнбека, Т. Мана, Г. Гесэ і некаторых іншых вядомых еўрапейскіх мысляроў і пісьменнікаў. Паводле іх творча-эстэтычных поглядаў, мастацтва слова рухаецца ад творчай свядомасці да адлюстравання псіхалогіі натоўпу, псіхалогіі афектыўных станаў (напрыклад, страху, панікі, імкнення да неабмежаванай улады), а таксама фізіялагічных, душэўна-цялесных (фізічная нямогласць, хвароба, секс, псіхічныя адхіленні ад нормы). Пры гэтым некаторыя мастакі выкарыстоўваюць крайнія прыёмы мастацкай дэгуманізацыі, ствараюць праблемна-складаны вобраз героя, рэалізуючы ідэі псіхааналітыкаў З. Фрэйда, К.-Г. Юнга. Іншыя творцы, наадварот, малююць чалавека без індывідуальных якасцей, з “дзесяццю характарамі”

(Р. Музіль), або чалавека-маску. Тым не менш, і ў сітуацыі неапсіхалагізму ў літаратуры застаецца герой-асоба, які выяўляе сябе праз годныя і гераічныя паводзіны ў сітуацыі выбару (напрыклад, герой В. Быкава Сотнікаў з аднайменнай аповесці, іншыя), або выяўляе сябе як мысляр. Герой новай літаратуры не мае адметных індывідуалізаваных якасцей, непаўторных рыс яго асобы, яму хутчэй уласціва *пазахарактарнасць*. Прадстаўляючы такога героя, пісьменнікі звяртаюцца да новых форм прэзентацыі яго псіхалогіі і канцэнтруюць мастацкую ўвагу на фізіялагічных, цялесных, часам нават псіхапатычных баках яго існавання. Адзін з распаўсюджаных прыёмаў неапсіхалагізму – “*паток свядомасці*”: адлюстраванне ўнутранага жыцця героя праз асацыятыўныя ўражанні-вобразы-ўспаміны-мроі, якія ўзнікаюць у глыбінях памяці і псіхікі героя. У літаратуры “паток свядомасці” даўно выкарыстоўваецца як асобны рэалістычны прыём “унутранага маналогу” (напрыклад, у творах В. Быкава, Ф. Дастаеўскага). Пісьменнікі-постмадэрністы заклалі ў гэты прыём “герменеўтычны” спосаб даследавання ўнутранага жыцця асобы, перамяшчаючы мастацкае даследаванне ўнутр свядомасці героя. Такі аповед часта будзе пры дапамозе асацыяцый, ён гранічна суб’ектыўны і часта менавіта такім спосабам пісьменнік перадае атмасферу ўсясветнага хаосу і непрыняцця яе героем. Адзінай магчымасцю ўстанавіць у такіх выпадках сувязь героя з асяроддзем з’яўляюцца асацыятыўныя сувязі, які герой успрымае цялесна (напрыклад, праз святло, колер, пах).

У “патоку свядомасці” не можа адбіцца цэласнасць асобы, вызначальныя рысы яе характару, а найперш прадстаўляецца змешаная плынь эмацыйна-свядомага і падсвядомага жыцця. Герой у літаратуры “патоку свядомасці” часта выступае безацэннай, беспачуцёвай істотай, а не носбітам пэўных рыс характару, ён не рэагуе на падзеі, а хутчэй іх адзначае, рэгіструе ў сваёй свядомасці. Ён аўтаматычна ўспрымае знешнія раздражняльнікі і найперш тыя, што прыносяць яму задавальненне і камфортнае адчуванне (цішыня, цяпло, сонца, мора). Такімі ўяўляюцца героі твораў А. Камю “Посторонний”, Ж.-П. Сартра “Тошнота”, Н. Саррот “Тропизмы”, П. Зюскінда “Парфюмер”, інш. Так, напрыклад, Грэнуй, герой рамана П. Зюскінда, мае надзвычай рэдкаснае, вострае абанянне, якое і ўяўляецца яму адзіным шляхам і сродкам успрыняцця знешняга свету. Па сваёй жыццёстойкасці ён нагадвае кляшча-кывасмока, які ненавідзіць усё, што непрыемнае для яго камфортнага існавання. Гэта своеасаблівы біялагічна прымітыўны чалавекамутант. Такія героі ўласцівы літаратуры постмадэрнізму, якая адмаўляецца ад традыцыйных псіхааналітычных прыёмаў пісьма на карысць ускосных, ускладненых спосабаў характарыстыкі героя.

Прыём “патоку свядомасці” звязаны не толькі з суб’ектыўным адлюстраваннем рэальнасці аўтарам ці ўспрымання яе героем, але дапамагае максімальна ўявіць асобу, якая выяўляецца не толькі ва ўчынках, але і ў думках, марях, планах.

Для сучаснай постмадэрнісцкай літаратуры ўласцівы часта “пазахарактарны” герой, нерэалістычны персанаж, які страціў характаралагічную цэльнасць, а ўспрымаецца як сацыяльная маска, якая прыкрывае духоўна-псіхалагічную ўскладненасць чалавека, яго “разарваную”, раздвоеную свядомасць. Постмадэрністы часцей звяртаюцца да сферы падсвядомага ў псіхіцы чалавека. У сучасным мастацтве і літаратуры дыскутуюцца, абмяркоўваюцца пытанні спецыфікі, відаў псіхалагізму і яго тэрміналогіі. Побач з “патокам свядомасці” ў сучаснай літаратуры задзейнічаны *псіхалагічны змест і сэнс сімвала, міфа*.

Прыёмамі неапсіхалагізма даследчыкі называюць уласцівы творчай манеры Э. Хемінгуэя “*сакрэт айсберга*”, калі з *рэплік, дэталей, паўтораў ключавых фраз, інтанацый, самога тона аповеду* ў чытача складаецца ўражанне аб зменлівасці псіхалагічных станаў героя, а таксама *прыёмаў снобачанняў, галюцынацый, двайніка* і нек. інш. Прыёмы неапсіхалагізма скіроўваюць рэцыпіента *на метафарычнае ўспрыняцце і інтэрпрэтацыю* вобраза свету, жыцця чалавека, яго пошукаў, учынкаў, перспектыв. Найчасцей праз прыёмы двайніка і снобачанняў пісьменнікі звяртаюцца да метафарычнага тлумачэння чалавека і свету. Прыём двайніка як сродак псіхалагічнага напаўнення героя быў адкрыт у літаратуры рамантызму. Герой-рамантык, як правіла, мае дуалістычную мадэль: са знешнім, рэальным светам звязана толькі адна частка яго жыцця, а яго духоўнае, унутранае “я” жыве ў іншым, уяўным, прыдуманым ім свеце. Снобачанні, галюцынацыі, мары становяцца мяжой паміж рэальным і ўяўным светамі, у якіх жыве герой-рамантык. І вобраз такога героя мае дваякую абумоўленасць – рэалістычную і псіхалагічную. Двайнік успрымаецца як адлюстраванне суб’ектыўнага свету героя, як увасабленне яго трагічнага разладу са светам (вобраз Ігната Абдзіраловіча – галоўнага героя аповесці М. Гарэцкага “Дзве душы”).

Снобачанні ў літаратурным творы могуць выступаць не толькі як прыём стварэння дуалістычнага свету героя-рамантыка, калі тайна і містыка сну інтэрпрэтуецца як канал сувязі з трансцэдэнтным, але і як самастойны прыём псіхалагічнага пісьма. Праз снобачанні пісьменнікі перадаюць напружанае падсвядомае жыццё герояў, псіхалагічна матывуюць і напаўняюць падзеі іх мінулага жыцця або “праецыруюць” будучыню (Сон страшыны Карпенкі ў аповесці В. Быкава “Жураўліны крык”).

У многіх літаратурных творах назіраецца перарастанне псіхалагізму ў метастыліявую якасць, калі псіхалагізм выступае не толькі сродкам раскрыцця ўнутранага свету героя, але і дзейсным сюжэтравызначальным і структураўтваральным сродкам літаратурнага твора, характарызуючы які, можна гаварыць аб псіхалагізацыі ўсёй мастацка-выяўленчай прасторы (Творы М. Гарэцкага, Кузьмы Чорнага, В. Быкава, І. Пташнікава, В. Казько і іншых у беларускай літаратуры, Ф. Дастаеўскага,

Л. Талстога, І. Тургенева, А. Чэхава, М. Шолахава, В. Набокава, І. Бабеля, В. Шаламава і іншых – у рускай).

3.15 Нетрадыцыйныя накірункі псіхалагізму і літаратуразнаўства

Псіхааналітычнае літаратуразнаўства, да якога звярнуліся ў 90-я гады XX ст. шэраг даследчыкаў рускай літаратуры (А. Белкін, А. Круглікаў, С. Зімавец, А. Пекуроўская і нек. інш.), заснавана на псіхааналізе З. Фрэйда, які сам звяртаўся да мастацкіх твораў, каб высветліць, як сексуальнасць абумоўлівае спецыфіку працякання творчых працэсаў, як псіхічныя комплексы мастака адбіваюцца ў яго творах (З. Фрейд. “Достоевский и отцеубийство”, 1928). Нягледзячы на цікавасць даследчыкаў да гэтай праблематыкі, тэксталагічны псіхааналітычны падыход застаецца малараспрацаваным. Прыхільнікі гэтага падыходу, аналізуючы тэкст, аб’ектам даследавання выбіраюць асобу аўтара, дыягнастуюць яго сімпатыі, схільнасці, творчыя звычкі, паталогіі. Пры псіхааналітычнай інтэрпрэтацыі творчасці пісьменніка ўлічваецца тэматычны дыяпазон, вобразны лад, адбор мастацкага матэрыялу, матывацыя дзеянняў і ўчынкаў герояў. Пры гэтым даследчыкі імкнуцца выявіць наяўнасць вядомых псіхічных комплексаў: 1) цяга ў хлопчыкаў да маці як да жанчыны і звязаныя з гэтым агрэсіўныя пачуцці да бацькі (комплекс Эдзіпа); у дзяўчынак – цяга да бацькі як да мужчыны і рэўнасць да маці (комплекс Электры); 2) імкненне да смерці, з якім змагаецца інстынкт самазахавання (інстынкт смерці і інстынкт жыцця); 3) прынцып задавальнення, які ўступае ў супярэчнасць з прынцыпам рэальнасці; 4) пачуццё віны і страх кастрацыі.

Псіхааналітычнае даследаванне твора прадугледжвае *пошук знакаў-сімвалаў*, які сведчаць аб псіхічных комплексах аўтара, што мае непасрэдныя адносіны да *псіхабіяграфіі і псіхалогіі творчасці*. У такіх выпадках даследчыкі звяртаюцца не толькі да мастацкіх твораў пісьменніка, але і да біяграфічных і аўтабіяграфічных дакументаў. Аднак пры гэтым узнікае вялікая верагоднасць звужаных, суб’ектыўных інтэрпрэтацый, чым тлумачыцца недавер многіх спецыялістаў да такіх падыходаў. Прадметам сучасных псіхааналітычных даследаванняў найчасцей выступаюць: асоба аўтара, псіхалагічны змест тэксту, жанравая форма тэксту і яе элементы, рэцэпцыя тэксту (успрыманне яго інтэрпрэтатарам). Прыкладам сучаснай псіхааналітычнай інтэрпрэтацыі літаратурнай творчасці можна лічыць манаграфію А. Пекуроўскай “Страсти по Достоевскому: Механизмы желаний сочинителя» (М., 2004). Высновы і назіранні даследчыцы пабудаваны на багатым біяграфічным, гісторыка-літаратурным і мастацка-тэксталагічным матэрыяле, на ідэях і фантазіях Ф. Дастаеўскага і яго інтэрпрэтатараў. Даследчыца намагалася змадэляваць тое, што магло сапраўды ўзнікнуць у свядомасці і

падсвядомасці самога пісьменніка, што магло хваляваць яго і матываваць учынкi, а таксама творчыя пошукі ў рэальнасці. Для гэтага яна літаральна «прэпарыруе» тэксты твораў Ф. Дастаеўскага, і такі псіхалагічны аналіз выклікае давер.

Як накірунак нетрадыцыйных даследаванняў існуе *псіхіятрычнае літаратуразнаўства*. Яго прыхільнікі разглядаюць мастацкі твор з мэтай вызначэння дыягназу аўтара ці герояў. Гэта прыкладны медыцынскі падыход, які займаецца пераважна характаралогіяй і псіхопаталогіяй. Да характаралагічнага аналізу літаратуры звяртаюцца псіхіятры для ілюстрацыі тыпалогіі характараў людзей. Героі мастацкіх твораў дэманструюць розныя тыпы людзей. Лічыцца, што ў сусветнай літаратуры пераважаюць дэманстратыўныя (істэрычныя) героі, якія імкнуцца да агульнай увагі, славы, багацця (Тарцюф, Смердзякоў). Сучасныя псіхіятры, напрыклад, класіфікуюць Хлестакова, Наздрова, Мюнхаўзена як істэрычных ілгуноў, шукшынскага героя-дзівака – як інфантальную асобу з рысамі дзіцячай псіхікі і г.д.

Даследчыкі мяркуюць, што такі псіхопаталагічны аналіз тэксту дапамагае выявіць псіхічныя адхіленні ў самога аўтара. У сферу даследвання ўключаюцца дадзеныя аб псіхічным здароўі пісьменнікаў і іх сямейнікаў, дакументальныя сведчанні сучаснікаў. У 20-я гады мінулага стагоддзя такія працы былі напісаны пра А. Пушкіна, М. Гоголя, Л. Талстога, М. Горкага і некаторых іншых («Клинический архив гениальности и одаренности (эвропатология)»). У названых выпадках мастацкая творчасць разглядаецца як ілюстратыўны матэрыял для пастаноўкі дыягназу пісьменніку, што падаецца не карэктным для навуковага, класічнага літаратуразнаўства. Прыкладам сучаснага псіхіятрычнага літаратуразнаўства можа быць праца Гіндзіна В.П. «Психопатология в русской литературе» (М.: ПЕР СЕ, 2005).

Выкарыстаная літаратура:

1. Раманец, В.А. Псіхалогія творчасці: Вучэбны дапаможнік. 2-е выд., (на ўкраін. мове). – Кіеў: Либідь, 2001. – 285 с.
2. Борев, Ю.Б. Эстетика / Учебник. Ю.Б. Борев – Москва : Высш. шк., 2002. – 511 с.
3. Сартр, Ж.П. Что такое литература? Слова / Пер. с фр. – Минск.: ООО «Попурри», 1999. – 448 с.
4. Арнаудов, М. Психология литературного творчества: пер. с болгарского Д.Д. Николаева. – Москва : Прогресс, 1970. – 654 с.
5. Яскевіч, А. Грані майстэрства. Мінск : Маст. літ., 1974. – 160 с.
6. Шамякін, І. Размова з чытачом : Артыкулы, выступленні, дзённікі. – Мінск : Маст. літ., 1973. – 231 с.

7. Цыт. па : Уводзіны ў літаратуразнаўства: Хрэстаматыя. Уклад. М.І. Мішчанчук, М.Ф. Шаўлоўская – Мінск : Вышэйш. шк. – 1991. – 390 с.
8. Мележ, І. Завеі, снежань...: Раман з “Палескай хронікі”. Артыкулы, эсэ, інтэрв’ю: Мінск : Нар. асвета. – 1992. – 304 с.
9. Гніламёдаў, У. “Я заўсёды іду ад факта”. – Польша, 2007. -- №12 – с.140.
10. Шамякін, І. Роздум на апошнім перагоне: Дзённікі 1980 – 1995 гадоў. – Мінск : Маст. літ., 1988. – 527 с.
11. Калеснік, У. Доўг памяці. – Брэст : ААТ “Брэсцкая друкарня”, 2005. – 548 с.
12. Яскевіч, А. У свеце мастацкага твора – Мінск : Маст. літ., 1977. – 208 с.
13. Золотухина, О.Б. Психологізм в литературе : пособие / О.Б. Золотухина – Гродно : ГрГУ, 2009. – 178 с.

4. Заданні да практычных заняткаў

Заданне 1. Асэнсуйце артыкул У. Караткевіча “*Задума: узнікненне і ўвасабленне*”(ліст да польскага даследчыка С. Ахоцкага). Што новага аб творчым працэсе вы даведаліся? Як гэты пісьменніцкі аповед характарызуе “творчую лабараторыю” аўтара?

“Вельмі паважаны пане Ахоцкі!

Прабачце за тое, што, не жадаючы гэтага, затрымаўся з адказам на Ваш ліст, які дужа ўсцешыў мяне. Я быў у раз’ездах – у прыватнасці ў Міры. Думаючы над лібрэта гераічнай оперы з ХУІ стагоддзя. А значыць, трэба было капацца ў архівах, шукаць знаўцаў і г.д.

Цяпер паспрабую, як магу, адказаць на Вашы пытанні. І, дзеля самага пачатку, я хачу сказаць аб тым, што мы занадта мала ведаем чалавечую псіхіку, яе асаблівасці, тое, як яна мяняецца ад вонкавых абставін, спрыяльных ці неспрыяльных, мала, каб дакладна адказаць, якім чынам узнікла думка, ідэя, твор.

Словам, “таямніца гэтая велькая ёсць”. Таму я дасылаю толькі свае назіранні, толькі тое, што я прыблізна ведаю сам, і нават тое, што чуў ад сяброў па пяру, не буду надта ўключаць. Каб быць пэўным.

Што сказаць аб паўставанні, *аб узнікненні літаратурнага твора?* (курсійныя выдзяленні ў артыкуле нашы – З.М.).

Перш за ўсё павінен быць адпаведны настрой. Яго ствараюць розныя рэчы. Пачуццё вялікага спакою або, наадварот, нейкая падзея, што скалане цябе аж да глыбіні душы. Або нешта такое, што спалучае і тое і іншае. Мінным летам, напрыклад, такі настрой нарадзіўся ў мяне на старажытным славянскім гарадзішчы. Святая гара, пад вёскай Гарадное, на Століншчыне. Вакол балоты і мокрыя сонечныя лугі, а пасярод іх, над рэчачкай, гара з абсечанай верхавінай. Уся зарасла чорнымі ад старасці соснамі. На соснах вулі ў выглядзе чалавечых фігур. Тут жа адна хата і руіны млына з колам, выкачаным на адхон. Перад хатай цвітуць касачы і пеўнікі.

Гэта ўжо гатовы верш. Аб ім можна забыць, але раптам ён сам усплыве, у самы неадпаведны момант.

А ўжо атрымаецца верш ці не – тут усё залежыць ад тысячы прычын, перш за ўсё, я лічу, *ад асацыяцый, ад багацця іх. Ад умення чалавека выхаваць іх у сабе і апераваць імі.*

Часам наштурхоўвае на гэта *нават кніга.* Прычым не толькі ў тым сэнсе, што вычитаны недзе дакументальны факт, які адразу нараджае цэлы рой ідэй, вобразаў, тыпаў, але і ў тым сэнсе, што, бывае, нейкая думка кнігі нараджае асацыяцыю “ад супрацьлеглага”, асацыяцыю-пародыю або ўспамін. Ён абрастае другімі ўспамінамі і ўрэшце ператвараецца ў сваю супрацьлегласць, у рэч, якая мае самастойную каштоўнасць.

Не было выпадку, каб, перачытаўшы нашага Купалу, Багдановіча, некаторыя рэчы Чорнага або, скажам, не менш мне, нам блізкіх і мілых Каханоўскага, Міцкевіча, Норвіда, Славацкага, Крашэўскага, Вейсенгофа, Струга, Тэтмаера, Ружэвіча, Пшыбася, Парандоўскага (імя ж ім – легіён, і я называю толькі першыя, што прыйшлі да галавы), не з’явіўся *халодны і высокі настрой, калі ўсё аж звініць захапленнем*, чыстай зайздрасцю і глыбокім незадавальненнем сабою. Нешта прыблізна такое: “Бог ты мой, як умелі пісаць (або: як пішуць), чэрці! Ну вось гэтыя часу не трацілі, столькі змаглі даць, а ты нават з невялікай сваёй здольнасцю лайдак” і г.д.

Пачуццё, падобнае на рэўнасць да жанчыны, калі мы пачынаем лезці са скуры і часам скакаць вышэй галавы..

Ну вось, настрой створаны, усё адно чым, матэрыял заўсёды пад рукой, бо *ўсё жыццё ты толькі і рабіў, што жыў і збіраў убачанае і чутае*. І тут толькі трэба *берагчы гэты настрой*, не расплюхаць яго і чакаць, пакуль цябе “панясе”.

Пачынаецца гэта па-рознаму і заўсёды нечакана. Ад погляду на нешта, ад ценю, паху, які ўспомніў з дзяцінства, ад выпадковага слова з размовы прахожага пад ліхтаром. Раптам устае гатовы, заўсёды адкрышталізаваны радок. Ён можа быць нават гукам таксама адзіна патрэбным. Таму, што ён заахвочвае рабіць далей, не дазваляе кінуць, абяцае, што гэтая чарговая праца будзе добрай і патрэбнай табе, што яна можа ўзварушыць іншага.

Пасля гэтага гука або радка (а ён часта бывае ключавым) ты ўжо працы не кінеш, хаця б яна дасталася табе ў дзённых або нават тыднёвых пакутах. Галава, душа, вусны нават будуць увесь час працаваць, хай падсвядома, ствараючы цэлае. Ты можаш на большы або меншы тэрмін забываць аб гэтым, але рашэнне ўсё адно прыйдзе, нават, бывае, у сне.

Гайдануў у сялянскай хаце пустую, бязгучную калыску і забыў. І толькі пасля ўсплыло: “Бязгучная гайдаецца калыска, як паміж небам і зямлёй труна...” А адсюль ужо два крокі да думак аб вайне, аб катастрофе, аб усёй нашай трагічнай гісторыі... аб Адаме, які бачыў усё гэта ў сне... і аб тым, што вялікую мужнасць трэба мець, каб ведаць, прадбачыць такое і ўсё ж пачаць шлях. Аб тым, што і мы жывём з такой вось штодзённай мужнасцю і што ў гэтым шмат высокага.

Вы хацелі ведаць, якім чынам узнік верш “Таўры”. Пастараюся аднавіць гэты ўспамін. Некалькі год назад я пайшоў на Аю-даг. Адзін. Можа, і не спяшаўся б, але прачытаў, што досыць многа дзён хадзіць на Мядзведзь-гару будзе нельга: будуць труціць з самалётаў шкоднікаў лесу.

За ўсю дарогу ніводнага чалавека. Скалы, сцежка, дрэвы. Але на верхавіне, як толькі дабраўся, старая, разбітая крэпасць таўраў.

Я іхнія сляды і да гэтага не раз бачыў: мы здымалі фільм пад Кошкай-гарой, і там трапляліся каменныя скрыні іхніх магіл, зарослыя зямлёй. А тут уразіла. Замест муроў – валы з рассыпанных каменяў. Усё зарасло паўдзённым лесам, абвілося плюшчом. Ледзь відаць квадраты, рэшткі вежаў. І наперадзе самае страшнае дрэва, якое бачыў. Каравая, з

кароткімі, як абрубкі, тоўстымі да неверагоднасці, пакручанымі галінамі. З дупламі, на якія звісаў мох. Нібы пачвара нейкая на цябе насоўваецца.

А пайшоў далей – і раптам высокая паляна над морам, урвішчы, мора шырокае, аж да неба, густа-сіняе. Ранняя вясна. Паўсюль россыпы сініх горных гіяцынтаў.

І вось падумалася, што й тыя бачылі гэта, а цяпер мы не ведаем, хто яны былі, чым пакутавалі і радаваліся, не ведаем нават ніводнага слова з іхняй мовы, ніводнай песні. Але ж не зніклі яны як адзін, пакінулі ж яны дзяцей, хай пасля атурэчаных, абруселых ці яшчэ як. Тых, што пачалі гаварыць на гоцкай мове або сталі слугамі генуэзцаў на іхніх факторыях. Не мець нават памяці – жахлівы лёс. Песні – зыбытыя, абліччы, усё. Прайшла катастрофа, і няма цэлай грамады. Ну а каб зараз глабальная вайна і дайшлі б да варварства тыя, хто ацалеў? І нейкі вучоны эпохі вялікіх адкрыццяў у нейкім 3000 годзе раптам пасівеў бы або галаву зламіў над праблемай, чаму тубыльцы, што жывуць над ракой Ваал, у цяперашніх Нідэрландах, гавораць на адной мове з тубыльцамі з-пад ракі Вааль, у цяперашняй Паўдзённай Афрыцы.

Такі быў прыблізна ход думак.

...А пасля, праз даволі значны час, калі і думкі гэтыя былі схаваныя ў далёкія каморы памяці, усплыло нейкае ключавое слова, не памятаю зараз, якое дакладна, – ці не “на муры, што нязнанымі продкамі ўзведзены?” – нічым не звязанае з таўрамі, ні з Аю-дагам (бачыце, тут пайшло ўсё ж ад уражанняў, хаця і забытых, а ў вершы пра сон Адама ўвогуле ні ад чаго, ад радка пра калыску). І раптам пайшло і пайшло. І хаця там няма ні гіяцынтаў, ні іншага – гэта ўжо адбор – усе яны нябачна прысутнічаюць, як толькі мой падтэкст, які дазволіў мне ўсхвалявацца і, шляхам ужывання двух-трох скупых рэалій, крыху ўсхваляваць іншага.

Я ведаю людзей (адзін з іх нават мой сябра, якому я веру), якія казалі мне, што ім *здаралася сасніць верш*. Прычым ледзь не цалкам, з розвіткам сюжэта, з думкай, нават памерамі і асобнымі строфамі. Думаю, што гэта магчыма. Мозг увесь час заняты адным і нават у сне працуе нейкай сваёй часткай. Са мной такога не здаралася: каб адразу ўвесь верш. Гэта і зразумела. Адзін чытае па радку, другі “фатаграфуе” адразу цэлую старонку, як я чытаю патрэбную мне, але нудную літаратуру (Буніна або Чэхава так, вядома, чытаць не будзеш). Нейчы мозг, можа, і ўладкаваны так, каб “сфатаграфавачь” з думак і асацыяцый няспанна цэлы верш у сне.

Але са мною бывала, што ў сне ўзнікаў нейкі радок або думка аб тым, што было б цікавым вершам. Ніколі, здаецца, яны не прыходзілі разам. Але аднойчы здарылася так, што канчатковы штуршок для стварэння рэчы прыйшло ў сне.

Усё было запісана ў некалькі бланкатаў. І пах паветра Прымор’я, і колер сопак, і факты, і выгляд партавых кранаў, і назіранні над звярамі ў запаведніках і над людзьмі, што так дапамагаюць ім. Думаў напісаць вялікі дарожны нарыс. Прайшоў ледзь не год. І раптам сон, у якім усё гэта

злілося на фоне “адбіцця атамнай атакі на базу субмарын”, якое я назіраў (я тады часова працаваў карэспандэнтам у марской газеце). Атака была вучэбная, але ў сне адчувалася з апакаліпсічным размахам і жудаснай рэальнасцю.

Адразу ж, яшчэ амаль не перайшоўшы да явы, я адчуў... не, мяне як стукнула, што ёсць досыць добра намечаны сюжэт і ёсць нота, з якой трэба пачаць. І ўсё на сваім месцы, усё – адзіны спляў.

Так узнікла паэма ў прозе “Чазенія”. Яна і пачынаецца з гэтага сну, які я аддаў герою, каб паказаць яго духоўны стан. Я не змяніў у ім нічога, ніводнага гуку, ніводнага колеру (сон быў каляровы). Толькі перамяніў сапраўднае імя напарніка са сну на нейтральнае “друг”.

...Наконт стылю што ж сказаць?

Калі прыблізна паўстае пасля ўсяго, аб чым я пісаў Вам ужо, *думка і намер (для верша)* – то пасля проб, часам шматлікіх, *выкрышталізоўваецца мікрастыль, стиль толькі для гэтай рэчы (макрастыль адзін, хаця і выпрацоўваецца гадамі, крыху мяняецца ад рэчы да рэчы)*. Але я не мастак ахарактарызаваць, што гэта такое. Пішу, як прывык, падпарадкоўваючыся густу, слыху, зроку. А ўсё гэта ў кожнага чалавека іншае. То, можа, і піша кожны чалавек па-іншаму менавіта таму. Я, напрыклад, цяпець не магу некаторых слоў, хаця яны, дальбог, ні ў чым перада мной не вінаватыя. Ясна, што я пазбягаю іх, як і сіх-тых колераў, напрыклад, хаця б яны на сто працэнтаў падыходзілі да параўнання.

Лепей, відаць, не скажаш, што стиль – гэта чалавек, яго густы, прыстрасці і г.д. Колькі людзей, столькі і стыляў.

Далей ужо ўсё вядзе думка або часам і сам герой, у якім раптам праяўляецца небяспечная самастойнасць: выявілася нейкая новая рыса характару, дзякуючы якой ён проста не мог у дадзеным выпадку ўдарыць ворага ці, наадварот, збаяцца яго. Бывае і так, што мяняюць плынь рэчы і нейкія вонкавыя ўражанні. Напрыклад, надзіва светлы настрой, які адчуваеш пасля коннай паездкі па жніўях, з аплеценых павуціннем, “пражаю маці божай”, пад празрыстым небам – гэты настрой можа прымусіць, пад уплывам хвіліны, даць такі самы настрой герою, што знаходзіцца ў гэты момант у досыць скрутных абставінах. Хай на адно імгненне раптам адчуе шчасце жыцця ў самую жаклівую хвіліну. Гэта бывае часам эфектна і нечакана праўдзіва.

Раман – гэта, вядома, не тое. Асабліва раман гістарычны. Думку аб ім, жаданне напісаць яго ажыўляе, часцей за ўсё, нейкі асобны факт, вычитаны ў хроніцы ці старажытным акце. Для мяне гістарычная рэч пачынае жыць з анекдота (не ў нашым сэнсе, а ў тым, якім разумелі яго продкі год дзвесце назад: трагічны або вясёлы, але заўсёды сюжэтны і арыгінальны факт з жыцця рэальнай гістарычнай асобы). Для мяне мой “Хрыстос у Гародні” пачаўся з урыўка з “Хронікі” Стрыйкоўскага, “Сівая легенда” – з магілёўскіх хронік. Толькі факт, хай нязначны, павінен узрушваць.

Але я ўяўляю і іншы шлях. Разглядае чалавек беларускія гравюры Скарыны і Вашчанкі, дзе сцэна з “Юдзіфі”, і па касцюмах, па тыпах – наша сярэдневечча. Або разглядае серыю карцін з жыцця Хрыста. Уявім сабе, што яны з катэдры Паліптыкі Аўгустыянскага з касцёла Катарыны ў Кракаве. Глядзіць гэтыя “Спайманні”, “Маленні аб чашы” і г.д. І раптам разумее, што гэта ХУ ст., якое было яно ў Польшчы і Беларусі. Людзі, тыпы, адзенні. На гэтым цалкам *можжа ўзнікнуць нейкі сюжэт з гісторыі рэлігійных сутычак.*

Або пасунуць на *стварэнне гістарычнага рамана можа і асабістая зацікаўленасць да эпохі.* Мяне, напрыклад, прымусіла займацца 1863 годам сямейнае паданне аб расстраляным у той час чалавеку. Ведаючы толькі тое паданне, я напісаў свой “Паром на бурнай рацэ” (толькі пазней, праз некалькі год, я знайшоў судовую справу ягоную ў Віленскім архіве, усё выявілася, было так, як расказвалі мне). Але яшчэ да “Парома” быў задуманы вялікі раман аб паўстанні.

Ад першай думкі, ад першага помыслу – ад іх яшчэ да твора, як ад зямлі да неба. Тут пачынаюцца пакуты егіпецкія і адначасова ледзь не самы прыемны этап работы. Я збіраў матэрыял для “Каласоў пад сярпом тваім” дванаццаць год.

Шукаеш, капаешся ў архівах, ездзіш на месцы сражэнняў, пытаешся ў старых, скажам, у Мілавідах, што ім расказвалі бацькі і дзяды, дзе гэта было, хто адкуль ішоў. Словам, па слоўцу, па дакументу, па апавяданню, па пейзажы месца, дзе біліся. Кожнае адкрыццё выклікае лавіну асацыяцый, варыянтаў, мяняе калізій, вымушае гаварыць ужо жывых у тваім уяўленні людзей.

Вось пан штурмуе манастыр, у якім схаваліся дачка з жаніхом (гэта дзеля характарыстыкі дзеда героя). Вось другі, жах наваколля, на гулянцы ў якога нехта абавязкова абап’ецца і памрэ, склікае гасцей на сваё пахаванне – і ўстае з труны з келіхам шампанскага ў руцэ.

У дакуменце пра гэта – два радкі. *І тут бярэцца за працу ўяўленне, ледзь не самае галоўнае для пісьменніка, асабліва на гэтым этапе.*

Ну, збіраеш матэрыял, ну, ведаеш на памяць некаторыя сцэны. Рэч усё адно яшчэ не гучыць. А калі ўсё ж у такі момант сядзеш яе пісаць, то атрымаецца правільна, з веданнем справы і... мёртванароджана.

Зноў патрэбен настрой, той стан душы, асаблівы, напаты, гатовы на ўсё, той настрой, калі здаецца, што няма немагчымага, той настрой адпаведнасці сябе – свету, які бацькі крыху вялікапышна звалі *натхненнем.*

Для верша гэта патрэбна кожны раз. Для рамана, частку, толькі для тых ключавых сцэн, якія выклікаюць лавіну і да ўзроўня якіх, хай не напісаных яшчэ, ты ўвесь час будзеш падцягваць сцэны іншыя, каб зраўняцца, а то і пераўзысці.

Гучанню рэчы дае штуршок нешта звонку. Зноў такі гук, пах, пейзаж, сцэнка, якую бачыў. Я сам не ведаю, што гэта, тое, якое штурхае, у чым яго *адпаведнасць твайму настрою,* які толькі й чакаў, каб

прарвацца. А калі ўсё гатова і чакае – гэты ўладны суровы загад, гэты поштурх не прымусяць сябе доўга чакаць.

З “Каласамі пад сярпом тваім”... гэта атрымалася некалькі разоў.

У вясну таго года, калі я пачаў пісаць раман, давалося мне плысці чаўном па Дняпры. Для адной вёскі, бераг якой рака вечна падгрызала, я ўбачыў на паўкруглым выступе старую дзічку-грушу, якая цвіла. Ясным было, што толькі каранямі яна зберагла сабе ў гэтым годзе жыццё, каб у наступным абурыцца ў вясновую палавень. *І гэта было як настрой струны, як сімвал гэтай пагрозлівай і літасцівай ракі часу і адначасова як сімвал чагосьці надзвычай гожага, што асуджана на загібель і ўсё ж мае мужнасць цвісці.*

І яшчэ. Вясной, у дзікі дванаццацікіламетровы дняпроўскі разліў, я выйшаў са стрэльбаю і сабакам да ракі. Сабака быў малады, не вытрымаў і пагнаў хатніх гусей. Тыя беглі адчайна, як я ні крычаў на сабаку, не спыніліся і, дабегшы да стромы, сарваліся з яе і паляцелі з дзікім крыкам. Дзьмуў нізавы вецер, развёў страшныя хвалі з брудна-белымі грабянцамі, а гусі ляцелі, ляцелі і, вельмі далёка, апусціліся на хвалі і, белыя, загайдаліся на чорнай вадзе. Такія яны былі самотныя і адначасова смелыя ў гэтым змаганні з шалёнай стихіяй. І прыгожа гэта было, як не ведаю што. Гэтая сцэна стала запевам і другой тэмай працягу рамана, які я зараз канчаю.

Вось, бадай, і ўсё, што я магу Вам сказаць. Тут няма і спробы тэарэтызацыі. Гэта ўсяго толькі адказ на Вашы пытанні, і датычыцца тое, аб чым я Вам пісаў, толькі мяне... Эстэтыка, псіхалогія творчасці, творчы працэс – яшчэ не сталі дакладнай навукай. Гаварылі і пісалі шмат, але ўсё неяк вакол, без пэўнасці і пераканальнасці. Патрэбныя анкетныя сярод усіх літаратараў... Тады мы хаця трохі будзем ведаць і наш мозг, і работу ягоную, і тое, што мы на зямлі робім увагуле, і што такое наш свет, а можа, будзем ведаць і сёе-тое філасофскае, вышэйшага парадку. Скажам, што гэта такое за арганізм Чалавецтва ў цэлым. ... Што з таго, што адзін п’е каву і курыць, а другі за работай трымае ногі ў вадзе? Гэта фізіялогія.

Трэба ведаць, як працуе мозг сапраўднага матэматыка, мастака, паэта. Трэба ведаць іхнія адносіны з усім навакольным светам, ад апошняй дробязі да праблем Быцця, усе падрабязнасці гарачага віравання ўсіх людзей сярод усіх”.

Пытанні для абмеркавання:

1. Які сэнс укладае У. Караткевічу у паняцце “адпаведны настрой” у адносінах да творчага працэсу?
2. Як, паводле меркавання пісьменніка, можа нарадзіцца верш? Ад чаго гэта залежыць?
3. Што піша У. Караткевіч аб самапатрабавальнасці творцы і самадысцыпліне? Дзеся чаго яны неабходныя?

4. Што, якія абставіны паўплывалі на напісанне верша “Таўры”? Звярніце ўвагу на ролю асацыятыўнага мыслення (“І вось падумалася... Такі быў прыблізна ход думак...”).
5. Як узнікла ў пісьменніка задума паэмы ў прозе “Чазенія”? Звярніце ўвагу, як аўтар вызначае ролю падсвядомага, у прыватнасці сноў, у творчым працэсе. Прачытайце першыя старонкі аповесці і прааналізуйце, як увасобіўся сон аўтара ў яго творы.
6. Звярніце ўвагу на роздум У. Караткевіча аб стылі. Што пісьменнік лічыць мікра- і макрастылем? Як характарызуюць творцу яго “выбарачныя”, “ацэначныя” адносіны да слова?
7. Якія падзеі, абставіны, сітуацыі, паводле меркавання У. Караткевіча, могуць падштурхнуць да напісання гістарычнага рамана?
8. Пералічыце, адзначце этапы творчага працэсу, на якіх спыняецца пісьменнік, прасачыце, як яны апісваюцца творцам.
9. Знайдзіце аўтарскія згадкі пра абставіны і сітуацыі, якія паспрыялі пачатку працы над раманам “Каласы пад сярпом тваім”.
10. Што новага вы даведаліся пра псіхалогію літаратурнай творчасці з прыведзенага вышэй артыкула У. Караткевіча? Якія прызнанні аўтара вас уразілі асабліва? Чаму?

Заданне 2. Прачытайце прыведзеныя ніжэй артыкулы-прызнанні І. Мележа аб уласным творчым працэсе і яго этапах. Прааналізуйце і ацаніце ролю маленства, вучобы, уласнага вопыту, дзённікаў у пісьменніцкім станаўленні і творчасці.

І. Мележ. “Перад першай старонкай”(1963)

З адказаў на анкету часопіса “Вопросы литературы”: *Якую работу робіць пісьменнік да таго, як ён сядзе за пісьмовы стол? У выніку якіх жыццёвых уражанняў узнікае задума? Якія тыя стымулы, што прымушаюць пісьменніка ўзяцца за ажыццяўлення гэтай задумы?*

“...Відаць, кожны пісьменны чалавек, не доўга думаючы, скажа: “Вядома – што: ён захапіўся новай задумай, збірае матэрыял, абдумвае характары герояў, сюжэт. Потым садзіцца за пісьмовы стол...”

Далёка не кожны чытач ведае, якая памылковая гэтая думка, нібыта такая грунтоўная, бяспрэчная. Гэта выглядае як парадокс, амаль неверагодна: падрыхтоўка аўтара да першай старонкі новай кнігі пачынаецца задоўга да таго, як узнікла яе задума. Гэта – праўда!

Калі азіраешся назад, калі ўспамінаеш, як нараджалася кожная старонка, бачыш, якія непадобныя іх радаслоўныя: кожная ішла ў свет сваёй, асаблівай дарогай. У кожнай былі свае цяжкасці, свае радасці, свой лёс: адны створаны аўтарскім вымыслам, другія – як рэха таго, што ўбачыў, пачуў, трэція – жывая плоць некалі перажытага. Ва ўсіх гэтых

старонках, якія б розныя яны не былі, ёсць адно агульнае – пачуццё, погляд аўтара.

У кожнай старонцы, якую стварае пісьменнік, акрамя канкрэтных, спецыяльна падрыхтаваных ведаў, непрыкметна, можа, але непазбежна ўдзельнічае яго жыццёвы вопыт, эмацыянальны, маральны, грамадзянскі: іменна гэты вопыт, найскладанейшая дыялектыка яго поглядаў, яго светаразумення і абумоўлівае незлічоныя ацэнкі пісьменнікам людзей, падзей, фактаў, разнастайных праблем мастацкага майстэрства. Няхай вопыт, погляды гэтыя як быццам і не маюць прамога, цвёрдага дачынення да старонкі, яны непазбежна, праз няўлоўную сувязь асацыяцый уплываюць на пісьменніка. Можна сказаць, кожную старонку пісьменнік рыхтуе, па сутнасці, усё жыццё, што было да яе.

Гэтая шматгадовая падрыхтоўка праяўляецца ўжо тады, *калі нараджаецца ідэя*, калі – яшчэ цьмяна, невыразна – пачынаюць праступаць абрысы будучага твора, яго старонак. Іменна “падрыхтоўка” гэтая дапамагае ўзбагаціць “агульнае аблічча” задумы тымі ці іншымі жывымі падрабязнасцямі, непаўторнай канкрэтнасцю, своеасаблівасцю, праўдаю, якая ўражвае чытача. Чым багацейшыя жыццё, сэрца і розум мастака, тым багацейшыя яго кнігі, яго старонкі.

Тое, што пісьменнік часта “выдумляе”, зусім не змяняе становішча: вымысел у самым крэўным сваяцтве з жыццёвым вопытам аўтара, з яго поглядамі. Вопыт гэты ўладна кіруе аўтарам і пры спецыяльным вывучэнні матэрыялу для кнігі: ён кіруе адборам герояў, вызначае разуменне, ацэнкі людзей, ацэнкі падзей. Кожны пісьменнік ведае, якую важную ролю адыгрывае ў працэсе работы інтуіцыя; інтуіцыя таксама ўся – у вопыце.

Можна было б прывесці багата прыкладаў таго, які часам доўгі шлях пісьменніка да першай старонкі кнігі. Ёсць нямала такіх прыкладаў і ў маім творчым вопыце; у прыватнасці – вельмі доўгай была “падрыхтоўка” да рамана “Людзі на балоце”. Задума рамана пачала хваляваць мяне гадоў дзесяць назад, але “матэрыял”, які ўвайшоў у яго, быў часткова “адабраны” за многа гадоў да задумы, уласна, нават да таго часу, як я наогул навучыўся пісаць. З уражанняў далёкага маленства ўвайшлі ў раман, вядома, сплавіўшыся з вымыслам, такія, напрыклад, малюнкi, як выезд куранёўцаў на сенакос, як святкаванне каляд. Больш познія “загатоўкі” дапамаглі мне пісаць сцэны першых спатканняў маіх герояў – Васіля Дзятла і Ганны, сцэны вясковых сходаў, будаўніцтва грэблі, малюнак кірмашу. Увайшлі ў раман многія мае землякі – знаёмыя тых гадоў. Многа прыкладаў такога роду я мог бы прывесці амаль з кожнага свайго твора; зрэшты, такіх фактаў колькі хочаш у кожнага пісьменніка.

Так, усё жыццё пісьменнік рыхтуецца да сваёй новай, першай старонкі: новая, не напісаная яшчэ старонка – заўсёды і першая, адзіная. Рыхтуецца – штодзённа, штогадзінна, усё жыццё, нават калі яшчэ не бачыць яе ў сваім уяўленні. Лёс старонкі залежыць перш за ўсё ад таго,

што ў пісьменніка за душой: якое ў яго сэрца, якое вока, якая памяць, – што запісана ў яго памяці, чаму навучылася яго сэрца”.

Пытанні для абмеркавання:

1. Як разумеў І. Мележ працэс падрыхтоўкі пісьменніка да напісання твора?
2. Як ацэньваецца І. Мележам роля жыццёвага вопыту пісьменніка ў творчасці? Як вопыт суадносіцца з вымыслам, творчай інтуіцыяй?
3. Звярніце ўвагу на прызнанні аўтара аб падрыхтоўцы да напісання рамана “Людзі на балоце”. Абгрунтуйце ролю асабістых уражанняў у творчым працэсе.
4. Як характарызуе самога аўтара і яго ўяўленні аб творчасці апошні абзац прыведзенага выказвання?

Заданне 3. І. Мележ “Не застацца ў даўгу”

“Многім з тых, хто мяне ведае, здалося нечаканым, што я ўзяўся за кнігу пра Палессе, пра старую вёску... Але мой раман “Людзі на балоце”, як любая іншая кніга, з’явіўся невыпадкова. Ён мае сваю гісторыю, сваю біяграфію.

Сам я з Палесся. Нарадзіўся і да сямнаццаці год жыў у вёсцы. Я не збіраў уражанняў. Усё, што я бачыў, магло здацца, сыходзіла без следу. І калі пакідаў вёску, я не здагадваўся, што забіраю з сабой сваё мінулае. Я быў упэўнены, што яно разам з балотам і зараснікамі засталася ззаду.

І сапраўды, хваля за хваляй набягалі на мяне новыя ўражання, мінулага як быццам і не было. А потым пачалася вайна...

Нядаўна ў адным са сваіх старых блакнотаў я знайшоў запіс, зроблены ў 1946 годзе, калі зноў вярнуўся ў родныя мясціны: “Напісаць апавесць пра Палессе”. Адразу ўспомнілася, пра што збіраўся тады пісаць, – пра пасляваеннае Палессе, пра меліратараў, пра асушку балот.

Аднак я пачаў пісаць не пра Палессе, а пра вайну, якую быў поўны ўвесь. Так нарадзілася кніга “Мінскі напрамак”. Потым напісаў дзве п’есы, некалькі нарысаў і апавяданняў. Усе яны вельмі непадобныя адно на другое. Можа здацца, што пісаў іх не адзін чалавек, а розныя людзі. Тыя гады былі для мяне гадамі пошукаў свайго жанру, свайго стылю.

Так падыходзіў я да кнігі пра Палессе. Чым больш я думаў пра яе, тым больш адчуваў: трэба пачынаць здалёк, з вытокаў, з “самага пачатку”. Але мяне бралі сумненні: ці варта варушыць мінулае? Ці многіх зацікавіць сёння лёс вясковага хлопца ў такія далёкія гады? Я сумняваўся, але не пісаць не мог.

Пісалася цяжка і лёгка.

Лёгка, бо раман нарадзіўся не ў выпадковых камандзіроўках, а ў сэрцы. Само жыццё доўгія гады быццам рыхтавала мяне да гэтай кнігі.

Цяжка – бо хацелася выказацца без астатку, данесці да чытача тое, што вельмі дорага. Хацелася пісаць праўдзіва, важна і чалавечна. Баяўся, што імкненне да мужнасці праройдзе ў сухасць, а любоў ператворыцца ў сентыментальнасць.

Вельмі замінала няўпэўненасць, што твор такі патрэбен людзям. Перад вачамі не-не, ды і ўзнікала постаць крытыка-судзі, што абрушвае на маю галаву папрокі за адыход ад сучаснасці...

Па-мойму, у нас ёсць не толькі права, але і абавязак вяртацца да нашага мінулага – вяртацца не дзеля мінулага, а ў імя будучыні. Таму што зразумець глыбока працэсы, якія адбываюцца ў душах сённяшніх людзей, можна толькі тады, калі стануць зразумелыя вытокі гэтых працэсаў.

Вярнуцца неабходна было і для таго, каб сказаць усю праўду пра тое, што раней недагаворвалася або замоўчвалася зусім...

У некаторых нашых кнігах, беларускіх, у прыватнасці, усё гэта, бывала, паказвалася спрошчана. Чалавек як бы вырываўся з жывой рэчаіснасці і пераносіўся дыктатарскай воляй пісьменніка ў штучныя, загадзя зададзеныя, вызваленыя ад жыццёвай складанасці ўмовы.

Я імкнуўся не хаваць слабасцей і недахопаў, якія бачыў у сваіх герояў, родных і блізкіх мне людзей. З самага пачатку, напрыклад, я адкрыта пісаў пра супярэчлівасць Васіля Дзятла. Цягавітасць не па гадах, упартасць, ранняя сталасць. Без скаргі ўзваліў на свае яшчэ дзіцячыя плечы цяжар клопатаў пра цэлую гаспадарку. Чысціня першага кахання. І разам з тым – колькі ўжо цёмнага, нядобрага ў душы юнака, які толькі ўступае ў жыццё. Жорстка калечыць Васіля яго бядняцкае становішча, яго эканамічная безабароннасць перад нягодамі! Яны, па сутнасці, у самым пачатку ламаюць яго жыццё, прымушаюць адрачыся ад першага кахання.

Найбольшая ж бяда, трагедыя Васіля ў тым, што ён не бачыць правільнага шляху ў жыцці.

Ганна глядзіць на свет больш ясным позіркам. Яна, бадай, і смялейшая за Васіля. Але ў яе не хапае сіл вырвацца з палону звычаяў, забабонаў, няпісаных векавечных законаў. Гэтыя законы здаюцца ёй непахіснымі, яна падумаць яшчэ не можа, што супраць іх можна паўстаць, што іх трэба зламаць.

Не раз, калі я выступаў перад студэнтамі, мяне папракалі за тое, што я дазволіў Ганне, нягледзячы на яе каханне да Васіля, выйсці замуж за нялюблага сына кулака.

Папрокі тыя найўныя. Не трэба падганяць герояў мінулага пад сучасныя меркі... Людзей проста нельга зразумець, калі не ўлічваць духу іх часу. Як правіла, учынкi іх, калі хочаце, суразмерныя іх часу, вызначаныя іх часам.

Я хацеў паказаць, як старыя законы калечаць сэрцы і душы, раскрыць антыгуманнасць і бесчалавечнасць гэтых законаў. Іменна ў

гэтым сутнасць трагедыі, якую перажываюць у найлепшую пару свайго жыцця Васіль і Ганна.

...Не ўтойваю, я вельмі і вельмі трывожуся, ці ўдасца мне з дастатковай глыбінёй паказаць узаемасувязі паміж часам і чалавекам.

Зрэшты, новая кніга – гэта заўсёды “езда в незнаемое”. Ніколі не ведаеш, у якой ступені ўдасца рэалізаваць добрыя намеры і спадзяванні.

Як я працую над раманам?.. Я люблю працаваць раніцай. Раніцай я звычайна сяджу за пісьмовым сталом. Стараюся не прапусіць дарэмна час работы, напісаць хаця б паўстаронкі, хаця б некалькі радкоў. Усё ж у рабоце нярэдка бываюць перапынкі, звязаныя з роздумам, пошукамі, сумненнямі. Але і тады, калі не ўдаецца напісаць нават радка, звычайна ў думках не расстаешся з раманам. Ёсць у мяне сшытак, запісная кніжка, якія папаўняюцца нататкамі. Часта езджу на Палессе, падтрымліваю з маімі землякамі сталую сувязь.

Каб глыбей асэнсаваць час, паводзіны герояў, я зноў перачытаў творы Леніна, вывучыў мноства дакументаў, разнастайных навуковых прац, якія датычацца праблем, што мяне хвалююць...

Я ўпэўнены, што лёс літаратуры і лёс рамана залежыць ад таго, наколькі важныя жыццёвыя праблемы, якія хоча вырашыць пісьменнік, наколькі сур’ёзна даследуе пісьменнік матэрыял жыцця, ад здольнасці пісьменніка пранікнуць у душу герояў.

Самі па сабе пошукі формы, па-мойму, не маюць такой важнай ролі ў лёсе рамана. На маю думку, праблеме пошукаў новага стылю ўвогуле надаецца празмернае значэнне. Гаварыць, напрыклад, пра лаканізм як самамэту, пра тое, што неабходна ўкладваць вялікі змест у малы аб’ём. Але ж лаканічным можа быць і вялікі раман і расцягнутым – маленькае апавяданне. Мне здаецца найўным ставіць у прамую залежнасць імкліvasць тэмаў жыцця і колькасць старонак у кнізе.

Не разумею я тых, хто лічыць, што пейзажы належыць выганяць з сучаснай прозы. Я асабіста не люблю доўгіх апісанняў, але для мяне несумненна, што добры пейзаж уносіць у кнігу неабходныя “падрабязнасці жыцця”, паэзію. Выкіньце пейзажы з “Вайны і міру” або з “Ціхага Дона” – і яны страцяць нешта вельмі істотнае. Наогул проза Льва Талстога і Міхаіла Шолахава, па майму преракананню, -- самая сучасная проза.

Гэта зусім не азначае, што я супраць пошукаў... Іх нельга не весці. Уся сапраўдная літаратура створана ў пошуках, але не трэба пры гэтым грэбаваць пошукам нашых вялікіх і малых папярэднікаў.

Не сумняваюся, што развіццё рамана будзе ісці па самых розных напрамках. Некарысна гэта і, я ўпэўнены, немагчыма – уціснуць жыццё ў нейкі адзіны стыль, адзіную форму. Усё ў рэшце рэшт залежыць ад матэрыялу, ад таго, што хоча выказаць пісьменнік. Што ж датычыцца размоў пра тое, што раман аджыў або аджывае свой век, дык я ўпэўнены, што хаўтурныя прычтанні чуюцца занадта рана. Той, каго збіраюцца хаваць, яшчэ моцны і, чаго добрага, надоўга перажыве тых, хто

спяшаецца праспяваць яму адыходную. Невыпадкава ў нас няма больш папулярнага жанру, чым раман. Няма пакуль другога жанру, які б мог так шматфарбна, аб'ёмна перадаваць паўнату жыцця...”

Пытанні для абмеркавання:

1. Асэнсуйце, як падыходзіў І. Мележ да напісання “Палескай хронікі”. Для чаго пісьменніку спатрэбіўся працяглы час унутранай падрыхтоўкі?
2. Чаму, як прызнаваўся пісьменнік, праца над “Палескай хронікай” была адначасова цяжкай і лёгкай?
3. Чаму, на думку І. Мележа, літаратура павінна звяртацца да мінулага, а пісьменнік – да ўласна перажытага?
4. Як лёсы галоўных герояў, Васіля і Ганны, звязвае пісьменнік з канкрэтна-гістарычнымі абставінамі? Як дасягаецца тыповасць лёсаў мележаўскіх герояў?
5. Звярніце ўвагу на арганізацыю творчай працы пісьменніка. Што можна сказаць аб ролі самадысцыпліны і самаадукацыі ў творчым працэсе?
6. Чаму І. Мележ абараняе жанр рамана? Якія аргументы ён прыводзіць? Як варта разумець паняцце “лаканізм твора”?
7. Як вы ставіцеся да пейзажных апісанняў у мастацкім творы? Якія выяўленча-сэнсавыя функцыі можа выконваць пейзаж у празаічным творы? Адказ абгрунтуйце прыкладамі з “Палескай хронікі” І. Мележа.

Заданне 4. І. Мележ “Праца пісьменніка”

“Пісьменнік па характару працы сваёй – адзіночка. Што б ні адбывалася потым, *задума* нараджаецца ў яго сэрцы, спее ў адзіноце. За сталом кабінета ажыццяўляецца гэтая задума таксама ў абстаноўцы, калі аўтар твора вяршыць лёс герояў – і свой лёс – адзін, сам-насам з лістом паперы, з цішынёй.

Праца гэта была заўсёды і застаецца сёння працай адзінокай, інтымнай.

Але, будучы адзінокай і інтымнай, праца пісьменніка ў той жа час поўная кіпення жыцця. Адчуваннем жыцця поўна сэрца пісьменніка, яго галава, усе яго пачуцці. Цішыня вакол самотнага рабочага стала поўная вялікага, неспакойнага гоману жыцця. Гэтае жыццё, страсці яго, запоўніўшы пісьменніка, паклікалі яго да стала, прыкавалі да ліста паперы...

Невыказна складаная гэта праца і не толькі таму, што патрабуе вялікага напружання, складаная таму, што сапраўдны пісьменнік піша не

адным тым часам, які ідзе на пісанне раздзела, старонкі, – ён фактычна піша ўсім жыццём...

Ад таго, што ўсё ў рэшце рэшт *вызначаецца жыццёвым вопытам*, сэрцам пісьменніка, вельмі важна для пісьменніка, для яго таленту, як ён жыве і як ён жыў. Адкрыта ці замкнёна яго сэрца для радасці і гора людзей, наколькі чула ловіць ён дыханне жыцця навокал сябе. Як глыбока ўспрымае тое, што адбываецца.

Можна спрачацца пра тое, *што такое талент і што яго вызначае*, але, думаецца, адна з галоўных якасцей таленту пісьменніка – гэта здольнасць яго адчуваць, хвалявацца жыццём навокал, жыццём асобных людзей, краіны, свету.

Чым вастрэйшая гэта здольнасць успрымаць, адгукацца, тым больш убірае яго сэрца, яго розум, тым яны багацей. Тым багацей талент.

Быць розумам і сэрцам сярод людзей, заўсёды адчуваць іх трывогі і клопаты – для пісьменніка не толькі ўмова паўнацэннага жыцця, але і абавязковая ўмова здольнасці да творчасці.

Гэта элементарна. Гэта вядома не толькі кожнаму пісьменніку, але і, хоць бы знешне, многім чытачам. Але ж як часта простыя ісціны аказваюцца складанымі ў патоку штодзённасці. Тое, што пісьменнік працуе ў адзіночку, у цішыні кабінета, нярэдка тоіць непрыкметную небяспеку. У пісьменніка заўсёды ёсць пагроза замкнуцца ў сабе, у сценах сваёй кватэры, у старонках кнігі, нарэшце, у вузка літаратурных інтарэсах. Літаратурныя будні, мітусня будзённых клопатаў і інтарэсаў уцягваюць, зацямняюць, аблытваюць, часам моцна заглушаючы голас вялікага жыцця.

І тады аказваецца, як важна для пісьменніка мець сілу характару, здольнасць устаяць перад дробязнай штодзённасцю... Як важна не траціць адчування рэальных аб'ёмаў падзей, якія разгортваюцца паблізу і далей.

Пісьменніцкая справа патрабуе наогул вялікай сабранасці і самадысцыпліны. Амаль у кожнай прафесіі ёсць элемент дысцыплінуючай, звычайнай абавязковасці... У пісьменніка гэтае адчуванне можа быць толькі ўнутры або не быць зусім.

Пісьменнік можа працаваць дзве гадзіны, можа працаваць дваццаць гадзін, не працаваць зусім. Можа працаваць штодзённа, уключаючы выхадныя дні, працаваць месяцамі без адпачынку, можа месяцамі не працаваць зусім. Тое, што ён зробіў або не зробіў у той дзень, ніхто, акрамя яго, не заўважыць. Ніхто не папракне яго за гультайства і не пахваліць за доблесць у працы. Пройдзе час, усе будуць ведаць, як ён жыве, але пакуль толькі ён адзін можа судзіць сябе.

Пісьменнік раней за ўсіх *сам кантралюе сябе*. Ён, можна вобразна сказаць, – добраахвотнік, які ўзяў на сябе абавязацельства і выконвае яго ў меру сіл сваіх і сумлення. Тут трэба дадаць, што добры, сапраўдны пісьменнік – не проста добраахвотнік, але добраахвотнік апантаны, закаханы ў сваю справу, ён верыць у яе... асаблівае значэнне і рашуча

ідзе дзеля яе на ахвяры. Гэтая здольнасць – *апантанасць* – *таксама адна з важных уласцівасцей таленту*; яна дае пісьменніку сілу, энергію яго думкам, адчуванне радасці яго нялёгкай працы.

У пачуцці апантанасці, якім, радуючыся і пакутуючы, поўны пісьменнік, адкрыта ці прыглушана жыве адчуванне таго, што праца яго – важны абавязак. Усведамленне гэтага вельмі патрэбна кожнаму сур’ёзнаму пісьменніку. Яно не толькі патрэбна, яно – неабходна. Што б ні рабіў, пісьменнік павінен адчуваць грамадскае значэнне сваёй справы. Адчуваць, што яго справа – не дробязная, што яна патрэбна людзям, грамадству, Радзіме.

Гэтае ўсведамленне ўзнімае і ўмацоўвае дух пісьменніка, дае яму мужнасць.

Далёка не заўсёды надзеі пісьменніка здзяйсняюцца. Горкім бывае расчараванне ад твора ці з прычыны свайго ўласнага прасвятлення ці разумення, падказанага збоку. Але пакуль пісьменнік, верачы і радуючыся, апантана працуе – што б там ні было потым, – гадзіны і дні гэтыя самыя шчаслівыя і самыя значныя ў яго жыцці.

Іменна ў такія дні створана ўсё лепшае ў літаратуры.

Працуючы, пісьменнік адначасова як бы робіць дзве справы. Можна сказаць – стварае дзве кнігі.

Адна з гэтых кніг потым будзе выдадзена, будзе апранута ў вокладку. Яе аблічча будзе відаць усім. Другая кніга, як правіла, ніколі не пабачыць свету. Яна жыве ўвесь час з той, відочнай. Вельмі часта – доўга пасля таго, як тая, відочная, стане на кніжную паліцу. Непрыкметная для старонняга, яна будзе доўга жыць у сэрцы пісьменніка, можа, усё жыццё.

Гэтая другая кніга – тая ўнутраная работа, якая заўсёды папярэднічае напісанай і надрукаванай. Папярэднічае, суправаджае на працягу ўсёй работы за пісьмовым сталом і нярэдка – потым застаецца, разам з многімі пытаннямі.

Ненапісаная гэта кніга складаецца з пытанняў. Пытанні гэтыя часцей за ўсё канкрэтныя, практычныя: пра галоўную думку кнігі, пра герояў, характары іх, адносіны да іх, узаемаадносіны паміж імі. З чаго пачаць, як разважаць, чым закончыць? Як будзе паводзіць сябе герой, якія словы скажа, што падумае?

Потым, калі кніга пойдзе ўжо ў бібліятэкі, да чытача, пытанні гэтыя будуць прыходзіць трывожнымі сумненнямі: ці добра, ці правільна зроблена? Ці пераканаўча пададзены характары, ці дакладныя ацэнкі? Ці лепшыя знойдзены рашэнні? Мноства пытанняў.

І чым даражэй і сур’ёзней кніга – тым больш гэтых пытанняў, і тым даўжэй яны будуць трывожыць.

Складаная і неспакойная гэта работа, да якой чытачу няма ніякай справы, але без якой не нараджаецца ні адна кніга”.

Пытанні для абмеркавання:

1. Паразважайце, чаму працу пісьменніка І. Мележ называе самотнай, адзінокай.
2. Улічваючы выказванне аўтара, сфармулюйце сваё меркаванне: якімі пачуццёва-інтэлектуальнымі пацэсамі суправаджаецца ўзнёсненне задумы твора?
3. Як І. Мележ ацэньвае ролю жыццёвага вопыту для літаратурнай творчасці? Чаму?
4. Што такое талент па вызначэнні І. Мележа? Выкажыце ўласнае разуменне творчай адоранасці, таленту.
5. Асэнсуйце важнасць, па меркаваннях І. Мележа, далучанасці пісьменніка да падзей грамадскага жыцця. Выкажыце сваё ўяўленне аб гэтым.
6. Для чаго патрэбна творцу самадyscyпліна? Як пісьменнік разумее апантанасць і чаму лічыць гэта важнай уласцівасцю таленту? Як да гэтага ставіцеся вы?
7. Як вы разумееце развагі І. Мележа аб тым, што пісьменнік робіць дзве справы, стварае дзве кнігі?
8. Улічваючы прачытанае, сфармулюйце сваё ўяўленні пра творчы працэс і яго асноўныя этапы.

Заданне 5. *Даць каментар да апісанняў твару галоўнай гераіні апавядання Кузьмы Чорнага “Маленькая жанчына”. Як гэтыя апісанні паглыбляюць аўтарскую задуму, драматызм сюжэта і гуманістычны пафас твора?*

“... А твар быў учарнелы, заостраны і неспакойны. Чым больш яна стаяла тут, тым выразней сыходзіла з яго пячаць ранейшай цягавітай упартасці, і замест яе ажываў адчай. З-пад залепленых зямлёй вейк відны былі вочы, у якіх смяртэльная стома змагалася з выбухамі страшнага агню. Гэта быў позірк ні з чым не параўнанай прагі да радасці, задушанай найвялікшым смуткам. Неўзабаве пачало прасочвацца ў душу пачуццё адзіноты, але яно не паспела пакласці сваю пячаць на вочы. Так, як птушка, чуючы свой час, шукае ціхага месца ўміраць, яна пачала шукаць вачыма чагосьці каля сябе”.

Заданне 6. *Знайсі ў апавяданнях Кузьмы Чорнага “Маленькая жанчына” і “Вераснёвыя ночы” апісанні рухаў, жэстаў, паходкі герояў і вызначыць іх выяўленча-сэнсавыя функцыі.*

Заданне 7. *Прачытаць уважліва апавяданне Кузьмы Чорнага “Макаркавых Волька”, знайсці ўжытыя аўтарам сродкі псіхалагічнай характарыстыкі герояў і вызначыць іх канцэптуальнае, сэнса-выяўленчае значэнне.*

Метадычны дадатак А **(па тэкстах беларускай літаратуры)**

Заданне 1. Уважліва прачытайце апавяданне Змітрака Бядулі “Бондар” аб лёсе мастака, майстра-рамесніка Данілы. Паназірайце за майстэрствам Бядулі-псіхолага. Якія тэхнікі, прыёмы псіхалагічнага пісьма ўжывае аўтар? Знайдзіце аўтарскія сродкі псіхалагічнага напавнення вобраза майстра Данілы. Як перададзена псіхалогія натхнення і творчага працэсу?

Змітрок Бядуля “Бондар”

1

“Стары Даніла славіўся на цэлую ваколіцу сваімі вырабамі: вёдрамі, начоўкамі, цабэркамі і лыжкамі, якія выходзілі з яго рук моцныя, гладкія і вельмі зграбныя. Ён іх прадаваў на ўсіх кірмашах. У яго іх ахвотна куплялі ўсюды, і ён жыў з жонкай прыпяваючы.

Дзяцей у іх не было, гарэлкі ён не піў, так што “залатыя рукі”, як казалі аб ім суседзі, кармілі яго даволі шчодро. А “залатыя рукі” не настолькі цікавілі іх гаспадара Данілу тымі залатоўкамі і рублямі, што яны яму давалі, як здатнасцю і кемнасцю.

Мэтай яго жыцця былі не заробкі, а праца сама па сабе, той любімы час працы, які дае праўдзівае шчасце майстру.

Кожную пасудзіну паасобку ён рабіў натхнёна ад пачатку да канца. Майструючы, ён не думаў ні аб чым іншым, як аб сваёй рабоце. Забываў аб ядзе, аб сне. Нікому апрача жонкі не можна было глядзець, як ён майструе. Суседзі гэта ведалі і не заходзілі да яго ў хату, каб не перашкаджаць. А калі хто, не ведаючы, заходзіў да яго ў час работы, дык стары Даніла пакідаў працу і з нецярплівасцю чакаў хвілінкі, калі той выйдзе. А калі хто доўга заседжваўся, дык гаспадар выходзіў з цярдлівасці і прасіў не перашкаджаць і не дурыць галаву рознымі байкамі. Выходзіла так, што ён міжволі выганяў людзей з сваёй хаты.

Людзі трохі злаваліся на яго за недалікатнасць, але прывыклі, і ніхто яго не чапаў. І Даніла так правёў усё жыццё, – год за годам, адзін дзесятак за другім, – аж да сівізны.

Нельга сказаць, каб Даніла нудзіўся пры рабоце. Яго жыццё было поўна для яго цікавасці. Жонка Аўдоцця ўсім простым, добрым і падатлівым сэрцам наскрозь была пранята майстэрствам Данілы. Як адгалосак, як цень свайго мужа, яна жыла яго жыццём, радавалася яго радасцям, гаравала яго горам; падабалася ёй тое, што яму было даспадобы, і ганьбіла тое, што ён не любіў. Ён быў як бы сонцам, а яна – планетай, якая кружылася вакол сонца.

Даніла лічыў сваю жонку адзінай разумніцай на ўсю ваколіцу, бо яна яго добра разумела. А суседзей ён лічыў нічога не вартымі, неразумнымі. Ён глядзеў на іх, як на няўдалых цабэркі з крывых,

нязграбных клёпак, або як на шурпатыя драўляныя лыжкі, што рабіў яго канкурэнт-партач Макар.

Аб розных справах сваёй працы ён раіўся толькі з жонкай. Яе ацэнка была для яго вельмі дарага.

Іранічна глядзеў бондар на суседзей. Ён глядзеў на іх звышку, нібы ведае вельмі важную, вялікую таемнасця, якую ім недаступна ведаць. Ён ведае, але цвёрда хавае гэты скарб, бо суседзі яшчэ не дараслі. Ён не радаваўся іхняму няведанню. Наадварот, усёй душою хацеў, каб людзі зразумелі, але яны няздольны зразумець і будучь бязлітасна яго выкпіваць, калі б толькі ён аб гэтым пачаў гаварыць.

І ён песціў у сваім сэрцы агромную радасць творчасці. Ён бы жадаў выказаць вяскоўцам, як трэба кемна вастрыць начынні-інструменты, як трэба разумным вокам выбіраць дрэва на клёпкі, на дны, на начоўкі, як зграбна можна гэтыя пасудзіны рабіць. Ён бы ім апавядаў аб тым, як ён дадумаўся да розных паляпшэнняў у бондарскай рабоце, дзе ён выкрыў сваю форму, свой спосаб. Ён бы паведаміў аб тым, як захопліваюць чалавека нязмерная радасць і шчырае шчасце, калі ён бачыць, што рукі яго твораць адну пекнату.

Шмат аб чым хацеў гаварыць людзям стары бондар, але ён нёс пакуту маўчання з пакорай у сэрцы. Гэта яго мучыла, але ён усё роўна не патрапіў бы выказаць словамі сваіх пачуццяў і сам толькі туманна разумеў прычына сваіх імкненняў.

2

Зімовая ноч. У вёсцы цёмна, усюды спяць. Толькі ў маленькай хатцы на канцы вёскі мігае агеньчык. Лучына дыміць і чадзіць. Непрывычнаму чалавеку было б кепска пры гэтым асвятленні, а прывычнаму – лепей і не трэба. І пры лучыне пільна і клапатліва тупаюць два чалавекі – бондар Даніла і яго жонка Аўдоцця.

Даніла рыхтуецца да новай цікавай працы.

Сама пані з двара заказала ў яго начоўкі, цабры, вёдры і некалькі лыжак. Трэба доўга рыхтавацца. Адразу, проста з моста, не прымешся за такую работу. Трэба адкінуць, як шалупіну, усе жыццёвыя будні – сон і яду, аб чым Аўдоцця і не адважвалася яму напамінаць, бо ён мусіць увайсці ў свой незвычайны стос: забыцца аб усім вакольным і ў цішы начной, калі грукату-стукату няма, думаць і думаць, меркаваць і меркаваць, маляваць сабе ў галаве гэтыя пасудзіны, нібы ён іх ужо бачыць гатовенькія; абмазгоўваць, як прыняцца за работу, якія матэрыялы ўжыць, якімі інструментамі рабіць, каб выйшла як найлепш, як найпакней, як найскладней, каб урэшце пані ўцяміла, што ён за чалавек, які таланны, убачыўшы багатыя Данілавы думкі ў постацях драўляных пасудзін.

Трэба так працаваць, каб рук і плеч не чуць, каб сэрца млела, каб пот цурком ліўся.

Па блеску яго вачэй, па маршчынах на яго лбе Аўдоцця пазнае, што “пачалося”. Яна ціха пазірае на мужа. Цяпер лішняга слова яму казаць нельга.

Даніла выбірае гэблі, скоблі, разцы, нажы, далаты, сякеры і сякеркі, гладзіць і мацае іх рукамі, пільна да іх прыглядаецца, адкідае злосна адзін інструмент, зноў за яго бярэцца, сумняваецца, разважае, нюхае жалеза, прыцмоквае губамі, ківае галавой і нешта мармыча сабе пад нос.

Аўдоцця мяняе лучыну за лучынай, абшароўвае, абламвае вуголлі і ўсімі сіламі стараецца трымаць “вечны агонь” у адной меры. Яна сапе, уздыхае, кашляе. Дым лезе ў вочы, у горла, але яна маўчыць. Яна захоплена жаданнямі Данілы. Пры сваім нецікавым абавязку яна пазірае на мужа і дзівіцца на “залатыя рукі”.

Цуд пачынаецца.

Бондар вострыць інструменты. На першы погляд здаецца, што гэта рэч вельмі простая і звычайная. Але так здаецца людзям, якія нічога цікавага ведаць не хочуць. Шліфоўка інструмента – рэч і не простая і не звычайная. Трэба ведаць, які брусок – ці цвёрды, ці мяккі, ці гладкі, ці крупчаты – падходзіць да кожнага начыння. Трэба ведаць, як трымаць брусок, колькі разоў і як плюнуць на яго. Трэба цяміць, як шараваць – ці наўскос, ці проста, ці памалу, ці хутка, ці можна прыціскаць, ці памаленьку, каб было акурат у меру. Кожнае начынне мае свае капрызы, свае вымаганні, якія майстар павінен памятаць, як свае пяць пальцаў. Потым глянец – з глянцам пачынаецца новая, цікавая гісторыя. Крыравым потам плаціць бондар за гэтую гісторыю. Ён патрабуе, каб інструмент блішчэў і пераліваўся ў розныя колеры, як люстэрка, як празрыстая вада. І ён наводзіць глянец. Потым кладзе свае інструменты ў рад на варштат. Бярэцца ў бокі і дзівіцца на іх, як на любых дзяцей. Адыходзіць. Глядзіць далёк. Расшырыць вочы. Сажмурыць. Зноў падыходзіць. Хіліцца над інструментамі, нібы хоча іх цалаваць. Пачынае на іх дзьмухаць, хукаць. Блеск на сталі атуляецца слоём сівога туману. Потым туман патроху пачынае сыходзіць, напамінае колер перламутра і хутка знікае. І зноў інструмент блішчыць, як неба ў яркі дзень.

Даніла задаволены.

У яго рабоце ёсць вялікі вопыт. Вопыт набываецца доўгімі гадамі, рупнасцю, цярплівасцю, трываласцю і замілаваннем да сваёй працы.

Не толькі Даніла, але і Аўдоцця гэта разумее вельмі добра. І яна не даецца дзіву, што муж возіцца некалькі гадзін са шліфоўкай інструментаў.

А як жа іначай!

Пры гэтым муха не павінна гудзець, мыш не павінна скрабці, ды, наогул, ніхто з жывых істот не мае права перашкаджаць майстру.

Строгі закон Данілы добра ведае Аўдоцця. За ўсё жыццё яна вышкалілася. Ёй здаецца, што нават вецер цішэе ў той час, як Даніла майструе, дрэвы на гародзе не шумяць і птушкі не пяюць. Аўдоцця не дзівіцца. Іначай быць не можа. У мужа – вялікая сіла.

Пакончана з інструментамі: наостраны, як брытвы, адпаліраваны, як люстэркі.

Бондар падбірае матэрыял – калодкі, палены і дошкі, што ў вялікім запасе ляжаць у яго ў хаце.

З ім побач клапаціцца Аўдоця.

А чым далей, тым работа вымагае больш кемлівасці, больш адказнасці, становіцца цяжэй і мудрэй і, разам з гэтым, усё прыямней.

Аўдоця без тлумачэння разумее.

Ім абодвум кружыць галовы вялікае здарэнне: пані пажадала мець у сваёй гаспадарцы хвалёную работу “залатых рук” Данілы.

Во хто яго ўрэшце зразумее і ацэніць!

А гэта ўжо не мужыцкага роду асоба, а з таго гатунку людзей, што ўсё ведаюць...

Даніла ззяў. Памаладзеў. Парухавеў. Тое, да чаго ён рваўся ўсё жыццё, само насустрач ідзе. Во каму ён пакажа свой таемны скарб – пані, вялікай пані, з вялікага двара! Дзеля гэтага варта была безупынная праца дзесяткаў год, пры якой ён рваўся кудысьці, каб адкрыць людзям свой уласны новы свет.

Шчырая радасць грэла і Аўдоцю.

Ці ж можна словамі перадаць, як Даніла падбіраў клён, бярозу, дуб, асіну на цабэркі, вёдры, начоўкі і лыжкі, арэшнік на абручы з сваіх лепшых запасаў?

Ці ж можна апавядаць аб тым, як ён пераглядаў, перамацваў рукамі, прабаваў на язык палены, дошкі і звычайныя кавалкі дрэва, як ён іх сушыў, як з імі няньчыўся, каб стварыць з іх новае хараство, каб у іх душу пераліць.

Ці ж можна казаць аб тым, як ён бачыў мастацкім вокам старога майстра ў нямых кавалках дрэва гаварлівых, пывучых, вабных сваёй зграбнасцю і грацыяй начоўкі, вядзёркі і лыжкі?

Ці ж можна абмаляваць пры гэтым жывую ігру яго твара, выразныя рухі яго цела, як ён усё разважаў і туды і сюды, і ў добры і ў кепскі бок, нібы закладваў фундамент вялікаму гораду?

Даніла гарэў на сваім уласным агні. Даніла лез усё вышэй і вышэй па невідочнай лесвіцы.

І расла яго творчасць, нібы казка, што прыняла раптам формы праўдзівасці.

Гэта былі не вёдры, не начоўкі, не лыжкі, а дзіўны сон пекных форм. Гэта былі ажыццёўленыя мары Данілавага сэрца. Гэта было тое, дзеля чаго варта і жыць, і пакутаваць...

Звычайнае, простае вока бачыла б у гэтых пасудзінах звычайныя і простыя рэчы. Звычайнае вока лічыла б дзяцінствам урачыстае свята Данілавага сэрца. Звычайнае вока часта глядзіць на золата і думае, што

гэта камень. Звычайнае вока не захапляецца парывамі вялікай душы, не блішчыць агнём шчырага падзякавання вялікаму майстру.

У пані з двара незвычайнае вока. Яна ўгледзіць дарагі скарб там, дзе ён папраўдзе ёсць.

Так, прынамсі, думаў Даніла, а з ім, разумеецца, і яго жонка Аўдоцця, калі яны на малых саначках везлі ў двор пані бялюткія, як малако, як пена марская, гучныя, як шкло, пасудзіны. Яны былі зграбныя і лёгкія, бы жывыя: вось-вось у паветра ўзнімуцца. Вось-вось зайграюць, як скрыпкі. Пад яркім зімовым сонцам яны пераліваліся рознымі колерамі, нібы крыштальныя.

Штохвіліну Даніла і Аўдоцця спыняліся і здзьмухвалі снежныя пылінкі з новых пасудзін. Кожную пасудзіну Даніла пробаваў рукамі на звон. Яны выдавалі свой асабісты голас. Лёгка было падабраць з іх новы, па-свойму цікавы, музычны інструмент, на якім можна было б іграць шчырыя, чулыя песні шчырага і чулага сэрца бондара Данілы...

Нашто тут патрэбны струны, ноты, пышныя абставіны багатых салонаў, калі ўсё прыгожае відаць у прастаце і шчырасці?

Захацеў чалавек, і сам сабе ўладзіў свята-гульню. І сонца на яго тады па-новаму глядзіць, і камень, і дрэва песні яму пяюць.

Даніла туліў пасудзіны да грудзей і любавалася...

... ..

Гэткім чынам яны прывезлі пасудзіны ў двор да пані. Тут радасць бондара вырасла да таго, ажно дух захоплівала. Сэрца стукала так моцна, што Даніла сам пужацца пачаў. На валаску паміж жыццём і смерцю знаходзіцца тое, за што ты ўвесь свой век гараваш...

А вясёлая сям'я вераб'ёў клапацілася каля стайні, білася-дралася паміж сабою, фанабэрылася, хохлілася і несупынна шчабятала плёткі-байкі. А снег блішчаў, вочы сляпіў.

Вясёлы быў свет, апрануты ў пухкі, снежны кажух, і весела было бондару Данілу.

“Зараз пачую прысуд пані”, – думаў ён. – Яна правільна ацэніць, бо не такая варона дурная, як нашы мужыкі”.

І пані вырасла ў яго думках вельмі высока. Яна надзене на яго чало вянок славы.

Аўдоцця чытала ўсё гэта на яго твары і не менш за яго хвалявалася.

На дзядзінцы ля паніных пакояў пад самым ганкам санкі спыніліся. Тут наляцела, як саранча, цэлая пloidма вераб'ёў. Яны пачалі кружыцца, як заварожаныя, над бялюткімі пасудзінамі.

Ці іх вабіў пах свежага дрэва, ці мо былі захоплены пекнатой пасудзіны – хто іх ведае! Толькі яны кружыліся над саначкамі ўсё ніжэй і ніжэй і нешта гаварылі-шчабяталі паміж сабою на вясёлай, зычнай мове птушак.

Спачатку Даніла цешыўся з гэтых малых прыхільнікаў яго таленту, любавалася імі, а потым, о ... не паспеў ён і охнуць, як адзін верабей, хітрун і падшывалец, апаганіў чысценькі, бялюткі цабэрак.

Крыкнуць не маглі ні Даніла, ні Аўдоцця. Яны акамянелі. Малы шальмец так нахабна выкпіў чыстыя пачуцці гэтых людзей, што яны сцерлі б яго ў пылок, калі б ён не ўзняўся на самую высокую вежу панскага палаца.

Доўга скрабаў Даніла цабэрак вострым сцізорыкам і не прыкмеціў, як падышла да яго эканомка і задала адвезці пасудзіны на кухню.

О, як закалацілася яго сэрца...

5

Як ашпараныя, выскачылі з панінай кухні Даніла і Аўдоцця. Пані нават не зацікавілася глянуць на пекную работу Данілы. Заплаціла не таргуючыся, і гэтым справа скончылася. Грошы ён кінуў ля ганку, выйшаўшы на двор. Употаіку ад яго іх падняла Аўдоцця.

Пані, сама гэтага не разумеючы, бязлітасна плюнула чалавеку ў самую душу, зрабіла яму такую рану, якая ніколі не загоіцца. Крыўда была бязмежна балючая, неспадзяваная, хацелася яму валасы сівыя рваць на галаве і выць. Яго скінулі з гары ў глыбокую яму.

Усю дарогу, ідучы назад у вёску, ён сваёй жонцы ні слова не сказаў. Ішлі яны, як з пахавання. Даніла пахаваў найлепшую частку сваёй душы. Памерлі яго мары, якімі ён цешыўся ўсё жыццё.

Сонца засулавала разам з ім. Поле снежнае непрытульным зрабілася. Хвоі пад сівымі зімовымі шапкамі шапацелі аб вялікім Данілавым горы. Увесь яркі абшар пакрыла жалоба...

Ці зразумеюць людзі Данілу? Не! Будуць кепікі строіць з яго, дурнем абзавуць.

Як вярнуліся Даніла з жонкай дахаты, дык паваліўся ён на кучу белых стружак ля свайго варштата. Жонка не пробавала яго ўцяшаць. Тая самая распач вісела і над ёю. Слёзы, гарачыя і буйныя, капалі з яе вачэй на гліняную падлогу...

Пасля гэтага здарэння Даніла стаў маўклівы і пануры. Бондарства ён закінуў. Інструменты яго паіржавелі, бо ў хаце ён рэдка калі бываў – валяўся цэлымі днямі п'яны ў карчме пад сталом. Бедная Аўдоцця цярпела і голад, і холад, але пераносіла ўсё моўчкі і нікому не жалілася.

А як прывезлі суседзі з карчмы нежывога Данілу, дык яна таксама голасу не падняла, толькі ціхутка плакала.

А як людзі змайстравалі труну, шурпатую і нязграбную, і як палажылі Данілу ў гэту труну, тады толькі ўспомніла яна “залатыя рукі” нябожчыка. Якім бы вокам Даніла глянуў на гэтую непрыгожую труну?

Яе сэрца прабраў вялікі жаль па дарагім чалавеку. І яе гора пачало вылівацца ў прыгожыя словы сумных прычытанняў.

Аўдоцця павалілася вобземлю і пачала галасіць, даючы волю свайму гору. Ніхто не мог яе супакоіць. Суседкі слухалі, слёзы выціралі і дзівіліся, адкуль такі гладкі язык у заўсёды маўклівай Аўдоцці.

“Калі б каго-колечы з нашых Даніла навучыў, той добрым словам успомніў бы, як бацьку роднага шанаваў. А то ад пані з двара пахвальбы чакаў. Не туды заехаў!”

Так гаварылі суседзі.

Хутка за сваім старым памерла і Аўдоцця. Па ёй ніхто не галасіў, бо была адна-адзінокая, без сваякоў і без родных”.

Пытанні для абмеркавання:

1. Якімі прыёмамі псіхалагічнага пісьма перадае аўтар адносіны Данілы да суседзяў? Як праз аўтарскае апісанне гэтых адносін выяўляецца характар і псіхалогія майстра?
2. Як аўтар апісвае ўваход майстра ў творчы стан (“свой творчы стос”)?
3. Дакажыце, што пісьменнік добра ведаў прадмет мастацкага адлюстравання – бондарскую справу і псіхалогію творцы.
4. Якімі сродкамі мастацкага маўлення аўтару ўдалося пераканаўча паказаць, што Даніла – сапраўдны творца і любіць сваю справу?
5. Як аўтар перадае псіхалогію і характар Аўдоцці – жонкі майстра?
6. Пры дапамозе якіх прыёмаў і моўных сродкаў аўтар-псіхолаг перадае стан радаснага чакання майстра прызнання ад “вялікай пані, з вялікага двара”?
7. Якую псіхалагічна-выяўленчую функцыю выконваюць рытарычныя сказы ў канцы 3-й часткі твора?
8. Дайце інтэрпрэтацыю ўжытаму аўтарам параўнанню падрыхтоўкі бондара да працы – “нібы закладваў фундамент вялікаму гораду”. Як метафарычна характарызуе пісьменнік “творчае гарэнне” майстра?
9. Прачытайце першыя чатыры абзацы 4-й часткі апавядання. Які сэнс маюць уведзеныя пісьменнікам развагі пра “звычайнае і незвычайнае вока”? Як яны паглыбляюць наша ўяўленне аб характары героя, яго перажываннях і спадзяваннях?
10. Знайдзіце параўнанні, якія ўжывае аўтар да гатовых вырабаў бондара. Раскрыйце іх сэнсава-псіхалагічную змястоўнасць.
11. Якія прыёмы псіхалагічнага пісьма ўжывае пісьменнік, каб паказаць майстэрства Данілы і яго нясцерпна-радаснае чаканне прызнання ад пані?
12. Паразважайце аб псіхалагічна-сэнсавай матываванасці і напоўненасці эпизодаў сустрэчы Данілы з “малымі прыхільнікамі яго таленту” – вераб’ямі.
13. Пры дапамозе якіх прыёмаў пісьма аўтар перадае трагічна-роспачны стан майстра, зняважанага абьякавасцю пані. Які сэнс укладзены ў выраз “Ішлі, як з пахавання”.
14. Раскрыйце псіхалагічна-выяўленчую ролю пейзажных элементаў у творы.
15. Падрыхтуйце паведамленне “Прыёмы псіхааналізу ў прозе Змітрака Бядулі”.

16. Напішыце ўласны прайздольны твор, дзе будуць перададзены нецярплівае чаканне героем вялікай радасці і неспадзяванае горкае расчараванне. Да якіх тэхнік псіхалагічнага пісьма вы звернецеся?

Заданне 2. Прачытайце ўрывак з рамана Кузьмы Чорнага “Млечны шлях”. Паназірайце за аўтарскімі прыёмамі апісання аднаго з галоўных герояў рамана Мікалая Сямагі.

“... На струхлелым ствале паваленай дупляватай асіны сядзеў малады чалавек. Лыга было здагадацца, што ён малады, каб хто бачыў яго ў гэтых моманты: занадта нешта порстка і жвава ён ускінуў галаву, як толькі пачуў бычынае рыканне. Здавалася, што ён чуе гэту радасную вестку, у кожным разе роўную доўгачаканаму ратунку. Вочы яго ажылі, рысы твару набылі рухавасць. Маладосць жыла на яго твары нават і з-пад неахайнага шчаціння. Ён даўно не галіўся і можа нават не мыўся. Пячаць таго, што яму было не больш як трыццаць год, ляжала на ім. Рухавасць і бляск вачэй, жывая ўзбуджанасць, як толькі пачуў рыканне жывёліны. Ён устрапянуўся адразу, прыўзняўся з трухліны і застыў, прыслухоўваючыся. Вочы яго ўсё так жа свяціліся надзеяй і чаканнем.

Бровы ў яго сыходзіліся дугамі і тонкія губы сціскаліся, калі ўвага яго да якога-небудзь шоргату лістка аб мерзлую кару даходзіла да поўнага напружання. Гледзячы на гэты твар, можа хто-небудзь знайшоў бы тут упартасць натуры. Можа і так. Але аднак жа сціснутыя губы ўздрыгвалі. Магло гэта быць ад холаду, а можа ад прычын, што караніліся ў душы гэтага чалавека? Як бы там ні было, заўважалася ў ім яшчэ і шпаркае шуканне чагосьці вачыма. Вочы, вялікія і шэрыя, не мелі спакою ўвесь час. Каля вачэй збіраліся густа рысы ўважлівасці і да ўсяго навакольнага, і да таго, што рабілася ў самім чалавеку. Нейк заўважалася, што пад брудам, шчаціннем і куродымам твар белы з рэдкімі вяснушкамі.

І валасы павінны быць у чалавека светлыя. Але ў якой неахайнасці і запушчанасці быў ён увесь! Здавалася, што яго спасцігнуў такі злы лёс, прага ратунку ад якога забіла ўсё іншае, што калісьці жыло ў чалавеку. Да самых воч на галаве насунута была нейкая дзіўная шапка, і здаецца, жаночая, звязаная з шэрай воўны. Вядома, што ён дзесьці выпадкова дастаў яе. Або знайшоў на дарозе, або адабраў у каго. Магло быць і гэтак. Быў холад. Хоць і не была мерзлая зямля, але дзе ляжала вільготнае лісце, там белая намаразь толькі апаўдні, як пачало паднімацца сонца, замакрэла. А чалавек быў у летнім пінжаку, і пад ім адна толькі кашуля, і то мусіць чужая, бо занадта шырокая ў каўняры, які звесаў на пінжаку на самае плячо. Кашуля была з саматканага палатна і зашпілена на шыі вялікім чорным гузікам. Боты на ім былі нямецкія, салдацкія, з нізкімі халявамі і цвікамі ў тоўстай падэшве. А нагавіцы – ватовыя, але з вырваным каленам у адной калошыне. Усё гэта вывалена ў зямлі і выквацана ў некалькі колераў, як быццам сюды сумысля збіралася ўсё,

што толькі дзе напаткаць лёгка было. Ні тое што адчай, а востры смутак час ад часу клаў сваю пячаць на твар гэтага чалавека і пасля сыходзіў. Рух адбываўся і не заціхаў у яго душы”.

Пытанні для абмеркавання:

1. Якімі сродкамі аўтар падкрэслівае ўзрост героя?
2. Паназірайце за апісаннем рухаў героя, выразам яго вачэй. Як яны характарызуюць яго, падкрэсліваюць драматызм перажытага ім і напружанасць унутранага стану?
3. Дзякуючы чаму можна ўявіць партрэт героя?
4. Звярніце ўвагу на дэталёвае апісанне адзення героя. Дзеля чаго гэта патрэбна аўтару? Як апісанне вопраткі падкрэслівае драматызм перажытага героем?
5. Якімі сродкамі ў тэксце выяўляюцца адносіны аўтара да свайго героя?
6. Якія тэхнікі псіхалагічнага пісьма ўжыты Чорным? Паразважайце аб іх мэтазгоднасці.
7. Падрыхтуйце ўласнае апісанне героя ці гераіні, якія перажылі многа пакутлівых момантаў у жыцці, што паклала адбітак на іх характар, унутраны свет і знешнасць.

Заданне 3. Дзеля чаго пісьменнікі ўжываюць прыём маналагічнага маўлення герояў? Прачытайце маналог-споведзь аднаго з герояў рамана Кузьмы Чорнага “Млечны шлях” (немца “з апухлым тварам”), звернуты да Ганусі Сямагі.

“... Дзяўчына, галубка!.. (“Галубка” ён выгаворваў “калюбка”). Калюбка, паслухай мяне. Я чую свой канец. Я не вытрымаю да канца. Усё ўжо скончана, Божа, ратуй мяне. Ты маладая, ты яшчэ маладая. Мне здаецца, што я даўно ведаў, што ты ёсць на свеце. (Яна сядзела збянтэжаная). Каб ты ведала мой смутак, калюбка! Мая Гертруда паўстае перада мной, калі я гляджу на цябе. Яна ў тваіх гадах. (Ён раптам змяніў тон просьбы на апавяданне). Гертрудзе цяпер пятнаццаць год. Яна радзілася, калі я чуў ужо блізкасць старасці. Гэта ад другое мае жонкі. (Тон яго зноў змяніўся. Гэта быў смутак страшны сваёй пячаццю на яго апухлым твары). У цябе маладая душа. Думай пра сваю маці, бо гэта самае дарагое, што ёсць у чалавека. Думай пра яе і пашкадуй мяне. Прасі бацьку свайго і сама будзь такая, каб з ласкай абысціся са мною. Каб я быў тут як з сваімі, гэта здыме з мяне хваробу. Я ўвесь калачуся ад слабасці. Голад парваў у мяне ўсё ў сярэдзіне, і холад прайшоў на вылет праз мяне. Можна каб пры мне былі блізкія людзі, можна мне яшчэ і не суджана памерці. Я яшчэ не стары. Я на чужой зямлі і сам не ведаю дзе. Наша часць уся лягла касцямі, і я ратаваўся ў тыл. Я думаў, што дабрыду да Германіі. Тое, што мяне палічылі б дэзерцірам і судзілі б, здавалася

мне глупствам перад тым, што я ўбачу Гертруду. Я баяўся людзей. Я галодны і ў холадзе бадзяўся, як няшчаснае стварэнне. І цяпер бачу, што нікуды я не дайду, а ўпаду на дарозе і кончуся. Калі праз які-небудзь цуд я дабрыду яшчэ да Германіі, Гертруда напіша табе, а ты напішы ёй. Вы будзеце сёстрамі наvekі. Я ледзьве живу. Запытаешся ў сваёй маці, і яна пахваліць цябе, калі ты будзеш Гертрудзе сястра, а мне выратавальніца.

Уражаная і збянтэжаная, Гануся ўстала і адступіла два крокі.

– Як жа я скажу ўсё гэта сваёй маці, калі яе немцы спалілі ў Мінску! – крыкнула Гануся і адступіла два крокі.

– Гэта не немцы забілі... Гэта Гітлер, Гітлер вінават...

...Мне трэба вылежаць маю хваробу. Я сам ад сваіх хаваюся. Я сваю часць пакінуў. Я галаву хачу ратаваць... Я быў на вашай зямлі ў тую вайну. Мы канчалі вайну пацалункам. Я быў тады малады. Тры гады я гніў у акопах. Вашы салдаты выбеглі з сваіх акупаў. Мы выбеглі з сваіх акупаў. Мы абняліся і сказалі адзін аднаму “брат”... Над маім домам у Германіі гэты самы стаіць Млечны Шлях, што і над вашым домам. (Раптам ён узвысіў голас.) Вы ў сваім доме. Не пакіньце мяне! Дайце мне стаць ад хваробы і змучанасці на ногі. Я тады сам знайду сваю дарогу...

...Падыходзіць мая старасць. Мяне мабілізавалі не з пачатку вайны. Тры месяцы таму назад дывізія наша была разбіта да канца. Мы беглі хто як мог. Пагібель гналася за намі. Мы пайшлі па два, па тры, каб нас не баяліся людзі. Дык тады сяляне пачалі паляваць на нас нават не зброяй, а віламі і каламі. Мы ўдвух выйшлі ў такую мясцовасць, дзе ўсё было папалена. Мы цягліся ў пустыні... Мы начавалі ў ямах пад дажджамі, і я кожную ноч плакаў аб сваім доме. Мы елі траву... Мы згаварыліся ісці па адным. Мы бачылі, што нас і свае расстраляюць як дэзерціраў, і сяляне заб’юць. А над адным можа якая добрая душа злітуецца... Маё цела за гэтыя месяцы вымерзла на вылет. Я прыціснуўся лбом да дрэва ў чыстым полі і шаптаў імя Гертруды. І раптам пачуў бычыны голас...”

Пытанні для абмеркавання:

1. Прааналізуйце прагматыку маналогу-споведзі гэтага героя: дзеля чаго ён спяшаецца выказацца? Якія пачуцці яго перапаўняюць? Якія дамінуюць? Якімі моўнымі сродкамі аўтар падкрэслівае найвялікшае жаданне героя захаваць сваё жыццё?
2. Вызначце, якую функцыю адводзіць аўтар устаўным сказам у дужках.
3. Дзеля чаго пісьменніку спатрэбіўся прыём маналогу-споведзі? Якой паўстае вайна са споведзі нямецкага салдата?
4. Як праз гэты маналог выяўлена аўтарская пазіцыя і адносіны Чорнага да вайны?
5. Як сэнсавая напоўненасць споведзі гэтага героя ўзбагачае ідэяна-філасофскі змест усяго твора?
6. Напішыце маналог героя, які апынуўся ў безвыходным становішчы і яго выратаванне і жыццё залежаць ад выпадковага чалавека.

Заданне 4. Прачытайце верш Купалы “Прарок”, які мае выразныя прыкметы рамантычнай лірыкі (назаўсёды іх!). Якімі прыёмамі, тэхнікамі псіхалагічнага пісьма карыстаецца паэт? Ахарактарызуйце ўнутраны стан, духоўнае аблічча купалаўскага прарока. Якія кампазіцыйныя прыёмы ўжывае паэт у гэтым творы? Абгрунтуйце іх мэтазгоднасць.

Прарок

Сярод маны, сярод насмешкаў,
Знак нейкі тулячы к грудзям,
Ішоў прарок пясчанай сцежкай
З навукай новаю к людзям.

Праціўны вецер лез у вочы
І плачам пеў, як дзіцянё,
Звар’ё зубамі йграла ў ночы,
Днём выла ў небе груганнё.

А ён, не знаючы граніцаў,
Ішоў, хістаючысь наўслонь;
Агонь біў толькі з-пад зарніцаў,
Вялікіх праўд святы агонь.

Душа палала дзіўным жарам,
Бы з зораў выснутая ніць,
Што свет магла б сваім пажарам
Абвіць і к сонцу ўваскрасіць.

Ужо з сваім аклічным словам
Прарок далёка быў вядом,
Народу шмат збудзіў к дням новым,
Даў славу братнюю братам.

Аж так дасяг – аквечан хвалай –
Зямлі забранай сумных хат,
Дзе царства цемры панавала,
Дзе сілу ўзяў над катам кат.

Народ змарнеўшы таго краю
Свайго нат імені не знаў,
Як непатрэбшчына якая,
Гібеў на свеце і канаў.

Галовы людзі пахіліўшы,
Зямлю капалі, як краты,

Ўтапіўшы ў мёртвай ночнай цішы
Усе жаданні ясны.

Прарок – пасол святла – ў загону
Людзей убачыўшы такім,
Маячыць стаў ім, як шалёны,
Прарочым голасам сваім:

“Паўстаньце, рабскія натуры,
Пакіньце свой адвечны сон,
Загаманіце віхрам, бурай,
Каб ажно дрогнуў ваш палон!

Глядзіце: прадзедавы косці
Ў зямлю калісь за вас ляглі,
А вы, як збэшчаныя госці,
Пракляццем сталі той зямлі.

Дзе вашы песні жыватворны?
Дзе ў вас прарокі й дудары,
Што над пагібельнасцяй чорнай
Віталі б полымем зары?

Забылі ўсё, згубілі долю,
Змяшалі славы цвет з гразёй
І запрадаліся ў няволю,
З душой і скурай счэзлі ў ёй.

Пара у рукі браць паходні,
Ўставаць, ісці, ноч рассвятляць!
Бо што не возьмеце сягоння,
Таго і заўтра вам не ўзяць.

Назло крывавым перашкодам
Скідайце ёрмы, клічце сход,
І дайце знаць другім народам,
Які вы сільны йшчэ народ!

За мной, за мной, забраны людзе!
Я добрай доляй послан к вам
І знаю, што было, што будзе,
І вас у крыўду не аддам”.

Так гаварыў і з рабства клікаў
Людзей на волю той прарок,

Ждучы з трывогаю вялікай
Ад іх адказу неўнарок.

А людзі, глянуўшы на сонца,
Адказ казалі грамадой:
“Па колькі ж нам дасі чырвонцаў,
Калі мы пойдзем за табой?”

... ..

1912

Заданне 5. Як адрозніваюцца тэхнікі псіхалагічнага пісьма ў рэалістычных і рамантычных творах? Пералічыце найбольш распаўсюджаныя прыёмы псіхапаэтыкі ў творах рамантызму. Якія з іх рэалізаваны Цёткай ў змешчанай ніжэй заключнай частцы апавядання “Зялёнка”?

“...Нездоровіцца Зялёнцы. Так баліць у правым баку, што не падняць рукі, каб закруціць валасы. Запляла і пусціла двума пляцёнкамі па плячах. Ідзе праз залу, у вачах ад слабасці ўсё круціцца.

“Косы, косы”, – дзіваюцца мужчыны.

Публіка мітусіцца; скрыпяць крэслы.

...Выйшаў артыст, не пакланіўся, ані глянуў, каму будзе іграць. Стаіць чшэ дзіця-хлопчык, ліцо натхнёна. Паволі скрыпку падносіць на рамяно. Смычок чуць-чуць даткнуўся, азваліся струны... Ціхая мелодыя, як першы ўздых дзіцяці, палілася; ідзе, вядзе некуды ў засветныя разлогі чыстага лірызму. Маладая душа верыць у шчаслівыя далі, узнімаецца, рвецца да іх смелым лётам. Мераць у яе адзін за другім громы абману, зла... Змагаецца з цёмнымі сіламі прозы, б’е скрыдламі ў нябесныя скляпенні паэзіі. Бой даходзіць фазы смерці і жыцця. Белая шата паволі пакрываецца крывавай расою. Скрыдла апускаюцца. І ўжо смяртэльна раненая моладасць плача, стуліўшыся ля варот шчыльна зачыненага раю шчасця.

“Вялікая трагедыя схоплена тонамі”, – шэпча Зялёнка, тулячыся губамі да поруча крэсла.

“Пля-пля-пля!” – латашыць далонямі публіка.

“Шалёная тэхніка, тэмперамент”, – галдзяць.

Артыст стаіць з апушчаным смычком, прыціскаючы да грудзей скрыпку, бо яшчэ апошнія тоны толькі адыходзяць ад струн...

Зялёнка закрывае вочы, каб дагнаць скрываўленага лебедзя-песню... Плачуць у вачах Зялёнкі свежыя росы на пракосах, папараць-кветка расцвітае... Зялёнка бяжыць успамінам да сваіх дзіцячых дзён, як кароўкі пасвіла на пожні, а маці-сухотніца калыхала малога брата-сухотніка пад снапамі зжатага жыта.

“З-з-з-з!” – ізноў пачаў іграць. “З-з-з-з!” – ляцяць з-пад смычка галоўкі чырвоных сцятых руж, а артыст успінаецца ўсё вышай, вышай: па

скалах, каменнях уводзіць у пустыню, спаленую сонцам, засыпаную пяском. Пустоша дзікай гразой дыша. Зверы мруць. Птушкі нежывыя падаюць. Толькі артыст сам-самютанькі адзін упаў каленамі на распаленыя каменні, заве нахіліцца за сваім натхненнем. Дрыжыць ад страху, ці хваце яму сілы, каб увекавечыць выснены ідэал касы ў закончанай форме. Во, во, здаецца, дасца, прымкнуў веці, стрымаў дыханне. Шугнула хімерна мана скрыдламі і знікла... “І-і-ій ой-й-й!” – уздыхнула страшлівым болям. “А-а-а-а!” – спачуваючы, адказвае і змаўкае скрыпка.

“Божа, якая ты страшная, творчасць! Роўна вогненна мора падыходзіць з усіх старон да апутанага табой чалавека. Бяссмертная слава такому плачу, што не згіне ў тваіх тонах!” Усё гэта думае Зялёнка і сіліцца ўстаць з крэсла.

Пля-пля-пля!.. Падносяць букеты, вянок срэбны з надпісам... Зялёнка хустачкай абцірае губы, у вачах ёй муціцца: здаецца Зялёнцы, што адплывае з залай кудысь углыб, а чырвоныя кветкі сыплюцца ёй пад ногі (кроў з рота бухае). Зялёнка нагінаецца адну з іх падняць.

“Кроў, кроў, паддзяржыце, упадзе!” – крычыць нейкая пані, бегучы да Зялёнкі.

Публіка ціснецца:

“Доктара!.. Вады!..”

Зялёнка ўзмахвае рукамі і падае.

“Душна, душна!” – азіраецца шырока блуднымі вачыма і заціхае.

“Разбілася жывая ліра”, -- шэпчацца нейкія тайныя цені, збегшыся на залу”.

Методическое приложение Б (по текстам русской литературы)

Задание 1. Понаблюдайте за приемами психологического письма Л. Толстого (роман “Анна Каренина”).

“Вернувшись домой, Вронский нашел у себя *записку* от Анны. Она писала: “Я больна и несчастлива. Я не могу выезжать, но и не могу долее не видеть вас. Приезжайте вечером. В семь часов Алексей Александрович едет на совет и пробудет до десяти”. *Подумав* с минуту о странности того, что она зовет его прямо к себе, не смотря на требование мужа не принимать его, *он решил*, что поедет.

Вронский был в эту зиму произведен в полковники, вышел из полка и жил один. Позавтракав, он тот час же лег на диван, и в пять минут *воспоминания безобразных сцен, виденных им в последние дни, перепутались и связались с представлением об Анне и мужик-обкладчике*, который играл важную роль на медвежьей охоте; и Вронский заснул. Он *проснулся в темноте, дрожа от страха*, и поспешно зажег свечу. “Что такое? Что? Что такое страшное я видел во сне? Да, да.

Мужик-обкладчик, кажется, маленький, грязный, со взъерошенной бородой, что-то делал нагнувшись и вдруг заговорил по-французски какие-то странные слова. Да, больше ничего не было во сне, – сказал он себе. – Но отчего же это было так ужасно?” Он живо вспомнил опять мужика и те непонятные французские слова, которые произнес этот мужик, и *ужас пробежал холодом по его спине*.

“Что за вздор!” – подумал Вронский и взглянул на часы.

Было уже половина девятого. Он позвонил человека, *поспешно* оделся и вышел на крыльцо, совершенно забыв про сон *и мучаясь* только тем, что опоздал. Подъезжая к крыльцу Карениных, он взглянул на часы и увидел, что было без десяти минут девять. Высокая, узенькая карета, запряженная парой серых, стояла у подъезда. Он узнал карету Анны. “Она едет ко мне, – подумал Вронский, – и лучше было бы. *Неприятно мне входить в этот дом*. Но все равно: *я не могу прятаться*”, – сказал он себе, и с теми, *усвоенными им с детства, приемами человека, которому нечего стыдиться*, Вронский вышел из саней и подошел к двери. Дверь отворилась, и швейцар с пледом на руке подозвал карету. Вронский, *не привыкший замечать подробности*, заметил, однако, теперь *удивленное выражение*, с которым швейцар взглянул на него. В самых дверях Вронский почти столкнулся с Алексеем Александровичем. Рожок газа прямо освещал *бескровное, осунувшееся лицо под черной шляпой и белый галстук, блестящий из-за бобра пальто*. *Неподвижные, тусклые глаза Каренина устремились на лицо Вронского*. Вронский поклонился, и Алексей Александрович, *пожевав ртом, поднял руку к шляпе и прошел*. Вронский видел, как он, не оглядываясь, сел в карету, принял в окно плед и бинокль и скрылся. Вронский вошел в переднюю. *Брови его были нахмурены, и глаза блестели злым и гордым блеском*.

“Вот это положение! – думал он. – Если бы он боролся, отстаивал свою честь, я бы мог действовать, выразить свои чувства; но эта слабость или подлость... Он ставит меня в положение обманщика, тогда как я не хотел и не хочу этим быть”.

1. Прокомментируйте выделения курсивом. Как они характеризуют художественный стиль Л. Толстого?

Задание 2. Назовите приемы психоаналитического письма, использованные писателем в этом фрагменте произведения (Л. Толстой “Анна Каренина”).

“Со времени своего объяснения с Анной в саду Вреде мысли Вронского много изменились. Он, невольно покоряясь слабости Анны, которая отдавалась ему вся и ожидала только от него решения ее судьбы, вперед покоряясь всему, давно перестал думать, чтобы связь эта могла кончиться, как он думал тогда. Честолюбивые планы его опять отступили на задний план, и он, чувствуя, что вышел из того круга деятельности, в

котором все было определено, отдавался весь своему чувству, и чувство это все сильнее и сильнее привязывало его к ней.

Еще в передней он услышал ее удаляющиеся шаги. Он понял, что она ждала его, прислушиваясь, и теперь вернулась в гостиную.

“Нет! – вскрикнула она, увидав его, и при первом звуке его голоса слезы выступили ей в глаза, – нет, если это так будет продолжаться, то это случится еще гораздо, гораздо прежде!”

“Что, мой друг?”

“Что? Я жду, мучаюсь, час, два... Нет, я не буду!.. Я не могу ссориться с тобой. Верно, ты не мог. Нет, не буду!”

Она положила обе руки на его плечи и долго смотрела на него глубоким, восторженным и вместе испытующим взглядом. Она изучала его лицо за то время, которое она не видела его. Она, как и при всяком свидании, сводила в одно свое воображаемое представление о нем (несравненно лучшее, невозможное в действительности) с ним, каким он был”.

Вопросы для обсуждения:

1. Охарактеризуйте эмоциональное состояние Анны. Как автору удается это убедительно передать?
2. Как автор показывает изменившееся отношение Вронского к героине?
3. Какие приемы психологического письма использованы? Докажите их целесообразность.

Задание 3.

“Он (*Вронский – З.М.*) не мог сразу вспомнить того, что он хотел сказать. Эти припадки ревности в последнее время все чаще и чаще находившие на нее, ужасали его и, как он ни старался скрывать это, охлаждали его к ней, несмотря на то, что он знал, что причина ревности была любовь к нему. Сколько раз он говорил себе, что ее любовь была счастье; и вот она любила его, как может любить женщина, для которой любовь перевесила все блага в жизни, – и он был гораздо дальше от счастья, чем когда он поехал за ней из Москвы. Тогда он считал себя несчастливym, но счастье было впереди; теперь же он чувствовал, что лучшее счастье было уже позади. Она была совсем не та, какою он видел ее первое время. И нравственно и физически она изменилась к худшему. Она вся расширела, и в лице ее, в то время как она говорила об актрисе, было злое, искажавшее ее лицо выражение. Он смотрел на нее, как смотрит человек на сорванный им и завядший цветок, в котором он с трудом узнает красоту, за которую он сорвал и пагубил его. И, несмотря на то, он чувствовал, что тогда, когда любовь его была сильнее, он мог, если бы сильно захотел этого, вырвать эту любовь из своего сердца, но

теперь, когда, как в эту минуту, ему казалось, что он не чувствовал любви к ней, он знал, что связь его с ней не может быть разорвана”.

Вопросы для обсуждения:

1. Охарактеризуйте переживания героя. Докажите, что они сложные, противоречивые.
2. Почему автор вводит размышления героя о любви, о счастье и несчастье?
3. Раскройте смысл психологического сравнения Анны в глазах Вронского с завядшим цветком.

Задание 4.

“Она (Анна Каренина) вытянула лицо и, полузакрыв глаза, быстро изменила выражение лица, сложила руки, и Вронский в ее красивом лице вдруг увидал то самое выражение лица, с которым ему поклонился Алексей Александрович. Он улыбнулся, а она весело засмеялась тем милым грудным смехом, который был одною из главных ее прелестей.

“Я решительно не понимаю его, – сказал Вронский. – Если бы после твоего объяснения... он разорвал с тобой, если б он вызвал меня на дуэль... но этого я не понимаю: как он может переносить такое положение? Он страдает, это видно”.

“Он? – с усмешкой сказала она. – Он совершенно доволен”.

“За что мы все мучаемся, когда все могло бы быть так хорошо?”

“Только не он. Разве я не знаю его, эту ложь, которою он весь пропитан?... Разве можно, чувствуя что-нибудь, жить, как он живет со мной? Он ничего не понимает, не чувствует. Разве может человек, который что-нибудь чувствует, жить с своею преступной женой в одном доме? Разве можно говорить с ней? Говорить ей “Ты”?.. Это не мужчина, не человек, это кукла! Никто не знает, но я знаю. О, если б я была на его месте, я бы давно убила, я бы разорвала на куски эту жену, такую, как я...”

“Ты не права, ты не права, друг мой, -- сказал Вронский, стараясь успокоить ее. – Но все равно, не будем о нем говорить. Расскажи мне, что ты делала? Что с тобой? Что такое эта болезнь и что сказал доктор?”

Она смотрела на него с насмешливою радостью. Видимо, она нашла еще смешные и уродливые стороны в муже и ждала времени, чтобы их высказать.

Но он продолжал: “Я догадываюсь, что это не болезнь, а твое положение. Когда это будет?”

Насмешливый блеск потух в ее глазах, но другая улыбка – знания чего-то неизвестного ему и тихой грусти – заменила ее прежнее выражение.

“Скоро, скоро. Ты говорил, что наше положение мучительно, но надо развязать его. Если бы ты знал, как оно мне тяжело, что бы я дала за то, чтобы свободно и смело любить тебя! Я бы не мучалась и тебя не мучала бы своею ревностью... И это будет скоро, но не так, как мы думаем”.

И при мысли о том, как это будет, она так показалась жалка самой себе, что слезы выступили ей на глаза, и она не могла продолжать. Она положила блестящую под лампой кольцами и белизной руку на его рукав.

“Это не будет так, как мы думаем. Я не хотела тебе говорить этого, но ты заставил меня. Скоро, скоро все развяжется, и мы все, все успокоимся и не будем больше мучаться”.

“Я не понимаю”, -- сказал он, понимая ее.

“Ты спрашивал, когда? Скоро. Я не переживу этого. Не перебивай!” – И она заторопилась говорить. – Я знаю это, и знаю верно. Я умру, и очень рада, что умру и избавлю себя и вас”.

Слезы потекли у нее из глаз; он нагнулся к ее руке и стал целовать, стараясь скрыть свое волнение, которое, он знал, не имело никакого основания, но которого он не мог преодолеть.

“Что за вздор! Что за бессмысленный вздор ты говоришь!”

“Нет, это правда, что я умру. Я видела сон.”

“Сон?” – повторил Вронский и мгновенно вспомнил своего мужика во сне.

“Да, сон, -- сказала она. – Давно уже я видела этот сон. Я видела, что вбежала в свою спальню, что мне нужно там взять что-то, узнать что-то; ты знаешь, как это бывает во сне, -- говорила она, с ужасом широко открывая глаза, -- и в спальне, в углу, стот что-то”.

“Ах, какой вздор! Как можно верить...”

Она не позволила себя перебить. То, что она говорила, было слишком важно для нее. “И это что-то повернулось, и я вижу, что это мужик с взъерошенной бородой, маленький и страшный. Я хотела бежать, но он нагнулся над мешком и руками что-то копошиться там...”

Она предствила, как он копошился в мешке. Ужас был на ее лице. И Вронский, вспоминая свой сон, чувствовал такой же ужас, наполнявший его душу.

“Он копошится и приговаривает по-французски: “Надо ковать железо, толочь его, мять...” И я от страха захотела проснуться, проснулась... но я проснулась во сне. И стала спрашивать себя, что это значит. И Корней мне говорит: “Родами, родами умрёте, родами, матушка...” И я проснулась...”

“Какой вздор, какой вздор!” – говорил Вронский, но он сам чувствовал, что не было никакой убедительности в его голосе.

“Но не будем говорить. Позвони, я велю подать чаю. Да подожди, теперь недолго я...”

Но вдруг она остановилась. Выражение ее лица мгновенно изменилось. Ужас и волнение вдруг заменились выражением тихого,

серьезного и блаженного внимания. Он не мог понять значения этой перемены. Она слышала в себе движение новой жизни”.

Вопросы для обсуждения:

1. Охарактеризуйте взаимоотношения между героями. Как автор их передает?
2. Как в диалоге и в его подтексте выражаются чувства Анны к Вронскому, к происходящему в их отношениях, к будущему?
3. Как передается напряженность, растерянность Вронского, неубедительность в искренности его отношения к Анне?
4. Почему героям снится один и тот же сон? Для чего это сделано автором? Какую функцию выполняет прием сна?

Задание 5.

“Алексей Александрович (Каренин) после встречи у себя на крыльце с Вронским поехал, как и намерен был, в итальянскую оперу. Он отсидел там два акта и видел всех, кого ему нужно было. Вернувшись домой, он внимательно осмотрел вешалку и, заметив, что военного пальто не было, по обыкновению пошел к себе. Но, противно обыкновению, он не лег спать и проходил взад и вперед по своему кабинету до трех часов ночи. Чувство гнева на жену, не хотевшую соблюдать приличий и исполнять единственное поставленное ей условие – не принимать у себя своего любовника, не давало ему покоя. Она не исполнила его требования, и он должен наказать ее и привести в исполнение свою угрозу – требовать развод и отнять сына. Он знал все трудности, связанные с этим делом, но он сказал, что сделает это, и он должен исполнить угрозу.

...Он не спал всю ночь, и его гнев, увеличиваясь в какой-то огромной прогрессии, дошел к утру до крайних пределов. Он поспешно оделся и, как бы неся полную чашу гнева и боясь расплескать ее, боясь вместе с гневом утратить энергию, нужную для объяснения с женою, вошел к ней, как только узнал, что она встала.

Анна, думавшая, что она так хорошо знает своего мужа, была поражена его видом, когда он вошел к ней. Лоб его был нахмурен, и глаза мрачно смотрели вперед себя, избегая ее взгляда; рот был твердо и презрительно сжат. В походке, в движениях, в звуке голоса его была решительность и твердость, каких жена никогда не видела в нем. Он вошел в комнату и, не поздоровавшись с нею, прямо направился к ее письменному столу и, взяв ключи, отворил ящик.

“Что вам нужно?!” – вскрикнула она.

“Письма вашего любовника”, -- сказал он.

“Их здесь нет”, -- сказала она, затворяя ящик; но по этому движению он понял, что угадал верно, и, грубо оттолкнув ее руку, быстро

схватил портфель, в котором он знал, что она клала самые нужные бумаги. Она хотела вырвать портфель, но он оттолкнул ее...

“Я сказал вам, что не позволю вам принимать вашего любовника у себя!”

“Мне нужно было видеть его, чтоб...”

“Не вхожу в подробности о том, для чего женщине нужно видеть любовника”.

“Я хотела, я только... -- вспыхнув сказала она. Эта его грубость раздражила ее и придавала ей смелости. – Неужели вы не чувствуете, как вам легко оскорбить меня?” – сказала она.

“Оскорбить можно честного человека и честную женщину, но сказать вору, что он вор, есть только констатация факта”.

“Этой новой черты – жестокости я не знала в вас”.

“Вы называете жестокостью то, что муж представляет жене свободу, давая ей честный кров имени только под условием соблюдения приличий. Это жестокость?”

“Это хуже жестокости, это подлость, если уже вы хотите знать!” – со взрывом злобы вскрикнула Анна и, встав, хотела уйти.

“Нет! – закричал он своим пискливым голосом, который поднялся теперь еще нотой выше обыкновенного, и, схватив своими большими пальцами ее за руку так сильно, что красные следы остались на ней от браслета, который он прижал, насильно посадил ее на место. – Подлость? Если вы хотите употребить это слово, то подлость – это бросить мужа, сына для любовника и есть хлеб мужа!”

Вопросы для обсуждения:

1. Как можно охарактеризовать Каренина, исходя из приведенного выше фрагмента? Как автор передает напряженность внутренних переживаний героя?
2. Как вышеприведенный диалог характеризует каждого из героев? Какие эмоции переполняют каждого из них?
3. Можно ли определить авторское отношение к каждому из героев? На чьей стороне ваши симпатии? Представьте, что Анна Каренина – ваша сестра. Что бы вы ей посоветовали в этой ситуации? Напишите ей об этом в письме.
4. Найдите важную психологическую деталь, употребленную автором для характеристики Каренина (звучание его голоса). Как эта деталь характеризует героя?
5. Что, по вашему мнению, может быть подлостью в семейных отношениях?

Задание 6. Прочитайте и проанализируйте фрагменты из романа Ф. Достоевского “Подросток”. Понаблюдайте за способами авторской

характеристики героя и манерой психологического письма этого писателя.

“Не утерпев, я сел записывать эту историю моих первых шагов на жизненном поприще, тогда как мог бы обойтись и без того. Одно знаю наверно: никогда уже не сяду писать мою автобиографию, даже если проживу до ста лет. Надо быть слишком подло влюбленным в себя, чтобы писать без стыда о самом себе. Тем только себя извиняю, что не для того пишу, для чего все пишут, то есть не для похвал читателя. Если я вдруг вздумал записать слово в слово все, что случилось со мной с прошлого года, то вздумал это вследствие внутренней потребности: до того я поражен всем случившимся. Я записываю лишь события, уклоняясь всеми силами от всего постороннего, а главное – от литературных красот; литератор пишет тридцать лет и в конце совсем не знает, для чего он писал столько лет. Я – не литератор, литератором быть не хочу и тащить внутренность души моей и красивое описание чувств на их литературный рынок почел бы неприличием и подлостью. С досадой, однако, предчувствую, что, кажется, нельзя обойтись совершенно без описания чувств и без размышлений (может быть, даже пошлых): до того развратительно действует на человека всякое литературное занятие, хотя бы и предпринимаемое единственно для себя. Размышления же могут быть даже очень пошлы, потому что то, что сам ценишь, очень возможно, не имеет никакой цены на посторонний взгляд. Но все это в сторону. Однако вот и предисловие; более, в этом роде, ничего не будет. К делу; хотя ничего нет мудренее, как приступить к какому-нибудь делу, -- может быть, даже ко всякому делу”.

Вопросы для обсуждения:

1. Каким вам представился герой-повествователь этого произведения Ф. Достоевского? Почему?
2. Как характеризуют героя его высказывания “писать по внутренней потребности”, а не для читателя, о нежелании заниматься литературным трудом?
3. Для чего же герой пишет о себе? Можно ли говорить о противоречивости героя? Аргументируйте свой ответ.
4. Как связан внутренний облик этого героя Ф. Достоевского с определением исследователями стиля писателя, передающего психологизм через “диалектику идей”?

Задание 7. Понаблюдайте за способами раскрытия внутреннего мира героя Ф. Достоевского (Роман “Подросток”):

“Моя идея – стать Ротшильдом. Я приглашаю читателя к спокойствию и серьезности.

Я повторяю: моя идея – это стать Ротшильдом, стать так же богатым, как Ротшильд; не просто богатым, а именно как Ротшильд. Для чего, зачем, какие именно я преследую цели – об этом будет после. Сперва лишь докажу, что достижение моей цели обеспечено математически.

Дело очень простое, вся тайна в двух словах: *упорство* и *непрерывность*.

“Слышали, -- скажут мне, -- не новость. Всякий фатер в Германии повторяет это своим детям, а между тем ваш Ротшильд (то есть покойный Джемс Ротшильд, парижский, я о нем говорю) был всего только один, а фатеров миллионы”.

Я ответил бы:

“Вы уверяете, что слышали, а между тем вы ничего не слышали. Правда, в одном и вы справедливы: если я сказал, что это дело “очень простое”, то забыл прибавить, что и самое трудное. Все религии и все нравственности в мире сводятся на одно: “Надо любить добродетель и убегать пороков”. Чего бы кажется проще? Ну-тка, сделайте-ка что-нибудь добродетельное и убегите хоть одного из ваших пороков, попробуйте-ка, – а? Так и тут.

Вот почему бесчисленные ваши фатеры в течение бесчисленных веков могут повторять эти удивительные два слова, составляющие весь секрет, а между тем Ротшильд остается один. Значит: то, да не то, и фатеры не совсем ту мысль повторяют.

Про упорство и непрерывность, без сомнения, слышали и они; но для достижения моей цели нужны не фатерское упорство и не фатерская непрерывность.

Уже одно слово, что он фатер, – я не об немцах одних говорю, – что у него семейство, он живет как и все, расходы как и у всех, – тут Ротшильдом не сделаешься, а станешь только умеренным человеком. Я же слишком ясно понимаю, что, став Ротшильдом или даже только пожелав им стать, но не по-фатерски, а серьезно, – я уже тем самым разом выхожу из общества.

Несколько лет назад я прочел в газетах, что на Волге, на одном из пароходов, умер один нищий, ходивший в отрепье, просивший милостыню, всем нам известный. У него, по смерти его, нашли зашитыми в его рубище до трех тысяч кредитными билетами. На днях я опять читал про одного нищего, из благородных, ходившего по трактирам и протягивавшего там руку. Его арестовали и нашли при нем до пяти тысяч рублей. Отсюда прямо два вывода: первый – *упорство* в накоплении, даже копеечными суммами, впоследствии дает громадные результаты (время тут ничего не значит), и второй – что самая нехитрая форма наживания, но лишь *непрерывная*, обеспечена в успехе математически.

Между тем есть, может быть, и очень довольно людей почтенных, умных и воздержанных, но у которых (как ни бьются они) нет ни трех, ни пяти тысяч и которым, однако, ужасно бы хотелось иметь их. Почему это

так? Ответ ясный: потому что ни один из них, несмотря на все их хотенье, все-таки не до такой степени *хочет*, чтобы, например, если уж никак нельзя иначе нажить, то стать даже и нищим; и не до такой степени упорен, чтобы, даже и став нищим, не растратить первых же полученных копеек на лишний кусок себе или своему семейству. Между тем при этом способе накопления, то есть при нищенстве, нужно питаться, чтобы скопить такие деньги, хлебом с солью и более ничем; по крайней мере я так понимаю...”

Вопросы для обсуждения:

1. Каким вам представился герой, решивший разбогатеть? Какими правилами он будет при этом руководствоваться? Какие чувства вызывает у вас герой-повествователь и почему?
2. Докажите, что повествование построено на приеме внутренней диалогичности, найдите элементы диалогичности. Как такой прием помогает автору представить читателю характер героя?
3. Убедитесь, что герой рассуждает последовательно и логически. Как его логика представлена автором в тексте?

Задание 8. Прочитайте отрывки из произведения Н.В. Гоголя “Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем”. Проанализируйте способы характеристики героев, приемы построения повествования и другие нарратологические особенности текста.

“Славная бекеша (*кафтан или пальто на меху со сборками – 3.М.*) у Ивана Ивановича! Отличнейшая! А какие смушки! (*смушки – шкурки, снятые с молодых ягнят*). Фу ты пропасть, какие смушки! Сизые с морозом! Я ставлю бог знает что, если у кого-либо найдутся такие! Взгляните, ради бога, на них, особенно если он станет с кем-нибудь говорить, взгляните сбоку: что это за объедение! Описать нельзя: бархат! Серебро! Огонь! Господи Боже мой! Николай Чудотворец, угодник божий! Отчего же у меня нет такой бекеши! Он сшил ее еще тогда, когда Агафия Федосеевна ездила в Киев. Вы знаете Агафию Федосеевну? Та самая, что откусила ухо у заседателя. Прекрасный человек Иван Иванович! Какой у него дом в Миргороде! Вокруг него со всех сторон навес на дубовых столбах, под навесом везде скамейки. Иван Иванович, когда сделается слишком жарко, скинет с себя и бекешу и исподнее, сам останется в одной рубашке и отдыхает под навесом и глядит, что делается во дворе и на улице. Какие у него яблони и груши под самыми окнами! Отворите только окно – так ветви и врываюся в комнату. Это все перед домом; а посмотрели бы, что у него в саду! Чего там нет? Сливы, вишни, черешни, огорода всякая, подсолнечники, огурцы, дыни, стручья, даже гумно и кузница.

Прекрасный человек Иван Иванович! Он очень любит дыни. Это его любимое кушанье. Как только отобедает и выйдет в одной рубашке под навес, сейчас приказывает Гапке принести две дыни. И уже сам разрежет, соберет семена в особую бумажки и начнет кушать. Потом велит Гапке принести чернильницу и сам, собственною рукою, сделает надпись над бумажкой с семенами: “Сия дыня съедена такого-то числа”. Если при этом был какой-нибудь гость, то “Участвовал такой-то”.

Покойный судья миргородский всегда любовался, глядя на дом Ивана Ивановича. Да, домишко очень недурен. Мне нравится, что к нему со всех сторон пристроены сени и сенички, так что если взглянуть на него издали, то видны одни только крыши, посаженные одна на другую, что весьма походит на тарелку, наполненную блинами, а еще лучше на губки, нарастающие на дереве. Впрочем, крыши все крыты очеретом (*камышом*, “*чаротам*” – *З.М.*); ива, дуб и две яблони облокотились на них своими раскидистыми ветвями. Промеж деревьев мелькают и выбегают даже на улицу небольшие окошки с резными выбеленными ставнями.

Прекрасный человек Иван Иванович! Его знает и комиссар полтавский! Дорош Тарасович Пухивочка, когда едет из Хорола, то всегда заезжает к нему. А протопоп (*старший православный священник* – *З.М.*) отец Петр, что живет в Колиберде, когда соберется у него человек пяток гостей, всегда говорит, что он никого не знает, кто бы так исполнял долг христианский и умел жить, как Иван Иванович.

Боже, как летит время! Уже тогда прошло более десяти лет, как он овдовел. Детей у него не было. У Гапки есть дети и бегают часто по двору. Иван Иванович всегда дает каждому из них или по бублику, или по кусочку дыни, или грушу. Гапка у него носит кличи от камор и погребов; от большого же сундука, что стоит в его спальне, и от средней каморы ключ Иван Иванович держит у себя и не любит никого туда пускать. Гапка, девка здоровая, ходит в запаске (*два передника, один из которых – спереди и завязывается сзади, а другой накладывается сзади и завязывается спереди* – *З.М.*), с свежими икрами и щеками.

А какой богомольный человек Иван Иванович! Каждый воскресный день надевает он бекешу и идет в церковь. Взошедши в нее, Иван Иванович, раскланявшись на все стороны, обыкновенно помещается на крылосе (*искаженное “клирос” – место для певчих, З.М.*) и очень хорошо подтягивает басом. Когда же окончится служба, Иван Иванович никак не утерпит, что б не обойти всех нищих. Он бы, может быть, и не хотел заняться таким скучным делом, если бы не побуждала его к тому природная доброта.

– Здорово, небого! – обыкновенно говорил он, отыскавши самую искалеченную бабу, в изодранном, сшитом из заплат платье.

– Откуда ты, бедная?

– Я, паночку, из хутора пришла: третий день, как не пила, не ела, выгнали меня собственные дети.

– Бедная головушка, чего же ты пришла сюда?

– А так, паночку, милостыни просить, не даст ли кто-нибудь хоть на хлеб.

– Гм! Что ж тебе разве хочется хлеба? Так тебе может и мяса хочется? – обыкновенно спрашивал Иван Иванович.

– Все, что милость ваша даст, всем буду довольна...

При этом старуха обыкновенно протягивала руку.

– Ну, ступай же с Богом, – говорил Иван Иванович. – Чего же ты стоишь? Ведь я тебя не бью! – и, обратившись с такими расспросами к другому, третьему, наконец возвращается домой или заходит выпить рюмку водки к соседу Ивану Никифоровичу, или к судье, или к городничему.

Иван Иванович очень любит, если ему кто-нибудь сделает подарок или гостинец. Это ему очень нравится”.

Вопросы для обсуждения:

1. От имени кого излагаются события и характеризуется герой?
2. Какими приемами повествователь знакомит читателя с Иваном Ивановичем? Для чего автору нужны многие восклицательные, побудительные интонации? Какими еще приемами создается комический эффект?
3. Как характеризует героя диалог с нищенкой? Как это соотносится с ироническим замечанием повествователя о “природной доброте” Ивана Ивановича?
4. Какие приемы художественного повествования использует писатель, чтобы мы убедились, что Иван Иванович ленив, неопрятен, самолюбив, жаден, плохой хозяин?

Задание 9. Прочитайте заключительные страницы “Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем” Н.В. Гоголя. Определите настроение путешествующего героя-повествователя. Аргументируйте, что название произведения соотносится по авторскому замыслу с заключительной фразой – “Скучно на этом свете, господа!”

“Назад тому лет пять я проезжал через город Миргород. Я ехал в дурное время. Тогда стояла осень со своею грустно-сырою погодою, грязью и туманом. Какая-то ненатуральная зелень – творение скучных, беспрерывных дождей – покрывала жидкою сетью поля и нивы, к которым она так пристала, как шалости старику, розы – старухе. На меня тогда сильное влияние производила погода: я скучал, когда она была скучна. Но, несмотря на то, когда я стал подъезжать к Миргороду, то почувствовал, что у меня сердце бьется сильно. Боже, сколько воспоминаний! Я двенадцать лет не видел Миргорода. Здесь жили тогда в трогательной дружбе два единственных человека, два единственных друга...

День был тогда праздничный; я приказал рогоженную кибитку свою остановить перед церковью и вошел так тихо, что никто не обратился. Правда, и некому было. Церковь была пуста. Народу почти никого. Видно было, что и самые богомольные побоялись грязи. Свечи при пасмурном, лучше сказать – больном, дне как-то были странно неприятны; темные притворы (*входы в церковь – З.М.*) были печальны; продолговатые окна с круглыми стеклами обливались дождливыми слезами. Я отошел в притвор и оборотился к одному почтенному старику с поседевшими волосами:

-- Позвольте узнать, жив ли Иван Никифорович?

В это время лампада вспыхнула живее перед иконою, и свет прямо ударился в лицо моего соседа. Как же я удивился, когда, рассматривая, увидел черты знакомые! Это был сам Иван Никифорович! Но как изменился!

-- Здоровы ли вы, Иван Никифорович? Как же вы постарели!

-- Да, постарел. Я сегодня из Полтавы, – отвечал Иван Никифорович.

-- Что вы говорите! Вы ездили в Полтаву в такую дурную погоду?

-- Что ж делать! Тяжба...

При этом я невольно вздохнул. Иван Никифорович заметил этот вздох и сказал:

– Не беспокойтесь, я имею верное известие, что дело решиться на следующей неделе, и в мою пользу.

Я пожал плечами и пошел узнать что-нибудь об Иване Ивановиче.

– Иван Иванович здесь, – сказал мне кто-то, – он на крылосе.

Я увидел тогда тощую фигуру. Это ли Иван Иванович? Лицо было покрыто морщинами, волосы были совершенно белые; но бекеша была все та же. После первых приветствий Иван Иванович, обратившись ко мне с веселою улыбкою, которая так всегда шла к его воронкообразному лицу, сказал:

– Уведомить ли вас о приятной новости?

– О какой новости? – спросил я.

– Завтра непременно решиться мое дело. Палата сказала наверное.

Я вздохнул еще глубже и поскорее поспешил проститься, потому что я ехал по весьма важному делу, и сел в кибитку. Тощие лошади, известные в Миргороде под именами курьерских, потянулись, производя копытами своими, погружавшимися в серую массу грязи, неприятный для слуха звук. Дождь лил ливнем на человека, сидевшего на козлах и накрывшегося рогожкой. Сырость меня проняла насквозь. Печальная застава с будкою, в которой инвалид чинил серые доспехи свои, медленно пронеслась мимо. Опять то же поле, местами изрытое, черное, местами зеленеющее, мокрые галки и вороны, однообразный дождь, слезливое без просвету небо. – Скучно на этом свете, господа!”

Вопросы для обсуждения:

1. Определите, как автору удается создать и передать мрачное и глубоко ироничное настроение героя-повествователя. Порассуждайте о причинах такого настроения. Назовите художественные приемы, с помощью которых это сделано автором.

2. Какое впечатление оставила у повествователя встреча с давними знакомыми и почему? Задумайтесь над смыслом понятий “человеческое достоинство”, “пустые амбиции”, “духовные отношения”, “смысл жизни”. Какие из них имеют отношение к гоголевским героям?

Задание 10. Прочитайте отрывок из повести И.С. Тургенева “Ася”. Докажите, что автор пользуется приемами объективного психологического письма.

“Мне было тогда лет двадцать пять, начал Н.Н., – дела давно минувших дней, как видите. Я только что вырвался на волю и уехал за границу, не для того, чтобы “кончить мое воспитание”, как говаривалось тогда, а просто мне захотелось посмотреть мир Божий. Я был здоров, молод, весел, деньги у меня не переводились, заботы еще не успели завестись – я жил без оглядки, делал что хотел, процветал, одним словом. Мне тогда и в голову не приходило, что человек не растение и процветать ему долго нельзя. Молодость ест пряники золоченые, да и думает, что это-то и есть хлеб насущный; а придет время – и хлеба напрочишься. Но толковать об этом не для чего.

Я путешествовал без всякой цели, без плана; останавливался везде, где мне нравилось, и отправлялся тотчас далее, как чувствовал желание видеть новые лица – именно лица. Меня занимали исключительно одни люди; я ненавидел любопытные памятники, замечательные собрания, которые возбуждали во мне ощущение тоски и злобы... Природа действовала на меня чрезвычайно, но я не любил так называемых ее красот, необыкновенных гор, утесов, водопадов; я не любил, чтобы она навязывалась мне, чтобы она мне мешала. Зато лица, живые человеческие лица – речи людей, их движения, смех – вот без чего я обойтись не мог. В толпе мне всегда было особенно легко и отрадно; мне было весело идти, куда шли другие, кричать, когда другие кричали, и в то же время я любил смотреть, как эти другие кричат. Меня забавляло наблюдать людей... да я даже не наблюдал их – я их рассматривал с каким-то радостным и ненасытным любопытством. Но я опять сбиваюсь в сторону.

Итак, лет двадцать тому назад я проживал в немецком небольшом городке З., на левом берегу Рейна. Я искал уединения: я только что был поражен в сердце одной молодой вдовой, с которой познакомился на водах. Она была очень хороша собой и умна, кокетничала со всеми – и со мною, грешным, – сперва даже поощряла меня, а потом жестоко меня уязвила, пожертвовав мною одному краснощекому баварскому лейтенанту. Признаться сказать, рана моего сердца не очень была

глубока; но я почел долгом предаться на некоторое время печали и одиночеству – чем молодость не тешиться! – и поселился в З.

Городок этот нравился мне своим местоположением у подошвы двух высоких холмов, своми дряхлыми стенами и башнями, вековыми липами, крутым мостом над светлой речкой, впадавшей в Рейн, -- а главное, своим хорошим вином. По его узким улицам гуляли вечером, тотчас после захождения солнца (дело было в июне), прехорошенькие белокурые немочки и, встретясь с иностранцем, произносили приятным голосом : “Guten Abend!” -- а некоторые из них не уходили даже тогда, когда луна поднималась из-за острых крыш стареньких домов и мелкие каменья мостовой четко рисовались в ее неподвижных лучах. Я любил тогда бродить по городу; луна, казалось, пристально глядела на него с чистого неба... а воздух так и ластился к лицу, и липы пахли так сладко, что грудь поневоле все глубже и глубже дышала, а слово «Гретхен» (*героиня трагедии «Фауст» Гете – З.М.*) – не то восклицание, не то вопрос – так и просилось на уста.

Городок З. лежит в двух верстах от Рейна. Я часто ходил смотреть на величавую реку и, не без некоторого напряжения мечтая о коварной вдове, просиживал долгие часы на каменной скамье под одиноким огромным ясенем. Маленькая статуя мадонны с почти детским лицом и красным сердцем на груди, пронзенным мечами, печально выглядывала из его ветвей».

Вопросы для обсуждения:

1. Обоснуйте своеобразность характера и духовного мира автора-повествователя. Обратите внимание на его отношение к природе. Чем это можно объяснить?
2. Как характеризует героя интерес к наблюдению за людьми?
3. Можно ли И.С. Тургенева назвать автором-аналитиком? Почему?
4. Назовите авторские приемы, используемые для передачи внутреннего мира героя-повествователя.
5. Как проявляются в приведенном фрагменте гендерные взгляды героя? Найдите эти места в тексте, дайте им интерпретацию.

Задание 11. Прочитайте отрывок из рассказа Максима Горького «Старуха Изергиль». Какой вид психологизма преобладает в нем? В чем это проявляется?

«...Старуха задумалась о том, куда девались из жизни сильные и красивые люди, и, думая, осматривала тёмную степь, как бы ища в ней ответа.

Я ждал ее рассказа и молчал, боясь, что, если спрошу ее о чем-либо, она опять отвлечется в сторону.

И вот она начала рассказ.

«Жили на земле в старину одни люди, непроходимые леса окружали с трех сторон таборы этих людей, а с четвертой – была степь. Были это веселые, сильные и смелые люди. И вот пришла однажды тяжелая пора: явились откуда-то иные племена и прогнали прежних в глубь леса. Там были болото и тьма, потому что лес был старый, и так густо переплелись его ветви, что сквозь них не видать было неба, и лучи солнца едва могли пробить себе дорогу до болот сквозь густую листву. Но когда его лучи падали на воду болот, то подымался смрад, и от него люди гибли один за другим. Тогда стали плакать жены и дети этого племени, а отцы задумались и впали в тоску. Нужно было уйти из этого леса, и для того были две дороги: одна – назад, – там были сильные и злые враги, другая – вперед, – там стояли великаны-деревья, плотно обняв друг друга могучими ветвями, распустив узловатые корни глубоко в цепкий ил болота. Эти каменные деревья стояли молча и неподвижно днём в сером сумраке и еще плотнее сдвигались вокруг людей по вечерам, когда загорались костры. И всегда, днём и ночью, вокруг тех людей было кольцо крепкой тьмы, оно точно собиралось раздавить их, а они привыкли к степному простору. А ещё страшней было, когда ветер бил по вершинам деревьев и весь лес глухо гудел, точно грозил и пел похоронную песню тем людям. Это были все-таки сильные люди, и могли бы они пойти биться насмерть с теми, что однажды победили их, но они не могли умереть в боях, потому что у них были заветы (*наставления потомкам – З.М.*), и коли б умерли они, то пропали б с ними из жизни и заветы. И потому они сидели и думали в длинные ночи, под глухой шум леса, в ядовитом смраде болота. Они сидели, а тени от костров прыгали вокруг них в безмолвной пляске, и всем казалось, что это не тени пляшут, а торжествуют злые духи леса и болота... Люди всё сидели и думали. Но ничто – ни работа, ни женщины не изнуряют тела и души людей так, как изнуряют тоскливые думы. И ослабли люди от дум... Страх родился среди них, сковал им крепкие руки, ужас родили женщины плачем над трупами умерших от смрада и над судьбой скованных страхом живых, – и трусливые слова стали слышны в лесу, сначала робкие и тихие, а потом всё громче и громче... Уже хотели идти к врагу и принести ему в дар свою волю, и никто уже, испуганный смертью, не боялся рабской жизни... Но тут явился Данко и спас всех один».

Старуха, очевидно, часто рассказывала о горящем сердце Данко. Она говорила певуче, и голос ее, скрипучий и глухой, ясно рисовал передо мной шум леса, среди которого умирали от ядовитого дыхания болота несчастные, загнанные люди.

«Данко – один из тех людей, молодой красавец. Красивые – всегда смелы. И вот он говорит им, своим товарищам:

-- Не своротить камня с пути думою. Кто ничего не делает, с тем ничего не станется. Что мы тратим силы на думу да тоску? Вставайте, пойдем в лес и пройдем его сквозь, ведь имеет же он конец – всё на свете имеет конец! Идемте! Ну! Гей!..

Посмотрели на него и увидали, что он лучший из всех, потому что в очах его светилось много силы и живого огня.

– Веди ты нас! – сказали они. Тогда он повел...»

Старуха помолчала и посмотрела в степь, где всё густела тьма. Искры горящего сердца Данко вспыхивали где-то далеко и казались голубыми воздушными цветами, расцветая только на миг».

Вопросы для обсуждения:

1. Обратите внимание на приемы, которыми автор романтизирует обстоятельства, в которых оказались «сильные и смелые люди», перечислите их. Почему автор именно так описывает лес?
2. Для чего, по вашему мнению, автор несколько раз подчеркивает, что эти люди были «сильными и смелыми»?
3. Для чего автор употребляет прием антитезы – художественного противопоставления?
4. Какую смысловую и эмоциовыразительную роль выполняют изображение людей, их короткие реплики, пейзаж? Какое создается настроение у читателя?
5. В чем проявляется художественное мастерство писателя? Найдите в тексте приемы художественной условности, символического обобщения.
6. Как выявляется психологизм в произведениях романтической стилистики?

Пералік прыкладных пытанняў да заліку

1. Псіхалогія і літаратура. Праблемнае поле псіхалогіі літаратурнай творчасці.
2. Асноўныя псіхалагічныя тэорыі творчасці.
3. Паняцці натхнення і таленту. Роля ведаў і асабістага вопыту ў працэсе літаратурнай творчасці.
4. Аўтабіяграфізм і дакументалізм творчасці. Роля маленства і юнацтва ў фарміраванні таленту.
5. Характар і асаблівасці памяці. Памяць і творчае мысленне.
6. Дзённікі пісьменнікаў і творчы працэс.
7. Ускосны вопыт і дакументаванне ў творчасці пісьменніка.
8. Аўтар і прататып у літаратурным творы.
9. Рэалізацыя задумы і жыццёвага матэрыялу ў творчым працэсе.
10. Увасабленне задумы. Актыўнасць творчага ўспрымання.
11. Псіхалагічныя тэхнікі ў літаратурным творы.
12. Жэсты, міміка, рухі, паходка, пастава і эмацыянальнае жыццё героя.
13. Паняцце “пакуты творчасці”.
14. Віды псіхалагізму ў літаратурным творы.
15. Мастацкі псіхалагізм.
16. Формы псіхалагічнага аналізу ў празаічным творы.
17. Псіхапэтыка: вочы, пагляды, усмешка, смех, гукі голасу і іншыя сродкі аўтарскай характарыстыкі героя.
18. Тэорыі аб’ектыўнага і суб’ектыўнага псіхалагізму.
19. Тэорыя неапсіхалагізму ў сучасным літаратуразнаўстве.
20. Нетрадыцыйныя накірункі псіхалагізму і літаратуразнаўства.
21. Гендэрны накірунак у літаратуразнаўстве.
22. Асноўныя формы псіхалагічнага пісьма.

Рэкамендуемая літаратура:

1. Андреев, А.Н. Психика и сознание : два языка культуры / А.Н. Андреев. – Минск : Изд-во БГУ, 2000. – 233 с.
2. Андреев, А.Н. Психологизм в литературе / Андреев А.Н. Целостный анализ литературного произведения. – Минск : НМЦентр, 1995. – С. 80 – 89.
3. Арнаудов, М. Психология литературного творчества : пер. с болгарского Д.Д. Николаева. – Москва : Прогресс, 1970. – 654 с.
4. Боров, Ю.Б. Эстетика / Учебник Ю.Б. Боров – Москва : Высш. шк., 2002. – 511 с.
5. Выготский, Л.С. Психология искусства – Мн. : «Современное слово», 1988. – 480 с.
6. Гарадніцкі, Я.А. Літаратура як мастацтва : камунікатыўнасць, інтэрмедыяльнасць, наратыўнасць / Я.А. Гарадніцкі – Мінск : Беларуская навука, 2014. – 401 с.
7. Гинзбург, Л.Я. О психологической прозе / Л.Я. Гинзбург. – М. : INTRADA, 1999. – 415 с.
8. Гніламедаў, У.В. “Заставацца сабой...” / Уклад. М. Мікуліч. – Мінск : Выдавецтва “Чатыры чвэрці”, 2012. – 574 с.
9. Гудонене, В. Искусство психологического повествования (от Тургенева к Бунину) / В. Гудонене. – Вильнюс, Изд-во Вильн. гос. ун-та, 1998. – 120 с.
10. Золотухина, О. Психологизм в литературе : пособие / О. Золотухина. – Гродно, ГрДУ, 2009. – 178 с.
11. Есин, А.Б. Психологизм русской классической литературы : кн. для учителя / А.Б. Есин. – М.: Просвещение, 1988. – 174 с.
12. Мележ, І. Завеі, снежань...: Раман з “Палескай хронікі”. Артыкулы, эсэ, інтэрв’ю: Мінск: Нар. асвета. – 1992. – 304 с.
13. Мельнікава, З.П. Метадалогія літаратуразнаўства : Курс лекцый / З.П. Мельнікава. – Брэст : БрДУ, 2011. – 179 с.
14. Рагойша, В.П. Тэорыя літаратура ў тэрмінах : дапам. для студ. філалаг. спец. ВНУ. – Мінск : Бел. энцыклапедыя, 2001. – 384 с.
15. Ранкур-Лаферьер, Д. Русская литература и психоанализ / Д. Ранкур-Лаферьер; пер. с англ. – М. : Ладомир, 2014. – 1013 с.
16. Рожина, Л.Н. Психология человека в художественных образах : учеб.-метод. пособие / Л.Н. Рожина. – Минск : Изд-во МГПИ им. А.М. Горького, 1997. – 152 с.
17. Сартр, Ж.П. Что такое литература? Слова / Пер. с фр. – Минск.: ООО «Попурри», 1999. – 448 с.
18. Современный словарь по психологии авт.-сост. В.В. Юргук. – Минск : Элайда, 2000. – 704 с.
19. Тэн, И. Философия искусства / Подг. к изд., общ. ред. и послесл. А.М. Микиши; вступ. ст. П.С. Гуревича. – Минск : Республика, 1996. – 351 с.

20. Уводзіны ў літаратуразнаўства : Хрэстаматыя / Аўт.-уклад. М.І. Мішчанчук, М.Ф. Шаўлоўская : Вучэб дапам. для філал. ф-таў ВНУ. – 3-е выд., перапрац. і дапрац. – Мінск: УП “ІВЦ Мінфіна”, 2004. – 364 с.
21. Фрейд, З. Психоанализ и культура. Леонардо да Винчи : сб. статей / З. Фрейд. – СПб. : 1997. – 295 с.
22. Шамякін, І. Размова з чытачом: Артыкулы, выступленні, дзённікі. – Мінск : Маст. літ., 1973. – 231 с.
23. Шамякін, І. Роздум на апошнім перагоне : Дзённікі 1980 – 1995 гадоў. – Мінск : Маст. літ., 1998. – 527 с.
24. Юнг, К.-Г. Психология бессознательного / К.-Г. Юнг. – Москва : Канон, 1996
25. Яскевіч, А. Грані майстэрства. Мінск: Маст. літ., 1974. – 160 с.
26. Яскевіч, А. У свеце мастацкага твора – Мінск: Маст. літ., 1977. – 208 с.