

Ihar Žuk

Grodziński Państwowy Uniwersytet im. Janki Kupały, Białoruś

КАНТРАПУНКТАВАЯ ПРАСТОРА „НІЗІН” ЯК ГІСТОРЫЯ СЛЯПОГА ПАДМАНУ

Эліза Ажэшка свет, відаць, успрымала прасторава. Можа быць, з гэтай прычыны яе проза – з моцнымі і ўстойлівымі прыкметамі драматургічнасці; агульная прасцяжнасць мастацкага тэксту лёгка і натуральна раскладаецца на размежавальныя архітэктанічныя адрэзкі ўмоўных „сцэн” і драматычных „актаў”. Адчуваючы трывалую цягу да драматургічных жанраў, пісьменніца, тым не менш, асцярожнічала, яе творчая актыўнасць у гэтым напрамку практычна зведзена да мінімуму. Драматургічным чынам рэалізавана толькі нязначная частка закончаных твораў. А астатняе (а мне думаецца, што драматургічных задум у свядомасці Э. Ажэшкі было вельмі нямала – аж да цеснаты) так і засталася не вынесеным на прысуд чытача. Часам, яна ў тым прызнавалася і сама. Так, у лісце да Антонія Вадзіньскага ад 22 ліпеня 1896 года польская пісьменніца аднатоўвала: „Дзіўная рэч: ўклала таксама драмы, але толькі ў галаве; разыгрывала іх нават самой для сабе ці перад сястрою, але ніводнай з іх не напісала” [1, с. 119].

Цяга да адлюстравання прасторы як прасторы падкрэслена бачных аб’ектаў складала паказальную ўласцівасць мастацкага мыслення канца дзевятнацатага стагоддзя. Гэта быў час, калі ў Еўропе пачынаў пісаць свае першыя старонкі будучай трыумфальнай біяграфіі „вялікі нямы” – ігрышы кінематограф. Пабудаваны на фізічным эфекце аптычнага зацяжнення замены аднаго паасобнага статычнага кадра на другі, ён ствараў ілюзію рухомах кропачак-дзеяў, якія ўкладваліся ў злітныя акцыянальныя ланцужкі, што з палатна экрана заварожвалі глядача магіяй свайго бесперапыннага руху. Як вядома, магія такой ілюзіі неўзабаве, у дваццатым стагоддзі, пашырыцца настолькі, што самым

актыўным чынам паўплывае на ўсё мастацкае мысленне і шмат што ў ім сфарміруе наноў – у самім ладзе вобразнасці, у кампазіцыі, у спосабах і тэхніках наратыўнага выканання, у пабудове сюжэта, візуальнай пластыцы геройнага ўвасаблення і г. д.

Але што цікава: яшчэ да з’яўлення тэхнічнага цуда – праекцыйнага апарата братаў Лем’ер – Эліза Ажэшка ўжо мысліла якраз у стылістыцы „вялікага нямога”, нечым падобна да выразна зрокавых кінематаграфічных планаў. Прасторава-зрокавыя асацыяцыі надта часта складаюць у яе творчым почырку аснову бытавой ці пейзажнай сімволікі, самую пабудову ключавых сцэн, а нават і дамінантную рысу кампазіцыйнай тэхнікі, калі ўвесь сюжэт твора – рамана ці аповесці – успрымаецца шэрагам паслядоўна пададзеных кадраў цэласнага відэараду, гэта значыць, з устаноўкай найперш на ўяўнае і выразнае „бачанне”. Зрокавае ўспрыманне рэчаіснасці і яе зрокавае адлюстраванне скрозь дамінуе ў прозе польскай пісьменніцы. Прычым зрокавасць і прасторавасць настолькі моцна пранікаюць ў яе мастацкае мысленне, што, здаецца, менавіта гэтымі якасцямі можна тлумачыць як прыроду псіхалагічнай культуры пісьма, так і наогул прыроду паглыбленага драматызму твораў.

Так, Э. Ажэшка – пісьменнік пераважна больш „прасторавы”, чым „часавы”. Да катэгорыі мастацкага часу (не ў эстэтычным, а ў апавядальным плане) яна, падобна, надзвычай раўнадушная. Час той як падзейны адлюстравальны імпульс у наратыўным досведзе пісьменніцы можа папросту знікаць і прапускацца. Шматлікія эліпсы, рэзюме, а то і сцяжэнні ў адным сказе розных па часе актаў дзеяння – нярэдка для Ажэшкі мастацкая фігура. Час „раствараецца” ў аповедзе. Але – толькі не прастора. Тыя, хто добра абазнаны ў краявідах гродзенскага Панямоння, у ландшафтных карунках яе родных мясцін, з лёгкасцю фіксуюць здзіўляючую дакладнасць дзівосных перапляценняў прасторавых ліній, якія злучаюць рэальныя абрысы пейзажу і сімволіку прасторавых ліній адлюстраванага мастацкага свету. Асабліва ў гэтак званым „беларускім цыкле” Э. Ажэшкі. У тым ліку і ў першым значным творы гэтага цыклу – аповесці „Нізіны”.

Яшчэ пры жыцці аўтара аповесць, напісаную ў 1884 годзе, літаратурная публіка ўспрымала досыць стрымана, журачы пісьменніцу то за сухаватасць малюнка, то за гэтак званую празмерную сентыментальнасць і знокавы меладраматызм выяўленага дзейства, то за тэндэнцыйнасць у распрацоўцы характараў. Ад самага пачатку ўваходжаньня ў жыццё і да сённяшняга часу твор успрымаецца як

разведвальны, ці што, як своеасаблівы пробны камень на творчую сталасць, і таму мае маркер паблажлівых і лёгкіх намёкаў на недасканаласць тэхнічнага выканання ці некаторую няспеласць пісьменніцкага майстэрства [2].

Аповесць і сапраўды пры жаданні можна кваліфікаваць фактам, калі пісьменніцкі вопыт толькі пачынаў афармляцца. Аднак якраз факт пачатковага фармавання шмат у чым аказваецца паказальным і для характарыстыкі агульных прыкмет пісьменніцкага таленту Э. Ажэшкі. „Нізіны” засведчылі шэраг бясспрэчных вартасцяў: і бязлітасна аголеную сацыяльнасць ажэшкаўскага рэалізму, і выразную тэндэнцыю да гульні колеравымі асацыяцыямі, нюансамі мастацкай дэталізацыі, моцны мускулісты струмень дынамічнага апавядання, пластычнасць і наглядную шматфункцыянальнасць пейзажу, абвострана-драматычны тып канфлікту, падкрэслены дэмакратызм героя і шмат што іншае. Разам з тым „Нізіны” зафіксавалі і такую якасць, якая здольна, на мой погляд, многае ў тлумачэнні дамінантных прынцыпаў выдатнай польскай пісьменніцы ўдакладніць, а то і пераіначыць на іншы каштоўнасны знак. Якасць гэтая засноўваецца стэрэаскапічнасці выяўлення прасторы.

Прастора ў Э. Ажэшкі найменей уяўляецца як метафізіка аб’ёму. Аб’ём, вядома, ёсць, але не ён вырашальны. Прастора ва ўспрыняцці Э. Ажэшкі хутчэй, – пэўна вызначаны стан светабудовы, перададзены і праз фізічнае месца дзеяння, і праз гульні колераў і кантрастаў, і праз дыялектыку святла і ценю. У аснове гэтага аб’ёму – не сцэнічная статыва аўтарскіх рэмарак, а з’ява цалкам адваротная – рух і рухомая дынаміка, дынамічная накіраванасць назірання. Месца дзеяння, канечне ж, абстаўлена як інтэр’ер, але інтэр’ер неспакойны, рухомы, інтэр’ер плаваючых кропак, з пастаяннай зменай пастановачных „планаў” – як на самой справе ўбачаны аб’ектывам кінематаграфічнай здымачнай камеры.

„Кіношны” кадр любіць рух, нішто яго не ажыўляе так, як ілюзія рухомасці, бясконца цяга да штоігненных пераўтварэнняў фокуса бачання. Вось і „Нізіны” пачынаюцца з таго ж – з перамяшчэння героя па гарызанталі „кадра”: Хрысціна, шукаючы падтрымкі, нясе ў фальварак аканомы Стафана Бахрэвіча сваю кволую надзею на выбаўленне з рэкрутчыны хворага сына Піліпкі. Надзея трымаецца за бляклы праменьчык былога інтымнага пачуцця, што колісь сардэчна звязваў іх – Хрысціну і Стафана. Але перад намі зараз новая, нямілая рэальнасць: променьчык надзеі глуха і асуджана ўпіраецца ў „квадрат” Бахрэвічавага жытла.

Мы ўжываем гэтае геаметрычнае значэння аканомавай гаспадаркі следам за пісьменніцай: так – адначасова зрокава ёміста і паглыблена алегарычна – характарызуе Э. Ажэшка асноўны гасцёўны пакой свайго персанажа. „Квадратура” памяшкання безумоўна стварае дадатковую ўскосную асацыяцыю да партрэтнай выяўленасці героя. Але яшчэ ў большай ступені „геаметрычнае” мастацкае значэнне служыць прырашчэннем глыбінных падтэкставых сэнсаў. Квадрат ніколі ў каштоўнаснай сістэме агульначалавечай эстэтыкі не абазначаў сімволіку жыццядайнасці – тое заўсёды было замацавана за семантыкай круга ці кола. Адно толькі сусветна вядомае адмоўнае супрацьпастаўленне „чорнага квадрата” Казіміра Малевіча колападобнаму руху быцця – варты аргумент у спрэчцы за сутнасць лёсавызначальных пазітыўных сімвалаў гарманічнага ўпарадкавання космасу. І вось Хрысціна праз змрок смурнага кароткага вясенняга надвечорка, гнаная бядою і надзеяй, спяшаецца да „квадрата” з няпэўнай быццёвай семантыкай – гаспадарскага заможнага жытла Бахрэвіча. Складваецца сітуацыя этычнага контрапункта: са сваёй бядой ідзе яна ў чужую адпачаткова прастору. Ужо адразу, ад першага кроку ступае яна на бераг адчужанасці, чужой і, згодна з касмаганічнай сімволікай геаметрычных форм, нежывой прасторы. Прасторы ў прамым і пераносным сэнсе пабочных сіл.

Герой, вядома, у тым не паінфармаваны. Ён не можа зазірнуць за край сябе самога, каб убачыць адначасова і Бахрэвічаў „квадрат”, парожні ад жыццёвых гуманістычных каштоўнасцяў, і факт уласнай адчужанасці ў ім. Але аўтарскаму бачанню тое больш чым даступна. Творчая воля Э. Ажэшкі ўладарыць над расстаноўкай змястоўных і сэнсавых акцэнтаў, забяспечваючы дзейству першай мастацкай сцэны сустрэчны рух (зноў жа, па прынцыпе, блізкім да кінадраматургіі) двух вобразна-выяўленчых планаў.

Адзін план – гэта рух Хрысціны ў бок „квадрата”. Спецыяльна мусім заўважыць вельмі важную ўласцівасць першаснага прасторавага перамяшчэння галоўнай гераіні. Гэта – акцэнтаванае аўтарам накіраванае мастацкае перамяшчэнне. Усе наступныя перамяшчэнні Хрысціны больш не складуцца ва ўпарадкаваны рух, а будуць нагадваць хаатычныя беспарадкавыя крокі ў невядомасць, у нікуды. У накіраваным жа перамяшчэнні ёсць свой сэнс [3], і сэнс гэты зараз вядомы: маці ратуе сына ад вераемай гібелі цераз адсылку таго ў „далёкія краі”. Адразу ж узнікае адна з першых семантычных апазіцый прасторавай сімволікі твора. „Далёкі край”, у які адсылаюць „навабранца” Піліпку, семантызуецца як край немінуча наканаванага няшчасця, край

магчымай пагібелі, а значыць – край не-жыцця. За паратункам ад гэтага няшчасця, мы ведаем, жанчына прыходзіць таксама ў „нежывую” зону Бахрэвічавага „квадрата”. Адна прастора чалавечага адчужэння абапіраецца ў сляпой надзеі на гэткую ж, толькі мясцовую, мёртвую і адчужаную прастору. Свет „Нізін” непраўдападобна скрыўляецца, і ў яго ірацыянальным напаўненні нараджваецца новы мастацкі феномен аповесці – аберацыя зроку, яго адсутнасць, падманная сляпучая ілюзія няяснага выйсця. Але ілюзія яшчэ не разбурана, і жанчына адчайна і рашуча крочыць у цемры на звабны агеньчык падманнага ідэалу.

Вось як распараджаецца пяро вялікай польскай пісьменніцы стварэннем гэтай ілюзіі: „Яна ішла хутка, не разбіраючы дарог ў змроку і імгле, не абмянаючы ні лужын, ні глыбокіх каляін, якія з-пад яе босых ног пырскалі вадой і рэдкай сакавіцкай гразёй. Цяжкімі і дужымі былі гэтыя ногі і спрадвеку зжытыя з гэтай зямлёй, па якой яны ішлі. Ім было ўсё роўна, дзе ісці, абы толькі ісці хутка. Як і самой жанчыне было ўсё роўна, што яе акружае, абы толькі хутчэй дайсці туды, куды яна так спяшалася. Яна нічога не баялася: ні цемры, што насоўвалася з кожным крокам, ні цішыні, якая ахапіла наваколле, ні рассыпаных па палях грушаў-дзічак і таполяў, якія нагадвалі зданяў” [4, с. 219].

Тут што ні слова, то – сімвал, усё здзяйсняе сінкразійную характарыстыку малюнка: і „дарога”, і ”змрок”, і „глыбокія каляіны”, і „цяжкія і дужыя ногі”, і месца, „куды яна так спяшалася”, і тое, што „яна нікога не баялася”, „нічога яе не палохала”. Семантычна актыўныя, скрозь насычаныя пазітыўнай зараджанасцю лексічныя азначэнні Ажэшка скарыстоўвае з найпершым заданнем для мастацкай ідэі: прастора надзеі ўпарадкуе хаос быцця сваёй мэтаімкнёнасцю і вызначанасцю. І гэтымі якасцямі хаця б на нейкі час абчалавечваецца і надае быццю вялікасны станоўчы сэнс.

Другі сустрэчны план, які будзе прасторавую кампазіцыю ініцыятыўнай сцэны „Нізін”, – гэта сам „квадрат” Бахрэвіча. Апісанне памяшкання вельмі паказальнае для Э. Ажэшкі, і таму патрабуе некаторых дадатковых каментароў. Прасторава-драматургічная кампазіцыя ўпарадкавання рэчыўнага свету мастацкай сцэны тут цалкам выяўляе устойлівую асаблівасць аўтаркі „Нізін”. Эстэтычныя ацэнкі прасторы маюць выразны выяўленчы алгарытм. Як „інтэр’ернае” бачанне месца дзеяння, гэтыя ацэнкі няўмольна абапіраюцца на абавязковыя дамінанты прасторавых адчуванняў: „верх-ніз”, „лева-права”, „цэнтр-перыферыя”. А таксама на тое, што супрацьпастаўлена „цэнтру”: шматлікія прадметна-рэчыўныя дадаткі – аб’екты вялікія,

няўключна-масіўныя, ці наадварот, падкрэслена мізэрна-дробненькія, эклектычна і безгустоўна параскіданыя. Наўмысная скрупулёзнасць візуальнай дэталізацыі несумненна прымушае звярнуць на сябе дадатковую ўвагу. Тут, у дэталёва выпісаным „інтэр’еры”, будучь вырашацца людскія лёсы, якія самі нярэдка складаюць неад’емныя адушаўлёныя ці неадушаўлёныя часцінкі таго „інтэр’еру”.

Жытло Бахрэвіча – характэрны апісальны алгарытм, паводле якога Ажэшка вызначае неабходны для семантыкі яе вобразных асацыяцый экспрэсіўны стан пастановачнага „кадра”. У дадзеным выпадку, гэта эклектыка і разупарадкаванасць рэчыўнага свету: „досыць вялікі квадратны пакой” („агульны план”), „са звычайнай столлю і бэлькамі” („верх”), з простага пафарбаванай чырвонай падлогай” („ніз”), „з мноствам святых абразоў і свецкіх партрэтаў у блішчастых рамах на сценах, абклееных самымі таннымі шпалерамі” („лева-права”), „пасярод стала (...) гарэла масіўная лямпа” („цэнтр”), „на камодзе і на століках мноства прэтэнцыёзных і надта брыдкіх цацак” („перыферыя”) [4, с.28]. Апісальную дыяганаль „кадра” складаюць два вельмі гаваркія матэрыяльныя знакі ўмоўнай „перыферыі”: „Пакой дапаўняла ў адным з кутоў шырокапасаджаная печ з зялёнай цэглы, а ў другім куце стаяла вельмі старэнькае і занядбанае фотрэпіяна, з аблезлай палітурай і пажоўклым ад старасці клавішамі” [4, с. 28].

Не пакой, а „тысяча дробязяў” застылі нямой і нерухомай, зрокава яўленай метафараю здрабнелых мяшчанскіх памкненняў. Распыленая на меркантильную ўдрабнеласць плынь людскога жыцця, як наклееная самім актам нарацыі на дэкор „таных шпалер”, з гратэскавай семантыкай кантрастаў („шырокапасаджаная печ” і „занядбанае фортэпіяна”), акцэнтавана падкрэслівае і без таго не вельмі жылы, адасоблены ад свету і замкнёны ў сабе „квадрат” уплывовага і, па мясцовых мерках, заможнага эканомы. Дапаўняе нелюдзімую карціну адмысловага „мёртвага дома” саркастычная рэпліка пра інтэр’ерныя вырабы, выкананыя нібыта ў стылі „ракака”, ды аўтарская іронія, поўная скрухі, дысануючай з марнатраўнай рэальнасцю, за немагчымасць „прызямлення” тут хоць нейкіх „анёлаў”, што падкрэсліваецца агучваннем любімай песенькі Бахрэвіча: „О, анёле, што з гэтай зямлі // У нагорныя сферы лёт уносіш...” [4, с. 36].

Цалкам відавочна, што менавіта гэты другі план – статычны, нерухомы, план „мёртвых дамоў” – складае процілеглую функцыю ў дачыненні да дынамічнага плану перамяшчэння героя. „Нізіны” – усё ж аповесць статыкі, аповесць стацыянарных кропак, на якіх засяроджваецца

дзеянне і размеркаванне якіх складае імітацыю непраднамеранасці і неўпарадкаванасці з’яўлення ў тэксце. Іх, гэтых статычных кропак пяць – роўна па колькасці месцаў лакалізацыі дзеяння. Пяць статычных цэнтраў назірання за тым, як цвярозы разлік паступовае зацьмяваецца туманам ілюзіі. Увесь відэарад аповесці („квадрат” Бахрэвіча, батрацкі „чацвяртак”, „карчма”, „вітальня” адваката Капроўскага, „хата” салдата Мікалая), дзе адбываюцца карэнныя змены ў лёсах чалавечых, цалкам зманціраваны з кропкава фіксаваных асяродкаў лакалізаванага дзеяння і сабой знамянуе мастацкую гісторыю непрыкаяных блуканняў Хрысціны ў лабірынце падманнах уяўленняў. Усе асноўныя ідэйна-праблемныя сувязі паміж героямі завязваюцца ў тугія сюжэтныя вузлы ў „Нізінах” менавіта ў закрытых тыпах прасторы, часцей за ўсё ў нейкіх памяшканнях. І ўсе яны, як і „квадрат” Бахрэвіча, маюць практычна аднолькавую канстанту жэстаў аўтарскага апісання: тая ж памернасць жылога аб’ёму (падкрэсленае ўказанне: „вялікая хата”), тыя ж „сцены” і „столь”, тая ж „печ”, тыя ж „вокны”.

Вокны – абавязкова. Ва ўсім, абазначаным вышэй відэарадзе ажэшкаўскіх „Нізін”, няма ніводнага выпадку, калі б не з’яўлялася гэтая паказальна характарыстычная прасторавая дэталі: „вокны”. У сусветнай мастацкай практыцы „аконная” семантыка адначасова і надзвычай вымоўная, і надзвычай сталая, і ўзыходзіць яна яшчэ да міфічнага архетыпу перамяшчэння героя з аднаго стану („гэтага свету”) у іншы стан („той свет”). Асноўная функцыянальная ўласцівасць мастацкага „вакна” – семантыка пераходнасці з адной прасторы ў другую. Або калі прастора замкнёная – яе размыканне. І ў Э. Ажэшкі гэтая мастацкая дэталі таксама не мае нейтральнасці, яна – з моцнай і актыўнай семантычнай загружанасцю. Але ўва што, у які тып прасторы ўказальныя маркеры пераходнасці размыкаюць „Нізіны”?

У цемры, пад вокнамі Бахрэвічавай хаты, на якіх „не было ні зялёных раслін, ні кветак, замест гэтага на сетачных, ручнога вырабу фіранках віселі розныя дзіўныя кошычкі, вазонікі, букецікі” [4, с. 28], адбываецца першасная гаворка-выясненне двух калісьці блізкіх чалавек. Сваёй экспрэсіўнасцю ўражвае і адзінае вакно парабкоўскага „чацвяртака”, „праз рамы якога дзьмуў сакавіцкі вецер (...) Маглі б паабтыкаць акно так, каб божыя вятры не заляталі ў хату, але не рабілі гэтага. Можа, не мелі чым, а, можа, так ужо зжыліся з ветрам, што прымалі ягонія адведкі без прыкрасці” [4, с. 48].

Карчомнае „вакно” інакшае. Яго сімвалічная семантыка надзвычай важная для агульнага выбудоввання вобразных асацыяцый і сэнсаў

аповесці: „Шырокім вокнам не хапала многіх шыбаў, якія былі заменены кавалачкамі старой паперы, а тое шкло, што трымалася яшчэ ў спаракнелых рамах, было зялёнае і мутнае і ўпускала святло толькі на тое, каб у хаце вечна магла б панаваць шарая гадзіна” [4, с. 62]. Выбітыя шыбы – гэта, вядома, ж аўтарская алюзія на характэрныя парадкі, што нязменна брутальна пануюць у манапольках. Алюзія, падказка – варта спецыяльна адцеміць, – чарговы раз заснаваная на візуальнай асацыятыўнасці. Але трэба прыняць да ўвагі і яшчэ адну, не менш важную зрокавую алюзію. Мутнае зялёнае шкло, якое не прапускае святло, што павінна азначаць: выконвае функцыю, практычна адваротную свайму непасрэднаму прызначэнню. Відаць, нешта не так у гэтай дзіўнай неасветленай прасторы – прасторы душнай і прэлай, затхлую нерухомасць якой не могуць развінуць нават спецыяльныя адтуліны для пропуску святла.

Вокны ж у „вітальні” адваката Капроўскага, як характарызуе яго пісьменніца, „гарадскога мікроба”, зазнаюць пэўную функцыянальную трансфармацыю: спачатку мы можам дазнацца, што ўпіраюцца яны ў непрыгляднасць гарадскога захалусця, тым самым адцяняючы ўнутраную атмасферу жытла („задушлівае і смярдзючае паветра брудных зачыненых памяшканняў” [4, с. 76]), а затым і наогул раствараюцца ў рыкашэтным бляску знарокава начышчаных пакояў, дзе павінен адбывацца прыём грамадзян-просьбітаў. І наадварот, памяшканне яго дападкага памагатага салдата Мікалая надта непрывабнае: „старая і ўчарнелая хата, без коміна і з маленькімі вокнамі (курсіў мой. – І.Ж.)” [4, с. 81]. Яшчэ адна характарыстычная дэталі Ажэшкі: „маленькія вокны” – як хітра прымружаныя вочкі, што ўпотаі цікуюць за даверлівай ахвярай, у ліку якіх і гаротніца Хрысціна.

Э. Ажэшка, падобна, у першай аповесці беларускага цыклу ўсвядомлена перадае ўсе эмацыйныя імпульсы ў валадарства інтуітыўных адчуванняў. З гэтай прычыны ўсё тут сімвалічнае, алегарычнае, падтэкставае. Як і сама кропкаявая кампазіцыя прасторавых прыкмет. Колеру – няма, няма заломаў ці выпрачленняў ліній. Дый саміх ліній, якія б пракрэслівалі фактурную аб’ёмнасць ці плоскасныя прасторавыя контуры, як тое назіраецца, прыкладам, у „Хаме” ці „Над Нёманам”, таксама няма. Скрозь – вобразна „нізінная” геаметрыя, цалкам супрацьпастаўленая ўзнёслай у неба вобразнай „сакральнай” геаметрыі. „Нізінная” геаметрыя сцірае нават невыяўныя даляглядны далёкіх і смутных гарызонтаў. Утвараецца густая і непраглядная, у ні ва што не адкрытая прастора, найбольш дакладнае азначэнне якой будзе

належаць эпітэту сляпая. Ненатуральную скрыўленасць прасторы нельга бачыць знутры адлюстраванага мастацкага свету. Такой яна бачыцца толькі з-за яго межаў. Сюды б і павінна быць накіравана размыкальная сіла ўсіх жылых „вакон”, каб зняць з Хрысціны зачараванае пракляцце падманнага бачання, але, аказваецца, „вокны” не прапускаюць святла, вокны не расчынены насустрач яго жыццесцвярджэнню. Наадварот, яны расчынены ў супраціўнае, у татальную і ўсеабдымную слепату, як бы падкрэсліваючы злавесны сацыяльны закон: наканаванасць „нізіннага” існавання – суцэльная і непрабіваемая цемра.

Той мастацкі відэарад, які складзены з пяці кампазіцыйных падзейных цэнтраў, акурат і сімвалізуе адмысловы дамінантны кантрапункт хранатопных вызначэнняў аповесці: нерухомасць і абыякавасць побытавай прасторы, чужой да чалавечай страсці, з аднаго боку, і хаатычнасць прасторавага перамяшчэння чалавека ў асяродку татальна замкнёнага змрочнага кола, з другога. Рушыцца сям’я, рушыцца цалкам свет, калі да мэты вядзе „сляпая прастора”. Усе „дзверы” для разумна накіраванага дзеяння – усвядомленага, актыўнага – зачыненыя. Засталіся толькі сляпыя „вокны” для дзеяння, усвядомленага слаба, ці фальшыва ўсвядомленага – інстынктыўнага дзеяння. Герой з „Нізін” на нешта вялікае ўжо не здатны. Наадварот, загнаная інстынктамі ў тупік, Хрысціна ажыццяўляе акт, немагчымы з пункту гледжання здаровай логікі. У імя выратавання аднаго сына, яна перакрывае магчымую перспектыву для другога сына, фактычна абкрадаючы таго з яго невялікай фінансавай доляй у сціплым сямейным пажытку, заробленым штодзённай знясільваючай працай. „Абкрадае”, вядома, не ў сэнсе прамога зладзейскага ўчынку, а, забіраючы грошы, падрыхтаваныя для будучыні Антосіка, забірае ў ахвяру і сыноўні лёс. Галоўны мацярынскі інстынкт павярнуўся сваёй супраціўнасцю – прастора мацярынскай надзеі захлынулася знішчальнаю хваляю фатальнай мацярынскай памылкі.

Відавочна, такім чынам, што мова прасторавых асацыяцый Элізы Ажэшкі – мова жэстаў, найперш адрасаваных зрокаваму ўспрыняццю. Жэставая прырода адлюстравання складае вядучую частку алфавіту яе мастацкага выяўлення – якасць, так неабходна важная для асэнсавання асаблівасцяў мастацкага почырку польскай пісьменніцы. Жэст – гэта павышаная артыкуляцыя экспрэсіі. Жэст і накіраваны першым чынам да зрокавых адчуванняў у ходзе мастацкай камунікацыі. І, відаць, гэткая эмацыйнасць мастацкага жэсту была недабачанай і недазразуметай як сучаснікамі Э. Ажэшкі, так і ў пазнейшы час, калі пісьменніцу настойліва

папракалі ў празмернай жаночкай чуллівасці асобных мясцін першай аповесці з „беларускага цыклу”. Часткова, яно так і ёсць: экспрэсіўнасць на мяжы дапушчальнага тут нібыта не раз заяўляе пра сябе. Але што вызначае эстэтычную прыроду і саму вышыню парогу максімальна магчымай экспрэсіўнасці ў дадзеным выпадку?

Думаецца, адна з прычын – у свядомай арыентаванасці пісьменніцы на спецыфіку такой мастацкай умоўнасці, якая заснавана на філасофіі зрокавай трансфармацыі перадаваемай эстэтычнай рэакцыі.

Літаратура

Białota, M. Dramatopisarstwo Elizy Orzeszkowej / W świecie Elizy Orzeszkowej. – Kraków, Wydawnictwo Naukowe WSP, 1990. – s. 119-139.

Detko, Jan / Eliza Orzeszkowa. – Wiedza Powszechna, Warszawa, 1971; Jankowski, Edmund / Eliza Orzeszkowa. – Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1988; Цыбенко, Е. З. / Польский социальный роман 40–70 годы XX века. – М, 1971; Гапава, В. І. / Эліза Ажэшка: Жыццё і творчасць. – Мінск, 1968; яе ж, Каралева жывога слова / Э. Ажэшка. Выбраныя творы. – Мінск: „Беларускі кнігазбор”, 2000.

Лотман, Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Ю. М. Лотман. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. – М.: Просвещение, 1988. – С. 251–292.

Ажэшка, Э. Нізіны // Эліза Ажэшка. Выбраныя творы / Уклад., прадм. і камент. В. Гапавай – Мінск: „Беларускі кнігазбор”, 2000. – 512 с.

Ihar Žuk

Yanka Kupala State University of Grodno, Belarus

CONTRAPUNTAL SPACE OF “NIZINY” [THE LOWLANDS] AS THE STORY OF BLINF ILLUSION

Summary

The paper assumes that one of the factors contributing to the sharpened drama of E. Orzeszkowa’s works is the particular kind of spatial perception of the world by this Polish writer. Her novel “Niziny” are constructed in this way. The spatial images of the novel consist of five fixed points, between which

a stray human being is chaotically dispersed. In the aesthetic concept of the author, such a limited space has the property of directionlessness, and every movement of the character within it is a metaphor of the movement of events towards nowhere, towards the decoy.

Keywords: Eliza Orzeszkowa, “Belarusian cycle”, poetics of prose, artistic space, text.

Ihar Žuk

Grodziński Państwowy Uniwersytet im. Jaki Kupały, Białoruś

PRZESTRZEŃ KONTRAPUNKTOWA „NIZIN” JAKO HISTORIA ŚLEPEGO ZŁUDZENIA

Streszczenie

W artykule zakłada się, że jednym z czynników, które składają się na zaostrowany dramatyzm utworów E. Orzeszkowej, jest rodzaj percepcji przestrzennej świata przez polską pisarkę. Właśnie w taki sposób są zbudowane *Niziny*. Obrazy przestrzenne powieści składają się z pięciu punktów stałych, między którymi chaotycznie miota się zbłąkany człowiek. Taka zamknięta przestrzeń ma w estetycznej koncepcji autora własnościowość bezkierunkowości, a każdy ruch bohatera w owej przestrzeni jest metaforą ruchu zdarzeń prowadzących donikąd, ku iluzji.

Słowa-klucze: Eliza Orzeszkowa, „cykl białoruski”, poetyka prozy, przestrzeń artystyczna, tekst.