

## Деконструкция конвенций и стереотипов национального исторического нарратива в современной белорусской постмодернистской прозе (на примере анализа романа Алеся Наварича «Литовский волк»)

### Deconstruction of Conventions and Stereotypes in the National Historical Narrative in Contemporary Belarusian Postmodern Prose: A Case Study of Ales Navarich's Novel *Lithuanian Wolf*

VICTOR KHALIPOV, *Klaipeda University*  
victor.khalipov@gmail.com

Received: March 11, 2025.

Accepted: December 11, 2025.

DOI: <https://doi.org/10.30827/meslav.24.33066>

#### АННОТАЦИЯ

В статье анализируется произведение современного белорусского писателя Алеся Наварича «Литовский волк» о восстании 1863–1864 гг. за независимость от Российской империи. Ошибочно атрибутируемое некоторыми исследователями как реалистический исторический роман, оно рассматривается мной как постмодернистский текст, в котором излагаемые историко-политические концепции и конструируемые образы персонажей и событий одновременно подвергаются ревизии. Методологией исследования является имагология в её «континентальном» западноевропейском варианте, впервые применяемая для анализа белорусской постмодернистской литературы. Цель данной работы – выделить в романе стереотипы и конвенции белорусского национального исторического нарратива, связанные с описываемым периодом прошлого, и проанализировать особенности их художественной репрезентации в постмодернистском тексте. В центре внимания оказываются метафоры, с помощью которых автор стремится описать модерную идентичность белорусов как нации, не сводящуюся к стереотипным представлениям, которые сложились как в культуре соседних народов, так и у самих белорусов. Десакрализируя трагические для своей родины события, Алес Наварич отделяет рассказ о прошлом от самого прошлого, память о событии – от самого события, образ Беларуси – от самой Беларуси. Он создаёт многоуровневый текст, в котором национальное самосознание белорусов парадоксальным образом проявляется преимущественно через иронию, юмор, авантюрную пикарескность, экзотизацию собственной страны.

**Ключевые слова:** белорусская литература, постмодернизм, исторический нарратив, деконструкция, стереотипы, имагология.

#### ABSTRACT

Ales Navarich's postmodern novel *Lithuanian Wolf* represents a rare attempt to deconstruct the national historical narrative in Belarusian literature. The novel addresses the 1863–1864 uprising against the Russian Empire, yet its focus is not on the uprising itself—nor on providing a historically accurate account—but on the heroic and romanticized literary tradition surrounding its depiction. Navarich desacralizes these tragic events, transforming the artistic space into a platform for postmodern play with genres, quotations, allusions, and stereotypes. He constructs a multilayered text where Belarusian national consciousness paradoxically emerges through irony, humor, picaresque adventure, entertainment, and exoticization of the homeland. The conditionally “Belarusocentric” interpretation of the uprising, typical of Belarusian tradition, partially aligns with theories that view the Grand Duchy of Lithuania primarily as an ancient Belarusian state, minimizing the roles of Lithuanians, Poles, Jews, Ukrainians, and others. However, Navarich avoids endorsing such ideas; they appear implicitly, not as asserted concepts, but as elements



© Universidad de Granada. Este trabajo está licenciado bajo una licencia CC BY-SA 4.0.

of a provocative game with the reader—one that borders on the politically and ethically controversial. Navarich separates the narrative of the past from the past itself, memory from event, and conventional (often debatable or fictional) representations of the ethnic landscape from Belarus and its neighboring countries. This disruption of perceptual automatism challenges habitual interpretations, presenting truth as a rhizome of multiple branching versions

**Keywords:** Belarusian literature, postmodernism, historical narrative, deconstruction, stereotypes, imagology.

Идентичность любого народа в той или иной степени всегда опирается на совокупность историй, повествующих о событиях его прошлого (реальных или вымышленных), которые в национальной культурной традиции считаются очень важными, а память о них понимается как безусловная духовная ценность. Заметная роль здесь принадлежит литературе, которая в художественной форме не только фиксирует и ретранслирует подобные нарративы, но в значительной мере сама их и формирует. Помимо описания самого события эти повествования, как правило, включают в себя и его трактовки, устоявшиеся в данной культуре, которые всегда в той или иной степени являются конвенциональными по своей природе.

Для современной белорусской национальной идентичности одним из важных компонентов подобного рода является нарратив восстания 1863-1864 гг. за независимость от Российской империи; в белорусской традиции оно обычно именуется восстанием Кастюса Калиновского. За полтора столетия, прошедшие с тех пор, и в исторической науке, и в искусстве стран, вовлечённых в связанные с ним события – Польши, Литвы, Беларуси, Украины, России – сложились достаточно различные традиции осмысления одних и тех же фактов, а соответствующие национальные нарративы в этом плане заметно отличаются друг от друга. Особенно ощутимы подобные различия в приведениях художественной литературы, которая далеко не всегда стремится к достоверному воссозданию описываемых событий – да, собственно, вовсе и не обязана это делать. В данном исследовании я буду рассматривать литературные образы и иные компоненты текста исключительно как *художественные* явления, плод вымысла писателей. Иными словами, мной не ставится цель выяснить, является ли традиция изображения восстания в белорусской литературе условно более ими менее «верной», чем альтернативные ей, обнаруживаемые в иных национальных литературах.

Цель данной работы – выделить в романе в романе Алеся Наварича «Литовский волк» стереотипы и конвенции белорусского национального исторического нарратива, связанные с описываемым периодом прошлого, и проанализировать особенности их художественной репрезентации в постмодернистском тексте.

История восстания Калиновского и сам его образ, сложившиеся в белорусской художественной литературе, в том числе и в его стереотипных составляющих, сегодня стал своего рода топосом, общим местом белорусского национального самосознания; в общих чертах представление об этом нарративе имеет представление большинство белорусов – в том числе и те, кто лично сам лично не читал ни одного произведения, в котором таковой нашёл бы художественное воплощение. В основном он сформировался в рамках романтической / неоромантической и реалистической традиций уже в XX в.; здесь подобные представления, как правило, представляют собой выраженную в художественной форме позицию самого автора. Именно эти произведения преимущественно и анализируются сегодня исследователями

национализма и белорусской национальной идентичности. В то же время белорусская постмодернистская литература, где автор обычно сознательно обозначает дистанцию от описываемых им в произведении стереотипов, национальных мифов и т. п., не попадает в этот корпус текстов, а с точки зрения имагологии её исследований нет.<sup>60</sup>

### Имагология как методология

В данной статье впервые предпринимается попытка анализа белорусского постмодернистского романа с позиций западноевропейской «континентальной»<sup>61</sup> имагологии в трактовке Юпа Лейрсена<sup>62</sup> (Leerssen, 2007; 2016; 2023). В плане подхода к анализу художественного текста она унаследовала некоторые важные принципы постструктурализма, а в плане философских подходов к осмыслению национализма и национальной идентичности – к социальному конструктивизму и близким к нему идеям, сформулированным в работах Эрнеста Андре Геллнера, Бенедикта Андерсона, Эрика Хобсбаума и Орвара Лёфгрена. В этом плане наиболее актуальными для данной школы имагологии оказались следующие положения:

1. Национальная идентичность не является врождённым чувством; принадлежность к нации не детерминирована какой-либо материальной основой (Gellner, 2006).

2. Национализм – политический принцип, согласно которому основой социальных связей является культурное сходство (Gellner, 2006).

3. Язык стал важным средством национальной сплоченности и принадлежности в большинстве, но далеко не во всех нациях (Löfgren, 1991).

4. Нации и национализм – продукты индустриального общества, обеспечивающего высокую степень развития культуры, её стандартизацию и доступность широким массам населения (Gellner, 2006; Anderson, 2006).

5. Нация – это социально сконструированное сообщество; оно воображается людьми, которые воспринимают себя как его часть. В отличие от реального сообщества оно не может быть основано на повседневном общении его членов (Anderson, 2006).

6. Многие национальные традиции, которые кажутся нам старыми (либо претендуют на это) оказываются достаточно новыми «изобретёнными» модерными конструктами (Hobsbawm, 1992); в равной мере это справедливо и для национальных стереотипов и «памяти» о прошлом.

Из понятийно-терминологического инструментария постструктурализма имагологией были заимствованы такие понятия как деконструкция и симулякр. Термин *деконструкция* здесь используется в трактовке Жака Деррида: это операция по разложению объекта анализа на составные части, его «расслоение» с целью

---

<sup>60</sup> Равно как и белорусской модернистской литературы, а также весьма обширного пласта литературы белорусского социалистического реализма.

<sup>61</sup> Под «континентальной» подразумевается имагология в том виде, в котором она изначально сложилась в Германии, Нидерландах, Франции и Бельгии, противопоставляясь альтернативным ей школам компаративистики англоязычных стран – Великобритании, Ирландии и США, где ощутимо влияние постколониальных исследований Эдварда Саида, Хоми Бхабхи и их последователей, а сам термин «имагология» используется реже.

<sup>62</sup> Joseph Theodoor “Joep” Leerssen, b. 1955.

понять «как некий “ансамбль” был сконструирован, реконструировать его для этого» (Деррида, 1992, с. 54). Термин *симулякр* в имагологии фигурирует в интерпретации Жана Бодрийяра: под ним понимается самореферрующий знак, имеющий только означающее и отсылающей к мнимому, несуществующему означаемому (Скоропанова, 2002, с. 34), это «порождение моделей реального без оригинала и реальности» (Бодрийяр, 2015, с. 5).

«Континентальная» западноевропейская имагология акцентирует четыре важных свойства этнических стереотипов и связанных с ними исторических нарративов в художественной литературе:

- все *этнотипы* (в имагологии: этнические стереотипы, облачённые в форму художественных образов), равно как и исторические нарративы художественной литературы, – это изначально фикции, плод вымысла писателей, которые лежат вне парадигмы правильности / неправильности;<sup>63</sup>

- часто они транслируются в форме литературных клише, чья художественная функция редуцирована и сводится лишь к узнаваемости;

- описывая события прошлого, литература апеллирует к текстам, созданным ранее: как и этнические стереотипы, исторические нарративы во многом интертекстуальны по своей природе;

- несмотря на свой изначально фикциональный характер, стереотипные представления литературных традиций способны оказывать вполне ощутимое воздействие на реальную жизнь, причём это воздействие преимущественно оценивается как негативное: литература создаёт систему ожиданий от общения с представителями других народов – а в какой-то мере и предопределяет оценку результатов такового общения.

В самой Беларуси «континентальная» школа имагологии не очень известна. В плане методологии белорусские литературоведы преимущественно ориентируются на школы имагологии России и Китая, которые во многом базируются на примордиалистских подходах к интерпретации современных наций. Для этих школ характерно стремление обосновать те или иные особенности «национального характера» географическими, климатическими, генетическими или иными несобственно-литературными факторами; кроме того, они тяготеют к оценкам стереотипов с точки зрения их соответствия реальности и предусматривают возможность разделения стереотипных образов на «более правильные» и «менее правильные», что, в свою очередь, иногда нормализует рассмотрение стереотипных представлений чужой культуры через оптику стереотипов культуры собственной (Поляков 2015; Дандань, 2019).

### «Литовский волк» как постмодернистский роман

Постмодернистский роман Алеся Наварича<sup>64</sup> «Литовский волк» (2005) представляет собой сравнительно редкую для белорусского культурного пространства попытку деконструкции национального исторического нарратива. Автор десакрализирует

<sup>63</sup> “Imagology addresses a specific set of characterizations and attributes: those outside the area of testable report sentences or statements of fact” (Leerssen, 2007, p. 27).

<sup>64</sup> бел. *Алесь Наварыч (Аляксандр Іванавіч Трушко)*, р. 1960.

трагические для Беларуси события 1863-1864 гг., превращая художественное пространство произведения в площадку для постмодернистской игры с различными жанрами, цитатами и аллюзиями, стереотипами. Он создаёт многоуровневый текст, в котором национальное самосознание белорусов парадоксальным образом в значительной мере проявляется через иронию, юмор, авантюрную пикарескность, экзотизацию собственной страны.<sup>65</sup>

Ирина Чеснок справедливо отмечает в качестве важных элементов постмодернистской поэтики произведения вариантность событий и наличие их нескольких версий, нелинейность хронотопа, интертекстуальность, имитацию приёмов беллетристики, игру со стиливыми штампами, симулякрами и коммуникативными стратегиями, предполагающими активную роль читателя, иронию (Чеснок, 2015, сс. 445-446). Сходным образом Михась Тычина говорит о том, что «мадэлі пісаньня-чытаньня ў рамане «Літоўскі воўк» рэзка зьямянюцца – акурат тое, чаго патрабуе сучасная постмадэрнісцкая эстэтыка, заснаваная на радыкальным пераасэнсаванні традыцый, [...] на кантактаваньні з чытачом. Сьвядома забытаны сюжэт нагадвае працэс зборкі-разборкі «канструктару» ...»<sup>66</sup> (Тычына, 2005, с. 27).

Подобное вольное обращение со сложившимися литературными канонами изображения восстания и отказ от «высокого» героического пафоса как доминирующего были приняты не всеми и стали предметом дискуссий в белорусском культурном пространстве. Критики романа, например, ставили автору в вину, что ему «не хапіла веданьня сацыяльных адносін, сацыяльна абгрунтаваных асаблівасцяў менталітэту, фактуры асабістых лёсаў»,<sup>67</sup> а также то, что он «свядома абыходзіць ключавыя падзеі паўстаньня 1863 году»<sup>68</sup> и «не маючы дастаткова фактычнага матэрыялу, пісьменнік залішне залежыць ад схемаў і інтэрпрэтацый крыніцаў»,<sup>69</sup> которые «вызначаюцца занадта высокай ступенню абагульнення»<sup>70</sup> (Жукоўскі, 2003, с. 137). В целом же роман был воспринят некоторыми критиками как бунт против сложившейся литературной традиции, итогом которого «можа быць інтэлектуальны і творчы заняпад, духоўна-маральнае спусташэньне, адсутнасьць пазытыўных ідэяў»<sup>71</sup> (Тычына, 2005, с. 29).

В то же время многие критики и литературоведы, хорошо принявшие произведение,

<sup>65</sup> При самоэкзотизации авторы, описывая реалии своей собственной страны, культуры, истории «примеряют оптику внешнего наблюдателя, подчеркивающую особенности, странности, необычности местного колорита», эксплуатируя его художественный потенциал как инакового по отношению к общемировым центрам «власти и культуры» (Ковтяк, 2021).

<sup>66</sup> модели чтения-письма в романе «Литовский волк» резко сменяются – именно то, чего требует современная постмодернистская эстетика, основанная на радикальном переосмыслении традиций, [...] на контакте с читателем. Намеренно запутанный сюжет напоминает процесс сборки-разборки «конструктора» ...

<sup>67</sup> не хватило знаний общественных отношений, социально обусловленных особенностей менталитета, фактуры личных судеб

<sup>68</sup> сознательно обходит ключевые события восстания 1863 года

<sup>69</sup> не имея достаточного фактического материала, писатель излишне зависим от схем и интерпретаций источников

<sup>70</sup> отличаются слишком высокой степенью обобщения

<sup>71</sup> может быть интеллектуальный и творческий упадок, духовно-моральное опустошение, отсутствие позитивных идей

в своих комплиментарных оценках часто рассматривают его как исторический роман, в том числе и с точки зрения достоверности описываемых событий и реалий, их соответствия фактам (Мусорин, 2006; Епішава, 2012; Жардзецкая, 2017; Гарбунова; Савіцкая, 2024), – примерно так, как некоторые исследователи в своё время пытались анализировать «Имя розы» Умберто Эко. Однако «Литовский волк» не является историческим романом. Это – постмодернистский текст, *имитирующий* некоторые формальные признаки исторического романа как литературного жанра и отчасти представляющий его деконструкцию. Это и не реалистический роман,<sup>72</sup> претендующий на достоверную реконструкцию исторических событий их образов их участников в художественной форме, и не исторический роман, созданный по канонам романтизма или неоромантизма, обычно в той или иной мере ориентированный на создание яркого, часто идеализированного образа прошлого и его знаковых фигур.<sup>73</sup>

Как и иные постмодернистские тексты подобного рода, роман Наварича апеллирует не столько к реальным историческим, географическим, лингвистическим др. фактам, а к их *интерпретациям*, распространённым в белорусском культурном пространстве. Иными словами, «Литовский волк» – это роман не о Беларуси XIX века, – а о её стереотипном *образе*, сложившемся уже в *современной* Беларуси, к концу XX столетия. А этот совокупный образ, в значительной мере порождённый белорусской художественной литературой, содержит и достоверные, подтверждаемые историческими фактами, компоненты, и достаточно вольные предположения, элементы, являющиеся плодом вымысла писателей; вне этой литературной традиции роман Наварича, во многом представляющий собой заочный диалог с ней, просто не может быть полноценно прочитан. В этом плане центральное место в произведении занимает *нарратив восстания Кастуся Калиновского*, который, став важной частью национального исторического самосознания белорусов (в том числе, и в своих мифологизированных составляющих), сегодня достаточно активно ретранслируется в белорусской культуре как общепринятая конвенция.

### Нарратив восстания Кастуся Калиновского и его деконструкция в романе

История восстания 1863-1864 гг. как белорусоцентричный нарратив, сфокусированный на фигуре Калиновского, оформляется в национальном культурном пространстве только в XX веке, причём с самого начала сферами его художественной кодификации стали не только публицистика и художественная литература, но и театр и кинематограф.<sup>74</sup> На его становление оказали влияние различные художественные методы, однако, несмотря на засилье соцреализма, центральное место в национальной культуре заняла его версия, оформившиеся в рамках романтизма / неоромантизма.

<sup>72</sup> Алексей Мусорин, например, ошибочно утверждает, что Наварич – реалист (Мусорин, 2006, с. 31).

<sup>73</sup> “...the past was colourful, romantic, exotic, and therefore made exciting reading [...]. At the same time, this was their own past, that of the readership collectively as a nation” (Leerssen, 2023, p. 13).

<sup>74</sup> Процесс становления этого нарратива в белорусской литературе и связанные с ним этапные художественные тексты рассматриваются в работах Оксаны Кузменок «Эвалюцыя вобраза Кастуся Каліноўскага ў беларускай літаратуры» (Кузьмянок, 2004) и Анастасии Жарской «Вобраз Кастуся Каліноўскага ў мастацкай літаратуры» (Жарская, 2011).

Особое влияние в этом плане на последующую традицию оказало творчество главного национального классика второй половины XX века Владимира Короткевича,<sup>75</sup> который в своём творчестве по сути аккумулировал традицию героизированного изображения этих событий в белорусской литературе, а огромный талант писателя позволил ему создать яркие романтические образы восстания и его участников, которые превратились в своего рода канонические для многих поколений читателей. В этой традиции события 1863-1864 годов преимущественно интерпретируются как восстание *белорусского* народа, акт манифестации его национальной идентичности, а образ Калиновского становится символом белорусского революционного национально-освободительного движения. К концу XX века подобные представления стали общим местом национальной культуры, сформировав, в том числе, и некоторые соответствующие литературно-публицистические клише.

Алесь Наварич находится с этой традицией в достаточно непростых взаимоотношениях, которые довольно сложно интерпретировать однозначно. Вот что пишут по эту поводу белорусские исследователи: «“Літоўскі воўк” у значнай ступені – гэта шмат у чым анты-Караткевіч. Калі ў гістарычнай прозе Караткевіча мы маем гераязацыю змагароў за незалежнасьць, а іх паразы ўяўляецца ўзьнёслай трагедыяй, то ў рамане Наварыча гэта – ў горшым выпадку фарс, а ў лепшым – “звычайная гісторыя”, толькі не расейскага двараніна, а беларускага шляхціца»<sup>76</sup> (Мусорын, 2006, с. 32); «Наварыч ня толькі палемізуе з рамантычным асьвятленьнем паўстаньня, з Караткевічам і Якімовічам [...], але ставіць пад сумнеў саму мэтазгоднасьць усхваленьня «інсурэкцыі». Пад ягоным скептычным агнём ня ўзьнёсласьць паўстанцкага міту, а само паўстаньне, і мо нават не асобна 1863-1864 гадоў, а Паўстаньне ўвогуле»<sup>77</sup>; «Раман нікуды ня кліча беларуса, больш за тое – ставіць крыж на кожным зародку спадзяваньня. Ён прапануе забыцца на велічнае мінулае (бо яго не было), ціха жыць як набяжыць (бо будучыня таксама пазбаўленая велічы) і ня марыць пра нешта большае, бо ў марах адно пустата і спакуса»<sup>78</sup> (Жукоўскі, 2006, с. 139).

Однако с этим в принципе верными наблюдениями, весьма характерным для восприятия произведения в белорусской литературной критике, всё же нельзя в полной мере согласиться. То, что мы видим в романе – это и не совсем разрушение условно романтического образа восстания, сложившегося в белорусской традиции, а способ реализации постмодернистского принципа множественности истины, реализуемого

---

<sup>75</sup> бел. Уладзімір Сямёнавіч Караткевіч, 1930-1984.

<sup>76</sup> «Литовский волк» в значительной степени – это во многих отношениях анти-Короткевич. Если в исторической прозе Короткевича мы имеем героизацию борцов за независимость, а их поражение предстает как возвышенная трагедия, то в романе Наварыча это в худшем случае фарс, а в лучшем – «обычная история», только не российского дворянина, а белорусского шляхтича.

<sup>77</sup> Наварич не только полемизирует с романтическим освещением восстания, с Короткевичем и Якимовичем [...], но и подвергает сомнению самую целесообразность восхваления «инсурекции». Под его скептическим огнем – не возвеличивание повстанческого мифа, а само восстание и, возможно, даже не 1863–1864 годов в отдельности, а Восстание вообще.

<sup>78</sup> Роман никуда не зовет белорусов, более того – он ставит крест на любом зародыше надежды. Он предлагает забыть великое прошлое (потому что его не было), тихо жить, соизмеряя свои возможности (потому что будущее также лишено величия), и не мечтать о чем-то большем, потому что в мечтах только пустота и соблазн.

путём игры с альтернативными вариантами истолкования и изображения событий. Видимо, здесь корректнее говорить не о разрушении короткевичского нарратива (например, с условно «реалистических» позиций), а о его постмодернистской деконструкции, не предполагающей отказа от него.

Каким же образом автор осуществляет подобную деконструкцию? Одним из важных постмодернистских стратегий, используемых в произведении, является *миноритаризация* событий непосредственного самого восстания и образов его участников. В постмодернистской литературе этот важный принцип поэтики изначально был разработан в рамках драматургии и стал основой её особой разновидности – миноритарного театра. В его основу легла деконструкция какого-то известного «классического» текста, в ходе которой, при сохранении изначальной системы персонажей и характера сюжетно-фабульных взаимоотношений между ними, их роли в произведении перераспределялись таким образом, что второстепенные действующие лица превращались в главных героев, а главные герои, напротив, становились малозначительными эпизодическими персонажами (Халипов, 2001). Так, например, в миноритарных пьесах, созданных на основе шекспировского «Гамлета», вместо датского принца на первый план выходят совсем иные шекспировские образы, которых при прочтении пьесы-оригинала мы часто почти и не замечаем. У Тома Стоппарда это – Розенкранц и Гильденстерн, у Януша Гловацкого – Фортинбрас и т. д.<sup>79</sup> Эти авторы «редуцируют» центральные знаковые фигуры сюжета, давая за их счёт развиваться второстепенным («миноритарным») образам – и, соответственно, иным точкам зрения на одни и те же события. Впоследствии миноритарность стала трактоваться (и практиковаться) в постмодернистской литературе более широко, не ограничиваясь лишь драматургией и лишь перераспределением акционно-нарративных ролей между персонажами. Нечто подобное мы наблюдаем и в романе «Литовский волк», причём сразу на нескольких уровнях:

1. Некоторые центральные образы повествования (Ясь Ковалец, Ежи Урбанович), так или иначе активно вовлечённые в описываемые события, парадоксальным образом сами не являются участниками восстания (равно как и не являются сторонниками его противников), это группа персонажей, по возможности наблюдающая за происходящим со стороны, не вовлекаясь ни во что непосредственно. В связи с этим, например, не вполне корректным видится утверждение Аллы Жердецкой о том, что «Галоўныя героі твора паказаны перш за ўсё як патрыёты і змагары»<sup>80</sup> (Жардзецкая, 2017, с. 40) – далеко не все из таковых являются борцами, а белорусский патриотизм оказывается представленным разными вариантами, не все из которых предполагают общественно-политическую активность. Здесь симптоматично, что в силу стереотипной в своей основе системы ожиданий, сложившейся в белорусской традиции по отношению к произведениям о событиях 1863-1864 годов, персонажи, непосредственно не являющиеся инсургентами, обычно «по умолчанию» не считаются *главными* – при этом их реальная роль в художественном пространстве произведения Наварича игнорируется.

<sup>79</sup> Имеются в виду пьесы Тома Стоппарда 1967 г. «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (Stoppard, 2017) и Януша Гловацкого 1991 г. «Фортинбрас спился» (Głowacki, 2014).

<sup>80</sup> Главные герои произведения показаны прежде всего как патриоты и борцы.

2. Образ руководителя восстания, самого Калиновского, выходят за рамки негласного канона его изображения, сложившемуся к концу XX столетия в белорусской литературе. Он является второстепенным персонажем повествования, а инициированные им события (доставка в Беларусь оружия из-за границы) приводят к неожиданным поворотам в развитии сюжета, во многом случайным, очевидно не входившим в его планы – кроме того, все они уже развиваются в дальнейшем уже без его непосредственного участия. В романе Калиновский не произносит каких-либо программных монологов, а героический пафос при создании образа вытесняется его экзотизацией.<sup>81</sup> По мнению некоторых исследователей, его присутствие вообще носит во многом *декоративный* характер, то есть он «уведзены ў твор пераважна для «аўтэнтычнасці» ў перадачы падзей, дадае інтрыгі, напружанасці і загадканасці»<sup>82</sup> (Жардзецкая, 2018, с. 84).

Но даже и не это главное. По сути, он вообще представляет собой не полноценный разработанный художественный образ, а лишь *отсылку* к стереотипному образу Кастуся Калининского в белорусской культурной традиции – который, как предполагается, и так хорошо известен потенциальному читателю и не нуждается в непосредственном развёрнутом художественном воплощении. Однако одновременно некоторая условность, намеренная искусственность этой аллюзивности вполне попостмодернистски неявно манифестируется автором посредством сцены, где герой обозначает сам себя, оставляя своё имя на осевшей в кружке пивной пене – сцене подчеркнута фикциональной, имеющей отношение к игре с мифами и симулякрами культуры, но не к реальности.

Эксплуатация потенциала образа как узнаваемого устоявшегося литературного клише, пусть редуцированного и миноритаризованного, не препятствует при этом и некоторому отходу от его канонов. Как отмечает Анна Новосельцева, «Алесь Наварыч адмовіўся ад стэрэатыпаў ў адлюстраванні Кастуся Каліноўскага, звярнуў увагу на яго жорсткасць у дачыненні не толькі да ворагаў, але і да сваіх»<sup>83</sup> (Навасельцава, 2020, с. 87). Одновременно образ десакрализируется и прозаизируется: персонаж нечасто появляется в романе, но при этом дважды – в сценах употребления спиртных напитков.

3. В какой-то мере можно сказать, что в целом «Литовский волк» – это не роман про восстание Калиновского, а роман о жизни белорусов (да, собственно, и не только белорусов) в годы восстания. Сам концепт восстания миноритаризируется и предстает перед нами лишь как *один из* факторов жизни Беларуси в этот исторический период, и через судьбы некоторых героев оно проходит лишь как «фонный» сюжет, в который они оказываются временно в той или иной степени вовлечены, часто – вполне случайным образом. Но даже и у его активных участников, равно как и у его убеждённых противников (к таковым относится, например, жандармский офицер Фогель) жизнь не сводится лишь к национально-освободительной и революционной деятельности, либо,

---

<sup>81</sup> В свою очередь экзотизация исследователями романа может трактоваться и как маркер колониального дискурса (Жукоўскі, 2006).

<sup>82</sup> введен в произведение преимущественно для «аутентичности» при передаче событий, добавляет интриги, напряжения, таинственности

<sup>83</sup> Алесь Наварыч отошел от стереотипов в изображении Кастуся Калиновского, обратив внимание на его жестокость не только к врагам, но и к своим.

напротив, лишь к её подавлению. В этом постмодернистском романе переплетается множество сюжетных линий (в том числе – никуда не ведущих, «тупиковых», которые заявлены, ожидают своего продолжения, но так ничем и не завершаются), среди которых повествования, связанные с восстанием, часто оказываются оттеснёнными на второй план.

Сами события 1963-1864 гг. в Беларуси весьма нетривиально изображаются и как восстание, и как *игра в восстание* одновременно. Для некоторых связанных с ним сцен характерна подчёркнутая театральность, на протяжении развития действия у читателя не раз возникает ощущение, что всё это как бы не вполне серьёзно, «не настоящему». В художественном пространстве произведения в качестве равноправных акторов оказываются и реальные идейные герои, и просто как бы примеряющие на себя романтический образ инсургента шляхтичи, и обычные белорусские обыватели, по сути, пытающиеся продолжать жить своей обычной повседневной жизнью, как будто бы ничего не происходит. При этом провести чёткую границу между тремя этими типами персонажей романа не всегда представляется возможным.

В этой минаритаризированной и театрализованной форме нарратив восстания Кастуся Калиновского включается автором в более широкий контекст одного из направлений современного белорусского национализма – *литвинизма*.

### **Литвинизм как историко-политическая концепция и её художественное осмысление в романе**

В известной мере провокационным является уже само название романа – «Литовский волк». Почему «волк» и почему «литовский»? Как и название почти любого постмодернистского художественного текста, оно противится своей однозначной трактовке, предполагая некоторую многомерность закладываемых в него смыслов. Наварич осознаёт этот потенциал заглавия и намеренно эксплуатирует его данную особенность, играя в этом смысле на грани политкорректного и конвенционально приемлемого в новейшей белорусской культурной традиции. Начнём с определения «литовский». Кроме одного эпизода, действие произведения происходит на территории современной Республики Беларусь, среди действующих лиц преобладают белорусы, в качестве второстепенных персонажей действуют или упоминаются поляки, русские, евреи, остзейские немцы, цыгане – но никак не литовцы.

Всё это отсылает нас к литвинизму – группе концепций, предполагающих, что средневековое Великое княжество Литовское было протобелорусской державой, а его государственно-политическое и культурное наследие (включая само наименование «Литва» и производные от него) являются достоянием белорусов, предки которых, как полагают сторонники подобных теорий, и сыграли основную роль в его становлении и развитии. Разные версии литвинизма существенно различаются между собой в плане степени своей корректности по отношению к современной Литовской Республике и к литовцам в целом.<sup>84</sup> В любом случае, в контексте подобных теорий белорусского

---

<sup>84</sup> Одни из них, например, рассматривают самих белорусов вообще не как славян, а как славянизированных балтов, усматривая в этом их главное отличие от украинцев или от русских. Другие, напротив, идеологически славяноцентричны по своей природе и склонны интерпретировать историческую ретроспективу литовско-

национализма абсолютно допустимым является использование слов «Литва», «литовский» в значении «Беларусь», «белорусский»; белорусы достаточно регулярно именуются литвинами, а сами литовцы-балты – не литовцами, а как-то иначе (бел. *жмудзіны, жамойты, жмудзь, летувісы*<sup>85</sup> и т. п.).

Сегодня подобные концепции не являются общепринятыми в белорусском культурном пространстве, считаясь дискуссионными, и имеют как своих убеждённых сторонников, так и не менее уверенных в своей правоте противников. В рамках имагологического подхода принципиально не является важным вопрос об истинности / фикциональности таких построений – важно то, что подобные теории достаточно известны в Беларуси и обнаруживаются, в том числе, и в произведениях белорусской художественной литературы и публицистики. Сегодня многие люди, даже принципиально не разделяющие литвинизм в качестве идеологической концепции, тем не менее, знают о существовании подобного взгляда на историю и современность Беларуси – что создаёт, в свою очередь, определённые дополнительные контексты при чтении произведений литературы, затрагивающих соответствующую проблематику.<sup>86</sup>

Имплицитно Наварич апеллирует к литвинизму — однако весьма далёк от простой трансляции его радикальных версий, строящиеся на полной апроприации культурно-политического наследия Великого княжества Литовского за счёт маргинализации роли в нём предков современных литовцев (а также других народов, имеющих к нему отношение, – поляков, евреев, украинцев и др.). Здесь представлена более сложная позиция: в романе это – и правда, и неправда одновременно, имеющая отношение к множественности истины в её постмодернистском истолковании.

Например, Адам Мицкевич как бы является в романе (собственно, как и в сознании многих современных белорусов) и польским, и не-польским писателем одновременно. Устами персонажей-белорусов относительно него одновременно озвучиваются, по сути, взаимоисключающие тезисы: «Я не паляк [...] Мы - ліцвіны. Як Міцкевіч...»<sup>87</sup> (Наварыч, 2005, с. 44), «Міцкевічы. Зроду не былі палякамі...»<sup>88</sup> (Наварыч, 2005, с. 92) и тут же утверждает обратное: «Тут што з польскасцю рабіць? Што рабіць з Міцкевічам? З Касцюшкам? Гэта несумненна палякі... Аднаго Міцкевіча ўзяць. Класік польскай літаратуры.»<sup>89</sup> (Наварыч, 2005, с. 133). Апроприационные стратегии белорусского национализма находят художественное воплощение и вот в каком пассаже: «Міцкевіч, уласна, і наш класік. Толькі мы яшчэ яго не забралі... Прыйдзе час

белорусских взаимоотношений в парадигме изначального этнокультурного противостояния.

<sup>85</sup> Нередко использование слова «летувис» белорусскими авторами в качестве этнонима литовцев является «способом формального обозначения своей принадлежности к определенной группе историков» (Грималаскаускайте Д., Синчук И., 2004, с. 47).

<sup>86</sup> Ситуацию усложняет ещё и тот факт, что в белорусской традиции слово «литвин» может использоваться не только как этноним (обозначая преимущественно белоруса, реже – литовца), но и как политоним («подданный Великого княжества Литовского»), как конфессионим («католик»), как антропологоним, определение по типу внешности (литвинка – «светлоглазая блондинка») и т. д. – причём иногда не вполне очевидно, в каком именно значении авторы используют данное наименование.

<sup>87</sup> Я не поляк [...] Мы – литвины. Как Мицкевич...

<sup>88</sup> Мицкевичи. Сроду не были поляками...

<sup>89</sup> Тут что с польскостью делать? Что делать с Мицкевичем? С Костюшко? Это несомненно поляки... Одного Мицкевича взять. Классик польской литературы.

– забяром»<sup>90</sup> (Наварыч, 2005, с. 133).

Последняя цитата является примером характерной для автора постиронии.<sup>91</sup> это одновременно и пародийное иронизирование на тему конвенций белорусского культурного пространства, и вполне серьёзное утверждение претензий на Адама Мицкевича в качестве белорусского литератора. При этом ни то, ни другое по отдельности ни в коей мере не является манифестацией позиции самого Наварича по данному вопросу. Автор играет с читателем, временами имитируя не вполне уверенного в себе оратора, который при необходимости готов обратиться всё сказанное в шутку. Этот художественный приём предполагает процедуру присваивания некоторой дополнительной коннотации (пародийной, иронической, или даже просто юмористической) вполне серьёзному утверждению, которое, однако, уже в процессе развёртывания фразы осмысливается самим говорящим как не совсем верное, или вообще ошибочное (либо нежелательное, неуместное, ситуативное неприемлемое, неполиткорректное и т. д.). В итоге у читателя остаётся осадок некоторой неопределённости, «интерпретационного сомнения» относительно того, серьёзно ли ему воспринимать прочитанное или нет.

Почти всё действие произведения происходит в Полесье, на юге современной Беларуси, которая в романе часто именуется Литвой, а названия «Литва» и «Беларусь», «Белая Русь» нередко фигурируют в одной и той же фразе как синонимические – что, несомненно, делается автором намеренно. «Мара пра незалежную Белую Русь, ці Літву; тую, колішнюю, кедышнюю эўрапейскую дзяржаву»<sup>92</sup> (Наварыч, 2005, с. 230), определяется как главный мотив действий персонажей-инсургентов. Таким образом, сама концепция восстания предстаёт здесь в её апроприированном, белорусизированном варианте, в котором для литовцев, поляков или украинцев остаётся не так уж много места, а сама идея возрождения Речи Посполитой парадоксальным образом вообще практически не фигурирует в произведении. Однако здесь автор также далёк от монистского декларирования данной позиции и тем более от солидаризации с ней. С одной стороны, предполагается, что Литва – это и есть Беларусь, с другой стороны, уже на уровне использующихся в тексте конструкций «Литва и Беларусь» подразумевается, что всё же это не одно и то же, а разные страны. Постмодернистская эпистемологическая неуверенность находит воплощение в пассажах типа «тут, у краі, які называюць Беларуссю, Літвой, як хочаце»<sup>93</sup> (Наварыч, 2005, с. 204), посредством которых автор-рассказчик как бы пытается дистанцируется от однозначного истолкования того, как же называется страна, о которой он пишет. Конечно, тут и игра с читателем, но и намёк на то, что устоявшиеся конвенции национальной традиции не являются единственно

<sup>90</sup> Мицкевич, собственно, и наш классик. Только мы ещё его не забрали... Придёт время – заберём.

<sup>91</sup> Выделение постиронии в качестве отдельного художественного приема основывается на постструктуралистской концепции множественности истины, то есть постироническое высказывание понимается как верное лишь в совокупности артикулируемого им «серьёзного» смысла и его одновременного иронического переосмысления; постирония – это «ironic earnestness» (Shakar, 2001, p. 40), ироническая серьёзность, как определял значение данного понятия его автор, Алекс Шакар, акцентируя сомнение как его обязательный компонент.

<sup>92</sup> Мечта про независимую Белую Русь, или Литву; ту прежнюю, былую европейскую державу

<sup>93</sup> Тут, в краю, который называют Беларусью, Литвой, как хотите (*Курсив мой – В. Х.*)

возможной истиной.

Сознательно провокационный характер носит и выбор места действия эпизода произведения, который происходит не в белорусском Полесье, а в Друскениках (ныне Друскининкай, Литовская Республика). Этот известный город-курорт один год успел пробыть в Белорусской ССР (02.11.1939–06.11.1940) – тут, вероятно, можно усмотреть намёк на концепт рассмотрения отдельных сопредельных территорий Литвы, России, Польши, Латвии как исторических белорусских земель, оказавшихся за пределами современного белорусского государства. Подобные представления в современном белорусском культурном пространстве циркулируют в нём как бы «в фоновом» режиме, сравнительно редко напрямую артикулируясь в рамках публичного дискурса; даже сами сторонники этих идей вряд ли рассматривают их в формате реальных территориальных претензий. В значительной мере всё это существует лишь как компонент белорусской геополитической имагомифологии, который тешит национальную гордость кого-то из белорусов, но к которому при этом вряд ли относятся вполне серьёзно. В любом случае, это далеко не «мейнстрим» современной белорусской культуры, многие вообще никогда не слышали о существовании представлений подобного рода.

Так или иначе, Наварич помещает действие части повествования именно в Друскеники, которые, хотя напрямую и не называется здесь Беларусь, но предстают как некая полиэтническая территория, где присутствуют и волки, и люди из самых разных краёв – но только не сами литовцы в современном понимании этого слова. По словам автора-рассказчика, все действующие здесь персонажи это либо поляки, либо «тутэйшыя» (бел. *тутэйшыя* – ‘местные, здешние’). В белорусской традиции под таковыми обычно понимается сами белорусы, а само это обозначение считается одним из их ранних самоназваний периода становления национального самосознания начала XX века. Хотя это слово уже давно не употребляется белорусами в качестве эндоэтнонима, оно достаточно широко известно в национальной культуре не в последнюю очередь благодаря одноимённой сатирической трагикомедии Янки Купалы<sup>94</sup> 1922 года (Купала, 2024); сегодня часто используется как троп, фигура речи. В наши дни с помощью этого самонаименования до сих пор изредка идентифицирует себя жители литовско-белорусско-польского пограничья (Зверко; Титов, 2017).

Но для современного белорусского читателя Друскининкай – это Литовская Республика, где живут литовцы, балты. Играя в этом плане с системой читательских ожиданиях, Наварич именует местных «тутэйших» также и литвинами, чтобы оставить у нас ощущение неопределённости, кто же тут всё же имеется в виду. И хотя контекстуально становится ясно, что слово «литвины» используется Наваричем в романе в качестве этнонима белорусов, время от времени автор сознательно вновь запутывает этот вопрос, демонстрируя конвенциональный характер использования слов для этнической идентификации – а заодно и нарративный характер её самой, опирающийся на системы противоречащих друг другу историй, в том числе и фикционально-легендарных.

Характерен в этом плане, например, следующий фрагмент: «Ёсць дынастыя Раманавых... Кажуць, з літоўскімі, ліцвінскімі каранямі. Вядома, не са жмудзінаў, але з

---

<sup>94</sup> бел. *Янка Купала (Іван Дамінікавіч Луцэвіч), 1882-1942.*

руских, або, як яшчэ кажуць, беларусаў»<sup>95</sup> (Наварыч, 2005, с. 39). Тут следует пояснить, что под жмудинами в белорусском культурном пространстве могут подразумеваться как жемайты (этническая группа западных литовцев), так и литовцы в целом – это наименование часто использую тогда, когда автору важно подчеркнуть, что имеется в виду не просто любой житель Литвы, а именно балт, не-славянин. Если следовать провокативной логике этой фразы, то получается, что, во-первых, «литовский» и «литвинский» – это синонимы, одно и то же, то есть литовцы – это литвины. Однако при этом литовцы-литвины – это не жемайты, а поскольку под жемайтами здесь подразумеваются как раз литовцы-балты, то получается, что литовцы – это не литовцы. То есть автор отсылает нас к той версии белорусского литвинизма, которая предполагает, что литвины-литовцы Великого княжества Литовского – это славяне-белорусы, а не балты, предки современных литовцев.<sup>96</sup> Конечно, всё это является в какой-то мере допущением, однако текст романа, на мой взгляд, позволяет подобное истолкование.

Словосочетание «литовский волк» в белорусской традиции не в последнюю очередь вызывает ассоциации с железным волком в легенде об основании Вильнюса князем Гедимином. Этот сюжет достаточно хорошо известен в белорусской литературе, есть даже одноименные произведения – «Железный волк» Змитрока Бядули (Бядуля, 1937), «Железный волк» Алеся Дударя (Дудар, 1925) и др.; целый ряд других текстов обнаруживают аллюзии на эти легендарные события. В сознании современных белорусов осмысление фигуры Гедимина полифонично: с одной стороны, никто не отрицает, что это литовский князь, а основанный им Вильнюс – это столица Литовской Республики. С другой стороны, он воспринимается и как важный герой белорусского национального исторического нарратива, как *литовско-белорусский* князь,<sup>97</sup> а возникший благодаря ему город – как столица общего средневекового государства.

В целом, писатель и не стремится утвердить литвинизм как идейную концепцию, но и не ставит своей целью опровергнуть – он деконструирует его, по-постмодернистски разбирая на составляющие и собирая заново, чтобы продемонстрировать, как он, образно говоря, устроен. Своего рода «постлитвинизм» Алеся Наварича не предполагает отказа от оперирования дискуссионными или не вполне состоятельными с научной точки зрения концептами, чей полуфикциональный характер вполне осознаётся. В этой системе они получают ценность как компонент традиции, часть нарративов актуальной современной белорусской идентичности. Осмысление соответствующих элементов белорусской культуры как своего рода конвенций, национальных мифов и этностереотипов у Наварича вовсе не предполагает их отторжения. Образно говоря,

---

<sup>95</sup> Есть династия Романовых... Говорят, с литовскими, литвинскими корнями. Конечно, не из жмудинов, а из русских, или, как ещё говорят, белорусов.

<sup>96</sup> В любом случае, всё это суждение имеет подчеркнута фикциональный характер – в легенде о литовском происхождении рода Романовых (которая сама, в свою очередь, с большой долей вероятности целиком является вымыслом) как раз наоборот утверждается, что Гланда Камбилла, его мифический основоположник, был балтом, а не славянином.

<sup>97</sup> Видимо, в этом качестве таковых в современной Беларуси установлены памятники некоторым средневековым правителям Великого княжества Литовского: Гедимину – в Лиде (2019), Ольгерду – в Витебске (2014), Витовту – в Бресте (2009) и в Пелесе (2010).

национальная традиция здесь – это не сакрализованный и канонизированный монумент, пронизанный героическим и трагическим пафосом, на который читатель взирает как на статичный внешний объект, вдохновляясь и благоговей. Национальная традиция здесь – эта своего рода игра, ризоматический лабиринт со множеством различных вариантов, в которую читатель вовлекается в качестве воображаемого участника.

### Мотив оборотничества

В свою очередь образ волка в романе (как и в белорусской культуре в целом) тесно связан с мифологемой волка-оборотня, которая отнюдь не сводится лишь к эпизоду магического превращения волколаков в людей, который присутствует в произведении.<sup>98</sup> Многие герои произведения сознательно мистифицируют окружающих, являясь не теми, за кого себя выдают – белорусский шляхтич Артур Бувевич притворяется русским учителем, Кастусь Калиновский – путешествующим англичанином, царская шпионка Валеvская – польской патриоткой и т. д. Другие персонажи превращаются по ходу действия из верноподданных российских жандармов в литвинских шляхтичей, помогающих восстанию, а после его подавления – вновь в верных царских слуг. Так, например, царский пристав Усатиха «кляўся і бажыўся, што ён чыстай вады ліцвін, але службы цару яго вымусілі жыццёвыя абставіны. Мала таго, ён даказваў, што ён таксама са старой шляхты, а ніякі не расеец, не маскаль і нават партрэт ягоных продкаў знаходзіцца ў вядомай калекцыі карцін Радзівілаў у Нясвіжы»<sup>99</sup> (Наварыч, 2005, с. 196).

В целом оборотничество в романе может быть истолковано как метафора белорусской идентичности; отсюда и неоднозначность самоидентификационного наименования «литвин», которое в зависимости от обстоятельств может трактоваться различным образом. Но белорусы у Новарича – при всей их гибкости и определённой склонности к компромиссам, это не какие-то национал-конформисты, а патриоты своей нации и страны, пусть, в силу обстоятельств, и не всегда манифестирующие свой патриотизм явным образом. По сути, символический образ Беларуси в романе – это волк Инсургент, который, сколько бы его ни старались приручить, сделать из него послушную комнатную собачку, сколько бы ни били и сажали на цепь, стремится к свободе и, даже заточённый в клетку, в любой момент готов превратиться из милого питомца в непредсказуемого хищника, вольного лесного зверя. Ликантропия как метафора это способность Беларуси-волколака превращаться то в губернии Российской Империи, то в часть Речи Посполитой, в почти Польшу, то в Литву – и при этом оставаться Беларусью. «Беларус-паляшук выдатна засвоіў гэтую навуку балянсавання на канале супярэчнасцяў, прагматычна ацэньваючы магчымасці «бакоў», нярэдка балюча памыляючыся, але ўрэшце інстынкт выжывання ўсё адно ратаваў, надзейна

---

<sup>98</sup> Интересным видятся и наблюдения К. Кушнаровой, усматривающей связь превращения волков в людей и наоборот с мифологемой круга, колеса и увязывающей кольцевую композицию романа с метафорой бесконечного повторения одного и того же (Кушнарова, 2013, с. 89).

<sup>99</sup> клялся и божился, что он чистой воды литвин, а служить царю его вынудили жизненные обстоятельства. Мало того, он доказывал, что он тоже из старой шляхты, а никакой не русский, не москаль и даже портрет его предков находится в известной коллекции картин Радзивиллов в Несвиже.

хаваючы ягоную самаідэнтычнасьць»<sup>100</sup> – отмечает по этому поводу Михась Тычина (Тычина, 2005, с. 29). Различные идентификационные модели, нередко навязываемые внешними силами, интерпретируются в романе как своего рода маски, личины, которые белорусы используют для выживания, однако не отождествляют себя с ними, продолжая осознавать сопричастность друг другу несмотря на изменчивый характер внешних проявлений своей идентичности.

## Выводы

1. Роман Алеся Наварича «Литовский волк» носит осознанно провокационный характер, представляя собой достаточно редкую для Беларуси попытку подстодернистской деконструкции нарратива восстания Кастуся Калиновского, сложившегося в белорусской культуре. Важным компонентом этой литературной стратегии является миноритаризация его компонентов, проявляющаяся на различных уровнях произведения. Однако подобная десакрализация этого нарратива, предполагающая возможность художественного осмысления конвенционального характера и / или фикциональности каких-то из его составляющих, вовсе не означает у Наварича его ниспровержения и отторжения. Сложное диалогическое сознание повествователя, часто проявляющееся в форме постиронии, парадоксальным образом допускает и пародийное дистанцирование от него, и вполне серьёзное «высокое» восприятие в категориях героического и трагического. В романе это и правда, и неправда одновременно, художественная реализация постодернистского концепта множественности истины.

2. Произведение содержит многочисленные отсылки к белорусоцентричным концепциям интерпретации истории Литвы, в том числе провокативным в этом плане является уже само его название – «Литовский волк». Роман повествует не о Литве и не о литовцах, которые вообще не фигурируют здесь даже в качестве второстепенных персонажей, а о Беларуси и белорусах; для обозначения последних в качестве синонимичного используется и этноним «литвин». Однако автор весьма далёк от манифестации литвинизма и сходных идей. Имплицитно он присутствует в романе – но не в качестве декларируемых и утверждаемых концепций, а как элемент игры с читателем. Эта постодернистская игра с конвенциями белорусского национализма на грани политкорректного и этически приемлемого, не отрицая их ценность в качестве компонентов белорусской культуры, создаёт определённую дистанцию, делающую возможным взгляд на всё это не изнутри описываемой традиции, а извне, со стороны.

3. Наварич отделяет рассказ о прошлом от самого прошлого, память о событии – от самого события, устоявшиеся конвенции (в том числе – дискуссионные или вообще фикциональные) *воображаемого* этнического ландшафта – от самой Беларуси и окружающих её стран. Разрушение автоматизма восприятия приводит к тому, что привычные, обыденные трактовки перестают пониматься как единственно допустимые, а истина мыслится как ризома, состоящая из множества различных ветвящихся

---

<sup>100</sup> Белорус-полешук прекрасно усвоил эту науку балансирования на канате противоречий, прагматично оценивая возможности «сторон», нередко мучительно ошибаясь, но в конце концов инстинкт выживания всё равно спасал, надёжно пряча его самоидентичность.

версий. Фактически роман делает возможным взгляд белорусов на самих себя с позиций социального конструктивизма как на *модерную* нацию, которая постоянно создаётся / пересоздаётся<sup>101</sup> (в том числе – с опорой на *изобретаемые* традиции) и определяется исключительно через добровольную самоидентификацию, разделяемое противопоставление, солидарность и сопричастность (Gellner, 2006).

## REFERENCES

- Anderson, B. (2006). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso.
- Bjadulja, Z. (1937). Zbor tvorau. *Mensk, Mastackaja litaratura*, 1, 339–348.
- Bodrijar, Zh. (2015). *Simuljakry i simuljacii*. Izdatel'skij dom «POSTUM».
- Chesnok, I. Ch. (2015). Realizm i postmodernizm: narrativnaja organizacija romanov M. Goreckogo «Vilenskie kommunary» i A. Navaricha «Litovskij volk». *Mova i kul'tura. Kiiŭ, Vidavnicij dim Dmitra Burago*, 17, VII(175), 440–447.
- Dan'dan', S. (2019). Filologičeskaja imagologija v Kitae: nauchno-issledovatel'skij obzor. *Filologičeskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, t. 12, 3, 319–326.
- Derrida Zh. (1992). Pis'mo k japonskomu drugu. *Voprosy filosofii*, 4, 53–57.
- Dudar, A. (1925). *Sonečnymi s'cezhkami*. Vydan'ne CB Maladnjaka, 8.
- Garbunova, U. D., Savickaja, I. U. (2004). Arhaizmy i gistoryzmy u ramane Alesja Navarycha “Litouski vouk”: leksika-semantychny analiz. *Aktual'nye problemy jenergetiki: materialy 80-j nauchno-tehnicheskoy konferencii studentov i aspirantov, aprel' 2024 g.* Minsk, BNTU, 223–230.
- Gellner, E. (2006). *Nations and Nationalism*. Cornell University Press.
- Głowacki, J. (2014). *Fortynbras się upił*. Bosz.
- Grimalaskauskajte, D., Sinchuk, I. (2004). O termine *letuvisy* v belorusskoj istoriografii 1990-h godov. *Vestnik Brestskogo gosudarstvennogo tehničeskogo universiteta*, 6, 45–47.
- Halipov, V. V. (2001). *Minoritarnyj teatr Toma Stopparda*. Tanatos.
- Hobsbawm, E. (1992). *Nations and Nationalism since 1780*. Cambridge University Press.
- Kovtjak, E. (2021). Jekzotizacija Belarusi v sovremennom iskusstve. *STATUS. Gothenburg, Konstepidemin*, 5/26/2021.
- Kupala, Ja. (2024). *Tutjejšyja*. Poppuri.
- Kushnarova, K. V. (2013). Universal'nyja mifalagemy u tvorah belaruskich prazaikau: mifalagema kola. *Izvestija Gomel'skogo gosudarstvennogo universiteta imeni F. Skoriny*, 1(76), 87–90.
- Kuz'mjanok, A. (2024). Jevaljucyja vobraza Kastusja Kalinouskaga u belaruskaj litaratury. *Roczniki humanistyczne: słowianoznawstwo*, LII(7), 119–130.
- Leerssen, J. (2007). Imagology: History and method. *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*. [M. Beller, J. Leerssen, eds.] (pp. 17–32). Rodopi.
- Leerssen, J. (2016). Imagology: On using ethnicity to make sense of the world. *Iberial, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, 10, 13–31.
- Leerssen, J. (2023). Heart to Heart: The Power of Lyrical Bonding in Romantic Nationalism. *Interlitteraria*, 28(1), 11–25.

<sup>101</sup> “making and constant remaking” (Löfgren, 1991, p. 103).

- Löfgren, O. (1991). The nationalization of culture: constructing swedishness. *Studia ethnologica*, 3, 101–116.
- Meltzer, F. (2001). *For Fear of the Fire: Joan of Arc and the Limits of Subjectivity*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Musoryn, A. (2006). Pinskaja shljahta-2. *ARCHE*, 6 (29), 30–31.
- Navasel'cava, G. (2020). Mifalagichnaja vobraznasc' u suchasnym belaruskim ramane. *Belaruskaja dumka*, 10, 84–90.
- Poljakov, O. (2015). *Imagologija*. VjatGU.
- Shakar, A. (2001). *The Savage Girl*. Harper Collins.
- Skoropanova, I. S. (2001). *Russkaja postmodernistskaja literatura: novaja filosofija, novyj jazyk*. Nevskij Prospekt.
- Stoppard, T. (2017). *Rozenrantz and Guildenstern Are Dead*. Grove Atlantic.
- Tychyna, M. (2006). Prachnucca znakamitym. *ARCHE*, 5(45), 26–29.
- Zhardzeckaja, A. U. (2017). Adljustravanne gistarychnaga minulaga u suchasnej belaruskaj proze (na matjeryjale ramana Alesja Navarycha «Litouski vouk»). *Belaruskaja mova i litaratura*, 10(192), 39–42.
- Zhardzeckaja, A. (2018). Nacyjanal'ny svet belarusaŭ u trylogii Jakuba Kolasa «Na rostanjah» i ramane Alesja Navarycha «Litouski vouk». *Kalasaviny: matjeryjaly XXXI navukovaj kanferjencyi, prysvechanaj 135-goddzju z dnja naradzhennja narodnaga pajeta Belarusi Jakuba Kolasa (Minsk, 2 listap. 2017 g.)* (pp. 80–86). Alfa-kniha.
- Zharskaja, A. V. (2011). Vobraz Kastusja Kalinouskaga u mastackaj litaratury. *Kastus' Kalinouski i jago jepoha u dakumentah i kul'turnaj tradycyi: matjeryjaly VII mizhnarodnaj kanferjencyi Belaruskaga gistarychnaga tavarystva* (pp. 182–193). Belaruskae Gistarychnae Tavarystva.
- Zhukouski, D. (2003). Idzi i gljadzi. *ARCHE*, 6(29), 130–142.
- Zhukouski, D. (2006). Apokryf z'njaveranyh, *ARCHE*, 5(45), 20–25.
- Zverko, N., Titov, E. (2017). *Tutejšhie. «Prostye ljudi» – mestnyj fenomen Litvy*. 2017.12.05. <https://www.delfi.lt/ru/news/live/dokumentalnyy-serial-delfi-tuteyshie-prostye-lyudi-mestnyj-fenomen-litvy-76416349>
- Бядуля, З. (1937). Збор твораў. Менск, *Мастацкая літаратура*, 1, 339–348.
- Бодрийяр, Ж. (2015). *Симулякры і симуляцыі*. Издательский дом «ПОСТУМ».
- Гарбунова, У. Д., Савіцкая І. У. (2004). Архаізмы і гістарызмы ў раманах Аляся Наварыча «Літоўскі воўк»: лексіка-семантычны аналіз. *Актуальныя праблемы энергетыкі: матэрыялы 80-й навучна-тэхнічнай канферэнцыі студэнтаў і аспірантаў, апрель 2024 г.* (сс. 223–230). БНТУ.
- Грималаскаускайце, Д., Синчук, И. (2004). О термине *летувисы* в белорусской историографии 1990-х годов. *Вестник Брестского государственного технического университета*, 6, 45–47.
- Даньдань, С. (2019). Филологическая имагология в Китае: научно-исследовательский обзор. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, т. 12(3), 319–326.
- Деррида, Ж. (1992). Письмо к японскому другу. *Вопросы философии*, 4, 53–57.
- Дудар, А. (1925). *Сонечнымі сьцежкамі*. Выданьне ЦБ Маладняка.
- Епішава, В. Ф. (2012). Этнанім *літвіны* сярод сродкаў рэпрэзэнтацыі этнастэрэатыпа

- беларусаў у беларускай гістарычнай прозе першага дзесяцігоддзя XXI стагоддзя. *Веснік МДПУ імя І. П. Шамякіна*, 2, 108-112.
- Жардзецкая, А. У. (2017). Адлюстраванне гістарычнага мінулага ў сучаснай беларускай прозе (на матэрыяле рамана Алеся Наварыча «Літоўскі воўк»). *Беларуская мова і літаратура*, 10(192), 39–42.
- Жардзецкая, А. (2018). Нацыянальны свет беларусаў у трылогіі Якуба Коласа «На ростанях» і рамана Алеся Наварыча «Літоўскі воўк». *Каласавіны: матэрыялы XXXI навуковай канферэнцыі, прысвечанай 135-годдзю з дня нараджэння народнага паэта Беларусі Якуба Коласа (Мінск, 2 лістапада 2017 г.)*. (сс. 80–86). Альфа-кніга.
- Жарская, А. В. (2011). Вобраз Кастуся Каліноўскага ў мастацкай літаратуры. *Кастусь Каліноўскі і яго эпоха ў дакументах і культурнай традыцыі: матэрыялы VII міжнароднай канферэнцыі Беларускага гістарычнага таварыства* (сс. 182–193). Беларускае Гістарычнае Таварыства.
- Жукоўскі, Д. (2003). Ідзі і глядзі. *ARCHE*, 6(29), 130–142.
- Жукоўскі, Д. (2006). Апокрыф знявераных, *ARCHE*, 5(45), 20–25.
- Зверко, Н., Титов, Е. (2017). *Тутэйшыя. «Простые люди» – местный феномен Литвы*. <https://www.delfi.lt/ru/news/live/dokumentalnyy-serial-delfi-tuteyshie-prostye-lyudi-mestnyy-fenomen-litvy-76416349>
- Ковтяк, Е. (2021). Экзотизация Беларуси в современном искусстве. *STATUS. Gothenburg, Konstepidemin*.
- Кузьмянок, А. (2024). Эвалюцыя вобраза Кастуся Каліноўскага ў беларускай літаратуры. *Roczniki humanistyczne: slowianoznawstwo*, LII(7), 119–130.
- Купала, Я. (2024). *Тутэйшыя*. Поппури.
- Кушнарова, К. В. (2013). Універсальныя міфалагемы ў творах беларускіх празаікаў: міфалагема кола. *Известия Гомельского государственного университета имени Ф. Скорины*, 1(76), 87–90.
- Мусорын, А. (2006). Пінская шляхта-2. *ARCHE*, 6(29), 30–31.
- Навасельцава, Г. (2020). Міфалагічная вобразнасць у сучасным беларускім рамана. *Беларуская думка*, 10, 84–90.
- Поляков, О. (2015). *Имагология*. ВятГУ.
- Скоропанова, И. С. (2001). *Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык*. Невский Проспект.
- Тычына, М. (2006). Прачнуцца знакамітым. *ARCHE*, 5(45), 26–29.
- Халипов, В. В. (2001). *Миноритарный театр Тома Стоппарда*. Танатос.
- Чеснок, И. Ч. (2015). Реализм и постмодернизм: нарративная организация романов М. Горьцкого «Виленские коммунары» и А. Наварича «Литовский волк». *Мова і культура. Выдавецкі дзім Дмитра Бураго*, 17, VII(175), 440–447.