

Margaryta Pietuchowa

DOI: 10.15290/bb.2020.12.14

Narodowa Akademia Nauk Białorusi

Mińsk

<https://orcid.org/0000-0003-0184-2413>

Экфразіс у творчасці мультыталентаў

Гісторыя сусветнай культуры багатая на імёны мультыталентаў (творцаў, якія ў сваёй мастацкай дзейнасці звярталіся да некалькіх практык): Леанарда да Вінчы (мастак, скульптар, вынаходца і пісьменнік, аўтар трактатаў), У. Блэйк і М. Лермантаў (паэты і мастакі), В. Гюго (пісьменнік і аўтар акварэляў), Т. Гофман (пісьменнік і музыка), Т. Шаўчэнка (паэт і мастак), Ф. Рушчыц (мастак і аўтар “Дзённіка”), О. Бёрдслі (мастак і пісьменнік), М. Чурлёніс (мастак і кампазітар), Б. Шульц (пісьменнік і мастак), С. Далі (мастак, аўтар рамана і “Дзённікаў аднаго генія”), М. Рэрых (мастак, пісьменнік і філосаф), Ю. Крашэўскі (пісьменнік і мастак), С. Выспяньскі (мастак, драматург і паэт), М. Шагал (мастак, аўтар вершаў і праявічных твораў), І. Ільф (пісьменнік і фатограф), Я. Булгак (фатограф і пісьменнік), Я. Драздовіч (мастак і пісьменнік), В. Быкаў (пісьменнік і мастак), У. Караткевіч (пісьменнік, паэт і мастак), У. Калеснік (пісьменнік і фатограф) і многія іншыя.

Творчасць аўтараў універсальнага тыпу нязменна прыцягвае ўвагу даследчыкаў, бо *феномен мастака-паэта-праявіка прываблівы ва ўсіх еўрапейскіх культурах сваім полімадальным дыскурсам, варыятыўнасцю інтэрпрэтацый, спецыфікай мастацкай карціны свету*¹.

¹ Л. Генералюк, *Універсализм Шевченка: Взаємодія літаратуры і мистецтва*, Київ.: Наук. думка, 2008, с. 226.

У науковай літаратуры ўжываюцца і наступныя тэрміны, якімі акрэсліваюць **мастакоў-пісьменнікаў-музыкаў**: *універсаліст, мастак-універсаліст, полі-артыст, homo universalis, аўтар-паліталент, мастак-біпрафесіянал* (Н. Мачарнюк)², *мультиталент, Doppelbegabungen, сінтэтык* (Л. Генералюк), *творца (мастак) універсальнага тыпу* (Н. Мачарнюк, Л. Генералюк). Зварот мастака ці пісьменніка да іншага мастацтва можна патлумачыць шэрагам фактараў. Адною з прычын выхаду ў іншы творчы кантэкст з'яўляецца прага больш поўнай рэалізацыі свайго творчага патэнцыялу; *інтэнцыя да самавыражэння, самапазнання, самааналізу* (Н. Мачарнюк). Мастакі-ўніверсалісты імкнуцца эксперыментавать, а таксама, карыстаючыся магчымасцямі іншай сферы, узбагачаць паэтыку ўласных твораў, маштабіраваць ідэю ці вобраз, паказваць праблему з розных ракурсаў. Прычыны творчага ўніверсалізму бачацца даследчыкам не толькі ў аўтарскіх стратэгіях, але і ў агульных асаблівасцях пэўнай эпохі: Рэнесанс актуалізаваў ідэю *homo universalis*; для эпохі Рамантызму творца ўніверсальнага тыпу быў выражэннем ідэі *Gesamtkunstwerk* – ідэальнага (сінтэтычнага) твора мастацтва; пачатак ХХ стагоддзя ў многіх нацыянальных культурах (беларускай, украінскай, польскай) адметны з'яўленнем значнай колькасці мультиталентаў, якія сваёй дзейнасцю запаўнялі існуючыя ў мастацтве лакуны. Схільнасць да ўніверсалізму абумоўлена таксама псіхічнымі і фізіялагічнымі асаблівасцямі мультиталентаў: украінская даследчыца Л. Генералюк звязвае рознабаковую адоранасць *Doppelbegabungen* з тэорыяй функцыянальнай асіметрыі мозгу, калі левае і правае паўшар'і характарызуюцца аднолькавай актыўнасцю.

Творчасць аўтараў універсальнага тыпу мае інтэрмедыяльную прыроду (інтэрмедыяльнасць – *гэта адметны тып структурных узаемазвязей унутры мастацкага твора, заснаваны на ўзаемадзеянні моў розных відаў мастацтва ў сістэме адзінага мастацкага цэлага*³). Адным з найбольш паказальных відаў міжмастацкіх узаемадзеянняў з'яўляецца экфрасіс, вывучэнне якога стала хіба не самым папулярным накірункам інтэрмедыяльных даследаванняў. Традыцыйна паняццем экфрасіса (экфрасіс – міжнародная форма паняцця; ужываюцца

² Н. Мочернюк, *Поза контекстом: Інтермедіяльныя стратэгіі літаратурнай творчасці украінскіх пісьменнікаў-художнікаў міжвоення*, Львів: Выдавецтва Львівскай політэхнікі, 2018, 392 с.

³ Н. В. Тишунина, *Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: Опыт интермедияльного анализа*, СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 1998, с. 4.

і паняцці экфразіс, і экфразы) акрэсліваецца вербальная рэпрэзентацыя ў мастацкай літаратуры твораў візуальнага мастацтва. Гісторыя экфразіса звязана з развіццём рыторыкі: для сафістаў I–II ст. н. э. апісанне твораў мастацтва было адным з асноўных і абавязковых практыкаванняў у красамоўстве. Перад араатарам стаяла задача так візуалізаваць прадмет, каб ва ўяўленні слухача ўзнік не проста дакладны вобраз артэфакта, але каб слухач быў уражаны, здзіўлены і захоплены прамовай выступоўцы. Экфрастычнае апісанне было арганічна засвоена літаратурай. Найбольш раннія прыклады экфразісаў сустракаюцца ў эпасе Гамэра “Іліяда”: апісанне поспілки Алены, калясніцы Геры, шчыта Афіны, даспехаў Агамемнана. Аднак самым яркім экфразісам у творы з’яўляецца апісанне шчыта Ахілеся. Экфразіс лёг у аснову “Карцін” Філастрата, пабудаваных у форме гутаркі на тэму выяўленчага мастацтва, сфарміраваўшы папулярны жанр *слоўных галерэй*.

Відавочна, што з часоў антычнасці разуменне сутнасці і спецыфікі экфразіса змянілася, бо кожная эпоха насычала паняцце сваім зместам, які адпавядаў пануючым эстэтычным поглядам. Да гэтага часу адсутнічае адзіная фармулёўка паняцця: адны даследчыкі, кіруючыся рытарычнай традыцыяй, называюць экфразіс рытарычнай фігурай, іншыя вучоныя – спецыфічным відам апісання ці аўтакаментарыя, топасам, стылістычнай фігурай, самастойным жанрам, прыёмам і прынцыпам (*рэлігійным, філасофска-эстэтычным, эпістэмалагічным, семіятычным, культурна-гістарычным, міжтэкставым, паэтычным, тэкставым, трапалагічным*)⁴. Па-рознаму вызначаецца і аб’ём з’яў, якія акрэсліваюцца паняццем экфрастычнага апісання. Вылучаюць вузкі і шырокі падыходы: у вузкім разуменні экфразіс – гэта слоўнае апісанне твораў візуальнага мастацтва. У шырокім сэнсе экфразіс ахоплівае не толькі апісанне твораў жывапісу, графікі, скульптуры і архітэктуры, але і апісанні горада (экфрастычная прастора), інтэр’ераў, арнаменту, фотаздымкаў, касцюмаў, начыння, карнавальных масак. Л. Гелер да экфразісаў адносіць апісанні не толькі прасторавых, але і часавых аб’ектаў (танец, спевы, музыка)⁵. Акрамя таго вылучаюць адметную жанравую форму – экфрастычны

⁴ Л. М. Геллер, *Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе*, [в:] *Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума*, Москва: Издательство “МИК” 2002, с. 19.

⁵ Тамсама, с. 5–22.

раман, у якім “рухаючай сілай” з’яўляюцца менавіта слоўныя апісанні твораў мастацтва. У сваім даследаванні мы будзем арыентавацца на шырокае разуменне з’явы, аднак абмяжуемся аналізам візуальных экфрасісаў.

Экфрасіс – цікавая і актуальная праблема ў сучасным літаратуразнаўстве (Л. Генералюк слухна піша пра сапраўдны “экфрастычны бум” у навуцы): у навуковай прасторы ўсё часцей з’яўляюцца працы, прысвечаныя асэнсаванню феномена экфрасіса, яго паэтыцы і функцыям у літаратурным творы, распрацоўваюцца адпаведныя класіфікацыі. Сярод вялікай колькасці прац адзначым зборнікі “Экфрасіс в русской литературе”⁶ і калектыўную манаграфію “Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения”⁷, у якіх прадстаўлены працы шматлікіх даследчыкаў, што займаюцца рознымі аспектамі пытання. Прычыны такой запатрабаванасці *экфрастычных росшукаў* крыюцца ў самой памежнай прыродзе з’явы: экфрасіс – прастора непасрэднага сутыкнення і ўзаемадзеяння візуальнага і вербальнага. Па словах Т. Аўтуховіч,

сярод прычын, якія абумовілі гэту цікавасць, можна вылучыць імкненне да міждысцыплінарнага сінтэзу ў літаратуразнаўчым даследаванні, семіятычную значнасць узаемадзеяння мастацтваў, якое актуалізуецца ў пераходныя эпохі, распаўсюджанасць розных відаў экфрасіса ў прозе і паэзіі апошніх дзесяцігоддзяў. Пры даследаванні экфрасіса закранаюцца праблемы семіётыкі, псіхалогіі творчасці, тэарэтычнай і гістарычнай паэтыкі, нарталогіі і г.д.⁸

Адна з найбольш распрацаваных класіфікацый экфрастычных інкарпарацый належыць расійскай даследчыцы А. Яцэнка, якая разглядае экфрасіс не толькі як *мадэль паяднання жывапісу і літаратуры*, але і як *мастацка-светапоглядную мадэль*⁹. Экфрасіс, як значае А. Яцэнка, з’яўляецца яскравым сведчаннем інтэрмедыяльна-

⁶ Экфрасіс в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума, Москва: Издательство “МИК” 2002. 216 с.

⁷ *Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения*, Siedlce 2018, 703 с.

⁸ Т. Е. Автухович, *Экфрастические импультсы в современной русской, белорусской и польской поэзии*, [у:] *Мовазнаўства. Літаратуразнаўства. Фалькларыстыка: XVI Міжнародны з’езд славістаў*, Бялград, 19–27 жніўня 2018 г.: даклады беларускай дэлегацыі / НАН Беларусі. Беларускі камітэт славістаў; адказны рэд. А.А. Лукашанец, Мінск: Беларуская навука 2018, с. 252.

⁹ Е. В. Яценко, “*Любите живопись, поэты...*”. *Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель* [online], http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427&Itemid=52, [доступ: 06.04.2020].

га спосабу мыслення аўтара. Па аб'екце даследчыца падзяляе экфрасісы на **прамыя** (непасрэднае апісанне ці абазначэнне артэфактаў) і **ўскосныя** (інфармацыя пра артэфакты выступае ў формах алюзій, прыхаванага цытавання ці ўзгадвання матываў). Па аб'ёме вылучаюцца **поўныя** (разгорнутае апісанне твора мастацтва), **згорнутыя** (апісанне, што змяшчаецца ў двух-трох сказах) і **нулявыя** экфрасісы (*утрымлівае ўказанне на сэнсавы, гісторыка-культурны модус візуальнага артэфакта*¹⁰). Па артэфакце, які апісваецца ў тэксце, экфрасісы падзяляюцца на **экфрасісы выяўленчага мастацтва** (жывапіс, графіка, скульптура, мастацкая фатаграфія); **невяўленчага** (архітэктура, дызайн, інтэр'ер, дэкаратыўна-прыкладное мастацтва) і **сінтэтычнага мастацтва** (кіно); артэфактаў, што **не з'яўляюцца творамі мастацтва** (этыкеткі, рэклама, шылды, паштоўкі і інш.)¹¹. Па наяўнасці або адсутнасці рэальнага рэферэнта адрозніваюць **міметычныя** (апісваюць рэальныя артэфакты) і **неміметычныя** (рэпрэзентуюць выдуманых артэфакты) экфрасісы. Міметычныя экфрасісы могуць быць атрыбутаванымі і неатрыбутаванымі. Атрыбутаваны экфрасіс – апісанне з указаным аўтарам, стылем або эпохай. Па словах А. Яцэнкі, *атрыбуцыя па аўтары значна звужае тлумачальныя магчымасці, робіць думку аўтара больш празрыстай. Атрыбуцыя па назве робіць тлумачэнне экфрасіса менш адназначным і больш шырокім. У абодвух выпадках атрыбутаваны экфрасіс выступае, з аднаго боку, як эмблема, этыкетка эпохі, філасофіі, кода, а з другога – натуральна ўзбагачае выяўленчы аспект слоўнага вобраза*¹². Неатрыбутаваны экфрасіс не ўтрымлівае ўказанняў на аўтарства ці назву. У свядомасці рэцыпіента спачатку *выбудоўваюцца “выяўленчыя” характарыстыкі вобраза, затым, дзякуючы рабоце культурнай памяці, адбываецца пошук яго мастацка-гістарычных аналогій, у выніку чаго ўзнікае паняццёвая расшыфроўка вобраза*¹³.

Прызначэнне неміметычнага экфрасіса – пашырэнне сэнсавай прасторы твора, стварэнне шматзначнасці тэксту, правакаванне інтэлектуальнай гульні з чытачом. Акрамя адзначаных відаў экфрасіса, А. Яцэнка вылучае таксама **маналагічны** і **дыялагічны экфрасіс**

¹⁰ Тамсама.

¹¹ Е. В. Яценко, “Любите живопись, поэты...”. Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель [online], http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427&Itemid=52, [доступ: 06.04.2020].

¹² Тамсама.

¹³ Тамсама.

(па аўтарскай прыналежнасці), **цэльныя і дыскрэтныя** (па спосабе падачы ў тэксце), **простыя і зборныя** (па шыраце і колькасці ўказанай інфармацыі) і інш.

Засяродзімся на разглядзе экфрасіса ў творчасці такіх мультыталантаў, як Я. Драздовіч, М. Шагал, У. Галубок і Я. Булгак, чыя дзейнасць была непасрэдна звязана з культурай Беларусі. Зварот мастакоў у літаратурным творы да візуальных мастацтваў раскрывае спецыфіку творчага мыслення, светапогляд і эстэтычныя зацікаўленні.

Экфрасіс, як сцвярджае Л. Гелер, з'яўляецца абавязковым складнікам *рамана пра мастака (Kunstlerroman)*¹⁴, тэматыка і праблематыка якога вымагаюць ад аўтара стварэння спецыфічных вобразаў, прадугледжваюць паглыбленне ў сферу заняткаў героя шляхам ўключэння ў тэкст адметнай для кожнага віду мастацтва лексікі, філасофскіх разважанняў аб прыродзе творчасці і прызначэнні мастака. Прыкладам рамана пра мастака можа служыць літаратурны твор мультыталанта **Язэпа Драздовіча (1888–1954)** “Вялікая шышка”. Аповесць “Вялікая шышка” (1923), у якой распавядаецца пра навучанне ў горадзе двух маладых мастакоў-вяскоўцаў, Гапука і Альфука, нельга назваць *Kunstlerroman* у традыцыйным разуменні жанру (*роман пра мастака* звычайна засяроджваецца на паказе эвалюцыі таленту героя, канцэнтруецца на выяўленні яго пошукаў гармоніі, твор жа Я. Драздовіча ўяўляе сабой расповед пра канкрэтны выпадак з жыцця герояў без асаблівага паглыблення ў псіхалогію творчасці), але, як і ў *Kunstlerroman*, вялікае значэнне ў “Вялікай шышцы” маюць экфрасісы, якія выконваюць шэраг важных функцый.

Ужо на першых старонках твора аўтар падае падрабязны пералік прадметаў, што сваімі рукамі вырабляў бацька Альфука, Запук, які займаўся не толькі гаспадаркай, але і ляпіў з гліны *моцныя гаршчкі, стаўбуны, гарлачы і прыгожыя міскі, глянкі ды розныя забаўныя дзіцячыя цацкі, сьвістулькі, каторыя зімоваю парой, калі рабіць нечага, развозіў на распродажу*¹⁵. Нанізванне прадметаў з'яўляецца прыкладам згорнутага экфрасіса, які дапамагае стварыць уяўленне пра асяроддзе, што паўплывала на фарміраванне свядомасці герояў. Аўтар твора акцэнтуюе ўвагу не на матэрыяльнай сутнасці прадметаў, а на

¹⁴ Л. М. Геллер, *Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе*, [в:] *Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума*, с. 19.

¹⁵ Я. Нарцызавіч, *Вялікая шышка*, Вільня: Віленскае выдавецтва Б. А. Клецкіна, 1923, с. 5.

тым, што сціплыя вырабы з гліны – гэта спосаб самавыяўлення асобы, якая праз варункі жыцця не можа адарвацца ад гаспадаркі, каб займацца выключна творчасцю. Такім чынам, згадванне ў аповесці “Вялікая шышка” прадметаў народнага промыслу з’яўляецца яшчэ і выяўленнем аўтарскага разумення сутнасці творчасці і яе ролі ў жыцці асобы: кожны чалавек нясе ў сябе зерне таленту, можа і павінен рэалізаваць яго. У народнай свядомасці творчы чалавек мае асаблівы статус: з аднаго боку, асоба, што займаецца творчасцю – няўдалы гаспадар, якога не разумеюць, не прымаюць і да якога ставяцца паблажліва, як да дзівака, а з другога боку, менавіта дзякуючы творцу пераадоўваецца зямное, з’яўляецца магчымасць спазнаць высокае, сакральнае. Нездарма менавіта святар угаворвае бацькоў Гапука і Альфука адпусціць сваіх дзяцей у горад, не губіць талент, бо толькі ўжо за гэта яны не будуць *каецца на тым сьвеце*¹⁶.

Я. Драздовіч – мастак, які “выйшаў” з народнай традыцыі і, арганічна засвоіўшы эстэтыку мадэрну, зноў вярнуўся ў народную стыхію. Магчыма, менавіта таму даследчыкі творчасці Я. Драздовіча дагэтуль спрачаюцца наконт прыроды мастакоўскага таленту: Драздовіч прафесійны мастак ці мастак інсітнага кшталту. Паказальна, што ўся аповесць прасякнута адчуваннем прысутнасці самога аўтара: гэта і аўтабіяграфічны характар твора, і “ўдзел” Драздовіча ў тэксце ў якасці героя, мастака-дэкадэнта Разоры, які адыгрывае не апошнюю ролю ў развіцці сюжэта “Вялікай шышкі”.

Аўтар твора выкарыстоўвае экфрасіс у якасці алегорыі культуры: яскравым прыкладам можа служыць апісанне балю мастакоў, да якога на працягу ўсёй аповесці рыхтуюцца героі. Згаданае мерапрыемства мае акрэсленую тэму, тэму лесу, якую прызначана раскрыць шэсцю “Гаспадарства кветкі Васілька” і “Гаспадарства кветкі Пралескі”. У персанажах “Гаспадарстваў...” яскрава прачытваюцца адсылкі да любімых сімвалаў беларускага мастацтва, што праз частае ўжыванне пачалі губляць свой глыбінны сэнс, ператвараючыся ў клішэ. Стэрэатыпнасць мыслення ўдзельнікаў балю падкрэсліваецца спосабам раскрыцця тэмы: падрыхтоўка да выступлення заключалася ў тым, каб “састрапаць” сабе касцюм (касцюм папараці, мухамора, “нейкай” птушкі і касцюмы яловай ды сасновай шышак, на выбары якіх настойвае Гапук). Шэсце мастакоў, апранутых у розныя касцюмы, – спецыфічны калаж з вядомых вобразаў. Язэп Драздовіч

¹⁶ Тамсама, с. 7.

зводзіць у адной прасторы маладых дзяўчат-жнеек і дзядулю Лесуна з *зялёнаю, квяцістаю каронаю на галаве*¹⁷, снапы жыта і русалак, касцоў, грабельнікаў і зялёную казу.

Сумяшчэнне містычных вобразаў Лесуна, залатарогага чорта і русалак з зямнымі вобразамі пераўтварае баль мастакоў у сапраўдны карнавал (у трактоўцы, прапанаванай М. Бахціным), які вызначаецца дамінаваннем цялеснага нізу (нават мастакі-інтэлектуалы паддаюцца ўплыву стыхіі) і заўсёды суправаджаецца недарэчнымі сітуацыямі і зменаў роляў (гараджанка Адэля, не маючы ніякага ўяўлення пра жыццё вёскі, абірае для сябе касцюм сялянкі, а вясковец Альфук становіцца мальераўскім маркізам). Апісанне касцюмаў – ключ да расшыфроўкі стану тагачаснага мастацтва. Цэнтральнае месца ў шэсці, безумоўна, адведзена касцюму вялікай шышкі. Важнасць гэтага вобраза падкрэсліваецца і існаваннем графічнага варыянту: на вокладцы аповесці Я. Драздовіча змешчаны аўтарскі карыкатурны малюнак, на якім выяўлены франтаваты Гапук, заціснуты адпаведным касцюмам.

Акрамя функцыі алегорыі культуры, экфрасіс у аповесці выконвае характаралагічную функцыю: апісанні твораў мастацтва, а галоўным чынам, іх інтэрпрэтацыя “гавораць” чытачу пра густы, зацікаўленні героя, а шырэй – раскрываюць унутраны свет персанажаў. Адначасова экфрасіс рэалізуе і метаапісальную функцыю – творы мастацтва і іх інтэрпрэтацыя выражаюць погляды героя і самога аўтара на мастацтва ў цэлым. Паказальным з’яўляецца прамы экфрасіс карціны-прыза, што атрымала пані Адэля ў конкурсе на лепшы касцюм і што ўяўляе сабой апісанне шырокай ракі з пясчанымі берагамі і кустамі па ўзбярэжжы, а *на далейшым пляне шмат купальніц, а на бліжэйшым пляне ўзвал і бухонны куст на ўзвале, а пад тым кустом, быццам прытайшыся, сядзець нейкі панок з біноклем у руках*¹⁸.

Вобраз купальшчыц – адзін з самых папулярных у сусветным жывапісе; яшчэ з часоў антычнасці купальшчыцы сімвалізавалі прыгажосць, натуральнасць, першазданнасць, увасаблялі ідэал прыгажосці і дасканаласці. Аднак у кожнай эпохі – свой ідэал прыгажосці. Як і многія “вечныя” вобразы, вобраз купальшчыц таксама развіваўся: у XX стагоддзі ідэальных жанчын выяўлялі як у рэалістычным рэчышчы, так і ў сюррэалістычным ключы. Разам з тым, вобраз купальшчыц, дзякуючы свайму балансаванню паміж высокім і нізкім, цялесным

¹⁷ Тамсама, с. 30.

¹⁸ Тамсама, с. 34.

і духоўным, актыўна эксплуатаецца так званым псеўдамастацтвам. Апісанне “прыза” – яскравы прыклад зніжанага псеўдамастацтва, у якім сімвал дасканаласці страчвае сваю чысціню, бо ўся ўвага канцэнтруецца на “панку”, што падглядае за дзяўчынамі. Захапленне Адэлі падобным твораў, які яна лічыць сур’ёзным мастацтвам, не толькі маркёр яе эстэтычнага выхавання, але і яскравая характарыстыка яе маральнага вобліку.

Дыяметральна процілеглы погляд на дадзены твор дэманструе сяброўка Адэлі Ліза, якая сцвярджае, што мастацтва не толькі павінна ўражваць, але і выхоўваць, што для твора важныя не толькі “мастакоўская” тэхніка, але і змест: *Бываюць-жа такія рэчы, што камі яны ня зусім выразны, ня зусім выяўны для вока людскога, то наводзяць, часамі, на вельмі прыемныя мыслі і пачуцці...*¹⁹ Для Лізы, якая ацэньвае мастацтва з пункту гледжання народнай маралі, падобны “абраз” – гэта сорам, і трэба мець адвагу, каб прыняць такія падарункі ад “памаднікаў”: *Ну вось, няхай сабе вось гэты малюнак: вунь там, бачыш? Купаюцца, гэта нічога, рэч звычайная, купацца трэба. Але чаго вось гэты “старая лыжа”, пад куст забраўся, дык яшчэ з біноклем?...*²⁰

Яшчэ адным твораў, што яскрава характарызуе і тагачаснае мастацтва, і гараджанку Адэлю, з’яўляецца ў аповесці атрыбутаваны экфрасіс знакамітай скульптуры Марка Антакольскага “Мефістофель”, якая ўвасабляла для сучаснікаў Я. Драздовіча дух часу, геніяльнасць і бездапаможнасць эпохі адначасова. Мефістофель Антакольскага – дух зла, увасабленне бязвер’я, расчаравання, раздражнёнасці і адчаю, носьбіт адмоўнай энергіі, якая ў дадзены момант знаходзіцца ў спакоі, але абавязкова выбухне, несучы з сабой разбурэнне. Твор Антакольскага з’яўляецца прызнаным шэдэўрам мастацтва, аднак Я. Драздовіч нібы ігнаруе “славатасць” твора і нават іранізуе з яго: Ліза называе “Мефістофеля” “штукай”, якую брыдка трымаць у руках і лепш схваць ад людзей. Копію скульптуры Марка Антакольскага майстар робіць элементам іншага, даволі недарэчнага малюнка, які зусім не адпавядае прыродзе шэдэўра: “Мефістофеля” Драздовіч змяшчае паміж двума закаханымі, Альфуком у касцюме маркіза і Адэлай-сялянкай, *на ўслоне, на фоне чырвонага плюшчу*²¹. Менавіта дэкарацыя з чырвонай тканіны

¹⁹ Я. Нарцызаў, *Вялікая...*, с. 35.

²⁰ Тамсама, с. 35.

²¹ Тамсама, с. 36.

(залішне рэвалюцыйнай і правакацыйнай), на наш погляд, канчаткова разбурае “гэтаўскую” моц вобраза. “Дух зла” ў аповесці – нявольны сведка заляцанняў Альфука і Адэлі. Уся яго пастава, якая пластычна выражала адчай, стомленасць і напружанасць, выглядае ў апісанай сітуацыі хударлявай, сціплай і сумнай, а замест захаплення і страху выклікае іранічную ўсмішку. Магчыма, такое стаўленне да твораў знакамітага папярэдніка (М. Антакольскі, як і Я. Драздовіч, з’яўляецца выпускніком школы Трутнева) тлумачыцца тым фактам, што Драздовіч не змог “дараваць” Антакольскаму помніка Кацярыне II, што быў узведзены ў Вільні ў пачатку XX стагоддзя і сімвалізаваў магутнасць Расійскай імперыі.

Экфрасіс – важны складнік літаратурнай творчасці Я. Драздовіча ў цэлым. Нават у невялікіх фрагментах апавядання “Нявольніца кволага сэрца” сустракаюцца прыклады экфрасіса: апісанне наіўнага ідылічнага малюнка, які б хацела атрымаць хворага Гэлька ад Адоля як сведчанне іх былога моцнага кахання, а таксама мадальёна з выявай нарачонага, што дзяўчына носіць каля сэрца. Усе гэтыя артэфакты служаць матэрыяльнымі напамінамі аб няспраўджаным каханні.

Важную ролю экфрастычныя апісанні адыгрываюць у гісторыка-бытавым рамане Я. Драздовіча “Гарадольская пушча”: апісанні старажытнай архітэктуры і інтэр’ераў (хата Ягамосця Лявона, дамы пушчавікоў), багатага рэчыўнага свету (адзення, вырабаў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва) дазваляюць не толькі стварыць адпаведную гістарычную атмасферу і акрэсліць быт пушчавікоў, але і яскрава характарызуюць іх духоўную культуру. Экфрасіс – неад’емны элемент абразкоў-касмавізій (іншапланетных падарожжаў, якія Я. Драздовіч здзяйсняў у сне). Шматлікія экфрасісы ў касмічных цыклах перадаюць геаграфічную, этнаграфічную і сацыяльную адметнасць іншапланетных цывілізацый. У абразках Драздовіча “Жыццё на Марсе”, “Жыццё на планеце Сатурне” і “Жыццё на Месяцы” прадстаўлены вельмі шырокі дыяпазон, у асноўным, неміметычных экфрасісаў, якія выконваюць перадусім асветніцкую функцыю. Гэта шматлікія апісанні храмаў, крэпасцей і казармаў, палацаў, жылля іншапланецянаў, іх адзення, прадметаў побыту, твораў мастацтва. Ubачаныя ў розных іншапланетных гарадах архітэктурныя помнікі і прадметы побыту сведчаць пра існаванне ў касмічнай прасторы развітых цывілізацый: майстар апісвае абсерваторыі, храмы, маўзалеі; падарожнічаючы па месячным горадзе Трыфлёрыя, Драздовіч трапляе ў своеасаблівы музей, у якім аглядае выявы людзей, унікальны арнамент, багатыя тканіны і нават кіі; наведвае гатэль для падарожнікаў; у краіне задымленага

неба, Бруноніі, касмічны вандроўнік заўважае забытыя лунідамі глякі і збаны. Краінай-утопіяй для падарожніка з’яўляецца Арыя, у якой высокаразвітыя луніды пабудавалі гарады і чыгункі.

Высока ацэньвае Драздовіч і мастацтва іншапланецян, звяртаючы ўвагу на дасканаласць разьбярскага майстэрства, што можа супернічаць нават са старажытнагрэчаскімі ўзорамі. Экфрастычныя апісанні нязменна падкрэсліваюць сувязь і падабенства жыцця на іншых планетах з зямным жыццём – у далёкіх прасторах Драздовіч бачыць Беларусь. Нават дробязі актуалізуюць гэтае падабенства: так, напрыклад, у адным з дамоў вандроўнік заўважае на сцяне дыванок, сціплае ўпрыгожванне беларускай сялянскай хаты.

Экфрасісы для Я. Драздовіча з’яўляліся яшчэ і вельмі дзейсным сродкам фарміравання і фіксавання пэўных сюжэтаў, да якіх ён мог вярнуцца ў жывапісе ці графіцы. Мастацтва слова ў выпадку Драздовіча было больш “эканамічным” фінансава, дазваляла разгарнуцца фантазіі творцы напоўніцу, бо матэрыяльная, візуальная рэалізацыя задумы патрабавала наяўнасці неабходных для мастака матэрыялаў, якіх у майстра з-за складанага фінансавага становішча не было. Шматлікія экфрасісы ў касмавізіях Драздовіча выступаюць яшчэ і рэзанатаграм эмацыянальнага стану героя: апісанні велічных, але пустынных будынкаў, злавесных руінаў падрэсліваюць пачуццё адзіноты, што дамінуе на старонках рукапісаў майстра, а таксама ўзмацняюць адчуванне трылогі. Вобразы прывідаў мінулага, што блукаюць на руінах, выклікаюць шматлікія пытанні: што здарылася з развітой цывілізацыяй; якая катастрофа яе напаткала; ці не такая ж будучыня чакае і зямную цывілізацыю?

Візуальнай па сваёй прыродзе з’яўляецца і вербальная творчасць яшчэ аднаго выбітнага мультыталента, **Марка Шагала (1887–1985)**, які пакінуў пасля сябе не толькі ўнікальныя жывапісныя і графічныя творы, але і багаты літаратурны набытак – вершы, успаміны, публіцыстычныя творы. Як сцвярджаў сам М. Шагал, ён вельмі рана пачаў пісаць вершы на рускай мове, але сшытак з яго падлеткавымі паэтычнымі эксперыментамі быў страчаны: *Едва научившись говорить по-русски, я начал писать стихи. Словно выдыхал их*²².

Напэўна, самым значным літаратурным творам М. Шагала з’яўляецца аўтабіяграфія “Маё жыццё”, своеадметны *Kunstlerroman*, напісаны першапачаткова па-руску (аднак рускамоўны варыянт, на жаль,

²² М. Шагал, *Моя жизнь*, Спб.: Азбука, Азбука-Аттикус 2014, с. 100.

знік), перакладзены на мову ідыш, французскую мову, а з французскай мовы зноў – на рускую²³. “Маё жыццё” – аўтабіяграфічны раман, *дакументальна-паэтычнае апісанне жыцця мастака, праілюстраванае аўтарскімі афортамі, якія, па словах даследчыцы Н. Апчынскай, з’яўляюцца перакладамі на мову графікі*²⁴. Н. Апчынская звяртае ўвагу на непарыўную сувязь візуальнага і вербальнага ў творчасці М. Шагала:

Падобна да таго, як біблейскі Дэміург стварыў са Слова бачны свет, такі і ў работах сучаснага майстра пластычны вобраз з’яўляўся не падабенствам рэальнасці, а матэрыялізацыяй паэтычнай ідэі пра яе. Выявы мелі ўнутраную вербальную структуру, а часамі і знешне прыпадабняліся да літары, у іх кампазіцыі ў якасці паўнапраўнага элемента ўключаліся надпісы. Ва ўсім гэтым знаходзіла рэалізацыю тэндэнцыя ўсяго мастацтва XX стагоддзя да збліжэння выявы і слова, але акрамя таго – уласцівы яўрэйскай культуры шэтэт перад Кнігай, перад напісаным тэкстам²⁵.

Зварот мастака да літаратуры тлумачыў і Р. Барадулін, выдатны перакладчык вершаў М. Шагала на беларускую мову, у эсе “Пастаялец нябёсаў”: *Марк Шагал, як і вялікія мастакі Адраджэння, паэт. Ён хацеў пакінуць слова, бо слова трывалейшае за палатно, нятай і вячнейшае ва ўспрыманні наступных пакаленняў палатно. Слова ідзе ў неба да Бога, бо само слова ад Бога. Відаць, і Гамер пісаў палотны ці разьбярыў, але вечнасць захавала ў памяці сваёй толькі гамераўскае слова*²⁶.

Аднак і ў літаратурным творы М. Шагала застаецца мастаком з адпаведным успрыняццем рэчаіснасці, што выяўляецца не толькі ў матывах бачання (праз адпаведныя дзеясловы і лексіку), не толькі ў асаблівай ролі колераў у творы, але і ў шматлікіх экфрасісах, якія сустракаюцца фактычна на кожнай старонцы “Майго жыцця”. Экфрасіс – прызма, праз якую герой аўтабіяграфіі глядзіць на свет, мастацтва, людзей і сябе. З візуальнага, з апісання начовак (і актуалізацыі матыву бачання), распачынаецца расповед у творы: *Корыто – первое, што увидели мои глаза*²⁷. Нарадзіўся герой без прагі жыцця, *этакий, вообразите, бледный комочек, не желающий жить. Как будто на-*

²³ У дадзенай працы твор будзе цытавацца ў рускамоўным перакладзе.

²⁴ Н. Апчынская, *Послесловие*, [в:] М. Шагала, *Моя жизнь*. Спб.: Азбука, Азбука-Аттикус 2014, с. 190–214.

²⁵ Н. Апчынская, *Послесловие*, [в:] М. Шагала, *Моя жизнь*, с. 210–211.

²⁶ Р. Барадулін, *Пастаялец нябёсаў*, [у:] Р. Барадулін, *Толькі б яўрэі былі!: кніга павагі і сяброўства*, Мінск: Кнігазбор 2011, с. 15.

²⁷ М. Шагала, *Моя жизнь*, с. 5.

смотрелся картин Шагала²⁸. Атрыбутаваны экфрасіс (карціны Шагала) выклікае не толькі асацыяцыі з творчасцю мастака ў цэлым, але і выступае сродкам стварэння самаіроніі.

Імя Марка Шагала стала асацыіруецца з Віцебскам, што стаў адным з галоўных герояў жывапісных і графічных твораў майстра. Віцебск Шагала малюе і словамі: на старонках “Майго жыцця”, у вершах, публіцыстычных артыкулах. Вобраз горада ў “Майм жыцці” – мазаіка, што складваецца з дыскрэтных экфрасісаў, шчодраскіданных аўтарам па тэксце аўтабіяграфіі. Віцебск – гэта фрэскі Джота дзі Бандонэ (італьянскага жывапісца XIV стагоддзя); дом святара, плот перад ім, за плотам – свінні, якія радасна імкнуцца насустрач гаспадару; творы італьянскіх жывапісцаў эпохі Адраджэння (Мазача і П’ера дэла Франчэска); немудрагелістыя шыльды крамаў і цырульняў; уласны твор “Над горадам”; завулкі Парыжа; скульптуры рэвалюцыйных дзеячоў, устаноўленыя ў гарадскім парку і інш. Асаблівыя “стасункі” ў героя аўтабіяграфіі з шыльдамі: за кароткімі камерцыйнымі надпісамі ён бачыў людзей і іх гісторыі. А шыльда “Школа жывапісу і малюнка мастака Пэна” стала для М. Шагала візуальным выражэннем пропуску ў свет мастацтва і магчымасці спраўдзіцца як мастаку, нягледзячы на ўвесь скепсіс яго сям’і. Падчас галоднага перыяду ў Пецябург М. Шагала быў вымушаны стаць вучнем майстра па шыльдах. Вось як іранічна М. Шагала апісваў плён сваёй працы: *Было приятно видеть, как на рынке или над входом в мясную или фруктовую лавку болтается какая-нибудь из моих первых работ, под нею чешется об угол свинья или разгумивает курица, а ветер и дождь бесцеремонно обдают ее грязными брызгами*²⁹.

Віцебск – цэнтр шагалаўскага космасу. Ён прысутнічае фактычна паўсюль – у канкрэтных вобразах, згадках, асацыяцыях, матывах і ўспамінах майстра:

Ён ува мне звiнiць,
далёкі горад,
дзе перагукваюцца, як суседкі, веры:
цэркаўкі белыя,
цэрквы далёкія і сiнагогі. Дзверы
расчынены. Неба цвіце,
жыццё ляцiць,
упэўненае ў сваёй праваце.

²⁸ Тамсама, с. 6.

²⁹ Тамсама, с. 92.

Ён ува мне,
іхні смутак, ные,
нудзяцца вулкі крывыя,
надмогіллі шэрыя – на гары
ляжаць глыбока яўрэі набожныя,
сум з імі іхні, як свет стары.

У фарбах і ў мазках,
у святле і ценю
стаіць карціна мая ўдалечыні,
ёй сэрца сваё засланиць летуценю.

Іду я, разліты ўвесь і распалены,
зіхцяць гады, краса былая ўся.
Мой свет у сне прыходзіць да мяне,
а я – а я губляюся³⁰

Аднак не толькі Віцебск, але і людзі бачацца М. Шагалу праз мастацтва. Бацька героя нібы сышоў з карцін фларэнтыйскіх майстроў і адначасова са старонак Агады, ён – герой фантазійных эцюдаў мастака і рэалістычных здымкаў мясцовага фатографа: *Вы когдa-нiбудь вiдeлi нa кaртiнaх флoрeнтыйскiх мaстeрoв фiгуры с длiннoй, oтpоду нe стрижeннoй бoрoдoй, тeмнo-кaрiмi, нo кaк бы и пeпeльнoмi глaзaмi, с лiцoм цвeтa жжeнoй oтpы, в мoрцiнaх и склaдкaх? Этo мoй oтeц. Или, мoжeт, вы вiдeлi кaртiнкi из Aгaды – пaсxaльнo-блaгoстнoмe и тупoвaтыe лiцa пeрcoнaжeй? (Прoстi, пaпoчкa!)*³¹.

Праз рэакцыю на творы мастака раскрываецца характар маці М. Шагала – напэўна, адзінай асобы ў сям’і, якая не зусім разумела яго творчасць, але прымала і любіла. У абліччах сясцёр герою бачацца рысы з партрэтаў іспанскага мастака Луіса дэ Маралеса, брат Давід – гэта шагалаўскі “Партрэт брата Давіда з мандалінай”; дзядзька – персанаж з палотнаў Рэмбранта, а таксама герой карціны самога мультыталента, якую, аднак, дзядзька адмовіўся ўзяць сабе. Сваю жонку і музу, Бэлу Розенфельд, мастак бачыць як Мадонну Рафаэля, а таксама ўласны і найлепшы твор мастацтва.

Лёс земляка М. Шагала – І. Пэна – раскрываецца ў вершы-прысвячэнні “Першы настаўнік”:

³⁰ М. Шагала, *Горад далёкі*, [у:] Р. Барадулін, *Толькі б яўрэі былі!...: кніга павагі і сяброўства*, с. 147–148.

³¹ М. Шагала, *Моя...*, с. 7.

А мне насустрач старога рэбэ
ляціць галава з краіны тугі:
“Аддаў табе ўмельства сваё як трэба,
тваёй больш не будзе ў мяне нагі”.

Няма ні пэндзля яго, ні бародкі,
за шэлег забіў яго злодзей злы,
яго пацягнуў на той свет праз вароты
конь чорны, чарнейшы ад чорнай імглы.

Пагасла лямпа, і ў дом зазірае
хмурына – кудлатая галава.
Насупраць, нібыта ўдава старая,
стаіць зачыненая царква.

Тваю карціну, яшчэ жывую,
свіння павышацкала хвастом,
Я ўжо, настаўнік, даўно шкадую,
што я пакінуў цябе й твой дом³².

Кароткія экфрасісы ў гэтым вершы пераўтвараюцца ў сімвалы страчанага Віцебска, веры і жыцця.

Уладзіслаў Галубок (1882–1937) таксама з’яўляецца яскравым прыкладам аўтара ўніверсальнага тыпу, без плённай дзейнасці якога складана ўявіць беларускую культуру першай паловы ХХ стагоддзя. У асобе У. Галубка спалучылася некалькі ўзаемазвязаных творчых іпастасей: рэжысёр і кіраўнік беларускага вандроўнага тэатра, акцёр і музыкант, пісьменнік і мастак. Іпастась У. Галубка-драматурга, напэўна, з’яўляецца самай вядомай шырокай аўдыторыі, аднак ён быў яшчэ і выдатным мастаком, які навучаўся ў вядомых жывапісцаў першай паловы ХХ стагоддзя, абслугоўваў патрэбы тэатральнай трупы (выступаў мастаком-дэкаратарам, якому часта прыходзілася імправізаваць з наяўным матэрыялам), быў дызайнерам тэатральных афіш. На жаль, пра багатую візуальную спадчыну У. Галубка засталіся толькі шматлікія ўспаміны сваякоў і знаёмых: дочкі Багуслава і Вільгельміна ўспаміналі, што іх бацька рэдка сядзеў без працы, выкарыстоўваючы кожную вольную хвіліну для ставарэння эцюдаў, уласнаручна ствараў дэкарацыі для п’ес; Я. Ціхановіч, мастак і зяць У. Галубка, згадваў, як уразілі яго карціны цесця (каля 50 пейзажаў); народны артыст БССР, С. Бірыла, які атрымаў у падарунак ад майстра дзве карціны, адзначаў іх самабытнасць (многія акцёры з трупы

³² М. Шагал, *Першы настаўнік*, [у:] Р. Барадулін, *Толькі б яўрэй былі!..: кніга павагі і сяброўства*, с. 141–142.

вандроўнага тэатра, прыяцелі і знаёмыя майстра ўспаміналі, што часта атрымлівалі ў якасці падарунка пейзажы У. Галубка). Пра творы маладога мастака-самавука згадаў у сваіх “Успамінах з вайсковага жыцця” і Я. Драздовіч, які ўпершыню пабачыў іх у Пецярбурзе на кватэры Б. Эпімах-Шыпілы на сцяне побач з уласнымі выявамі. І хоць працы У. Галубка падаліся Я. Драздовічу непрафесійнымі, здаецца, што ўсё адно пакінулі прыемнае ўражанне³³. Візуальнае прысутнічае і ў літаратурных творах У. Галубка, у тым ліку экфрасісы.

У літаратурным творы экфрасіс часта транслюе аўтарскую пазіцыю, заключае ў сабе і захоўвае важную гісторыка-культурную інфармацыю, замаруджвае дзеянне твора і, безумоўна, упрыгожвае яго. У літаратурнай спадчыне У. Галубка экфрасісы таксама выконваюць шэраг важных функцый. Абразоў святаго Юр’я з’яўляецца сюжэ-тастваральным элементам у гумарыстычным апавяданні “Абразоў” (паказальнай з’яўляецца ўжо і сама назва твора). Для гераіні апавядання ікона – жаданая рэч, для кнігара і для аўтара-рэвалюцыянера – сведчанне невуцтва і цемрашальства. Менавіта таму кнігар у якасці здзеку з жанчыны замест сапраўднага абраза прапаноўвае Насці Мазалёвай спачатку *малюнак з белым, як снег, канём*, без выявы святаго, тлумачачы адсутнасць Юр’я тым, што ён *у лес пайшоў*³⁴. Незадаволеная Насця адмаўляецца ад іконы без святаго, і тады кнігар прадае гераіне выяву цара Бавы Каралевіча на гнядым кані. Насці, якая хоць і атрымлівае жаданы абраз, падаецца падазроным, што святы Юр’я мае зусім не белага каня. У адказ на свае сумненні гераіня чуе: *Бо белы ўжо даўно здох, і ён цяпер на чужым ездзіць*³⁵.

Дарэчы, арыгінал іконы ў творы прысутнічае толькі намінальна, як ускосны экфрасіс, аднак ад яго замацаванага ў свядомасці выгляду і адштурхоўваецца сюжэт апавядання, а неадпаведнасць прапанаваных кнігаром “абразоў” сапраўднай іконе стварае камічны эфект.

Разгорнуты экфрасіс прадстаўлены ў апавяданні “Сляды старыны”, у якім апісанне старажытнага замка з’яўляецца сэнсавым ядром твора. Твор У. Галубка фактычна грунтуецца на падрабязным апісанні помніка. Замак у творы – нямы сведка найважнейшых гістарычных падзей: *Высокі акамянелы вал, зарослы высмаленай ад сонца травой*

³³ Гл. пра гэта: Я. Драздовіч, *На пазахатнім свеце*, “Польмя” 2014, № 8, с. 127–154.

³⁴ Ул. Галубок, *Творы: Драматургія; Паззія; Проза; Публіцыстыка*, Мінск: Маст. літ. 1983, с. 482.

³⁵ Тамсама, с. 482.

*і месцамі вышчарблены мінамі непрыяцеля, як даўней, так і цяпер, горда трымае на сваіх магутных плячах старыню*³⁶.

Муры і вежы замка захавалі памяць пра барацьбу з ворагамі, шчырую веру людзей, пра продкаў, якія змагаліся за краіну і народ і здраджвалі свайму абавязку, спадзяваліся на перамогу і гінулі за праўду. Увасабленнем няволі ў аднайменным апавяданні “У няволі” з’яўляецца экфрасіс магутнай будыніны, за кратамі якой нудзіцца вольная калісьці птушка. Цемра, панурасць, холад, сырасць сцен проціпастаўляюцца жыццю, сонцу і волі.

Яскравым прыкладам выкарыстання экфрасіса з’яўляюцца і ўспаміны “Край дзіцячых гадоў” яшчэ аднаго аўтара ўніверсальнага тыпу, фатографа і літаратара, **Яна Булгака (1876–1950)**. Даследчыкі называюць твор Булгака энцыклапедыяй шляхецкага жыцця канца XIX стагоддзя, у многім дзякуючы засяроджанасці майстра як на разгорнутых экфрасісах, так і на згадванні асобных экфрастычных дэталей. Багаты матэрыял, прадстаўлены на старонках успамінаў, стварае шырокую панараму матэрыяльнага і духоўнага свету шляхецтва.

Экфрасіс у творы Я. Булгака выконвае структурастваральную ролю: вакол расповеду аб шляхецкай цывілізацыі, жыццё якой сканцэнтравана ў шляхецкім двары, выбудоўваецца сюжэт і кампазіцыя “Краю дзіцячых гадоў”. Апісанні роднага Асташына і суседніх маёнткаў забяспечваюць цэласнасць твора, цэментуючы эклектычныя ўспаміны і ўражанні героя ў цэласнае палатно. Шляхецкі двор – гэта зладжаны ансамбль розных па прызначэнні жылых і гаспадарчых пабудоў, колькасць якіх была дакладна вызначана і не змянялася даволі працяглы час. Лямус, свіран, стайня, гумно, аўчарня, лядоўня, пякарня і іншыя фальваркавыя будынкі, што не заўсёды адпавядалі практычным запатрабаванням двара, сведчылі пра моцную сувязь уладальнікаў сядзібы з традыцыяй і захоўвалі ў сабе адбіткі папярэдніх эпох, слаўных часоў і часоў заняпаду: *Мяркуючы па багатых фундаментальных пабудовах, а таксама свірану і стайні, Асташын, напэўна, меў выдатнае мінулае, пасля якога наступіў упадак, які цягнуўся да нядаўніх часоў*³⁷.

Ва ўмовах паражэння паўстання 1863 года, у перыяд нацыянальнай дэпрэсіі, захаванне ў нязменным выглядзе аблічча двара (двор – праекцыя Айчыны) было ў асяродку сям’і Булгакаў ці не адзіным сродкам пратэсту супраць новай улады і тых рэформаў, якія яна актыўна

³⁶ Тамсама, с. 538.

³⁷ Я. Булгак, *Край дзіцячых гадоў*, Мінск: Беларусь 2004, с. 50.

насаджала. Перабудоўка сядзібы, замена беллага колеру сцен на блакітна-зялёны, што, па словах Булгака, быў зусім не да твару польскаму двару (менавіта **белы двор** стаў сапраўдным топасам для літаратуры), паказвала адсутнасць густу і культуры ўладальніка маёнтка, а таксама сведчыла пра духоўную дэградацыю асобы і разглядалася як сапраўдная здрада, за якую заўсёды чакала пакаранне: *У нас было звычайнай справай, што калі які-небудзь двор трапляў у рукі расіяніна, то адразу з'яўлялася маляваная бляха і драўляныя прыбудоўкі самага дрэннага густу, сапраўды варварскага, а за ім – здзічэласць і агульнае знішчэнне двара, так што па знешнім выглядзе можна было заўсёды пазнаць, хто жыве ў двары*³⁸. Такім чынам, экфрасіс некранутага шляхецкага двара выступае як сродак палемікі з новымі парадкамі і сімвалізуе прыналежнасць да адпаведнай рамантычнай, міцкевічаўскай, традыцыі (вобразам, на які арыентаваўся Я. Булгак, было Сапліцова з паэмы А. Міцкевіча “Пан Тадэвуш”).

Стрыжнем жыцця шляхецкага двара з'яўляецца, безумоўна, дом. Сама кампазіцыя ўспамінаў “падказвае” гэта чытачу: амаль кожны раздзел твора ўжо ў назве або мае слова “дом”, або ўтрымлівае адпаведную карнёвую марфему, увесь час вяртаючы чытача да гэтага цэнтру (“Наш дом”, “Навокал дома”, “Дамашняе жыццё”, “Благаслаўненне дому”). Паняцце дом – складанае і знакавае, бо датычыцца не толькі сферы архітэктуры, але і сферы жыцця ва ўсіх яго праявах: бытавых, псіхалагічных, міфалагічных і агульначалавечых. Кожнае аблічча дому так ці інакш прадстаўлена ў творы Я. Булгака.

Дом – гэта не прастора, упарадкаваная і згарманізаваная чалавечам, згодна са сваімі ўяўленнямі аб дабрабыце, камфорце і ўтульнасці, а адлюстраванне ўнутранага свету асобы. Спачатку чалавек будзе дом, а потым ужо дом “будзе” чалавека, фарміруе яго светапогляд, дае яму тых акулераў, праз якія ён будзе глядзець на свет, успрымаць рэчаіснасць і людзей. Для Я. Булгака знешняе аблічча – форма – непарыўна звязаны са зместам, унутраным напаўненнем: матэрыяльная культура двара яскрава характарызуе яго духоўнае жыццё.

У сваім творы Я. Булгак праводзіць сапраўдную экскурсію па шляхецкім доме, распавядаючы пра кожны прадмет, які трапляецца на вочы (варта адзначыць, што даволі эклектычны інтэр’ер майстар называе *радасцю для вачэй*), і, згодна з сутнасцю экфрасіса, не толькі згадвае і апісвае, але і робіць акцэнт на сімвалічным змесце

³⁸ Я. Булгак, *Край...*, с. 109.

рэчаў і іх унутранай гісторыі. Інтэр’ерная прастора ўспамінаў багата насычана прадметамі (*бязважкімі элементарнымі рэчамі*), кожны з якіх няўлоўнымі настальгічнымі ніткамі звязаны з персанажамі ўспамінаў: фарфоравая статуэтка пастушкі з *крывавым запекшымся румянцам* нагадвае аб заўчаснай смерці маці героя, такой жа далікатнай, наіўнай і хваравітай; гравюры з выявай Яна Сабескага асацыіруюцца з вобразам бацькі, які, нягледзячы на тое, што прадстаўляе ў творы распаўсюджаны ў XIX стагоддзі тып “шляхціца-грэчкасея”, носіць у сабе сармацкія ідэалы, сканцэнтраваныя ў асобе караля-война; а апісанне недарэчных зялёных шпалераў падрыхтоўвае чытача да ўспрыняцця даволі камічнай асобы пана Лапушынскага, настаўніка, які аддаваў перавагу здароваму пасляабедзенаму сну, а не заняткам з вучнем.

Экфрасісы і экфрастычныя дэталі характарызуюць і самога героя, даюць уяўленне пра яго ўнутраны свет, сфарміраваны не толькі зместам, але і візуальным афармленнем кніг А. Міцкевіча, творчасцю М. Андрэілі, альбомам і рэпрэдукцый Я. Матэйкі, архітэктурай суседскіх шляхецкіх сядзібаў (адна з іх, Чомбраў, і з’яўляецца прататыпам міцкевічаўскага Сапліцова) і мясцовай сакральнай архітэктурай. У падтэксе аўтар нібы зашыфраваў думку пра тое, што ад нараджэння чалавека трэба акружаць прыгожымі рэчамі.

Экфрастычныя апісанні ў творы характарызуюць не толькі галоўнага героя “Краю дзіцячых гадоў”, але распавядаюць пра шляхецтва ў цэлым, акрэсліваюць атмасферу дома і перадаюць аблічча эпохі: экфрасісы абразоў сведчаць пра духоўнасць і хрысціянскі светапогляд герояў (“Духоўнае бласлаўненне дому” ў чорнай дубовай раме – галоўная рэч у доме); мэбля розных стыляў і эпох (барока, ракако, ампір) і прадметы, зробленыя ва ўласных майстэрнях, з’яўляюцца знакам ашчаджальнасці; а сапраўдная ода “пузатаму” самавару, *які пампезна ўязджаў у сталовую ў воблаках пары і выдаваў незлічоную колькасць гарбаты*³⁹, – хвалебны спеў гасціннасці і адкрытасці дому.

Разам з тым, праз экфрасісы Булгак паказвае і негатыўныя тэндэнцыі эпохі. Асаблівым гонарам кожнага шляхціца былі сармацкія партрэты продкаў (неад’емная частка шляхецкага светапогляду): цэлыя галерэі сапраўдных і выдуманых герояў пацвярджалі высакароднае паходжанне і сацыяльны статус. У доме Булгакаў таксама была своеасаблівая галерэя слаўных продкаў:

³⁹ Я. Булгак, *Край...*, с. 93.

Над канапай на сярэдняй сцяне віселі тры пачарнелыя ад старасці алейныя партрэты Грамыкаў з пачатку XIX ст., але трэба прызнаць, што ім больш цікавіліся павукі і мухі, чым людзі, бо іх пакрываў тоўсты слой бруду, з-за якога былі ледзь бачны твары. Гэтыя партрэты былі так даўно забыты і занядбаны, што ніхто не пратэставаў, калі я павыдзяўбаў ім вочы, страляючы іх з лука, і ніхто не растлумачыў мне ўсёй агіднасці і глупства майго ўчынку⁴⁰.

Такі дзіцячы вандалізм сведчыць пра тое, што рыцарства, якое так культывавалася ў шляхецкім асяроддзі, засталася ў мінулым; высокія памкненні саступілі месца вырашэнню бытавых праблем, думкам аб гаспадарцы. Сармацкія партрэты, як і высокія сармацкія ідэалы (вера – вольнасць – Айчына), скалечаны не столькі героем, колькі няўмольным часам.

Як чалавек з яскравым візуальным бачаннем свету, Я. Булгак падае дэтальнае апісанне шляхецкага двара, часам пераўтвараючыся ў фатографу з уласцівай дадзенай прафесіі цікавасцю да святла (інтэнсіўнасці, тэмпературы і крыніцы асвятлення), прапорцыяй, лініяй, кантрастаў і фактуры прадметаў (майстар акцэнтуюе ўвагу на матэрыялах: *ясеневыя жоўтыя мяккія крэслы і канапы; шафы і ложка і з цёмнага дубу і вязу; арэжавы столік; колер, перарэзаны чырвонымі жылкамі, якія ўтваралі такія прыгожыя, мудрагелістай формы малюнкi на дошках*). І, як сапраўдны фатограф, Булгак умее бачыць прыгожае ў пачварным, неэстэтычнае зрабіць эстэтычным: *Няпраўда, што нешта любяць перш за ўсё за яго прыгажосць, можна паміць і за брыджасць*⁴¹.

Сапраўды, іранічна, але з вялікай любоўю майстар апісвае нават шпалеры школьнага пакоя, у якім праводзіў заняткі пан Лапушынскі, адзіным захапленнем якога былі пісьмовыя прыборы. Стракатая абіўка з незразумелым сюжэтам (тут былі і паляўнічы з *мясістым носам*, падобны на разбойніка, і *тлусты алень*, што бег, як рысь, і дзіўныя хмары) з'яўляецца яскравай дэкарацыяй, якая найлепшым чынам падкрэслівае і перадае недарэчнасць працэсу навучання галоўнага героя.

А над выжлам пляма светлаценю на пагорку мела выгляд адрэзанай заечай галавы, якая без ног бегла па зялёным пейзажы нечувана камічным спосабам. Усе гэтыя сцэнкі мелі сакавіты жоўта-зялёны каларыт і паўтараліся незлічоную колькасць разоў: зверху, знізу, над ложкам, на печы – усюды падпільноўваў гэты чорны дзяцюк у белых штанах, цэліўся

⁴⁰ Я. Булгак, *Край...*, с. 51.

⁴¹ Тамсама, с. 172.

ў лятучыя хмары квадратны ягоміласць, адусюль выдурнялася сабака з аленам, а ідыёцкая заечая галава, адцятая ад тулава, падскоквала ўслед за імі ў недарэчнай пагоні⁴².

Нягледзячы на дэталёвасць, экфрастычныя апісанні майстра не пераходзяць у сухую інвентарызацыю. Дзякуючы пісьменніцкаму таленту можна ўбачыць у рэчах іх глыбінную сутнасць, звязваць іх са сваім ўнутраным жыццём і разуменнем, што толькі падкрэслівае пануючую ў доме атмасферу гармоніі, раўнавагі і любові. Задачай Булгака з'яўляецца апісанне згубленай шляхецкай цывілізацыі ў дробязях: *Я так прагна хацеў бы ўваскрасіць непараўнальную чароўнасць гэтага малога свету, поўнага высакародных пачуццяў, добрых людзей і прыгожых мілых рэчаў...*⁴³

Творчасць мультыталентаў – унікальны мастацкі феномен, які прыцягвае ўвагу даследчыкаў сваёй шматмернасцю, варыятыўнасцю інтэрпрэтацый і інтэрмедыяльным характарам. Адным з самых паказальных відаў інтэрмедыяльных узаемадзеянняў з'яўляецца экфрасіс, вербальнае прадстаўленне ў літаратуры твораў візуальных мастацтваў. Экфрасіс – універсальная катэгорыя: прыклады экфрастычных апісанняў можна знайсці фактычна ў кожнага пісьменніка, што тлумачыцца жаданнем творцы выйсці за межы вербальнай прасторы. Аднак, як свярджае Л. Генералюк, *не будзе перабольшваннем сцверджанне, што найлепшымі аўтарамі экфрасісаў з'яўляюцца творцы-мультыталенты (Doppelbegabungen)*⁴⁴.

У творах Я. Драздовіча экфрасіс выконвае характаралагічную функцыю, функцыю алегорыі культуры, а таксама выступае ў якасці доказу і нагляднасці. М. Шагал у літаратурныя творы ўключае кароткія асацыятыўныя экфрасісы, якія, аднак, нягледзячы на аб'ём інфармацыі, яскрава характарызуюць герояў твораў і прастору (Віцебск), выконваюць метаапісальную і акумулятыўную функцыю, забяспечваюць цэласнасць твора, актуалізуюць мастацкую праблематыку (напрыклад, так паблажліва пісаў М. Шагал пра кубістаў *Пусть себе кушают свои квадратные груши на треугольных столах*)⁴⁵. Экфрасіс у творах У. Галубка з'яўляецца важным сюжэтастваральным элементам і адным са спосабаў трансляцыі аўтарскай пазіцыі. Экфрасіс

⁴² Тамсама, с. 172.

⁴³ Я. Булгак, *Край...*, с. 49.

⁴⁴ Л. Генералюк, *Універсализм Шевченка: Взаємодія літаратуры і мистецтва*, Київ: Навук. думка, 2008, с. 60.

⁴⁵ М. Шагал, *Моя...*, с. 118.

– арганічная частка вербальнай тканіны ўспамінаў Я. Булгака “Край дзіцячых гадоў”, якая выконвае шэраг функцый: экфрастычныя апісанні падаюць разгорнутую характарыстыку персанажаў твора, акрэсліваюць атмасферу шляхецкага двара канца XIX стагоддзя, а таксама перадаюць аблічча цэлай эпохі.

L I T E R A T U R A

- Avtuhovič T. E., *Ėkfrastičeskie impul'sy v sovremennoj russkoj, belorusskoj i pol'skoj poëzii*, [u:] *Movaznaŭstva. Litaraturaznaŭstva. Fal'klarystyka: XVI Mižnarodny z'ezd slavistaŭ, Bâlgrad 19–27 žnŭnâ 2018 g.: daklady belaruskaj dëlegacyi*, Minsk 2018 [Автухович Т. Е., *Экфрастические импульсы в современной русской, белорусской и польской поэзии*, [у:] *Мовазнаўства. Літаратуразнаўства. Фалькларыстыка: XVI Міжнародны з'езд славістаў, Бялград 19–27 жніўня 2018 г.: даклады беларускай дэлегацыі*, Мінск 2018].
- Baradulin R., *Tol'ki b âŭrèi byli!..: kniža pavagi i sâbroŭstva*, Minsk 2011 [Барадулін Р., *Толькі б яўрэі былі!..: кніга павагі і сяброўства*, Мінск 2011].
- Bulgak Â., *Kraj dзіcâčyĥ gadoy*, Minsk 2004 [Булгак Я., *Край дзіцячых гадоў*, Мінск 2004].
- Geller L. M., *Voskrešenie ponâtiâ, ili Slovo ob êkfrasisie*, [v:] *Ėkfrasis v russkoj literature: Trudy Lozannskogo simpoziuma*, Moskva 2002 [Геллер Л. М., *Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе*, [в:] *Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума*, Москва 2002].
- Galubok Ul., *Tvory: Dramaturgiâ; Paëziâ; Proza; Publіcystyka*, Minsk 1983 [Галубок Ул., *Творы: Драматыргія; Паэзія; Проза; Публіцыстыка*, Мінск 1983].
- Generalŭk L., *Unіversalizm Ševčenka: Vzaêmudiâ literaturi i mistectva*, Kiiв 2008 [Генералюк Л., *Універсализм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва*, Кіїв 2008].
- Drazdovič Â., *Na pazahatnîm svece*, “Polymâ”, № 8, Minsk 2014 [Драздовіч Я., *На пазахатнім свеце*, “Полымя”, № 8, Мінск 2014].
- Močernŭk N., *Poza kontekstom: Întermedial'ni strategii literaturnoi tvorčosti ukraïns'kih pis'mennikiv-hudožnikiv mižvoënnâ*, L'viv 2018 [Мочернюк Н., *Поза контекстом: Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєння*, Львів 2018].
- Narcyzaŭ Â., *Vâlîkaâ šyška*, Vil'nâ 1923 [Нарцызаў Я., *Вялікая шышка*, Вільня 1923].
- Teoriâ i istoriâ êkfrasisa: itogi i perspektivy izučeniâ*, Siedlce 2018 [Теорія і історія екфрасиса: ітоги і перспективи изучення, Siedlce 2018].

- Tišunina N. V., *Zapadnoevropejskij simvolizm i problema vzaimodejstviâ iskusstv: Opyt intermedial'nogo analiza*, Sankt-Peterburg 1998 [Тишунина Н. В., *Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: Опыт интермедиального анализа*, Санкт-Петербург 1998].
- Šagal M., *Moâ žizn'*, Sankt-Peterburg 2014 [Шагал М., *Моя жизнь*, Санкт-Петербург 2014].
- Èkfrasis v russkoj literature: Trudy Lozannskogo simpoziuma*, Moskva 2002 [Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума, Москва 2002].
- Âsenko E. V., "Lûbite živopis', poëty..." *Èkfrasis kak hudožestvenno-mirovozzrenčeskaâ model'*, [online] http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427&Itemid=52, [dostup: 06.04.2020] [Яценко Е. В., "Любите живопись, поэты..." Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель, [online], http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427&Itemid=52, [доступ: 06.04.2020]].

Р Э З Ю М Э

ЭКФРАСИС У ТВОРЧАСЦІ МУЛЬТЫТАЛЕНТАЎ

У артыкуле аналізуюцца экфрасіс у творчасці мультыталентаў – аўтараў, якія ў сваёй дзейнасці звярталіся да розных мастацкіх практык (жывапіс, фатаграфія і літаратура). Акцэнтуюцца ўвага на актуальнасці вывучэння з'явы мастацкага ўніверсализму. Разглядаюцца галоўныя падыходы да вызначэння паняцця экфрасіса, прыводзіцца класіфікацыя экфрастычных уключэнняў. На матэрыяле літаратурных твораў Я. Драздовіча, М. Шагала, В. Галубка і Я. Булгака раскрываецца роля і функцыя ў тэксце апісанняў твораў мастацтва. Выяўлена, што ў творах мультыталентаў экфрасіс з'яўляецца адным з спосабаў характарыстыкі герояў і прасторы; перадае воблік пэўнай эпохі; трансліруе аўтарскую пазіцыю; служыць алегорыяй культуры; актуалізуе мастацкую праблематыку; з'яўляецца важным сюжетастваральным элементам і забяспечвае цэласнасць твора.

Ключавыя словы: экфрасіс, мультыталент, Doppelbegabungen, узаемадзеянне літаратуры і мастацтва, інтэрмедыяльнасць, Künstlerroman, аўтабіяграфія.

STRESZCZENIE

EKFRAZA W TWÓRCZOŚCI WSZECHSTRONNIE UTALENTOWANYCH

Autor artykułu analizuje ekphrasis w twórczości wszechstronnie utalentowanych – autorów, którzy w swojej działalności zwracali się do różnych praktyk twórczych (malarstwo, fotografia, literatura piękna). Jego uwaga koncentruje się na znaczeniu studiów nad uniwersalizmem artystycznym. Omawia podstawowe podejścia

do pojęcia ekfrazy, podaje klasyfikację inkluzji ekfrastycznych. Na materiale utworów literackich J. Drazdowicza, M. Chagalla, U. Gałubka i J. Bułhaka wyjaśnia ich rolę i funkcje w opisach dzieł sztuki. Stwierdza, że w utworach multitalentów ekfrazą jest jednym ze sposobów charakteryzowania bohaterów i przestrzeni, przekazuje oblicze pewnej epoki, określa stanowisko autora, służy jako alegoria kultury, aktualizuje problematykę artystyczną, jest ważnym elementem fabularnym i zapewnia integralność dzieła.

Słowa kluczowe: ekfrazą, multitalent, Doppelbegabungen, związki literatury i sztuki, intermedialność, Künstlerroman, autobiografia.

S U M M A R Y

EKPHRASIS IN THE WORK OF MULTI-TALENTS

The article analyzes ekphrasis in the work of multi-talents – authors who in their activity turned to different artistic practices (painting, photography and literature). The attention is focused on the relevance of the study of the phenomenon of artistic universalism. The main approaches to the definition of ekphrasis are considered and a classification of ekphrastic inclusions is given. Based on the material of the literary works of J. Drazdovich, M. Chagall, U. Galubok and J. Bulhak, the role and functions in the text of descriptions of works of art are considered. It has been revealed that in the works of multi-talents, ekphrasis is one of the ways to characterize heroes and space; it conveys the appearance of a certain era, broadcasts the author's position, serves as an allegory of culture and actualizes art issues. It is an important plot-forming element which ensures the integrity of the work.

Key words: ekphrasis, multi-talent, Doppelbegabungen, the interaction of literature and art, intermediality, Künstlerroman, autobiography.