

Т. М. ФЕДАРЦОВА

**ГІСТОРЫЯ СУСВЕТНАЙ ЛІТАРАТУРЫ.
СЯРЭДНЯВЕЧЧА. АДРАДЖЭННЕ**

**Тэксты лекцый для студэнтаў спецыяльнасці 1-47 01 01
«Выдавецкая справа» завочнай формы навучання**

Мінск БДТУ 2006

УДК 82.0(091)(075.8)+882.6(075.8)

ББК 83.3(0)я7

Ф 33

Разгледжаны і рэкамендаваны да выдання рэдакцыйна-выдавецкай
радай універсітэта

Рэцэнзенты:

доктар філалагічных навук, прафесар, член-карэспандэнт БелАА,
загадчык лабараторыі літаратурнай адукацыі навукова-метадычнай
установы «Нацыянальны інстытут адукацыі» Міністэрства адукацыі

Рэспублікі Беларусь *М. І. Мішчанчук*;

доктар філалагічных навук, прафесар кафедры лексікалогіі
англійскай мовы ўстановы адукацыі «Мінскі дзяржаўны
лінгвістычны універсітэт» *А. П. Кліменка*

Федарцова, Т. М.

Ф 33 Гісторыя сусветнай літаратуры. Сярэднявечча.
Адраджэнне : тэксты лекцый для студэнтаў спецыяльнасці 1-
47 01 01 «Выдавецкая справа» завочнай формы навучання / Т.
М. Федарцова. – Мінск : БДТУ, 2006. – 130 с.

ISBN 985-434-653-6

Дапаможнік прысвечаны пытанням літаратуры Сярэднявечча і эпохі
Адраджэння. Сярэднявечча цікавае тым, што ў гэты час узніклі нацыянальныя
літаратуры, а Адраджэнне нарадзіла гуманізм як своеасаблівую філасофію
існавання Чалавецтва.

Вывучэнне літаратуры дадзеных перыядаў дапаўняецца даследаваннем яе
связяў з беларускай літаратурай. Актуальнасць такога падыходу падкрэслена
ў базавай праграме па сусветнай літаратуры для ВНУ. Увага надаецца зара-
джэнню новых жанраў літаратуры, з'яўленню новых вандроўных вобразаў,
а таксама перакладчыцкай дзейнасці беларускіх паэтаў і пісьменнікаў.

УДК 82.0(091)(075.8)+882.6(075.8)

ББК 83.3(0)я7

ISBN 985-434-653-6

© УА «Беларускі дзяржаўны
тэхналагічны універсітэт», 2006

УВОДЗІНЫ

Тэксты лекцый прысвечаны разгляду працэсу развіцця літаратуры заходніх еўрапейскіх краін у эпоху Сярэднявечча і Адраджэння. Паказана спецыфіка і наватарства кожнай эпохі, адносіны да чалавека, да фарміравання маральных крытэрыяў яго жыцця і дзейнасці. Вялікая ўвага нададзена пытанню ўзнікнення, фарміравання, кампілятыўнасці і трансфармацыі тагачасных жанраў: санета, навелы, эсэ, раманса, балады і інш.

Сярэднявечча цікавае тым, што ў гэты час адбылося ўзнікненне нацыянальных літаратур, а ў эпоху Адраджэння нарадзіўся гуманізм як своеасаблівая філасофія існавання Чалавецтва. Слова «Адраджэнне» адносіцца да ліку параўнальна маладых гісторыка-культурных паняццяў. У кантэкст навуковай літаратуры яго ўвёў у сярэдзіне XIX стагоддзя французскі гісторык Жуль Мішле. Да гэтага эпоха насіла назву «Рэнесанс», якая была ўведзена гісторыкам мастацтва сярэдзіны XVI стагоддзя Джарджо Вазары ў яго «Жыццяпісе найбольш знакамітых жывапісцаў, скульптараў і дойлідаў». Ды і сам падзел жыцця чалавецтва на эпохі абавязаны менавіта Адраджэнню, бо гэта быў першы перыяд, які ўсвядоміў сябе эпохай, даў сабе ацэнку з пункту гледжання чалавечай дзейнасці і заняў пачэснае месца пасля Сярэднявечча, каб падрыхтаваць пляцоўку для развіцця наступных эпох. Так з'явілася мера Часу, якую ў сусветным літаратурнаўстве называюць перыядызацыяй. Але цяжка ўстанавіць дакладныя межы кожнай эпохі. Важна тое, што Адраджэнне ўпершыню ўсвядоміла антычнасць як мінулае Чалавецтва, вопыт якога неабходна вывучаць і пераасэнсоўваць, каб рухацца наперад. У эпоху Адраджэння назіраецца вызваленне ад шматлікіх звыклых догмаў і схем. Можна смела сцвярджаць, што адбыўся прарыв да сапраўднага разумення чалавечай прыроды.

Пэўная ўвага ў дапаможніку надаецца зараджэнню новых жанраў літаратуры, з'яўленню новых вандроўных вобразаў, а таксама перакладчыцкай дзейнасці беларускіх паэтаў і пісьменнікаў. Сярод беларускіх перакладчыкаў твораў эпохі Сярэднявечча і Адраджэння вядомыя імёны Ю. Гаўрука, У. Дубоўкі, К. Крапівы, У. Скарынкіна, В. Сёмухі, У. Шахаўца, Л. Баршчэўскага, Віталія і Артура Вольскіх, А. Разанава, А. Звонака П. Макаля Р. Барадзіліна, С. Шупы, З. Коласа і інш. Такім чынам, разгледжаны мастацкі досвед эпох Сярэднявечча

і Адраджэння спалучаны з айчынным літаратурным працэсам.

ВИЗАНТЫЙСКАЯ ЛІТАРАТУРА

Рымскую імперыю, на жаль, чакаў лёс усіх імперый свету: яна разбурылася. Яшчэ 11 мая 330 года імператар Канстанцін афіцыйна перанёс сталіцу з Рыма ў новы, толькі што пабудаваны на ўзбярэжжы Мармуровага мора горад – Канстанцінопаль. Гэта месца раней было грэчаскай калоніяй, якая насіла назву Візантыя. А Рым у той час знаходзіўся ў стане глыбокага крызісу. Заняпад назіраўся ва ўсіх галінах жыцця: палітычнай, эканамічнай, культурнай, рэлігійнай. Заснаванне новай сталіцы было абумоўлена імкненнем узаконіць раней гнае хрысціянства і зрабіць яго адной з дзяржаўных рэлігій. Так пачынаўся новы этап развіцця гісторыі чалавецтва.

У 395 годзе раней моцная Рымская імперыя распалася на дзве часткі: Заходнюю і Усходнюю. Пасля падзення Рыма традыцыі антычнай культуры захоўвала Візантыя. Але першапачаткова яе жыхары называлі сябе рамеямі, а сваю дзяржаву – Рамейскай (г. зн. Рымскай). Тэрмін «Візантыя» з’явіўся значна пазней спачатку ў навуковых трактатах, а затым і ў штодзённым жыцці.

З IV па XII стагоддзе Візантыя была самай магутнай і квітнеючай дзяржавай Еўропы. У яе ўладанне ўваходзілі Малая Азія, Балканскі паўвостраў, Сірыя, Палесціна, Егіпет, частка Месапатаміі і Арменіі, выспы Усходняга Міжземнамор’я, асобныя раёны Аравіі, землі ў Крыме і на Каўказе. Насельніцтва складала каля 30–35 млн. жыхароў. Інтэнсіўна вёўся гандаль нават з самымі аддаленымі краінамі свету. Візантыйская залатая манета – солід была першай міжнароднай валютай. Пашыралася сфера рэлігійнага ўплыву, але разам з ім на іншыя еўрапейскія землі прыходзіла антычная культура. Такім чынам, Візантыя, прамая спадкаемніца грэка-рымскага і эліністычнага мастацтва, не толькі пяршыньставала сярод усіх краін Еўропы ў сваім культурным развіцці, але і стварыла падмурак для ўзнікнення нацыянальных мастацкіх школ, у тым ліку і літаратурных.

Аднак будзе несправядлівым весці гаворку пра Візантыю толькі як правадніка антычнай культуры. Бо гэта дзяржава сумела выпрацаваць свае ўласныя мастацкія традыцыі, якія таксама значна паўплывалі на развіццё еўрапейскіх нацыянальных культур, у тым ліку беларускай (варта ўспомніць візантыйскі ўплыў на творчасць Кірылы Тураўскага, Рыгора Цамблака, Клімента Смалаяціча, Сімяона Полацкага і інш.). І таму калі даводзіцца гаварыць пра элінізм у візантыйскай літаратуры, то толькі як пра літаратурны ўплыў, які трэба

ставіць побач з уплывам арабскай, сірыйскай і іншых літаратур, да якіх візантыйская мела дачыненне. Іншая справа, што антычны ўплыў быў самы моцны, ды і літаратура Візантыйскай імперыі стваралася на сярэднягрэчаскай мове.

На жаль, гісторыя візантыйскай літаратуры ў былым Савецкім Саюзе амаль не даследавалася, бо помнікі народнай творчасці гэтай краіны да нас не дайшлі, яе тэматычная і жанравая палітра мае ў сваёй большасці царкоўную прыналежнасць, а «ваяўнічы атэізм» не дазваляў сабе такога прыніжэння, як карыстанне любым жанрам літаратуры «периода мракобесия».

Візантыйская царкоўная літаратура ў асноўным прадстаўлена двума напрамкамі: кананічным і некананічным, якія вылучаліся значнай жанравай разнастайнасцю. Да кананічнай літаратуры адносіліся ўсе богаслужэбныя кнігі. Да некананічнай – жыцці, агіяграфіі, патрыстыка, хронікі, словы, гістарычная проза і інш. Выдаваліся спецыяльныя агіяграфічныя зборнікі: мінеі, пралогі, або сінаксары, пяцерыкі і інш.

Сярод жанраў візантыйскай паэзіі вылучаюцца царкоўныя гімны. Вядомым іх стваральнікам быў сірвец Раман Сладкапеец (VI стагоддзе), які напісаў каля тысячы вершаў дадзенага жанру. Гімны Рамана адрозніваліся аскетычным характарам, шчырасцю і глыбінёй пачуццяў. Яны напісаны ў свабоднай форме, сярэдняй паміж метрычным і праязічным маўленнем, і блізкія да *псалмаў* як па форме, так і па змесце. Раман Сладкапеец разглядаў семіятычныя элементы Старога Запавету, каб прыладзіць галоўныя матывы да тэксту Новага Запавету, супаставіць падзеі, параўнаць біблейскія персанажы. (Сёння *семіётыка – гэта навукa, якая вывучае найбольш агульныя ўласцівасці знакаў і знакавых сістэм*). Але ў гімнах славутага візантыйскага паэта дагматызм і багаслоўская вучонасць часам прытушвалі жывое пачуццё, а дыдактызм перашкаджаў развіццю мастацкасці паэзіі. Сёння ў агульнай скарбонцы сусветнай літаратуры значацца духоўныя паэтычныя творы канстанцінопальскага патрыярха Сергія, вядомага багаслова і выбітнага паэта Іаана Дамаскіна, які, дарэчы, стварыў тэорыю «свяшчэннага абраза», даказаўшы іканаборцам, што нябачнае і бесцялеснае можна адлюстроўваць ў сімвалічным і алегарычным выглядзе, і іншых аўтараў прыгожага слоўнага мастацтва Візантыі.

На жаль, і Візантыйскую імперыю чакаў лёс усіх імперый. Яна таксама распалася. Новаеўрапейскі літаратурны цыкл, свецкая творчасць на жывых мовах еўрапейскіх народаў пачынаецца з эпосу.

ЛІТАРАТУРА СЯРЭДНЯВЕЧЧА

Сярэднявечная літаратура – гэта важны і надзвычай цікавы этап у развіцці сусветнай літаратуры. Яна сфарміравалася ў агульным філасофска-культурным рэчышчы хрысціянскага светапогляду, нарадзіўшы царкоўна-рэлігійныя жанры. Але не была забыта і антычная культура мастацкага слова, асабліва помнікі рымскай літаратуры. Яны разам з фальклорам зрабілі пэўны ўплыў на развіццё твораў свецкай літаратуры. Такім чынам, на характар і паэтыку сярэднявечнай літаратуры паўплывалі адразу некалькі фактараў: па-першае, яна актыўна сілкавалася паэтычнымі формамі і сюжэтамі вуснай народнай творчасці; па-другое, увабрала ў сябе традыцыі антычнага культуры і літаратуры, асабліва тут варта адзначыць творчасць Авідзія і Вергілія; па-трэцяе, зведала даволі моцны ўплыў хрысціянства, бо яго рэлігійная сістэма пранізала ўсе сферы чалавечага жыцця. Многія жанры сярэднявечнай літаратуры рэлігійнага паходжання – гэта духоўныя вершы, перыфразы Бібліі, жыцці і інш. А ў беларусаў і ўкраінцаў – гэта яшчэ апокрыфы, што значыць патаемная літаратура.

У сваім развіцці літаратура дадзенай эпохі прайшла тры этапы, якія былі цесна знітаваны з развіццём тагачаснага грамадства.

Ранняе Сярэднявечча (час, калі ў Еўропе амаль што не было гарадоў, насельніцтва канцэнтравалася ў сельскай мясцовасці і рамёствы знаходзіліся ў цеснай сувязі з земляробствам) параўнальна беднае на літаратуру. Нашэсце варвараў прывяло да гібелі многіх помнікаў антычнай літаратуры. А ўзоры вуснай народнай творчасці знішчаліся хрысціянскай царквой як паганскія. Таму захаваліся толькі эпічныя казанні тых народаў, што былі як бы на водшыбе Еўропы, – кельтаў, або старажытных скандынаваў.

У перыяд развітых феадальных адносін у сфарміравалася структура феадальнага грамадства, яго іерархічная лесвіца, дзе кожнае са-слоўе займала строга вызначаную прыступку: на яе вяршыні – кароль, буйныя феодальныя, а ля падножжа – бяспраўныя сялянскія масы. Важным фактарам стала з’яўленне гарадоў і фарміраванне гарадскога саслоўя. Абвастраецца барацьба паміж каралеўскай уладай, якая звычайна абапіралася на гараджан, і мяцежнымі феадаламі.

Літаратура гэтага перыяду значна багацейшая. Адметна, што кож-

нае саслоўе, па-сутнасці, выпрацоўвала сваю культуру, сваю літаратуру. У народным асяродку нарадзіліся з фальклорных паданняў узоры гераічнага эпасу, якія адносяцца да найвышэйшых мастацкіх дсягненняў Сярэднявечча. У Германіі – «Спеў пра Гільдэбранда», Францыі – «Спеў пра Раланда», Іспаніі – «Спеў пра майго Сіда», Англіі – «Беавульф». Да таго ж новаеўрапейская літаратура ўзнікла на жывых мовах еўрапейскіх народаў. Ды і асоба героя гэтых эпасаў цесна і непарыўна лучыцца з народамі, а хрысціянская ідэалогія, імкнучыся ўвесь час да пазнання асобы, служыць як бы процівагай фальклорнаму пачатку. Спалучэнне эпічнага геройства з духоўнасцю хрысціянства нараджае нязнаныя антычнасцю вобразы. Гэта рыцары Раланд і Аліўе з французскага «Спева пра Раланда», Гільдэбранда і Гаду з нямецкага бранда «Спева пра Гільдэбранда», Вяйнямейнен з фінскай «Калевалы», князь Ігар і яго брат «буй-тур» Усевалад з усходнеславянскага «Слова пра паход Ігаравы».

Позняе Сярэднявечча – час, калі ў выніку вялікіх геаграфічных адкрыццяў, пераходу да мануфактуры і развіцця гандлёва-грашовых адносінаў адбыліся глыбокія змены ва ўсіх сферах палітычнага, грамадскага і духоўнага жыцця. У гэты перыяд квітнее рыцарская літаратура з багатай жанрава-тэматычнай разнастайнасцю раманаў і паэзіяй, перш за ўсё лірыкай трубадураў. Цікавасць выклікае і гарадская літаратура, у якой пераважаюць жанры дыдактычныя, павучальныя, сатырычныя, алегарычныя. Фарміруюцца тэатральныя жанры, як рэлігійныя – містэрыя, міраклё, маралітэ, так і свецкія – перш за ўсё фарс. У асяродку служак культу спецыяльна ствараецца літаратура на лацінскай мове, у прыватнасці жыцці святых, «бачанні», царкоўная драма, якая вырасла з богаслужэння.

Сярэднявечную літаратуру цяжка зразумець без уліку ментальнасці тагачаснага чалавека, яго рэлігійнага ўспрымання сучаснасці. Каталіцкая і праваслаўная цэрквы зыходзілі з дзвюх рэальнасцяў, згодна з якімі зямное жыццё з'яўлялася толькі бледным адлюстраваннем іншага нябеснага жыцця, зямное існаванне лічылася падрыхтоўкай да пераходу ў іншы свет. Сцвярджаўся аскетызм, ганьбаваліся жарсці і грахоўнасць плоцкага кахання. Гэта накладвала адбітак на канцэпцыю чалавека ў літаратуры Сярэднявечча. Мастацкае асэнсаванне асобы нярэдка падавалася ў нейкім саслоўным схематычным пераламленні. Рыцар паказваўся мужным, прыгожым, кароль знешне мудрым, селянін – хітраватым, скнарлівым. Чалавек і яго ўнутраны свет разглядаліся яшчэ з пазіцыі шматлікіх звыклых догмаў і схем,

што значна зменіць культурная традыцыя наступнай эпохі – Адраджэння.

ГЕРАІЧНЫ ЭПАС

Эпічная паэзія Сярэднявечча – гэта ўжо паэзія нацыянальная, запісаная на нацыянальных мовах і заснаваная на рэальных гістарычных падзеях. У ёй дакладна зафіксаваны галоўны момант феадальнай культуры – вернасць і адданасць васала свайму сеньёру і сваёй краіне. Хрысціянскія матывы, даволі невыразныя ў раннім эпасе, затым пачынаюць гучаць самадастаткова, бо з’яўляюцца адным з найважнейшых складнікаў гераічных паэм. Подзвігі героя вызначаюцца не толькі яго фізічнай сілай, але і сілай яго веры.

Фальклор «варварскіх» народаў дае канкрэтныя сюжэты, вобразы і тое, што можна назваць духоўна-практычнай дзейнасцю. Таму духоўна-маральныя праблемы, імкненне да ідэалу характэрныя менавіта для новаеўрапейскіх эпасаў. Асоба героя гэтых эпасаў моцна знітавана з народам, прадстаўніком якога ён з’яўляецца, а хрысціянская ідэалогія, імкнучыся ўвесь час пазнаць асобу, служыць як бы процівагай фальклорнаму пачатку і нараджае новага героя, нязнанага антычнай літаратурай.

Ірландскі (кельцкі) эпас

Адным з самых значных мастацкіх помнікаў эпохі ранняга Сярэднявечча стаў кельцкі эпас. Яго стваральнікамі былі кельты, народнасць, якая насяляла тэрыторыю сучаснай Ірландыі, паўднёвую частку Англіі і Поўнач Францыі (ірландцы, шатландцы, уэльсцы).

Прыкладна да пачатку VIII стагоддзя, да скандынаўскага ўмяшання, кельты, што жылі на водшыбе Еўропы, захавалі архаічную стадыю культуры, абшчыннае (супольнае) землекарыстанне, натуральную гаспадарку, перажыткі групавага шлюбу, матрыярхату. І хоць у V стагоддзі кельты падвергліся хрысціянізацыі, яна не пусціла глыбокіх каранёў на іх паганскай глебе. Кельты захоўвалі паганскія традыцыі, верылі ў багоў сваіх плямёнаў, у прыродныя сілы і духаў, ва ўсялякія магічныя заклінанні і табу.

З родавых і мясцовых паданняў вырас кельцкі фальклор, насычаны найбагацейшым міфалагічным матэрыялам. Некалькі стагоддзяў гэтыя казанні захоўваліся ў вуснай форме. Іх захавальнікамі, як лічыць расійскі даследчык А. А. Смірноў, былі тры катэгорыі казачнікаў. Да першай катэгорыі адносіліся друіды,

якія павінны былі ведаць 300 паданняў. Да другой – барды, якія выконвалі сагі пад музыку і павінны былі ведаць 175 саг. Да трэцяй – філіды (празарліўцы). Але ў залежнасці ад ведання саг яны падзяляліся на 10 разрадаў. Галоўным заняткам філідаў было расказванне эпічных паданняў, якія імі былі сістэматызаваны і літаратурна апрацаваны.

Першыя запісы паданняў былі зроблены ў VII–VIII стагоддзях. Тэкст наносіўся на скуры жывёл, таму адзін з іх так і называўся «Кніга Бурай каровы».

Saga (saga) па-скандынаўску паданне. Гэта невялікае аповяданне казачнікі выконвалі на працягу вечара, калі мужчыны вярталіся пасля рыбнай лоўлі ці палявання.

З вялікай колькасці старых ірландскіх казанняў, што дайшлі да нас, вылучаюцца два цыклы саг: гераічныя, пра Кухуліна, і рамантычныя, пра грознага фіна і яго сына спевака і складальніка песень Асіяна (Айсіна). Створаны яны ў час паганскай эпохі і ранняга хрысціянства (з III па VII стагоддзе), канчаткова аформіліся ў X стагоддзі і вельмі беражліва захоўваюцца ірландцамі да нашага часу. Праўда, у V стагоддзі была спроба хрысціянізацыі саг, але яна не змагла прыглушыць яркі паганскі элемент вуснай народнай творчасці.

З першага цыкла захавалася больш за 100 саг. Агульным фонам падзей паслужыла даўняя барацьба паміж Уладай і Канахтам (мясцовасці ў Ірландыі). Гэта барацьба выяўлялася як у дробных набеггах, рабаўніцтве і памежных бойках, так і ў буйных паходах. Адзін з такіх арганізаваных паходаў асвятляецца ў цыкле «Выкраданне быка з Куалнге». Паводле сведчання летапісаў, гэта барацьба цягнулася з II стагоддзя да н. э. да II стагоддзя н. э. Моц варажыга Канахта паказана ў вобразе каралевы Медб і яе мужа караля Айліля. Яны маюць мужных ваяроў, ды Медб удалося залічыць на свой бок каралёў іншых вобласцяў, напрыклад караля Мумана – чараўніка і мудраца Куроі і інш. Гэтай кааліцыі супрацьстаіць магутнасць караля ўладаў Канхабара і лепшых яго ваяроў – Кухуліна, Конала і Лайгайрэ Сакрутальнага. У сталіцы ўладаў «дзіўнай» Эмайн-Махе яны згрупаваліся вакол свайго караля.

Такім чынам, першы цыкл паданняў самы каштоўны, бо змяшчае самыя старажытныя гераічныя сагі, што адносяцца да цыкла пра Кухуліна. У такім выглядзе асобна яны стаяць звычайна і ў старажытных ірландскіх рукапісных зборніках. Другая група

складаецца з саг даволі розных эпох і цыклаў. Але агульным для іх з’яўляецца перавага лірычнага элемента (замест гераічнага), фантастыкі і трагічных калізій пачуццяў. І ўмоўна сагі другога цыкла можна назваць сагамі рамантычнымі або фантастычнымі.

Ірландскія сагі маюць адметныя асаблівасці. Перш за ўсё незвычайная сама іх форма. У супрацьлегласць эпасу іншых еўрапейскіх народаў:

а) кельцкі эпас складаўся не ў вершах, а ў прозе;

б) усе сагі маюць своеасаблівы стыль – выразны, лаканічны па сапраўднаму лапідарны (сціслы), але пры гэтым ён аздоблены шматлікасю рытарычных упрыгожанняў, якія даволі выразныя пры ўсёй іх умоўнасці;

в) арыгінальны кельцкі эпас і па сваім змесце. Бо да шматлікіх тэм і матываў яго нялёгка адшукаць паралелі ў эпасах іншых народаў, прынамсі еўрапейскіх. І ні ў адным з іх не праяўлена такая ўвага да жанчыны і не адведзена такое месца для тэмы кахання, як ў ірландскіх сагах. Няма ў іншых еўрапейскіх эпасах і такой адмысловай казачнай фантастыкі.

Іншым разам сагі ўтваралі цэласны цыкл, працяглае па сюжэце дзеянне. Такім з’яўляецца ўладскі цыкл «Выкраданне быка з Куалнге», які адносіцца да самай старажытнай часткі кельцкага эпасу. Племя ўладаў жыло на поўначы Ірландыі, на тэрыторыі сучаснага Ольстэра і мела свае багатыя паданні. Напрыклад, пра караля ўладаў Канхабара, які нібыта жыў у I стагоддзі н. э., і ягонага пляменніка – Кухуліна.

Першапачатковым стрыжнем усяго цыкла была асоба самога Канхабара, жыццё якога хронікі адносяць да I стагоддзя да н. э. і I стагоддзя н. э. Але хутка яго спасціг той жа лёс, што і быліннага князя Уладзіміра ці караля Артура і многіх іншых эпічных каралёў: ён быў адціснуты на задні план сваімі юнымі віцязямі. У сагах шмат гаворыцца пра прыгажосць і грозную постаць Канхабара, якога ўлады лічылі сваім зямным богам, але нічога не паведамляецца пра яго ўласныя подзвігі, сілу і мужнасць. Галоўнай жа гераічнай асобай зрабіўся пляменнік Канхабара – непераможны Кухулін. Ды і ўсе значныя падзеі адбываюцца на тэрыторыі, якая з’яўляецца ўласнасцю Кухуліна. Гэта – Куалнга або раўніна Муртэмне, што лішні раз пацвярджае гіпотэзу пра мясцовае і родавае паходжанне саг.

Менавіта Кухулін стаў галоўным героем уладскага цыкла саг, бо ў юнаку мы знаходзім рысы народнага заступніка, абаронцы:

высакароднасць, смеласць, самаахвярнасць. Ды і гіне ён як герой. Кухулін – сын Дэхцірэ, сястры Канхабара і бога святла Луга. Калі Кухулін стаў юнаком, старэйшыны ўладаў прымушаюць яго ажаніцца з прыгажуняй Эмер. Бацька абранніцы Кухуліна запатрабаваў ад хлопца выканання шэрагу цяжкіх і небяспечных задач у надзеі, што будучы нялюбы зяць загіне. Але юнак годна вырашыў усе задачы і ажаніўся з дзяўчынай.

Пад час гэтага небяспечнага сватаўства Кухуліну давалося пабываць у Шатландыі, дзе адна волатка навучыла яго асаблівасцям чарадзейства. І ён стаў валодаць цудоўнымі ўласцівасцямі і здольнасцямі. Калі Кухулін прыходзіць ў баявую раз'юшанасць, то надзвычай вырастае, з кожнага валаска яго падаюць на зямлю кроплі крыві, а цела героя пыхае жарам, ён можа ўтыкнуць дзіду тупым канцом у зямлю, а затым узяцець і стаць босай нагой на востры яе канец. Ён амаль што валодае здольнасцю лятаць, можа трымаць зброю нагамі і г. д.

Праўда, цэласнай аповесці пра жыццё Кухуліна не атрымалася, але нават эпизадычныя сагі пра яго настолькі ўзгоднены паміж сабой, што можна скласці па іх легендарную біяграфію. За аповесцю пра цудоўнае нараджэнне героя ідзе аповесць пра яго дзяцінства, з якой мы даведваемся, што яшчэ дзіцём ён расце мацнейшым і разумнейшым за сваіх аднагодкаў. Калі Кухуліну споўнілася шэсць год, адбылося здарэнне, якое і тлумачыць яго прозвішча. Каханбар і ўсе яго ваяры адправіліся на банкет, які ладзіў каваль Кулан. Хлопчык застаўся дома, але, маючы жаданне далучыцца да застолля, ён выбраўся на волю. У двары гаспадара на яго напаў сабака, з якім і атраду ваяроў цяжка было б справіцца, але хлопчык кінуў у яго пашчу камень, які прасякнуў сабаку наскрозь, і той здох. Усе здзівіліся, а каваль запатрабаваў, каб Кухулін адслужыў яму нейкі тэрмін вартаўніком замест сабакі. Таму і імя нашага героя – Кухулайнд, што ў перакладзе азначае Сабака Кулана.

У сем гадоў Кухулін упершыню арымаў зброю і адразу стаў перамагаць мацнейшых ваяроў Ірландыі.

Калі Кухулін стаў юнаком, многія жанчыны і дзяўчаты былі закаханыя ў яго прыгажосць і подзвігі. Шатландская багачка Айфе нарадзіла нават сына ад Кухуліна, які затым у бойцы загіне ад рукі ўласнага бацькі, бо яны не пазнаюць адзін аднаго.

Двума найважнейшымі эпизодамі жыцця Кухуліна з'яўляюцца яго каханне да сіды Фанд, звязанае з экспедыцыямі ў «краіну

блажэнных», і барацьба за першыństwo, якая паслужыла прадметам вялікай сагі «Застолле ў Брыкрэна». Паводле зместу, зваднік Брыкрэн хоча пасварыць адважных Кухуліна, Конала і Лайгайрэ і кліча іх да сябе ў госці. Ён падбуктораве жонак герояў пачаць спрэчку пра тое, хто з іх мужчын першы. Героі супраць волі ўцягнуты ў спрэчку і павінны даказаць першыństwo ў бойцы. Кухулін бярэ верх, але вынікі гэтыя суддзя аспрэчвае. Сябры ідуць да чараўніка, дзе Кухулін смела кладзе галаву пад сякеру, і чараўнік, прызнаўшы яго самым мужным, надае яму званне героя Ірланды. У сагах паказана, што Кухулін не толькі мужны, але і прыстойны, спагадлівы да слабых.

Ва ўзросце 17 год Кухулін здзейсніў свой апошні подзвіг. Пра гэта паведамляе адна з самых вялікіх саг «Выкраданне быка з Куалнге». Канахцкая каралева Медб пажадала здабыць надзвычай рослага і прыгожага рыжага быка з Куалнге (гэта быў бык боскага паходжання), бо спадзявалася перавысіць багаццем свайго мужа, які меў беларогага быка. Але ўладар жывёлы не пажадаў прадаць быка, таму Медб рушыла на ўладаў з вялікім войскам. Яна ведала, што ўсе ўлады адзін раз у год становіліся магічна бяссільнымі, і таму напала на іх менавіта ў гэты ракавы дзень.

Аднак чары не распаўсюджваліся на Кухуліна, і ён адзін бярэцца абараняць родны Куалнге. З дапамогай чароўных таблічак з заклінаннямі Кухуліну ўдалося спыніць войска каля броду. Тут мужны юнак па чарзе стаў выклікаць ваяроў на паядынак, і на працягу трох месяцаў ірландскай зімы ён веў бойку, пакуль, нарэшце, улады не вылечыліся і не прыйшлі яму на дапамогу. І толькі на тры дні замяніў героя яго бацька бог Луг, прыняўшы аблічча маладога ваяра. Дапамогу Кухуліну прапаноўвае і фея вайны Марыган, але юнак адмаўляецца ўступаць з ёй у дамову, згодна з якой ён павінен быць вечным ваяром феі. Тады Марыган ператварылася ў карову і сама напала на Кухуліна. Такім чынам, міфалагічныя істоты актыўна ўмешваюцца ў барацьбу, але перамога цалкам залежыць ад гераізму Кухуліна.

Высакародства Кухуліна заключаецца ў тым, што ён не падняў зброю на свайго настаўніка Фергуса, які перайшоў на бок Медб, і не папракнуў уладаў за іх бяздзейнасць. Прычына смерці Кухуліна – уласная высакароднасць, бо ён змагаецца годна і не карыстаецца чарамі. Сага пра смерць героя заканчваецца наступнымі словамі: «Тры недахопы былі ў Кухуліна: тое, што ён быў надта малады, тое, што быў надта смелы, тое, што быў надта чароўны» [10, с. 121].

У вобразе Кухуліна старажытная Ірландыя паказала свой ідэал

вайсковай і грамадзянскай годнасці і маральнай чысціні. Гэты цыкл празвалі «ірландскай Іліядай».

Другі значны цыкл кельцкага эпасу сфарміраваўся на поўдні Ірландыі. Ён распавядае пра Фіна, правадыра асобай арганізацыі вайскоўцаў, якія адмыслова выконвалі сваю вайсковую справу, добра валодалі мастацтвам бойкі, а ў мірны час займаліся паляваннем. Але феніі не прызнавалі нічыёй улады, акрамя ўлады свайго правадыра. У дадзеным цыкле найбольш рамантычным вобразам з'яўляецца сын Фіна Асіян. Гэту чароўнасць вобраза спевака і складальніка гераічных і лірычных песень добра адцяняе ўведзены ў дзеянне вобраз унука правадыра – Остара. Цыкл казанняў пра Фіна быў затым апрацаваны ў выглядзе вершаваных народных балад, якія распаўсюдзіліся не толькі ў Ірландыі, але і ў Шатландыі. Там з імі ў 1760 годзе пазнаёміўся шатландскі паэт Джэймс Макферсан, які выкарыстаў некаторыя сюжэты вершаваных народных балад пра Фіна ў сваёй геніяльнай імітацыі народнай паэзіі – зборніку «Песні Асіяна». Зборнік гэты стаў вядомы ў шматлікіх перакладах (і імітацыях пад іх) на розныя еўрапейскія мовы.

З іншых больш дробных цыклаў вылучаецца група саг пра марскія плаванні, бо старажытныя ірландцы былі выбітнымі мараходамі. У гэтых сагах нават паведамляецца, што ірландцы раней за скандынаваў дасягнулі берагоў Амерыкі.

У сагах пра марскія вандроўкі захапляльна распавядаецца пра характэрны прыроды, дзіўныя з'явы, якія мараходам даводзілася бачыць на выспах Атлантычнага акіяна, і пра *sid* – чароўных духаў жаночага полу. Напрыклад, сага «Плаванне Брана» расказвае пра «дзіўную краіну асалоды», у якой жывуць толькі чарадзейныя жанчыны і пануе вечнае юнацтва. Трыста гадоў правёў там герой, а яму падалося, што прайшло ўсяго тры дні. Але за час аслоды прыходзіць расплата: як толькі герой вяртаецца на радзіму, то, ступіўшы нагой на родную зямлю, адразу становіцца настолькі старым, што рассыпаецца ў прах. Гэтым яркара падрэсліваецца думка пра адданасць родным традыцыям, звычкам, пра вярнасць свайму роду і сваёй краіне.

Для кельцкага эпасу, цесна звязанага з фальклорнай традыцыяй, характэрныя элементы фантастыкі, багацце і маляўнічасць сюжэтаў, непасрэднасць, наіўнасць, «дзіцячае» ўспрыманне свету.

Сагі – творы вельмі своеасаблівыя ў стылявых і жанравых адносінах. Яны цікавыя і сувязямі з многімі ўсім добра вядомымі вобразамі, і матывамі агульнаеўрапейскай паэзіі.

З выгляду даволі чужая і адасобленая кельцкая паэзія звязана з паэзіяй раманскіх, германскіх і часткова нават славянскіх народаў шматлікімі нітачкамі, прычым у некаторыя эпохі сувязь гэта праяўлялася надзвычай ярка.

Двойчы кельцкія матывы выразана ўвайшлі ў еўрапейскую літаратуру, зрабіўшы на яе пэўны ўплыў. У першы раз – у XII стагоддзі, калі на французскай, англійскай і іншых мовах пачалі ўзнікаць так званыя раманы Круглага стала, у сюжэце і каларыце якіх многае ўзята з кельцкіх саг. Фігуры Трыстана (Трышчана), караля Артура, чараўніка Мерліна маюць правобразы ці блізкія паралелі ў ірландскіх сагах.

У другі раз гэта ўваходжанне адбылося ўжо ў XVII–XIX стагоддзях, у эпоху рамантызму, калі ўся еўрапейская паэзія, і беларуская ў тым ліку (А. Міцкевіч, Т. Зан Я. Чачот), падпала пад чароўнасць зборніка «Песні Асіяна» Макферсана, які сам натхняўся шатландскімі баладамі, а яны, як бы «дзеткі» па бакавой лініі тых жа ірландскіх саг.

Уражвае ў кельцкім эпасе дзіўнае спалучэнне кантрастаў: першабытная жорсткасць і душэўная вытанчанасць, упіванне фантазіяй і моцнае пачуццё канкрэтнасці.

Бліжэй за іншыя да ірландскіх саг знаходзяцца ісландскія сагі, але яны пазбаўлены маляўнічай фантазіі, больш «халодныя», памяркоўна-цвярозыя і аднастайныя. У ірландскі эпас трапілі паданні піктаў – туземскага племені, што засяляла Брытанскія астравы да прыходу туды кельтаў, і надалі ім асаблівую экзотыку.

У другой кельцкай вобласці, Уэльсе, існавала не меней развітая літаратура. На жаль, да нас дайшлі толькі творы багатай лірычнай паэзіі старажытнауэльскіх бардаў (пачынаючы з IV стагоддзя н. э.), а вось ад ульскага эпасу амаль нічога не захавалася, хаця ў французскіх раманах «брэтонскага цыкла» ёсць яскравыя намёкі на выкарыстанне уэльскіх казанняў, якія дайшлі да французскіх твораў двума шляхамі – вусным, праз песні кельцкіх вандроўных спевакоў і расповеды друідаў, бардаў і філідаў, і пісьмовым – праз некаторыя легендарныя хронікі. Напрыклад, кельцкае казанне пра Трыстана і Ізольду было вядомае ў мностве апрацовак на французскай мове.

Багаты кельцкі эпас стаў невычэрпнай крыніцай сюжэтаў і вобразаў для пазнейшай еўрапейскай літаратуры (легенда пра Трыстана і Ізольду, рыцарскія раманы пра караля Артура,

перапрацоўка старажытных паданняў у «Песнях Асіяна», створаных у XVIII стагоддзі Джэймсам Макферсанам, і інш.).

Германскі эпас

У старажытнанямецкай і англасаксонскай літаратурах адлюстраваліся асноўныя рысы эпічнай творчасці германскіх плямёнаў, якія на той час былі на вышэйшай ступені варварства. Спачатку асноўнай ячэйкай грамадства быў род, і таму зямля і ўсе багацці знаходзіліся ва ўладзе родавай абшчыны. Затым з агульнай масы родаў вылучылася арыстакратыя і пачала валодаць рабамі. З яе асяроддзя выйшлі вайсковыя правадыры (так званыя герцагі), яны атачалі сябе дружынамі з маладых, дужых і мужных вайскоўцаў і вялі бясконцыя рабаўнічыя набегі на іншыя плямёны. Дружынны быт нарадзіў каралеўскую ўладу. Пасля захопу германцамі рымскіх правінцый каралеўскія дружыны паслужылі адным з галоўных элементаў, з якіх складалася пазней феадальнае дваранства.

Паэзія старажытных германцаў у часы родавага ладу мела песенны характар і перадавалася выключна вусна. Затым разам з хрысціянствам да германцаў прыходзіць і лацінская пісьменнасць. У III стагоддзі н. э. было шырока распаўсюджана рунічнае пісьмо. Яно мела некаторае падабенства з лацінскім і грэчаскім алфавітам. Але рунамі карысталіся толькі для кароткіх надпісаў на зброі і прадметах хатняга ўжытку

з дрэва і металу, а таксама на магільных помніках (плітах з каменю). Слова «руна» з сярэднямецкай мовы перакладаецца як «таямніча шаптаць», што пацвярджае імкненне германцаў надаць пісьму магічнае значэнне.

Найбольш раннія звесткі пра паэзію старажытных германцаў захаваліся ў працах рымскіх гісторыкаў Юлія Цэзара, Плінія, Тацыта і іншых, якія таксама адлюстравалі першыя сутыкненні германскіх ваенных дружын з рымскімі. У працах ёсць звесткі пра германскую міфалогію, а дакладней, пра вярхоўнага, народжанага Зямлёй бога Туіска і яго сына Мана, ад трох сыноў якога нарадзіліся тры плямёны: інгевоны, істэвоны і герміноны. Распавядае Тацыт і пра бога-грамавіка Донара (Геркулеса ў грэчаскай міфалогіі, ці Перуна – у беларускай), а таксама прыводзіць шматлікія звесткі пра гераічныя песні германцаў гістарычнага зместу. Напрыклад, пра герцага херускаў Армінія, які перамог рымлян у Тэўтабургскім лесе. Пасутнасці, гэта першая гераічная песня германцаў, у якой ёсць сведчанне пра канкрэтную гістарычную падзею.

Старажытныя эпічныя песні былі запісаны толькі ў XII–XIII стагоддзях і склалі падмурак сярэдневярхнянемецкага гераічнага эпаса (паэма пра Дзітрыха Бернскага і інш).

Старажытнагерманскі эпас часта ўслаўляе захопніцкую палітыку. Песні пра Адаakra, маршалка германскіх наёмнікаў, які ў 476 годзе скінуў з трона апошняга рымскага імператара і абвясціў сябе каралём Італіі, і пра Тэадарыка, маршалка остготаў, які ў сваю чаргу ў 488 годзе пасля трохгадовай бойкі адваяваў прастол у Адаakra, – яскравы прыклад таго, што германскія эпічныя казанні разглядалі Італію як сваю спрадвечную вотчыну, а дакладней сказаць, вотчыну караля Тэадарыка.

Дарэчы, «**Песня пра Гільдэбранда**» – гэта адзіны помнік старажытнагерманскай эпічнай паэзіі, значны ўрывак з якога захаваны на старонках аднаго багаслоўскага трактата і дайшоў да нас. У ім распавядаецца, як стары Гільдэбранд, начальнік дружыны Дзітрыха Бернскага (кароль Тэадарык), разам з апошнім, каб пазбегнуць гневу Адаakra, пакінуў на радзіме жонку з малым сынам Гадубрандам і 30 гадоў правёў у выгнанні пры двары караля гунаў Атылы. Калі ж Гільдэбранд вяртаўся на радзіму на чале войска, ён сустрэў свайго сына і яго дружыну. У прывітальным слове адзін да аднаго два ваяры паведамляюць, якога яны роду-племні. Але сын не верыць, што перад ім бацька, бо чуў ад маракоў пра смерць Гільдэбранда, і прымушае «варожае» войска ўступіць у бойку. Так завяршаецца захаваны ўрывак з трактата. Аднак ён дае магчымасць зрабіць пэўную характарыстыку дадзенага твора: старажытнагерманскія эпічныя песні прамаўляліся музычным рэчытатывам пад акампанімент арфы. Эпічны верш складаўся з дзвюх паўстрофаў, з двума націскамі ў кожнай. Лік ненаціскных складоў паміж націскнымі мог быць адвольным. Паўстрофы аб'ядноўваюцца алітэрацыяй, г. зн. паўтарэннем пачатковых зычных націскных складоў:

Гільдэбранд і Га'дубранд між двух хра'брых во'йскаў.

Hiltibrant enti Na'dubrant undar he'rium tue'm [2, с. 26].

Прынцып алітэрацыі характэрны для ўсіх старажытных помнікаў германскай паэзіі (нямецкіх, англасаксонскіх, скандынаўскіх). Ён звязаны з асаблівасцю націску ў германскіх мовах, які падае на першапачатковы (карэнны) склад. Лік складоў і рыфма пранікалі ў германскую паэзію з раманскіх узораў. Народная песня да гэтага часу захоўвае традыцыйную свабоду акцэнтнага верша (лік па націсках).

Англасаксонская літаратура мае больш багатую спадчыну

старагерманскай эпічнай традыцыі. І галоўнай тут выступае эпічная паэма «**Беавульф**». Эпічныя казанні пра Эрманарыка і Сванхільду распавядаюць пра пагібель астоцкага царства Эрманарыка, знішчанага нашэсцем гунаў, апяваецца смерць караля гунаў Атылы, якога знішчыла германская паланянка наложніца Ільдэка (памяншальнае імя ад Хільды).

«Англасаксонскай» называецца літаратура на англасаксонскай (або старажытнаанглійскай мове), якая ўзнікла ў асяродку германскіх плямёнаў (англаў, саксаў, ютаў), што перасяліліся ў Брытанію з кантынента, а дакладней, з прыбярэжных вобласцяў Паўднёвай Ютландыі, Фрысландыі і Паўночнай Германіі. Перасяленцы вялі з кельцкім насельніцтвам выспы жорсткую барацьбу, якая пачалася ў сярэдзіне

і працягвалася да сярэдзіны VI стагоддзя. У гэты час англасаксы яшчэ не мелі сваёй пісьмовай літаратуры і задавальнялі свае патрэбы вуснымі казаннямі і песнямі. Песенная традыцыя англасаксаў дастаткова багатая. У розных плямёнаў ўзнікаюць песні паганскага або міфалагічнага цыкла, песні, што змяшчалі магічныя заклінанні або замовы, а таксама вясельныя, застольныя, рабочыя, ваенныя, пахавальныя (так званыя плачы).

Спевакі-музыканты народнага тыпу называліся глеямонамі. Складальнікамі і адначасова выканаўцамі германскай эпічнай песні з'яўляліся дружынныя спевакі – скопы. У англасаксонскай добра вядомай нам эпічнай паэме «Беавульф» падаецца падрабязнае апісанне скопа. Гэта прафесійны ваяр, які валодае добрым голасам і ўменнем імправізацыі. Аблашчаны за свой дар увагай і падарункамі старэйшыны племя ці конунга, ён імкнецца апяваць тагачасныя гераічныя подзвігі, перамяжоўваючы іх са старажытнымі падзеямі.

У аснове эпічнай паэмы «Беавульф» ляжаць старажытныя эпічныя песні. Паэма змяшчае каля 3000 вершаў, якія падзелены на дзве часткі. Гэтыя часткі, як і самі песні, звязаны паміж сабой толькі асобай галоўнага героя Беавульфа – мужа ваяра, караля гаутаў Хюгелака, які разам з адважнымі чатырнаццаццю супляменнікамі прыйшоў на дапамогу датчанам і вызваліў іх ад небяспечнага балотнага страшыдла Грэндэля, што пажырала лепшых дружыннікаў дацкага караля Хродгара.

Беавульфу выпала змагацца і з маці страшыдла, якая на наступную ноч, пакуль Беавульф адпачываў пасля паядынку, выра-

шыла адпомсціць за сына і з'ела яшчэ некалькіх дружыннікаў. Раніцай герой спускаецца ў страшэннае балота і забівае маці пачвары цудадзейным мячом, які вісіць на сцяне ў яе пакоі. Пасля гэтага меч расце ў руках Беавульфа, і ён не можа далей карыстацца гэтай чароўнай зброяй, што не змяншае яго адвагі і далейшых мужных дзеянняў і ўчынкаў. Перамога над Грэндалемне завяршае серыю выбітных подзвігаў Беавульфа.

У другой частцы паэмы Беавульф паказаны старым чалавекам, які пасля пагібелі караля гаутаў Хюгелака і ягонага сына кіруе іх царствам на працягу пяцідзесяці зім, а калі на ягоныя землі нападае дракон, што дыхае полымем, Беавульф забівае яго, але і сам памірае ад смротных ран. Самая кранальная песня паэмы, развітанне караля са сваёй дружнай, напоўнена сапраўднай узаемнай павагай, прызнаннем і любоўю. Відаць, дадзены эпас ставіў сваёй задачай стварыць ідэальную карціну адданасці васалаў свайму каралю і вялікай ўдзячнасці апошняга сваім верным слугам.

Галоўны герой эпасу Беавульф – асоба не гістарычная, а вольна падзеі, звязаныя канкрэтнымі вайсковымі дзеяннямі супраць суседніх плямёнаў, мелі дакладнае месца і ўведзены ў канву эпічнай паэмы як пэўныя гістарычныя звесткі, хаця і эпизадычныя. Некаторыя даследчыкі ў вобразе караля гаутаў Хюгелака нават схільныя бачыць рэальную асобу – дацкага караля Хахілайка, пра паход якога супраць франкаў упамінаецца ў хроніцы Рыгора Турскага.

Сапраўдная ж каштоўнасць твора заключаецца ў вытанчанай літаратурнай тэхніцы пісьма, увядзенні метафар, сінонімаў, параўнанняў, гіпербалы і літоты. Выкарыстанне ўскоснай мовы замест прамой надало твору «эфект прысутнасці», што і выклікала асаблівую цікавасць да эпічнай паэмы з боку чытачоў. Яе «кніжны» варыянт узнік у XVIII стагоддзі, аўтарам яго лічыцца пэўны хрысціянскі клірык, бо з твора выкінуты імёны паганскіх багоў і эпизоды з германскай міфалогіі, а іх месцы запоўнены шматлікімі ўстаўкамі, характэрнымі для хрысціянскай літаратуры, якія ад першаснага кантэксту выразна адрозніваюцца стылем і ходам думак. Напрыклад, рэдактар паэмы называе Грэндэля нашчадкам Каіна, марскіх пачвар – жыхарамі пекла, смуткуе з той нагоды, што дацкі кароль не хрысціянін. У розных месцах паэмы ўпамінаюцца імёны Авеля, Ноя і звесткі пра біблейскі патоп. Нават Беавульф ператвораны ў святога, які змагаецца са змеямі. Тым не менш эпічная паэма захавала сваю першароднасць, хаця мяркуюць, што гэта толькі адзін з запісаных варыянтаў вуснага эпасу германцаў.

Скандынаўскі (ісландскі) эпас

Яркім узорам літаратуры ранняга Сярэднявечча можна лічыць эпас старажытных скандынаваў, што жылі на поўначы Еўропы, на тэрыторыі сучасных Ісландыі, Нарвегіі, Швецыі ў суровых кліматычных і прыродных умовах. У іх на больш працяглы час захаваўся родавы лад. Пачатак феадалізацыі і хрысціянізацыі адносіцца толькі да X–XI стагоддзяў, таму яны і захавалі найбольш архаічныя формы паэзіі. Асабліва гэта тычыцца Ісландыі.

Старажытныя скандынавы аблюбовалі сабе месца для жыхарства на марскім узбярэжжы па берагах ф’ёрдаў і бухтаў, таму іх называлі вікінгамі (ад слова «*vik*» – бухта, ці даслоўна «людзі бухты»). Вікінгі, ці норманы (г. зн. паўночныя людзі), рабілі дзёрзкія набегі на землі суседзяў і нярэдка іх захоплівалі, каланізавалі. Гэты перыяд вядомы ў Еўропе як час норманскага захопу, або «эпохі вікінгаў» (800–1050 гады). З IX стагоддзя норманы робяць набегі на Англію, дзе засноўваюць свае паселішчы. У 911 годзе французскі кароль уступіў нормандскаму герцагу Хрольву тэрыторыю, якая атрымала назву Нармандыя. Перасяленцы хутка асіміляваліся з карэнным насельніцтвам і прынялі французскую мову.

Суровы ваяўнічы дух вікінгаў наклаў адбітак на іх характар, а затым на сюжэты і агульны дух старажытнаскандынаўскай літаратуры, якая ўвабрала ў сябе элементы фальклору і міфалогіі. Яна прадстаўлена трыма групамі твораў: песнямі «Эды», паэзіяй скальдаў і праяічнымі ісландскімі сагамі.

Найбольш цікавая з’ява – зборнік песень «Эда», часткова міфалагічнага і маральна-павучальнага, часткова гераічнага зместу, які складзены ў XIII стагоддзі. Але мова і стыль сабраных песень пацвярджаюць іх розначасовасць (ад IX да канца XII стагоддзя). Сваю назву зборнік атрымаў у XVII стагоддзі ад першага свайго выдаўца – ісландца Сноры Стурлусана, які ўбачыў у ім вытокі праяічнага трактата па пытаннях паэтыкі «Эда» і вырашыў пакінуць менавіта гэты заглавак. У адрозненне ад малодшай, або праяічнай, «Эды» больш старыя песенны зборнік прынята называць «Старэйшай Эдай» або «Паэтычнай Эдай». На жаль, значэнне слова «Эда» да гэтага часу не расшыфравана.

У параўнанні з паэзіяй скальдаў песні «Старэйшай Эды» па змесце і стылі ўяўляюць больш старажытны жанр народнага эпаса і дыдактыкі, непасрэдна звязаных са старажытнагерманскай алітэра-

цыйнай паэзіяй. Зборнік змяшчае больш за 30 тэкстаў і ўключае ў сябе песні, што існавалі ў вуснай народнай творчасці.

З гераічных песень «Эды» большая частка прысвечана казанням пра Сігфрыда, пагібель Нібелунгаў (Атыла і Гунтэр), пра Эрманарыка і дачку Сігурда і Гудруны – Сванхільду. Сюды ж уключаны гераічныя песні, якія распавядаюць пра лёсы знакамітых родаў, напрыклад Валсунгаў і Г'юкунгаў.

Складальнік зборніка старэйшай «Эды» размеркаваў сабраныя ім ісландскія гераічныя песні ў паслядоўнасці развіцця сюжэта: юнацкія подзвігі Сігурда, сватаўство Гунара, смерць Сігурда, пагібель Нібелунгаў, казанне пра Эрманарыка і Сванхільду, увёў псіхалагічна паглыбленае казанне пра каханне Брунхільды і Сігурда, якое папярэднічала сватаўству Гунара, чым значна падвысіў трагедыйнае гучанне ісландскага эпасу.

У X–XI стагоддзях узнікае новы жанр гераічнай элегіі. Плач Гудруны над целаю забітага Сігурда, жалоба Адруны па заўчасна загінуўшым Гунары, расповед Брунхільды пра нанесеную ёй крыўду ўяўляюць перапрацоўку гераічнага казання ў форме лірычнага ўспміну пра мінулае.

Некаторыя гераічныя песні «Эды» маюць сюжэтнае падабенства з эпічнай паэзіяй кантынентальных германцаў, а ў міфалагічных песень такога падабенства няма. Аднак параўнанне песень «Эды» паміж сабой і з помнікамі эпічнай паэзіі іншых германскіх народаў дазваляе заўважыць глыбокую разнастайнасць скандынаўскага эпасу як у трактоўцы традыцыйных і распрацоўцы новых сюжэтаў, так і ў асаблівасцях паэтычнага стылю; у прыватнасці гэта адносіцца да метрычнай формы эдычнай паэзіі, якая злучае старажытнагерманскую алітэрацыю са страфічным афармленнем, аднак у германцаў яно па тым часе яшчэ адсутнічала.

Міфалагічныя песні «Эды» распавядаюць пра паганскіх скандынаўскіх багоў, утварэнне свету і вучаць жыццёвай мудрасці («Песня пра Харбарда», «Песня пра Трырэр», «Песня пра падарожнага», «Песня пра Веландэ» і інш.).

Галоўным богам скандынаваў быў Одзін – «стваральнік, бог багоў» (у заходніх германцаў Водан), яго дачкі – валькірыі, дзевы-ваяўніцы; жонка – Фрыг – апякунка шлюбу, багіня кахання і аднаўлення прыроды.

Одзін да ўсяго быў богам вайны, ён дарыў перамогі, а з тымі, хто гераічна загінуў, банкетоваў у Вальхале (палацы памерлых). Рэлігія

Одзіна адлюстроўвае воінскія ідэалы скандынаўскіх дружыннікаў «эпохі вікінгаў». Але Одзін апякуе паэзію, ён жа бог мудрасці, прароцтваў і заклінанняў. Аднавокі (бо аддаў адно вока волату Міміру за веданне будучыні), у шырокім капелюшы, з дзідай у руках вярхоўны бог вандруе па зямлі, прымае ўдзел у справах людзей і апякуе сваіх любімых герояў (напрыклад, Сігурда, які вядзе свой род ад Одзіна).

Другім па значэнні ў скандынаўскай міфалогіі быў бог навальніцы, грому – Тор (у заходніх германцаў Донар). Тор маляваўся ўзброеным сваім каменным молатам Мьельнірам, якім бялітасна нішчыў веліканаў, варожа настроеных да багоў. Але Тор шчыра апекаваў земляробства і ў адрозненне ад Одзіна бласлаўляў мірную стваральную працу, таму і шанавалася «бондамі» – скандынаўскімі сялянамі. Вобразы абодвух багоў красамоўна супастаўляюцца ў «Песні пра Харбарда».

Богам агню, носьбітам разрушальнага пачатку, звадак і сварак быў Локі. Ён займаў становішча паміж багамі і волатамі, але ў апошняй бойцы перад канцом свету ён ужо змагаецца супраць багоў.

Найбольш поўная карціна скандынаўскай міфалогіі малюецца ў «Велуспе» – песні «Прадказанне вельвы» (правідцы) – шматпланавым эпічным казанні пра стварэнне, жыццё і будучую гібель сусвету. Гэта самы вядомы тэкст «Старэйшай Эды». Менавіта гэтай песняй пачынаецца зборнік. Прадказальніца, разбуджаная ад смяротнага сну Одзінам, паведамляе людзям таямніцы мінулага і будучыні. Вось як апісвае яна ўладкаванне сусвету: Зямлю ахоўвае дрэва Ігдрасіль (ясень) – вобраз падобны да біблейскага «дрэва жыцця», але ў тым і адметнасць, што развіўся ён без біблейскага ўплыву і бярэ свой пачатак з культу дрэў, характэрнага для першабытнай аграрнай рэлігіі. Ля яго каранёў – ключ Урд, крыніца мудрасці, і палац, дзе жывуць тры дзевы-прадказальніцы, багіні лёсу, якія прызначаюць жыццёвы шлях кожнаму з людзей. Багі ўпіваюцца асалодай жыцця на палях Ідавэль да таго часу, пакуль па іх віне не разгарыцца першая вайна. Смерць светлага бога Бальдра, выкліканая хцівасцю Локі, з'яўляецца першай весткай будучай гібелі ўсіх багоў.

Прадказальнік малюе змрочную карціну будучыні: на зямлі сярод людзей пачнуцца крываваыя разлады, пад час якіх «брат будзе нішчыць брата», і перад гібеллю сусвету пачне свой адлік «воўчае стагоддзе». Трывожныя гукі рога Хеймдала, які ахоўвае царства багоў, папярэджаюць, што сарваўся са сваіх ланцугоў агромністы

воўк Фенрыр, да берага набліжаецца карабель з памерлымі людзьмі, якім кіруе Локі, з ім разам паднімаецца ўгару сусветны змей, што апаясаў зямлю, і вогненны волат Суртр. Воўк з'есць Одзіна, змей пераможа Тора. І тады нябесныя свяцілы ўпадучь на зямлю, якая загіне ў агні сусветнага пажару. Але за пагібеллю багоў правідца бачыць новую зямлю, адроджаную і ачышчаную, і багоў, якія таксама адраділіся для новага годнага жыцця на палях Ідавэль, бо ўваскрэсне светлы бог Бальдр і вернецца ў палац Одзіна.

Мяркуюць, што «Вёлуска» ўзнікла ў сярэдзіне X стагоддзя ў Ісландыі і з'яўляецца своеасаблівай спробай даць паэтычны звод германскіх паганскіх вераванняў у вядомым супастаўленні з новым вучэннем хрысціянскай царквы.

Даволі цікавыя спрэчкі разгарнуліся паміж сучаснымі даследчыкамі «Старэйшай Эды» наконт міфа пра Бальдра, пра які ёсць упамінак у «Вёлуске» ў выглядзе «Песні пра падарожнага» (або «Сны Бальдра»).

Светламу богу Бальдру, сыну Одзіна і Фрыг, сняцца надобрыя сны, якія прадказваюць яму смерць. Каб выратаваць сына, Фрыг з усіх жывых істот і нават прадметаў бярэ абяцанне не шкодзіць яе дзіцяці. Але Фрыг забылася пра няшкодную з выгляду амялю (расліну, якая расце на дубах). Багі радуюцца абароненасці Бальдра і кідаюць у яго рознай зброяй. Локі ж зрабіў здіду з амялы і даў яе сляпому Хёду, а сам скіраваў яго руку так, каб той міжвольна забіў светлага бога. Аднак апошні абавязкова пазней адродзіцца нанова.

Адны вучоныя мяркуюць, што міф пра Бальдра не што іншае, як адлюстраванне хрысціянскіх уяўленняў пра смерць і ўваскрэсенне Хрыста. Другія ўгледзелі ў вобразе Бальдра ўплыў распаўсюджаных ва ўсходніх культах міфаў пра «памерлага і адноўленага бога» (Азірыс, Адоніс, Дыёніс і інш). Трэція лічаць, што падабенства гэтых міфічных сюжэтаў тлумачыцца агульным уяўленнем першабытных рэлігій, якія ўвасаблялі цыклічную змену кожнай пары года ў вобразе «смерці і ўваскрэсення бажства».

Галоўны герой міфалагічных песень Одзін у форме пытанняў і адказаў вучыць мудрасці жыцця, маральнасці, правілам чалавечых паводзінаў, тлумачыць тайны светабудовы. З песень гэтага цыкла найцікавейшымі з'яўляюцца «Прамовы Высокага» – збор маральных павучанняў і замоў, якія прыпісваюцца Одзіну. У іх паказаны быт і прынцыпы паводзінаў людзей «эпохі вікінгаў». На першае месца вылучана вайсковая годнасць мужчыны:

Муж не павінен

Хаця б на імгненне
Адыходзіць ад зброі,
Бо, хто ведае,
Калі на шляху
Дзіда згадзіцца [2, с. 38].

Песні, у якіх галоўным героем выступае Тор, распавядаюць пра яго паядынкi з волатамі. У «Песні пра Трымра» волат выкраў у соннага Тора молат Мьельнір і ўзамен за зброю патрабуе, каб яму за жонку аддалі багiню Фрэю. Багi вырашаюць: у краiну веліканаў у строі нявесты адправіцца сам Тор, а Локі пераапранецца ў вопратку служанкі. На вяселлі нявеста здзіўляе волата сваім апетытам: яна з'ядае восем ласосяў і выпівае тры бочкі меду. Калі Трымр хоча пацалаваць нявесту і адхінае вэлюм, ён палохаецца, бо ў вачах нарачонай бачыць гатоўнасць абараняцца. Калі ж прыносяць молат, каб асвяціць шлюб, «нявеста» хуценька хапае яго і лупцуе свайго няўдачлівага «жаніха».

Бойкі, паядынкi, спрадвечны дух барацьбы – вось чым напоўнена было жыццё старажытных скандынаваў. У мове «Эды» мноства сiнонімаў да слова «перамога». Для гэтага панарамнага твора характэрны прастата і зразумеласць, выразанасць думкі. У пабудове твора мы бачым выразнае дзяленне вершаў на строфы, шырокае выкарыстанне алітэрацыі, пэўнай гукавой арганізацыі маўлення, калі паўтараюцца зычныя, напрыклад гук 'м':

«Магутны, суйміся, або магічны мой молат Мьельнір, нямым цябе зробіць імгненна».

Некаторыя сюжэтныя матывы «Эды» былі выкарыстаны вялікім нямецкім кампазітарам Вагнерам у яго опернай тэатралогіі «Пярсцёнак Нібелунгаў».

Паэзія скальдаў. У IX–XIII стагоддзях у Нарвегіі і Ісландыі на грунце больш старажытнай традыцыі гераічнага эпасу развіваецца мастацтва скальдаў – старажытнаскандынаўскіх паэтаў-песняроў у дружыне вікінгаў або конунгаў (*конунг* – вайсковы кіраўнік, а пасля кароль у скандынаўскіх народаў). Скальды ўваходзілі ў баявую дружыну, удзельнічалі ў бойках, а ў мірны час выконвалі місію дарадцаў свайго васала. У сваёй творчасці яны не закраналі эпічныя сюжэты эдычнай паэзіі, бо ў форме лірыка-эпічнага панегірыка апявалі сучасныя ім падзеі, усхвалялі подзвігі сваёй дружыны. І ў процівагу архаічнай прастасці народнага эпасу стварылі мастацтва складанай і вытанчанай формы, разлічанае на густы вайсковай арыстакратыі.

Побач з алітэрацыяй яны ўвялі абавязковаю ўнутраную рыфму і падлік складоў; страфічная пабудова галоўнага жанру скальдаў – «*драпы*» (баявой песні) патрабавала прыпеву. Даволі складанай і штучнай была расстаноўка слоў у вершы, і гэтым ён рэзка адрозніваўся ад прозы. У паэтычнай мове пераважалі вобразныя выразы, метафарычныя іншаказы. Напрыклад, карабель скальды ахрысцілі «канём валаў», «марскім канём», «мядзведзем прыбою», меч – «светаччу бойкі» або «сонцам бойкі», замест слова «золата» ўжывалі кенінг (іншаказанне) «край змей», «край сігаў раўніны». Многія кенінгі абапіраюцца на сюжэты міфалагічнага або гераічнага эпасу: золата называецца «пасцеллю Фафніра» – дракона, што ахоўваў скарб, якім затым завалодаў Сігурд, або «ношай Грані» – каня Сігурда, ці «валасамі Сів» – багіні, якая мела залатыя валасы і да т. п.

Творы скальдаў традыцыйна выконваліся вусна без музычнага суправаджэння, абавязковага для гістарычнай песні ранейшых часоў. Яны дайшлі да нас у складзе праяічных саг XIII стагоддзя, дзе таксама пададзены звесткі і пра некаторых скальдаў, напрыклад Эгіля Скалагрымсана («Сага пра Эгіля»). Гэты твор найбольш праўдзівы па выкладанні гістарычнага матэрыялу.

У XIII стагоддзі паэзія скальдаў страціла сваё грамадскае значэнне, менавіта ў гэты час (1222–1225 гады) і была напісана «Эда» Сноры («Малодшая Эда») – праяічны трактат пра паэзію скальдаў, якая мела на мэце выкладзі асновы іх мастацтва на лепшых узорах класічнага мінулага.

Ісландскія сагі. У адрозненне ад іншых старажытнагерманскіх народаў ісландцы (як і ірландцы) маюць багатую праяічную літаратуру на роднай мове, так званыя сагі. Са шматлікіх родавых саг добра вядомыя «Сага пра Эгіля» і «Сага пра Ньяля». Рамантычныя матывы пераважаюць у больш позніх сагах («Сага пра Фрыцьёф»). Дастаткова рана ўзнікаюць гістарычныя сагі пра нарвежскіх каралёў – жыццяпісы. І, нарэшце, нараджаецца так званая «рыцарская сага», але яна ўжо мае перакладны характар, бо «народжана» французскай эпічнай паэмай каралінгскага цыкла.

Французскі гераічны эпас

Лепш за іншыя захаваўся французскі гераічны эпас, які адносіцца ўжо да літаратуры развітога феадалізму. Ён дайшоў да нас у выглядзе 100 паэм, самыя старажытныя з якіх узніклі ў канцы XI стагоддзя, а найбольш познія – да XIV. Гэтыя паэмы носяць назву *шансон дэ*

жэст. Таму адным з найбольш дасканалых узораў гераічнага эпасу лічыцца французская «**Песня пра Раланда**», запісаная ў канцы XI – пачатку XII стагоддзя. У аснову яе сюжэта пакладзена рэальная гістарычная падзея, пра якую распавядае Эйнхард (каля 770–840 гадоў) у сваім творы «Жыццязіс Карла Вялікага».

«Песня пра Раланда» – адзін з найбольш значных помнікаў сярэднявечнай літаратуры. Самы ранні і самы поўны вядомы нам сёння рукапіс паэмы паходзіць з Оксфарда (каля 1065 года), але хутчэй за ўсё паэма была напісана не пазней як у другой палове X стагоддзя. Сярэднявечны аўтар дае гэтым падзеям сваю, досыць суб’ектыўную інтэрпрэтацыю. Асноўны змест французскага эпасу складаюць тры тэмы: 1) абарона радзімы ад знешніх ворагаў – маўраў (або сарацынаў), норманаў, саксаў і інш.; 2) верная служба каралю; 3) крывавыя феадальныя міжусобицы. Першыя дзве тэмы ў паэмах заўжды звязаны з вобразам добрага і мудрага караля. У большасці паэм кароль называецца Карлам Вялікім, бо ўспаміны пра гэтага магутнага ўладара (768–814), які атрымаў безліч велізарных і бліскучых перамог ды яшчэ і каранавануўся ў 800 годзе імператарам, замацаваліся ў памяці нашчадкаў. Яны малююць свайго караля ласкавым, разумным, добрым, спагадлівым. Але ў бойках ён непераможны, і ворагі жахаюцца нават ад яго імя. Істотнае адрозненне ад кельцкага, германскага і скандынаўскага эпасу ў тым, што галоўнаму герою французскіх гераічных песень дапамагае Бог. Па-сутнасці, Карл вядзе вайну за распаўсюджванне хрысціянства. Напрыканцы «Песні пра Раланда» ёсць яскравае пацвярджэнне гэтаму:

Адпомсціўшы злачынцу, імператар
Усіх біскупаў у свой палац склікае –
Французаў, і баварцаў, і германцаў.
«Ад маўраў я палонную прывёз.
Адчуўшы шчырасць слоў і дзеяў нашых,
Прыняць яна жадае нашу веру,
Каб спас яе душу ад мук Гасподзь» [34, с. 179].

Французскі эпас насычаны ідэяй рэлігійнай барацьбы з мусульманамі. Хаця насамрэч не яны напалі на ар’ергард войскаў Карла ў Рансвальскай цясніне Пірынеяў, а хрысціяне-баскі. Адбылася гэта падзея ў 778 годзе пад час безвыніковай вайскавай экспедыцыі Карла ў Паўночную Іспанію. Але з дапамогай гіпербалізацыі ў «Песні пра Раланда» паказана асобая місія Францыі ў хрысціянізацыі мусульман або іх знішчэнні.

Галоўны герой эпасу Раланд надзвычай смелы, мужны, адважны, нават неўтаймаваны воін. Ён не баіцца смерці і імкнецца ў бойку, пра што сцвярджаюць 111 і 112 строфы:

Раланд пачуў, што будзе ў ар'ергардзе,
І так сказаў айчыму ён з пагардай:
«Ах, баязлівец і нікчэмны здраднік!
Вы думалі, я выпушчу пальчатку,
Як вы жазло згубілі перад Карлам?»

І так Раланд прамовіў каралю:
«Лук з вашых рук я з годнасцю прыму –
Мяне падстаў не будзе папракнуць,
Бо я, жывы, яго не абраню,
Як мой айчым пальчатку з вашых рук» [34, с. 172].

Станоўчая якасць Раланда ў вернасці радзіме і каралю. Нават цяжкапаранены ён не выпускае свой адметны меч Дзюрандаль з рук: «Ачнуўся граф Раланд тым часам зноў, // На ногі ўстаў, адольваючы боль» [34, с. 176]. Але сілы былі няроўнымі. Ралан ахвяруе сабой, каб выратаваць караля, а гіне з апошнімі словамі: «мілая Францыя!».

Глыбока апаэтызавана ў творы сцэна развітання караля са сваім пляменнікам, верным васалам і нацыянальным героем:

«Хай злітуецца Бог з цябе, Раланд!
Хай узнясецца ў рай твая душа!
Французам смерць твая – вялікі жаль,
У скрусе я, няма мне больш жыцця!.. » [34, с. 177].

Французскі гераічны эпас далучыўся да агромністай палітычнай праблематыкі і ўяўляе сабой «паэтычную гісторыю» Францыі IX–XII стагоддзяў, падаючы цэласную карціну жыцця нацыі, якая змагаецца за ўсталяванне лепшага светапарадаку – хрысціянства.

Беларускі пераклад «Песні пра Раланда» зроблены са стара-французскага арыгінала Зміцерам Коласам.

РЫЦАРСКІ РАМАН

У Еўропе ў XI–XIV стагоддзях шырокае распаўсюджанне атрымаў рыцарскі раман. Сапраўдны ўзор рыцарскага рамана – гэта раман «Трыстан і Ізольда». У больш завершаным выглядзе рыцарскі раман існуе ў Францыі. Менавіта ў гэтай краіне склаўся рыцарскі ідэал (яго

часам называюць «*куртуазным*» ад французскага слова «курт» – двор). У аснове яго ляжыць рыцарскае высакародства. Ідэалам рыцара стала не толькі фізічная сіла і доблесць на полі боек. Яму належыць быць велікадушным і, што важна, шчодрым, гасцінным, культурным, адукаваным, адчуваць прыгажосць і добра ведаць літаратуру.

Прыгоды, подзвігі ідэальнага героя ў імя караля ці свайго сюзерэна, бойкі дзеля славы і асабліва дзеля каханай – вось што складае сюжэт рыцарскага рамана. Каханне, як правіла, узвышанае і складае абавязковы матыў рыцарскай літаратуры – як прозы, так і паэзіі. У рыцарскім рамана, адзначаным вытанчанасцю, звычайна шмат фантастычных матываў, усялякіх экзатычных апісанняў, што набліжае яго да казкі. Даецца псіхалагічная характарыстыка героя, малюецца яго партрэт. Падрабязна апісваюцца палацы, рыцарскія замкі, турніры – адным словам, рэаліі свецкага жыцця пры двары таго ці іншага правіцеля.

Выдатная з’ява рыцарскай літаратуры – лірыка трубадураў. Рыцарская ж проза прадстаўлена аповесцямі і раманамі, якія распаўсюдзіліся ў розных краінах Еўропы. Раман групуецца на некалькі цыклаў. Самы вядомы – цыкл караля Артура, або цыкл «круглага стала». Гэтыя раманы аб’ядноўваюцца вобразам легендарнага караля Артура, караля брытаў, носьбіта рыцарскага дабрадзейства. У двары Артура сустракаюцца рыцары, якія спаборнічаюць на паядынках, здзяйсняюць подзвігі ў імя чароўных дам, а затым збіраюцца за «круглым сталом» у час банкету.

У аснову рамана «Трыстан і Ізольда» (Трыстан у перакладзе з французскай мовы – самотны) пакладзена старажытнае казанне, папулярнае ў кельтаў. Гэты сюжэт на працягу стагоддзяў вандраваў па Еўропе, прычым у розных версіях. Поспех гісторыі Трыстана і Ізольды звязаны перадусім з трактоўкай пяшчотнага кахання, якое ўспрымаецца чытачом не як вынік дзеяння ці чароўных зёлак, а як выражэнне натуральнага чалавечага імкнення да блізкасці асоб, што кахаюць адзін аднаго. Драматызм рамана ў тым, што каханне герояў уступае ў непрымірымы канфлікт з законам і нормама феадальнага грамадства. Ахвярамі яго аказваюцца не толькі Трыстан і Ізольда, але і кароль Марк.

У 1902 годзе французскі вучоны-медывіст Жазэф Бадзье на падставе розных сюжэтных варыянтаў выдаў зводны тэкст рамана на французскай мове. У 1913 годзе на пераклад апрацоўкі легенды на рускую мову была надрукавана рэцэнзія М. Багдановіча. Легенда пра

Трыстана і Ізольду была вельмі папулярнай у розных нацыянальных літаратурах, апрацоўвалася многімі пісьменнікамі.

На сучасную беларускую мову аповесць «Трыстан і Ізольда» пераклалі Мікола Раманоўскі і Сяргей Шупа. На сучасную англійскую мову – Зора Кіпель і Соня Дэканіч-Яноскі. У 1966 годзе з’явіўся сербскі пераклад Ірэны Грыцкат, а ў 1983 – на італьянскую Эмануэлы Сгамбаці. Нямецкім кампазітарам Рычардам Вагнерам створана опера «Трыстан». Сёння на Беларусі папулярнасцю карыстаецца і п’еса Сяргея Кавалёва «Трышчан ды Іжота».

ЛАЦІНСКАЯ ЛІТАРАТУРА РАННЯГА СЯРЭДНЯВЕЧЧА

Зацяжны крызіс, што ахаліў Заходнюю Еўропу пасля падзення Рымскай імперыі, адбіўся на ўсіх сферах культуры, акрамя літаратуры. Лацінская мова, нават нягледзячы на страту свайго класічнага значэння, працягвала заставацца мовай адукаваных людзей. Доўгі час літаратурныя творы ўсіх магчымых жанраў – царкоўныя кнігі, багаслоўскія сачыненні, жыцці святых, хронікі, гістарычныя досведы, навуковыя трактаты, лірычная і дыдактычная (павучальная) паэзія – пісаліся толькі на латыні. Таму напрыканцы ранняга Сярэднявечча лацінская мова заняла пануючае месца ў жыцці заходнееўрапейскага хрысціянскага грамадства і канчаткова замацавалася ў ролі афіцыйнай мовы каталіцкай царквы.

Лацінская літаратура ранняга Сярэднявечча адыграла найважнейшую ролю ў станаўленні еўрапейскай літаратурнай традыцыі. Бо з самага пачатку яна дакладна размежавалася на два асноўныя напрамкі – царкоўны і свецкі. Царкоўная літаратура развівалася ў першую чаргу як мастацтва пропаведзі, была бліжэй да жыцця, бо адлюстроўвала канкрэтныя падзеі і каменціравала іх са свайго пункту гледжання, настаўляла паства ў зададзеным хрысціянскімі канонамі рэчышчы. Прапаведнікі і багасловы імкнуліся гаварыць так, каб іх разумелі прыхаджане, таму нярэдка ахвяравалі вытанчанасцю лацінскай мовы дзеля яе большай зразумеласці простым людям. У класічную кніжную латынь пачаў укрывацца размоўны стыль, які паступова змешваўся з мовай «варвараў». Гэта дало пачатак зараджэнню многіх пісьмовых нацыянальных моў краін Заходняй Еўропы і паступоваму заняццю кніжнай латыні.

Што тычыцца свецкай літаратуры, то першы значны пад'ём яна перажыла ў эпоху Карла Вялікага. Ён запрашаў у свой двор вучоных, паэтаў і пісьменнікаў з розных краін, якія і пакінулі значную літаратурную і навуковую спадчыну. Усе яны, вядома, пісалі на латыні, якая з'яўлялася афіцыйнай мовай дзяржавы. Для свецкай літаратуры было відавочна імкненне наблізіцца да антычнай мастацкай спадчыны. Гэта тэндэнцыя захавалася і ў прыдворнай літаратуры каралінгскага часу. Цэнтрам гэтага руху стаў вучоны гурток, заснаваны пры двары Карла ў 794 годзе і названы «Акадэміяй». Адным з выбітных гурткоўцаў быў англосакс **Алкуін**, літаратурная спадчына якога налічвае мноства разнастайных па змесце і па форме твораў. Сярод іх багаслоўскія трактаты, жыцці святых, дапаможнікі па філасофіі, матэматыцы, астраноміі, рыторыцы і граматыцы, паэмы, вершы, даволі аб'ёмнае ліставанне на навуковыя і асабістыя тэмы. Алкуін у сваіх вершах заклікаў чытачоў спасцігаць мудрасць антычнай спадчыны. Нават у вершы, звернутым да караля, ён застаецца верным сабе і не выключае з тэксту элементаў дыдактыкі:

Я не хачу, каб быў мой чытач ілжывым і хцівым:

Адданай і сціплай душы я палюбіў глыбіню.

Няхай жа аматар навук не грэбуе гэтым багаццем [15, с. 58].

Выбітнымі тагачаснымі пісьменнікамі былі таксама **Павел Дзіякан** з Ламбардыі, аўтар «Гісторыі лангабардаў» і шэрагу паэтычных твораў, іспанец **Тэадульф**, вядомы сваімі панігрыкамі, навуковымі і павучальнымі трактатамі, гумарыстычнымі вершамі.

ЕЎРАПЕЙСКАЯ ПАЭЗИЯ

Першыя ўзоры лірычнай і публіцыстычнай гарадской паэзіі з'явіліся ў XII стагоддзі на лацінскай мове. Іх стваральнікамі былі ваганты, або галіярды.

У куртуазнай жа лірыцы існавалі тры асноўныя школы – паэзія трубадураў Праванса, паэзія паўночнафранцузскіх трувераў і творчасць германскіх мінезінгераў.

ВАГАНТЫ

У XII стагоддзі па ўсёй Еўропе вельмі хутка пачалі развівацца школы і ўніверсітэты. Новы ўздых перажывала свецкая лацінамоўная літаратура. У процівагу яе больш строгім канонам у гэты ж час

імкліва стала набіраць моц паэзія вандроўных студэнтаў, якія па розных прычынах ці пераходзілі з аднаго універсітэта ў другі, ці зусім не давучыліся. Да іх актыўна далучаліся маладыя манахі, што сыходзілі з кляштароў, і клірыкі без пэўных заняткаў. Усе яны праводзілі большую частку жыцця ў вандроўках, так і не атрымаўшы поўнай адукацыі, прыхода ці даходнай пасады. Гэта група маладых людзей ахрысціла сябе лацінскім словам «vagantes», што ў даслоўным перакладзе азначае вандроўны, бадзяжны, валацужны. Ваганты стварылі даволі дэмакратычнае брацтва, членам якога мог стаць кожны, хто любіў падарожнічаць, пісаў вершы і гатовы быў з гумарам пераносіць цяжкасці. У супольнасці вагантаў, на прыкладу іншых тагачасных брацтваў, нават быў свой міф, свая ўласная легендарная гісторыя – пра біблейскага волата Галіяфа, вялікага гуляку, абжору і выбітнага вершаскладальніка, і пра тое, што менавіта яго нашчадкі стварылі адмысловы ордэн вандроўных паэтаў. Таму ваганты яшчэ называлі сябе галіярдамі – паслядоўнікамі Галіяфа. Брацтва мела і свой вершаваны статут «Чын галіярдскі». Створаны ананімным аўтарам у жартоўнай форме, ён паведамляў пра звычкі вагантаў наступнае:

Воблік дабрадзеянасці мы сабой уяўляем,
Беднага, багатага – усіх мы прымаем:
Знатнага, бязроднага, працаўніка, гультая –
Няхай брацтва нашае будзе яму раем.
Усіх, таго і гэтага, кубкам стрэнем поўным –
У брацтве Галіяфавым усе бадзягі – роўня [14, с. 173].

Тут жа былі напісаны «правілы» паводзінаў ваганта, у якіх высьмейваліся асновы манаскага жыцця:

Забараняе ордэн наш рана прачынацца –
І на ранішнюю службу ў святы храм спяшацца.
Толькі ў салодкім сне бачым паратунак,
А працнемся, то сабе шукаем пачастунак [15, с. 173].

А вось да працэсу вершаскладання ваганты ставіліся вельмі сур'ёзна. Іх творчасць цесна звязана з традыцыямі лацінскай паэзіі Каралінскага адраджэння, калі дзякуючы намаганням Карла Вялікага (гады кіравання 768–814) значна ажывілася культура хрысціянскага грамадства, заснаваная на ідэалах антычнасці. Аднак маладыя творцы больш смела, чым іх папярэднікі, звяртаюцца да свецкіх тэм, усхваляюць бесклапотнае жыццё, нязмушаную весялосць, палкае каханне і застольныя радасці, прычым усё гэта падаецца ў адмыслова

прыніжанай форме, да таго ж на «ўзвышанай» лацінскай мове, на якой да гэтага часу пісаліся толькі багаслоўныя сачыненні, навуковыя трактаты і высокамастацкія творы. А ваганты выкарысталі яе для апісання бытавых падзей, нязначных рэчаў, непрыстойных паводзінаў, пра якія раней упамінаць у літаратуры лічылася заганным. Гэта тычылася грубых лаянак, сварак, боек, азартных гульняў і застолляў.

У сваёй творчасці ваганты таксама абапіраліся на царкоўныя і песенныя жанры, творы антычных аўтараў, фальклор і абрадавую паэзію. Традыцыйныя вясновыя матывы абрадавых песень у іх паэзіі ператвараліся ў пахвалу маладосці як «вясны» жыцця, пары весялосці і кахання. Адна з песень вагантаў пачыналася словамі «Давайце весяліцца, пакуль мы маладыя» і лягла ў аснову знакамітага студэнцкага гімна «Gaudeamus».

Творчасць няўрымслівай моладзі прасякнута і сатырычнымі ноткамі. Іх крытыка была накіравана ў першую чаргу на духавенства, частка якога відавочна парушала хрысціянскія заповедзі і шукала зямной асалоды. З агульнай масы твораў вылучаюцца пароды на богаслужэбныя і біблейскія тэксты. Асабліваю цікавасць выклікае «Евангелле ад Марка Серабра», якое ўяўляе сабой вольны падбор цытат з Бібліі і Евангелляў.

Паэзія вагантаў захавалася ў рукапісных зборніках XII–XIII стагоддзяў, найбольш поўны з якіх атрымаў назву «Carmina Burana» («Беўронскія песні»), па назве кляштара ў Паўднёвай Германіі, дзе быў знойдзены рукапіс. Нават важныя сацыяльныя тэмы ваганты імкнуцца перадаваць з доляй іроніі. Прэзентуем два вершы з гэтага зборніка ў *перакладзе на беларускую мову Лявона Баршчэўскага*:

О, удача!
Ты – ныйначай
Месяц пераменлівы:
Прыбываеш
Ды ўбываеш.
Доля наша дрэнная
І гартуе,
І лякуе –
Розум наш узрушвае,
Гора ў хаце
Ці багацце,
Нібы лёд, раструшчвае.

Лёс жахлівы,
Несчаслівы –
Так яно здараецца –
Колам вечным
Бессардэчным
Цалкам разбураецца.
Прыхаваны,
Нечакана
Раптам блісне ўпотай нам –
Нас чакае
Ўсіх такая
Доля незваротная.

Лёс забвення
Ды сталення
Мужнага, ён шкодны мне:
Нетрывалы,
Набрынялы
Стратамі заўсёднымі.
Вы няспынна
Штохвілінна
Сэрцамі хвалююцца –
Па праклятых
Бедах, стратах
Вы са мной смуткуйце ўсе [34, с. 198].

Паэт падымае даволі філасофскую тэму – гарманічнага ўладкавання жыцця, але падае яе ў жартаўлівай форме, заклікаючы сваіх чытачоў смуткаваць па былых бедах і стратах, бо хто ведае, мо новыя будуць яшчэ больш горшымі.

Другі твор прысвечаны вітанню вясны і хутчэй нагадвае лубочны малюнак, бо пазбаўлены зрокавых пластычных вобразаў і не можа лічыцца вершам-акварэллю, як не можа быць аднесены і да пейзажнай лірыкі, бо не мае пэўнага псіхалагічнага нападнення, але ж ён прасветлена «дыхае» настроем добрых змен у прыродзе і душах людзей. Вось як гучыць гэты верш:

Зноў нам час вясновы
Ўцеху нясе,
Кветкі парпурава

Ззяюць усе.
Сям і там пяшчотна
Цёгкае птах,
Гай зноў зелянее,
І ўсё-ўсё квітнее
Пекна у палях.
Моладзі па кветкі
Трэба спяшаць:
Водар дзіўны гэткі –
Як не ўдыхаць!
Многа ёсць дзяўчатам
Радасці, ўцех:
Безліч красак знойдуць
Ды лужочкам пойдучь
Пад спева і смех [34, с. 199].

Да сённяшняга дня захаваліся сотні твораў вагантаў, але амаль ўсе яны ананімныя. Вядома, напрыклад, што знакамітую паэму «Сповідзь ваганта» напісаў нямецкі галіярд па прозвішчы Архіпаэт, які служыў у архіепіскапа Кельнскага, але сапраўднае імя творцы не захавалася.

Галіярдчыныя песні складалі таксама клірыкі, якія мелі пэўныя пасады. Напрыклад, вядомы граматык і універсітэцкі рэпетытар Гюг Арлеанскі (першая палова XII стагоддзя), вядомы пад шляхетным прозвішчам «Прымас» (ганаровы тытул архіепіскапаў), пісаў лёгкія і дасціпныя вершы, поўныя сатырычных выпадаў супраць сваіх знатных ворагаў, а таксама з гумарам апісваў свае любоўныя няўдачы.

У сярэдзіне XIII стагоддзя паэзія вагантаў знікае, бо на змену ёй прыходзяць сатырычныя творы на нацыянальных мовах. Такім чынам, лацінамоўная літаратура перастала быць адзінай. Гераічны эпас, куртуазная лірыка, рыцарскія раманы і гарадская літаратура сталі адным з важных складнікаў высокага Сярэднявечча.

Паэзія галіярдаў знайшла адлюстраванне ў сусветнай літаратуры. Гэтэ выкарыстаў матывы паэмы «Сповідзь ваганта» ў сваёй вядомай «Застольнай песні». Творчасць вагантаў мела і пэўны ўплыў на станаўленне беларускай паэзіі пачатку XIX стагоддзя, калі рамантычна настроеныя студэнты Віленскага універсітэта (беларусы па паходжанні і духу) Тамаш Зан, Ян Чачот, Адам Міцкевіч, Ануфры Петрашкевіч, Францішак Малеўскі, Міхал Рукевіч, Ігнат Дамейка, Юзаф

Кавалеўскі, Аляксандр Ходзька, Антоні Эдвард Адынец і іншыя стварылі студэнцкае Таварыства філаматаў, а затым філарэтаў. Знешне іх дзейнасць нагадвала вясёлую суполку студэнтаў, якім цікава бавіць час разам, пра што Міхал Руковіч напіша наступнае:

Хай звіняць аб чашу чашы –
Будзь жа з намі, весялосць!
Жарт, прыдзі ў забавы нашы,
Філарэтаў любы госць! [33, с. 275].

Толькі не адмаўляючы хараства маладосці, як пары весялосці і бесклапотнасці, беларуская творчая суполка студэнтаў ставіла больш сур'ёзныя задачы. Варта ўспомніць галоўны дэвіз Таварыства, выкладзены ў «Песні» Адама Міцкевіча:

Не возьмем мы хцівасць ва ўжытак –
Прэч, сквапнасці, пыхі насенне!
Наш самы высокі набытак –
Айчына, навука, сумленне [33, с. 35].

У беларускіх маладых паэтаў ужо трывалым было разуменне Радзімы і ідэалу служэння ёй. Але элементы гульнёвасці, прасякнутай дасціпным гумарам, ды і першасная структура студэнцкіх творчых згуртаванняў, узаемадапамога, прыныцы братэрства і роўнасці былі імі запазычаны непасрэдна ў вагантаў.

Творы вагантаў на беларускую мову пераклаў Лявон Баршчэўскі.

ТРУБАДУРЫ

У XI–XII стагоддзях рыцарства (пазней у Вялікім княстве Літоўскім – сармацтва) ператварылася ў своеасаблівую саслоўную арганізацыю ваенна-феадальнай знаці. Яно мела свой няпісаны кодэкс гонару і доблесці. Рыцар павінен быць мужным, справядлівым, праўдзівым, шчодрым, апекавацца пра слабых і безабаронных (жанчын, удоў і дзяцей). Характэрнай рысай рыцарскай культуры была *куртуазнасць* (ад французскага *courtois* – ветлівы, шляхетны). Гэты тэрмін убіраў у сябе шляхетнае паходжанне, фізічную прыгажосць, дабрыню, годнасць, духоўнае ўдасканаленне, эстэтычную вытанчанасць, ветлівасць, розум і пачуццё гумару. Акрамя таго, рыцар павінен быць прыхільнікам ваенных паходаў, любіць разнастайныя прыгоды, наўмысна шукаць іх і апяваць у вершах сваю Панну сэрца.

Рыцарская лірычная паэзія ўзнікла з народнай песні і таму моцна

звязана з музыкай. Але праязныя жанры (раман, аповесць) ужо не выконваліся нараспеў (як гераічныя паэмы), а чыталіся. У лірыцы ўгрунтоўваецца індывідуальны аўтарскі стыль, дзякуючы якому ўзнікае і пашыраецца распрацоўка тэхнікі вершаскладання. Новы стыль засведчыў сябе ў рэформе мовы і метрыкі. Мова рыцарскай паэзіі імкнецца да чысціні, вытанчанасці, дакладнасці, выразнасці. Прастамоўнае, грубае, штодзённае, часам адпаведнае народнай песні ў рыцарскую лірыку катэгарычна не дапускалася.

Свае патрабаванні былі і да метрыкі. Аўтары то імкнуліся прымяняць складаныя страфічныя памеры, то культывавалі нескладаны кароткі верш з парнымі рыфмамі, інтанацыйна блізкі звычайнаму маўленню.

Пашыраецца жанравая палітра лірыкі. Узнікаюць *кансона* (вершы, прысвечаныя каханню), *альба* (ранішнія песні), *сірвента* (песня на палітычныя і маральныя тэмы, палемічнага характару), *тэнсона* (спрэчка паміж двума паэтамі на літаратурную, маральную ці іншыя тэмы: прычым кожны з іх па чарзе, як у жывым дыялогу, прамаўляў па адной страфе), *пастарэла* (апісвае падзеі заляцанняў на лоне прыроды).

Безумоўна, рыцарская паэзія была адлюстраваннем і праслаўленнем жыццёвай практыкі і ідэйных памкненняў арыстакратычных вярхоў грамадства, але чаму менавіта ў Правансе склаўся куртуазна-рыцарскі ідэал з зачаткамі свецкай культуры? Для яе з'яўлення склаліся спрыяльныя ўмовы. Пасля распаду імперыі Карла Вялікага Поўдзень Францыі (Праванс) стаў палітычна незалежным ад Паўночнай Францыі і хутка дасягнуў значнага эканамічнага росту. Дапамагло гэтаму ўсталяванае самакіраванне ў буйных гарадах, інтэнсіўны марскі гандаль з суседнімі раманскімі і ўсходнімі краінамі і бурны рост тагачаснай вытворчасці. З латыні развілася самастойная літаратурная мова – правансальская, якая дала магчымасць адукаванаму рыцарству стварыць сапраўдныя літаратурныя ўзоры для еўрапейскіх народаў. Таму нядзіўна, што лірыка *трубадураў* узнікла на поўдні сучаснай Францыі – у Правансе і стваралася на правансальскай мове. (Тэрмін «*трубадур*» узнік ад правансальскага «*troubar*», што ў дакладным перакладзе азначае складаць, вынаходзіць, імправізаваць).

Лірыка трубадураў мае безліч пачуццёвых адценняў, але агульнай яе рысай з'яўляецца імкненне да зямной радасці, матэрыяльнай прыгажосці і годнасці пачуцця. Каханне разумеецца як

імкненне да ўсяго прыгожага і доблеснага. Таму часта сапраўднае вытанчанае каханне (fin amor) супрацьпастаўляецца дурноце кахання (fol amor). Бо апошняе – гэта тое, што сёння мы называем гулкім, як выбух, словам – «сэкс». Fol amor імкнецца толькі да фізічнай асалоды, па-збаўляе суб'екты радасці пяшчотнага замілавання, суперажывання, закаханасці, узаемаадказнасці за высокае пачуццё, а прыўносіць ва ўзаемаадносіны нешта інстынктыўна жывёльнае. Fol amor часта складае адпаведныя сітуацыі ў пастарэлах, калі пастушка пад націскам заезжага рыцара саступае мімалётнай жарсці і затым застаецца пакінутай і незнаёмцам, і былым жаніхом. Але большасць пастарэл распавядае пра цнатлівасць вясковых дзяўчат і ўменне іх пастаяць за сваю годнасць.

Сапраўдны закаханы, на думку трубадураў, гэта чалавек высокай маралі: у людзей скнарлівых, хцівых, сквапных, жорсткіх, фанабэрыстых для сапраўднага кахання няма ў сэрцы месца.

Трубадуры кіраваліся асабістым свабодным выбарам у каханні, незалежным ад саслоўных і царкоўных канонаў. Паннай сэрца абіралася замужняя жанчына. Гэта быў своеасаблівы пратэст супраць змушанага шлюбу, уладкаванага, як правіла, бацькамі з нагоды маёмасных, дынастычных ці родавых інтарэсаў. Аб'екту кахання прысвячаліся самыя палымныя вершы. Каханне набывала ў іх разуменні спецыфічна рыцарскую афарбоўку: яно становілася літаральна «служэннем» даме, пачуццём пераважна куртуазным. Паступова ўзнікае схаластычная дактрына кахання – падрабязны кодэкс яго ўласцівасцяў, правоў і абавязкаў закаханых. Выпрацоўвалася нават асобая фразеалогія для абазначэння адценняў пачуццяў і душэўнага стану закаханых. Такім чынам, пад пачуццё падводзілася пэўная навуковая база. Нават узнікае некалькі правансальскіх паэтык з аднайменным загаловам «Законы кахання», якімі тагачасныя складальнікі любоўных вершаў павінны былі абавязкова кіравацца. Згодна з выкладзенай у іх схемай, закаханы-спявак, змарнелы ад чакання (аднак ён не павінен выяўляць пачуццё жарсці прылюдна), хавае сваё сапраўднае імя пад псеўданімам ды і каханую называе прыдуманым імем. Панна сэрца ідэалізуецца, уздымаецца на п'едэстал усіх дабрачыннасцяў.

Такім чынам, узнікае так званы матыў «адаленага кахання». Ён цалкам пранізвае лірыку **Джаўфрэ Р'юдэля дэ Блая**, пра палкае

каханне якога да Мелісанды, графіні Трыпалітанскай, хадзілі нават легенды. У біяграфіі паэта, складзенай у XIII стагоддзі, адзначана, што ён пакахаў Мелісанду, якую ніколі не бачыў, толькі па чутках пра яе дабрадзеінасць і шляхетнасць, пра што расказвалі шматлікія паломнікі з Антыохіі. Паэт прысвяціў ёй безліч прыгожых вершаў. Але жаданне ўбачыць прадмет свайго захаплення ўзрастала з кожным годам. Нарэшце Джаўфрэ вырашыў разам з крыжаносцамі адправіцца ў далёкі марскі паход. На караблі яго спасцігла цяжкая хвароба. Калі карабель прыйшоў у Трыпалі, усе вырашылі, што паэт памёр, але адвезлі яго ў гасцініцу і паведамілі графіні Трыпалітанскай. Мелісанда ў парыве вялікай удзячнасці знакамітаму трубадуру за праслаўленне яе імя абняла няшчаснага закаханага, і той вярнуўся з забыцця і прынёс пахвалу Пану Богу за тое, што захаваў яму жыццё да моманту сустрэчы з гарача каханай жанчынай, у абдымках якой ён і памёр. Мелісанда загадала з гонарам пахаваць паэта, а сама ў гэты ж дзень прыняла пострыг у манашкі.

Прыгожая легенда спрыяла перакладу твораў Джаўфрэ дэ Блая на многія нацыянальныя мовы. Адным з найбольш дакладных у славянскім свеце, са строгім захаваннем структуры і рытмікі верша, лічыцца пераклад «Песні аддаленага кахання», зроблены ў XX стагоддзі расійскім паэтам і літаратуразнаўцам А. Найманам, урыўкам з якога мы і завершым тэму «аддаленага кахання»:

Длиннее дни, алей рассвет,
Нежнее пенье птицы *дальней*,
Май наступил – спешу я вслед
За сладостной любовью *дальней*.
Желаньем я раздавлен, смят,
И мне милее зимний хлад,
Чем пенье птиц и маки в поле...
Печаль и радость тех бесед
Храню в разлуке с Дамой *дальней*.
Хотя и нет таких примет,
Что я отправлюсь в край тот *дальний*:
Меж нами тысячи лежат
Шагов, дорог, земель, преград...
Да будет всё по Божьей воле!.. [2, с. 184–185].

Творчасць трубадураў мела свае спецыфічныя асаблівасці. Бо кожны з жанраў прысвячаўся апісанню пэўнай сітуацыі, у якую трапляў закаханы. Напрыклад, для «Альбы» яна заключалася ў тым, што рыцар у

суправаджэнні сябра ці збраяносец наладжвае тайнае спатканне з замужняй Паннай сэрца. У той час як закаханья мілююцца, сябра не толькі вартуе коней, але і шчыра перажывае за мірны зыход гэтай авантуры. На світанку сябра запявае ранішняю песню, каб ёю разбудзіць закаханых і пазбавіць іх сустрэчы з мужам Панны. Гэтыя матывы яскрава праглядаюцца ў «Альбе» Гіраўта дэ Барнэйля:

«Прашу цябе, о слаўны Божа мой,
Каб сябру ласкай дапамог сваёй –
Жывым-здоровым надалей застацца:
Ён вечарам з каханай меў спаткацца,
А хутка ж развіднее.
Мой сябра, бачыш зьяне зоркі той,
Што Госпад запаліў па-над зямлёй,
Падаўшы знак світанню набліжацца?
Бяжыце! Час даўно вам развітацца,
Бо хутка развіднее!
Мой сябра! Небяспечны гэты час:
Птушыны спеў ужо ляціць да вас
Цераз лясы-бары, лугі ды нівы –
Запець супернік можа вас раўнівы,
Бо хутка ж развіднее!
Мой сябра! Я малю апошні раз
І спадзяюся, што дасце адказ –
Зірніце ў неба, што глядзіць маўкліва:
Не маніць вам ваш сябар баязлівы –
Ўжо хутка развіднее!
Мой сябра! Ноч я цэлюю не спаў:
Укленчыўшы, малітву прамаўляў
Нябеснаму Тварцу прад абразамі –
Каб нам навек не развітацца з вамі...
А хутка развіднее.
Мой сябра мілы! Хто ж мне сам казаў,
Каб я напаягове пільнаваў?..
На гэта згодны я – ў дзень і начамі!
Навошта ж гэтак робіце вы самі?
Ах, хутка ж развіднее!»
«Мой сябра слаўны! Каб такой начы
Не скончыцца – й каханья не ўрачы!
Пяшчоты столькі, што не час палохаць

Супернікам: хоць бы й прыйшоў самохаць...

Хай хутка й развіднее!» [34, с. 197].

Як бачам, у пабудове дадзенай ранішняй песні трубадура рэфрэнам гучыць радок пра хуткае світанне, але кожны раз, дзякуючы выклічнікам, якія маюць розную стылявую афарбоўку, чытач разам з героем перажывае пэўныя пачуцці: ад распачы («А хутка ж развіднее») да пэўнага заліхвацтва («Хай хутка й развіднее!»).

У другой палове XII стагоддзя ў паэзіі трубадураў выпрацоўваюцца дзве паэтычныя манеры: «ясны стыль» і «цёмны стыль». Знакамітым прадстаўніком «цёмнага стылю» быў **Арнаўт Даніэль**, які дэталёва распрацаваў нават цэлую паэтычную сістэму для сваіх па-

плечнікаў. Паміж прадстаўнікамі абедзвюх паэтычных манераў разгарэлася нежартоўная спрэчка, якая нарадзіла нават спецыфічны жанр – тэнсону. Прыхільнікі «яснага стылю» папракалі сваіх апанентаў у празмерным ускладненні паэтычнага сінтаксісу, увядзенні зацемраных намёкаў, неадпаведных для вытанчанай лірыкі кахання метафар, алегорый, параўнанняў. А тыя сцвярджалі, што прадстаўнікі «яснага стылю» пішуць настолькі проста, што могуць разлічваць толькі на прафанаў у паэзіі, а не на арыстакратычнага чытача. Прыкладам класічнай тэнсоны можна лічыць паэтычную спрэчку паміж Гіраўтам дэ Барнэйлем і Раймбаўтам III, графам Аранжскім, які здзіўлены тым, што Барнэйль ушчувае яго за прыцемненасць паэтычнага сінтаксісу. І адказвае свайму апаненту:

Няўжо абраўшы ясны склад

Душы сваёй раскрыю лад?

Гіраўт адказвае, што ён не супраць штукарства ў паэзіі, але на першым месцы павінна быць зразумеласць п'явучых радкоў, бо не ўсе чытачы змогуць успрыняць тое, што напісаў паэт.

Граф не здаецца і заахвочвае свайго апанента на працяг дыскусіі наступнымі радкамі:

Я ўсім свой залаты пясок

Не сыплю, быццам соль у мяшок! [2, с. 84].

Што тычыцца кансоны, то гэты жанр улаўляў каханне на ўсе лады і быў больш дэмакратычным у пабудове і тэматычным рашэнні.

Лірыка трубадураў развівалася прыкладна каля 150 гадоў. Класічным перыядам іх творчасці лічыцца апошняя чвэрць XII стагоддзя. У гэты час першыняства сярод лепшых паэтаў трымалі Бернарт дэ

Вентадорн і Бертран дэ Борн.

Бернарт дэ Вентадорн. Нарадзіўся ў беднай сям’і, але падлеткам быў аддадзены ва ўслужэнне высакароднаму і выдатна адукаванаму віконту дэ Вентадорну, які даў Бернарту добрае выхаванне і адукацыю, прывіў любоў да мастацкага слова. У першых лірычных вершах юнак апяваў прыгажосць і жаночую годнасць жонкі свайго сеньёра, а той, як сапраўдны знаўца паэзіі, не мог не адзначыць своеасаблівую мелодыку верша, вытанчанасць паэтычнай думкі маладога творцы і парэкамендаваў яго на службу каралева Англіі Элеаноры Аквітанскай. З гэтага часу ўся паэзія Бернарта прасякнута тэмай кахання. На працягу 30 год творчасці (1150–1180) Вентадорн ствараў сапраўдныя шэдэўры лірыкі кахання, у якія ўводзіў новыя і новыя сакавітыя вобразы, апяваў пяшчоту і высакароднасць высокага пачуцця. Любімым жанрам знакамітага творцы была кансона. У адной з іх ён адзначыў: «Памерлы той, хто не адчувае ў сваім сэрцы пяшчоты кахання. Навошта жыць без кахання, калі не для таго толькі, каб надакучаць іншым?». Сапраўдны спявак высокага пачуцця Вентадорн лічыў, што паэзія мае для яго каштоўнасць толькі тады, калі яна нязмушана вырываецца з глыбіні сэрца, але гэта магчыма, калі ў ім пануе сапраўднае каханне. Лірыку Вентадорна можна далучаць і да паэзіі трубадураў, і да паэзіі трувераў.

Бертран дэ Борн (каля 1140–1215). Нягледзячы на тое, што абодва паэты жылі і тварылі ў адзін час, дэ Борн быў больш суровым, менш пачуццёвым, а часам нават жорсткім у сваіх выказваннях чалавекам. Таму пераважная большасць яго вершаў напісана на палітычную тэму, а любімым жанрам стала сірвента. Бертран апявае захапленне ваеннымі баталіямі, паказвае радасць перамогі і смутак паражэння. Паэт і сам прымаў удзел у міжусобных бойках і лічыў: вайна добрая тым, што пад час яе прынцы і каралі становяцца шчодрымі, а галоўнае – можна добра нажыцца за кошт простага народа, якога паэту не было шкада. У адной сірвенце ён піша:

Люблю глядзець я, як народ

Атрады воінскія гоняць,

Як мужыкі свой скарб бароняць [2, с. 87].

Пэўная азлобленасць паэта выклікана няўдачамі на любоўным фронце. У свой час ён закахаўся ў сястру прынца Генрыха, якога рашуча падтрымаў, калі той паўстаў супраць свайго роднага бацькі – Генрыха II. Але Мацільда не звярнула ўвагі на паэта. Не склаліся

раманы і з іншымі дамамі, бо Бертран быў нецярыплівым у сваіх жаданнях, а прыгожа заляцацца не быў навучаны. Таму на любоўную тэму ім напісана толькі некалькі вершаў. Імя паэта магло б і не застацца ў памяці нашчадкаў, каб не адна акалічнасць: калі прынц Генрых раптоўна памёр, Бертран дэ Борн склаў свой знакаміты «лямант», які стаў прынцыповым узорам гэтага жанру для трубадураў.

ПЛАЧ

(На смерць Джэфры, герцага Брэтонскага)

Час гэты поўны гора ды бяды,
А цяжкіх страт ніколі палічыць
На свеце гэтым не мажліва, ды
Бяда найгоршая ў дзвях стаіць –
То гібель маладога Караля.
І так душа па ім смыліць ва ўсіх,
Што дзень азмрочаны нібы прыціх
І цэлы свет запоўнены тугою.

Вунь ваяры смуткуюць ад бяды,
І сэрца барду слаўнаму баліць.
Цыркач смуткуе-тужыць малады,
А смерць усмешкай радаснай зіхціць –
Дагнаўшы маладога Караля,
Што так падданных шанавалі сваіх!
Ніколі больш не знаў пакут такіх
Наш век цяжкі, запоўнены тугою.

У век, дзе ліха шмат і шмат бяды,
Сышла любоў – і ўцеха ўслед ляціць,
І людзі круцяцца сюды-туды,
Каб неяк выжыць, хоць бы і схлусіць;
Няма ўжо маладога Караля:
Ён таямніцы мужнасці спасціг,
Ды на зямлі пакінуў нас адных –
У свеце, ўшчэнт запоўненым тугою.
Той, хто, збаўляючы нас ад бяды,
Сышоў з нябёс, каб смерцю адкупіць
Людзей грахі й на доўгія гады
Даць паратунак нам – надзею вечна жыць –

Хай здыме з маладога Карала,
З яго сяброў цяжар грахоў любых,
Каб мець спакой ім вечны там, дзе ўздых
Больш не чуцён,
напоўнены тугою! [34, с. 195–196].

Плачы, ляманты, трэнсы, як жанравая разнастайнасць, бытавалі ў беларускай фунеральнай паэзіі XV–XVI стагоддзяў. Для іх былі характэрныя філасофскія матывы і адначасова глыбокі лірызм. Роздумы паэтаў пра хуткаплыннасць чалавечага жыцця і непазбежнасць смерці абапіраліся на традыцыйную хрысціянскую тэалогію, але зрэдку сягалі і да антычнай мудрасці. Самай папулярнай формай жалобнага верша быў *эпіцэдыум*. Адным з найлепшых твораў з’яўляецца напісаны Габрыелем Белазорам «Эпіцэдыум на пахаванне Ганны Дарагастайскай» (Вільня, 1596). Яшчэ ў сярэдзіне XIX стагоддзя Аляксандр Мацяёўскі адзначаў высокі паэтычны ўзровень гэтага твора і цытаваў ягоны пачатак у сваёй кнізе:

У вязніцы трыманы
Нявольнік скаваны
Прагне хутчэй як пазбавіцца цяжару
І апынуцца на вольным абшары.
Вясляр, што на моры
Ладдзёй воды пора,
Так часта ўзіраецца, хутка ці не
Да порту жаданага ён даплыве.

Высланы з Айчыны
Ў чужыя краіны
Штораз уздыхае стамлёны выгнаннік,
Ці хутка да дому свайго ён прыстане.

Самым грандыёзным па задуме фунеральным творам у паэзіі Вялікага княства Літоўскага XVI стагоддзя лічыцца паэма **Станіслава Кулакоўскага** «Катамерынон Слуцкага княства з жалобным лямантам на заўчасную смерць слаўнай памяці княжат слуцкіх: Юрыя, Яна Сімяона і Аляксандра, апошніх уладароў» (Вільня, 1593). Мэтаю Кулакоўскага было не толькі ўшанаванне памяці трох заўчасна памерлых братоў, але і аплакванне канчатковага згасання ўсяго старадаўняга роду Алелькавічаў, а таксама апраўданне пераходу спадчыны князёў слуцкіх да роду Хадкевічаў. Аўтар звярнуўся да драматызаванай формы, увёў у твор алегарычныя

постаці відных дзеячаў Слуцкага княства.

Усе вершаваныя формы трубадураў былі надзвычай вытанчаныя і адрозніваліся высокай тэхнікай вершаскладання. Верш будаваўся на пэўнай колькасці складоў і рытмічным руху, які стварала адмысловае размеркаванне націску, абавязковай была дакладная рыфма. Таму, безумоўна, правансальская (або праванская) лірыка стала жыватворнай крыніцай далейшай еўрапейскай вершатворчасці.

У пачатку XIII стагоддзя пачаўся заняпад паэзіі трубадураў, бо яна стала страчваць сувязь з вобразам чароўнай Панны. Знікненне куртуазнай паэзіі ў Правансалі было паскорана так званымі «альбігойскімі войнамі», якія раптоўна ў 1209 годзе распачалі аб'яднаныя баронам Сімонам дэ Манфорам феодалы Паўночнай Францыі. Сапраўднай мэтай быў захоп урадлівых зямель і багацця правансальскіх баронаў, а ўскоснай прычынай – барацьба з ерассю, якая шырока распаўсюдзілася на Поўдні краіны. Крыжовыя паходы працягваліся дваццаць гадоў, завяршыліся перамогай войскаў Поўначы і ўсталяваннем у Правансе жорсткай інквізіцыі. Пасля альбігойскага пагрому рыцарская паэзія трубадураў не аднавілася. На змену ёй пасля 1209 года прыйшла гарадская паэзія са сваімі адмысловымі палемічнымі і публіцыстычнымі жанрамі.

Адсутнасць магчымасці для свабоднай творчасці, разбурэнне родавых замкаў – цэнтраў паэзіі трубадураў выклікала іх масавае перасяленне ў іншыя краіны – Італію, Іспанію, на Пірэнейскі паўвостраў, нават у Германію, дзе лірыка французскіх спевакоў кахання зрабіла вялікае ўздзеянне на станаўленне нацыянальных паэтычных школ, у якіх правансальская вершатворчасць была ўзята за ўзор. Напрыклад, агульнапрызнаны ўплыў трубадураў на выпрацоўку і станаўленне новага «салодкага» паэтычнага стылю італьянскай лірыкі, узорам якой з'яўляюцца лірычныя вершы маладога Дантэ. На Пьррнейскім паўвостраве творчасць правансальцаў стала асновай галісійскай школы паэзіі. На думку вядомага расійскага літаратуразнаўца XX стагоддзя А. А. Смірнова, менавіта «...яна ўпершыню выпрацавала тыя паэтычныя формы, матывы, вобразы і стыль, якія падрыхтавалі рэнесансную паэзію Петраркі, Ронсара, Шэкспіра. Яна ж вызначыла развіццё ўсёй больш позняй еўрапейскай лірыкі амаль да сярэдзіны XIX стагоддзя» [2, с. 88].

Паэтычную спадчыну трубадураў, трувераў, вагантаў на беларускую мову перакладае Лявон Баршчэўскі.

ТРУВЕРЫ

Прадстаўнікі паэтычнай Поўначы Францыі, дзе рыцарская паэзія ўзнікла значна пазней пад уплывам правансальскай, назвалі сябе *труверамі*. Тэрмін паходзіць ад французскага слова *trouver*, што ў даслоўным перакладзе на беларускую мову азначае «знаходзіць», «вынаходзіць». Труверы стварылі таксама нямала сапраўдных лірычных шэдэўраў. **Бландэль дэ Нэль**, напрыклад, апяваючы сапраўднае каханне, лічыў, што яно дорыць найвышэйшую радасць асалоды, але патрабуе ад кожнага закаханага быць справядлівым і годным гэтага высокага пачуцця, бо яно дадзена Богам як вялікі падарунак жыцця.

Вось як гучыць верш пра каханне паэта XII стагоддзя:
З прыходам вясны
Гэтак сэрца пяе:
Збыліся яны –
Мроі-думкі мае.
Я так бы не змог
Пяць сэрцам сваім,
Каб мне не даў Бог
Столькі радасці ў ім!

Каханкам любоў
Шчасце-ўцеху дае,
Найлепшых дароў
Справядлівым стае.
Шляхетнасць манер –
Скарб каштоўны ў людзях:
Трэба йсці ўсім цяпер
Нам па трох тых шляхах [34, с. 198].

І не толькі Бландэль дэ Нэль дасягнуў асаблівага паэтычнага прызнання. Дасягнулі яго таксама **Канон дэ Бэціон**, **Крэц'ен дэ Труа**, **граф Пуату** і, як нядзіўна для патрыярхальнай Поўначы Францыі, яго ўнучка **Элеанора Аквітанская**. Пра яе захавалася больш біяграфічных звестак, чым пра іншых твораў. Вядома, што Аквітанская была спачатку замужам за французскім каралём Людовікам VII, а затым скасавала шлюб з ім і выйшла замуж за Генрыха Анжуйскага, будучага караля Англіі, які затым назваў сябе Генрыхам II. У свеце Элеаноры (у якім бы пануючым доме яна ні

жыла)

у абавязковым парадку былі жанглёры (спевакі народных песень) і трубадуры, прывезеныя з Поўдня Францыі. Такім чынам, каралева спрыяла распаўсюджанню куртуазных густаў і ідэалаў. Яна прыцягнула да гэтай справы і сваю дачку Марыю. Ва ўслужэнне прынцэсе быў аддадзены і знакаміты правансальскі паэт Крэц'ен дэ Труа, якому і належаць першыя песні, напісаныя ў правансальскай манеры, але ўжо на французскай мове.

Калі прынцэса Марыя выйшла замуж за графа Шампаніі, яна арганізавала паэтычны гурток. Сярод яго ўдзельнікаў былі знакаміты трубадур Бернарт дэ Вентадорн і **Андрэй Капелан** – стваральнік на лацінскай мове трактата «Пра каханне». У ім на канкрэтных прыкладах аўтар прадэманстраваў «маскарад пачуццяў», паказаў дзейнасць «судзілішчаў кахання», у склад якіх уваходзілі толькі жанчыны. Яны менавіта і вырашалі, як правільна паступіць рыцару ў пэўным выпадку, калі ён губляўся пры прыняцці рашэння. Такім чынам, палымянасць пачуцця ўжо падмянялася салоннай гульнёй, а гэта знішчальна падзейнічала на паэзію трувераў.

МІНЕЗІНГЕРЫ

Пад няўхільным уплывам французскай куртуазнай паэзіі ў XII–XIII стагоддзях актыўна развіваецца нямецкая рыцарская культура і літаратура. Спачатку яны носяць пераймальніцкі характар, але вельмі хутка набываюць спецыфічныя нацыянальныя рысы. Асаблівых поспехаў дабіваецца нямецкая рыцарская лірыка – *мінезанг*, або любоўныя песні (ад старанямецкага *Minne* – каханне і *singer* – пясняр). Самыя старажытныя помнікі мінезанга адносяцца да 1170-х гадоў.

І ўжо з самага пачатку назіраецца фарміраванне двух напрамкаў нямецкай рыцарскай любоўнай песні. Адзін лучыцца з народнай песеннай творчасцю, а другі складаецца пад непасрэдным уплывам правансальскіх трубадураў. «Народны», або «архаічны», напрамак мінезанга зарадзіўся ў Баварыі, Аўстрыі і Швабіі, дзе яшчэ трымаўся па-

трыяrxальны лад і квітнелі нацыянальная традыцыя і звычкі жыцця, і таму куртуазная культура тут носіць павярхоўны характар свайго існавання. Хутчэй гэта даніна тагачаснай модзе, чым трывалая тэндэнцыя да новых памкненняў паэзіі. Галоўныя прадстаўнікі дадзенай паэтычнай плыні – **Кюрэнберг, Дытмар фон Айст** і інш.

«Чыста куртуазны» напрамак узнікае ў заходніх рэгіёнах Германіі. Напрыклад, на пірынейскіх землях, якія заўсёды вылучаліся прыхільнасцю да ўсяго новага, што бытвала ў тагачаснай Еўропе. Таму тут хутка перанялі ідэі і густы тагачаснай французскай паэзіі. Ля вытокаў мінезанга новай плыні стаялі пірынейскія рыцары **Генрых фон Фельдэке і Фрыдрых фон Гаўзен** (каля 1150–1190), **Вольфрам фон Эшэнбах** (каля 1170–1220). Яны стварылі шыкоўныя ўзоры куртуазнай лірычнай паэзіі, чым і заахвацілі іншых паэтаў. Таму першае месца сярод таленавітых мінезінгераў належыць Вальтэру фон дэр Фогельвайдэ, які змог умела сінтэзаваць абодва напрамкі ў сваёй творчасці і дасягнуў сапраўднага майстэрства.

Па сваёй знешняй форме песні новага стылю ўяўляюць сабой вялікія шматстрофныя вершы. Прычым кожная строфа мае складаную будову, дакладную рыфму, уводзіцца прынцып падліку складоў з пастаяннай колькасцю ненаціскных паміж націскнымі, што звязана з новымі, больш складанымі формамі музычнай кампазіцыі, таксама занесенай з Праванса. Безумоўна, галоўная тэма мінезанга – высокае каханне да Панны сэрца. Пачуццё гэта было ўзвышаным, мройным, недасягальным. Ды мінезінгеры, у адрозненне ад правансальцаў, і не марылі пра фізічную блізкасць са сваёй каханай. Яны вылівалі жарсць пачуцця праз песню, у якой вельмі часта вінавацілі не прыцягальнасць Панны, а свае вочы, што адшукалі сярод тысяч жанчын тую, па кім плача сэрца. Менавіта ў пакутах кахання мінезінгер адчуваў найвышэйшую радасць і асалоду. Фрыдрых фон Гаўзен нават усхваляе плеткароў і зваднікаў за тое, што яны знаходзяць падставу для сваіх злаўмысных плётак, а значыць, даюць новую надзею для развіцця пачуцця.

Адначасова з рыцарскай лірыкай развіваецца жанр павучальнага выказвання – *шпурх*. Гэты дыдактычны жанр меў народныя карані, бо яго стваральнікамі былі вандроўныя паэты нярыцарскага паходжання. Збор аднастрофных шпурхаў, вядомы пад імем Сперфагеля, адносіцца да 1160–1170 гадоў. У склад іх уваходзяць байкі ці дасціпныя анекдатычныя гісторыі пра звяроў і людзей, маральныя павучанні на бытавыя тэмы, рэлігійныя вершы, якія заклікалі наведваць храм і любіць ўсіх хрысціянскай любоўю. Шпурх пранізаны прымаўкамі і прыказкамі, а гэта яскравае пацвярджэнне таму, што ён заснаваны на фальклоры. З паэтычнага досведу Сперфагеля мы даведваемся таксама пра іншых складальнікаў шпурхаў і пра тое, што пачынальнікам гэтага жанру быў знакаміты

паэт Сярэднявечча Вальтэр фон дэр Фогельвайдэ.

Вальтэр фон дэр Фогельвайдэ (каля 1170 – каля 1230). Месца нараджэння і даты жыцця паэта дакладна не ўстаноўлены, аднак захаваліся іншыя біяграфічныя звесткі. Вальтэр паходзіў з дэмакратычных нізоў феадальнага грамадства, сваёй спадчынай маёмасці не меў. Ён быў прафесійным спеваком і акцёрам, увесь час бавіў у вандроўках. Каля 1190 года, як лічыць вядомы беларускі даследчык і перакладчык сусветнай літаратуры Лявон Баршчэўкі, далучыўся да кола венскіх мінезінгераў, але пасля смерці ў 1198 годзе прыхільнага да яго аўстрыйскага герцага Фрыдрыха VI пакінуў Вену, затым знаходзіўся пры двары нямецкага караля Філіпа Швабскага, ландграфа Германа Цюрынгскага (пасля 1200), караля Отана IV (пасля 1208), Фрыдрыха II, ад якога атрымаў нават маёнтак недалёка ад Вюрцбурга.

Гэтаму садзейнічала вершаваная просьба вядомага мінезінгера да імператара, у якой паэт паслядоўна і пераканаўча заяўляў, што пры ўсім творчым багацці ён застаецца бедняком, а так хочацца пагрэцца каля ўласнага агменю. Такія аўтабіяграфічныя звесткі даюць нам агульнае ўяўленне пра стан, у якім знаходзіліся сярэднявечныя вандроўныя рыцары. Яны цалкам матэрыяльна залежалі ад феадальных уплывовых асоб, вядома ж, служылі ім. Таму і нядзіўна, што побач з высокімі ўзорамі лірыкі каханья ў творчасці Вальтэра фон дэр Фогельвайдэ гучаць і палітычныя матывы. Патрыятычна настроены паэт выказвае пратэст супраць міжусобіц буйных феадалаў і іх самаўпраўства. Ён марыць пра адзіную моцную дзяржаву на чале з моцнай каралеўскай уладай: «Гора табе, нямецкі народ! Што ж зрабілася з тваім славутым парадкам? Нават мошкі маюць над сабой караля, а ты адзін захлынаешся ў ганьбе міжусобіц, бо няма над табой моцнай вярхоўнай волі» [9, с. 38]. Вальтэр абвінавачвае папу ва ўсіх грахах хрысціянскага свету, бо лічыць, што сквапнасць каталіцкай царквы не мае межаў, таму што папская курыя бессумленна эксплуатае эканоміку Германіі і зусім не клапаціцца пра дабрабыт народа. Рэзкія выпадкі супраць сапсаванасці духавенства, якое не паказвае прыкладу дабрачыннасці простым людзям, з'яўляюцца яркім сцвярджэннем антыклірыкальных настрояў у нямецкім грамадстве.

Маральныя шпурхі апошніх гадоў жыцця вялікага паэта прасякнуты глыбокім сумам і шчырай заклапочанасцю лёсам Радзімы, парванай на кавалкі моцнай міжусобнай барацьбой, якая абвастрылася ў канцы царавання Фрыдрыха II. Вальтэр фон дэр

Фогельвайдэ ў апошніх вершах не толькі засведчыў пачатак разлажэння рыцарскай культуры, але і прадказаў хуткае яе знікненне. Тым не меней Вальтэр застаецца адным з буйных лірычных паэтаў.

Майстэрству мінезанга Фогельвайдэ вучыўся ў Рэйнмара фон Хагенау, аднога з самых яркіх прадстаўнікоў куртуазнага напрамку нямецкай лірыкі. Пачынаў са звычайных песень «высокага кахання» да знатных дам, аднак у хуткім часе скасаваў адносіны з настаўнікам, які не жадаў зразумець, чаму Вальтэр у сваёй творчасці апявае хараство каханя да простага дзяўчыны, а не да шляхетнай Панны, як прынята па кодэксу гонару рыцара. Фогельвайдэ ўступае ў паэтычную палеміку з Рэйнмарам фон Хагенау і ў сваіх творах сцвярджае, што не бывае запраграмаванага каханя, што пачуццё ўзнікае стыхійна і нечакана. Звяртаючыся да каханай дзяўчыны, якая спачувае паэту за нападкі на яго з-за парушэння канонаў творчасці мінезінгераў, у чым бачыць сваю віну, Вальтэр сцвярджае яе: «Не ведаюць яны, што значыць кахаць па-сапраўднаму. Ты – само хараство, і гэтага дастаткова. Я кахаю цябе і аддаю перавагу твайму шклянному пярэсценку перад золатам каралевы». Паэт звяртаецца да народнай паэзіі, выкарыстоўвае яе набыткі ў сваёй творчасці. У яго вершах зноў з'яўляецца зачын з апісаннем прыроды, чаго даўно ўжо не было ў лірычных творах мінезінгераў куртуазнага стылю. У вершы «Песня пра вяночак», якую ўдала пераклаў на беларускую мову В. Сёмуха, творца радуецца прыходу вясны, калі чароўна спяваюць птушкі, а дзяўчаты ладзяць на лузе гарэзлівыя гульні і карагоды. Сярод іх ён сустракае сваю каханую і прапаноўвае ёй надзець вяночак пад час танцаў:

«Вазьмі, дзяўчо, вянок, –
паненцы ў карагодзе неяк я сказаў, –
вазьмі ўпрыгож танок,
бо з кветкамі ты сёння – першая краса.
Не шкода мне табе нічога,
каштоўнасцей ніякіх, –
аддам і без аддзякі
усё, што маю дарагога...» [6, с. 113].

Але паэт не ўтрымаў сваё каханне і цяпер сярод дзявочых карагодаў шукае тую адзіную, якой падарыў вянок. Калі ўзяць пад увагу, што Фогельвайдэ ў саёй творчасці прапаведваў роўнасць у пачуццях мужчыны і жанчыны, то даволі вызначальным на гэтым паэтычным фоне будзе ягоны верш «Узаемнае каханне», у якім

творца сцвярджае, што лепшыя пачуцці не могуць вырасці з нянавісці, пагарды, абыякавасці. Сэрцы закаханых павінны быць свабодныя ад злосці, бо каханне дакранулася да іх «крылом дабрыні». У сапраўдным каханні не можа быць прымусу: «Бо Любоў не згодна // бавіцца самотна – // толькі ў повязі дваіх, не змушаючы нікога з іх [34, с. 186].

Цесная лучнасць з народнай мастацкай традыцыяй паспрыяла таму, што і сёння ва ўсім свеце не страчана цікавасць да літаратурнай спадчыны буйнейшага нямецкага лірычнага паэта Сярэднявечча Вальтэра фон дэр Фогельвайдэ. Творы яго перакладзены на сотні нацыянальных моў, у тым ліку і беларускую.

Нэйдхарт фон Рэйэнталь (каля 1180 – каля 1240). Малодшы сучаснік Вальтэра ў сваёй паэзіі паспяхова працягвае тэму «нізкага кахання», але вырашае яе па-свойму: ён не толькі выкарыстоўвае народную песню, але і стварае пароды на яе з пункту гледжання прадстаўнікоў феадальнай арыстакратыі. Таму ў навуковай літаратуры творчасць Нэйдхарта фон Рэйэнтала атрымала назву «вясковай паэзіі куртуазнага стылю» («hofische Dorfpoesie»). Вершы Нэйдхарта можна падзяліць на два цыклы – вясновыя і зімовыя песні. Першыя па сваёй страфічнай форме цесна лучыліся з простымі танцавальнымі рытмамі народнай песні. Яны абавязкова мелі зачын, прысвечаны абуджэнню прыроды, затым ішло красамоўнае запрашэнне адсвяткаваць прыход вясны ў вясёлым карагодзе. Далей уводзілася драматычная сцэнка: дзяўчына імкнецца далучыцца да карагод, дзе, безумоўна, танчыць яе каханы, а маці ўтрымлівае дачку і не пускае на агульнае свята моладзі. Драматычная сцэнка часам замянялася дыялогам, што, быццам, адбываецца паміж дзвюма сяброўкамі: адна спяшаецца ў карагод, і яе сяброўка жадае ісці з ёю, але маці зноў-такі не пускае дачку на гулянне. Такія дыялагавыя сцэнка характэрныя для ўсёй еўрапейскай народнай паэзіі вясновага цыкла.

Творы мінезінгераў на беларускую мову паспяхова перакладае В. Сёмуха.

ГАРАДСКАЯ ЛІТАРАТУРА

Бурнае развіццё гарадоў у XII–XIII стагоддзях, рост іх эканамічнага і палітычнага ўплыву паспрыялі значнаму зруху і ў культурным жыцці. Гарадскія камуны сталі агменямі новай літаратуры.

Яна ўжо стваралася на нацыянальных мовах, аднак яшчэ ўбіралася ў сябе і элементы лацінскай і куртуазнай славеснасці.

Найбольш папулярным жанрам гарадской літаратуры была рэалістычная вершаваная паэма, якая ў Францыі называлася *фэбліо*, а ў Германіі *шванк* (*жарт*). Яна ўяўляе сабой невялікае апавяданне жартулівага зместу. Галоўнымі героямі становяцца прастанародныя персанажы. Самае вядомае фэбліо – «Завет асла», напісанае Рутбёфам, распавядае пра тое, як адзін святар пахаваў любімага асла на асвечанай зямлі, чым выклікаў абурэнне епіскапа, які, атрымаўшы 20 ліўраў, дараваў яму правіннасць.

Гарадская літаратура стварыла і свае варыянты эпічнай паэзіі – «жывёльны» *эпас* і *алегарычную паэму*.

Найбольш значным творам алегарычнага эпаса з’яўляецца «Раман пра Ружу», які складаецца з дзвюх розных частак. Першая з іх была напісана каля 1230 года рыцарам **Гільёмам дэ Лорысам**. У ёй распавядаецца пра тое, як юны Паэт знаходзіць цудоўны Сад Асалоды. Марнасць адчыняе яму вароты, і юнак бачыць, як Веселасць водзіць карагоды, бог кахання танцуе з Прыгажосцю. А наўкола – Багацце, Шчодрасць, Шчырасць, Ветлівасць і Юнацтва. У крынічцы Кахання Паэт убачыў адлюстраванне чароўнай Ружы, падышоў да яе і зачараваўся пахам. Амур у гэты час выпусціў свае стрэлы і, зрабіўшы юнака сваім васалам, павучае, як дабіцца свайго мэты. Сяброўства, Спагада, Шчырасць і Ветлівасць дапамагаюць юнаку. Але супраць іх выступаюць Страх, Нагаворы, Баязлівасць, Сарамлівасць.

І ўсё ж Паэту ўдаецца пацалаваць Ружу, але Нагаворы пускаюць пра гэта сплетні. З’яўляецца Рэўнасць і замуроўвае Ружу ў высокую вежу разам з Ветлівасцю. Першая частка паэмы заканчваецца скаргай закаханага на несправядлівасць лёсу.

Другая частка паэмы была напісана праз сорак год вучоным гараджанінам **Жанам Клапінелем**, які больш вядомы пад імем **Жан дэ Мён**. Яна мае зусім іншы характар. Аўтар завяршае сюжэтную лінію, пачатую Гільёмам. Захаваўшы галоўную тэму – тэму куртуазнага кахання, Мён зрабіў паэму больш дыдактычнай, увёў элементы сатыры. У цэнтры твора апынулася ўжо не чароўная Ружа, а спрэчка Настаўнікаў закаханага юнака. Мён увёў новыя персанажы: Розум, Прыроду, Крывадушнасць, дазволіў ім шматслоўныя маналогі, якія адлюстроўвалі асноўныя погляды аўтара. Напрыклад, крытыку духавенства. У вусны Прыроды ён укладае развагу пра тое,

што сапраўдная шляхетнасць заключаецца не ў самавітых продках, а ў асабістых якасцях чалавека.

«Вялікая дыскусія», як і пошукі Ружы, завяршаецца паспяхова. Паэт знаходзіць і зрывае Ружу. Ён прачынаецца.

ЛІТАРАТУРА ЭПОХІ АДРАДЖЭННЯ

Храналагічна размежаваць эпохі Сярэднявечча і Адраджэння даволі цяжка. Нельга сцвярджаць, што Сярэднявечча не бачыла ні чалавека, ні акаляючага яго асяроддзя. І хаця магутныя фігуры асілкаў мільгацяць перад намі ў шматлікіх гераічных сагах, каханне напаўняе рыцарскія раманы і пануе ў лірыцы трубадараў, усё ж у паэзіі Сярэднявечча няма той паўнаты жыцця, той філасофскай парадыгмы, якія запаланілі творы эпохі Адраджэння.

Адраджэннем, або Рэнесансам, называюць эпоху ў развіцці краін Еўропы, для якой характэрныя прынцыповыя змены ў светапоглядзе людзей ва ўсіх сферах жыцця. Сваю назву гэта эпоха атрымала з-за таго, што мастацтва, якое з'явілася ў дадзены час, быццам «адраджала» антычную культуру, якая ўспрымалася як вышэйшая дасканаласць і служыла для майстроў Рэнесансу крыніцай адухаўлення, творчасці і ведаў, а таксама дасканалым узорам для пераймання. Прадстаўнікам рэнесанснага стылю мастацтва Сярэднявечча здавалася нязграбным і няроднасным, нават варварскім. Але на самой справе гэта далёка не так, бо рэнесансная культура многім была абавязана мастацкай традыцыі Сярэднявечча. Непарыўная сувязь і пастаяннае проціборства старога і новага – гэта і ёсць ключавы момант мастацтва эпохі Адраджэння.

У літаратуры Сярэднявечча сапраўднае жыццё выцясняя то цнатлівая легенда, то чароўная казка. У ёй панавалі дыдактызм, сімвалы і алегорыі. А рыцарскі літаратурны этыкет захаваў сапраўднае жыццё за высокай, непарушнай сцяной. Ды і героі тагачасных раманаў, пры ўсёй іх асабістай авантурнай вынаходлівасці, увасобілі ў сябе ўсяго толькі ўстойлівы саслоўны рыцарскі кодэкс. Бо ў вялікай куртуазнай дзяржавы караля Артура не было выразных геаграфічных і гістарычных прыкмет. І падзеі, што адбываюцца ў ёй, хутчэй напамінаюць цудоўны сон.

Адраджэнне – гэта той час, калі актыўна развіваецца навука і свецкі светапогляд актыўна выцясняе рэлігійны. Чалавек адчувае сябе цэнтрам сусвету. Ён ужо не імкнецца ўверх, да багоў, а засвойвае зямную прастору з яе таямніцамі, прагна вывучае рэальнасць зямнога быцця, якое больш прыцягальнае за нябесныя таямніцы і знакі. І сярэднявечнаму аскетызму не знаходзіцца месца ў новай духоўнай атмасферы, дзе чалавек атрымлівае асалоду ад зямнога існавання. З антымістычных перакананняў у магутнасць

розуму ўзнікае жаданне і нават неабходнасць самаўдасканаліцца, каб удасканаліць свет.

Так фарміруецца ў заходнееўрапейскай культуры Адраджэння вельмі важны, цэнтральны яе рух, які атрымаў назву «гуманізм». Гэта паняцце не супадае з агульнаўжывальнымі сёння словамі, што азначаюць «чалавекалюбства», «міласэрнасць». Гуманізм у эпоху Адраджэння быў асобым комплексам маральна-філасофскіх уяўленняў. Ён меў прамое дачыненне да выхавання, адукацыі чалавека. Развіваюцца гарады, у іх канцэнтруецца вялікая колькасць адукаваных людзей. Гэта **гуманістычная інтэлігенцыя** стварае культурныя асяродкі, названыя на антычны лад **Акадэміямі**. Інтэлектуалы актыўна вялі ліставанне паміж сабой, і гэтыя лісты – важная частка літаратурнай спадчыны эпохі Адраджэння. Лацінская мова становіцца пануючай. У літаратуры з'яўляюцца новыя жанры: у паэзіі – санет, у прозе – эсэ, навела. У палітычнай міждзяржаўнай дзейнасці – дыпламатыя.

Эпоха Адраджэння найбольш поўна выявіла свае рысы ў літаратурах Заходняй Еўропы. Гуманісты эпохі Адраджэння імкнуліся стварыць культуру, заснаваную на прынцыпах свабоднага развіцця асобы, яе вызвалення з-пад апекі царквы і рэлігіі. Таму гуманістамі ўслаўлялася радасць зямнога жыцця. У якасці духоўных арыенціраў былі абраны антычныя аўтары і культура антычнай эпохі, пранізанае свецкім і паганскім духам. Храналагічна эпоха Адраджэння супадае ў краінах Заходняй Еўропы.

Развіццё культуры Адраджэння адбывалася ў розных краінах пэрыяда, але першай на гэты шлях было накіравана Італія.

АДРАДЖЭННЕ Ў ІТАЛІІ

Спачатку дзеячы культуры часоў Адраджэння зацікавіліся антычнасцю, і іх погляды прыцягнула Італія, у якой для адраджэння былі ўсе грамадска-эканамічныя фактары:

- а) існавалі моцныя гарады-дзяржавы;
- б) развіваўся гандаль на перакр'жжаванні паміж Захадам і Усходам;
- в) актыўна фарміраваліся нацыянальная ідэя і нацыянальная культурная традыцыя;
- г) Італія гістарычна і географічна асабліва цесна злучылася з рымскай антычнасцю.

Культура Адраджэння ў Італіі прайшла некалькі этапаў.

Ранняе Адраджэнне (XIV стагоддзе). Гэта перыяд творчасці **Франчэскі Петраркі** – вучонага, гуманіста і выдатнага лірычнага паэта і **Джавані Бакача (Бакачыо)** – паэта і знакамітага навеліста, аўтара першай у новай Еўрапейскай літаратуры псіхалагічнай аповесці «Элегія мадонны Ф’яметы» (або «Ф’ямета»). Петрарка вядомы не толькі сваімі санетамі, а Бакача – навеламі. У гэты час значнае месца ў італьянскай літаратуры займала эпічная паэзія, ля вытокаў якой і стаялі Петрарка і Бакача. Узоры італьянскага народнага эпаса захоўвалі ў сваёй памяці народныя казачнікі – кантасторыі. Але эпас у Італіі не атрымаў такой глыбокай нацыянальнай самадастатковасці, як у Германіі, Іспаніі ці Францыі. У эпасе кантасторый пачэснае месца занялі іншаземныя сюжэты, і перадусім французскага каралінгскага цыкла з яго героямі – імператарам Карлам і мужным Раландам, які ў Італіі атрымаў імя Арланда.

Сталае, ці высокае, Адраджэнне (XV стагоддзе). Гэта ў асноўным стадыя «вучонага гуманізму», развіццё рэнесанснай філасофіі, этыкі, педагогікі. Мастацкія творы гэтага перыяду вядомыя толькі спецыялістам.

Пры Казіме Медычы ў Фларэнцыі па прыкладу старажытных была арганізавана так званая Платонаўская акадэмія (1459–1521), якая паспрыяла ўсталяванню новага этапу ў развіцці гуманістычнай філасофіі, пашырэнню яе разумовага кругагляду. Яе заснавальнік Марсіліо Фічына пераклаў на лацінскую мову ўсе дыялогі Платона, якія яшчэ былі мала вядомыя ў Заходняй Еўропе. Да Акадэміі належалі **Джавані Піко дэ ла Мірандола** («Прамова пра годнасць чалавека», «Каментарыі да канцонаў пра каханне Джыраламо Беніўені»), паэт **П’етро Бембо** – паслядоўнік Петраркі. Як петраркіст пачынаў свой паэтычны шлях **Мікеланджэла Буанароці** (1454–1494). Вялікі скульптар, дойд і мастак быў таксама і выбітным самабытным паэтам, творы якога адрозніваліся глыбокай думкай, смелай вобразнасцю і вытанчанай пачуццёвасцю. Цікава, што яго паэзія лучылася з яго шэдэўрамі ў жывапісе і скульптуры. Напрыклад, нескаронным дантаўскім духам напоўнены знакаміты сцэнапіс «Страшны Суд» у Сікстынскай капэле. Непасрэдна Дантэ і яго велічнаму таленту прысвечаны санет «Глядзеў карціны Божага суда», чатырохрадкоўе «Маўчы, прашу...» прысвечана ягонай скульптуры «Ноч», змешчанай на надмагільным камяні Джуліяна Медычы. А калі паэт Дж. Строчі прысвяціў яго скульптуры радкі «Яна з каменю, але ёсць

ў яе дыханне, разбудзі, яна і загаворыць», мастак напісаў:

Маўчы, прашу, не смей мяне будзіць.

О, у гэты век злачынны і стаптаны,

Не жыць, не адчуваць удзел абраных

Дык лепей спаць, ці гэтым камнем быць.

Гэтыя трагічныя радкі напісаны ў той час, калі над Італіяй згусціліся хмары Контррэфармацыі.

Але не ўсе паэты Італіі імкнуліся да філасафічнай вытанчанасці ў сваіх творах. Былі і тыя, хто больш смела, чым Буанароці, адклікаўся на негатыўныя бакі тагачаснага жыцця. Гэта паэты-сатырыкі. Да іх ліку адносіцца **Даменіка Бурк'ела** (1404–1449), які смела выказваўся супраць дыктатуры Медычы. Паэт парушаў паэтычны «этыкет» і разнявольваў строгую класічную форму санета. Гэта ён увёў у літаратуру паняцце «хвастаты санет», бо колькасць радкоў у ім перавышала класічны лік чатырнаццаць.

Бурлескна-сатырычную італьянскую паэзію стварыў **Франчэска Бэрні** (1497–1535), а **Луіджы Пульчы** (1432–1484) даў у сваёй творчасці ўзоры буфоннага рэалізму (*буфанада* – грубы камізм), што выразна праявілася ў 28 песнях яго паэмы «Вялікі Маргантэ», у якой паэт звярнуўся да казанняў пра Арланда. Стыль паэмы папярэднічаў манеры пісьма Рабле з яго грубаватым гумарам.

Гэту ж тэму засвоіў **Мацео Баярдо** (1441–1494) у сваёй паэме «Закаханы Раланд», але паэт стварыў сапраўдны куртуазны рыцарскі раман, і народнай буфанадзе месца тут ужо не знайшлося.

Гэта быў перыяд яшчэ шырокага распаўсюджвання па Еўропе ідэй і кніг італьянскіх гуманістаў.

Позняе італьянскае Адраджэнне (XVI стагоддзе) адзначана крызісам гуманістычных ідэй. Гэта час усведамлення трагізму чалавечага жыцця, канфліктаў паміж надзеямі, спадзяваннямі, здольнасцямі чалавека і рэальнымі цяжкасцямі іх здзяйснення. Але гэта час і змены стыляў і манераў пісьма. Сярод найбольш значных твораў названага перыяду – паэма **Лудавіко Арыёста** (1474–1533) «Раз'юшаны Раланд».

Да гэтага перыяду адносіцца і творчасць апошняга вялікага паэта італьянскага Адраджэння **Тарквата Тасо** (1544–1595). Ён нарадзіўся ў Сарэнта. Бацька яго быў таксама паэт. Тарквата прыехаў у Венецыю на жыхарства і ў хуткім часе апублікаваў рыцарскую паэму «Рынальда» ў 12 песнях (1561 год). Пospех спадарожнічаў і яго

высокамастацкай пастаралі «Амінта», прысвечанай узвышанаму каханню Амінты, унука вялікага бога пастухоў Пана, і цнатлівай німфы Сільвіі. У 1575 годзе паэт стварае самы значны твор – гераічную паэму ў актавах «Вызвалены Іерусалім». Кампазіцыя гэтай паэмы строгая, як у антычных паэмах, бо прыкладам для творчасці паслужылі «Іліяда» Гамера і «Энеіда» Вергілія. Гэты твор паказальны тым, што перад літаратурай позняга Адраджэння паўсталі новыя задачы, што вызначаліся нормамі і догмамі Контррэфармацыі, у глыбіні якой выпяваў класіцызм. Згодна з новымі патрабаваннямі, Тасо задумаў напісаць гераічнаю і праўдзівую паэму пра першы крыжовы паход, які завяршыўся заваяваннем Іерусаліма. Паэма мае глыбокі рэлігійны змест, але яна напоўнена і рамантычным каханнем. Побач з вобразам кіраўніка паходу Готфрэдам зноў узнікае вобраз Рынальда. А пра жыццё і творчасць самага вялікага паэта Італіі псіхалагічную драму напіша таксама выбітны нямецкі паэт Гётэ.

ДАНТЭ АЛІГ'ЕРЫ **(1265–1321)**

Геаграфічнае становішча сярэднявечнай Італіі спрыяла гандлю з усімі еўрапейскімі краінамі. Гэта выклікала рост гарадоў, якія фактычна становіліся гарадамі-дзяржавамі. Паступова вытворчасць у Італіі прымае капіталістычныя формы гаспадарання. Адбываецца накапленне капіталу, што выклікае фарміраванне банкаў. Эканамічныя працэсы дыктавалі змены ў сацыяльнай структуры грамадства: прамысловасць патрабуе прытоку рабочай сілы, вядома ж, папаўненне ідзе з вёскі. Гэты працэс, з аднаго боку, разнявольвае сялян, а з другога – рушыцца патрыярхальны ўклад яе жыцця. Аднак розныя гарады Італіі развіваюцца па-рознаму: Венецыя і Генуя былі спрадвечнымі цэнтрамі гандлю, а ў Мілане і Фларэнцыі развівалася прамысловасць.

«Новы салодкі (любасны) стыль», або «Дольчэ стыль нуова». Гэта літаратурны напрамак, які ўзнік у канцы XIII стагоддзя ў Балонні і Фларэнцыі і прадстаўлены лірычнымі творамі шматлікіх тагачасных паэтаў – Гвідо Гвініцэлі, Гвідо Кавальканці, Дантэ Аліг'еры, Чына да Пістойя і інш. Для яго характэрнае своеасаблівае вырашэнне галоўнай праблемы сярэднявечнай лірыкі – узаемаадносін «зямнога» і «нябеснага» кахання – праз асвятленне кахання да жанчыны. Зямная Панна ператваралася ў паэзіі «новага салодкага стылю» ў сімвал бездакорнага пачуццёвага

ўспрыняцця зямнога бажання. Гвідо Гвініцэлі, адзін з заснавальнікаў дадзенага стылю, сцвярджаў наступнае: «Падобнае пазнаецца падобным. Нельга спасцігнуць найвышэйшую прыгажосць, калі нябачыш прыгажосці зямной; нельга дачыніцца да нябеснай любові, не пакахаўшы» [13, с. 204].

У маі 1265 года ў Фларэнцыі нарадзіўся «апошні паэт Сярэднявечча» Дантэ. Пра яго юнацкія гады вядома мала: нашчадак збяднелага старажытнага дваранскага роду, ён рана застаўся без маці, а затым, праз пяць гадоў пасля яе смерці, – і без бацькі. Першапачатковую адукацыю атрымаў у школе, але паралельна вывучаў яшчэ французскую і правансальскую мовы, што паспрыяла потым вывучэнню замежных літаратур эпохі Сярэднявечча. Відаць, навучаўся

ў Балонскім універсітэце, дзе пазнаёміўся з Гвідо Гвініцэлі і пад яго ўплывам пачаў пісаць вершы.

Малады паэт прымаў актыўны ўдзел у палітычным жыцці роднага горада. Спачатку ў войнах паміж Фларэнційскай рэспублікай і яе суседзямі, затым ва ўнутрыпалітычнай барацьбе паміж гвельфамі (прыхільнікамі панавання рымскага папы) і гібелінамі (прыхільнікамі імператараў Рымскай імперыі). Калі ў 1301 годзе партыя «белых» гвельфаў, да якой прымыкаў Дантэ, пацярпела паразу, паэт вымушаны быў адправіцца ў выгнанне, бо ў Фларэнцыі яго чакала спальванне на вогнішчы. Таму Дантэ вандраваў па Італіі да канца сваіх дзён і памёр ў Равене ў 1321 годзе.

Асаблівую ўвагу паэт надаваў антычнай літаратуры Грэцыі і Рыма. Юнак захапіўся творамі Вергілія, якога пазней называў сваім настаўнікам. З трох вядомых к таму часу літаратурных родаў малады Дантэ выбірае паэзію, бо і сам рана пачаў пісаць вершы. Малады творца аддае перавагу любоўнай лірыцы, бо ў дзевяцігадовым узросце закахаўся ў васьмігадовую Беатрычэ, а ў дваццацішасцігадовым узросце перажыў цяжкі псіхалагічны крызіс: каханая яго, якую ён бачыў толькі некалькі разоў, нечакана памерла. З гэтага часу імя Дантэ непарыўна звязана з імем Беатрычэ Паргынэры. Гісторыю развіцця сваіх пачуццяў, ці анатомію кахання, Дантэ выклаў у кнізе «Новае жыццё», якая прынесла яму літаратурную славу. Кніга складаецца з цыкла санетаў 1283–1292 гадоў, народжаных каханнем да Беатрычэ (а затым самотай з-за яе заўчаснай смерці), якія суправаджаюцца шырокімі праявістымі тлумачэннямі аўтабіяграфічнага і філасофскага характару.

Пасля смерці каханай Дантэ цалкам прысвячае сябе навучы і літаратуры: актыўна вывучае філасофію і астраномію, наведвае багаслоўскія дыспуты. Яго пяру належыць няскончаны філасофскі трактат «Пір» (1303–1306), напісаны насуперак традыцыі, не на латыні, а на італьянскай мове. У другім сваім трактаце «Пра Манархію» (1313) Дантэ адстойвае правы імперыі, бо менавіта ў ёй бачыць аснову кансалідацыі грамадства, і выступае супраць пасягальніцтва папства на свецкую ўладу.

Паэт становіцца самым адукаваным чалавекам свайго часу, свайго эпохі. Разгортвае палітычную дзейнасць: выбіраецца ў гарадскі Савет, выконвае дыпламатычныя даручэнні. Актыўна выступае супраць папскай улады. Улады ўзводзяць на свайго праціўніка паклёп: абвінавачваюць Дантэ ў атрыманні хабару, прысуджаюць непамерна вялікі штраф, аплаціць які простаму смяротнаму немагчыма, таму маёмасць пісьменніка была канфіскавана і Дантэ пакінуў родную Фларэнцыю. Выгнаннік вымушаны быў пераязджаць з горада ў горад.

Але нішто не магло прымусіць Дантэ не пісаць. Галоўным творам паэта стала «Боская камедыя» (1307–1321). Сам паэт назваў свой твор проста «Камедыя», а эпітэт «Боская» з’явіўся ў XVI стагоддзі з лёгкай рукі Джавані Бакача і зусім не азначаў рэлігійнасць зместу, ён увасабляў паэтычную дасканаласць майстра прыгожага пісьменства (боскі – чароўны, цудадзейны, захапляльны). Паэма з’явілася у той час, калі чалавецтва ўжо некалькі стагоддзяў жыло ў хрысціянстве, але ў сваіх вераваннях яно было яшчэ недалёка ад паганскіх традыцый. Таму Дантэ шукае паміж імі сувязі і прыхавана (бо гэта было вялікім грахам!) імкнецца паяднаць веру ў Хрыста і многабожжа.

Твор мае выразна акрэсленую кампазіцыю, якая складаецца з трох вялікіх частак (або кантыкаў): «Пекла», «Чысцец», «Рай». Кожная кантыка мае 33 песні, і калі дадаць уступную песню, то атрымаем лік сто. Сімволіка ідэальных лікаў: 3, 33, 100. Тры – паўтаральнасць дзеяння, як у казках (тры дні і тры ночы), 33 – узрост Ісуса Хрыста, 100 – век чалавечага жыцця.

«Боская камедыя» мае і антычныя крыніцы. У першую чаргу гэта «Энеіда» Вергілія. Ды і саму асобу Вергілія Дантэ ўзяў у якасці павадыра (гіда) па пекле і чыстцы.

У аснову паэмы пакладзены распаўсюджаны ў эпоху Сярэднявечча жанр – бачанне, з яго дапамогай чалавек быццам мог бачыць таямніцы таго свету. Сон-бачанне пачынаецца ў

перадвелікодную пятніцу 1300 года.

У час цяжкі, у момант паваротны
Свайго жыцця, згубіўшы верны шлях,
Я трапіў нечакана ў лес дрымотны.
Слоў не знайсці, каб выказаць мой жаж,
Бо выклікаюць нават успаміны
Пра гэты лес намнога большы страх,

Чым уяўленне ўласнай дамавіны.
Быў і саўдзельнікам вялікіх з'яў
Я ў жудасныя гэтыя хвіліны,

Хоць нізашто б цяпер не расказаў,
Як увайшоў у пушчу, бо дрымотай
Адольвацца ў дрымотным лесе стаў [11, с. 15].

Пачатак «Боскай камедыі» шматзначны. Акрамя рэлігійна-маральнага сэнсу многія вобразы і сітуацыі твора маюць палітычны сэнс. Напрыклад, дрымучы лес сімвалізуе анархію, што панавала па тым часе ў Італіі. Вергілій, які праславіў у сваёй «Энеідзе» Рымскую імперыю, сімвалізуе гібелінскую ідэю сусветнай манархіі. Яна адна, на думку Дантэ, можа ўсталяваць на зямлі мір. Тры царствы таго свету сімвалізуюць зямное жыццё, перабудаванае ў строгай адпаведнасці з ідэяй строгай справядлівасці. Папа, што змагаўся з гібелінамі, знаходзіць месца ў Пекле. А Брут і Касій, якія здрадзілі Юлію Цэзару, аб'яўляюцца найвялікшымі злачынцамі, накітаваныя хрыстапрадаўцы Іуды. Апынуўшыся ў змрочным лесе і згубіўшы правільны шлях у даліне, Дантэ спрабуе падняцца на ўзгорак – сімвал царства справядлівасці і сацыяльнай гармоніі. Гэта ідэал чалавецтва. Спачатку паэту здаецца, што ён можа хутка ўзняцца на гэты ўзгорак, але раптам на яго шляху ўзнікае пантэра, якая атаясамліваецца з хлуснёй, здрадай. Гэта перашкаджае Дантэ ўзняцца на вяршыню. Услед за пантэрай дарогу перагарадзілі леў і ваўчыца. Леў – ганарлівасць, насілле. Ваўчыца – сквапнасць, эгаізм.

Паводле Дантэ, ваўчыца і ёсць галоўная перашкода на шляху да сацыяльнай гармоніі, бо герой твора больш за ўсіх спудзіўся менавіта гэтага драпежніка, які паўстаў на яго шляху і прымусіў вярнуцца ў змрочную цясніну:

Увасабленне прагнасці і злосці –
Ваўчыцу, у якой, хоць на людзей
Палное звер, павыпіралі косці

З-пад скуры, – я сустрэў, пахаладзеў
І адступіў. Згубіўшы нечакана
На свой пад’ём апошнюю з надзей [11, с. 16].

Цясніна сімвалізуе ўсё чалавецтва з яго ведамі. У змроку даліны Дантэ бачыць Вергілія і просіць у яго падтрымкі. Вергілій – мудры язычнік (паганец), атаясамлівае сабой чалавечы розум і з’яўляецца ўзорам для паэтаў. Ён аўтар «Энеіды», у якой услаўлена Рымская імперыя, а яна, на думку Дантэ, здольная ўсталяваць і ўтрымаць мір і парадак на зямлі. Дантэ здзіўлены нечаканай сустрэчы, але Вергілій тлумачыць, што ён выконвае просьбу Беатрычэ.

І чалавек, і звер, калі яму
Штось страшнае прыблюзніцца,
Даваць не ў стане розуму свайму загады.

Прымі выратавальныя парады
І ведай. Хто віноўніца маёй,
Незразумелай для цябе спагады.

Па Лімбу, апавітаму імглой,
Бадзяўся я паганцам і сустрэўся
З прыгожаю жанчынай маладой.

Заранкай позірк дамы загарэўся –
І я цяплом яе анельскіх слоў,
Яе кранальнай просьбаю сагрэўся:

«О дух, што ў Мантуі на свет прыйшоў,
Чыя не адгрыміць ніколі слава,
Пакуль у свеце існуе любоў!

Мяне прыспешвае такая справа:
Наладжана звярамі пад гарой
На сябра любога майго аблава.

Баюся, што закончыцца бядой
Аблава гэтая, бо пад напорам
Ваўчыцы адступае любы мой.

Прашу дапамагчы яму, каб сорам,
За тое, што спазнілася, пасля
Не стаў штодзённым і цяжкім дакорам.
Прынесці страшна зло сваім братам.
І больш па сутнасці няма нічога,
Чаго ў жыцці баяцца трэба нам» [11, с. 15].

Вергілій падштурхоўвае Дантэ-падарожніка падымацца на гару, але ён ведае, што гэты шлях пакуль што памылковы. Дантэ павінен прайсці праз пекла, чыснец і рай. Гэта і ёсць шлях пазнання. Вергілій суправаджае Дантэ толькі па пекле і па чыстцы. Перад уваходам у Рай ён пакідае паэта, бо Вергілій – паганец (язычнік), і таму не можа апынуцца ў раі. Тут яго будзе суправаджаць Беатрычэ, яна ўвасабляе сабой веру і мудрасць. Яе вобраз з’яўляецца алегорыяй багаслоўя. Каханне да Беатрычэ атаясамліваецца з любоўю да Бога.

Але калі маральна-рэлігійныя алегорыі збліжаюць «Боскую камедыю» з літаратурай ранняга Сярэднявечча, то палітычныя сімвалы і намёкі надаюць ёй свецкае гучанне, нетыповае для сярэднявечнай літаратуры.

Уладзімір Скарынкін лічыць, што ў паэме дзве асноўныя часткі: Пекла і Рай, а Чыснец – паміж імі. Гэта нешта прамежкавае: ужо не пекла, але яшчэ не рай. І грэшнікі тут невыразныя. Бо яны яшчэ нішто і нішто. І праваднікі ў Дантэ два: Вергілій – найвышэйшы зямны розум, які вядзе Дантэ па ўсіх дзевяці кругах пекла, і Беатрычэ – найвышэйшы духоўны, боскі розум, якая паказвае яму Рай.

Пекла. Гэта конусападобная варонка, вялікая яма, западзіна да самага цэнтра Зямлі, якая звужаецца ўнізе і ўпіраецца ў студню, на дне яе ўмёрз у лёд Люцыпар, а з яго трох пастак тырчаць змучаныя целы найвялікшых здраднікаў у гісторыі чалавецтва – Іуды Іскарыёта, Брута і Касія. Тут на дзевяці колах мы сустракаем шэраг людзей з рознымі слабасцямі і заганами, якія пакутуюць за свае грахі. Гэта наватарства, бо ўпершыню ў заходнееўрапейскай літаратуры менавіта Дантэ паказаў першапрычыны грахаводнасці чалавека – ягоную кідкасць на недазволенае, спакуслівасць і хцівасць. Але каб паказаць гэтыя заганы, аўтар спускаецца ў Пекла. Замагільны свет не супрацьпастаўляецца рэальнаму жыццю, а быццам працягвае яго. Тут адбываюцца і палітычныя спрэчкі. (У пекла Дантэ адпраўляе сваіх палітычных ворагаў. А ў рай – сваіх сяброў.) Малюнкі рэальнага жыцця пераносяцца паэтам у Пекла, але ў Пекле пануе змрочны каларыт, дамінуюць чырвоны і чорны колеры і розныя іх адценні. Грэшнікі таксама паводзяць сябе

па-рознаму: адны прыніжаюцца, уклечваюць, другія – грэбліва ставяцца да сваіх умоў і да самога Пекла, трэція – мужа, цярліва, годна нясуць свае пакуты. Адны маўчаць, а другія лаюцца:

Вясляр бліжэй да берага прыгроб –
І стомленыя, голыя істоты,
Скрыгочачы зубамі, узахлёб

Выкрыкваць сталі розныя брыдоты
Пра родны край, пра Бога, пра бацькоў,
Пра чалавецтва – зборышча басоты [11, с. 9].

Ці не праўда, даволі знаёмая карціна? Людзі наракаюць на ўсё, усім незадаволены. А ў Бібліі ж сказана: «Не наракай! Цярпі! Не судзі! І ты будзеш неасуджаны!»

Чым ніжэй размешчана кола, тым больш суровыя пакуты церпяць грэшнікі. У верхнім пекле (першае – пятае кола) пакутуюць тыя, хто пры жыцці не ўмеў стрымліваць сябе ад спакус, хто быў скнарлівым, зайздросным, злосным. Там жа адведзена месца і праведным грэшнікам: царам, героям, мудрацам і паэтам антычнасці – Гамеру, Гарацыю, Авідзію і іншым, бо ўсе, як і Вергілій, паганцы. Яны гуляюць па зялёным лузе, абмежаваным сценамі высокага палаца, і бавяць час у бясседах. Мукі ім не прысуджаны, але яны самотныя і без таго, бо ім наканавана навечна заставацца ў змроку, паколькі пры жыцці былі пазбаўлены святла хрысціянскай веры.

У ніжнім пекле, агароджаным жалезнымі сценамі д'ябальскага горада Дыта, знаходзяцца душы тых, хто здзейсніў зло ўсвядомлена. Напрыклад, у шостым коле размешчаны вогненныя труны ерэтыкоў. У трох паясах сёмага кола нясуць пакаранне богазневажальнікі, забойцы і самазабойцы. Богазневажальнікаў спальвае вогненны дождж, тыраны і забойцы захлынаюцца ў кіпені пралітай імі крыві (сюды Дантэ змяшчае Атылу). Галінкі дрэваў, у якія ператвораны самазабойцы, пастаянна ламаюць птушкі-гарпіі.

Восьмае кола складаецца з дзесяці Злых Шчылін. Тут нясуць пакаранне падманшчыкі, зваднікі, хабарнікі, мянялы, казнакрады ліхвяры, падбухторшчыкі грамадзянскіх войнаў, чарадзеі і магі. Па волі Дантэ тут пакутуюць заснавальнік ісламу Мухамед, мноства рымскіх пап, гістарычных дзеячаў і нават літаратурных персанажаў.

Дзевятае кола, на дне якога застыла ледзяное возера-балота Кацыт, падрыхтавана для тых, хто здзейсніў самы пякельны грэх – здрадзіў родным, айчыне, аднадумцам.

Чысцец – гэта ўжо конусападобная гара. Яе нібыта вынялі, дасталі з такой жа конусападобнай ямы Пекла і перавярнулі ўверх дном. Гара асветленая сонцам, але толькі Дантэ мае ўласны цень. Ля падножжа гары – ногі Люцыпара, а на вяршыні чысціня, парадак, спакой, квітнеюць шыкоўныя вечназялёныя лугі, пераважае блакітны колер неба і ружовы – сонца. Гэта сімвалізуе ператварэнне грэшнікаў у бязгрэшных. Ім толькі застаецца прайсці апошні, праведны агонь Чыстца, каб ужо амаль наблізіцца да Раю.

Прайшоўшы Чысцец, Дантэ пазбаўляецца грахоў і атрымлівае магчымасць увайсці ў Рай. Тут Вергілій развітваецца з ім наступнымі словамі:

Калі ж узяцца ў светлую краіну
Захочаш ты, я ля ўваходу ў Рай
Больш праведнай душы цябе пакіну.

І гэта не капрыз ніякі, знай,
Паганства мне Ёсывышні не даруе –
І для мяне закрыты дзіўны край [11, с. 18].

Застаўшыся сам-насам, Дантэ назірае наступную карціну: з’яўляецца залатая калясніца, з аднаго боку якой віхураць у танцы тры жанчыны – пунсовая, ізумрудная і белая (яны сімвалізуюць Веру, Надзею і Любоў), а на другім баку – чатыры німфы ў пурпуровых уборах (увасабленне дабрадзейнасці). На калясніцы ў вяночку з аліў у зялёным плашчы і белым пакрывале – Беатрычэ. Чаму ж на змену Вергілію прыходзіць Беатрычэ? Па-першае, Вергілій не належыць да хрысціянскай веры, і яму забаронена наведваць святыя месцы. Па-другое, каб ўбачыць боскія ўзнагароды, што даруюцца праведнікам за іх заслугі, зямной мудрасці ўжо недастаткова: неабходна нябесная, рэлігійная мудрасць – багаслоўе, уяўленае ў вобразе каханай паэта. Па-трэцяе, сапраўднае каханне Дантэ ачышчае яго ад усяго зямнога, грахоўнага. Высокае пачуццё становіцца сімвалам дабрачыннасці і рэлігіі. І канчатковай мэтай яго з’яўляецца сузіранне Бога, які сам ёсць «каханне, што рухае сонца і іншыя зоркі».

Рай – гэта свет, гармонія, музыка. Яе тут нараджае, здаецца, усё: і сама бясконцасць прасторы, і шырокія краявіды, і вечнае непагаснае святло. Беатрычэ праводзіць паэта праз дзесяць ззяючых нябесных сфер. Сем з іх прызначаны для душ праведнікаў, у восьмай змяшчаюцца зоркі, у дзевятай – крышталічным небе – знаходзіцца Першарухавік і анёлы. Над імі размешчаны Эмпірый, дзе душы

праведнікаў радуюцца ад вечнага сузірання Бога. Тут Дантэ ўбачыў Райскую Ружу і прастол Панны Марыі і, нарэшце, паўстае перад Богам, які за велічнасць кахання даруе паэту ўсе грахі.

Сутнасць «Боскай камедыі» ў імкненні да абсалютнай гармоніі, у гарачай веры, што яна дасягальная. Важна і тое, што напісаны твор не на распаўсюджанай тады лаціне, а на жывой італьянскай мове, чым і была закладзена добрая традыцыя для іншанцыянальных моў. Франсуа Рабле будзе ствараць свае творы на старафранцузскай мове, а Францішак Скарына – на старабеларускай.

На беларускую мову «Боскую камедыю» Аліг’еры Дантэ пераклаў Уладзімір Скарынкін, асобныя яе раздзелы пераклалі Язэп Сямжон і Лявон Баршчэўскі.

ФРАНЧЭСКА ПЕТРАРКА (1304–1374)

Франчэска Петрарка быў першым вялікім італьянскім, а значыць, і еўрапейскім гуманістам. Паняцце «гуманіст» (ад лац. *humanus* – людскі, выхаваны) па тым часе азначала «знаўца антычнай культуры, звязанай з чалавекам».

Нарадзіўся Петрарка у тасканскім горадзе Арэца ў сям’і натарыуса. У 1312 годзе сям’я пераязджае ў Авіньён, дзе знаходзілася рэзідэнцыя папы. Па настойліваму жаданню бацькі Франчэска вывучае права ва універсітэтах Манпелье і Балонні, але кар’ера юрыста яго не хвалюе, бо ён тайна захапляецца старажытнарымскай літаратурай. Пасля смерці бацькі ў 1326 годзе ён адкрыта займаецца любой справай, аднак, каб умацаваць матэрыяльнае становішча, прымае духоўны сан, але пры гэтым і тут застаецца абыякавым да царкоўнай кар’еры і ўвесь вольны час аддае літаратуры. У шматмоўным і мітуслівым Авіньёне Петрарка вёў даволі свецкае жыццё. І менавіта ў гэтым горадзе ў 1327 годзе ён сустрэў ў царкве святой Клары жанчыну, якую праславіў у сваіх бессмяротных санетах і канцонах пад імем Лаура. Для яго музы, што апявала палымянае каханне, патрэбна было месца «цішыні і спакою». І паэт набывае недалёка ад Авіньёна невялікі маёнтак. Характэрна мясцовай прыроды вакол Ваклюзе натхняла паэта на лепшыя творы. Гэты маляўнічы куточак стане вядомы Еўропе таксама, як Ферней Вальтэра, Ясная Паляна Талстога ці Акапы Янкі Купалы.

Петрарка не пераставаў упарта праслаўляць цнатлівасць і

дабрачыннасць Лауры, яе прыгажосць, бо імкнуўся як мага вышэй падняць вобраз каханай і нават запэўніваў свайго чытача, што каханне да Лауры вядзе яго да нябёс. Але сам паэт разумеў, што яго каханая – звычайная зямная жанчына, яна не анёл і не абстрактнае паняцце.

І ўсё ж з захапленнем піша пра яе чароўны голас і непаўторную прыгажосць. Прыгажосць... Ф. Дэ Санкціс, разбіраючы санеты Петраркі, заўважыў: «...змест прыгажосці, некалі такія абстрактны і вучоны, нават схаластычны, тут упершыню выступае ў сваім чыстым выглядзе, як мастацкая рэальнасць» [12, с. 329].

У 1341 годзе Петрарка, як лепшы паэт сучаснасці, па старжытнай звычцы быў каранаваны лаўровым вянком на Капітоліі ў Рыме, захапляўся антычнасцю, у яго была свая бібліятэка, і яго эрудыцыя захапляла сучаснікаў. Ён не пераймаў манеру антычных паэтаў, а спаборнічаў з імі. Хаця ў манеры Гарацыя ім напісаны «Вершы-пасланні»,

а нахштальт вергіліевых буколік – 12 эклог. Паэт стварае праявічны жыццёпіс «Пра знакамітых людзей», у якім праслаўляе Брута, Сціпіёна Афрыканскага і іншых, а Публія Карнелія Сціпіёна, прызванага Афрыканскім, ён зрабіў галоўным героем сваёй лацінскай паэмы «Афрыка», за якую і атрымаў лаўровы вянок. Паэма напісана гекзаметрам і была задумана як нацыянальная эпапея пра перамогу Рыма над Карфагенам.

Петрарка імкнуўся да праўдзівасці і гэтым хацеў дапамагчы народу сучаснай яму Італіі нацыянальна ўсвядоміць самога сябе.

Паэма з'явілася патрыятычным маніфестам ранняга італьянскага гуманізму. Але вучонасць брала верх над паэзіяй, і Петрарка не завяршыў яе. У 1358–1366 гадах ён стварае кнігу «Пра сродкі супраць шчасця і няшчасця».

У 1342–1343 гадах быў напісаны знакаміты трактат «Тайна (Мая тайна), або Аб пагардзе да свету», дзе галоўная дзеючая асоба – Ісціна, у суправаджэнні якой да аўтара прыходзіць пустэльнік Аўгусцін. Гэты сюжэт крыху падобны на шэкспіраўскі «Гамлет», толькі «Гамлет» з'віўся на сыходнай мяжы Адраджэння. Цікава, што калі Аўгусцін дакарае Петрарку за каханне да Лауры, апошні не адрокся ад каханай, як не адчураўся любові да ўсяго зямнога. Ён уступае ў дыялог з Аўгусцінам і даказвае, што гэта каханне падыходна чалавеку на велізарную вышыню. Ісціна ж упарта маўчыць і не ўступае ў размову, яна толькі слухае. Але каштоўнасць дыялогаў у тым, што гэта цудоўны вопыт самапазнання.

Умела скарыстаўшы класічны жанр дыялога, Петрарка робіць накід выразнага партрэта чалавека, які ўступае ў новы свет.

У 1373 годзе Петрарка завяршыў працу над самым вядомым творам, напісаным на італьянскай мове, – «Кнігай песень», прысвечанай Лауры, якая памерла ад чумы ў 1348 годзе.

Кніга змяшчала: 317 – санетаў, 29 – канцон, 9 – секстын, 7 – балад, 4 – мадрыгалы.

Петрарка стварыў асобую разнавіднасць акраверша – мезаверш, зашыфраваўшы імя каханай наступным чынам:

Калі паветра ў лёгкія ўдыхаю,
Каб шчыра ус**Л**авіць **У** чарговы **Р**Аз
Імя, што з **Л**аўрам парадняе вас,
За што я Вас яшчэ мацней кахаю.

Дык раптам ч**У**ць вы**Р**Азна пачынаю
Я першыя ск**Л**Ады яго падчас.
Аднак **УР**эшце нечы строгі бас
Мяне ўт**А**ймоўвае – і я змаўкаю.

Найменне ваша – гэта ваша ўхва**Л**А
Вы німфа, **У** якую Апалон
Быў закаханы, і што д**Р**эвам ст**А**ла,

Калі ад спакушальніка уцяка**Л**А,
А ён за ёю мчаўся наўздагон,
І гэтым гонар свой **УР**Атавала [26, с. 82].

Самотна разважае творца пра пачатак кахання, якога ён не чакаў, а цяпер, хоць і няма побач Лауры, паэт адчувае яе прысутнасць:

Я разняволена сярод гоудоў,
Пакуль не стрэўся з маладой жанчынай,
Якая стала слёз маіх прычынай,
Пад небам незахмараным ішоў.

Быў увяіць тады я не гатоў,
Што над маёй жыццёваю сцяжынай
Гром грымне – і хмурына за хмурынай
Пльць будучь па-над ёю шмат гадоў.

Давёў мяне да жудаснага стану
Зямной красуні воблік дарагі,
Ды помсціць ёй за гэта я не стану:

Жыццё сплаціла ёй мае даўгі:
Хоць я ў яе цяжкіх аковах вяну,
Яна сама закута ў ланцугі [26, с. 82].

Другі цыкл вершаў носіць назву «На смерць мадонны Лауры». Ён напоўнены ціхім сумам-роздумам пра існае, вечныя ісціны, самаспасціжэннем таямніцы чалавечага жыцця, услаўленнем кахання. Петрарка адмаўляе Смерці ў правах на яго каханне, бо ёсць памяць пра каханую і яе вобраз не чэзне і не знікае ў сэрцы, а дае новую траекторыю паэтычнай думцы:

Цудоўнаю і росквітнай парой,
Калі Амурава ўладарыць сіла,
Убор зямны яна свой не знасіла –
Пакінула штодзённасці людскай

І без апраткі ў неба над зямлёй
Узнеслася й мяне заваражыла...
Чаму ж мой дзень апошні не зрабіла
Днём першым *там*, убор забраўшы мой?

Ах, думак пра яе заўсёды ўзлёт,
Пакліч душу маю ўслед за сабою.
Мяне ад гэтых уратуй нягод!

Адцягваць небяспечна адыход:
Я з радасцю вялікаю такою
Тут, на зямлі, не жыў бы трэці год [27, с. 236].

Гэты верш вылучае цікавы па змесце хранатоп. Яго вялікасць Час для паэта падзяліўся на «да» і «пасля» смерці каханай, а месца дзеяння – на паняцці «там» на небе, і «тут» на зямлі. Таму сэнс зямных адносінаў для Петраркі не па-за межамі пачуцця, бо ёсць у ім Боская прысутнасць, боскае наканаванне. Толькі гэта «боскае», на думку паэта, адкрываецца таму, хто ўмее адрозніваць прыгажосць. «Прыгажосць – гэта бачнае ўвасабленне вобраза Бога ў рэчах... Бог і свет ужо непадзельныя, сам чалавек – адлюстраванне Бога» [18, с. 68]. Гэта было новым меркаваннем, бо здзяйсняўся адыход ад сухога ітэле-

ктуалізму схаластыкі да мастакоўскага бачання.

Калі разглядаць наступны санет Петраркі, то немагчыма пазбегнуць тэрміна «метафарычнасць».

Як салавей цяпер салодка плача,
Усіх птахаў славячы з дзівоснай сілай:
Тугу сваю выказвае найзвычай,
Сярод вясковай цішыні па мілай –
І ноч усю яго імпэт юначы
Супрацьстаіць фатальнасці панылай...
Вядзе мяне спазнаць мой лёс бядачы:
Карае Смерць нават багінь магілай.

Як мроі нас ашукваюць ды памяць!
Не верыў я, каб вочы-сонцы тыя
Магло штось калі-небудзь затуманіць.

«Цяпер зямля засыпала іх», – ранняць
Мяне няўмольна думкі вось такія;

Жыцця ж вабноты нам заўсёды маняць [27, с. 237].

Мысленне вялікага паэта Адраджэння, безумоўна, метафарычнае, і не ў асобных паэтычных прыёмах, а па самой сутнасці. Вядома, што за апошнія дваццаць гадоў пра метафару напісана ў шмат разоў больш, чым за ўсе папярэднія стагоддзі з часоў з’яўлення «Паэтыкі» Арыстоцеля. Выбух такой цікавасці звязваюць з пачаткам эры камп’ютэрызацыі. Узнікла наступная аналогія: у метафары ўбачылі ідэальны механізм маўленчага працэсара, які дзейнічае па прынцыпу згортвання і зашыфроўвання інфармацыі. Метафара перастала лічыцца проста стылявым тропам, маўленчай фігурай, а была ўспрынята як мадэль мыслення. Асноўным напрамкам яе вывучэння стала *кагнітыўная* (пазнавальная) тэорыя. Калі свядомасць рухаецца метафарычным шляхам, яна пазнае Свет у яго адзінстве. Пры гэтым падыходзе метафара не можа разглядацца як прыватнае ўпадабненне адной з’явы ці прадмета другім. Адзінкавае збліжэнне, па сутнасці, ёсць толькі запрашэнне да ўзаемадзеяння (*interaction* – тэрмін Макса Блэка) шырокіх сэнсавых пластоў. Менавіта так у Петраркі, дзе ўжо ў імені Лауры зямная любоў суседнічае з зямной славай (*лаўр*), зямным ўяўленнем пра вышэйшыя каштоўнасці (*золата*) і прыродным характэрам (*ветрык, сонца, дожджык*), а адначасова і з самім жыццём, заключаным у руху паветра – дыханні. А ўся астатняя

вобразнасць узнікае як вытворная ад гэтых першапачатковых паэтычных сэнсаў. Напрыклад, вятрыска навявае ўспаміны пра мінулае. Зямны пачатак гэтага вобраза не замыкаецца на звыклым і даступным нашаму зроку, ён можа служыць напамінкам пра вечнае, дзе вятрыска ўжо ўзнікае над прасторай свету, нязнанага жывымі.

У Петраркі слова па сваёй прыродзе ўжо настроена на параўнанне: вось як смерць параўноўваецца паэтам з лютым зладзеям:

Смерць, ты навечна сонца патушыла:
Свет пазмрачнеў, знявераны ў каханні,
Змрачнела прыгажосць ўся да звання –
Мяне ты абакрала й знялюбіла.

Ты годнасць знішчыла маю, спаліла –
Адзін я, ускрусе, хоць наканаванне
Усім такое ж: плодным больш не стане
Зямны палетак. Дзе былая сіла?

Зямля, вада й нябёсы, род людскі
Аплачуць, што самотны, як карона
Без дыямантаў, ці як луг без кветак.

Быў да яе свет абьякавы такі,
Я ж прыгажосцю Донны быў натхнёны –
Ды небу сам яе аддаў вось гэтак [27, с. 237].

Такім чынам, Петрарка не толькі стварыў жанр санета, але і напоўніў яго сутнасць жанраўтваральнай рысай – *метафарызацыяй*, без чаго ўзнікненне рэнесанснага санета было б проста немагчымым.

На схіле гадоў Петрарка вырашыў яшчэ раз апаэтызаваць вобраз Лауры ў алегарычнай паэме «Трыумфы» (глава «Трыумф кахання»), напісанай тэрцынамі. Аднак паэма была больш падобна на філасофскі трактат, чым на выбітны літаратурны твор, таму і не прайшла выпрабавання часам.

Лырыка Петраркі зрабіла вялікі ўплыў на развіццё еўрапейскай паэзіі. Разам з Дантэ і Бакача Петрарка лічыцца стваральнікам італьянскай літаратурнай мовы.

Творы Петраркі на беларускай мове вядомыя ў перакладах Ю. Гаўрука, М. Дуброўскага, Л. Баршчэўскага, У. Скарынкіна.

НАРАДЖЭННЕ ЖАНРУ НАВЕЛЫ

Слова «эпас» у матэрыяле сярэднявечнай літаратуры асацыіруецца пераважна з творамі вялікіх памераў і вялікага значэння для захавання памяці роду або пачатку нацыянальнай памяці таго ці іншага народа. Таму пастаянная функцыя эпасу – гэта трансляцыя культурнай памяці. Аднак хаця формы эпасу не толькі рэпрэзентатыўныя для ўсяго жанру, але і вядучыя ў ім, яны не заўсёды манументальныя, як, скажам, гераічная паэма ці рыцарскі раман.

Навела (ад італ. novella – навіна) – невялікі праявічны твор, якому ўласцівыя сцісласць кампазіцыі, наяўнасць адной сюжэтнай лініі і выразнага кульмінацыйнага пункту дзеяння, невялікая колькасць дзеючых асоб, наяўнасць толькі аднаго пункту гледжання на падзеі. Навела мае на мэце досвед пра нешта новае, нечаканае.

У разважанні пра жанр навел Бакача рана ці позна вяртаюцца да адной важнай думкі, выказанай нямецкім пісьменнікам (адным з першых лаўрэатаў Нобелеўскай прэміі 1910 года) Паулем Хейзэ. Ён звярнуў увагу на дзевятую навелу пятага дня, у якой расказваецца пра шчырыя пачуцці Федэрыга дэлі Альберыгі да маладой удавы моны Джаваны. Толькі жанчына настойліва адвяргала каханне Федэрыга, бо ад памерлага мужа засталася вялікая спадчына, і хаця заве-

шчана яна была не маладой жанчыне, а яе малалетняму сыну, удава брала пад сумніў заляцанні ўсіх мужчын.

Федэрыга імкнецца заваяваць давер каханай жанчыны шчодрасцю. Ён растрочвае увесь свой капітал на падарункі і святы ў гонар дамы свайго сэрца, але не заваёўвае яе схільнасці. Нарэшце ў неабачлівага кавалера застаецца толькі адна каштоўнасць – ягоны сокал. Гэту птушку просіць у маці цяжкахворы сын Джаваны. Жанчына разам з сяброўкай накіроўваецца да Федэрыга. Але таму нават няма чым пачаставаць жанчын, і ён аддае загад повару засмажыць сокала на ражне. Пасля пачастунку Джавана перадае гаспадару дома просьбу сына. А калі пачула праўду, ацаніла ўчынак Федэрыга і пагадзілася на шлюб з ім. Бо сокала ўжо не вярнуць, як і не дапамагчы сыну, які памірае. Але тое, што не змаглі зрабіць падарункі, узвышаныя словы, бурлівая веселасць святаў, зрабіў сокал – дама пакахала свайго велікадушнага кавалера за адданасць і рыцарства. Так драматычна адбылася шчаслівая развязка твора.

З дадзенай навелы Пауль Хейзэ вывеў закон навелістычнага

сюжэта: *у кожнай навелы павінен быць свой сокал*, г. зн. тая дэталё, дзякуючы якой будзе замкнёна дзеянне, бо, на яго думку, «у адрозненне ад рамана, навела малое жыццё ў замкнёным коле і вылучае адну галоўную падзею» [36, с. 34].

Сокал – вельмі ўдалы метафарычны вобраз жанру навелы, але, як і ўсякая метафара, ён паддаецца літаральнаму прачытванню. Далёка не ва ўсіх навелах ёсць такая выразная сюжэтная падрабязнасць. Іншым часам яе ролю выконвае дасціпная і своечасова сказаная фраза. Навела, як і анекдот, павінна мець нечаканае завяршэнне, якое б замыкала твор такім чынам, каб развязка дазволіла сабе быццам адзіным поглядам занава ахапіць усю сюжэтную прастору ў новым свеце.

Але ў навелах Бакача, сабраных у зборнік «Дэкамерон», ступень нечаканасці і замкнёнасці розная. У некаторых паўната апавядальнага матэрыялу, мноства эпизодаў і пабольшаная колькасць дзеючых асоб выводзіць іх на тую жанравую мяжу, на якой яны ўжо ўяўляюць сабой зародак рамана. Гэтаму дапамагаюць і кароткія анатацыі, якія папярэднічаюць іх уласнаму зместу. Таму цалкам можна пагадзіцца з высновай беларускай даследчыцы Г. Я. Адамовіч, якая сцвярджае, што ў дадзеным зборніку «ў якасці макраструктуры можна разглядаць жанр рамана, у якасці мезаструктуры – жанр навелы; мікраструктурай можна назваць тую гісторыю і выпадкі з жыцця, якія здараюцца непасрэдна з героямі кожнай навелы. Такім чынам, апавяданне «Дэкамерон» шматгалосае» [1, с. 180].

Навізна «Дэкамерона» Джавані Бакача і ў тым, што на фоне зборнікаў сярэднявечных навел, ананімных, выпадкова сабраных разам, безасабовых, узнікае новы ланцуг паняццяў: *кніга – аўтар – апавядальнік*. Вынайдзены пісьменнікам жанр мае складаную структуру, бо апавяданне вядзецца на трох узроўнях. Першы ўзровень – сам аўтар і яго слова. Другі ўзровень прадстаўлены 10 героямі, выведзенымі аўтарам у якасці галоўных апавядальнікаў. Трэці – гэта непасрэдна героі кожнай са ста навел, а значыць, некалькі соцень дзеючых асоб зборніка. Гэтага не было ў фэбляў і шванках, якія расійскі даследчык Я. М. Меляцінскі лічыць сярэднявечнымі пераднавеламі, не было гэтага і ў ананімным зборніку сярэднявечнай Еўропы «Шасцідзённіку», які расказваў пра сатварэнне свету і чалавека Богам. Такім чынам, Бакача вольна ці не зрабіў удалую спробу *паказаць стварэнне новага свету і новага чалавека*.

ДЖАВАНІ БАКАЧА (БАКАЧЫЮ)
(1313–1375)

Бакача ўвайшоў у гісторыю сусветнай літаратуры як стваральнік жанру навелы Адраджэння. Нарадзіўся Джавані Бакача ў Парыжы, але з'яўляўся пазашлюбным сынам фларэнцыйскага купца і французжанкі. Маленькім яго прывезлі ў Фларэнцыю, і Парыж ён болей ніколі не бачыў. Калі Джавані падрас, яго прымусілі вывучаць камерцыйную справу, юрыдычныя навукі, але ён захапляўся паэзіяй. Асабліва творамі Вергілія, Авідзія. Апулея. Таксама, як і Петрарка, Бакача быў і пісьменнікам-мастаком, і вучоным-філолагам. Па натуре свайго характару – авантурыст. Бацька добра ставіўся да сына і даваў яму грошы, а гэта была магчымасць замацаваць сваё становішча пры двары караля ў Неапалі. Спачатку юнака больш за ўсё цікавіла каралеўская бібліятэка, дзе знаходзілася шмат рэдкіх кніг, але аднойчы пры каралеўскім двары Бакача сустрэў жанчыну, вобраз якой пад імем Ф'яметы, што ў перакладзе з італьянскага азначае агеньчык, вывеў у аднайменным творы і затым уславіў у іншых. Яго музай стала пазашлюбная дачка караля Раберта Марыя д'Аквіна. Яна была для Джавані крыніцай плёну і натхнення таксама, як Беатрычэ для Дантэ ці Лаура для Петраркі. Аднак характар адносінаў Бакача да Марыі зусім іншы, чым у яго папярэднікаў да сваіх каханых. Хаця Петрарка ўжо паказаў Лауру рэальнай жанчынай, але яна была ў яго ўспрыняцці недасягальнай багінняй, тым больш Беатрычэ – для Дантэ. Бакача ж не толькі цнатліва захапляўся аб'ектам сваёй узмоцненай увагі, але і імкнуўся да фізічнай блізкасці. Можа ў тым і разгадка, што сродкам выказвання пачуццяў пісьменніка сталі пераважна не ўзвышаныя санеты, а праязныя навелы, у якіх аўтар цвяліў сэрца аповедамі пра каханне. Несумненна, вобраз Марыі натхняў юнака на ліхаманкавую творчасць, бо інакш як бы змог плебей звярнуць на сябе ўвагу каралеўскай дачкі? І знаходлівы юнак заклікаў на дапамогу ў вырашэнні сардэчных спраў адзіны моцны сродак, які меў, – пісьменніцкі талент. І не памыліўся. Нягледзячы на велізарную сацыяльную няроўнасць, Марыя стала каханкай пісьменніка. Праўда, раман іх быў кароткатэрміновым, бо Марыя здрадзіла і абрала сабе больш знатнага і багатага сябра сардэчных спраў. Але Бакача пранёс вобраз каханай праз гады, успамінаючы сваё палымянае юнацкае пачуццё, якое натхняла яго на стварэнне цэлага шэрагу чудаўных,

высокамастацкіх твораў.

У хуткім часе паміж сынам і бацькам адбыўся разлад, бацька перастаў фінансаваць Джавані, для якога прыйшоў час думаць пра заробкі. Тым не менш Бакача не пакідаў літаратурнай працы і ў 1344 годзе завяршыў аповесць «Ф’ямета», якая стала першым эпохальным творам новага часу. У аповесці знайшлі адлюстраванне палітычныя падзеі 40-х гадоў, што адбываліся ў Фларэнцыі. Аповед вядзецца ад імя першай асобы, г. зн. Ф’яметы. Сёння даследчыкі актыўна сцвярджаюць, што гэта быў *першы псіхалагічны партрэт жанчыны ў сусветнай літаратуры*. І ўсё ж лепшы твор Джавані Бакача – «Дэкамерон», які пісаўся з 1352 па 1354 год. Сюды ўвайшло сто навел, якія распавядаюцца на працягу 10 дзён у прысутнасці 10 маладых людзей і юных дам (7 дам і 3 юнакоў). Адсюль у назве «дэка», што азначае па-грэчаску дзесяць.

Кніга мела ашаламляльны поспех у чытача і адразу была перакладзена на шматлікія мовы свету. У зборніку мы бачым вялікую колькасць жыццёвых сітуацый, пра якія распавядаецца з яркім гумарам, дасціпнай іроніяй, а то і з гамерычным смехам. Смех суправаджае ўсю кнігу. «Смяюцца» – гэта, відаць, самая распаўсюджаная аўтарская рэмарка ў ацэнцы сваёй працы. Але не ўсе навелы Бакача пабудаваны на «смехавым элеменце».

Аднак «Дэкамерон» – гэта не проста зборнік навел, а цэласны мастацкі твор, бо навелы змешчаны ў ім у строга прадуманым парадку. У адзінае цэлае мастацкае палатно іх аб’ядноўвае ўступная навела, у якой паведамляецца пра Фларэнційскую чуму 1348 года, пад час якой 10 вышэйупамянёных асоб пакідаюць «зачумлены» горад і едуць на вілу, дзе бавяць час у гульнях і забавах. Кожны дзень расказваецца па 10 навел. Пасля кожнай навелы ідуць паралельныя высновы.

Супраць зборніка паўстала духавенства. Але Бакача не быў атэістам, ён проста выступіў супраць непрадуманых законаў царквы і неадпаведных святасці паводзінаў некаторых царкоўнікаў і паказаў, што гэта недасканаласць прыводзіць да камічных сітуацый. Ён асуджаў сквапнасць, хцівасць, хамства, крывадушнасць, дурноту. Навелы насычаны эратычнымі эпізодамі, што скіраваны супраць аскетызму тагачаснага грамадства, састарэлых нормаў паводзінаў у феадальнай сям’і, якая трымалася за кошт дзелавых шлюбаў. Бакача уздымае каханне на высокі п’едэстал. Яго навелы прасякнуты ўслаўленнем моцных рамантычна-прыгожых пачуццяў.

У творы спалучаны розныя стылі: *бытавы, трагічны, камічны,*

але ўсе яны ўдала «ўплецены» ў канву твора.

Бакача стварыў у «Дэкамероне» класічны тып навелы, якая далей будзе распрацоўвацца ў Францыі, Іспаніі і іншых краінах. А пазней навела зробіць значны ўплыў на развіццё заходнееўрапейскай драмы, у прыватнасці на творчасць Шэкспіра і Мальера, і рамана (Рабле, Сервантэс).

Напрыканцы жыцця Бакача ў творчых стасунках збліжаецца з Петраркам. Яны пасябравалі. Пад уплывам Петраркі Бакача напісаў шэраг навуковых прац на лацінскай мове, захапіўся творчасцю Дантэ Аліг'еры, выступаў з публічнымі лекцыямі па «Боскай камедыі» і першы напісаў біяграфію Дантэ. У 1375 годзе Бакача памёр, пакінуўшы пасля сябе сусветна вядомую літаратурную спадчыну.

На французскую мову ў XVI стагоддзі «Дэкамерон» пераклаў Антуан Ле Масон.

На Беларусі знаёмства з творчасцю вялікага італьянскага гуманіста пачалося ў XVI стагоддзі, калі Беняш Будны (брат Сымона Буднага) пераклаў адзін з эпизодаў «Дэкамерона», а ў канцы XVII – пачатку XVIII стагоддзя з'явілася вершаваная версія адной з навел Бакача. У XIX стагоддзі ў Нясвіжскім тэатры была ажыццёўлена інсцэніроўка першай навелы чацвёртага дня.

АДРАДЖЭННЕ Ў ФРАНЦЫІ

Адной з асаблівасцяў французскага Адраджэння быў моцны ўплыў італьянскай культуры і літаратурных традыцый. Французскае мастацкае слова актыўна засвойвала тэарэтычныя і жанравыя стылявыя набыткі сваёй суседкі і дапаўняла іх уласнымі традыцыямі. Хуткі росквіт гуманістычнай думкі супадае з першай паловай праўлення Францыска I, які запрасіў да сябе на службу лепшых італьянскіх мастакоў і скульптараў. Яны будуць шыкоўныя палаты ў новым рэнесансным стылі, жыццё ў якіх таксама падпарадкавана рэнесанснай культуры. Масава перакладаюцца творы Дантэ, Петраркі, Бакача. Шмат італьянскіх гуманістаў перасялілася ў Францыю. Сярод іх Юлій Цэзар Скалігер, урач, філолаг і крытык, аўтар знакамітай «Паэтыкі» на лацінскай мове, у якой ім былі выкладзены прынцыпы вучонай гуманістычнай драмы.

Паралельна ішло вывучэнне антычнай спадчыны, бо памочнік караля саветнік Гільём Бюдэ лічыў філалагічную адукацыю галоўнай, таму што вывучэнне старажытных моў і літаратуры пашырае

разумовы кругагляд чалавека і павышае яго маральныя якасці. Самому Бюдэ належыць вялікая колькасць прац па філасофіі, гісторыі, філалогіі, матэматыцы і юрыдычных навук, але ўсе яны напісаны на лацінскай мове. Выбітны навуковец задумаў стварыць свецкі універсітэт, у якім навучанне павінна быць заснавана не на схаластыцы і богаслоўі, як у Сарбоне, а на філалогіі. Бюдэ пераканаў Францыска I у неабходнасці і карыснасці для навукі такой навучальнай установы. I ў 1530 годзе ўзнік «Калеж трох моў» (старажытнаўрэйскай, старажытнагрэчаскай і лацінскай). Сёння гэта знакаміты прэстыжны «Калеж дэ Франс», які з моманту свайго заснавання актыўна прапагандаваў філалогію і гуманістычныя веды. Таму не здзіўляе ўзнікненне ў Францыі культу прыгожага і клопату пра вытанчанасць формаў, а ў адпаведнасці з гэтым нараджаюцца і новыя жанры або радыкальна трансфармуюцца старыя. Каларытна і ў адрозненне ад творчасці Бакача рэалістычна распрацоўваецца навела (**Маргарыта Наварская**, **Банаванцюр Дэпер'е**), узнікае своеасаблівая форма сатырычнага рамана (**Франсуа Рабле**), культурывзецца новая манера ў лірыцы (**Клеман Маро**, **П'ер дэ Рансар**, **Жаашэн дзю Бэле** і астатнія паэты «Плеяды»), нараджаецца французская трагедыя на роднай мове (на чале з Эт'енам Жадэлем, драматургічны вопыт якога затым значна пашырыў Роберт Гарнье), пашыраюцца рэлігійна-палітычныя памфлеты (Тэадор Агрыпа д'Абінье), рэлігійна-філасофскія трактаты, паэмы, поўныя грамадзянскага пафасу (Дзю Бартас), усякага роду сатыра, мемуары (Брантом), філасофская літаратура, эсэ і афарызмы (**Мішэль дэ Мантэнь**). Актыўна выказваюцца думкі ў абарону французскай мовы. Безумоўная заслуга ў рупнасці пра роднае слова належала паэтам «Плеяды», якая ўяўляе сабой адну з найбуйнейшых і самых прагрэсіўных з'яў французскага Адраджэння, таму яе дзейнасць немагчыма абысці маўчаннем.

У канцы 1540 гадоў у Францыі ўзнік цікавы літаратурны гурток «Брыгада», які затым па колькасці яго сяброў стаў называцца імем сузор'я з сямі зорак – «Плеяда». Яго стварылі некалькі маладых, адукаваных, не абыякавых да лёсу роднага слова энтузіястаў-дваран, што марылі пра рэформу французскай паэтычнай мовы і пра стварэнне новай, гуманістычнай па сваім характары, нацыянальнай паэзіі. Спачатку кіраўніком і настаўнікам юных паэтаў быў знаўца старажытных моў і літаратур Дарá, але ў хуткім часе сапраўднымі лідэрамі сталі П'ер дэ Рансар і Жаашэн дзю Бэле. У 1549 годзе

«Плеяда» выпусціла маніфест сваёй паэтычнай школы – «Абарона і ўсхваленне французскай мовы», які склаў дзю Бэле. Гэты твор меў дзве часткі: першая была прысвечана праблеме паэтычнай мовы, другая – тэорыі паэзіі. Але першая частка пачынаецца нетрадыцыйна для прац падобнага кшталту – з бурнага пратэсту супраць той думкі, што французская мова непаўнавартасная, «варварская», на ёй немагчыма пісаць навуковыя трактаты і выкладаць вытанчаныя думкі і дакладныя прадметы так, як гэта можна зрабіць на мовах грэчаскай ці лацінскай. Таму Жаашэн піша: «Я не магу надта ўжо абурацца – за іх бязглузду фанабэрыю і нахабную неразумнасць – на тых сваіх суайчыннікаў, якія зусім не будучы грэкамі ці лацінянамі тым не менш з такой стаічнай упартасцю пагарджаюць і адкідаюць, не міргнуўшы вокам, усё напісанае па-французску; як не магу я й не здзіўляцца тым навукоўцам, якія лічаць, што нашая мужыцкая мова няздольная да прыгожага пісьменства й інтэлектуальных трактатаў – нібы пра вынаходніцтва трэба меркаваць, добрае яно ці благое, толькі ў залежнасці ад мовы, на якой яно апісанае». І далей аўтар маніфеста сцвярджае, што «іхняя ўжо занадта вялікая пашана да чужых моваў не дазваляе ім цвяроза і ясна зірнуць на іхнюю родную – мужыцкую» [34, с. 423].

Моўная праблема ў Францыі тых часоў стаяла востра яшчэ і таму, што ўжо мінулі першыя дзесяць гадоў з дня афіцыйнага прызнання французскай мовы дзяржаўнай замест лацінскай (10 жніўня 1539 г.), а зрухі ў свядомасці людзей былі мізэрныя. Французская мова гучала толькі ў асяродку ніжэйшага саслоўя. Таму так гарача і заклікаў дзю Бэле сваіх арыстакратычных і адукаваных суайчыннікаў уключыцца ў агульную справу фарміравання нацыянальнай мовы і яе распаўсюджвання ва ўсіх сферах дзейнасці грамадства.

Другая частка трактата пачыналася з пераконвання пра высокае прызначэнне паэта і яго стваральную місію на зямлі, падаваліся нататкі пра асаблівасці некаторых жанраў і формаў, а таксама вучэнне пра два стылі – высокі, які належыць трагедыям, одам і эпічным паэмам, і нізкі – уласцівы фарсу і камедыі. Дзю Бэле дае таксама шэраг указанняў па вершаскладанні, ужыванні рыфмы. Адным словам, у трактаце былі закрануты ўсе найважнейшыя пытанні тэорыі і практыкі нацыянальнага вершаскладання. Па сутнасці, творчасць выбітнага французскага паэта эпохі Адраджэння П'ера дэ Рансара ўжо была напоўнена новымі ідэямі, запазычанымі са славутага маніфеста.

На беларускую мову трактат «Абарона і ўсхваленне французскай мовы» пераклаў Зміцер Колас, а асобныя вершы Жаанэна дэу Бэле – Ніна Мацяш. Яна ж з’яўляецца актыўнай перакладчыцай твораў П’ера Рансара, а з усіх жанраў паэта асабліва ўпадобіла санеты.

**МАРГАРЫТА НАВАРСКАЯ
(1492–1549)**

Маргарыта Наварская нарадзілася 11 красавіка 1492 года ў Ангулеме ў графскай сям’і. Бацька памёр, калі дзяўчынцы было чатыры гады, а брату, будучаму каралю Францыску I, – толькі два. Маці – графіня Луіза Савойская імкнулася даць дзецям добрую адукацыю. У палацы была даволі багатая бібліятэка, дзе Маргарыта любіла бавіць час. Яна вучылася ў тых жа настаўнікаў, што і Францыск, але больш старанна і адказна.

У 1515 годзе Францыск стаў каралём і ў хуткім часе адправіўся ў паход, а маці прызначыў рэгенткай, фактычна Луіза Савойская кіравала Францыяй і да вызвалення Францыска з палону, куды ён трапіў пры чарговым, але няўдалым паходзе ў Італію ў 1524–1525 гадах. І яе афіцыйным тытулам стане азначэнне *madam la Regente*. Даследчыкі мяркуюць, што Маргарыта Наварская вывела сваю маці ў вобразе пані Уазіль – адной з расказчыц «Гептамерона» і паказала яе вельмі прыстойнай і высакароднай асобай, што не адпавядала рэчаіснасці. Ідэлізавала пісьменніца і свайго брата Францыска, якому яна з дзяцінства прывыкла пакланяцца. Сведчаннем гэтага з’яўляюцца яе вершы да брата і шчырыя, напоўненыя любоўю лісты. Брат таксама вельмі шанавуў сястру і часта саступаў у яе шматлікіх просьбах за кагосьці. Але пасля смерці маці ў 1531 годзе сітуацыя змянілася, бо Францыск часта грэбаваў адданасцю сястры. Звесткі пра юнацкія гады пісьменніцы адлюстраваны ў 25 і 42 навелах.

У 1509 годзе кароль Людовік XII (родзіч па бацькоўскай лініі) прымушае Маргарыту (па тым часе Ангулемскую) узяць шлюб з герцагам Алансонскім, якога дзяўчына не кахала, але згоду вымушана была даць. Карл Алансонскі захварэў на плеўрыт і памёр недзе

ў 1525 годзе. Пасля ўзыходжання брата на прастол Маргарыта жыве пры двары, дзе імкнецца быць у цэнтры палітычных, грамадскіх і культурных падзей.

Маргарыта сімпатызуе гуманістам, яе хвалюць праблемы маралі і веры. У час праўлення маці яна дапамагае ў дзяржаўных

справах, удзельнічае ў дыпламатычных перамовах, падтрымлівае пратэстантаў. Аднак пасля 1534 года, калі пачынаецца пераслед пратэстантаў (а іх было вельмі шмат у яе атачэнні), Маргарыта надоўга з'ехала ў Навару і забрала з сабой сваіх сяброў. Туды да яе ў цяжкія часы жыцця прыежджае прыдворны паэт Клеман Маро, а навіліст Банаванцюр Дэпер'е і наогул піша ў Навары свае навелы. Чаму менавіта Навара? А справа ў тым, што ў студзені 1527 года трыццаціпяцігадовая Маргарыта другі раз пабралася шлюбам. Яе абраннікам стаў дваццацічатырохгадовы Генрых д'Альбрэ, кароль Навары. Гэты шлюб не быў зайдросным, бо Генрых валодаў маленькім каралеўствам у глухой правінцыі, але паміж маладымі было сапраўднае пачуццё. У 1528 годзе Маргарыта нарадзіла дачку Жанну, будучую маці караля Генрыха IV. Пісьменніца стварыла культурна-асветніцкі гурток, наладзіла сцэнічныя пастаноўкі п'ес. Пасля 1545 года Маргарыта адчула недамаганне і адышла ад свецкага жыцця. Цяпер яна піша вершы і паэмы, складае навелы для будучага зборніка.

У 1547 годзе памірае Францыск, і Маргарыта яшчэ больш аддаляецца ад свецкага жыцця і цалкам аддаецца літаратурнай творчасці, яна завяршае паэму «Цямніцы» і выдае зборнік «Перлы перла прынцэс» (з лацінскай мовы Маргарыта – жамчужына, перл). Доўгі час гэта быў адзіны вядомы зборнік Маргарыты Наварскай. І толькі ў канцы XIX стагоддзя вядомы даследчык літаратуры XVI стагоддзя Абель Лефранк надрукаваў яе алегарычную паэму «Цямніцы», у якой адчувалася наследаванне Дантэ і Петраркі. Маргарыта нават выкарыстоўвае створаны Петраркам і ўпадоблены Дантэ памер штрафы – тэрцыны.

Зборнік навел «Гептамерон» застаецца лепшым творам у спадчыне французскай пісьменніцы эпохі Адраджэння. Працу над гэтай кнігай Маргарыта пачала каля 1542 года, пасля ад'езду ў Навару. Зборнік меркавалася скласці са ста навел. Але Маргарыта Наварская паспела напісаць толькі 72.

Першы раз зборнік быў выдадзены праз дзевяць год пасля смерці пісьменніцы, у 1558 годзе, пад загалоўкам «Гісторыі каханкаў» без імя аўтара і складаўся з 67 навел, размешчаных у адвольным парадку.

Пазнейшае выданне прысвечана дачцэ пісьменніцы Жанне д'Альбрэ і, магчыма, зроблена па яе ініцыятыве, бо тут ужо прызнана аўтарства Маргарыты Наварскай, уключаны 72 навелы, а зборнік

названы «Гептамерон» («Сямідзённік»).

Як і ў «Дэкамероне», зборнік каралевы Маргарыты пачынаецца разгорнутым уступам, задача якога – вывесці на сцэну апавядальнікаў і растлумачыць, як і чаму яны пачалі раскадваць навелы. Пісьменніца збірае сваіх герояў у горных далінах Пірынеяў на водах у мястэчку Котрэ. У верасні, калі дзеянне лячэбных крыніц найбольш карыснае, тут сабралася шмат свецкіх асоб, якіх дадому не пускаюць ліўневыя дажджы. Дзесяць чалавек (пяць мужчын і пяць жанчын) знаходзяць сабе ўкрыцце ў абацтве Нотр-Дам дэ Саранс, дзе высвятляецца, што для працягу вандроўкі ім прыйдзеца чакаць дзён дзесяць. Тады старэйшая з жанчын, пані Узіль, прапануе, каб ужо не так доўжыўся час, раніцамі чытаць са Святога пісання, а Парламанта раіць пасля абеду распавядаць якія-небудзь гісторыі, не вычытаныя з кніг, а ўзятыя з жыцця, так, каб штодзённа кожнаму прыходзілася быць апавядальнікам, на што ўся кампанія пагаджаецца з велізарнай ахвотай. Героі пісьменніцы Наварскай больш рэалістычныя і жыццёпадобныя. Пад умоўнымі імёнамі Наварская вывела сябе (Парламанта), свайго мужа Генрыха Наварскага (Іркан), сваю маці Луізу Савойскую (Узіль) і шэраг паненак і мужчын свайго гуртка. Іркан – тыповы свецкі сеньёр свайго часу: ён мужны, галантны, скептычны, дасціпны. Тыповы тагачасны кавалер. Парламанта разумная і ўзвышаная, мае незалежны характар, абаяльная, бо менавіта яна з’яўляецца цэнтрам увагі. У яе закаханы Дагусен, ён і ўвасабляе ўзор «дасканаласці ў каханні». Ды і астатнія чатыры кавалеры захапляюцца розумам, дасціпнасцю і дабрачыннасцю Парламанты.

Самы старэйшы сеньёр Жэб’юрон увасабляе сабой здаровы сэнс і жыццёвы вопыт. Тры іншыя дамы – Лангарына, Намерфіда і Энасюіта ахарактарызаваны недастаткова выразна: дзвюма-трыма рысамі. З жанчын самыя рызыкаўныя навелы распавядае юная і бесклапотная Намерфіда (навелы шостая, адзінаццатая, дваццаць дзевятая, трыццаць чацвёртая, шэсцьдзсят восьмая). Але дзяўчына распавядае і дзве маленькія навелы, небяспечныя з пункту гледжання царкоўнай цензуры.

Змест навел «Гептамерона» традыцыйны для гэтага жанру і даволі разнастайны – ад выпадкаў супраць манахаў да дасціпных выхадак, жартаў, рамантычных гісторый. Аднак расповедаў пра каханне становіцца болей, а іх характар такі, што ў тэмах штодзённых апавяданняў побач са словам «падман» усё часцей узнікае слова «дабрачыннасць». Годнасць цэніцца не толькі ў

каханні. Адзін з яе ўзораў – кароль Францыск I. Такім чынам, як і па-трабуе таго рэнесансная навела, час дзеяння ў ёй супадае з часам апавядальным, або сучаснасцю.

Наватарства Маргарыты Наварскай заключаецца ў тым, што яна ўпершыню ў навелістыцы ўвяла элементы зусім іншага жанру – *дыялога*. Дыялагізм навелістычнага зборніка французскай пісьменніцы напамінае пра тое, што ён створаны следам за першымі кнігамі рамана Франсуа Рабле.

З 72 навел толькі дзве напісаны не пра каханне. 17 прысвечана мужнасці Францыска I, іншыя ўяўляюць сабой кароткія анекдоты, прычым пяць з іх (адзінаццатая, трыццаць чацвёртая, сорок чацвёртая, пяцьдзсят пятая і шэсцьдзсят пятая) маюць рэзка антыклерыкальны характар. Праз усю кнігу Наварская праводзіць апалогію жаночага гонару і годнасці і выступае абаронцай жанчын, але канцэпцыя кахання, створаная пісьменніцай, не пазбаўлена супярэчнасцяў. Напрыклад, Іркан у шэсцьдзсят восьмай навеле, якую шаноўнай грамадзе распавядае Намерфіда, асуджае жонку аптэкара за тое, што яна, змагаючыся за вяртанне кахання мужа, здолела прычыніць яму фізічныя пакуты толькі для таго, каб на яе ўласны лёс выпала больш асалоды. І нібы апраўдвае мужчынскую няўвагу і пастаянныя здрады з іншымі жанчынамі.

Насамрэч справа была так: у горадзе По ў Беарне жыве аптэкар Эт'ен, які ажаніўся з прыгожай і вельмі годнай жанчынай. Але хутка яна яму надакучыла, і ён стаў актыўна заляцацца да іншых паненак. Жанчына вырашыла падслухаць, што яе муж рэкамендуе сваім кліентам у такіх выпадках і падсыпала тое ж самае зелле яму ў смажаніну. Бедны аптэкар ледзве не памёр ад пакут. Спалохалася і жонка, бо не ведала, што муж проста здэкваўся з тых жанчын, якія прасілі гэты цудадзейны «парашок кахання», і ва ўсім прызналася мужу. Той моцна на яе раззлаваўся, аднак папрасіў хутчэй паслаць па аптэкара каралевы Наварскай. Апошні даў хвораму неабходныя лекі, моцна насварыўшыся за тое, што ён рэкамендуе людзям зелле, якое ні за што б не стаў выпрабоўваць на сабе. Эт'ену прыйшлося набрацца цяпення і прызнаць, што лёс жончынай рукой пажартаваў над ім таксама, як ён жартаваў над няшчаснымі жанчынамі.

Найбольш стрыманым апавядальнікам выступае Жэб'юрон, якога да шаноўнай грамады далучыла пагоня за ім рабаўнікоў. Ён спакувальна адносіцца да жанчын, бо лічыць, што яны часцей становяцца ахвярай падману, чым самі працяўляюць легкадумства і

хцівасць. Яго аповеды напоўнены хрысціянскім усхваленнем чалавечай годнасці і дабрадзейнасці. Жэб'юрон спачувае простаму люду, бо «дабрачыннасць назаўжды знайшла прыют у іх сэрцах і дух божы спраўляе ў ім свае высакародныя справы». Гераіняй яго расповедаў у пятай навеле становіцца лодачніца, якая па чалавечай годнасці, знаходлівасці і дасціпнасці не ўступае свецкай даме.

У Кулонскім порце, непадалёк ад Ніёра, жыла лодачніца, якая ў любы час, не зважаючы на надвор'е, перавозіла людзей з аднаго берага на другі. Гэту пераправу ўсе лічылі самай надзейнай, хаця яна была і даволі доўгай. Адночы жанчыне давалося перавозіць двух манахаў-прайдзісветаў, якія на сярэдзіне ракі сталі адкрыта дамагацца яе. Жанчына разумела, што яе цнатлівы адказ іх не спыніць, і вырашыла схітрыць:

– Паверце, што я не такая ўпартая, як вам гэта падалося; я папрашу вас выканаць толькі дзве мае просьбы, і тады вы ўбачыце, што выкананне вашай просьбы прынясе мне не меней радасці, чым вам абодвум.

Манахі пакляліся імем свайго патрона, святога Францыска, што гатовыя выканаць усё, што яна ні папросіць.

– Перадусім паклянiцеся, што вы нікому пра гэта не раскажаце, – запатрабавала яна.

Манахі пакляліся.

Тады лодачніца сказала:

– Вы сапраўды гатовыя выканаць усё, што я ні папрашу. Тады згодна і я. Бавіць час са мной будзеце па чарзе. Вырашыце толькі, хто з вас будзе першым. Але вырашайце пытанне без сваркі.

Калі ж манахі паведамiлі жанчыне пра сваё рашэнне дзейнічаць па-старшынству, яна накіравала лодку да маленькай выспы і сказала малодшаму, каб той чытаў малiтвы і чакаў, калі яны вернуцца са старэйшым назад памянiцца ролямі.

Малодшы манах застаўся на выспе, а жанчына скiравала свой «картэдж асалоды» да наступнай выспы. Калі лодка падышла да берагу, жанчына зрабіла выгляд, што прывязвае яе да дрэва, і сказала манаху:

– Пан майго сэрца, iдзі і хутчэй выберы ёмкае мястэчка для ўцехi нашых целаў.

А як толькі манах адышоўся, адпiхнула нагой лодку і хутка паплыла да сярэдiны ракі, пакiнуўшы абодвух валацуг у манаскай вяртанцы на пустынных выспах. І толькі гучна і радасна крыкнула:

– Цяпер чакайце, пакуль анёл, пасланы Богам, прыйдзе вас уцешыць, а ад мяне вы ўжо нічога не дачакаецеся!

Манахі зразумелі, што іх падманулі, сталі прасіць не ганьбіць іх і завяраць сваю спадарожніцу, што калі яна давязе іх да прызначанага месца, то яны будуць сядзець у лодцы ціха, як ягняткі.

Жанчына засмяялася ім у адказ:

– Ці не лічыце вы мяну за дурніцу? Я знайшла спосаб, каб вырвацца з вашых рук, а вы просіце, каб я зноў вярнулася.

Як толькі лодачніца прыплыла ў родную вёску, адразу ж паклікала мужа і судзейскіх, распавяла ўсю гісторыю і папрасіла забраць нягоднікаў з выспаў і пасадзіць у пастарунак. Уся вёска адправілася за грэшнымі манахамі. А тыя так перапалохаліся, што нават слова вымавіць не маглі ў сваё апраўданне.

– Сапраўды, дрэва пазнаецца па плодзе сваім, – крыкнуў нехта з натоўпу цытату з Евангелля, калі вялі засаромленых сквапнікаў да жаночага цела, іншыя зрабілі таксама. Пад градам біблейскай мудрасці манахі адчувалі сябе яшчэ больш вінаватымі... [23, с. 39–40].

Выручыў гора-кавалераў настояцель манастыра. Ён угаварыў судзю аддаць іх на пакаранне манастыру. Відаць, добра папала няшчасным спакушальнікам, бо цяпер, калі ім даводзіла перапраўляцца праз раку, яны перахрысціўшыся крыжам, упарта маліліся і ўсе свае думкі скіроўвалі толькі да Пана Бога.

Жэб'юрон з задавальненнем найчасцей перадае слова самай старэйшай жанчыне Узіль, бо і яна прытрымлівалася строгіх правілаў і па-сапраўднаму асуджала ўсё дурное ў людзях і ўсхваляла іх дабрадзеінасць і годнасць, Сафрэдан – Парламанце. Бо менавіта апошня ўмела расказвае гісторыі пра сапраўднае каханне, якія, дарэчы, падрабязна апісаны ў дваццаць першай навеле, дзе гаворка ідзе пра тое, што пры двары каралевы Францыі служыла дзяўчына са знатнага роду Раландзіна, якая захлалася ў бастрада, але бацька не дазволіў ёй пабрацца шлюбам. Жанчына заставалася вернаю свайму каханаму да самых яго апошніх дзён. Але цікавай у гэтай гісторыі застаецца хітрасплецёная інтрыга, бо закаханыя, пры агульным жорсткім наглядзе за імі з боку каралевы і бацькі дзяўчыны, знаходзілі тысячы магчымасцяў пабачыцца і пабыць разам, таму што сапраўднае каханне не ведае межаў і не прызнае перашкод і бар'ераў.

Дагусен, закаханы ў Парламанту, распавядае навелы, дзе ўсхваляе жаночы розум і шчырасць сэрца. Так, у дзевятай навеле ён

расказвае пра тое, як адзін прыстойны дваранін моцна закахаўся ў маладую дзяўчыну, але ўтойваў свае пачуцці, пакуль не загінуў. Ён так і не даведаўся, што і дзяўчына кахала яго. З дванаццатай навелы мы даведаемся пра тое, што брат уступіўся за годнасць сястры, якая была вельмі ўдзячна яму за гэта. У трыццаць сёмай навеле Дагусен паведамляе пра пані дэ Луз, якая сваім цяпеннем і вытрымкай выратавала мужа ад дрэнных звычак, чым яшчэ больш умацавала сям'ю і адраділа каханне.

У адрозненне ад навел Бакача, аповеды «Гептамерона» рэдка маюць сваёй крыніцай гатовы вандроўны сюжэт; звычайна яны перадаюць сапраўдныя здарэнні з прыдворнага жыцця, якія Маргарыта назірала асабіста ці ведала з расказаў іншых. Віднае месца сярод іх займаюць любоўныя прыгоды аднаго з выбітнага сэрцаеда сваёй эпохі караля Францыска I, які выведзены ў навелах пад рознымі імёнамі. Многія прыгоды дасціпна паказаны, бо, відаць, сястра доўгі час была даверанай асобай брата-караля ў яго любоўных справах.

Аднак круггляд пісьменніцы абмежаваны, і ёй не хапае сапраўднай смеласці думкі, пераходу ад паказу адзінкавых выпадкаў да іх абагульнення. Таму каралева Маргарыта перамагае пісьменніцу і часта збіваецца на адкрытую дыдактыку. Гэта асабліва праяўляецца ў доўгіх педантычных пасляслоўях да навел, якія ў нечым падобныя да царкоўнай пропаведзі. Таму падыходы Маргарыты Наварскай не маюць нічога агульнага з вясёлымі і дасціпнымі заўвагамі слухачоў у «Дэкамероне».

«Гептамерон» носіць змешаны і кампрамісны характар стылю, у якім грубая адкрытасць словаў чаргуецца з іх вытанчанасцю, стыхійная пачуццёвасць – з далікатнасцю думак і адчуванняў.

«Гептамерон» уяўляе сабой каштоўны дакумент для вивучэння нораваў, пачуццяў, ідэйных супярэчнасцяў французскага Адраджэння. Твор дае дакладную карціну салона XVI стагоддзя, бо, акрамя багатага бытавога матэрыялу, пададзены розныя ідэйныя і маральныя памкненні, характэрныя для гэтай эпохі.

ЖАН БАНАВАНЦЮР ДЭПЕР'Е

(Паміж 1510 ці 1515–1544)

Той факт, што знакаміты французскі пісьменнік эпохі Адраджэння належаў да гуртка Маргарыты Наварскай, добра вядомы. А вось астатнія біяграфічныя звесткі пра Дэпер'е даволі сціплыя. Нарадзіўся Жан Дэпер'е ў буржуазнай сям'і, добра валодаў

старажытнымі мовамі, пісаў вершы, працаваў перапісчыкам, разам з Лефеўрам д'Этаплем удзельнічаў у перакладзе на французскую мову Бібліі, затым паступіў на службу да Маргарыты Наварскай – спачатку ў якасці перапісчыка, а затым сакратара.

У 1538 годзе выйшла кніга Жана Банаванцюра Дэпер'е «Кімвал міру», якая адразу ж падверглася нападкам. Што ж крамольнага было ў гэтым зборніку, што прымусіла аўтара тэрмінова пакінуць Парыж і схавацца ў правінцыяльнай Навары?

Па-першае – гэта назва на лацінскай мове «*Cymbalum mundi*». У перакладзе са старагрэчаскай мовы «*кімвал*» – старадаўні ўдарны музычны інструмент, які складаецца з дзвюх медных талерак. У дадзеным выпадку аўтар меў на ўвазе хрысціянскую рэлігію, якая аглушальна гучала на ўвесь свет.

Па-другое, галоўны твор, напісаны ў манеры «Размовы багоў» Лукіяна, змяшчаў чатыры дыялогі з даволі пацяшальным зместам. Нягледзячы на тое, што зборнік уключаў у сябе старадаўнія вясёлыя гісторыі, яны былі актуальнымі і для той эпохі, у якую тварыў Дэпер'е. Кароль і яго атачэнне надта раззлаваліся нябачнай дзёрзкасці аўтара. Парыжскі выдавец кнігі быў высланы, а яго маёмасць канфіскавана. Гандляр кнігамі смяротна пакараны. Узнікае думка, што ўлады былі дасведчаны пра задумку кнігі нават больш, чым яе аўтар, і больш, чым разумеем яе тэкст сёння мы нават пасля дасканалых даследаванняў анаграм, намёкаў і іншаказанняў.

Толькі ў XIX стагоддзі расшыфравалі прысвячэнне: «Пасланне Фамы дзю Клеве да Пятра Трыякана». Першае імя (з заменай літары «в» на «н») – анаграма французскага слова *incredule* – няверуючы; другое – *croquant*, г. зн веруючы. Атрымліваецца: «Пасланне Фамы Няверуючага Пятру Веруючаму». Уся кніга з такім прысвячэннем прымае антырэлігійнае адценне, асабліва два першыя дыялогі. Даволі небяспечна гучыць ужо першы дыялог, у якім Юпітэр пасылае на Зямлю Меркурыя, каб той аддаў у пераплёт кнігу спраў і кнігу «Прадвызначэнне Лёсаў», якая даволі растрапалася і патрабуе дасканалага догляду. Меркурый спускаецца на Зямлю, але, відаць, гэты шлях не з лёгкіх, бо міфічны бог захацеў есці і скіраваўся да харчэўні, а тут два прайдзісветы сцягнулі ў яго кнігу «Прадвызначэнне Лёсаў» і замянілі яе іншай, у якой распавядаецца пра інтымнае валацужніцтва самога Юпітэра.

Затым Меркурый сустракае людзей, і яны пачынаюць клянчыць у яго «філасофскі камень» (фантастычны састаў, які вылечвае ад усіх

хвароб, а таксама мае магiчную сілу ператвараць усе металы ў золата) і так надакучаюць гэтай просьбай, што апошні вырашае пацвяліцца з іх: ён раструшчвае камень і раскiдвае ягоныя часцінкі па зямлі; з таго часу людзі корпаюцца ў пыле, расшукваюць часцінкі «філасофскага каменя», аспрэчваюць іх адзін у аднаго, сварацца і кожны сцвярджае, што цудадзеіны камень здабыў менавіта ён.

У трэцім і чацвёртым дыялогах выступаюць незвычайныя жывёлы. Яны ўмеюць размаўляць на мове людзей. Толькі людзі не здагадваюцца пра гэты цуд. Нарыклад, конь абвінавачвае свайго конюха

ў тым, што ён не толькі жорстка з ім абыходзіцца, але і крадзе грошы, адпушчаныя яму на харч. Валодаюць гэтым цудам і два сабакі, але вырашаюць схаваць свае здольнасці ад людзей, каб тыя іх не выкарысталі для сваіх выгод: бо маўчаць заўсёды лепей, чым гаварыць. Другая выснова, якую робяць для сябе сабакі, – лепей жыць па-сабачы, чым весці такое нікчэмнае людское існаванне.

Кніга Дэпер'е поўная намёкаў, якія цалкам да гэтага часу не ўдалося расшыфраваць. Але некаторыя з іх даволі празрыстыя. Напрыклад, імёны людзей, што расшукваюць крупіны «філасофскага каменя», – *Retulus, Cubercus, Dragig* – з'яўляюцца анаграмамі імён Лютэра, яго папличніка Буцэра і каталіцкага багаслова Герарда. Пісьменнік скарыстаў матыў, падобны на матывы навелы Бакача пра тры кольцы, які затым быў выкарыстаны Лесінгам у «Натане Мудрым», каб сказаць пра тое, што ўсе рэлігіі вартыя адна адной і што сапраўдная ўтрапёнасць – імкнуцца ў пытаннях веравызнання ўсталяваць ісціну.

У абліччы Меркурыя Дэпер'е, несумненна, падае вобраз Ісуса Хрыста, які, згодна з хрысціянскай легендай, спусціўся на зямлю, каб «аднавіць» старую кнігу Бібліі праз падарунак людзям Евангелля.

«Кімвал міру» сведчыць пра небяспечнае для ўлады вальна-думства аўтара і нават пра пэўны яго атэізм. Кніга да ўсяго мае і рэзкія сацыяльна-сатырычныя выпадкі супраць ўлады, якія змешчаны галоўным чынам у прамовах жывёлаў. І хаця алегарычная форма твора знешне маскіравала задумку аўтара, усё ж менавіта яна надавала і пэўную завостранасць сюжэту, якая памнажалася агульным тонам сарказму.

Жан Дэпер'е свайй кнігай у аднолькавай ступені збянтэжыў і пратэстантаў, бо яго «Кімвал міру» не адпавядаў іх ідэалам. Мо таму, застаўшыся без апекі Маргарыты Наварскай (з якой разышоўся

ў поглядах на жыццё) і без грамадскай падтрымкі, ён правёў некалькі год у поўнай адзіноце ў Ліёне і закончыў жыццёвы кругабег самагубствам: кінуўся грудзьмі на вострыя шпагі.

Сучасны даследчык літаратуры эпохі Рэнэсансу А. Д. Міхайлаў адзначыў, што калі нават палічыць, што зборнік Жана Банаванцюра Дэпер'е не «антырэлігійны і антыцаркоўны», то ён па-за рэлігіяй і па-за царквой, бо аўтар дазваляе сабе саркастычнае высмейванне царкоўных аўтарытэтаў і міжканфесіяльных разыходжанняў і спрэчак [22, с. 10].

Другі зборнік пісьменніка «Новыя забавы і вясёлыя размовы» па сваёй будове і сюжэтах падобны да сярэднявечных апавяданняў-анекдотаў. Але спосаб адлюстравання падзей, абставіны дзеяння, характарыстыка персанажаў, светаўяўленне, якое ў іх укладзена, ужо тыповыя для рэнэсанснай культуры. З пункту гледжання рэальнасці падзей гэты зборнік значна перавышае «Гептамерон» Маргарыты Наварскай. Па-першае, у ім цалкам адсутнічае маралізатарства. Па-другое, на матэрыяле нязначных займальных выпадкаў, пераважна з жыцця гараджан або сялянства, тут паказана моц чалавечага розуму, перавага здаровага сэнсу. Аўтар услаўляе любоў да жыцця. Гэты своеасаблівы «вітаізм», якім у XX стагоддзі будзе расквечана паэзія Язэпа Пушчы, нараджаўся з народных вытокаў, таму і валодаў непаўторнай дасціпнасцю і гумарам. Ды і манера апаведу блізкая да няспешнай народнай гаворкі, перасыпанай прымаўкамі, прыказкамі і шматлікімі ўстаўкамі з народных песень. У гэтых кароткіх навелах няма таямніц, але яны будуцца на маўленчай калізіі, напрыклад на своеасаблівай гульні з лацінскімі выразамі і словамі, якія па-італьянску маюць зусім іншае значэнне.

Маўленчая прастора, у якой ўжо пастаянна сустракаюцца не толькі індывідуальныя характары, але і сацыяльныя стылі, жаргоны, культурная мова, непасрэдна падводзіць да жанру рамана, у чым і заключаецца асаблівасць французскай навелы. Да таго ж Жан Банаванцюр Дэпер'е – сучаснік Франсуа Рабле, аўтара першага рамана Новага часу.

Насамрэч цяжка вызначыць пальму першынства паміж навелістам Дэпер'е і навелістам Рабле. Бо Рабле то апырэджае свайго сучасніка, то раўняецца на яго творчасць. Ва ўсякім выпадку ў пятай навеле (пра трох сяцёр-нявест, што далі дасціпныя адказы на пытанні сваіх абраннікаў у першую шлюбную ноч) натуральнай падаецца спасылка на Рабле: «Пра гэта вельмі добра сказана

ў «Пантагруэлі»...». Аднак указаная месца знаходзіцца ў трэцяй кнізе Рабле, якая выйшла ў свет у 1546 годзе, пасля мяркуюмай смерці Дэпер’е. Таму загадка жыцця і творчасці знакамітага навеліста Францыі Жан Банаванцюр Дэпер’е яшчэ далёка не ўсе разгаданы.

ФРАНСУА РАБЛЕ (1494–1553)

Буйнейшым прадстаўніком французскага гуманізму і адным з найвялікшых пісьменнікаў усіх часоў з’яўляецца Франсуа Рабле (Francois Rabelais). Ён нарадзіўся ў ваколіцах Шынона ў Турэне. Бацька меў юрыдычную адукацыю, але з працай на зямлі не парываў, таму сям’я мела даволі неблагія даходы, каб даць юнаку добрую адукацыю. Спачатку Рабле вучыўся ў манастыры францысканскага ордэна, але там існавала забарона на вывучэнне класічнай спадчыны, і, каб авалодаць грэчаскай мовай, юнак перайшоў у бенедыкцінскі манастыр, дзе настойліва вывучаў выбітныя творы старажытных аўтараў і юрыдычныя трактаты. У хуткім часе ён пакінуў манастыр і паступіў на медыцынскі факультэт універсітэта ў Манпэлье, дзе атрымаў званне бакалаўра, а ў 1532 годзе і пасаду ўрача ліёнскага шпіталя. Яго стрыечны брат парызскі епіскап, а пазней кардынал Жан дзю Бэле (ён жа вядомы паэт «Плеяды» Жаашэн дзю Бэле) двойчы запрашаў Франсуа ў паездку са сваёй світай у Рым, дзе будучы пісьменнік вывучаў антычную рымскую літаратуру і ўсходнія лекавыя травы. Пасля гэтага Рабле служыў два гады ў караля Францыска I, атрымаў ступень доктара медыцыны, а з дрогага боку, ён як манах меў два прыходы. Служэнне выратаванню душы і цела наклала свой адбітак на творы пісьменніка ў выглядзе амбівалентных вобразаў. *Амбівалентнасць – гэта адметная ўласцівасць вобразаў, у якіх у адзінстве знітаваны процілегласці.*

Вучоныя працы Франсуа Рабле сведчаць пра глыбіню яго пазнання, але аўтар у большай частцы дае толькі каментар да выданняў антычных аўтараў па медыцыне (напрыклад, «Афарызмаў» Гіпакрата і старых юрыдычных трактатаў ды сачыненняў па археалогіі). Галоўным жа творам Рабле стаў раман «Гарганцюа і Пантагруэль», на стварэнне якога паўплываў выхад у свет у 1532 годзе ананімнай народнай кнігі «Вялікія і непараўнаныя хронікі пра велікана Гарганцюа». Поспех кнігі, у якой дасціпна парадзіраваліся сярэднявечныя рыцарскія раманы, быў нечакана вялікім, і Рабле пад псеўданімам «Алькафрыбас Назье» напісаў яе працяг.

Першую кнігу Рабле пачынае з мажорнага тону. Ён праслаўляе росквіт навук і асветы. Мы знаёмімся з бацькам Гарганцюа – веліканам Грангузье, каралём Утопіі (імя героя, паводле аўтарскай этымалогіі, азначае з «вялікім горлам», бо герой мае выдатныя фізічныя і духоўныя здольнасці і магчымасці; назва краіны нагадвае пра ідэальныя дзяржавы Адраджэння, Грангузье – кароль-гуманіст) і з маці – Гаргамэлай, дачкой караля матылькотаў (амбівалентны вобраз: у адзінстве дзве процілегласці – матылі і каты). Вобразы бацькоў Гарганцюа гіпербалізаваныя, буйным планам падкрэсліваецца маштабнасць краіны і яе ўладароў, адкрытасць да ўсяго новага і надзвычайнага.

У эпізодзе нараджэння героя перакрываюцца міфалагічныя ўяўленні з хрысціянскімі, антычнымі – з фальклорымі; аб'ядноўваючы гэтыя традыцыі, аўтар стварае непаўторны свет. І імя герою даецца па першым слове, што вымавіў бацька нованароджанага: «ке гранцюа», што значыць «ну і вялікае ж яно ў цябе» (горла). Бо Гарганцюа закрывае: «Хлябтаць!».

У рамане вылучаюцца два лейтматывы: віна і ведаў. Віно, паводле Рабле, разнявольвае фізічныя магчымасці чалавека, веды спрыяюць пашырэнню яго духоўных здольнасцяў. Так, горла ў Гарганцюа, сына Грангузье, сапраўды вялікае, гэта значыць, герой мае выбітныя магчымасці для развіцця і самаўдасканалвання як фізічнага, так і духоўнага.

Карнавалізацыя вобразаў у эпізодзе нараджэння звязана і з тымі надзвычайнымі падзеямі, у выніку якіх герой мусіў хутчэй з'явіцца на свет (Гаргамэла з'ела зашмат вантробаў), – герой вылез у маці праз левае вуха, да таго ж імя героя адпавядае не вышэйшым паняццям гармоніі, а таму сапраўднаму матэрыяльна-цялеснаму, што кладзецца ў аснову апавядання.

Рабле першым у сусветнай літаратуры стварыў канцэпцыю выхавання свайго героя. Паказаў выразныя адрозненні паміж старымі схаластычнымі і новымі гуманістычнымі метадамі ў педагогіцы. Выхаванне Гарганцюа адбывалася ў розныя перыяды па-рознаму. Як вучоны і як святар Рабле выпрабуе розныя сістэмы. Як сапраўдны гуманіст аўтар падкрэсліваў неабходнасць прыроднага выхавання героя, таму ва ўзросце ад трох да пяці гадоў настаўніцай Гарганцюа была сама Прырода, бо заняткі дзіцяці адпавядалі яго ўзросту, ён пазнаваў жыццё натуральным чынам, напрыклад, навакольны свет і свае магчымасці на ўласных прыкладах: вечна валяўся ў брудзе,

пэцкаў нос, мазаў твар. Прычым зноў аўтар спалучае тое, што не спалучаецца ў адным радзе, – канкрэтнае і адцягненае, дзеянне і слова.

Першым, хто далучыў Гарганцю да набыткаў цывілізацыі, быў магістр Тубал Алаферн. Але асноўным метадам навучання было бессэнсоўнае зубрэньне. Гарганцю вывучыў азбуку – з пачатку да канца, і з канца да пачатку, гэтаксама ён вучыў і іншыя тэксты.

Вынікам бязглуздага выхавання магістрам Дурнем стала тое, што Гарганцю ператварыўся ў дурня. Аўтар паказвае, што сапсаваць можна і той багаты і жыватворны матэрыял, які падпадае пад памылковую сістэму. Для выпраўлення ж становішча патрабуецца пэўны час. Бацька запрашае новага настаўніка.

Наступным выхавальнікам героя быў Панакрат, імя якога ў перакладзе азначае «ўлада працы». Пазнаёміўшыся з ладам жыцця выхаванца, Панакрат прымусіў яго забыць тое, што ён вучыў у папярэднія часы. Затым заняўся выхаваннем, якое сапраўды можна назваць гуманістычным. У занятках Гарганцю сумяшчалася карыснае з прыемным. Фізічная праца чаргавалася з разумовай. Пасля пэўных гадзін заняткаў ішлі гадзіны адпачынку. Такім чынам, Рабле ў рамане пра добрых веліканаў Гарганцю і Пантагруэля прапаноўвае сваю сістэму гуманістычнага выхавання манархаў. Менавіта з вобразамі Гарганцю і яго бацькі Грангузье Рабле звязваў свае думкі пра ідэальнага манарха. І гэта мара акрэслівалася ў час вайны паміж двума ўладарамі: Грангузье і Пікрахолам.

Міралюбнасць, дабрата і ў адносінах да роўных сабе, і да падуладных вызначае Грангузье як караля Утопіі. Кароль-воін, кароль-варвар – такім паўстае Пікрахол, які лічыўся старым і верным сябрам Грангузье. Вайна пачалася з надзвычай дробнай спрэчкі, якую Рабле ўдала паказаў як звадку паміж прасначнікамі з Лернэ і сялянамі Гарганцюа. Вайна з-за праснакоў? Вайна з-за спрэчкі паміж пастухамі і лернейцамі? Так у гратэскавай форме Рабле падкрэсліў думку, што вызначаецца як найгалоўная ва ўсе часы: вайна заўсёды пачынаецца з-за дробязі. Усе прычыны, якія вядуць да вайны, – прычыны няўважных, нязначных ў параўнанні з тымі ахвярамі, што прыносяцца пад час ваенных дзеянняў. Кароль-варвар, войскі якога пацярпелі паражэнне, тым не менш не быў забіты, гэта значыць, пазбаўлены жыцця за злачынствы (тут Рабле зноў паслядоўна выступае як гуманіст), адпраўлены ў Ліён, дзе стаў простым падзёншчыкам.

Вайна завяршылася. Кароль Грангузье ўзнагароджвае перамож-

цаў. Атрымлівае ўзнагароду і манах брат Жан. Гэты герой амаль зусім не нагадвае сваіх сабратаў-манахаў, толькі нехайнасць брата Жана падкрэслівае яго прыналежнасць да манаскага саслоўя. Ва ўсім астатнім – гэта смелы і мужны чалавек і такі ж няўрымслівы, як і іншыя сябры героя. Пад кіраўніцтва брата Жана пераходзяць Цялемскае абацтва. Традыцыйна манастыр – гэта месца самоты, служэння Богу, абмежавання сябе ва ўсіх чалавечых патрабаваннях, таму манастыры падзяляюцца на мужчынскія і жаночыя, у такіх жорсткіх межах наладжана жыццё ў гэтых абіццях. Але Рабле выпрабуе ўсе сістэмы і законы жыцця. І зноў яго вобраз карнавалізаваны. Генератарам новых ідэй і ператварэнняў выступае адзін з любімых герояў пісьменніка – брат Жан. У той час як у манастырах даюць тры зарокі – нявіннасці, беднасці і паслушэнства, у Цялемскім абацтве абвешчаецца права на ўступленне чалавека ў шлюб, права на багацце і права быць свабодным і карыстацца сваёй свабодай. Асноўным законам жыцця ў гэтым новым манастыры стала правіла «рабі што хочаш». Быццам вярнулі чалавеку яго натуральнае права быць самім сабой. Невыпадкова ж назва Цялем перакладаецца з грэчаскай мовы як «жаданне». Целяміты былі духоўна багатымі і фізічна развітымі людзьмі, якія ведалі пяць-шэсць моў, складалі вершы і прозу. Такім чынам, Рабле стварыў вобраз ідэальнага грамадства.

У другой кнізе рамана ў Гарганцюа і яго жонкі Бадбек нарадзіўся сын Пантагруэль. У этымалогіі імя зноў спалучаны розныя элементы – фантастычнае і рэальнае, міфічнае і сімвалічнае. «Панта», – як тлумачыць аўтар, – па-грэчаску значыць «усё», а «груэль» на мове агаран значыць «прагны». Такім чынам нарадзіўся «усепрагны» да жыцця новы герой. «Быць добрымі пантагруэлістамі, – падагульняе ў канцы Рабле, – значыць, жыць у міры, у радасці, у добрым здароўі».

Героі прагныя да ўсяго. Такімі паўстаюць целяміты і найбліжэйшыя сябры Пантагруэля.

Але не трэба забываць, што другая кніга «нарадзілася» раней за першую і насіла парадыйны характар. Яна адлюстроўвае свет, які яшчэ не ўспрыняў гуманістычныя ідэалы цалкам (як гэта паказана з III па V кнігу), і таму многія яго героі жывуць старымі разуменнямі.

Трэцяя кніга пачынаецца з перамогі Пантагруэля над дыпсодамі. Галоўны герой трэцяй кнігі Панург, знаёмы чытачу з папярэдняй часткі рамана, становіцца, паводле меркавання А. Франса, абагульненнем чалавецтва. Панург меў у запасе 63 спосабы здабывання грошай, адным з іх і пазначана глава («Пра тое, як

Панург набываў індульгенцыі, як ён выдаваў замуж бабуль і якія працэсы ён вёў у Парыжы»). У трэцяй частцы ён шукае адказ на адно пытанне: як ажаніцца і не быць падманутым. Шукаючы адказ, аўтар выпрабоўвае розныя філасофскія сістэмы, маральныя погляды, пакуль нарэшце не адпраўляе сваіх герояў за адказам у Кітай да Аракула Боскай Бутэлькі. Гэтаму падарожжу герояў па марскіх шляхах у Кітай і прысвечана чацвёртая кніга, у якой Рабле вяртаецца да буфоннага стылю аповеду (як у другой кнізе), быццам імкнецца падаць змест як простую гумарыстыку. Пятая кніга выйшла пасля смерці аўтара.

Асаблівасці рамана «Гарганцюа Пантагруэль». Для кампазіцыі рамана-эпапеі «Гарганцюа і Пантагруэль» характэрна адвольнае чаргаванне эпізодаў і вобразаў, яна блізкая да пабудовы твораў Віёна («Раман пра Ружу», «Вялікі завет» і інш.). Каб дасканала і дакладна перадаць дух народна-сярэднявечнага характару, аўтар актыўна выкарыстоўвае гратэск. Аднак гэтыя моманты атрымліваюць у Рабле новы сэнс і новае прызначэнне. Хаатычная апавядальнасць адлюстроўвае выхад чалавека эпохі Рэнэсансу на даследаванне рэчаіснасці, што раптоўна паўстала перад ім у мностве шматзначных аспектаў жыцця, якія раней не праграмаваліся яго досведам. Гэта пацвярджае тэма кансультацый Панурга з шэрагам дарадчыкаў па невядомаму яму пытанню і затым яго вандроўка па невядомых морах і выспах (II–V кнігі). Тут адлюстравана тыповае для рэнэсанснай літаратуры адчуванне бязмежнасці свету і затоеных у ім сіл і магчымасцяў.

Рабле ўводзіць новы тып героя, бо пад яго мудрым пяром фантастыка саступіла месца гратэскным і гіпербалічным, але рэальным вобразам. А жартаўлівая форма падачы матэрыялу схавала небяспечныя, але карысныя думкі. Гратэсна-камічнае рэчышча рамана выконвае некалькі функцый. Галоўныя з іх – «прыманка» чытача, каб зацікавіць яго і дапамагчы правільна ўспрыняць складаныя

і глыбокія думкі, пакладзеныя ў аснову рамана, і маскіроўка гэтых думак ад тагачаснай цензуры. Думкі Рабле часам так моцна завуаліраваны, што не ўсе яго намёкі паддаюцца расшыфроўцы сучаснай крытыкай, бо функцыя смеху ў Рабле дваістая, і яна часта

па-рознаму (то негатыўна, то пазітыўна) сілкуе сюжэтную прастору. Напрыклад, у дзвюх першых кнігах прырода смеху натуральная. А ў апошніх – крыніцай смеху становіцца не радасная жыццялюбасць, а недасканаласць жыцця, таму і смех мяняе сваю афарбоўку. Са з’яўленнем перасмешніка Панурга смех часта замяняецца кпінамі.

Сюжэтная

ж прастора ў рамане даволі зменлівая. Але пэўную ўстойлівасць у ёй набывае архетып «дарога» – шлях, які выводзіць з Утопіі. Гарганцюа пакідае яе, каб зноў вярнуцца. Пантагруэль (галоўны герой апошніх кніг) таксама вяртаецца, але каб затым назаўсёды сысці следам за перасмешнікам Панургам.

Мова Рабле нязвыклая і нават ў пэўнай меры дзіўная. Яна напоўнена сінанімічнымі паўторамі, ідыёмамі, народнымі прыказкамі і аўтарскімі награвашчваннямі. І ўсё ж аўтару ўдаецца перадаць багацце адценняў, уласцівых рэнесанснаму матэрыяльна-пачуццёваму ўспрыняццю сусвету. Да таго ж Рабле-раманіст прадэманстраваў агромністую культуру мовы, бо выкарыстаў усе граматычныя сродкі, уключыў вялікі запас тагачасных навуковых і тэхнічных тэрмінаў, лацінскіх ці грэчаскіх слоў і выразаў.

У канву рамана актыўна ўключаны разгорнутыя дыялогі. Асабліва гэта тычыцца трэцяй кнігі, у якой паказана тэма ўлады грошай. Яна вырашаецца не праз дзеянне герояў, а праз іх развагі і «дыскусіі».

Асноўны сэнс рамана пададзены ў традыцыі карнавальнага ператварэння, якое тычыцца вечных законаў прыроднага быцця. Раман пачынаецца карнавальнай перапрацоўкай эпасу. Унутры карнавала нарадзіўся герой, якому выпала стаць мудрым, адукаваным і гуманным. Карнавал і гуманнасць злучаюцца ў канцы рамана парадай вярхоўнай жрыцы Будбук ля Боскай Бутэлькі, якая паведамляе пра тое, што выпітае змесціва яе дае ўладу напаўняць душу існасцю, ісцінай, ведамі і філасафічнасцю.

За дваццаць гадоў напісання рамана погляды аўтара мяняліся ў залежнасці ад перамен у палітычным і разумовым жыцці Францыі. Аднак нягледзячы на эвалюцыю поглядаў і настрояў, аўтар застаўся верным сваім асноўным ідэям.

Урыўкі з рамана Рабле на беларускую мову са старафранцузскай перакладзены Зміцерам Коласам.

МІШЭЛЬ МАНТЭНЬ

(1533–1592)

Апошняя чвэрць XVI стагоддзя ўвайшла ў гісторыю як эпоха рэлігійных войнаў. Гэтыя падзеі знайшлі адлюстраванне і ў літаратуры, таму сёння мы ведаем пра Варфаламееўскую ноч 1572 года. Рэлігійныя войны не змаглі запаволіць развіццё філасофскай думкі ў Францыі. Гэта былі часы своеасаблівага выпрабавання гуманістычных ідэй і іх канцэпцыі. Крытычная думка становіцца больш шырокай і глыбокай, з'яўляецца сапраўдная цікавасць да жыцця і яго актуальных праблем, у прыватнасці да асобы чалавека, жыццёвых канфліктаў і формаў іх праяўлення, што вызначылася перадусім у росквіце гістарыяграфіі і мемуарнай літаратуры. У гэтай справе першыства належала былому вайскоўцу, а затым «цывільнаму абату» Брантому, які падзяліў свае мемуары на асобныя зборнікі па тэмах: «Жыццё знакамітых войнаў», «Жыццё далікатных дам» і да т. п. У яго кнігах няма кіруючых ідэй, глыбокіх характарыстык мастацкіх вобразаў, затое яны напоўнены дакладнымі замалёўкамі ўсяго бачанага і чутага.

У другой палове XVI стагоддзя ўзнікае павышаная цікавасць да гуманітарных навук. У гэты час напісаны цэлы шэраг выбітных навуковых прац, у тым ліку першае даследаванне пра развіццё палітычных устаноў Францыі, трактаты пра паходжанне і асноўныя нормы французскай мовы, ствараюцца ўзорныя, лепшыя для той эпохі слоўнікі грэчаскай і лацінскай моў, заснаваныя на крытычным вывучэнні антычных тэкстаў.

На апошнім этапе французскага Адраджэння надзвычайных поспехаў дасягнуў **Мішэль дэ Мантэнь** (Сен-Мішэль-дэ-Мантэнь). У той жа меры, у якой Петрарка – фігура паказальная для пачатку рэнесанснага гуманізму, Макіявелі – для перыяду яго крызісу, а Томас Мор і Эразм Ратэрдамскі – для яго выспеленасці, Мішэль Мантэнь як асоба паказальны для яго завяршэння. Ён пісьменнік канца стагоддзя, канца эпохі: не ўтапіст і не энтузіяст, а скептык. Мантэнь паходзіў з забяспечанай сям'і чыноўнікаў з горада Бардо і атрымаў выдатныя гуманістычныя веды, пятнаццаць гадоў быў саветнікам парламента Бардо, затым мэрам гэтага горада. Каб пашырыць свае веды, накіроўваўся ў вандроўкі па Германіі, Швейцарыі, Італіі, некалькі месяцаў пражыў у Рыме.

Мантэнь стаяў у баку ад рэлігійных сварак. І ад гугенотаў, і ад католікаў яго адварочваў іх крайні фанатызм, жорсткасць і абмежаванасць. Таму не зважаючы на сяброўскія адносіны з Генрыхам

Наварскім, Мантэнь заставаўся нейтральным і захоўваў ляльнасць да дынастыі Валуа. Мантэнь прымаў Генрыха Наварскага з яго світай у сваім замку ў 1584 годзе, але адхіляў любыя яго прапановы, у тым ліку і тыя, што тычыліся шчодрых узнагарод: «Я ніколі не карыстаўся аніякай шчодрасцю каралёў, ніколі не прасіў, ды і не заслугоўваў яе, ніколі не атрымліваў аніякай платы ні за адзін крок, які мной быў зроблены на каралеўскай службе...» [30, с. 331].

Такой была жыццёвая філасофія пісьменніка-эсэіста. Ён не ўхіляўся ад абавязкаў, якіх не мог пазбегнуць. Але ні грошы, ні слава, ні ўлада не былі для яго дастатковай падставай адмовіцца ад сваёй свабоды: быць сабой і займацца вывучэннем толькі адной навукі, навукі самапазнання, якая, на думку аўтара, вучыць, як добра жыць і добра памерці. Пра гэта ён разважае ў эсэ «Пра кнігі».

Думка пра смерць пранізвае ўсе эсэ пісьменніка, а загаломкі некаторых з іх пра гэта сведчаць даволі яркава: «Пра тое, што нельга меркаваць, ці шчаслівы хто-небудзь, пакуль ён не памёр», «Пра тое, як трэба меркаваць пра паводзіны чалавека перад абліччам смерці» «Пра тое, што філасофстваваць – гэта значыць вучыцца паміраць» і інш. Таму нас не здзіўляе, што ў самым пачатку кнігі «Вопыты» змешчана эсэ «Пра смутак». Здзіўляе іншае, што ў ім сказана: «Я належу да ліку тых, хто найменш падвергнуты гэтаму пачуццю. Я не люблю і не паважаю яго, хаця ўвесь свет, быццам бы па дамоўленасці, атачае яго выключнай павагай. У яго строі апрапаюць мудрасць, сумленне, дабрачыннасць... Але гэта пачуццё заўсёды прыносіць шкоду, бо яно безразважнае, а таксама заўсёды маладушнае, і нізкае. Стоікі забараняюць мудрацу аддавацца яму» [30, с. 145].

Мішэль любіў адасобленае жыццё ў сваім цудоўным маёнтку, даволі дбайна займаўся гаспадаркай, але яшчэ з большай радасцю захапляўся літаратурай, збіральніцтвам кніг. У Мантэня, дарэчы, была даволі багатая бібліятэка, дзе ён любіў праводзіць свой вольны час, плённа працаваў, рабіў шматлікія запісы. У выніку гэтай працы з'явілася кніга «Вопыты», што па-французску – «Les Essais». Такім чынам, французскае слова зрабілася тэрмінам для абазначэння апошняга па часе з'яўлення вялікага жанру рэнесанснай літаратуры – эсэ. *Эсэ – жанр практычнага пазнання свету, яго дасканалага вывучэння.* Гэты жанр сучасны эпосе вялікіх геаграфічных адкрыццяў, якія запатрабавалі ад чалавека нанова вывучыць сябе і сваё месца ў свеце. Вядома, што новыя факты не адразу становіліся

зразумелымі ў сваім значэнні: Калумб так і не даведаўся, што ён адкрыў, а астранамічная тэорыя Каперніка стала падмуркам для новай карціны свету толькі пасля вытлумачэння Галілеем. Таму «Сусвет» і аўтарскае «Я» дзейнічаюць у жанры эсэ на роўных правах, быццам два літаратурныя героі, што вядуць паміж сабой зацікаўлены дыялог. Але паміж імі дыстанцыя, якую не жадае пераадолець аўтар. Ён заняў пазіцыю нейтральнага назіральніка і да канца захаваў ёй вернасць. Гэты апавядальны пункт гледжання – знак аўтарскіх адносінаў да падзей.

«Вопыты» цалкам былі апублікаваны ў 1588 годзе. Гэта зборнік урыўкаў са старажытных і сучасных твораў, анекдотаў, роздумаў і мудрых думак, назіранняў і павучанняў, запісаных аўтарам бессістэмна, аднак кніга мае ўнутранае адзінства тэмы і адзінства светаўспрымання. Праца ацэнена ў сусветнай літаратуры як выбітны помнік у гісторыі чалавечай думкі, узор багатай і выбітнай прозы французскага Адраджэння. Бо прадметам вывучэння Мантэня стаў чалавек, прыроду якога ён разумее інакш, чым яго папярэднікі – гуманісты Рабле, Рансар і інш.

Спакойныя і адказныя адносіны да жыцця стоікаў – гэта галоўнае вучэнне, вынесенае Мантэнем з антычнасці. Ён добра адукаваны чалавек, але не ўсё са спадчыны мінулых пакаленняў гатовы прыняць. У адрозненне ад ранніх гуманістаў ён адмежаваў вобраз філосафа-мараліста ад вобраза красамоўцы. У «Вопытах» шмат гаворыцца наконт нікчэмнасці шматгаварэння, наконт красамоўя, якое Мантэнь не цэніць. Для яго Цыцэрон замнога гаварлівы і легкадумны. За ідэал ім абраны Сенека з яго стаічнымі адносінамі да жыцця,

з яго простым стылем, пазбаўленым залішніх слоўных упрыгожанняў. Бо толькі такі стыль, лічыць філосаф, захоўвае непасрэдную пульсаванне думкі. Гэта менавіта тое, што характарызуе ўласны жанр Мантэня – эсэ.

Мантэнь пастаянна напамінае, што думаць, разважаць і гаварыць яго вучыць уласнае жыццё, што яго ўрокі ён ставіць вышэй за ўсе прадпісанні.

Разбурэнне ўтапічных ідэалаў ранняга гуманізму прымусіла Мантэня падысці да самога паняцця чалавека. На першы план Мішэль Мантэнь выводзіць пытанні маралі. Дадзеная праблема невыпадковая для эпохі Адраджэння, бо гэта быў час разняволення асобы, спробы асэнсаваць сябе ў кантэксце агульначалавечага вопыту. Прадметам,

які вивучаўся ў «Вопытах», стаў чалавек, які, на думку Мантэня, істота зменлівая, здольная прыстасоўвацца да любых рэжымаў. І ў залежнасці ад абставінаў чалавек можа быць добрым, смешным, сарамлівым, гордым і сціплым. Навука пра чалавека з’яўляецца для Мантэня найвышэйшай. Мантэнь лічыць, што чалавек можа як высока падняцца, так і зваліцца ў багну. Адсюль і філасофія пісьменніка-філосафа, якая не пазбаўлена ні аптымізму, ні песімізму. Калі Мантэнь не мог свабодна выказаць свае погляды, тады яго думкі гучаць завуаліравана.

У аснове ўсёй сістэмы Мантэня ляжыць адчуванне паўнаты жыцця, імкненне да шчасця. Задача мудрага чалавека, лічыць пісьменнік, заключаецца ў тым, каб перамагчы пакуты. Яго зброя ў гэтай барацьбе – розум і воля, толькі тады чалавек становіцца кіроўцай свайго лёсу. Мантэнь сцвярджаў, што разумны чалавек не страціў нічога, калі захаваў самога сябе, бо самая вялікая рэч у свеце – умець належаць сабе.

Вышэйшая маральная норма для творцы – гэта памяркоўнасць і блізкасць да прыроды. У жыцці простых хлебаробаў ён бачыць тую натуральнасць і свабоду, якія з’яўляюцца ідэалам усякага мудраца. Для дэмакратычных поглядаў Мантэня характэрна яго заўвага, што кароль і сяляне адрозніваюцца адзін ад аднаго толькі вопраткай. Ён запрашае звярнуцца да народнай паэзіі з яе «наіўнасцю і грацыяй», звярнуцца да «гасконскай песні і паэтычных твораў народа, які не ведаў ніякіх навук і нават не валодаў пісьменнасцю. Паэзія пасрэдная, якая займае месца паміж народнаю і той, якая дасягнула вышэйшай дасканаласці, заслугоўвае пагарды, бо недастойная таго, каб цаніцца і шанавалася» [2, с. 293].

У сувязі з гэтым у «Вопытах» Мантэня больш выразна, чым у Рансара, дадзена ўяўленне пра «залаты век», пра першабытны стан чалавецтва, якое не ведала ні дзяржаўных, законаў, ні маральных нормаў. «Кажуць, – піша Мантэнь, – што жыхары Бразіліі паміраюць толькі ад старасці, і іх доўгажыхарства прыпісваюць прыдатнаму клімату; але я схільны хутчэй растлумачыць гэта душэўным спакоем, таму што яны жывуць у захапляльнай прастаце, без законаў, без рэлігіі» [2, с. 293]. Такім чынам, для Мантэня асновай досведу і крытэрыяў чалавечых паводзінаў былі вопыт, розум і прырода.

Творчасць Мішэля Мантэня зрабіла значны ўплыў на сучаснікаў – Рабле і Дэп’ерэ. Пазней яго ідэі развівалі іншыя перадавыя мысліўцы большасці еўрапейскіх краін, а на радзіме выбітна-

га пісьменніка прамымі яго паслядоўнікамі сталі П. Гасендзі, Р. Дэкарт, Мальер, П. Бейль, Вальтэр, Ж. Ж. Русо, Дзідро і іншыя энцыклапедысты, а ў XIX стагоддзі – Анатоль Франс – знакаміты аўтар «Вострава пінгвінаў».

Ад Мантэня бярэ пачатак *жанр афарызму ў французскай літаратуры*. Гэта яму належаць наступныя выказванні:

«Жыццё само па сабе – ні дабро, ні зло: яно ўмяшчальня і дабра, і зла, гледзячы па тым, у што вы самі ператварылі яго»;

«Калі можна быць вучоным чужой вучонасцю, то мудрым мы можам быць толькі ўласнай мудрасцю»;

«Калі мы ненавідзім што-небудзь, значыць, прымаем гэта блізка да сэрца»;

«Хто баіцца пакут, той ужо пакутуе ад боязні»;

«Боязь – маці жорсткасці»;

«Сярод тысячы нашых звыклых учынкаў мы не знойдзем ні аднаго, які мы здзейснілі б непасрэдна дзеля сябе»;

«Ганарыстасць – гэта адзіная прычына таго, што мы так дзёрзка заносімся перад ніжэйшымі і так ганебна поўзаем перад вышэйшымі»;

«Я не ведаю, якой выгады чакаюць для сябе тыя, хто без канца хлусіць і прыкідваецца; адзінае, што іх чакае, дык гэта тое, што калі нават ім прыйдзеца сказаць праўду, ім усё роўна ніхто не паверыць»;

«Першая прыкмета сапсаванасці грамадскіх нормаў – гэта знікненне праўды, бо праўдзівасць ляжыць у аснове ўсякай дабрачыннасці» [30, с. 261–342].

БЕЛАРУСКІЯ АВАНТУРНА-НАВЕЛІСТЫЧНЫЯ КАЗКІ

Да навелаў Жана Банаванцюра Дэпер'е «Новыя забавы і вясёлыя размовы» вельмі блізкія беларускія авантурна-навелістычныя казкі. Яны таксама маюць фальклорныя вытокі, амаль усе пабудаваны на авантурна-прыгодніцкім, дасціпным, часам махлярскім матэрыяле. У аснове гэтых казак, як правіла, ляжаць мудрагелістыя хітраспляценні сюжэта, паказана дасціпнасць і знаходлівасць героя, які сваімі паводзінамі, справамі, трапным словам бярэ верх над хціўцамі, зайздраснікамі, пыхліўцамі, скнарамі і інш.

Часцей у авантурна-навелістычных казках заслужанай пагардзе падвяргаюцца спрадвечныя крыўдзіцелі простага люду: пан

(«Разышлося, як заечае сала», «Мужык і пан», «Пану навука», «Мужык, пан і ксёндз», «Адказы мужыка», «Дурная жонка», «Не люба – не слухай», «Асцярожны пасланец» і інш), несумленны святар ці ксёндз «Завідны поп», «Папоўская хцівасць», «Мужык, пан і ксёндз» і інш). У авантурныя казкі ўведзены ў дзеянне не толькі чорт («Новы чорт», «Падчарыца і чорт», «Чорт і баба»), але і прарокі на чале з Богам («Ілья і Пятро», «Несцерка»). Як слушна адзначае Г. Адамовіч: «Бог у такіх казках дзейнічае не менш дасціпна, хітрамудра і нечакана, як і сам чалавек» [1, с. 187]. Так, у казцы «Несцерка» Бог праз святога Юр'я дае Несцерку дасціпную парадую на яго просьбу, чым яму заняцца, бо «працаваць ляніцца, красці баіцца, а папрасіць не пасмее». А ў Несцеркі – дзетак шэсцёрка:

– А няхай круціць ды матае і душу пытае! [7, с. 390].

Часта сюжэт казкі авантурнага характару зводзіцца да пэўнай умовы (дамова Несцеркі і святога Юр'я, пад час якой Несцерка пакідае залатыя драбіны прарока ў сябе, як заставу, а яму прапануе лазовыя, ці дамова папа і мужыка, хто каго перахлусіць). Часам у цэнтр падзеі ставяцца здзелкі адносіны мужыка да пана. Маўляў, ты ж лічыш мяне дурнем, дык што ж з мяне ўзяць, як у казцы «Адказы мужыка»:

Па дарозе на кірмаш мужык не саступіў пану дарогу. А на наступны дзень той самы пан падыходзіць да яго і пытае:

– Ці не чуць тут аўса?

Мужык узлез на воз і нюхае.

– Не, паночку, не чуць!

– Мужык, ці не ўчарашні ты?

– Не, паночку, матка казалася, што даўно радзіла.

– Мужык, ты чый?

– Мар'янін.

– А хто Мар'яна?

– Жонка мая.

– А каго ты баішся?

– А паночку, ёсць у Піліпа на дварэ сучка. Яе ўсе баімся: хто ідзе – палена нясе [7, с. 387].

Менавіта дасціпны гумар аднолькава зацята ўтрымлівае ўвагу чытача і ў аўтарскіх навелах, і ў народных казках, бо крыніца іх паходжання агульная – нацыянальныя фальклорныя здабыткі кожнага народа.

Тыпалагічнае падабенства асобных эпизодаў тлумачыцца агульнасцю чалавечых якасцяў і звычак. Асабліва яны ярка выражаны

ў казках пра «дурных людзей», і тут ўжо беларускія аповеды лучацца з нямецкімі «Шыльдбюргерамі», толькі кола дзеючых асоб значна пашырана. Напрыклад, у казцы «Дурныя людзі», запісанай у XIX стагоддзі, ёсць нават аналагічныя эпізоды: нямецкія шыльдбюргеры цягнуць на мур, дзе вырасла трава, карову, а беларускія «дурныя людзі» ў аналагічнай сітуацыі – вала на дах уласнай хаты. Розніца аповеды толькі наяўнасцю ў беларускай казцы станоўчага героя. Гэта – салдат-зяць, якому надакучыла жончына глупства, і ён вырашыў пайсці «ў свет». Але вандроўка пераконвае яго ў тым, што ад дурноты не выратуешся ўцёкамі. Разумны герой уласнымі дзеяннямі імкнецца выправіць недарэчныя ўчынкі «дурных людзей» (праразае вокны ў хаце чалавека, які насіў сонечнае святло кошыкам, зжынае сярпом траву на даху хаты, куды цягнулі вала, і аддае яе жывёліне).

У кнізе «Шыльдбюргеры» галоўныя дзеючыя асобы – жыхары горада дурняў Шыльды, сярод іх няма разумнага зяця-салдата, ніхто ім не прыходзіць на дапамогу. Але тонкая народная дасціпнасць заключаецца ў тым, што раптам, без дазволу на тое імператара, здурнеў увесь горад. Ананімны аўтар раскрывае сапраўдную прычыну гэтай метамарфозы: гараджане саксонскага горада Шыльды раней славіліся як чудаўныя дарадцы, і імператары, каралі, бургамістры, князі бясконца запрашалі іх да сябе, каб атрымаць дапамогу ў складаных справах. Калі ж усе шыльдбюргеры раз'ехаліся па белым свеце, іх уласная гаспадарка прыйшла ў заняпад. Тады разумныя гараджане сабралі нараду ў цені ліпаў і вырашылі: «каб нам дома заставацца, трэба дурнотаю ратавацца», бо «дзе не ваюе мудрасць, ваюе дурнота» [37, с. 18]. Сама сабой вырашылася адна з галоўных праблем Адраджэння – праблема роўнасці: «ды і нейкая роўнасць паміж намі будзе. Бо гэта разумных дзеляць на вялікіх і малых. А дурных – не. Бо і поўны дурань ці паўдурак – адно і тое ж», – вырашаюць шыльдбюргеры. І яны папрасілі ў імператара прывілею «на дурасць». Урэшце імператар выдаў такую Ахоўную грамату. І некалі кемлівыя гараджане Шыльдаў перасталі думаць. А гэта таксама небяспечна, бо і дзеянні ў іх сталі неабдуманымі. Напрыклад, будаўніцтва ратушы задумана толькі таму, што «для паўнаты дурноты ім толькі ратушы не стае. Бо што такое дурнота без памяшкання?». За працу бяруцца, не падумаўшы над праектам, таму печ складзена на плошчы, а цяпло ад яе шыльдбюргеры носяць рыбацкімі сеткамі. Першапачаткова ніхто не здагадаўся прарэзаць вокны, і святло насілі з вуліцы ў мяшках, а калі зразумелі свой пралік, кожны прарэзаў сабе акно там, дзе ён жадаў.

Так і здарылася, што гараджане Шыльдаў шкодзяць самі сабе сваімі

неразумнымі ўчынкамі. І няма поруч нікога, хто б спыніў гэту дурноту. Але кніга мае гуманістычны сэнс. Таму ва «Уступным слове» невядомы аўтар папярэджвае нас: «Гэтыя гісторыі вучаць цябе шанаваць розум, паказваючы, да чаго даходзяць людзі, калі яны перастаюць самастойна думаць, калі падаюцца хоць бы якой агульнай дурноце, прывыкаюць да яе, а свой дабрабыт і спакой ставяць вышэй за ўсё, і асабліва за мудрасць».

Для часоў Адраджэння гэта народная кніга была не выпадкова. Бо фарміраваўся новы тып чалавека, надзеленага актыўнай грамадзянскай пазіцыяй, ды і культ розуму пераважаў у гэту слаўную эпоху.

Народную кнігу «Шыльдбургеры» на беларускую мову пераклаў Анатоль Клышка.

АДРАДЖЭННЕ Ё ІСПАНІ І ПАРТУГАЛІ

Літаратура іспанскага Адраджэння выразна падзяляецца на два перыяды: ранняе Адраджэнне (1475–1550) і сталае Адраджэнне (1550 – першае дзесяцігоддзе XVII стагоддзя).

Першы перыяд адзначаны зараджэннем крытычнага і рэалістычнага падыходу да сапраўднасці, які быў характэрны для рэнесанснага светаўяўлення. У гэты час Іспанія налічвала даволі выбітны шэраг перадавых мысліўцаў і вучоных, якія крытыкавалі старыя забабоны і шукалі новыя рэчышчы для сучасных ім навук. Праўда, іх погляды не дасягнулі агульнаеўрапейскага прызнання, тым не менш найбольш буйнымі мысліўцамі таго часу сталі Хуан-Луіс Вівес (1492–1540), філосаф, адзін з рэфарматараў педагогікі, сябра Эразма Ратэрдамскага, і Мігель Сэрвет, філосаф і ўрач, які ў сваіх даследчых работах (яшчэ да Гарвея) блізка падышоў да ўстанаўлення закону кровавароту. У 1553 годзе ён быў спалены на вогнішчы Кальвінам за свабодамыснасць у пытаннях, якія тычыліся некаторых хрысціянскіх догматаў.

У гэты час узнікаюць друкарні, актыўна перакладаюцца антычныя аўтары, выклікаюць цікавасць разнастайныя навукі, таму цэнтрам гуманістычнага руху становіцца універсітэт у Алькала дэ Энарэс, адкрыты ў 1508 годзе. Аднак філасофскія ідэі не атрымалі ў Іспаніі свайго поўнага развіцця, бо іх у поўнай меры не зразумела і не падтрымала буржуазія, яны былі прыглушаны і каталіцкай рэакцыяй. І ўсё ж у іспанскім гуманізме і культуры Адраджэння выразна

вызначыліся дзве асаблівасці. Першая – гэта антыбуржуазныя тэндэнцыі ў творчасці пісьменнікаў іспанскага Адраджэння, якія перанеслі ўсю сацыяльную праблематыку ў адцягнена-маральны план. Другая тычыцца той з’явы, што шматлікія характэрныя рысы папярэдняга гістарычнага развіцця вызначылі высокі ўзровень народнай самасвядомасці і яе ўплыву на літаратуру. Менавіта таму гуманістычныя тэндэнцыі мелі ў літаратуры Іспаніі не навуковы і філасофскі паглыблены, а народны і імпульсіўны, але ад гэтага ніколі не менш глыбокі і яшчэ больш рэвалюцыйны характар. Бо дэмакратычную масу Іспаніі па тым часе прадстаўлялі сяляне, для якіх характэрнымі былі ўстойлівыя патрыярхальныя ідэалы. Таму моц гуманістычнай культуры Іспаніі – у вострай крытыцы тагачаснай сапраўднасці, а слабасць – у памкненнях да патрыярхальнасці і ва ўтапізме ідэалаў.

Гуманістычныя ідэі ў іспанскай рэнэсанснай літаратуры выражаны выключна праз паэтычныя вобразы, а не праз тэарэтычныя сачыненні. Ды і ўплыў антычных і італьянскіх узораў быў у цэлым менш значны, чым у іншых нацыянальных літаратурах, у меншай ступені ўласцівы і культ формы літаратурных твораў. Таму лірыка, як род літаратуры прыгожага пісьменства ўсіх нацыянальных культур, у Іспаніі развівалася слаба. Праўда, у 1530 годзе **Баскан і Гарсіласа дэ ла Вэга** пераносяць на іспанскую глебу італьянскія паэтычныя формы – *канцону, элегію, эклогу, пасланне, санет*. Разам з гэтымі формамі ўкараняецца і адпаведны стыль паэзіі каханна, апісальнай, маральна-філасофскай, палітычнай, блізкай да стылю італьянскіх петракістаў XV–XVI стагоддзяў.

Найбольш буйным паэтам гэтага кірунку ў другой палове XVI стагоддзя быў **Фернандэ дэ Эрэра**. Таксама як і Петрарка, ён быў духоўнай асобай і апяваў сваё ідэальнае каханне да замужняй жанчыны – Леанор дэ Мілан, якую называў у сваіх вершах Геліядораі («дар сонца»). Яна для яго – святло, сонца, зорка, крыніца натхнення і радасці жыцця. Акрамя інтымнай лірыкі, у манеры Петраркі і італьянскіх петракістаў Эрэра прыпадабняўся Гарацыю і Піндару і ствараў пышныя оды і гімны патрыятычнага зместу. Некаторыя з гэтых твораў прысвечаны барацьбе з мусульманамі і напоўнены біблейскім пафасам. Але галоўнае тое, што Эрэра распрацаваў і надаў пэўную годнасць іспанскай паэтычнай мове.

Большыя поспехі засведчыла іспанская эпічная паэзія. Для развіцця вялікіх эпічных паэм новага, рэнэсанснага тыпу ў Іспаніі

былі ідэальныя ўмовы. Гераічныя подзвігі ў Старым і Новым свеце, адкрыццё і заваяванне новых краін, пашырэнне разумовых даляглядаў – усё гэта адлюстроўвалася ў паэтычнай творчасці і ў выглядзе шырокіх палотнаў і манументальных вобразаў. Іспанскую літаратуру гэтага перыяду актыўна запаўняюць паэмы гістарычныя, легендарныя, рэлігійныя, дыдактычныя, бурлескныя. Многія з іх напісаны актавамі (таксама італьянская форма верша), маюць узвышанае гучанне і апяваюць не толькі сучасныя падзеі, але і антычныя міфы, хрысціянскія догмы, легендарныя сюжэты, часткова упадабняюцца творам Вергілія і Арыёста.

Ва ўсіх існуючых тады відах іспанскага эпасу выпрабаваў сябе вядомы драматург **Лопэ дэ Вэга**. У «Прыгажосці Анджэлікі» ён аднавіў і папоўніў паэму Арыёста, развіў далей гісторыю Анджэлікі і Медора, якія пасля шэрагу фантастычных прыгодаў становяцца ўладарамі Севіліі. У паэме «Заваяваны Іерусалім» гісторыя дзіўным чынам спалучана з паэтычнай выдумкай аўтара і ўяўляе сабой своеасаблівую паралель з паэмай Тасо. Гарачым водгукам на тагачасныя падзеі стала паэма «Трагічная карона», у якой неардынарна адлюстравана гісторыя барацьбы Марыі Сцюарт з Елізаветай Англійскай і пакаранне смерцю Марыі, паказанай у паэме пакутніцай за хрысціянскую веру. Паэма «Дракантэя» апавядае пра зладзействы і пакаранне англійскага карсара Дрэйка («дракона»), які рабаваў іспанскія караблі, што плылі з Амерыкі з каштоўным грузам.

Але з усіх іспанскіх паэм дадзенай эпохі вылучаецца «Араукана» **Алонса дэ Эрсілы**. Гэта эпопея з 37 песень, над якой аўтар працаваў 20 гадоў. Паэма адлюстроўвае гераічны дух і паказвае змаганне іспанцаў з чылійскім племенем індзейцаў-арауканцаў, далучэнне іх да праваслаўя і цывілізацыі. Бо нідзе ў іншанацыянальных літаратурах XVI–XVII стагоддзяў рэлігійная тэматыка не займала такога значнага месца, як у Іспаніі. Гэта і «містычныя» творы, багаслоўскія трактаты, рэлігійныя паэмы і лірыка, рэлігійныя п'есы і г. д. Уяўленне пра грэх і пакаранне за яго «боскую ласку» і цноту апісвалі тагачасныя аўтары. Гэтыя ж рысы характэрны і для «Лузіядаў» **Луіса дэ Камаэнса** – найбуйнейшага нацыянальнага паэта Партугаліі і адзінага партугальскага творцы, які дасягнуў сусветнага прызнання. Камаэнс, па-сутнасці, стварыў рэалістычны стыль у паэзіі. Паэма «Лузіяды» прысвечана вандроўцы Васка дэ Гамы да берагоў Індыйскага акіяна.

З жанраў рамана, распрацаваных у Іспаніі, першым з'яўляецца

раман рэнесансна-рыцарскі на авантурна-гераічныя сюжэты ва ўмовах культурных адносінаў і паняццяў. У Італіі, дзе новая арыстакратыя апраналася ў пышныя рыцарскія строі, гэта быў толькі вясёлы маскарад, прыгожая, але дэкарацыя. У Іспаніі, наадварот, дваранства яшчэ моцна было звязана з сярэднявечнымі рыцарскімі нормамаі і паняццямі, і таму усё гэта прымалася ўсур'ёз. Карл V сапраўды жадаў, каб яго падданыя былі па магчымасці «рыцарамі». Таму маладыя дваране выходзілі на кульце вайскавай славы, у разуменні гонару і годнасці як неад'емнай яе часткі.

Рыцарскія раманы новага тыпу не толькі клікалі ў мінулае, але і перагукаліся з сучаснасцю, яны заклікалі да новых падарожжаў, ваенных подзвігаў і сапраўднага вернага кахання. Самым першым з гэтых раманаў быў «Амадзій Гальскі», напісаны невядомым аўтарам яшчэ ў пачатку XIV стагоддзя па матывах французскіх гераічных паэм. Ён распавядаў пра палкае каханне Амадзіса і Арыяны, у імя якой рыцар здзяйсняў свае подзвігі. З'явіўся яшчэ цэлы шэраг рыцарскіх раманаў: «Пальмерын Англіійскі», «Бельяніс Грэчаскі» і інш. Пospех гэтага жанру працягваўся да канца XVI стагоддзя, пакуль не стала зразумелым банкруцтва дзяржаўнай палітыкі. Цяпер жыццярэадасныя рэнесансныя настроі змяніліся на дасціпную сатыру, і гэтаму пасадзейнічаў раман Сервантэса «Дон Кіхот».

Нельга абмысці маўчаннем пастаральны іспанскі раман. Ён насамрэч незвычайны тым, што прадстаўнікі арыстакратычнай знаці, перапранутыя ў строі пастухоў і пастушак, не толькі аддаюцца пачуццям на лоне прыроды, але і вядуць свецкія размовы. Пачуцці галоўных герояў выключна ўзвышаныя, учынкi годныя, каханне, якое і складае аснову сюжэтаў, носіць вытанчаны характар. Далучыліся да дадзенага жанру і два найвялікшыя іспанскія пісьменнікі Адраджэння – Сервантэс і Лопэ дэ Вэга (адпаведна раманы «Галатэя» і «Аркадзія»).

Але найбольшую цікавасць уяўляе іспанскі махлярскі раман. Калі раманы рыцарскі і пастаральны адлюстроўваюць арыстакратычныя густы і пераносяць чытача ў свет «прыгожых фантазій», то раман махлярскі малое рэальнае жыццё ў яго самых звычайных варунках і сурова яго крытыкуе. Пісаўся такі раман па пэўнай схеме, якая крыху вар'іруецца ў кожнага з аўтараў. Гэта аўтабіяграфія «махляра», які ў дзяцінстве збег з бацькоўскага дома ці быў пакінуты бацькамі і вымушаны сам клапаціцца пра сябе. Ён змяніў масу прафесій і мноства гаспадароў, вывучыў усе хітрыкі, а цяпер піша свае ўспаміны.

Падобным чынам адбываюцца дзеянні ў ананімным рамане «Ласарыльо з Тармеса», а таксама «Гусман дэ Альфарачэ» Матэа Алемана «Гісторыя жыцця махляра па імя дон Паблас з Сеговіі» Франсіска Гомеса дэ Кеведа і інш. Махлярскія раманы змяшчаюць не толькі безліч прыгод, але і каштоўныя маральна-філасофскія развагі сваіх апавядальнікаў пра тую сілу, якія кіруюць чалавечым жыццём. Напрыклад, Гусман вельмі дасціпна характарызуе ўладу грошай і называе багацце самым мацёрым драпежнікам.

Іспанскі махлярскі раман зрабіў пэўны ўплыў на развіццё такіх твораў XVI–XVII стагоддзяў у Англіі (Дэфо, Фільдынг, Смалет), Францыі (Лесаж) і Германіі (Грымельсгаўзен).

У рэнэсанснай Іспаніі была створана новая драматургічная сістэма, якая нарадзілася з сутыкнення двух пачаткаў у тэатры: сярэднявечнай народнай традыцыі і навукова-гуманістычных ідэалаў, якія затым былі ўдала паяднаны ў абагульненні лепшага з класічнага і народнага пачаткаў.

Напрыклад, **Хуан дэ ла Куэва** ў пачатку XVII стагоддзя не толькі стварыў «Іспанскую паэтыку», у якой выклаў прынцыпы новай драматургіі, але і ўвёў у іспанскую драму сюжэты нацыянальных гераічных казанняў (п'есы «Інфанта Лары», «Смерць караля дона Санча», «Бернарда дэль Карпію», а таксама стварыў яркі вобраз паклёпніка ў аднайменнай драме, герой якой за свае грахі пакараны багіняй Дыянай (правобраз Дон-Жуана).

Вяршыняй нацыянальнай іспанскай драмы стала творчасць выбітнага драматурга Лопэ Фелікса дэ Вэгі Карпію (Лопэ дэ Вэгі).

ЛОПЭ ДЭ ВЭГА (1562–1635)

Лопэ Фелікс дэ Вэга Карпію нарадзіўся ў Мадрыдзе 25 лістапада 1562 г. у сялянскай сям'і, але бацька будучага драматурга набыў у сталіцы залаташвейны промысел, а з ім і патэнт на дваранскае званне. Толькі «іспанскі Журдэн» з грашымі і званнем абышоўся больш абачліва, чым будучы мальераўскі герой. Ён даў свайму сыну дасканалую першапачатковую адукацыю ў езуіцкай калегіі, а затым накіраваў ва ўніверсітэт Алькала дэ Энарэс і Каралеўскую акадэмію матэматычных навук. З юнацтва Лопэ дэ Вэга знаходзіўся на службе ў розных выбітных асоб (паж у епіскапа Хероніма Манрыке), даволі рана пазнаёміўся з тэатральным жыццём, зведаў салдацкую службу, удзельнічаў у бясслаўным паходзе іспанскага флоту да берагоў

Англіі ў складзе «Непераможнай армады» (менавіта пад час паходу ён напісаў паэму «Прыгажосць Анджэлікі), у паўвекавым узросце стаў супрацоўнічаць з інквізіцыяй, затым узяў манаскі і святарскі чын, а калі да ўсяго дадаць бурныя «сардэчныя акалічнасці» (Вэга некалькі разоў браў шлюб і да старасці меў каханак), то можна сказаць, што жыццё вялікага іспанскага драматурга было досыць напоўненым і ўласнай камедыяй, і трагедыяй.

Лопэ вызначаўся фенаменальным успрыняццем навук, моў і літаратурным талентам. У пяць гадоў хлопчык ужо пісаў вершы, у дзесяць пераклаў з лацінскай мовы паэму рымскага аўтара Клаўдзіяна «Выкраданне Празерпіны», а ў дванаццаць завяршыў камедыю, якая была пастаўлена на сцэне. У сваёй творчасці пісьменнік выкарыстаў усе вершаваныя і праязныя жанры, таму яго недраматычныя творы склалі дваццаць адзін том. Асаблівую цікавасць выклікаюць паэмы, эклогі, раманы, санеты, оды, элегіі, пастаралі, прыгодніцкія раманы, навелы. Ён аўтар 1800 камедый, 400 рэлігійных п'ес і вялікай колькасці інтэрмедый. Але лёгкі па нораву аўтар не клапаціўся пра лёс сваёй драматургічнай спадчыны, якая лічылася ніжэйшым відам літаратуры, таму значная частка яе не была выдадзена пры яго жыцці і 250 твораў мы ведаем толькі па назвах, бо тэксты да нас не дайшлі.

Першыя выступленні Лопэ дэ Вэгі як прафесійнага драматурга адносяцца да 80-х гадоў. Дыяпазон драматургіі Лопэ дэ Вэгі надзвычайна шырокі. Ён паказвае людзей усіх саслоўяў і званняў у самых розных становішчах, піша п'есы біблейскага, філасофскага, бытавога, гістарычнага, легендарнага, міфалагічнага, пастаральнага зместу. А тэмы для іх прадуктыўны творца чэрпае паўсюдна, пачынаючы ад «Кнігі Кнігаў» да папулярных анекдотаў. У гэтым заключаецца яго надзвычайная цікаўнасць да жыцця, жаданне ахапіць сусветную гісторыю чалавецтва.

Свае тэарэтычныя погляды на драматургію Лопэ дэ Вэга выклаў ў вершаваным трактаце «Новае мастацтва сачыняць камедыі ў нашы дні», які сёння лічаць адной з самых ранніх заходнеўрапейскіх рэалістычных паэтык. Лопэ дэ Вэга рэкамендуе аўтарам паядноўваць у п'есах камічнае і трагічнае, «бо ў жыцці яны заўсёды перамешаны», падзяляць п'есы не на пяць актаў («харнад»), а на тры, шмат разважае пра значэнне экспазіцыі, «вузла» інтрыгі і развязкі, пра розныя стылі, якімі трэба аздабляць мову таго ці іншага героя, пра спецыяльныя

аўтарскія прыёмы, з дапамогай якіх можна ўтрымліваць глядача ў напружанні да апошняй хвіліны. Такім чынам, Лопэ дэ Вэга свядома імкнуўся да стварэння сучаснай нацыянальнай драматургіі.

Асаблівасці п'есы «Сабака на сене». Твор адносіцца да камедыі «плашча і шпагі». Цыкл названы так па тыповай прыналежнасці касцюма дваран, у якім выступаюць іх персанажы – прадстаўнікі сярэдняга і ніжэйшага дваранскага саслоўя. Гэтыя бытавыя камедыі, або камедыі нораваў, складаюць значную частку творчай спадчыны драматурга, і як раз тую, якая пры жыцці паэта прынесла яму найбольшую славу не толькі на радзіме, але і ў Італіі і Францыі. І зараз гэтыя п'есы празмерна папулярныя ў Іспаніі і іншых краінах, асабліва «Сабака на сене», «Мадрыдскія воды», «Сеці Фенісы», «Валенсіянская ўдава», «Раба свайго каханага», «Капрызы Бялісы», «Дзяўчына са збаном», «Дурнічка», «Настаўнік танцаў» і інш. У гэтых творах бліскуча раскрыўся талент Лопэ дэ Вэгі як камедыёграфа, які ўмела адлюстравіў норавы сучаснага яму грамадства. Праўда, сюжэты гэтых камедый пабудаваны на зменлівай палітры пачуццяў, народжаных каханнем: рэўнасць, палкасць пачуцця, паняцце родавой годнасці, мара пра шчасце з любым сэрцу чалавекам. У іх напрач адсутнічае грамадскае асяроддзе і сацыяльная праблематыка са сваімі законамі развіцця. Затое патаемныя спатканні, серэнады, дуэлі, пераапраананні, выпадковыя сустрэчы, сцэны рэўнасці, ростані, непаразумеўні, падмены, нечаканыя супадзенні, расакрэчванні пададзены ў самадастатковай колькасці. Творы «дыхаюць» жыццярадаснасцю і аптымізмам, напоўнены дасціпнасцю і ўнутраным камізмам. Апошні ўзнікае ў выніку розных непаразумеўняў. Драматург высмейвае гордасць, гарачнасць, тупы педантызм, празмерную даверлівасць. Але спецыяльнымі носьбітамі камічнага пачатку з'яўляюцца слугі. Тып слугі-камедыянта сутракаўся ўжо да Лопэ дэ Вэгі, але гэта быў звычайны дурань, які смяшыў людзей сваім глупствам ці непаваротлівасцю. Слуга-забаўнік («гарсьёсо») у Лопэ дэ Вэгі ўбірае ў сябе прыродную дасціпнасць, якая мяжуе з простанароднай знаходлівасцю. Менавіта такі Трыстан, слуга Тэадора, са славутага твора «Сабака на сене». Невыпадкова яго прысутнасцю, словам і дзеяннем пачынаецца камедыя, а заканчваецца з надзеяй на поўную канфідэнцыяльнасць пра хітрыкі знаходлівага слугі, які дапамог свайму сеньёру стаць багатым і

шчаслівым: «На чым, высокі сход, // Спадзёўку маючы, што ніхто
вядома, // не выдасць таямніцу Тэадора, // Мы з вашага дазволу, // і
заканчваем аповед пра Сабаку, // які ляжыць на сене» [20, с. 152].
Так, Трыстану ўласцівая адданаць свайму гаспадару. Выразна гэта
гучыць ў адказе Марселе на яе пытанне, што адбываецца з
Тэадорам: «Я толькі хвост яго каметы, // Я толькі цень яго фігуры, //
Але адно ў маёй натуры – // Сакрэтаў вам не выдаваць» [20, с. 72]. А
вось сакрэтаў ад свайго гаспадара Трыстан не мае. Ён не толькі
паведаміў Тэадору пра пагрозу быць забітым ад рук знатных
кавалераў Дыяны – графа Федэрыка і маркіза Рыкарда, але і
распавёў пра тое, што пагадзіўся на сумніўную прапанову выканаць
гэту надобрую справу і нават узяў за яе грошы, хаця і не збіраецца
выконваць дамову. У сваё ж апраўданне Трыстан заяўляе, што «хто
ад вернай смерці жадае пазбавіць гаспадара, той не прайдзісвет».

Але Трыстан не супраць зарабіць грошы на імя свайго гаспадара
і ў іншых абставінах. Хітрыкі Трыстана праяўляюцца і ў размове
з Дыянай:

Спяшаюся пачуць загады,
Хоць і саромлюся штаноў;
Ваш сакратар, мой благодзець,
Ужо даўненька без граша.
А дрэнна, калі ў кабальера
Лакей як тая замухрышка:
Лакей – люстэрка і свяцільня,
І балдахін для свайго пана,
І гэта забываць нятрэба [20, с. 152].

Як кажуць, уцёк не ўцёк, а пабегчы можна. Ці пачуе Дыяна пра
патрэбы Тэадора і Трыстана, ці не, а сказаць пра іх не залішне, –
лічыць дасціпны лакей. Ён знаходлівы і кемлівы нават больш, чым
яго сеньёр. Таму і бярэ на сябе адвагу ўблытаць у гісторыю свайго
гаспадара гісторыю сына графа Лудавіка і дабіваецца поспеху. Яго
мала цікавіць, ці верыць Лудавіка сапраўднасці яго аповеду, ці добры
стары чалавек хоча сам быць падманутым, каб дажыць свае апошнія
гады ў сямейным коле, паняньчыць унукаў, наталіцца ціхай радасцю
сямейнага агменю і перадаць сваю спадчыну ў надзейныя рукі. І
Лудавіка шчыра запрашае Тэадора:

Ідзем, мой сын, прымі ў сваё ўладарства
Бацькоўскі дом, бацькоўскае багацце.
Адкрый вароты, на якіх зіхціць

Герб, самы годны ў гэтым каралеўстве [20, с. 140].

Такі паварот падзей па-сапраўднаму радуе Трыстана, бо яго сеньёру ўжо не трэба нікуды ад'язджаць, ён становіцца не толькі самым багатым, але і самым шчаслівым. Трыстан захапляецца сабой: «Хто думаў, што лакейскія мазгі, прыдатны ўзбаламуціць весь Неапаль?». І яго вельмі балюча раніць падслуханая прапанова Дыяны знішчыць вернага слугу, каб ніхто і ніколі не даведаўся праўду. Але ўдзячны сеньёр інакш вырашае лёс свайго лакея: выгодна жэніць з Даратэяй, за якой значны пасаг дае граф Федэрыка. Дыяна недалюблівае Трыстана, але аддае належнае яго дыпламатыі, кемлівасці і знаходлівасці.

Праз вобраз Трыстана мы адчуваем дэмакратычныя сімпаты Лопэ дэ Вэгі да простых людзей. Разважлівасцю надзяляе ён служанку Дыяны Анарду, якой і сама сеньёра давярае больш, чым іншым.

І апошня не баіцца прэрэчыць сваёй пані, кажучы, што сапраўднае каханне, да каго б яно ні было, ні пры якіх абставінах не прыніжае, а наадварот, узвышае жанчыну. Менавіта вялікую сілу кахання Анарда падкрэслівае словамі песні пра тое, што немагчыма самавольна расказаць. Дыяна ж заяўляе зваротнае: «Я знаю, што магу навек // Узненавідзец, як кахала». Анарда не здаецца: «У каго ёсць такая сіла, // Той небывалы чалавек», – заяўляе яна, бо ведае, што ўся дзікаватасць Дыяны ідзе ад няведання сапраўднага пачуцця. Рана аддадзеная замуж за старога, годнага, але нялюбага чалавека, яна таксама рана засталася ўдавой, ёй надакучылі навязлівыя заляцанні багатых, але нудных сеньёраў, і яна закахалася ў свайго сакратара. Закахалася недарэчна. Бо пачуўшы ад Марсэлы, у якіх словах і выразях ёй, яе служанцы, прызнаецца мужчына ў каханні, графіня адчула рэўнасць, толькі яшчэ не да Тэадора, а да абставінаў: яна прыгожая, годная, разумная, багатая, аднак абдзеленая нечым вельмі важным, неабходным, патрэбным. Іншымі вачыма паглядзела яна на плебея Тэадора ў сцэне прымірэння з Марсэлай, якога і да гэтага лічыла разумным і таленавітым, але не ведала, што «ў гэтага бандыта» ў справах сардэчных столькі націску, прадпрымальнасці і палкасці. Аднак розніца ў сацыяльным становішчы перашкаджае яе мары пра шчасце з любым чалавекам. Што ж застаецца? Падман. На яго ўсе героі ідуць з задавальненнем. Нават Марсэла, бо і яе мара выйсці замуж здзейснілася, праўда, падзеі адбыліся не зусім па яе сцэнарыі.

Мова камедыі вытанчаная і ўзнёслая. Нават слугі праяўляюць

пэўныя веды антычнай міфалогіі. Калі сакрэт заляцанняў Тэадора быў адкрыты, Марсела супакойвае сябе наступным чынам: «Дыяна, а яна ж – месяц, каханкам шкодзіць і павінна», узгадваючы, што у антычнай міфалогіі Дыяна (Артэміда) – багіня Месяца. Другі слуга – Фаб’ё, разглядаючы капялюш, кінуты ў свяцільню незнаёмцам, які пранік у палац, гаворыць, што той падпаліў пер’е на агні, як Ікар свае крылы на сонцы. Анарда, ушчуваючы сваю пані за нерашучасць у каханні, гаворыць, што нават антычныя царыцы «кахалі адна – каня (Херыкла, жонка кентаўра), адна – быка» (маецца на ўвазе Еўропа, якую выкраў Зеўс, ператварыўшыся ў быка). У камедыі шмат упамінаў пра антычных аўтараў і гістарычных асоб. У канву твора ўведзены санеты «Я столькі раз нявольна прыкмячала...», «Каханне, прагнеш што ты ад мяне?», «Калі два сэрцы раздзяляе мора», «Не, калі гэта не любоў, то як?», «Як цяжка падавацца закаханай» і інш. Менавіта праз іх дасканалую форму перадае аўтар вытанчаныя пачуцці кахання і самоту.

Творчасць Лопэ дэ Вэгі вядомая ва ўсім свеце, бо яна зрабіла значны ўплыў на развіццё еўрапейскай драматургіі. У яго «пазычалі» сюжэты і прыёмы драматургічнай тэхнікі большасць драматургаў XVII стагоддзя – Ротру, Сірано дэ Бержэрак, Карнэль, Мальер (Францыя), Уічэрлі (Англія), Грыльпарцэр (Аўстрыя).

Камедыі «Раба свайго каханага» і «Дурнічка» на беларускую мову пераклі Пятрусь Макаль і Анатоль Варцінскі.

ТЫРСА ДЭ МАЛІНА

(1571 (83)–1648)

Прадаўжальнікам традыцый Лопэ дэ Вэгі стаў Габрыель Тэлез (Gabriel Téllez), які пісаў пад псеўданімам Тырса дэ Маліна. Літаратурная спадчына гэтага творцы не такая багатая, як у Лопэ дэ Вэгі, з 400 напісаных да нас дайшло толькі 86 камедый. Пры жыцці яго п’есы карысталіся вялікай папулярнасцю, пасля смерці былі забытыя, а праз 200 гадоў (30-я гады XIX стагоддзя) пра Тырса дэ Маліну зноў успомнілі і нанова адкрылі. Фактаў з жыцця пісьменніка дайшло мала. Нарадзіўся ў Мадрыдзе. Ёсць меркаванне, што вучыўся ва ўніверсітэце Алкала дэ Энарэс, але, відаць, яго не скончыў, бо прыняў манаства. Па справах свайго ордэна вандраваў па Іспаніі, быў гістарыёграфам свайго ордэна. Большую частку жыцця правёў у горадзе Таледа. Тут ён пачынаў пісаць п’есы і тут пазнаёміўся з Лопэ дэ Вэгам. У 1625 годзе за напісанне камедый, дзейнасць, несумяшчальную з санам манаха, быў высланы ў манастыр, што знаходзіўся ў аддаленым кутку Іспаніі,

дзе ў 65-гадовым узросце і ў чыне настаяцеля манастыра памёр.

Як драматург, ён працаваў у адным напрамку з Лопэ дэ Вэгай. Іх эстэтычныя погляды шмат у чым супадаюць, родняць іх і патрыятычныя настроі. Але знак роўнасці паставіць паміж імі нельга. Бо Тырса дэ Маліна большую ўвагу надаваў бытавым п'есам. У яго творах адсутнічае аптымізм Лопэ дэ Вэгі, навакольны свет паказаны больш жорсткім, менш спагадлівым. У творчасці адчуваецца антыфеадальная скіраванасць, гучыць крытыка ў адрас кіруючага дваранскага саслоўя, асуджэнне багацця царквы, якое суседнічала з галечай народа. За ўсё гэта творца і быў пакараны высылкай.

Наватарства Тырса дэ Маліны заключаецца ў тым, што ён стварыў цікавы жанр рэлігійна-філасофскай драмы і, па сутнасці, падрыхтаваў з'яўленне п'ес Кальдэрона. Да гэтай групы адносіцца самая вядомая п'еса Тырса дэ Маліны «Севільскі свавольнік, або Каменны госць» (1618–1621). Гэта была першая апрацоўка фальклорнай легенды пра рыцара, што прысвяціў сваё жыццё пошукам любоўных уцех. Да яе затым звярталіся Мальер, Мэрымэ, Пушкін, Гофман, Байран, Леся Украінка і інш.

У аснове твора ляжыць аповед пра рызыкаўнага маладога «ветрагона», які запрасіў да сябе на вячэру статую памерлага чалавека і заплаціў за гэта жыццём. Аўтар звязаў з гэтым аповедам характэрны для Адраджэння тып несумленнага спакушальніка жанчын і амараліста.

Дон Хуан (такая іспанская форма гэтага імя) вырашыў шляхам падману атрымаць асалоду кахання з нявестай свайго сябра доннай Ганнай і пад выглядам апошняга прыходзіць на спатканне, але сутыкаецца з яе бацькам – камандорам і здзяйсняе забойства. Спакуснік шматлікіх жанчын, у тым ліку і герцагіні Ізабелы, рыбачкі Тысбеі, сялянкі Белісы, ён без жалю пакідае свае ахвяры і імкліва і бяздумна нясецца насустрач новым амурным прыгодам.

У п'есе пераважае філасофска-псіхалагічны пачатак. Галоўны герой Дон Хуан (Дон-Жуан) – нашчадак знакамітага роду, багацей, мае выдатную адукацыю, але ў жыцці для яго галоўнае – атрымліваць асалоду. Дзеля гэтага ён гатовы пайсці на любую рызыку ці падман. Ён не мае ніякіх маральных абавязкаў, ні рэлігійных прынцыпаў, упэўнены ў сваёй беспакаранасці. Ягоны бацька набліжаны да караля. Ды і сам ён – фаварыт караля. Але фаварыты караля на той момант мелі дурную славу, бо іх амаральнасць сыходзіла ім з рук. І фінал п'есы – гэта не проста пакаранне распусты, а пакаранне з'явы, з якой

грамадства не здолела справіцца само. А значыць, на дапамогу сабе аўтар выклікае Боскі Суд, бо зло яму бачылася такім вялікім, што толькі неба магло з ім справіцца.

Ужо першая сустрэча з героем сведчыць пра грахоўны пачатак гэтай няўрымслівай у любоўных справах натуре. Не ўласным розумам ці прывабнасцю (як Дон-Жуан у Мальера ці Пушкіна) пакарае ён жанчын, а своеасаблівай, але грубай тактыкай: арыстакратак – шляхам падману, прасталюдзінак – абяцаннем ажаніцца з імі і зрабіць знатнымі дамамі. Але ўсе жаночыя сэрцы ён падкупае сваёй жыццярэаднасцю, энергіяй, надзвычайнай смеласцю, якую аўтар падае ў прыязных фарбах, хаця ў цэлым асуджае свайго героя.

Вярнуўшыся ноччу з родных мясцін у двор Неапалітанскага караля да свайго роднага дзядзькі дона Педра Тэнар'ё – іспанскага пасла ў Неапалі, ён сходу паспявае згвалціць герцагіню Ізабелу, якая ў сваім пакоі чакала патаемнага спаткання. Але ў начной цемрадзі жанчына не зразумела, што з ёй не яе каханы герцаг Актаўё, а першы сустрэчны, які палка клянецца:

О, герцагіня,
Вернасць клятве не загіне
Буду я яе дастойны.

Расчуленая пранікнёнымі словамі, Ізабела выказвае дон Хуану свае заповітныя спадзяванні:

О, Актаўё, як я мару,
Каб насамрэч усё збылося:
Мне здаецца шчасця досыць –
Жыць з табою вечна ў пары!

У сцэне развітання Ізабела ўсё ж адчувае нешта нядобрае і імкнецца запаліць свечку, але дон Хуан пагражае яе задзьмуць і прызнаецца, што ён не герцаг Актаўё. Ізабела паднімае гвалт, і на яе крыкі спяшаецца сам кароль. Ён даручае дону Педра Тэнар'ё, які апынуўся побач, разабрацца ў гэтай справе. Дон Хуан не толькі сэрцаед, гэта яшчэ і мужны чалавек, бо калі дон Педра загадвае стражы затрымаць злачынцу, апошні выходзіць шпагу са словамі:

Назад!
Не паддамся нізавошта.
Жыццё прадам я толькі коштам
Жыцця дзюжыны салдат.

Прызнаўшы ў прайдзісвецце свайго пляменніка, дон Педра ў парыве злосці пералічвае яго «севільскія ахвяры» і наракае, што і пры двары караля, куды бацька прыслаў яго для перавыхавання, малады сэрцаед паспяхова працягвае сваю справу. Але пасол непакоіцца пра тое, каб кароль не даведаўся, кім даводзіцца дон Хуан, і імкнецца знайсці выйсце: «Як нам быць на гэты раз? // Вось на што мне дай адказ». Гэтымі радкамі аўтар зноў падкрэслівае шматлікасць плоцевых грахоў дон Хуана. Бо не першы раз ён трапляе ў незавідную сітуацыю з-за сваіх амурных прыгодаў і безлічы заляцанняў. Дон Педра прапануе пляменніку саскочыць з балкона, выратавацца ўцёкамі і скіравацца ў Мілан, а там чакаць далейшых указанняў. Дон Хуан не здзіўлены, што і на гэты раз яго свавольствы засталіся непакаранымі, ён упэўнены ў сваім шчаслівым лёсе і заяўляе свайму лакею Каталіёну:

Чаму сумуеш ты?
Ці мо забыўся,
Хто бацька мой?
Ён караля любімец
І суддзя!

Самаўпэненасць дыктуе яму не слухаць дзядзькавай парады скіравацца «ў родную Іспанію». Яго нікольні не турбуе лёс Ізабелы, якая зганьбавана ў вачах караля, а апошні ў разгубленасці вядзе філасофскую гаворку з Богам на прадмет жаночай цнатлівасці:

Божа,
Цнота ж ёсць душа мужчыны,
Дык навошта ты аддаў
Яе жанчыне на схаванне,
Хоць двурушнасць яе ведаў?

І ўсё ж кароль велікадушны. Ён аддае загад прывезці ў замак Актаўё і прымусіць яго ажаніцца з Ізабелай. Але дон Педра расказвае няўдачліваму жаніху праўду пра начны візіт незнаёмага мужчыны да яго нявесты, а таксама што апошняя прысягнула каралю ў тым, што яе дашлюбнае грэхападзенне адбылося гэтай злашчаснай ноччу менавіта з герцагам Актаўё.

Герцаг, які па-сапраўднаму хахаў Ізабелу, пакрыўджаны на яе не столькі за фізічную здраду, колькі за яе непрыстойную клятву перад каралём. Дон Педра прапануе яму бегчы ў Іспанію. У гэты ж час туды накіроўваецца і дон Хуан. На беразе мора непадалёку Тарагоны ён сустракае юную рыбачку Тысбею, якая яшчэ не зведала жарсці

кахання і вельмі гэтым ганарылася. Дзяўчына дапамагла няўдзячнаму Хуану ў цяжкай сітуацыі. Яна заўважыла, што напалову разбіты карабель панесла на скалы і два чалавекі саскочылі ў ваду. Але адзін з іх не ўмее плаваць, і таму другі імкліва спяшаецца яго выратаваць. Аўтар часу Адраджэння застаўся і тут верным галоўнаму прынцыпу сваёй эпохі, бо ў карціне выратавання Каталіёна дон Хуанам праводзіць паралель з Энэем:

Калі ішоў той з Троі,
Несучы за плячыма
Анхіза-перастарка.

Дасягнуўшы берага, дон Хуан страціў прытомнасць, і Тысбея дапамагае яго выратаваць. Але няўдзячны сэрцаед робіць няшчаснай і гэта даверлівае юнае стварэнне і знікае разам з коньмі рыбакоў. А калі Каталіён наракае на несправядлівасць да добразычлівай рыбачкі, дон Хуан парывае зноў жа параўнаннем з антычнага эпасу:

Кінуў жа Энэй калісі
Карфагенскую царыцу.

Тым часам кароль Касцільскі Альфонс XI абяцае бацьку донны Ганны камандору дону Гансала дэ Ульёа выдаць яе замуж за дона Хуана. Але ў хуткім часе кароль Неапальскі даведваецца пра начны гвалт Хуана над Ізабелай і вырашае злучыць гэту пару, а Актаўё ажаніць з доннай Ганнай. Аднак дон Хуан жадае асалоды з доннай Ганнай. І аднойчы ноччу ўрываецца ў дом дзяўчыны, але камандор спыняе свавольніка і памірае ад яго рукі. Саманадзейны герой здзекліва запрашае статую камандора да сябе на вячэру. А пасля яе прыходу, яшчэ абліты халодным потам, дон Хуан хутка сябе суцяшае тым, што гэта была гульня ўяўлення, і вырашае ісці ў капліцу, дзе пахаваны камандор.

З гэтага моманту сардэчныя прыгоды бестурботнага свавольніка заканчваюцца. На змену прыгодніцкаму махлярскаму дзеянню прыходзіць глыбокая абдуманасць. І цяпер імкліва пачынае разгортвацца філасофская драма пра злчынства і накіданне, якое непазбежна.

І калі дон Хуан жыве бязбожна, але марыў, што ў старасці замоліць свае грахі, то аўтар-мараліст спецыяльна не дае яму такой магчымасці, і робіць гэта асэнсавана. Дон Хуан правальваецца ў пекла без пакаяння, а гэта самае страшнае для хрысціяніна.

Як бачым, у гісторыі іспанскага тэатра імкліва адбываецца трансфармацыя закаханага героя. Герой Тырса дэ Маліны не валодае

тым высакароддзем, дабрачыннасцю, якімі валодаюць героі Лопэ дэ Вэгі. Творца быццам бы зняў пазалоту са свайго героя, якая засталася ад эпохі Адраджэння, і перавёў яго ў пачатак літаратуры эпохі барока, з яе тонкім ўменнем высмейваць недахопы. І калі герой Лопэ дэ Вэгі імкліва ідзе праз усе перашкоды, каб толькі пакарыць каханую жанчыну, і ў якасці ўзнагароды заўсёды дасягае шчаслівага фіналу, то каханне для героя Тырса дэ Маліны – не галоўнае, яно толькі сродак задавальнення сваіх капрызаў або набыцця матэрыяльных выгодаў. Таму ідэальны герой Лопэ дэ Вэгі ператвараецца ў антыгероя ў творчасці Тырса дэ Маліны.

Выбітнаму аўтару належыць шэраг іншых даволі цікавых камедый. Адна з іх – «Дон Хіль Зялёныя штаны», дзе расказваецца пра донну Хуану, якая пераапрунулася ў мужчынскую вопратку і пайшла з роднага дому ў вандроўку за чалавекам, якога хоча прымусіць ажаніцца з ёй. Але ў яе каханага мужчыны ёсць іншая жанчына. Як справіцца з суперніцай? Донна Хуана змагла закахаць яе ў донна Хіля (г. зн. у сябе), чым і знішчыла палымяную жарсць свайго каханага да суперніцы. Справа закончылася шлюбам.

Донна Хуана прыстойна змагалася за сваё шчасце. У яе паводзінах не было хцівасці, злосці, двурушнасці. Крыху жаночай знаходлівасці і пранікнёнага розуму, крыху артыстызму і вытрымкі, а астатняе – толькі палымянае жаданне быць разам з каханым. Яна шчыра перад суперніцай, калі хваліць прадмет свайго кахання, расказвае пра лепшыя рысы яго характару. Ёй хочацца гаварыць і гаварыць пра самага лепшага ў свеце мужчыну, а суперніца не жадае слухаць, яна абьякавая да адабранага ў Хуаны каханага. І верная, і адданая Хуана яшчэ больш перажывае, бо апынулася паміж дзвюма здрадамі: ёй здрадзіў каханы, але і яму здраджвае тая, дзеля каго ён гатовы быў ісці на край свету. Гэта п'еса была пастаўлена ў 1615 годзе трупай артыстаў рэжысёра Педра дэ Вальдэса і стала адной з любімых у тагачасных гледачоў. Ды і зараз многія крытыкі лічаць камедыю «Дон Хіль Зялёныя штаны» самым майстэрскім творам, дзе інтрыга даведзена да такой філіграннасці, што яе можна лічыць лепшай не толькі ў іспанскай, але і ў сусветнай драматургіі.

Да сённяшняга дня не сыходзіць з сусветнай сцэны і камедыя «Набожная Марта», у якой галоўная гераіня Марта, таксама як і Хуана, энергічна змагаецца за сваё пачуццё і шчасце. Гэта выбітная

апалогія права дзяўчат вольна выбіраць сабе суджаных была накіравана супраць прынцыпу жорсткай бацькоўскай апекі ў «справах сардэчных» і шлюбаў па разліку.

Цікавасць выклікаюць таксама камедыі Тырса дэ Маліны «Бог у дапамогу, сын мой» і «Галедскія вільы».

Вандроўны вобраз дон Жуана мае цікавую гісторыю развіцця. Выток гэтага вобраза трэба шукаць у іспанскіх сярэднявечных легендах пра вялікіх грэшнікаў і ерэтыкоў, якім за грахі было наканавана жывымі патрапіць у пекла. Правобразамі дон Жуана паслужылі і легендарныя спакушальнікі, севільскія дваране дон Хуан дэ Тэнорыё і дон Хуан дэ Маран'я, якія сапраўды жылі ў XIV стагоддзі і вызначыліся легкадумнасцю ў адносінах да жанчын.

Першы літаратурны дон Жуан быў створаны Тырса дэ Малінам у п'есе «Севільскі свавольнік, або каменны госць» (надрукавана ў Барселоне ў 1630 годзе). З Іспаніі сюжэт перакачаваў у Францыю, дзе Мальер у 1665 годзе паставіў на сцэне сваю камедыю «Дон Жуан, або Каменны госць» і нават сам выступіў у ролі Сганарэля (імя слугі замест Каталіёна). У Італіі Карла Гальдоні напісаў у 1736 годзе драму «Дон Джаванні Тэнорыё, або Распуснік». У эпоху Раманызму на мяжы XVIII–XIX стагоддзяў Дон Жуан становіцца самым папулярным героем. Да яго вобраза звяртаецца Гофман у навеле «Дон Жуан» (1812 год), Байран піша знакамітую паэму «Дон Жуан» (1817–1824 гады), Пушкін – трагедыю «Каменны госць» (1830), Бальзак стварае навелу «Элексір даўгалецця» (1830), а Мерымэ – «Душы чысцей» (1834).

У XX стагоддзі цікавасць да гэтага вобраза не страчваецца. Бернард Шоу піша твор «Чалавек і звышчалавек: філасофская камедыя» (1903), Бертольд Брэхт – «Дон Хуан» (1954), Аляксандр Блок – «Шагі камандора» (1910–1912), швейцарскі пісьменнік Макс Фрыш «Дон Жуан, або любоў да геаметрыі», іспанец Г. Тарэнтэ Бальестра – раман «Дон Хуан». Бібліяграфічны паказальнік 1997 года зафіксаваў звыш тысячы мастацкіх твораў пра Дон Жуана і 1708 крытычных прац па творчасці пра яго.

Вобраз Дон Жуана натхніў Моцарта на стварэнне ў 1787 годзе сапраўднага шэдэўра – оперы «Дон Джаванні», Даргамыжскага – оперы «Каменны госць» (1872), Рыхарда Штрауса – сімфанічнай паэмы «Дон Жуан». Зацікавіўся гэтым вечным вобразам і кінематограф. Варта адзначыць працы наступных рэжысёраў: Феліні – кінафільм «Казанова», Формана – «Вальмон», Стывенса Фрыарса – «Небяспечныя сувязі».

АДРАДЖЭННЕ Ё АНГЛІІ

У гісторыі Англіі XIV стагоддзе адыграла значную ролю. Развіваліся рамёствы. Маладая буржуазія марыла пра новыя ідэалы і імкнулася да іх здзяйснення. У грамадстве нараджаліся новыя сілы, гатовыя паўстаць супраць феадалізму. Але працэс грамадскага і сацыяльнага развіцця ішоў даволі марудна. Стогадовая вайна з Францыяй (1337–1453) насіла стратны характар. Адышлі ё мінулае бліскучыя перамогі, краіна стала заняпалай у выніку страты насельніцтва як ад працяглай вайны, так і ад чумы 1348 года. Да таго ж просты народ стаміўся трыццаць непасільную ношу так званых «падушных» абкладанняў, уведзеных у 1380 годзе феадаламі і царкоўнікамі, якія часам выганялі цэлыя вёскі з добрых зямель і адводзілі іх пад выганы для ўласнай жывёлы. Непамерная галеча нараджала валацужніцтва, нягледзячы на жорсткія законы, накіраваныя супраць гэтай з’явы. Супраць такіх умоў паўстала сялянства, да яго далучылася гарадская бедната. Так пачалося сялянскае паўстанне. Кароль паабяцаў правесці рэформы. Але паўстанне было задушана, а тыя, хто яго ўзначальваў, – пакараны. Гуманістычныя ілюзіі наконт справядлівага грамадства разбураліся. Гэта выклікала песімістычны настрой. Аднак паўстанне прынесла свой плён: паншчына знікла, а затым паступова было адменена і прыгоннае права. Пэўны пералом адбыўся ў культуры.

У гэтых абставінах і ўзнікаюць першыя помнікі нацыянальнай англійскай літаратуры: каля 1362 года з’яўляецца алегарычная паэма **Уільма Ленгланда** «Бачанне пра Пятра-аратага». Каля 1377 года (незадоўга да сялянскага паўстання) выйшла другая рэдакцыя паэмы. У паэме разгорнута шырокая карціна жыцця Англіі другой паловы XIV стагоддзя. Паэма яшчэ цесна звязана з літаратурнымі традыцыямі Сярэднявечча. Яна прымыкае да жанру «бачанняў», які шырока тады бытаваў. Аўтар пакзвае сябе вандроўнікам, які падарожнічае па белым свеце, каб даведацца пра новыя цуды. Стомлены, ён заснуў, і яму прысніўся дзівосны сон: поле, запоўненае народамі, людзьмі розных прафесій (дарэчы, апавяданне Цёткі «Прысяга над крывавамі разорамі» па-свойму перапрацоўвае гэта бачанне, хаця ў сюжэтным развіцці і адштурхоўваецца ад яго). Сярод астатніх былі тут і гандляры

індульгенцыямі.

Увесь гэты натоўп, па задумцы паэта, уяўляе сабой сапсаваны свет і панаванне ў ім хлусні і граху. Асабліва вылучаецца раскошная жанчына, якую завуць Мід (што па-англійску значыць – хабар, подкуп). Рыхтуецца вяселле Мід з Падманам. Але багаслоўе выступае супраць гэтага шлюбу. Кароль прапануе Мід выйсці замуж за рыцара, імя якога Сумленне. Мід не супраць такой партыі, але Сумленне не жадае звязваць свой лес з ёй, бо верыць, што хутка час Мід скончыцца і светам будзе правіць Розум, які павінен злучыцца з Праўдай. А дзе знайсці Праўду – ведае толькі адзін Пятро-араты, бо ён служыць верна.

Але калі кніжная англійская літаратура XV стагоддзя (за рэдкім выключэннем) не адрознівалася шматстайнасцю, яркасцю і сілай, то прыкметны росквіт у гэты час перажывае вусная народная паэзія. Асаблівага росквіту дасягнулі народныя песні. Значнае месца сярод іх займаюць англійскія і шатландскія балады. У іх пераважаюць эпітэты, узятыя з народнай мовы, разгорнутыя дыялогі, імкліваць дзеяння, пачуццёвасць, якой адводзілася значнае месца ў тагачасных творах. Ёсць у іх і водгук гістарычных падзей, а таксама рамантычная казачнасць: вітанне духаў, прывідаў. Але асобае месца ў сюжэтнай канве балад займала каханне, бо яно было паўнаважнай узнагародай за вернасць і адданасць.

Асобую групу ўтвараюць народныя балады пра высакароднага разбойніка Робін Гуда. Яны былі пратэстам супраць сацыяльнай несправядлівасці. Гістарычны пратэст Робін Гуда не вызначаны. Але мы ведаем, што ён быў самым любімым героем англічан на прычгу XIV–XV стагоддзяў.

Усё гэта – падрыхтоўчы перыяд пераходу ад Сярэднявечча да Адраджэння, якое ў Англіі пачалося значна пазней, чым у іншых краінах Еўропы, але затое было празмерна імклівым. Гэта час эканамічнага і палітычнага пад'ёму, важных ваенных перамог і ўмацавання нацыянальнай самасвядомасці, а таксама перыяд, калі англійская культура актыўна ўбірае ў сябе дасягненні рэнесанснай культуры іншых краін: вельмі шмат перакладаецца антычнай літаратуры, а таксама твораў італьянскіх, французскіх аўтараў. Развіваецца нацыянальная паэзія, проза, драматургія.

Асаблівы пад'ём англійскай культуры Адраджэння прыпадае на так званы елізаветынскі перыяд – гады царавання Елізаветы (1558–1603). У гэты час з'яўляецца цэлае сузор'е знакамітых паэтаў

і пісьменнікаў. Гэта паэты **Спенсер** і **Сідні**, прэзаікі **Лілі**, **Дэлоні**, **Нэша**, драматургі **Кід**, **Грын**, **Марло**. Але галоўнае – творчасць вялікага Шэкспіра, якая прыпала на пік Адраджэння і пачатак крызісу гуманізму.

Перадрэнесансныя ж рысы выразна выяўлены ў творчасці першага вялікага паэта Англіі Джэфры Чосера (каля 1340–1400), аўтара зборніка вершаваных навел «Кентэрберыйскія апавяданні». Гэта яскравы прыклад рэнесанснага жыццялюбства. Але па свайму духу «Кентэрберыйскія апавяданні» ў многім блізкія да знакамітага «Дэкамерона» Бакача. Толькі героі Чосера – гэта ўжо людзі з яркай індывідуальнасцю, прадстаўнікі розных прафесій і сацыяльнага становішча, з рознымі густамі, манерамі і поглядамі. Аб'ядноўвае іх толькі тая нагода, што яны разам адправіліся ў пілігрымоўку ў горад Кентэрберы на пакланенне магіле святога Фамы Бекета, а каб было нясумна ісці, кожны расказвае па дзве навелы.

Але XV стагоддзе не стала бурным для літаратурнага развіцця. Як адзначае расійскі даследчык Б. І. Пурышаў, «парасткі Рэнесансу былі слабымі і рэдкімі» [29, с. 261]. Выдзеліць можна хіба што прэзаічны раман Томаса Мэлоры «Смерць Артура», напісаны ў 1460–1470 гадах і ўпершыню надрукаваны англійскім першадрукаром Уільямам Кэкстонам у 1485 годзе. Па сутнасці, гэта рыцарскі раман.

У XVI стагоддзі Англія развівалася імкліва, таму і рэнесансная культура дасягнула свайго апагея. Моцная каралеўская ўлада садзейнічала эканамічнаму пад'ёму дзяржавы, гандаль робіць спробы распаўсюдзіцца за межы краіны. У разнастайных сферах жыцця пачаліся пазітыўныя зрухі. Набірае моц англійскі гуманізм, які сфарміраваўся на рубяжы XV–XVI стагоддзяў. Але літаратурны працэс уяўляе сабой стракатае відовішча: на першае месца выходзіць народная балада, сярод заможнай часткі насельніцтва бытуе рыцарскі раман, высмеяны яшчэ Чосерам, карыстаецца попытам народная драма накшталт міракля і містэрый. Аднак пачынаюць з'яўляцца і новыя жанры. Напрыклад, маралітэ, у якім дзейнічаюць не толькі біблейскія персанажы, але і людзі. Цэнтрам культуры становяцца універсітэты. Яны пашыраюць сувязі з замежнымі краінамі, што спрыяе развіццю перакладной літаратуры.

Самым выбітным прадстаўніком ранняга англійскага гуманізму быў **Томас Мор** – аўтар знакамітай кнігі «Утопія», ці, дакладна, «Залатая кніга на столькі ж карысная, як і пацяшальная. Пра найлепшае ўладкаванне дзяржавы і пра новы востраў Утопія»,

датаванай 1516 годам. І толькі праз сто з лішнім гадоў у Англіі з’явіцца другі цудоўны ўтапічны раман «Новая Атлантада» Фрэнсіса Бэкана (1627).

Да пачатку XVI стагоддзя адносіцца творчасць Джона Скелтана, які ў сваіх сатырах высмейваў прыдворную знаць. Маладыя арыстакраты Томас Уайет (1503–1543) і Генры Говард (1517–1547), граф Сары (ці раней у рускай транскрыпцыі «Серрей») шмат увагі надавалі метрыцы і паэтычнаму стылю нацыянальнай паэзіі. Уайет увёў санет у англійскую літаратуру, а Говард надаў санету тую форму, што мы сёння называем «шэкспіраўскай», у адрозненне ад Петраркі падзяліў санет на тры чатырохрадкоўі і заключнае двухрадкоўе з сістэмай рыфмаў: abab edcd efef gg. Сары таксама захапляўся элегіяй.

Па прыкладу паэтаў «Плеяды» англійскія вершатворцы ствараюць гурток «Арэапаг», куды ўваходзяць: Філіп Сідні, Эдмунд Спенсер і іншыя паэты. Але асаблівых поспехаў дасягнула англійская драматургія на чале з Уільямам Шэкспірам.

УІЛЬЯМ ШЭКСПІР (1564–1616)

Выбітны англійскі драматург і паэт нарадзіўся 23 красавіка 1564 года ў горадзе Стрэтфард-на-Эйване ва Уорыкшыры ў сям’і паважанага гараджаніна рамесніка і гандляра Джона Шэкспіра, які меў значную вагу ў грамадстве, бо выбіраўся нават мэрам горада. Наведваў Уільям мясцоваю граматычную школу, у якой вывучаў латынь і грэчаскую мову. З вялікім задавальненнем хлопчык працаваў над тэкстамі антычных аўтараў Сенекі, Плаўта, Авідзія, Вергілія і інш. У восемнаццацігадовым узросце Уільям ажаніўся са старэйшай за яго на некалькі гадоў дачкой мясцовага фермера Эн Хэтэўэй, якая ў 1583 нарадзіла яму дачку Сюзан, затым у 1585 годзе – блізнят. Каля 1587 года Шэкспір пераехаў на жыхарства ў Лондон, дзе звязаў свой лёс з тэатрам сталіцы. Працаваў акцёрам, пісаў п’есы для трупы, якую ўзначальваў буйнейшы англійскі трагік і ягоны зямляк Джэмс Бербедж. У 1599 годзе Бербедж пабудаваў тэатр пад назвай «Глобус» (дакладна «Зямны шар»), які набыў вялікую папулярнасць. У гэтым тэатры з поспехам ішлі п’есы Шэкспіра.

Як драматург Шэкспір быў непараўнальны, а акцёрскі дар меў значна слабейшы, таму і выконваў другасныя ролі (напрыклад, ролю Здані ў «Гамлеце»). Тэатр згарэў у 1612 годзе, і Шэкспір зноў

вяртаецца ў свой родны горад. Ён адыходзіць ад літаратурнай дзейнасці

і дажывае свае дні ў сям'і.

Заканадаўцы «добрага густу» спачатку не прызнавалі п'есы Шэкспіра за «сапраўднае мастацтва», затое яго лірычная паэзія і сюжэты ацэньваліся імі надзвычай высока. Да «Метамарфозаў» Авідзія ўзыходзіць паэма Шэкспіра «Венера і Адоніс», «Спакушаная Лукрэцыя», яго цудоўныя, поўныя слодычы філасофскіх разваг, а часам смутку і трагізму «Санеты».

У творчасці Шэкспіра вылучаюць *тры перыяды*:

– першы ахоплівае 1592–1600 гады. У ім увасоблены ідэалы гуманізму Адраджэння. У гэты час драматург стварае свае унікальныя камедыі «Віндзорскія свавольніцы», «Сон у летнюю ноч», «Многа шуму з нічога», «Утайманне свавольніцы», «Дванаццатая ноч», трагедыю «Рамэо і Джульета», хронікі «Рычард III», «Генрых IV», «Генрых V», а таксама санеты;

– да другога перыяду аднесены творы 1600–1608 гадоў, калі былі створаны трагедыі «Гамлет», «Кароль Лір», «Магбет», «Атэла», чатыры так званыя «антычныя трагедыі», сярод якіх «Антоній і Клеопатра», «Юлій Цэзар», дзве «змрочныя камедыі» – «Канец – справе вянец», «Мера за меру» і іншыя. У гэтых творах зло перамагае, але з ім вядзецца барацьба. Лепшыя гінуць у гэтай барацьбе, але жыццё працягваецца;

– трэці перыяд пачынаецца з 1609 года. У гэты час створаны трагікамедыі «Бура», «Зімовая казка», «Цымбелін» і інш.

Памёр вялікі драматург і паэт ў 1616 годзе у дзень свайго нараджэння.

Трагедыя «Гамлет». Прычынай для стварэння вобраза Гамлета паслужыла старажытная сага, запісаная на лацінскай мове дацкім хранографам і летапісцам XII стагоддзя Саксонам Граматыкам. У ёй гаварылася пра тое, што ютландскі (дацкі) прынц Гамлет помсціць за здрадніцкае забойства свайго бацькі. У XVI стагоддзі яна была пераказана французскім пісьменнікам Бельфарэ. Але старажытная сага заканчвалася перамогай Гамлета. І п'еса з падобным сюжэтам ужо ішла на сцэне тэатра, а аўтарам яе быў, як мяркуюць, Томас Кід. Шэкспір вырашыў перасатварыць п'есу, надаць ёй філасофскае гучанне, але пакінуў ядро сюжэта некранутым – гэта гісторыя забойства дацкага караля сваім братам і помства сына за смерць бацькі. Ад гэтага асноўнага ядра і разыходзяцца ўсе лініі ў развіцці сюжэта

і вобразаў трагедыі.

Асноўным матывам трагедыі «Гамлет» з'яўляецца тэма ўсеагульнага крызісу. Шэкспір закрануў усе сферы грамадскага і асабістага жыцця ў Дацкім каралеўстве і пры двары караля. У трагедыі паралельна развіваюцца два лейтматывы – учынак Клаўдзія і тэма помсты сына за забойства бацькі. Шэкспір у свае трагедыі і хронікі ўводзіць антыгероя. Гэта чалавек разбуральнага пачатку: кароль Рычард III, пазашлюбны сын караля Глостэра Яга («Атэла»), дзве старэйшыя дачкі караля Ліра, Клаўдзій і інш.

Ужо пачатак шэкспіраўскай п'есы насцярожвае глядача. Поўнач. На пляцоўцы ля каралеўскага замка воіны, што ахоўваюць рэзідэнцыю дацкага караля, размаўляюць пра маўклівы прывід, падобны на памерлага караля. Іх спробы загаварыць з ім не ўдаліся, і толькі калі з нямецчыны вяртаецца сын караля – Гамлет, прывід распавядае яму пра тое, што бацьку пад час сну забіў родны брат Клаўдзій, які затым захапіў трон і ўзяў шлюб з маці Гамлета – Гертрудай і задумвае пазбавіцца ад Гамлета. Прывід патрабуе ад Гамлета помсты. Але помста для Гамлета – гэта не проста даніна векавой традыцыі, Гамлет бачыць у гэтым адзінкавым здарэнні прыкмету стагоддзя. Кароль Клаўдзій

галоўны і амаль адзіны тут адмоўны герой. У ягоным палацы ўладараць разлік, эгаізм, а паняцці гонару, сумлення, вернасці адсутнічаюць. Гамлет жа атрымаў бліскучаю адукацыю, мае дапытлівы розум і схільнасць да аналітычнага мыслення. Моц духу праяўляецца ў гамлетаўскім маналогу «Быць ці не?», бо Гамлет ставіць задачу перамагчы ці загінуць. Гамлет загінуў як герой. Паміраючы, ён звяртаецца да свайго сябра Гарацыя і просіць паведаміць свету, што ён на свае вочы бачыў сапраўднага дацкага караля і ведае гісторыю яго забойства.

Гамлет і сябе лічыў адказным за ўсё, што адбывалася пры двары. І сваім кароткім, але паўнаўважым жыццём змог паказаць, якой прыгожай і высакароднай можа быць душа. Бо ён не проста помсціць – ён змагаецца са злом. А яго выбар – барацьба, толькі барацьба апрамененая (прасветленая) святлом разумнай думкі, таму ён імкнецца самастойна пераканацца, што ягоны дзядзька – забойца, просіць акцёраў сыграць п'есу «Забойства

Ганзага», у якой былі адноўлены дэталі абставінаў забойства бацькі, і Клаўдзій не вытрымлівае – сыходзіць са спектакля. Задуманая Гамлетам «мышалоўка» сваю справу зрабіла, цяпер ён перакананы

ў праўдзе прывіда.

Але Гамлет адзін, а ворагаў у яго шмат, ды ў іх ёсць усё: улада, подласць, хцівасць, цэлае каралеўства службыць ім апірышчам, а Гамлет можа разлічваць толькі на сябе. Ён зрабіў выклік і памёр як герой у паядынку з Лаэрта, сынам прыдворнага Палонія. Толькі для гледача ён стаў героем не старажытнага падання часоў паганства, а героем новага часу. І тут Шэкспір не забывае напаміць нам, што рэнесансны гуманізм стаў гуманізмам трагічным. Гамлет ідзе на смерць, каб ачысціць зямлю ад зла і распусты, але ў душы ён нясе шчырую зямную любоў.

Цікава распрацавана аўтарам тэма Часу, якая і складае адну з асноўных ліній сюжэта. Шэкспір робіць яе шматпланавай: Данія і дацкі каралеўскі палац Эльсінор пасля забойства караля; яны ж, з зусім іншымі, станоўчымі парадкамі да забойства, і зноў жа ўсплываюць контуры будучыні дзяржавы, тое, што павінна адбыцца пасля смерці самога прынца Гамлета. Такім чынам, першая лінія ў развіцці сюжэта звязана з трыма перыядамі з жыцця Дацкай дзяржавы: мінулым (пры каралю Гамлеце), сучасным (пры каралю Клаўдзію), будучым (калі каралём стане прынец нарвежскі Фарцінбарс).

Другая лінія высвечвае лёс роду, пэўнай сям'і, чалавека і ўсяго грамадства. Разам з апісаннем партрэта караля Гамлета Шэкспір паказвае ўнутраны змест героя: смеласць, мужнасць, сілу і вайсковую доблесць. Бо як легенду захоўваюць падданья аповед пра паядынак свайго люблага ўладара з каралём нарвежскім Фарцінбарсам, умовай якога было ўладаранне над землямі і краінамі:

І наш адважны Гамлет (за адвагу

Яго шануе ўся наша краіна)

У бойцы Фарцінбарса закалоў... [1, с. 209].

Кароль Гамлет меў тры рысы, якія гуманісты жадалі бачыць ў сапраўдным уладары. Ён адпавядаў ідэалу разумнага караля-патрыёта, які клапаціцца і пра дзяржаву, і пра свой народ.

Стаўка на ідэальнага ўладара па вядомых прычынах не адбылася, і яму на змену прыходзіць вераломны «сатыр», «павук», «распуснік», «душгауб», «кат». Кароль-камедыянт, бо ён не займаецца стваральнай дзейнасцю, як яго папярэднік, а ўносіць у абставіны жыцця нешта буфанаднае, цыркавое, нездаровае. Але Клаўдзію пазбаўлены самалюбавання. Аматыр бурных застоляў, ён загадвае:

Як будзем піць, то каб з гармат стралялі,

Каб наша каралеўскае здароўе
Дайшло да неба і грымела ...[1, с. 210].

Пазбаўлены Клаўдзій і патрыятызму. Ён балюе ў той час, як на межах дзяржавы стаіць нарвежскае войска Фарцінбарса, сына забітага караля Фарцінбарса-старэйшага. Не ў лепшы бок змянілася грамада і прыдворнае атачэнне: расквітнела дагаджанне, шпіёнства, ліслінасць, а гэта прамы шлях да здрады, бо Клаўдзій стварыў грамадства прыстасаванцаў. У ім няма магчымасці для росквіту сапраўдных пачуццяў, таму не вытрымлівае Афелія і заканчвае жыццё самагубствам. Паказальная сцэна яе пахавання, калі ачмурэлыя ад гарэлкі далакопы капаюць магілку тапельніца, а на краі стаіць бутэлка гарэлкі – сімвал «ачмурэння» дзяржавы. Вядома, што ў ёй няма месца ні для памяці Гамлета-старэйшага, ні для Гамлета-малодшага. Апошні не разумее маральных прынцыпаў сваёй маці, а хутчэй беспрынцыповасці, бо яна выходзіць другі раз замуж так хутка, што, па трапным выказванні сына, «не паспявае знасіць той абутак, у якім ішла за труной», і забывае тое вялікае каханне, якім атачаў яе былы муж-кароль. Гамлет успамінае:

А як любіў ён маці – нават ветру
Не дазваляў ён твар яе абвець![1, с. 212].

Гертруда маральна слабы чалавек, але ж, на думку аўтара трагедыі (і Гамлета), праўду ёй павінна было адкрыць каханне. Чыста жаночай інтуіцыяй яна павінна была адчуць забойцу ў Клаўдзіі, а не дзяліць з ім ложак. Гэтага не адбылося. Дык што ж, не было, відаць, кахання ў яе сэрцы, калі яно сляпое. Таму Гамлета ўжо не здзіўляе і маральнае падзенне Афеліі, і разбэшчанаць усяго дацкага каралеўскага двара. Усё гэта абагульняецца Гамлетам у агульную карціну сапсаванасці свету, які ўяўляецца яму «садам, што зарос пустазеллем». І толькі вернасць іх сяброўству Гарацыя цепліць агеньчык надзеі на тое, што яшчэ ўсё можна адрадіць.

Пашырэнне і паглыбленне досведу сапраўднасці і існасці чалавечых адносінаў становіцца справай жыцця Гамлета. Ён рашуча зрывае маскі з усіх хлусаў, прайдзісветаў і махляроў, з якімі сустракаецца на жыццёвым шляху. Часта выказванні Гамлета напаяўняюцца горкім сарказмам. Напрыклад, пад час размовы з Афеліяй: «Калі вы дабрачынная і прыгожая, ваша дабрачыннасць не павінна дапускаць сумоўя з вашай прыгажосцю... Ідзі ў манастыр:

навошта табе павялічваць колькасць грэшнікаў». Ці калі ён заўляе Палонію «Калі прымаць па заслугах кожнага, то хто пазбавіцца кнута?». Але гіпербалізацыя яго выказванняў сведчыць пра імпульсіўнасць натуры героя і пра тое, што гэта адзін з самых паказальных для філасофскага светаўспрымання Шэкспіра вобразаў.

Санеты. Санеты Шэкспіра – вяршыня англійскай паэзіі эпохі Адраджэння. Па сваёй філасофскай глыбіні, драматычнай напружанасці, дасканаласці паэтычнай формы яны – сапраўдныя шэдэўры сусветнай літаратуры. У іх гучыць непасрэдная лірычная споведзь паэта, яго роздум над праблемамі жыцця і смерці, бессмяротнасці, прыгажосці і мастацтва, а таксама сфармуляваны шэкспіраўскія эстэтычныя прынцыпы. Строгая форма англійскага ці шэкспіраўскага санета, у адрозненне ад класічнай італьянскай, дзе санет падзяляецца на два чатырохрадкоўі (катрэны) і два трохрадкоўі (тэрцэты), мае іншую страфічную будову: тры чатырохрадкоўі і заключнае двухрадкоўе, у якім у афарыстычнай форме даецца вынік вышэйзгаданаму. Шэкспіраўскі санет мае дакладную сістэму рыфмоўкі: *abab cdcd efef gg*.

Шэкспір напісаў 154 санеты. Лічыцца, што над гэтым цыклам выбітных твораў ён працаваў у 90-я гады.

Традыцыйна вылучаюць трох герояў – лірычнае я (вобраз паэта, не атаясамлены з Шэкспірам), вобраз сябра паэта і вобраз смуглявай прыгажуні, сімвала ночы, змроку, пекла. Яна – каханая паэта. За тэзіс і антытэзіс узяты дзве галоўныя тэмы Кахання і Часу, але на іх зрэзе гарманічна ўплецены іншыя шматлікія тэмы. З першага па 126 санет паэт прысвячае свае радкі сябру. З 127 па 152 яны апяваюць смуглявую прыгажуню. Здавалася б, нічога дзіўнага няма ў тым, што творца прысвячае вершы Даме Сэрца, бо гэта традыцыя склалася яшчэ ў паэзіі трубадураў, але Шэкспір знішчае ўстойлівыя прыёмы інтымнай лірыкі тым, што ў кантэкст уплецены матыў здрады каханай з сябрам паэта, таму кожны твор гучыць як лірычная споведзь самотнай душы: бо і сябра дарагі паэту, і каханая жанчына з усімі яе недахопамі трывала жыве ў сэрцы. Яго цудоўныя, поўныя слодычы, разваг, а часам смутку і трагізму санеты не малоюць нам ідэальных карцін сустрэч і ростані, Шэкспір пераносіць дзеянне ў сферу псіхалогіі, таму кожны санет падае як драму аб'ёмнай, шматмернай і рознакаляровай палітры пачуцця, драму ўзаемаадносінаў, драму сэрца, разбітага здрадай. У 131 санеце паэт заяўляе сваёй нявернай каханай:

Ты не смуглявасцю чарней за ўсіх –
Чарней душою і ў дзях злых [38, с. 82].

І асуджае жанчыну не за тое, што раскажала, а за тое, што абрала сабе ў каханкі лепшага сябра паэта і цяпер той пакутуе таксама ў падвойнай ступені: бо парушыў завет сяброўства, а ў каханні не знаходзіць глыбіні задавальнення і таму што смуглявая прыгажуня сваёй прагнасцю падобная на ліхвяра:

Згаджаюся, што друг мой стаў тваім,
А я цяпер – як твой падданы быццам.
Яго жаданне – я ж існую ў ім! –
Каб ад цябе як небудзь адлучыцца.

Не згодна ты, і ён прызнацца, не:
Ты сквапная, а ён сумленны надта.
Ён падпісаўшы вэксаль на мяне,
А ты ліхвярскай прагнасцю абнята.

Цяпер цябе цікавіць не заклад,
Сама не ведаеш, чаго б там болей!
Я перад другам вельмі вінават, –
Цераз мяне ён трапіў у няволю.

Над намі ўлада поўная твая:
Ў няволі ён, без волі з ім і я [38, с. 84].

Смуглявая прыгажуня не адпускае ад сябе і паэта, які ў 144-м санеце паказвае, што яго пачуцці жывуць у дзвюх іпастасях: каханне платанічнае (каханне-служэнне) і фізічнае (каханне-жаданне, жарсць).

«На радасць мне і на пакуту мне // Ва мне жывуць адразу два каханні» [38, с. 88], – дэкларуе паэт і зноў палемізуе з сабой пра вартаснасць такога пачуцця.

Адметнасці філасофскага зместу санета і асаблівасці яго перакладу на беларускую мову ўдала адзначаны ў артыкуле Вадзіма Небышынца «Аздобленая праўдай прыгажосць», у якім аўтар на канкрэтных прыкладах паказвае, як інвектывай гучаць антытэзы Жыцця і Смерці, гармоніі прыроды і дысгармоніі пачуцця:

Я з летнім днём цябе не параўнаю,
Мілей, вышэй ты хараством сваім.
Суровы вецер крышыць веткі мая,
І лета борзда коціцца за ім... [38, с. 26]

Параўнанне чалавека і прыроды не на карысць апошняга, бо ён бяссільны перад Часам. І толькі каханне застаецца над Часам, бо менавіта яно даруе свету цуд прадаўжэння роду чалавечага: «Калі пачне ў жылах стынуць кроў, // Яна праз сына запалае зноў [38, с. 18] ці «Ты бацьку меў. Дазволь другому, мілы, // Скажаць такое ж ля тваёй магілы [38, с. 23]. Выдатным прыкладам метафарычнага мыслення паэта можа служыць радок з другога санета «Праз вокны старасці пабачыш вёсны», гэта значыць унукаў сваіх, што працягнуць род, не дадуць яму згаснуць, – вось у чым веліч жыцця.

Цікава падае Шэкспір вобраз сонца. Яно, як і чалавек, памірае толькі раз (санет 7). Амбівалентнасць (змяшчэнне супрацьлеглых элементаў) шэкспіраўскіх вобразаў-архетыпаў актыўна даследуецца сучаснымі навукоўцамі.

Менавіта як лірычны паэт, як аўтар санетаў Шэкспір можа быць аднесены да ліку самых знакамітых еўрапейскіх паэтаў эпохі Адраджэння. Яго санеты былі надрукаваны ў 1609 годзе, але, пэўна, без удзелу аўтара. Бо даследчыкаў бянтэжыць размяшчэнне санетаў ў кнізе. Мабыць Шэкспір выбраў бы іншую паслядоўнасць, з больш лагічнай кампазіцыйнай пабудовай кнігі.

Шэкспіра можна лічыць адным з паслядоўнікаў Петраркі, бо іх было шмат у розных краінах, і Англія не выключэнне. К канцу XVI стагоддзя захапленне санетам стала нават модай, і на працягу пяці гадоў (з 1592 па 1597) у Англіі было надрукавана каля 2,5 тысячы санетаў. Але ж не ўсе напісанья санеты траплялі ў друк.

Напрыклад, санеты Шэкспіра былі вядомыя задоўга да іх друку. Як вялікі паэт, Шэкспір не захапляўся «гульнёй у санет» і не падводзіў тэмы да цвёрда вызначанай формы. Яго санетны радок вытанчаны, напоўнены эфектыўнымі метафарамі, гіпербаламі і параўнаннямі.

Што тычыцца іх тэматыкі, то мы мала ведаем пра асабістае жыццё паэта, каб бачыць у санетах летапіс яго жыцця. Большасць даследчыкаў сцвярджае, што санеты пісаліся ў розны час і пры розных абставінах. Але праўда жыцця заўсёды служыла асновай яго лірыкі. Магчыма, паэтычная праўда санета і не заўсёды супадала з праўдай жыццёвых абставінаў, але з праўдай чалавечых пачуццяў яна, несумненна, дакладна супала.

У адрозненне ад Петраркі, Шэкспір не парываўся ў прывідныя нябесныя сферы. Яму была дарагой зямля, квітнеючая прырода,

жыццё зямнога чалавека, супярэчлівы, складаны, падчас нават недарэчны, але патэнцыяльна цудоўны свет, які свярджае сябе ў сяброўстве, каханні і творчасці. І хаця няўмольны Час трыумфуе над усім зямным, аднак творчы парыў чалавека здольны пераўзысці і яго. І Шэкспір у сваёй творчасці не раз падымае гэту тэму. Любому чалавеку дадзена працягнуць сябе ў нашчадках (санеты 2, 3, 4 і інш.), а бесмяротнай спадчынай паэта з'яўляюцца яго творы. Дык што можа параўнацца з магутнасцю паэта, які ў сваіх творах здольны падарыць чалавеку бессмяротнасць?

Санеты Шэкспіра маюць і «навуковае падсвечванне». Даследчыкі падлічылі, што і гэтыя вытанчаныя творы ўбіраюць у сябе паняцці з юрыспрудэнцыі і філасофіі, эканомікі і гісторыі, ваеннай справы і сельскай гаспадаркі, заалогіі і батанікі, фізіялогіі і медыцыны, астраноміі і арыфметыкі, мараплавання і палявання.

Творчасць Шэкспіра вядомая ва ўсім свеце. Мабыць, не існуе такой нацыянальнай літаратуры, у якой не рабіліся б спробы перакладу яго твораў. *Сярод беларускіх перакладчыкаў Шэкспіра вядомыя імёны Ю. Гаўрука (апрача «Гамлета» пераклаў камедыі «Сон*

у летнюю ноч», трагедыі «Кароль Лір», «Антоній і Клеопатра», «Атэла»), У. Дубоўкі (пераклаў усе 154 санеты), К. Крапівы (трагедыя «Рамэо і Джульета»), У. Шахаўца («Макбет»), Віталія і Артура Вольскіх («Гамлет»), Я. Семязона («Кароль Лір», «Утаймаванне свавольніцы»), А. Разанава («Сон у Іванаву ноч»), У. Някляева («Бура»). Да перакладу твораў Шэкспіра звярталіся З. Колас, Р. Барадулін, А. Звонак, П. Макаль, Л. Баршчэўскі.

ЗАКЛЮЧЭННЕ

Чалавек уладкаваны так, што заўсёды прагне практычнага ўвасаблення лепшага вопыту. Беларускія творцы часта выявляюць сваё пісьменніцкае крэда творчасцю сваіх славурых папярэднікаў эпох Сярэднявечча і Адраджэння. Максім Танк у 1971 годзе ў адным са сваіх верлібраў напісаў наступнае:

Аднойчы я ішоў з Дантэ
Па спіралях пекла.
І ён дзвіўся,
Што з часоў апошняе вандроўкі
У царстве ценяў
Прыбавілася столькі новых
І неведомых
Яму кругоў.

Так, не стаіць на месцы і развіццё літаратурнай традыцыі іншанцыянальных літаратур. Што ж далі беларускай літаратуры набыткі Сярэднявечча і Адраджэння?

Па-першае, магчымасць дачыніцца да жанравай разнастайнасці гэтых эпох. З усіх цвёрдых вершаваных формаў у беларускай літаратуры найбольш распаўсюджаны санет, які не толькі пераняў традыцыі Петраткі і Шэкспіра, але і сфарміраваў свае, уласна нацыянальныя асаблівасці. *Па-другое*, беларускай літаратурай актыўна засвоены шматлікія тагачасныя вершаваныя памеры. Напрыклад, сваё непрыняцце вайны ў вершы «Апошняе песня Дантэ» Уладзімір Караткевіч выклаў дантаўскімі тэрцынамі. *Па-трэцяе*, літаратура тых часоў скіравала пісьменніцкую ўвагу на ўнутраны свет асобы, апаэтызаваны Петраркам, Шэкспірам, Дантэ і іншымі вялікімі мастакамі прыгожага слова. *Па-чацвёртае*, у канву тагачасных твораў упершыню пакладзена філасофская развага пра іх вялікасць Час, Жыццё і Смерць, Годнасць і Зраду, Дабро і Зло. На найвышэйшую прыступку ўзведзена маральная годнасць асобы, яе служэнне боскаму пачатку – хараву, каханню, адданасці і вернасці гуманістычным ідэалам.

І сёння, калі псеўдакультура ўпарта перакрэслівае многія паняцці эстэтычнага плана, вельмі важна і неабходна на прыкладзе высокаэстэтычных твораў паказаць моладзі іншы, гуманістычны пачатак успрыняцця жыцця і ўзаемаадносінаў паміж людзьмі.

ЛІТАРАТУРА

1. Адамовіч Г. Я. З крыніц сусветнай літаратуры: Дапам. для настаўнікаў. – Мінск: БелЭн, 1998. – С. 171–178, 187, 203–217.
2. Алексеев М. П., Жирмунский В. М., Мокульский С. С., Смирнов А. А. История западно-европейской литературы. Средние века и возрождение. – М., 1999. – С. 26, 38, 84, 87, 184–185, 293.
3. Андреев А. Н. Целостный анализ литературного произведения. – Мінск: НМ Центр, 1995. – 144 с.
4. Аристотель. Об искусстве поэзии. – М.: Гослитиздат, 1957. – С. 45–54.
5. Бакача Дж. Дэкамерон (тры навелы) / Пераклад М. Бусла // Крыніца. – 1997. – № 6. – С. 32.
6. Баршчэўскі Л. Літаратура ад старажытнасці да пачатку эпохі рамантызму: папуляр. нарысы / Л. Баршчэўскі. – Мінск: Сэр-Віт, 2003. – С. 110–113.
7. Беларускія народныя казкі. – Мінск: Навука і тэхніка, 1981. – С. 387, 390.
8. Бехер И.Р. Философия сонета, или маленькие наставления по сонету // Вопросы литературы. – 1965. – № 10. – С. 190–191.
9. Вальтер фон дер Фогельвейде. Стихи. – М., 1985. – С. 38.
10. Все произведения школьной программы в кратком изложении. Зарубежная литература. – М., 1997. – С. 21.
11. Дантэ А. Боская камедыя. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1997. – С. 9–18.
12. Де Санктис Ф. История итальянской литературы: В 2 т. – М., 1963. – Т. 1. – С. 329.
13. Доброухотов Л. А. Данте. – М., 1990. – С. 81–82.
14. Калеснік Ул. А. Зорны спеў. – Мінск, 1975. – С. 260.
15. Караськова О. Средние века. Возрождение. – СПб.: КОРОНА, 2003. – С. 58, 173, 184–185, 416.
16. Коган-Бернштейн Ф. А. Мишель Монтень и его «Опыты». – М., 1979. – Кн. III. – С. 331.
17. Кржевский Б. Данте // Данте. Божественная комедия. – Мінск, 1986. – С. 9.
18. Кузнецов Б. Г. Идеи и образы Возрождения: Наука XIV–XVI вв. в свете современной науки. – М., 1979. – С. 68.
19. Лопэ дэ Вэга. П’есы / Пераклад А. Вярцінскага, П. Макаля. – Мінск, 1981.

20. Лопе дэ Вега. Собака на сене. Пьесы. – М., 2002. – С. 140, 152.
21. Лосев А. Форма. Стиль. Выражение. – М.: Мысль, 1995. – С. 208.
22. Михайлов А. Д. Б. Деперье – классик французской новеллы Возрождения // Б. Деперье. Новые забавы и веселые разговоры. – М., 1995. – С. 10.
23. Наваррская М. Гептамерон. Любовные истории. – Минск: МОКА, 1992. – С. 39–40, 392–394.
24. Небышынец В. Аздобленая праўдай прыгажосць // Далягляды. – Мінск, 1986. – С. 267.
25. Парандоўскі Ян. Алхімія слова (Петрарка). – М., 1990. – С. 303–448.
26. Петрарка Франчэска. На жыццё мадонны Лауры // Маладосць. – 2005. – № 8. – С. 82–84.
27. Петрарка Ф. Санеты // Хрэстаматыя па літаратуры народаў свету / Укл. Лявон Баршчэўскі. – Мінск. – Ч. 1. – 1995. – С. 233–238.
28. Проблема жанра в литературе Средневековья / Под ред. А. А. Смирнова. – М., 1994. – Вып. 1. – С. 16.
29. Пуришев Б. И. Литература эпохи Возрождения: Курс лекций. – М., 1996. – С. 69.
30. Разум сердца. Мир нравственности в высказываниях и афоризмах / Сост. В. Н. Назаров, Г. П. Сидоров. – М., 1989. – С. 261–315.
31. Сервантэс М. Назидательные новеллы. – М., 1955. – С. 4–5.
32. Удальцова З. В. Византийская культура. – М., 1988.
33. Філаматы і філарэты. Зборнік. – Мінск: Беларускі кнігазбор, 1998. – С. 35, 275.
34. Хрэстаматыя па літаратуры народаў свету. – Мінск, 1995. – Ч. 1. – С. 172–179, 186–199, 423.
35. Шайтанов И.О. История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения: В 2 т. – М., 2001. – Т. 2. – С. 145.
36. Штэйн А. Почему читают «Дэкамерон». – М., 1977. – С. 34.
37. Шыльдбургеры. – Мінск, 1983. – С. 6, 18.
38. Шэкспір У. Санеты. Трагедыі. – Мінск, 1989. – С. 18–84.

ЗМЕСТ

Уводзіны.....	3
ВІЗАНТЫЙСКАЯ ЛІТАРАТУРА	4
ЛІТАРАТУРА СЯРЭДНЯВЕЧЧА	6
Гераічны эпас.....	8
Ірландскі (кельцкі) эпас	8
Германскі эпас.....	15
Скандынаўскі (ісландскі) эпас.....	18
Французскі гераічны эпас.....	24
Рыцарскі раман	26
Латінская літаратура ранняга Сярэднявечча.....	28
Еўрапейская паэзія.....	29
<i>Ваганты</i>	29
<i>Трубадуры</i>	34
<i>Труверы</i>	43
<i>Мінезінгеры</i>	45
Гарадская літаратура.....	49
ЛІТАРАТУРА ЭПОХІ АДРАДЖЭННЯ	51
Адраджэнне ў Італіі	52
<i>Дантэ Аліг'еры</i>	55
<i>Франчэска Петрарка</i>	63
Нараджэнне жанру навелы.....	68
<i>Джавані Бакача (Бакачыо)</i>	70
Адраджэнне ў Францыі	73
<i>Маргарыта Наварская</i>	75
<i>Жан Банаванцюр Дэпер'е</i>	82
<i>Франсуа Рабле</i>	85
<i>Мішэль Мантэнь</i>	91
Беларускія авантурна-навелістычныя казкі.....	96
Адраджэнне ў Іспаніі і Партугаліі.....	98
<i>Лопэ дэ Вэга</i>	103
<i>Тырса дэ Маліна</i>	108
Адраджэнне ў Англіі.....	114
<i>Уільям Шэкспір</i>	117
Заклучэнне.....	126
Літаратура.....	127

Вучэбнае выданне

Федарцова Тамара Мікалаеўна

**ГІСТОРЫЯ СУСВЕТНАЙ ЛІТАРАТУРЫ.
СЯРЭДНЯВЕЧЧА. АДРАДЖЭННЕ**

Тэксты лекцый

Рэдактар *Р. М. Рабая*

Камп'ютэрная вёрстка *І. А. Гардзейчык*

Падпісана да друку 20.11.2006. Фармат 60×84¹/₁₆.
Папера афсетная. Гарнітура Таймс. Друк афсетны.
Ум. друк. арк. 7,6. Ул.-выд. арк. 7,8.
Тыраж 100 экз. Заказ

Установа адукацыі

«Беларускі дзяржаўны тэхналагічны ўніверсітэт».
220050. Мінск, Святлова, 13а.
ЛІ № 02330/0133255 ад 30.04.2004.

Аддрукавана ў лабараторыі паліграфіі ўстановы адукацыі
«Беларускі дзяржаўны тэхналагічны ўніверсітэт».
220050. Мінск, Святлова, 13.
ЛП № 02330/0056739 ад 22.01.2004.