

Наталля Бахановіч

Мінск

Беларуская і польская літаратуры мяжы XIX–XX стст.: узаемадзеянне мастацкіх метадаў і плыней

Беларуская літаратура ў канцы XIX – пачатку XX стагоддзя аказваецца ў працэсе актыўнага адасаблення ад суседніх літаратур, у прыватнасці і польскай, у цалкам самастойную мастацкую з’яву, што, побач з шэрагам іншых гістарычна-культурных феноменаў, робіць гэты перыяд надзвычай цікавым для навуковага разгляду. Адным з найбольш плённых аспектаў аналізу выступае суіснаванне, узаемадзеянне і чаргаванне розных літаратурных метадаў, а таксама мастацкіх плыней у межах таго ці іншага метаду.

У характарыстыцы мяжы XIX–XX стст. часцей за ўсё сустракаюцца песімістычна афарбаваныя азначэнні *fin de siècle* (канца века), “заятаду Еўропы”, “крызісу мастацтва” і г. д. Усе яны сведчаць аб пераломным стане еўрапейскай культуры і чаканні перамен, перспектыва якіх часта атрымоўвае негатыўную афарбоўку, таму што ўтрымлівае нязведанасць і няпэўнасць. Блізкая заходнееўрапейскім паведам польская літаратура ўбірае настроі “экзістэнцыйнага” крызісу і “метафізічных” пошукаў, якія садзейнічаюць незвычайнаму росквіту мастацтва. У дачыненні да апошняга дзесяцігоддзя XIX стагоддзя побач з негатыўна афарбаванымі тут ужываецца азначэнне *la belle époque* (прыгожая эпоха). У гісторыі беларускай літаратуры ўплыў дэкадансу таксама выконвае пазітыўную ролю, у сувязі з чым Пятро Васючэнка называе яго *дэкадансам без заятаду* або *рэнедэкадансам*¹.

¹ П. В. Васючэнка, *Беларуская літаратура XX стагоддзя і сімвалізм*, Мінск 2004, с. 147.

Так, калі ў Заходняй Еўропе агульны настрой памежжа стагоддзяў можна ўмоўна абазначыць словам “канец”, то ў культурным жыцці шэрагу народаў Цэнтральнай і Паўднёва-Усходняй Еўропы гэта быў, наадварот, свайго роду “пачатак”. Беларуская літаратура інтэнсіўна ўзаемадзейнічае з польскай, і закладзены іх шматбаковымі сувязямі патэнцыял не вычарпаны нават і сёння. У айчыннай гісторыі літаратуры гэты час лічыцца феноменальным этапам фарміравання светапоглядных асноў і выпрацоўкі праграмы гістарычнага поступу цэлага народа. На думку польскіх літаратуразнаўцаў, гэта перыяд найвялікшага росквіту, які дагэтуль не паўтараўся і які паводле нейкіх глыбінных законаў працягвае ўплываць на сучаснасць. Паводле Артура Гутнікевіча, *усё тое, што мы (палякі. – Н.Б.) прызвычаліся заключаць у паняцце ХХ стагоддзя, усе яго азарэнні і рэвалюцыі, але таксама катастрофы, жудасці і страхі, мае свае найглыбейшыя карані ў той (мяжа ХІХ–ХХ стст. – Н.Б.) эпосе*².

Беларусы ў пачатку ХХ стагоддзя *яшчэ не ўтваралі кансалідаванай нацыянальнай групы і ў абсалютнай большыні заставаліся нейспрымальнымі да нацыянальных ідэяў*³. Ян Кальбушэўскі выказваецца аб тагачасных насельніках айчынных тэрыторый, што яны *яшчэ не ўсе самі пра сябе ведалі, што з’яўляюцца нацыямі*⁴. Інстытутыўна не аформлены калектывы ініцыятыўных людзей пераважна філалагічнага кола першачарговай задачай ставіць фарміраванне чалавека як асобы праз перастаноўку ў іерархіі каштоўнасцей і замацаванне прагрэсіўных праграм дзеяння. Літаратура сцвярджае магчымасці роднай мовы, абуджаючы пачуццё асабістай годнасці асуджанага на небыццё народа. У такіх умовах кожны пісьменнік *мог сцвердзіць уласнай дзейнасцю ледзь не цэлы напрамак*⁵. У беларускай літаратуры дамінуюць два метады, якія аднолькава абапіраюцца на фальклор як *гістарычна першую норму чалавечай духоўнасці*⁶, якая прапаноўвае трывалыя маральныя арыенціры. У цэнтры рэалізму знаходзіцца сацыяльна пакрыўджаны герой; мадэрнізм, актывізацыя якога адбываецца ў 1909–1910-я гг., – спалучаючы *чыстае мастацтва з пазітывісц-*

² А. Hutnikiewicz, *Portrety i szkice literackie*, Warszawa 1976, s. 35.

³ Р. Лінднэр, *Гісторыкі і ўлада: нацыятворчы працэс і гістарычная палітыка ў Беларусі ХІХ–ХХ ст.*, Мінск 2005, с. 28.

⁴ J. Kolbuszewski, *Kresy: a to Polska właśnie*, Wrocław 1995, s. 40.

⁵ І. П. Чыгрын, *Рэальнае і магчымае: проза Якуба Коласа*, Мінск 1991, с. 3.

⁶ У. М. Конан, *Ля вытокаў самапазнання: станаўленне духоўных каштоўнасцей у святле фальклору*, Мінск 1989, с. 28.

*кім асветніцтвам*⁷, прапаноўвае чулівасць і разам з тым далучанасць да грамадскіх праблем сучаснасці.

У польскім культурным жыцці на мяжы ХІХ–ХХ стст. таксама сутыкаюцца два светапогляды і адпаведна два мастацкія метады – рэалізм і мадэрнізм. Погляды рэалістаў зазнаюць уздзеянне філасофіі пазітывізму, у аснову якога пакладзены распрацоўкі Агюста Конта, Герберта Спэнсэра, Джона Міля. Пісьменнікі прапагандуюць матэрыялізм, рацыяналізм, утылітарызм з устаноўкай на неабходнасць прыносіць карысць грамадству. Генрык Маркевіч вылучае дзве фазы ў развіцці рэалізму: першай уласцівы матэрыялістычная арыентацыя, аптымістычная версія дэтэрмінізму, гармонія інтарэсаў адзінкі і калектыву; другой – ідэалістычная арыентацыя, песімістычная інтэрпрэтацыя дэтэрмінізму і ўжо канфліктнае бачанне грамадства. *Далейшая інтэнсіфікацыя другога шэрагу вядзе да мадэрнісцкага светапогляду*⁸, – падсумоўвае свае разважанні даследчык. Мадэрнізм (яго прадстаўнікі называюць сябе пакаленнем “Маладая Польшча”) абпіраецца на рамантычны светапогляд і імкнецца ліквідаваць грамадскія нормы, таму прапаноўвае індывідуалізм, ідэалізм, ірацыяналізм, метафізіку, эстэтызм і нават геданізм. У выніку памежжа ХІХ–ХХ стст. пачынае палыхаць не толькі перспектывай грамадска-гістарычных змен, але і глыбінным зместам чалавека. У пошуках адказаў літаратура звяртаецца да ўсяго, што нагадвае аб трансцэндэнтным: з аднаго боку, гэта містыка (акультызм, парапсіхалогія), з другога – навука (тэалогія, псіхалогія). Узвелічэнне постаці мастака і ролі мастацтва ўтварае дысананс з-за прапагандаванага імі спосабу спасціжэння быцця – шляхам стварэння ўнікальнай, недаступнай для іншых унутранай прасторы.

Такім чынам, у беларускай і польскай літаратурах рэалізм і мадэрнізм існуюць не толькі неадасоблена, але судакранаюцца і ўзаемадзейнічаюць між сабой.

Выяўленне спецыфікі ўзаемадзеяння рэалізму і мадэрнізму можна прасачыць праз зварот да творчасці канкрэтных аўтараў. Эліза Ажэшка ў польскай літаратуры і Цётка ў беларускай зарэкамендавалі сябе як прадстаўніцы рэалізму, але заглыбленне ў праблематыку і паэтыку іх твораў робіць неабвяргальным факт узбагачэння новым літаратурным метадам свайго “папярэдніка”.

⁷ В. А. Максімовіч, *Беларускі мадэрнізм: эстэтычная самаідэнтыфікацыя літаратуры пачатку ХХ стагоддзя*, Мінск 2001, с. 34.

⁸ Н. Markiewicz, *Literatura pozytywizmu*, Warszawa 1998, s. 13.

Літаратуразнаўцы адзначаюць, што з цягам часу Э. Ажэшка ўсё болей схілялася да этыкі хрысціянскай міласэрнасці і да прызнання вышэйшага трансцэндэнтальнага пачатку, які надае сэнс чалавечаму існаванню⁹. У гэтым сэнсе асаблівая роля належыць апавяданню “Звёны” (“Ogniwa”), пра якое сам аўтар гаворыць, як пра найбольш любімае і дарагое са зборніка “Меланхолікі” (“Melancholicy”)¹⁰. Назва зборніка выяўляе не толькі роздумы пісьменніцы над эпохай, але і ўплыў тэматыкі і праблематыкі “дэкадансу”. Сюжэт твора пачынаецца з дыялогу паміж знаёмымі ў маладосці, зараз старымі людзьмі, прыналежнымі да розных сацыяльных і этнічных груп. Прычынай нечаканай сустрэчы і працяглай размовы яўрэя Бэркі і графа Ксаверыя становіцца прыхільнасць да гадзіннікавых механізмаў: першы з’яўляецца іх майстрам, другі – выдатным знаўцам. Героі аднолькава маюць глыбокія зморшчыны, слабы зрок і адчуваюць сябе адзінокімі нават сярод людзей. Майстар разважае над тым, што азначае адначасова мець і не мець сям’і, маючы на ўвазе сваю адасобленасць ад блізкіх: *Oni porządne ludzie, i poczciwe ludzie, i niektóre to nawet edukowane i bogate, ale oni nie moje... oni swoje i świata, nie moje...*¹¹. Арыстакрату таксама добра знаёмае пачуццё няўтульнасці ў асяроддзі родных: *Pousypialiby ze znużenia, gdyby zaczął im prawić o tym, co dniem i nocą napelnia jego pamięć. Mieszka przy córce i zięciu w zbytku i blasku, a dnie spycha z życia, jak z pleców wory jałowego żwiru, i wlecze się ku końcowi...*¹² Э. Ажэшка ўздывае ў апавяданні рэалістычную праблематыку, але агульнай танальнасцю далучае яго да мадэрнізму: *Пералом пазітывізму, які атрымлівае новую форму ў творчасці пісьменнікаў, прызнаных кар’еямі гэтай літаратурнай эпохі, дае аб сабе знаць, у першую чаргу, у адметнай оптыцы, звязанай з экзистэнцыйнай праблематыкай*¹³.

Для герояў гадзіннікі (наручны графа Ксаверыя і вялікі падлогавы Бэркі) выконваюць ролю ахоўнікаў жыццёвых успамінаў. Выкарыстоўваючы сімвалічны вобраз гадзінніка, пісьменніца спрабуе дакранацца да шматзначнай з’явы часу, як сувязной ніткі паміж быццём і іншабыццём. *Час – наогул паняцце амбівалентнае, “двухаблічнае”, бо, з аднаго боку, з’яўляецца мераю жыцця, а з другога – набліжае*

⁹ *История всемирной литературы*: в 9 т., Москва 1994, т. 8, с. 442.

¹⁰ E. Orzeszkowa, *O sobie*, Warszawa 1974, s. 112.

¹¹ E. Orzeszkowa, *Ogniwa*, Kraków 1927, s. 23.

¹² Тамсама, с. 5.

¹³ *Twórczość Elizy Orzeszkowej*, Lublin 2001, s. 247.

ўсякае індывідуальнае жыццё да смерці¹⁴, – адзначае Уладзімір Конан. Апісанне гадзінніка на шыльдзе майстэрні пабудавана аналагічна апісанню старога чалавека з адзнакай узросту і пакуты на твары: *Ko-tyśze się niekiedy i poskrzypuje deska z tłem ciemnym i wymalowaną na nim tarczą zegara, wielką, białą, podobną do twarzy starej i zapłakanej. Spłowi-łe cyfry i wskaźniki wyglądają jak zmarszczeni przez czas wyryte, a kurzawy letnie i deszcze jesienne złożyły na nią mnóstwo czarnych kropek, jak ze-schłych łez*¹⁵. У майстэрні гадзіннікі наладжваюць “канцэрт”: актыўна размаўляюць, вядуць нарады і выбіваюць адну за адной гадзіны, кожны сваім адметным голасам. Адухаўленне гэтага сімвалічнага вобраза дасягае апагею ў выказванні майстра Бэркі адносна прадмета сваёй працы: *Zegarek to jest piękna maszyna i temu rozumowi ludzkiemu, co ją wymyślił, honor robi... Zegarek to dla człowieka przyjaciół; on z nim jest, kiedy wesoło i kiedy smutno, on jemu pokazuje, co trzeba o której porze robić, on gada, kiedy nikt do człowieka nie gada, on jego uczy, że czas płynie i że on na tym czasie, jak na wielkiej rzece, też płynie do ogromnego morza...*¹⁶. Так Э. Ажэшка паслядоўна атаясамлівае нежывую рэч і жывога чалавека, у выніку чаго паралельна ажыццяўляюцца персаналізацыя рэчы і дэперсаналізацыя чалавека.

Твор “Звёны” завяршаецца эпізодам пахавання графа Ксаверыя, пры якім акцэнтуюцца ўвага на ўспрыманні яўрэм непазбежнай для кожнага смерці. Напачатку твора граф Ксаверый не можа зразумець, чаму столькі часу правёў у майстэрні Бэркі: *Po prostu różnili się wszystkim i nie było pomiędzy nimi podobieństwa żadnego. Wszedł tu, aby oddać zegarek do naprawy, i zasiadł na długie godziny. Co więcej, wcale nie chciało się tu odchodzić...*¹⁷. Напрыканцы апавядання не разумее Бэрка, чаму пабег за ўбачанай пахавальнай працэсіяй: *Nu, czego on wtedy siedział u mnie kilka godzin; prawie całą noc? Czego on ze mną rozmawiał jak z bratem? Czego ja za tym wozem leciał, jak dowiedział się, że to on na nim jedzie? Szego ja teraz za nim idę?*¹⁸. Гэта рытарычныя пытанні, бо на працягу апавядання героі асэнсоўваюць сувязь паміж сабой. Выразную сацыяльную розніцу паміж імі (багатае ўбранне Ксаверыя ў простым памяшканні Бэркі і сціплы выгляд яўрэя на фоне пышнага паха-

¹⁴ У. М. Конан, *Ля вытокаў самапазнання: станаўленне духоўных каштоўнасцей у святле фальклору*, с. 184.

¹⁵ Е. Orzeszkowa, *Ogniwa*, s. 6.

¹⁶ Тамсама, с. 19.

¹⁷ Тамсама, с. 21–22.

¹⁸ Тамсама, с. 36.

вання графа) пісьменніца нівелюе ідэяй роўнасці ўсіх. Сімвалічнасцю напоўнена назіранне Бэркі, што з хрысціянскіх могілак адкрываецца панарама яўрэйскіх: *Berek oparł łokieć na kolanie, twarz na dłoni i kiwał się powoli to w tył, to naprzód, w takt kowadła, które pomiędzy nim a trumną zasypywaną piaskiem, kulo ogniwa niewidzialne*¹⁹; *dwa cementarze, jeden cały w drzewach i krzyżach, drugi ze sterczącymi kamieniami na piaskach żółtych, jedno wspólne niebo skuwało ogniwem wysokim i szerokim*²⁰. Між іншым, твор выходзіць і ў складзе зборніка “Z jednego strumienia szesnaście powel”, скіраванага супраць антысемітызму.

Яшчэ адным паказальным адносна ўзаемадзеяння рэалізму і мадэрнізму творам Э. Ажэшкі з’яўляецца аповяданне “Бабулька” (“Babunia”). У яго аснове – аналіз думак і пачуццяў жанчыны, якая знаходзіцца на парозе смерці. Апошнія ўзмацняе яе сацыяльнае адчужэнне: *Słowami nikt jej nic nie wyrzuca; lecz zdarzają się spojrzenia, gesty, równie wyraźne, jak słowa: a jej i tego nie potrzeba, aby rozumiała, że jest u tego wozu pięttem kołem, w tej księdze kartą żółtkłą, z pismem zbladłem, której nikt już czytać nie chce*²¹. У выніку пераацэнкі каштоўнасцей гераіня дакарае сябе за некалі ўласцівае ёй імкненне да ўяўных ідэалаў. Зараз яна лічыць істотным толькі здароўе родных і блізкіх, таму што ўнукі для старога чалавека – гэта альтэрнатыва немінучай фатальнасці. Бабулька з задавальненнем аддае свае апошнія дні на асвятленне іх жыцця: *O, Boże! Dzieci, to szkło kruche, to lekkie listki jesienne; lada co może je skruszyć i zdmuchnąć!*²², – усклікае яна ў клапатлівай думцы аб хворых дзецях. Так, эзістэнцыйная праблематыка працінае і гэты твор Э. Ажэшкі.

У жыцці бабулі балючая напружанасць у адносінах з блізкімі нейтралізуецца гарманічным кантактам з памерлымі наведвальнікамі: *W grubym zmroku zaczynają powstawać formy białawe lub czarne, zrazu jedna, potem kilka, kilkanaście, coraz więcej. Babunia jednak ani lęka się, ani dziwi, bo wie oddawna, że są to widma rozsianych po świecie grobowców, które w ciemności ciszy przybywają do niej, mnożą się i stają tak licznymi, jakby kto je tu nasiał pełną garścią*²³. Гэта не рамантычнае існаванне на мяжы двух светаў – сапраўднага і выдуманнага, а рэальнае балансаванне паміж вымярэннямі быцця і іншабыцця. Твор сведчыць

¹⁹ Тамсама, с. 38.

²⁰ Тамсама, с. 39.

²¹ E. Orzeszkowa, *Babunia*, Warszawa 1898, s. 6.

²² Тамсама, с. 3.

²³ Тамсама, с. 7–8.

аб пазбаўленні выразнасці вобраза чалавека ў рэалістычнай прозе, што з'яўляецца адзнакай мадэрнісцкай паэтыкі. Аналагічныя з'явы адбываюцца і ў іншых відах мастацтва: у жывапісе з другой паловы ХІХ стагоддзя жанр партрэта відазмяняецца. Выява чалавека страчвае рэальныя абрысы (з вынаходніцтвам дагератыпу іх перадача становіцца задачай фатографа) і зводзіцца да ўмоўнай, абагульненай схемы.

Новы сюжэтны паварот твора звязаны з тым, што сын прыносіць бабульцы з гарышча стары фамільны гадзіннік з курантамі: напрыканцы жыцця, з прыходам адзіноты, ён становіцца лепшым сябрам герані. Жанчына гаворыць аб гадзінніку як аб жывым чалавеку, вядзе з ім дыялог, таму што гэта рэч выступае яе спадарожнікам ад маленства да старасці. Як і ў творы “Звёны”, надзяленне гадзінніка ўласцівасцямі жывой істоты суправаджаецца арэчаўленнем чалавека: *Dwa stare oblicza, kobiety i zegara, jedno z domu, drugie z góry, patrzały na siebie bez szmeru i ruchu, w świetle malej lampy u łóżka okrytego pościelą szczupłą, z krucyfiksem na ścianie*²⁴. Зноў гадзіннік і чалавек, напоўнены каштоўнымі ўспамінамі, атаясамліваюцца пісьменніцай. Вобраз гадзінніка выконвае важную сюжэтна-кампазіцыйную функцыю: сімвалізуючы няспынны рух часу, ён дазваляе прасачыць сувязь пакаленняў. Гэта рэч ўзбагачае зямное жыццё бабулькі хвілінамі містычнай сустрэчы з памерлым мужам: выбітая курантамі мелодыя ачунае іх у шлюбны танец паланэзу. Увогуле кантакт паміж жывымі і мёртвымі ў творы, працягваючы рамантычную тэндэнцыю, ілюструе трансфармацыю ў канцы ХІХ стагоддзя рэалістычнага метаду за кошт пранікнення ў яго паэтыку тэндэнцый сімвалізму.

Спадчына беларускай пісьменніцы Цёткі (Алаіза Пашкевіч) істотна меншая, чым польскай “калегі” з яе шматлікімі зборнікамі апавяданняў і раманаў. Аднак і на гэтым матэрыяле можна прасачыць аналагічныя польскім тэндэнцыі ў беларускай літаратуры. Цётка працуе ў рэалістычным кірунку, разам з тым у яе творчасці заўважаюцца і адзнакі новага літаратурнага метаду. Апавяданне “Асеннія лісты”, напрыклад, прасякнута экзістэнцыйнай праблематыкай: у цэнтры яго таксама знаходзяцца двое старых людзей – Сцяпан і Сымон. У песімістычным дыялогу героі асэнсоўваюць падзеі і вынікі свайго жыцця: разам са старасцю да іх прыйшлі адзінота і няўтульнасць самаадчування ў свеце. Уласцівая старым людзям у творах Э. Ажэшкі неакрэсленасць быццёвага статусу блізкая і беларускім героям:

²⁴ Тамсама, с. 15.

– *Эй, Сцяпане, Сцяпане, старыя мы ўжо пні! Адною палавінай на гэтым баку, другою на тым. Фю! Жыццё, як тая муха, бззз! і праляцела, а – пстрыкае пальцамі Сымон у паветры*²⁵.

Анталагічная няўстойлівасць статусу асобы ў Цёткі таксама выяўляецца з дапамогай паралельных прыёмаў адухаўлення рэчы і арэчаўлення чалавека. Стрыжнем апаздання становіцца сімвалічны вобраз крыжа – *суседа і сведкі чалавечага жыцця: А крыж-старавіна замшалым ліцом глядзеў на абодвух і думаў сваю думу... Разам, пэўне, са Сцяпанам свой век скараталі, разам старэлі і горбіліся. Мо не адна бура над іх галовамі шумела, не адзін гром у іх сэрца мераў, а яны ціха смутак сабе павяралі. Нат і паходзілі адзін на аднаго: абодва шэрыя, сухія, замкнутыя ў сабе, панура глядзелі ў зямлю*²⁶. Дэперсаналізацыя сігналізуе і аб *краху традыцыйнага характару, абумоўленым немагчымасцю сродкамі рэалізму перадаць вопыт ХХ стагоддзя. з усім яго жахам і вар’яцтвам*²⁷. Атаясамленне чалавека і рэчы выяўляе ўплыў на твор рэалістычнага характару мадэрнісцкіх тэндэнцый, у тым ліку і на ўзроўні паэтыкі. Як польская пісьменніца праводзіць паралель паміж старым чалавекам і гадзіннікам, так беларуская атаясамлівае крыж і Сцяпана. Апошняя дасягае свайго апагею ў той момант, калі існаванне нежывой рэчы і жывога чалавека падаецца фактычна як трагічнае саборніцтва:

– *Жывём цяпер толькі ўдвух. Вось сяджу часам на прызбе і думаю: ану, хто каго перастаіць? Хацеў, было, падперці, але, як ужо на тое пайшло, – паглядзімо, хто каго: ці я яго, ці ён мяне?*²⁸

Асаблівую ролю вобраз крыжа выконвае пры апаведзе аб лёсе Сцяпана: у год нараджэння злева ад хатняй брамы бацька ўсталяваў крыж у імя дабрабыту хлопчыка, які прыйшоў на свет з радзімай плямкай у форме “чырвонага крыжыка” на правай лапатцы. На працягу жыцця як Сцяпан, так і Сымон, пакорліва прынялі на сябе бязлікую колькасць падобных знакаў. Сімвалічны вобраз крыжа ўтрымлівае цэлы шэраг сэнсаў: *першапачаткова ў хрысціянстве крыж успрымаўся як сімвал не столькі пакуты, колькі радасці (паколькі быў знакам перамогі над смерцю, зарукай будучага ўваскрэсення)... крыж распяч-*

²⁵ Цётка. *Выбраныя творы*, Мінск 2001, с. 97.

²⁶ Тамсама, с. 98.

²⁷ И. П. Ильин, *Деперсонализация, (в:) Современное зарубежное литературоведение: страны Западной Европы и США: концепции, школы, термины: энцикл. справ.*, Москва 1999, с. 199.

²⁸ Цётка. *Выбраныя творы*, с. 98.

ця лічыўся адзнакай мяжы дзвюх эпох²⁹. Старасць герояў нагадвае аб завяршэнні пэўнага гістарычнага этапу і знікненні ўласцівай тагачасным людзям жыццёвай філасофіі: *А што зробіш? Мусіць там было так напісана...*³⁰. Цётка, па сутнасці, асэнсоўвае адыход носьбітаў старога светапогляду, таму што *жыццёвая сімволіка выразна выступае ў перыяды пераломныя, калі нараджаюцца “новыя людзі”, з новымі прынцыпамі паводзін. У перыяды, нарэшце, асабліва вострай увагі да асобы*³¹. Так, вобраз-сімвал крыжа сведчыць пра ўплыў на рэалістычны твор “Асеннія лісты” паэтыкі новага літаратурнага метаду – мадэрнізму. Ды і само параўнанне Сцяпана і Сымона з асеннімі лістамі, вынесенае ў загаловак, ілюструе неабходны атрыбут сімвалізму – *непарыўнасць метафары і сімвала*³².

У праявічай спадчыне Цёткі прысутнічае твор з яшчэ больш яскравым прадчуваннем непазбежнасці абнаўлення грамадскіх формаў жыцця. Гэта мініяцюра “Прысяга над крывавымі разорамі”, у якой *вельмі моцнае адчуванне часу, сацыяльна важная жыццёвая падаснова. Увогуле “Прысяга над крывавымі разорамі” – класічны прыклад твора з багатым сацыяльным зместам, па сутнасці, сімвалічным, з моцнай эмацыянальнай афарбоўкаю*³³. Мініяцюра ўбірае шэраг сімвалаў сацыяльнага абнаўлення: цёплым асеннім днём стары, нямоглы Мацей (так завуць героя) выходзіць сеяць збожжа. Стомлены, падчас працы ён апускаецца і засынае на ўласнай зямлі, раскінуўшы рукі, быццам раскрыжаваны. Стан, выгляд і паводзіны героя вынікаюць з аўтарскага аповеду аб лёсе яго сям’і, у якой, відавочна, не хапае працоўнай сілы: яны з жонкай жывуць разам з дзвюма дочкамі, а тры старэйшыя сыны воляй лёсу разышліся па свеце – у армію, у горад, на службу пану. У сне герой бачыць народны сход, месцам дзеяння якога выступае яго ўласны палетак, а актыўнымі ўдзельнікамі – яго трое сыноў. Яны прысягаюць, замацоўваючы сваё слова трыма скрыжаванымі далонямі, аддаць зямлю яе законным уладальнікам – сялянам. У гэтым творы новае пакаленне прадстаўляюць сыны Мацея, вобразы якіх пазначаюцца толькі пункцірна, паколькі галоўным у міні-

²⁹ *Словарь символов и знаков*, Мінск 2006, с. 90.

³⁰ Цётка. *Выбраныя творы*, с. 99.

³¹ Л. Гинзбург, *О психологической прозе*, Ленинград 1977, с. 22.

³² П. В. Васючэнка, *Беларуская літаратура ХХ стагоддзя і сімвалізм*, Мінск 2004, с. 17.

³³ С. А. Андраюк, *А жыццё – вышэй за ўсё: выбранае*: літ.-крыт. арт., нарыс творчасці, Мінск 1992, с. 109.

яцоры выступае сцвярдженне актывізацыі індывідуальнага і грамадскага патэнцыялу на мяжы стагоддзяў. У абраным жанры, які не прадугледжвае дакладнай распрацоўкі ўсіх вобразаў, актыўную сэнсавую нагрузку нясе матыў пераемнасці пакаленняў у гісторыі.

Сярод прысутных у мініяцюры “Прысяга над крывавамі разорамі” сімвалаў найбольш значным бачыцца вобраз крыжа (раскрыжаваны герой, скрыжаваны далоні). Улічваючы функцыі гэтага вобраза і ў апавяданні “Асеннія лісты”, можна зрабіць выснову, што ў мастацкай сістэме Цёткі крыжу належыць асобная роля, аналагічная той, якую выконвае гадзіннік у апавяданнях Э. Ажэшкі. Прадстаўнікі пакалення “Маладая Польшча” з дапамогай вобраза крыжа часта развіваюць заснаваны на песімістычным шапенгаўэраўскім тэзісе *пакутую, значыць існую* погляд, што *сутнасцю жыцця, як і яго эсхаталагічнай мэтай, застаюцца пакута і агонія*³⁴. Выступаючы сімвалічным стрыжнем твораў беларускай пісьменніцы, вобраз крыжа ўтрымлівае ў тым ліку і адрозную ад мадэрнісцкай семантыку. Уваходзячы ў структуру створанай у рэчышчы рэалізму мініяцюры, сімволіка крыжа, як і ў апавяданні “Асеннія лісты”, захоўвае адраджэнскі, абнаўленчы змест.

Знаходзячы аналогію паміж старасцю чалавека і заканчэннем эпохі, пісьменнікі разважаюць аб плыні часу і зменлівасці формаў быцця. Для беларускай літаратуры гэта звязана з імкненнем выйсці на новы ўзровень дзяржаўна-палітычнага і сацыякультурнага жыцця, для польскай, не мінуючы вышэйназванага, – з чаргаваннем культурных эпох. Э. Ажэшка пасля ўзыходжання ў канцы XIX стагоддзя моладапалякаў адчувае пераемнасць і ў культурным жыцці, у літаратурным працэсе. Апавяданні “Звёны” і “Бабулька” напісаны прыкладна ў адзін час (1895 г.), што сведчыць пра інтэнсіўнае перажыванне пісьменніцай тагачасных сацыякультурных з’яў. Прааналізаваныя творы, напісаныя ў рэчышчы рэалістычнай традыцыі, ілюструюць уплыў мадэрнізму як на ўзроўні зместу (экзистэнцыйная праблематыка), так і на ўзроўні паэтыкі (сімвалічныя вобразы, мастацкія прыёмы). Сімвалы (гадзіннік, звяно, крыж, асенні ліст і інш.) паўстаюць у творах хутчэй неўсвядомлена, будучы сведчаннем агульных тэндэнцый развіцця літаратуры – мадэрнізму і, у прыватнасці, сімвалізму. Паралельныя персаналізацыя рэчы (гадзіннік, крыж) і дэперсаналізацыя чалавека (бабулька, Сцяпан) садзейнічаюць размыванню быццёвага статусу выяўленага героя.

³⁴ W. Gutowski, *Mit, eros, sakrum: sytuacje mlodopolskie*, Kraków 1999, s. 185.

Шматлікасьць плыней у межах мадэрнісцкага метаду (імпрэсіанізм, сімвалізм, экспрэсіянізм, неарамантызм, неакласіцызм, імажынізм і г. д.) і разнастайнасць іх індывідуальна-аўтарскіх адаптацый паўплывалі на тое, што гэтыя плыні вельмі рэдка выяўляюцца ў “чыстым” выглядзе. Часцей за ўсё можна назіраць узаемадзеянне іх паміж сабой, хоць і з перавагай адной у кожным асобным выпадку. Імпрэсіянізм і сімвалізм прастаўляюць сабой найбольш рэпрэзентатыўныя мастацкія плыні ў межах мадэрнізму. Іх узаемадзеянне і ўзаемаўплыў можна прасачыць на матэрыяле лірычнай мініяцюры, якая ўзнікла на мяжы ХІХ–ХХ стст. як адказ на актывізацыю творчага пачатку ў рэчаіснасці і жыцці чалавека. Зварот да лірычнай мініяцюры звязаны з адсутнасцю у яе “мінулага”, якое прадугледжвае ўлік гістарычных мадыфікацый жанру і навуковую ацэнку іх мастацкага патэнцыялу.

У беларускай літаратуры памежжа стагоддзяў найбольш яркім прадстаўніком названага жанру выступае аўтар цыкла “Мініяцюры” і зборніка “Абразкі” Змітрок Бядуля. Даследчыкі звязваюць яго літаратурны метад з мадэрнісцкімі ўплывамі: імпрэсіянізм дапамог *прыдкрыць і вылучыць істотнае, па-мастацку важнае, эстэтычна неабходнае, тое, што да гэтага часу было славана ў душы і светаадчуванні беларускага селяніна*³⁵. З. Бядуля разважае пра сваю манеру творчасці ў мініяцюры “Нашто мне...”, якая набывае статус своеасаблівай прадмовы да ўсёй яго лірычнай прозы. Эстэтычнае пацудоўнае, літаратурны твор нараджаюцца імгненна: *Кожнае слова маё – шчыры ўспамін убогай вёскі. Кожны радок маёй песні – малюнак перажыванняў гаротнага, простага беларуса*³⁶, – вызначае аўтар тэматычны (сацыяльна-гістарычная арыентаванасць) і жанрава-стылявы (фрагментарнасць) абсягі ўласнай творчасці. Натхненне не трэба шукаць, само жыццё поўнае мастацтва, што вынікае са стаўлення да катэгорыі “эстэтычнае”: *Хараство – маці жыцця, кіраўніцтва добра і праўды. Хараство – гэта гарманічна скрысталізаваныя жыццёвыя атамы, каторыя, губляючы сваю даўнейшую хаатычнасць, уваходзяць у цыкл кемнасці, штукарства*³⁷.

У польскай літаратуры адным з самых вядомых прадстаўнікоў лірычнай мініяцюры ў межах мадэрнізму выступае аўтар цыкла “Дробязі” (“Okruchy”) Ежы Жулаўскі. Ён з’яўляецца прыхільнікам

³⁵ З. П. Мельнікава, “На горне душы...”: творчасць З. Бядулі і беларуская літаратура першай трэці ХХ ст., Брэст 2003, с. 48–49.

³⁶ З. Бядуля, *Збор твораў*: у 5 т., Мінск 1986, т. 3, с. 27.

³⁷ З. Бядуля, *Збор твораў*: у 5 т., Мінск 1989, т. 5, с. 384.

суб'ектыўнай канэпцыі прыгажосці: *Piękno jest bodaj najwyższą syntezą, którą zawiązać jesteśmy zdolni i dlatego powtarzam: pobudka jest tu niczem. Piękno tworzymy my sami, a zatem leży ono w nas, a nie w świecie zewnętrznym*³⁸. Паколькі крыніца характава знаходзіцца ў самім чалавеку, эстэтызацыі падвяргаюцца ўсемагчымыя вынікі дзейнасці чалавечай псіхікі. Далучанасць пісьменніка да сімвалізму абумоўлівае структуру цыкла ў выглядзе алагічнага ўзнаўлення пачуццяў, рэфлексій, рэтраспекцый, сноў у натуральным парадку іх з'яўлення ў свядомасці.

З. Бядуля і Е. Жулаўскі аднолькава разумеюць здольнасць бачыць і адчуваць характава як унікальную магчымасць чалавечай асобы тварыць з дапамогай унутраных духоўных рэсурсаў. Разам з тым дамінантныя літаратурныя метады абумоўліваюць спецыфіку падыходу да творчасці: для беларускага аўтара-імпрэсіяніста – гэта перадача прапушчанага праз душу знешняга свету, для польскага аўтара-сімваліста – актуалізацыя глыбінных пластоў псіхікі.

З. Бядуля імкнецца раскрыць кожнага як эстэтычна развітую асобу, акцэнтуючы ўвагу на ўменні заўважаць і перажываць праявы прыгажосці ў паўсядзённасці. Калі ў імпрэсіі “Ля кросен” на дзяўчыну льецца святло месяца, свабоднае ўяўленне героя падказвае яму вытанчаную асацыяцыю: *Шырока расплюшчыліся яе бліскучыя дзіўныя вочы, і выглядала яна быццам святы вобраз кемнага маляра...*³⁹. Абрамы пісьменнікам метады садзейнічае ўзвелічэнню творчых здольнасцей асобы, паколькі прыгажосць у імпрэсіянізме – не адноснае паняцце, а абсалютнае. Яна – усюды, яе нельга наймысна шукаць або выдумляць, яе неабходна толькі пажыць убацьчыць⁴⁰. Калі падабенства да артэфектаў уяўляе сабой крытэрыі прыгожага ў жыцці, то крытэрыем мастацтва заканамерна мае права называцца падабенства да рэчаіснасці. Вытканы на палатне гераіняй твора “Яе душа” ўзор зачароўвае дасканаласцю, эталонам якой выступае праўдападабенства, блізкасць да самой прыроды: *...маладыя пралескі расцвіталі ў разарваным сэрцы, каторае было абведзена вянком бярозавых лісткоў. Вакол вянка блішчэлі на блакіце шоўку залатыя кроплі слёз... Здавалася, што гэта адсвечваецца ў сажалцы вячэрняе неба, засеянае залатымі зоркамі... Здавалася, што плыве гэты ўзор ды нешта дзіўнае байць аб*

³⁸ J. Żuławski, *Prolegomena: uwagi i szkice*, Lwów 1902, s. 60.

³⁹ З. Бядуля, *Збор твораў*: у 5 т., т. 3, с. 6.

⁴⁰ Т. С. Студенко, *Эстетика импрессионизма в творчестве Э. Золя*, Минск 2004, с. 12.

*вёсцы і полі абшырным*⁴¹. У дадзеным выпадку сама назва зафіксавала ўласцівы сімвалістам зварот да чалавечай душы.

Лірычны герой З. Бядулі, у адрозненне ад Е. Жуласкага, не ўсведамляе, што магчымасцю захапляцца прыгажосцю ён абавязаны сваім эстэтычным здольнасцям: *Ці гэта сваю душу штукар пераліў у мармур халодны? Ці ён толькі разгадаў загадку нямога каменя, загадку адвечнага сфінкса? Ці нейкую зтоеную сілу асвабодзіла рука яго з цеснай каменнай магілы (“Акорды”)*⁴², што ўсё адчутае і перажытае існуе пры абавязковай умове непасрэднага ўдзелу яго самога: *А можа і праўда, што пурпур над зараслямі рассыпае нейкая таемная багіня хмар? А можа і праўда, што кожную кветачку анёл фарбуе і салоўка песціць?* (“А можа і праўда?..”)⁴³. У самім дапушчэнні “а можа і праўда?” прысутнічае па-сімвалісцку містычная спроба пранікнення ў іншае вымярэнне, якое нельга адчуць і спасцігнуць з дапамогай звычайных сродкаў.

У лірычнай прозе З. Бядулі можна вылучыць шэраг імпрэсій, дзе сімвалізм заяўлены на структурным узроўні. Гэта творы, у якіх прысутнічае вобраз кветкі (“нейкай дзіўнай цапачкі”, “дзіцяня блакітнага неба”). Герой мініяцюры “Кветка” перапоўнены пачуццём расчаравання ў ратаі, які не здолеў заўважыць народжаную, выхаваную і аблашчаную прыродай расліну. Аслеплены дымам ад уласнай люлькі, ён нават не заўважыў, як няшчадна растаптаў гэта чуда. У творы відэавочная двухпланаваць мастацкага вобраза, на якой будуюцца метады сімвалізму і сам сімвал як такі, – наяўнасць эмпірычнага (канкрэтнага) і асацыятыўнага (ўмоўнага) сэнсавых пластоў. Канкрэтны план знішчэння ратаем кветкі суіснуе з умоўным планам руйнавання чалавекам прыгажосці, народжанай яго ўласнай душой. *Ці здагадаўся ты, што гэта толькі малюнак паўночных думак тваіх?... сон душы тваёй?.. калі твая душа пасля гуку мінуўшага дня запанавала ў хвалях яснага супакою, калі зажадала яна нешта таемнага, незвычайнага, і, быццам кветка, быццам голуб белы, над ёй святочнасць запанавала, ты зямной бруднай карыснасцю сваёй затаптаў, знішчыў тыя кволяы расліны неба, і быццам не радзілася кветка ў душы тваёй...*⁴⁴. У імпрэсіі вобраз кветкі сімвалізуе прыгажосць, мастацтва, творчасць і ўзвялічвае здольнасць бачыць прыгажосць.

⁴¹ З. Бядуля, *Збор твораў*: у 5 т., т. 3, с. 31.

⁴² Тамсама, с. 45.

⁴³ Тамсама, с. 17.

⁴⁴ Тамсама, с. 23–24.

Яшчэ больш поўна сімвалічная двухпланавасць імпрэсіі, наяўнасць “другога дна” выяўленага эстэтычнага пачуцця, прысутнічае ў мініяцюры “Над сажалкай”. У творы зафіксавана сутыкненне дзяўчынкі з цудам знітаванага ва ўласным адбітку ў вадзе чалавечага і прыроднага хараства: *Бліжэй падышла яна да сажалкі і цуда ўбачыла ў гладзі люстранай вады: купаўся там анёл з распущанымі шаўковымі валасамі... Не разумела дзяўчынка вясковая, што яна гэты воблік свой бачыць у вадзе, і зашаптала малітву – тую самую, каторую калісьці стары дзед вучыў яе...*⁴⁵. Паколькі традыцыйна люстра звязваецца з магчымасцю пранікнення ў трансцэндэнтнае, адбітак у вадзе трывала ўваходзіць у арсенал сімвалістаў. Згодна з сімвалісцкай “тэхнікай” творчасці, у імпрэсіі З. Бядулі можа быць вылучана некалькі сэнсавых узроўняў, іншымі словамі, канкрэтны і ўмоўны планы. З аднаго боку, захопленая малюнкам на люстраной паверхні сажалкі маленькая герайна па-дзіцячы не разумее, што ўбачанае ёсць толькі выява яе самой. З іншага – дзяўчынцы ўласціва цнатлівая неабазнанасць у тым, што крыніцай эстэтычнага перажывання з’яўляецца ні што іншае, як яе ўласная душа.

У польскага пісьменніка Е. Жулаўскага двухпланавая будова выступае асноўным зместа- і структураўтваральным фактарам у мініяцюрах, што і дазваляе гаварыць пра іх сімвалічную аснову. Напрыклад, у творы “Да сябра” (“Do przyjaciela”) эмпірычны план складаюць актуальныя падзеі і пачуцці (сустрэча сяброў юнацтва і адчуванне адсутнасці былой адкрытасці і чысціні), асацыятыўны – выцягнутыя з глыбін памяці фрагменты мінулага (стан дзіцячага светлага аптымізму, пачуццёвай шчырасці, безумоўнай веры). Лейтматыў уздзеяння на асобу яе мінулага, прапушчанага праз уласны падрабязны, крытычны аналіз, увогуле з’яўляецца вядучым для Е. Жулаўскага. У рэтраспекцыі “Св. Мікалай” (“Św. Mikołaj”) герой рухаецца па левіцы ўспамінаў і знаходзіць першую прыступку з шэрагу панесеных на працягу жыцця страт. Гэта дзіцячая спакуса ўбачыць святога Міколу, які, паводле польскай традыцыі, у святочную снежаньскую ноч прыносіць малым падарункі. Эмпірычны план у творы складае рэфлексія на тэму паслядоўнай страты шматлікіх духоўных каштоўнасцей у жыцці лірычнага героя, асацыятыўны – успамін аб самай першай з гэтых страт. У выніку выводзіцца механізм, парадаксальны па прычыне добраахвотнасці яго выбару, што вядзе да расчаравання і болю: *Każdq*

⁴⁵ Тамсама, с. 20.

*nową prawdę kupuje się za cenę jakiejś złotej bajki, uludy, która jest za-
zwyczaj piękniejsza od tej prawdy, co brutalnie i nieodwołalnie jej miejsce
zajmuje. Zdobywając prawdę, tracimy wiele, czasem więcej, niż zdobywamy.
A przecież dobrowolnie nikt z tej drogi nie wraca*⁴⁶. У мініяцюры “Паца-
лунак” (“Pocałunek”) першае каханне валодае самакаштоўнасцю, да-
ючы магчымасць адшукаць прытулак у прасторы ўласнага ўспаміну:
*Ale dzisiaj po latach, gdy przymknę oczy i myśli znuzone, w walce życia
zszargane w czystsze zwróce strony, widzę ją znów przed sobą: przycho-
dzi jak mgła, jak sen, jak wspomnienie świętości, w blaskach miesięcznych
lub błękitnych świtach porannych...*⁴⁷. Канкрэтны план складае хвіліна
спакою героя, акунуцца ў які дазваляе ўмоўны план – узнаўленне па-
дзеі мінулага.

Двухплавая будова прааналізаваных вышэй мініячур Е. Жулаў-
скага не перашкаджае гаварыць пра прысутнасць у іх элементаў імпрэ-
сіянізму, у прыватнасці спецыфічную форму яго праяўлення. Ключа-
вым выступае той факт, што ва ўсіх выпадках судакрананне сімваліза-
цыі з імпрэсіянізмам адбываецца ў межах разгортвання асацыятыўнага
(умоўнага) плана. Сімвалізм, скіраваны да ўнутранага зместу чала-
вечай асобы, садзейнічае ўзнікненню ўнікальнага імпрэсіяністычнага
“ландшафту”. Гэты “ландшафт” мае адметную лакалізацыю, за кошт
якой і атрымлівае ў польскім літаратуразнаўстве такую прыгожую
назву, як “пейзаж душы”. Калі ў мініячурках З. Бядулі выяўляюцца
прапушчаныя праз свядомасць малюнкi рэчаіснасці, то ў цэнтры ўвагі
Е. Жуласкага знаходзяцца падрабязна адрэфлексаваныя фрагменты
псіхічнага жыцця, напрыклад успаміны і нават сны.

Яшчэ больш непасрэдна імпрэсіянізм выяўляецца ў мініячурцы
“Sen”, дзе апавядаецца, як перад наведваннем Бернскіх Альпаў герой
ноччу бачыць дзіўную карціну будучага падарожжа. Псіхіка малое
фрагменты таго, як жывы і разумны лакаматыў без рэек і шляху ня-
се цягнік праз найпрыгажэйшыя горы, перамяжаныя безданямі, гаямі,
марамі і г.д. Сон лірычнага героя, як парог ці мяжа, дае магчымасць
самапаглыблення, у выніку чаго адкрываецца пейзаж глыбінь падсва-
домага. Рэальнае знаёмства з вяршыняй Юнгфраў прыносіць расчара-
ванне, таму што ўбачаныя ў сне краявіды непараўнальна прыгажэй-
шыя. Аналагічныя выпадкі зноў і зноў маюць месца ў жыцці асобы:
Gdy tylko marzę o czymś, jeszcze niewidzianem, niespotkanem, niezakosz-

⁴⁶ J. Żuławski, *Kuszenie szatana: opowiadania*, Warszawa 1910, s. 259.

⁴⁷ Тамсама, с. 264.

*towanem, o pięknej okolicy, mieście, obrazie, kobiecie: śni mi się ta rzecz w takiej niesłychanej piękności i uroku, że rzeczywistość później nie ma już dla mnie powabu*⁴⁸. Кантраст паміж сапраўдным і створаным падсвядомасцю пейзажамі падштурхоўвае героя да згубнага па сваіх наступствах дапушчэння, *że rzeczywistość jest parodją marzenia*⁴⁹. Так паступова, у тым ліку і ў творчасці Е. Жулаўскага, фарміруецца мадэрнісцкая ўстаноўка на тое, што *не мастацтва павінна ісці ўслед за жыццём, а, наадварот, жыццё павінна прыпадабняцца мастацтву*⁵⁰. Адпаведна імпрэсіянізм ва ўзаемадзеянні з сімвалізмам выступае у неардынарнай форме “краявідаў” падсвядомага.

Беларускі і польскі мадэрнізм будуецца на аднолькавым эстэтычным падмурку: сцвярджэнне індывідуальнага пачатку, засяроджанне на крэатыўным патэнцыяле чалавека і эстэтычных уласцівасцях яго душы. Двухпланавая будова мініяцюр З. Бядулі сведчыць аб трываласці элементаў сімвалізму ў імпрэсіянізме, а разгортванне “пейзажу душы” ў асацыятыўным плане сімвалісцкіх мініяцюр Е. Жулаўскага ілюструе наяўнасць у іх імпрэсіянізму.

Такім чынам, падобнасць працэсаў сацыяльна-гістарычнага жыцця на мяжы XIX–XX стст. у беларускай і польскай літаратурах садейнічаюць аднолькавай прысутнасці ў іх рэалістычнага і мадэрнісцкага метадаў. Мадэрнізм у рэалістычных творах праўляецца на ўзроўнях праблематыкі (экзістэнцыя) і паэтыкі (сімвалічныя вобразы, арэчаўленне чалавека і адухаўленне рэчы). У межах мадэрнізму імпрэсіянізм з сімвалізмам ўзаемадзеінічаюць на ўзроўні структуры мініяцюр (двухпланавасць), а сімвалізм з імпрэсіянізмам – на падставе таго, што першы абумоўлівае скіраванасць другога (выяўленне адрэфлексаванай розумам падсвядомай рэальнасці).

⁴⁸ Тамсама, с. 262.

⁴⁹ Тамсама, с. 261.

⁵⁰ A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 2001, s. 222.

STRESZCZENIE

BIAŁORUSKA I POLSKA LITERATURA NA PRZEŁOMIE XIX I XX WIEKU:
WSPÓLDZIAŁANIE TWÓRCZYCH METOD I TENDENCJI

W artykule opisano podstawowe metody i trendy w białoruskiej i polskiej literaturze na przełomie XIX i XX wieku na podstawie twórczości E. Orzeszkowej, Ciotki, Z. Biaduli i E. Żuławskiego. Wskazano na relacje między tendencjami realistycznymi i modernistycznymi, zwłaszcza na elementy tematyki i poetyki modernizmu w prozie realistycznej. Uwagę zwrócono także na wzajemne oddziaływanie symbolizmu i impresjonizmu, strukturę impresji i specyfikę manifestowania impresjonizmu w miniaturach symbolicznych.

Słowa kluczowe: współdziałanie metod literackich, pozytywizm, modernizm, realizm, symbolizm, problemy egzystencjalne, proza liryczna, piękno.

SUMMARY

BELARUSIAN AND POLISH LITERATURE ON THE TURN OF THE 19th CENTURY:
COOPERATION OF CREATIVE TENDENCIES AND METHODS

The article discusses elementary methods and trends in Belarusian and Polish literature on the turn of the 19th century using the examples of the novels written by E. Orzyeshko, Tsiotka, Z. Byadulya, E. Zulavskiy. The relationship between realistic and modernistic movements, and elements of modernistic theme and poetry in realistic prose are investigated.

The interplay of literary symbolism and impressionism is analyzed. Special attention is concentrated on the structure of impression and special manifestation of impressionism in symbolic miniatures.

Key words: cooperation of literary methods, positivism, modernism, realism, symbolism, existential problems, lyrical prose, beauty.