

Алена Белая

Баранавіцкі дзяржаўны ўніверсітэт

**Традыцыйная індыйская паэтыка
як гіпатэтычны прэцэдэнт мастацкага псіхалагізму
ў рамане Міхася Зарэцкага “Вязьмо”**

У артыкуле “Літаратурнае сёння” (1924) Ю. Тынянаў адзначаў: *Літаратура ідзе многімі шляхамі адначасова. ... Яна не цягнік, які прыходзіць на месца прызначэння. (...) ... Заказваць ёй бессэнсоўна: ёй закажуць Індыю, а яна адкрые Амерыку*¹. На першы погляд усё сказанае мае вельмі аддаленыя адносіны да рамана М. Зарэцкага “Вязьмо”, аднак наблізіцца да адной з яго таямніц дапамаглі, як ні дзіўна, Індыя і Амерыка.

Паводле К. Г. Юнга, усе мастацкія творы падзяляюцца на два віды. Патаемная натура адных выяўляе сама сябе і гучна выказваецца пра рэчы, якія сам аўтар ніколі не рызыкнуў бы агучыць. Ён – нібы падпарадкаваная асоба, што трапіла ў поле прыцягнення чужой волі. Іншыя ж творы вынікаюць цалкам з намеру і рашучасці аўтара дасягнуць пры іх дапамозе таго ці іншага ўздзеяння, сугестыі. І тады ён мэтанакіравана падпарадкуе зыходны матэрыял свядомай апрацоўцы, *на кожным кроку ўзважваючы магчымы эфект і неадступна захоўваючы законы мастацкай формы і стылю*².

Аўтарская задума можа быць рэканструявана толькі з твора, у якім яна ўвасоблена. Пачатак вопыту выяўлення схаваных філасоф-

¹ Ю. Тынянов, *Литературный факт*, [online], <http://www.philology.ru/literature1/tyunyanov-77e.htm>, [доступ: 04.02.2017].

² К. Г. Юнг, *Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству*, [online], http://www.wanderer.org.ua/book/psy/jung/alh_i_tvorch.html, [доступ: 12.11.2016].

скіх асноў і сугестыўнасці літаратурнага твора ў рускай літаратуры быў пакладзены філосафам і паэтам У. Салаўёвым. У артыкуле “Буддыйскі настрой у паэзіі” (1894) ён выявіў гэтыя феномены, заснаваныя на старажытнаіндыйскай філасофіі, у паэме А. Галянішчава-Кутузава “Старыя размовы” (“Старые речи”). Сугестыўны кампанент заключаўся ва ўнушэнні чытачу настрою безвыходнасці, безнадзейнасці, абумоўленым разбурэннем “шляхецкіх гнёздаў”.

Яшчэ ў 1930-я гады савецкі літаратуразнаўца А. І. Старцаў назваў загадкавыя эпізоды, сімвалы, намёкі, “цёмныя месцы”, якія на першы погляд не паддаюцца ніякай лагічнай інтэрпрэтацыі, слядамі *нейкай унутранай, падскурнай арганізацыі*³.

Пошук такіх слядоў асабліва актуальны ў працэсе даследавання літаратуры першай трэці ХХ стагоддзя, калі творцы свядома карысталіся сродкамі мастацкай крыптаграфіі. Наўрад ці можна сёння разлічваць на падрабязныя каментарыі да пісьменніцкіх сімвалаў і асацыяцый, народжаных у 1930-гады, таму застаецца кіравацца *лікавай парадыгмай* К. Гінзбурга, ці *паляўнічым тыпам ведаў*⁴, які прадпісвае выяўляць увагу да прыватных дэталей, нязначных эпізодаў, перыферычных персанажаў, бо часта менавіта яны і выступаюць ключом да эстэтычнага коду твора.

Сігналам імплікацыі ў рамане М. Зарэцкага “Вязьмо” паслужыў для нас паўтор адной з дэталей партрэта Веры Засуліч: яна была белатварая, *з вялікімі не то цёмна-карымі, не то чорнымі вачмі*⁵ (выдзелена – А.Б.).

Калі Карызна выступае, Вера *неадрыўна глядзіць на яго, і ў яе вялікіх – не то цёмна-карых, не то зусім чорных вачах застыла глыбокая ўвага. Гэта яшчэ больш акрыляе яго, надае яму натхнення, і ён гаворыць далей...* (17). Вось Карызна ў Верыным пакоі: тут яму невымоўна добра, спакойна, *унутры ўзнялася добра знаёмая яму, не адзін раз зазнаная хваля цудоўнай пляшчотнасці, спаласнула нутро салодкай гарачынёй і заліла ўсе турботы, прыкрасці. Ён з шчаснай палёгкай уздыхнуў і адкрыта, горача зірнуў на Веру, не хаваючы свайго захаплення. Яна... усміхнулася яму, чароўна*

³ Цыт. за: И. Л. Галинская, *Загадки известных книг*, [online], <http://ilgalinsk.narod.ru/zagad/zagad.htm>, [доступ: 05.03. 2017].

⁴ К. Гинзбург, *Мифы. Эмблемы. Приметы: Морфология и история*, [online], http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/ginz/index.php, [доступ: 10.11.2016].

⁵ М. Зарэцкі, *Збор твораў*. У 4 т., Мінск 1991, т. 3, с. 12. Далей пры спасылцы на гэтае выданне ў дужках падаецца старонка. Выдзяленне тэксту ў цытатах належыць аўтару артыкула.

прыжмурьўшы свае вялікія – не то цёмна-карыя, не то зусім чорныя – вочы (100). У іншым эпізодзе чытаем: *Яна стаяла над ім – дужа сур’ёзная, заклапочаная. Сашчэмленыя вусны міла, па-дзяцінаму выпнуты наперад, лоб зморшчаны да немагчымасці, аксамітныя броўкі спаўзліся ўместа, затуліўшы вялікія не то цёмна-карыя, не то зусім чорныя вочы* (104). І калі Карызну пашчасціла ўсю ноч перабыць у Веры Засуліч, то ён нарэшце разгледзеў, што вочы яе *зусім не цёмна-карыя і не чорныя, а цёмна-цёмна-сінія, цудоўна-прыгожага, якога ён ніколі не бачыў у жыцці, колеру* (104); *цёмна-сінія бяздонныя вочы* (133). Калі на радасць Карызнавай дачкі Стасі высвятляецца, што ўсё ж Засуліч выходзіць замуж не за Сымона, а за Андрэя Шыбянкова, то, як піша М. Зарэцкі, Вера *парыўчата абнімала Стасю, а ў яе вялікіх цёмна-цёмна-сініх вачах блішчалі слёзы* (286).

Тэарэтычныя падставы аналізу гэтых фрагментаў як безумоўных сігналаў эстэтычнай інфармацыі мы вылучылі ў цытаванай раней працы “Загадкі вядомых кніг” (1986). Даследуючы структуру зборніка Дж. Сэлінджэра “Дзевяць апавяданняў”, савецкі і расійскі філолаг І. Л. Галінская вылучыла і даказала гіпотэзу, што назва кнігі ўвасабляе, паводле канонаў традыцыйнай індыйскай паэтыкі, дзевяць відаў эстэтычных эмоцый, ці паэтычных настрояў (“раса”), за кожным з якіх замацавана пэўнае месца: 1 – эротыкі, каханьня; 2 – смеху, іроніі; 3 – спачування; 4 – гневу, лютасці; 5 – мужнасці; 6 – страху; 7 – агіды; 8 – здзіўлення, шчырасці; 9 – спакою, які вядзе да адрачэння ад свету. Згодна з тэорыяй паэтычнай сугестыі (“дхвані”), патрабавалася будаваць мастацкі твор так, каб у ім прысутнічаў схаваны сэнс, які дазваляе ўнушыць адзін з гэтых паэтычных настрояў. На думку І. Л. Галінскай, паслядоўнасць апавяданняў зборніка вытрымана Сэлінджэрам у залежнасці ад таго, які “па ліку” паэтычны настрой у кожным з іх увасоблены. Апавяданне пад нумарам 7 (гэтая лічба маркіруе настрой агіды) мае назву “І гэтыя вусны, і вочы зялёныя...” (“Pretty Mouth and Green My Eyes”)⁶. У перакладзе на рускую мову – “И эти губы, и глаза зеленые...”). Назва твора – радок з верша, які герой апавядання прысвяціў сваёй нявернай каханай у яшчэ бясхмарным пачатку іх адносін. Але парадокс у тым, што вочы яе не былі зялёнымі – цёмна-сінія (або, у іншым перакладзе, цёмна-блакітныя), яны здаваліся нават фіялетавамі. Узнікае пытанне: ці можна, пранікнуўшы ў падобнага

⁶ Пераклад Норы Галь.

роду тайнапіс мастака, вырашыць спрэчку пра ідэйную скіраванасць яго творчасці? Бо кадзіруецца заўсёды важная думка. Істотна, што ўнушэнню кожнага паэтычнага настрою школай “дхвані-раса” прадпісвалася выкарыстанне асобнага колеру. У настрою эротыкі, кахання (“раса”-1) ён цёмны. Гэтаму адпавядае і колер вачэй гераіні М. Зарэцкага ва ўспрыманні Сымонам Карызнай: яны не то цёмна-карыя, не то зусім чорныя. Для кожнага паэтычнага настрою, акрамя таго, быў вызначаны асобны пералік дапаможных псіхічных станаў. У апавяданні Сэлінджэра, як ужо адзначалася, увасоблена “раса”-7, агіда. Але ў творы ёсць і лінія кахання. Натуральна, што ў чыстым выглядзе настроі агіды і кахання несумяшчальныя. І ўсё ж калі аўтар хацеў аб’яднаць іх у сваім творы, то павінен быў адзін з іх аслабіць, ці, як пісалася ў індыйскім трактаце, ні ў якім выпадку не даводзіць да поўнага росквіту – так абышліся з настроем кахання і М. Зарэцкі, і Дж. Сэлінджэр. Сітуацыя апавядання “І гэтыя вусны, і вочы зялёныя...” банальная; тое ж можна сказаць пра сітуацыю, у якую трапіў Сымон Карызна як мужчына, хоць сам ён бачыў у сваім пачуцці да Веры *нешта вышэйшае за звычайнага сцёртага і забруджанага практыкай год поцягу да жанчыны* (13). Аднак банальны сюжэт, “адпаведнасць агульнавядомаму”, таксама не прычыць устаноўкам тэорыі “дхвані-раса”. Канон “раса”-7 сцвярджаў таксама, што стварэнне паэтычнага настрою агіды немагчыма, калі ў тэкст твора не ўведзены такія псіхічныя станы герояў, як узбуджэнне, нуда, а таксама адчуванні страху, трывогі і прадчуванне чагосьці непрыемнага. Сымон Карызна, паводле слоў аўтара, ідэалізаваў Веру Засуліч. З іншага ж боку, адзначае М. Зарэцкі, стасункі з ёю былі апошнім складнікам, які ўносіў *дадатковую і, мабыць, найбольш датклівую горкасць у агульны комплекс перажыванняў Сымона Карызны. ... Тут таксама было ў яго цэлае кола балючых неўразуменняў* (249). М. Зарэцкі так вызначае стан свайго героя: *Над усім складаным комплексам яго ўзбушаваных пачуццяў дамінуйе страх – прыкры, неадчэпны страх перад невядомай яму і нават дрэнна ўяўленай небяспекай* (139). Выслухаўшы Сымонавы прызнанні, Вера не кідалася яго суцяшаць – *яна заўсёды страшэнна палохалася і яшчэ больш палохала яго самога* (139). Пацярпеўшы крах у сацыяльных і маральных адносінах, Сымон усё ж спрабаваў паказаць Веры сябе інакшага – *бадзёрага, смелага, упэўненага ў сабе – і яму гэта бадай удалося, але затое з’явілася назойлівае адчуванне няшчырасці, фальшу, і сустрэчы з Верай сталі яму нясцерпным цяжарам* (249). Няшчырасць і фальш дамінуюць і ў пафасе міжасабовых адносін герояў Дж. Сэлінджэра.

Перайначаны свет, як напісаў у сваіх “Дзённіках” М. Прышвін, асуджае каханне на недаўгавечнасць: гвалт і жаль – *прадукты распаду кахання*⁷.

Усведамленнем гэтага прасякнуты маналог-зварот Карызны:

– Ты не кахаеш мяне... Ты маніш мне... Можа, і сабе маніш таксама... Ты стараешся бачыць ва мне не такога, кім я ёсць, ты не такога мяне кахаеш... (...) Што мне рабіць?.. Я кахаю цябе бязмежна – я баюся... мне цяжка, надзвычайна цяжка... Ну, ці кахаеш ты?.. ці кахаеш?

Яна глядзела на яго з пякучым жалем, яна ледзь не плакала, бачычы яго балеснае мітушэнне. І ён быў невымоўна рад гэтым, бо не ведаў ці, можа, забыўся ў тую хвіліну, што **жаль – гэта яшчэ не зусім каханне** (238).

Вера ж Засуліч памалу прывыкла жалець яго – звычайным людскім жалем, якім жалеюць няшчасных ці хворых і **які не дае месца больш моцным і больш каштоўным пачуццям** (249).

Істотнай бачыцца яшчэ адна пазіцыя старажытнаіндыйскай паэтыкі: пачуццё агіды да таго, што адбываецца, унушаецца чытачу праз дасканаласць формаў, якая дае паэтычнае задавальненне, эстэтычную асалоду. У Веры стройная фігура, маленькія ручкі, цудоўныя пышныя валасы. ...*Уся яна празрыста-чыстая, светлая, як крынічка* (104). Але асабліва яскрава сутнасць вышэйзгаданай пазіцыі выяўлена праз успрыманне Марыны Паўлаўны: Вера Засуліч падабалася ёй, *як можа падабацца пекны, мастацкай работы штылет, выняты з глыбокае балючае раны* (138).

Для ўвасаблення ў мастацкім творы паэтычнага настрою агіды ў індыйскай паэтыцы існавалі яшчэ некаторыя, але ўжо менш важныя, рэкамендацыі, якімі відавочна кіраваліся і беларускі, і амерыканскі прэзаікі. Прызнавалася дамінаванне цёмна-сіняга колеру, ужо адзначанае намі ў папярэднім разважанні. Дазвалялася ўжыванне непрыемных для слыху слоў. У Сэлінджэра ёсць заўвага аб прасцінах з раздушанымі клапамамі. Зарэцкі таксама выкарыстоўвае падобную па пафасе партрэтную дэталю. Калі Вера заклапочваецца, *твар у яе робіцца дужа цікавы і троху смешны: вусны збіраюцца ў шчыльную складку і аддудырваюцца, як у дзіцяці; лоб моршчыцца да немагчымасці, цудоўныя аксамітныя броўкі спаўзаюцца ўместа, як два тараканы* (17). Лічылася таксама, што настрой агіды падсвечваецца фанемамі *ш*, *с* у спалучэнні з *р*, *дх* (магчыма, яны больш выразныя ў арыгінальным тэксце Сэлінджэра, чым у перакладным), якія ў «Вязьме»

⁷ М. Пришвин, *Дневники*, Москва 1990, с. 306.

прысутнічаюць у онімах усіх суб'ектаў фінальнага любоўнага трохкутніка: Веры Засуліч, Сымона Карызны, Андрэя Шыбянкова. Пры гэтым важна іх ужыванне пры абавязкова прыўзнятым стылі аповеду, у чым не мае недахопу аповед пра пачуцці Карызны да Веры.

Ён лічыў яе за сучасную жанчыну ў праўдзівым разуменні гэтага слова, за жанчыну-таварыша, мала што не за героя. І смех сказаць! – але ў гэтым грала пэўную ролю дзіўнае Верына прозвішча, якое страшэнна імпанавала Сымону Карызну, быццам кідала яно нейкі рамантычна-светлы след на яе ад тае славутае рэвалюцыянеркі (13).

Эстэтычная эмоцыя агіды, звязаная з крывадушнасцю і/ці здрадай, магла паўплываць і на выбар М. Зарэцкім прэцэдэнтнага оніма для сваёй гераіні: рэальная Вера Засуліч пэўны час захаплялася вучэннем народніка М. А. Бакуніна, у Харкаве ўвайшла ў гурток «Паўднёвыя бунтары», першай з жанчын-рэвалюцыянерак скарыстала метады індывідуальнага тэрору. Але пазней рашуча адмовілася ад ранейшых поглядаў, вяла прапаганду ідэй марксізму.

Як адзначае І. Навуменка, літаратурнымі зоркамі першай велічыні ў канцы XIX – першай палове XX стагоддзя рабіліся людзі, якія, па сутнасці, не мелі сістэматычнай адукацыі, не канчалі ўніверсітэтаў і нават гімназій. Аднак яны набывалі кніжныя веды *цаной неймаверных асабістых намаганняў*, чуйна ўлоўлівалі ў жыцці новыя тэндэнцыі і *вылівалі іх у мастацкіх вобразах аднаведна з нахілам сваіх талентаў*⁸ Вельмі проста было б зрабіць дапушчэнне, што М. Зарэцкі быў аматарам Сэлінджэра і творча пераймаў яго – але гэтыя творцы размінуліся ў часе. Аднак нам удалося ў пэўнай меры прасачыць, як у беларускай культурнай прасторы выпявала цікавасць да старажытнаіндыйскай паэтыкі і самой экзатычнай краіны Індыі.

Першы санскрытолаг з беларускіх зямель – Каятан Касовіч, ураджэнец горада Полацка, які навучаўся ў Маскоўскім універсітэце на сродкі Беларускай вучэбнай акругі. Яго плённую дзейнасць на ніве вывучэння і папулярызацыі санскрыту даследаваў і прэзентаваў беларускі гісторык А. А. Прохараў⁹.

⁸ І. Навуменка, *Змітрок Бядуля*, Мінск 2004, с. 165.

⁹ А. А. Прохоров, *Каятан Андреевич Коссович (1814–1883) – первый санскритолог белорусских земель*, [в:] *Великое культурное наследие Индии и Беларуси: К 75-летию Пакта Рериша* (Материалы Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 17 сентября 2010 г.), [online], http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/93078/1/Prokhorov_Kosovich.pdf, [доступ: 28.06. 2017].

У 1858 годзе Касовіч пачаў выкладанне санскрыту ў Санкт-Пецярбургскім універсітэце. Ён стане першым у гісторыі расійскай навукі прафесарам у гэтай галіне, і ад яго пачнецца непарыўная лінія вывучэння старажытнай мовы ў Расіі. У пэўны перыяд свайго жыцця Каятан Касовіч выразна ідэнтыфікаваўся беларусам, хоць тагачасны змест гэтага этноніма нам дакладна невядомы. “Белорусс К. К.” – адзін з псеўданімаў К. Касовіча. У 1835 годзе ён апублікаваў некалькі запісаных на Віцебшчыне беларускіх народных песень, абараняў думку пра генетычную арыгінальнасць беларускай мовы, адасабляючы яе ад польскай і рускай. Навуковае значэнне прац нашага земляка пры яго жыцці адцэньвалася не вельмі высока (самавучка, без школы і метаду, не пакінуў ніякіх самастойных даследаванняў), але пры гэтым прызнавалася яго роля як першага санскрытолага ўніверсітэта і настаўніка цэлага шэрагу пакаленняў рускіх філолагаў. Паказальна, што за час навучання ў Маскоўскім універсітэце ён самастойна авалодаў англійскай, італьянскай, іспанскай, чэшскай, літоўскай, яўрэйскай, лацінскай, старажытнагрэчаскай мовамі, асновамі арабскай і персідскай. Яго зварот да санскрыту, адзначае А. А. Прохараў, уяўляецца падзеяй містычнай, як, да прыкладу, адкрыццё Шліманам Троі. Калі К. Касовіч быў студэнтам слаvesнага аддзялення філасофскага факультэта Маскоўскага ўніверсітэта, адзін з яго сяброў, М. Маркс, набыў на кніжным “развале” ёмістую кнігу з невядомай пісьменнасцю. Высветлілася, што гэта быў зборнік Пуран, выдадзены ў Калькуце. Як сапраўдны вучоны, Касовіч, сутыкнуўшыся з загадкай, прыклаў усе сілы, каб яе разгадаць. І хоць магчымасці для вывучэння такой экзатычнай мовы ў Расіі на той час былі надзвычай абмежаванымі, хутка ён ужо даволі свабодна чытаў на санскрыце (захапленне гэтым фактам, адзначае А. Прохараў, адбілася ва ўспамінах многіх яго сучаснікаў). Ва ўніверсітэце Касовіч доўгі час падтрымліваў сувязі з прадстаўнікамі беларускага зямляцтва, у тым ліку з Тадэвушам Лада-Заблоцкім, а таксама з многімі гурткамі: гуртком Яна Савініча, “тайным польскім літаратурным таварыствам”, з В. Р. Бялінскім. З гэтай прычыны пасля заканчэння ўніверсітэта К. Касовіча не пакінулі ў Маскве для працягу навуковай кар’еры. І ўсё ж ён зрабіўся адным з найвялікшых папулярызатараў дасягненняў старажытнаіндыйскай літаратуры ў Расіі. Раскрываючы ў сваіх лекцыях змест Рамаіны і Махабхараты, вучоны ў кароткай і даступнай форме далучаў прадстаўнікоў тагачаснага грамадства да шэдэўраў старажытнай літаратурнай творчасці. У 1902 годзе ў Расіі выйшла кніга па тэорыі паэзіі ў Індыі. Для навучання студэнтаў санскрыту Касовіч пераклаў,

з рускай транскрыпцыяй, лацінскім перакладам і санскрыцка-рускім гласарыем, эстэтычна дасканалы ўрываек з Махабхараты – “Легенду пра паляўнічага і пару галубкоў”. На той час ніхто з еўрапейскіх вучоных не звяртаўся да гэтага мастацкага фрагмента. Між тым, менавіта ён стаў першым крокам на шляху пераймання ідэй індыйскай цывілізацыі наступнымі пакаленнямі беларускіх творцаў. У 1910 годзе Янка Купала напісаў верш “Паляўнічы і пара галубкоў (Легенда з індыйскай кнігі Магабгарата)”, прысвечаны прафесару Б. Эпімах-Шыпілу. Як заўважае А. А. Прохараў, *філолагі да гэтага часу з адноснай нерашучасцю выказваюцца, што менавіта Браніслаў Эпімах-Шыпіла пазнаёміў Янку Купалу з творамі Махабхараты і ніяк не згадваюць імя Каятана Касовіча і яго пераклад*¹⁰. Аднак, па-першае, іншая крыніца наўрад ці існавала, а па-другое, працуючы ў бібліятэцы Пецярбургскага ўніверсітэта, прафесар, асоба шырокай эрудыцыі, павінен быў добра ведаць мясцовыя выданні, у тым ліку працы сваіх землякоў (ён нарадзіўся на Віцебшчыне, недалёка ад Полацка). Да таго ж, аўтарскае прысвячэнне сведчыць, што менавіта Б. Эпімах-Шыпіла пазнаёміў беларускага паэта з сюжэтам Махабхараты. Такім чынам, *навуковыя даследаванні Каятана Касовіча і яго першы пераклад урыўка з Махабхараты... спрыялі з’яўленню ў беларускай культуры першага верша, заснаванага на сюжэтах індыйскай традыцыі*¹¹. Увагу паэта да легенды даследчыкі звязваюць з яе надзвычайнай паэтычнасцю, а таксама актывізацыяй цікавасці да Індыі, што ўзнікла ў пачатку ХХ ст., *калі абвастрылася антыкаланіяльная антымперыялістычная барацьба індыйскага народа*¹².

Як адзначыў сам Янка Купала ў другім выданні зборніка “Шляхам жыцця”, у Махабхаратае, *апрача навучальных і духоўна-маральных філасофскіх твораў, шмат ёсць і прыгожых паэтычных вобразаў, а ператвораная ім легенда не ёсць даслоўны пераклад з індыйскай мовы: ён узяў толькі аснову гэтай повесці і болей-меней захаваў форму санскрыцкага верша...*¹³

Янка Купала пазбавіў свой твор налёту сентыментальнасці, уласцівай яго мастацкаму прэцэдэнту, але далёкай беларускаму фальклору і творчасці самога паэта. Захаваў жа ён агульначалавечую ідэю

¹⁰ Тамсама.

¹¹ Тамсама.

¹² Р. М. Семашкевіч, П. І. Лявонава, *Паляўнічы і пара галубкоў*, [у:] Янка Купала, *Энцыклапедычны даведнік*, Мінск 1986, с. 455.

¹³ Тамсама.

бессмяротнасці і перамогі добра, а таксама пафас апявання кахання як найпрыгажэйшага, наймацнейшага, часта лёсавызначальнага пачуцця. А. Лойка адзначаў у свой час, што зварот беларускага класіка да Махабхараты быў прадыхтаваны яго патрыятызмам, імкненнем *з'яднаць родную паэзію з класікай сусветнай літаратуры...*¹⁴ Так быў распачаты міжчасавы дыялог беларускай і індыйскай культур.

З пачатку ХХ стагоддзя ў Беларусі вядома творчасць Р. Тагора. М. Багдановіч напісаў рэцэнзію на яго кнігу “Гітанджалі”. У 1913 годзе Рабіндранат Тагор стаў лаўрэатам Нобелеўскай прэміі па літаратуры. У заслугу яму ставілася высокае майстэрства паэтычнага мыслення, якое стала, паводле яго ўласнага прызнання, і часткай літаратуры захаду. Паміж 1878 і 1932 гадамі Тагор наведаў больш за трыццаць краін на пяці кантынентах. Увосень 1926 года славы індус меўся, як пісаў Я. Пушча, наведаць Мінск (з гэтай нагоды беларускі паэт напісаў верш-прысвячэнне індыйскаму, далёкаму *на вёрстах*, але блізкаму *на песнях*)¹⁵.

На беларускую мову вершы Р. Тагора ў розны час перакладалі Якуб Колас, Сяргей Грахоўскі, Янка Сіпакоў, Алесь Разанаў, Язэп Семяжон, Аркадзь Мардвілка. Верш “Па матывах Рабіндраната Тагора” ёсць у І. Канчэўскага. У 1927 годзе ў Ленінградзе выйшла кніга Б. А. Ларына “Учение о символе в индийской поэтике”. Гэтая праца магла быць вядома маладым дапытлівым беларускім прэзаікам, як, у прынцыпе, і выданне 1902 года. У якой меры свядома выкарыстаны М. Зарэцкім вычварныя катэгорыі і вытанчаная тэхніка старажытнаіндыйскай паэтыкі? Гэтае пытанне застаецца без адказу: празаік не выявіў сваёй дасведчанасці ў тэорыі санскрыцкай літаратуры – не пакінуў такога ключа, як Сэлінджэр, які ўклаў у вусны Фрэнні ў аднайменным апавяданні развагі Анандавардханы з яго трактата «Святло дхвані». Аднак супастаўленне пэўных моўна-выяўленчых сродкаў рамана “Вязьмо” і апавядання “І гэтыя вусны, і вочы зялёныя...” робіць доказнай гіпотэзу пра ідэнтычнасць прынцыпаў мастацкага ўвасаблення матыву кахання ў абодвух творах па законах “дхвані-раса”.

Такім чынам, мы прааналізавалі некаторыя дэталі паэтыкі рамана М. Зарэцкага “Вязьмо” ў супастаўленні з паэтыкай апавядання Дж. Сэлінджэра “І гэтыя вусны, і вочы зялёныя...”, абаяраючыся на

¹⁴ Тамсама.

¹⁵ Я. Пушча, *Збор твораў*. У 2 т., Мінск 1993, т. 1, с. 84.

вопыт комплекснага даследавання яго зборніка прозы “Дзевяць апаваданяў”. Гэта дало падставы зрабіць дапушчэнне пра верагоднасць выкарыстання беларускім празаікам канонаў старажытнаіндыйскай паэтыкі “дхвані-раса”. У абодвух творах паслядоўна ўвасабляецца эстэтычная эмоцыя кахання ў складаным спалучэнні з “паэтычным настроем” агіды. На нашу думку, вылучэнне гіпотэзы пра свядомае выкарыстанне М. Зарэцкім індыйскай паэтычнай традыцыі нельга лічыць інтуітыўна-суб’ектыўным, бо праведзены нават у межах артыкула дыяхранічны гісторыка-літаратурны экскурс пацвярджае наяўнасць істотных кропак судакранання культур Індыі і Беларусі, распачатага К. Касовічам.

ЛІТАРАТУРА

- Галинская И. Л., *Загадки известных книг*, [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ilgalinsk.narod.ru/zagad/zagad.htm>. – Дата доступа: 05.03.2017.
- Гинзбург К., *Мифы. Эмблемы. Приметы*: Морфология и история, [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Vuks/Culture/ginz/index.php. – Дата доступа: 10.11.2016.
- Зарэцкі М., *Збор твораў*. У 4 т., Мінск 1991, т. 3.
- Навуменка І. Я., *Змітрок Бядуля*, 2-е выд., Мінск 2004.
- Пришвин М. М., *Дневники*. Сост., предисл. и комм. Ю. А. Козловского, Москва 1990.
- Прохоров А. А., *Каэтан Андреевич Коссович (1814–1883) – первый санскритолог белорусских земель*, (в:) А.А. Прохоров, *Великое культурное наследие Индии и Беларуси: К 75-летию Пакта Рериха* (Материалы Международной научно-практической конференции, Минск, 17 сентября 2010 г.) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/93078/1/Prokhorov_Kosovich.pdf. – Дата доступа: 10.11.2016.
- Пушча Я., *Збор твораў*. У 2 т., т. 1, вершы, паэмы, артыкулы 1922–1930. Прадм. Л. Мазанік, Мінск 1993.
- Тынянов Ю., *Литературный факт* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature1/tynyanov-77e.htm>. – Дата доступа: 04.02.2017.
- Юнг К. Г., *Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.wanderer.org.ua/book/psy/jung/alh_i_tvorch.html. – Дата доступа: 12.11.2016.

Купала Янка, *Энцыкл. Даведнік*. БелСЭ; рэдкал.: І. П. Шамякін (гал. рэд.) і інш., Мінск 1986.

STRESZCZENIE

TRADYCYJNA POETYKA INDYJSKA JAKO HIPOTETYCZNY PRECEDENS PSYCHOLOGIZMU ARTYSTYCZNEGO W POWIEŚCI M. ZARECKIEGO „VYAZMO”

Jednym z zagadkowych wątków powieści M. Zareckiego „Vyazmo” jest zmienność koloru oczu Wiery Zasulich. Jego powtarzalność zainspirowała do poszukiwania treści, których można domyślać się. Klucz do rozszyfrowania tej zagadki stanowi analiza opowiadania J.D. Salinger’a „Śliczne usta moje i oczy zielone” przeprowadzona przez I. L. Galińską (1986). W obu utworach pojawia się motyw miłości połączony z odrazą. Analiza pozwoliła wysnuć wniosek, że M. Zarecki świadomie wykorzystuje określone kanony poetyki staroindyjskiej.

Słowa kluczowe: autorska zaduma, sugestywność, implikacja, kod estetyczny, „poetycki nastrój”, stan psychiczny, wiersz sanskrycki, tradycja staroindyjska, dialog kultur.

SUMMARY

TRADITIONAL INDIAN POETICS AS A HYPOTHETICAL CASE OF ARTISTIC PSYCHOLOGY IN M. ZARETSKY’S NOVEL “VYAZMO”

One of the mysterious motifs in M. Zaretsky’s “Vyazmo” is the changeable color of Vera Zasulich’s eyes. The reoccurrence of this artistic detail stimulates the search for its implicit meaning, and the analysis of J. Salinger’s “Pretty Mouth and Green My Eyes” made by I. L. Galinska (1986) gives the key to decipher it. Both works are characterized by the motif of love in its complexity with the feeling of disgust. The study serves as the evidence to conclude that M. Zaretsky employs the canons of the ancient Indian poetics in all conscience.

Key words: author’s musings, suggestibility, implicit aesthetic code, “poetic mood”, mental state, Sanskrit verse, the ancient Indian tradition, the dialogue of cultures.