

**Праблемы літаратурна-мастацкага кантэксту: парадыгма  
ўзаемасувязей літаратуры і мастацтва**

*Pro et contra.* Ніводнае са стагоддзяў чалавечай гісторыі не было так размежаванае па незлічона шматлікіх параметрах і ў той жа час не імкнулася так прагна да адзінства і гармоніі, як XX стагоддзе.

Сусветныя войны і рэвалюцыі супрацьпаставілі адно аднаму цэлыя краіны, народы, нацыі, што прывяло да глабальнага процістаяння сістэм, цывілізацый, актуалізавала першасную апазіцыю «быццё – небыццё» ў антыўтопіях пра Трэцюю сусветную, планетарную экалагічную катастрофу, татальнае манкурцтва або эпідэмію «анасароўвання». Гэтае глабальнае процістаянне прадчуваў у канцы XIX ст. Р.Кіплінг, чалавек і паэт «дзеяння» (як і прадстаўнік т.зв. «літаратуры дзеяння»).

Запад есть Запад, Восток есть Восток, и с места

они не сойдут,

Пока не предстанет небо с землей на страшный

господний суд...

(Здаецца, апошняя прадказанне пачынае пмаг у чым здзяйсняцца...)

Выяваю гэтага процістаяння стала і апазіцыя, якую ўтварылі СМІ літаратуры і мастацтву. Вучоныя-гуманітарыі, пісьменнікі, дзеячы культуры з розных краін свету, якія сабраліся ў 1997 г. у Вашынгтоне на канферэнцыю «Пошук новай сусветнай культуры XXI стагоддзя: накірункі заходняй літаратуры», канстатавалі: на месца літаратуры ў грамадстве і ў жыцці прыватнага чалавека як на Захадзе, так і на Усходзе прэтэндуюць, яе выцясняюць іншыя сучасныя віды культуры, якія больш дакладна можна назваць СМІ – тэлебачанне, відэа, а таксама камп'ютары.

Тэндэнцыі процістаяння выявіліся таксама і ў альтэрнатыўнасці літаратурнага, мастацкага працэсаў: рэалізм – мадэрнізм, мадэрнізм – немадэрнісцкія плыні і школы, мадэрнізм – постмадэрнізм, нават у рэалізме вылучаюцца як плынь сацыялістычнага рэалізму, так і памкненне захаваць класічныя традыцыі «бальзакаўскага», «талстоўскага» рэалізму ў новым соцыокультурным кантэксце; літаратура аказалася ў апазіцыі да «масавай літаратуры», як і культура – да «мас-культы».

У навуцы XX ст. таксама прайшло размежаванне на «фізікаў» і «лірыкаў»; прыродазнаўчыя, дакладныя навукі адасобіліся ад гуманітарных, а тыя правялі сваю мяжу з «фізікамі». Але адасобіўшыся ад гуманітарыяй, прадстаўнікі дакладных навук, прыродазнаўства шмат у чым правялі ракавую мяжу (гэта выявілася ўжо ў XIX ст., а ў XX ст. набыло планетарныя маштабы) з паняццямі «маральны», «гуманны».

Шмат сказана пра гэтыя «нажніцы» ў навукова-творчай спадчыне А.Адамовіча: «Важнейшей из проблем является и вот эта – ее сегодня формулируют как «ножницы между техническим прогрессом и нравственным движением, уровнем

человечества», «Ножницы», которые увидел, о которых предупреждал Лев Толстой («по степени своего нравственного развития люди не имеют права на пользование опасной для жизни техникой»), сегодня способны перерезать самоё нить жизни – на всей планете!..

Проблема «ножниц» – между техническим и нравственным развитием – и в «деревенской» прозе одна из сквозных» («Додумывать до конца». М., 1988. С.162, 168).

Навука дала новыя магчымасці для выпявання чалавечых заганаў, выявіўшы сваё і адваротнае, д'ябальскае аблічча, стала «падбухторшчыкам» («Сатана» ў перакладзе са старажытнаўрэйскай мовы якраз і азначае гэтае -- «падбухторшчык», «подстрекатель») небяспечных для ўсяго чалавецтва працэсаў. Так, нават у падручніку «Замежная літаратура XX стагоддзя» (М., 1996 г.) аўтары, апіраючыся на дадзеныя і рэчаіснасці, і літаратуры, сцвярджаюць: «пацярпела няўдачу рэвалюцыя сацыяльная, якая вырадзілася ў сталінізм, тады як навукова-тэхнічная рэвалюцыя паставіла чалавецтва каля мяжы экалагічнай катастрофы і ядзернай вайны... ніводная з сацыяльных сістэм, ні капіталістычная, ні сацыялістычная, не справілася з арганічнымі заганамі чалавечага існавання (общежития)» (С.24). А пра гэта ўжо неаднойчы было сказана буйнымі дзеячамі літаратуры і мастацтва.

Да таго ж у навуках, як прыродазнаўчых, так і гуманітарных, выявілася тэндэнцыя да вузкай спецыялізацыі ведаў. Гэтую далёка не новую ідэю пазначыў яшчэ А.С.Пушкін, проціпаставіўшы Сальеры Моцарту: «Ремесло поставил я подножием искусству». Менавіта набыццё рамесніцкіх асноў, ведаў, навыкаў, уменняў становіцца прымярэтным у грамадстве XX ст. Але як і ў апазіцыі «Моцарт – Сальеры» прасочана свая дыялектыка, так ёсць яна і ў падыходзе да гэтай праблемы вузкага прафесіяналізму.

На Капенгагенскай сустрэчы дзеячаў культуры ў 1988 г. датчанін Нільс Барфард надзвычай трапна і актуальна ў т.л. і для нашай рэчаіснасці адзначыў: «Классический тип критика, который мог бы обозреть все явления в идейно-исторической связи для которого наибольший интерес представляли бы сами культурные ценности, важные для общества идеалы культуры,-- такой тип критика ушел на пенсию. Он удалился в некую «экологическую нишу» вместе с более взыскательной художественной литературой. В Дании невозможно продать так называемые содержательные литературные и культурные журналы тиражом более 1200 экземпляров» («ВЛ», 1989, 5. С. 64).

Прафесіяналізм процістаіць непрафесіяналізму. Прафесіяналізм адзінак – непрафесіяналізму мільёнаў. Прафесіяналізм першаадкрывальнікаў – непрафесіяналізму спажыўцоў. Прафесіяналізм гуманітарыяў процістаіць прафесіяналізму прыродазнаўцаў, і чым глыбей веда ў адным накірунку, тым больш чалавек адрываецца ад «глебы». Прафесіяналізм у рэшце рэшт аказваецца ў апазіцыі маральнасці – «вот в чем вопрос».

Менавіта такімі катэгорыямі і паняццямі вызначаецца «новая рэальнасць» канца XX ст. Але відавочна, што побач з працэсамі цэнтрабежнымі, раз'яднання і палярызацыі ў XX ст. выпрацоўваліся ідэі процілеглага накірунку – дзеячамі навукі і культуры, літаратура- і мастацтвазнаўцамі.

Так, В.І.Вернадскі – вучоны з сусветным імем, разумеючы небяспеку «нажніц» паміж НТР і маральнасцю, паміж прафесіяналізмам і адказнасцю, ўжо ў 1922 г. папярэдзваў: «Недалека время, когда человек получит в свои руки атомную энергию – такой источник силы, который даст ему возможность строить новую жизнь, как он захочет... Сумеет ли человек воспользоваться этой силой, направить ее на добро, а не на самоуничтожение? Дорос ли он до умения использовать ту силу, которую неизбежно должна дать ему наука? Ученые не должны закрывать глаза на возможные последствия их научной работы, научного прогресса. Они должны чувствовать себя ответственными за последствия их открытий» («Очерки и речи».М. Вып.ІІ. 1922.).

Памкненне да дыялогу, аб'яднання, сінтэзу і гармоніі на новых асновах (ідэйных, эстэтычных, палітычных, эканамічных і інш.) становіцца асабліва відавочным напрыканцы ХХ ст. Гэта выявілася ў самых розных накірунках і тэндэнцыях.

Да тлумачэння паняцця «кантэкст». У шэраг паняццяў, у якіх адбываюцца цэнтраізмлівыя тэндэнцыі сучаснага літаратурнага, культурнага працэсаў, уваходзіць і паняцце «кантэкст». «Кантэкст» далёка не новае слова і для нашага часу зусім не арыгінальнае. Тым не менш у розных аўдыторыях і па розных прычынах (як навукова-даследчыцкага, так і адукацыйна-выхаваўчага характару) тлумачыцца актуальнасць вывучэння кантэксту.

Прадстаўленае ў літаратуразнаўстве (ужо ў 60-я гады: КЛЭ, «Поэтический словарь» А. Квяткоўскага) і мовазнаўстве (ЭЛіМБел, 1985; Энцыклапедыя «Беларуская мова», 1984), гэта паняцце шырока ўжываецца з развіццём навук памежных. З рыкарыстаннем новых прынцыпаў у метадалогіі, як і ўвогуле з разуменнем шматстайнасці і адзінства тых працэсаў, якія адбываюцца ў мастацтве і культуры, у гісторыі цывілізацыі. Тым больш, што ў кожнай з навук, мастацтваў, рамёстваў – свая традыцыя распрацоўкі і асэнсавання гэтага паняцця.

Так, ужо Сяргей Эйзенштэйн пісаў, што «два якія-небудзь кавалкі, пастаўленыя побач, чамінуча злучаюцца ў новае ўяўленне, якое ўзнікае з гэтага супастаўлення як новая якасць» (Ізбр. статьи.М.,1956.С.253), так што дзве часткі кінастужкі пры мантажы ўтвараюць нават не суму, але здабытак. У дачыненні да паняцця «сістэма» кантэкст з'яўляецца сістэмай больш высокага ўзроўню ў параўнанні з сістэмамі-яго складовымі часткамі.

Відавочна, што ёсць шмат тэарэтычных распрацовак, вызначэнняў таго, што такое кантэкст. Але сутнасць гэтай з'явы можна растлумачыць на асобна ўзятым прыкладзе. Увага да адзінкавага, праз якое паўстае характэрнае, вылучае гэтаксама сучасны тэзаўралагічны падыход да аналізу твораў літаратуры і мастацтва.

Згадаем, што сярод «вечных» пытанняў ёсць і такое: колькі будзе, калі 2 памножыць на 2. Каб зразумець, што такое кантэкст, варта адзначыць: ёсць шмат варыянтаў адказу на гэтае пытанне.

Першы варыянт прадугледжвае традыцыйны адказ: «4». У дачыненні да кантэксту, гэта значыць захаванне вобразаў свайго першапачатковага значэння ў межах агульнага цэлага, таго, што з\*яўляецца самай сутнасцю створанага паэтам, мастаком вобраза. Так, Дон Кіхот застаецца Дон Кіхотам і ў малюнках Анарэ Дам'е, Гюстава Дарэ, Пабла Пікаса, Сальвадора Далі, Кукрыніксаў, Савы Бродскага, і ў музыцы Кара Караева, Мінкуса і іншых дзеячаў культуры, якія звярталіся да вядомага рамана Мігеля Сервантэса.

Але сутнасць кантэксту выяўляецца найбольш у тым, што гэта не сума, а здабытак, што ў межах кантэксту ўтвараюцца новыя сувязі (як будзе вывучана ніжэй -- генетычныя, кантактныя, тыпалагічныя), якія напаўняюць новым зместам, дадаюць новыя параметры тлумачэння вядомым вобразам, ажыўляюць іх у свядомасці людзей і прыносяць у іх водар новай рэчаіснасці. Таму лепш у дадзеным выпадку схіліцца да наступных адказаў:  $2 \times 2 = 4, 5 \dots 5 \dots$  знак бясконцасці (выпадак, што гэта «3», або «2», або «1», значыць – твор або вобраз не з\*яўляецца мастацкай каштоўнасцю ў свеце і паступова знікае; адказ «0» ув'ягуле азначае калапс, па сутнасці, які выліўся ў крызіс літаратурных і мастацкіх жанраў у другой палове ХХ ст.). Пераходзячы ў мастацтва літаратурны вобраз набывае новыя вымярэнні, уключаецца ў новыя дачыненні, пачынае жыць новым жыццём, гэтаксама як і наадварот з вобразам музычным, жывапісным, архітэктурным... Менавіта кантэкст, які з\*ява памежная і больш высокага пластычна-духоўнага ўзроўню, дазваляе пашырыць межы звычайнай метадалогіі літаратура- і мастацтвазнаўства. А праца ў гэтым накірунку – гэта канкрэтнае напаўненне рэаліямі працэсаў гуманізацыі і гуманітарызцыі, якія вылучаны сярод прыярытэтных у сістэме адукацыі на Беларусі.

У літаратурна-мастацкім кантэксце выяўляюцца розныя віды сувязяў, якія існуюць паміж літаратурай і мастацтвам. Гэта памежная сфера даследавання можа апірацца на тыя паняцці, якія вылучаюцца ў параўнальна-тыпалагічным літаратуразнаўстве, якое таксама звернутае да памежных з\*яў. У дадзеным выпадку прааналізуем генетычныя, кантактныя і параўнальна-тыпалагічныя ўзаемасувязі паміж творамі літаратуры і мастацтва.

*Генетычныя паралелі і сувязі.* Яны існуюць паміж літаратурна-мастацкімі з\*явамі, што маюць адну гісторыка-культурную аснову--як пэўны гістарычны перыяд або падзею, з аднаго боку, так і асобу чалавека, з другога. Канкрэтныя прыклады сведчаць пра наяўнасць гэтага адзінства паміж літаратурай і мастацтвам.

Згодна з даследаваннямі А.М.Весьлоўскага, мастацтва слова прынята выводзіць з першабытнага сінкрэтызму. З гэтай першапачатковай злучнасці пачалі самастойнае развіццё асобныя формы культурнай дзейнасці, у т.л. мастацтва – славеснае (з яго трыма родамі: эпасам,

лірыкай, драмай), музыка, танец, выяўленчае мастацтва, тэатр. Таму зварот да першабытнай духоўнай культуры, як сусветнай, так і нацыянальнай, можна разглядаць як адзін напрамак вывучэння літаратурна-мастацкага кантэксту.

На глебе пэўнага гістарычнага перыяду ўзнікае і культура барока. Менавіта ў яе межах выяўляецца сінтэз мастацтваў – слова, жывапісу, музыкі. «Ні ў адным стагоддзі не было такога сыходжання паміж паэзіяй, музыкай і выяўленчым мастацтвам, як у XVII. Майстры ўсіх мастацтваў аднолькава памкнуліся да Метафары, якая аб'ядноўвала ўсе сусветныя з'явы...», -- пісаў вядомы рускі даследчык І.М.Галенішчаў-Кутузаў («Романские литературы». М., 1975. С.216). Гэтую асаблівасць барока пацвярджае і прыклад: апісанне таго, як ландскнехты рабуюць сялянскае падвор'е (у рамана нямецкага празаіка барока Г.Я.К.Грымельсгаўзэна «Сімліцысімус»), з'яўляецца выдатным празаічным эквівалентам панарамнаму мастацкаму палатну, прысвечанаму падзеям Трыццацігадовай вайны ў Германіі: «Першае, што зрабілі гэтыя райтары ў пачэрненых татусевых харомах, гэта – яны ўстойлілі сваіх коней; потым кожны заняўся нечым сваім, і кожнае гэтае «сваё» мела вынікам чыстае знішчэнне і псоту. Бо калі некаторыя ўзяліся за мяса, пачалі гатаваць і смажыць... дык іншыя, наадварот, абшнарылі дом знізу даверху; нават пакойчык царскага інтыму перагарнулі дагары нагамі... Другія пакавалі вялізны хатуль з дзвярцак, адзення і ўсякіх іншых хатніх трантаў... тыя пратыкалі шпагамі сена і салому... а тыя вытрасалі пер'е з падушак і, наадварот жа, запіхвалі ў насыпкі сала вяленае мяса і ўсялякае там іншае... Слугу звязалі і паклалі на зямлю, усадзілі яму ў горла распорку і ўдулі ў каўдун цэлую дайніцу смярдзучай жыжы з хлыва... давай накручваць мужыкам пальцы і тых гаротнікаў мучыць...» (Мн., 1997. С.31—32. Пераклад В.Сёмухі).

У межах рамантызму сінтэз мастацтваў разглядаўся як з'ява першаступеннай важнасці. Паэты – яны ж і спевакі-музыкі. А кампазітары, вядома, -- паэты. І не толькі таму, што Ф.Шуберт, аўтар звыш 600 песень, у т.л. на словы нямецкага паэтаў (як прыклад кантактных узаемасувязей), з'яўляецца аўтарам вершаваных радкоў. Але і таму, што рамантыкі прызнавалі глыбока ўнутраную блізкасць, арганічнае адзінства слова і гука, і гука як першапачатку слова.

Чалавек як творца – паэт, мастак, літаратурны крытык і мастацтвазнаўца, - такую асобу вызначаем як універсальную, адраджэнцкую. Побач з выдатнымі імёнамі можна назваць і больш сціплыя, з нацыянальнай культуры. Уладзімір Бойка -- «Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі» зафіксавала асноўныя накірункі працы журналіста, мастака, літаратуразнаўцы. Гэты чалавек працаваў менавіта ў галіне літаратурна-мастацкага кантэксту: так, у цыкле радыёперадач «Выхавай у сябе прыгожае» (з 1973 па 1991 гг.) ён расказваў пра выяўленчае мастацтва, але гэта было слова не толькі мастацтвазнаўцы, але і літаратурнага крытыка, журналіста, паэта... (гл. ў час. «Мастацтва», 1997, 3. С.63—68).

У салоне выстаўка чарговая

пейзажыста адмысловага.

Мы з табой хадзілі і глядзелі  
акварэлі:  
сонечныя ўзлескі і сцяжынкi,  
сінія нябёсы без хмурынкі,  
шэрыя нябёсы, як уцёсы,  
і ўцёсы колеру нябёсаў;  
каляровыя наплывы тушы  
радавалі вока, нашы душы.  
Ах, чаму цябе я не маляю?  
Пэўна, забываю, як цалую!..

Так пісаў паэт-мастак Уладзімір Бойка, прысвячаючы твор сваёй каханай, як гэта ўласцівае сусветнай літаратуры ва ўсе перыяды яе развіцця (згадаем імёны Катула, Праперцыя, Тыбула, Дантэ, Петраркі, Рансара, Шэкспіра, Максіма Багдановіча і іншых). І другая сусветная традыцыя выявілася ў гэтым творы: каханне далучае чалавека да ўсяго свету, менавіта дзякуючы каханню ўлюбёны пачынае бачыць прыгажосць і непаўторнасць свету, дабраслаўляе жыццё і мастацтва. Першаадкрывальнікам гэтага пачуцця-дабраслаўлення ў сусветнай літаратуры быў італьянскі гуманіст Франчэска Петрарка: «Дабраслаўляю дзень той, месяц, год, і дзень, і час, і дзіўнае імгненне...»

Становіцца відавочным, што адным з напрамкаў вывучэння літаратурна-мастацкага кантэксту становіцца зварот да тых дзеячаў культуры (як сусветнай, так і нацыянальнай), творчасць якіх развіваецца ў розных напрамках спалучэння паэзіі, прозы, выяўлення мастацтва, музыкі і г.д. (так нечакана і арганічна ў творчасці беларускага паэта Алеся Разанава паяўляюцца «яйкакватраты»: «Мастацтва», 1993, 4. С.46—48).

*Літаратурна-мастацкія кантакты: ўзоры кантактных сувязяў паміж літаратурай і мастацтвам.*

Шмат формаў гэтага віду кантактаў – як паміж дзеячамі культуры, так і паміж асобнымі творамі або вобразамі літаратуры і мастацтва.

Імя Гіёма Апалінера, французскага паэта, які з боку маці быў звязаны з Беларуссю (паходзіў з роду Кастравіцкіх, як і Карусь Каганец), сплятаецца з імёнамі славутых французскіх мастакоў. Гэтае знаёмства адметным чынам пазначыла жыццёвы і творчы лёс паэта і яго сяброў, спрыяла фарміраванню еўрапейскага культурнага працэсу мяжы стагоддзяў. Падчас вучобы ў Віленскім універсітэце пазнаёміліся Адам Міцкевіч і Валенцій Ваньковіч: карціна «Адам Міцкевіч на скале Аю-Даг» Ваньковіча – адзін з шэдэўраў беларускага і сусветнага мастацтва XIX ст. Выяўленне ўзаемаўплываў, якія нясе з сабою сяброўства мастакоў і паэтаў, таксама складае адну са старонак літаратурна-мастацкага кантэксту.

Іншыя віды кантактных сувязяў – напісанне музыкі да паэтычных твораў або на тэксты прозы, тэатральныя пастаноўкі паводле п'ес пісьменнікаў, ілюстраванне літаратурных твораў і іншае,-- маюць багатую спадчыну ў стагоддзях.

У беларускай музычнай культуры ў апошнія дзесяцігоддзе значна пашырыўся гэты сінтэз слова і гука -- літаратуры, музыкі, мастацтва спеваў. Сярод таго, што створана ў апошнія гады, варта назваць музычныя творы Сяргея Бельцюкова (містэрыю «Дабраславі нас, Госпадзі» для чытальніка, хора і аркестра, з Алегам Залётневым), Віктара Войціка (вакальны твор «Распяты Хрыстос» паводле Масея Сяднёва), Уладзіміра Дарохіна (кантата для хора «Арабскія прыпавесці» на вершы Абу Нуваса), Андрэя Мдзівані (опера-балет «Пекла» паводле Дантэ), Алега Соніна (тры паэмы на вершы Гарсія Лоркі) і іншыя творы згаданых і незгаданых кампазітараў. Якімі шляхамі ідуць беларускія кампазітары, пераствараючы, аднаўляючы, ажыўляючы вядомыя ў сусветнай літаратуры вобразы? Што новага дадаюць яны ў тое трывалае, што ўвайшло ў класіку сусветнай літаратуры? Мабыць, і гэты накірунак сучаснага мастацтва-, літаратуразнаўства чакае свайго даследчыка.

Сусветная літаратурная класіка, якая выдаецца на Беларусі (на беларускай або рускай мовах), знаходзіць не толькі сваіх ілюстратараў, але і выдатных чытачоў-інтэрпрэтатараў сярод беларускіх графікаў.

Георгій Паплаўскі – адзін з майстраў класічнага прачытання сусветных вобразаў. Ён ілюструе санеты Петраркі (1982 г.). На шмуцтытуле кнігі ў цэнтры па ўсёй вертыкалі – постаць італьянскага гуманіста. Яго адзенне (манаская рыза -- Петрарка прыняў духоўны сан), разгорнутая кніга, якую ён трымае ў руках (Петрарка найбольш часу аддаваў менавіта вывучэнню старажытнасці, рукапіснай спадчыны – ён лічыцца заснавальнікам класічнай філалогіі), выкананы ў профіль партрэт, іншыя створаныя мастаком вобразы, -- усё гэта сведчыць – перад намі партрэт гуманіста, аднаго з першаадкрывальнікаў новай культуры, дзеяча Адраджэння. На заднім плане ў глыбіні малюнка -- характэрныя для мастацтва Адраджэння абрысы (закругленая зверху арка), відаць вулку паўднёвага гораду, брук, частку храма (сваё Лаўру, Панну-натхніцельніцу, Петрарка сустрэў менавіта ў храме).

І яшчэ адна ілюстрацыя гэтага зборніка звяртае на сябе ўвагу – паэт у распачы прыхіліўся да адной з антычных калон (с.134—135). Яго каханай ужо няма – і пра гэта разбурэнне свету, выкліканае смерцю каханай (успомнім – менавіта Петрарка ўпершыню ўбачыў прыгажосць сусвету дзякуючы таму, што сустрэў сваё каханне), нагадваюць рэшткі старажытных калон. Графічны вобраз успрымаецца як сімвал храма, дзе некалі паэт убачыў сваю каханую, сімвал той прыгажосці, што нясе каханне. Невыпадкова Петрарка, страціўшы зямное, набывае іншую магчымасць: аднавіць духоўны храм, нябесны храм вышэйшай прыгажосці. У другой частцы зборніка вершаў «Канцан`еры» («На смерць мадонны Лаўры») яго каханая знаходзіцца там, на нябёсах, з'яўляючыся ўвасабленнем гэтай незямной, вышэйшай прыгажосці. Мастак жа раскажаў нам адну сумную гісторыю страты паэтам сваёй каханай. Г.Паплаўскі

ілюстраваў і кнігу санетаў Шэкспіра, выдадзеную беларускім выдавецтвам у 1981 г. на рускай мове.

Санеты Шэкспіра (у выданні на беларускай мове 1989 г.) ілюстраваў другі беларускі мастак – Віктар Мікіта. Ён таксама, як і Г.Паплаўскі, на першае месца вылучае тэму кахання. Але ў адной ілюстрацыі мастак аднаўляе вобраз Часу – скразны ў паэзіі Шэкспіра (с.65). Час паўстае ў шматлікіх абліччах: у выглядзе Смерці з касой, у вобразах чалавека на схіле гадоў, ружы, што падае бутонам уніз, прасякаючы накрыв прастору малюнка. Усё гэта выразна падкрэслівае паэтычную думку Шэкспіра пра шматаблічнасць Часу, пра непазбежнасць смерці і зруйнаванне ўсяго таго свету, што акаляе чалавека, што прымоўся паэту і быў адноўлены мастаком у ілюстрацыях санетаў Шэкспіра.

Графікам філасофскага складу мыслення з\*яўляецца беларускі мастак Арлен Кашкурэвіч. Вядомы ілюстратар твораў беларускіх аўтараў (М.Гусоўскага, Я.Купалы, А.Адамовіча, В.Быкава), ён перастварае вобразы сусветнай класікі. Знаменальна, што да ілюстравання трагедыі Гётэ «Фаўст» мастак звяртаўся неаднаразова, пачынаючы з першага выдання трагедыі па-беларуску ў перакладзе Васіля Сёмухі у 1976 г., уключаючы і працу над выданнем твора ў серыі «Скарбы сусветнай літаратуры» (1991 г.).

Кашкурэвіч перастварае класічна-ногага Фаўста: як графік, ён аднаўляе вядомыя старонкі трагедыі Гётэ, як філосаф, ён насычае традыцыйны змест новымі паралелямі, якія вывозяць вобразы трагедыі далёка за межы свайго часу і надаюць твору «вышактуальнасць» прачытання, уключаюць яго ў кантэкст беларускай культуры і нашай рэчаіснасці. Так, у ілюстрацыі да сцэны «Пакой Фаўста» (1-я частка) Кашкурэвіч уводзіць вобразы, якія нагадваюць пра мінулыя часы (з'яўляючыся разам з тым і прыкметамі нашага часу) – чалавечас цела (якое, магчыма, даследуе Фаўст-анатам, або якое, магчыма ў той жа ступені, раскрыжаванае на сярэднявечным прэнгу), узнятыя павеетрам (таксама сімвалічны вобраз, ці не самой гісторыяй!) старонкі фальянту... Але шмат што прыўнесенае з нашага часу: пішучая машынка, манітор, ракетная ўстаноўка... Менавіта ў атачэнні гэтых рэчаў можна ўспрымаць сучаснага Фаўста – вучонага-вынаходніка, найвыдатнейшага з людзей... Кашкурэвіч і перастварае вобраз Фаўста з трагедыі Гётэ, і вылучае ўжо ў самым пачатку тое, што толькі пачне праяўляцца ў вобразе гэтага героя на апошніх старонках твора – адмоўныя бакі дзейнасці Фаўста. Беларускі мастак не перайначыў Гётэ – ён прадоўжыў Гётэ, дадаў новыя рысы да вобраза вучонага, чалавека Дзеяння: Фаўст трымае ў руцэ келіх з атрутай (адпаведна тэксту трагедыі). Але на малюнку Кашкурэвіча ўнутры келіха выразна праяўляецца выява чалавечага мозга: як і атрута, так і чалавечы мозг з\*яўляюцца крыніцамі разбурэння, смерці -- прадбачаннем Чарнобыльскага монстра, вынайзенага розумам вучоных, можа быць растлумачаны гэты вобраз



Кашкурэвіча, створаны ў 1976 г. якраз за дзесяцігоддзе да катастрофы. Але і тут прарочымі гучаць вядомыя словы В.І.Вернадскага: «...возможные последствия их научной работы, научного прогресса... чувствовать себя ответственными за последствия их открытий...» (гл. вышэй). Так, кожная з ілюстрацый Кашкурэвіча да трагедыі «Фаўст» можа быць прачытана ў розных кантэкстах – з творамі Гётэ і сусветнай літаратуры, з вобразамі іншых мастакоў і нашай рэчаіснасцю (гл. артыкулы «...чытаю ілюстрацыю як літаратурны твор» // «Мастацтва», 1994, 8,9).

Інтэрпрэтацыя вобразаў літаратуры ў мастацтве – з'ява выключнай значнасці і для літаратуры, і для тых відаў мастацтва, якія звяртаюцца да літаратуры. Вывучэнне гэтай праблемы вядзецца пераважна ў асобных накірунках: тэатра-, мастацтва-, кіназнаўства, дык і то з боку вузкай спецыялізацыі, без арганічнага даследавання агульнага ў літаратуру кантэксту. Зразумела, што ў галіне вывучэння кантактаў сувязяў паміж літаратурай і мастацтвам ёсць шмат розных пунктаў погляду і рэчышчаў даследавання.

*Тыпалагічнае падабенства вобразаў літаратуры і мастацтва.*

Тыпалагічна падобнымі называюцца з'явы, якія ўзнікаюць незалежна адна ад адной, але ва ўмовах, якія маюць агульныя тэндэнцыі ўзнікнення і развіцця. Так, адной з галін сучаснага літаратуразнаўства з'яўляецца параўнальна-тыпалагічнае літаратуразнаўства.

Але і на сумежжы літаратуры і мастацтва ўзнікаюць тыпалагічна падобныя вобразы, якія маюць гаччэненне не толькі ўласна да аднаго віда творчай дзейнасці, але і для сукупнасці яе відаў. Гэтае сумежжа прыцягвае ўвагу крытыкаў (літаратуразнаўцаў і мастацтвазнаўцаў) на працягу не аднаго дзесяцігоддзя. Вышні асобнымі выданнямі кнігі пра ўзаемасувязі літаратуры і музыкі, літаратуры і выяўленчага мастацтва і г.д.(напр. «П.И.Чайковский и русская литература». Ижевск, 1980; «Русская литература и изобразительное искусство». М., 1988; «Русская художественная культура второй половины XIX века». М., 1991). Але вывучэнне месца тыпалагічнага падабенства вобразаў у межах агульнага літаратурна-мастацкага кантэксту з'яўляецца адным з найменш распрацаваных яе напрамкаў, асабліва на Беларусі.

Тыпалагічнае падабенства ўзнікае пры ўмове глыбока ўнутранага, сутнаскага пранікнення аўтара ў гісторыю і рэчаіснасць, у праблемы жыцця і лёсу чалавека, якое выяўляецца ў тым ці іншым вобразе і можа быць суаднесенае з другім вобразам, створаным з дапамогай іншых выяўленча-выразных сродкаў. Яно магчымае на глебе падобнага, у нечым агульнага светаразумеання, хаця фармальна раскрываецца ў розных абліччах.

Згадаем літаратуру і мастацтва Адраджэння. У межах гуманістычнага светасузірання набывае новую трактоўку і вобраз Божай Маці. З сярэднявечнага, хрысціянскага пункту погляду, Яна – сімвал. Сімвалічная

трактоўка вобраза Божай Маці падае Яе як вобраз Маці-Збавіцельніцы, Маці-Суцяшальніцы. Як Суцяшальніца, Пакутніца за ўвесь род чалавечы, Яна паўстае, напрыклад, у апокрыфу «Аб дванаццаці пакутах» (беларуская рэдакцыя створана на аснове перапрацоўкі візантыйскага «Хаджэння Багародзіцы па пакутах»). У творы расказваецца, як Багародзіца прыйшла ў царства памерлых і ўбачыла пакуты чалавечых душ у пекле: «И прослезилася пресвятая Богородица, видя погибель роду человеческого...» Як Збавіцельніца – у сярэднявечным драматычным творы «Цуд пра Тэафіла» Рутбёфа. Тэафіл прадаў сваю душу д'яблу і таму павінен панесці пасля смерці жахлівае пакаранне. Але герой зразумеў сваю памылку і шчыра раскайваецца, звяртаючыся за дапамогай да Маці Божай. Збавіцельніца забірае ў д'ябла страшэнную распіску і тым самым выратаўвае героя ад векавечных пякельных пакут.

Па-новаму ўвасабляецца вобраз Божай Маці ў літаратуры і мастацтве Адраджэння. Адпаведна з рэнесанснай ідэяй пра гармонію зямнога і нябеснага, цялеснага і духоўнага, з уяўленнямі пра ідэал чалавека, створаны ва ўмовах «сустрэчнага руху» па вертыкалі – з аднаго боку, узвышэння, абагаўлення зямнога і, з другога, «ачалавечвання» біблейскіх вобразаў, насычэння нябеснага зямнымі вытвамі,-- у гэтых умовах вобраз Божай Маці набывае новыя іпастасі. Выразны прыклад – «Сіксцінская мадонна» Рафаэля. Паміж зямным і нябесным светамі быццам існаваў занавес – сапраўды, мяжа была праведзеная ў часы Сярэднявечча (Аўгусцін у «Градзе Божым» сказаў пра гэтае існаванне двух светаў, двух «Градаў», якое і была прынята ў царкоўнай дагматыцы і кульце). Але вось ён расхінуўся – выдатна выгайдзены пластычны вобраз таго зруху, таго прарыву, што здзейснілі гуманісты Адраджэння,-- і новыя даляглядны раскрыліся перад чалавекам Адраджэння. Перад здзіўленымі святымі – злева Сікстам, справа Барвараю, перад анёламі знізу і наперадзе, нарэшце перад гледачом даяўляецца як відзенне Божая Маці з Сынам на руках.

Гляньма на карціну вачыма вядомых рускіх пісьменнікаў.

Васіль Жукоўскі: «Я смотрел на нее несколько раз; но видел ее только однажды так, как мне было надобно... В Богоматери, идущей по небесам, неприметно никакого движения; но чем более смотришь на нее, тем более кажется, что она приближается. На лице ее ничто не выражено, то есть на нем нет выражения понятного, имеющего определенное имя; но в нем находишь, в каком-то таинственном соединении, все... В глазах ее нет блистания... но в них есть какая-то глубокая, чудесная темнота; в них есть какой-то взор, никуда особенно не устремленный, но как будто видящий необъятное.

Она не поддерживает младенца, но руки ее смиренно и свободно служат ему престолом...» («Эстетика и критика». М., 1985. С.431).

Відавочна, рускі паэт перадае сімвалічнае бачанне вобраза Божай Маці як Той, для Каго «уже нет случая – все свершилось».

Але ў часы Адраджэння біблейскія вобразы набываюць чалавечае аблічча, і як сімвалічна адзначаны гэты рух на карціне Рафаэля, спускаюцца з нябёсаў на зямлю. Менавіта з гэтага іншага пункту

гледжання здолеў убачыць «Сіксцінскую мадонну» Аляксандр Герцэн: «Внутренний мир ее разрушен, ее уверили, что ее сын – сын божий, что она – богородица; она смотрит с какой-то нервной восторженностью, с материнским ясновидением, она как будто говорит: «Возьмите его, он не мой». Но в то же время прижимает его к себе так, что, если б можно, она убежала бы с ним куда-нибудь вдаль и стала бы просто ласкать, кормить грудью не спасителя мира, а своего сына» (Любимов Л. Искусство Западной Европы. М., 1982. С.230).

Карціна Рафаэля «Сіксцінская мадонна» відавочна спалучыла два светы – два светасузіранні: хрысціянскае і паганскае, адцягненае і пластычнае, сімвалічнае і рэалістычнае, аскетычнае і гуманістычнае. Вобраз Божай Маці паўстае ў спалучэнні гэтых процілегласцей. Менавіта з гэтага ж пункту погляду, на скрыжаванні традыцый ўспрымаецца вобраз Божай Маці ў паэме Міколы Гусоўскага «Песня пра зубра». Тут прачытваецца і традыцыйнае, хрысціянскае тлумачэнне вобраза (зварот да Божай Маці ў малітве як да Заступніцы роду чалавечага), і пры гэтым створаны вельмі блізкі зямному чалавеку жыццёвы вобраз маці, якая мае сыноў і дачок на беларускай зямлі і таму шкадуе іх:

Знаю, што Ты міласэрная, добрая маці –

Ты мне даруеш, і тут я з васковаю свечкай

Перад Табою, Святой Багародзіцай, кленчу...

О, заступіся за нас! Праз любоў к чалавеку

Бацька на Бог і абраў Цябе сам, і паставіў

Першай заступніцай людю, і Ты заступіся!

Як птушаняты ў нягоду пад матчына крылле,

Так пад Тваю абарону і мы прыбягам...

Хай хто пакрыўдзіць дзіця і мале заплата –

Маці ж прыгорне крывінку сваю і судзіць.

Ты – наша маці-заступніца мат – Твае дзеці,

Крыўдзяць, цкуюць нас і гальбядь – утры нашы слёзы.

О міласэрная ўцешніца Дзева Марыя,

Не пакідай нас, прычч нащу скаргу-малітву.

(Пер. Я. Семяжона. Песня пра зубра. Мн., 1980. С.119—120).

Зразумела, што акрамя таго, што гэтыя два творы напісаны ў адзін перыяд – Адраджэнне, паміж імі, здаецца, няма больш нічога падобнага. Але магчымасці параўнальна-тыпалагічнага вывучэння літаратурных і мастацкіх феноменаў дазваляюць паглыбіцца ў сутнасць разумення навакольнага свету і стану рэчаў, адкрыць існаванне такіх сувязяў, што лучаць у адзінае цэлае эпохі, народы, мастацтвы. «Сіксцінская мадонна» Рафаэля і «Песня пра зубра» Гусоўскага падобныя той арганічнай традыцыяй, у якой спалучыліся два тыпы культуры і на глебе якой ўрастаў велічны гмах гуманізму, што выявіўся не толькі ў часы Адраджэння, але і іншых соцыокультурных умовах.

Пра агульнасць літаратурна-мастацкага кантэкста імпрэсіянізму пісалася шмат. Але на першы план былі вылучаныя менавіта кантактныя сувязі паміж літаратурай і мастацтвам у рэчышчы агульнага накірунку. Наколькі

плённымі і цікавымі могуць быць назіранні за іх тыпалагічнай агульнасцю – пра гэта могуць сведчыць наступныя прыклады.

Паэты і мастакі, у творчасці якіх выявіліся і асаблівасці светасузірання, і адметныя рысы імпрэсіянізму, падыходзілі да жыцця (як знешняга, так і ўнутранага) як да шматколернай і шматзменлівай з’явы. Каб адлюстраваць гэтую хуткаплыннасць, рухомасць, шматфарбнасць, неабходна спыніць імгненне і паспрабаваць адзначыць не агульнавядомае, хрэстаматыйнае (напрыклад, колер туману – шэры), але менавіта ўласцівае гэтаму імгненню адценне – колеру, гуку, пачуцця... Паэты выказалі гэтую думку надзвычай дакладна: «Глянё...», «Кінь пагляд...», «Абярніся...» (Поль Верлен), «Глянё...», «Не бачыш..?», «Пабач жа...», «Кінь толькі вокам...» (Максім Багдановіч).

Канстанцін Паўстоўскі згадаў вядомую гісторыю пра Клода Манэ, які «адкрыў» лонданскія туманы:

«Французскі художнік Манэ прыехаў у Лондон і напісаў Вестмінстэрскае аббатства. Работавіў Манэ ў звычайным лонданскім туманным дзень. На карціне Манэ готычэскія ачертанні аббатства едвa выступалі з тумана. Напісана карціна вiртуозна.

Когда карціна была выставлена, она прайзвела смятенне сроду лондонцав. Они былі паражены, што туман у Манэ быў акарашан у багровы колер, тогда как дадзена з хрэстаматый было вiзвестно, што колер тумана сёрый.

Дзёрзасць Манэ вызвала сначала возмущенне. Но возмущавшыся, выйдя на лондонскіе улiцы, вгляделісь в туман і зпервые заметілі, што он дзействітельно багровы.

Тогчас началі іскаць этому аб’ясненне. Соголасілісь на том, што красны колер тумана завасіт от обілія в дыме ісходу з фабрычных і печных труб. Кроме того, этот колер сообщают красны кiрпичны лондонскіе дома.

Но как бы то нi было, Манэ победіл. После его карціны все началі вiдеть лондонскі туман такім, какіим его увiдел художнік. Манэ дадзена прозвалі «создателем лондонского тумана» (аповесць «Залатая ружа»).

Гарадская рака – якая яна? На карціне Клода Манэ «Імпрэсія. Усход сонца» на няроўнай паверхні вады адбiваюцца блікі ў туманнай дымцы свiтанку, пламянеючы шар сонца, што, уздымаючыся над зямлёю, рассыпае па рачной рабiзне няроўныя плямы; зданямі паўстаюць удалячыні абрысы невялікай прыстані, размытыя плямы лодак. Кароткае імгненне пераходу ночы ў дзень, імгненне, расцягнутае ў бясконцасць.

У сваёй паэзіі Поль Верлен паўстае такім жа мастаком-імпрэсіяністам. Абранутая ў камень («мур футай з пяць», пераклад Максіма Багдановіча), ціхая і цёмная («хоць і нямутная вадой»), рака ў Поля Верлена – «смяротна-жоўтая»! Выкарыстанне незвычайнага колеру (вада – жоўтая) можа быць растлумачана і тым, што імпрэсіяністы (як і ў прыведзеным вышэй прыкладзе Клод Манэ) малявалі прадмет у адзiнстве з навакольным асяроддзем («навокал чарада катэджаў чорна-жоўтых ззяла», а сярод іншага, тэма «адлюстравання ў на вадзе» адна з найбольш цікавых), і асэнсаваннем колеру як пэўнага сімвалу – бязлітаснага, бяздушнага горада,

які знішчае жывую душу, растоптвае індывідуальнасць (і чалавека, і ракі) або наадварот, надае ей нейкую незвычайную, ненатуральную індывідуальнасць.

Так і Максім Багдановіч, перакладаючы Поля Верлена на беларускую мову, пераймае асаблівасці яго імпрэсіяністычнага стылю, пераствараючы, напрыклад, вобраз месяца. Месяц у паэта не мае пастаяннай, застыглай формы: гэта і серп, і круглы рог, і маладзік, і палумаска. І кожны раз ён мяняе свае колеры: «месяц белы, заплаканы, свеціць», «свеціць месяц залатым сярпом», «чырвоны маладзік», «сумна плыве маладзік цёмнасіні», «на небе месяц устаў зялёны і хутка стане снегавым»...

Тыпалагічнае падабенства вобразаў мастакоў-імпрэсіяністаў і паэтаў (імпрэсіяніста Поля Верлена і Максіма Багдановіча, які скарыстоўвае палітру імпрэсіяністаў) мае глыбінныя карані, якія змешчаныя ў самой рэчаіснасці і ў здольнасці чалавека адлюстроўваць гэтую рэчаіснасць з таго ці іншага пункту погляду, ужываючы тыя ці іншыя прыёмы перастварэння вобраза. А яна, як гэта неаднаразова падкрэслівалася, у імпрэсіяністаў мае сваю спецыфіку (гл. таксама ў артыкуле «Праблемы літаратурнага кантэксту: паэзія французскага сімвалізму і імпрэсіянізму (П.Верлен) у беларускіх перакладах (М.Багдановіч) // «Беларуская мова і літаратура». Вып.6. 1997. С.3—18).

Такім чынам, відавочна, што літаратурна-мастацкі кантэкст, з'яўляючыся новым відам адзінства, агульнай прастораю духоўнай дзейнасці творцаў, прапануе шмат магчымасцей для даследавання. З аднаго боку, як вядома, такія даследаванні скіраваныя ў рэчышчы аднаго з відаў мастацтва, патрабуюць вузкай спецыялізацыі і высокага прафесіяналізму, паколькі існуюць межы паміж жывапісам і паэзіяй, паміж мастацтвам слова і мастацтвамі гукаў, фарбаў і ліній...межы паміж літаратуразнаўствам і мастацтвазнаўствам, паміж літаратурнай крытыкай і культуралогіяй.

Але з другога -- гадаем вядомы вобраз Гесэ – «гульнію шклянных перлаў»! Письменник піша пра Касталію і кастальцаў, але за гэтымі вобразамі ў рэшце рэшт паўстаюць прафесіяналы: літаратура-, мастацтвазнаўцы, -- нашых дзён: «Кожная кастальская ўстанова, кожны касталец павінны ведаць толькі дзве мэты, два ідэалы: у сваёй галіне дасягаць дасканаласці і захоўваць жывасць і эластычнасць сваёй дысцыпліны, ды і самога сябе, дзякуючы пастаяннаму ўсведамленню яе цеснай, сяброўскай і заветнай сувязі з іншымі дысцыплінамі. Гэты другі ідэал – думка пра ўнутранае адзінства ўсіх духоўных вымогаў чалавека, думка пра ўніверсальнасць – знайшоў самае поўнае сваё выяўленне ў нашай самай высокай Гульні. Магчыма, фізіку, гісторыку музыкі або іншаму якому-небудзь навукоўцу аскетычнае адмятанне ўсяго, што не датычыцца яго спецыяльнасці, адмаўленне ад думкі пра ўніверсальнасць на нейкі час садзейнічае хуткаму дасягненню поспеху ў вузкіх рамках адной дысцыпліны, але...» («Гульнія шклянных перлаў». Мн., 1992. С.197. Пераклад В.Сёмухі)...

Так і наш час, ажыццяўляючы сябе праз раз`яднанне і сінтэз, палярнасць і адзінства, патрабуе не толькі вузкай прафесіяналізацыі, але і вядзення дыялогу з літаратурай, жывапісам, тэатрам, кіно... А ўменне весці такі дыялог з`яўляецца адным з накірункаў развіцця сучаснага беларускага літаратуразнаўства, мастацтвазнаўства, крытыкі.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ