

ІМАГОЛОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ОБРАЗУ БІЛОРУСА В СУЧАСНИХ СЛОВ'ЯНСЬКИХ ЛІТЕРАТУРАХ

Олена ПОГРЕБНЯК

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

E-mail: alenapogrebnyak@ukr.net

IMAGOLOGICAL POTENTIAL OF THE BELARUSSIAN IMAGE IN MODERN SLAVIC LITERATURE

Olena POGREBNYAK

Taras Shevchenko National University of Kyiv

E-mail: alenapogrebnyak@ukr.net

ABSTRACT: The author considers the phenomenon of the images of the Belorussian in the works of modern Slavic writers. The following structural components of its paradigm are analyzed: auto-images (images of Belorussians in Belarussian literature) and hetero-image (images of Belorussians in Polish, Czech and Ukrainian literature), their formal characteristics and inner content, modality and interaction, as well as the functional and strategic significance for the formulation of the principles of national Identity and outline of its boundaries at the time of creation (for auto-images). Taking as an example the works of Karpovich, Topol, Urban, Singaevsky, Andrukhovych and some others texts, the author shows that in the non-Belorussian writers' works, the images of Belarus and the Belorussians have been generally stereotyped (in Ukrainian and Czech literature) or grotesque (in Czech literature) or even stigmatized (in Polish and Czech literature). Such images illustrate the cultural and civilization influences and fix certain typological coincidences between the corresponding literary receptions. The imagological image appears to be an extralinguistic phenomenon, a full-fledged subject of interethnic relations, the modality of which forms the scenario of such relationships and determines the role of the author as their social mediator.

The article also compares the image of the Belarussian in classical and modern Belarussian literature. There are examples of postmodern ironic rethinking of Kupala autoreflections in the works of Belarussian poets of the 21st century, attempts to deconstruct stereotypical perceptions of Belarussian realities are demonstrated.

There is a connection between the updating of the image of Belarus in the writings of modern Belarussian writers and the intensity of the processes of self-identification in the stream of Belarussian culture of the 21st century.

KEYWORDS: Imagological image, image of the Belarussian, Belorussia, Slavic literature, Belorussian writer.

Соціофілософське осмислення відношень у бінарній семантичній опозиції Я-Інший, процеси творення та поширення літературних етнообразів, їхня генеза, встановлення взаємозв'язків між міфами і стереотипами, художнім світом і соціокультурною дійсністю є центральними модулями імагологічних досліджень, започаткованих у середині ХХ ст. французькими літературознавцями Ж. М. Карре та М. Ф. Гійяром („Порівняльне літературознавство“, 1951), ідеї яких розвивали та доповнювали Х. Дизерінк, Д. Дюришин, Ж. Лірсен, Ж.-М. Мура, Д.-А. Пажо, М. Фішер та інші учені. Завдання сучасної імагології український компаративіст Д. Наливайко вбачає „у з'ясуванні як ідентичних (вірніше тих, що прагнуть ідентичності), так і фіктивних імаго, підпорядкованим певним цілям, переважно політичного та ідеологічного характеру“ (Наливайко, 2006, с. 97), відтак дослідження імагологічних образів виходить далеко за межі літературознавчого кола питань. Вплив літературних етнообразів на формування історії національних та світових літератур, їх роль у міжособистісному та міжкультурному спілкуванні та пов'язана з цим наукова проблематика розроблялася у працях М. Алексєєва, В. Будного, О. Гречаної, М. Ільницького, М. Кадо, О. Мартянової, Н. Михальської, Т. Мюллер-Кочеткової, Д. Наливайка, В. Орехова, Б. Реїзова, В. Хорєва, В. Яніва, інших українських і зарубіжних учених.

Образ Іншого – частина картини світу будь-якого народу, він формується як загальне знання про життєдіяльність іноетнічних сусідів, близьких і далеких, активно функціонує у різних соціокультурних сферах і має трансгресивний характер. Приймаючи робоче визначення імагологічного образу Д. Наливайка, уважатимемо літературний імагологічний образ художньо-естетичним феноменом, що корелятивно репрезентує Інший національний тип в певній культурі, „ввійшов у простір цієї культури, зберігаючи тією чи іншою мірою

автохтонний зміст і структуру“ (Наливайко, 2006, с. 102). Характерні особливості такого образу як частини метасистеми культури доцільно розглядати у нерозривній єдності його елементів. За законами естетики образ-задум, образ-знак та образ-сприймання не можуть існувати окремо без втрати своєї художньої енергії та життєздатності. Як зазначає Д.-А. Пажо, такий образ є „презентацією культурної реальності, через яку індивідуум або група індивідуумів розробляє, поділяє і пропагує у власному культурному чи ідеологічному просторі чужий культурний чи ідеологічний простір“ (Пажо, 2011, с. 399). Коли ж ці гетерообрази спрощують, узагальнюють або навіть викривлюють певні особливості ментальності чи способу життя представників іншого етносу, вони стають серйозною перепорою у міжнаціональній взаємодії на самих різних рівнях.

Метою статті є презентація палітри імагологічних образів білорусів у окремих слов'янських літературах (білоруській, польській, українській, чеській) у компаративному ключі, що, на нашу думку, є доказом високого потенціалу його творення і свідченням різних (інколи протилежних) функцій, які ці образи реалізують у рамках власної та інокультурної художньої традиції.

Досліджуючи місткий феномен „**образи білорусів**“ у сучасних слов'янських літературах, важливо враховувати такі структурні складники його парадигми, як **автообрази** (образи білорусів у білоруській літературі) та **гетерообрази** (образи білорусів у літературах інших слов'янських народів), їх формальні характеристики і внутрішній зміст, модальність та взаємодію, а також їх функціональне стратегічне значення для формулювання принципів національної ідентичності / самототожності та окреслення її меж у момент створення (для автообразів).

Імагологічні дослідження, зокрема студії, присвячені різноманітним версіям художнього образу білоруса-Я в площині внутрішньої (свій серед своїх, або білорус очима білоруса) та зовнішньої (свій серед чужих або білорус очима Інших) рецепції доводять актуальність і перспективність цього напрямку в сучасному літературознавстві Білорусі. Так у статті В. Короткевича „Специфика отражения иностранца в художественной системе драматургии Юрия Станкевича“ (2018) розглядається динаміка визнання „свого“ і „чужого“ на прикладі деяких творів Ю. Станкевича. З огляду на комплекс чинників історичного та геополітичного характеру, найбільш частотними і описаними є образи білорусів у *російській літературі* (Н. Бліщ „Образ белоруса в современной российской прозе“ (2016), Гурская Я.А. „Образ белоруса в романе Надежды Ланской „Обрусители“ (2017) та ін.), відтак зробимо спробу зосередитися на літературах інших слов'янських народів.

Значним імагологічним потенціалом наділені образи білорусів у класичній і сучасній *польській літературі*. Вже хрестоматійними здаються **геройко-романтичні** образи литвинів / білорусів Адама Міцкевича у поетичній новелі „Дзяди“ (1823–1832), поемах „Конрад Валенрод“ (1828) і „Гражина“ (1823), національному епосі „Пан Тадеуш“ (1834), баладах за мотивами білоруського фольклору. Образи **знедолених** білоруських селян широко представлені в оповіданнях та повістях Елізи Ожешко „Нізіни“ (1884), „Дзюрдзі“ (1885), „Хам“ (1888). Імагологічний потенціал образу білоруса відтворено у назві однієї з кращих повістей письменниці „Хам“. Підкреслена стереотипність сприйняття білорусів у польському суспільстві кінця XIX століття послідовно деконструюється гуманісткою і демократкою Е. Ожешко на прикладі героя повісті Павла Кабицького, рибалки з приєманського села, що своїми моральними якостями, **вродженою шляхетністю і внутрішньою гідністю** часто перевищував польських шляхтичів. Епоха реалізму в слов'янських літературах назагал сприяла активізації уваги до людини з низів суспільства, відтак імагологічна складова образів білорусів у польській та російській літературі цього періоду має високий ступінь продуктивності.

Дія роману-балади сучасного польського письменника Ігнація Карповіча „Сонька“ (Karpowicz, 2014) про кохання білоруської селянки з польсько-білоруського прикордоння і німецького офіцера СС написана на основі реальних подій і розгортається в історичних лаштунках Другої світової війни та польського сьогодення. Щоправда Іншість головної героїні,

її білоруськість у тексті зредукована до „тутешності“¹, як у більшості білорусів, що не ідентифікують своєї етнічної приналежності. Походження автора (І. Карповіч родом із Білостоку²) та його особистий досвід уможливили досить **реалістичний** модус відтворення імагологічного потенціалу героїні. На передній план у творі висувається історія самотньої нещасної жінки, здатної заради всеосяжного почуття прийняти **добровільну стигму**, піти проти всіх обставин, у тому числі проти вороже налаштованого оточення.

Щодо *білоруської* художньої літератури, то саме на рубежі XIX–XX століть з початком національного відродження у ній, з появою у друці (часто анонімних) білоруськомовних творів Франтішка Богушевича, Максима Богдановича, Алеся Гаруна, Якуба Коласа, Вацлава Ластовського, Янки Купали та багатьох інших письменників пов'язують процес формування новітньої білоруської нації. Образи білорусів у віршах „Дурны мужык як варона“ зі збірки „Дудка беларуская“ (1891) Ф. Богушевича та „А хто там ідзе“ (1908) Я. Купали є іпостасями автообразу, який незмінно привертає увагу і провокує до деконструкції і перепрочитання білоруських письменників сьогодення. У купалівських білорусів, які йдуть „у *агромністай такой грамадзе*“ несуть на „*худых плячах, на руках ў крыві, на нагах у лапцях*“ (Купала) свою гірку долю, свою кривду, була мрія – бути собою, бути названими, бути білорусами. Образ знедоленого білоруса в сучасних художніх практиках Андрея Хадановіча („Дурка беларуская“), Ігара Сідарука „А хто там ня йдзе? (Не-купала)“, Юрія Гумянюка („Слімакі“), Лявона Вольского („А хто там ідзе“) демонстративно пародіюється, стаючи ознакою живої активної культурної дифузії в межах постмодерного культурного коду. Я-білорус в сучасних альянсах на поезію Я. Купали, наприклад, сприймається передусім як свідомий виклик загрозам асиміляції з російською та російськомовною білоруською культурою, або ж як стереотип „**тутэйшага**“, пасивного пристосуванця, якого давно перестали хвилювати ідеї національного відродження. Так поет і музикант Л. Вольский не приховує гіркоти і розчарування інертністю, апатичністю своїх сучасників, яким

*„ня трэба болей волі,
Нам і гэтае даволі,
Дастаткова болей чым.
Мы занятыя занадта.
Хай яны сабе зьвіняць там,
Мы зацята памаўчым“.*

А у відповідь на купалівське звертання „А хто там ідзе?“ лунають сповнені байдужості слова обивателя, який не чекає і не прагне жодних змін у житті своєї країни:

*„Нікога няма.
Замыкай, бо зіма!“* (Вольский, 2014).

Такий автообраз інтегрується в геополітичний і транскультурний контекст своєї Батьківщини за принципом вертикалі (демонстрація неперервного зв'язку з традицією в рамках самої традиції) і горизонталі (декларация власної самототожності в сучасному почасті національно дезорієнтованому соціумі Білорусі).

Оригінальні версії імагообразів білорусів презентує сучасна *чеська* література. Одним з найпопулярніших чеських письменників сьогодення є Мілош Урбан – комерційно успішний автор містичної (роман „Хастрман“ (2001), детективної з елементами готичної (романи „Сім церков“ (1998), „Тінь собору“ (2003), інколи перверзивної (роман „Міхаела“ (2004) прози, лауреат кількох літературних премій („Magnesia litera“ 2001 року, Державна премія в галузі літератури 2017 року та ін.).

У 2003 році в тематичній збірці оповідань „Зустрічі з таємницею“ вийшло друком

¹ Герої сатиричної трагікомедії Янки Купали «Тутэйшыя» (1922 р.), так звані «тутешні» – безпринципні пасивні мешканці білоруського краю з розмитою національною ідентичністю та невизначеною соціально-політичною орієнтацією, покірні обставинам пристосуванці. Купала тут виступає проти національного ренегатства, російського та польського шовінізму. Твір був заборонений для друку та постановки на сцені до кінця 80-х років XX ст.

² Білосток (польськ.: *Białystok*) – місто в Польщі, адміністративний центр Підляського воєводства, яке межує на сході з Білоруссю. У Білостоку історично проживає велика кількість етнічних білорусів, видається білоруськомовна преса, часто проводяться заходи, що популяризують білоруську культуру.

оповідання М. Урбана „Білоруска“. У центрі сюжету – молода повія Ірина родом з Пінська, про який автор повідомляє, що це „*dīra*“, пункт на карті, що висилає сигнал „*s-o-s* з *непробитих білоруських боліт*“ (Урбан, 2003, с. 99). Головний герой, від імені якого ведеться оповідь – відомий празький антиквар, колекціонер і поціновувач мистецтва Макс Унтервассер, бачить у дівчині просто ідеальний манекен для демонстрації коштовних старовинних прикрас, які він планує продати якомога дорожче. Події розвиваються, як це часто трапляється у М. Урбана, на межі реалістичності та горору з виразним еротичним підтекстом: зустріч на вокзалі, коротка розмова з сутенером-росіянином, п'ять тисяч крон за годину – і „білоруська троянда“ стає по суті власністю антикара. Читачі дізнаються, що все її майно складається із сукні, трусиків і збитих черевичків, тобто того, що вона має на собі; вона любить випити і за двадцять хвилин випиває пляшку вина. Короткі діалоги між героями відбуваються російською мовою, до того ж антиквар дає героїні чоловіче ім'я Коля і затавровує її сідниці своєю монограмою, закріплюючи так право власності на це тіло; виставляє її у вітрині своєї крамниці для приваблення клієнтів; вигулює її на повідку Прагою і зрештою влаштовує ексклюзивну закриту вечірку, де поглядам гостей відкривається видовище, від якого перехоплює подих – оголена красуня лежить у світлі сецесійних ламп, а її тіло прикрашене вигадливим пірсингом з дорогіших прикрас (сережки, броші, браслет) у інтимних місцях. Оповідання завершується раптовим вторгненням непроханої клієнтки, бійкою і зникненням Ірини разом з усіма коштовностями.

Усе, що відбувається з нею з волі головного протагоніста твору, героїня-білоруска сприймає не просто пасивно, а як належне, дивлячись на антикара „*собачими очима*“ (Урбан, 2003, с. 104). Автор фактично демонструє відсутність у неї не лише моральних табу, гідності, а й базових людських властивостей у принципі. Її особистість розчиняється у її тілесності, відкидається героїнею. Відчуження фізичної Ірини від власного Я яскраво контрастує із декларованою у назві оповідання її національністю, самототожністю, „*пропацією проблематичною неприємною тотожністю*“ (Урбан, 2003, с. 105–106), ідентифікованою з її білоруським походженням. На нашу думку, імагологічний образ білоруски Ірини корелює з образом українця Олега з роману іншого чеського письменника Міхала Вівега „Учасники поїздки“ (1996). Вбогий зденационалізований російськомовний маргінал Олег, його **стигматизація, еротична лінія образу, акцентована фізіологічність і знівельована духовність** як базові прикмети вихідців зі Східної Європи пов'язують образ українського заробітчанина з образом білоруської повії. Така розмита гібридизована ідентичність імагологічних образів формує (поряд з іншими чинниками) відповідну модальність перцепції, як серед героїв роману – чехів, так і серед імпліцитних читачів-чехів, чия „обґрунтована“ і „закономірна“ привілейованість та зверхність щодо українців та білорусів не підлягають сумніву. Авторка цієї статті на прикладі роману Вівега проілюструвала, яким чином літературні твори впливають на сприйняття етнічних Інших у чеському суспільстві останньої третини ХХ століття (Погребняк, 2016, с. 169-176).

У 2010 році у Чехії премію імені Ярослава Сейферта в категорії „Проза“ і премію міжнародного ПЕН-клубу отримала написана на рік раніше книга постмодерніста Яхима Топола „Холодною землею“ (чеськ. – „*Chladnou zemí*“; в українському перекладі роман вийшов друком під назвою „Майстерня диявола“). Йдеться тут про долі чеського і білоруського народу у Другій світовій війні, про місця масових убивств цивільного населення, що стали меморіалами пам'яті (Терезін, де знаходився один з найбільших концтаборів, та Хатинь, одне з багатьох спалених під час окупації білоруських сіл), або ж залишилися „*мамами із трупами*“ (Топол, 2016, с. 207), в країні, де „*по розмоклих полях ходять ворони і клюють черепи*“. Посттоталітарне минуле і людські жертви, переосмислення своїх і чужих історичних травм, східноєвропейська ідентичність і пам'ять поколінь – провідні мотиви роману, а його головна ідея звучить як цитата зі „Слова о полку Ігоревім“: „*Доки мертві не знайдуть спокою, не бути живим без ганьби*“ (Топол, 2016, с. 159).

Безіменний головний герой приїздить з чеського Терезіна у Мінськ як закордонний спеціаліст „з *ревіталізації місць страти*“ (Топол, 2016, с. 116). Він має передати білоруським „шукачам нар“ базу даних міжнародних організацій, які зацікавлені у фінансуванні нового музею, прибуткового туристичного об'єкту на місці масових страт і поховань у Білорусі. Історія подорожі чеха в Білорусь постає як антропологічна та культурна практика, яка

досліджує й описує носія іншої ментальності й культури в координатах власної системи цінностей, національних традицій та індивідуальних інтенцій наратора-подорожувальника.

Білоруська земля для головного героя і оповідача бачиться передусім **холодною**, оригінальна назва твору – це одночасно і означення, і метафора. Там скрізь лід і хурделиця, вітер пробирає „до кісток“ (Топол, 2016, с. 112), там по широких засніжених вулицях марширують полки і з гуркотом їдуть справжні танки, майорять червоні прапори, а на будинках висять величезні портрети офіцерів у медалях і еполетах. Унікальна країна, де було найбільше вбитих за комунізму і „де й досі зникають люди“ (Топол, 2016, с. 157). Образ білоруської столиці конструюється автором як своєрідний імагологічний парадокс. Герой-чех сприймає Мінськ як прямокутний конструктор, де всюди холодно і ніде сховатися, у дворах і переходах бігають пацюки. Натомість білоруска Марушка називає своє місто Сонячним, „це був проект для майбутніх щасливих людей“, де „могли жити не всі“ (Топол, 2016, с. 118). Таке прочитання топосу білоруської столиці відсилає до утопії Т. Кампанелли та соціальних антиутопій ХХ століття (Є. Замятіна, О. Хакслі, Д. Орвела), пропонуючи сучасну версію соціального експерименту – суспільства уніфікованого щастя і тотального контролю над особистістю. Усі мають мовчати, коли по телевізору виступає вождь (російською мовою) – „блідодлиций чоловік у формі“, „очі зовсім без життя“ (Топол, 2016, с. 123). Демонстрація, під час якої люди в камуфляжі зі щитами і кийками б'ють стару жінку, викликає у героя шок, огиду і жах: „У цій країні все суворіше й божевільніше, ніж у нас“ (Топол, 2016, с. 144).

Усі білоруси для нього „схожі на соколів, постійно насторожі“ (Топол, 2016, с. 127). У місцевих хлопців, які також говорять російською, „шиї, мов у биків, ... у деяких крізь штучні білі сорочки просвічують наколки“, вони часто п'ють алкоголь. Але з Алексом-Непоступливим та рудоволосою Марушкою (білоруси, центральні персонажі твору) все дещо складніше. Алекс, цей „гордий білорус, якого цікавить пам'ять народу“ (Топол, 2016, с. 169), виявляється насправді холоднокровним убивцею і колекціонером мерців, яких він муміфікує і перетворює на зомбі, примушуючи рухатися та розповідати свої історії (східна традиція, за його словами!). Його красива і лагідна сестра Марушка одягнена у форму Міністерства туризму (зелений плащ на застібках, високі шкіряні чоботи, берет), носить сумку із червоним хрестом, дає герою пігулки радості, робить заспокійливі уколи і одягає наручники.

Очевидна кінематографічність тексту-трилера, ілюзорність конструйованої реальності підсилюється впізнаваною реалістичністю тоталітарного абсурду. Воєнізовані загони переодягнених партизанами спецслужбістів насправді керують зачистками демонстрантів, а за масками патріотів, що намагаються зберегти пам'ять про історію своєї Батьківщини, ховаються справжні монстри, дияволи, які у своїх землянках-майстернях консервують смерть на продаж: „Ми побудуємо в Білорусі Юрський парк страхіть, музей тоталітарного режиму... Ми потрапимо на всі карти світу через мішки наших кісток, клунки крові й гною“ (Топол, 2016, с. 158). Закликаючи молодь „копати землю, на якій тирані поставили на коліна ваших батьків, ваших дідів і бабусь“, оскільки „теперішня влада не дозволить і писнути про білорусів, які вбивали білорусів“, а „забути про страхіття минулого означає прийняти і нове зло“ (Топол, 2016, с. 139), ці люди ведуть подвійну гру. Конфлікт опозиції та офіційної влади виявляється замаскованим спланованим сюжетом, зрежисованим з однією метою – виявити і знешкодити справді переконаних інакодумців, молодих і наївних, оскільки „у кожному поколінні завжди жертвують найкращими, – так казав Франциск Скорина, а він був справжнім гуманістом“ (Топол, 2016, с. 154).

Я. Топол працює у досить популярному нині жанрі історико-орієнтованого літературного горору та традиційному спектрі чеської постмодерністської проблематики межі століть. Апокаліптична візія дегуманізованого суспільства розгортається у декораціях кривавих подій білоруської історії і геополітичних координат уявного конструкту – Східної Європи, яку неможливо знайти на карті. Політична криза у пострадянській Білорусі стає тлом для демонстрації аморальності влади і знецінення людського життя при усіх режимах. **Абсолют тоталітаризму призводить до фетишизації смерті як „найцікавішого“ маркеру білоруськості.** Саме ця унікальна родзинка має привабити сюди інвесторів і туристів з усього світу. Але кого зацікавить чорна магія смерті, апокаліптичний дух страждання, чи схочуть люди зазирнути у „найглибші братські могили“, у майстерню диявола? Тим паче, що „диявол

тут досі працює“ (Топол, 2016, с. 211). Шукати відповіді на ці питання пропонується читачам роману, перекладеного вже більш ніж п'ятнадцятьма мовами світу, в тому числі білоруською.

Образи білорусів зустрічаються і на сторінках творів *українських* письменників. Парадигма модальностей і семантичних конотацій цих образів варіюється від офіцера Червоної армії Юрія Брянського, головного героя культової трилогії Олесь Гончара „Прапорноносці“ („Альпи“, 1946, „Голубий Дунай“, 1947, „Злата Прага“, 1948), до перекладача-міжнародника Костика Шалевича з роману Сергія Сингаївського „Дорога на Асмару“ (2016). Це типові „свої хлопці“, але кожен з них практично невіддільний від образу „червоної людини“ або ж **homo soveticus** (за книгою Світлани Алексієвич „Час second-hand (кінець червоної людини)“, 2013) і є носієм не національно маркованих ознак, а рис, що засвідчують приналежність до історичної спільноти „радянський народ“. Розглянемо, до прикладу, авторську характеристику Костика: „Двадцять два роки, мінський „ін'яз“, спортивний, гостроокий, товариський, без комплексів, розмову зав'язує з тілслова“ (Сингаївський, 2016, с. 21).

Український письменник-постмодерніст Юрій Андрухович у книзі „Лексикон інтимних міст“ (2012), жанр якої він визначає як „довільний посібник з геопоетики та космополітики“, для характеристики столиці Білорусі, як і Я. Топол, іронічно використовує метафору Місто Сонця, підкреслює чистоту і безлюдність мінських вулиць, але ця чистота для автора „жахлива“ і „по-пустому ідеальна“ (Андрухович, 2012, с. 263). Стерильність простору міста Андрухович пов'язує з відсутністю в нього власного обличчя, національного колориту, уніфікованістю міських реалій, на які можна було б натрапити в будь-якому радянському місті. Постколоніальна свідомість письменника особливо чутливо реагує на **маркери спільного імперського минулого**. Автобіографічний ліричний герой зупиняється в готелі „Беларусь“ поблизу Комсомольського озера і Комуністичної вулиці. У коридорах готелю він зустрічається з огрядними білоруськими проститутками, які усі пахнуть парфумами „Красная Москва“³, працюють на КГБ і мріють вийти заміж за іноземця. Ці спостереження стають імагологічним присудом автора місту. **Похмурий негативний модус** сприйняття і відтворення білоруських топосів та образів видається прикметними з огляду на те, що епоха СРСР для українського письменника ментально та історично залишилася у далекому минулому.

Натомість відома українська письменниця Оксана Забужко робить спробу поглянути на Білорусь та білорусів з глибшої історичної перспективи. У серії есеїв „Білоруський диптих“ Забужко розмірковує про мову польсько-білоруського прикордоння, сидючи на прем'єрі вистави за мотивами своєї „Казки про калинову сопілку“ у Білостоці, місті, що гіпнотизує авторку своїми „литовсько-руськими“ *лініями і формами*“ (Забужко, 2016, с. 368). Таким чином Забужко актуалізує культурні маркери періоду Великого князівства Литовського, пропонуючи відмежовувати імагологічну константу образу білоруса як спадкоємця центральноєвропейської ідентичності від кореневої системи і спільного культурного спадку радянської доби та часів Російської імперії. Іронічне переосмислення образу-стереотипу „найменшого брата“ із розтиражованого в часи СРСР пропагандистського кліше про дружбу трьох братніх народів (росіяни, українці і білоруси), мовно-культурна ситуація та перспективи білоруської літератури у сьгоднішній Білорусі, а також шанси українців зрозуміти не лише найближчих сусідів, а й самих себе – такими є ключові теми есею „Україна не Білорусь, або післяслово до київського візиту Світлани Алексієвич“ (Забужко, 2016, с. 372–379).

Інтерпретаціям образу колективного білоруса нобелівської лауреатки з літератури 2015 року, російськомовної письменниці С. Алексієвич активно опонують і сучасні *білоруські* письменники, що свідчить про актуальність даної проблеми в соціокультурному ландшафті білоруського сьогодення.

Цікаві спостереження над імагологічною рецепцією автообразу спостерігаються в есеїстиці Альгерда Бахаревича та Петра Васюченки. У збірці А. Бахаревича „Ніякай літасьці Альгерду Б.“ автор формулює образ білоруса-Я і свою ідентичність, до певної міри відштовхуючись від ідеологічних симулякрів минулих епох, для нього „чужий“ – це не іноземець, а передусім Інший свій. Автор протиставляє умовному білорусу С. Алексієвич родом з СРСР свого внутрішнього безсмертного „*гома антысаветыкус*“ (Бахаревич, 2014,

³ „Красная Москва“ – популярна марка парфумів в СРСР, позиціонувалася як альтернатива французьким парфумам, символу ворожого буржуазного світу.

с. 153). Цей білорус декларує свою самість усіма легітимними способами національної репрезентації і передусім через вибір мови: „я гавару, думаю, пішу, бачу сны, трызьню і галюцыную па-беларуску“ (Бахарэвіч, 2014, с. 153). Образ внутрішніх кордонів між своїми і чужими автор інколи демонструє підкреслено саркастично – наприклад, як обов’язковий напис-попередження білоруською мовою на пачці цигарок „Голуаз“, який раптом замінили на російськомовний. Цигарка з такої пачки „*дзярэ горла, як песьня на чужой мове, якую, тым ня менш, трэба дасьпяваць да канца*“ (Бахарэвіч, 2014, с. 31).

Письменник і літературознавець П. Васюченка у есеї „Беларус вачыма беларуса“ веде діалог зі своєю „начитаною“ і „милою“ московською знайомою, яка любить задавати питання на кшталт: „*Ну чаму б вам не прызнацца, што вы такія ж самыя рускія, што і мы?*“ або „*ці праўда, што вас прыдумалі палякі?*“ (Васюченка, 2009, с. 122). У формі іронічного діалогу Я/білоруса з Іншим/росіянкою письменник розмірковує про шляхи формування білоруської нації, художньо „препарує“ образ білоруса на окремі рівні репрезентації: білоруса міфологізованого, історичного і реального, антропологічного і тутешнього. Код ідентичності білоруса письменник шукає у традиціях, ментальності, історичному ландшафті своєї батьківщини. Тим самим П. Васюченка продовжує досить давню і розвинену у білоруській літературі традицію соціофілософських есе про тожсамість білорусів, згадати б такі твори як „Што трэба ведаць кожнаму беларусу?“ (1918) В. Ластовського, „Адвечным шляхам“ (1921) І. Канчевського, чи „Зямля пад белымі крыламі“ (1977) У. Короткевича.

Білоруські науковці, зокрема А. Безлепкіна, Г. Кісліцина, Н. Лисова виокремлюють проблему національного самовизначення як одну з найактуальніших в білоруській постмодерній літературі, де на перший план висувуються прийоми пародіювання, іронія та метатекстуальність, ведеться активна внутрішньолітературна дискусія і триває пошук надійних естетичних орієнтирів. Пародіювання національного питання в романі В. Чаропки „Полный керкешоз“ (1999) Н. Лисова пов’язує з незавершеністю національного самоозначення в політичному, економічному та філологічному сенсах (Лисова, 2004, с. 155), хоча, на нашу думку, йдеться про **інтерпретацію національної ідеї і варіативність автообразу на новому культурно-історичному та художньо-стильовому етапі** з активним використанням принципу деконструкції національного літературного канону, його іронічного перепрочитання, про що йшлося вище. При цьому недоторкані раніше поняття і явища сприймаються і переймаються авторами досить функціонально – як текстові реалії, а не духовні скарби нації, значення яких давно пододало вихідні межі первинного тексту і „законсервувалося“ в суспільній свідомості.

Не претендуючи на повноту освітлення досить масштабної літературознавчої проблеми, винесеної у назву статті, спробуємо підвести деякі підсумки, що стосуються згаданих тут авторів і творів. Кожен автор створює текст, наділяючи при цьому Іншого, його етно-, соціокультурну та антропологічну візію відповідними комплексними характеристиками, які відображають не лише світоглядні орієнтири автора, але й контекст епохи, якій належить твір, а також контекст власного, „домашнього“ середовища з певними сформованими уявленнями про чужого Іншого. **Імагологічний образ постає явищем екстралінгвальним, повноцінним суб’єктом міжнаціональних взаємин, модальність якого формує сценарій таких взаємин і визначає роль автора як їх соціального медіатора.**

Видається очевидним, що в сучасній інослов’янській прозі образи Білорусі та білорусів мають **здебільшого стереотипний (українська, чеська), подекуди гротесковий (чеська) або стигматизований (польська, чеська) характер**, ілюструють культурно-цивілізаційні впливи і фіксують окремі типологічні збіги між відповідними літературними рецепціями. Натомість функціонування **оновленого імагологічного образу білоруса в сучасній білоруській літературі** свідчить про існуючий соціальний запит на художні рефлексії щодо національного самоозначення всередині суспільства, активний пошук шляхів демістифікації стереотипів (образ білоруса в інослов’янському контексті) та автостереотипів, інтенсивність самоідентифікаційних процесів у річищі білоруської культури XXI століття.

БІБЛІОГРАФІЯ:

- Андрухович, Ю. (2012)** Лексикон інтимних міст. Довільний посібник з геопоетики та космополітики. Кам'янець-Подільський: Meridian Czernowitz, TOB „Друкарня „Рута“, 424 с. (*Andruchowicz Y. Leksikon intymnih mist. Dovol'nij posibnik z geopoetiki ta kosmopolitiki. Kam'janec'-Podil's'kij: Meridian Czernowitz, TOV „Drukarnja „Ruta“, 424 s. Kamjanec-Podilskij: Meridian Czernowitz, TOV „Drukarnja Ruta“, 424 s.)*
- Бахарэвіч, А. (2014)** Ніякай літасьці Альгерду Б. Мінск: Галіяфы, 174 с. (*Bacharevicz A. Nijakaj litas'ci Al'gerdu B. Minsk: Halijafy, 174 s.)*
- Васючэнка, П. (2009)** Ад тэксту да хранатопа: артыкулы, эсэ, п'ятрогліфы. Мінск: Галіяфы, 200 с. (*Vasjuczenka P. Ad tekstu da hranatora: artykuly, ese, pjatroglyfy. Minsk: Halijafy, 200 s.)*
- Вольські, Л. (2014)** А хто там ідзе. // 28.09.2018. „Грамадазнаўства“. Available at: <<https://34mag.net/piarshak/releases/hramadaznaus>> (*Volski L. A chto tam idzie. // 28.09.2018. „Hramadaznaustva“. Available at: <https://34mag.net/piarshak/releases/hramadaznaus>*)
- Забужко, О. (2016)** І знов я влізаю в танк... Київ: Комора, 416 с. (*Zabuzko O. I znov ja vlizaju v tank. Kyjiv: Komora, 416 s.)*
- Купала, Я.** А хто там ідзе? // 28.09.2018. Беларуская Палічка. Available at: <http://knihi.com/Janka_Kupala/A_cho_tam_idzie.html> (*Kupala Y. And who is going there? // 28.09.2018. Belaruskaja Paliczka. Available at: <http://knihi.com/Janka_Kupala/A_cho_tam_idzie.html>*)
- Лысова, Н. (2004)** Постмодернизм в современной белоруской литературе. – В: Постмодернизм в славянских литературах. Москва, с. 149–159. (*Lysova N. Postmodernism in Modern Belarussian Literature – V: Postmodernism v slavjanskich literaturach. Moskva, s. 149–159.)*
- Наливайко, Д. (2006)** Літературознавча імагологія: Предмет і стратегії. – В: Теорія літератури й компаративістика. Київ, с. 91–103. (*Nalyvajko D. Literary Imagology: Subject and Strategy. –V: Teorija literatury j komparatyvistyka. Kyjiv, s. 91–103.)*
- Пажо, Д.-А. (2011)** Від культурних кліше до імажинарного (Переклад з франц.). // *Літературна компаративістика*, Вип. IV, Ч. II., с. 396–430. (*Pageaux D. H From Cultural Imagery to the Imaginary. // Literaturna komparatyvistyka, Vyp. IV, Cz. II, s. 396–430.)*
- Погребняк, О. (2016)** Образи українських заробітчан в сучасній чеській прозі. // *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ»*, No 2 (12), с. 169–176. (*Pogrebnyak E. Images of Ukrainian Labor Migrants in the Modern Czech Prose. // Visnyk Dnipropetrovskoho univertsytetu imeni Alfreda Nobela. Serija „FILOLOGICZNI NAUKY“, No 2 (12), s. 169–176.)*
- Сингаївський, С. (2016)** Дорога на Асмару. Київ: ТОВ „Видавництво „Кліо“, 512 с. (*Synhajivskij S. Doroga na Asmaru. Kyjiv: TOV „Vydavnyctvo „Klio“, 512 s.)*
- Топол, Я. (2016)** Майстерня диявола. Київ: Темпора, 216 с. (*Topol Y. Majsternja dijavola. Kyjiv: Tempora, 216 s.)*
- Karpowicz, I. (2014)** Sońka, Krakow Wydawnictwo Literackie, 208 s.
- Urban, M. (2003)** Schůzky s tajemstvím. Petr Šabach, Michal Viewegh, Iva Pekárková, Miloš Urban, Jiří Kratochvíl, Ivan Klíma, Alexandra Berková, Ondřej Neff, Igor Chaun, Zdeněk Grmolec Nakladatelství LISTEN, 2003, 160 s.