

З.А. Аўдзеі

АДЛЮСТРАВАННЕ ТВОРЧАСЦІ Э.Т.А. ГОФМАНА Ў АПОВЕСЦІ МАРЫІ ШАМЯКІНАЙ “ВЯЗЕНЬ ПЯСОЧНАГА ГАДЗІННІКА”

Апублікаваная ў № 9 часопіса “Маладосць” (2004) аповесць маладой беларускай пісьменніцы Марыі Шамякінай “Вязень пясочнага гадзінніка” таленавіта апелюе да творчасці вялікага нямецкага рамантыка Э.Т.А. Гофмана. Здаецца, маладая аўтарка падштурхоўвае нас да высновы, што яе аповесць трэба разглядаць у кантэксце не толькі сучасных рэалій, але і праз прызму “гофманаўскага рамантызму”.

У літаратуразнаўстве, зразумела, не існуе тэрміна “гофманаўскі рамантызм”, але фігура гэтага нямецкага рамантыка заўсёды стаіць некалькі асобна. Вывучэнне яго творчай спадчыны, хаця і вядзецца ў русле ўсяго нямецкага рамантызму, але заўсёды з акцэнтам на тое, што Гофман з’явіўся ў нямецкай літаратуры, калі рамантызм страціў свае пазіцыі, яго светапогляд сфарміраваўся на аснове эстэтычных праграм ранніх рамантыкаў пад уплывам творчасці “гейдэльбержцаў” і з улікам змяніўшыхся рэалій разбітай у вайне з Напалеонам Германіі. Рамантызм Гофмана, які праявіўся ва ўсёй сваёй паўнаце і дасканаласці ўжо пачынаючы з яго першага твора “Кавалер Глюк”, – гэта даволі складаная эстэтычная, філасофская сістэма, у якой рамантычны падзел сусвету ўскладнены міфалагічнымі характарыстыкамі і напоўнены трагічным настроем Германіі пачатку XIX ст. Творы Гофмана, актуальныя і запатрабаваныя ў XIX ст., не губляюць, а дакладней, час ад часу зноў і зноў звяртаюць на сябе ўвагу чытачоў наступных пакаленняў, у тым ліку і сучаснага.

Аповесць Марыі Шамякінай пачынаецца вобразам з навелы Гофмана “Пясочны чалавек”. Назва аповесці М. Шамякінай адсылае нас адразу да той складанай, напоўненай жудаснымі падзеямі, неверагоднымі для чалавечага разумення з’явамі навелы, прачытанне якой выклікае жахлівае адчуванне мізэрнасці чалавечага розуму і чалавечага жыцця, які пад уплывам інфернальных сіл можа ператварыцца ў пясчынку на дне пясочнага гадзінніка. Заклучаным ў шкляным сасудзе адчувае сябе студэнт Ансельм, герой навелы “Залаты гаршчок”, які парушае законы сусвету, паставіўшы чарнільную пляму на таямнічыя іерогліфы. Ансельм аказваецца за шклом, яму цяжка дыхаць і нават думаць, але потым тлумачыцца, што шкло з’яўляецца толькі межамі філісцёрскага свету, яно перагарожвае праход у свет мары і музыкі. Пра навелу “Залаты гаршчок”

Гофмана нагадвае падзагаловак твора М. Шамякінай “Аповесць для начнога чытання” – менавіта для начнога чытання прызначаў свой твор і Гофман, часткі якога ён называў вігіліямі. Ноч, час панавання інфернальных сіл, часта заключала ў сабе падзеі, якія апісвалі рамантыкі, заўсёды давала магчымасць з’яўленню жыхароў іншага свету і неаднаразова вызначала лёсы герояў Гофмана.

Створаныя М. Шамякінай напачатку аповесці паралелі з творчасцю Гофмана не губляюцца і далей. Падзагаловак першай часткі аповесці “Лялька – гэта жах вадзіцеля, які заснуў за рулём” прапануе нам паглыбіцца і прыгадаць іншыя творы Гофмана, а таксама параўнаць яго эстэтычную пазіцыю з поглядамі маладога беларускага пакалення. Матыў лялечнага свету, лялечнага тэатра, лялечнасці, механічнасці, штучнасці неаднаразова ўзнікае ў творчасці Гофмана. Для яго лялька – гэта бяздушная істота, якая мае абалонку чалавечага цела. Адзін з герояў Гофмана, Людвіг у навеле “Аўтаматы”, заяўляе: “Мне да глыбіні душы праціўныя механічныя фігуры, гэтыя помнікі ці то змярцвелага жыцця, ці то ажыўшай смерці. Яны не ўзнаўляюць чалавека, а здэкліва паўтараюць яго” [2, с. 348]. Лялька можа загубіць героя. Яна нярэдка выклікае захапленне і нават каханне рамантычнага героя, які напачатку не можа ўбачыць яе сутнасці. Лялька становіцца сімвалам філіісцтва, якое штучнасць успрымае як натуральнасць.

Лялечнасць гучыць як лейтматыў аповесці М. Шамякінай. Хаця на працягу амаль усей гісторыі герой толькі здагадваецца, што мае справу з лялькай (як, дарэчы, і гофманаўскія героі), пад канец аповесці да яго прыходзіць разуменне, хто такія лялькі. Злата, якую Антон збівае сваёй машынай, прыходзіць да яго ў дом, каб і яго ператварыць у ляльку і прадоўжыць такім чынам існаванне “лялечнай нацыі”. Яна расказвае, што лялек каля дзясятка і іх “стварыў чалавек, які марыў пра бясконцае жыццё і вечную маладосць” [3, с. 23]. Яна запэўнівае, “мы – абсалютнае дабро, бо не здзейснілі ніводнага забойства, у адрозненне ад вас – людзей, ніводнага злачынства, у адрозненне ад нас саміх, калі мы былі людзьмі. І мы не ведаем ні спакусу, ні граху, бо мы лялькі...” [3, с. 24]. Лялькі – неверагодна прыгожыя цэлам, не старэюць, непадуладныя чалавечым пачуццям, нібы анёлы; такая думка ўзнікае ў галаве героя. І адначасова ён прыходзіць да высновы, што “ўсе жыццё свае пражыў у свеце неспраўдлівых істот, што называлі сябе людзьмі. Яны былі дурныя, самаўлюбеныя і старанна верылі ў кепскі канец” [3, с. 26]. Так думае Антон не аднойчы: “... мая памяць зрабілася празрыстай і нагадвала калекцыю васковых лялек” [3, с. 4], але

смутнае адчуванне лялечнасці свету людзей напачатку аповесці становіцца пасля сустрэчы са Златай яснай формулай. Сусвет падзяляецца на свет людзей і свет лялек, але падзел гэты невыразны, акцэнт пазітыўнай і негатыўнай ацэнкі, у параўнанні з гофманаўскай пазіцыяй, парушаюцца. Лялька ў Гофмана губіць душу, а лялька ў Шамякінай нібыта вызваляе яе ад пакут і прапаноўвае ачышчэнне і бяконцае існаванне.

Вобраз лялькі звязаны і ў Гофмана, і ў Шамякінай з матывам дзевы-спакусніцы: ненатуральна прыгожая жанчына, ідэал, які адначасова прыцягвае і адштурхоўвае. Толькі ў герояў Гофмана гэта жаночая прыгажосць выклікала каханне, а ў сучаснага мужчыны ў першую чаргу – жаданне. “Каханне лялькі стане неверагоднае, нават калі яна будзе ляжаць нерухома...” [3, с. 10].

Для Гофмана дзева-спакусніца – гэта інфернальны вобраз, звязаны з незямным светам, які зрэдку, пры пэўных абставінах (часцей за ўсе ноччу), з’яўляецца ў гэтым свеце і тады яна можа звесці з розуму, згубіць душу нават самага чыстага рамантычнага героя (напрыклад, Фердынанд з навелы “Аўтамат”). Злата таксама з’яўляецца прадстаўніком іншага свету, але існуе вечна ў чалавечым грамадстве. Гэта жанчына “вычварнай прыгажосці”, усмешка якой не стварае на скуры ніводнай зморшчынкі, такая прыгожая, што ей можна дараваць нават забойства. Але жанчына-лялька не забівае, не забірае бессмяротную душу, толькі цела, чакаючы, калі Антон атруціць сябе. Яна пазбаўляе чалавека выбару, але не кожнага, толькі таго, які здольны на забойства. Злата не адчувае нянавісці, злосці за тое, што Антон двойчы спрабуе яе забіць, а проста выконвае сваю місію: прадаўжаць справу, пачатую таксідэрмастам.

Лялька Злата знаходзіць героя ў яго недастроеным катэдзжы ў Ратамцы, дарога да якога з Мінска апісана амаль тапаграфічна дакладна. Гэты прынцып тапаграфічнай дакладнасці характэрны для рамантыка Гофмана, у творах якога героі іншага свету з’яўляюцца ў канкрэтных існуючых месцах, у рэальным свеце. Прастора ў творах Гофмана, хаця і адзначана падзелам сусвету на дзве часткі, але характарызуецца існаваннем праходаў з аднаго свету ў другі. Сфармуляваная Гофманам непарыўная сувязь двух светаў і іх узаемапранікненне, магчымасць перайсці мяжу ператвараецца на сучасным этапе ў абсалютнае адзінства, падзеленае, але непарушнае. Улічваючы амаль поўнае супадзенне двух светаў (лялечнага і чалавечага) у аповесці Шамякінай, можна, аднак, гаварыць пра існаванне мяжы. Аўтарка тонка малюе яе для свайго героя, які мінае рысу горада і вызваляецца “з акварыума” [3, с. 4]. Так, горад,

міфалагічны сімвал зямнога свету, сімвал філісцёрскага свету ў Гофмана, аказваецца таксама сімвалам чалавечага грамадства ў Шамякінай, пакідаючы яго герой губляе падтрымку і абарону, але адначасова атрымлівае магчымасць прайсці ў іншы свет.

Дом – гэта прастора, якая паводле міфалогіі і ўяўленняў Гофмана павінна абараняць героя, у Шамякінай становіцца згубным месцам для Антона. Недастроены катэдж у Ратамцы, у які герой збягае ад сваіх праблем у гэтым свеце, у чалавечым грамадстве (сварка з жонкай, выклік у ДАІ, штраф, візіт у страхавую кампанію), прапануе яму неверагоднае выйсце са складанай сітуацыі: Антон вызваляецца ад сваіх праблем, але адначасова пазбаўляецца і цела. Дакладней кажучы, ад яго цела застаецца толькі абалонка. Душа, якая заўсёды была прадметам палявання інфернальных сіл, застаецца, паводле Шамякінай, з лялькай назаўжды, у невялікай бутэлечцы, яна не адыходзіць ні ў Рай, ні ў Пекла. Апазіцыя “Мінск” – “недастроены катэдж у Ратамцы” раскрываецца як апазіцыя “гэты” і “іншы свет”. Антон мог бы проста разбіць шыбу і вызваліцца, але ён, як і гофманаўскі Ансельм, бяссільны перад шклом, якое падзяляе два светы.

Нават з цягам часу сітуацыя не змяняецца, дзённы жах робіцца больш палохаючым чым начны, бо ад яго ўжо не ўратавацца. Лялька застаецца ў доме Антона, ён не пазбаўляецца ад яе, як героі Гофмана, удзень. Такім чынам яшчэ раз падкрэсліваецца, што два светы суіснуюць, амаль супадаюць. Для Гофмана часавая характарыстыка была вельмі важнай, у аповесці Шамякінай адзначаецца толькі цыклічнасць часу: “І была ноч. Прайшла. І была раніца. Мінула” [3, с. 17].

Натуральнасць і штучнасць, якія ўспрымаліся рамантыкамі як апазіцыя “добра” і “зла”, губляюць гэтыя акцэнтны ў аповесці М. Шамякінай. Людзі, нібы калекцыя васковых лялек, існуюць у памяці героя, а лялкі нібыта захоўваюць душу. Вобразы ліхтара і Поўні сімвалічна ўвасабляюць гэту апазіцыю, яны некалькі разоў ўзнікаюць на працягу ўсёй аповесці. Штучнае і натуральнае святло на паверку аказваецца абсалютна аднолькавым: “Ліхтар і Поўня зліваліся сіямскімі блізнятамі” [3, с. 19].

Вобразы і матывы “гофманаўскага рамантызму” атрымліваюць у аповесці М. Шамякінай новае гучанне. Нанава з’яўляюцца ў ёй і некаторыя прыёмы рамантыка.

У навелах Гофмана часта ўзнікалі і нават прадаўжалі сваё існаванне героі іншых аўтараў, можна ўзгадаць хаця б пса Берганцу, Франца Маора ці Петэра Шлеміля. Такі прыём патрабаваў падрыхтаванага чытача.

Нейкай эрудыцыі чакае ад свайго чытача і М. Шамякіна: на некалькіх старонках аповесці сустракаюцца фаўстаўскі чорны пудзель, Азірыс, Ра, Беласнежка, Эўклід, Лабачэўскі.

Паралелі паміж словамі і музыкай, музыкай і колерам, распрацаваныя Гофманам на геніяльным узроўні, так што многія даследчыкі адзначаюць магчымасць пачуць музыку яго сюжэтаў, складзеных па музыкальных законах, узнікаюць у аповесці “Вязень пясочнага гадзінніка” Шамякінай. Яна аб’ядноўвае паняцці розных вымярэнняў, каб даць магчымасць чытачу найбольш поўна ўспрыняць вобраз: *Цемра хрумсцела пад нагамі брудным лёдам* [3, с. 5]; *Ноч за горадам была падобная да кавы, а я разбаўляў яе святлом фар, як малаком* [3, с. 4]; *Калі б у безнадзейнасці мог быць голас, ён быў бы менавіта такі – шэпт расплаўленага воску, апошнія кроплі паміраючага святла* [3, с. 7]; *Час пылам ляцеў у святле Поўні* [3, с. 7]; *Колер зачыненага памяшкання – колер клаустрафобіі – быў жывы, рухомы і драпежны* [3, с. 7].

Такую ж мэту, даць чытачу найбольш поўную характарыстыку, маюць і рады сінанімічных вобразаў у творах Гофмана і на старонках аповесці Шамякінай: *Ляскат зубоў, ланцугоў на маіх нагах і руках, гук затвора, нажы, які вымаюць з ножнаў. Гук безнадзейнасці, бо вароты былі зачынены звонку на вісячы замок, а я гэтага не рабіў* [3, с. 7].

Аповесць М. Шамякінай “Вязень пясочнага гадзінніка”, якая пачынаецца цытатай з навелы “Пясочны чалавек” і заканчваецца, як і творы Гофмана, не даючы адназначнага адказу аб добрым і нядобрым пачатках у нашым сусвеце, многімі ніцямі звязана з творчасцю вялікага нямецкага раманта. Загадзя рыхтуючы чытача да ўспрыняцця сваёй гісторыі, аўтарка прапануе ўспомніць творчую спадчыну Гофмана, дзеля чаго выкарыстоўвае не толькі прамую цытату, але і падзаглавак і заглавак першай часткі. Распрацоўваючы матыў лялечнасці, М. Шамякіна нанова разглядае матыў штучнасці і натуральнасці, парушаючы акцэнт негатыўнай і пазітыўнай ацэнкі. Як і ў Гофмана гэты матыў знаходзіць ўвасабленне ў вобразе жанчыны-лялькі, жанчыны пачварнай прыгажосці, жанчыны-спакусніцы. Пры гэтым лялька непрыкметна існуе ў чалавечым грамадстве, так што даволі цяжка ўбачыць мяжу паміж лялечным і чалавечым светам, яны амаль супадаюць. Толькі прасторавае апазіцыя “Мінск” – “катэдж у Ратамцы” дазваляе правесці мяжу, аднак часавая апазіцыя, характэрная для гофманаўскіх твораў (“дзень” – “ноч”) губляецца. Таленавіта эксперыментуе М. Шамякіна з паняццямі розных

вымярэнняў, звязваючы, следам за Гофманам, колеравыя і эмацыянальныя пачуцці, ствараючы гукавыя асацыяцыі.

У аповесці “Вязень пясочнага гадзінніка” М. Шамякіна звяртае ўвагу чытачоў на творчую спадчыну Э.Т.А. Гофмана і, адштурхоўваючыся ад яе, стварае свой рамантычны сусвет, улічваючы сучасныя рэаліі.

Літаратура

1. Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1991.
2. Гофман Э.Т.А. Новеллы. Л.: Лениздат, 1990.
3. Шамякіна М. Вязень пясочнага гадзінніка // Маладосць. 2004. № 9.

М.І. Бажкова

АБ НЕКАТОРЫХ АСАБЛІВАСЦЯХ ІНТЭРНАЦЫЯНАЛЬНАГА І НАЦЫЯНАЛЬНАГА Ў СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ЭКАНАМІЧНАЙ ТЭРМІНАЛОГІІ

Працэс узаемадзеяння і ўзбагачэння моў на сучасным этапе з’яўляецца важнай асаблівасцю развіцця любой мовы, у тым ліку і беларускай. Перш за ўсё ўзаемадзеянне ажыццяўляецца шляхам непасрэдных запазычванняў і калькіравання. “У сувязі з навукова-тэхнічным прагрэсам лексічны склад мовы папаўняецца новымі словамі, словы набываюць новыя значэнні, новую стылістычную афарбоўку” [1, с. 172].

Адным з цікавых аспектаў даследаванняў сучаснай беларускай эканамічнай тэрміналогіі з’яўляецца выяўленне ў ёй інтэрнацыянальных кампанентаў. Гэтыя кампаненты ў сістэме тэрмінаў набываюць нацыянальны характар, прыстасоўваючыся да спецыфікі беларускай мовы.

Перадумовай узнікнення інтэрнацыянальных элементаў у беларускай эканамічнай тэрміналогіі з’явіліся экстралінгвістычныя фактары, такія, як інтэрнацыяналізацыя сацыяльна-эканамічнага жыцця людзей і ўзнікненне новых рэалій і паняццяў. Сярод моўных фактараў, якія паўплывалі на фарміраванне названай сістэмы, вялікае месца адводзіцца рускай мове як мове-пасрэдніцы. Як адзначае Т.І. Панько, “кожная тэрміналагічная сістэма мае ў сваім развіцці нешта спецыфічнае, індывідуальнае, што ўкладваецца, несумненна, у межы агульных, агульнасістэмных заканамернасцей. У развіцці грамадска-палітычнай тэрміналогіі ўсходнеславянскіх моў гэта, у першую чаргу, інтэрферыруючая роля