

МІФАЛАГІЧНЫ КАМПАНЕНТ У ІДЭЙНА-МАСТАЦКАЙ СТРУКТУРЫ РАМАНА Л. ДАНЕЙКІ «СЛЕД ВАЎКАЛАКА»

А. А. Навіцкая

Міфалагічны субстрат нясе надзвычай важную нагрузку ў ідэйна-мастацкай структуры рамана, выконваючы функцыі своеасаблівага арганізуючага ядра.

Л. Дайнека выкарыстоўвае разнастайныя міфапаэтычныя элементы для стварэння шматпланавага метатэксту рамана: архетыпы, міфалагемы, міфасэнсы, міфасімвалы, топасы, якія дапамагаюць узнаўленню духу мінуўшчыны, раскрыццю сакральнасці з’яў і падзей, іх сутнасці.

У мэтах паглыбленага разумення міфасемантычнага зместу і ілюстрацыі тэкставых асаблівасцей твора звернемся непасрэдна да той яго часткі, якая заключае ў сабе асноўную ідэю, дае магчымасць зразумець канфлікт рамана, а менавіта да сну князя Усяслава.

Асновасутнасная светапоглядная мадэль у рамане – антаганізм дзвюх рэлігій: язычніцтва і хрысціянства, спрадвечнай дзедаўскай веры і веры новай, нязвычайнай, прынесенай з захаду і прымусова насаджанай на беларускіх землях, увасобленых у вобразах Перуна і Сафіі, прычым яны заключаюць у сабе (апрача асноўнай іх функцыі як персанажаў) ролю своеасаблівых міфалагем. Ім нададзены рысы істот-антаганістаў, якія не могуць ужывацца побач, ісці на пэўныя кампрамісы і ўступкі. Яны ўзаемавыключаюць адзін аднаго. У гэтай непрымірымай барацьбе – канфлікт, сутыкненне дзвюх процілегласцей (што, дарэчы, характэрна як для гэтага рамана, так і для ўсёй творчасці Л. Дайнекі ў цэлым – маецца на ўвазе менавіта політэізм і ўзаемастасункі рэлігій).

Дасканаласць мастацка-эстэтычнага ўвасаблення асноўнай ідэі выявілася ў цэнтральных вобразах (іх кантрастнасці, узаемавыключнасці), гнуткасці і пластычнасці пісьма, бінарных апазіцыях паводле прасторава-часавых (сон-ява), этычных, персанажных (Сафія – Пярун), колеравых (вогненна-рыжы, залаты – змрочны, шэры) і іншых прыкмет. Да міфапаэтычнага структуравання далучаюцца традыцыйныя літаратурныя сродкі і прыёмы: форма сну, сэнсава ёмістыя мастацкія дэталі і асацыятыўныя вобразы з глыбокім міфалагічным падтэкстам (рака, човен, вецер, крыж, зямля, агонь, балота, кроў, вада і інш.), разнастайнасць мастацкай тропікі (эпітэты, метафары, параўнанні, алегорыі, антанімічныя пары і кантэкстуальныя сінонімы), што служыць «выяўленню глыбіннага сэнсу праяў», цесна ўзаемазвязана з умоўнасцю, з’яўляючыся «адным са сродкаў «злучэння часу», калі гістарычны і

пазагістарычны вопыт народа ўваходзіць у сучаснасць, дапамагаючы яе асэнсаванню» [1, с. 19], і знаходзіць сваё адлюстраванне як у фантастычных сітуацыях, у сюжэце, легендарна-міфалагічным матэрыяле і вобразах, гратэску, алегорыях, метафарах, так і ў саміх жанрах, заснаваных на мастацкай умоўнасці (казкі, легенды, рамантычныя і легендарна-прыгодніцкія элементы, дапаўненне рэальнага плана ўмоўным і г.д.).

Зменлівасць, хуткаплыннасць, неаднастайнасць зямнога быцця, вечны рух і кругазварот, бесперапыннае падарожжа, шлях – вось тыя іпастасі, дзе праяўляе сябе архетып плыні, ракі і лёгкага чаўна. Гэтыя вобразы фігуруюць яшчэ ў антычных міфах (Харон – перавозчык душ памерлых, Лета – рака забыцця, біблейскі Ноеў каўчэг і шэраг сусветных міфаў на тую ж тэму – перажытак язычніцкіх часоў, разнастайныя легенды і паданні, творы сусветнай літаратуры розных эпох, дзе апісваюцца прыгоды, трагедыі, што так ці інакш маюць сувязь з вадой, нарэшце, караткевічаўская «Ладдзя Роспачы»).

Разглядаючы гэтую канцэптуальна значную мясціну твора, трэба адзначыць, што тут у тым ці іншым выглядзе фігуруюць амаль усе прыродныя стыхіі: вада (вір, крыніца, рака), паветра (вецер), зямля (пясок), агонь. Ёсць і пераходныя з’явы нахштальт балота, дзе спалучаюцца і зямная, і водная стыхія (але ўжо больш цёмнага, негатыўнага, кансерватыўнага характару), або кроў (вада + агонь) – амбівалентны сімвал ахвярапрынашэння, дзейснасці і актыўнасці.

Цемрай, застоём, перажыткамі старажытных часоў успрымаецца балота пры поўнай адсутнасці станоўчых рыс у параўнанні, скажам, з раманам «Неруш» В. Казько, дзе балота нясе семантыку гармоніі існага на Палессі і адначасова «забароннага плоду», дзе вынікам спакусы становіцца не толькі знішчаная прырода, але і забойства душы беларуса.

Крыж у творы (гэтак жа, як і ў сусветнай літаратуры) сімвалізуе, з аднаго боку, зямныя пакуты, наканаванае, адзіноту сярод натоўпу, самаахвяраванне ў імя чалавецтва, з другога – «аб’яднанне супярэчнасцей, пераадоленне дуалістычнага светапогляду. Гарызантальная лінія крыжа – жаночы аспект, зямля, матэрыя, вертыкальная ж – мужчынскі аспект, творчы пачатак, неба і дух. Гэта супярэчнасць можа быць зразумелай і як адзінства часу і вечнасці» [2, с. 185–186].

Асэнсаванне мастацкай функцыі універсальных матываў паказала, што яны з’яўляюцца важным сюжэтна-кампазіцыйным элементам, надаюць гэтым фрагментным формам цэльнасць і мэтанакіраванасць, ствараюць адметны мастацкі рытм. Светапогляднымі прынцыпамі Л. Дайнекі абумоўлена міфапаэтычная канцэптуальнасць і сістэмнасць, якія бачацца

галоўнай адметнасцю раманнага мыслення пісьменніка (Пярун, Сафія; вір, рака, вада, крыніца; балота, зямля, пясок; агонь, кроў).

Сама ж сітуацыя размовы Усяслава з Перуном і Сафіяй, яго прыніжанасць (нават у фізічным плане), яго правіннасць перад імі і неабходнасць трымаць адказ за свае ўчынкi пераклікаюцца з біблейскім сюжэтам адказу першалюдзей перад Богам за парушэнне яго заветаў і іх пакарання, прычым кара спасцігла не толькі адступнікаў, але і ўвесь чалавечы род. У Дайнекі мы назіраем падобнае: за паводзіны Усяслава павінен расплачвацца не толькі ён сам, але і яго народ.

Гістарычны раман патрабуе адпаведнай лексікі (архаізмы, гістарызмы), якіх у дадзеным урыўку дастаткова шмат: поруб, капішча, вярэгі, Рубон, баяры, дружыннікі, сталец і інш. Колькасць і частата іх выкарыстання рацыянальна апраўданыя, што дае магчымасць не перагрувашчваць тэкст і не перашкаджаць яго ўспрыняццю нават непадрыхтаваным чытачом і паралельна надае твору адпаведны каларыт мінуўшчыны, гістарычнай дакладнасці.

Даволі значнае месца ў тэкставым фрагменце займаюць уласныя імёны (онімы), прычым самага рознага характару. Пры іх класіфікацыі мы атрымаем наступны малюнак :

- 1) тэонімы – 35 % (Хрыстос, Пярун, Дажджбог, Буда і інш.);
- 2) тапонімы – 35 % (Полацк, Кіеў, Ноўгарад і інш.);
- 3) антрапонімы – 15 % (Усяслаў, Яраславічы, Рагвалод);
- 4) гідронімы – 10 % (Дзвіна, Рубон).

Сафія (5 %) стаіць на перыферыі між антрапонімамі і тэонімамі, бо можа як належаць чалавеку, так і абазначаць істоту боскага паходжання, вышэйшую сілу. Л. Дайнека нездарма адводзіць ёй такое ганаровае месца, дае падрабязнае яе апісанне, гісторыю, тлумачыць паходжанне назвы. Сафія ўвасабляе не толькі асобны будынак, храм на полацкіх землях, але і ўсю царкву, хрысціянства наогул.

Такім чынам, міфапаэтычны кампанент з'яўляецца неад'емным элементам мастацкай тканіны рамана Л. Дайнекі. Пісьменнік па-свойму пераасэнсоўвае найбольш вядомыя матывы, вобразы, міфалагемы, архетыпы, надаючы ім нешта адметнае, адаптуючы ў святле ўласнай канцэпцыі мінулага. Як падкрэсліваў у свой час К. Г. Юнг, «архетып не відазмяняецца і не разбураецца, а толькі выяўляецца ў новых формах на новых гістарычных этапах. Архетыпы ў сваім статычным, непраектаваным стане не маюць дакладна вызначанай формы, але самі па сабе ёсць няпэўная структура, якая можа набыць пэўную форму толькі ў праекцыі» [3, с. 46], што мы можам назіраць і ў рамане Л. Дайнекі.

Якасць матываў – іх вычлінімасць з цэлага і паўтаральнасць у разнастайных варыянтах.

Міфалагемы ж адносяцца да сферы ўнутранай формы вобраза, матыву, сюжэтнай сітуацыі і заўсёды нацыянальныя, паколькі папярэдне ўжо былі засвоеныя культурным вопытам этнасу. У адрозненне ад фальклору міфалагемы ў літаратурным творы базуюцца на нацыянальным і міжнацыянальным падмурку. Гэта найбольш адчувальна для такога жанру, як гістарычны раман, паколькі нацыянальныя карані, вытокі тут – гэта, па сутнасці, адна з перадумоў для стварэння і існавання эпічнага палатна ва ўсёй разнастайнасці яго сэнсаў і адценняў.

Літаратура

1. Ханеня С. І. Амплітуда мастацкасці. Умоўнасць у беларускай прозе канца XX ст. Гом., 2001.
2. Бауэр В., Дюмотц І., Головин С. Энциклопедия символов / Пер. с нем. Г.И.Гаева. М., 1995.
3. Юнг К. Г. Архетип и символ. СПб, 1996.

ЗЕРКАЛО И ЗАЗЕРКАЛЬЕ В ПОВЕСТИ А. В. ЧАЯНОВА «ВЕНЕЦИАНСКОЕ ЗЕРКАЛО, ИЛИ ДИКОВИННЫЕ ПОХОЖДЕНИЯ СТЕКЛЯННОГО ЧЕЛОВЕКА

Т. А. Нефёдова

Зеркало, является в художественной литературе одним из наиболее распространенных образов, приемов, употребление которого не связано специфически с какими-либо отдельными литературными направлениями. Согласно многим исследователям (М. М. Бахтин, А. Вулис, И. Шлионская и другие), зеркало осуществляет дифференциацию внутреннего и внешнего: духовное – телесное, идеальное – реальное, нравственное – безнравственное и так далее. К тому же зеркало, содержащее в себе идею «двойника», является инструментом самопознания, равно как и отражением универсума, своеобразной моделью Вселенной.

Помимо этого «зеркальность» есть отражение ситуации двоемирия и, как одно из проявлений идеи многомирия, «разномирности» является популярным мотивом художественной литературы, порождая образ «зазеркалья» – потусторонней реальности, противопоставляемой миру исходному, наличие которой в произведении помогает писателю наиболее полно выразить суть рассматриваемого им явления, проблемы.

При всей своей значимости в художественной литературе образ «зеркала» представляется мало изученным на сегодняшний день. Наиболее