

Літаратуразнаўства



Л.Д. СІНЬКОВА

ДЫНАМІКА ЖАНРАВЫХ СТРУКТУР У БЕЛАРУСКАЙ ПРОЗЕ ХХ ст.

Літаратуразнаўцам вядома славуцае выказванне Льва Талстога пра своеасабліваць мастацкай творчасці: “Калі ж я хацеў бы сказаць словамі ўсё тое, што меў на ўвазе давесці раманам, то я павінен быў бы напісаць раман той самы, які я напісаў спачатку. І калі крытыкі цяпер ужо разумеюць і ў фельетоне могуць давесці тое, што я хачу сказаць, то я іх віншую...” У 1970 г. Ю. Лотман, прыгадваючы вядомае выказванне, пісаў: “Дуалізм формы і зместу павінен быць заменены паняццем ідэі, якая рэалізуе сябе ў адэкватнай структуры і не існуе па-за гэтай структураю”¹.

Сапраўды, геній мае што сказаць, і ягоная задума, рэалізуючыся, нараджае сваю унікальную структуру. Але мастацкія формы могуць жыць і ўласным жыццём. Могуць вылучацца са сваіх першасных сэнсавых звязяў, асвойтвацца ў новых кантэкстах. І як толькі мы пакінем горнія высі адзінкавых, унікальных праяў чалавечага генія, які робіць першаадкрывальніцкі крок па нейкім цаліку, то адразу апынемся ў размаітым мастацкім патоку, паразумецца з якім без вышэйназванага дуалізму немагчыма. У сапраўднасці дуалізм формы і зместу ёсць супярэчнасць занадта універсальная, каб яе можна было хоць бы дастаткова рэгулярна ігнараваць, — гэтаксама як немагчыма ігнараваць абстракцыю ў пазнанні.

У свой час Г. Гачаў разгледзеў генезіс мастацкіх формаў і падрабязна прасачыў, як “мастацкасць у пэўных умовах ператвараецца ў майстэрства, прыцып светаразумеання — у механічны прыём...”² Іншымі словамі, як робіцца банальнаю мастацкая ідэя. Прычым працэс гэты не проста заканамерны, ён катэгарычны; і гэтак нараджаюцца катэгорыі. Сярод жа найбольш апэратыўных катэгорый — жанр. Цікава, што наколькі часта літаратуразнаўцы, літаратурныя крытыкі карыстаюцца гэтым тэрмінам, настолькі ж часта, відавочна, яны адчуваюць і патрэбу ў пэўных дадатковых агаворках, вызначаючы жанр у мастацкім тэксце. Пры блізікім жа разглядзе значнага твора тым больш у ім заўважаныя сляды пераходных формаў, — нагадваюць пра сябе рэшткі колішніх геніяльных структур, нібыта ўжо даўно разбураных эвалюцыяй.

У сучасным, так сказаць, хрэстаматыйна-падручнікавым літаратуразнаўстве ўсталюваўся погляд на жанр як на з’яву тыпалагічную: “Жанр — гэта толькі адна, і пры тым адцягненая, тыпалагічная ўласцівасць зместу мастацкіх твораў”; “жанры — з’ява не гістарычна канкрэтная, а тыпалагічная”³. І трэба сказаць, што тыпалогія жанраў — гэта адэкватная мова для класіфікацыі, парадкавання літаратурнай плыні. Жанр як форма, як знаёмая пэўнасць стабільных прымет — гэта цывілізацыя і гэта тэхналогія крэатыўных магчымасцей чалавёка.

Пры ўсім гэтым, аднак, этапы літаратурнага і ўвогуле мастацкага развіцця вызначае не тая плынь, што засвойвае формы, карыстаецца імі як клішэ. Этапы сутнаскага руху вызначае новая мастацкая ідэя, якая рэалізуецца, не зважаючы на існуючыя формы, што выліваецца ў аўтаномную, “няправільную”, для сябе арганічную новую структуру. Што яна новая — гэта заўсёды заўважна па тым, як немагчыма гэтае “брыдкае качаня” ўвесці цалкам у знаёмую тыпалогію: яно не структураецца ніжэй глабальных для свайго часу мастацкіх звязяў, ідэйна-

проблемных вузлоў. Іншымі словамі, “брыдкае качаня” — гэта абавязкова новы ўзровень мастацкага мыслення і новая мастацкая мова. Патэнцыяльна — чарговае абнаўленне (“разбурэнне” і пераасэнсаванне) катэгорый. Такая класіка.

У сапраўды наватарскіх, этапных для мастацкага мыслення творах нам адкрываецца дынаміка жанравай структуры — момант няпэўнасці, нясталасці, нестандартнасці формы; момант унікальнасці, момант якаснага новага для свайго часу мастацкага сэнсавага звязу; момант нараджэння новай дастаткова значнай мастацкай ідэі. У процівагу звычайнаму, таксама прадуктыўнаму і абавязкова-непазбежнаму руху вядомых формаў, які ўвасабляе сабою момант стабільнасці, узбагачае і мацуе жанравую тыпалогію, забяспечвае літаратурны працэс як штодзённае бытнасць літаратуры.

Такім чынам, дынаміка жанравых структур як такая (іманентная) — гэта матэрыялізацыя ідэі з вялікім пасіянарным патэнцыялам.

У прозе XX ст., як вядома, ролю мастацкага фокуса неабходна адыгрывае ўнутраны свет асобы, а на месца былых мастацкіх матрыц усё больш выразна прыходзіць свабодны ўлік усяго інфармацыйнага акіяну⁴. У адпаведнасці з гэтымі вызначальнымі тэндэнцыямі адбываецца агульнае пераструктураванне мастацкага мыслення. З другога боку, актуальным для прозы XX ст. застаецца і той факт, што названая пераарыентацыя — згодна з характарам і светаадчуваннем эпохі (катастрафічным, ірацыянальным, адасоблена-адзінкавым, неабходна-інтэлектуальным) — ніколі не была і не можа быць прамалінейнай. Гэтая пераарыентацыя, пераструктураванне, ускладняецца стасункамі традыцый і наватарства, пераемнасці ў літаратуры. Кансерватызм у прозе XX ст. таксама ёсць неабходны гарант і складнік яе жыццёвасці і яе прагрэсу. Таму якраз канкрэтны аналіз мастацкіх тэкстаў адно і можа прадэманстраваць, у якой ступені і якім чынам, напрыклад, “традыцыяналістамі” (“эпікамі”) у формах прозы XX ст. з’яўляюцца Р. Ралан, Р. Мартэн Дзю Гар, Д. Галсуорсі, Т. Драйзер, М. Шолахаў, А. Тамсаарэ, І. Мележ; “наватарамі” (“суб’ектывістамі”) — О. Уайльд, К. Гамсун, Г. Джэймс, М. Пруст, Т. Ман, Г. Гесэ, Э. Хемінгуэй, У. Фолкнер, К. Абэ, Ц. Пулатаў, В. Казько, Ё. Авіжус; і ў якім радзе месца такіх імёнаў, як Л. Талстой і Ф. Дастаеўскі, Д. Джойс і Ф. Кафка, Г.Г. Маркес і Х.Л. Борхес; які плён у жанравых формах сучаснай рускай, напрыклад, прозы звязаны з імёнамі А. Белага, У. Набокава, Б. Пастэрнака, А. Платонава, Ю. Казакова, А. Бітава; у беларускай — з імёнамі, з аднаго боку, Я. Коласа, Л. Калюгі, І. Мележа, І. Пташнікава, І. Чыгрынава, В. Адамчыка... з другога — М. Гарэцкага, К. Чорнага, М. Зарэцкага, Я. Брыля, І. Навуменкі, В. Быкава, У. Караткевіча, М. Стральцова, В. Казько... Паказальна, што, калі браць пад увагу агульналітаратурную тыпалогію, прапанаваную Ю. Лотманам⁵, то, напрыклад, новую беларускую прозу трэба кваліфікаваць як з’яву поля пераважна пазатэкставых сувязей (супраць пераважна ўнутрытэкставых) і з’яву эстэтыкі супрацьлегласці, г.зн пануючага прынцыпу арыгінальнасці (супраць арыентаванасці на рэалізацыю папярэдне зададзенай структуры). У той жа час зусім відавочна, што для новай беларускай прозы — як феномена ў вялікай ступені сінкрэтычнага — даволі істотнымі з’яўляюцца і ўсе названыя тут у дужках “супраць”; г.зн. беларуская проза ўпісваецца не толькі ў парадыгму рэалістычную, але пераклікаецца і з мастацтвам сярэднявечча, і з фальклорам, і з класіцызмам, і з барока, і з мадэрнізмам, і асабліва з рамантызмам як зусім пэўнымі мастацкімі парадыгмамі.

Рэальна прасачыць агульнакультурную тэндэнцыю прагрэсу ў беларускай прозе XX ст. магчыма найперш у манаграфічным даследаванні скарбіцы беларускіх класікаў, з якой беларускае мастацкае мысленне выйшла на стрыжань сучаснай эпохі. Паколькі на Беларусі большая частка XX ст. сталася надзвычай неспрыяльным часам для назапашвання і выяўлення высокай культуры творчасці ў агульнанацыянальным маштабе, то разумела, што такая культура зрабілася прэрагатавай адзінак: у істотна, непараўнальна большай ступені, чым, скажам, у іншым цывілізаваным свеце, дзе падобныя працэсы (“нівеліроўкі”) таксама ішлі і таксама стымулявалі “суб’ектывізацыю” мастацтва. Відавочна, што на фоне сусветных працэсаў дынаміка жанравых (як і ўсіх мастацкіх) структур у беларускай прозе мае сваю спецыфіку.

Гістарычнае развіццё беларускай літаратуры выразна дыскрэтнае, перарывістае. Таму для беларускай літаратуры традыцыйным зрабіўся наступны імператыв: патрэба штораз асвойтвацца ў чужых багатых кантэкстах стымулююе дынаміку беларускіх мастацкіх структур. Падкрэслім тут, што маюцца на ўвазе

менавіта унікальныя структуры, моманты сутнаснага руху, а не развіццё тыпалогіі формаў.

Калі ў Еўропе, так сказаць, у звалюцыйнай норме, пачынаючы з антычнасці, шляхі прозы ішлі з “нізкага”, з белетрыстыкі, з сюжэтна-кампазіцыйнай структуры і вялі да “высокага”, да паглыблення цікавасці да чалавека і законаў грамадства⁶, то ў нас хутчэй наадварот. Беларускія празаікі былі сучаснікамі, вучнямі сусветнай класікі ў спасціжэнні асобы і сацыяльнага жыцця; Кузьма Чорны, напрыклад, ужо меў на ўвазе і “Эжэні Грандэ, і Івана Карамазава”, і коласавых Міхала і Антося. Светапоглядныя асновы, выспеленыя ў роднай мове, наша проза павінна была браць ад сучаснай для яе эпохі — праз пранікліваць мастакоўскіх талентаў; і пранікліваць незвычайная выявілася ў таго ж Чорнага, Гарэцкага, Зарэцкага, Калюгі, Мрыя, пазней — Мележа, Караткевіча, Быкава. А тое, чаго бракавала ці не найбольш маладым беларускім празаікам, — тэхналогіі, фармальных навыкаў, — тое (асабліва ў 20-я, у канцы 80-х–90-я гг.) залезала, бадай што, ад мастакоўскага тэмпераменту.

Так, дасканалым майстрам новай беларускай прозы ХХ ст. стаў Я. Колас. Ён творца канцэпцыі, мастацкага светапогляду, які нараджае прозу. У свой час А. Адамовіч невыпадкова разглядаў паэму “Новая зямля” як новы эпос і выток якрэз празаічнай традыцыі ХХ ст. Коласава паэтызацыя зямлі і суладнага з ёю жыцця як бы акрэсліла на пачатку ХХ ст. беларускі нацыянальны космас. Аддалены з-за польскамоўнасці міфалагічны свет Я. Баршчэўскага, сінкрэтычная фальклорная свядомасць, этнаграфізм, побытавая гумарыстыка, наўнасць апісальнага рэалізму або даволі нязграбныя сляды новаеўрапейскіх стыляў, — уся гэтая эстэтычная мазаіка таксама рыхтавала будучыя ўзлёты беларускай прозы. Аднак, безумоўна, “Новая зямля” выявіла тое, што можна назваць нацыянальнай карцінай свету, якая ўсталёўвае фундаментальныя арыенціры новай літаратуры. Паэма Я. Коласа і з’явілася той унікальнай мастацкай структурай, у якой увасобіўся момант дынамікі эпасу на беларускай глебе. Імпульс да нацыянальна-касмічнага, нацыянальна-эпічнага мыслення дала і ўласна коласава проза — ужо ў надзвычай жорсткім кантрапункце з афіцыйнымі нормаў сацыялістычнага рэалізму. Падобны коласаўскаму пік “эпічнага рэнэсансу” беларуская проза ў ХХ ст. займела і яшчэ раз — у творчасці і. Мележа, што ўгрунтавала цэлую сучасную “ваенна-вясковую” літаратурную школу. Заканамернасць такой з’явы стане больш зразумелай, калі прыгадаць спецыфічную — ахоўную для нацыянальнага менталітэту — ролю беларускага кансерватыўнага пісьменства, якое з патрыярхальнай упартасцю малявала пэўны беларускі тып у часы асіміляцыйнай экспансіі. У гэтым жа радзе паўстае і творчасць У. Караткевіча: у другой трэці ХХ ст. эпігонскае замацаванне рамантычных канонаў у беларускім кантэксце было прагрэсіўнай неабходнасцю.

Між тым відавочна, што ў першай трэці ХХ ст. на самыя перадавыя рубяжы мастацкага мыслення беларуская проза выйшла з творчасцю М. Гарэцкага. Ён быў гвалтоўна ізаляваны ад свету. І сёння відаць, якой трагедыяй гэта стала найперш для Беларусі, для культуры, літаратуры беларускай. Проза-паліфанічная драма, проза-алюзія на класічныя формы, проза дакументальна-мастацкая, проза парабалічная, філасофская — у сённяшняй беларускай жанравай тыпалогіі падобная проза яшчэ мусіць зрабіць вялікія высілкі, каб **пашырыць** тыя творчыя далягяды, якія накрэслілі тут, у гэтых жанрах, М. Гарэцкі. Старыя, класічныя формы рамантычнага і рэалістычнага пісьма ў прозе М. Гарэцкага пераадолены як недастатковыя: яны пераўтвораны на шляхах мадэрновых; экзістэнцыйных; на тых шляхах, дзе пачыналася новая эстэтыка стагоддзя. Сапраўдным прызваннем Гарэцкага было іменна інтэлектуальнае, філасофскае пісьмо; найбольш арганічнай — унутраная пазіцыя апавядальніка-мысліцеля, шукальніка новых сэнсаў, адкрывальніка далягядаў сучаснай думкі. Таму асноўны масіў прозы Гарэцкага вызначаецца пераважнай, падаўляючай адсутнасцю ўсяго таго, што знарок працавала б на форму-прыўкрасу, на фабульныя фігуры. Матэрыя гэтай прозы фармальна самадстатковая. І вось мы маем як быццам бы нястала-каструбаватыя, часта не вытрыманыя па архітэктоніцы, аднак ужо несумненна класічныя апавяданні (імпрэсія? стылізацыі? міфатворчасць?), аповесці (рэфлексіі? інвектывы?), затым хронікі (сагі? дзённікі? раманы?), драматызаваную прозу (п’есы?), абразкі (эсэ?), філасофскія трактаты (артыкулы?)... Як архітэктурі часам называюць застылай музыкай, так і прозу М. Гарэцкага можна назваць зафіксаваным на

паперы парываннем у новыя, жыццядайныя для нацыянальнай культуры мастацка-мысленчыя абсягі, увасобленым “перастварэннем”, унікальным асобным абнаўленнем пражытых канонаў у беларускай прозе ХХ ст.

Надзвычай важны імпульс для імклівага руху ў беларускай прозе нясуць і пасіянарныя ідэі К. Чорнага. К. Чорны геніяльна адчуў духоўную траўму ў менталітэце беларуса ХХ ст. пасля вякоў нацыянальнага ды сацыяльнага гвалту на мяжы генацыду. Не толькі як сын селяніна, але і як вялікі інтэлектуал і чалавек тонкай нервовай арганізацыі, К. Чорны разумее прыніжэнне нявольні і беднасьцю, што несла беларусу “нуду цёмнага жыцця”, “вякі сярод гілых сцен”, “дробныя хітрыкі ўласнай прыніжанасці”, “адвечнае прыгнечанне духу”...⁶ І, акрылены рэвалюцыйнымі абяцанкамі, Чорны з магутнай энергіяй, з гарачым пафасам звярнуўся найперш да беларуса як да індывідуума, да асобы, як да унікальнага мікракосму. Яму былі блізкія Гамсун і Балзак; ён ментальна адчуваў роднасць з Дастаеўскім — хваравіта-драматычным, раздвоеным, уражаным пакутамі дзіцяці і комплексамі прыніжаныя або траўмаваныя людзей. Такім чынам, ідэйная блізкасць К. Чорнага з класікай іншых культур больш пэўная, чым з традыцыямі ўласна нацыянальнымі, і гэта не ў апошнюю чаргу тлумачыцца якраз дыскрэтнасцю ў развіцці культуры беларускай. У 30-я гады лёс К. Чорнага быў зламаны. Але ў гады 40-я, найперш у раманах “Пошукі будучыні” і “Млечны шлях”, К. Чорны ў інтэгральных мастацкіх вобразах увасобіў страту беларусамі сваёй Бацькаўшчыны і будучыні і бясконцыя пошукі гэтых святыхаў. Тут завяз-аўся той ідэйна-праблемны вузел, які вылучыў Чорнага-мысліцеля на ўзровень мастакоў, што генеруюць дынамічныя, “доўгатэрміновыя”, пасіянарныя мастацкія структуры. Маланкамі з гэтага звязу бліскаюць у чорнаўскіх тэкстах унутраны драматызм, інтэлектуальнасць, патаемная мяжа думак і пачуццяў як топ (агульнае месца, трывіяльны элемент сістэмы) у стылі Чорнага, а таксама глыбокі імпрэсіянізм і цывілізаванасць гэтага стылю. Спадчына К. Чорнага (там, дзе яна ацалела ад разбуральных уплываў нарматывізму) відавочна з’яўляецца радовішчам старых і новых беларускіх архетыпаў, г.зн. глыбока ўгрунтаваных на нацыянальнай псіхалагічнай глебе інтэгральных вобразаў беларускай рэчаіснасці.

Найбольш парадаксальна дынаміка жанравых структур у беларускай прозе ХХ ст. выявілася ў творчасці В. Быкава. Для В. Быкава быць дынамічным — несці новы ўзровень мастацкага мыслення ў гады нацыянальнай стагнацыі, у пасляядзерным свеце — значыла быць іменна верным сабе насуперак каласальнай інерцыйнасці асяроддзя; значыла з выключнай, бадай што беларускай засяроджанасцю сцвярджаць самакаштоўнасць асобы і маралі ў часы найвялікшай дэвальвацыі асобы і маралі. Рушыць наперад для В. Быкава значыла — заставацца пастаянным у сцвярджэнні той, па-новаму змястоўнай мастацкай структуры, якую яму ўдалося змадэляваць ужо ў першых апавесцях. Гэтая структура аказалася надзвычай змястоўнай, пасіянарнай не толькі ў савецкім, але і ў агульнакультурным працэсе пасляваеннага свету. Сёння відавочна, наколькі дынамічным заўсёды быў стабільны В. Быкаў, бо яшчэ і сёння энергетыка ягонай прозы мусіць “разганяць” стагнацыйныя асяродкі, яшчэ і сёння для мільёнаў людзей і іхнім маргінальным быцці ідэі В. Быкава застаюцца наватарскімі. В. Быкаў стварыў уласную, новую мадыфікацыю жанру аповесці на мяжы рэалістычнай і экзістэнцыяльнай паэтыкі, засвоіўшы пэўныя фармальныя прыёмы да структурнай пэўнасці. Надзвычай важна і тое, што В. Быкаў здзейсніўся як выдатны мастак ХХ ст. у беларускамоўным мысленні, і, такім чынам, з’явіўся як бы правадніком тых менталітэтных сэнсаў (на жаль, яшчэ амаль не актуалізаваных), тых культурных абсягаў, якія нясе свету беларуская духоўнасць.

Такім чынам, **рэалізуючы пасіянарныя ў нацыянальным полі мастацкія ідэі**, беларуская літаратура і спраўджваецца ў свеце кожны раз пасля чарговага гвалтоўнага прыпынку — як культура жывая, паўнаартасная, унікальная, патэнцыяльна невычэрпная, кожны раз сучасная і роўная сусветным узорам у вышэйшых праявах свайго мастацкага мыслення. У чарговы раз магутна распачатая ў 10–20-я гады ХХ ст. рэалізацыя беларускага мастацкага крэатыўнага патэнцыялу — у творчасці класікаў і на грунце масавай літаратурнай плыні — адбывалася і адбываецца ў цэлым у суладдзі з агульным сусветным кірункам мастацкага развіцця, у формах, адпаведных эпохе: з выразнай тэндэнцыяй да

ўнутранага дынамізму, да змены ўсялякіх знешніх межаў унутранымі, да форм памежжавых, сінтэтычна ўскладненых, інтэлектуальна апасродкаваных. Але гэты гістарычны шлях беларускай літаратуры, прозы значна абцяжарваецца дыскрэтнасцю; яна ўскладняе і ўгрунтаванне традыцыі, і імпульсацыю ў новыя мастацкія абсягі. Беларуская проза пераадоўвае гэты неспрыяльны лёс тым, што, са сваіх патрэб зыходзячы, асвойтваецца ў сусветным культурным кантэксце — на шляхах найперш дынамікі мастацкіх (жанравых) структур.

¹ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 19.

² Гачев Г. Д. Жизнь художественного сознания: Очерки по истории образа. М., 1972. Ч. 1. С. 20.

³ Поспелов Г. Н. Теория литературы: Учебник для ун-тов. М., 1978. С. 254.

⁴ Гл.: Затонский Д. Художественные ориентиры XX века. М., 1988; Днепро-ров В. Идеи времени и формы времени. Л., 1980; Лихачев Д. С. Прошлое — будущему: Статьи и очерки. Л., 1985.

⁵ Гл.: Лотман Ю. Лекции по структуральной поэтике. Тарту, 1964. С. 166 і наст.

⁶ Гл., напр.: Шкловский В. Художественная проза: Размышления и разборы. М., 1961. С. 219 і наст.

⁷ Адамович А. // Горизонты белорусской прозы. М., 1974. С. 34 і наст.

⁸ Гл.: Чорны К. 36. твораў у 8 т. Мн., 1972–1974. Т. 2. С. 215; Т. 3. С. 214.

Г. АУЭРСВАЛЬД (Германія), А.А. ЛОЙКА

НА КАМПАРАТЫЎНЫХ ПАЛЕТКАХ (Да перакладу балады Ф. Шылера “Нырэц”)

Калі звярнуцца да перакладу балады Фрыдрыха Шылера “Нырэц” на рускую мову, зробленага славетым рускім рамантыкам В.А. Жукоўскім¹, то спрактыкаваным вокам сёння нельга ў ім не ўбачыць пэўныя зацягнутасці, асабліва ў апісанні бурнай стыхіі мора, што ідзе ў пачатку балады, а затым у маналогу юнака перад каралём з паведамленнем пра страхі падземнага царства. Ды самыя гэтыя зацягнутасці маглі б не ісці ва ўлік, каб якраз імі рускім перакладчыкам не зацмявалася вельмі велічная, глыбока філасофская ідэя, пачэргнутая Ф. Шылерам з сярэднявечных сагаў і шырока ім развітая, па-майстэрску выяўленая.

Галоўнае, што В.А. Жукоўскім як перакладчыкам ідэя балады Ф. Шылера была пераістотнена, калі насамперад перакладчык першапачатковую страфу маналога юнака, што вярнуўся з падводнай стыхіі, выклаў, сыходзячы са сваёй набожнасці, з заклікам:

И смертный пред Богом смиришь:
И мыслью своей не желай дерзновенно
Знать тайны, им мудро от нас сокровенной (66).
У самога ж Ф. Шылера ў арыгінале ў гэтым месцы гучыць²:

Und der Mensch versuche die Götter nicht
Und begehre nimmer und nimmer zu schauen,
Was Sie gnädig bedecken mit Nacht und Grauen (186).

Радкі гэтыя ідуць услед за трэцім радком адпаведнай страфы, у перакладзе якой В.А. Жукоўскі быў цалкам дакладны (“Da unter aber ist’s fürchterlich...” — “Но страшно в подземной таинственной мгле...”). Аднак калі гэтым страхам рускі перакладчык па-хрысціянску-біблейнаму палыхаў хрысціянна, заклікаючы “смиришь”, “не желай дерзновенно знать тайны”, то ўласна ў Ф. Шылера мы знайшлі канкрэтна іншыя матывы аб тым, што “не дае там боскасці людзям Бог”. І юнак завярае караля, што яму “ніколі не згадаць без жаху Пакрытае цемрай, засланае прахам”.

І далей у тэксце ідзе менавіта разгорнуты маналог юнака аб жахах таго свету, поўны згрозлівай фантазіі, спароджаных рэлігійным сярэднявеччам уяў аб яго пачварнасцях. І сам маналог юнак развівае так, што ўсё больш аб неверагодных рэчах гаворыць, апагеем неверагоднасці ўзносячы расказ аб стасучленістым нечым, што яго ледзь не чапнула за ногі, ды